

RÖMISCHE CHORLYRIK

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von

Claudia Damm

aus Düsseldorf

Gutachter:

Prof. Dr. Jochem Küppers

Prof. Dr. Michael Reichel

Mündliche Prüfungen:

26.01.2006, 09.02.2006

D 61

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	2
Einleitung	3
1. Chorlyrik in Griechenland	9
1.1 Überblick über die Chorlyrik	9
1.1.1 Vorbemerkungen zum Begriff ‚Lyrik‘	9
1.1.2 Die einzelnen Chorliedgattungen.....	13
1.1.3 Die Hauptvertreter der Chorlieddichtung.....	25
1.2 Die Chöre im Kult und im Drama.....	35
1.2.1 Die Chöre im Kult	35
1.2.2 Die Chöre im Drama.....	40
2. Römische Chorlieder in der Zeit vor Catull	66
2.1 Die vorliterarische Phase.....	66
2.2 Chorlieder im Kult.....	70
2.2.1 Die Sühnelieder	70
2.3 Die Chöre im republikanischen Drama	72
2.3.1 Vorbemerkungen	72
2.3.2 Die Tragödie.....	76
2.3.3 Die Komödie.....	81
3. Die republikanische Zeit: Catull	89
3.1 Vorbemerkungen.....	89
3.2 Der Dianahymnus	92
3.3 Die Hochzeitsdichtung.....	106
3.3.1 Das carmen 61	106
3.3.2 Das carmen 62	129
4. Die augusteische Zeit: Horaz	143
4.1 Vorbemerkungen.....	143
4.2 Die <i>ludi saeculares</i>	146
4.3 Das <i>Carmen Saeculare</i>	153
4.3.1 Die Textinterpretation	153
4.3.2 Die Verbindung von Altem und Neuem	173
4.3.3 Die Aufführung des CS.....	179
5. Die neronisch-flavische Zeit: Seneca und Statius	182
5.1 Seneca.....	182
5.1.1 Vorbemerkungen.....	182
5.1.2 Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke?	188
5.1.3 Die Chorlieder Senecas.....	192
5.1.4 Die ‚Octavia‘	215
5.2 Statius’ Epithalamium.....	220
6. Die Spätantike	229
6.1 Claudian.....	229
6.1.1 Vorbemerkungen	229
6.1.2 Die Hochzeitsdichtung Claudians	230
6.1.2.1 Die Fescenninen	230
6.1.2.2 Die Epithalamien	233
Zusammenfassung	258
Literaturverzeichnis	268

Danksagung

Mein sehr herzlicher Dank gilt meinem verehrten Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Jochem Küppers. Er hat die vorliegende Arbeit mit großer Anteilnahme unterstützt und in nur jeder erdenklichen Weise gefördert. Seine kritischen Anmerkungen, sein stets freundlicher Rat wie auch seine persönliche Ermutigung waren mir eine wertvolle Hilfe.

Des Weiteren danke ich sehr Herrn Prof. Dr. Michael Reichel, meinem Zweitgutachter, für sein fortwährendes Interesse an meiner Arbeit, seine Ratschläge sowie seine kritischen Anregungen für die endgültige Fassung meiner Dissertation.

Frau Dr. Martina Hirschberger und Frau Dr. Stefanie Kurczyk danke ich für einige hilfreiche Hinweise, die sie mir im Rahmen des wissenschaftlichen Colloquiums gaben.

Mein größter Dank gebührt meinen Eltern: Meine liebe, bereits verstorbene Mutter brachte in gesunden Jahren meinen Studien stets reges Interesse entgegen. Mein Vater hat diese Arbeit durch seine beständige Rücksichtnahme sowie durch seinen unermüdlichen Einsatz beim Korrekturlesen überhaupt erst ermöglicht.

Allen Freunden, die mir während meiner Promotion in treuer Fürbitte oder mit materieller Hilfe zur Seite standen, danke ich ebenfalls sehr.

Einleitung

Während in Griechenland die Chorlyrik mehrere Jahrhunderte lang eine wichtige Bedeutung hat und deren Behandlung dementsprechend in den gängigen modernen griechischen Literaturgeschichten¹ sehr breit ausfällt, spielt die Chorlyrik im römischen Bereich dagegen, soweit es jedenfalls die pagane Dichtung betrifft, eine weitaus geringere Rolle. In den neueren römischen Literaturgeschichten findet man infolgedessen nur sehr knappe Hinweise auf die römische Chorlieddichtung². Den Gegenstand dieser Untersuchung bildet daher die „Römische Chorlyrik“, wobei vor allem der Frage nachgegangen werden soll, bei welchen Autoren der paganen römischen Literatur von ihren Anfängen im Jahre 240 v. Chr. bis in die Zeit Claudians (400 n. Chr.) Chorlyrik überhaupt zu finden ist, welchen chorlyrischen Gattungen sie sich widmen, zu welchen Gelegenheiten sie die carmina dichten und wie sich die Chorlyrik im Laufe der Zeit wandelt und jeweils andere Funktionen erfüllt. Des Weiteren sollen Gründe für die in der römischen Chorlieddichtung herrschende Diskontinuität, die darin zum Ausdruck kommt, dass die Poeten sich sehr vereinzelt und zum Teil nur im Auftrag des Staates der Chorlyrik zuwenden, aufgezeigt werden.

Anders als in der paganen Literatur nimmt die Chorlyrik, zumindest was die Dichtung von Hymnen anbelangt, im christlichen Bereich einen breiten Raum ein. Plinius (epist. 10,96,7) erwähnt bereits die Gesänge bithynischer Christen. Neben der griechischen liturgischen Hymnendition – die Werke sind größtenteils verloren – entwickelt sich auch eine syrische Hymnendition. Inwieweit es sich aber bei den Hymnendichtungen tatsächlich immer um liturgische Gesänge für den frühchristlichen Gottesdienst oder um rein literarische Dichtungen handelt, lässt sich im Ein-

¹ Vgl. z.B. W. Schmid - O. Stählin 452 - 625; A. Lesky 177 - 184, 214 - 243; M.L. West bes. 102 - 107, 110 - 115; Ch. Segal, Archaic choral lyric 165 - 201; ders., Choral lyric 222 - 244.

² Vgl. z.B. vor allem H. Cancik, Seneca 252, 254; A.S. Gratwick 85, 133 f; C.J. Herington, Literature 526 - 529; G. Radke, Carmina saecularia 35 f; N. Rudd 381, 402; E. Stärk 153; W. Suerbaum, Livius Andronicus 95, 99; ders., Ennius 128; ders., Bekannte Verfasser 326 f; M. v. Albrecht 84 f, 93, 565, 570, 937, 939; M. Fuhrmann, Geschi.d.röm.Lit. 79, 87, 286.

zelen nicht in jedem Fall klar bestimmen³. Eine Berücksichtigung der lateinischen christlichen Hymnen ist in dieser Untersuchung nicht intendiert, denn die Dichtungen sind jeweils nicht allein im Hinblick auf griechische und lateinische Vorbilder zu prüfen. Es müssen auch orientalische Einflüsse angenommen werden, da der Ursprung der christlichen Gemeinde in Jerusalem liegt und sie sich von dort über Judäa und Samaria weiter ausbreitet. In ihren Gottesdiensten können die Christen beim Lobgesang zur Ehre Gottes auf die alttestamentlichen Psalmen, die in den jüdischen Gemeinden gesungen werden, zurückgreifen, so dass auch der Frage, inwieweit die Psalmen und möglicherweise weitere Teile der Heiligen Schrift auf die christliche Hymnendichtung gewirkt haben, nachzugehen wäre.

Die Arbeit beginnt nach einigen Vorbemerkungen zum Begriff ‚Lyrik‘ zunächst mit einem Überblick über die Chorlyrik in Griechenland von ihren Anfängen im 7. Jh. v. Chr. bis in die hellenistische Zeit, wodurch einerseits der Hintergrund, vor dem die römischen Poeten ihre carmina verfassten, verdeutlicht werden soll; andererseits ist aber auch bereits hier auf auffällige Gegensätze zum römischen Bereich hinzuweisen.

Die den Überblick eröffnende Vorstellung der einzelnen Liedgattungen konzentriert sich auf die vom Chor gesungene Dichtung. Deshalb werden die unter Homers Namen überlieferten literarischen Hymnen sowie weitere hymnische Dich-

³ Bereits im NT finden sich etliche hymnische Dichtungen, die nicht für den Gesang bestimmt sind, z.B. Lk 1, 46 – 55 (Magnificat), Lk 1, 68 – 79 (Benedictus), Lk 2, 29 - 32 (Lob des Simeon); Röm 11, 33 - 36, Eph 1, 3 - 14, 1.Petr 1, 3 - 5, Kol 1, 12 - 14 (Gotteshymnen in den nt. Briefen); Phil 2, 6 - 11, Hebr 1, 3, Kol 1, 15 - 20, 1.Tim 3, 16, 1.Petr 2, 22 - 25 (Christushymnen in den nt. Briefen). – Zeugnisse für die frühchristliche Dichtung von griechischen Hymnen, die vermutlich nicht für den Gemeindegesang vorgesehen waren, findet man vor allem bei den griechischen Kirchenvätern (Stellenangaben bei Therese Fuhrer, *Christlicher Hymnus*, Sp. 795). – Der älteste bekannte Hymnus in lateinischer Sprache ist das ‚Gloria in excelsis‘ (vgl. S. Döpp/W. Geerlings, *Lexikon der antiken christlichen Literatur*, Freiburg ²1999, s.v. ‚Gloria‘, 256). Hilarius von Poitiers (340 n. Chr. zum Bischof von P. gewählt) gilt als der erste bekannte Dichter lateinischer christlicher Hymnen. Er verfasst einen ‚Liber hymnorum‘, aus dem Reste von drei Christushymnen erhalten sind (CPL 463). In diesen Dichtungen verteidigt Hilarius die christliche Lehre gegen den Arianismus, eine Irrlehre, nach der Christus weder wesensgleich mit dem Vater noch von Ewigkeit sei. Seine Hymnen waren wegen ihres schwierigen theologischen Inhalts höchstwahrscheinlich nicht für den Gemeindegesang vorgesehen. Ambrosius (geb. ca. 339/40 in Trier) gilt als der große Wegbereiter der lateinischen christlichen Hymnendichtung. Neu ist, dass er nach orientalischem Brauch (vgl. Aug. conf. 9,7,15) speziell für den Wechselgesang von Chor und Gemeinde Hymnen, die aus jeweils acht vierzeiligen Strophen in iambischen Dimetern bestehen, dichtet. Von den etwa 40 ambrosianischen Hymnen können nur 14 als echt angesehen werden. Von den christlichen Dichtern, die lateinische Hymnen verfassen, ist bes. Aurelius Prudentius Clemens (geb. 348 in Spanien) hervorzuheben. Sein ‚Liber Cathemerinon‘ enthält zwölf Gesänge; die ersten sechs sind für die Tageszeiten geschrieben, die übrigen betreffen verschiedene Anlässe wie Fasten, Bestattung und Weihnachten. Hymnen findet man auch in seinem ‚Liber Peristephanon‘, der das Martyrium als Krönung eines christlichen Lebens behandelt. Die teilweise sehr umfangreichen Dichtungen mit ihrer kunstvollen Sprache – der Hymnus auf das Epiphaniastag z.B. weist 52 Strophen auf – sind vermutlich nicht für den liturgischen Gebrauch im Gottesdienst, sondern eher zur Meditation des Einzelnen vorgesehen; vgl. R. Deichgräber bes. 106 ff (zu den Christushymnen); vgl. auch P. G. Walsh 756 ff; M. Latke 227 ff (christliche Antike); M. v. Albrecht 1289 ff; K. Thraede, Sp. 915 ff.

tungen, die nicht für eine Aufführung bestimmt sind, nicht genauer behandelt⁴. Die Darstellung beginnt mit den für den Kult gedichteten Chorliedern. Bevor die Gesänge, die für einen speziellen Götterkult verfasst sind, erläutert werden, soll zunächst ein Gesamtüberblick über den ‚Hymnos‘, der allgemein das Lied, das zu Ehren einer Gottheit erklingt, bezeichnet, gegeben werden. Dieser Überblick, der auch schon den lateinischen Bereich mit berücksichtigt, weist bereits darauf hin, dass in der römischen Dichtung der Hymnos in veränderter Form erscheinen wird.

Die Übersicht über die Chorlyrik bleibt jedoch nicht auf die für den Kult bestimmten Gesänge beschränkt. Es werden auch diejenigen Lieder, die bei einem privaten Fest erklingen, oder für einen Vortrag anlässlich eines wichtigen gesellschaftlichen Ereignisses, z.B. für eine Siegesfeier (vgl. bes. Kap. 1.1.3), vorgesehen sind, berücksichtigt. Ausführlich sind die Erläuterungen zum Hymenaios und dem Epithalamium. In einem Gesamtüberblick, der auch den lateinischen Bereich umfasst, wird bereits deutlich, wie sich die Hochzeitsdichtung, der sich römische Poeten⁵ aus verschiedenen Epochen⁶ zuwenden, wandelt. Im Anschluss an die Ausführungen bzgl. der einzelnen Chorliedgattungen folgt ein Überblick über die Hauptvertreter der griechischen Chorlyrik, wodurch zum einen aufgezeigt werden soll, dass sich in Griechenland Dichter über mehrere Jahrhunderte kontinuierlich der Chorlyrik zuwenden, zum anderen, wie sich die Chorlyrik, die von Beginn an eng mit dem Kult verknüpft ist, im Laufe der Zeit immer mehr auf den säkularen Bereich ausweitet und sich auch innerhalb des kultischen Bereiches wandelt. Als Beispiel für Lieder, die ein weltliches Ereignis zum Anlass haben, werden die Siegeslieder (Epinikien) Pindars, des bedeutendsten Chorlyrikers Griechenlands, sowie die seines jüngeren Zeitgenossen Bakchylides genauer betrachtet. Der Wandel der Chorlyrik auf kultischem Gebiet bis hin zur Loslösung vom religiösen Kontext wird am Beispiel des Dithyrambos verdeutlicht.

Zu einem Gesamtüberblick über die Chorlyrik gehören auch Erläuterungen über die Aufführung der Lieder, wobei man z.B. fragt, wie ein Chor jeweils für eine öffentliche Darbietung nach Zahl, Alter und Geschlecht der Sänger zusammengesetzt ist, zu welchem Anlass er auftritt und in welcher Form der Chorvortrag erfolgt.

⁴ Zu den literarischen Hymnen gehören neben den 34 hexametrischen, unter Homers Namen überlieferten Hymnen auf verschiedene Gottheiten auch philosophische Hymnen auf abstrakte oder personifizierte Begriffe. Rein dichterische Schöpfungen sind auch die aus hellenistischer Zeit stammenden Hymnen des Kallimachos; vgl. insgesamt dazu den Überblick über den Hymnos in Kap. 1.1.2.

⁵ Vgl. bes. die Interpretationen in Kap. 3.3, 5.2, 6.1.2.

⁶ Zur Abgrenzung der Epochen der römischen Literatur vgl. M. Fuhrmann, Epochen der Literatur 550 ff.

Ein anderer Aspekt ist die Frage nach einer möglichen Mitwirkung der Bürger bei den Choraufführungen. Die ausführliche Darstellung der Dithyrambenagone soll zeigen⁷, welche eine bedeutende Rolle die Chorlyrik im Leben der Bürger Athens spielt.

Da Chöre in Griechenland aber nicht nur bei kultischen Anlässen oder wichtigen weltlichen Ereignissen auftreten, sondern auch im Drama, dessen Formen die Tragödie, Komödie und das Satyrspiel sind, mitwirken, ist bei diesem Gesamtüberblick auch die Chorlyrik im Drama zu berücksichtigen. Es ist anzunehmen, dass die Wurzeln des Dramas im Kultus liegen und dass es sich aus Chorliedern und einfachen mimetischen Darstellungen, die im Rahmen einer Kulthandlung stattfinden, entwickelt hat⁸. Dennoch muss die Chorlyrik im Drama grundsätzlich von derjenigen, die bei Kultfeiern oder anderen Festen zur Aufführung kommt, unterschieden werden, weil im Drama die Chorlieder keine selbständige Dichtung darstellen, sondern stets fester Bestandteil eines Stückes sind. Die Ausführungen über die Entwicklung der Chorrolle im griechischen Drama sowie über die Aufführungspraxis in klassischer und hellenistischer Zeit sollen einem besseren Verständnis der Position des Chores im römischen Drama der Republik dienen⁹.

Mit dem zweiten Kapitel beginnt der Überblick über die römische Chorlyrik, zunächst für die Zeit vor Catull, wobei zuerst der kultische, danach der dramatische Bereich geprüft wird. Nach einigen Bemerkungen zur vorliterarischen Phase sowie zu den Sühneliedern (Kap. 2.2.1) folgt eine Untersuchung über die Chorlyrik im römischen Drama zur Zeit der Republik. Hier wird geprüft, ob sich für die Tragödie, die Komödie und andere römische Lustspielarten Chorlyrik nachweisen lässt.

Im Kontext der Gesamtuntersuchungen, deren Hauptgegenstand die römische Chorlyrik bildet, gilt das besondere Interesse den ausführlichen Einzelinterpretationen der für die Chöre verfassten lateinischen carmina. Sie bilden letztlich die Mitte

⁷ Bei dem Dithyrambenagon handelt es sich um einen Sängerwettstreit, bei dem Chöre athenischer Bürger den Dithyrambos, das Chorlied zu Ehren des Gottes Dionysos, vortrugen. Dithyramben wurden in Athen anlässlich der großen Dionysien und anderer bedeutender Götterfeste aufgeführt; vgl. die Ausführungen über die Chöre im Kult in Kap. 1.2.1.

⁸ Die Tragödie, die Komödie und das Satyrspiel sind, wie die Darstellung in Kap. 1.2.2 zeigen, wird, offensichtlich eng mit dem Dionysoskult verbunden.

⁹ Die Bedeutung des Chores, der in der älteren tragischen Dichtung und in der Alten Komödie eine wichtige Rolle spielt, verringert sich im Laufe der Zeit. Zu den Theateraufführungen, die seit dem 4. Jh. v. Chr. an vielen Orten außerhalb Athens stattfinden, können nicht immer Chöre mitgeführt werden, so dass bei Darbietungen von Stücken der Klassiker im Rahmen der hellenistischen Bühnenpraxis die Rolle des Chores zugunsten des Chorführers verringert und Solopartien verstärkt werden. Für die Römer wird die hellenistische Aufführungspraxis maßgebend; vgl. dazu die Darstellungen in Kap. 1.2.2 sowie in Kap. 2.3.

der gesamten Arbeit¹⁰. Es werden Texte verschiedener Liedgattungen vorgestellt und nach Form, Inhalt sowie Funktion untersucht, wobei bei der Analyse auch die Fragen, wie die römischen Dichter ihre Werke im Vergleich zu ihren griechischen und ggf. lateinischen Vorlagen gestalten, welche soziokulturellen und politischen Bedingungen auf die römischen Dichtung einwirken und ob die carmina jeweils für eine Aufführung verfasst werden, zu berücksichtigen sind. Durch eine detaillierte Kommentierung des jeweiligen Textes wird verdeutlicht, wie sich die Chorlyrik im Laufe der Jahrhunderte in den von den römischen Dichtern übernommenen Liedgattungen entwickelt hat und zu welchen Zwecken sie von den Autoren jeweils benutzt wird.

Die Analysen beginnen im dritten Kapitel (Kap. 3.2) mit den drei für Chöre verfassten carmina Catulls, der sich, indem er einen Hymnus auf Diana sowie zwei Hochzeitslieder verfasst, verschiedenen Liedgattungen gewidmet hat. Eine genaue Untersuchung der jeweiligen Texte soll darüber Aufschluss geben, wie Catull, als einziger Poet der republikanischen Zeit, von dem sich Chorlieddichtung nachweisen lässt, seine carmina gestaltet, d.h. inwieweit er die traditionellen Formen der chorlyrischen Gattungen bewahrt und ob seine Texte Merkmale enthalten, die auf einen Wandel innerhalb der Gattung ‚Hymnos‘ bzw. in der Hochzeitsdichtung hinweisen.

Im vierten Kapitel wird die Chorlyrik im Kult der Kaiserzeit thematisiert. Es handelt sich hier um Horazens berühmtes Carmen Saeculare, das für die augusteische Säkularfeier im Jahre 17 v. Chr. verfasst wurde. Der Textinterpretation werden einige Erläuterungen zu den ludi saeculares vorausgeschickt. Dieses Hintergrundwissen ist zum besseren Verständnis des Liedes sowie des Rahmens, innerhalb dessen das carmen zum Vortrag kommt, wichtig. Die ausführliche Kommentierung des Textes soll verdeutlichen, wie Horaz die Gattung ‚Hymnos‘ umgestaltet und wie das religiöse Lied jetzt eine andere, nämlich im Wesentlichen politische Funktion erhält. Abgesehen von Horazens Carmen Saeculare ist im Bereich der römischen Literatur keine weitere für den Kult bestimmte Chorlyrik bekannt.

Anders verhält es sich im Hinblick auf die Chorlyrik im Drama, die Gegenstand des 5. Kapitels ist. In den Tragödien Senecas, die in neronischer Zeit verfasst wurden, sowie in der pseudosenecanischen Praetexta ‚Octavia‘ findet sich eine beträchtliche Anzahl von Chorliedern. Zunächst wird die Frage nach der Aufführung der senecanischen Dramen gestellt. Im Anschluss daran folgen nach einigen allgemeinen Bemerkungen über die Chorlieder Senecas ausführliche Einzelunter-

¹⁰ Besonders ausführliche Einzelbehandlungen finden sich in Kap. 3.2 (Catulls Dianahymnus), Kap. 3.3.1 und 3.3.2 (Catulls Hochzeitsdichtung), Kap. 4.3.1 (das Carmen Saeculare des Horaz), Kap. 5.1.3 (Senecas Chorlieder).

suchungen. Dazu werden vier Chorlieder, die jeweils verschiedenen senecanischen Tragödien entstammen, ausgewählt. Am Beispiel dieser carmina, die außerdem jeweils unterschiedlichen Chorliedgattungen angehören, soll untersucht werden, wie der Dichter die Chorlieder nach Form und Inhalt gestaltet hat und ob sie Hinweise darauf enthalten, welche Absicht Seneca bei der Abfassung seiner Tragödien verfolgt, d.h. ob er z.B. mit seinen Stücken den Rezipienten möglicherweise philosophisch belehren will. Bei der Textanalyse ist auch die Frage der Einbettung des jeweiligen Chorliedes in den Handlungszusammenhang des Stückes sowie die Funktion des Chores zu berücksichtigen; außerdem ist noch zu beachten, ob sich in den Texten Hinweise darauf ergeben, dass die Tragödien möglicherweise nicht zur Aufführung bestimmt waren, sondern als Rezitations- bzw. Lesedramen verfasst sind.

Nach der Untersuchung der senecanischen Chorlieder bleibt noch zu prüfen, welche Funktion die Chorlieder in der ‚Octavia‘ aufweisen und wie die Chöre in den Handlungsverlauf des Stückes eingebunden sind.

Im Anschluss an die Behandlung der Chorlyrik im dramatischen Bereich wird in einem weiteren Arbeitsschritt (Kap. 5.2) das aus flavischer Zeit stammende epische Epithalamium des Statius (silv.1,2), vorgestellt. Obwohl es sich hierbei nicht um ein für Chöre verfasstes carmen handelt, wird es in dieser Arbeit dennoch berücksichtigt, da Statius' carmen, das vor allem für die Epithalamiendichtung in christlicher Zeit eine wichtige Bedeutung hat, einen neuen Typ von Hochzeitsgedicht darstellt und man daran erkennen kann, wie sich die Gattung ‚Epithalamium‘, gewandelt hat.

Das letzte Kapitel (Kap. 6) befasst sich mit der Chorlyrik der Spätantike. Claudian, der Hofdichter zu Mailand, schreibt für die Hochzeit des Kaisers Honorius mit Maria im Jahre 398 n. Chr. lyrische Fescenninen; außerdem verfasst er sowohl für diese Hochzeit als auch für die Heirat seines Freundes Palladius noch jeweils ein episches Epithalamium. Im Anschluss an die Untersuchung der Fescenninen folgt noch eine ausführliche Behandlung der beiden epischen carmina, wodurch verdeutlicht werden soll, wie sich die Hochzeitsdichtung weiterentwickelt hat und für welche Zwecke Claudian diese Gattung jeweils benutzt.

Eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse bildet den Abschluss der Untersuchungen.

1. Chorlyrik in Griechenland

1.1 Überblick über die Chorlyrik

1.1.1 Vorbemerkungen zum Begriff ‚Lyrik‘

Der Ursprung der gesungenen Dichtung lässt sich zeitlich kaum festlegen, da es bereits lange Zeit vor Homer religiöse Gesänge und volkstümliche Lieder gegeben haben dürfte. Homer selbst gibt Zeugnis davon, dass im Kult¹¹, bei Hochzeiten¹² und Leichenfeiern¹³ Lieder gesungen wurden. Von den volkstümlichen Gesängen der vorliterarischen Zeit, zu denen auch die Arbeitslieder¹⁴ gehören, sind noch einige Reste erhalten¹⁵.

In Griechenland liegt der Beginn der Lyrik als Dichtungsgattung im 7. Jh. v. Chr. Obwohl seit der Übernahme der phönizischen Buchstabenschrift um die Mitte des 8. Jh. v. Chr.¹⁶ grundsätzlich die Möglichkeit besteht, Dichtung schriftlich abzufassen und zu bewahren, werden die Werke der frühen griechischen Lyrik, wenn sich auch die Poeten während des Schaffensvorgangs der schriftlichen Aufzeichnung bedienen, dennoch primär für einen mündlichen Vortrag geschrieben; sie sind zum Hören, nicht zum Lesen bestimmt. Zumindest bis ins 5. Jh. v. Chr. hinein hat die frühe griechische Lyrik ihren ‚Sitz im Leben‘: Die Lieder werden für einen speziellen festlichen Anlass, etwa für eine Kultfeier oder ein gesellschaftliches Ereignis, z. B. ein Symposion, verfasst und richten sich jeweils an einen bestimmten Kreis von Adressaten. Bei einer Betrachtung der Werke früher griechischer Lyrik ist daher

¹¹ Vgl. Hom. II. 1, 472 f; 22, 391.

¹² Vgl. Hom. II. 18, 493.

¹³ Vgl. Hom. II. 24, 720 ff.

¹⁴ Verschiedene Arten und Namen von Arbeitsliedern bei Ath. 14, 618 c ff; Poll. 4, 53 f; A.J. Neubecker 59 f; A. Lesky 132; E. Robbins, Lyrik, Sp. 588.

¹⁵ Vgl. PMG, ed. D. L. Page, Oxford 1975, 450 ff. - In der Einleitung und im 1. Kapitel wird, abgesehen von den Erläuterungen zum Hymnos sowie zum Hymenaios und dem Epithalamium, zunächst nur die Dichtung in Griechenland berücksichtigt; zum römischen Bereich vgl. die Kapitel 2 bis 6.

¹⁶ Vgl. W. Rösler, Dichter 51 mit Anm. 57; W. Burkert, Epoche 29-35; R. Kannicht 30.

stets der bestimmte situative Rahmen, in den sie eingebettet sind, mit zu berücksichtigen¹⁷.

Die antike Kunsttheorie rechnet ohne Unterschied Chorlyrik und Monodie zur gesungenen Dichtung¹⁸. Während das Chorlied für eine öffentliche Aufführung, etwa bei einer bestimmten Kulthandlung, einem Symposion oder einem Staatsfest vorgesehen und stets mit Tanz und Instrumentalspiel verbunden ist, handelt es sich bei der Monodie um den Gesang eines Einzelnen, der in lyrischen Maßen verfasste Lieder unter Begleitung eines Saiteninstruments in einem kleinen Kreis vorträgt. Anfangs werden auch Elegie und Iambos zur gesungenen Dichtung gerechnet, jedoch sieht man sie schon früh als rezitierte Poesie an. Von dem antiken Lyrikbegriff unterscheidet sich die moderne Auffassung von der Lyrik deutlich, denn in den neueren Literaturen wird der Begriff ‚Lyrik‘ auch „auf andere Gedichtarten als solche, die antike Odenformen nachahmen“¹⁹, ausgeweitet, so dass z.B. auch die Elegien zu den lyrischen Formen gezählt werden.

¹⁷ Angeregt durch verschiedene Untersuchungen zur archaischen griechischen Lyrik von Bruno Gentili (s. W. Rösler, Mündlichkeit 7, Anm. 9) hat sich W. Rösler in mehreren Arbeiten mit der Frage nach einer funktionsorientierten Textbetrachtung der frühgriechischen Lyrik eingehend beschäftigt (vgl. bes. W. Rösler, Dichter 21 ff sowie die ausführlichen Einzelinterpretationen der Alkäischen Lieder (115 ff); ders., Deixis 7 ff; ders., Mündlichkeit 14 ff). Er geht davon aus, dass sich im Text des einzelnen Liedes, das für einen speziellen Anlass geschrieben ist und sich an eine bestimmte Gruppe von Zuhörern richtet, Merkmale aufzeigen lassen, die „aus der Bindung an das *Hic et nunc* der mündlichen Darbietung resultieren“. Diesen Merkmalen ist gemeinsam, „dass es sich um Bezugnahmen auf den die Darbietung je umgebenden Rahmen handelt - Bezugnahmen, die sich folgerichtig von entsprechenden Gesten des Zeigens begleitet vorstellen lassen“ (W. Rösler, Mündlichkeit 15). Solche Merkmale sind z. B. namentliche Anreden, Personalpronomina in deiktischer Funktion, wenn Anwesende mit „ich“, „du“, „wir“ usw. bezeichnet werden oder deiktische Verweise lokaler und temporaler Art, wie z. B. die Worte „hier“, „dort“, „diese Stadt“, „nun“. Da die frühgriechische Lyrik stets für einen mündlichen Vortrag bestimmt ist, haben diese ‚Zeigwörter‘, sofern sie nicht auf etwas hinweisen, an das sich der Zuhörer erinnern soll, nach W. Röslers Ansicht die Funktion, dem Rezipienten Personen oder Gegenstände, die sich zum Zeitpunkt der Darbietung des Liedes tatsächlich in seinem Wahrnehmungsbereich befinden, zu zeigen. Dies bezeichnet W. Rösler als *Demonstratio ad oculos* (Deixis 14 ff) gemäß der Sprachtheorie von K. Bühler, der drei verschiedene Modi des Zeigens unterscheidet (80 ff): die *demonstratio ad oculos*, die *Anaphora* und die *Deixis am Phantasma*. Während es bei der *Demonstratio ad oculos* um das tatsächliche Zeigen einer Person oder eines Gegenstandes geht, haben die ‚Zeigwörter‘ bei der *Deixis am Phantasma* eine andere Funktion: Sie erzeugen erst in der Phantasie des Rezipienten das, worauf sie hinzeigen; hierbei handelt es sich also um Fiktion (vgl. W. Rösler, Deixis 14 ff - der zweite Zeige-Modus, die *Anaphora*, bleibt unberücksichtigt). Die *Deixis am Phantasma* ist ein Kennzeichen der späteren, zum Lesen bestimmten Lyrik. - W. Röslers Theorie eines Wandlungsprozesses „von der Rede über das Hier und Jetzt“ in den Texten der frühgriechischen Lyrik, die zum Hören bestimmt waren, zur „Fiktion“ der späteren Leselyrik (Deixis 15 ff, 28) lehnt J. Latacz (Imagination bes. 69 ff) dagegen ab. Er vertritt die Ansicht, dass Deixis „in der frühgriechischen Lyrik grundsätzlich nicht funktional ein-, sondern mehrdeutig ist“ (Imagination 73) und führt Beispiele dafür an, dass sich *Deixis am Phantasma* bereits in den Liedern von Alkaios und Sappho finden lässt; bzgl. weiterer Gegenpositionen zu der von W. Rösler vertretenen Auffassung vgl. J. Latacz, Imagination 68, Anm. 4.

¹⁸ Vgl. H. Färber I 16; R. Pfeiffer 340 f; Ch. Segal, Archaic choral lyric 166: „*The division between choral and monodic lyric is convenient, but artificial, for many poets composed songs of both types.*“

¹⁹ Irene Behrens 180; vgl. dies. bes. 3 ff; 180 ff; E. Staiger 231 ff; C.M. Bowra 3; Annemarie J. Neubecker 63 f; H. Görgemanns, Lyrik 51.

Die ursprüngliche Bezeichnung für Lyrik lautet „Melik“. μέλος ist das griechische Wort für Lied; sein Dichter wird als μελοποιός bzw. μελικός (sc. ποιητής) bezeichnet, die Gattung als μελική ποίησις²⁰. Erst die alexandrinischen Philologen, vermutlich Aristophanes von Byzanz (ca. 257 – 180 v. Chr.), führen das Wort λυρικός (u.a. Ableitungen) als Terminus für gesungene Dichtung ein. Die ursprüngliche Bezeichnung wird aber daneben noch weiter verwendet. Man findet sie in der griechischen Literatur vor allem in Texten, die von der Einteilung der verschiedenen Dichtungsarten handeln. Die Begriffe λυρικός und λυρική stehen in engem Zusammenhang mit Stellen, in denen der Kanon der neun Lyriker²¹ – diese Zahl entspricht der Zahl der Musen – erwähnt wird. Den Kanon haben die alexandrinischen Gelehrten festgelegt. Die Einführung des neuen Terminus λυρικός²² ist nicht damit zu begründen, dass die Lyra dasjenige Instrument ist, das stets zur Begleitung eines Liedvortrags benutzt wird.²³ Vielmehr erklärt sich die Wortprägung daraus, dass die Lyra im Schulunterricht im Fach Musik (μουσική) – Platon verwendet im 7. Buch der ‚Gesetze‘²⁴ statt des Wortes μουσική den Begriff „Lyra“ – das wichtigste Instrument ist. Als λυρικοί bezeichnen die alexandrinischen Philologen diejenigen Poeten, deren Texte und Melodien in diesem Fach vermittelt werden. Nach den in der Schule behandelten Dichter-Komponisten legen die Gelehrten den Kanon fest²⁵. Autoren, deren Texte zur Rezitation vorgesehen sind, werden nicht im Lyra-, sondern im Grammatikunterricht behandelt²⁶. Der Lyra-Unterricht, den der κισαριστής leitet, ist die Ausbildung für den Sologesang. Für gelegentliche Auftritte von Knabenchören

²⁰ Vgl. R. Pfeiffer 226.

²¹ Die erste Erwähnung der neun Lyriker findet sich in dem anonymen Epigramm A P 9,184 (Further Greek Epigrams, ed. D.L. Page, 1981 340 ff), es sind: Pindar, Bakchylides, Sappho, Anacreon, Stesichoros, Simonides, Ibykos, Alkaios, Alkman. Die Dichterin Korinna wird erst später zum Kanon gerechnet. – Quint. inst. 10,1,61 *novem vero lyricorum longe Pindarus princeps spiritus magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum verborumque copia et velut quodam eloquentiae flumine; propter quae Horatius eum merito credidit nemini imitabilem.* – Petron. sat. 2,4 ..., *cum Pindarus novemque lyrici Homericis versibus canere timuerunt.* Quintilian und Petronius sprechen aber von neun Lyrikern und heben Pindar aus diesem Kreis besonders hervor.

²² Während das griechische Wort μέλος (und seine Ableitungen) in der lateinischen Literatur ein Fremdwort blieb, das nicht häufig und nur in wissenschaftlichen Texten verwendet wurde – das lateinische Wort für Lied war *carmen* –, fand das Wort λύρα, das von dem Adjektiv λυρικός abgeleitet ist, nach Ciceros Zeit völlig Eingang in den lateinischen Wortbestand, sodass der Terminus λυρικός (u. a. Ableitungen) infolgedessen nicht als Fremdwort angesehen wurde. *Carmen lyricum* ist der Begriff, mit dem man den Gegensatz zum Epos bezeichnet; vgl. H. Färber I 11 ff.

²³ Vgl. M. Wegner 103; Annemarie J. Neubecker 64; H. Görgemanns, Lyrik 55.

²⁴ Pl. Leg. 809 e 8. – Die wichtige Bedeutung der Musik für die Jugenderziehung hebt Platon in R. 401 d 5 und 402 a 5 hervor.

²⁵ Vgl. H. Görgemanns, Lyrik 60; Therese Fuhrer, Kallimachos 26 f.

²⁶ Pl. Leg. 810 b 4-7; H.-I. Marrou 146; H. Görgemanns, Lyrik 57.

bei Staatsfesten übernimmt der *χοροδιδάσκαλος* die Unterweisung der Kinder in Gesang und Tanz²⁷.

Die Lyrik lässt sich nach dem Inhalt der Lieder, nach den verschiedenen Bewegungen des Chores während des Gesanges und gemäß dem Strophenbau unterteilen. Was die Einteilung nach dem Inhalt der Lieder anbelangt, so unterscheidet Proklos²⁸, das Haupt der platonischen Akademie im 5. Jh. n. Chr.: Lieder auf Götter (z.B. Paian, Dithyrambos), auf Menschen (z.B. Enkomion, Epithalamion) und eine gemischte Form (z.B. Parthenion).

Bei den religiösen Liedern findet man nach der äußeren Bewegung des Chores die Einteilung: 1. Lieder, die im Hingehen zum Altar gesungen werden, 2. Lieder beim Tanz um den Altar, 3. Lieder, die im Stehen vorgetragen werden²⁹.

Nach dem Strophenbau lässt sich die gesungene Dichtung in monostrophische und triadische Lieder einteilen. Monodien weisen stichisch wiederholte Perioden oder 2 – 4-zeilige Strophen auf. Für die Chorlieder mit ihrer zunächst noch monostrophischen Form sind längere Strophen kennzeichnend. In der späteren Chorlyrik, bei Pindar (gest. nach 446 v. Chr.) und Bakchylides (1. H. d. 5. Jhs. v. Chr.) haben die Lieder überwiegend triadische Struktur: Strophe – Antistrophe – Epode, wobei sich Strophe und Gegenstrophe metrisch genau entsprechen³⁰.

Chorlieder finden sich auch im Drama, jedoch sind diese grundsätzlich von der Chorlyrik, die für ein religiöses oder gesellschaftliches Ereignis verfasst wird, zu unterscheiden. Für das Stasimon, das ‚Standlied‘ des Chores in der griechischen Tragödie, ist die antistrophische Struktur charakteristisch. Sofern die Komödie die Tragödie nachahmt, übernimmt sie diese Chorliedform. Ein Stasimon kann durch einen Nachgesang (*ἐποδός*) beendet werden; dies liegt im Ermessen des Dichters. Es finden sich auch kurze astrophische, d.h. durchkomponierte Chorpartien in den Tragödien, besonders in den Stücken des Euripides. Jedoch überwiegt die Zahl der antistrophisch gegliederten Chorlieder bei weitem³¹.

²⁷ Pl. Leg. 812 e 10 –813 a 3; H.-I. Marrou 145 und 261 ff.

²⁸ Procl. ap. Phot. bibl. 319 b, 35 ff Henry.

Καὶ εἰς θεοὺς μὲν ἀναφέρεσθαι ὕμνον, προσόδιον, παιᾶνα, διθύραμβον, νόμον, ἄδωνίδα, ἰόβακχον, ὑπορχήματα. Εἰς δὲ ἀνθρώπους ἐγκώμια, ἐπίνικον, σκόλια, ἐρωτικά, ἐπιθαλάμια, ὑμεναίους, σίλλους, θρήνους, ἐπικήδεια. Εἰς θεοὺς δὲ καὶ ἀνθρώπους παρθένια, δαφνηφορικά, τριποδηφορικά, ὠσχοφορικά, εὐκτικά· ταῦτα γὰρ εἰς θεοὺς γραφόμενα καὶ ἀνθρώπων περιείληφεν ἐπαίνους.

²⁹ EM 690, 41; H. Färber I 19 ; M. v. Albrecht 261.

³⁰ Vgl. M. v. Albrecht 261, E.-M. Voigt, Sp. 1795.

³¹ Vgl. W. Kranz 114 ff; J. Rode 85 ff.

1.1.2 Die einzelnen Chorliedgattungen

In Griechenland nimmt die Chorlyrik im religiösen und gesellschaftlichen Leben einen breiten Raum ein; Welch eine wichtige Position sie innerhalb der Dichtung vom 7. Jh. v. Chr. – seit dieser Zeit ist sie fassbar – bis ins 4. Jh. v. Chr. innehat, zeigt sich nicht zuletzt daran, in wie viel verschiedenen Gattungen sie in Erscheinung tritt³². Die Einteilung in Liedgattungen geht auf die alexandrinischen Philologen zurück, die für ihre Buchausgaben die vorhandenen Dichtungen ordnen und in bestimmten Gruppen zusammenfassen mussten³³.

Wie die Untersuchung zeigen wird, hat die Chorlyrik in Rom, anders als in Griechenland, einen viel geringeren Stellenwert. Entsprechend wird sie von den römischen Dichtern nur wenig berücksichtigt. Die Vielfalt der chorlyrischen Gattungen, die sich in Griechenland entwickelt hat, übernehmen die römischen Poeten nicht. Im Gegensatz zu Griechenland widmen sich nur sehr wenige Dichter der Chorlyrik.

Der Chorgesang hat seinen Ursprung in den Anrufungen mehrerer an einer öffentlichen Kultfeier beteiligter Personen, die am Ende oder an bestimmten Stellen eines Solovortrags mit gemeinsamen Rufen einstimmen und die bestimmte Gottheit anrufen³⁴. Aus diesen einfachen Gesangsformen entwickelt sich, indem der Anteil der Sängergruppe am Liedvortrag wächst, nach und nach ein Wechselgesang zwischen Chor- und Einzelsänger, der zum *ἑξάροχων* (Vorsänger) wird³⁵. Schließlich übernimmt der Chor nicht mehr nur Teile eines Gesanges, sondern trägt ganze Lieder vor³⁶, wobei der *ἑξάροχων* als erster Sänger und Anführer der Tanzgruppe fungiert. Es bilden sich verschiedene Typen des Kultgesanges heraus. Jedoch bleibt die Chorlyrik nicht auf den religiösen Bereich beschränkt. Auch für weltliche Anlässe

³² Vgl. Anm. 28 ; Annemarie J. Neubecker 42 ff. Einige Liedgattungen sind der chorischen und der monodischen Lyrik gemeinsam, z. B. *ῥυμοί, ἐρωτικά, ἐπικηδεῖα*: vgl. W. Schmid – O. Stählin 339; C.M. Bowra 6.

³³ Zur Problematik der Einteilung der Liedgattungen, vgl. A.E. Harvey 157-175; Annemarie J. Neubecker 42.

³⁴ Vgl. E. Reisch, Sp. 2374 f. Nach solchen gemeinsamen Anrufungen des *Παιάν* ist der Lobgesang vor allem auf Apollo benannt.

³⁵ Hom. II. 24,720 ff. Bei der Aufbahrung Hektors scheinen Vorsänger den eigentlichen Threnos vortragen zu haben, während die Frauen wohl refrainartig nur ihre Klagerufe vernahmen ließen.

³⁶ h. Hom. 3,514 ff. Die Kreter singen den Paian und ziehen dabei, den Rhythmus stampfend, nach Pytho, während Apollon ihren Gesang auf der Phorminx begleitet.

wie Hochzeits-, Trauer- und Siegesfeiern werden Lieder verfasst³⁷. Bereits Homer erwähnt u.a. den Threnos (Il. 24,720 ff) und den Hymenaios (Il. 18,491).

So unterschiedlich auch Anlass und Funktion der Chordarbietungen im Einzelnen sein mögen, es lassen sich dennoch gemeinsame, für chorlyrische Dichtung typische Merkmale in den Liedern feststellen: der dorische Dialekt; die lyrischen Metren, die zum Teil äußerst kompliziert sind; die vorwiegend strophische Gliederung der Lieder; ein erhabener metaphernreicher Stil. Mit dem Begriff ‚Chorlyrik‘ werden alle diejenigen Dichtungen bezeichnet, die für einen öffentlichen Chorvortrag bei einer Kultfeier oder einem wichtigen weltlichen Fest bestimmt sind. ‚Chorlyrik‘ ist demnach der übergeordnete Begriff, dem sich sowohl die verschiedenen Liedgattungen, die zum religiösen Bereich gehören, als auch diejenigen, die im profanen Bereich vorkommen, unterordnen lassen.

Im Folgenden werden nun die verschiedenen Chorliedgattungen näher erläutert, wobei die Darstellung mit den für den Kult bestimmten Liedern beginnt: Innerhalb dieser Gruppe nimmt der Hymnos³⁸, wie aus den Ausführungen ersichtlich werden wird, eine Sonderstellung ein; an die Erläuterungen zum Hymnos schließt sich die Vorstellung der Chorlieder, die für spezielle Kulte verfasst wurden, an.

Der Begriff *ῥμνος* bedeutet zunächst allgemein ‚Gesang‘ und wird zur Bezeichnung verschiedener Lieder verwendet: Z.B. bedeutet *ῥμνος* bei Aristophanes (Av. 210) ‚Klagelied‘, bei Sophokles (Ant. 815) ‚Hochzeitslied‘; *ῥμνος* kann auch das Lied, das anlässlich eines Sportsieges erklingt, bezeichnen (Pi. O. 3, 3; N. 8, 50; P. 6, 7)³⁹.

Daneben entwickelt sich aber schon früh eine eingeschränkte Bedeutung dieses Wortes: Die Kitharoden und Rhapsoden, die von den Helden der Vorzeit oder den Göttern künden, bezeichnen ihren Vortrag als *ῥμνος*, wobei es sich bei ihrer Darbietung aber wohl eher um eine Rezitation als um Gesang handelte. Spätestens im 5./4. Jh. v. Chr. versteht man unter *ῥμνος* zumeist ‚das Lied zu Ehren einer Gottheit‘, das bei einem Götterfest entweder vorwiegend von einem Chor oder einem Einzelsänger zur Kitharabegleitung vorgetragen wird. Nach Platon sind *ῥμνοι* gesungene Gebete für Götter; Preislieder auf herausragende Männer werden als

³⁷ Vgl. C. M. Bowra 5; T. B. L. Webster, Chorus 46-55; Annemarie J. Neubecker 55; W.D. Furley, Types 22. Die Grenze zwischen Kult- und außerkultischer Dichtung ist nicht immer deutlich, da nicht nur in religiösen Gesängen, sondern auch in Liedern, die für profane Anlässe geschrieben wurden, Anrufungen einer Gottheit vorkommen können.

³⁸ Zur christlichen Hymnik vgl. die Einleitung.

³⁹ Vgl. R. Wünsch, Sp. 141; A.E. Harvey 165; J. M. Bremer 192; W.D. Furley, Types 22; W.D. Furley, Hymnos, Sp. 788.

ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς bezeichnet (R. 607a). So wird der Hymnos zu einem Gattungsbegriff für ‚das religiöse Lied‘. Problematisch ist allerdings, dass Platon sowohl den Threnos, d.h. das Klagelied, das bei Bestattungen gesungen wird, als auch den Paian, ursprünglich ein Jubel-, Dank- oder Bittlied an Apollo, den vorrangig dem Gott Dionysos gewidmeten Dithyrambos und den Nomos, ein zumeist ebenfalls dem Apollo geweihtes Lied, von den Hymnen abgrenzt (Leg. 700b)⁴⁰.

Ebenso haben die alexandrinischen Philologen bei der Einteilung von Pindars Dichtung ein Buch mit Hymnen und Bücher mit Paianen, Dithyramben etc. unterschieden, wobei dies wohl so zu verstehen ist, dass die Gelehrten diejenigen Götterlieder, die keinem bestimmten Kult zugewiesen werden konnten, als ‚Hymnen‘, d.h. einfach als ‚religiöse Lieder‘ bezeichneten, während sie andere Dichtungen eindeutig als Dithyramben, Paiane etc., also als spezielle Götterlieder erkennen konnten⁴¹.

Es lässt sich demnach festhalten, dass ‚Hymnos‘ der Gattungsbegriff für ‚das religiöse Lied‘ ist, unter den sämtliche Götterlieder, nicht nur diejenigen Lieder, die nicht für einen bestimmten Kult verfasst sind, sondern auch die Gesänge für spezielle Gottheiten gleichsam als ‚Untergattungen‘⁴² subsumiert werden können.

Der Hymnos, d.h. ‚das religiöse Lied‘, das erst bei Homer⁴³ geschichtlich fassbar wird, weist eine bestimmte Form sowie eine bestimmte Topik auf: Es beginnt mit der Anrufung (invocatio), bei der möglichst alle Namen und Beinamen eines Gottes genannt werden; es darf bei der Aufzählung möglichst keiner übersehen werden, damit der Gott nicht beleidigt wird und seine Hilfe verweigert. Auch die Eltern und der Geburtsort des Gottes werden erwähnt, jedoch nicht in dem Glauben, man kön-

⁴⁰ Die Darstellung der speziellen Götterlieder beginnt im Anschluss an die Ausführungen zum Hymnos mit dem Paian.

⁴¹ Bei Procl. ap. Phot.bibl. 319 b 18 – 20 Henry findet man die Unterscheidung zwischen dem *κρηῖως ὕμνος*, der zur Kitharabegleitung von einem um den Altar stehenden Chor gesungen wird, und dem Prosodion, einem Lied, das zur Flötenmusik während der Prozession zum Altar aufgeführt wird. A.E. Harvey 166 nimmt infolgedessen an, dass innerhalb der religiösen Lieddichtung, abgesehen von Paian, Dithyrambos und anderen speziellen Kulthymnen noch eine Gattung ‚Hymnos‘ existiert - *ὁ κρηῖως ὕμνος* - und dass es sich bei diesem Gesang stets um ein monostrophisches, von einem stehenden Chor vorgetragenes Lied handelt. Dagegen definiert W.D. Furley, Praise 32 folgendermaßen: „Hymn was always the generic word, but when the Alexandrians came to classifying religious lyric poetry, they could identify some poems as paeans ... others as dithyramps, ..., or nomes, and any which were clearly addressed to a divinity but did not fit any sub-category they included under hymns, thus a false distinction emerged between hymns and other religious lyrics“; vgl. auch Annemarie J. Neubecker 42 f.

⁴² Wenn im Anschluss an die Erläuterungen zum Hymnos die Chorlieder für bestimmte Gottheiten im Einzelnen vorgestellt werden und von den verschiedenen ‚Chorliedgattungen‘ die Rede ist, so ist zu beachten, dass es sich bei ihnen im eigentlichen Sinn letzten Endes um Untergattungen, die sich alle unter dem übergeordneten Gattungsbegriff ‚Hymnos‘ einordnen lassen, handelt.

⁴³ Verschiedene Götterlieder erwähnt die Ilias, z. B. Mädchenchöre für Artemis (Il. 16, 183); ein Paian (Il. 1,472 ff) wird von einem Männerchor vorgetragen.

ne die Gottheit dadurch zum Handeln zwingen, sondern um sie zu preisen; dazu kommt auch die Nennung der Orte, an denen der Gott ein Heiligtum besitzt⁴⁴. Danach können die Gründe, die den Gott zum Eingreifen bewegen sollen, genannt werden, z. B. bereits erhaltene Opfer (Hom. Il. 1,39 ff) oder in Aussicht gestellte Gaben (Hom. Il. 10,292 ff); es werden Wesen, Macht und frühere Taten der Gottheit gerühmt (Hom. Il. 16,236 – 38). Wie E. Norden⁴⁵ gezeigt hat, ist für diesen Lobpreis die Verwendung von Relativsätzen und Partizipien, der „Du-Stil“ – hierbei wendet sich der Betende direkt an den Gott – oder der „Er-Stil“ – das Lob erfolgt in der 3. Person – charakteristisch. Für diesen 2. Teil des Götterliedes, der in manchen der sog. homerischen Hymnen⁴⁶ sehr umfangreich ist, hat K. Ausfeld⁴⁷ den Begriff „*pars epica*“ geprägt.

Im 3. Teil des Götterliedes (*precatio*) wird eine Bitte vorgetragen. Die meisten Hymnen enthalten eine die Gemeinschaft betreffende Bitte: Der Gott soll den Menschen Schutz, Gesundheit und Fruchtbarkeit gewähren. Es kann vorkommen, dass in einem Hymnos die Bitten fehlen; in diesem Fall geht es allein um den Ruhm des Gottes (objektiver Hymnos)⁴⁸.

Für die verschiedenen Götterfeste in Griechenland wird eine große Anzahl unterschiedlicher Lieder geschrieben. Bedeutende Dichter, wie vor allem Pindar, Bakchylides und Simonides, verfassen Götterlieder in lyrischen Metren⁴⁹ für eine Kultfeier. Diese Lieder, die zumeist strophisch gebaut sind und während eines Götterfestes in Anwesenheit der Kultgemeinde von einem Chor zur Kithara - oder Aulosbegleitung vorgetragen werden, sind größtenteils verloren; es liegen nur noch

⁴⁴ Vgl. R. Wünsch, Sp. 143; W.D. Furley, Praise 43.

⁴⁵ Vgl. E. Norden 143 ff.

⁴⁶ Vgl. die folgenden Ausführungen mit den Anmerkungen 53 und 54.

⁴⁷ Vgl. K. Ausfeld, De Graecorum precationibus quaestiones. In: Jahrb. Class. Phil. 28, 1903, 505 ff (nach J. Bremer 194). K. Ausfeld gibt *invocatio – pars epica – precatio* als Struktur des Hymnos an. Dagegen zieht J. Bremer 194 ff die Bezeichnung ‚argument‘ für den eingeschobenen Teil des Götterliedes vor, da in vielen Hymnen zwar die Gründe angeführt werden, warum ein Gott helfend eingreifen soll, dieser Part jedoch keine ausführliche Erzählung zum Preis der Gottheit enthält; vgl. auch R. Wünsch, Sp. 145; W.D. Furley, Praise 35.

⁴⁸ Vgl. R. Wünsch, Sp. 145.

⁴⁹ Es gibt auch hexametrische Dichtungen, die im Kult Verwendung finden. Erhalten ist eine Sammlung von 87 sog. orphischen Hymnen, die wahrscheinlich von einer orphischen Gemeinde in Kleinasien im 3. Jh. n. Chr. als Liedbuch in ihren Versammlungen benutzt wurde. Die Hymnen, die an einzelne Gottheiten gerichtet sind, weisen jeweils dieselbe Struktur auf: Anrufung des Gottes, Nennung aller Epitheta, abschließendes kurzes Gebet, vgl. Orphei Hymni, ed. W. Quandt, Berlin 1941; R. Wünsch, Sp 171 f; J. Bremer 212. - Erwähnenswert sind auch die vorwiegend hexametrischen hymnischen Dichtungen in den aus Ägypten stammenden Zauberpapyri (PGM II, 237 ff); M. Lattke 70 ff; W. D. Furley, Hymnos, Sp. 791.

Fragmente von Paianen und Dithyramben Pindars sowie einige Dithyramben und Reste von Paianen des Bakchylides vor⁵⁰.

Neben den Götterhymnen der Chorlyriker, die der feierlichen Ausgestaltung öffentlicher kultischer Feste dienen, gibt es auch hymnische Dichtungen, die für den Einzelgesang zur Begleitung eines Saiteninstrumentes vorgesehen sind⁵¹. Diese Lieder sind jedoch vermutlich nicht für eine öffentliche Darbietung bei einem Götterfest, an dem die Kultgemeinde anwesend ist, bestimmt, sondern werden wohl eher im Kreis von Freunden oder Gefährten bei einem Symposion oder einem Fest gesungen⁵²; sie werden in dieser Untersuchung daher nicht berücksichtigt.

Die Chorlyrik ist in das attische Drama aufgenommen worden (vgl. Kap. 1.2.2); vor allem bilden die Tragiker die lyrischen Hymnen nach. In diesen kann der Chor seine religiösen Empfindungen zum Ausdruck bringen. Hierzu dienen auch Anrufungen und Gebete im Hymnenstil.

Außer den in lyrischen Metren verfassten Hymnen findet sich auch eine Anzahl hexametrischer Hymnen: Unter dem Namen Homers sind 34 hexametrische Gedichte sehr unterschiedlicher Art und Länge überliefert⁵³. Vermutlich haben diese Hymnen die Funktion eines Prooemiums, mit dem ein Rhapsode die Gunst der Götter für seinen anschließenden epischen Vortrag bei einem Agon erbitten will⁵⁴.

Aus hellenistischer Zeit ist besonders die Sammlung der sechs Hymnen des Kallimachos hervorzuheben⁵⁵. Mit Ausnahme des fünften Gesanges, der im distichischen Versmaß verfasst ist, weisen alle anderen Hymnen den Hexameter auf. Bei diesen Dichtungen handelt es sich aber nicht um Götterlieder, die anlässlich einer

⁵⁰ Bzgl. der Reste von Kulthymnen für verschiedene Gottheiten, die aus der spätklassischen/ hellenistischen Zeit stammen und in wenigen Fällen sogar mit Notenzeichen erhalten sind, vgl. R. Wunsch, Sp. 169 f; P. Maas, *Epidaurische Hymnen*, Halle 1933; E. Pöhlmann 58 ff; Annemarie J. Neubecker 44 ff; J. Bremer bes. 205 ff; M. Lattke 67 ff; W. D. Furley, *Types* 32 ff; W. D. Furley, *Hymnos*, Sp. 789 f.

⁵¹ Hymnische Dichtungen bzw. Fragmente findet man z. B. bei Sappho (Fr. 1 D; 6 D); Alkaios (Fr. 2 D; 3 D; 24 a D; 78 D); Anakreon (Fr. 2 D).

⁵² Vgl. W. D. Furley, *Types* 29 ff; speziell zu Alkaios vgl. W. Rösler, *passim*.

⁵³ Vgl. *The Homeric Hymns*, ed. by T. W. Allen / W. R. Halliday / E. E. Sikes, Oxford 1936, ND Amsterdam 1980. In den großen Hymnen, wie dies z. B. im 7. Hymnos (Dionysos und die Seeräuber) der Fall ist, findet sich eine ausführliche mythologische Erzählung zum Ruhm der göttlichen Macht. Dieser Teil des Hymnos, der auf die Anrufung der Gottheit folgt, wird nach K. Ausfeld als ‚pars epica‘ bezeichnet (vgl. Anm. 47). - Abgesehen von den unter Homers Namen überlieferten Hymnen gab es weitere Dichtungen dieser Art: Pausanias (4, 33, 3) führt zwei Hexameter aus einem Prozessionslied des Eumelos von Korinth (8. Jh. v. Chr.) an. Terpander (7. Jh. v. Chr.) soll nach Ps.-Plut. *Mus.* 4 kitharodische Prooemien in epischem Maß verfasst haben; vgl. R. Wunsch, Sp. 157.

⁵⁴ Zur Frage der Aufführung der homerischen Hymnen vgl. Annemarie J. Neubecker 43; W. D. Furley, *Types* 26 ff; ders., *Hymnos*, Sp. 790.

⁵⁵ Vgl. die Kallimachosausgabe von M. Asper 42 - 46; 387 - 457.

Kultfeier vorgetragen werden, sondern um literarische Hymnen⁵⁶. Vorbild für den ersten, dritten und vierten Gesang, in denen die Taten der angerufenen Gottheit gepriesen werden, sind die homerischen Hymnen. Kallimachos, der ausführlich verschiedene Varianten des Mythos sowie Einzelheiten aus dem Kultus schildert, bedient sich im 2., 5. und 6. Gesang einer mimetischen Erzähltechnik, die beim Leser den Eindruck erwecken soll, als ereigne sich die dargestellte Kulthandlung gerade im Augenblick des Erzählens. Der äußere Anlass wird somit jetzt Gegenstand der Dichtung⁵⁷.

Wie in Griechenland, so kennt man auch in Rom die Dichtung und Aufführung von Chorliedern innerhalb des kultischen Bereichs. Das Götterlied wird im römischen Bereich als ‚carmen‘ bezeichnet (z. B. bei Liv. 27, 37; 31, 12). Erst im 2. Jh. n. Chr. ist der Begriff *hymnus* sicher belegt (Apul. flor. 18), kann aber noch im 7. Jh. als griechisches Fremdwort angesehen werden⁵⁸.

Zu der religiösen Chorlyrik gehören außer den anonymen carmina der fratres Arvales sowie der Salier, die aus der vorliterarischen Phase stammen (vgl. Kap. 2.1), die Lieder aus der literarischen Zeit vor Catull, die zum Zweck der Sühnung und Abwendung von Unheil während einer Kultfeier gesungen werden (vgl. Kap. 2.2.1).

Das erste erhaltene lateinische Götterlied aus literarischer Zeit stammt von Catull (c. 34: Hymnus an Diana; vgl. Kap. 3.2). Dieses carmen weist beinahe alle der oben erwähnten hymnischen Elemente auf. Hymnendichtung findet sich dann vor allem bei Horaz. Er verfasst nicht nur das Carmen Saeculare für die Jahrhundertfeier im Jahre 17 v. Chr., sondern gestaltet einige seiner lyrischen Gedichte als

⁵⁶ M. Asper 44 vertritt die Ansicht, dass die kallimacheischen Hymnen zwar nicht im Rahmen einer Kultfeier zu Ehren der jeweils angerufenen Gottheit, wohl aber bei einem beliebigen Agon öffentlich vorgetragen wurden und dann in einem weiteren Schritt zur Rezeption durch den Leser vorgesehen waren. - Zu den literarischen Hymnen gehören auch die Dichtungen auf abstrakte bzw. personifizierte Begriffe, wie z. B. auf Tyche (Stob. Ecl. I 6, 13 p. 86 W. = 1019 PMG). Die Reihe dieser philosophischen Hymnen beginnt im 4. Jh. v. Chr. mit Aristoteles' Hymnos auf Arete, der im daktyloepitritischen Maß verfasst ist (Ath. 15, 696a - 697b = 842 PMG). Der Stoiker Kleantes (ca. 331 - 232 v. Chr.) verfasst einen epischen Hymnos auf Zeus (Stob. Ecl. I 1, 12 p. 25, 3 = SVF I 537 Arnim). In späterer Zeit dichtet Mesomedes (1. H. 2. Jh. n. Chr.) Hymnen u. a. auf Physis und auf Helios (Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit, hrsg. v. E. Heitsch, Göttingen 1963, 25 ff). Der Neuplatoniker Proklos schreibt hexametrische Hymnen auf verschiedene Gottheiten (Procli Hymni, ed. E. Vogt, Wiesbaden 1957 = Klass. Philol. Studien, hrsg. v. H. Herter / W. Schmid, Heft 18); vgl. W. D. Furley, Types 38 ff; E. Vogt 259 - 261; W. D. Furley, Hymnos, Sp. 789 ff.

⁵⁷ Vgl. W. Albert 72 ff. - Hymnenartige Anrufungen spielen im Werk Theokrits eine wichtige Rolle; vgl. z.B. Theoc. 1, 123-126 (Anrufung des Pan); 2, 10-16 (hymnenartiges Gebet an Selene und Hekate); 15, 100-144 (Hymnos auf Aphrodite und Adonis).

⁵⁸ Isid. orig. 1, 39, 17: *hymni autem ex graeco in latinum ‚laudes‘ interpretantur.*

Hymnen; diese Dichtungen sind aber mit Ausnahme des Säkularliedes nicht für einen Vortrag anlässlich eines öffentlichen Kultfestes bestimmt. Außer Hymnen, die an Götter gerichtet sind (vgl. z. B. *carm.* 1, 10 an Merkur; *carm.* 1, 21 an Apollo und Diana; *carm.* 1, 35 an Fortuna), finden sich auch Hymnen auf Gegenstände (*carm.* 1, 32 an die Leier; *carm.* 3, 21 an den Weinkrug) sowie auf die Bandusia-Quelle (*carm.* 3, 13), woran die Loslösung der Hymnen von ihrer kultischen Funktion deutlich wird.

Neben diesen selbständigen Hymnen gibt es eine weitere wichtige Textgruppe, nämlich die Hymnen innerhalb eines anderen literarischen Genos: Z. B. findet man in den Lehrgedichten des Lukrez und Vergil als Prooemium einen Hymnus (*Lucr.* 1, 1 - 43 an Venus; *Verg. Georg.* 2, 1 - 8 an Bacchus), in Vergils Epos einen Hymnus der Salier an Herkules (*Verg. Aen.* 8, 293 - 302).

Darüber hinaus werden auch nur einzelne Elemente des Hymnus in einem gattungsfremden Kontext verwendet: Z. B. werden innerhalb einer Invektive Verse an Venus gerichtet (vgl. *Catull.* c. 36, 11 - 17); in einer Festbeschreibung Tibulls findet sich eine hymnische Anrufung der Gottheit Osiris (*Tib.* 1, 7, 43 - 54). Hymnische Elemente weisen auch Enkomien auf, z. B. *Lucr.* 3, 1 - 30 (Lob Epikurs); *Verg. Aen.* 6, 791 - 807 (Lob des Augustus).

Hymnische Partien finden sich auch in einigen Chorliedern der senecanischen Tragödien (vgl. Kap. 5.1.3)⁵⁹.

Bevor die Chorliedgattungen, die sich für die verschiedenen Kulte herausgebildet haben, erläutert werden, seien die wichtigsten Punkte zum Hymnos noch einmal zusammengefasst: Der Hymnos bezeichnet seit dem 5./4. Jh. das ‚Lied zu Ehren einer Gottheit‘, das bei einem Kultfest überwiegend von einem Chor oder einem Einzelsänger zur Kitharabegleitung vorgetragen wird. ‚Hymnos‘ ist der Gattungsbegriff für das religiöse Lied, dem sich alle speziellen Götterlieder und die Gesänge, die nicht für einen bestimmten Kult vorgesehen sind, unterordnen lassen. Wenn in dieser Untersuchung von der Gattung ‚Hymnos‘ die Rede ist, so soll damit das religiöse Lied, das von einem Chor anlässlich eines Götterfestes vorgetragen wird und das sich durch die o.g. Form und Merkmale auszeichnet, gemeint sein.

Nach diesen Erläuterungen zum Hymnos beginnt nun die Vorstellung der Chorliedgattungen, die für spezielle Kulte bestimmt sind.

⁵⁹ Vgl. R. Wünsch, Sp. 177; M. Lattke 80 ff; Therese Fuhrer, Lateinischer Hymnus, Sp. 792-794.

Der Paian ist ein Chorlied, das vor allem zur Verehrung des Apollo dient; es hat vielfältige Funktionen: Er kann z. B. als Bittlied zur Abwendung von Seuchen und Krankheit, später auch von allem Unheil gesungen werden oder ein Danklied für Rettung aus Gefahr sein. Der Paian kann als Prozessions- oder als Sühnelied vorgetragen werden. Außer Apollo und Artemis wird gelegentlich der Heilgott Asklepios angerufen; in späterer Zeit richten sich Paiane auch an andere Götter. Seit dem Ende des 5. Jhs. werden auch Menschen mit diesem Chorlied geehrt⁶⁰. Die meisten lyrischen Dichter haben Paiane verfasst; von Pindar und Bakchylides sind größere Fragmente erhalten.

Der Dithyrambos gehört zum Dionysoskult; der älteste Beleg für diese Gattung findet sich in einem Archilochosfragment (Fr. 120 West), in dem der Dichter sich rühmt, den Dithyrambos anstimmen zu können.

In der Entwicklung dieser Gattung lassen sich drei wichtige Phasen feststellen: 1. die Phase des vorliterarischen, improvisierten Liedes des Dionysoskultes, 2. die Phase der Institutionalisierung im 6. Jh. v. Chr. aufgrund der Religions- und Kulturpolitik der Tyrannen und innerhalb der jungen Demokratie Athens ; im 5. Jh. wird der Dithyrambos zur chorlyrischen Gattung schlechthin, 3. die Phase der musikalischen Innovationen im Neuen Dithyrambos und der allmählichen Literarisierung dieser Gattung⁶¹ (vgl. Kap. 1.1.3).

Zu den Kultliedern gehört auch der Nomos, der in der Regel ein vor allem dem Apollo geweihtes Einzellied zur Kithara- oder Aulosbegleitung ist, gelegentlich aber auch von einem Chor oder als Instrumentalstück vorgetragen wird. Der kitharodische Nomos ist der ursprünglichere; Terpander von Lesbos soll ihn erfunden haben⁶². Für homerische und eigene Hexameter schrieb der Dichter Melodien und fügte dann alles in eine genau festgelegte, mehrteilige Form, die bis zu Phrynys (1. H. d. 5. Jhs. v. Chr.) erhalten blieb. Rhythmus und Tonart durften bei dieser Liedgattung nicht gewechselt werden. Wie der Dithyrambos (vgl. Kap. 1.1.3) erfährt auch der Nomos unter dem Einfluss der musikalischen Innovationen im 5. Jh. Veränderungen. Die bis dahin streng festgelegte alte Form wird aufgegeben. Ein Beispiel für einen Nomos neuer Art ist das umfangreiche Fragment der ‚Perser‘ von

⁶⁰ Vgl. W. Schmid – O. Stählin 343 f: Nach Plutarch (Lys. 18) war der spartanische Feldherr Lysander der erste, der durch einen Paian geehrt wurde. Ausführliche Untersuchungen zu dieser Gattung findet man bei L. Deubner, Paian 385 ff sowie vor allem bei L. Käppel, Paian.

⁶¹ Vgl. B. Zimmermann, Dithyrambos 137.

⁶² Ps.-Plu. Mus. 4,1132 d.

Timotheos (ca. 450 - 360 v. Chr.)⁶³. Auch nach Timotheos betätigen sich Dichter sicherlich in dieser Gattung, wenn sie auch nicht mehr so berühmt geworden sind.

Das Prosodion ist ein Prozessionslied, das der Chor auf dem Weg zu Altären oder Tempeln unter Begleitung von Flötenmusik singt; es ist nicht an die Verehrung bestimmter Gottheiten gebunden. Eine geringe Anzahl von Fragmenten ist von Pindar und Bakchylides erhalten, jedoch lässt sich daraus keine genaue Vorstellung von dieser Gattung gewinnen. Mit Noten erhalten ist ein Stück aus dem 2. delphischen Hymnos mit der Überschrift ‚Paian und Prosodion‘⁶⁴.

Das Partheneion ist ein von einem Mädchenchor gesungenes Lied. Von Alkman sind umfangreiche Fragmente zweier Partheneia erhalten⁶⁵. Mädchenlieder dichten auch Simonides von Keos, Bakchylides und Pindar, jedoch sind nur von Pindar Fragmente überliefert⁶⁶.

Das Daphnephorikon singt ein Chor junger Mädchen an einem Fest zu Ehren des Apollon Ismenios in Theben (Procl. ap. Phot. bibl. 321a 33 ff), an den sog. Daphnephoria, während einer Prozession, die von einem *παῖς ἀμφιδαλῆς* angeführt wird⁶⁷.

Das Hyporchema ist ein dem Apollo gewidmetes Tanzlied. Ob Tänzer und Sänger bei diesem Lied identisch waren, ist unsicher. Thaletas von Gortyn auf Kreta (7. Jh. v. Chr.) soll als erster Hyporchemata verfasst haben, und zwar zur Begleitung von Waffentänzen der kretischen Kureten (schol. Pind. P. 2,127), und soll diese Tanzlieder nach Sparta gebracht haben⁶⁸.

Der Iobackchos ist ein Chorlied orgiastischer Art, das zu Ehren des Dionysos erklingt; ein weiteres Kultlied ist das Adonidion, ein Klagegedicht auf den Tod des Adonis⁶⁹.

Zu den Liedern, die außerhalb des Kultes gesungen werden, gehören die mit einer Hochzeitsfeier verbundenen Chorgesänge: der Hymenaios und das Epithala-

⁶³ Vgl. Fr. 791 PMG; dies ist das umfassendste Stück später Chorlieddichtung, das erhalten ist.

⁶⁴ Vgl. Annemarie J. Neubecker 50.

⁶⁵ Vgl. Anm. 92.

⁶⁶ Vgl. Fr. 83 Bowra (= 94a Sn.); vgl. auch Anm. 67.

⁶⁷ Hinter dem Kind trägt sein nächster männlicher Verwandter ein Scheit aus Olivenholz, gefolgt von demjenigen, der den Lorbeer trägt (Daphnephoros); schließlich folgt der Mädchenchor; vgl. Anm. 594, H. Färber I 40; A. Schachter, Sp. 313 f. - Ein wichtiges Fragment eines Daphnephorikon stammt von Pindar (Fr. 84 Bowra = 94b Sn.).

⁶⁸ Vgl. H. Färber I 34 f; Annemarie J. Neubecker 51 f. – Pindar verfasste zwei Bücher Tanzlieder, von denen nur noch wenige Reste vorhanden sind. Das längste erhaltene Bruchstück eines Hyporchema stammt wohl aus einem Satyrspiel des Pratinas von Phleius (Fr. 708 PMG), der in den Jahren 499-496 v. Chr. an einem dramatischen Agon teilnahm.

⁶⁹ Vgl. W. Schmid – O. Stählin 343 ff.

mion. Diese Lieder sollen hier ausführlicher vorgestellt werden, da sie für die römische Hochzeitsdichtung (vgl. Kap. 3.3) eine wichtige Rolle spielen:

Das griechische Hochzeitslied wird als *ύμέναιος* (Sappho: *ύμήναιος*; Kallimachos: *ύμήναιος*) und seit hellenistischer Zeit oft auch als *έπιθαλάμιος* (sc. *ώδή*; *ύμνος*) bzw. *έπιθαλάμιον* (sc. *μέλος*; lat. *epithalamium*) bezeichnet⁷⁰.

Bei dem Wort *ύμέναιος* handelt es sich um eine „adjektivische Erweiterung“⁷¹ des etymologisch nicht eindeutig zu erklärenden Kultrufes *ύμήν* oder *ύμέν*⁷². Ursprünglich bestand das aus dem Volksbrauch stammende Hochzeitslied (vgl. Ar. Pax 1332 ff) wohl nur aus solchen kurzen *ύμήν* - Rufen. In den kunstvoll gestalteten Hochzeitslieddichtungen der literarischen Zeit ist der alte Kultruf *ύμήν* noch als Refrain erhalten; er kommt zum Teil in Form von Verdoppelungen, zum Teil in „männigfachen Erweiterungen“⁷³ vor. Nach diesen *ύμήν*-Rufen ist das Hochzeitslied benannt.

Hymenaios oder Hymen ist aber, erstmals bei Pindar (Fr. 128 c Sn.) und Euripides (Tr. 310; 314), auch der Name des griechischen Hochzeitgottes. In der Bedeutung ‚Hochzeitgesang‘ wird der Hymenaios bereits bei Homer (Il. 18,491 ff) erwähnt⁷⁴, was darauf hinweist, dass sich das Hochzeitslied wahrscheinlich früher aus dem *ύμήν*-Ruf entwickelt hat als der Hochzeitgott⁷⁵.

⁷⁰ Vgl. E. A. Mangelsdorff 47; P. Maas, Hymenaios, Sp. 130 ff; R. Muth 5-45; J. Bremmer, Sp. 784 ff. – Der *λόγος έπιθαλάμιος* gehört nicht zu den Hochzeitsliedern, sondern ist die bei der Hochzeit gehaltene Rede, für die die Rhetoren Himerios (*Έπιθαλάμιος είς Σεβήρον*, Himerii declamationes et orationes, ed. A. Colonna 74 ff); Menander (*Περί έπιθαλαμίων*, Rhet. Graeci III, ed. L. Spengel 399 ff); Dionysios v. Halikarnassos (*Μέθοδος γαμηλίων* und *Μέθοδος έπιθαλαμίου*, Dionysii Halicarnasei quae exstant, ed. H. Usener/L. Radermacher VI, 260 ff) bestimmte Vorschriften festlegten. Der *λόγος έπιθαλάμιος* soll folgendes Schema aufweisen: a) *προοίμιον*, b) *λόγος περί τοῦ γάμου*, c) *έγκώμιον τῶν γαμούντων*, d) *έκφρασις τῆς νέμφης*; vgl. R. Keydell, Sp. 927 ff.

⁷¹ R. Muth 7.

⁷² Einen ausführlichen Überblick über die verschiedenen Positionen bzgl. der Etymologie dieses Wortes: *ύμήν* sei nicht indogermanischen Ursprungs bzw. *ύμήν* sei ein griechisches Wort und gleichbedeutend mit *membrana (membrana virginalis)*, findet man bei R. Muth 10 ff.

⁷³ P. Maas, Sp. 131; bei R. Muth 8 findet man zahlreiche Belegstellen für verdoppelte und erweiterte *ύμήν*-Rufe.

⁷⁴ Die Aspis, unter Hesiods Namen überliefert, erwähnt den Hymenaios (274) ebenfalls. – Die Tradition des literarischen Hochzeitsliedes reicht vermutlich bis ins 7. Jh. v. Chr. zurück. Bereits Alkman soll Hymenaeen gedichtet haben (AP 7,19,1); das neue Alkmanfragment (P. Oxy. XLV 3209) könnte aus einem Hochzeitslied stammen; von Stesichoros sind keine Hochzeitslieder bezeugt, jedoch scheinen zwei Fragmente (187-188 PMG) mit dem Thema ‚Hochzeit‘ etwas zu tun zu haben. Aus der archaischen Zeit sind einige wenige Fragmente von Sapphos Hochzeitsdichtung erhalten. Darin lassen sich bereits Motive erkennen, die in der Hochzeitspoesie der nachfolgenden Zeit zu finden sind, wie z. B. das Lob der Schönheit der Braut (Fr. 116 aD), gute Wünsche für die Zukunft des Paares (Fr. 129 D). Charakteristisch für Sapphos Dichtung sind ihre Naturvergleiche: Die Braut vergleicht sie mit einem süßen Apfel, der hoch am Baum hängend, für die Pflücker bisher unerreichbar war (Fr. 116 D), oder mit einer Hyazinthe (Fr. 117 D); den Bräutigam vergleicht sie mit einem schlanken Zweig (Fr. 127 D). Die Gelehrten in Alexandria haben Sapphos gesamte Dichtung in neun Büchern zusammengestellt, wobei das Ordnungsprinzip der ersten acht Bücher die Metrik bildete. Die wohl für chorischen Vortrag, in verschiedenen Metren verfassten Hochzeitslieder (vgl.

Bei einer Hochzeit konnten Lieder während aller Stationen des Festes, z. B. während des Festmahls im Haus der Brauteltern oder bei dem feierlichen Geleit der Braut zum Haus des Bräutigams (*deductio*) erklingen. Vorwiegend sang der Chor – wohl bis zum Anbruch der hellenistischen Zeit – den Hymenaios während der *deductio* der Braut⁷⁶, jedoch konnte er auch bei den anderen Stationen der Hochzeit gesungen werden. Bis zur hellenistischen Zeit wurde mit dem Wort ‚Hymenaios‘ die Gattung des Hochzeitsliedes an sich bezeichnet.

Ἐπιθαλάμιον ist ein von den alexandrinischen Gelehrten geprägter Terminus, der – wie man an dem Wort erkennen kann – zunächst das Lied, das der Chor vor dem *γάλαμος* des Brautpaares während der *consummatio matrimonii* sang, bezeichnet; doch schon seit der späteren hellenistischen Zeit erfährt dieser Begriff

dagegen G. Tsomis 231) aber wurden im 9. Buch unter dem Titel *Ἐπιθαλάμια* zusammengefasst. Zu Sapphos Zeit haben sich vermutlich noch weitere Poeten der Hochzeitsdichtung zugewandt, waren aber im Vergleich zu der großen Dichterin wohl nicht so bedeutend und gerieten daher in Vergessenheit. Hochzeitsdichtung ist auch in den Dramen zu finden (z. B. E. Tr. 308-41; Ar. Pax 1332 ff; Av. 1720 ff). Aus der hellenistischen Zeit, in der sich mehrere Dichter, wie etwa Kallimachos, Theokrit und Parthenius der Gattung ‚Hochzeitsgedicht‘ zuwandten, ist nur das in Hexametern verfasste, 18. Gedicht des Theokrit, ein episches Epithalamium auf die Hochzeit von Helena und Menelaos, vollständig erhalten. Nach einer einleitenden Erzählung, in der es heißt, dass Helenas Gespielinnen vor dem *γάλαμος* sangen, folgt das Lied selbst. Es enthält Motive, die bereits in Sapphos Hochzeitsdichtung vorkamen, wie das Lob der Braut oder die Seligpreisung des Bräutigams. Die Anrede an das Brautpaar (*allocutio sponsalis*), in der von den Göttern edle Nachkommenschaft und dauerhaftes Glück erbeten wird, bildet das Ende des Hochzeitsgedichts. Die *allocutio sponsalis* findet man in Sapphos Liedern nicht; vgl. A.L. Wheeler, Catullus 184 ff; A. Lesky 170 f; Eleni Contiades-Tsitsoni 47 ff; G. Tsomis 231 ff. – Das früheste Beispiel römischer Hochzeitsdichtung ist in der plautinischen Komödie ‚Casina‘ (798 ff) zu finden; allerdings handelt es sich hier um die Parodie einer Hochzeit: An die Stelle der Sklavin Casina, mit der der alte Herr Lysidamus die Brautnacht verbringen will, tritt der Sklave Chalinus, der sich auf Anweisung der eifersüchtigen Gattin des Lysidamus als Braut verkleidet hat. So kommt es in der vermeintlichen Hochzeitsnacht zu einer Prügelei zwischen Lysidamus und der ‚Braut‘. Die Neoteriker wandten sich wie die Alexandriner, die sie ja als ihr Vorbild betrachteten, der Hochzeitsdichtung zu. Außer Catull (vgl. Kap. 3.3) haben sich in der republikanischen Zeit noch weitere Poeten in dieser Gattung, für die der Hexameter das übliche Metrum ist, betätigt; von Tidas und C. Licinius Calvus, die ebenso wie Catull auch glykoneische Hochzeitsgedichte verfassten, sind nur geringe Fragmente erhalten (vgl. C. Licinius Calvus: 211 f FPL; Tidas: 226 FPL). Aus der frühen Kaiserzeit stammen zwei Hochzeitsdichtungen, von denen die eine in Senecas ‚Medea‘ (56 ff), die andere bei Statius (silv. 1,2; ein hexametrisches Epithalamium) zu finden ist (vgl. zu Seneca Kap. 5.1.3, zu Statius Kap. 5.2). Abgesehen von einem bruchstückhaft erhaltenen Epithalamium (378 f FPL) des Kaisers Gallienus (vgl. Anm. 745), ist aus der Zeit Claudians (4. Jh. n. Chr.) das anonyme ‚Epithalamium Laurentii‘ (Claudii Claudiani *Carmina*, ed. J. B. Hall, Leipzig 1985, 417 ff) erhalten. Claudian (vgl. Kap. 6.1.2) selbst verfasste Fescenninen in lyrischen Versmaßen (carm. 11 – 14) und ein daktylisches Epithalamium für die Hochzeit des Kaisers Honorius mit Maria (carm. 10); für Palladius und Celerina (carm. min. 25) schrieb er ebenfalls ein hexametrisches Hochzeitsgedicht. Der Grammatiker Martianus Capella (Anfang des 5. Jhs.) hat eine Enzyklopädie unter dem Titel ‚De nuptiis Philologiae et Mercurii‘ verfasst; sie enthält lyrische Verse (902 f; s. Martianus Capella, ed. J. Willis, Leipzig 1983, 343 f). – Von den christlichen Autoren, die Epithalamien verfassten, sei hier nur Ennodius (carm. 1,4; vgl. Magni Felicis Ennodi Opera, rec. F. Vogel, Berlin 1961, 276 ff) erwähnt. Weitere Namen findet man bei E. Robbins, Sp. 786 f; vgl. auch E. A. Mangelsdorff 49 ff; R. Keydell, Sp. 938 ff.

⁷⁵ Ähnlich scheint es sich bei dem Paian zu verhalten: Aus dem alten Kulturf *Ἦμε Παϊάν* entwickelte sich das Kultlied mit der Bezeichnung ‚Paian‘; zugleich wird Paian als eine göttliche Macht angesehen; vgl. R. Muth 8 f; J. Bremmer, Sp. 784.

⁷⁶ Eine weitere, seltener gebrauchte Bezeichnung für den Hymenaios während der *deductio* ist *ἀρμάτειον* (*μέλος*); vgl. E. A. Mangelsdorff 12 f.

eine Bedeutungserweiterung⁷⁷. Von Quintilian (inst. 9,3,16) z. B. wird Catulls c. 62, das einen Sangerwettbewerb eines Jungen- und eines Madchenchores im Haus der Brauteltern darstellt, als Epithalamion bezeichnet⁷⁸.

Weitere außerhalb des Kultes vorgetragene Gesänge sind die Enkomia und Epinikia. Das Enkomion wird zum Preis eines Menschen von einem Chor bzw. wohl auch von einem Einzelnen vorgetragen, nimmt aber im Gegensatz zum Epinikion nicht einen Sportsieg zum Anlass.

Das Epinikion⁷⁹ ist ein Chorlied zu Ehren eines Siegers beim sportlichen Wettkampf. Fragmente sind von der Siegeslieddichtung des Simonides vorhanden, ebenso eine beträchtliche Zahl von Bruchstücken des Bakchylides. Pindars Siegeslieddichtung ist vollständig erhalten, sodass das Epinikion die am besten kenntliche chorlyrische Gattung ist (vgl. insgesamt Kap. 1.1.3).

Der Threnos ist ein Klagerlied, das zu Ehren eines Verstorbenen erklingt. Das altteste Beispiel ist die Klage um Hektor (Il. 24,720 f), die berufsmäßige Sänger anstimmen, während Frauen mit Klagerufen antworten. Nur von Simonides und Pindar sind Threnoi in Bruchstücken erhalten. Der Dichter aus Keos hat vermutlich die Gattung der kunstvollen, für Chöre bestimmten Trauerlieder geschaffen.

Ein weiterer Trauergesang ist das Epikedeion; es wird bei einer Bestattungsfeier vorgetragen (vgl. Procl. ap. Phot. Bibl. 321a 30-32 Henry; Serv. Ecl. 5,14). Die Grenze zwischen beiden Liedarten ist jedoch nicht deutlich erkennbar⁸⁰.

Marschlieder (*μβαστηρια* oder *νοπλια μελλη*) in anapastischem Rhythmus erklingen zur Ermunterung von Soldaten. Sie werden vor allem in Lakonien, Arkadien und auf Kreta gesungen⁸¹. Ein solches Lied hat Dion Chrysostomos (or. 2,59) unter dem Namen des Tyrtaios überliefert. Nach Thukydides⁸² feuerten sich die Spartaner

⁷⁷ Der Theokritscholiast (zu Id. 18) erwähnt für die Lieder, die abends bzw. morgens vor dem *αλαμος* gesungen wurden, die Bezeichnungen *κατακοιμητικα* und *ρθια* bzw. *διεγερτικα* (Scholia in Theocritum vetera, ed. C. Wendel, Stuttgart 1967 (zuerst 1914), 331; vgl. E.A. Mangelsdorff 10 ff; A.L. Wheeler, Epithalamium 207).

⁷⁸ Vgl. R. Muth 5-45; E. A. Schmidt, Catull 87.

⁷⁹ Die Chorgesänge auf Sieger bei den panhellenischen Spielen heißen *πινικιοι* (sc. *μνοι*). Erst die alexandrinischen Philologen haben zur Bezeichnung der Gattung der Siegeslieder das Neutrum Singular des Adjektivs *πινικιος* verwendet. Bei Pindar N. 4,78 findet man das Adjektiv schon in Verbindung mit dem Wort *οιδη* (Gesang); bei Aischylos Ag. 174 steht das Neutrum Plural *πινικια* für ein Siegeslied oder Siegesgeschrei nach der Schlacht; vgl. H. Färber I 36.

⁸⁰ H. Färber I 38 f fasst als Ergebnis seiner Untersuchung zusammen, „dass das *πικηδειον* zeitlich enge auf den Todesfall begrenzt, der *ρηγνος* dagegen wohl allgemein ein Trauerlied auf den Toten war, das dem Gedächtnis seines Hinscheidens auch noch nach längerer Zeit dienen konnte.“ Vgl. auch E. Robbins, Epikedeion, Sp. 1116 f.

⁸¹ Vgl. Plb. 4,20.

⁸² Th. 5,69,70.

vor der Schlacht an und rückten dann zum Spiel zahlreicher Auleten gleichmäßig im Takt vor.

Zu den Liedern außerhalb des Kultes gehört auch das Skolion (*σκόλιον* sc. *μέλος*)⁸³, das zur Unterhaltung in geselliger Runde beim Symposion dient. Es wird entweder von Einzelnen oder von der Gesamtheit der Gäste vorgetragen. Der Inhalt dieser Lieder ist vielfältig: Es können politische Lieder, Gebete, Liebeslieder u. a. sein. Beim Symposion gibt es mehrere Arten von Gesängen⁸⁴. Eine Sammlung von 26 Skolien hat Athenaios überliefert⁸⁵.

Die Liebeslieder (*έρωτικά*) gehören überwiegend zur monodischen Lyrik; als erster Vertreter dieser Gattung gilt Alkman⁸⁶. Von Ibykos wurden wohl chorische Liebeslieder gedichtet. Ob sie in einem besonderen Buch zusammengefasst waren, ist nicht bekannt. Die alexandrinischen Philologen scheinen die Bezeichnung *έρωτικά* bei der Zusammenstellung ihrer Ausgaben nicht verwendet zu haben. Auch sonst ist diese Bezeichnung selten bezeugt⁸⁷.

Das Leben der Menschen wurde auch noch von vielen anderen Liedern, die nicht anlässlich eines Festes oder eines besonderen Ereignisses, sondern in alltäglichen Situationen erklangen, begleitet. Von diesen einfachen Liedern, die man als *carmina popularia*⁸⁸ zusammenfasst, sind noch Reste vorhanden. Dazu gehören u. a. Arbeitslieder, die zu vielen Tätigkeiten auf dem Feld und im Haus gesungen wurden⁸⁹.

1.1.3 Die Hauptvertreter der Chorlieddichtung

Nach dem Überblick über die verschiedenen Chorliedgattungen sollen nun in chronologischer Anordnung diejenigen Poeten, die gemäß der heutzutage geläufigen Trennung zwischen Chor- und monodischen Dichtern zu den wichtigsten Rep-

⁸³ Ursprung und Bedeutung der Bezeichnung sind unsicher. Zur Untersuchung über die Herkunft des Namens und die Art der Liedvorträge vgl. W. Schmid – O. Stählin 348 ff; H. Färber I 57 f; Annemarie J. Neubecker 58.

⁸⁴ Nach dem Mahl singen die Gäste gemeinsam den Paian. Danach tragen einzelne Gäste Lieder vor, wobei der jeweilige Sänger einen Myrtenzweig in der Hand hält; es folgen Gesänge geübter Chöre zur Lyrabegleitung.

⁸⁵ Ath. 15,694 c ff.

⁸⁶ Ath. 13,600.

⁸⁷ Vgl. Annemarie J. Neubecker 59.

⁸⁸ Fr. 847-883 PMG.

⁸⁹ Vgl. Annemarie J. Neubecker 55 ff. Erhalten sind außer einigen Zeilen vor allem Namen der Arbeitslieder.

räsentanten griechischer Chorlieddichtung gehören, vorgestellt werden: Dies sind Alkman, Stesichoros, Ibykos, Simonides, Pindar und Bakchylides. Dagegen gelten Alkaios, Sappho und Anakreon als Meister der monodischen Lyrik; sie werden dementsprechend hier nicht behandelt⁹⁰.

Alkman ist der erste Poet, von dem umfangreichere Fragmente chorlyrischer Dichtung erhalten sind⁹¹. Er stammt wohl aus dem kleinasiatischen Sardes und verfasst Lieder für Knaben- und Mädchenchöre, die zur Darbietung bei verschiedenen Festen vorgesehen sind. Berühmt ist der Poet für seine Partheneia⁹²; er hat jedoch auch noch andere Lieder geschrieben. Von diesen Dichtungen sind allerdings nur so geringe Reste vorhanden, dass eine sichere Zuweisung zu bestimmten Liedgattungen nicht möglich ist.

Alkman gehört zu den älteren Chorlieddichtern der archaischen Periode⁹³. Zu der Zeit, als er in Sparta wirkt (2. H. d. 7. Jhs. v. Chr.), hat die Entwicklung der Stadt zum Militärstaat noch nicht begonnen⁹⁴. Der Adel veranlasst bedeutende Künstler, vor allem Lieddichter, in die Stadt zu kommen. Ziel der Oberschicht, in deren Dienst sich Alkman gestellt hat, ist es, traditionsreiche Feste mit ihren alten Kulturen wieder zu beleben, z.B. die Karneia und Hyakinthia – das sind Feiern zu Ehren des Apollo – oder neu zu begründen, wie das Sportfest der Gymnopaïdien. Anlässlich dieser Feste, die vor allem dazu dienen, die Gemeinschaft der Bürger untereinander zu

⁹⁰ Vgl. A. Lesky 132 ff, 177 ff, 214 ff; M.L. West bes. 102 ff, 110 ff; Ch. Segal, *Archaic choral lyric* 165 ff; ders., *Choral lyric* 222 ff. – Bei der Trennung zwischen Chor- und monodischen Dichtern ist zu beachten, dass die antike Kunsttheorie, wie in Kap. 1.1.1 bereits erläutert wurde, eine solche Unterscheidung nicht kennt, und dass viele Dichter sowohl Chorlieder als auch Monodien verfassen. Zum Beispiel dichtet Sappho, die „Meisterin des lesbischen Einzelsanges zur Leier“ (A. Lesky 170), auch chorische Hochzeitslieder. Da diese Gesänge jedoch nur einen kleinen Teil ihres Werkes ausmachen, rechnet man Sappho nicht zu den Chorlieddichtern.

⁹¹ Vgl. C. Calame (Hrsg.), *Alcman. Fragmenta, veterum testimonia*, Rom 1983, XVIII - XX; J. Latacz, *Literatur* 327.

⁹² Von zwei Partheneia des Alkman sind größere Bruchstücke erhalten. Das erste (Fr. 1 PMG), auf einem Papyrus im Louvre (gefunden 1855), enthält ca. 100 Verse, die teilweise unvollständig sind. Dieses Lied zeigt eine einfache metrische Form: Es handelt sich um eine 14-zeilige Strophe aus „einfachen, trochäischen, äolischen und daktylischen Gliedern, die sich wiederholt“ (Annemarie J. Neubecker 51). Das Partheneion ist von einem Chor von 10 Mädchen gesungen worden. Der Beginn des Fragments weist auf mythische Ereignisse hin, an die sich moralische Überlegungen anschließen. Die letzten sechzig Zeilen befassen sich vor allem mit der Schönheit von Agido und Hegesichora, vermutlich den Chorführerinnen, die von den Sängerinnen sehr bewundert werden. Auch im 2. Partheneion (Fr. 3 PMG) bringt der Mädchenchor seine große Bewunderung für ein Mädchen außerhalb der Gruppe zum Ausdruck; es ist Astymeloisa, vielleicht die Chorführerin; vgl. A. Lesky 178-181; C.M. Bowra 16-73; Ch. Segal, *Archaic choral lyric* 168-185; T.B.L. Webster, *Chorus* 59; D.E. Gerber, *Greek Lyric Poetry Since 1920*, in: *Lustrum* 36, 1994, 9-49; C. Calame, *passim*.

⁹³ Zur Abgrenzung der Epochen der griechischen Literatur vgl. M. Fuhrmann, *Epochen der Literatur* 546 f.

⁹⁴ Zwischen dem Ersten Messenischen Krieg (740-720 v. Chr.) und dem Zweiten Messenischen Krieg (660-640 v. Chr.) ist Sparta eines der wichtigsten Kulturzentren Griechenlands neben Milet, Lesbos und Korinth.

stärken, finden Musikwettbewerbe statt. Die dort vorgetragenen Chorlieder zu Ehren einer Gottheit vermitteln zugleich die für die Gemeinschaft grundlegenden Werte⁹⁵.

Der Chorgesang⁹⁶ enthält drei inhaltliche Komponenten, die stets wiederkehren, unabhängig davon, zu welchem Ereignis der Gesang aufgeführt wird. Diese Elemente sind: der Anlass des Liedes; mythische Erzählung und ihr Bezug auf diesen Anlass; Gnomik, die aus Reflexionen über Götter, Menschen und ethischen Maximen besteht⁹⁷.

Während Monodien meist in der einheimischen Mundart des Dichters verfasst sind, entwickelt sich in der Chorlieddichtung nach Alkman, der noch überwiegend in seinem einheimischen Dialekt schreibt, eine mit epischem Vokabular und äolischen Formen gemischte dorisierende „Kunstsprache“⁹⁸, die für diese Gattung charakteristisch geworden ist.

Die in der Chorlyrik verwendete Kunstsprache schafft die Voraussetzung dafür, dass die Lieder für die Bürger Gesamtgriechenlands verständlich sind. Die Chordarbietungen anlässlich der großen panhellenischen Feste tragen dazu bei, dass das Gemeinschaftsgefühl aller Griechen gestärkt wird.

Zu den älteren Chorlieddichtern der archaischen Periode, die wie Alkman in Sparta wirken, gehören u. a. Terpandros aus Lesbos (7. Jh. v. Chr.)⁹⁹ sowie Xenokritos (7. Jh. v. Chr.) aus dem unteritalischen Lokroi. Er verfasst Paiane mit heroischem Stoff, die in der Antike deswegen auch als Dithyramben bezeichnet worden sind (Ps.-Plu. Mus. 10). Xanthos, vielleicht aus der Magna Graecia stammend, soll vor Stesichoros eine Orestie gedichtet haben¹⁰⁰.

Stesichoros (ca. 630 - 555 v. Chr.)¹⁰¹ von Himera auf Sizilien stammt ebenfalls aus dem westgriechischen Kolonialgebiet. Στησίχορος bedeutet „Choraufsteller“

⁹⁵ Vgl. Ch. Segal, *Archaic choral lyric* 165.

⁹⁶ Kultgesänge werden vor allem zur Begleitung eines Saiteninstruments dargeboten. Bei der Aufführung des Dithyrambos ist jedoch Flötenmusik üblich; vgl. B. Zimmermann, *Dithyrambos* 17; W.D. Furley, *Types* 23.

⁹⁷ Vgl. A. Lesky 179.

⁹⁸ Vgl. Ch. Segal, *Archaic choral lyric* 167.

⁹⁹ Ob die Fragmente 697 und 698 PMG Terpander zugewiesen werden können, ist nicht sicher.

¹⁰⁰ Vgl. Fr. 699 - 700 PMG.

¹⁰¹ Seine Werke haben laut Suda 26 Bücher umfasst; vgl. Fr. 178-281 PMG; A. Lesky 181-184; C.M. Bowra 74-129; Ch. Segal, *Archaic choral lyric* 186-201; D.E. Gerber, *Greek Lyric Poetry Since 1920*, in: *Lustrum* 36, 1994, 50-89; G. Schade, *Stesichoros. Papyrus Oxyrhynchus 2359, 3876, 2619, 2803*, Leiden [u.a.] 2003.

und ist wohl eher eine Berufsbezeichnung als der Geburtsname des Dichters¹⁰². Seine Lieder sind bedeutend länger als diejenigen Alkmans und beinhalten ausführliche Schilderungen mythischer Ereignisse. Sie weisen eine triadische Struktur auf: Strophe – Antistrophe – Epode. Den Liedern fehlen im Unterschied zu anderer Chorlyrik Merkmale, die auf Ort oder Anlass der Aufführung hinweisen. Stesichoros' Dichtungen können demnach an unterschiedlichen Orten zu verschiedenen Gelegenheiten vorgetragen werden und sind anders als die Chorlieder, die zu Ehren spezieller Götter verfasst werden, wie z.B. Dithyramben oder Paiane, nicht an eine einmalige Aufführung bei einer bestimmten Kultfeier gebunden. Ob die sehr umfangreichen Lieder – die ‚Geryoneis‘ umfasste ursprünglich weit über 1300 Verse, die ‚Oresteia‘ scheint ebenfalls ein größeres Werk gewesen zu sein – von einem Chor mit stundenlangem Tanzgesang aufgeführt worden sind, ist fraglich. Vielleicht handelt es sich bei der Darbietung dieser umfangreichen Dichtungen um den Vortrag eines Einzelsängers bzw. Kitharoden¹⁰³.

Zu den chorlyrischen Dichtern des 6. Jh. v. Chr. gehört Arion von Methymna, der am Hof des korinthischen Tyrannen Periander wirkt und nach Herodot (1, 23) als Erster einen Dithyrambos verfasst, ihn benannt und in Korinth zur Aufführung gebracht hat. Allerdings rühmte sich bereits Archilochos (Fr. 120 West), den Dithyrambos anstimmen zu können. Bei dieser frühen Form des Dionysosliedes handelt es sich um einen aus dem Stegreif begonnenen Dionysosanruf eines Einzelnen, der von der am Fest beteiligten Menge wiederholt wird und aus dem sich ein Wechselgesang von Vorsänger und Chor entwickelt. Wenn auch das Dionysoslied also nicht mit Arion seinen Anfang genommen hat, so geht die künstlerische Ausgestaltung des Dithyrambos dennoch auf den Dichter aus Methymna zurück¹⁰⁴.

Ibykos aus dem süditalienischen Rhegion, ebenfalls ein Dichter des 6. Jh. v. Chr., kommt nach Samos¹⁰⁵, wo er am Hofe des dortigen Tyrannen lebt und wirkt¹⁰⁶.

¹⁰² Vgl. A. Lesky 156; Ch. Segal, *Archaic choral lyric* 187.

¹⁰³ Vgl. M.L. West 106; vgl. auch B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1985, 161 mit Anm. 11; E. Robbins, *Stesichoros*, DNP 11, 2001, Sp. 973-975.

¹⁰⁴ Vgl. Ch. Segal, *Archaic choral lyric* 168; B. Zimmermann, *Dithyrambos* 24 ff; vgl. auch Anm. 135. – Berühmt ist Arion wegen der bei Herodot 1, 23 f überlieferten Geschichte seiner Rettung durch einen Delphin. Der Dichter gilt vor allem in der neuzeitlichen Rezeptionsgeschichte zusammen mit Orpheus als prototypischer Sänger der Antike; vgl. J. Draheim, *Musikalische Mythen und Legenden*, in: DNP 15/1, Stuttgart 2001, Sp. 601-603.

¹⁰⁵ Das Datum seiner Übersiedlung ist umstritten. Man kann aber davon ausgehen, dass Ibykos spätestens während der Regierungszeit des Polykrates (ca. 538-522 v. Chr.) nach Samos gekommen ist, da er auf diesen Tyrannen ein Lied geschrieben hat (vgl. Fr. 282 PMG).

Er verfasst Preislieder auf Zeitgenossen¹⁰⁷, woran sich erkennen lässt, dass das Leben am Tyrannenhof und die Bindung an den Herrscher sein poetisches Schaffen beeinflusst hat. Wie Stesichoros schreibt Ibykos triadisch strukturierte Lieder mit mythologischem Stoff, jedoch sind seine Dichtungen bedeutend kürzer; „es ist möglich, dass die Mythen erzählung nicht Selbstzweck“¹⁰⁸, sondern Teil eines Preisliedes gewesen ist.

Lasos (geb. zwischen 548 und 544 v. Chr.), aus dem peloponnesischen Hermione, lebt am Hofe des Hipparchos von Athen. Dort dichtet er nicht nur Dithyramben¹⁰⁹, sondern führt vermutlich auch Dithyrambenagone ein. Er verfasst asigmati-sche Dionysoslieder, d. h. er vermeidet in seinen Dichtungen das Sigma, weil dieser Buchstabe seiner Ansicht nach den Wohlklang des Wortes stört (vgl. Fr. 704 PMG).

Mit der jüngeren Chorlieddichtung¹¹⁰ weitet sich die Säkularisierung dieser Gattung aus. Es wird nun ein neuer bedeutender thematischer Bereich hinzuge-wonnen: der Sportsieg. Wohl hat es schon früher Ehrungen mit einem Liedvortrag für heimkehrende Sieger gegeben – die Olympischen Spiele für Zeus bestanden seit alters her –, doch mit der Neubegründung der drei großen internationalen Sport-feste¹¹¹ tritt auch die Siegerehrung der Sportler immer mehr in den Vordergrund. So entwickelt sich innerhalb der Chorlyrik die Liedgattung des Epinikion (vgl. Kap. 1.1.2) –, das mit Simonides (557/6 - 468 v. Chr.) zur künstlerischen Ausbildung ge-langt. Die Dichtung religiöser Chorlieder zur öffentlichen Aufführung anlässlich ver-schiedener Götterfeste bleibt weiterhin bestehen, jedoch ist die Chorlyrik seit Simo-nides nicht mehr überwiegend auf den Kult beschränkt. Sie wird jetzt zur Auftrags-dichtung im Dienst der Führungsschicht Griechenlands. Tyrannen und Vertreter der

¹⁰⁶ Die Alexandriner haben seine Werke in 7 Büchern angeordnet, von denen aber nur noch Fragmen-te erhalten sind; vgl. Fr. 282-345 PMG; A. Lesky 214-218; C.M. Bowra 241-267; Ch. Segal, *Archaic choral lyric* 214-216; D.E. Gerber, *Greek Lyric Poetry Since 1920*, in: *Lustrum* 36, 1994, 90-103. – Nach einer Legende wurde Ibykos von Räubern getötet, was aber durch Kraniche aufgeklärt wurde (vgl. TA 5-11 PMGF = *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*, Vol. I, ed. M. Davies, Oxford 1991, 237 ff); diese Geschichte findet sich in Schillers berühmter Ballade ‚Die Kraniche des Ibykus‘.

¹⁰⁷ T.B.L. Webster, *Chorus* 79: „... for the first time the whole artillery of the high lyric style is used for the praise of contemporary men, Polykrates (282), Euryalos (288) and Gorgias (289). This seems to be a step towards the fully developed victor-ode of the next period.“ – Einige Fragmente (286, 287 PMG) deuten darauf hin, dass Ibykos erotisch gefärbte Lieder verfasst hat. Aufgrund antiker Hinweise lässt sich annehmen, dass erotische Themen für Ibykos' Dichtungen sogar charakteris-tisch waren; vgl. TB 1-5 PMGF (= *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*, Vol. I, ed. M. Da-vies, Oxford 1991, 240).

¹⁰⁸ M. Hose, *Literaturgeschichte* 64.

¹⁰⁹ Vgl. Fr. 702 - 706 PMG.

¹¹⁰ Die jüngere Periode der Chorlieddichtung beginnt in der 2. Hälfte des 6. Jh. v. Chr. und reicht bis ins 5. Jahrhundert.

¹¹¹ 582 v. Chr.: die Pythien in Delphi zu Ehren des Apollo und die Isthmien bei Korinth für Poseidon; 573 v. Chr.: die Nemeen bei Nemea/Peloponnes für Zeus.

Oberschicht bestellen für ihre Privatfeste Enkomia, Threnoi, Epinikia und andere Lieder. Simonides ist wohl der erste Dichter, der viel reist und seine Künste gegen einen hohen Preis verschiedenen Auftraggebern anbietet. Dichtkunst wird eher als eine Fertigkeit, mit der man seinem Erwerb nachgehen kann, angesehen als eine Götter- bzw. Musengabe. Der Dichter von Keos lebt und wirkt an mehreren Tyrannenhöfen¹¹². Neben Epinikien und Dithyramben verfasst er auch andere Chorlieder, jedoch ist keine seiner Dichtungen vollständig erhalten¹¹³. Simonides widmet sich nicht nur der Chorlyrik, sondern wendet sich auch weiteren Gattungen, wie dem Epigramm und der Elegie zu¹¹⁴. Bevor die beiden Dichter Pindar und Bakchylides, mit deren Werken die griechische Chorlyrik in der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. ihren Höhepunkt erreicht, vorgestellt werden, sei darauf hingewiesen, dass sich unter den Chorlyrikern des 5. Jhs. v. Chr. auch Dichterinnen aus Bötien und der Peloponnes befinden. Die Lyrikerin Korinna ist die bedeutendste unter ihnen; ihr Name wurde dem Kanon der neun Lyriker hinzugefügt. Größere Fragmente (654 und 655 PMG) ihrer Dichtung, in böotischem Dialekt verfasst, sind durch einen Papyrusfund bekannt geworden¹¹⁵.

¹¹² Hipparchos, der Sohn des Tyrannen Peisistratos, der sich seit 527 mit seinem Bruder Hippas die Macht in Athen teilt, holt Simonides an seinen Hof. Nach Ermordung (514) bzw. Vertreibung (510) der Tyrannen geht der Dichter an den Hof der Skopaden in Thessalien. Etwa 476 wird Simonides von Hieron von Syrakus (478-467) nach Sizilien gerufen; dort lebten auch sein Neffe Bakchylides und Pindar.

¹¹³ Nach der Suda soll Simonides Paiane verfasst haben. Fr. 531 PMG ist der Rest eines Threnos für die am Thermopylenpass gefallenen Griechen (480 v. Chr.); dieses Lied enthält zugleich auch das Lob der Helden. Es ist gleichsam eine Verbindung von Threnos und Enkomion. Fr. 543 PMG ist das umfangreichste erhaltene Bruchstück; es enthält den berühmten Danae-Mythos. In den Jahren der großen politischen Ereignisse schreibt Simonides auch Chorlieder politisch-patriotischen Inhalts (vgl. Fr. 532-536 PMG: die Seeschlacht beim Artemision, die Seeschlacht bei Salamis); vgl. M.L. West 110 ff; Ch. Segal, Choral lyric 223 ff.

¹¹⁴ Zu seinem Werk insgesamt vgl. Fr. 506 - 653 PMG; A. Lesky 218-225; C.M. Bowra 308-372; Ch. Segal, Choral lyric 223-226; D.E. Gerber, Greek Lyric Poetry Since 1920, in: *Lustrum* 36, 1994, 129-152; O. Poltera, *Le langage de Simonide. Étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern 1997 (mit gutem Literaturverzeichnis zu Simonides und seinem Werk; Deborah Boedeker / D. Sider, (Hrsg.), *The New Simonides*, Oxford 2001 (Part I: Text u. Übersetzung der Fragmente 1-22 W²; Part II: verschiedene Forschungsbeiträge zu den Fragmenten).

¹¹⁵ Ihre Dichtungen – darunter die Darstellung eines musischen Agons zwischen den Bergen Kithairon und Helikon – weisen einen schlichten, parataktischen Stil und regelmäßige, einfache Metren auf. Der Orthografie nach zu urteilen, gehört Korinnas Werk ins 3. Jh. v. Chr., wie vor allem E. Lobel, *Hermes* 65, 1930, 356-365 zu beweisen versucht hat. Doch ist es bis heute umstritten, ob die Dichterin tatsächlich zu dieser Zeit gewirkt hat, oder nicht doch eher der Epoche Pindars angehört. - Über eine weitere Dichterin, Myrtis von Anhedon, ist fast nichts bekannt; sie wird in einem Fragment (664 a PMG) von Korinna kritisiert, weil sie als Frau mit Pindar einen Wettstreit gewagt habe. - Von Praxilla von Sikyon sind sehr wenige Verse erhalten: drei Zeilen eines hexametrischen Hymnos auf Adonis (Fr. 747 PMG) und eine Zeile eines Dithyrambos (Fr. 748 PMG). - Telesilla von Argos, nach der die alexandrinischen Philologen ein Versmaß benannten, hat Lieder für Apollon und Artemis verfasst; vgl. A. Lesky 212 ff; Ch. Segal, Choral lyric 239 ff.

Pindar, wohl im Jahre 518 v. Chr. bei Theben geboren, ist der bedeutendste Chorlyriker Griechenlands¹¹⁶. Sein Werk umfasst sowohl religiöse Dichtung: Paiane, Dithyramben, Partheneia, Prosodia u. a. – diese Lieder sind nur noch in Fragmenten vorhanden – als auch Siegeslieder¹¹⁷. Seine Epinikia¹¹⁸, in vier Büchern ediert, sind vollständig überliefert. Sie sind entsprechend den vier großen gesamtgriechischen Sportfesten zusammengestellt: je ein Buch Olympische, Pythische, Nemeische und Isthmische Oden¹¹⁹.

Pindars Siegeslieder lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Lieder, die sofort nach dem Sieg noch an demselben Ort gesungen und solche, die beim feierlichen Empfang des Siegers im Heimatort vorgetragen wurden¹²⁰. Die Oden sind von sehr unterschiedlicher Länge, jedoch enthalten sie stets drei inhaltliche Elemente: 1. Der Dichter preist den Sieger und das, was zu seiner Person gehört: Familie, Heimatstadt etc. 2. Er erwähnt einen Mythos, den er nicht unbedingt auf den Sportsieg, wohl aber auf den Adressaten des Liedes bezieht. 3. Der Dichter gibt moralische Belehrungen, die teilweise an den Mythos anknüpfen, teilweise aus eigener Überlegung entstanden sind, in Form von Gnomen. Die Art der Kombination der drei Elemente des Liedes ist nicht durch bestimmte Regeln festgelegt.

Wie bei Simonides (vgl. Fr. 598 PMG) finden sich auch in Pindars Werk Reflexionen über die eigene Kunst: In O. 2,86 ff betont er, dass für einen Dichter die Veranlagung (*φύσις*) wichtiger ist als das erworbene Wissen (*μάθησις*).

Pindars Stil gilt bereits im Altertum als schwierig: Mythen werden nicht erzählt, sondern der Dichter greift häufig einzelne Episoden kurz heraus ohne Rücksicht auf den chronologischen Zusammenhang. Insgesamt sind die Veränderung der überlieferten Götter- und Heldensagen, die Technik des Andeutens und rascher Themen-

¹¹⁶ Pindar, dessen Dichtkunst u.a. von Horaz gerühmt wird (vgl. Hor. *carm.* 4,2), stammt aus altadeligem Geschlecht. Die aristokratische Wertewelt bleibt Zeit seines Lebens für ihn maßgebend: Reichtum, körperliche Tüchtigkeit, Schönheit und vor allem Ruhm gelten als die höchsten Güter; diese sind im Adel erblich. Jedoch muss der Poet durch seine Kunst dafür sorgen, dass der Ruhm des adeligen Helden erhalten bleibt und verbreitet wird. Erst die Dichtung verschafft dem Helden beständigen Ruhm (vgl. Pi. N. 4,6). Pindar schreibt Chorlieder für Auftragsgeber aus ganz Griechenland. Zwischen 476 und 474 hält er sich am Hofe Hierons I. von Syrakus auf.

¹¹⁷ Vgl. Pindari carmina cum fragmentis, rec. brevique adnot. crit. instr. C. M. Bowra, Oxford 1958; A. Lesky 225-237; Ch. Segal, *Choral lyric* 226-235; D.E. Gerber, *Pindar and Bacchylides* 1934-1987, in: *Lustrum* 31, 1989, 97-269 und *Lustrum* 32, 1990, 9-67; ders., *A Commentary on Pindar Olympian Nine*, Stuttgart 2002 (Hermes Einzelschriften, Heft 87); S. Hornblower, *Thucydides and Pindar. Historical Narrative and the World of Epinikian Poetry*, Oxford 2004.

¹¹⁸ Das erste datierbare Epinikion ist P. 10 (498 v. Chr.), das letzte P. 8 (446); für die anderen Oden ist das Datum, obgleich in den Scholien Siegeslisten überliefert sind, oft unsicher; vgl. Ch. Segal, *Choral lyric* 227.

¹¹⁹ Bei dem Begriff ‚Ode‘ handelt es sich um ein spätlateinisches Lehnwort von griech. *ὕδῃ* (kontrahiert statt *ᾠοιδῃ*; Gesang, Lied).

¹²⁰ Vgl. T.B.L. Webster, *Chorus* 86.

wechsel für Pindar charakteristisch. Er fügt Mythen und Teile davon mit bestimmten Gnomen sowie Aspekte des gegenwärtigen Ereignisses zusammen; dadurch will er beim Rezipienten eine bestimmte Wirkung erzielen oder auch eine bestimmte Lehre vermitteln¹²¹. Zu der komplizierten Struktur der Lieder und dem oft sehr schwierigen Versmaß, den zahlreichen Andeutungen sowie den Bezügen zwischen gegenwärtiger Situation und mythischen Episoden kommen ein oft schwieriger Satzbau und der häufige Gebrauch von Metaphern hinzu.

Die Epinikien richten sich ausschließlich an die Aristokraten, denn ihnen allein waren der Sport und die Teilnahme an den großen Sportereignissen dieser Zeit vorbehalten.

Pindars jüngerer Zeitgenosse Bakchylides stammt von der ionischen Insel Keos und kann als der letzte bedeutende Vertreter der Chorlyrik des 5. Jh. v. Chr. gelten. Er verfasst vorwiegend Götterlieder, z. B. Hymnen, Paiane und Dithyramben, aber auch Enkomia, Epinikia – darunter ein Lied für den olympischen Wagensieg des Tyrannen Hieron im Jahre 468 v. Chr. – und Erotika¹²². Seine Siegeslieder enthalten ebenso wie diejenigen Pindars den Preis des Siegers, Mythos und Gnomik. Anders als sein älterer Zeitgenosse hält sich Bakchylides aber stärker an die Überlieferung des Mythos. Er deutet nicht bestimmte Episoden bloß an, sondern stellt das mythische Geschehen ausführlich dar. Häufiger als Pindar benutzt er die direkte Rede. Die Fülle von Metaphern und die abrupten Übergänge zu anderen Themen sowie die tiefgehenden philosophischen Reflexionen und Mahnungen finden sich in Bakchylides' Werk bei weitem nicht in demselben Maß wie in den Dichtungen seines älteren Rivalen¹²³. Die von den alexandrinischen Philologen als ‚Dithyramben‘ bezeichneten Lieder des Bakchylides unterscheiden sich deutlich von den Dionysosliedern Pindars, die alle wichtigen Merkmale dieser Gattung aufweisen: die Anrufung bzw. Nennung des Gottes, die Erwähnung des Anlasses und des Ortes, an

¹²¹ Vgl. A. Dihle, *Literaturgeschichte* 85; Ch. Segal, *Choral lyric* 228.

¹²² Bis 1897 waren aus seinem Werk nur etwa 100 Verse durch Zitate antiker Autoren bekannt; erst ein Papyrusfund in Ägypten (1896) brachte Teile von 14 Siegesliedern und 6 Dithyramben des ionischen Dichters ans Licht. Ein Jahr später gab F.G. Kenyon *Bacchylides' Chorlieder* heraus (F. G. Kenyon, *The poems of Bacchylides*, London 1897). Neue Fragmente kamen hinzu (Ox. Pap. 23, ed. by E. Lobel, 1956, nr. 2361 ff), vgl. *Bacchylides carmina cum fragmentis*, post B. Snell ed. H. Maehler [ed. stereotypa ed. 10. (1970)], Stuttgart / Leipzig 1992; H. Maehler; *Die Lieder des Bakchylides*, 1. Teil: Die Siegeslieder, Bd. 2: Kommentar, Leiden 1982; 2. Teil: Die Dithyramben und Fragmente. Text, Übersetzung und Kommentar v. H. Maehler, Leiden [u. a.] 1997, vgl. A. Lesky 237-241; Ch. Segal, *Choral lyric* 235-239; D.E. Gerber, *Pindar and Bacchylides 1934-1987*, in: *Lustrum* 32, 1990, 67-98.

¹²³ Vgl. M.L. West 114 f; Ch. Segal, *Choral lyric* 235 ff.

dem dieses Chorlied aufgeführt wird, und die Mythenerzählung. Im Gegensatz zu den pindarischen Dithyramben sind die aktuellen Angaben in Bakchylides' Liedern – mit Ausnahme von c. 19 (Io), das in seinem Prooemium die für Pindars Dithyrambeneinleitung typischen Elemente enthält¹²⁴, – nicht bzw. nur andeutungsweise vorhanden. Das hat schon seit der alexandrinischen Zeit zu der Frage geführt, ob es sich bei den unter der Bezeichnung ‚Dithyramben‘ zusammengestellten Werken des Bakchylides tatsächlich um Dionysoslieder handelt¹²⁵.

Sowohl Pindar als auch Bakchylides sind, wie gezeigt wurde, noch keine reinen Dithyrambendichter; sie schreiben Chorlieder verschiedener Gattungen. Etwa ab Mitte des 5. Jhs. v. Chr. spezialisieren sich Dichter aber ausschließlich auf Dithyramben, da diese Gattung besonders beliebt ist.

Für die attischen Staatsfeste, wie die Großen Dionysien, die der Stärkung und dem Zusammenhalt der Bürgerschaft dienen, werden beständig neue Dionysoslieder verfasst. Daneben setzt sich die Dichtung von Chorgesängen für die verschiedenen Kulte in Griechenland in den folgenden Jahrhunderten fort.

Seit etwa Mitte des 5. Jhs. v. Chr. treten Veränderungen innerhalb der Chorlyrik und ihrer Musik auf, was besonders am Dithyrambos und Nomos deutlich wird: Zu diesen Veränderungen gehört vor allem die Tendenz der Poeten, bei ihren Dichtungen die triadische bzw. antistrophische Struktur aufzugeben und stattdessen astrophische Lieder zu verfassen.

Neben dieser strukturellen Neuerung kommt es zu zahlreichen Innovationen im Bereich der Musik: Durch Erweiterung der Saitenzahl auf der Kithara wird die Anzahl der Töne vermehrt; Tonarten, die man sonst nur getrennt verwendet hatte, werden jetzt vermischt. Es kommt zu häufigen Rhythmuswechseln. Die Lieder werden durch Koloraturen und Triller verziert. Die Musik nimmt jetzt eine wichtigere Rolle als das Wort ein¹²⁶.

¹²⁴ Vgl. B. Zimmermann, Dithyrambos 101.

¹²⁵ B. Zimmermann, Dithyrambos 114 hat sich darum bemüht, jedes einzelne als ‚Dithyrambos‘ bezeichnete Götterlied des Bakchylides zu interpretieren und vom jeweiligen Text ausgehend, den institutionellen Rahmen, in dem das Lied aufgeführt wurde, zu rekonstruieren. Als Ergebnis hält er fest, „dass alle in der alexandrinischen Ausgabe unter der Bezeichnung ‚Dithyramben‘ zusammengefassten Gedichte des Bakchylides anlässlich eines Götterfestes vorgeführt worden sein können, an denen Dithyramben zur Aufführung kamen, sodass also kein Grund vorliegt, die Zusammenstellung des Papyrus zu bezweifeln.“

¹²⁶ Zu den Innovationen im Bereich der Musik vgl. A. Lesky 466 ff; A. Pickard – Cambridge, Dithyramb 38 ff; A.J. Neubecker 46 ff, 75; B. Zimmermann, Dithyrambos 122 ff (122, Anm. 2 weitere Literaturhinweise); F. Zamminer, Sp. 523, 532 f (Literaturangaben).

Von den Dichtungen der Dithyrambiker der zweiten Hälfte des 5. Jhs. und des beginnenden 4. Jhs. sind nur spärliche Fragmente erhalten¹²⁷. Um ein Gesamtbild der neuen Richtung zu gewinnen, müssen daher die kritischen Äußerungen von Zeitgenossen und Späteren hinzugenommen werden. Gegen die musikalischen und stilistischen Innovationen wenden sich vor allem die Komödiendichter Aristophanes und Pherekrates. In einem Fragment des Pherekrates (Fr. 155 PCG) beklagt die Musik, was ihr durch die Vertreter der neuen Richtung von Dithyrambos und Nomos angetan wurde und zählt dabei die Hauptpersonen, die jeweils Neuerungen durchgeführt haben, auf¹²⁸.

Die Chorlyrik beginnt in dieser Zeit, mehr der Unterhaltung zu dienen. Den ‚modernen Dichtern‘ geht es nicht in erster Linie um die Vermittlung religiöser und moralischer Wertvorstellungen, sie wollen durch musikalische Neuerungen und die Darbietung mimetischer Einlagen in den Chorliedern den Geschmack des Publikums treffen. Infolge der stetigen Dominanz der Musik beginnt der Niedergang der Gesangsdichtung; der Chor wird zu einem untergeordneten Begleiter des Auleten, des Kitharaspielers oder des Solosängers. Mit fortschreitender Säkularisierung der Götterfeste, an denen die Chorlieder aufgeführt werden, löst sich der Dithyrambos von seinem kultischen Anlass. Die Ehrung der Gottheit und der Ausdruck religiöser und moralischer Gedanken stehen nicht mehr im Vordergrund. Es soll jetzt vielmehr ein literarisches und musikalisches Meisterwerk präsentiert werden, das man um seiner selbst willen schätzt, unabhängig davon, zu welchem Fest es dargeboten wird. Die fortschreitende Loslösung des Dionysosliedes von seinem kultischen Anlass führte dazu, dass seit dem ausgehenden 5. Jahrhundert Lesedithyramben und somit rein literarische Kunstwerke geschaffen wurden. Likymnios von Chios hat nach Aristoteles (Rh. 3, 12. 1413 b 13 f) Dichtungen verfasst, die eher zum Lesen

¹²⁷ Vgl. *Dithyrambographi Graeci*, collegit Dana F. Sutton, Hildesheim [u.a.] 1989. Wie B. Zimmermann, *Dithyrambos* 122, Anm. 1 feststellt, handelt es sich bei Phrynis, der von Dana F. Sutton genannt wird (Nr. 23), um einen Kitharoden, nicht um einen Dithyrambiker.

¹²⁸ Vgl. Fr. 155 PCG: Melanippides machte durch die Erhöhung der Saitenzahl die Musik „schlaffer“. Kinesias aus Athen führte in der Musik unharmonische Verbiegungen (*καμπαί*), wobei es sich vermutlich um Modulationen von einer Tonart in die andere handelte, durch. Phrynis brachte auf 5 Saiten 12 Tonarten zustande. Timotheos von Milet übertraf alle vorigen durch seine Veränderungen. Bei den *νίγλαροι*, die Philoxenos aus Kythera zugeschrieben werden, handelte es sich wohl um Triller bzw. Koloraturen. – Der Komödiendichter Aristophanes übt in Av. 1372 ff Kritik an Kinesias' übertriebenem Stil; in Pl. 290 ff findet sich eine Parodie von Philoxenos' berühmtem Dithyrambos ‚Kyklops‘, nach der es scheint, dass die Musik das Leierspiel des Kyklopen und das Blöken seiner Herde nachahmte. – Timotheos von Milet schrieb sowohl Dithyramben als auch Nomoi. Um 400 v. Chr. wurden seine ‚*Πέρσαι*‘ aufgeführt; in dieser Zeit hatte sich der Nomos bereits zu einer strophlosen Dichtung entwickelt. An dem Fragment aus den ‚*Πέρσαι*‘ zeigt sich, dass Timotheos künstliche Wortbildungen verwendet – dies findet man auch in den neuen Dithyramben – und dazu neigt, einen Ausdruck durch Umschreibungen rätselhaft zu machen; vgl. A.J. Neubecker 49; Donatella Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la ‚nuova‘ musica greca*, Riv. ital. di musicologia 18, 130-159 (ausführliche Behandlung des Pherekrates-Fragments (155 PCG) unter musikwissenschaftlichen Aspekten); Ch. Segal, *Choral lyric* 243 f; weitere Literatur s. Anm. 126.

als zu einer Chordarbietung geeignet waren. Die von Telestes von Selinus verfassten Dithyramben erfreuten sich im 4. Jh. so großer Beliebtheit, dass Alexander der Große sie sich, wie Plutarch (Alex. 8) berichtet, sogar ins Feld nachschicken ließ¹²⁹.

Die Dithyrambendichtung und -aufführung setzt sich in Athen an den Großen Dionysien bis ins 2. Jh. n. Chr. fort¹³⁰.

1.2 Die Chöre im Kult und im Drama

1.2.1 Die Chöre im Kult

Nachdem der Überblick über die Chorlyrik zunächst verdeutlichen sollte, wie viele verschiedene Liedgattungen es für öffentliche Chorauftritte anlässlich eines Kultfestes oder eines weltlichen Ereignisses gab und wie viele griechische Poeten sich der Dichtung von Chorliedern widmeten, wird nun die Frage nach der Aufführung der Chorlieder selbst erörtert, wobei vor allem die Ausführungen über die Darbietung der Gesänge zu Ehren des Dionysos im Rahmen der großen attischen Staatsfeste vor Augen führen sollen, welche einen hohen Stellenwert die Chorlyrik im Leben der Griechen hatte.

Der Begriff *χορός* bezeichnet wohl zunächst den öffentlichen, fest umgrenzten Platz einer Stadt, der für Tanzdarbietungen bestimmt ist (Hom. Od. 8, 260), bereits in jüngerer homerischer Zeit aber auch die Gruppe der Tänzer (vgl. Hom. Il. 18, 603) sowie den Tanzgesang selbst (vgl. Hom. Od. 8, 248)¹³¹. Die öffentliche Choraufführung bleibt aber nicht auf den dafür vorgesehenen Platz beschränkt. Als *χορός* können auch diejenigen Darbietungen bezeichnet werden, bei denen die Sängergruppe sich zur Instrumentalbegleitung in rhythmischen Schritten fortbewegt, z. B. bei einem Prozessionslied oder einem Aufmarsch.

¹²⁹ Das ‚Deipnon‘ des Philoxenos (Fr. 836 PMG), in dem ein üppiges Gastmahl beschrieben wird, ist ein Beispiel für den Dithyrambos als Lesetext, woran sich erkennen lässt, wie weit sich die Dithyrambendichtung von ihrem ursprünglich religiösen Inhalt entfernt hat; vgl. U. v. Wilamowitz, Textgeschichte 85-88 (zur Frage, ob es sich bei dem ‚Deipnon‘ um ein Gedicht des Philoxenos von Kytthera oder des Philoxenos von Leukas handelt); A. Pickard – Cambridge 52 ff; B. Zimmermann, Dithyrambos 143 f; ders., Dithyrambos, in: DNP 3, 1997, Sp. 699-701.

¹³⁰ Nach IG II/III² 3118 (= Dana F. Sutton, Dithyrambographi Graeci, Hildesheim [u. a.] 1989, 106) ist Agathokleus bei den athenischen Dionysien als Sieger hervorgegangen. - Von den hellenistischen und kaiserzeitlichen Dithyramben sind nur wenige Verse erhalten, vgl. dazu B. Zimmermann, Dithyrambos 142.

¹³¹ Weitere Stellenbelege zu den jeweiligen Bedeutungen des Wortes *χορός* findet man bei E. Reisch, Sp. 2373 f; vgl. dagegen H. Frisk, Griechisches etymologisches Wörterbuch, Bd. II, Heidelberg, 1970, s.v. *χορός*.

Die Zusammensetzung der Chöre, die im Kult auftraten, war bzgl. Anzahl der Sänger sowie Geschlecht, Alter und bürgerlichem Status der Choreuten genau festgelegt. Mädchenchöre spielten bei Kultfeiern eine wichtige Rolle, wie etwa derjenige Chor auf Delos (vgl. E. H F 687), der bei vielen Festen mitzuwirken hatte¹³². Die Mädchen, die die Partheneia vortrugen, waren gewiss keine berufsmäßigen Sängerinnen; das wäre bei der gesellschaftlichen Position der Frau in dieser Zeit nicht denkbar. Vielmehr handelte es sich bei diesen Chören wohl um geübte Gruppen, die jeweils zu einer Aufführung zusammenkamen.

Mit der kunstvollen Ausbildung der Chorlieddichtung wuchsen die Anforderungen an die Vortragenden; für die Darbietungen dieser Werke wurden nun berufsmäßig ausgebildete Sänger und Tänzer benötigt. Dies gilt dann besonders für die sehr anspruchsvollen Dichtungen, die Simonides und Pindar für die verschiedenen Feste des Adels verfasst haben. Ihre Lieder wurden sicherlich von berufsmäßig geschulten und in Gilden organisierten Sängern aufgeführt, wobei es die Sache des Dichters war, die Sänger aus Einheimischen und Fremden zu wählen. In Kultchören wirkten jedoch nur einheimische Choreuten mit.

Die Chöre, die an den Großen Dionysien¹³³ beim Dithyrambenagon auftraten – das Marmor Parium erwähnt den ersten Wettstreit für das Jahr 508 v. Chr. –, bestanden ausschließlich aus freien athenischen Bürgern, Männern und Knaben, die allein zum Zweck eines Festauftritts zusammenkamen, dafür geschult und während der Vorbereitungszeit gepflegt wurden. Nachdem Athen durch die Reform des Kleisthenes neu geordnet und die vier alten lokalen und gentilizischen Phylen durch zehn neue ersetzt worden waren, hatte jede Phyle einen Chor von 50 Männern und 50 Knaben, die alle zu der betreffenden Phyle gehören mussten, zu stellen. Die Choreutenzahl war gesetzlich festgelegt. Im Falle eines Sieges wurde die Phyle, nicht der Dichter der Dithyramben in der offiziellen Inschrift erwähnt¹³⁴.

Die Kosten für die aufwendigen Vorbereitungen und Dithyrambenagone übernahm der Chorege (*χορηγός*). Er musste den Chor der freien Bürger zusammenstellen, für den Dichter und wohl auch für den Lehrer und Flötenspieler sorgen, für den Unterhalt der Sänger während der Vorbereitungszeit aufkommen, die Ausstattung der Aufführung finanzieren und den reibungslosen Verlauf der Proben, die der Dichter selbst oder ein *χοροδιδάσκαλος*¹³⁵ durchführte, garantieren. Der Name des Cho-

¹³² Frauenchöre, wie etwa auf Aegina (Hdt. 5, 83), wirkten seltener mit; vgl. E. Reisch, Sp. 2380; C. Calame 25 ff.

¹³³ Vgl. A. Pickard-Cambridge, *Festivals* 57 ff.

¹³⁴ Vgl. E. Reisch, Sp. 2379 ff.

¹³⁵ Nach Herodot (1, 23) war Arion der erste professionelle *χοροδιδάσκαλος*.

regen wurde in der Inschrift erwähnt. Das Amt des Choregen, die *χορηγία*, wurde einem wohlhabenden Bürger übertragen. Die zehn athenischen Phylen, die für die Dithyrambenagone an den Dionysien alljährlich einen Chor stellen mussten, wählten die Choregen für die zehn Chöre¹³⁶.

Nicht nur an den Großen Dionysien wurde der Dithyrambos aufgeführt, sondern auch an den Thargelien – fünf Phylen stellten alljährlich je einen Choregen, dem zur Ergänzung des Chores eine zweite Phyle zugelost wurde –, an den Hephaistia, Promethia, an den Panathenäen sowie wahrscheinlich auch an den Lenäen¹³⁷. Die Tatsache, dass zum einen unter erheblichem Zeit- und Kostenaufwand etliche große Götterfeste, an denen Chorauftritte eine entscheidende Rolle spielten, veranstaltet wurden, zum anderen, dass zahlreiche Bürger jeweils als Sänger mitzuwirken hatten, verdeutlicht die wichtige Funktion der Chöre. Sie dienten zur Förderung der Einheit der Bürger untereinander und zur Stärkung des Bewusstseins, dass auch der Einzelne seinen Beitrag für die Polis zu leisten hatte.

In Rom dagegen hat es, wie in der Untersuchung gezeigt werden wird (vgl. Kap. 2.2.1), derartige Chorwettbewerbe, an denen sich eine große Anzahl von Bürgern zu beteiligen hatte, nie gegeben. Es wurden zwar anlässlich bestimmter Kultfeiern auch Chorlieder von jungen Mädchen bzw. einem Jungen- und Mädchenchor vorgetragen, doch die römischen Bürger brauchten weder bei solchen Darbietungen mitzuwirken noch die Kosten für die Chöre zu übernehmen.

In einem Chor nahm der *χορυφαῖος* oder *ἡγεμών* (vgl. D. XXI 60) eine besondere Stelle ein: Er übte die Funktion des Dirigenten aus, indem er den Sängern Zeichen zum Beginn gab und für die Einhaltung des Rhythmus sorgte. Als Chorleiter wies er jedem Choreuten je nach dessen Können einen bestimmten Platz im Chor zu, hatte die Tanzbewegungen der Gruppe zu überwachen und war zugleich der

¹³⁶ Die *χορηγία* ist eine Form der *λειτουργία*, die ursprünglich jeden Dienst, den der Bürger direkt für sein Gemeinwesen leistete, bezeichnet. Besonders in Athen wurden im 5. und 4. Jh. v. Chr. reichen Bürgern der Reihe nach öffentliche Aufgaben übertragen; dazu gehörte neben der Choregie z. B. auch die Pflicht, ein Festmahl auszurichten oder ein Pferd für den Kriegsdienst zu unterhalten. Was die Finanzierung der Choraufführungen anbelangt, so mögen bereits unter den Tyrannen Athens einzelne Reiche die Kosten für eine solche Aufführung bei einem Staatsfest übernommen haben. Aber erst seit der Reform des Kleisthenes bestand die gesetzliche Pflicht, dass jeweils ein wohlhabender Bürger aus eigenen Mitteln einen Chor für einen Auftritt an einem Staatsfest finanzierte. Am Ende des Peloponnesischen Krieges wurden an den Städtischen Dionysien die Kosten auf je zwei Bürger verteilt, da es schwierig war, genügend wohlhabende Bürger zu finden. An die Stelle der *χορηγία* trat unter Demetrios von Phaleron um 315 v. Chr. das Amt des vom Volk gewählten Agonothetes, der die organisatorischen Aufgaben übernahm. Die Kosten musste jedoch das Volk tragen; vgl. E. Reisch, Sp. 2409 ff.

¹³⁷ Vgl. E. Reisch, Sp. 2413; B. Zimmermann 37.

Vorsänger des Chores. In älterer Zeit übernahm der Dichterkomponist die Schulung des Chores, war also selbst der *χοροδιδάσκαλος*; später wurde die Unterweisung der Sänger einem anderen übertragen. Handelte es sich um das Einstudieren älterer Dichtung, fungierte in der Regel der *κορυφαῖος* als *χοροδιδάσκαλος*. Die Anzahl der Choreuten schwankte; für kleinere Chöre wurden 7, 9, 10 oder 12 Sänger bevorzugt; für die athenischen Phylenchöre waren für die Männer- und Knabenchöre jeweils 50 Mitwirkende gesetzlich angeordnet. Im 3. Jh. v. Chr. scheinen die Phylenchöre in Athen, da sie nur noch unter staatlichem Zwang bestehen konnten, schließlich verschwunden zu sein. In der Kaiserzeit wurden sie neu belebt, aber die Choreutenzahl betrug nur noch 25. An manchen Orten traten in der späteren hellenistischen Zeit anstelle der Chöre der freien Bürger Gruppen berufsmäßiger Techniten auf, in denen Choreuten aus verschiedenen Staaten mitwirkten¹³⁸.

In früherer Zeit wurden die Chöre vom Lyra- oder Kitharaspield begleitet; im Kult und bei Aufführungen kleinerer Gesangsgruppen behielt man das Saiteninstrument immer bei. Wenn größere Chöre auftraten, setzte sich bereits seit dem 7. Jh. v. Chr. die Flöte als Begleitinstrument durch; vor allem bei Dithyrambenaufführungen wurde sie verwendet.

Wie die Ausführungen über die öffentlichen Chordarbietungen zeigten, waren in Griechenland die mit Tanzbewegungen verbundenen und unter Instrumentalspiel dargebotenen Chorgesänge ein fester Bestandteil der verschiedenen Götterkulte und Feste. In der Antike umfasst das Wort *ὀρχεῖσθαι* (= tanzen) sowohl Gebärden, Haltungen und unterschiedliche Arten des Gesichtsausdruckes, die in Verbindung mit Gesang und Instrumentalbegleitung ausgeführt werden konnten – auch ohne Fortbewegung des Körpers –, als auch das rhythmische Schreiten zur Musik, z. B. bei einer feierlichen Prozession oder einem Aufmarsch¹³⁹.

Bei den Griechen scheinen Reigentänze besonders beliebt gewesen zu sein; man findet sie auf zahlreichen Vasen der geometrischen Zeit (ca. 1100 - 700 v. Chr.) dargestellt¹⁴⁰. Diese Tänze wurden entweder in kreisförmiger Anordnung dargeboten oder in langer Reihe unter Führung eines Einzelnen.

¹³⁸ Vgl. hierzu insgesamt mit den entsprechenden Belegen E. Reisch, Sp. 2380 ff; ders., *Χοροδιδάσκαλος*, RE III, 2, 1899, Sp. 2441; ders., *Χοροστάτης*, RE III, 2, 1899, Sp. 2442 f; B. Warnecke, *Koryphaios* Sp. 1461 f.

¹³⁹ Vgl. K. Sittl 242; L. B. Lawler 11; Annemarie J. Neubecker 86.

¹⁴⁰ T. B. L. Webster (*Chorus*) verzeichnet alles erreichbare archäologische Material zu Abbildungen von Chortänzen; vgl. Annemarie J. Neubecker 85.

Reigen von Jungen und Mädchen, die sich beim Tanz an den Händen haltend, bald im Kreise drehen, bald in Reihen aufeinander zu bewegten, schildert Homer in seiner bekannten Schildbeschreibung (Il. 18,590 ff). Solche Tänze muss es jedoch bereits in vorliterarischer Zeit gegeben haben¹⁴¹.

Außer den Reigentänzen gab es die Chordarbietungen mit festlichen Umzügen. Überwiegend führte man aber Chorlieder am Festtag auf dem Altarplatz oder auf einem eigens für solche Darbietungen hergerichteten Tanzplatz (*χορός*, *ὄρχήστρα*, Marktplatz) auf¹⁴². Manchmal waren sie bei der Aufführung durch ein Seil, das sie in den Händen hielten, verbunden¹⁴³.

Größere Chöre traten vermutlich in kreisförmiger, kleinere Chöre dagegen in viereckiger Formation auf. Kyklische Anordnung der Sänger war für Dithyrambenaufführungen charakteristisch. Im 5. Jh. v. Chr. war in Athen der Dithyrambos der *κύκλιος χορός* schlechthin; beide Begriffe verwendete man synonym¹⁴⁴. Die Choreuten, die keine Masken trugen, tanzten in der Orchestra um einen Altar im Kreis, wo auch der Flötenspieler stand. Ihr Tanz wurde *τυρβασία* genannt¹⁴⁵.

Neben Reigentänzen, Umzügen und kyklischen Darbietungen kannten die Griechen auch Waffentänze¹⁴⁶, freie Gruppentänze, die in orgiastischen Kulte und beim *κώμος*, einem fröhlichen Umzug berauschter Männer, besonders zu Ehren des Dionysos, vorkamen, sowie Einzeltänze, zu denen auch Kunststücke von Akrobaten zählten¹⁴⁷. Zahlreiche Darstellungen griechischer Chortänze von der minoisch-mykenischen bis zur römischen Periode sind vor allem auf Vasenbildern und Reliefs erhalten. Diese Bildwerke können jedoch jeweils immer nur einen Moment der Tanzdarbietungen festhalten; über den tatsächlichen Bewegungsablauf der Tänze lassen sich nur noch Vermutungen anstellen, zumal die dazugehörigen Melodien verloren sind¹⁴⁸.

¹⁴¹ Vgl. F. Weege 34.– Homer erwähnt (Il. 18,590 ff), dass der *χορός* demjenigen glich, den Daidalos in Knossos für Ariadne eingerichtet hatte; damit zeigt er eine Verbindung zur Insel Kreta, die in der Antike als das „klassische Land“, als die „Wiege“ der Tanzkunst galt, auf.

¹⁴² Vgl. E. Reisch, Sp. 2383.

¹⁴³ Vgl. die delischen Inschriften Bull. hell. VII 183 f. Ter. Adelp. 752. Liv. 27, 37, 14. (vgl. E. Reisch, Sp. 2384).

¹⁴⁴ Vgl. B. Zimmermann, Dithyrambos 25 mit Anm. 13.

¹⁴⁵ Vgl. Poll. 4, 104; vgl. A. Pickard-Cambridge, Festivals 77; Annemarie J. Neubecker 88.

¹⁴⁶ Die bekannteste, vor allem in Sparta heimische Form wurde als ‚Pyrrhiche‘ bezeichnet.

¹⁴⁷ Vgl. K. Sittl 229.

¹⁴⁸ G. Prudhommeau, La dance grecque antique, Paris 1965, hat versucht, Tanzschritte und Bewegungsabläufe der Darbietungen zu rekonstruieren.

1.2.2 Die Chöre im Drama

Chordarbietungen mit Tanz und Gesang findet man in Griechenland nicht allein bei religiösen Festen oder wichtigen weltlichen Ereignissen, wie z.B. einer Feier zu Ehren eines Siegers bei einem sportlichen Wettkampf, sondern sie sind darüber hinaus ein fester Bestandteil des Dramas, zu dessen Gattungen die Tragödie, die Komödie und das Satyrspiel gehören. Es ist anzunehmen, dass sich Vorformen der Tragödie und Komödie aus einfachen Chorgesängen und Tänzen, die im Rahmen einer Kulthandlung dargeboten wurden, entwickelt haben¹⁴⁹.

Die Chorlieder des Dramas weisen daher Merkmale auf, die für die Gattung der griechischen Chorlyrik charakteristisch sind: die Einheit von Gesang, Tanz und Instrumentalspiel; eine Gruppe von Sängern trägt in lyrischen Maßen verfasste, vorwiegend strophisch gegliederte Lieder vor. Dennoch sind die Chöre des Dramas grundsätzlich von den bisher besprochenen lyrischen Chören, die an einer Kultfeier oder an einem Gesangswettbewerb anlässlich eines Götterfestes teilnehmen, sowohl ihrer Zusammensetzung als auch dem Vortrag ihrer Lieder und der Zahl der Choreuten nach zu unterscheiden: Die Chorlieder der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels zeigen sich, im Gegensatz zu denjenigen, die zum kultischen Bereich gehören, nicht als vollkommen selbstständige Poesie, sondern sind feste Bestandteile einer umfassenden dramatischen Dichtung. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der lyrische Chor – es kann ein Männer-, Knaben-, Frauen- oder Mädchenchor sein – sein Lied in einer realen Situation etwa bei einer bestimmten religiösen Zeremonie vorträgt; der dramatische Chor, der nur aus männlichen Personen zusammengesetzt ist, befindet sich dagegen im geschlossenen Raum eines fiktiven Geschehens, an dem er teilhat. Hinzu kommt, dass sich die Sänger, die bei einer Kultfeier mitwirken, mit ihrem Liedvortrag ausschließlich an die Festgemeinde wenden, während der dramatische Chor mit den auf der Bühne befindlichen Darstellern in einen Dialog treten oder sich an die Zuschauer wenden kann¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Vgl. A. Lesky 260 ff; A. Bierl 11 mit Anm. 1.

¹⁵⁰ Vgl. E. Reisch, Sp. 2385; L. Käppel, Orestie 61 ff.

Die Wurzeln der Tragödie¹⁵¹ liegen, wie schon gesagt, offensichtlich im Kultus, wo es Gesang, das Tragen von Masken und einfache mimetische Darstellungen bei verschiedenen Anlässen gab. Bei der Tragödienaufführung tragen die Darsteller ebenfalls Masken; es erklingen Lieder, und die dramatischen Darbietungen erfolgen stets im Rahmen der großen Staatsfeste zu Ehren des Gottes Dionysos. Dass sicher eine Verbindung zwischen Dithyrambos und Tragödie besteht, zeigt sich daran, dass die Chorlieder der Tragödie oft wie die Dionysoslieder mythische Erzählungen enthalten und in dorischem Dialekt verfasst sind¹⁵².

Bei der Vorform der Tragödie¹⁵³ bestritt der Chor die gesamte Aufführung allein. Diese Darbietung bestand wohl aus reinem Gesang¹⁵⁴. Die Lieder konnten auch von Halbchören vorgetragen werden bzw. der *χορυφαῖος* trat hervor und sang im Wechsel mit dem Gesamtchor.

Wichtig für die Ausbildung der Tragödie im eigentlichen Sinn war Thespis (2. H. d. 6. Jhs. v. Chr.), von dem kaum Fragmente erhalten sind¹⁵⁵. Nach antiken Zeugnissen galt Thespis vielfach als der Erfinder der Tragödie¹⁵⁶; um das Jahr 534 v. Chr. soll er mit einer Dramenaufführung an die Öffentlichkeit getreten sein¹⁵⁷. Indem er als Erster dem Chor einen einzelnen Schauspieler (*ὑποκριτής*) gegenüberstellte¹⁵⁸, schuf er die Möglichkeit zum Dialog und zu einer einfachen Handlung. Thespis soll den Prolog – das ist der gesamte Teil der Tragödie vor dem Einzug des

¹⁵¹ Das Wort *τραγωδία* setzt sich aus *ὁ τράγος* „(Ziegen-) Bock“ und *ᾠδή* < *ᾠοιδή* „Gesang“ zusammen. Man kann darunter den ‚Gesang der Böcke‘, d.h. der als Böcke verkleideten Sänger, oder den ‚Gesang beim Bockopfer‘ bzw. den ‚Gesang um den Preis des Bockes‘ verstehen (Stellenangaben bei W. Burkert 31 f, Anm. 14); vgl. J. Leonhardt 12 und 67; J. Latacz 53-56. – Zur viel diskutierten Frage nach der Entstehung der Tragödie (Arist. Po. 4, 1449 a 9-31) vgl. u.a. K. Ziegler, Sp. 1899 ff; A. Lesky, Hellenen 17 ff; A. Pickard-Cambridge, Dithyramb 60-131; W. Burkert 13-39; G.A. Seeck 159-163; R.P. Winnington-Ingram, The origins of tragedy, in: Cambridge History of Classical Literature I, hrsg. v. P.E. Easterling/B.M.W. Knox, Cambridge 1985, 258-263; B. Zimmermann 13 f; J. Leonhardt bes. 11-15; J. Latacz 56-64 (Tragödienentstehungshypothese des Aristoteles).

¹⁵² Vgl. B. Zimmermann 13 f.

¹⁵³ Aufgrund einiger Zeugnisse ist davon auszugehen, dass es an verschiedenen Orten außerhalb von Athen Vorformen der Tragödien gab. Nach der bereits erwähnten Stelle bei Herodot (1, 23) wirkte Arion am Hof des Tyrannen Periandros von Korinth. In Hdt. 5, 67 wird berichtet, dass die Leute der Stadt Sikyon die Leiden ihres Stadtheros Adrastos, nicht den Gott Dionysos, mit tragischen Chören ehrten. Nach Them. Or. 27, 337 b galten die Sikyonier als Erfinder der Tragödie und die Athener als Vollender. Unklar ist jedoch, inwieweit diese Vorformen Einfluss hatten auf die Entstehung der eigentlichen Tragödie in Athen; vgl. K. Ziegler, Sp. 1909-1917; A. Pickard-Cambridge, Dithyramb 101-112; A. Lesky 264 f; ders., Hellenen 45 f; G. A. Seeck 160-163; J. Leonhardt 11-13; B. Zimmermann, Dithyrambos 30 f; ders., Tragödie, Sp. 735.

¹⁵⁴ D. L. 3, 56; Them. Or. 26, 316 D; Ath. 14, 630 C (T 6-8 J. Leonhardt 65 f).

¹⁵⁵ TrGF 1; vgl. auch die Sammlung der Zeugnisse bei A. Pickard-Cambridge, Dithyramb 69-72.

¹⁵⁶ Vgl. z.B. Hor. ars 275 f; Diosc. AP 7, 410 f; Suda s.v. *Θέσπις*.

¹⁵⁷ Marmor Parium 43 (T 16 J. Leonhardt 67).

¹⁵⁸ D. L. 3, 56.

Chores – und die Rhesis (*ῥῆσις* : Sprechpartie zwischen den Gesängen, in der Regel im iambischen Trimeter verfasst) erfunden haben¹⁵⁹. Neben Thespis gehörten zwei weitere Dichter zu den frühesten Tragikern: Choirilos¹⁶⁰ und Phrynichos¹⁶¹.

Ihre Blütezeit hatte die Gattung ‚griechische Tragödie‘, die vom 6. bis ins 1. Jh. v. Chr. bestand, im 6./5. Jahrhundert. Die Zahl der griechischen Tragödiendichter und ihrer Werke war wohl sehr hoch, denn bei den Tragödienagonen des 5. Jhs. durften die Stücke nur ein Mal dargeboten werden. Die Dichter mussten sich also mit jeweils neuen Stücken um einen ‚Chor‘ bewerben. Erst nach 456 durften Tragödien des Aischylos wieder aufgeführt werden, und seit 386 gestattete man generell die Wiederaufführung alter Tragödien und Satyrspiele¹⁶².

Trotz dieser reichen Dramenproduktion sind lediglich 31 Tragödien vollständig erhalten: sieben von 80 Tragödien des Aischylos (ca. 525/4 - 456/5 v. Chr.), sieben von 123 Stücken des Sophokles (ca. 497/6 - 406/5 v. Chr.) und siebzehn von 90 Tragödien des Euripides (ca. 485/4 - 407/6 v. Chr.); von dem letzten der drei großen Tragiker stammt außerdem das einzig vollständig erhaltene Satyrspiel (‚Kyklops‘)¹⁶³.

¹⁵⁹ Them. Or. 26, 316 D.

¹⁶⁰ Choirilos wirkte im letzten Drittel des 6. Jhs. v. Chr. Von seinem Werk, das nach Angabe der antiken Lexika 160 Tragödien umfasste, sind nur noch äußerst geringe Fragmente erhalten; vgl. *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, Vol. I, ed. B. Snell, editio correctior et addendis aucta, curavit R. Kannicht, Göttingen 1986, 67 f; A. Lesky, *Hellenen* 57 f; G.A. Seeck 164 f.

¹⁶¹ Der Tragiker Phrynichos, der ebenfalls im letzten Drittel des 6. Jhs. v. Chr. wirkte und wohl um 510 seinen ersten Sieg errungen hat, soll nach der Suda als Neuerer eine Frauenrolle auf die Bühne gebracht und den Tetrameter erfunden haben. Für die Entwicklung der Gattung ‚Tragödie‘ ist Phrynichos von Bedeutung, weil er als erster Tragiker historische Stoffe zur Aufführung brachte: im Jahre 492 die ‚Eroberung Milets‘ (*Μιλήτου ἄλωσις*) und 476 die ‚Phoinissen‘ (die Niederlage der Perser bei Salamis). Damit wurde er zum Vorläufer des Aischylos, der im Jahre 472 mit seinen ‚Persern‘ vor die Öffentlichkeit trat. Phrynichos war vor allem wegen der Erfindung neuer Tanzfiguren für seine Chöre und der musikalischen Gestaltung seiner Stücke berühmt; vgl. *TrGF* 3; A. Lesky, *Hellenen* 58 ff; G.A. Seeck 165 ff; J. Latacz 83 ff.

¹⁶² Das führte dazu, dass Schauspieler und Bearbeiter die Dramentexte der drei großen Tragiker veränderten, um sie dem Geschmack der Zuschauer anzupassen. Dieser Gefahr der Vermischung der klassischen Texte mit späteren Änderungen und Ergänzungen wirkte um 330 v. Chr. der Redner und Staatsmann Lykurgos entgegen, indem er ein sog. Staatsexemplar, d. h. einen offiziellen, verpflichtenden Text der Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides anfertigen ließ, an dem sich die Schauspieler zu orientieren hatten. Dieser Staatstext, den die Alexandriner von den Griechen gegen eine sehr hohe Summe als Pfand ausgeliehen, jedoch nie zurückgegeben hatten, diente den alexandrinischen Philologen als Grundlage für ihre Tragikerausgabe. Ziel ihrer Arbeit war die Wiederherstellung der Originaltexte und die Edition kommentierter Texte. Dabei scheinen sich die Gelehrten – eine hervorragende Rolle spielte hierbei wohl Aristophanes von Byzanz – auf die zu ihrer Zeit beliebten Tragödien konzentriert zu haben, wodurch ein Selektionsprozess einsetzte. Die Textausgaben bestanden aus je sieben Tragödien des Aischylos und Sophokles und zehn des Euripides. Die neun weiteren, unkommentierten Stücke des Euripides entstammen ursprünglich einer Privatsammlung; sie sind später in eine Handschrift übertragen worden. - Byzantinische Gelehrte im 9. Jh. n. Chr. stellten von jedem der drei großen Tragiker nur jeweils drei ausgewählte Stücke zusammen; vgl. B. Zimmermann 10 ff; J. Latacz 89 ff.

¹⁶³ Den ‚Rhesos‘ hat Euripides sehr wahrscheinlich nicht verfasst. Zieht man von den 19 erhaltenen Stücken des Euripides also den ‚Rhesos‘ und das Satyrspiel ‚Kyklops‘ ab, bleiben 17 Tragödien dieses Dichters übrig; vgl. J. Latacz 255 f.

Bereits im 5. Jh. v. Chr. galten Aischylos, Sophokles und Euripides, wie die im Jahre 405 v. Chr. aufgeführte Komödie ‚Die Frösche‘ des Aristophanes zeigt, als herausragende Vertreter der Gattung ‚griechische Tragödie‘.

Von der großen Zahl der anderen, doch wohl als unbedeutender angesehenen Tragiker sind sonst oft nur die Namen, dürftige Angaben über Leben und Werk sowie geringe Fragmente überliefert¹⁶⁴.

Die Aufführung griechischer Tragödien war an religiöse Feste zu Ehren des Gottes Dionysos gebunden; an den Lenäen und an den Großen oder Städtischen Dionysien wurden Tragödien aufgeführt¹⁶⁵. Dionysos, der Gott des Weines und der Fruchtbarkeit, war seit jeher vor allem ein Gott der ärmeren Landbevölkerung und wurde an den Ländlichen Dionysien mit einem ausgelassenen Fest geehrt. In Athen förderte vor allem der Tyrann Peisistratos (2. H. d. 6. Jhs. v. Chr.) den Dionysoskult. Auf diesen Herrscher geht die Begründung der Städtischen Dionysien zurück. Dass der Tyrann gerade die Verehrung dieses Gottes förderte und durch die prächtige Ausstattung der Großen Dionysien Athen zum religiösen Mittelpunkt Griechenlands machte, hatte vor allem machtpolitische Gründe. Peisistratos stärkte den Kult desjenigen Gottes, den besonders die unteren Bevölkerungsschichten, auf die sich seine Macht am Anfang seiner Herrschaft (560 v. Chr.) stützte, verehrten. Zugleich sollten die Großen Dionysien aber auch dazu dienen, sämtliche Polisbürger der verschiedenen Stände an diesem Fest zu vereinigen, um dadurch das Gemeinschaftsgefühl zu stärken. Außerdem eigneten sich die Großen Dionysien mit ihrem panhellenischen Charakter gut dazu, dass Athen seine Macht gegenüber den fremden Festteilnehmern demonstrieren konnte.

Die Verantwortung für die Organisation der Großen Dionysien trug der höchste Staatsbeamte, der Archon Eponymos¹⁶⁶. Aus der Gruppe der Dichter, von denen sich jeder mit vier Stücken – drei Tragödien und ein Satyrspiel bildeten jeweils eine

¹⁶⁴ B. Gauly, (Hrsg.), *Musa Tragica*, Göttingen 1991, 32 ff hat eine griechisch-deutsche Ausgabe ausgewählter Zeugnisse und Fragmente der kleineren Tragiker vom 6./5. Jh v. Chr. bis zum 1. Jh. n. Chr. sowie ein Verzeichnis sämtlicher bekannter Dichter griechischer Tragödien zusammengestellt.

¹⁶⁵ Die Lenäen waren das ältere Fest; man feierte sie drei Tage lang im Monat Gamelion (Januar/Februar). Zu diesem Zeitpunkt konnten keine auswärtigen Gäste teilnehmen, da in den Wintermonaten der Schiffsverkehr eingestellt war; die Athener blieben an den Lenäen unter sich. Tragödien wurden in agonaler Form seit 430 v. Chr. dargeboten, Komödien bereits seit dem Jahr 440 v. Chr. - Die Großen bzw. Städtischen Dionysien wurden im Monat Elaphebolion (März/April) veranstaltet; um diese Zeit war die Seefahrt nach den stürmischen Wintermonaten möglich, sodass sich unter den Festteilnehmern viele vornehme Fremde befanden. Seit 534 v. Chr. wurden an den Städtischen Dionysien Tragödienagone eingerichtet. - Eine sehr ausführliche Darstellung der Lenäen und der Großen Dionysien mit ihren verschiedenen Agonen sowie der kleineren Feste Athens (Ländliche Dionysien, Anthesterien) findet man bei A. Pickard-Cambridge, *Festivals* bes. 25-42 (Lenäen), 57-101 (Große Dionysien).

¹⁶⁶ Der offizielle Leiter der Lenäen war der für den Kult zuständige Staatsbeamte, der Archon Basileus.

Tetralogie – bewarb, wählte er drei Poeten aus und wies ihnen einen Chor zu. Der Archon wählte reiche Bürger Athens, die die Kosten für die Einstudierung der Chöre zu übernehmen hatten (*χορηγία*)¹⁶⁷.

Die Dichter, die sich gewöhnlich wohl jedes zweite oder dritte Jahr um einen Chor, d. h. um das Aufführungsrecht bewarben¹⁶⁸, hatten seit alters her die Aufgabe, die Stücke mit dem Chor, der sich aus freien athenischen Bürgern zusammensetzte, und den Schauspielern, ebenfalls angesehene Bürger der Stadt, einzustudieren. Wenn ein Dichter nicht selbst die Regie übernehmen wollte, trat ein *χοροδιδάσκαλος* – auch einfach *διδάσκαλος* genannt –, ein professioneller Chorleiter, an seine Stelle. Da aber auch der Dichter, der seine Stücke selbst einstudierte, als *διδάσκαλος* bezeichnet wurde, nannte man den professionellen Chorleiter auch *ὑποδιδάσκαλος*¹⁶⁹.

Die Entscheidung, welcher Dichter den Agon gewinnen sollte, fällte ein Gremium von zehn Schiedsrichtern (*κριταί*)¹⁷⁰, das in einem komplizierten Wahlverfahren ermittelt worden war; die Kritai brauchten keine Sachverständigen zu sein.

Die in den Dionysoskult eingebundenen dramatischen Agone hatten für die Athener eine wichtige Bedeutung, was man etwa daran ablesen kann, dass der Archon Eponymos Aufzeichnungen von den Wettbewerben anfertigen und sie in den Staatsarchiven verwahren ließ¹⁷¹.

¹⁶⁷ Ein vom Archon Eponymos ausgewählter reicher Bürger musste als Chorege für den Unterhalt der Chormitglieder aufkommen. Bei tragischen Aufführungen wirkten zunächst 12, später bei Sophokles 15 Sänger mit. Der Chorege zahlte den Sängern auch eine Aufwandsentschädigung, da sie während der Zeit der Proben nicht ihrem Erwerb nachgehen konnten. Außerdem bezahlte er den *χοροδιδάσκαλος*, Statisten, den Flötenspieler, Masken und Kostüme der Choreuten sowie die Proberäume. Der vom Archon ausgewählte Chorege konnte sich der Verpflichtung entziehen, indem er einen anderen, seiner Ansicht nach noch reicheren Bürger benannte. Dieser aber konnte seinerseits einen Vermögenstausch (*Antidosis*) vorschlagen, der sofort durchzuführen war. In diesem Fall hatte der zuerst benannte Bürger die Kosten aus dem Vermögen des anderen zu leisten. Für jede Feier der Großen Dionysien benötigte man 28 Choregen: 20 für den Dithyrambos, 5 für die Komödie, drei für die Tragödie. Als sich Athen aufgrund des Peloponnesischen Krieges in einer finanziellen Notlage befand, verteilte man für das Fest im Jahre 405 v. Chr. das Amt des Choregen auf jeweils zwei Bürger. Ab etwa 315 v. Chr. (unter der Regierung des Demetrios von Phaleron, einem makedonenfreundlichen athenischen Politiker) setzte die staatliche Finanzierung der Agone ein. Man wählte alljährlich einen Agonothetes, der die Kosten für die festlichen Veranstaltungen aus der Staatskasse bestritt.

¹⁶⁸ Vgl. Helen H. Bacon 6.

¹⁶⁹ Vgl. A. Pickard-Cambridge, *Festivals* 303, Anm. 7; H.-D. Blume 37.

¹⁷⁰ Zur Stimmabgabe und Ermittlung des Siegers vgl. H.-D. Blume 42.

¹⁷¹ Aristoteles hat als erster alle Aufzeichnungen über die Aufführungen geordnet und in seinen beiden, nicht mehr erhaltenen Büchern ‚*Nikai*‘ und ‚*Didaskaliai*‘ veröffentlicht; seine Schriften bilden die Grundlage für die großen, öffentlich aufgestellten Steininschriften; vgl. H.-D. Blume 8 f.

Wie in den weiteren Ausführungen noch gezeigt werden wird (vgl. Kap. 2.3.1), stellten Dramenaufführungen in Rom, anders als in Griechenland, kein Ereignis, an dem sich die römischen Bürger zu beteiligen hatten, dar. Sie mussten nicht als Chorsänger mitwirken; es bestand für sie noch nicht einmal die Pflicht, eine dramatische Darbietung als Zuschauer zu verfolgen. In Rom wurden Theaterstücke im Rahmen von *ludi* zu Ehren verschiedener Gottheiten, bei denen es neben Dramenaufführungen auch andere Attraktionen gab, dargeboten. So konnten sich römische Bürger, die kein Interesse an Theateraufführungen hatten, anderen Vergnügungen zuwenden¹⁷².

Die attische Tragödie stellt ein in sich geschlossenes, zeitlich und räumlich begrenztes Geschehen dar. Ohne Unterbrechung vollzieht sich die Handlung unter Mitwirkung des Chores; eine Gliederung des Stückes in ‚Akt und Szene‘ erfolgt erst seit dem Hellenismus. Jedoch weist das Drama bestimmte Elemente auf, die der Dichter bei seinem Schaffen zu berücksichtigen hat: Der Prolog (der Teil der Tragödie vor dem Einzug des Chores; dieser Part entfällt, wenn das Stück mit dem Einzugslied des Chores beginnt), die Parodos (Einzugslied des Chores)¹⁷³ und die Exodos¹⁷⁴ bilden den Rahmen der Tragödie und kommen in einem Stück jeweils nur ein Mal vor. Weitere Elemente sind das Epeisodion (der gesamte Teil des Stückes zwischen ganzen Chorliedern) und das Stasimon (‚Standlied‘ des Chores); sie folgen mehrfach aufeinander¹⁷⁵.

Was den inneren Ablauf der Tragödie betrifft, so vollzieht sich das in ihr dargestellte Geschehen, bei dem es sich zumeist um die Verarbeitung eines mythischen Stoffes handelt¹⁷⁶, über verschiedene Stationen¹⁷⁷. Aristoteles, der etwa zwei Gene-

¹⁷² Vgl. Anm. 290.

¹⁷³ J. Rode 89 weist darauf hin, dass die Parodos nicht unbedingt ein Chorlied sein muss. - Ursprünglich bezeichnet *ἡ παράδοδος* den ‚Nebenweg‘ „im theatron die beiden Seiteneingänge zur Orchestra zwischen Zuschauerrund und Skene“, J. Latacz 68. – Einen ausführlichen Überblick mit zahlreichen Abbildungen und Grundrissen über den griechischen Theaterbau, seine Vorformen, den Bau in der klassischen sowie in der hellenistischen Epoche gibt E. Burmeister 19 ff; vgl. Margarete Bieber 54 ff und 108 ff.

¹⁷⁴ Mit dem Begriff ‚Exodos‘ kann das Auszugslied des Chores bezeichnet werden; Aristoteles beschreibt im 12. Kapitel seiner ‚Poetik‘ die typische Struktur der klassischen Tragödie, die für ihn die wichtigste aller Dichtungsgattungen ist. Er unterscheidet bei den Chorliedern die Parodos und das Stasimon. Mit ‚Stasima‘ werden alle Chorlieder nach der Parodos bezeichnet. Unter ‚Exodos‘ versteht der Philosoph den gesamten Teil der Tragödie nach dem letzten Chorlied.

¹⁷⁵ Eine grundlegende Erklärung der einzelnen Tragödienelemente findet man bei W. Jens; speziell zum Chorlied vgl. J. Rode 85 ff.

¹⁷⁶ Nur selten findet man in der griechischen Tragödie die Verarbeitung eines historischen Stoffes, wie z. B. in den ‚Persern‘ des Aischylos (aufgeführt 472 v. Chr.), der frühesten vollständig erhaltenen Tragödie.

rationen nach dem Ende der klassischen Zeit der griechischen Tragödie in seiner berühmten ‚Poetik‘ Richtlinien für die Abfassung von Dramen formuliert hat, nennt die Verknüpfung (*δέσις* : 18. 1455 b 24 - 31 bzw. *πλοκή* : 18. 1456 a 9) und die Lösung (*λύσις* : 18. 1455 b 24 - 31) der Handlung. Die *δέσις* muss deutlich zur Wende (*μετάβασις* : 10. 1452 a 16 und 18), die an der Grenze zwischen den beiden Phasen liegt, hinführen. Dieser Umschwung kann durch ein schweres Leid, z. B. starke Schmerzen oder Verwundungen, hervorgerufen werden (11. 1452 b 11 - 13) oder als ein Handlungsumschwung (*περιπέτεια* 11. 1452 a 22 - 24) erfolgen, d.h. die Handlung führt zu einem anderen Ziel als der Handelnde es beabsichtigte. Die Wende kann auch als ein Erkenntnisumschwung (*ἀναγνώρισις* : 11. 1452 a 29 - 1452 b 8) erscheinen. Bei der Anagnorisis [Wiedererkennung] wird das vermeintliche Wissen des Handelnden entlarvt und durch richtige Einsicht ersetzt. Häufig sind die verschiedenen Arten des Umschwungs miteinander verbunden.

Die Wirkung der Tragödie auf den Zuschauer ist von entscheidender Bedeutung. Sie soll in ihm die Affekte *ἔλεος* und *φόβος*¹⁷⁸ hervorrufen. Diese Wirkung wird vom Dichter dadurch erreicht, dass er Handlungen darstellt, in denen Menschen, mit denen sich der Rezipient identifizieren kann, durch eine eigene, zumeist auf Unkenntnis beruhende Verfehlung (*ἄμαρτία*) oder wenigstens unverdientermaßen in ein Unheil geraten. Die so erregten Affekte *ἔλεος* und *φόβος* lösen beim Zuschauer die *κάθαρσις*, die mit Lust empfundene Reinigung von diesen Affekten, aus.

An der Aufführung einer Tragödie wirken sowohl der Chor, der aus einer Gruppe von 12, seit Sophokles von 15 freien Bürgern besteht, als auch Schauspieler mit¹⁷⁹. Thespis soll den ersten Schauspieler eingeführt haben, Aischylos den zweiten und Sophokles den dritten¹⁸⁰ sowie die Bühnenmalerei. An der Aufführung

¹⁷⁷ Nach der modernen Theorie sind dies: Exposition – Steigerung – Höhepunkt mit Peripetie – absteigende Handlung – Katastrophe; vgl. M. Fuhrmann, Dichtungstheorie 36.

¹⁷⁸ Die Übersetzung der Worte *ἔλεος* und *φόβος* ist schwierig. Nach Arist. Rh. 2,8. 1385 b 13 ff bezeichnet *ἔλεος* den Verdross über ein Übel, das unverdientermaßen über jemanden hereinbricht. Lessing übersetzte diese Begriffe mit „Mitleid“ und „Furcht“, M. Fuhrmann dagegen mit „Jammer“ und „Schaudern“. J. Latacz 66 versteht unter *ἔλεος* ein „entrüstetes und gequältes Mit-leiden“ und unter *φόβος* ein „In-Entsetzen-Versetzwerden“.

¹⁷⁹ Zur Maskierung der Choreuten und Schauspieler in allen drei dramatischen Gattungen sowie zur Kostümierung, vgl. H.-D. Blume 88 ff.

¹⁸⁰ Vgl. D. L. 3, 56; Arist. Po. 4. 1449 a 16 ff. – Aufgrund der Verwendung von Masken konnte jeder Schauspieler in einem Stück mehrere Rollen übernehmen; der Protagonist aber spielte nur eine Rolle. Die Schauspieler waren stets nur Männer. Sie übernahmen auch sämtliche Frauenrollen. Kinder wirkten vor allem als Statisten mit; sie agierten überwiegend stumm; vgl. H.-D. Blume 77 ff.

sind auch Komparsen beteiligt. Aus der wechselnden Abfolge von Chor- und Schauspielerpartien ergibt sich die Struktur der klassischen Tragödie.

Was die in den Chorliedern verwendeten Metren anbelangt, so lässt sich feststellen, dass Einzugslieder häufig Anapäste (Marschrhythmus) aufweisen; dieses Versmaß begleitet stets den Auszug des Chores. Stasima sind in lyrischen, teilweise sehr komplizierten Metren verfasst. Für die Komposition der Lieder stehen dem Dichter zahlreiche Versmaße, die der Lyrik, dem Dithyrambos, auch Kult- und Volksgesängen entstammen, zur Verfügung¹⁸¹. Die Bezeichnung ‚Standlied‘ bedeutet nicht, dass der Chor unbeweglich sein Lied vorträgt, sondern dass er während seines Gesanges weder ins Theater ein- noch auszieht. Er befindet sich während der gesamten Aufführung in der Orchestra und verlässt diesen Platz nur äußerst selten. Für den Zuschauer ist der Chor daher stets sichtbar; die Schauspieler aber können auch im Bühnenhintergrund agieren, wo sie den Blicken des Publikums entzogen sind. Die Choreuten tanzen bei den meist vielstrophigen Standliedern in vier-eckiger Formation, vermutlich in einer Art Hin- und Rückbewegung; der Tanz der Tragödie wird *emmeleia* genannt.

Neben der Parodos, den Stasima und dem Auszugslied findet man weitere Chorpartien in den Wechselgesängen mit Schauspieler/n (Amoibaia bzw. als Sonderform Kommoi, d. h. Klagelieder) und bei der epirrhematischen Komposition; hierbei folgt jeweils auf einen Gesang eine darauf bezogene Sprechpartie. Die reinen Chorlieder sind in dorischem, die Schauspielerpartien dagegen in ionisch-attischem Dialekt geschrieben. Letztere bestehen überwiegend aus der in iambischen Trimeter verfassten *ῥῆσις*, einer zusammenhängenden Rede. Weitere Schauspielerpartien sind: die zusammenhängende, unter Flötenbegleitung rezitierte Rede (*παρακαταλογία*); der Dialog zwischen Einzelschauspielern, der sich bis zur Stichomythie (Sprecherwechsel nach jedem Vers) steigern kann; der Dialog mit dem Chor, der in diesem Fall überwiegend von seinem Chorführer vertreten wird. Die Schauspielerpartien bestehen aber nicht nur aus gesprochener Rede bzw. Rezitativen, sondern auch aus Gesang. Dies kann das Lied eines Einzelschauspielers (Monodie) oder ein Duett mit einem weiteren Schauspieler bzw. mit dem Chor sein.

¹⁸¹ Grundlegend für die metrische Analyse der lyrischen Partien in den griechischen Tragödien ist A.M. Dale's Untersuchung ‚The lyric metres of Greek drama‘ Cambridge, ²1968; vgl. auch B. Zimmermann 23 ff; J. Latacz 69. - Die Theaterbesucher des 5. Jhs. v. Chr. konnten, da der Chorgesang in Griechenland eine alte Tradition hatte, bereits an Rhythmus und Melodie erkennen, um welche Art von Chorlied (z. B. Hochzeitslied, Hymnos etc.) es sich in dem Stück handelte.

In der älteren tragischen Dichtung kommt dem Chor eine wichtige Position zu; dies zeigt sich nicht zuletzt auch an den Titeln der Dramen: Bei Aischylos ist mehr als die Hälfte der überlieferten Stücke nach dem Chor benannt¹⁸². Welche genaue Funktion der Chor jedoch in den Tragödien ausübt, ist eine im Einzelnen schwierige, in der Forschung bis heute viel diskutierte Frage¹⁸³. Nach A. W. Schlegels berühmter Definition ist der Chor der „idealisierte Zuschauer“¹⁸⁴, nach der Auffassung F. v. Schillers ein „allgemeiner Begriff“, der sich „durch eine sinnlich mächtige Masse“¹⁸⁵ repräsentiert. Demnach besteht seine Funktion darin, den Rezipienten allgemeingültige, zeitlose Wahrheit und Weisheit zu vermitteln, nicht aber in einer Beteiligung an der dramatischen Handlung.

Auf Aristoteles, der in der Poetik (18. 1456 a 25 - 27) hervorhebt, dass bei Sophokles der Chor in die Handlung der Tragödie einbezogen wird, geht die andere Position zurück, wonach der Chor als ein reiner Mitspieler fungiert.

Drei verschiedene Aufgaben schreibt W. Kranz dem Chor zu: Er ist erstens „Person des Stückes“, zweitens „Instrument zur Begleitung, Gliederung, Vertiefung des Dramas“ - diese Funktion entspricht Schlegels Definition vom ‚idealisierte(n) Zuschauer‘ -, drittens „Organ des dichterischen Ich“¹⁸⁶. B. Zimmermann¹⁸⁷ stellt in seiner Untersuchung der Werke der drei großen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides fest, dass dem Chor in den Stücken von den Dichtern verschiedene Aufgaben zugewiesen werden. Z.B. kann er Träger der dramatischen Handlung sein¹⁸⁸

¹⁸² Von den vollständig erhaltenen Tragödien des Sophokles sind es nur die ‚Trachinierinnen‘. In diesem Stück spielt der Chor allerdings eine sehr zurückhaltende Rolle; vgl. P. Riemer, Sophokles 97 f.

¹⁸³ Einen knappen Überblick über die verschiedenen Positionen sowie deren Vertreter findet man bei A. Bierl 19; vgl. auch B. Zimmermann 147 f.

¹⁸⁴ A.W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 5. Vorlesung, Stuttgart [u.a.] 1966, 65.

¹⁸⁵ F. v. Schiller, Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie [Vorrede zu Die Braut von Messina]. In: Schillers Werke, Nationalausgabe, 10. Bd., hrsg. v. S. Seidel, Weimar 1980, 13.

¹⁸⁶ W. Kranz 171.– Nach der Auffassung von W. Kranz (170 f und 220 ff) übt der Chor jeweils eine der drei Funktionen, die in einem Stück abrupt wechseln können, vorrangig aus (vgl. dazu A. Bierl 19, Anm. 23). Dagegen stellt L. Käppel, Orestie 85 als Ergebnis seiner Untersuchung fest: Der Chor „ist ein in die Fiktion der Tragödie integrierter Erzähler, Deuter und Mitspieler, der nicht bald dies und bald jenes, sondern, zwischen den beiden Ebenen des inneren und äußeren Kommunikationssystems dynamisch oszillierend, immer alles zugleich ist“.

¹⁸⁷ Vgl. B. Zimmermann 28 ff.

¹⁸⁸ In den ‚Hiketiden‘ ergreift der Chor der Danaostöchter, der im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens steht, selbst die Initiative, um den König Pelasgos um Asyl zu bitten. Zunächst trägt die Chorführerin allein das Anliegen der schutzsuchenden Frauen vor. Als ihre Bemühungen vergeblich erscheinen, fleht der Gesamtchor den unentschlossenden König an, droht sogar mit Selbstmord. Auch in den ‚Eumeniden‘ ist der Chor unmittelbar an der Handlung beteiligt: Die Erinyen vertreten ihre Angelegenheit im Prozess vor dem Areopag selbst sehr aktiv. - Wegen der Dominanz des Chors in den ‚Hiketiden‘ wurde dieses Stück für das früheste der aischyleischen Werke gehalten, aufgrund eines 1952 publizierten Papyrusfundes dann aber auf die Jahre 465-460 datiert, vgl. G. A. Seeck, Tragödie 169.

oder Reflexionen, die über die Handlung des Stückes hinausgehen, vortragen¹⁸⁹. Im Hinblick auf die Verwendung des Chores in den Dichtungen der drei großen Tragiker insgesamt, stellt B. Zimmermann folgende Entwicklung fest: Bei Aischylos kann der Chor Handlungsträger innerhalb eines Stückes sein. Sophokles lässt ihn als „festumrissene ‚dramatische Person‘“¹⁹⁰ in der Rolle einer Nebenfigur am Geschehen teilnehmen. In den Tragödien des Euripides nimmt der Chor am dramatischen Geschehen weitgehend nur noch Anteil¹⁹¹.

Diese Entwicklung in der Verwendung des Chores ergab sich konsequenterweise, als die Zahl der Schauspieler erhöht wurde. Dadurch dass der Dichter das Gewicht innerhalb des Stückes immer stärker auf die Schauspielerrollen verlagerte, verringerte sich der Handlungsspielraum des Chores¹⁹². Schließlich ließ der Tragiker Agathon (ca. 445 - 401 v. Chr.) als erster den Chor nur noch Lieder singen, die zu der dramatischen Handlung keinen Bezug mehr aufwiesen. Es handelte sich, wie Aristoteles im 18. Kapitel seiner Poetik schreibt, um sog. Embolima, d. h. um willkürlich eingeschobene Chorlieder, die nur noch Segmentierungsfunktion hatten.

Im 5. Jh. v. Chr. fanden die Dramenaufführungen nur im Rahmen der großen attischen Dionysosfeste, an denen alle Mitglieder der Polisgemeinschaft teilnahmen, statt. Dadurch dass die Tragödie grundsätzliche Fragen der Gemeinschaft thematisierte und die „persönliche Problematik“ des einzelnen Bürgers durch die Tragödie eingebettet worden war „in die überpersönliche Problematik der Gemeinschaft“, „war die Tragödie Möglichkeit und Chance gewesen – zur politischen Selbstanalyse, Identitätsfindung, Ideenschöpfung und visionären Zukunftsplanung. Die überpersönliche, politische Bedeutsamkeit der Tragödie war mit dem Untergang der Polis verloren“¹⁹³. Die Anwesenheit aller attischen Bürger bei den Dionysosfesten führte zur Stärkung der nationalen Einheit Athens. Die Durchführung der Volksversammlung im Theater anlässlich der Städtischen Dionysien bedeutete eine zusätzliche Festi-

¹⁸⁹ In der Parodos des aischyleischen ‚Agamemnon‘ blicken die argivischen Greise, die sich um das Schicksal des griechischen Heeres sorgen, auf den Beginn des Krieges zurück und äußern in einem Hymnos auf Zeus theologische Gedanken, deren Inhalt für die ‚Orestie‘ von Bedeutung ist.

¹⁹⁰ B. Zimmermann 30.

¹⁹¹ Während sich der Chor in den aischyleischen ‚Hiketiden‘ für sein Asylgesuch selbst sehr aktiv einsetzt, verhält er sich in dem gleichnamigen Stück des Euripides passiv. Sein Anliegen wird zuerst von Aithra, dann von Theseus vertreten. Die Anwesenheit des Chores zeigt nur noch den Anlass für die Handlungen der Schauspieler an.

¹⁹² G. Müller 212 f: „Andererseits verliert der Chor in der ausgebildeten Tragödie, auch wo er nicht mehr die Hauptperson ist, nie oder nie völlig die Funktion eines irgendwie Mitspielenden, und zugleich trägt er doch häufig in seinen Liedern, mit denen er Ruhepunkte der Handlung und gliedernde Einschnitte schafft, die dramaturgisch erwünscht sind, allgemeine Gedanken, Betrachtungen vor, die auf den vorliegenden Fall angewendet werden.“

¹⁹³ J. Latacz 385.

gung der Polisgemeinschaft. Vor allem aber wurde der nationale Stolz der Athener dadurch gefördert, dass an den Großen Dionysien in Anwesenheit aller Zuschauer im Dionysostheater - das Publikum bestand ja nicht nur aus attischen Bürgern, sondern auch aus Vertretern anderer griechischer Staaten - vor Beginn der Dithyramben - und dramatischen Agone verdiente Bürger geehrt wurden und die Menge der von den Bundesgenossen an Athen abgelieferten Tribute in der Orchestra gezeigt wurde. Dies war eine eindrucksvolle Demonstration des Reichtums und der Vormachtstellung dieser Stadt. Die Darbietung der verschiedenen Agone an den Großen Dionysien zeigte den Bürgern und den fremden Festteilnehmern, dass Athen der „kulturelle Mittelpunkt Griechenlands“ war¹⁹⁴.

Aufgrund der Niederlage im Peloponnesischen Krieg (vgl. Anm. 232) verlor Athen jedoch seine politische Vormachtstellung, und die in den folgenden Jahren andauernden kriegerischen Auseinandersetzungen der Städte Athen, Sparta und Theben sowie das Vordringen der makedonischen Herrschaft führten zum Niedergang der Polis. Jetzt war Athen mit seinem Dionysostheater und seinen großen Staatsfesten nicht mehr das kulturelle Zentrum Griechenlands. Zwar wurden dort auch weiterhin die Dionysien mit dramatischen Agonen durchgeführt, aber seit dem 4. Jh. v. Chr. breitete sich der Theaterbetrieb infolge der regen Theaterbautätigkeit¹⁹⁵ rasch in der gesamten griechischen Welt aus, so dass man Dramenaufführungen auch an anderen Orten veranstaltete. Es kam zu einer Loslösung des Dramas vom Dionysoskult, denn Anlass für die Darbietungen waren jetzt auch Feste zu Ehren anderer Götter. Infolgedessen erfüllten die Tragödien jetzt eine andere Funktion:

Sie dienten jetzt in erster Linie der Unterhaltung. Da die Tragödienaufführungen des 4. Jhs. weder an ein bestimmtes Götterfest noch an einen besonderen Ort gebunden waren, kam es nicht mehr primär darauf an, dem Rezipienten die für sein persönliches Leben und für die Gemeinschaft grundlegenden politischen, moralischen und religiösen Werte vor Augen zu führen und ihn zu kritischer Reflexion anzuregen. Jetzt spielten bei den Dramenaufführungen die Schauspielkunst und vor allem die Musik eine große Rolle: Während in den Tragödien der klassischen Zeit die Chöre eine wichtige Position eingenommen hatten, traten jetzt Einzelschauspieler in den Vordergrund, die künstlerisch anspruchsvolle Arien vortrugen; es fehlte bei den Darbietungen wohl auch nicht an reinem Instrumentalspiel, das von Virtuosi-

¹⁹⁴ F. Kolb 504.

¹⁹⁵ Speziell zu den Theaterbauten der hellenistischen Zeit vgl. Margarete Bieber 108 ff; E. Burmeister 62 ff; A. Pickard-Cambridge, Theatre 175 ff; H.-D. Blume 54.

tät gekennzeichnet war¹⁹⁶. Das Zurückdrängen des Chores lässt sich folgendermaßen erklären: Als im 4. Jh. v. Chr. Dramenaufführungen nicht mehr fast ausschließlich auf Athen beschränkt blieben, sondern auch in den neu errichteten Theatern anderer Orte stattfanden, zogen Wandertruppen von Schauspielern zu den verschiedenen Städten, um dort vor allem die beliebtesten Stücke der Klassiker zu präsentieren. Da es aber für die Schauspielertruppen zu aufwändig gewesen wäre, zu den Aufführungen jeweils eine Sängergruppe mitzuführen, und die meisten Orte nicht in der Lage waren, einen Laienchor zu finanzieren, mussten in den Stücken die Rolle des Chorführers ausgeweitet und Solopartien gestärkt werden; auf diese Weise konnte man bei den Dramenaufführungen den Chor ersetzen. Dort wo er noch mitwirkte, sang er lediglich Embolima. Wie schon erwähnt wurde, hatte der Chor diese Funktion bereits seit den Stücken Agathons. Von den Tragödiendichtern des 4. Jhs. v. Chr. sind mehr als 40 Namen bekannt¹⁹⁷. Was jedoch das Wesen der Tragödie dieser Zeit betrifft, so ist es aufgrund der spärlichen Reste der Stücke schwierig, ein genaues Bild von ihr zu zeichnen, selbst wenn es sicher wäre, dass der unter den Stücken des Euripides überlieferte ‚Rhesos‘, eine Dramatisierung des 10. Buches der Ilias, der sog. Dolonie, aus dem 4. Jh. stammt. Immerhin scheinen die Fragmente der Tragödien dieser Zeit auf bestimmte Tendenzen hinzuweisen¹⁹⁸: Die Tragiker des 4. Jhs. v. Chr. griffen überwiegend auf mythologische Stoffe, die in den Stücken der klassischen Zeit behandelt wurden, zurück. Da aber die Dramenaufführungen nicht mehr an Athen mit seinen großen Götterfesten gebunden waren, standen in den Tragödien des 4. Jhs. nicht mehr die politischen, religiösen und moralischen Fragen, die für die Polisgemeinschaft des 5. Jhs. wichtig waren, im Vordergrund, sondern es wurden jetzt weniger zentrale Motive der alten Stoffe hervorgehoben. Die Verwendung gnomischer Weisheiten, die sich auf das bürgerliche Leben beziehen, scheinen darauf hinzudeuten, dass sich die Tragödie zum bürgerlichen Trauerspiel, in dem sich die dramatischen Figuren nicht wie die Heldengestal-

¹⁹⁶ Die Zunahme von Arien, die sich bereits im Spätwerk des Euripides zeigt – bedeutend ist z.B. die umfangreiche Monodie eines phrygischen Sklaven im ‚Orestes‘ (1369-1502) – kann zum einen auf die Professionalisierung des Schauspielerwesens zum andern auf die Einführung eines Schauspieleragons i. J. 449 v. Chr. zurückgeführt werden; vgl. A. Dihle, *Literaturgeschichte* 152; B. Gauly, (Hrsg.), *Musa Tragica*, Göttingen 1991, 25; J. Latacz 388; B. Zimmermann, *Tragödie*, Sp. 736.

¹⁹⁷ *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, Vol. I, ed. B. Snell, editio correctior et addendis aucta, curavit R. Kannicht, Göttingen 1986, 50-94; vgl. B. Gauly, (Hrsg.), *Musa Tragica*, Göttingen 1991, 128 ff. Einen Überblick über die Tragiker des 4. Jhs. v. Chr. findet man bei T.B.L. Webster, *Fourth Century Tragedies and the Poetics*, in: *Hermes* 82, 1954, 294-308 sowie bei G.A. Seeck 185 ff.

¹⁹⁸ Zur Frage nach dem Wesen der Tragödie des 4. Jhs. v. Chr. sowie zu dem Problem, inwieweit sich die in den Tragödienfragmenten erkennbaren Tendenzen bereits im Spätwerk des Euripides anbahnen, vgl. K. Ziegler, Sp. 1963 ff; A. Lesky, *Hellenen* 527 ff; G.A. Seeck 185 ff; J. Latacz 385 ff; vgl. Anm. 197.

ten des Mythos, sondern wie alltägliche Menschen verhalten, entwickelte. Dass die Tragödie des 4. Jhs. zu einem unterhaltsamen bürgerlichen Trauerspiel wurde, zeigt sich vor allem auch daran, dass man bei den Aufführungen besonders auf die künstlerische Darbietung, z.B. in Form von virtuosen Gesangseinlagen einzelner Schauspieler oder perfektem Instrumentalspiel Wert legte.

Aufgrund eines Hinweises des Stagiriten (Rh. 1413 b) kann man davon ausgehen, dass einige Tragiker des 4. Jhs., wie z.B. Chairemon, Stücke verfassten, die sich, obwohl sie vermutlich für eine Bühnenaufführung gedacht waren, wegen ihres Stils eher zum Lesen als für eine Vorführung eigneten¹⁹⁹. Dass dagegen die tragischen Stücke der kynischen Philosophen Diogenes v. Sinope (400/390-328/23, TrGF 88) und Krates (ca. 360-280, vgl. TrGF 90) nicht für eine Bühnenaufführung bestimmt waren, ist sehr wahrscheinlich. Bei diesen Tragödien handelte es sich um Lesestücke, durch die die kynische Lehre vermittelt werden sollte. Ein weiterer Philosoph, der seine Lehre in dramatischer Form präsentierte, war der Skeptiker Timon von Phleius (ca. 320-230, TrGF 112)²⁰⁰.

Von den Tragödien der nachfolgenden Jahrhunderte sind insgesamt noch geringere Reste²⁰¹ erhalten als von den tragischen Stücken des 4. Jhs.; allerdings sind mehr als 60 Namen von Tragödiendichtern der hellenistischen Epoche bekannt²⁰². Neben der sog. tragischen Pleias²⁰³ ist noch der jüdische Dichter Ezechiel, der in griechischer Sprache das Stück ‚Exagoge‘ verfasste, zu nennen. Von dieser Tragödie, die vermutlich aus dem 2. Jh. v. Chr. stammt und den Auszug des Volkes Israel

¹⁹⁹ Im 5. Jh. v. Chr. waren Dramen für eine einmalige Aufführung bei einem kultischen Fest bestimmt und somit zunächst nur einem begrenzten Kreis von Rezipienten zugänglich. Durch eine anschließende buchmäßige Veröffentlichung aber konnten sie einem breiteren Publikum bekannt gemacht werden. Dass man bereits am Ende des 5. Jhs. Tragödien nicht nur durch Teilnahme an einer Aufführung, sondern auch durch Privatlektüre rezipieren konnte, ist gewiss. Hätten nämlich die Zuschauer, die eine Darbietung der aristophanesischen Komödien, wie z.B. die ‚Frösche‘ oder die ‚Achamer‘ sahen, nicht zuvor die Möglichkeit gehabt, Werke des Aischylos oder Euripides, die von Aristophanes verspottet wurden, zu lesen, so hätten sie wohl kaum diese Parodien des Komödiendichters verstehen können, da die Aufführung der betreffenden Tragödien oft bereits Jahrzehnte zurücklag; vgl. O. Zwierlein 127 f.

²⁰⁰ Vgl. A. Lesky, *Hellenen* 531; O. Zwierlein 134 ff; B. Zimmermann, *Tragödie*, Sp. 738 f.

²⁰¹ Vgl. TrGF 95 ff.

²⁰² Ein Verzeichnis der Tragikernamen findet sich bei K. Ziegler, Sp. 1970 f. Zur Tragödie der hellenistischen Zeit insgesamt vgl. A. Kappelmacher 69-86; K. Ziegler, Sp. 1967-1977 und 1979-1981; A. Lesky, *Hellenen* 535-538; G.A. Seeck 195-201 (diese Darstellung umfasst auch die Kaiserzeit bis zum Jahre 500 n. Chr.); J. Latacz 388-391 (hier ist die Kaiserzeit ebenfalls berücksichtigt).

²⁰³ Dies waren nach Ansicht der alexandrinischen Philologen die sieben bedeutendsten Tragödiendichter dieser Zeit, die in Alexandria am Hof des Königs Ptolemaios II. Philadelphos (Regierungszeit 285-247) lebten. Welche Dichter zu der tragischen Pleias gezählt wurden, ist in der Überlieferung nicht eindeutig. Sicher gehörten aber Alexander Aitolos sowie Lykophron, die beide Mitglieder der Museion waren und in der berühmten Bibliothek wirkten, dazu. Über die Tragödien des Alexander ist nichts bekannt. Bei Lykophron lässt sich an den erhaltenen Tragödientiteln erkennen, dass er traditionelle Mythenstoffe behandelte (z.B. im ‚Hippolytos‘, ‚Herakles‘, ‚Oidipus‘); auf die Verarbeitung historischer Stoffe deuten die Titel ‚Marathonioi‘ und ‚Kassandreis‘ hin; vgl. K. Ziegler, Sp. 1970; G.A. Seeck 196 f; J. Latacz 388.

aus Ägypten thematisiert, sind umfangreichere Reste erhalten²⁰⁴. An der ‚Exagoge‘²⁰⁵ zeigt sich also, dass in der hellenistischen Tragödie nicht mehr nur mythologische oder historische Stoffe, sondern auch ein religiöses Thema verarbeitet werden konnte. Wenn sich auch die Frage nach der Aufführung des Stückes letzten Endes nicht eindeutig klären lässt²⁰⁶, so zeigt O. Zwierlein²⁰⁷ zu Recht einige Merkmale der Tragödie auf, die darauf hindeuten, dass es sich bei Ezechiels Werk durchaus um ein Lesedrama handeln könnte. Für die hellenistische Zeit wäre dies ohnehin nicht ungewöhnlich, wenn ein Dichter seine Stücke nicht für die Bühne, sondern als Lesedramen geschrieben hätte; denn wie es bereits im Zusammenhang mit der Hymnendichtung gezeigt wurde (vgl. Kap. 1.1.2), verfassten die Poeten ihre Werke nicht mehr nur für eine öffentliche Aufführung, sondern in verstärktem Maße für den gebildeten Leser. Außer den Fragmenten der ‚Exagoge‘ gibt es Reste eines Gygesdramas (Ox. Pap. 23, 1956, nr. 2382)²⁰⁸, darunter sechzehn recht gut erhaltene Verse, die aus einer Rede der Königin über den nächtlichen Vorfall im Schlafgemach stammen und die enge Anlehnung an Herodot zeigen²⁰⁹.

Obwohl in hellenistischer Zeit die tragischen Stücke oft nur zum Lesen bestimmt waren²¹⁰, gab es doch nach wie vor öffentliche Aufführungen. Als Anlass für dramatische Darbietungen galten nicht mehr nur Götterfeste, sondern auch weltliche Ereignisse, wie z.B. ein Sieg oder eine königliche Hochzeit; dies führte zu einer Säkularisierung des Theaters²¹¹.

²⁰⁴ TrGF 128. Eusebios (Praeparatio Evangelica 9,28,1-29,16) hat aus dem Werk des Alexander Polyhistor *Über die Juden* (F Gr Hist 273 F 19) 269 Trimeter der ‚Exagoge‘ erhalten; vgl. B. Gauly, (Hrsg.), *Musa Tragica*, Göttingen 1991, 216 ff; A. Lesky 835 f.

²⁰⁵ An den erhaltenen Fragmenten lässt sich erkennen, dass der Dichter weitgehend dem biblischen Bericht (2. Mose 1-15) folgt. Über eine mögliche Einteilung des Stückes in mehrere Akte sowie über die Mitwirkung eines Chores lassen sich anhand der Fragmente und Testimonien keine gesicherten Aussagen machen; vgl. A. Kappelmacher 70 ff; K. Ziegler, Sp. 1979 ff; O. Zwierlein 138 ff; B. Gauly (Angaben s. Anm. 204) 218.

²⁰⁶ O. Zwierlein 138 f mit Anm. 4 gibt einen Überblick darüber, wer von den Gelehrten die ‚Exagoge‘ als Bühnenstück ansieht bzw. wer sie für ein Lesedrama hält; vgl. auch A. Lesky, *Hellenen* 536 mit Anm. 28.

²⁰⁷ Vgl. O. Zwierlein 138 ff: Solche Merkmale in der ‚Exagoge‘ sind etwa der ständige Wechsel von Ort und Zeit sowie die Tatsache, dass es in dem Stück Passagen gibt, die unmöglich auf der Bühne dargestellt werden konnten, wie z.B. die Szene, bei der Moses Stab sich in eine Schlange verwandelt, und die Schlange gleich darauf wieder zum Stab wird oder die Szene, bei der Moses Hand plötzlich aussätzig wird und im nächsten Augenblick wieder völlig heil ist.

²⁰⁸ Vgl. B. Gauly, (Hrsg.), *Musa Tragica*, Göttingen 1991, 260 ff.

²⁰⁹ Zum Problem der Datierung der Tragödie vgl. B. Gauly 261; A. Lesky 836 mit Anm. 2.

²¹⁰ Vgl. J. Latacz 390; vgl. auch G.A. Seeck 199.

²¹¹ Vgl. G. M. Sifakis 15 ff; H.-D. Blume 30; F. Kolb 524.

Seit Beginn des 3. Jhs. v. Chr. schlossen sich in Athen die an den Dionysien mitwirkenden Personen, die Schauspieler, Musiker, Sänger etc., aufgrund der wachsenden Anforderungen und zur Vermeidung wirtschaftlicher Nöte der Künstler jeweils zu Gilden, den sog. dionysischen Techniten, zusammen; weitere Technitenvereine wurden in der griechischsprachigen Welt gebildet²¹².

Während im klassischen Athen reiche Bürger Verantwortung für die Polis übernommen hatten, indem sie anlässlich der Staatsfeste, die der Förderung der nationalen Einheit dienten, die Ausstattung der Chöre für die Agone finanzierten, setzte in hellenistischer Zeit bei diesen Feiern die staatliche Kostenübernahme ein²¹³. Nicht mehr der Bürger, sondern der Staat trug die Verantwortung für die Agone; dies war ein Zeichen für die „Entpolitisierung der Bürger“²¹⁴.

Die letzten erhaltenen Verse einer griechischen Tragödie stammen aus der augusteischen Zeit. Pompeius Macer²¹⁵, wohl ein Freund Ovids (vgl. Ov. am. 2,18,1-3; Pont. 2,10,13 f), verfasste eine ‚Medea‘, wobei es sich vermutlich um ein Lesestück handelte²¹⁶.

Die zweite dramatische Gattung, die Komödie²¹⁷, wurde seit dem Jahr 486 v. Chr. an den Großen Dionysien in agonaler Form dargeboten; der Tragödienagon bestand bereits seit 534 v. Chr. An den Lenäen aber spielten die Komödien gegenüber den tragischen Aufführungen die bedeutendere Rolle. Der Dichter selbst stu-

²¹² Vgl. A. Pickard-Cambridge, *Festivals* 279 ff; G. M. Sifakis bes. 19 ff (die dionysischen Techniten auf Delos), 99 ff (Privilegien der Techniten); H.-D. Blume 81; F. Kolb 529 f.

²¹³ Vgl. Anm. 167.

²¹⁴ F. Kolb 520.

²¹⁵ TrGF 180; B. Gauly, (Hrsg.), *Musa Tragica*, Göttingen 1991, 234 ff.

²¹⁶ Vgl. G.A. Seeck 200. Zur griechischen Tragödie der Kaiserzeit vgl. K. Latte, *Zur Geschichte der griechischen Tragödie in der Kaiserzeit*, in: *Eranos* 52, 1954, 125-127; M. Kokolakis, *Lucian and the Tragic Performances in his Time*, Athen 1961 (zuerst in: *Platon* 12, 1960, 67-109). Ein Überblick über die Tragödie von 200 v. Chr. bis 500 n. Chr. findet sich bei G.A. Seeck 198-201.

²¹⁷ Die heute noch übliche Einteilung der Komödie in: Alte Komödie (Archaia im 5. Jh. v. Chr.), Mittlere Komödie (Mese, ca. 400-320 v. Chr.), Neue Komödie (Nea, 320-ca. 120 v. Chr.) erfolgte wohl durch die alexandrinischen Philologen. – Der Name *κωμῳδία* bedeutet wohl ‚Gesang anlässlich eines Komos‘, eines ausgelassenen Umzugs berauschter Männer. In solchen Komoi zogen Menschengruppen, bekleidet mit teilweise an Bauch und Gesäß ausgestopften Trikots und mit Tiermasken, und sangen sicherlich improvisierte Lieder, die wohl auch Spott gegen Anwesende enthielten. Das mit dem Dionysoskult eng verbundene Fruchtbarkeitssymbol des Phallos wurde bei solchen Umzügen gewöhnlich mitgeführt. Nach Aristoteles (Po. 4. 1449 a 10 ff) entwickelte sich die Komödie aus den Improvisationen derer, die solche Phallos-Umzüge anführten. Der Chor steht demnach sowohl für die Komödie als auch für die Tragödie am Anfang, d.h. die beiden dramatischen Gattungen haben ihre Wurzeln in chorischen Darbietungen, die im Rahmen von kultischen Handlungen stattfanden. Ungeklärt ist aber nach wie vor die Frage, wie aus diesem volkstümlichen Brauchtum mit seinen undramatischen Gesängen die attische Komödie des 5. Jhs. v. Chr. entstanden sein soll; vgl. A. Lesky 273; L. B. Lawler 85 f; H.-G. Nesselrath, *Komödie*, Sp. 692 f.

dierte als *χοροδιδάσκαλος* die Lieder mit dem aus 24 Bürgern bestehenden Chor und den professionellen Schauspielern ein. Die Choreuten führten beim Vortrag ihrer Lieder Tanzbewegungen aus; der Tanz der Komödie wurde *kordax* genannt.

Von der ungeheuren Fülle der Komödien, die zwischen 486 v. Chr. und dem letzten Komödienagon an den attischen Dionysien (ca. 120 v. Chr.) aufgeführt wurden, sind lediglich 11 Stücke des Aristophanes, des bedeutendsten Vertreters der Alten Komödie, und eine Komödie (*Dyskolos*) des Menander vollständig erhalten; fünf weitere Stücke dieses herausragenden Dichters der Neuen Komödie (*Nea*) sind in großen Teilen vorhanden. Von den anderen Komödiendichtern sind 256 Stücke namentlich bekannt; ihre Werke sind insgesamt nur in spärlichen Fragmenten erhalten²¹⁸.

Der Aufbau einer Komödie des 5. Jhs. v. Chr. ist durch das Zusammenwirken von Chor und Schauspielern bestimmt; charakteristisch für die Alte Komödie sind Tierchöre; es kann sich aber auch um ausgefallene Personifikationen (z. B. die ‚*Wolken*‘) oder um den Auftritt allegorischer Einzelfiguren handeln, wie z. B. ‚*Krieg*‘ und ‚*Frieden*‘ im ‚*Frieden*‘ des Aristophanes²¹⁹.

Dem Dichter der Alten Komödie stand zur Abfassung seiner Stücke eine Reihe bestimmter Bauelemente zur Verfügung, an die er jedoch nicht fest gebunden war²²⁰. Zu ihnen gehören der Prolog und die Parodos, die, je nachdem, welche Rolle²²¹ der Chor in der jeweiligen Komödie übernimmt, unterschiedlich gestaltet sein kann: Der Held des Stückes kann den Chor zur Durchsetzung seiner Pläne zu Hilfe rufen, wie z. B. in den ‚*Rittern*‘, oder der Chor zieht ein, ohne zu wissen, welche Absichten die Darsteller auf der Bühne verfolgen. Dann wird der Chor erst nach seinem Erscheinen eingeweiht (vgl. z. B. die ‚*Wespen*‘). Ist er dem Protagonisten gegenüber aber feindlich gesinnt, tritt der Chor von sich aus auf, um dessen Pläne zu durchkreuzen (vgl. z. B. die ‚*Acharner*‘). In diesem Fall ist mit dem Einzug des Cho-

²¹⁸ Zu Aristophanes vgl. *Aristophanis comoediae* (2 Bde.), rec. F. W. Hall / W. M. Geldart, Oxford 1960/62 und PCG Vol. III 2; zu Menanders Werk vgl. *Menandri reliquiae selectae*, rec. F. H. Sandbach, Oxford 1990 und PCG Vol. VI 2; bzgl. der übrigen Dichter der Alten, Mittleren und Neuen Komödie vgl. *Poetae Comici Graeci* (PCG), ed. R. Kassel / C. Austin, Berlin [u. a.] 1983 ff. Einen guten Überblick über die wichtigsten Vertreter der Alten, Mittleren und Neuen Komödie gibt B. Zimmermann, *Komödie* 67 ff.

²¹⁹ Vgl. Th. Gelzer 275 mit Anm. 26; H.-G. Nesselrath, *Komödie*, Sp. 694 f.

²²⁰ Zur Struktur der Alten Komödie vgl. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 194 ff; B. Zimmermann, *Komödie* 42 ff; B. Zimmermann, *Chor* 50 ff.

²²¹ Vgl. Th. Gelzer 273 f. - Ausführliche Untersuchungen zur Funktion der Chorpartien in den Komödien des Aristophanes findet man bei B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. 1: *Parados und Amoibaion*. Königstein/Ts. 1984; Bd. 2: *Die anderen lyrischen Partien*. Königstein/Ts. 1985.

res eine Konfliktszene verbunden, die das Ziel hat, eine Einigung der Gegner herbeizuführen. Die folgende Debatte der Kontrahenten, der sog. epirrhematische Agon, ist ein weiteres wichtiges Bauelement der Komödie²²². Ist der Chor nicht der Diskussionspartner, übt er moderierende Funktion aus. Mit dem Triumph des Helden ist der Höhepunkt der Komödie erreicht. Es folgt eine reine, direkt an das Publikum gerichtete Chorpartie, die Parabase, die den ersten Teil des Stückes beendet²²³.

An die Parabase können sich eine Reihe von Episoden anschließen, die jeweils durch Chorlieder voneinander getrennt werden. In den einzelnen Szenen treten meistens Personen auf, die von dem Triumph des Helden profitieren wollen, in der Regel aber strikt zurückgewiesen werden. Die Lieder des Chores, der jetzt keine dramatische Funktion mehr hat, beinhalten entweder einen Lobpreis auf den Helden (Makarismos) oder Spott, der mit der Handlung des Stückes nur wenig zu tun hat. Der Chor kann auch mit dem Helden in einen Wechselgesang (Amoibaion), durch den er seine Bewunderung für den Protagonisten zum Ausdruck bringt, treten²²⁴. Die Exodos bildet den Schluss des Stückes. Oft wird in diesem letzten Teil, nachdem der komische Held die unerwünschten Personen, die an seinem Triumph teilhaben wollten, abgefertigt hat, ein Fest gefeiert, bevor die Darsteller – Chor und Schauspieler – in einem feierlichen Zug oder einem Komos unter Gesang und Tanz ausziehen²²⁵.

Wie sich bereits an der Struktur der Alten Komödie gezeigt hat, spielt der Chor in den Stücken eine bedeutende Rolle. Hinzu kommt, dass die Zahl der Choreuten wesentlich höher ist als beim Tragödienchor und dass zahlreiche Komödien nach

²²² Die einfachste Struktur eines epirrhematischen Agon ist folgende: Ein Chorlied (Ode bzw. Antode) leitet den Agon ein. Anschließend rezitiert der Chorführer den Katakeleusmos (Befehl) bzw. Antikatakeleusmos in zwei Langversen, wodurch zur Diskussion aufgefordert wird. Auf Epirrhema (= aus Langversen bestehende, rezitierte Partie) bzw. Antepirrhema kann als Höhepunkt der Debatte ein Pnigos („Ersticken“), bei dem die Argumente ohne Pause vorgetragen werden, folgen. Der epirrhematische Agon kann mit der Sphragis („Siegel“) enden, in der der Sieger des Agon gepriesen wird; vgl. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 196; B. Zimmermann, *Komödie* 42 f.

²²³ Die Parabase ist das Bauelement, das die Alte Komödie auszeichnet. Sie weist folgende Struktur auf: Nach einer kurzen rezitierten Partie (Kommation), die von der Handlung des Stückes zur eigentlichen Parabase überleitet, richtet sich zunächst der Chorführer (in anapästischen Tetrametern) direkt an das Publikum. Er äußert sich über die Rolle des Dichters in der Gesellschaft, über sein Werk oder über das Verhältnis des Dichters zu den Zuschauern, wobei er im Namen des Chores oder im Auftrag des Dichters oder sogar als Dichter selbst spricht. Dieser Part endet mit einem langen, vom Chorführer in einem einzigen Atemzug und ohne Unterbrechung vorgetragenen Satz (Pnigos). Den sich daran anschließenden Teil übernimmt der Chor allein; auf ein Lied (Ode) folgen etliche rezitierte Verse (Epirrhema), ein weiteres Lied (Antode) sowie wiederum eine rezitierte Partie (Antepirrhema). Die Parabase in ihrer vollständigen Form findet man in den „Acharnern“, „Vögeln“, „Rittern“ und „Wespen“; vgl. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 197 ff; B. Zimmermann, *Komödie* 37 ff.

²²⁴ Einige Stücke enthalten sogar eine Nebenparabase, die aus Ode, Epirrhema und Pnigos sowie den jeweiligen Gegenstücken besteht; vgl. B. Zimmermann, *Chor* 53.

²²⁵ Vgl. A. Dihle, *Literaturgeschichte* 158 ff; B. Zimmermann, *Komödie* 42 ff.

dem Chor benannt sind (z. B. Aristophanes' ‚Wespen‘, ‚Vögel‘, ‚Acharner‘). In der Alten Komödie ist der Chor vor allem in der ersten Hälfte der Stücke mit dem Handlungsablauf eng verbunden; nach der Parabase, im 2. Teil der Komödie, hat der Chor eine gliedernde Funktion – seine Lieder trennen die einzelnen Szenen – oder er kommentiert das Geschehen auf der Bühne²²⁶.

Kennzeichnend für die Komödie des 5. Jhs. ist die kritische Behandlung aktueller politischer Themen²²⁷ und die oft mit Obszönitäten verbundene namentliche Verspottung (*ὀνομαστικὴ κωμωδησίη*) zeitgenössischer berühmter Personen aus Politik, Wissenschaft, Kunst und Literatur. Ein weiteres Merkmal der Komödie dieser Zeit ist, dass es bei der Darstellung realer Persönlichkeiten und aktueller Ereignisse immer wieder zu einer Überschreitung der Wirklichkeit kommt, z. B. wirkt in einem Stück ein phantastischer Chor mit oder der komische Held will den von ihm kritisierten akuten Missstand des Gemeinwesens durch einen irrealen Plan beseitigen (z. B. Trygaios' Himmelsflug auf einem Mistkäfer in Aristophanes' ‚Frieden‘). In der Alten Komödie spielt die Sexualität eine wichtige Rolle; dies zeigt sich neben der Verwendung zahlreicher obszöner Ausdrücke vor allem an der Kostümierung der Schauspieler²²⁸. Charakteristisch sind auch die zahlreichen Bezüge auf die Tragödie. Aristophanes spart nicht mit Kritik und Spott gegenüber dieser Gattung²²⁹, die an den Großen Dionysien stets die weitaus bedeutendere Rolle spielte und seit ca. 430 v. Chr. auch an den Lenäen in Konkurrenz zu den Komödienaufführungen trat. Nur in den ‚Fröschen‘ (aufgeführt 405 v. Chr.) findet man eine Würdigung der Gattung;

²²⁶ A. Bierl weist in seiner eingehenden Untersuchung des Chores der Alten Komödie vor allem auf den rituellen Charakter des komischen Chores hin. Der Chor ist demnach zwar beinahe „durchweg Handelnder“, das „Handeln ist aber nicht ausschließlich im Sinne des Bühnengeschehens zu verstehen, sondern elementares performatives Tun, das für jeden Chor zentral ist: Ein ritueller Chor singt und tanzt vorrangig“ (364 f).

²²⁷ Neun der elf vollständig erhaltenen Komödien des Aristophanes, die die Komödie des 5. Jhs. repräsentieren, sind in der Zeit des Peloponnesischen Krieges (431-404 v. Chr.), den Athen und seine Verbündeten gegen Sparta und dessen Bundesgenossen führten, aufgeführt worden – die ‚Ekklesiazusen‘ folgten wohl im Jahre 392 und der ‚Plutos‘ im Jahre 388. Aufgrund dieser langjährigen militärischen Auseinandersetzung – hinzu kam der Ausbruch der Pest (429), bei der ein Drittel der attischen Bevölkerung, darunter auch Perikles, starb – kam es immer stärker zu einem Verfall der Sitten. Überkommene Wertvorstellungen und Normen, die das Zusammenleben der Polisbürger geprägt hatten, wurden mehr und mehr ignoriert. Einfluss auf diesen Werteverlust hatten auch die Sophisten, Wanderlehrer, die in der Gesellschaft des 5. Jhs. Bildung, vor allem Rhetorik, gegen Entgelt lehrten. Ausgehend von der radikalen Erhebung des Zweifels zum Prinzip (Skeptizismus) und dem erkenntnistheoretischen Subjektivismus und Relativismus stellten die Sophisten alle menschlichen Einrichtungen in Staat und Gesellschaft mit ihren Gesetzen und Normen sowie die traditionellen religiösen und moralischen Anschauungen infrage. Die wichtigsten Vertreter der Sophistik sind: Protagoras (480-410), Gorgias (483-375) und Prodikos (um 400). Ziel ihres Unterrichts war, junge Adelige zu erfolgreichen Politikern zu machen. Durch das Erlernen der Redekunst sollten die jungen Männer befähigt werden, ihr eigenes Interesse in jeder Lage, sei es in der Politik oder vor Gericht, durchzusetzen; vgl. B. Zimmermann, Komödie 57 ff.

²²⁸ Vgl. H.-D. Blume 100 ff.

²²⁹ Z. B. findet sich in den ‚Acharnern‘, der frühesten erhaltenen Komödie, eine umfangreiche Euripides-Parodie (393 ff); die ‚Thesmophoriazusen‘ enthalten Spott gegen Agathon.

Aischylos erhält gegenüber den anderen großen Tragikern den Vorzug. Im Hinblick auf die Rolle des Chores unterscheiden sich die ‚Frösche‘ deutlich von den früheren Stücken des Aristophanes; denn in dieser Komödie nimmt der Chor, der zwar nach wie vor durch seine Lieder mitwirkt, gleichsam nur als Zuschauer am Geschehen teil. An der Handlung ist er kaum mehr beteiligt. Mit diesem Stück geht die Periode der Alten Komödie zu Ende.

Die beiden Komödien des Aristophanes, die ‚Ekklesiazusen‘ und der ‚Plutos‘ – beide Stücke wurden nach der katastrophalen Niederlage Athens im Peloponnesischen Krieg (404 v. Chr.) aufgeführt – gehören in die Phase des Übergangs zur Mittleren Komödie. Dies lässt sich an der Rolle des Chores erkennen: In beiden Stücken fehlt die Parabase, die Partie, die zum Zweck der Selbstdarstellung allein dem Chor zufällt und die das typische Merkmal der Alten Komödie ist. Während der Chor in den ‚Ekklesiazusen‘ noch eine Nebenrolle spielt – die Frauen sind die Verbündeten des komischen Helden –, ist im ‚Plutos‘ die Parodos die einzige ausgestaltete Chorpartie des gesamten Stückes, die allerdings mit der Handlung nichts zu tun hat. Im weiteren Verlauf der Komödie wird in den Handschriften nur noch durch *χοροῦ* - Vermerke angedeutet, dass an diesen Stellen der Chor seine Lieder vorzutragen hat. Die Gesänge weisen keinen Bezug zur Handlung der Komödie auf, sondern haben lediglich akttrennende Funktion. In der Mese singt der Chor ebenfalls Lieder, die mit der Handlung der Stücke nichts zu tun haben²³⁰; er bleibt jedoch auf der Bühne und nimmt hin und wieder am Gespräch teil²³¹.

Von den Komödien der mittleren Phase ist, wenn man von den frühen Beispielen ‚Ekklesiazusen‘ und ‚Plutos‘ absieht, trotz reicher Produktion kein Stück vollständig erhalten. Der wichtigste Unterschied zwischen den Komödien des 5. und 4. Jhs. ist, dass in den Stücken der mittleren Phase der Spott gegen Personen des öffentlichen Lebens fehlt. Die nach Athens Niederlage im Peloponnesischen Krieg folgenden ständigen politischen Unruhen und die Ausweitung des makedonischen

²³⁰ Vgl. A. Lesky 711.

²³¹ Eine grundlegende Untersuchung der Mittleren Komödie findet man bei H.-G. Nesselrath (1990).- Zur Chorfrage vgl. K.J. Maidment 1-24; A. Pickard-Cambridge, Theatre 160 ff.

Königreichs in Griechenland²³² führten dazu, dass die attischen Bürger sich aus dem öffentlichen Leben zurückzogen. Dieser Wandel spiegelt sich auch in den Komödien dieser Zeit wider. Statt spöttischer Kritik an der aktuellen Politik und der Verhöhnung berühmter Personen – dies war aufgrund der veränderten Lage Athens nicht mehr möglich – findet man in den Stücken der 1. Hälfte des 4. Jhs. (etwa 400 - 360 v. Chr.) vor allem die Behandlung mythischer Stoffe, allerdings in Form von Mythenparodie oder Mythentravestie. Götter, Könige, Helden werden als normale Griechen eingeführt; sie müssen das athenische Alltagsleben des 4. Jhs. bewältigen. Etwa seit der Mitte des 4. Jhs. verschwindet die Mythen-Komödie fast völlig. Das attisch-bürgerliche Alltagsleben wird jetzt in den Stücken thematisiert. Das für die Alte Komödie typische Kostüm wird allmählich durch Bürgertracht ersetzt²³³. Auch fällt der häufige Gebrauch obszöner Ausdrücke fort. Im Laufe der Zeit kommt es zur Ausbildung bestimmter Typenrollen: Es sind Gestalten des alltäglichen Lebens, wie z. B. der Sohn aus angesehenem Haus, die Hetäre, der neugierige Koch, der schlaue Sklave, der Parasit. Bis zur Zeit Menanders (gest. 291/90 v. Chr.), dem bedeutendsten Vertreter der Nea, ist die Herausbildung der Typenrollen weitgehend abgeschlossen, ebenso wie das für die Neue Komödie typische Fünf-Akt-Schema der Stücke.

Die Nea weist, wie auch die Mittlere Komödie, eine reiche Produktion an Stücken auf, jedoch ist als einziges der ‚Dyskolos‘ des Menander vollständig erhalten²³⁴. In den Komödien dieser Zeit werden Alltagsprobleme innerhalb der bürgerlichen Familie behandelt; auf mythische Stoffe und Phantastisches wird verzichtet. Was den Chor anbelangt, so wird sein Auftritt in einigen Stücken Menanders (z. B. Dysk. 230, Per. 71, Epit. 33) am Ende des ersten Aktes als das Herannahen einer Gruppe berauschter Männer (Komos) angekündigt. Ungewiss ist, ob der Chor nach seinem ersten Liedvortrag in der Orchestra geblieben oder jeweils für seine Darbietung dorthin zurückgekehrt ist. In den Texten wird sein Auftritt sonst lediglich durch

²³² 404 v. Chr.: Niederlage Athens gegen Sparta und dessen Verbündete; Errichtung einer oligarchischen Regierung in Athen mit Spartas Hilfe (Herrschaft der „30 Tyrannen“); 403: Wiederherstellung der attischen Demokratie; 395-387: Korinthischer Krieg (Korinth, Athen, Theben und Argos kämpfen mit persischer Unterstützung gegen Sparta); 387: Königsfriede zwischen Athen und Sparta; 369: Bündnis Spartas und Athens gegen Theben; 362: Sieg der Thebaner über Sparta und das mit ihm verbündete Athen; Vordringen des makedonischen Königreiches unter Philipp II. in Griechenland; 352: Gewinnung Thessaliens; 342: Eroberung Thrakiens; 340: Gründung des Hellenenbundes gegen Philipp; 338: Sieg Philipps über die Griechen in der Schlacht von Chaironeia; vgl. H. Bengtson 229 ff.

²³³ Vgl. H.-D. Blume 102.

²³⁴ Nahezu vollständig erhalten ist Menanders ‚Samia‘; vgl. Anm. 218; E. Lefèvre, Menander 310 f; B. Zimmermann, Komödie 218.

das Wort *χοροῦ* (Platz für den Chor) angezeigt; die Liedpartien sind nicht ausgestaltet worden. Der Chor, der nicht mehr an einem Dialog im Stück beteiligt wird, hat nur noch die Funktion, akttrennende Lieder vorzutragen²³⁵. Die Nea ist als Vorbild für die römischen Komödiendichter Plautus und Terenz maßgebend geworden.

In einem Satyrspiel²³⁶, das als heiterer Abschluss jeweils auf eine tragische Trilogie beim Tragödienagon anlässlich der Großen Dionysien Athens folgte, bestand der Chor aus als Satyrn kostümierten Sängern. Satyrn (*σάτυροι*) sind ausgelassene, umherschweifende Wesen der Wälder und Berge im Gefolge des Gottes Dionysos. Sie haben Menschengestalt, jedoch mit Pferdeschwanz und -ohren, oft auch mit Hufen. Es ist offensichtlich, dass das Satyrspiel wie auch die beiden anderen dramatischen Gattungen eng mit dem Dionysoskult verbunden war; zudem bildeten die Aufführungen von Tragödie, Komödie und Satyrspiel einen festen Bestandteil des Festprogramms der Großen Dionysien. Von den dramatischen Gattungen scheint das Satyrspiel – sein Höhepunkt war im 5. Jh. – die geringste Rolle gespielt zu haben, denn bereits in der 2. Hälfte des 4. Jhs. wurde es bei den dramatischen Agonen nicht mehr als heiteres Nachspiel jeweils einer tragischen Trilogie dargeboten; man gab jetzt nur noch ein einziges Satyrspiel und zwar zur Eröffnung

²³⁵ Vgl. A. Pickard-Cambridge, *Theatre* 164 ff; T.B.L. Webster, *Comedy* 58 ff; A. Lesky 741; T.B.L. Webster, *Menander* 72; R.L. Hunter 9 f; H.-G. Nesselrath, *Komödie*, Sp. 696.

²³⁶ Zur Entstehung des Satyrspiels sowie zum Problem des Begriffs *σάτυροι* vgl. A. Lesky, *Hellenen* 17 ff; B. Seidensticker, *Einleitung* 6 ff. - Die römische Satire ist mit dem Satyrspiel nicht zu verwechseln; diese Gattung wird von den Römern als eigene Schöpfung angesehen (Quint. inst. 10,1,93: *satura tota nostra*). Für den Begriff *satura* gibt es bereits in der Antike unterschiedliche Erklärungen (vgl. Diom. gramm. I 485, 30 ff). Der *communis opinio* zufolge stammt der Begriff ursprünglich aus dem Küchenbereich und bedeutet ‚Speisen-‘ oder ‚Zutatengemisch‘; später wird das Wort *satura* in der sakralen Sprache als Bezeichnung für einen aus verschiedenen Erstlingsfrüchten bereiteten Opferkuchen bzw. -pudding verwendet. - Was die Entwicklung der Gattung betrifft, so ist unklar, ob es eine vorliterarische dramatische *satura* (Liv. 7,2,4 ff) gegeben hat oder ob es sich bei Livius' Bericht um eine literarhistorische Konstruktion handelt. Bei Ennius, der vier Bücher *saturae* geschrieben hat, bedeutet das Wort *satura* soviel wie ‚Allerlei‘. Die Fragmente aus diesem Werk deuten darauf hin, dass es sich hierbei um eine Vielzahl von Einzelgedichten, die eine bunte Vielfalt an Themen und Versmaßen aufweisen, handelt. Pacuvius soll ebenfalls derartige *saturae* verfasst haben (vgl. Diom. gramm. I 485, 30 ff). Lucilius wird von den Römern als *inventor* der Gattung angesehen (vgl. Hor. sat. 1,10,48); er verwendet für seine Dichtungen, die entsprechend dem heutigen Verständnis von Satire, Spott und Kritik gegen Personen und Zeitumstände enthalten, zunächst verschiedene Metren, legt sich aber bald auf den Hexameter fest; dieses Versmaß bleibt maßgebend für die römischen Verfasser von Satiren Horaz, Persius und Juvenal. Zwar hat Lucilius bei der Dichtung seines Werkes, das eine Vielfalt von Themen, wie z. B. Geiz, Parasitentum, Verschwendung aufweist, kein direktes griechisches Vorbild, jedoch kann er sich an den Iamben des Archilochos und des Hipponax orientieren. - Anders als die reine Verssatire weisen Varros Dichtungen, die er selbst als *Saturae Menippeae* bezeichnet (vgl. Gell. 2,18,7), eine Mischung aus Prosa und Versen auf. Varro hat sich bei der Abfassung seiner Satiren, die nicht erhalten sind, an dem Philosophen Menippos von Gadara (1. H. d. 3. Jhs. v. Chr.) orientiert; dieser hatte zur Verbreitung seiner kynischen Lehre Schriften in Prosa mit Verseinlagen verfasst. Die Form der Menippea erscheint später in Senecas ‚Apocolocyntosis‘ sowie in Petrons *Satyrica*; vgl. H. Petersmann 7-24. Hier findet man einen ausführlichen Forschungsüberblick zum Problem der Etymologie des Wortes *satura* sowie des Ursprungs der Satire als literarisches Genos; vgl. Susanna Braund, Sp. 101-104.

der dramatischen Aufführungen. Seine sinkende Bedeutung zeigt sich auch darin, dass Aristoteles sich in der Poetik mit dieser Gattung nicht auseinander gesetzt hat. Das einzig erhaltene wichtige Zeugnis zur antiken Satyrspieltheorie findet sich in der ars poetica des Horaz (220 - 251).

Von den Satyrspielen ist allein der ‚Kyklops‘ des Euripides vollständig erhalten. Umfangreiche Fragmente sind von Aischylos‘ ‚Diktyulkoï‘ (‚Netzfischer‘) und Sophokles‘ ‚Ichneutai‘ (‚Spürhunde‘) vorhanden²³⁷.

Zu den an einem Satyrspiel beteiligten Personen gehört neben den Schauspielern²³⁸ der stets aus Satyrn²³⁹ bestehende Chor, der dem jeweiligen Stück entsprechend eine bestimmte Rolle auszuführen hatte. Umstritten ist, ob je 12 oder 15 Sänger diesen Chor bildeten²⁴⁰; seine Lieder sind entweder einstrophig gebaut oder sie weisen Strophenpaare auf, die durch Sprechverse voneinander getrennt sind. Im ‚Kyklops‘ findet sich auch eine „mehrmalige Wiederholung derselben Strophe“²⁴¹.

Die Fragmente der aischyleischen und sophokleischen Satyrspiele zeigen, dass die Chorlieder einen raschen Wechsel des Versmaßes aufweisen; dies passt zu den lebhaften Satyrtänzen mit ihren Sprüngen und heftigen, zum Teil obszönen Bewegungen, die den Gesang begleiten. Der für das Satyrspiel charakteristische Tanz wird als *σίκινις* bezeichnet²⁴². Angeführt wird der Chor der Satyrn, die sich lustig, trunksüchtig, lüstern, nichtsnutzig, aber auch feige und prahlerisch verhalten,

²³⁷ Zu Euripides vgl. Euripidis fabulae I, rec. G. Murray, Oxford 1966; zu Aischylos vgl. R. Krumeich 108 - 119; zu Sophokles vgl. R. Krumeich 284 - 308; von ca. 75 weiteren Stücken sind Autor, Titel und/oder Fragmente bekannt; eine gute Übersicht (mit einer Übersetzung der Fragmente) bei R. Krumeich, Das griechische Satyrspiel, Darmstadt 1999. Als Erfinder des Satyrspiels gibt die Suda Pratinas von Phleius an, der vermutlich um 520/10 v. Chr. die in seiner peloponnesischen Heimat bekannten Satyrgesänge künstlerisch ausgestaltete und in Athen einführte. „Nach Ausweis attisch rotfiguriger Vasenbilder, die sicher oder doch mit großer Zuversicht auf die Inspiration durch Satyrspiele zurückgeführt werden können, fanden die ersten Aufführungen dieser Dramen in Athen etwa in der Zeit um 520/10 v. Chr. statt. Denn bereits auf einem gegen 510/500 entstandenen attisch rotfigurigen Volutenkrater in Padula erscheint ein Flötenspieler im langen Theaterkostüm neben dem schlafenden Herakles, der von sieben vorwitzigen Satyrn ausgeraubt wird“ (R. Krumeich 51 f).

²³⁸ „Das einzige uns vollständig erhaltene Stück dieses Genres, der ‚Kyklop‘ des Euripides, erfordert tatsächlich 3 Schauspieler, und das gestattet auch für die Fragmente einigermaßen sichere Verallgemeinerungen.“ ... „Die ‚Netzfischer‘ des Aischylos setzen drei Schauspieler voraus ...“; „die ‚Spürhunde‘ des Sophokles scheinen sogar mit zweien auszukommen.“ – „Drei Schauspieler in einem Satyrspiel vermutlich um Hesione zeigt der sog. Pronomos-Krater.“ (H.-D. Blume 84).

²³⁹ Die Choreuten trugen, wie die bis heute nachgewiesenen, ca. 20 Vasenbilder zeigen, sowohl Satyrmasken (Pferdeohren, lange zottelige Haare) als auch die typischen enganliegenden fleischfarbigen Trikots. Der Lendenschurz sollte wohl der Befestigung des Pferdeschwanzes und des Phallos dienen; vgl. R. Krumeich 53 ff.

²⁴⁰ Es ist durchaus vorstellbar, dass beim Satyrspiel derselbe Chor mitwirkte, der auch schon vorher bei der Darbietung der tragischen Trilogie aufgetreten war. Demnach muss die Zahl der Sänger im Chor der Satyrn entsprechend der Choreutenzahl der Tragödie von 12 auf 15 erhöht worden sein.

²⁴¹ B. Seidensticker, Einleitung 17.

²⁴² Herkunft und Bedeutung des Begriffs ‚Sikinnis‘ ist umstritten. Nur der Einzugstanz der Satyrn im ‚Kyklops‘ wird mit diesem Wort bezeichnet; vgl. B. Seidensticker 23; B. Seidensticker, Satyrspiel 339.

von ihrem Vater (Pappo-) Silenos²⁴³. Ihm fehlen die Tierattribute; jedoch besitzt er dieselben Wesenszüge wie die Satyrn.

Das Satyrspiel hat eine Vorliebe für die Figur des Bösewichts, in dessen Gewalt sich häufig die Satyrn befinden, bis er zuletzt vom Helden des Stückes – dieser kann entweder ein stärkerer oder ein listigerer sein – bezwungen wird, sodass dann die gefangenen Satyrn wieder frei sind und zu Dionysos zurückkehren können.

In diesen Stücken prallen zwei völlig gegensätzliche Welten aufeinander: Götter und Helden²⁴⁴ – sie entstammen dem mythischen Stoff der Tragödie – treffen mit den unheroischen, nichtsnutzigen Satyrn zusammen und müssen sich in einer für sie ungewohnten Umgebung zurechtfinden. Darin liegt der besondere Reiz der Satyrspiele.

Beliebt ist in dieser dramatischen Gattung die Behandlung erotischer Stoffe; dies entspricht dem Wesen der Satyrn. Auch der Wein spielt in den Stücken eine wichtige Rolle.

Das Satyrspiel, das bereits im 4. Jh. an Bedeutung verloren hatte, erlebte im 3. Jh. noch einmal eine kurze Blüte. Sositheos wird in einem Epigramm des Dioskoridales als Erneuerer des Satyrspiels gerühmt (Diosc. AP 7, 707). Wie Inschriften bezeugen²⁴⁵, fanden bis zum 3. Jh. n. Chr. Dramatiker- und Schauspielerwettbewerbe, an denen alte und neue Satyrspiele gezeigt wurden, statt.

Im Gegensatz zu Tragödie und Komödie haben die Römer das Satyrspiel von den Griechen nicht übernommen. Zwar kannten auch sie ein heiteres Nachspiel (*exodium*) nach der Darbietung tragischer Stücke, jedoch führten sie anstelle eines Satyrspiels die italische Atellana, später Mimen auf.

Nach diesen Ausführungen lässt sich insgesamt erkennen, welche eine bedeutende Position die Chorlyrik innehatte. Was den außerdramatischen Bereich der Chorlyrik, also diejenigen Lieder, die für einen Chorvortrag bei einer religiösen Feier oder einem weltlichen Ereignis verfasst wurden, anbelangt, so zeigte sich, dass der Hymnos eine besondere Rolle spielte. Daher seien an dieser Stelle noch einmal die

²⁴³ Im ‚Kyklops‘ zeigt sich, dass der Figur des Silenos eine selbstständige Rolle zukommt: Er erscheint unabhängig vom Chor und agiert im Bühnenbereich; der Platz des Chores dagegen bleibt die Orchestra. Silenos führt Dialoge mit dem *κορυφαῖος*, der den Chor vertritt. Angaben neuerer und neuester Literatur zur Diskussion der Frage, ob Silenos eine selbstständige Schauspielerrolle ausübt oder als Chorführer fungiert oder zwischen Chor und Schauspielern agiert, findet man bei B. Seidensticker, Einleitung 24.

²⁴⁴ Im Kontrast zu den ausgelassenen Satyrn und ihrem Vater stehen in Sophokles’ ‚Ichneutai‘ die Götter Apollon und Hermes, im ‚Kyklops‘ des Euripides der Held Odysseus.

²⁴⁵ Bei R. Seaford, Euripides Cyclops, Oxford 1984, 25 mit Anm. 72 f. findet man einen Überblick über die bezeugten Darbietungen; vgl. B. Seidensticker, Einleitung 11.

wichtigsten Punkte im Hinblick auf den Hymnos zusammengefasst, wobei nur von den in lyrischen Maßen verfassten Hymnen die Rede sein soll:

Zunächst bedeutete ‚Hymnos‘ allgemein ‚Gesang‘ und konnte somit sowohl die Chorlieder, die für eine kultische Handlung, als auch solche, die für einen profanen Anlass gedichtet wurden, bezeichnen. Spätestens im 5./4. Jh. v.Chr. wurde ‚Hymnos‘ aber zum oberen Gattungsbegriff für ‚religiöses Lied‘, unter den sich die verschiedenen Typen des Kultgesanges, die sich zur Verehrung bestimmter Gottheiten schon früh herausgebildet hatten, unterordnen lassen. Der Hymnos, der durch bestimmte Elemente, wie die feierliche Anrufung der Gottheit und die Erwähnung ihrer Herkunft gekennzeichnet ist, hatte die Funktion, die Gottheit zu ehren und gnädig zu stimmen. Jedoch konnte ein Götterlied auch eine wichtige politische und gesellschaftliche Funktion erfüllen, wie sich speziell am Dithyrambos zeigte. Dadurch, dass dieses Chorlied zu Ehren des Dionysos im Rahmen der großen attischen Staatsfeste in agonaler Form zur Aufführung kam und sich die Bürger Athens an den Chorwettbewerben zu beteiligen hatten, diente es letzten Endes nicht allein zur Verehrung des Gottes, sondern vor allem zur Förderung der Einheit der Athener untereinander und zur Stärkung des Bewusstseins, dass der Einzelne seinen Beitrag für die Polis zu leisten hatte. Das Dionysoslied wurde, obgleich Dichter auch weiterhin Lieder für die verschiedenen Kulte verfassten, im 5. Jh. v.Chr. zur chorlyrischen Gattung schlechthin. Etwa seit Mitte des 5. Jhs. kam es zu Veränderungen innerhalb der Chorlyrik, was sich vor allem beim Dithyrambos in Form von strukturellen Neuerungen in den Liedern sowie an zahlreichen Erneuerungen im Bereich der Musik zeigte. Chorlyrik begann immer mehr der Unterhaltung zu dienen. Die Ehrung des Gottes sowie die Vermittlung religiöser und moralischer Gedanken standen nicht mehr im Vordergrund. Der Dithyrambos löste sich somit von seinem kultischen Anlass. Seit dem ausgehenden 5. Jh. v.Chr. setzt die Dichtung von Lese-dithyramben ein. Obwohl die Poeten weiterhin für die zahlreichen Kulte, auch für den Dionysoskult, Chorlieder, die zur Aufführung bestimmt waren, verfassten, nahm im Laufe der Zeit, wie noch gezeigt werden wird, die Dichtung rein literarischer Hymnen immer mehr zu.

Wie die Untersuchung zeigte, spielte die Chorlyrik nicht nur bei kultischen Anlässen oder weltlichen Festen, sondern auch im Drama eine wichtige Rolle. Hierzu seien die wichtigsten Aspekte noch einmal angeführt: Obgleich die Chorlieder im Drama die für die griechische Chorlyrik typischen Merkmale, wie die Einheit von Gesang, Tanz und Instrumentalspiel und den Vortrag von vorwiegend strophisch gegliederten, in lyrischen Metren verfassten Liedern durch eine Sängerguppe auf-

wiesen, musste die Chorlyrik des Dramas von derjenigen, die für eine Kultfeier oder ein weltliches Fest vorgesehen war, deutlich unterschieden werden: Bei den Chorliedern der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels handelte es sich im Gegensatz zur außerdramatischen Chorlyrik nicht um vollkommen selbständige Poesie, sondern sie waren ein fester Bestandteil einer umfassenden dramatischen Dichtung. Anders als der lyrische Chor, der sein Lied in einer realen Situation anlässlich einer bestimmten Feier vortrug, befand sich der dramatische Chor im geschlossenen Raum eines fiktiven Geschehens, an dem er teilhatte.

Was die tragische Dichtung anbelangt, so wurde festgestellt, dass der Chor bei der Vorform der Tragödie die gesamte Aufführung allein bestritt, wobei die Lieder auch von Halbchören bzw. vom *κορυφαῖος* im Wechsel mit dem Gesamtchor vorgetragen werden konnten. In der griechischen Tragödie der klassischen Zeit spielte der Chor zunächst, wie sich an den Stücken des Aischylos zeigte, eine wichtige Rolle. Durch die Erhöhung der Schauspielerzahl aber verringerte sich sein Handlungsspielraum immer weiter, bis er in den euripideischen Stücken nicht mehr aktiv in den Handlungsverlauf eingriff. Bei Agathon schließlich wurde die Funktion des Chores auf den Vortrag akttrennender Lieder eingeschränkt.

Im Hinblick auf die Aufführungspraxis wurde deutlich, dass Dramenaufführungen, nachdem sich vom 4. Jh. v. Chr. an der Theaterbetrieb aufgrund der regen Theaterbautätigkeit rasch in der gesamten griechischen Welt ausbreitete, nicht mehr fast nur auf Athen mit seinen großen Staatsfesten zu Ehren des Gottes Dionysos beschränkt waren, sondern an vielen Orten stattfanden. Da es für die Wandertruppen von Schauspielern, die an zahlreichen Stätten hauptsächlich die beliebtesten Stücke der Klassiker darboten, zu aufwändig war, zu den Aufführungen stets einen Chor mitzuführen, wurde jeweils in einem Stück sowohl die Rolle des *κορυφαῖος* als auch die der Solisten ausgeweitet.

Wie der Chor für die Tragödie am Anfang stand, so auch für die Komödie, die sich vermutlich aus den Improvisationen derer, welche die mit dem Dionysoskult eng verbundenen Phallos-Umzüge anführten, entwickelt hat. Der Chor spielte in der Alten Komödie eine wichtige Rolle; er verlor jedoch bereits in den beiden aristophanischen Stücken, die in die Phase des Übergangs zur Mittleren Komödie gehörten, in den ‚Ekklesiazusen‘ und im ‚Plutos‘, an Bedeutung, was sich am Fehlen der Parabase, der Partie, die zum Zweck der Selbstdarstellung allein dem Chor zufiel, zeigte. Hinzu kommt, dass im ‚Plutos‘ die Parodos die einzig ausgestaltete Chorpartie war. Sonst gaben in den Handschriften lediglich *χοροῦ*-Vermerke an, dass hier der Chor sang. In der Mittleren Komödie beteiligte sich der Chor zwar manchmal

noch am Gespräch, seine Lieder aber hatten mit dem dramatischen Geschehen an sich nichts mehr zu tun. In der Neuen Komödie schließlich trug der Chor nur noch akttrennende Lieder vor.

Bei dem Satyrspiel, der dritten Gattung des Dramas, das wie die Tragödie und Komödie mit dem Dionysoskult verbunden war, wirkten als Satyrn verkleidete Chorsänger mit. Dieses heitere Stück wurde von den Römern nicht übernommen.

Vor diesem Hintergrund ist nun die Chorlyrik im römischen Bereich zu untersuchen, zunächst innerhalb der republikanischen Zeit vor Catull. Auf einige Bemerkungen zur vorliterarischen Phase folgen Erläuterungen zu den nicht mehr erhaltenen Sühneliedern, mit denen die Chorlyrik im römischen Bereich beginnt. Dort ist jedoch vor Catull weder ein Hymnus zu Ehren einer Gottheit noch ein Chorlied einer anderen Gattung erhalten.

Da Chorlyrik, wie der Überblick über den griechischen Bereich deutlich machte, nicht nur für Götterfeste und private Feiern gedichtet wurde, sondern auch im Drama zu finden ist, muss im Bereich des römischen Dramas geprüft werden, ob und inwieweit in der Tragödie, Komödie und in den anderen Lustspielarten Chorlyrik nachzuweisen ist, und welche Position dem Chor im römischen Drama zukommt. Mit dem Kapitel, das sich an diese Untersuchung anschließt, beginnen die ausführlichen Einzelbehandlungen der Texte der römischen Chorlieddichtung, die im Mittelpunkt der gesamten Arbeit stehen. Diese Analysen sollen aufzeigen, wie die *carmina* nach Form und Inhalt gestaltet sind und welche Funktion sie jeweils erfüllen, sowie dadurch Aufschluss darüber geben, wie sich die Chorlyrik im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hat.

2. Römische Chorlieder in der Zeit vor Catull

2.1 Die vorliterarische Phase

Der Beginn der römischen Literatur wird etwa für das Jahr 240 v. Chr. festgesetzt. In diesem Jahr sollen an den *Iudi Romani* zum ersten Mal eine lateinische Adaption einer griechischen Tragödie und Komödie aufgeführt worden sein²⁴⁶. Der Grieche Livius Andronicus, ein kriegsgefangener Sklave, der auch die ‚*Odusia*‘, eine lateinische Adaption der homerischen ‚*Odyssee*‘, schrieb, erstellte im Auftrag der kurulischen Ädilen für die *Iudi Romani* die lateinische Bearbeitung dieser Stücke.

Doch schon vor der Aneignung der großen Gattungen der griechischen Dichtung, nämlich des Dramas und des Epos, wodurch die eigentliche Literatur der Römer erst begründet wurde, finden sich bei ihnen Dichtungen; von diesen überwiegend mündlich tradierten Texten sind nur noch wenige Reste erhalten²⁴⁷. Eine scharfe Trennung zwischen Poesie und Prosa kann in der frühen Zeit noch nicht gezogen werden. Mit dem Begriff *carmen* bezeichneten die Römer nicht nur Dichtung – *carmen* bedeutet erst nach der Übernahme der griechischen Metren ‚*Lied*‘, ‚*Gedicht*‘ –, sondern alles, was in formelhafter Rede (*conceptis verbis*) vorgetragen wurde; dies konnte z.B. ein Gebet, ein Zauberspruch, ein Eid oder ein Rechtstext sein²⁴⁸.

Das Versmaß, das in der vorliterarischen Phase für Spottverse sowie für Grab-, Votiv- und Ehreninschriften und in den Anfängen der literarischen Zeit auch in der Ependichtung verwendet wurde, war der *versus Saturnius*²⁴⁹; erst Ennius ersetzte es innerhalb der Epik durch den Hexameter.

²⁴⁶ Dieses Fest feierte man seit alters her zu Ehren des Jupiter Optimus Maximus, seit 366 v. Chr. alljährlich. Zwei Jahre später wurden die *Iudi* um die szenischen Spiele erweitert. Sie bestanden dann sowohl aus circensischen Darbietungen, wie Sportwettkämpfen und Wagenrennen, als auch aus Bühnenspielen; vgl. J. Blänsdorf, *Komödie* 114 ff.

²⁴⁷ Das erste latinistische Symposium, das 1986 im Rahmen des interdisziplinären Sonderforschungsbereichs ‚Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘ in Freiburg stattfand, ging der Frage nach, „ob die mit 240 einsetzende Literatur etwas völlig Neues darstellt oder ob sie Tendenzen bis dahin vorwiegend mündlich tradierter Dichtung aufnimmt – oder gar durch vorherige mündliche römische Dichtung überhaupt erst ermöglicht wurde“ (E. Lefèvre), in: *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*, hrsg. v. G. Vogt-Spira, Tübingen 1989, 7.

²⁴⁸ Vgl. M. Fuhrmann, *Literatur* 8; M. v. Albrecht 35; G. Radke, *Carmina* 34 f.

²⁴⁹ Zur Frage des vorliterarischen – mündlichen und schriftlichen – Gebrauchs des Saturniers, der bisher keinem der bekannten Systeme antiker Metrik zugeordnet werden kann und dessen Herkunft daher noch ungeklärt ist, vgl. J. Blänsdorf, *Saturnier* 41-69.

Von den sehr wenigen Überresten der vorliterarischen Phase, die sich dem Götterkult und der Magie, dem volkstümlichen oder dem juristischen Bereich zuordnen lassen²⁵⁰, ist vor allem das sog. Arvallied²⁵¹ zu nennen. Es wurde von den *fratres Arvales*, einer alten, von Kaiser Augustus erneuerten Kultgemeinschaft, vorgelesen. Zu dem Bereich des Götterkultes gehören auch die Reste einer Litanei der Salier, einer Priesterschaft des Mars²⁵². Kultische Gesänge kannten die Römer schon seit alters her anlässlich verschiedener Götterfeste²⁵³. Von den Liedern, die das alltägliche Leben der Römer begleiteten, sind keine Texte erhalten, jedoch ist davon auszugehen, dass die Römer auch solche Gesänge hatten²⁵⁴.

Zum Bereich des Brauchtums gehören auch improvisierte Spottverse, deren Verwendung bei den Römern seit jeher stark ausgeprägt war²⁵⁵. Man kannte die Verspottung des Feldherrn durch die Soldaten beim Triumphzug²⁵⁶ sowie Spottverse bei Erntefesten²⁵⁷ und bei Hochzeiten²⁵⁸. Insgesamt handelt es sich um die *Fescennini*²⁵⁹ versus.

²⁵⁰ Vgl. M. Fuhrmann, Literatur 8.

²⁵¹ Der Gesang ist auf einer Inschrift aus dem Jahre 218/219 n. Chr. überliefert: CIL I² 2, 369 f; wie jedoch der ursprüngliche Text des Arvalliedes lautete und welche Funktion das Lied hatte, ist nicht zu klären, vgl. M. v. Albrecht 36.

²⁵² Vgl. *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, ed. J. Blänsdorf 1995, 2 ff.

²⁵³ Zu den Liedern des kultischen Bereichs gehören neben dem Arvallied u.a. auch Zauber- und Sühnelieder sowie Prozessions- und Festlieder: die Schnitterlieder am Ceresfest, die Winzerlieder am Winzerfest. Inwieweit die Griechen bei der Besiedlung Unteritaliens mit ihrer Chorlyrik – hier sind vor allem Simonides, Pindar und Bakchylides zu nennen – auf das frühe Rom Einfluss genommen haben, ist ungewiss (vgl. G. Wille, *Musikleben* 53). Bei den römischen Sakralgesängen der vorliterarischen Zeit handelt es sich wohl um einfache Lieder, die alle an der religiösen Feier Beteiligten mitsingen konnten oder auch nur um gemeinsame Ausrufe (vgl. Tib. 1,1,23 f). Die Tibia, die für den Kultus unentbehrlich war, wurde zum Nationalinstrument der Römer; die Lyra spielte wohl erst seit dem 4. Jh. bei Götterspeisungen eine Rolle, dann auch bei Supplikationen und Opferhandlungen, vgl. G. Wille, *Musik*, Sp. 2020.

²⁵⁴ Neben Kultgesängen und Militärmusik kannten die Römer Lieder im alltäglichen Leben, wie z. B. Handwerks-, Hirten- und Jägerlieder, aber auch Freuden-, Tanz- und Liebeslieder sowie Gesänge anlässlich eines Geburtstages oder einer Hochzeit; in archaischer Zeit wurde nach Catos Zeugnis (Cic. Tusc. 4, 3) beim Gastmahl von den Teilnehmern der Reihe nach zu Flötenmusik das Lob berühmter Männer gesungen (vgl. auch Varros Zeugnis bei Non. p. 107 f, 2 ff L.). Diese Sitte war aber bereits zu Catos Zeit längst ausgestorben; vgl. G. Wille, *Musica* 47 ff, ders., 199 - 225; H. / A. Petersmann 41 - 42; dies., *Popularia* 45 - 46.

²⁵⁵ Hor. epist. 2,1,152 ff; vgl. G. Wille, *Musica* 129.

²⁵⁶ Liv. 3,29,5, passim.

²⁵⁷ Hor. epist. 2,1,145 ff. - An Festen, wie z. B. den *Compitalia* (Larenfest auf den Wegkreuzungen), wurden derbe Spott- und Rügeverse aus dem Stegreif vorgetragen, wobei die Darsteller maskiert und verkleidet waren; vgl. J. Blänsdorf, *Komödie* 95 f.

²⁵⁸ In späterer Zeit werden die Fescenninen in der römischen Hochzeitsdichtung bei Catull (c. 61) und Claudian (c. 11-14) literarisch ausgestaltet.

²⁵⁹ Die Bezeichnung ‚Fescenninen‘ wird in der Antike von den faliskischen Stadt Fescennina oder von *fascinum* (Behexung) abgeleitet, vgl. Festus, *de verborum significatu*, ed. W.-M. Lindsay, p. 76.

In der vorliterarischen Phase liegen auch die Ursprünge des römischen Theaters. Die Römer kannten ebenso wie die Bewohner anderer italischer Gemeinden Darbietungen mit Musik und Tanz, sowie Spottverse im Wechselgesang und improvisierte possenhafte Szenen von teilweise derber und obszöner Art. Inwieweit diese vorliterarischen Aufführungen auf das römische Drama Einfluss nahmen, lässt sich nicht mit Bestimmtheit klären. „Aber als eingewurzelte Formen scheinen sie sogar ihre Spuren in der entstehenden literarischen Komödie hinterlassen zu haben“²⁶⁰.

Ein wohl auf Varro zurückgehender Bericht des T. Livius²⁶¹ - bei Valerius Maximus findet sich eine abweichende Darstellung - gibt Aufschluss über die Ursprünge der *ludi scaenici*, die in die vorliterarische Zeit zurückreichen: Als Rom im Jahre 364 v. Chr. von einer Pestepidemie heimgesucht wurde, beschloss der Senat etruskische Tänzer und Flötenspieler kommen zu lassen, damit sie die Stadt durch ihre Darbietungen reinigten und weiteres Unheil abgewendet wurde²⁶². Die römische Jugend ahmte diese kultischen Tänze nach, wobei sie improvisierte Spottverse im Wechselgesang vortrug. Im Laufe der Zeit wurden diese Aufführungen von professionellen Schauspielern übernommen. An die Stelle der Stegreifspiele traten jetzt die *impletae modis saturae*; dies waren aber keine eigentlichen Dramenaufführungen mit durchgehender Handlung, sondern eher „so etwas wie eine bunte Reihe von *Cantica*“²⁶³. Der Geschichtsschreiber berichtet weiter, dass als erster Livius Andronicus durch eine Handlung ein Drama mit Gesangspartien geschaffen habe und dass die *iuventus Romana* wieder ihren ursprünglichen Brauch der improvisierten Verse aufnahm. Ihre Späße wurden später als *exodia* bezeichnet – *exodium* bedeutet ‚Nachspiel‘ – und in Verbindung mit der *fabula Atellana* gebracht.

Livius' Bericht ist jedoch kritisch zu betrachten. Denn es ist sehr umstritten, inwieweit die Etrusker Anteil an der Entwicklung des römischen Dramas hatten. Von ihnen stammen die Zirkusspiele, die die Römer in frühester Zeit übernahmen, und die *pompa circensis*, der Festzug, der die Spiele einleitete. Etruskisch sind auch die Wörter *histrion* (Schauspieler), *ludius* (Tänzer), *persona* (Maske) und *subulo* (Flötenspieler). Dass die Etrusker aber ein eigenes Drama kannten, ist nicht anzunehmen. Vielmehr deuten entsprechende Grabfunde auf die Übernahme des griechischen Dramas in Etrurien hin. Der Auftritt etruskischer Tänzer in Rom ist als historisch an-

²⁶⁰ J. Blänsdorf Komödie 91.

²⁶¹ Vgl. Liv. 7,2,3 ff; Val. Max. 2,4,4. – Auf Varro als Quelle für Livius und Valerius Maximus weist P.L. Schmidt 77 ff hin.

²⁶² Im Zusammenhang mit Sühnefeiern erwähnt Livius (27,37,13 f; 31,12,9) auch die Aufführung von Chorliedern; vgl. Kap. 2.2.1.

²⁶³ H.-D. Blume 112.

zusehen. Allerdings boten sie ihre Kulttänze ohne Gesang und Handlung zur Flötenmusik dar. Dass aber die römische Jugend diese Darbietungen mit dem Vortrag von Fescenninen verbanden und somit eine tänzerische, musikalische und dialogische Aufführung schöpferisch gestaltete, die als Impuls für die Entwicklung des Dramas, vor allem der Komödie, diente, ist als eine in der augusteischen Zeit aus Nationalstolz geschaffene „literargeschichtliche Konstruktion“²⁶⁴ des Livius, der seine Theorie von der Entstehung des Dramas, besonders der Komödie, wohl in Analogie zu der aristotelischen Lehre über den Ursprung des griechischen Dramas gebildet hat²⁶⁵, anzusehen. Aber wenn auch die vorliterarischen Stegreifdarbietungen keine Verbindung zur Entwicklung des römischen Dramas aufweisen, so haben sie dennoch dazu beigetragen, dass sich das griechische Drama in Rom etablieren konnte.

Zu den volkstümlichen Formen des Theaters der Frühzeit gehört die *fabula Atellana*; ihr Name verweist auf die oskische Stadt Atella. Bei der *Atellana* handelt es sich um eine größtenteils improvisierte derbe Posse, in der Masken tragende Bürger verschiedene Charaktertypen darstellten; sie war bereits früh nach Rom gelangt²⁶⁶. Im 1. Jh. v. Chr. erlangte die vorwiegend im iambischen Septenar verfasste *Atellana*, in der in republikanischer Zeit *Cantica* wohl fehlten²⁶⁷, durch Pomponius aus Bologna und Novius²⁶⁸ literarischen Rang.

In die vorliterarische Zeit reichen neben den bereits erwähnten sakralen und weltlichen Gesängen, Sprüchen und volkstümlichen Theaterformen auch die Leichenrede (*laudatio funebris*) und Aufzeichnungen juristischer Texte²⁶⁹ zurück.

²⁶⁴ J. Blänsdorf 93; vgl. H.-D. Blume 112; H. Cancik, Sp. 3112.

²⁶⁵ Vgl. J. Blänsdorf, Komödie 94; H. Cancik, Sp. 3112.

²⁶⁶ Die Ursprünge der *fabula Atellana* liegen im Dunkeln, jedoch gilt der Einfluss des etruskischen Totenkults auf die *Atellana* als wahrscheinlich. Anzunehmen sind wohl auch Berührungen mit der süditalisch-griechischen Phlyakenposse, die vor allem durch Vasenbilder des 4. Jhs. bekannt ist. Barbara Höttemann kommt in ihrer Untersuchung dagegen zu dem Ergebnis, dass bei der *Atellana* nicht „auf einen Einfluss der Phlyakenposse zu schließen ist“ (109) und dass die Behandlung mythologischer Stoffe, wie sie in der Phlyakenposse vorkam, erst mit der Verschriftlichung im 1. Jh. v. Chr. Eingang in die *Atellana* fand. Aufgeführt wurde die *fabula Atellana* in oskischer Sprache im Rahmen nicht mehr näher bekannter *Iudi*; vgl. H.-D. Blume 113; R. Riexs, *Atellane* 352 ff; Barbara Höttemann 89 – 112; Lore Benz 144; J. Blänsdorf, *Atellana*, Sp. 151 ff.

²⁶⁷ Vgl. M. v. Albrecht 82 f.

²⁶⁸ Vgl. CRF² 223 ff und 255 ff.

²⁶⁹ Hier ist vor allem das Zwölftafelgesetz zu nennen, eine Aufzeichnung des alten römischen Gewohnheitsrechts (etwa in der Mitte des 5. Jhs. V. Chr.).

2.2 Chorlieder im Kult

2.2.1 Die Sühnelieder

Im Bereich der römischen Literatur sind die ersten chorlyrischen Dichtungen für den Kult²⁷⁰, die von Livius Andronicus (Liv. 27, 37, 7)²⁷¹ und Publius Licinius Tergula (Liv. 31, 12, 9) verfassten Sühnelieder. Obgleich beiden Autoren die kunstvoll ausgestalteten Hymnen der griechischen Dichter sicher bekannt waren, scheinen diese Werke auf die Abfassung ihrer *carmina* keinen Einfluss ausgeübt zu haben. Bei den Sühneliedern handelte es sich wohl um einfache kunstlose Gesänge²⁷², die im Rahmen einer Kultfeier aufgeführt wurden: Im Jahre 207 v.Chr. dichtete Livius Andronicus auf staatliche Anordnung hin, zur Abwendung böser Vorzeichen, ein *carmen* für einen Mädchenchor, nach dem Vorbild der griechischen Partheneia. Der Anlass für dieses Sühnelied, bei dem, wie das sibyllinische Orakel²⁷³ befahl, dreimal neun Jungfrauen singend durch die Stadt ziehen sollten, war ein *prodigium*²⁷⁴ während der Wirrnisse des Hannibalischen Krieges. Die 27 Mädchen, bekleidet mit langen Gewändern, sangen, im Takt durch die Straßen schreitend, das Lied auf Iuno Regina. Auf dem Forum hielt der festliche Zug an, und die Mädchen, die durch ein Seil miteinander verbunden waren, schritten einher, während sie ihr Lied durch Fußstampfen begleiteten²⁷⁵. Das Sühnelied des Livius Andronicus ist nicht erhalten.

Im Jahre 200 v. Chr. dichtete P. Licinius Tergula ebenfalls ein Lied für einen Mädchenchor; auch hier war ein *prodigium* der Anlass. Von irgendeiner weiteren literarischen Tätigkeit des P. Licinius Tergula ist nichts bekannt²⁷⁶. Sein Chorlied ist

²⁷⁰ Zu dem religiösen Lied im lateinischen Bereich vgl. insgesamt die Ausführungen in Kap. 1.1.2.

²⁷¹ Dass Livius Andronicus auch das durch schol. Cruq. zu Hor. C. S. 8 (aus Verrius Flaccus) bezeugte *carmen* für die Säkularspiele im Jahre 249 v.Chr. (vgl. Kap. 4.2) verfasst hat, ist nicht gesichert; vgl. zu diesem Problem W. Suerbaum 84.

²⁷² Vermutlich sind diese Lieder, wie auch die religiösen Lieder der vorliterarischen Periode, im *versus Saturnius* verfasst worden; vgl. Gladys Martin 90; W. Suerbaum, *Bekannte Verfasser* 99, 326. - Nach Isid. orig. 1, 39, 17 soll in Rom zur Zeit des Ennius eine Dichterin namens Memmia Timothoe einen an Apollo und die Musen gerichteten Hymnus verfasst haben; von diesem Lied ist kein Fragment erhalten. Wenn diese Nachricht aber stimmen würde, so wäre Memmia Timothoe als erste namentlich bekannte Dichterin in Rom anzusehen; vgl. W. Suerbaum, *Bekannte Verfasser* 327.

²⁷³ Die *decemviri* verwalteten die griechische Spruchsammlung der Sibylle; diese schrieb vor, welche Handlungen zur Abwendung des göttlichen Zornes vorzunehmen waren; vgl. F. Leo, *Literatur* 57.

²⁷⁴ Liv. 27,37,5.

²⁷⁵ Liv. 27,37,13 f. - Prozessionen, die im römischen Kult eine wichtige Rolle spielten, wurden zu gewissen Gelegenheiten durchgeführt, etwa bei Triumph- und Trauerzügen oder, wie es hier der Fall war, zum Zweck der Sühne. Daneben gab es auch Prozessionen, die alljährlich anlässlich bestimmter Götterfeste stattfanden. Mehrmals im Jahr wurde die *pompa circensis* durchgeführt; vgl. H. Le Bonniec, *Prozession*, Sp. 2463.

²⁷⁶ I. Tar 51 f.

ebenfalls nicht erhalten. In der darauf folgenden Zeit fanden weitere Sühnprozessionen statt²⁷⁷. Horaz²⁷⁸ hat später die Funktionen der Mädchen- und Knabenchöre beschrieben. Sie dienten dazu, die Gottheit um die Abwendung von Seuchen und Gefahren, um Frieden, Regen und ein fruchtbares Jahr zu bitten. Mit den Liedern wollte man die Gunst der Götter gewinnen und die Mächte der Unterwelt versöhnen.

Texte von sakralen Chorliedern aus der literarischen Zeit vor Catull sind nicht erhalten. Der Grund für den Verlust dieser Gesänge könnte in ihrem minderen künstlerischen Wert liegen; ihre Überlieferung hielt man nicht für notwendig. So beurteilte Livius²⁷⁹ das im Jahre 207 v. Chr. aufgeführte Sühnelied als ein kunstloses *carmen*, das den Ansprüchen der folgenden Zeit nicht mehr genügte.

Anders als in Griechenland, wo verschiedene Gattungen religiöser – in späterer Zeit auch profaner – Chorlieder zur künstlerischen Ausbildung gelangten und es Chorgesänge gab, die sogar in agonaler Form dargeboten wurden und eine wichtige politische und gesellschaftliche Funktion erfüllten, dienten die römischen Chorlieder im Kult allein dazu, die Götter gnädig zu stimmen und Unheil vom Volk abzuwenden. Die römischen Autoren widmeten sich der Dichtung von Chorgesängen, wenn sie beauftragt wurden, ein *carmen* für eine staatlich angeordnete Sühnefeier zu verfassen. Diese Lieder der Mädchen- und Jungenchöre waren nicht für einen Sängerwettstreit, sondern allein als Sühnezeichen bei einer Kultfeier bestimmt; ihr künstlerischer Wert stand daher nicht im Vordergrund.

²⁷⁷ Eine Prozession, bei der neben 10 Mädchen auch ebenso viele Jungen mitwirkten – beide Eltern der Teilnehmer mussten noch leben – erwähnt Livius (37,3,6). Zu weiteren Sühneliedern für Mädchenchöre und zu bildlichen Darstellungen von Auftritten sakraler Chöre, vgl. G. Wille, *Musica* 48 f.

²⁷⁸ Hor. *epist.* 2,1,132-138.

²⁷⁹ Liv. 27,37,13: *carmen ..., illa tempestate fortisan laudabile rudibus ingeniis, nunc abhorrens et inconditum si referatur.*

2.3 Die Chöre im republikanischen Drama

2.3.1 Vorbemerkungen

Bevor die Fragen, ob und inwieweit sich Chorlyrik im römischen Drama der republikanischen Zeit nachweisen lässt und welche Position dem Chor in den Stücken zukam, untersucht werden, seien einige Erläuterungen, die zur Klärung dieser Problematik beitragen können, vorausgeschickt: Während des Ersten Punischen Krieges (264 - 241 v.Chr.) erhielten die römischen Soldaten und Offiziere in Süditalien, vor allem in Tarent, wo Rhinton von Syrakus, der Hauptvertreter unter den Dichtern der Phlyakenposse oder Hilarotragödien²⁸⁰, zur Zeit Ptolemaios I. (gest. 283/2 v.Chr.) gewirkt hatte, und auf Sizilien die Gelegenheit, griechisches Theater, das sich im 4. Jh. von Attika über die gesamte griechische Welt ausgebreitet hatte, kennen zu lernen. Sie sahen Aufführungen der zeitgenössischen griechischen Dramen im Rahmen der hellenistischen Bühnenpraxis. In den Tragödien der hellenistischen Zeit war, wie bereits gezeigt wurde (vgl. Kap. 1.2.2), die Rolle des Chores zugunsten des *χορευαῖος* beschränkt worden. Solistische Gesangspartien nahmen einen breiteren Raum ein; die Tendenz zu virtuosen Soloarien hatte sich bereits im Spätwerk des Euripides gezeigt. Verstärkt wurde die Beschränkung der Rolle des Chorgesanges in den Stücken der hellenistischen Zeit noch dadurch, dass die in der gesamtgriechischen Welt umherziehenden Schauspielertruppen, die ihre Stücke an verschiedenen Orten darboten, für die Aufführungen nicht immer einen Chor mitführen konnten.

Wie in Kap. 2.1 erwähnt wurde, fand in Rom im Jahre 240 v.Chr. zum erstenmal die Aufführung einer lateinischen Adaption einer griechischen Tragödie und Komödie statt. Für die Römer wurde nicht das Drama der klassischen, sondern der hellenistischen Zeit maßgebend. Dies hatte Auswirkungen auf die Aufführungen der römischen Tragödien, die sich schon in republikanischer Zeit durch aufwändige Ausstattung²⁸¹ der Stücke und durch Hervorhebung der Musik²⁸² auszeichneten.

²⁸⁰ Hierbei handelte es sich um ein heiter-ernstes Stück, das Mythenparodien und Szenen des täglichen Lebens beinhaltete.

²⁸¹ Cicero (fam. 7,1,2) kritisiert die übertrieben reiche Ausstattung der Tragödienaufführungen; in der ‚Clytaemestra‘ z.B. seien 600 Maultiere über die Bühne gezogen, im ‚Equus Troianus‘ habe man 3000 wertvolle Krüge aufgeboden, in anderen Stücken seien verschiedene Waffen von Fußvolk und Reiterei bei den Kampfdarstellungen gezeigt worden; vgl. Hor. epist. 2,1,187 ff.

²⁸² Zur Bedeutung der Musik im römischen Theater, vgl. G. Wille, *Musica* 162 ff, speziell zu den *Cantica* der Tragödie 166 ff.

Eine Beziehung zwischen Drama und Kult ist auch in Rom gegeben²⁸³, jedoch wurden anders, als im klassischen Athen, wo die dramatischen Darbietungen stets im Rahmen großer Staatsfeste besonders zu Ehren des Gottes Dionysos stattfanden, Theateraufführungen in Verbindung mit *ludi*, die man zu Ehren verschiedener Gottheiten veranstaltete, durchgeführt. Die Beziehung zwischen Drama und Kult zeigt sich vor allem daran, dass am Beginn der *ludi*, in deren Rahmen Dramenaufführungen erfolgten, zuerst das feierliche Opfer durch Priester und Beamte auf dem Capitol vollzogen wurde. Dann folgte die *pompa*, der rituelle Zug, zum Festplatz. In einer feierlichen Prozession begaben sich Priester und Beamte, gefolgt von den Bürgern, Wettkämpfern und Darstellern zum Festplatz. Dramen konnten vor dem Tempel des jeweiligen Festgottes dargeboten werden²⁸⁴. Jedoch wurden während der *ludi* nicht nur Theaterstücke aufgeführt, sondern es fanden auch Sportwettkämpfe, Wagenrennen, Tierhetzen statt, die mit der kultischen Feier an sich nichts mehr zu tun hatten. Spiele wurden in Rom auch anlässlich von Triumphen und für Tempelweihungen sowie zu Ehren eines Verstorbenen (*ludi funebres*) veranstaltet; auch hierbei konnten Schauspiele dargeboten werden²⁸⁵.

Organisiert und finanziert wurden die *ludi* nicht von reichen Privatleuten, sondern von einem jeweils dafür zuständigen römischen Beamten²⁸⁶, der für die Spiele Verantwortung trug und die Auswahl bei den Theaterstücken traf. Durch die Veranstaltung von *ludi* konnte die Machtposition einer vornehmen Familie ausgebaut werden; denn der zuständige Beamte hatte die Möglichkeit, im Interesse der eigenen Gens eine Tragödie einzusetzen. „Es scheint, dass dabei die politische Funktion insbesondere darin lag, griechische Mythen genealogisch auszuwerten und eine

²⁸³ H. Cancik, Tragödie 319: „Die Einführung der *ludi scenici* in Rom ist primär nicht die Rezeption einer literarischen Gattung, sondern die Übernahme eines Rituals und die Schaffung einer Institution. Die Rezeption der griechischen Tragödie ist auch ein Ereignis der römischen Religionsgeschichte (IV). Die Einführung setzt Beschlüsse sakralrechtlich und religionspolitisch kompetenter Gremien voraus, der *X-viri sacris faciundis* und des Senats.“ Szenische Spiele gab es anlässlich verschiedener Götterfeste: Außer an den *ludi Romani* wurden Stücke seit ca. 220 v. Chr. auch an den *ludi Plebeii* zu Ehren der capitolinischen Trias (Jupiter, Iuno, Minerva) und seit etwa 212 v. Chr. an den *ludi Apollinares* aufgeführt. Szenische Darbietungen erfolgten seit 191 v. Chr. an den *ludi Megalenses* zu Ehren der Magna Mater, seit ca. 175 v. Chr. auch anlässlich der *ludi Ceriales*; vgl. J. A. Hanson 10 ff; H. Le Bonniec, *ludi Scaenici*, Sp. 1773; H.-D. Blume 116; H. Cancik, Tragödie 318; G. Freyburger 37-48.

²⁸⁴ Vgl. H. Cancik, Tragödie 315; J. Blänsdorf, Komödie, 113 f.

²⁸⁵ Vgl. J. Blänsdorf, Komödie 115 f.

²⁸⁶ Die Spiele konnten von kurulischen und plebejischen Ädilen, aber auch vom *praetor urbanus* und den *decemviri* bzw. *quindecimviri sacris faciundis* durchgeführt werden. Gegen Entgelt lieferte ein Dichter beim verantwortlichen Beamten ein Drama ab. Dann wurde ein Theaterdirektor (*dominus gregis*) ebenfalls gegen Bezahlung aufgefordert, dieses Stück mit einer Gruppe von Schauspielern aufzuführen. Der *dominus gregis* ließ die Musik für die im Drama enthaltenen *cantica* komponieren und stellte Kostüme und Requisiten für die Aufführung zur Verfügung, die er ggf. von einem *choragus*, einem Lieferanten von Theaterausstattungen und -kostümen, mieten musste; vgl. H.-D. Blume 117; J. Blänsdorf, Komödie 116; M. Hose, Tragödie 117 ff.

römische Gens durch einen Stammbaum zu nobilitieren, der an den griechischen Mythos anknüpfte, insbesondere natürlich über die Mythen, die um Troja kreisten²⁸⁷. Die Römer bevorzugten in ihren Tragödien Stoffe, die dem troischen Sagenkreis entstammten. Diese Thematik war für sie wegen ihres Stammvaters Aeneas von großer Bedeutung²⁸⁸. Im Gegensatz zu den Stücken der Alten Komödie Griechenlands fehlte in der römischen Komödie die Kritik an aktuellen politischen Ereignissen und zeitgenössischen Personen.

Eine Dramenaufführung war in Rom kein Ereignis, das die Gemeinschaft aller Bürger anging. Bei den szenischen Darbietungen wirkten keine Laienchöre mit, ebenso wenig beteiligten sich römische Bürger bei den Aufführungen als Schauspieler, denn Schauspieler galten als Unfreie; szenische Wettbewerbe waren in der republikanischen Zeit nicht üblich²⁸⁹. Die Darbietung von Theaterstücken wurde von Schauspielergruppen (*greges*) übernommen. Die Dichter der Dramen, die anlässlich der *ludi* zur Aufführung kamen, waren zumeist keine Römer. Für die Zuschauer bestand keine Verpflichtung, einer dramatischen Aufführung zu folgen; sie konnten sich den anderen Attraktionen, die an den Spielen geboten wurden, zuwenden²⁹⁰.

Als in Rom seit 240 v. Chr. Tragödien und Komödien aufgeführt wurden, diente als Theater zunächst ein hölzernes Schaugerüst, das von Fall zu Fall aufgebaut und wieder abgerissen wurde; es ähnelte demjenigen der unteritalischen Phlyaken-

²⁸⁷ M. Hose, Tragödie 118.

²⁸⁸ Vgl. H. Cancik, Tragödie 331: „Troianische Geschichten sind schon im süditalischen Drama besonders populär; in der republikanischen Tragödie ist der troianische Sagenkreis mit etwa 30 Stücken vertreten, gegenüber 15 aus der Pelopiden- und 5 aus der Bacchussage“.

²⁸⁹ In der republikanischen Zeit scheint es vereinzelt Bemühungen gegeben zu haben, in Rom musische Agone durchzuführen (vgl. Tac. ann. 14,21,1; App. BC 1,99; Plu. Pomp. 52,5). In der Kaiserzeit hat Nero als Erster in Rom ein *quinquennale certamen* (*Neronia*), bei dem nach griechischem Vorbild gymnische, hippische sowie musische Wettkämpfe (poetische Rezitation, Kitharodie, rhetorische Darbietung) stattfanden, veranstaltet (60 n. Chr.). Die *Neronia* wurden aber nach dem Tod des Kaisers nicht weitergeführt. Der erste dauerhafte, nach griechischem Muster eingerichtete Agon in Rom waren die *Capitolia*, ein Fest zu Ehren des Jupiter Capitolinus. Eingeführt wurden die penteterischen *Capitolia* mit ihren gymnischen, hippischen und musischen Wettkämpfen von Kaiser Domitian i. J. 86 n. Chr. Der musische Wettbewerb umfasste Vorträge in ungebundener Rede auf Griechisch und Lateinisch sowie im Kitharaspield, wobei der Künstler entweder selbst zur Kithara sang oder mit seinem Spiel einen Chor begleitete oder ein reines Instrumentalstück darbot (Suet. Dom. 4,4); hinzu kamen Vorträge in Aulodie, Darbietungen von tragischen und komischen Einzel Liedern, Vorträge von Herolden und Trompetern sowie später, wohl am Ende des 2. Jhs. n. Chr. auch Pantomimenwettkämpfe. Die *Capitolia* existierten bis ins 4. Jh. n. Chr.; vgl. L. Friedländer 276-280; W. Hartke, Sp. 42-48; J. Blänsdorf 11; H. Leppin 169-176; P. White 84-95; Barbara Rieger 171-203; H.-D. Blume, Szenische Wettbewerbe, Sp. 493; P.L. Schmidt, Literarische Wettbewerbe 496-499; zu späteren Kaiseragonen in Rom sowie zu den kleinen Wettkämpfen in den römischen Provinzen vgl. H. Leppin 171 ff.

²⁹⁰ Es wurden z.B. Aufführungen von Terenzens Stück ‚Hecyra‘ zweimal abgebrochen; dies geschah an den *ludi Megalenses* i. J. 165 v. Chr. Die dritte Vorstellung, die in demselben Jahr, vermutlich an den *ludi Romani*, stattfand, war erfolgreich. ‚Hecyra‘ Prol. 3-5 *ut neque spectari neque cognosci poterit: ita populus studio stupidus in funambulo animum occuparat*; vgl. ‚Hecyra‘ Prol. 33-42; M. v. Albrecht 174; M. Hose, Tragödie 119.

bühne, einem ca. ein Meter hohen Bretterpodest²⁹¹. Im Jahre 68 v. Chr. errichtete Mucius Scaurus das erste feste hölzerne Theater (Plin. nat. 34 - 36). Das erste steinerne Theater Roms ließ der Triumvir Pompeius auf dem Marsfeld bauen²⁹²; es wurde mit einem der Venus Victrix geweihten Tempel kombiniert. Eine solche Verbindung von Theater und Kultstätte war im römischen Bereich nicht neu²⁹³. Die religiöse Bedeutung der Theater kommt auch darin zum Ausdruck, dass sie selbst am oberen Rand des Zuschauerraumes (*cavea*) Kapellen (*sacella*) enthielten.

Im römischen Theater war - anders als im griechischen Theater, das aus kreisrunder Orchestra, Skene²⁹⁴ und Zuschauerraum (*theatron*) bestand - die Orchestra zum Halbkreis verkleinert. Auf der vor dem Zuschauerbereich (*cavea*) verbliebenen freien Fläche stellte man Ehrenplätze auf.

²⁹¹ Grundlegend zur Frage der Entwicklung des römischen Theaterbaus in republikanischer Zeit: Margarete Bieber 146, bes. 167 ff; vgl. E. Burmeister 85 ff; G. E. Duckworth 79; H.-D. Blume 111. – Zur Frage des Theaterbaus in Rom und den Provinzen während der Kaiserzeit vgl. Margarete Bieber 190 ff; E. Burmeister 95 ff.

²⁹² Obgleich in Rom dramatische Aufführungen sehr beliebt waren, verhinderte die Nobilität dort bis zum Jahr 55 v. Chr. den Bau eines festen Theaters, aus Angst davor, dass die Ansammlung großer Volksmassen zu politischem Widerstand führen konnte. Etwa in der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. durften Theater innerhalb einer Meile um Rom herum laut Senatsbeschluss sogar keine Sitzplätze aufweisen. Erst als die Blüte des republikanischen Dramas vorüber war, gab die Nobilität unter dem Druck des Pompeius nach, so dass einem Theaterbau nichts mehr im Wege stand; vgl. Margarete Bieber 168; M. Hose, Tragödie 119; J. Blänsdorf 12; E. Burmeister 86f.

²⁹³ Vgl. K.G. Kachler, Sp. 3032; Ch. Neumeister 190 ff; M. Hose, Tragödie 119. – Für die Kombination von Theater und Tempel hatte Pompeius im italischen Bereich, z.B. in Tibur, Gabii und Praeneste, Vorbilder; vgl. J.A. Hanson 29-39.

²⁹⁴ Zur Entwicklung der Skene von einer ursprünglich als Requisitenkammer und Umkleideraum dienenden „Holzbude“ bis hin zum Bühnenhaus mit vorgelagerter Proskeniumsbühne, vgl. H.-D. Blume 47 ff und 123; H. Cancik, Tragödie 317; M. Hose, Tragödie 119. – Auf die Unterschiede zwischen griechischem und römischem Theater hat bereits Vitruv (5,5 ff) hingewiesen. Margarete Bieber 189 gibt eine Übersicht über die wichtigsten Unterschiede zwischen dem griechischen Theater der hellenistischen Zeit und dem römischen Theater.

2.3.2 Die Tragödie

Da für die Römer, wie in den Vorbemerkungen erläutert wurde, das griechische Drama der hellenistischen Zeit, in dem der Chor, obgleich sein Gesang zugunsten der Rolle des *χορευαῖος* eingeschränkt wurde, dennoch nicht völlig verschwand, als Vorbild maßgebend war, kann als sicher gelten, dass sie den Chor in ihren Tragödien ebenfalls nicht eliminierten²⁹⁵. Dass die römischen Stücke aber Chorlyrik enthielten, ist damit allerdings noch nicht gesagt. Die römische Tragödie, bei der es sich in dieser Zeit weitgehend um die lateinische Bearbeitung griechischer Stücke handelt und die man als *tragoedia* bezeichnet, gliedert sich, wie auch die Komödie, in Partien, die aus Sprechversen (*diverbia*) und solche, die aus Rezitativ- bzw. Gesangsversen (*cantica*) bestehen²⁹⁶.

Die tragischen Werke der Dichter der republikanischen Zeit sind nur noch sehr bruchstückhaft für uns fassbar. Aus etwa 100 Werken des 3./2. Jhs. v. Chr. sind lediglich ca. 2.000 Verse erhalten²⁹⁷. Von den Tragödien des Livius Andronicus, dem Archegeten der römischen Literatur, sind insgesamt 41 Verse vorhanden. Von den Tragödien des Cn. Naevius (gest. Ende des 3. Jhs. v. Chr.) – er ist mit seinem ‚Bellum Poenicum‘ der Schöpfer des römischen Nationalepos geworden – sind noch ca. 60 Verse erhalten. An den Titeln seiner Tragödien (‚Equos Troianus‘, ‚Danae‘) lässt sich erkennen, dass Naevius bereits mit seinem Vorgänger Livius Andronicus konkurrierte. Von Q. Ennius (geb. 239 v. Chr.), dem vielseitigsten Autor dieser Zeit, der neben Dramen und einem Epos u.a. auch Epigramme und *saturae* verfasste, und seinem Neffen M. Pacuvius (geb. 220 v. Chr.) sind jeweils mehr als 400 Tragödienverse überliefert. Die weitaus größte Zahl der erhaltenen Verse (ca. 695) stammt von dem bedeutendsten der römischen Tragiker, L. Accius (gest. ca. 84 v. Chr.). Von diesem berühmten Poeten, der auch Lehrgedichte schrieb, kennt man

²⁹⁵ Vgl. F. Leo, *Literatur* 71; K. Ziegler, *Sp.* 1993 f; H. Cancik, *Tragödie* 317.

²⁹⁶ Zum Begriff ‚canticum‘ vgl. Kap. 2.3.3. - Die Musik spielte sowohl in den römischen Tragödien als auch in den Komödien eine wichtige Rolle; Sprechpartien der griechischen Originale setzten die römischen Dichter daher teilweise in Gesangspartien (Arien, Duette, Terzette) oder Rezitative um. In den vollständig erhaltenen Komödien des Plautus und Terenz zeigt sich, dass die Musik bei Plautus eine bedeutende Rolle spielte: Die Anzahl der Sprechverse in seinen Stücken (H. Cancik: 38 %; M. v. Albrecht: 45 %) ist geringer als bei Euripides (65 %), vgl. H.D. Jocelyn 30; H. Cancik, *Sp.* 3114; ders., *Tragödie* 316 f und 338.

²⁹⁷ Vgl. K. Ziegler, *Sp.* 1985; H. Cancik, *Tragödie* 308.

mehr als 40 Tragödientitel. Von der überwiegenden Zahl der Poeten ist jedoch kein Vers überliefert²⁹⁸.

Nach Accius, dem letzten großen römischen Tragiker dieser Epoche, widmeten sich in republikanischer Zeit noch einige Dichter und vornehme Dilettanten, darunter auch Quintus Cicero und C. Julius Cäsar, dieser Gattung. Die Berühmtheit der ersten römischen Tragödiendichter haben sie jedoch mit ihrem Schaffen nicht erlangen können²⁹⁹.

Dass der Chor in der römischen Tragödie der Republik vorhanden war, zeigen einige Stücke allein schon durch ihre Titel an; bei Accius sind es die Tragödien: ‚Bacchae‘, ‚Hellenes‘, ‚Myrmidones‘, ‚Phoenissae‘, ‚Stasiastae‘, ‚Troades‘³⁰⁰. Weitere Spuren, dass der Chor in der römischen Tragödie der republikanischen Zeit vorhanden war, lassen sich anhand der Fragmente nachweisen³⁰¹: In der ‚Ino‘ (Livius Andronicus ist als Verfasser umstritten) trägt der Chor einen Dianahymnus in daktylischen Versen vor. Wenn auch die Verse des Liedes gefälscht sind, so ist der Hinweis bei Terentianus Maurus 1931 ff. (s. auch Marius Victorinus)³⁰², dass ein Chor aufgetreten ist, nicht anzuzweifeln; Fr. 9 der ‚Niptra‘ (Pacuvius): Das Gefolge des Ulixes singt im Wechsel mit dem Helden; Fr. 4 der ‚Antiopa‘ (Pacuvius): Die *astici* (Städter) treten auf; sie können das Rätsel des Amphio nicht lösen; Fr.1 der ‚Philocteta‘ (Accius) gehört evtl. zu dem Lied eines einziehenden Chores³⁰³. Im ‚Lucurgus‘ des Naevius (Fr. 4) bezeichnet der Chor der Bacchen sein eigenes Lied als „suauisonum melos“, d.h. lieblich klingende Melodie³⁰⁴. Was die Ennius-Fragmente betrifft, so finden sich in der ‚Iphigenia‘ (Fr. 3) immerhin acht Verse, die auf den Auftritt eines Chores hinweisen³⁰⁵. Während in der euripideischen *Iphigenie von Aulis*, die als Vorlage dieses Stückes anzunehmen ist, ein Chor von Frauen aus dem euböischen Chalkis auftritt, handelt es sich bei Ennius‘ Chor um Soldaten, wohl um die Myrmi-

²⁹⁸ Die Angaben beziehen sich auf den von O. Ribbeck herausgegebenen Band TRF². – Die aufgrund der erhaltenen Bruchstücke am besten kenntlichen Dichter hat E.H. Warmington ediert und übersetzt: *Remains of Old Latin*, 2 Bde., London 1935/6. – Eine kurze Übersicht über das jeweilige Gesamtwerk der ersten Dichter der republikanischen Zeit mit einer Aufzählung der Werktitel gibt M. v. Albrecht 93 ff.

²⁹⁹ Einen Überblick über die kleineren römischen Tragiker geben: O. Ribbeck, *Tragödie* 608 ff; K. Ziegler, Sp. 1989 f; H. Cancik, *Tragödie* 325.

³⁰⁰ Vgl. F. Leo 208; K. Ziegler, Sp. 1994; G. Wille, *Musica* 167.

³⁰¹ Sämtliche Tragödienfragmente sind entnommen aus: TRF².

³⁰² Vgl. TRF² 4; Mar. Victorinus p. 2512 P. 91 G; K. Ziegler, Sp. 1994.

³⁰³ Vgl. O. Ribbeck, *Tragödie* 378.

³⁰⁴ Vgl. F. Leo, *Literatur* 193; K. Ziegler, Sp. 1994. In drei Stücken des Pacuvius (‚Pentheus‘, ‚Antiopa‘, ‚Periboea‘) trat jeweils ein bakchischer Thiasos auf, den man sich ohne Gesang kaum vorstellen kann; vgl. F. Leo 207; ders., *Literatur* 229, K. Ziegler, Sp. 1994.

³⁰⁵ Vgl. S. Faller bes. 214 - 218.

donen Achills, die sich im Hafen von Aulis befinden und nicht im Einsatz sind, weil der Trojafeldzug aufgrund der Witterungsverhältnisse noch nicht beginnen kann. Sie äußern philosophische Gedanken über das otium, das, wenn man es nicht richtig zu nutzen weiß, zur Belastung wird. Umstritten ist die Frage, ob der Chor dieses Lied gesungen hat. F. Leo³⁰⁶ geht davon aus, dass es sich bei dieser Passage um eine Rede handelt. K. Büchner³⁰⁷ stellt dagegen fest: „Aus dem Lied, praktisch dem einzigen Chorlied, das wir haben, ergibt sich, daß es sich zwar in der Hauptsache um Trochäen handelt – dem Marschtritt der Soldaten entsprechend –, daß aber ein trochäisches System vorliegt, das als solches gesungen worden sein muß.“

Wie bei diesen Versen, so lassen sich auch bei all den übrigen Fragmenten, die auf die Existenz des Chores hinweisen³⁰⁸, letztlich keine gesicherten Erkenntnisse mehr gewinnen, wie der Auftritt des Chores gestaltet war, ob jeweils der gesamte Chor ein Lied vortrug oder lediglich der χορευφαῖος bzw. einzelne Choreuten oder ob gar nicht gesungen, sondern eine Rede vorgetragen wurde³⁰⁹. Es ist jedoch anzunehmen, dass Chorlyrik eine geringere Rolle spielte als in den griechischen Tragödien der klassischen Zeit, denn derartige Partien der griechischen Vorlage wurden, wie es scheint, zum Teil durch Rezitative ersetzt³¹⁰, die von dem χορευφαῖος oder einzelnen Choreuten vorgetragen werden konnten. Man muss auch bedenken, dass der Chor, der aufgrund der verkleinerten Orchestra im römischen Theater keinen Tanzplatz hatte, auf der Bühne agierte, wobei er vermutlich kaum Tanzbewegungen ausführte. Er hatte, dadurch dass er auf der Bühne Aufstellung fand, weniger die Möglichkeit, in seinen Liedern ausführliche Kommentare zu geben bzw. in Reflexionen abzuschweifen. Vielmehr muss er stärker in die dramatische Handlung einbezogen worden sein³¹¹.

³⁰⁶ Vgl. F. Leo 204; M. Hose 125.

³⁰⁷ K. Büchner 60 f. - Was die Ennius-Fragmente insgesamt anbelangt, so stellt F. Leo bei seinen Untersuchungen fest, dass der Dichter zwar den Chor nicht völlig abgeschafft hat, jedoch an den Stellen, wo in den griechischen Vorlagen – sein Vorbild ist vor allem Euripides gewesen – Chorgesänge vorgesehen waren, den Chorführer oder einzelne Choreuten eine Rede halten ließ (vgl. F. Leo, Literatur 193 f; dagegen einschränkend K. Ziegler, Sp. 1995; O. Skutsch 161). Er sieht die in lyrischen Metren abgefassten Verse fast alle als Monodien an; die Worte des Chores aber sind nach seiner Auffassung nicht in lyrischen Metren gedichtet; vgl. F. Leo 203.

³⁰⁸ Für weitere mögliche Hinweisstellen auf einen Chor vgl. die Fragmentsammlungen von O. Ribbeck, E.H. Warmington, A. Klotz; vgl. auch K. Ziegler, Sp. 1992 ff; H. Cancik, Tragödie 317; M. Hose, Tragödie 116 f.

³⁰⁹ Vgl. H.D. Jocelyn 19 f.

³¹⁰ In der ‚Medea‘ des Ennius sind chorlyrische Partien der griechischen Vorlage – ein Vergleich mit Euripides‘ ‚Medea‘ ist möglich – in Rezitative umgestaltet; vgl. M. Hose, Tragödie 125.

³¹¹ Horaz (ars 193-206) fordert ähnlich, wie es bereits Aristoteles getan hat (Po. 18. 1465 a 25-30): *actoris partis chorus officiumque virile defendat, neu quid medios intercinat actus quod non proposito conducat et haereat apte*; vgl. R.C. Beacham 125; M. Hose, Tragödie 125 ff.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass aufgrund der kärglichen Fragmente über die Chorlyrik in den römischen Tragödien der republikanischen Zeit nicht mehr ausgesagt werden kann, als dass sie wohl zumindest rudimentär vorhanden war³¹².

Was die Frage, welchen griechischen Vorlagen die römischen Dichter bei der lateinischen Bearbeitung griechischer Tragödien jeweils gefolgt sind, anbelangt, so sind aufgrund der nur bruchstückhaften Überlieferung sowohl der griechischen als auch der lateinischen Stücke eindeutige Zuweisungen nicht mehr möglich³¹³. Ebenso wenig kann die Frage, ob die römischen Dichter bei der Bearbeitung der griechischen Tragödie die Originaltexte mehr oder weniger wortgetreu in die lateinische Sprache übersetzten oder ihre Vorlagen frei umgestalteten, eindeutig geklärt werden³¹⁴. Eine wörtliche Übersetzung der griechischen Stücke ist wohl – entgegen Ciceros Aussage³¹⁵ – für eine Tragödienaufführung auf einer römischen Bühne kaum infrage gekommen; vielmehr mussten die Dichter bei der lateinischen Bearbeitung griechischer Dramen berücksichtigen, dass das römische Publikum geringere Vorkenntnisse bezüglich des griechischen Mythenstoffes hatte; in diesem Fall waren an bestimmten Stellen zusätzliche Erklärungen seitens des Poeten nötig. Manche Andeutungen in den Originaltexten, die nur für die griechischen Zuschauer verständlich waren, mussten weggelassen werden. In den Handlungskern der griechischen Vorlage haben die archaischen römischen Tragiker jedoch „in der Regel nicht eingegriffen“³¹⁶. Die lateinischen Bearbeitungen zielten demnach weder auf eine wörtliche Übersetzung noch auf eine freie Umgestaltung der griechischen Stücke ab, vielmehr

³¹² Vgl. M. v. Albrecht 84 und 143; zurückhaltender äußert sich H.-D. Blume 115: „Tragödienfragmente in lyrischen Versmaßen sind ebenfalls selten und bisher lässt sich ihnen nirgends mit absoluter Sicherheit ein Chor zuweisen.“

³¹³ Von der klassischen Tragödie Griechenlands sind nur 31 Stücke vollständig erhalten; dazu kommen wenige Fragmente aus den griechischen Tragödien des 4. Jhs. und fast keine aus denen des 3. und 2. Jhs. Von den römischen Tragödien der republikanischen Zeit ist keine vollständig überliefert. – Zu der schwierigen Frage, welchen griechischen Vorbildern die ersten römischen Tragiker jeweils gefolgt sind, vgl. F. Leo 191-210; F. Leo, *Literatur* 70 ff; K. Ziegler, *Sp.* 1986 ff; M. v. Albrecht 80 ff. Einen kurzen Überblick darüber, wie häufig die römischen Tragiker jeweils den griechischen Klassikern oder nachklassischen Autoren folgten, findet man bei M. Hose, *Tragödie* 121 f. Seiner Darstellung liegen die Positionen F. Leos zugrunde.

³¹⁴ Ein Vergleich zwischen griechischer Vorlage und römischem Text ist am besten noch für Ennius und Accius möglich, und zwar bei Ennius für die Stücke ‚Eumenides‘, ‚Hecuba‘, ‚Iphigenia‘, ‚Medea‘, bei Accius für die Tragödien ‚Bacchae‘ und ‚Phoenissae‘, vgl. K. Ziegler, *Sp.* 1991.

³¹⁵ Cic. fin. 1,4: *cum idem fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas non inviti legant*. Mit dieser überspitzt formulierten Aussage (vgl. dagegen Cic. ac. 10) von der wörtlichen Nachbildung römischer Tragödien wollte Cicero wohl verdeutlichen, wie unsinnig es ist, wenn man römische Stücke liest, Autoren, die philosophische Themen in lateinischer Sprache behandeln, dagegen ablehnt; vgl. K. Ziegler, *Sp.* 1991.

³¹⁶ K. Ziegler, *Sp.* 1991; vgl. C.J. Classen 70; M. Hose, *Tragödie* 123 f.

gaben sie deren „sachlichen Gehalt“ wieder³¹⁷. Dass die ersten römischen Tragiker zu selbstständigem Umgang mit den Originaltexten durchaus in der Lage waren, steht außer Frage, wenn man z.B. an die ‚Iphigenia‘ des Ennius, in der anders als in der euripideischen Vorlage ein Soldatenchor auftritt, denkt³¹⁸. Die Fähigkeit der archaischen römischen Poeten zu eigenständiger Dichtung beweist vor allem die Tatsache, dass Naevius die *fabula praetexta* begründet hat. Diese Tragödie, bei der politisch und historisch bedeutsame Stoffe aus der römischen Geschichte verarbeitet wurden, bezeichnete man nach der mit einem Purpurstreifen besetzten Toga der hohen römischen Beamten als *fabula praetexta* bzw. *praetextata*³¹⁹. In diesen Stücken kamen nicht nur römische Amtsträger (Magistrate, Könige, Feldherrn) vor; es scheinen auch Chöre mitgewirkt zu haben, wie etwa in Ennius’ ‚Sabinæ‘. Die *fabula praetexta*, bei der es sich um eine eigenständige literarische Gattung ohne direkte griechische Vorbilder handelt, konnte, wie die anderen Dramen in Rom, bei allen Spielen, an denen *ludi scaenici* dargeboten wurden, zur Aufführung kommen. Wenn auch der Chor an der Darbietung der *fabula praetexta* in der republikanischen Zeit wohl beteiligt war, so lässt sich doch aufgrund der geringen Fragmente Chorlyrik nicht eindeutig nachweisen³²⁰.

³¹⁷ K. Ziegler, Sp. 1992; vgl. Cic. ac. 10: *an quia delectat Ennius Pacuvius Accius multi alii, qui non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum?* Vgl. dagegen K. Lennartz 64 f.

³¹⁸ K. Lennartz, passim vertritt allerdings die Ansicht, dass der Aspekt der freien Gestaltung der Stücke durch die archaischen römischen Dichter, vor allem der Tragiker, nicht überzubewerten ist.

³¹⁹ Der von Naevius begründeten Gattung des nationalrömischen Schauspiels wandten sich auch Ennius, Pacuvius und Accius zu. Bei den Stoffen der noch kenntlichen Praetexten zeichnen sich zwei Themenkreise ab, zum einen sind es Sagen aus Roms Frühzeit: ‚Iulus‘ und ‚Romulus‘ (Naevius), ‚Sabinæ‘ (Ennius), ‚Brutus‘ (Accius), zum anderen handelt es sich um historische oder aktuelle außenpolitische Ereignisse: ‚Clastidium‘ (Naevius), ‚Ambracia‘ (Ennius), ‚Paullus‘ (Pacuvius) und ‚Aeneadae aut Decius‘ (Accius); vgl. E. Lefèvre, Typologie 11.

³²⁰ Eine grundlegende Darstellung der Gattung *fabula praetexta* gibt Gesine Manuwald. Als Ergebnis ihrer Untersuchung der fragmentarisch überlieferten Praetexten stellt sie im Hinblick auf die Mitwirkung des Chores in diesen Stücken fest: „Der Chor ist offenbar teilnehmend und mitwirkend in die Handlung einbezogen, woran sich die Relevanz der Ereignisse für das ganze Volk oder jedenfalls für eine größere, besonders betroffene Gruppe zeigt“ (251); bzgl. der Untersuchung einzelner Praetexten der republikanischen Zeit vgl. auch Gesine Manuwald (Hrsg.) ‚Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie‘; zur Frage nach der *fabula praetexta* in der Kaiserzeit vgl. Kap. 5.1.4.

2.3.3 Die Komödie

Die römische Komödie, auf deren Ursprünge im Zusammenhang mit Livius' Darstellung von der Entstehung der *ludi scaenici* bereits hingewiesen wurde (vgl. Kap. 2.1), kennt verschiedene Untergattungen. Unter den literarischen Formen der Komödie ist keine so beliebt wie die *fabula palliata*³²¹, die stets im griechischen Milieu spielt und ihren Namen nach dem *pallium*, dem kurzen Mantel der Griechen, hat. Die *fabula palliata* gelangt durch Plautus (gest. 184 v. Chr.), dem ersten Dichter, der sich auf eine literarische Gattung beschränkte, und Terenz (gest. 159 v. Chr.) zur Blüte. Die Komödien dieser beiden Dichter stellen die einzigen vollständig erhaltenen Werke der archaischen römischen Literatur dar³²².

Eine weitere literarische Form der Komödie ist die wohl schon von Naevius begründete *fabula togata*, die Komödie im römischen Gewand und Milieu. Sie gewann etwa in der Zeit, als Terenz starb, an Bedeutung. Die mehr als 600 erhaltenen Verse dieser Gattung weisen darauf hin, dass sie das Leben der ärmeren Bevölkerungsschichten Roms und der italischen Landstädte zum Gegenstand hatte³²³. Es lässt sich aber kein Stück mehr rekonstruieren.

Neben diesen literarischen Formen der Komödie blieben die bereits erwähnten improvisierten dramatischen Darbietungen weiterhin bestehen; zu den Hauptformen des Stegreiftheaters gehören die *fabula Atellana* (vgl. Kap. 2.1) sowie der Mimus; beide wurden im 1. Jh. v. Chr. literarisiert. Für die improvisierten Darbietungen der *Atellana* scheinen derbe, teilweise obszöne Witze, lebhaft Dialoge mit gegenseitig-

³²¹ Bereits Livius Andronicus hat sich dieser Komödienform gewidmet, doch ist nur ein Titel („Gladius“) von ihm sicher bezeugt; von den Komödien des Naevius dagegen – er ist Roms erster bedeutender Komödiendichter – sind mehr als 30 Titel sowie spärliche Textfragmente (vgl. CRF² 5-31) überliefert. Von Ennius' Komödien gibt es kaum noch Spuren (vgl. CRF² 4-5). Caecilius Statius (geb. um 220 v. Chr.) hat wie Plautus und Terenz ausschließlich Komödien verfasst, sein Vorbild ist vor allem Menander. Von Caecilius' Stücken sind etwa 300 Verse und 40 Titel erhalten (vgl. CRF² 35-81). Schon bald nach dem Tode des Terenz kam es zu Wiederaufführungen von Komödien des Plautus und Terenz, jedoch nahmen die Theaterdirektoren zuweilen Veränderungen an den Stücken vor, indem sie z.B. neue Prologe verfassten. Turpilius (gest. 103 v. Chr.), von dem 13 Titel und mehr als 200 Verse überliefert sind (vgl. CRF² 85-110), gilt als der letzte Vertreter der *fabula palliata*; sie hatte aber bereits mit dem Tode des Terenz an Bedeutung verloren; bzgl. weiterer Palliatendichter vgl. CRF² 33 ff, 82 f; vgl. auch E. Lefèvre, Komödie 33 ff; J. Blänsdorf, Plautus 214 f.

³²² Von den 130 Komödien, die Plautus zugeschrieben wurden, hielt Varro (bei Gell. 3,3,3) 21 Stücke für echt. Bei diesen handelt es sich um die erhaltenen Komödien: 20 Stücke sind vollständig überliefert; hinzu kommen etwa 100 Verse aus der ‚Vidularia‘. Von Terenz sind 6 Komödien erhalten; vgl. E. Lefèvre, Komödie 34 ff; J. Blänsdorf, Plautus 137.

³²³ Vgl. CRF² 133-159 (Titinius), 160-164 (Atta), 164-222 (Afranius); G.E. Duckworth 68 f; E. Lefèvre, Komödie 60. – Die *fabula trabeata*, ebenfalls ein literarisches Drama, ist die von C. Melissus in augusteischer Zeit begründete Komödie, die im Milieu der Ritter, nach deren Mantel (*trabea*) sie benannt ist, spielt. Diese Gattung war in Rom nicht erfolgreich; vgl. M. v. Albrecht 81; E. Lefèvre, Sp. 703.

gen Beschimpfungen, Musik und Tanz charakteristisch gewesen zu sein³²⁴. Der Mimus ahmte in realistisch-karikierender Weise Szenen und Personen des täglichen Lebens nach. Kennzeichnend für diese improvisierten Darbietungen waren der häufige Wechsel von Gesangs-, Tanz- und Sprechleinlagen sowie Rüpelszenen. Die Schauspieler agierten ohne Fußbekleidung und in der Regel ohne Masken. Im Gegensatz zum übrigen Drama wurden im Mimus weibliche Rollen von Frauen gespielt³²⁵.

Was die Frage nach der Verwendung von Chören bei den Aufführungen der verschiedenen römischen Lustspielarten anbelangt, so lässt sich die Mitwirkung von geschulten Sängergruppen für die improvisierten, meist kurzen Darbietungen von vornherein ausschließen. Gesangs- und Tanzeinlagen konnten im Stegreiftheater nur von Einzeldarstellern übernommen werden.

In der Komödie im römischen Gewand und römischen Milieu, der *fabula togata*, in der das alltägliche Leben der einfachen Bürger geschildert wurde, haben ebenfalls keine Chöre mitgewirkt; dies entspricht auch der Eigenart der Römer, die anders als die Griechen, mit Chorgesang nur wenig vertraut waren und in deren Leben Auftritte geschulter Sängergruppen, außerhalb des Kultes, nicht weiter vorkamen. In der *fabula togata* finden sich jedoch *Cantica*, d. h. zur Flötenmusik³²⁶ ge-

³²⁴ Die Atellane und die oskische Posse lernten die Römer seit dem 4. Jh. v. Chr. kennen. Nach der Eroberung Kampaniens (Mitte 4. Jh./Eroberung Atellas 312 v. Chr.) wurde dieses Stegreifspiel in Rom übernommen. Die von Masken tragenden Bürgern, nicht von Schauspielern dargebotene, derbe, teils obszöne, an lebhaften Gebärden reiche Posse kannte vier Typenrollen. Es waren: Maccus (der Narr), Pappus (der Alte), Dossenus (der bucklige Schlaue) und Bucco (der Vielfraß). Dargestellt wurden drastische Szenen des alltäglichen Lebens mit den diesen vier Typen entsprechenden Themen wie etwa Gefräßigkeit und Dummheit etc; vgl. Anm. 266; J. Blänsdorf, Komödie 97 ff; R. Rieks, Atellane 351 ff; Barbara Höttemann 101 ff; Lore Benz 143 ff.

³²⁵ Der Mimus, der bereits im 6./5. Jh. v. Chr. auf Sizilien beheimatet war, erfuhr dort durch die Dichtungen Epicharms und Sophrons (5. Jh. v. Chr.) einen ersten literarischen Höhepunkt. Nachdem er im griechischen Osten und im Orient (etwa 5. – 3. Jh. v. Chr.) zur Blüte gelangt war, konnte er sich in Rom – die Mimendarsteller kamen mit der Öffnung der Via Appia (3. Jh. v. Chr.) aus Unteritalien und aus dem hellenisierten Osten – etablieren. Bei den Römern war der sublitterarische Mimus sehr beliebt; spätestens seit 173 v. Chr. gehörte er als feste Einrichtung zu den *ludi Florales*. Einen besonderen Aufschwung erfuhr der Mimus, der bis dahin vor allem bei Darbietungen auf der Straße und beim Gelage seinen festen Platz hatte, im 1. Jh. v. Chr., als er Eingang ins Theater fand. Zu Ciceros Zeit diente der Mimus anstelle der *fabula Atellana* als *exodium* im Anschluss an Tragödienaufführungen (Cic. fam. 9,16,7). Zur Zeit der ausgehenden Republik wurde der Mimus zur beliebtesten Gattung der Lustspiele. Seit dem 1. Jh. v. Chr. erschien der Mimus auch in literarisierter Form. D. Laberius (gest. 43 v. Chr.) und Publius Syrus, ein Günstling Cäsars, waren die herausragenden Mimendichter; vgl. CRF² 279 ff; J. Blänsdorf, Komödie 99; R. Rieks, Atellane 361 ff; Lore Benz 140 ff.

³²⁶ Das Instrument, das auf der Bühne erklang, war die Tibia, die sonst vor allem zur musikalischen Begleitung von Opferzeremonien gespielt wurde; vgl. G. Wille, Musica 27 und 169.

sungene oder rezitierte Partien, die von einzelnen Darstellern vorgetragen wurden³²⁷.

Solche *Cantica* kennt auch die *fabula palliata*. Vor allem die Komödien des Plautus – sein Beiname Maccus (Asin. prolog. 11) deutet darauf hin, dass der berühmte Palliatendichter zunächst vielleicht selbst Atellanenschauspieler war³²⁸ – enthalten eine Vielzahl von *Cantica*. Als Vorbild nahmen die römischen Palliatendichter vor allem die Nea, doch folgten sie zum Teil auch Autoren der Mittleren Komödie. Darüber hinaus wirkte auf die literarische Komödie auch das improvisierte Theater. Die frühen römischen Komödiendichter mussten den Geschmack der Zuschauer, die „keine verfeinerten literarischen Spätprodukte, sondern kräftigeren Witz gewohnt“³²⁹ waren – das im Volk beliebte Stegreiftheater mit seinen derbkomischen, turbulenten Szenen existierte ja neben der literarischen Komödie weiterhin –, berücksichtigen³³⁰. Denn es konnte sonst, wie schon gesagt³³¹, passieren, dass das Publikum die Bühnenspiele vorzeitig verließ, um sich anderen anlässlich der *ludi* dargebotenen Attraktionen zuzuwenden.

Die römischen Palliatendichter konnten nicht einfach ihre Vorlagen übersetzen und auf einer römischen Bühne zur Aufführung bringen. Denn bei der griechischen Neuen Komödie handelte es sich um eine durch Jahrhunderte hindurch ausgereifte Form der Komödie, die nicht ohne Änderungen in die römische Dichtung, die ja erst an ihrem Beginn stand, übertragen werden konnte. Im Gegensatz zu der noch zu Plautus' Lebzeiten in Griechenland und Unteritalien lebendigen Nea, die das Privatleben einer wohlhabenden Familie Athens zum Gegenstand hatte und die Verhältnisse der damaligen Zeit widerspiegelte, wollte die römische Komödie gerade kein Abbild der Gesellschaft sein. In griechischem, aber mit römischen Sitten durch-

³²⁷ G. Wille, *Musica* 163 f. „Von den drei Möglichkeiten des Vortrags in der Komödie, nämlich dem Dialog, dem Einzel- und Chorgesang, hatte die lateinische Komödie zwar den Chorgesang nicht aufgenommen, dies aber durch die reichere Ausgestaltung der *Cantica* wieder wettgemacht. Nicht alle *Cantica* sind von der *Tibia* begleitete Gesangsdarbietungen gewesen. Sondern es gab mannigfaltige Abstufungen vom melodramatischen über den rezitativen bis zum ariosen Vortrag“.

³²⁸ Vgl. F. Leo, *Literatur* 93.

³²⁹ G. Vogt-Spira, *Plautus* 72.

³³⁰ G. Vogt-Spira, *Plautus* 70-93 zeigt, dass in den plautinischen Komödien Elemente, die dem improvisierten Theater entstammen, wie z. B. gegenseitige Beschimpfungen und Rätselwitze, zu finden sind. Jedoch gibt er zu bedenken, dass in den Stücken des Plautus, auch wenn der Dichter „auf geläufige mündliche Formen und Techniken zurückgreift“, „die Verschriftlichung ihre Spuren“ hinterlässt: „Die possenhaften Elemente sind durch den Filter schriftlicher Konzeption gegangen; die ‚komischen‘ Handlungen, in denen man schwerlich Längen finden wird, sind von einer kompositorischen Dichte und Stringenz ..., die in Improvisation kaum möglich ist.“ (89); vgl. dazu auch J. Blänsdorf, *Improvisation* 3-21.

³³¹ Vgl. Anm. 290.

setzem³³² Milieu spielend, führte die *palliata* ihr Publikum, das sich aus allen sozialen Schichten zusammensetzte – auch Frauen und Sklaven durften das Theater besuchen – in eine wirklichkeitsfremde Welt hinein. Hier herrschte beißender Spott, der sich vor allem gegen die Autorität des Familienoberhauptes, des *pater familias*, richtete: Der schlaue Sklave (*servus callidus*), der meist im Interesse seines jungen Herrn gegen den *pater familias* (*senex stultus*) agierte, triumphierte über den ‚Alten‘. In dieser ‚verkehrten‘ Welt trugen Hetären und Sklaven, die in der römischen Komödie eine herausragende Rolle spielten, den Sieg über Freie davon. Sogar der *miles*, der in der römischen Gesellschaft ein hohes Ansehen genoss, war häufig Zielscheibe des Spottes.

Unter den Stücken des Plautus befindet sich eine Komödie, der ‚Amphitruo‘, die eine Sonderstellung innerhalb der römischen Lustspiieldichtung einnimmt. Anders als alle übrigen Komödien behandelt der ‚Amphitruo‘ nicht Szenen aus dem bürgerlichen Alltagsleben; sein Stoff ist mythisch. Vom Dichter selbst wird das Stück im Prolog als *tragicomoedia* (59) bezeichnet, da Götter und Helden, die Personen der Tragödie, in lustigen Szenen zusammen mit Sklaven auftreten. Bei dem ‚Amphitruo‘ handelt es sich um die einzig erhaltene Mythenparodie, die Plautus „vielleicht nach einem Vorbild der Mittleren Komödie“³³³ gedichtet hat. Die Blütezeit der Mythenparodie liegt, soweit sich dies anhand der Fragmente der attischen Komödie noch feststellen lässt, etwa in den Jahren 400 – 350 v. Chr.³³⁴.

In einer römischen Komödie wirkten etwa drei bis fünf Akteure, ausschließlich männliche Darsteller, mit, wobei ein Schauspieler mehrere Rollen übernehmen konnte (vgl. Plaut. Poen. 126). Umstritten ist die Frage, seit wann die Schauspieler, die keine römischen Bürger sein durften, bei der Aufführung einer *fabula palliata* Masken trugen³³⁵.

Die römischen Poeten haben ihre Komödien – anders als ihre griechischen Vorbilder – vermutlich nicht selbst in Akte und Szenen unterteilt³³⁶; dementspre-

³³² In den plautinischen Stücken findet man vieles aus der römischen Welt, wie z. B. Örtlichkeiten, Institutionen, Magistrate und Bräuche; vgl. K. Gaiser 1088.

³³³ E. Lefèvre, Komödie 35.

³³⁴ Vgl. H.-G. Nesselrath 188 ff, bes. 204 – 241.

³³⁵ Zu der Frage, ob Masken erst in der Zeit nach Terenz eingeführt wurden und die Schauspieler stattdessen vorher Perücken trugen, vgl. H.-D. Blume 117 mit Anm. 43.

³³⁶ Erst spät, in den Handschriften des 15. Jhs., wurden die plautinischen Stücke in Akte unterteilt. Seit dem 16. Jh. finden sich in allen Textausgaben Akteinteilungen; dies geht auf den Humanisten G.B. Pio zurück. Plautus hat vermutlich, indem er die Intermezzi des Chores wegließ, die Aktgrenzen aufgehoben und stattdessen kurze Monologe von Nebenrollen eingefügt oder Monologe der Hauptakteure erweitert, um die Fugen zu schließen und ein einheitliches Stück zu schaffen. Die Akteinteilung der Komödien des Terenz dagegen reicht bis in Varros Zeit zurück; vgl. G.E. Duckworth 98; K. Gaiser 1039; J. Blänsdorf, Plautus 161.

chend haben sie auch die in der Nea vorhandenen Zwischenlieder des Chores nicht übernommen. Sie verzichteten „auf die Darstellung einer organisch sich entwickelnden Handlung“³³⁷ zugunsten von ausgeschmückten, turbulenten Einzelszenen, in denen das komische Element im Vordergrund stand. Auf eine solche Ausgestaltung einzelner, gelungener Szenen in einer Komödie legte der Dichter Wert, damit das römische Publikum an dem Stück Gefallen fand. Die Hervorhebung einzelner Szenen führte aber „nicht selten zu Inkongruenzen der Gesamthandlung oder der Gesamtcharakteristik einer Person“³³⁸.

Bei der Bearbeitung ihrer Vorlagen konnte es vorkommen, dass die römischen Dichter aus verschiedenen griechischen Originalen Handlungsteile übernahmen und zu einem neuen Stück zusammenfügten oder auch nur einzelne Szenen aus anderen Stücken einarbeiteten, wie dies wohl in den Komödien des Plautus und vor allem in denjenigen des Terenz der Fall war. Dieses Verfahren wurde bereits von konkurrierenden Zeitgenossen als ‚Kontamination‘, d. h. ‚Besudelung‘ bezeichnet³³⁹. Die römischen Dichter haben abgesehen von der ‚Ineinanderarbeitung‘ von Teilen aus verschiedenen griechischen Originalen noch in ganz besonderer Weise in die äußere Gestalt ihrer Vorlagen eingegriffen: Das griechische Original verwandelten sie von einem Sprechdrama – in der Nea sang der Chor ja nur noch zwischen den Akten – in eine Art Singspiel. Die *Cantica* sind eine Eigenart der römischen Komödie. Ihre Herkunft ist nach wie vor umstritten³⁴⁰; möglicherweise haben die in Rom so beliebten Stegreifspiele mit ihren zahlreichen Gesangs- und Tanzeinlagen Einfluss auf die Entstehung und Entwicklung der *Cantica* in der römischen Komödie genommen.

In den Plautus-Handschriften sind die im iambischen Senar verfassten Partien bis auf wenige Ausnahmen³⁴¹ mit DV (*diverbium*) bezeichnet. Der iambische Senar ist ein reiner Sprechvers. Alle in anderen Metren gedichteten Szenen sind mit C (*canticum*) überschrieben. Hierbei handelt es sich um alle durch Musik begleiteten

³³⁷ E. Lefèvre, Komödie 47.

³³⁸ E. Lefèvre, Komödie 50; vgl. ders., Typologie 67; G. Vogt-Spira, Plautus 81 ff.

³³⁹ Terenz (Andr. 15 – 19) bezeugt die Kontamination auch für Naevius, Plautus und Ennius. – Die Frage nach den griechischen Vorbildern des Plautus und Terenz und dem Umgang der beiden Dichter mit den Originalen sowie das Problem der Kontamination behandelt K. Gaiser in seiner Untersuchung über die ‚Eigenart der römischen Komödie‘ ausführlich; vgl. bes. 1038 ff.

³⁴⁰ Bei K. Gaiser 1042 f findet man einen Forschungsbericht zur Frage nach der Herkunft der *Cantica*, vgl. J. Blänsdorf, Plautus 204. – Nach Liv. 7,2,9 f sind die *Cantica* seit Livius Andronicus von professionellen Sängern, die neben dem Flötenspieler standen, vorgetragen worden, während die Schauspieler gleichzeitig stumm agierten. Eine solche Aufführungspraxis ist bei der Vielzahl und Länge der *Cantica*, die in den Handlungsablauf des Stückes eingebunden waren, jedoch kaum anzunehmen.

³⁴¹ Vgl. W. Beare 220, Anm. §.

Teile des Stückes. Ein *canticum* kann demnach entweder eine in verschiedenen lyrischen Metren verfasste Gesangspartie, eine Monodie oder ein Duett bzw. Terzett sein, oder mit dem Begriff *canticum* wird eine Partie bezeichnet, die in Langversen, in iambischen und trochäischen Septenaren und Oktonaren, gedichtet ist und zur Flötenmusik rezitiert wird³⁴². Die *Cantica* in den Komödien des Plautus sind überwiegend in den Handlungsablauf des Stückes integriert und für die Entwicklung des dramatischen Geschehens ebenso erforderlich wie die Sprechpartien³⁴³. Für die Komödien des Plautus sind, neben den zahlreichen, eigenwilligen Wortneubildungen und dem häufigen Gebrauch von Schimpfwörtern und griechischen Wörtern, vor allem die kunstvollen polymetrischen *Cantica* charakteristisch³⁴⁴. Diese Lieder, die kaum eine Gliederung in respondierende Strophen aufweisen³⁴⁵, stehen zur Erhöhung des Effektes vor allem am Anfang einer Szene; einige Stücke beginnen direkt mit einer längeren Gesangspartie. Häufig dient eine für Sologesang vorgesehene Partie als Ausdruck der Affekte, wie Freude oder Angst³⁴⁶.

Chorgesang kennt die römische Komödie nicht³⁴⁷. In den Stücken des Plautus findet man eine Stelle (Rud. 290 ff), in der ein Chor auftritt: Die *piscatores* klagen über ihr ärmliches Leben. Bei dieser Passage handelt es sich aber nicht um eine lyrische, sondern um eine in Langversen verfasste, daher wohl zur Rezitation vorgesehene Partie³⁴⁸.

In den Stücken des Terenz dominieren der Senar und Rezitativversmaße³⁴⁹. Durch die Verminderung der Zahl der Gesangspartien zugunsten der Sprechverse

³⁴² Vgl. E. Reisch, *Canticum*, Sp. 1495-1498.

³⁴³ Vgl. E. Fraenkel, *Plautus* 334.

³⁴⁴ In einer Komödie des Plautus werden durchschnittlich zwei Drittel gesungen oder zur Tibiabegleitung rezitiert; nur der ‚Miles Gloriosus‘ enthält ausschließlich Rezitativpartien; vgl. J. Blänsdorf, *Plautus* 132 und 203.

³⁴⁵ Vgl. J. Blänsdorf, *Plautus* 204.

³⁴⁶ Vgl. L. Braun, *Plautus* 20.

³⁴⁷ *Diom. gramm.* I 491, 29: *Latinae igitur comoediae chorum non habent, sed duobus membris tantum constant: diverbio et cantico*; vgl. H. Haffter 96; J. Blänsdorf, *Komödie* 123; G. Wille, *Musica* 163 f.

³⁴⁸ Vgl. T. Macci *Plauti comoediae*, Bd. 2, *schema metrorum*, ed. W. M. Lindsay. - Weitere, sehr vereinzelte Spuren, die auf einen Chor hindeuten könnten, die *lorarii* der ‚Captivi‘ und die *advocati* des ‚Poenulus‘, weisen an den entsprechenden Stellen entweder kein lyrisches Metrum auf (Poen. 515 ff), sodass es sich bei diesen Versen nicht um eine Gesangspartie handelt, oder aber die kurzen Passagen (Capt. 195 ff) wurden wohl eher von einem kleinen Ensemble vorgetragen; die Mitwirkung eines Chores wäre für diese sehr kurzen Partien zu aufwändig gewesen; vgl. F. Leo, *Forschungen* 240.

³⁴⁹ Vgl. K. Gaiser 1045.

nähern sich die Stücke des Terenz³⁵⁰ dem Sprechtheater und lehnen sich somit wieder mehr an Menander an. Denn die Nea „kennt in ihrem eigentlichen Bestande (wozu die möglicherweise variablen Zwischenaktgesänge des Chors nicht gehören) lyrische Partien nur als gelegentlichen, offenbar ziemlich seltenen Schmuck, nicht als festen Bestandteil ihrer Komposition“³⁵¹.

Insgesamt lässt sich erkennen, dass die römische Komödie auf den Chor fast völlig verzichtet. Nur äußerst geringe Spuren sind in der *fabula palliata* zu erkennen, und zwar lediglich in den plautinischen Stücken (vgl. Rud. 290 ff; Poen. 515 ff; Capt. 195 ff). Vom Chor vorgetragene Zwischenlieder scheint es in der *fabula palliata* nicht zu geben³⁵². Da lyrische Partien nicht für einen Chor geschrieben wurden, sondern für Sologesang oder kleine Ensembles, bleiben für den Chor – die einzige sichere Stelle für sein Mitwirken ist der Auftritt der *piscatores* im ‚Rudens‘ – nur rezelektivische Verse. Chorlyrik ist in der *fabula palliata* demnach nicht zu finden.

Für die anderen Formen des römischen Lustspiels ist der Auftritt von Chören ausgeschlossen, da musikalische Einlagen ausschließlich von einzelnen Darstellern vorgetragen wurden.

Was die römische Tragödie in der republikanischen Zeit anbelangt, so weisen die Titel einiger Stücke auf die Existenz eines Chores hin³⁵³. Allerdings muss zum einen berücksichtigt werden, dass die Römer sich an der hellenistischen Bühnenpraxis, in der die Chormitwirkung zu Gunsten der Rolle des *κορυφαῖος* eingeschränkt war, orientierten, zum anderen, dass vor Errichtung eines festen Theaters durch Pompeius im Jahre 55 v. Chr. die Schauspielertruppen die Stücke an verschiedenen Orten präsentieren mussten und nicht immer eine Gruppe geschulter Sänger mitgeführt werden konnte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Chorlyrik in den römischen Tragödien wohl zumindest rudimentär vorhanden war, wenn auch aufgrund der geringen Fragmente letzten Endes keine sicheren Angaben über die Gestaltung der Chorauftritte gemacht werden können.

³⁵⁰ Ein besonderes Merkmal der Komödien des Terenz ist neben der Annäherung an das Sprechtheater auch die Tatsache, dass der Dichter den Prolog seiner Stücke dazu benützt, um literarische Gedanken darzulegen und sich gegen an ihn gerichtete Vorwürfe zu verteidigen (z. B. Ter. Andr. 15 ff), vgl. E. Lefèvre, Komödie 38.

³⁵¹ E. Fraenkel, Plautus 324.

³⁵² Vgl. K. Gaiser 1039.

³⁵³ Zur Frage der Existenz des Chores in der republikanischen Tragödie vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.3.2.

Was den kultischen Bereich betrifft, so wurde deutlich, dass sich in der republikanischen Zeit vor Catull Dichter der Chorlyrik zuwandten, wenn sie vom Staat beauftragt wurden, ein *carmen* für einen Chorauftritt anlässlich einer Sühnefeier zu verfassen. Bei den Sühneliedern handelte es sich, im Gegensatz zu den griechischen Chorliedern, nicht um künstlerisch ausgestaltete Gesänge, sondern um einfache *carmina*, die lediglich die Funktion hatten, Gefahren und Unheil vom Volk abzuwenden und die Götter gnädig zu stimmen. Nachdem sie ihren Zweck bei der Kultfeier erfüllt hatten, hielt man ihre Aufbewahrung und Überlieferung wohl für unnötig. Abgesehen von der Dichtung der Chorlieder zum Zweck der Sühnung scheinen sich römische Poeten, anders als die Griechen, die Chorlieder zu Ehren verschiedener Gottheiten verfassten, der Dichtung von Chorliedern nicht gewidmet zu haben; jedenfalls ist kein Text mehr erhalten.

Mit Catull, dem das folgende Kapitel gewidmet ist, tritt eine neue Situation ein: Er schreibt nicht im staatlichen Auftrag ein Lied, das für eine Prozession während einer Sühnefeier bestimmt ist, sondern einen Hymnus auf die Göttin Diana (c. 34). Darüber hinaus wendet er sich noch einmal der chorlyrischen Dichtung zu, indem er zwei Hochzeitslieder (c. 61 und c. 62) verfasst. Bei diesen *carmina* handelt es sich, wie aus den folgenden Textanalysen deutlich wird, nicht um einfache Gesänge, sondern um künstlerisch ausgestaltete Dichtungen.

Da Catull dem Kreis der *novi poetae*, die in der hellenistisch-alexandrinischen Tradition stehen, angehört, werden, bevor die ausführlichen Textuntersuchungen beginnen, einige Bemerkungen zu den ‚neuen Poeten‘ sowie zu der hellenistisch-alexandrinischen Dichtung, die zum besseren Verständnis der *carmina* Catulls beitragen können, vorausgeschickt.

3. Die republikanische Zeit: Catull

3.1 Vorbemerkungen

C. Valerius Catullus³⁵⁴ (ca. 84 – 54 v. Chr.), der erste römische Poet, von dem Chorlieddichtung erhalten ist, gehört zu dem Kreis römischer Dichter, die ihr Zeitgenosse Cicero (106 – 43 v. Chr.) als *οἱ νεώτεροι* (epist. ad Att. 7,2,1) und als *novi poetae* (orat. 161) bezeichnet. Diese ‚Neuen‘ repräsentieren eine moderne Richtung in der Literatur: Sie wollen keine patriotischen Großepen schaffen und somit nicht in der Tradition des Ennius stehen, sondern sich an der hellenistisch-alexandrinischen

³⁵⁴ Catulls Werk ist in der uns überlieferten Form in drei Gruppen unterteilt: 1. Die polymetrischen Gedichte (c. 1 – 60: *carmina minora*), die unterschiedliche Metren aufweisen und verschiedene Themen behandeln, wobei ein Hauptthema die Liebe zu Lesbia bildet. Sie wird in allen wichtigen Stadien, von der ersten Annäherung und der Leidenschaft bis hin zur Enttäuschung und dem endgültigen Bruch der Beziehung geschildert. Andere wichtige Themen sind die Reise nach Bithynien, der Freundeskreis und Catulls Angriffe gegen Cäsar und dessen Anhänger. Überwiegend verwendet der Dichter in den Gedichten dieser Gruppe den Phalaeceus (Hendekasyllabus, d. h. Elfsilbler), ein schon für Sappho bezeugtes, äolisches Versmaß, das als Erster Phalaikos (ca. 300 v. Chr.) stichisch verwendet hat. Der bei Alkaios und Sappho belegte größere Asklepiadeus kommt bei Catull nur ein Mal (c. 30) vor. Drei *carmina* weisen Strophenform auf: c. 11 und 51 sind in sapphischen Strophen – auf drei sapphische Elfsilbler folgt jeweils ein Adoneus – geschrieben; der Dianahymnus (c. 34) besteht aus glykoneischen Strophen (jeweils drei Glykoneen und ein Pherekrateus); vgl. die ausführliche Behandlung des c. 34 in Kap. 3.2. Durch die Verbindung eines Glykoneus und eines Pherekrateus kommt der Priapeus zustande; dieses Versmaß findet man nur in c. 17. Catull verwendet auch iambische Maße: Im Hinkiambus (Choliambus), als dessen Erfinder Hipponax (6. Jh. v. Chr.) gilt, sind acht Gedichte verfasst. Der reine iambische Trimeter kommt zweimal (c. 4 und c. 29) vor; die von Archilochos begründete Form des iambischen Trimeters (c. 52) begegnet ebenso wie der katalektische iambische Tetrameter (iambischer Septenar) nur ein Mal (c. 25). 2. Die Gedichte 61 – 68 bilden die Gruppe der sog. *carmina maiora*, in denen im besonderen Maße die Gelehrsamkeit des Dichters zum Ausdruck kommt. Den Anfang der längeren Gedichte macht ein in glykoneischen Strophen – auf vier Glykoneen folgt jeweils ein Pherekrateus – verfasstes Hochzeitslied, das einen Hymnus auf den Hochzeitsgott Hymenaios enthält (vgl. die ausführliche Darstellung des c. 61 in Kap. 3.3.1). Das Attis-Gedicht (c. 63) ist in Galliamben geschrieben, einem komplizierten Versmaß, das häufige Variationen aufweist. Den Hexameter verwendet Catull sowohl in c. 62, dem zweiten Hochzeitslied (vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 3.3.2), als auch in seinem Epyllion (c. 64), das die Hochzeit von Peleus und Thetis zum Thema hat. Die letzten vier der längeren *carmina* (c. 65 – 68) sind in elegischen Distichen verfasst und leiten mit diesem Versmaß schon zur dritten Gedichtgruppe über. 3. Die Epigramme (c. 69 – 116) thematisieren wie die polymetrischen Gedichte u. a. ebenfalls das Liebesverhältnis zu Lesbia; Invektiven sind unter den Epigrammen auch zu finden. - Die Frage, ob Catull das Textcorpus in der uns vorliegenden Form selbst zusammengestellt oder ob ein anderer in Catulls Zeit oder nach dem Tod des Dichters dessen *carmina* angeordnet und zusammengestellt hat, wird in der Forschung bis heute diskutiert. Einen Überblick über die verschiedenen Argumentationen findet man u. a. bei K. Quinn 9 ff; B. Coppel 141 ff; H.P. Syndikus, Catull I 52 ff. - Gegen Catull als Herausgeber der Sammlung spricht u. a. die Tatsache, dass er in c. 1 ankündigt, seinem Freund Cornelius Nepos einen *libellus* zu widmen. Der überlieferte Text umfasst jedoch etwa 2300 Verse und übertrifft die übliche, in einer Buchrolle enthaltene Anzahl von Versen bei weitem. Daher kann mit *libellus* nicht das uns vorliegende Textcorpus gemeint sein. Ein weiteres Argument ist, dass in der späteren Antike Catullverse zitiert werden, die in der Gedichtsammlung nicht zu finden sind. Es lässt sich daher annehmen, dass es ein Werk gegeben haben muss, das umfangreicher war, als das handschriftlich überkommene Catullbuch. Die vorliegende Sammlung der *carmina* weist eine in einem Gedichtbuch der Antike sonst kaum festzustellende thematische Vielfalt auf. Die These, dass Catull nicht selbst das Textcorpus zusammengestellt hat, wird vor allem von A.L. Wheeler, Catullus 1-32 vertreten und ausführlich begründet; vgl. auch W. Clausen 178-206. - Die Position, dass Catull als Herausgeber der Gedichtsammlung anzusehen ist, wird in neuerer Zeit u. a. vertreten von E.A. Schmidt 216-231; T.P. Wiseman, Catullus, Sp. 1037. - J. Scherf weist anhand von einschlägigen Literaturhinweisen auf die „in der neueren Forschung immer stärker zu Tage tretende Tendenz, Catull für den Ordner zumindest bestimmter Gedichtgruppen zu halten“ hin (91).

Dichtung, deren herausragende Persönlichkeit Kallimachos ist, orientieren. Kallimachos aus Kyrene (gest. nach 240 v. Chr.) kam vermutlich bereits als Kind an den Ptolemaierhof nach Alexandria, wo er als eine Art Page fungierte³⁵⁵.

Die Stadt Alexandria mit ihrem Königshof, zu dem auch das Museion und die bedeutende Bibliothek gehörte, bildete den Anziehungspunkt für viele griechische Gelehrte und Künstler. Von Ptolemaios II. wurde Kallimachos beauftragt, für die Bestände der alexandrinischen Bibliothek ein Gesamtverzeichnis zu erstellen. Kallimachos erarbeitete diesen Katalog, die ‚Pinakes‘ (Tafeln), und verfasste Schriften verschiedener Thematik, z. B. antiquarische und ethnologische Arbeiten. Seine umfangreiche Gelehrsamkeit spiegelte sich auch in seinen dichterischen Werken wider, sodass er als *poeta doctus* galt. Seine Dichtung umfasste neben den vier Büchern ‚Aitia‘ in elegischen Distichen, die von den Ursprüngen griechischer Kulte und Bräuche handelten, sowie dem berühmten Epyllion ‚Hekale‘ u. a. Hymnen, Jamben und Epigramme. Ein wesentliches Kennzeichen der Alexandriner ist der Bruch mit der Tradition, der vor allem in der Ablehnung des traditionellen Großepos zum Ausdruck kommt. Sie streben statt dessen nach dem Ideal des kleinen sprachlich äußerst ausgefeilten Gedichtes. Ein weiteres Charakteristikum der alexandrinischen Dichtung ist das Prinzip der Gattungsmischung. Aufgrund der Einarbeitung zahlreicher literarischer Anspielungen sowie einer Fülle von Zitaten aus den Werken der Klassiker erweisen sich die Alexandriner als Dichter höchster Gelehrsamkeit, die bei ihren Lesern umfangreiche mythologische und literarische Kenntnisse voraussetzen³⁵⁶.

Nach alexandrinischem Vorbild erstreben die Neoteriker das Ziel des kleinen kunstvoll ausgestalteten Gedichts. Sie widmen sich daher den kleinen poetischen Gattungen: dem Epyllion, dem lyrischen Gedicht sowie dem Epigramm und verwenden viel Zeit und intensive Bemühung auf ihr dichterisches Schaffen. Unter den kleinen Gedichten, die in unterschiedlichen lyrischen Metren bzw. in elegischen Maßen verfasst sind, findet man u. a. das Epithalamion, das Epikedeion (Totenklage), das Schmähdgedicht, das Einladungsgedicht sowie verschiedene Typen der Liebesgedichte.

³⁵⁵ Vgl. Tzetzes' Worte *νεανίσκος τῆς ἀλλῆς* CGF p. 31 Kaibel; L. Lehnus, Sp. 189; M. Asper 5.

³⁵⁶ Vgl. M. Schanz- C. Hosius, HbdA 8,1 285; E.-R. Schwinge 5 ff, 32 ff, 40 ff, 67 ff (dieses Werk ist insgesamt für die hellenistische Dichtung von Bedeutung); G.O. Hutchinson 26 ff; A. Dihle, Literaturgeschichte 292 ff; A. Lesky 787 ff; speziell zu Kallimachos: U. v. Wilamowitz, Bd. 1, 169 ff; Bd. 2, 1 ff; W. Wimmel, Kallimachos in Rom, Wiesbaden 1960; A.D. Skiadas (Hrsg.), Kallimachos, Darmstadt 1975; L. Lehnus, Nuova bibliografia callimachea 1489-1998, Alessandria 2000; Therese Fuhrer, Kallimachos; Kallimachos Werke, gr. u. dt.; hrsg. u. übers. v. M. Asper, Darmstadt 2004. Diese neue Werkausgabe, die zum ersten Mal die 511 wichtigsten Fragmente (einschließlich einer Auswahl aus den Prosafragmenten), die Hymnen und Epigramme umfasst, bietet neben einer Prosaübersetzung und erklärenden Anmerkungen eine gute Einführung in das Leben und Werk des Dichters (vgl. die Einleitung mit umfangreichen Literaturangaben 3 - 62).

In den Kleinepen, in denen die *neoteroi* als *poetae docti* ihre Belesenheit sowie ihre umfangreichen Kenntnisse der Mythologie unter Beweis stellen, gilt besondere Aufmerksamkeit den *ἐρωτικὰ παθήματα*; der Poet stellt unter „affektiver Beteiligung“³⁵⁷ eine meist unglücklich verlaufende mythologische Liebesgeschichte dar. Das Metrum des Epyllion ist der Hexameter; gemäß dem alexandrinischen Vorbild erstreben die *neoteroi* den Doppelspondeus als Versschluss. Aufgrund dieser Merkmale lassen sich die ‚modernen Poeten‘ von den anderen Dichtern ihrer Zeit abgrenzen. Zum Kreis der *novi poetae* gehören neben Catull vor allem P. Valerius Cato (gest. ca. 25 v. Chr.; er gilt als Haupt der Neoteriker), C. Licinius Macer Calvus (gest. ca. 47 v. Chr.; von ihm ist ein Hochzeitslied bekannt sowie eine Totenklage auf seine Frau Quintilia) und C. Helvius Cinna (gest. 44 v. Chr.), der in seinem Kleinepos ‚Zmyrna‘ äußerste Gelehrsamkeit zeigt.

Dass Catull sich der hellenistisch-alexandrinischen Tradition verpflichtet fühlt, wird schon in seinem ersten carmen, in dem er Hinweise auf sein poetisches Programm gibt, deutlich: *lepidus* (1) und *expolitum* (2) deuten auf das Kunstideal des Kallimachos hin, dem es ja auf das feine, sprachlich äußerst ausgefeilte Kleingedicht ankam. Catull will ihm folgen; mit den Worten *libellus* (1) und *nugae* (4) – beide Ausdrücke stehen an betonter Stelle am Versende – zeigt er, dass er zum einen das Schaffen eines umfangreichen Werkes ablehnt, zum anderen Kleinigkeiten, d. h. Gelegenheitsgedichte, verfassen will. Das Wort *novus* (1) weist darauf hin, dass Catull sich zu den römischen Dichtern rechnet, die „sich rühmten, als erste eine - griechische - Art des Dichtens eingeführt zu haben“³⁵⁸. Das Werk des Cornelius – gemeint ist Cornelius Nepos (ca. 100 – 25 v. Chr.), der eine nicht erhaltene chronikartige Weltgeschichte schrieb – bezeichnet Catull als gelehrt und mühsam (6 f *car-tis, doctis ... et laboriosis*). Das eigene Dichten fasst er als *ludere* auf (c. 50,2) und folgt damit Kallimachos. Jedoch spiegeln Catulls *carmina*, dem alexandrinischen Programm entsprechend, zugleich auch die Gelehrsamkeit des Poeten sowie seine mühevollen Arbeit, die in der nahezu perfekten sprachlichen Ausgestaltung der Gedichte zum Ausdruck kommt, wider³⁵⁹.

³⁵⁷ E.A. Schmidt, Catull 74.

³⁵⁸ E. Lefèvre, Catulls Programm 227.

³⁵⁹ Abgesehen von der hellenistisch-alexandrinischen Tradition, in der Catull steht, lassen sich für ihn Vertreter frühgriechischer Lyrik als Vorbilder ausmachen: Sappho z. B. wirkt auf c. 51 und ebenso wie Theokrit (1. H. 3. Jh. v. Chr.) auf die Hochzeitslieder (c. 61 und 62). Anklänge finden sich u. a. an die Iambendichter Hipponax und Archilochos, die für ihre Spottverse berühmt waren, sowie an Anacreon (Mitte des 6. Jhs. v. Chr.), der einen Hymnus auf die Artemis von Magnesia verfasst hat; für ihn ist die Verwendung von glykoneischen Strophen belegt.

Vor diesem Hintergrund sind seine für Chöre verfassten carmina zu untersuchen. Was zunächst den Dianahymnus (c. 34) anbelangt, so muss bedacht werden, dass in hellenistischer Zeit neben Hymnen, die für eine Kultfeier bestimmt waren, eine Vielzahl von rein literarischen Hymnen verfasst wurden³⁶⁰. Catulls Vorbild Kallimachos dichtete, wie bereits gezeigt wurde (vgl. Kap. 1.1.2), sechs Hymnen, die rein dichterische Schöpfungen waren. So lässt sich für Catulls Götterlied nicht von vornherein annehmen, dass es für einen tatsächlichen Chorauftritt im Rahmen einer Kultfeier gedichtet wurde. Vielmehr ist erst zu prüfen, wie Catull seinen Hymnus auf Diana gestaltet hat und ob der Text Merkmale enthält, aus denen man entnehmen kann, ob der Dichter sein carmen für eine öffentliche Chordarbietung oder als rein literarisches Kunstwerk konzipierte.

3.2 Der Dianahymnus

Catulls carmen 34, ein Hymnus auf die Göttin Diana, hebt sich bereits auf den ersten Blick von den alten römischen Kultliedern der vorliterarischen Zeit, die als Versmaß den versus Saturnius aufweisen, ab³⁶¹ und ist im Stil eines griechischen Hymnos verfasst. Drei Glykoneen und ein Pherekrateus bilden jeweils eine Strophe. Bei der Abfassung dieses *carmen* konnte Catull als Vorlage z. B. Anakreons Artemishymnus verwenden. Das aus sechs Strophen bestehende *carmen* lässt sich folgendermaßen gliedern:

In der einleitenden Strophe (1 – 4) stellt sich ein Chor von reinen, d. h. wohl unverheirateten, Jungen und Mädchen vor³⁶² und kündigt an, dass er ein Lied auf die Göttin Diana³⁶³ singen will; diese wird direkt zu Beginn des Liedes und im 3. Vers³⁶⁴ genannt.

Mit der Anrufung der *Latonia* in der 2. Strophe (5) setzt der eigentliche Hymnus ein. Der Abschnitt des Liedes, in dem der Lobpreis der Göttin zum Ausdruck

³⁶⁰ Zu den literarischen Hymnen vgl. die Ausführungen in Kap. 1.1.2, bes. Anm. 56.

³⁶¹ Zum ‚Hymnus‘ vgl. den Gesamtüberblick in Kap. 1.1.2; vgl. auch die Ausführungen zu den alten römischen Kultliedern in Kap. 2.1 sowie in Kap. 2.2.1.

³⁶² Das Wort *integri* ist auch auf puellae zu beziehen. Es steht zweimal an betonter Stelle am Versende. So wird die „Reinheit“ des Chores besonders hervorgehoben, wie es traditionell in einem Artemislied der Fall ist; vgl. K. Quinn 192; W. Kroll 62; H. P. Syndikus, Catull I 194. Dagegen hält U. v. Wilamowitz-Moellendorf 287 den Ausdruck *pueri integri* für eine „Wiedergabe von παρθένοι ἡῖθεοί τε“, da der Lateiner ἡῖθεος „nicht mit einem Worte sagen“ konnte.

³⁶³ Vgl. Call. h. 3,2. – Die italische Gottheit Diana wurde schon früh mit Artemis (Tochter des Zeus und der Leto; Zwillingsschwester des Apollon, Göttin der Wälder, Beschützerin der Wildnis, Fruchtbarkeits- und Geburtsgöttin) identifiziert. Ein wichtiges Heiligtum Dianas befand sich bei Aricia in den Albanerbergen; vgl. H. Le Bonniec, Diana, Sp. 726.

³⁶⁴ Vgl. K. Quinn 192 bzgl. des verlorenen dritten Verses.

gebracht wird (2. – 5. Strophe), gliedert sich in zwei Teile: a) Die Strophen 2 und 3 beinhalten die Anrufung, Nennung des Vaters der Gottheit (Verse 5 – 6) sowie die Geburtslegende (7 – 8). Dies sind *Topoi*, die man im griechischen Götterlied findet³⁶⁵. Die folgenden Verse geben die Herrschaftsbereiche der Göttin in der Natur an (9 – 12)³⁶⁶; b) die Strophen 4 und 5 führen weitere Namen Dianas an und zeigen das Walten der Gottheit in der menschlichen Sphäre (13 – 16) und ihr kosmisches Wirken, das wiederum Auswirkung auf das Leben der Menschen hat (17 – 20). Die abschließende Strophe (21 – 24) ist ein Gebet, in dem sich der Chor – wie es vor allem in Paianen üblich ist³⁶⁷ – mit der Bitte um Hilfe und Segen für das gesamte römische Volk an die Göttin wendet, zu deren Ehren er in der 1. Strophe dieses Lied angekündigt hatte³⁶⁸.

Die als Prooemium dienende erste Strophe enthält zu Beginn die Wendung *sumus in fide*³⁶⁹ (wir stehen unter dem Schutz), eine römische Formulierung, die normalerweise das Verhältnis eines Klienten zu seinem Patron, unter dessen Schutz er sich befindet, kennzeichnet. Die hierdurch evozierte ernste Feierlichkeit unterstreichen auch direkt anschließend die Wiederholungen: Je zweimal werden Diana sowie die *pueri integri* und *puellae* erwähnt; der Name der Gottheit steht jeweils wirkungsvoll am Versanfang, dazwischen in chiastischer Anordnung *puellae et pueri integri/pueri integri puellaeque*. Mit der Ankündigung ‚wir wollen singen‘ bzw. ‚ich will singen‘ – eine solche Wendung findet man öfter zu Beginn eines Hymnus³⁷⁰ – endet die einleitende Strophe.

Bei der feierlichen Anrufung der Gottheit wählt der Dichter den Namen *Latonia* (5) wohl deshalb zuerst – später werden ja noch weitere angeführt –, weil er zugleich schon auf die Mutter der Göttin hinweisen möchte; denn von *Latona*, dem

³⁶⁵ Zur Erwähnung der Eltern vgl. z. B. h. Hom. 4,1: *Ἐρμῆν ἕμναι, Μοῦσα, Διὸς καὶ Μαιάδος υἱόν;* 7.1: *Ἀμφὶ Διώνυσον, Σεμέλης ἐρικυδέος υἱόν, μνήσομαι.* – Bzgl. der Geburtslegende vgl. z. B. h. Hom. 3,14 – 18; 15,1 – 3.

³⁶⁶ Die Erwähnung der göttlichen Wirkungsbereiche bildet einen weiteren Topos des griechischen Hymnos; vgl. z.B. h. Hom. 11,1 ff.; Call. h. 2,42 ff. – Hier wird Diana, der griechischen Artemis entsprechend, als Herrin über die wilde Natur dargestellt; vgl. Hom. Od. 6,102 – 106; h. Hom. 5,18 – 20; 27,4 ff; S.OT 207 f; Call. h. 3,18; vgl. R. Ellis 117; C. J. Fordyce 173.

³⁶⁷ Vgl. H. P. Syndikus, Catull I 198 mit Anm. 32.

³⁶⁸ R. Ellis 116 hält eine Verteilung der Strophen auf die Halbchöre für möglich: Die Anfangs- und Schlussstrophe trägt der Gesamtchor vor; die Mädchen singen Str. 2 und 4, die Jungen die Str. 3 und 5; vgl. G. Friedrich 187. Dagegen sieht W. Kroll 62 im Text keinen Anhaltspunkt für eine derartige Verteilung der Strophen. – Bei der Gliederung des c. 34 könnte es sich nach F. Stoessl 79 um eine „sehr lockere Ringkomposition“ handeln. Eine andere Gliederung des c. 34 findet man bei B. Németh 44.

³⁶⁹ Vgl. Cic. S. Rosc. 93 *quaere in cuius fide sint et clientela*; M. Lenchantin 64; C. J. Fordyce 172.

³⁷⁰ Vgl. z. B. h. Hom. 6,1; 10,1; 11,1. Call. h. 3,2; H. P. Syndikus, Catull I 194.

römischen Namen der Leto (= Gattin des Zeus; Mutter der Zwillinge Apollon und Artemis) leitet sich das Adjektiv *Latonia* ab, und es bedeutet ‚Tochter der *Latona*‘. Im nächsten Vers wird der Vater Dianas erwähnt: Es ist Jupiter, der höchste aller Götter. Seine Erhabenheit kommt sowohl durch das Hyperbaton *maximi – Iovis* als auch durch die betonte Stellung am Versende zum Ausdruck; ebenso wird seine Tochter gerühmt³⁷¹.

Nach dem Hinweis auf Dianas Eltern folgt die Geburtslegende, die in Anlehnung an die griechische Hymnendichtung in einem Relativsatz geschildert wird³⁷²: Die Mutter hat Diana auf der Insel Delos nahe bei einem Ölbaum (*prope Deliam olivam*) geboren (*deposiuit*). Der Mythos verfügt über verschiedene Angaben, an welchem Ort – Tacitus (ann. 3,61) erwähnt in diesem Zusammenhang Ephesus – und an welcher Baumart die göttlichen Zwillinge geboren wurden³⁷³. Die Erwähnung des Ölbaums (8) erinnert an Kallimachos’ Darstellung von der Geburt Apollons. Catull will gemäß der alexandrinischen Tradition nicht nur ein *poeta doctus* sein, sondern auch durch geschickte Anspielungen auf mythologische Begebenheiten beim antiken Hörer Assoziationen wecken; dazu muss dieser selbst über einige Kenntnisse verfügen. Catull könnte sich für die o. g. Version aus politischen Gründen entschieden haben, denn die Insel Delos hatte zu der Zeit, als er das c. 34 verfasste, für das römische Volk eine wichtige Bedeutung: Der Text der *lex Gabinia Calpurnia* aus dem Jahr 58 v. Chr. hebt ausdrücklich hervor, dass der Geburtsort von Apollon und Diana Delos sein soll. Hinzu kommt, dass die Insel eine große Rolle bei der Getreideversorgung der Römer spielte und dass Delos für sie ein wichtiger Handelspartner war und daher sogar von der Steuerzahlung befreit wurde³⁷⁴. Auffallend ist in den Versen 7 und 8 neben der Alliteration *Deliam / deposiuit* vor allem die Verwendung dieses Verbums für die Schilderung einer Geburt³⁷⁵.

Von dem Satz, in dem die Geburtslegende geschildert wird, ist ein Finalsatz (9 – 12)³⁷⁶ abhängig; dadurch bilden die Strophen 2 und 3 eine syntaktische Einheit.

³⁷¹ Die Nebeneinanderstellung von *maximi / magna* und das erhabene Wort *progenies* preisen Diana.

³⁷² h. Hom. 4,3 f; vgl. E. Norden 168 ff; C. J. Fordyce 172; H. P. Syndikus, Catull I 195.

³⁷³ h. Hom. 3,15 – 18 und 115 ff; Call. h. 4,262 (weitere Fundstellen bei R. Ellis 117; W. Kroll 63). Nach der homerischen Darstellung z. B. soll Apollon auf der Insel Delos sehr nahe bei einem Palmbaum auf die Welt gekommen sein, seine Schwester Artemis in Ortygia; Kallimachos erwähnt in seiner Schilderung der Geburt Apollons einen Ölbaum (262).

³⁷⁴ Vgl. T.P. Wiseman 95 f.

³⁷⁵ Das Verb *deponere* wird im Zusammenhang mit einer Geburt sonst nur noch von Phaedrus (1,18,5 und 1,19,4) verwendet. Dieses Wort hat Catull vielleicht bewusst in Anlehnung an Call. h. 3,25 (*φίλων ἀπεδήξατο γυίων*) gewählt; *deposiuit* ist die archaische Form für *deposuit*, vgl. Ae. Baehrens 200; R. Ellis 117; K. Quinn 192; C. J. Fordyce 172; D.F.S. Thomson 1997, 292.

³⁷⁶ In einem Hymnus ist ein solcher Finalsatz ungewöhnlich; vgl. H.P. Syndikus, Catull I 195 f.

In diesem Finalsatz werden die Herrschaftsbereiche der Göttin in der natürlichen Wildnis (9 – 12) angeführt³⁷⁷; die Darstellung umfasst eine ganze Strophe, während die Erwähnung der anderen Machtbereiche Dianas kürzer ist. Besonders kunstvoll gestaltet Catull die 3. Strophe, indem er jeweils an den Zeilenanfang einen Naturbereich, am Zeilenende das dazugehörige Attribut setzt. Die auffallend vielen Homoio-teleuta (hier: die Genitiv Pluralendungen) sollen wohl die Harmonie innerhalb der Natur zum Ausdruck bringen, und die Anaphern *siluarumque / saltuumque*, die die Verse 10 und 11 verklammern, sowie die Synaloiphe (*reconditor (um) animumque*) in Vers 11 und 12 sind vielleicht ein Hinweis auf die verborgene, unzugängliche Wildnis. Die vielen dunklen um-Laute ebenso wie die s-Laute in den Versen 9 – 12 beschreiben treffend die geheimnisvolle Natur, in der die Göttin herrscht; und wenn das Wort *domina* (9) an unbetonter Stelle mitten im Vers steht – sonst hat die Göttin immer eine betonte Stelle am Versanfang oder -ende inne –, könnte dies eine Andeutung darauf sein, dass Diana inmitten dieser wilden Natur geheimnisvoll waltet. Dazu kommt, dass der Dichter weder die Göttin näher beschreibt noch ihr konkretes Handeln in der Wildnis erwähnt. Anders als in den Artemisliedern bei Homer (vgl. h. Hom. 9) und bei Kallimachos (vgl. h. 3) fehlt im c. 34 ein Hinweis auf das Jagen oder das Bogenschießen der Göttin.

Wie die 2. und 3. Strophe eine syntaktische Einheit bilden, so lässt sich auch im 2. Abschnitt des Hauptteils, in den Strophen 4 und 5, eine Verbindung feststellen, und zwar durch das dreimal verwendete *tu* jeweils am Zeilenanfang der Verse mit einer ungeraden Zahl (13, 15, 17). Es werden in der 4. Strophe (13 – 16) weitere Namen und Funktionen Dianas aufgezählt. Mit feierlichem *tu* ruft der Chor die Göttin direkt an; an dieser Stelle setzt der eigentliche Lobpreis auf Diana ein³⁷⁸. Catull rühmt zwar noch nicht ausdrücklich die Taten der Göttin, wie es in einer Aretalogie³⁷⁹ normalerweise der Fall wäre; erst in Vers 20 wird eine konkrete Tat erwähnt (*tecta frugibus explēs*). Jedoch führt er hier drei weitere Namen Dianas an, die jeweils für einen anderen Herrschaftsbereich stehen, wodurch der Göttin Ehrung zuteil wird. Während die zuerst dargestellten Wirkungsbereiche, die Berge, Wälder, Schluchten und Ströme (9 – 12), noch keinen Bezug zur menschlichen Sphäre haben, wird jetzt mit der Nennung des ersten Namens (13 f *Iuno Lucina*), den die Ge-

³⁷⁷ Vgl. Call. h. 3,18 – 20.

³⁷⁸ Wenn Catull *tu* dreimal anaphorisch in seinem Lied auf Diana verwendet, so ist das der typische Stil des hymnenartigen Lobpreises einer Gottheit. Das älteste Beispiel eines solchen Preises findet man in der lateinischen Dichtung bei Lucr. 1,6 ff; vgl. E. Norden 149 ff.

³⁷⁹ Unter ‚Aretalogie‘ versteht man in hellenistischer Zeit eine Zusammenstellung göttlicher Wundertaten der Gegenwart, die zum Lobpreis einer Gottheit in den Tempeln verkündet wurden; vgl. G. Knebel, Sp. 292.

bärenden (13 f *dolentibus ... puerperis*) anrufen, auf das hilfreiche Eingreifen der Göttin in das Leben dieser Frauen hingewiesen.

Lucina ist der Name einer römischen Geburtsgöttin in alter Zeit. Zunächst hatte jede werdende Mutter ihre eigene *Lucina*. Später setzte man diesen Namen mit *Iuno*, der Beschützerin der Frauen, gleich und sah *Iuno Lucina* (griechisch *Ἐλεΐθυια*) als Geburtsgöttin an (vgl. Plaut. Aul. 692; Ter. Andr. 473 u. a.). Wie *Ἐλεΐθυια* mit Artemis, der griechischen Göttin der Jagd, identifiziert wurde³⁸⁰, so setzte Catull hier entsprechend *Iuno Lucina* mit Diana gleich (vgl. Varro ling. 5,69).

Triuia, der zweite Name, mit dem der Chor Diana preist, ist die lateinische Übersetzung von *Τριῶδιτις*, einem Epitheton der Göttin *Ἐκάτη*, die die Herrin über das Zauberwesen und Göttin der Wege ist, vor allem der Dreiwege, wo Speiseopfer dargebracht werden und magische Riten eine wichtige Rolle spielen. Als chthonische Gottheit bringt man sie auch mit der Totenwelt in Verbindung; häufig wird sie mit Artemis gleichgesetzt. Wenn der Chor Diana als *potens Triuia* bezeichnet, kann der antike Hörer sie daher mit Artemis-Hekate identifizieren und damit die Vorstellung assoziieren, dass Diana als Herrin der Dreiwege und als chthonische Gottheit sowohl über magische Kräfte, die sie unter Umständen mit schädlicher Wirkung einsetzen kann³⁸¹, verfügt, als auch in Verbindung zur Unterwelt steht.

Mit der Nennung des dritten Namens *Luna* (= griechisch *Σελήνη*; sie wird später oft mit Artemis identifiziert) preist der Chor Diana als kosmische Macht. Dass die Göttin mit dem Mond gleichgesetzt werden kann, ist eine Vorstellung, die auch Cicero in seiner Abhandlung über das Wesen der Götter (nat. deor. 2,86) erwähnt. Ungewöhnlich scheint die Wendung *notho ... lumine* (15 f) für einen Götterhymnus zu sein; denn es handelt sich hierbei um einen astronomischen Fachausdruck, der besagt, dass der Mond nicht aus eigener Kraft leuchtet, sondern sein Licht von der Sonne empfängt. Auch Cicero greift diese wohl schon seit Parmenides bekannte Lehre in seiner o. g. Schrift auf, ebenso wie Lukrez, bei dem man sogar eine wörtliche Übereinstimmung mit Catulls Wendung findet³⁸². Wenn nun der Dichter in seinem Lied auf Diana dieses astronomische Fachwissen einfließen lässt, zeigt er, dass er als ein *poeta doctus* nicht allein über mythologische, sondern auch über naturwissenschaftliche Kenntnisse verfügt. Somit steht er in der Tradition der alexandrinischen Poeten, die in ihren Werken ihre Gelehrsamkeit unter Beweis stellten.

³⁸⁰ Theoc. 27,29 f; Call. h. 3,21 f; vgl. R. Ellis 118; W. Kroll 63; H. P. Syndikus, Catull I 197; J. Godwin 150.

³⁸¹ Vgl. U. v. Wilamowitz, 2. Bd. 288; W. Kroll 63; C. J. Fordyce 173; J. Godwin 151.

³⁸² Cic. nat. deor. 2,103: *luna autem ... eam lucem, quam a sole accepit, mittit in terras ...* – Lucr. 5,575: *lunaque sive notho fertur loca lumine lustrans*; M. Lenchantin 65.

Indem Catull Diana mit *Luna* gleichsetzt, ruft er auch die Vorstellung hervor, dass die Göttin auf Wachstum und Gedeihen der Lebewesen Einfluss nimmt³⁸³. Hervorgehoben wird Dianas Bedeutung als Mondgöttin zum einen durch die Alliteration *lumine Luna* (16), zum anderen durch die betonte Stellung *Lunas* am Versende. Auffallend ist auch, dass *Lucina* und *Luna* – beide Götternamen weisen auf Licht hin³⁸⁴ – die Strophe, in der die Epitheta Dianas genannt werden, umrahmen. Da mit beiden Namen die Vorstellung von Geburt und Fruchtbarkeit verbunden wird, soll wohl dieser Funktionsbereich der Göttin besonders herausgestellt werden, zumal dann auch noch in der 5. Strophe auf Dianas Zuständigkeit für Wachsen und Gedeihen des Getreides hingewiesen wird. Kunstvoll gestaltet der Dichter die Verse (13 – 16), in denen er die drei Namen Dianas nennt. In dieser Strophe beginnen jeweils 3 Wörter mit t, l, d und falls man *puerperis* und *potens* dazurechnet, auch 3 Wörter mit p. So wird die Dreigestaltigkeit Dianas hervorragend zum Ausdruck gebracht.

Die 5. Strophe (17 – 20) bildet mit den vorhergehenden vier Versen eine Einheit, da zum einen das anaphorische *tu* die Strophen verklammert, zum anderen in den Versen 17 f die Tätigkeit der zuvor genannten *Luna* präzisiert wird. Außerdem wird wie in der vorhergehenden Strophe hier ebenfalls ein astronomischer Fachausdruck (17 *cursu ... menstruo*) verwendet; das ist nicht nur ein weiteres Zeichen für die Zusammengehörigkeit der 4. und 5. Strophe, sondern auch wiederum ein Indiz dafür, dass sich Catull gemäß seinem Vorbild Kallimachos als *poeta doctus* erweisen will.

Während die im ersten Abschnitt des Hauptteiles zuerst genannten Herrschaftsgebiete der Göttin (9 – 12) sich ausschließlich auf den räumlichen Aspekt bezogen, tritt im zweiten Abschnitt der zeitliche in den Vordergrund: Diana gliedert als Mond den Jahreslauf (17 f), indem sie ihn in Monate unterteilt, wobei jeweils ein Monat der Zeit entspricht, die der Mond für seinen Umlauf um die Erde benötigt. Zugleich regelt sie dadurch das Jahr des Ackermanns, der sich nach Sonne und Mond zu richten hat. So greift Diana, obgleich sie als kosmische Macht ohne Bezug zur menschlichen Sphäre zu sein scheint – die namenlose Anrufung *dea* (17) bringt dies zum Ausdruck –, doch in das Leben des Bauern ein, und zwar sehr direkt: Die Göttin füllt seine Scheunen mit gutem Getreide³⁸⁵. Diana herrscht sowohl in der übermenschlichen Natur, im Makrokosmos, als auch in der Welt des Menschen,

³⁸³ Cic. nat. deor. 2,50: *multaque ab ea < = Luna > manant et fluunt, quibus et animantes alantur augescantque ...*

³⁸⁴ Vgl. B. Németh 41.

³⁸⁵ Vgl. Call. h. 3,129 f.

dem Mikrokosmos. An dieser Stelle des Liedes erreicht der Lobpreis seinen Höhepunkt; denn die Verse 19 und 20 zeigen die einzige konkrete Tat der Göttin, die im ganzen Hymnus erwähnt wird (19 f *rustica agricolae bonis tecta frugibus explēs*). Die Ordnung, die Diana als Mond dem Bauern gibt, zeigt sich auch in der Struktur dieser Verse: Vers 20 enthält die beiden Substantive *tecta* und *frugibus*, Vers 19 die jeweils dazugehörigen Adjektive *rustica* und *bonis*.

Der Hymnus schließt mit einem Gebet (21 – 24), in dem, wie es in einem Götterlied üblich ist, auch eine Bitte vorgetragen wird. Eingeleitet wird diese letzte Strophe mit den für ein Gebet typischen Wendungen *sis ... sancta* (21 f, vgl. z. B. Tib. 2,6,31) und *quocumque ... nomine* (21 f); letztere dient als Absicherung davor, einen Namen der Gottheit ausgelassen zu haben und sie somit zu beleidigen. Denn wenn der vergessene Name gerade für den Wirkungsbereich, in dem man jetzt Hilfe benötigt, steht, so erfolgt kein göttlicher Beistand. Zuletzt spricht der Chor eine einzige allgemeine Bitte aus: Diana möge das römische Volk mit ihrer guten Hilfe bewahren (22 f *Romulique ... sospites ... gentem*). Um die Göttin der Bitte geneigter zu machen und sie zur Erfüllung dieses Wunsches zu bewegen, wird auf ihr früheres hilfreiches Eingreifen hingewiesen (23 *antique ut solita es*)³⁸⁶. Wie sehr Diana dem römischen Volk seit alters her verbunden ist, wird auch noch durch die Synaloiphe in den Versen 22/23 besonders deutlich. Während in der 5. Strophe die Sorge der Göttin um den einzelnen Bauern dargestellt wird, geht es in dem abschließenden Gebet um Dianas Schutz und Hilfe für das gesamte römische Volk, dessen Bedeutung durch die betonte Stellung am Gedichtende hervorgehoben ist. Diese Strophe hat einen erhabenen Klang. Die feierlichen Worte *sospites, antique*³⁸⁷ sowie *sis ... sancta, Romulique ... gentem* bringen dieses besonders zum Ausdruck. Auffallend sind in der letzten Strophe die zahlreichen o-Laute, die die Bewunderung des Chores für die Göttin hervorragend wiedergeben, sowie die sehr weite Sperrung von *Romulique ... gentem* über 3 Zeilen. Die beiden Worte, die jeweils am Versende stehen, umrahmen gleichsam das Gebetsende, in dem von der guten Hilfe der Göttin für das römische Volk in Vergangenheit (*antique*), Gegenwart (*solita es*) und Zukunft (*sospites*) die Rede ist.

³⁸⁶ Der Hinweis auf früher gewährte Hilfe der Gottheit ist in der Hymnendichtung schon seit alters her üblich: z. B. Hom. II. 5,116 f; S. OT 164 - 166; W. Kroll 64; H. P. Syndikus, Catull I 198; D.F.S. Thomson 1997, 293.

³⁸⁷ Das Wort *antique* hat hier die Bedeutung von *antiquitas*. Es handelt sich bei diesem Ausdruck wohl um eine archaische Formel, die sonst nicht weiter belegt ist; vgl. H. P. Syndikus, Catull I 198.

Obwohl der Dianahymnus eine deutliche Nähe zur griechischen Hymnendichtung aufweist, kann er nicht als eine bloße Übertragung eines griechischen Götterliedes in die lateinische Sprache betrachtet werden; denn das c. 34 enthält auch einige römische Elemente:

Typisch römisch ist, wie bereits gesagt, der Ausdruck *sumus in fide* im ersten Vers. Dianas Vater Jupiter – entsprechend ist bei den Griechen Zeus der höchste Gott – wird besonders hervorgehoben durch das Hyperbaton und die Stellung am Zeilenende, und der Geburtsort der Göttin (vgl. die Verse 7 f) hatte für das römische Volk eine wichtige Bedeutung. Bei der Aufzählung der Namen Dianas setzt Catull *Lucina*, eine römische Geburtsgöttin aus alter Zeit, an die erste Stelle. Als konkrete Tat Dianas wird im gesamten Hymnus nur erwähnt, dass sie dem Ackersmann die Scheune mit gutem Getreide füllt. Der Bauer aber ist es, der in der Welt der Römer eine wichtige Rolle spielt. Mit dem erhabenen Ausdruck *Romulique ... gentem* erinnert der Dichter an den sagenumwobenen Stadtgründer³⁸⁸.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Catull hier unter Einarbeitung einiger römischer Elemente ein *carmen* nach Art eines griechischen Hymnos verfasst hat. Während in archaischer Zeit lyrische Dichtung stets für einen mündlichen Vortrag geschaffen wurde und sich diese Tatsache in den erhaltenen Texten, wie sich an verschiedenen Merkmalen zeigen lässt³⁸⁹, widerspiegelt, kann man im Falle des Dianahymnus anhand des Textes nicht ohne weiteres auf einen öffentlichen Vortrag schließen, obwohl der Chor in der einleitenden Strophe sich in der 1. Ps. Pl. (*sumus / canamus*) selbst vorstellt und dadurch dem *carmen* Lebendigkeit verleiht. Die Selbstvorstellung der Jungen und Mädchen ist noch kein Beweis dafür, dass das c. 34 tatsächlich aufgeführt wurde, denn es besteht auch die Möglichkeit, dass der Dichter beim Leser einen solchen Eindruck nur erwecken wollte. Er hätte dann also ein Merkmal, nämlich die Wir-Form, das in Texten frühgriechischer Lyrik als ein Hinweis auf eine tatsächliche Aufführung angesehen werden kann, hier zum Zweck der Fiktion verwendet. An dieser Stelle ergibt sich demnach kein entscheidender Hinweis, der für oder gegen einen realen Chorvortrag spricht. Immerhin wird deutlich, dass Catull, indem er in seinem Götterlied astronomische Ausdrücke verwendet, also Fachwissen präsentiert und sich somit als *poeta doctus* erweist, der hellenistisch-alexandrinischen Tradition folgt. Im Hinblick auf eine mögliche Auffüh-

³⁸⁸ Vgl. K. J. Newman 184 f. – Vgl. dagegen J. Ferguson 103.

³⁸⁹ Solche Textmerkmale können Personalpronomina in deiktischer Funktion, bes. in der ersten und zweiten Person sowie die dazugehörigen Possessivpronomina sein; weitere Merkmale sind u. a. die Verwendung von Verbformen in der ersten und zweiten Person und Anreden; vgl. die Einleitung mit Anm. 17.

rung des c. 34 ist zu fragen, welcher kultische Anlass im römischen Bereich für eine solche Chordarbietung denkbar wäre. Wie die bisherige Untersuchung zeigte, konnten die Römer zwar den Auftritt von Chören im Kult in Verbindung mit Sühnefeiern³⁹⁰, wobei zu diesem Zweck jeweils ein Dichter von Staats wegen beauftragt wurde, ein *carmen* zu verfassen. Dass aber Chöre auch aus anderen kultischen Anlässen auftraten und Dichter den Auftrag bekamen, ein Lied für sie zu schreiben, ist nicht bekannt. Es käme im Falle des Dianahymnus' als Anlass für eine öffentliche Chordarbietung demnach eine Sühnefeier in Frage. Da aber weder das im Stil eines griechischen Hymnos verfasste c. 34 eine Andeutung auf eine derartige Feier enthält noch bei den antiken Autoren ein Hinweis darauf zu finden ist, dass Catull in staatlichem Auftrag dieses Götterlied dichtete und ein Chor es anlässlich einer Kultfeier vortrug³⁹¹, ist eine tatsächliche Aufführung des Dianahymnus unwahrscheinlich.

Die ältere Forschung, die bei der Interpretation von Lyrik fast stets den Aspekt des ‚Sitzes im Leben‘ überbetont, war allerdings der Ansicht, dass das c. 34 aufge-

³⁹⁰ Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 2.2.1; zu den *ludi Tarentini* i. J. 249 v. Chr., die zum Zweck der Sühnung veranstaltet wurden, vgl. Kap. 4.2.

³⁹¹ Anders als im Fall von Horazens *Carmen Saeculare* (vgl. Kap. 4.2) fehlt eine Inschrift als Beleg für eine tatsächliche Aufführung des c. 34.

führt worden ist³⁹². Dagegen distanzierte sich die überwiegende Zahl der Gelehrten des 20. Jhs. von dieser Auffassung³⁹³.

Vor allem ist bei der Frage, ob der Dianahymnus zur Aufführung bestimmt war, zu bedenken, dass in Griechenland seit der hellenistischen Zeit Hymnen überwiegend als rein literarische Kunstwerke angesehen wurden. Überhaupt war Dichtung, sieht man von Dramenaufführungen ab, hauptsächlich zum Lesen oder zur Rezitation innerhalb eines kleineren Kreises von gebildeten Zuhörern vorgesehen.

Mehrere Faktoren haben zu dieser Veränderung geführt: Nach dem Tod Alexanders des Großen (323 v. Chr.) und den daran anschließenden Auseinandersetzungen um den Thron unter seinen Nachfolgern (Diadochen) kam es zur Bildung von drei großen Monarchien: Ägypten unter den Ptolemäern, Makedonien unter den Antigoniden und Vorderasien unter den Seleukiden. An die Stelle der autonomen Poleis der klassischen Zeit, in denen die einzelnen Bürger das politische und gesellschaftliche Leben aktiv mitgestaltet hatten, traten die Monarchien; die politische Mitwirkung des Einzelnen kam jetzt weitgehend zum Erliegen. Während Athen in klassischer Zeit das politische und kulturelle Zentrum der griechischsprachigen Welt bildete und die Dichter ihre Werke vor allem für eine Aufführung im Rahmen der großen attischen Staatsfeste schufen, entstanden im Hellenismus hauptsächlich im

³⁹² Für eine Aufführung des Dianahymnus sind u. a.: Scaliger (1577), der den Dianahymnus für ein Säkularlied hielt; Marcellus (1604) brachte die Aufführung des c. 34 in Zusammenhang mit der Befragung der sibyllinischen Bücher nach einem bösen Vorzeichen; Bentley (1711) dachte an das alljährliche Fest der Diana auf dem Aventin; L. Schwabe 355 f glaubte, dass das c. 34 in offiziellem Auftrag gedichtet wurde; ebenfalls geht Ae. Baehrens (1885) davon aus, dass Catull wie Livius Andronicus und P. Licinius Tegula auf offiziellen Befehl gehandelt hat. Der Zeitpunkt und der Anlass für das *carmen* liegen aber im Dunkeln. Ellis (1889) hielt eine Beauftragung Catulls für möglich, allerdings nicht anlässlich der Säkularspiele, sondern anlässlich eines anderen Festes der Diana. Gladys Martin (1938/39) dachte ebenfalls an eine mögliche Aufführung. Dagegen hielt Drachmann, Catull's Digtning. Kopenhagen 1887 den Dianahymnus nicht für eine Auftragsdichtung, sondern „für eine Studie, nicht zu einem bestimmten Anlass verfasst“ (G. Friedrich 187); vgl. R. Ellis 116; T.P. Wiseman 97 ff.

³⁹³ Gegen eine Aufführung des c. 34 sind u. a.: G. Friedrich (1908) 187. Er weist darauf hin, dass bei einem römischen Götterfest ein Lied wie Catulls c. 34, das bzgl. Struktur, Versmaß und Verwendung der Topoi eine deutliche Nähe zum griechischen Hymnos zeigt, wohl kaum vorgetragen worden wäre; C.J. Fordyce (1961) 171 vermutet, dass das c. 34 nicht zum Singen vorgesehen war; vgl. K. Quinn (1970) 191; H.P. Syndikus, Catull I 199. N. Scivoletto 357-374 ist der Auffassung, dass es sich bei dem c. 34 nicht um eine Auftragsdichtung für eine Kultfeier handelte. Möglicherweise habe sich Catull aus Anlass einer religiösen Feier, an der er teilnahm, mit der Gattung ‚Hymnus‘ befasst; vgl. auch Therese Fuhrer, Lateinischer Hymnus, Sp. 792. W. Suerbaum (Bekanntes Verfasser 326) geht davon aus, dass es sich bei Catulls c. 34 um einen rein literarischen Hymnus handelt. Gegen eine öffentliche Darbietung spricht auch die Tatsache, dass im c. 34 astronomische Fachausdrücke (15 f und 17) genannt werden. Die in den Versen 15 und 16 enthaltene Wendung *notho ... lumine* findet man wörtlich bei Lukrez (5,575), einem Dichter, der die epikureische Lehre propagierte. Epikur lehrte, dass die Götter in Intermundien leben und sich um das Leben und Wohl der Menschen nicht kümmern. Die Aufführung eines Götterliedes, in dem auf eine solche Lehre angespielt wurde, ist eher unwahrscheinlich. – Keine eindeutige Festlegung zu dieser Frage findet man bei: W. Kroll (1922) 62; G.P. Goold (1983) 18; D.F.S. Thomson (1997) 290. – Zu einem Vortrag des Dianahymnus tendieren in neuerer Zeit: G. Wille, Musica 221 mit Anm. 122. T. P. Wiseman (1985) 97 ff bringt den Dianahymnus in Zusammenhang mit der für die Römer wichtigen Insel Delos, wo schon in früherer Zeit zu Ehren des Apollon und seiner Schwester Feste veranstaltet wurden. Anlässlich einer solchen Feier könnte Catull gebeten worden sein, ein Lied auf Diana zu schreiben.

Umkreis der verschiedenen Königshöfe neue Metropolen, die zum Anziehungspunkt von Dichtern und Gelehrten wurden. In Athen spielte jetzt die Dichtkunst, wenn man von der Nea einmal absieht, nur noch eine untergeordnete Rolle. Vor allem verlor die Chorlyrik, der bei den Dithyrambenagonen und den dramatischen Agonen eine herausragende Stellung zugekommen war, an Bedeutung. Stattdessen nahm die Philosophie einen immer breiteren Raum ein. Zu der platonischen Akademie und dem von Aristoteles gegründeten Lykeion kamen um 300 v. Chr. die Stoa und die Schule Epikurs hinzu. Das bedeutendste Zentrum der griechischen Literatur aber wurde die Stadt Alexandria mit ihrer großartigen Bibliothek, in der Gelehrte, die zum großen Teil selbst dichteten – unter ihnen war Kallimachos –, die systematische Sammlung, Ordnung und Katalogisierung der dort vorhandenen Mengen von Papyrusrollen mit griechischen Texten vornahmen. Bei der Klassifizierung der Texte schuf man die „Grundlagen eines Gattungssystems, das sich nicht mehr am ‚Sitz im Leben‘, sondern an textimmanenten Merkmalen orientierte“³⁹⁴. Die Dichter der hellenistischen Epoche verfassten ihre Werke hauptsächlich nicht mehr für ein großes Publikum, obwohl es die öffentlichen Feiern durchaus noch gab, sondern für einen kleinen, elitären Kreis gebildeter Rezipienten im Umfeld der höfischen Residenzen³⁹⁵. Während die Poeten der klassischen Zeit mit ihren Dichtungen dazu beitragen wollten, die politische und nationale Einheit unter den Polisbürgern zu festigen, kam es den Dichtern des Hellenismus darauf an, für den einzelnen Rezipienten, der umfassende Kenntnis der älteren Literatur besaß, zu schreiben. Dies gilt besonders für die Vertreter der alexandrinischen Dichtung. Bei ihrem literarischen Schaffen konnten sie auf die in der großen Bibliothek vorhandenen Bestände alter und neuer prosaischer und poetischer Werke zurückgreifen und in ihren anspruchsvollen Dichtungen ihre große Gelehrsamkeit unter Beweis stellen. Von den traditionellen literarischen Gattungen und Formen der griechischen Poesie der klassischen Zeit wandten sich die Alexandriner bewusst ab. Jedoch ist es ein Charakteristikum ihres literarischen Schaffens, dass sie mittels der intertextuellen Technik in ihren Werken sehr häufig auf Texte der Klassiker verweisen. Von dem Rezipienten wurde demnach ein hohes Maß literarischer Kenntnis vorausgesetzt, ohne die er die Dichtungen der Alexandriner mit ihrer Fülle von Anspielungen nicht verstehen konnte. Während Dichtung in klassischer Zeit zu einem großen Teil für die breite Öffentlichkeit bestimmt war und hauptsächlich im Rahmen eines öffentlichen Festes vorgetragen wurde, richtete sie sich im Hellenismus vor allem an einzelne gebildete Rezipienten.

³⁹⁴ M. Hose, Literaturgeschichte 139.

³⁹⁵ Eine grundlegende Darstellung zur Frage der höfischen Dichtung, bes. am Ptolemäerhof, findet man bei G. Weber, Dichtung und Gesellschaft, Stuttgart 1993.

Gefördert wurde diese Entwicklung dadurch, dass sich das Buch in dieser Zeit gegenüber anderen Darbietungsformen der Literatur durchsetzte³⁹⁶. Die Dichtungen wurden nunmehr für den einzelnen gebildeten Leser, der, zurückgezogen in seinem Privatbereich, die poetischen Werke zu jeder Zeit und an jedem Ort rezipieren konnte, verfasst.

Was die römischen Poeten anbelangt, so muss man davon ausgehen, dass sie sich an der hellenistischen Praxis orientierten und ihre *carmina* nicht für eine öffentliche Aufführung verfassten³⁹⁷. Dafür lassen sich mehrere Gründe aufzeigen:

Die Römer hatten, anders als die Griechen, keine jahrhundertelange Tradition der Chorlyrik; bei ihnen waren chorlyrische Darbietungen im Kult nur in sehr eingeschränktem Maß vorhanden; Chorwettbewerbe kannten sie nicht. Demnach konnten sich die Römer nicht an der Aufführungspraxis der griechischen Chorlyrik der archaischen und klassischen Periode orientieren, denn zu dieser Zeit hatte sie in Griechenland an zahlreichen Götterfesten eine herausragende Rolle gespielt.

Ein weiterer Grund ist, dass es in Rom üblich war, sieht man von den dramatischen Aufführungen ab, Dichtung nicht für ein breites Publikum, sondern, wie auch in Griechenland seit hellenistischer Zeit, für einen kleineren Kreis von Zuhörern der Oberschicht, der etwa anlässlich eines Gastmahls zusammenkam, zu verfassen. Im Rahmen einer solchen privaten Feier konnten poetische Werke vorgetragen werden. Die römischen Poeten verfassten also – der hellenistischen Praxis entsprechend – keine Dichtung, die ihren ‚Sitz im Leben‘ hatte; sie war nicht für eine Aufführung bei einem konkreten Anlass, etwa einem Götterfest bestimmt, sondern ein äußeres Ereignis konnte den Dichtern vielmehr zum Anlass dienen, ein rein literarisches Kunstwerk zu schaffen. Die römischen Bürger der Oberschicht hatten nicht nur während eines privaten Festes die Möglichkeit, Dichtung zu rezipieren, sondern konnten auch durch private Lektüre in den Genuss literarischer Werke, von denen sie sich eine Abschrift anfertigen ließen, kommen. Einzelne Bürger der republikanischen Zeit, darunter Lucullus und Faustus Sulla, besaßen sogar umfangreiche Privatbibliotheken, deren Nutzung sie auch ihren Freunden großzügig gestatteten. Die erste öffentliche Bibliothek Roms wurde um 39 v. Chr. im Atrium Libertatis von C. Asinius Pollio gestiftet. Seit Ende der Republik breitete sich in Rom der Buchhandel aus (Sen. benef. 7,6). Nicht die öffentliche Aufführung von poetischen Werken vor einem großen Publikum also – vom Theater abgesehen –, sondern der Vortrag im

³⁹⁶ Vgl. G. Camassa, Sp. 809 ff; H. Blanck, Buch 114 ff.

³⁹⁷ Vgl. A. L. Wheeler, Catullus 205 ff; Therese Fuhrer, Lyrik, Sp. 592.

kleinen Kreis und die private Lektüre standen in Rom entsprechend der im Hellenismus vorherrschenden Praxis im Vordergrund³⁹⁸.

Wie an den bisherigen Ausführungen (vgl. Kap. 2.2.1) deutlich wurde, verfassten die römischen Dichter nur dann ein *carmen* für eine öffentliche Feier, wenn sie von Staats wegen dazu beauftragt wurden; Chordarbietungen erfolgten in republikanischer Zeit im kultischen Bereich anlässlich von Sühnefeiern³⁹⁹. Darüber hinaus wurde seit den *Iudi Tarentini* im Jahre 249 v. Chr. für die Säkularfeiern jeweils ein zur öffentlichen Aufführung bestimmtes *carmen* bestellt⁴⁰⁰. Diese Lieder sind wie auch die Sühnelieder nicht erhalten.

Was Catulls Dianahymnus anbelangt, so fehlt, wie bereits erwähnt, jeglicher Beleg für eine Auftragsdichtung und eine Aufführung. Ein endgültiger Beweis dafür, dass eine öffentliche Darbietung des c. 34 nicht vorgesehen war, ist dies jedoch nicht, denn es wäre auch denkbar, dass ein solcher Beleg, etwa ein Zeugnis eines antiken Autors oder eine Inschrift, verloren gegangen ist. Entscheidender ist für diese Überlegungen aber wohl die Tatsache, dass den Römern im Gegensatz zu ihren griechischen Vorbildern überhaupt die jahrhundertelange Tradition der Chorlyrik fehlte. Eine kunstvolle Ausgestaltung von Chorliedern, die im Rahmen von großen Staatsfesten zu Ehren einer Gottheit vorgetragen wurden, kannten sie nicht. So könnte man wohl eher vermuten, dass sich Catull, ebenso wie die anderen römischen Dichter an der hellenistischen Praxis orientierte und seine *carmina* als rein literarische Kunstwerke zu betrachten sind, wenn auch in manchen Texten, wie z. B. im Dianahymnus⁴⁰¹, der Eindruck erweckt werden soll, als seien diese Lieder zur Aufführung bestimmt. Wenngleich Catull, wie später vor allem Horaz, in den *carmina* auf Muster der archaischen griechischen Lyrik, die ihren ‚Sitz im Leben‘ hatte, zurückgreift - man denke an Catulls c. 34 und c. 51 -, so entstammt die Art der Rezeption dennoch der hellenistischen Zeit, in der für die Dichter nicht die reale Situation, ein bestimmtes Ereignis, sondern die poetische Imagination im Vordergrund steht. Die Lyrik erhebt keinen Anspruch darauf, eine historische Quelle zu sein, sodass die lebendige Schilderung eines Chorauftritts nicht als Beleg für eine tatsächliche Aufführung anzusehen ist.

³⁹⁸ Vgl. Ch. Neumeister 112; H. Blanck, Buch 152 ff; G. Camassa, Sp. 809 ff; Elaine Fantham 11 ff; J. Rüpkke, Sp. 293 ff; P.L. Schmidt, Literaturbetrieb, Sp. 319 ff.

³⁹⁹ Liv. 27,37,7 ff; 31,12,9. – Weitere Stellenbelege für Sühnefeiern in republikanischer Zeit, bei denen junge Mädchen, die zumeist auch ein Lied vortrugen, mitwirkten, findet man bei G. Wille, *Musica* 48 f.

⁴⁰⁰ Vgl. E. Doblhofer 115 ff; U. Schmitzer, Sp. 275 f.

⁴⁰¹ Vgl. Hor. *carm.* 1,21: Junge Mädchen und Jungen werden aufgefordert, Apollo und Diana zu besingen.

Abgesehen von seinem carmen für Diana wendet sich Catull nicht mehr der Chorlieddichtung in der Gattung ‚Hymnos‘ zu. Jedoch betätigt er sich in der Dichtung von Hochzeitsliedern. Seine beiden für Chöre verfassten Hochzeitslieder c. 61 und c. 62 werden im Folgenden vorgestellt.

3.3 Die Hochzeitsdichtung

3.3.1 *Das carmen 61*

Catull hat das c. 61⁴⁰², das wie auch der Dianahymnus in glykoneischen Strophen verfasst wurde, für ein bestimmtes Brautpaar und somit für ein bestimmtes Hochzeitsfest gedichtet; denn er erwähnt das Brautpaar namentlich in den Versen 16, 82 f, 209, 215⁴⁰³. Bei dem Bräutigam handelt es sich wahrscheinlich um Manlius bzw. Mallius Torquatus (geb. um 89 v. Chr.; 49 v. Chr. Prätor), einen Mann, der nach Cicero (Brutus 265) über eine große Begabung verfügte und selbst dichterisch tätig war (vgl. Plin. epist. 5,3,5). Der genaue Name der Braut lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Entweder hieß sie Iunia bzw. Vinia Aurunculeia – dann hätte sie einen doppelten Gentilnamen getragen, evtl. durch Adoption – oder ihr Name lautete, wie R. Syme vermutet, Vibia Aurunculeia, wobei Vibia ein oskisches Praenomen war und der Gentilname Aurunculeia auf ein plebejisches Geschlecht hinwies⁴⁰⁴. Dass das Brautpaar namentlich erwähnt wird, ist allein noch kein Beweis dafür, dass Catull dieses *carmen* für eine tatsächliche Aufführung bei dieser Hochzeit geschrieben hat; es könnte sich bei dem c. 61 ebenso gut um ein rein poetisches Kunstwerk handeln, das der Dichter den Brautleuten anlässlich ihrer Hochzeit als Geschenk übersandte.

Überblickt man das c. 61 insgesamt, stellt man fest, dass weder ein Hymenaios im eigentlichen Sinn noch ein Epithalamium vorliegt. Im Unterschied zu den traditionellen Hochzeitsliedern handelt es sich hier vielmehr um eine kunstvolle eigene Schöpfung, um ein artifizielles Literaturprodukt des Dichters. Das *carmen* beinhaltet vier verschiedene Lieder: Den Hymnus auf den Gott Hymenaios (1 – 75); den Gesang vor dem Haus der Braut (76 – 113); das Lied während der *deductio* und vor dem Haus des Bräutigams (114 – 183); das Epithalamium (184 – 228). Entspre-

⁴⁰² Vgl. zur Hochzeitsdichtung insgesamt die Ausführungen in Kap. 1.1.2, bes. Anm. 74.

⁴⁰³ Die Verszählung erfolgt nach der Oxfordausgabe von Mynors (1967), in der die Verse der Textlücken nicht mitgezählt werden.

⁴⁰⁴ Vgl. C.J. Fordyce 237; E.A. Schmidt, Catull 90; H.P. Syndikus, Catull II 1; D.F.S. Thomson 1997, 348.

chend diesen Liedern lässt sich das c. 61 in vier Hauptteile⁴⁰⁵ gliedern, wobei auffällt, dass jeweils ein längerer Hauptabschnitt mit einem kürzeren abwechselt.

Der Hymnus auf den Hochzeitsgott ist von ungewöhnlicher Länge; er umfasst beinahe ein Drittel des gesamten *carmen*. Der erste Teil dieses Liedes (1 – 45) ist ein ὕμνος κλητικός, in dem es um Anrufung und Herbeirufen eines Gottes geht. Dieser Hymnus ist gemäß der üblichen Form des griechischen Götterliedes⁴⁰⁶ verfasst; allerdings ordnet Catull hier, wie noch gezeigt wird, die für den Hymnos charakteristischen Bestandteile etwas anders an als in seinem Lied zu Ehren Dianas, wobei er zum Teil auf Elemente verzichtet bzw. sie nur kurz darstellt. Der Hymnus beinhaltet die feierliche Anrufung des Gottes (1) und die Nennung seines Namens (4 f), die Erwähnung des Aufenthaltsortes (1 f und 27 ff), die Angabe seiner Abstammung (2) sowie sein göttliches Wirken, das durch einen Relativsatz (3 f *qui rapis ...*) eingeführt wird. Der 2. Teil des Hymnus (46 – 75) beinhaltet den Preis des Gottes.

Mit Vers 76 beginnt der 2. Hauptabschnitt des *carmen*. Dieses Lied (bis 113) umfasst, wenn man die verlorenen Zeilen mit berücksichtigt, 45 Verse. Der Chor befindet sich vor dem Elternhaus der Braut und fordert sie auf, nun herauszukommen.

Der 3. Hauptteil des *carmen*, das Prozessionslied (114 – 183), hat 70 Verse. Er beinhaltet die *Fescennina iocatio*, die sich an den *concupinus* (124 ff), den *maritus* (134 ff) und die *nupta* (144 ff) richtet, und den Gesang vor dem Haus des Bräutigams: Die Braut wird ermutigt, ihr neues Heim zu betreten (149 – 183).

Der letzte Hauptabschnitt (184 – 228), der 45 Verse umfasst, zerfällt in zwei Teile: Der erste richtet sich an den *maritus*, der aufgefordert wird, den *θάλαμος* zu betreten, der 2. Teil (204 – 228) ist das eigentliche Epithalamium, in dem der Dichter dem Brautpaar Kindersegen und ein gutes Leben wünscht.

Catull hat nicht ein Lied verfasst, das bei einer der Stationen der Hochzeitsfeier vorgetragen werden sollte; vielmehr stellt er den Festablauf einer römischen

⁴⁰⁵ Vgl. W. Kroll 107 ff; M. Lenchantin 106 ff; E.A. Schmidt, Catull 88; O. Thomsen 26 f. Die Untersuchung von O. Thomsen beinhaltet eine gründliche Analyse der Hochzeitsgedichte Catulls. In Auseinandersetzung mit den bisherigen Forschungsergebnissen werden die griechischen und römischen Elemente der *carmina* 61 und 62 aufgezeigt.– D.F.S. Thomson 1997, 347 vertritt die Auffassung, dass das Epithalamium bereits mit Vers 174 beginnt. Nach P. Fedeli 121 kann man von einem Epithalamium im eigentlichen Sinn erst ab Vers 204 sprechen, da sich die vorausgehenden Verse (184 – 203) nur an den *maritus*, aber nicht an das Brautpaar richten. – Eine Einteilung des c. 61 in drei Hauptteile findet man bei G.B. Pighi, *Struttura* 41-53: Der erste Teil umfasst die Strophen 1 – 25 (Lied an den Gott Hymenaios und an die Braut); der 2. Teil (Str. 26 – 36) beinhaltet die *Fescennina iocatio*, der 3. Teil (Str. 37 – 47) das Epithalamium. Eine andere mögliche Dreiteilung des c. 61 wäre nach F. Stoessl 82: das Chorlied vor dem Haus der Braut (1 – 75); der Gesang während der *deductio* (76 – 173); das Chorlied vor dem Haus des Bräutigams (174 – 228).

⁴⁰⁶ Vgl. R. Wunsch, *Sp.* 142 ff; E. Norden 143-176.

Hochzeit in ihrer Gesamtheit dar. Allerdings schildert er nicht nach Art eines Antiquars alle Bräuche⁴⁰⁷ der Feier, die zu seiner Zeit üblich waren, sodass das c. 61 nicht einfach als bloßes Abbild einer römischen Hochzeit anzusehen ist. Außerdem verwendet der Dichter, wie noch gezeigt wird, auch etliche Motive der griechischen Hochzeitsdichtung. Catulls Darstellung der römischen Feier ist nicht erzählend, sondern zu einem großen Teil mimetisch: Ein Festordner, der selbst am Hochzeitsgeschehen aktiv beteiligt ist und in der 1. Person spricht (z. B. 115 und 209), gibt den verschiedenen Festteilnehmern immer wieder Anweisungen, was sie zu tun haben, z.B. fordert er in Versen 36 f den Mädchenchor auf, den Hymenaiosruf zu singen. In Vers 114 erteilt er den Knaben den Befehl, die Fackeln emporzuheben, zu gehen (116) und gemeinsam den Hymenaiosruf zu singen (116). Dadurch wird dem *carmen* Lebendigkeit verliehen, und man könnte den Eindruck gewinnen, es sei tatsächlich bei den verschiedenen Stationen des Festes vorgetragen worden⁴⁰⁸. Wer dieser Sprecher ist, geht aus dem Text aber nicht eindeutig hervor. Es könnte der Dichter selbst sein, der als Festordner fungiert bzw. der Chorführer oder, was wohl am wenigsten wahrscheinlich ist, einer der Chöre, der jeweils den anderen Chor zum Handeln auffordert. Bereits zu Beginn des *carmen* zeigt sich diese Schwierigkeit: Ob die feierliche Anrufung und das Herbeirufen des Hochzeitsgottes (1 – 35) sowie die Aufforderung an die Mädchen, in das Lied mit einzustimmen, durch den Dichter, den Chorführer oder den Jungenchor erfolgt, bleibt offen. Für das gesamte *carmen* bleibt die Schwierigkeit mehr oder weniger bestehen, im Einzelnen zu bestimmen, welche Verse jeweils dem Sprecher oder dem Mädchen- bzw. Jungenchor zuzuweisen sind, da die verschiedenen Rollen der am Fest beteiligten Per-

⁴⁰⁷ Die folgenden, am Hochzeitstage vollzogenen Riten und Bräuche erwähnt Catull nicht: Im Hause der Brauteltern wurden am Morgen Eingeweideschau und bei günstigen Vorzeichen ein Opfer durchgeführt; anschließend vollzog man die Trauung. Bei der *confarreatio* saß das Hochzeitspaar auf zwei durch das Fell eines geopfertem Schafes verbundenen Stühlen und teilte sich einen Speltkuchen. Vom *Flamen Dialis* wurden Jupiter ein Speltbrot sowie Früchte geopfert. Das Brautpaar umkreiste während des Gebets den Altar. Es folgte das Festmahl (vgl. Catull, c. 62,3). Vor dem Betreten ihres zukünftigen Heimes, am Ende der *deductio* also, musste die Braut den Türpfosten mit Öl oder Fett salben und ihn mit Wollbinden umgeben. Ihr Gatte empfing sie im Haus mit Feuer und Wasser. Von den drei Assen, die die Braut bei sich tragen musste, gab sie eine Münze ihrem Ehemann, die zweite legte sie auf den Herd, den Altar der Laren, die dritte an das benachbarte *compitum*, wohl für die Götter, die die Umgebung ihres neuen Heimes schützten. Man setzte die Braut anschließend auf ein hölzernes *fascinum* und geleitete sie dann ins Atrium zum *lectus genialis*, der von der *pronuba*, einer in erster Ehe verheirateten Frau (vgl. c. 61,79 ff), bereitet war; vgl. J. Marquardt 50 ff; E. Samter 14 ff; Susan Treggiari, *Roman Marriage 1343-1354*, bes. 1349 f; H. Blanck, *Privatleben* bes. 123 f; Renate Oswald, Sp. 649 ff.

⁴⁰⁸ Bei der Abfassung des c. 61 könnte sich Catull an Call. h. 5 (*λοῦτρα Παλλάδος*), in dem der Dichter nach Art eines Festordners den Dienerinnen der Pallas Anweisungen erteilt, orientiert haben; dieselbe Technik findet sich z. B. auch in Call. h. 2,8 ff; 6,1 ff und 118 ff; vgl. H.P. Syndikus, *Catull II 13*. - Zur Frage, ob die mimetische Kompositionsweise der Hochzeitsgedichte bereits bei Sappho zu finden ist, vgl. W. Albert 42 ff. Er vertritt die Auffassung, dass man bei Sappho mit mimetischen Hochzeitsgedichten rechnen kann; vgl. A.L. Wheeler, *Catullus 201-205*; G. Lieberg 216 f; dagegen P. Fedeli 7.

sonen nicht scharf voneinander abgegrenzt werden, sodass der Rezipient dieses *carmen* letzten Endes nur vermuten kann, wer die jeweiligen Partien vorträgt. Z.B. ist es unklar, wer nach Abschluss der *Fescennina iocatio*, die aufgrund der Derbheiten wohl von den Jungen übernommen wurde, die Braut auffordert, ihr neues Heim zu betrachten, den Fuß über die Schwelle zu setzen und den Bräutigam, der voller Erwartung ist, anzuschauen.

Im Unterschied zur griechischen Hochzeitsdichtung, in der der Chor selbst eindeutig in den Vordergrund tritt und in der 1. Pers. Pl. spricht⁴⁰⁹, lässt Catull die Rolle des Chores also im c. 61 im Ungewissen; dies wird auch an dem wechselnden Gebrauch der 1. Pers. Sg. (115 und 209) und der 1. Pers. Pl. (139 und 225) deutlich⁴¹⁰.

Diese Art der Darstellung weist bereits darauf hin, dass es dem Dichter nicht auf eine tatsächliche Aufführung des *carmen* ankommt. Es geht ihm vielmehr um die Schaffung eines Kunstwerkes, in dem ein in der Realität sich abspielendes Ereignis poetisch sublimiert wird.

Der Hymnus (1 – 75) setzt, anders als es im Dianahymnus der Fall ist, wo der Chor mit seiner Selbstvorstellung und der Ankündigung eines Liedes auf die Göttin beginnt, direkt mit der Anrufung des Gottes ein. Erst mit der Aufforderung an die *uirgines* (36 ff), in das Götterlied einzustimmen, zeigt sich, dass in diesem *carmen* die Mitwirkung eines Chores vorgesehen ist. Während das c. 34 als erstes die Göttin, die besungen werden soll, namentlich nennt, stellt das c. 61 den Wohnort des Gottes (1) in den Vordergrund. Anders als im c. 34, in dem beide Eltern sowie die Geburtslegende Dianas (c. 34,6 ff) erwähnt werden, nennt der Dichter hier nur die Mutter des Hochzeitsgottes (2), verzichtet auf die Geburtslegende und führt in einem kurzen Relativsatz das Wirken des Hymenaios (3 f) ein. Dagegen werden in c. 34, 9 ff die Machtbereiche Dianas ausführlich geschildert.

Der erste Teil des Hymnus (1 – 45), der 9 Strophen umfasst, enthält vorwiegend Motive der griechischen Dichtung und Mythologie: Der Hochzeitsgott, der zu Beginn des *carmen* angerufen wird, lebt als Sohn einer Muse (*Vraniae genus*) in den Grotten des Helikon (Sitz der Musen), der nach der böotischen Stadt Thespieae, die am Fuß des Helikon liegt, auch *Thespia rupis* genannt wird; dort lässt die Musenquelle Aganippe kühles Wasser über die Felsen herabrinnen (27 ff)⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Vgl. z. B. Sapph. Fr. 38 D; Theoc. 18,39 ff; Ar. Pax 1336 ff.

⁴¹⁰ Vgl. auch 93 f *audias nostra verba*; 189 f *ita me iuvent caelites*.

⁴¹¹ Ähnliche Naturbilder finden sich bei Theoc. 7,135 ff; 22,37 ff; passim; vgl. W. Kroll 110; H.P. Syndikus, Catull II 18.

Im Anschluss an Kallimachos (Fr. 2a 42 f Pf.)⁴¹² wählt Catull als Mutter des Hochzeitsgottes Urania. Indem der Dichter diesen Namen, der zugleich auch ein Beinamen der griechischen Liebesgöttin Aphrodite ist, verwendet, deutet er an, dass die Mutter des Hymenaios zwei Eigenschaften in sich vereinigt: das Musische und die Liebe. Dieselben Züge trägt auch ihr Sohn in seinem Wesen: Einerseits ist er als Hochzeitsgott dafür zuständig, das Mädchen und den Mann zusammenzuführen (3 f), andererseits wird auch seine musische Eigenschaft zum Ausdruck gebracht (12 ff)⁴¹³.

Wie eine geschmückte Braut⁴¹⁴ soll der Gott erscheinen mit einem Blütenkranz⁴¹⁵ um das Haupt; er soll das *flammeum*, den roten Brautschleier, nehmen (8)⁴¹⁶, die Hochzeitslieder mitsingen (12 f), tanzen (14) und die Hochzeitsfackel schwingen (15)⁴¹⁷. Die Imperative, die in der 2. und 3. Strophe (*cinge, cape, ueni, pelle, quate*) sowie in der 6. und 7. Strophe (*age, perge, uoca*) gehäuft auftreten, gehören zum Hymnenstil. Auffallend ist auch das nachdrückliche *huc* in den Versen 8 f, 26, 34 und 43. Dadurch wird Hymenaios dringend gebeten, bei der Feier zu erscheinen. Der Name des Hochzeitsgottes, mit dem der Festordner bzw. der Chor ihn in den Versen 4 f und im Verlauf des *carmen* wiederholt anruft, ist griechisch⁴¹⁸ – die römische Bezeichnung wird nur einmal in Vers 127 verwendet – und sein äußeres Erscheinungsbild ist, sieht man einmal vom *flammeum* ab, so, wie er auch in der griechischen Dichtung dargestellt wird: „Sowohl der duftende Blütenkranz wie das

⁴¹² Vgl. Callimachus, Vol. II Hymni et epigrammata, ed. R. Pfeiffer, Oxford 1965, 104; sonst ist nur noch bei Nonnos D. 33,67 f diese Abkunft später erwähnt. Als Mutter des Hymenaios wird sonst Calliope (Schol. Pind. P. 4,313), Terpsichore (Alkiphron I 13,2) oder Clio (Apollodorus ap. Schol. Rhes. 347) angegeben; vgl. R. Ellis 210; C.J. Fordyce 239; V.A. Estevez, Urania 103-5; P. Fedeli 25 f; D.F.S. Thomson 1997, 350.

⁴¹³ Vgl. E.A. Schmidt, Catull 89. – Dagegen weist V.A. Estevez, Urania 103 ff darauf hin, dass Catull den Namen Urania aus metrischen Gründen gewählt haben könnte. Eine andere Deutung gibt R. Ellis 210: „It is not impossible that Urania is selected as a name of good omen with which to begin a hymeneal; pure love was under the protection of Cypris Urania, as impure of Pandemos.“

⁴¹⁴ Das Aussehen und das Wesen der Hochzeitsgötter Hymenaeus und Talasius behandelt ausführlich R. Schmidt, De Hymenaeo et Talasio, Diss. Kiel 1886; vgl. Ae. Baehrens 293; E.A. Mangelsdorff 26; W. Kroll 108; A.L. Wheeler, Epithalamium 210 f; J. Godwin 102; D.F.S. Thomson 1997, 351. – Hymenaios soll den roten (*luteus*; vgl. V 195) Frauenschuh (*soccus*) an schneeweißem Fuß tragen. Die weiblichen Züge des Gamos, wie der Hochzeitsgott in den Vorschriften der Rhetoren genannt wird, führt Menander (Rhet. Gr. III 404, 29 ff Sp.) an.

⁴¹⁵ Vgl. Festus, p. 56 L: *corollam nova nupta de floribus, verbenis herbisque a se lectis sub amiculo ferebat.*

⁴¹⁶ Vgl. J. Marquardt 45; E. Samter 47; H. Blanck, Privatleben 123; Renate Oswald, Sp. 651.

⁴¹⁷ Dieses Bild erinnert an Ar. Ran. 326-335; 340; 351 f: Dionysos soll mit einem Myrtenkranz um das Haupt erscheinen, tanzen und die Fackel schwingen; vgl. H.P. Syndikus, Catull II 16.

⁴¹⁸ Bzgl. der Überlieferung der Hymenaios-anrufung in den Versen 4 f, 39 f, 49 f, 59 f vgl. H.P. Syndikus, Catull II 17, Anm. 90.

strahlende Weiß der Haut, das wirkungsvoll vom Rot der Schuhe abgehoben wird, zeichnen ihn als die jugendschöne Gottheit der griechischen Dichtung⁴¹⁹.

Während die ersten drei Strophen angeben, welcher Gott (1 ff) erscheinen soll, wie er auszusehen hat (6 ff) und wohin er kommen soll (8 ff), wird in den folgenden beiden Strophen – dem Hymnenstil entsprechend⁴²⁰ – der Grund genannt, weshalb der Gott kommen soll, nämlich die Heirat. Nach der namentlichen Erwähnung der Brautleute (16) erfolgt der Preis der Braut, der zu den Topoi der griechischen Hochzeitsdichtung gehört. Das Lob der Schönheit der Braut kommt hier durch zwei Vergleiche zum Ausdruck; der erste stammt aus dem Bereich der griechischen Mythologie (17 ff): Die Braut ist so schön wie Venus-Aphrodite, die auf dem Idalion, einem Gebirge in Kypern, ein Heiligtum besaß und zum phrygischen Richter kam. Mit dem ‚phrygischen Richter‘ ist der trojanische Königssohn Paris gemeint, der beim Streit der Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite, wer die Schönste sei⁴²¹, Schiedsrichter war und Aphrodite den Preis gab. Mit der Siegerin wird Iunia verglichen. In den Versen 19 f gibt der Dichter mit den Worten *cum bona ... alite* einen Hinweis auf den Brauch, in alter Zeit am Hochzeitstage den Vogelflug zu beobachten⁴²².

Der zweite Vergleich (21 ff) stammt aus dem Bereich Natur: Die Braut wird mit einem Myrtenstrauch verglichen; solche Naturbilder sind, wie bereits erwähnt wurde, ein Merkmal der Sapphischen Dichtung⁴²³. Das Deminutiv *ramulis* sowie die Worte *floridis* und *enitens* heben die zarte Schönheit der Braut noch hervor. Das Bild von den Hamadryaden – gemeint sind Nymphen –, die sich zur Freude Myrte wachsen lassen, ist eine schöne Überleitung zu der folgenden Darstellung der reizvollen Gegend (27 ff), in der der Hochzeitsgott lebt.

Wieder wird der Gott nachdrücklich (26 f *age, perge*) aufgefordert, seine Wohnung zu verlassen. Er soll die Braut in ihr zukünftiges Haus rufen, hier bereits als Herrin – die Alliteration *domum dominam* (31) betont diesen Gedanken – und ihr Herz, das sich nach dem künftigen Gatten sehnt, mit Liebe umwinden, wie eine Efeuranke einen Baum fest umschließt. Der Gedanke, dass nicht nur der Bräutigam,

⁴¹⁹ H. P. Syndikus, Catull II 6 f; zu den Stellenangaben vgl. H.P. Syndikus, Catull II 7, Anm. 36.

⁴²⁰ Vgl. W. Kroll 108 f; P. Fedeli 29.

⁴²¹ Vgl. Call. h. 5,18; M. Lenchantin 107 f; W. Kroll 109.

⁴²² Cic. div. 1,28: *nihil fere quondam maioris rei nisi auspicato ne privatim quidem gerebatur, quod etiam nunc nuptiarum auspices declarant, qui re omitta nomen tantum tenent.*

⁴²³ Sapph. Fr. 116 D, 117 D; Men., Rhet. Gr. III 404,6 Sp. ; vgl. E.A. Mangelsdorff 17; W. Kroll 109. – Nach H.P. Syndikus, Catull II 19, ist der Vergleich der Braut mit der blühenden Myrte kaum zufällig. Der Dichter könnte gerade die Myrte gewählt haben, weil „sie der Liebesgöttin heilig war“; vgl. F. Della Corte 290; P. Fedeli 32 f.

sondern auch die Braut Leidenschaft empfindet, wird später (169) wieder aufgenommen.

In Vers 36 greift der Sprecher zum ersten Mal in das Geschehen als Festordner ein, indem er den Mädchenchor zum Mitsingen auffordert. Dadurch soll der Hochzeitgott bewegt werden, noch lieber zu kommen und seine Aufgabe zu erfüllen. Die archaische Form *citarier* – der alte Infinitiv Praesens Passiv bzw. Deponens erscheint auch in den Versen 65, 68, 70, 75 – verleiht dem Hymnus seine feierliche Sprache. Der Gott, der zu Beginn beinahe als gewalttätig dargestellt wurde (3), wird am Ende des kletischen Hymnus mit den preisenden Worten *dux bonae Veneris* (44) und *boni coniugator amoris* (44 f) bezeichnet. Diese Benennungen könnten ein Hinweis darauf sein, dass der Hochzeitgott die eheliche, legale Liebe bringt – ein Gedanke, der in den Versen 61 ff ausgeführt wird. Die Vorstellung, wie wichtig eine legale Eheverbindung für den Erhalt des Staates ist, spielt im Denken des römischen Volkes eine entscheidende Rolle⁴²⁴, sodass man die Verse 44 f neben dem Vers 8 (das *flammeum*) als römische Motive in dem sonst ganz griechisch gehaltenen Teil des Hymnus ansehen kann.

An den kletischen Hymnus schließt sich das aus 6 Strophen bestehende Enkomion auf den Hochzeitgott, das eine klare Struktur aufweist, an (46 – 75): Nach der einleitenden Strophe (46 – 50) folgt mit Vers 51 der Lobpreis des Gottes in Form der Du-Prädikation, die sich durch die folgenden fünf Strophen zieht. Inhaltlich und formal gehören die Strophen 2 und 3 (51 – 60), in denen es mehr um das persönliche Liebesglück geht, und die Strophen 4 bis 6 (61 – 75), in denen die Ehe an sich gepriesen wird, zusammen.

Das Enkomion wird durch zwei rhetorische Fragen eingeleitet: In der ersten geht es um die Verehrung des Gottes durch die Liebenden. Die in den Versen 46 f von Haupt durchgeführte und von Goold übernommene Konjektur (*anxiis / est*)⁴²⁵ ist deshalb zu vertreten, weil sie zum einen den Abstand zwischen dem mächtigen Gott und den Liebenden verstärkt zum Ausdruck bringt, zum anderen weil der Gedanke der Furcht gegenüber dem Hochzeitgott in der nächsten Strophe noch ausgeführt wird (51 *tremulus parens*; 54 *te timens*). Die zweite rhetorische Frage verdeutlicht,

⁴²⁴ Die Bedeutung der Ehe für den dauerhaften Bestand des Staates wurde später im augusteischen Prinzipat besonders hervorgehoben. Der Kaiser bemühte sich, durch seine Ehe- und Sittengesetzgebung dem Werteverfall, der durch die langjährigen Bürgerkriegswirren bedingt war, entgegenzutreten (vgl. Kap. 4.3).

⁴²⁵ Vgl. K. Quinn 268; H.P. Syndikus, *Catull II* 23; D.F.S. Thomson 1978, 120; D.F.S. Thomson 1997, 136 und 353; dagegen: P. Fedeli 48; J. Godwin 105.

dass Hymenaios nicht allein von den Liebenden, sondern von den Menschen überhaupt verehrt wird. In beiden Fragen wird der Preis des Gottes durch das Wort *magis* (46 und 48) noch zusätzlich hervorgehoben⁴²⁶. Feierlich klingen der archaische Ausdruck *caelitum*⁴²⁷ sowie der Hymenaiosruf, der in der 3. Strophe des Lobliedes noch einmal wiederholt wird.

In der 2. Strophe des Enkomion beginnt die so genannte Du-Prädikation, wie sie bereits im Dianahymnus (c. 34,13 ff) zu finden war. Während sich der Chor im c. 34 dreimal an die Göttin mit einem preisenden *tu* wandte, sprechen die Sänger den Hochzeitsgott hier feierlich zehnmal an⁴²⁸.

Der Gedanke, dass alle Menschen den Hochzeitsgott ehren (48 f), wird nun ausgeführt: Nicht nur Liebende wenden sich an den Gott, sondern auch der *tremulus parens* (51), die *uirgines* (52), der *nouos maritus* (54 f). Die Sänger weisen in der 3. Strophe des Lobliedes noch einmal auf das Wirken des Gottes (56 ff) hin, das bereits in den Versen 3 f angeführt wurde. Auch hier scheint Hymenaios' Handeln grausam zu sein, wenn er selbst das Mädchen vom Schoß seiner Mutter nimmt und einem wilden jungen Mann übergibt.

Doch das scheinbar grausame Handeln des Hochzeitsgottes wird dadurch gemildert, dass – so hieß es bereits in der vorhergehenden Strophe – die *uirgines* ihm ihre Gürtel (freiwillig) lösen. Außerdem drücken die Deminutive *zonula* (53) und *puellulam* (57) sowie das Wort *floridam* (57) viel Zartheit aus, wodurch der negative Ton in dieser Strophe ausgeglichen wird.

In dieser Strophe klingen zwei römische Motive an: Mit der Wendung *a gremio suae matris* (58 f) deutet der Dichter auf den alten Brauch der *raptio* hin, bei der die Festteilnehmer zu Beginn der *deductio* vorgeben, die Braut vom Schoß der Mutter zu entreißen⁴²⁹. Die Worte *in manus ... dedis* (56 ff) erinnern an die *conventio in manum*, die Überführung der Braut aus der väterlichen Gewalt in die *manus* des Ehemannes, wodurch sie Mitglied der Familie ihres Mannes wurde und juristisch

⁴²⁶ In der Hochzeitsrede wird Gamos als der größte Gott verherrlicht (Men., Rhet. Gr. III 400,31 ff Sp.).

⁴²⁷ P. Fedeli 49 f weist darauf hin, dass es sich bei *caelites* um eine Wortneuschöpfung des Ennius in Analogie zum griechischen Wort *ouraniones* handelt; vgl. J. Godwin 105.

⁴²⁸ Vgl. die Verse 51, 52, 54, 56, 61, 64, 66, 69, 71, 74.

⁴²⁹ Festus, p. 364 L: *rapi simulatur uirgo ex gremio matris, aut, si ea non est, ex proxima necessitudine, cum ad uirum traditur*; vgl. K. Quinn 268; P. Fedeli 53.

gesehen die Position einer Tochter einnahm. Ihr gesamter Besitz wurde Eigentum ihres Ehemannes⁴³⁰.

Mit dem Hymenaiosruf schließt der Teil des Enkomion ab, der sich mit den Liebenden und dem künftigen Paar befasst. Die formelle Zusammengehörigkeit der Strophen 2 und 3 zeigt sich in der anaphorischen Verwendung der Worte *te* (51 und 54) und *tu* (56) gleich zu Beginn der 3. Strophe.

Es folgt nun der Preis der Ehe an sich (Strophen 4 - 6). Wie der kletische Hymnus mit der Vorstellung endet, dass Hymenaios der *dux bonae Veneris* sei – dies bedeutet wohl, dass der Hochzeitgott der Garant für eine gute, d. h. eheliche Liebe ist –, so schließt das Enkomion mit ähnlichen Gedanken. Nur durch das Wirken des Hymenaios wird die Beziehung der Liebenden gesellschaftlich anerkannt (61 - 65), ist Kindersegen und somit der Erhalt der Familie gewährleistet (66 - 70; vgl. 205 - 208), kann der Staat auf Dauer Bestand haben, vor allem im Hinblick auf die Verteidigung des Landes (71 - 75)⁴³¹. Die Vorstellung, dass allein die Ehe den Schutz und Fortbestand eines Staates garantiert, spielte in der Gedankenwelt der traditionsbewussten Römer eine wichtige Rolle⁴³². Was die formelle Zusammengehörigkeit der Strophen 4 - 6 anbelangt, so zeigt sich, dass sie am Ende die sakrale Wendung *te uolente* sowie als Refrain jeweils dieselbe rhetorische Frage aufweisen. Dieser Teil des Enkomion ist sehr kunstvoll gestaltet. In jeder der drei Strophen wird zunächst mit beinahe denselben Worten: *nil potest sine te* (61); *nulla quit sine te* (66); *quae tuis careat sacris, non queat* (71 f) ein unglücklicher Zustand, in dem das Wirken des Hochzeitgottes fehlt, dargestellt. Im Gegensatz dazu steht das glückliche Leben unter der Gunst des Hymenaios, das dreimal mit fast denselben Wendungen *at potest te uolente* (63 f und 68 f) und *at queat te uolente* (73 f) dem unglücklichen Zustand gegenübergestellt wird.

Das Enkomion weist eine feierliche, erhabene Sprache auf: Abgesehen von der Du-Prädikation gehört die Wendung *nil potest sine te* zum Hymnenstil⁴³³; der Ausdruck *uolens* ist in Gebeten üblich⁴³⁴. Feierlich klingen auch die archaischen

⁴³⁰ Vgl. Cic. Flacc. 84. Die drei Arten (*usus, confarreatio, coemptio*), durch die eine Frau in die manus gelangte, schildert Gaius (inst. 1,110 ff). Zur Zeit Ciceros war die Ehe für gewöhnlich allerdings nicht mit der manus verbunden; vgl. Ae. Baehrens 302; R. Ellis 219 f; C.J. Fordyce 244; P. Fedeli 52 f; Susan Treggiari, Roman Marriage 1344 f; Susan Treggiari, Sp. 897 f; D.F.S. Thomson 1997, 354; G. Schieman, Sp. 839 f.

⁴³¹ In den Vorschriften der Rhetoren über die Hochzeitsrede finden sich ähnliche Gedanken über die Wichtigkeit einer Heirat, vgl. D.H., Rh. II 262 ff Us.-R. *Μέθοδος γαμηλίων*, Men., Rhet.Gr.III 401,22 ff Sp.; R. Reitzenstein 93; A. L. Wheeler, Epithalamium 211; P. Fedeli 56 f.

⁴³² Vgl. Cic. off. 1,54: *prima societas in ipso coniugio est, proxima in liberis, deinde una domus, communia omnia; id autem est principium urbis et quasi seminarium rei publicae*.

⁴³³ Vgl. Pi. N. 7,1; W. Kroll 112, P. Fedeli 58; D.F.S. Thomson 1997, 354.

⁴³⁴ Vgl. P. Fedeli 60; H.P. Syndikus, Catull II 25.

Verbformen *comparier* (65, 70, 75) und *nitier* (68) sowie das Wort *ausit* (70)⁴³⁵, eine alte Optativform. Das Loblied endet, wie es begonnen hat, mit einer rhetorischen Frage.

Zu Beginn des 2. Hauptteils (76 ff) des *carmen*, der 9 Strophen umfasst, greift der Festleiter aktiv ins Geschehen ein. Er erteilt den Befehl, die Tür zu öffnen und wendet sich dann direkt an die Braut (77), um sie zu bewegen, ihr Elternhaus zu verlassen, damit die *deductio* beginnen kann. Die direkte Anrede wird während des gesamten zweiten Hauptabschnittes des c. 61 (bis Vers 113), der Szene, die vor dem Haus der Brauteltern spielt, beibehalten. In diese Sprechsituation passt gut die von Schrader in Vers 77 vorgenommene Konjekturen *ades*⁴³⁶. Zuerst weist der Sprecher die Braut, die sich noch im Haus befindet, auf die glänzenden Fackeln hin (77 f; vgl. 94 f)⁴³⁷, die die unmittelbar bevorstehende *deductio* anzeigen. Weitere ermunternde Worte des Festleiters werden die fehlenden Zeilen nach Vers 78⁴³⁸ enthalten haben, denn, wie aus den folgenden Strophen ersichtlich ist, weint⁴³⁹ und zögert die Braut aus Scheu noch immer, hervorzutreten. Mit verschiedenen Argumenten (Lob der Schönheit der Braut; Tugend des Bräutigams; Liebesfreuden)⁴⁴⁰ bemüht er sich, Iunia zu trösten und zum Aufbruch zu bewegen. Zunächst lobt er ihr Aussehen: Keine schönere Frau als Aurunculeia habe den strahlenden Tag vom Ozean kommen sehen⁴⁴¹. Sie sei wie eine Hyazinthe⁴⁴² im bunten Garten eines reichen Mannes. In

⁴³⁵ Vgl. K. Quinn 268.

⁴³⁶ Die Konjekturen *ades* wird übernommen von: W. Kroll; D.F.S. Thomson 1978 und 1997; P. Fedeli; G. P. Goold. – *adest* wird dagegen vertreten von M. Lenchantin; R.A.B. Mynors; H. Bardon; C.J. Fordyce; W. Eisenhut.

⁴³⁷ Die lebhaftere Wendung *viden ut* (77) mit Indikativ findet man in Dialogszenen einiger Komödien des Plautus: Bacch. 492; Curc. 311; Most. 1172; vgl. aber auch Catull, c. 62,8; Verg. Aen. 6,779; C.J. Fordyce 245; P. Fedeli 64; H.P. Syndikus, Catull II 32.

⁴³⁸ Dagegen vermutet U. v. Wilamowitz 283, dass die verlorenen Zeilen die Erwähnung des Abendsterns beinhaltet haben. Das ist jedoch eher unwahrscheinlich, da der Festzug mit den Fackelträgern, der sich erst nach dem Aufgang des Abendsterns formiert (vgl. c. 62,1), bereits vor dem Haus der Brauteltern steht. In diesem *carmen* wird demnach vorausgesetzt, dass der Abendstern schon aufgegangen ist. Ae. Baehrens 305, W. Kroll 113 und D.F.S. Thomson 1997, 355 gehen davon aus, dass in den fehlenden Versen die widersprüchlichen Gefühle der Braut, das *desiderium mariti* und der *ingenuus pudor* zum Ausdruck gebracht wurden; doch dieses Motiv führt Catull erst in den Versen 97 ff ein; vgl. P. Fedeli 63; H.P. Syndikus, Catull II 28 f.

⁴³⁹ Bei einer römischen Hochzeit ist es üblich, dass die Braut eine traurige Haltung einnimmt; vgl. Plu. qu. R. 105; R. Ellis 222; W. Kroll 113.

⁴⁴⁰ Dies sind Topoi, die in der Hochzeitsdichtung üblicherweise vorkommen; vgl. E. A. Mangelsdorff 40.

⁴⁴¹ Der Gedanke, dass keine schönere Frau jemals habe den strahlenden Tag vom Ozean kommen sehen (nach W. Kroll 113 hat *viderit* keine Perfektbedeutung) ist eine Umkehrung des sonst üblichen Ausdrucks, dass die Sonne nichts Schöneres, Größeres etc. sieht, vgl. E. Hec. 635; Call. h. 3,249; C.J. Fordyce 246; H.P. Syndikus, Catull II 29 f; D.F.S. Thomson 1997, 356.

diesem für die Hochzeitsdichtung typischen Vergleich zwischen der Braut und einer Blume deutet der Sprecher mit den Worten *diuitis domini* (88) an, dass Iunia bei einem reichen Mann leben wird. Ihr neues Heim, das mit dem Ausdruck *in uario ... hortulo* (87 f) umschrieben wird, braucht sie nicht länger zu fürchten. Daher drängt der Festordner die Braut jetzt mit der fast vorwurfsvollen Ermahnung *sed moraris, abit dies* (90) zum Aufbruch. Die nächste Strophe, die zu Beginn (92) den Refrain der vorhergehenden Strophe (91 *prodeas noua nupta*)⁴⁴³ wieder aufnimmt, enthält keinen neuen Trost für die Braut. Mit der höflichen Wendung *si iam uidetur* (92 f)⁴⁴⁴ und den feierlichen Worten *audias nostra uerba* (93 f)⁴⁴⁵ ermuntert der Sprecher Iunia hervorzutreten.

Dann folgt das zweite Argument (97 ff), mit dem er die Braut zum Aufbruch veranlassen will: Es ist die Treue des Bräutigams. Dieser wird sich nicht auf außer-eheliche Verhältnisse einlassen – *non tuus ... uir* steht betont am Versanfang (97) –, sondern um der Schönheit seiner Frau willen stets bei ihr bleiben. Den liebenden Mann vergleicht Catull mit einer Rebe, die die Bäume fest umschließt; in den Versen 34 f wurde die Liebe der Braut mit einer Efeuranke verglichen, die den Baum umgibt⁴⁴⁶. Der künftige Mann wird seiner Frau also nicht nur treu sein und *mala ... adultera* (97 f) sowie *probra turpia* (99) meiden – hier klingt wie auch schon im Enkomion (61 ff) wieder die Ablehnung illegaler Liebesverhältnisse an –, sondern er wird mit ihr immer sehr eng verbunden bleiben. Die Worte *implicat* (103 f), *complexum* (105), *adsitas* (102) bringen diese Vorstellung treffend zum Ausdruck. Aber nicht allein von Treue und Verbundenheit ist hier die Rede; auch leidenschaftliche Liebe klingt in diesen Worten schon an.

⁴⁴² Vgl. 21-25. Der Vergleich zwischen der Braut und einer Blume erinnert an Sapph. Fr. 117 D; allerdings findet man ihn dort in einem anderen Zusammenhang. Ae. Baehrens 306 verweist auf Hom. Od. 6,231 und 23,158 sowie auf E. I A 1298: „*expressit C. graecum ὑμακίνδιον ἄνθος*“; vgl. C.J. Fordyce 246; F. Della Corte 292; H.P. Syndikus, Catull II 32; J. Godwin 107.

⁴⁴³ Es ist anzunehmen, dass die 19. Strophe (Vers 91), wie auch die 22. und 24. Strophe, mit dem Refrain *prodeas noua nupta* (vgl. 106 und 112) endete. Die Auslassung der Zeile ist dadurch bedingt, dass zu Beginn der nächsten Strophe dieselben Worte wiederholt werden; vgl. B. Georg 302. – Die viermalige Wiederholung des Refrains *prodeas noua nupta* sowie die dreifache, fast gleich lautende Ermahnung *abit dies* (90), *sed abit dies* (105 und 112) in diesem Teil des *carmen* erinnern an Call. h. 5,1-55, wo sich etliche derartige Wiederholungen finden; vgl. H.P. Syndikus, Catull II 28.

⁴⁴⁴ Den Ausdruck *si uidetur* findet man abgesehen von Plaut. Capt. 218 als höfliche Wendung in einigen Briefen Ciceros; bzgl. der Stellen vgl. P. Fedeli 74.

⁴⁴⁵ Dies ist eine in Gebeten gebräuchliche Wendung; vgl. P. Fedeli 74; D.F.S. Thomson 1997, 356.

⁴⁴⁶ Vgl. c. 62,49-55; Sappho (Fr. 127 D) vergleicht den Bräutigam mit einem schlanken Zweig. – Bzgl. des Wortes *adsitas* (102) vgl. Cato agr. 32,2; Varro rust. 1,16,6. Catull verwendet hier den in der griechischen Dichtung traditionellen Vergleich zwischen Mensch und Pflanze, benutzt zur Darstellung aber Ausdrücke aus dem Bereich des römischen Weinanbaus; vgl. A.L. Wheeler, Epithalamium 212; H.P. Syndikus, Catull II 30; J. Godwin 107; D.F.S. Thomson 1997, 356.

Es folgt in den Versen 107 ff vermutlich ein Preis auf das gemeinsame Lager, wie die erste und die letzte Zeile der nächsten Strophe, die noch erhalten sind, erkennen lassen⁴⁴⁷ sowie ein Hinweis auf die bevorstehenden Liebesfreuden (109 ff); sie werden besonders hervorgehoben durch das dreimalige *quae* (109, 110, 111) und durch das Wort *quanta* (109), das betont am Zeilenanfang steht. Die *gaudia amorum* wird es nicht nur nachts, sondern auch am Tag geben⁴⁴⁸. Dieser Gedanke geht über die üblichen Vorstellungen der Römer bzgl. der Ehe weit hinaus. Mit einer letzten Aufforderung, dass die Braut herauskommen soll, endet der 2. Hauptteil des *carmen*.

Es folgt nun die *deductio* und die Ankunft der Braut im Haus ihres Ehemanns. Dieser 3. Hauptabschnitt des *carmen* (114 - 183) umfasst 14 Strophen. An die einleitenden Verse (114 - 118), die an die Fackeltragenden *pueri* gerichtet sind, schließt sich die *Fescennina iocatio* (119 - 148)⁴⁴⁹, die einen großen Teil dieses Abschnitts umfasst, an: Die drei ersten Strophen (119 - 133) der Fescenninen beziehen sich auf den *concupinus*, der ab Vers 124 direkt angesprochen wird; zwei Strophen (134 - 143) sind an den Bräutigam gerichtet, nur eine an Iunia (144 - 148). Von den folgenden sieben Strophen (149 - 183) dieses Hauptteils sind fünf direkt an die Braut, die nun ihr künftiges Heim betritt, gerichtet (149 - 173). In den letzten beiden Strophen werden sowohl der *praetextatus* (174 - 178) als auch die *pronubae* (179 - 183) angesprochen.

In diesem gesamten Teil des *carmen*, vom Beginn der *deductio* bis zu dem Augenblick, in dem die *bonae feminae* zur *collocatio* aufgefordert werden, erklingt am Ende einer jeden Strophe – ausgenommen sind nur die Verse, die sich auf den *concupinus* beziehen – der Hymenaiosruf⁴⁵⁰.

Gleich zu Beginn des 3. Hauptabschnittes greift der Festleiter selbst ein (114 ff) und erteilt den Knaben⁴⁵¹ die Anweisung, die Fackeln zu heben, da nun die Braut

⁴⁴⁷ Vgl. Tigidas: *felix lectule talibus sole amoribus* (FPL 226); A P 5,4,5; Prop. 2,15,2. Hier findet man ebenfalls preisende Anreden an das Lager. – Ungewiss ist, ob sich der Ausdruck *candido pede* (108) auf das Bett (vgl. c. 64,48 f) bezieht oder den Fuß der Braut meint (vgl. Verse 9-10, vgl. c. 64,162 f; c. 68,70 f), da es sich aber in dieser Strophe um den Preis des gemeinsamen Lagers handelt, ist die erste Möglichkeit wahrscheinlicher; vgl. R. Ellis 224; U. v. Wilamowitz 283; F. Della Corte 292; D.F.S. Thomson 1997, 356.

⁴⁴⁸ Vgl. Ov. am. 1,15,1 und 26; W. Kroll 115; C.J. Fordyce 247; F. Della Corte 292.

⁴⁴⁹ Vgl. Kap. 2.1, Anm. 258 und 259.

⁴⁵⁰ Zur Überlieferung des Hymenaiosrufes ab den Versen 117 f vgl. H.P. Syndikus, Catull II 33, Anm. 163.

⁴⁵¹ Nach Festus, p. 282 L war es üblich, dass bei der *deductio* ein Knabe eine Fackel aus Weißdorn vorantrug und zwei andere Knaben die Braut führten. Durch die Weißdornfackel sollten die Störungen böser Geister bei der Hochzeit abgewehrt werden. Die übrigen beim Hochzeitszug verwendeten Fackeln bestanden aus Fichtenholz; vgl. E. Samter 72 f; J. Marquardt 55; P. Fedeli 116.

erscheint. Diesen spannenden Moment hebt Catull dadurch hervor, dass hier der Festordner in der 1. Person spricht (115 *flammeum uideo uenire*). Dann trifft er die Anordnung zum Singen (116). Seine Anweisung gilt sehr wahrscheinlich den *pueri*. Sie sollen nun die Fescenninen, die derben Scherze, die wohl kaum zu einem Mädchenchor gepasst hätten, erklingen lassen.

Auffallend ist in diesen einleitenden Versen die Anhäufung von Imperativen (114 *tollite*; 116 *ite, concinite*), die auch sonst noch in dem gesamten 3. Hauptabschnitt an zahlreichen Stellen begegnen⁴⁵².

Die nach der Einleitungsstrophe einsetzende *Fescennina iocatio* (119 ff) gehört zu einer römischen Hochzeit⁴⁵³; möglicherweise wollte man durch das Singen der groben Scherze böse Geister, die neidisch auf das Glück der gefeierten Personen waren, täuschen. Üblicherweise sind diese Spottverse auf Bräutigam und Braut gemünzt. Im c. 61 richtet sich der Hohn jedoch hauptsächlich gegen den *concupinus*, der als Lieblingsklave des Bräutigams bisher im Gesinde eine herausragende Stellung einnahm. Stolz sah er auf die *uilicae* – das sind die in der Landarbeit eingesetzten Sklavinnen – herab (129). Durch die Heirat seines Herrn aber verliert er nun diese Position – die Alliteration *desertum domini* (122) und das Hyperbaton *desertum – amorem* (122 f) heben diesen Verlust besonders hervor.

Die nächsten beiden Strophen, die direkt an den *concupinus* gerichtet werden, beinhalten ein weiteres, zu einer römischen Hochzeit gehörendes Ritual: das Nüssestreuen⁴⁵⁴. Dieses Motiv, das bereits in der vorhergehenden Strophe anklang (121 *nec nuces pueris neget*), wird hier wieder aufgegriffen. Der Befehl *da nuces* (124) wird mit leicht verändertem Wortlaut *nuces da* noch zweimal wiederholt (128 und 133). Das Nüssestreuen ist eigentlich die Aufgabe des Bräutigams, und zwar wohl als Zeichen dafür, dass er nun von seiner Jugendzeit Abschied nehmen muss. Da aber der Bräutigam – wie später aus den Versen 164 ff ersichtlich ist – seine künfti-

⁴⁵² Vgl. die Verse 124, 128, 133, 136, 145, 151, 159, 161, 164, 174, 181.

⁴⁵³ In Griechenland gehörten derbe Scherze ebenfalls zum Hochzeitsbrauch. P. Fedeli 87 zeigt allerdings einen wichtigen Unterschied zum römischen Brauch auf: „The main difference between the Greek and the Roman habits seems to be the fact that in Greek wedding songs the obscene jokes never concern past life – like those referred to Manlius in c. 61 – but they appear limited to the future erotic intercourse of the couple, or, like in Sapph. 111 L. – P., to the praises of the exceptional manliness of the groom ...“. Vgl. E.A. Mangelsdorff 8; P. Fedeli 86.

⁴⁵⁴ Vgl. Festus, p. 178 L *nuces flagitantur nuptis et iaciuntur pueris, ut nouae nuptae intranti domum noui mariti auspicium fiat secundum*. Bei Servius Verg. ecl. 8,30 findet man verschiedene Erklärungen über Ursprung und Bedeutung dieses Brauches, vgl. P. Fedeli 88 ff; H.P. Syndikus, Catull II 35; D.F.S. Thomson 1997, 357.- In Griechenland wurde das Brautpaar zu Fuß oder im Wagen heimgeführt. Nach der Ankunft im Haus ihres Ehemannes musste die Braut den neuen Herd umschreiten, dann überschüttete man sie mit Nüssen und getrockneten Feigen (*καταχύσματα*). Hierbei handelt es sich um eine Form von Kontaktmagie. Durch die Berührung der Braut mit diesen Früchten sollte die Übertragung einer höheren Kraft erfolgen; zu den griechischen Hochzeitsritualen im Einzelnen, vgl. Renate Oswald, Sp. 649 ff; hier findet man auch eine tabellarische Übersicht über den idealen Verlauf einer griechischen Hochzeit, der sich aus Texten und Bildern rekonstruieren lässt.

ge Frau bereits in seinem Haus erwartet und bei der *deductio* daher nicht anwesend ist, hat der *concupinus* diese Tätigkeit zu verrichten⁴⁵⁵. Dabei verhöhnt ihn der Knabenchor mit viel Ironie (132 *miser a miser*; 131 f *nunc tuum cinerarius*⁴⁵⁶ *tondet os*) und zeigt ihm, dass das Ende seiner Kindheit gekommen ist (125 f *satis diu lusisti*).

Typisch römisch ist die Erwähnung des *Talasius* (127)⁴⁵⁷, eines altrömischen Hochzeitsrufes, der während der *deductio* erklang. Der Ursprung dieses Rufes ist nicht eindeutig geklärt; in späterer Zeit wurde *Talasius* der Name für den römischen Hochzeitsgott als Pendant zum griechischen Hochzeitsgott *Hymenaios*.

An die Verhöhnung des *concupinus* schließen sich zwei direkt an den Bräutigam gerichtete Strophen (134 – 143) an; diese *Fescenninenverse* beinhalten allerdings nur einen recht milden Spott gegen *Manlius*, wenn man einmal von dem Wort *unguentate* (135)⁴⁵⁸ absieht. Ihm wird lediglich vorgeworfen, eine Vorliebe für Knaben zu haben. Zwar ist das an sich nicht verboten, doch es gehört sich für einen Ehemann nicht, und das, was ihm vorher erlaubt war, darf er jetzt nicht mehr tun. Diese Gedanken werden in zwei antithetischen Formulierungen (134 – 136 und 139 – 141) deutlich zum Ausdruck gebracht⁴⁵⁹.

Die letzte Strophe der *Fescenninen* (144 - 148) ist *Iunia* gewidmet. Diese Verse beinhalten jedoch keinen obszönen Spott gegen die Braut, sondern sie wird nachdrücklich ermahnt, ihrem Mann nicht zu verweigern, was er von ihr erbittet, damit er das Gewünschte sonst nicht anderswo sucht (146); die Alliteration *ne ne-ges, ni* (145 f) verleiht diesem Rat besonderes Gewicht. Eine solche Ermahnung innerhalb der *Fescennina iocatio* durch einen Knabenchor ist ungewöhnlich; bei einer realen römischen Hochzeit wurden der Braut von der *pronuba* Anweisungen gegeben⁴⁶⁰. Nach Beendigung der *Fescennina iocatio* – der Festzug ist jetzt vor

⁴⁵⁵ Vgl. J. Marquardt 54 f; K. Quinn 271; P. Fedeli 89; H.P. Syndikus, *Catull* II 35. Nach O. Thomsen 44 und 239 zeigt der Vokativ *marite* (135) dass der Bräutigam, dem griechischen Hochzeitsbrauch entsprechend, an der *deductio* teilnahm.

⁴⁵⁶ Vgl. P. Fedeli 97.

⁴⁵⁷ Liv. 1,9,12; Plu. qu. R. 31. Die verschiedenen Theorien über den Ursprung des Hochzeitsrufes nennt C.J. Fordyce 248; vgl. auch J. Godwin 108.– Zu den verschiedenen Namensformen des römischen Hochzeitsgottes vgl. R. Schmidt 81.

⁴⁵⁸ Das Wort *unguentatus* weist auf einen lockeren Lebenswandel hin; vgl. W. Kroll 117.

⁴⁵⁹ Vgl. die Verse 61-74; P. Fedeli 96 f; H.P. Syndikus, *Catull* II 37.

⁴⁶⁰ Nach G. Williams 16-29, waren Anweisungen an die Braut bei einer griechischen Hochzeit nicht üblich. Bei einer römischen Hochzeitszeremonie jedoch erhielt die Braut, bevor sie in die manus ihres Ehemanns gelangte, von der *pronuba* feierliche Ermahnungen. Wie G. Williams aus einer Partie der plautinischen Komödie ‚*Casina*‘ (815-822), bei der die vermeintliche Braut die Anweisung bekommt, ihrem Mann gegenüber stets überlegen zu sein, erschlossen hat, handelt es sich hier um eine lustige Verdrehung der sonst bei einer Hochzeit erteilten Anweisungen an die Braut, nämlich vor allem *morigera*, d. h. ihrem Mann willfährig zu sein; dieses Wort findet sich zuerst in einem Komödienfragment des *Naevius* (88-9 Ribbeck); vgl. T.E.V. Pearce bes. 16-22; P. Fedeli 102 ff; H.P. Syndikus, *Catull* II 37 f.

lunias künftigen Heim angelangt – wird lunia das mächtige und reiche Haus (149 f) gezeigt⁴⁶¹. Die Aufforderung, sich das Haus dienstbar sein zu lassen (151), weist auf lunias neue Stellung als römische Ehefrau hin. Während sie vor ihrer Heirat in ihrem Elternhaus von der *potestas* des *pater familias* vollkommen abhängig war und keinerlei eigene Entscheidung treffen konnte, ist sie jetzt, nachdem sie in die *manus* ihres Gatten gelangt ist, berechtigt, die Hauswirtschaft zu verwalten und sich der Kindererziehung zu widmen; niedere Tätigkeiten im Haus braucht sie nicht zu verrichten⁴⁶². In den Versen 154 ff wird der Wunsch ausgesprochen, dass lunia ihre angesehene Position bis ins hohe Greisenalter innehaben möge. Es folgt die Aufforderung, die Braut solle die Schwelle ihres neuen Heimes überschreiten (159), wobei das Hochzeitsritual, das dem Betreten des Hauses stets vorausging⁴⁶³, nicht erwähnt wird.

Typisch römisch⁴⁶⁴ ist in den Versen 159 f die Mahnung, unter gutem Vorzeichen die Schwelle zu überschreiten, d. h. auf keinen Fall den Fuß zu stoßen, da das bei den Römern als böses Omen galt⁴⁶⁵. Noch einmal wird die Braut zum Betreten des Hauses aufgefordert (161), wobei man die Worte *rasilem ... forem*⁴⁶⁶ wiederum als einen Hinweis auf den Reichtum ihres künftigen Heimes verstehen kann. Nach dem Eintritt in das neue Haus soll die Braut nun ihren Mann anschauen, der nach römischem Brauch nicht an der *deductio* teilnahm, sondern auf dem *torus* liegend seine Frau erwartete. Hier spielt der Dichter wiederum auf den Reichtum des Bräutigams an, denn dieser liegt auf einem tyrischen⁴⁶⁷, d. h. auf purpurnem *torus*⁴⁶⁸. In

⁴⁶¹ Dass es sich um ein reiches Haus handelt, klang bereits in Vers 88 an; auch der Hinweis auf Gesinde, das der Braut zur Verfügung steht (vgl. Vers 151), ist ein Zeichen für ein wohlhabendes Haus der römischen Oberschicht.

⁴⁶² Vgl. J. Marquardt 57 ff; Susan Treggiari, *Roman Marriage* 1350; H.P. Syndikus, *Catull* II 38 f.

⁴⁶³ Die Türpfosten wurden von der Braut mit Fett bestrichen und mit Wolle umwunden; vgl. Anm.407.

⁴⁶⁴ Es gibt keinen Hinweis darauf, dass beim griechischen Hochzeitsritual die Braut zur Vorsicht beim Überschreiten der Schwelle ihres neuen Hauses gemahnt wurde, vgl. G. Williams 16; P. Fedeli 106; H.P. Syndikus, *Catull* II 4.

⁴⁶⁵ Plaut. *Cas.* 815 f; Lucan. 2,359; vgl. Ae. Baehrens 314; G. Friedrich 275; K. Latte 96 f; H.P. Syndikus, *Catull* II 4 und 39.

⁴⁶⁶ Vgl. R. Ellis 232.

⁴⁶⁷ Die phönizische Stadt Tyros war berühmt für ihren Purpur, vgl. W. Eisenhut 204. – Auffallend sind in den Versen 165 f die vielen t-Laute: *tuus Tyrio in toro totus immineat tibi*; vielleicht sollen sie die Ungeduld, mit der der *maritus* seine Braut erwartet, zum Ausdruck bringen.

dem *maritus* brennt die Liebesflamme⁴⁶⁹ noch stärker als in der Braut. Wie schon in den Versen 31 – 35, so wird auch hier angedeutet, dass die Mädchen beinahe dieselbe Leidenschaft empfinden wie Männer, ein Gedanke, der auch bei Ovid (*ars* 1,271 ff) begegnet.

In den letzten beiden Strophen des 3. Hauptteils des *carmen* wendet sich der Sprecher zunächst an den zu einer römischen Hochzeit gehörenden *praetextatus*⁴⁷⁰, der die Braut bis zu ihrem Gemach führt. Dieser soll nun den Arm des Mädchens loslassen⁴⁷¹. Dann wendet sich der Festordner an die *bonae feminae* (179 f)⁴⁷². Das Wort *bonae* (179) hebt wieder die traditionelle römische Vorstellung von einer legalen, ehelichen Liebe hervor. Die *feminae* sollen das Mädchen (*puellulam*) auf das Ehelager legen; weiter wird dieser Gedanke im c. 61 nicht ausgeführt⁴⁷³. Jetzt befindet sich die Braut im *θάλαμος*, und der Hymenaiosruf, der seit den Spottversen auf den *maritus* regelmäßig am Ende jeder Strophe ertönte, verstummt.

⁴⁶⁸ Umstritten ist, was in diesem Zusammenhang das Wort *torus* bezeichnet: Das Hochzeitsbett ist vermutlich nicht gemeint. Denn wie aus den Versen 176 ff hervorgeht, wird die Braut von den *pronubae* auf das gemeinsame Lager gelegt, und dann darf erst der Bräutigam zu ihr kommen (184 f). – Um ein Speisesofa, auf dem Manlius vor Iunias Erscheinen das Hochzeitsmahl eingenommen haben könnte (vgl. Ae. Baehrens 315), handelt es sich wohl kaum, denn eine *cena nuptialis*, die im Haus des Brautvaters stattfand, ist nach römischer Sitte ohne Braut nicht vorstellbar; vgl. L. Friedländer 277; W. Kroll 118; O. Thomsen 180. – H. Tränkle 257 f, vertritt die Ansicht, dass Manlius, auf dem Speisesofa liegend, seine Braut zum Hochzeitsmahl, das erst nach der *deductio* im Haus des Bräutigams stattfand, erwartet (vgl. R. Ellis 232 f). Dagegen spricht aber, dass Catull dieses Mahl im weiteren Verlauf seines *carmen* überhaupt nicht erwähnt, sondern stattdessen die *pronubae* anweist, Iunia auf das Lager zu legen. Vgl. c. 62,3 f: Das Festmahl wird, unmittelbar bevor die Braut zur *deductio* erscheint, bereits beendet. – Möglicherweise handelt es sich bei dem *torus* um den *lectus genialis*, ein Bett, das sich im Atrium eines reichen römischen Ehemannes befand. Der am Hochzeitstage geschmückte *lectus genialis* (Hor. epist. 1,187) auf dem der Ehemann seine Braut erwartete, hatte zu Catulls Zeit nur noch symbolhafte Bedeutung; er ist nicht identisch mit dem im *θάλαμος* stehenden Ehebett; vgl. W. Albert 113; H.P. Syndikus, Catull II 4; D.F.S. Thomson 1997, 360.

⁴⁶⁹ Die überlieferte Textstelle *pectore uritur intimo flamma* (170 f) ist problematisch; man würde eher *pectus uritur flamma* erwarten; vgl. W. Kroll 119; D.F.S. Thomson 1997, 361. G.P. Goolds Lösungsvorschlag *pectore urit in intimo flamma* ist überzeugend, da er zum besseren Textverständnis beiträgt.

⁴⁷⁰ Die begleitende Funktion, die der Knabe bei der *deductio* hat, wird durch das Nebeneinanderstellen der Worte *praetextate / puellulae* (175) schön zum Ausdruck gebracht. – Bei einer römischen Hochzeit führten zwei Knaben die Braut (vgl. Anm. 451). P. Fedeli 116 hält es für möglich, dass Catull sich, indem er hier nur einen *praetextatus* anspricht, dem griechischen Hochzeitsbrauch angleichen wollte.

⁴⁷¹ Wiederum hebt Catull hier durch die Verwendung zweier Deminutivformen (174 *brachiolum*; 175 *puellulae*) sowie des Wortes *teres* die Zartheit der Braut hervor (vgl. auch Vers 160 *aureolos pedes*).

⁴⁷² Das sind die *pronubae*, d. h. Frauen, die nur einmal geheiratet haben; vgl. Serv. Verg. Aen. 4,166 (nach Varro); J. Marquardt 49; H.P. Syndikus, Catull II 5; vgl. auch Anm. 460.

⁴⁷³ Im Epithalamium Laurentii dagegen werden der *pronuba* detaillierte Anweisungen gegeben, was diese zu tun hat, wenn sie die Braut für die Hochzeitsnacht vorbereitet.

Bei dem nun folgenden 9 Strophen umfassenden Lied (184 -Ende)⁴⁷⁴, dem 4. Hauptabschnitt des c. 61, handelt es sich genau genommen nicht um ein Epithalamium im eigentlichen Sinn, sondern eher um ein Abschiedslied. Ein Epithalamium wurde üblicherweise vorgetragen, wenn sich das Brautpaar im *Σάλαμος* befand und die Tür bereits geschlossen war (vgl. Kap. 1.1.2); hier befindet sich die Braut jedoch zunächst allein im Schlafgemach, und der Sprecher gibt erst am Ende des c. 61 die Anweisung, die Tür zu schließen. Ein Epithalamium ist das 18. Gedicht des Theokrit, und auch von Sappho sind Fragmente erhalten, die mit den Hauptmotiven dieses Gedichts übereinstimmen. Theokrits Hochzeitslied auf das Brautpaar Menelaos und Helena enthält im Wesentlichen folgende Motive: Verspottung (9 - 15) und Seligpreisung des Bräutigams (16 - 20; vgl. Sapph. Fr. 128 D); Lob der Schönheit und Tüchtigkeit der Braut (21 - 37); die *allocutio sponsalis* (49 - 59), die Wünsche für Kindersegen und gegenseitige Liebe enthält. Auch eine Abschiedsformel ist in Epithalamien üblich⁴⁷⁵. Einige dieser Motive hat Catull hier verwendet: das Lob der Schönheit der Braut (186 ff); die Anrede an das Brautpaar (199 ff) mit den Motiven der *gaudia amorum* und dem Wunsch des Kindersegens sowie eine Abschiedsformel.

Die ersten drei Strophen des Abschiedsgesanges (184 – 198) sind direkt an den *maritus* gerichtet. Das Lied beginnt nicht mit einer Verspottung des Bräutigams (vgl. dagegen Theoc. 18,9 ff), sondern Manlius wird aufgefordert, zu seiner Braut zu kommen, die, bereits auf dem Hochzeitsbett liegend, ihn erwartet. Zum ersten Mal wird die Braut hier als *uxor* (185) bezeichnet, doch auch jetzt wird ihre zarte Schönheit mit den Worten *ore floridulo nitens* (186) und durch einen Blumenvergleich in den Versen 186 – 188⁴⁷⁶ hervorgehoben. Dieser Naturvergleich erinnert sowohl an die Sapphische Dichtung als auch zugleich an das in den Versen 9 f beschriebene Aussehen des Hochzeitgottes; wie Hymenaios in den Farben rot und weiß erscheinen sollte (*niueo gerens luteum pede soccum*), so erstrahlt auch das Gesicht der Gattin in den gleichen Farben (187 f *alba parthenice; luteum papaver*).

Nach diesem Lob wird auch die Schönheit des *maritus* gepriesen, zum ersten und einzigen Mal im gesamten c. 61 (190 – 192). Nur kurz fällt das Lob aus, allerdings wird es durch die Litotes *neque te Venus neglegit* (191 f) betont⁴⁷⁷. Mit denselben Worten, mit denen der Sprecher die Braut vor Beginn der *deductio* (105 und

⁴⁷⁴ Zur Gliederung des c. 61 vgl. Anm. 405.

⁴⁷⁵ Vgl. Theoc. 18,49 und Sapph. Fr. 129 D; E.A. Mangelsdorff 15.

⁴⁷⁶ Vgl. die Verse 16 – 25; 87 ff.

⁴⁷⁷ Vgl. Theoc. 18; Sapph. Fr. 127 D: Die Schönheit des Bräutigams wird im Epithalamium Theokrits nicht gelobt, wohl aber bei Sappho.

112 *sed abit dies*) zum Aufbruch ermunterte, wird nun auch der *maritus* gedrängt, zu seiner Frau zu gehen. Die Imperative *perge* und *ne remorare* verstärken das Drängen noch. Im Gegensatz zu seiner Braut, die vor der *deductio* lange gezögert hatte, kommt der *maritus* sofort. Dies wird auch dadurch betont, dass das letzte Wort (*remorare*) der vorhergehenden Strophe in der ersten Zeile der nächsten sofort wieder aufgenommen wird (*non diu remoratus es*) und so eine enge Verbindung zwischen beiden Strophen hergestellt ist. Noch einmal wird jetzt wie schon in den Versen 44 f und 61 ff die gute Liebe, also das legitime eheliche Liebesverhältnis hervorgehoben (195 *bona ... Venus*; 197 f *bonum ... amorem*). Aber auch das Motiv der Leidenschaft des Mannes (197 *quod cupis cupis*) greift der Dichter noch einmal auf, nachdem bereits von dem Begehren des Mannes in den Versen 100 ff, 165 f und 169 – 171 die Rede war.

In der folgenden Strophe beginnt die *allocutio sponsalis* (ab Vers 199 ff), die zunächst die *gaudia amorum* thematisiert. In den Versen 100 ff und 109 – 112 klangen die Liebesfreuden schon an, hier aber sind es unzählig viele (199)⁴⁷⁸. Mit den Worten *ludi* (203) und *ludite et lubet* (204), die erotisch zu verstehen sind, geht Catull erneut weit über die traditionellen Wertvorstellungen der Römer bzgl. Ehe und Eheglück hinaus (vgl. 109 – 112).

Wie im Epithalamium des Theokrit (18,50) wird auch hier dem Brautpaar reicher Kindersegen gewünscht. Catull führt diesen Gedanken aber noch weiter aus. Mit dem Ausdruck *liberos date* (205) erinnert er an Vers 67, wo von der legalen, durch den Hochzeitsgott gestifteten Liebe die Rede war, die allein Kindersegen ermöglicht und somit den Bestand des Staates auf Dauer gewährleistet. In der *allocutio sponsalis* aber ist nicht die Ehe an sich das Thema, sondern in den Versen 205 ff geht es konkret um die Erhaltung des römischen Adelsgeschlechts der Torquati. Der Festordner, der hier in der 1. Person spricht, wünscht den Brautleuten einen kleinen Sohn; Torquatus, der Träger des Gentilnamens, steht betont am Zeilenanfang (209). Mit zärtlichen Worten (*paruulus; labello; teneras manus; dulce rideat*) beschreibt Catull hier das kleine Kind. In dieser und den nächsten beiden Strophen ist auch von den Eltern die Rede, zunächst von der Mutter (210) und dem Vater (212), dann vom Vater (214) und der Mutter (218), zuletzt ausschließlich von der Mutter (220 und 222). Der kleine Sohn möge seinem Vater Manlius ähnlich sehen – dieser Gedanke wird durch die Alliteration *sit suo similis* (214) nachdrücklich hervorgehoben. An seinen Gesichtszügen sollen alle Außenstehenden ablesen

⁴⁷⁸ Die ungeheure Zahl wird auch durch die Alliteration *multa milia* (203) zum Ausdruck gebracht; vgl. Catull c. 5,7 ff; H.P. Syndikus, Catull II 45.

können, wessen Kind der Kleine ist. Das Gesicht des Sohnes soll die Treue seiner Mutter erkennbar machen (217 f)⁴⁷⁹. In der nächsten Strophe (219 ff) geht es in einem mythologischen Vergleich noch einmal um die *pudicitia* der Braut. Iunia wird mit Penelope, deren Treue jedermann bekannt ist und an vielen Stellen in der Literatur gepriesen wird (vgl. Prop. 2,9,3 ff)⁴⁸⁰, gleichgesetzt⁴⁸¹.

Das c. 61 endet nach dem Wunsch des Kindersegens sowie den damit verbundenen Vorstellungen von der Erhaltung des Geschlechts und der ehelichen Treue mit dem Befehl des Festordners an die *uirgines*, die das Lied vor dem Brautgemach vorgetragen haben⁴⁸², die Tür des *θάλαμος* zu schließen. Mit der im Hochzeitslied üblichen Abschiedsformel an die Eheleute, ein harmonisches Leben zu führen und sich ihrer Liebe zu erfreuen (225 ff), verabschiedet sich der Sprecher am Schluss des c. 61 von dem Paar.

Überblickt man Catulls erstes Hochzeitsgedicht, so lässt sich Folgendes festhalten:

Das für einen Knaben- und Mädchenchor verfasste c. 61 ist weder ein Hymenaios noch ein Epithalamium im ursprünglichen Sinn, sondern eine Kombination aus vier verschiedenen Liedern, nämlich aus dem Hymnus auf den Gott Hymenaios, dem Gesang vor dem Haus der Braut, dem Lied während der *deductio* und vor dem Haus des Bräutigams sowie dem Epithalamium. Durch die Wiederaufnahme von Motiven wird eine geschickte Verknüpfung zwischen den einzelnen Liedern hergestellt: Im ersten Teil des Hymnus z. B. wird die Braut mit einem blühenden Myrtenstrauch (21 f), im folgenden Lied, das vor dem Haus der Brauteltern erklingt, mit einer Hyazinthe (89) verglichen. Das Motiv des Reichtums des Bräutigams (88), das im 2. Hauptteil des c. 61 anklingt, wird im Lied während der *deductio* (149 f) wieder aufgenommen. Die Betonung der Wichtigkeit des legalen Liebesverhältnisses am Ende des Hymnus (61 - 75) findet man auch im letzten Lied (ab 204 ff), wo von der

⁴⁷⁹ Dieses Motiv kam vermutlich häufig in der Hochzeitsdichtung vor; Menander rät in seinen Vorschriften über den *λόγος ἐπιθαλάμιος* und den *κατεναυστικός λόγος*, dass das Motiv der Ähnlichkeit zwischen Kindern und Eltern zu berücksichtigen ist; vgl. Men., Rhet. Gr. III 404,27 f; 407,8; 407,23 f Sp.; A. L. Wheeler, Epithalamium 215; P. Fedeli 139, H.P. Syndikus, Catull II 47.

⁴⁸⁰ Weitere Fundstellen gibt H.P. Syndikus, Catull II 48 an.

⁴⁸¹ Einen Beleg für einen solchen mythologischen Vergleich (Telemachus – Penelope), wie ihn Catull verwendet hat, gibt es sonst nicht mehr in der Hochzeitsdichtung. Aber wie A.L. Wheeler, Epithalamium 215 f, ders., Catullus 195 vermutet, waren diese mythologischen Vergleiche in der Gattung Epithalamium häufig; vgl. P. Fedeli 140.

⁴⁸² Vgl. Theoc. 18; nach Procl. ap. Phot. bibl. 321a 17 ff Henry wurden Epithalamien von gemischten Chören vorgetragen. – O. Thomsen 247 vertritt die Ansicht, dass Catulls Epithalamium das einzige ist, das nicht von einem Chor vorgetragen wurde, da üblicherweise diese Lieder vor der geschlossenen Tür eines Brautgemachs erklangen, im c. 61 die *uirgines* sich aber vor der offenen Tür des *θάλαμος* befanden.

Treue der Mutter (214 ff) die Rede ist. Die fast wörtliche Wiederholung der Worte *a gremio suae* (58) und *e gremio suae* (210) zeigt ebenfalls deutlich die Verbindung dieser beiden Lieder⁴⁸³.

Den Hintergrund für das c. 61 bildet eine ganz spezifische Hochzeit, nämlich diejenige zwischen den namentlich genannten Brautleuten. Catull stellt den Festablauf einer römischen Hochzeit auf mimetische Weise dar; ein Festordner erteilt den am Fest beteiligten Personen Anweisungen. Offen bleibt jedoch, wer genau hier als Sprecher fungiert; die Rollen der verschiedenen Personen werden nicht scharf voneinander getrennt. In seinem *carmen* verwendet Catull zahlreiche Motive der griechischen Hochzeitsdichtung und der griechischen Mythologie; der erste Teil des sehr umfangreichen Hymnus auf Hymenaios ist im Stil des griechischen Götterliedes verfasst. Es fällt auf, dass Catull bei der Schilderung der Feier einige der für eine römische Hochzeit notwendigen Riten völlig übergeht (vgl. Anm. 407). Einige römische Bräuche (z. B. das Nüssestreuen) werden zwar erwähnt, jedoch stellt der Dichter sie hier in veränderter Form dar (z. B. der *concupinus* soll die Nüsse streuen; diese Aufgabe kommt eigentlich dem Bräutigam zu).

Für die Frage, ob das c. 61 tatsächlich bei der genannten Hochzeitsfeier aufgeführt wurde, sind die erwähnten Gesichtspunkte nicht unbedeutend. Zunächst ist zu beachten, dass die namentliche Erwähnung des Brautpaares noch kein Beweis für einen wirklichen Chorauftritt bei der Feier ist. Ebenso gut kann Catull dieses *carmen* Manlius und Iunia anlässlich ihrer Heirat als ein rein literarisches Kunstwerk geschenkt haben⁴⁸⁴. Dass bei einer römischen Hochzeit ein Chorlied mit einem derart umfassenden Preis des griechischen Hochzeitsgottes gesungen worden sein soll, ist kaum vorstellbar. Ungewöhnlich ist darüber hinaus, dass die Fescenninenverse sich hauptsächlich gegen den *concupinus* richten, vor allem aber, dass die Strophen, die die *Fescennina iocatio* gegen Manlius und Iunia enthalten, jeweils mit der Anrufung des Hymenaios abschließen; eine solche Verbindung der römischen Fescenninen mit der Anrufung des griechischen Hochzeitsgottes, die dann bis zum Ende des Liedes während der *deductio* refrainartig wiederholt wird, entspricht sicher nicht dem römischen Brauch und ist für eine tatsächliche Darbietung bei einer Hochzeit unpassend⁴⁸⁵. Hinzu kommt, dass Catull einige sehr wichtige Riten im c. 61 noch nicht einmal andeutet. Bei einer Aufführung dieses *carmen* hätte der Chor

⁴⁸³ Vgl. auch V.A. Estevez 36 – 39; H.P. Syndikus, Catull II 8 ff.

⁴⁸⁴ Vgl. U. v. Wilamowitz 282.

⁴⁸⁵ Vgl. O. Thomsen 46 ff und 125.

während der Durchführung all dieser für eine römische Hochzeit notwendigen Bräuche schweigen müssen⁴⁸⁶.

Ein anderes Problem ist folgendes: Wenn das c. 61 wirklich während der verschiedenen Phasen des Festes vorgetragen worden wäre, hätten die Chöre bei einer länger andauernden Handlung, etwa bei der Szene, in der die *pronubae* das Mädchen vorbereiteten, entweder immer wieder dieselben Verse wiederholen oder aber über längere Zeit schweigen müssen, denn die Handlungen nahmen teilweise mehr Zeit in Anspruch, als der Chor zum Singen der jeweiligen Strophen benötigte. Solche ständigen Wiederholungen derselben Verse sind nur schwer vorstellbar⁴⁸⁷.

Wie bereits erwähnt (vgl. Kap. 2.1), hatten die Römer bereits seit vorliterarischer Zeit Brauchtumslieder zu verschiedenen Gelegenheiten des Alltagslebens. Sie kannten auch Hochzeitslieder, die unter Musikbegleitung⁴⁸⁸ dargeboten wurden. Doch solche volkstümlichen Gesänge, die es auch in literarischer Zeit weiterhin gegeben haben wird, sind grundsätzlich von der Chorlyrik zu unterscheiden. Denn bei der Chorlyrik handelt es sich ja gerade nicht um einfache Lieder, sondern um kunstvoll ausgestaltete Werke. Aus der Tatsache allein, dass bei einer römischen Hochzeit Lieder erklangen, lässt sich nicht einfach schließen, dass Catulls c. 61 nun eine zur Aufführung bestimmte chorlyrische Dichtung ist, die bei einer realen Hochzeit wirklich vorgetragen wurde. Die Erwähnung der *pueri* und der *uirgines*, die vom Festleiter aufgefordert werden zu singen, ist ebenfalls kein Beweis für eine tatsächliche Chordarbietung, denn der Dichter kann sich hier ebenso gut der mimetischen Kompositionsweise bedienen⁴⁸⁹.

Bei einer Gesamtbetrachtung des *carmen* lässt sich feststellen, dass es, wie ein Lied der frühgriechischen Lyrik, das stets für einen mündlichen Vortrag verfasst ist und in dessen Text sich eine Fülle typischer Merkmale finden, die auf den die

⁴⁸⁶ Diese Tatsache spricht nach E. A. Mangelsdorff 37 gegen eine Aufführung des c. 61; vgl. P. Fedeli 155. – Dagegen gibt W. Albert 112 zu bedenken, dass alle die im c. 61 nicht erwähnten Riten in der Zeit zwischen den Versen 155 und 159 durchgeführt worden sein können, während das Lied an dieser Stelle ganz aussetzte.

⁴⁸⁷ H.P. Syndikus, Catull II 6: „Das Gedicht ist geraffte und verdichtete Zeit, die man sowenig wie den Zeitablauf der Szenenfolge eines Dramas mit den Minuten und Stunden eines realen Geschehensablauf zur Deckung bringen kann.“ Vgl. A.L. Wheeler, Catullus 208 f.– Gegen dieses Argument der Zeitraffung wendet sich W. Albert 111 mit der Begründung, dass es sich bei dem c. 61 um ein strophisch gebautes Gedicht handelt. Zwischen den einzelnen Strophen können demnach jederzeit Pausen eingelegt werden. Außerdem wird das Flötenspiel während des Hochzeitzuges nicht nur den Gesang und die Handlungen begleitet haben, sodass zwischenzeitlich möglicherweise auch reine Instrumentalmusik erklang.

⁴⁸⁸ Vgl. R. Schmidt 48 f; G. Wille, Musica bes. 131 ff.

⁴⁸⁹ Vgl. Anm. 408.

Aufführung umgebenden Rahmen Bezug nehmen⁴⁹⁰, ebenfalls etliche solcher Elemente enthält: Auffallend ist z. B. die häufige Verwendung der Adverbien *huc* und *iam*⁴⁹¹, die zahlreichen Anreden an die Braut⁴⁹², die deiktische Interjektion *en* (149) sowie der Gebrauch des Personalpronomens der zweiten Person in deiktischer Funktion mit dem dazu gehörigen Possessivpronomen⁴⁹³. Hier zeigt sich also, dass die häufige Verwendung derartiger Merkmale nicht nur in den zum Hören bestimmten lyrischen Dichtungen der archaischen Epoche vorkommt, sondern auch in lyrischen Texten der späteren Zeit durchaus möglich ist⁴⁹⁴. Das heißt jedoch nicht, dass letztere zur Aufführung bestimmt waren, denn diejenigen Merkmale, die in den Dichtungen der frühgriechischen Lyrik auf einen spezifischen Rahmen, innerhalb dessen sie dargeboten wurden, hinweisen, haben hier im c. 61 eine andere Funktion: Sie führen dem Rezipienten keine realen Gegenstände oder Personen vor Augen, sondern eine fiktive Situation. Catull nutzt mittels der mimetischen Darstellungsweise die Möglichkeit, bei dem Leser lediglich den Eindruck zu erwecken, dass ein Jungen- und ein Mädchenchor dieses Hochzeitslied wirklich vortrugen. Der Leser des c. 61 kann sich, obwohl Catull eine exakte Rollentrennung unterlässt, zwar vorstellen, welche Partien dieses *carmen* für die *pueri*, die *uirgines* bzw. den Gesamtchor bestimmt sind: Zum Beispiel könnte man die Verse 1 – 35 (Anrufung des Hymenaios) allein den Jungen zuweisen, denn in den Versen 36 f werden die Mädchen aufgefordert, in das Lied einzustimmen, damit der Hochzeitsgott umso lieber erscheint; die Worte *item simul* (36) zeigen, dass vorher schon die *pueri* allein gesungen haben; die *Fescennina iocatio* (124 ff) mit den derben Scherzen ist wohl nur den Jungen zuzuteilen. Im Einzelnen ist aber eine solche Aufteilung der Liedpartien, wie gezeigt wurde, recht problematisch⁴⁹⁵, und wenn man auch die Liedteile einem Halb- bzw. Gesamtchor jeweils exakt zuweisen könnte, wäre das letzten Endes noch kein Beweis dafür, dass dieses *carmen* für eine öffentliche Darbietung ver-

⁴⁹⁰ Vgl. W. Rösler, Dichter 37 ff; ders., Deixis 10 ff; ders., Mündlichkeit 15 ff.

⁴⁹¹ Vgl. die Verse 8, 9, 26, 34, 43, 176, 184, 195.

⁴⁹² Vgl. Vers 82 (namentliche Anrede); 91, 92, 96, 106, 113, 144 (Anrede durch andere Benennungen).

⁴⁹³ Vgl. z. B. die Verse 144, 149, 150, 151, 165, 166.

⁴⁹⁴ Vgl. im Gegensatz dazu aber Catulls zweites Hochzeitsgedicht, das nicht für eine spezielle Feier verfasst ist (s. Anm. 498).

⁴⁹⁵ Mit der Frage der Aufteilung der Strophen auf die verschiedenen Sänger hat sich vor allem die ältere Forschung beschäftigt, aber auch in jüngerer Zeit widmen sich Forscher diesem Problem: G.B. Pighi bemüht sich um eine exakte Aufteilung der Strophen auf Chor und Einzelsänger. F. Stoessl 82 gibt einen detaillierten Überblick, welche Verse des c. 61 jeweils von den Knaben, den Mädchen und dem Gesamtchor übernommen wurden. O. Thomsen 242 ff hält als Ergebnis seiner Analyse des c. 61 fest, dass, im Gegensatz zu den griechischen Hochzeitsliedern, die stets vollständig von einem Chor vorgetragen wurden, im c. 61 dem Chor nur die Refrains, alle übrigen Verse aber dem Festleiter, also dem Dichter selbst zuzuordnen sind; vgl. W. Albert 106 ff.

fasst wurde, denn eine solche Aufteilung kann man sich auch lediglich in Gedanken vorstellen, ohne dass dann daraus auf einen realen Chorvortrag zu schließen ist. Allein schon an der Art und Weise, wie Catull sich in der Gattung ‚Hochzeitslied‘ betätigt, lässt sich aber erkennen, dass sein *carmen* nicht für eine Aufführung bestimmt war, denn er schafft nicht ein Lied, das bei einer der Stationen des Festes, also etwa bei der *deductio* oder vor dem *γάλαμος*, vorgetragen werden konnte. Die Tatsache, dass er bei der Schilderung der römischen Hochzeit einen Festordner und andere Personen agieren lässt, die Rollen jedoch nicht deutlich voneinander trennt, weist auch darauf hin, dass Catull kein Chorlied für eine reale Aufführung, sondern ein rein literarisches Kunstwerk dichten will.

Zu berücksichtigen ist auch, wie schon in den Ausführungen zum Dianahymnus gezeigt wurde (vgl. Kap. 3.2), dass den Römern die jahrhundertealte Tradition der Chorlyrik fehlte und ihnen die Darbietung künstlerisch ausgestalteter *carmina* fremd war. Hinzu kommt, dass die Aufführung von Chorliedern im Rahmen öffentlicher Kultfeiern erfolgte und dass diese Gesänge kunstlos waren. So ist es sehr unwahrscheinlich, dass Chöre nun während einer Privatfeier, wie etwa bei der Hochzeit von Iunia und Manlius, aufgetreten sein sollen, um ein so kunstvolles Lied wie Catulls c. 61 vorzutragen. Bei einer römischen Hochzeit konnten zwar volkstümliche Gesänge erklingen, aber selbst diesen Brauch scheint es nach Philodemos (Mus. 68,37) in Catulls Zeit nicht mehr gegeben zu haben⁴⁹⁶. So ist davon auszugehen, dass Catull, da sich die römischen Dichter, wie bereits dargestellt wurde, an der seit der hellenistischen Zeit vorherrschenden Praxis, poetische Werke für einen kleinen Kreis gebildeter Rezipienten oder für die Privatlektüre zu schaffen, orientierten, das c. 61 mit seinen vielen Motiven der griechischen Hochzeitsdichtung sowie den Anspielungen auf die griechische Mythologie, nicht für eine Choraufführung schrieb, sondern es stattdessen den in dem Gedicht angesprochenen Brautleuten Iunia und Manlius Torquatus anlässlich ihrer Heirat als Geschenk zum Lesen überreichte. Vorstellbar ist auch, dass Catull selbst zuvor das Hochzeitsgedicht in Anwesenheit der Festgesellschaft rezitierte und es danach dem Brautpaar schenkte⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ Vgl. W. Kroll 107.

⁴⁹⁷ Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.2; vgl. dagegen G. Wille, *Musica* 132. F. Stoessl 81, vertritt die Ansicht, dass Catull die Gattung der Hochzeitslieder, deren Vortrag damals in Rom nicht mehr üblich war, wiederbelebt hat; T. P. Wiseman 199 hält eine Aufführung des c. 61 für möglich. Jedoch fehlen hierfür die Beweise.

3.3.2 Das carmen 62

Das c. 62, Catulls zweites, in Hexametern verfasstes, Hochzeitsgedicht, ist ebenso wie das c. 61 als ein rein literarisches Kunstwerk anzusehen. Vergleicht man zunächst beide Gedichte miteinander, lassen sich einige Unterschiede zwischen den *carmina* aufzeigen: Anders als das c. 61 ist Catulls zweites Hochzeitsgedicht, das im Vergleich zum ersten bedeutend weniger Verse aufweist, nicht für eine konkrete Hochzeit verfasst. Die Namen des Brautpaares werden nicht erwähnt; der Dichter spricht nur allgemein von *uirgo* (4 und 59) und *coniunx* (59). Überhaupt enthält dieses Gedicht, sieht man von der direkten Ansprache des Abendsterns ab, sonst nur allgemeine Anreden (*iuuenes* / *innuptae* / *aequales*)⁴⁹⁸. Das c. 62 ist im Gegensatz zum ersten Hochzeitsgedicht nicht in einem lyrischen Versmaß, sondern in Hexametern verfasst. Dieses Metrum, das an sich für die Gattung ‚Epos‘ charakteristisch ist, verwendet Catull sonst nur noch im c. 64. Im Gegensatz zum c. 61, in dem der Festablauf einer römischen Hochzeit in mimetischer Weise geschildert wird, wobei ein Festordner immer wieder persönlich in das Geschehen eingreift und die an der Feier beteiligten Personen direkt anspricht, ist im c. 62 eine einzige Szene eines Hochzeitsfestes dargestellt, und zwar ein Sangeswettbewerb zwischen einem Chor junger Mädchen und einem Chor junger Männer. Die *uirgines* und die *iuuenes* vertreten jeweils gegensätzliche Positionen bezüglich der Hochzeit. Während die Mädchen die bevorstehende Hochzeit ablehnen, den Hesperos als grausam bezeichnen und das Mädchentum preisen, befürworten die jungen Männer die Heirat; sie feiern den Abendstern, der das gewünschte Ereignis ankündigt und die Ordnung bewahrt, und preisen die Ehe, die der Braut weithin die Anerkennung ihrer Umgebung und die Liebe ihres Gatten bringt.

Das c. 62 ist weder ein Hymenaios im eigentlichen Sinn, d.h. ein Lied, das der Chor während der *deductio* sang, noch ein Epithalamium, denn es ist nicht für einen Vortrag vor dem Brautgemach bestimmt. Es ist ein Wettgesang, in dem die Vorzüge

⁴⁹⁸ Der Gebrauch derjenigen Textmerkmale, die sich im c. 61 in größerer Zahl aufzeigen ließen (vgl. Anm. 491 und 493), ist im c. 62 offensichtlich eingeschränkt: Z. B. enthält Catulls zweites Hochzeitsgedicht, anders als das c. 61, keine Adverbien lokaler Art. Was den eigentlichen Agon (20 - 58) anbelangt, so finden sich lediglich an drei Stellen (21, 27, 35) eine Verbform in der 2. Pers., zweimal ein Personalpronomen der ersten bzw. zweiten Pers. (32, 36) sowie dreimal ein Possessivpronomen der 2. Pers. (27, 29, 33). In den übrigen Versen des *carmen*, d. h. in der Einleitung (1 - 19) sowie in der Schlussstrophe (59 - Ende) lassen sich ebenfalls nur wenige Personalpronomina finden (11, 15, 59) sowie Possessivpronomina der ersten bzw. zweiten Person (17, 62, 64). Lediglich der Gebrauch von Verben in der ersten und zweiten Pers. ist häufiger (vgl. 1, 6, 12, 15, 16, 17, 59, 64). Es ist auch auffallend, dass Adverbien temporaler Art in den Einleitungsversen, anders als im eigentlichen Agon, verhältnismäßig häufig verwendet werden (vgl. 3, 4, 17, 18).

bzw. Nachteile einer Hochzeit dargestellt werden. Der Form nach ist es ein *carmen amoebaeum*.

Was die griechische Hochzeitsdichtung anbelangt, so findet man einen Wechselgesang von Halbchören bzw. von einem Chor und Einzelsänger in zwei Hymnen des Aristophanes⁴⁹⁹; allerdings handelt es sich dort nicht um einen Sangeswettbewerb. Wettgesänge findet man bei Theokrit (id. 5 und 8), später auch in den Eklogen (3, 7 und 8) des Vergil. Jedoch hat es wohl bereits unter Sapphos Hochzeitsgedichten solche gegeben, in denen konträre Standpunkte zum Ausdruck gebracht wurden (vgl. Sapph. Fr. 131 D: Eine Braut nimmt Abschied von ihrer Jugendzeit; ihr antwortet die personifizierte *παρθενία*, dass sie niemals zurückkehren wird). Dass bei einer griechischen Hochzeit offensichtlich auch *ἀγῶνες* vorkamen, lässt sich aus einer Äußerung des Himerios (Or. 9,4) entnehmen⁵⁰⁰. Für römische Hochzeiten ist aber der Auftritt von Chören junger Mädchen und Männer, die einen Sangeswettbewerb austragen, nicht anzunehmen, da zum einen den Römern die Praxis, Chorwettbewerbe durchzuführen, nicht vertraut war, zum anderen ihnen der Gedanke, dass Mädchen so selbstbewusst auftreten und sich auf einen Wettbewerb mit jungen Männern einlassen, wohl fremd war. Denn anders als in Griechenland, wo bereits gegen Ende des 7. Jh. v. Chr. in Mytilene auf der Insel Lesbos junge Mädchen sich vor ihrer Heirat in einem Kreis, der sich um die Dichterin Sappho gebildet hatte⁵⁰¹, auf das Leben in der Erwachsenenwelt vorbereiten konnten, wozu auch das Erlernen von Gesang und Tanz gehörte, gab es in Rom in der Zeit Catulls keine derartigen Gemeinschaften. Mädchen erhielten ihre Erziehung weitgehend innerhalb der Familie⁵⁰². Zwar hatten sie, wie auch die Jungen im Alter von etwa 7-11 J., die

⁴⁹⁹ Ar. Pax 1332 – 1350; Av. 1720 – 1765; vgl. H.P. Syndikus, Catull II 51.

⁵⁰⁰ Himerios sagt (von Sappho): *ἢ καὶ εἰσῆλθε μετὰ τοὺς ἀγῶνας εἰς θάλαμον*. Bei den *ἀγῶνες* handelte es sich wohl um Wettgesänge junger Männer und Mädchen, die vor der *deductio* im Hause des Brautvaters stattfanden. Epithalamien dagegen wurden vor dem *θάλαμος* im Hause des Bräutigams gesungen; vgl. U. v. Wilamowitz, Textgeschichte 72; E.A. Mangelsdorff 22; E. Courtney 86; O. Thomsen 176 f; H.P. Syndikus, Catull II 51. – Dagegen E.A. Schmidt, Catull 90: „Der Sängerbewettbewerb, ohne Vorbild in der Realität griechischer oder römischer Hochzeiten, ist Catulls Erfindung.“

⁵⁰¹ Neben Sapphos Gemeinschaft gab es, wie sich aus den Fragmenten 61 D und 137 D schließen lässt, weitere Kreise für junge Mädchen auf Lesbos; vgl. U. v. Wilamowitz, Sappho 17 ff; A. Lesky 174 f; C. Calame, Sappho's Group 113 - 124; M. Hose, Literaturgeschichte 59 ff. - Hinweise auf Mädchengemeinschaften in Sparta finden sich u. a. in Pindar Fr. 112 Sn.; Theoc. 18,22 ff; Plu. Lyc. 14,2; vgl. H.-I. Marrou 67; H.P. Syndikus, Catull II 50.

⁵⁰² Nach römischer Auffassung war die Familie für die Erziehung zuständig (Cic. rep. 4,3); vgl. J. Marquardt 81 ff; H.-I. Marrou 429 ff; S.F. Bonner 10 ff; J. Christes, Sp. 114 ff.

Möglichkeit, eine Elementarschule⁵⁰³ zu besuchen, um Lesen, Schreiben und Rechnen zu erlernen, jedoch war für sie die Unterweisung durch einen Hauslehrer wohl häufiger⁵⁰⁴. Seit der Zeit der späteren römischen Republik kam es nicht selten vor, dass junge Mädchen aus vornehmen Familien durch den Unterricht bei einem Hauslehrer einen hohen Bildungsstand erreichten. Vor allem verfügten sie über Kenntnisse in griechischer und lateinischer Dichtkunst⁵⁰⁵.

Was die Frage nach den Vorbildern für Catulls c. 62 anbelangt, so kommen sowohl Sapphos Hochzeitslieder als auch Theokrits Gedichte, vor allem das Epithalamion auf Helenas Hochzeit (id. 18) sowie die in der Form eines *carmen amoebaeum* verfassten Gedichte (id. 5 und 8) in Frage. Catulls besondere Leistung besteht nun darin, dass er im c. 62 etwas schafft, was es in der Gattung ‚Hochzeitsdichtung‘ in dieser Form bis dahin noch nicht gegeben hat: Der Poet lässt anlässlich einer Hochzeitsfeier zwei Chöre einen Sangeswettbewerb austragen. Dabei verwendet er zwar Motive⁵⁰⁶, die man bereits in der frühgriechischen Lyrik in Sapphos Hochzeitsliedern findet, aber die Form dieses *carmen*, in dem die beiden Sängergruppen ihre gegensätzlichen Positionen jeweils in Strophe und Gegenstrophe zum Ausdruck bringen, hat Catull nicht von der Dichterin übernehmen können. Wenn es auch wohl bereits bei Sappho eine einfache Form von Wettbewerb gab, so begegnet die weiterentwickelte Form, wie sie im c. 62 vorliegt, doch erst in der hellenistischen Epoche, und zwar in den Hirtengedichten Theokrits⁵⁰⁷. Catull bedient sich also bei seinem zweiten Hochzeitsgedicht einer Form, die man in der Bukolik, einer von Theokrit begründeten und später unter Vergil⁵⁰⁸ ausgebildeten Gattung findet. Diese Tatsache deutet darauf hin, dass Catull kein Chorlied zur Aufführung bei einer konkreten Hochzeit verfassen wollte, da ein solches Lied wohl kaum zu einer römischen

⁵⁰³ Quint. inst. 1,1,15. - Die Anfänge des von den Etruskern übernommenen Elementarunterrichts liegen in sehr früher Zeit, doch richtige Elementarschulen, wie sie von Livius (3,44,6) für die Mitte des 5. Jh. v. Chr. erwähnt werden, gab es zu dieser Zeit noch nicht. Nach Plu. qu. R. 59 hat Spurius Carvilius, ein Freigelassener des Spurius Carvilius Maximus Ruga, der im Jahr 234 v. Chr. Konsul war, als Erster eine Elementarschule eröffnet; H.-I. Marrou 459; S.F. Bonner 34 ff; K.-L. Elvers, Sp. 1000 f.

⁵⁰⁴ Vgl. Plin. epist. 5,16,3; H.-I. Marrou 493.

⁵⁰⁵ Vgl. S.F. Bonner 27 f.

⁵⁰⁶ Bei dem c. 62 handelt es sich wohl kaum, wie W. Kroll 123 annimmt, um die Übertragung eines griechischen Originals, wenn auch diesem Gedicht eine griechische Szenerie zugrunde liegt. Catull greift zwar auf Motive, die man in den sapphischen Hochzeitsliedern findet, zurück, variiert diese jedoch. Z. B. verwendet Sappho das Bild von der Hyazinthe, die von Hirten am Berghang zertreten wird (Fr. 117 D). Bei Catull dagegen ist es die Blume, die im geschützten Garten heranwächst; sie wird nicht zertreten, sondern gepflückt (vgl. c. 62,39 - 43); vgl. P. Maas, Hymenaios, Sp. 132; U. v. Wilamowitz 278 ff. - Zu der Frage, inwieweit die einzelnen im c. 62 verwendeten Motive auf Sappho zurückgehen bzw. auf hellenistischen Einflüssen berühren, vgl. E. Courtney 85 ff; H.P. Syndikus, Catull II 50 ff, bes. 52, Anm. 12.

⁵⁰⁷ Vgl. H.P. Syndikus, Catull II 56.

⁵⁰⁸ Vgl. B. Effe, (Hrsg.), Theokrit 245; M. v. Albrecht 525 f.

Hochzeit gepasst hätte. Vielmehr scheint er beabsichtigt zu haben, mit verschiedenen Dichtungsgattungen gleichsam zu spielen; sein poetisches Schaffen fasst Catull ja als *ludere* (vgl. c. 50,2) auf. Im zweiten, hexametrischen Hochzeitsgedicht schafft Catull in formaler Hinsicht eine Verbindung der Gattung ‚Hochzeitsdichtung‘ mit der Bukolik.

Catulls zweites Hochzeitsgedicht lässt sich in drei große Teile gliedern: 1. Teil: In den ersten drei Strophen (1 - 19) bereiten sich die jungen Männer und Mädchen auf den Wettgesang vor, wobei zuerst die *iuvenes* (1 – 5), dann die *uirgines* (6 – 10) und dann wiederum die Männer (11 – 19) das Wort ergreifen. Genauer gesagt spricht nicht der gesamte Chor, sondern der Chorführer bzw. die Chorführerin der jeweiligen Gruppe. 2. Teil: Es folgt der eigentliche Agon (20 – 58), der aus drei Strophenpaaren besteht; sie weisen strenge Responsion auf. Der Mädchenchor trägt in seiner Strophe jeweils Argumente gegen die Hochzeit vor; in der Gegenstrophe werden diese Ansichten von den jungen Männern widerlegt. In Vers 58 endet der Wettgesang; die *uirgines* können keine weiteren Gründe gegen die Hochzeit mehr vorbringen. So tragen schließlich die *iuvenes*, die Befürworter der Heirat, wie es bei einem Hochzeitsgedicht natürlich zu erwarten ist, den Sieg davon. 3. Teil: In den Schlussversen (ab Vers 59) wenden sich die jungen Männer mit mahnenden Worten an die Braut.

In den beiden Einleitungsstrophen (1 – 10) wird zunächst die Gedichtssituation beschrieben: Es ist kurz nach Sonnenuntergang, der Abendstern leuchtet, ein Zeichen dafür, dass die *deductio* der Braut bald beginnen wird. Eine Gruppe junger Männer, die gerade bei einem reichen Hochzeitsmahl sitzt, wird aufgefordert – hier spricht der Chorführer der *iuvenes*⁵⁰⁹ –, sich zu erheben und die Tische zu verlassen, da das Erscheinen der Braut nun unmittelbar bevorsteht und das Hochzeitslied erklingen wird. Eine Gruppe von Mädchen lagert entweder weiter im Innern des Hauses oder sie befindet sich an den Tischen, die denen der Männer gegenüberstehen⁵¹⁰; so haben die Mädchen den Aufgang des Abendsterns nicht beobachten können. Nun werden sie von ihrer Chorführerin, die den Aufbruch der *iuvenes* bemerkt hat und daraus schließt, dass der Abendstern inzwischen scheint, gemahnt,

⁵⁰⁹ Vgl. Ae. Baehrens 322; E. Fraenkel, *Vesper adest* 310 nimmt dagegen an, dass es sich in diesen und den folgenden Versen (1 – 19) um „Gesprächsfetzen aus der Unterhaltung der jungen Leute handelt“ und dass der Hymenaiosruf wahrscheinlich durch den Dichter selbst erfolgt; vgl. U.v. Wilamowitz 277.

⁵¹⁰ Vgl. Lucian. *Symp.* 8 f; G. Friedrich 281; W. Albert 119; H.P. Syndikus, *Catull II* 58.

ebenfalls aufzustehen. Catull schildert hier eine Szene, wie sie bei griechischen Hochzeiten üblich war: An weit voneinander entfernten Tischen nehmen Männer und Frauen getrennt das Hochzeitsmahl ein; dieses fand im Haus des Brautvaters⁵¹¹ vor der *deductio* statt.

Die Wendung *iam ueniet uirgo* (4) ist wohl nicht so zu verstehen, dass die Braut während des Hochzeitsmahls nicht anwesend war und nun erst erscheinen wird; denn es bestand sowohl in Griechenland als auch in Rom die Sitte, dass das Brautpaar gemeinsam am Festmahl im Haus des Brautvaters teilnahm⁵¹². Da Catull eine Szene nach griechischem Hochzeitsbrauch schildert, könnte dieser Ausdruck aus der Sicht der *iuuenes* bedeuten, dass die Braut, die sich entweder noch bei den Tischen der Frauen befindet oder sich etwas früher vom Festmahl entfernt hat, um sich auf die bald beginnende *deductio* vorzubereiten, nun herantreten wird⁵¹³.

Obwohl die beiden Einleitungsstrophen noch nicht zum eigentlichen Wettgesang gehören, weisen auch sie Responion auf: die Verse 6 – 10 (Mädchenstrophe) enthalten formale und inhaltliche Elemente der Verse 1 – 5 (Strophe der jungen Männer): Jeweils in der 1. Zeile beider Strophen wird der Vokativ (*iuueneslinnuptae*)

⁵¹¹ Vgl. z.B. Ar. Pax 1308 ff; H.P. Syndikus, Catull II 58.- In Rom begann die *deductio* üblicherweise vor dem Haus der Brauteltern (Pompon. dig. 23,2,5). Die *cena nuptialis* fand gewöhnlich im Haus des Brautvaters statt, wobei aber die männlichen und weiblichen Festteilnehmer nicht an getrennten Tischen lagerten; vgl. J. Marquardt 52 f; H. Blümner 357; O.Thomsen 180. Es gibt jedoch auch Hinweise darauf, dass das Festmahl im Haus des Bräutigams eingenommen wurde, vgl. Cic. ad Q. Fr. 2,3,7; und Iuv. (6,202); L. Friedländer 277; H. Tränkle 254.– Ae. Baehrens 322 f dagegen nimmt für das c. 62 an, dass sich die jungen Männer und Frauen im Freien vor dem Haus des Bräutigams zu einem Festmahl gelagert haben, denn er liest in Vers 6, dem Codex Thuanus (T) entsprechend: *cernitis, innuptae, iuuenes consurgere terra?* Vgl. D.A. Kidd 31; W. Albert 118 f.

⁵¹² Vgl. H. Tränkle 252; O. Thomsen 180.

⁵¹³ Vgl. A.L. Wheeler, Catullus 213. O. Thomsen 179 f nimmt an, dass die Braut zwar eine Zeit lang am Festmahl teilgenommen hat, dann aber kurz vor dem Aufgang des Abendsterns bereits geraubt wurde (vgl. 32). Dagegen spricht aber, dass die jungen Männer sich in ihrer letzten Strophe an die Braut wenden (59 ff); demnach wäre sie noch nicht geraubt. – Nach G. Friedrich 282, setzt hier (4 *iam ueniet uirgo, iam dicetur Hymenaeus*) mit dem Erscheinen der Braut bereits der Hymenaeus ein, der bis Vers 58b erklingt; danach beginnt die *deductio* mit der *Fescennina iocatio*. Dagegen ist jedoch einzuwenden, dass der Auftritt der Braut und das Singen des Hymenaeus nur angekündigt werden. Im Text gibt es keinen Hinweis darauf, dass die Braut tatsächlich schon erschienen ist. Außerdem kann der von den beiden Chören ausgetragene Sangeswettbewerb nicht als ‚Hymenaeus‘ bezeichnet werden, denn ein Hymenaeus ist üblicherweise dasjenige Lied, das bei der *deductio* gesungen wird. Aus dem Text lässt sich aber nicht entnehmen, dass die Prozession bereits begonnen hat (vgl. E. Courtney 85). Man kann auch in der letzten Strophe (ab 59) nicht von einer *Fescennina iocatio* sprechen. Zwar sind die in den Schlussversen enthaltenen Mahnungen (62 ff) wohl eher scherzhaft zu verstehen, aber zum einen werden Fescenninenverse bei einer *deductio* vorgelesen (vgl. c. 61,114 ff) – diese hat im c. 62 noch nicht begonnen –, zum anderen findet man auch schon im Agon, in der letzten Antwortstrophe der *iuuenes* Worte, die wohl kaum völlig ernst gemeint sind (58). – H. Tränkle 251 ff geht auf die im Einzelnen komplizierten Fragen des Szenischen ausführlich ein und setzt sich mit den verschiedenen Lösungsvorschlägen, die bisher gemacht wurden, auseinander. Er gibt zu Recht gegen E. Fraenkel, Catull 320, der der Auffassung ist, Catull habe in eine griechische Szenerie (Hochzeitsessen im Haus des Brautvaters) eine römische *deductio* eingefügt und somit griechische und römische Motive miteinander vermengt (vgl. auch C.J. Fordyce 254) zu bedenken, dass die *deductio* einer Braut in das Haus des Bräutigams sowohl bei einer römischen als auch bei einer griechischen Hochzeit Brauch war, vgl. H. Tränkle 253 f; Renate Oswald, Sp. 649 f.

sowie die Worte *iuuenes* und *consurgite* verwendet. Jedoch zeigt das *contra* (6) sogleich die Gegenposition und die Rivalität der Mädchen an; seine betonte Stellung am Versende sowie die Alliteration *consurgite contra* (6) heben den Gegensatz noch hervor. Inhaltlich entsprechen sich die Bezeichnungen für den Abendstern *Vesper* (1) und *Noctifer* (7) sowie die Worte *Olympto* (1) und *Oetaeos* (7). Die Wendungen *lumina tollit* (2) und *ostendit ... ignes* (7)⁵¹⁴ zeigen jeweils die große Aufregung der jungen Leute an. Im Part der *iuuenes* (1 - 5) bringen der Imperativ *consurgite*, die Worte *vix tandem*, die viermalige Verwendung des *iam* (3 f) sowie die Wiederholung des Wortes *Vesper* im 1. Vers die Ungeduld der jungen Männer zum Ausdruck. Sie haben schon lange den Aufgang des Abendsterns, das Zeichen für den Beginn der *deductio*, erwartet (2 *expectata diu*), denn sie vertreten ja die Ansicht, wie im folgenden Wettgesang deutlich wird, dass die Ehe für die Braut nur Vorteile bringt. Die *uirgines*, die dem Ereignis ‚Hochzeit‘ nicht mit positiven Gefühlen gegenüberstehen – ihre Zurückhaltung kommt wohl auch dadurch zum Ausdruck, dass nicht sie, sondern die *iuuenes* das c. 62 eröffnen – scheinen noch aufgeregter zu sein als die jungen Männer. Die Chorführerin fordert die Mädchen sogleich auf, die Gegenposition zu den *iuuenes* einzunehmen. Während in dem Part der jungen Männer die Betonung auf der Erscheinung des Abendsterns liegt und erst in Vers 4 vom *hymenaeus* die Rede ist – nichts deutet bei ihnen auf einen Agon hin –, legen die Mädchen von Anfang an Wert darauf, ihre gegensätzliche Einstellung zum Ausdruck zu bringen. Dass ein Wettgesang bevorsteht, nicht bloß der Vortrag eines Hochzeitsliedes, kündigen die Worte *canent, quod uincere par est* (9) an⁵¹⁵. Die Situation, dass der Zeitpunkt des Agon gekommen ist, versetzt die Gruppe der *uirgines* in helle Aufregung, wie die lebhaftere Wendung *viden ut ... exsiluere* (3) sowie die Wiederholung des Wortes *exsiluere* (3 f) verdeutlichen. In der 1. Strophe ist davon die Rede, dass es für die jungen Männer Zeit ist, sich zu erheben. Hier wird das Verhalten der *iuuenes* als *exsiluere* bezeichnet. Beide Strophen schließen mit dem Hymenaiosruf.

Die Verse 11 – 19 gehören den jungen Männern allein; sie werden nicht von den Mädchen beantwortet und können daher nicht zum eigentlichen Agon, bei dem jeweils auf eine Strophe die Gegenstrophe erfolgt, gerechnet werden. Doch auch diese Strophe ist antithetisch strukturiert: Zunächst mahnt der Chorführer die Gruppe zu betrachten, wie die Mädchen sich mit Eifer auf den Wettstreit vorbereiten,

⁵¹⁴ Vgl. St. Commager 23 f; H.P. Syndikus, Catull II 59.

⁵¹⁵ Die von B. Guarinus vorgenommene Konjektur *uincere par est* ist unbedingt zu bevorzugen, da durch das Wort *uisere* sonst die Entschlossenheit der Mädchen zum Agon, die sich bereits in der 1. Zeile ihrer Strophe zeigte, relativiert würde. Dies scheint aber zu der Einstellung der *uirgines* nicht zu passen; vgl. E. Fraenkel 312; H.P. Syndikus, Catull II 61; O. Thomsen 166 ff. Dagegen bevorzugen Th. Birt 412 und G.B. Pighi 214, das überlieferte *uisere*.

indem sie sich die Worte, die sie zuvor eingeübt haben, jetzt ins Gedächtnis zurückrufen. Die Worte *meditata* (12)⁵¹⁶, *meditantur* (13) und *tota mente laborant* (14) bringen deren Bemühen treffend zum Ausdruck. Im Gegensatz zu den eifrigen Mädchen – mit dem Wort *nos* (15) wendet sich der Chorführer wieder den *iuuenes* zu – haben sich die jungen Männer nicht auf den bevorstehenden Wettstreit konzentriert (15). Sie müssen sich jetzt anstrengen, wenn sie nicht unterliegen wollen. Die kurzen Kola (16 ff), die Alliteration *iure igitur* (16), der Imperativ *conuertite* (17) und das wiederholte *iam* (18) schärfen ihnen die Dringlichkeit dieser Worte ein; diese Passage der *iuuenes*, in der nur noch von Agon und Sieg, aber nicht mehr vom Abendstern oder dem Erscheinen der Braut die Rede ist, leitet zum eigentlichen Wettgesang über. Wie schon die beiden Einleitungsstrophen, so schließt auch die Strophe der *iuuenes* mit dem Hymenaiosruf ab. Dies scheint ungewöhnlich, denn der eigentliche Hochzeitsgesang, der hier in agonaler Form dargeboten werden soll, hat noch gar nicht begonnen. Die Mädchenstrophe (6 – 10) endet mit der Herbeirufung des Hochzeitgottes, obwohl die *uirgines* doch gerade diejenigen sind, die die bevorstehende Heirat ablehnen. Betrachtet man das c. 62 insgesamt, stellt man fest, dass mit Ausnahme einer einzigen Strophe – es ist die Gegenstrophe der *iuuenes*, mit der der Agon abschließt – alle Strophen mit der Herbeirufung des Hochzeitgottes enden. Jeweils vor einem Personenwechsel⁵¹⁷ erfolgt dieser Ruf. Da die jungen Männer im Wettgesang das letzte Wort haben und der folgende Part, in dem sie sich direkt an die Braut wenden, auch von ihnen vorgetragen wird, kann zwischen den Strophen, d.h. nach Vers 58, der Hymenaiosruf unterbleiben⁵¹⁸. So scheint es, als habe Catull in seinem zweiten Hochzeitsgedicht die Anrufung des Hochzeitgottes, die im c. 61 eine große Rolle spielt, hier einfach eingefügt, um die Parts der verschiedenen Sprecher jeweils voneinander abzugrenzen. Die Tatsache, dass dem eigentlichen Wettgesang einleitende Verse (1 – 19) vorausgehen, spricht gegen eine Aufführung des c. 62; denn bei einer wirklichen Darbietung anlässlich einer

⁵¹⁶ Plin. epist. 1,16,2: *sive meditata sive subita proferret; meditari* bezeichnet in der Rhetorik das Memorieren einer zuvor ausgearbeiteten Rede, im Gegensatz zu einer aus dem Stegreif gehaltenen Rede; vgl. C.J. Fordyce 256; H.P. Syndikus, Catull II 63.

⁵¹⁷ Vgl. U. v. Wilamowitz 278.

⁵¹⁸ Ob der Hymenaiosruf nach Vers 58, den man in der Überlieferung nicht findet – er ist erst von Muretus (Cat. c. comm. A. Mureti Ven. 1554) ergänzt worden – tatsächlich eingefügt werden sollte, ist demnach fraglich; vgl. J. Fries 43; U. v. Wilamowitz 278.

realen Hochzeit hätten die Chöre wohl direkt mit dem Agon begonnen und nicht erst Worte der Vorbereitung für diesen Wettstreit vorgetragen⁵¹⁹.

Den Wettgesang (20 ff) eröffnet der Mädchenchor, und zwar mit einer direkten Anklage gegen den Abendstern sowie einer rhetorischen Frage; es wird jetzt nur noch der griechische Name des Gestirns verwendet⁵²⁰. Die Mädchen werfen dem Abendstern vor, die Tochter der Mutter zu entreißen und einem leidenschaftlichen Mann zu geben. Dieser Gedanke erinnert stark an Catulls erstes Hochzeitsgedicht (3 f und 56 ff), in dem das grausame Handeln des Hymenaios geschildert wurde. Hier jedoch werden diese Gedanken überspitzt zum Ausdruck gebracht. Fast wörtlich wiederholt der Mädchenchor die Klage, dass der Hesperos die Tochter aus der Umarmung der Mutter entreißen kann (21 *natam ... complexu auellere matris* / 22 *complexu matris ... auellere natam*); in Vers 22 tritt zur Verstärkung der grausamen Vorstellung noch das Wort *retinentem* hinzu. Wie in einem Hymnos die Gottheit direkt angerufen wird, so wenden sich die *uirgines* zu Beginn des Wettgesanges direkt an den Abendstern. Auch der Relativsatz, der in einem Götterlied üblicherweise das Wirken der Gottheit preisend darstellt, fehlt hier nicht. Allerdings enthält er an dieser Stelle keinen Lobpreis auf Hesperos, sondern die Mädchen künden von seiner Grausamkeit. Die rhetorische Frage, die in einem Hymnos sonst zum Preis einer Gottheit anstelle einer feierlichen Anrede stehen kann, findet sich auch in diesem Wettgesang; aber hier hat die rhetorische Frage eine ganz andere Funktion: Sie soll der Anklage, die die Mädchen gegen den Abendstern vorbringen, besonderes Gewicht verleihen. Stark übertrieben ist der in der rhetorischen Frage enthaltene Gedanke, dass eine Braut dasselbe Schicksal zu erleiden hat wie eine Frau, die in einer von Feinden eroberten Stadt lebt; die Alliteration *capta crudelius* (24) verstärkt noch den Aspekt der Gewalttätigkeit. Am Anfang und Ende der Strophe verwendet der Chor das Wort *crudelis* in seiner Komparativform, um zu zeigen, dass es wohl nichts Grausameres gibt als den Abendstern. Diese übertriebenen Argumente fordern die *iuuenes* sogleich zur Widerlegung heraus.

⁵¹⁹ Vgl. E.A. Mangelsdorff 31. – In Theokrits Hochzeitslied auf Helena (id. 18) findet man vor Beginn des eigentlichen Epithalamion ebenfalls einleitende Verse (1 – 8). Sie erzählen von dem Ereignis der Aufführung des Brautliedes, das dann in den folgenden Versen (9 – 58) geschrieben steht. Im c. 62 dagegen handelt es sich nicht um eine erzählende Einleitung, die zunächst die Hintergründe für den Wettgesang schildert. Catulls *carmen* ist ein reines Rollengedicht, in dem die am Agon Beteiligten gleich zu Beginn direkt vom Chorführer bzw. von der Chorführerin angesprochen werden; die einleitenden Strophen sind wie diejenigen des Agon von Responsion bestimmt.

⁵²⁰ Bereits bei Sappho findet man die Klage (Fr. 120 D), dass der Hesperos alles heimführt, die Tochter jedoch von der Mutter fortbringt. Eine ausführliche Erklärung zum Hesperos, besonders im Hinblick auf Catulls c. 62, findet man bei D.A. Kidd 22 – 33.

Die Gegenstrophe beginnt wie auch die vorhergehende Strophe mit einer direkten Anrede an den Hesperos und einer rhetorischen Frage, die beinahe denselben Wortlaut aufweist wie die entsprechende Zeile der Mädchenstrophe, nur dass die jungen Männer das Wort *iucundior* (26) anstelle von *crudelior* (20) verwenden und dass *fertur* (20) jetzt durch *lucet* (26) ersetzt wird. Wie in der Mädchenstrophe schließt sich auch in der Antwortstrophe der Relativsatz, der das Wirken des Abendsterns nennt, direkt an die rhetorische Frage an. Die *iuuenes* gehen aber nicht auf den Vorwurf der Mädchen ein, sondern preisen den Hesperos, da durch ihn die durch die Männer und Eltern geschlossenen Ehegelöbnisse erst bekräftigt werden. Der in dem Relativsatz enthaltene hymnische Preis des Sterns wird durch die Worte *tua* (27) und *tuus* (29) betont⁵²¹. Während die *uirgines* stark emotional reagierten und ihre Ablehnung gegen Hesperos mit überspitzten Worten zum Ausdruck brachten, antworten die *iuuenes* überlegt und eher nüchtern, indem sie auf die vertragliche Seite einer ehelichen Verbindung mit den Worten *desponsa ... conubia, pepigere, pepigerunt* und *iunxere* (27 ff) hinweisen. Doch die Worte *flamma* (27) und *ardor* (29), die jeweils betont am Zeilenende stehen, scheinen ihre brennende Leidenschaft widerzuspiegeln. Entsprechend der Mädchenstrophe (24) endet auch der Part der jungen Männer vor dem Hymenaiosruf mit einer rhetorischen Frage (30). Wie es der Rolle der *iuuenes* zukommt, preisen sie den Abendstern. Vergleicht man die Verse 24 und 30 miteinander, fällt auf, dass die jungen Männer das Wort *crudelius* durch *optatius* ersetzen; sie sprechen im Gegensatz zu den Mädchen nicht von *capta ... urbe* sondern von *felici ... hora*, und *faciunt hostes* ersetzen sie durch *datur a diuis*⁵²².

Im zweiten Strophenpaar ist der Text der Mädchenstrophe, abgesehen von der 1. Zeile (32), verloren gegangen. Wie sich an dem erhaltenen Vers zeigt, setzen die *uirgines* ihre Anklage gegen Hesperos fort: Er hat eine Gefährtin aus ihrem Kreis genommen⁵²³; auch aus dem Inhalt der Gegenstrophe, die, wie sich annehmen lässt, eine Antwort auf das Argument der Mädchen enthält, kann man schließen, dass die *uirgines* das Motiv des Raubes, das sie schon in ihrer ersten Strophe des

⁵²¹ Vgl. H.P. Syndikus, Catull II 65. – Zum einen erinnert das Lob des Abendsterns an Sapphos Fragmente (132 a D, 133 D), zum anderen auch an c. 61,61 ff, wo von der durch den Hochzeitsgott gestifteten legalen, d.h. ehelichen Liebe die Rede war.

⁵²² Vgl. H.P. Syndikus, Catull II 65 ff; Marguerite Johnson / T. Ryan 25.

⁵²³ Jetzt wird nicht mehr die Trennung von der Mutter, sondern die Trennung von den Freundinnen thematisiert; vgl. Theoc. 18,38 ff; H.P. Syndikus, Catull II 68.

Wettgesangs vorbrachten (21 f), variierend fortgeführt haben⁵²⁴. In der Strophe der *iuvenes* fehlt zu Beginn mindestens ein Vers; denn das *namque* (33) zeigt die Begründung für eine vorausgegangene Feststellung an⁵²⁵. Die jungen Männer preisen den Abendstern, den sie direkt feierlich anreden, wie die Worte *tuo* (33), *comprendis* (35) und *te* (36) zeigen⁵²⁶, als Hüter der Ordnung: Bei seinem Aufgang treten die Nachtwachen zum Schutz der Bevölkerung ihren Dienst an, und wenn er unter anderem Namen als Morgenstern zurückkehrt⁵²⁷, können Diebe, die sich nachts versteckt haben, gefasst werden.

Es folgt ein Vorwurf gegen die Mädchen, dass sie nur mit geheuchelter Klage – dies erinnert an die zur Schau gestellten Tränen einer römischen Braut vor Beginn der *deductio* – den Abendstern attackieren, dass sie ihn in Wirklichkeit aber selbst herbeisehnen. Hier wird indirekt auch den Mädchen Leidenschaft und Sehnsucht unterstellt; dieser Gedanke ist bereits aus Catulls erstem Hochzeitsgedicht (32 ff und 169 ff) bekannt.

Das letzte Strophenpaar des Wettgesangs zeichnet sich durch seine Naturvergleiche besonders aus. Der Mädchenchor setzt eine *uirgo* mit einer Blume gleich, die jungen Männer vergleichen das unverheiratete Mädchen mit einer Rebe. In beiden Strophen geht es um die Aspekte ‚Unberührtheit – Verlust der Reinheit‘, zunächst im Bereich der Natur, dann im menschlichen Leben sowie um die menschlichen Reaktionen auf die jeweiligen Zustände. Die Mädchen vergleichen die *uirgo* mit einer Blume, die verborgen in einem geschützten Garten wächst (39 – 42) und von allen begehrt wird; die Alliteration *saep̄tis secretus* (39) betont den Gedanken des behüteten Lebens⁵²⁸. Dem Zustand der Unberührtheit wird der Zustand der verlorenen Reinheit entgegengesetzt (42 – 44). Wie eine gepflückte Blume welkt⁵²⁹ und

⁵²⁴ Vgl. E.A. Mangelsdorff 33; W. Kroll 126; C.J. Fordyce 257; St. Commager 26; H.P. Syndikus, Catull II 68; J. Godwin 117 f. – Einen Versuch, die verlorenen Verse zu rekonstruieren, findet man bei G.B. Pighi 216 und G.P. Goold 124.

⁵²⁵ Vgl. H.P. Syndikus, Catull II 68; J. Godwin 117. – Zur Rekonstruktion des verlorenen Verses vgl. G.P. Goold 124.

⁵²⁶ Die direkte Anrede einer Gottheit in der zweiten Person sowie das begründende *nam* gehören zum Hymnenstil; vgl. Kap. 1.1.2; H.P. Syndikus, Catull II 69.

⁵²⁷ Dass der Abendstern mit dem Morgenstern identisch ist, war bereits seit langer Zeit bekannt. Aber seit der hellenistischen Epoche findet sich die irrtümliche Auffassung, dass der Abendstern gleich am nächsten Morgen als Morgenstern wiederkehren kann; vgl. W. Kroll 126.

⁵²⁸ Dies erinnert an Catulls erstes Hochzeitslied (c. 61,87 ff), in dem der Dichter die Braut mit einer Hyazinthe im Garten eines reichen Mannes verglich; hier wählt Catull das schlichte Bild einer Blume, die im umzäunten Garten, allein von Sonne und Regen gekräftigt, heranwächst. Solche schlichten Naturbilder findet man auch bei Sappho, z.B. Fr. 5/6 D, 96 D; vgl. H.P. Syndikus, Catull II 70 ff.

⁵²⁹ Vgl. Sapph. Fr. 117 D: Catulls Vergleich von der gepflückten Blüte ist nicht so grausam wie Sapphos Bild der Hyazinthe, die von Hirten am Berghang zertreten wird.

nicht weiter beachtet wird, so findet ein Mädchen, wenn es seine Reinheit verloren hat, keine Anerkennung mehr; auch in dieser Strophe übertreibt der Mädchenchor sehr, vor allem wird durch den Ausdruck *polluto corpore* (46) ein überspitzt negatives Bild von der bevorstehenden Vermählung gezeichnet.

Dies fordert wiederum die jungen Männer zur Antwort heraus. Wie die Mädchen beginnen sie mit der Schilderung der Unberührtheit im Bereich der Natur. Gemäß ihrer Rolle beschreiben die *iuuenes* diesen Zustand jedoch als negativ: Eine Rebe, die einsam auf einem Feld wächst, wird weder von Bauern noch von weidenden Tieren beachtet; sie kommt um (49 – 53). Ist die Rebe aber an einer stützenden Ulme aufgebunden⁵³⁰ – ein ähnliches Bild findet man in c. 61,102 ff – wird sie sowohl von den Bauern als auch von den Tieren beachtet (54 f). Wie in dem Mädchenpart folgt in der Gegenstrophe jetzt die Beschreibung der verschiedenen Situationen im menschlichen Bereich: Das unverheiratete Mädchen findet, wenn es altert, keine Beachtung (56); ist sie aber rechtzeitig eine ihr angemessene Ehe eingegangen, so ist sie dem Mann teuer, dem Vater weniger lästig (57 f).

Das dritte Strophenpaar ist von strenger Responion gekennzeichnet. Beide Strophen beginnen mit einem Vergleichssatz (39, 49 *ut ... nascitur*). In der Mädchenstrophe findet man in den Versen, die die Reaktionen zuerst auf die unberührte, dann auf die gepflückte Blume darstellen, zunächst die Worte *multi/multae* (42), dann *nulli/nullae* (44), in der Strophe der *iuuenes* heißt es in den entsprechenden Versen umgekehrt zuerst *nulli/nulli* (53), dann *multi/multi* (55). Die Passage, in der die Übertragung auf das menschliche Leben erfolgt (45 und 56), beginnt in beiden Strophen mit *sic*. Die jungen Männer übernehmen fast wörtlich den Vers 45 der Mädchenstrophe (*sic uirgo, dum intacta manet, dum*) – sie ersetzen nur die Worte *cara suis est* durch *inculta senescit* – und fahren wie die *uirgines* (46) mit einem *cum*-Satz (57) fort; das Wort *cara*, das sich in der letzten Zeile des Mädchenparts vor dem Hymenaiosruf (47) findet, nehmen die *iuuenes* in dem entsprechenden Vers (58) der Antwortstrophe wieder auf⁵³¹.

⁵³⁰ *maritare* (54) bedeutet sowohl ‚verheiraten‘ als auch ‚den Weinstock einem Baum durch Anbinden gleichsam vermählen‘, vgl. Cato agr. 32,2; H.P. Syndikus, Catull II 72 f. – *ulmus* hat hier männliches Geschlecht; der Baum wird als Gatte angesehen, denn er ist es ja, der seine Frau (hier: die Rebe) stützt. – A. Taylor 21 vertritt die Auffassung, dass *forti* statt *forte* zu lesen ist. Dadurch wird das Argument der jungen Männer von dem Baum (Gatten), der für die Rebe (Frau) eine Stütze ist, noch bekräftigt.

⁵³¹ Vgl. E.A. Mangelsdorff 33; H.P. Syndikus, Catull II 70 f. – Da im dritten Strophenpaar der Part der Mädchen, abgesehen vom Hymenaiosruf, neun Verse, die Strophe der jungen Männer dagegen zehn Verse umfasst, nehmen einige Gelehrte, wie z.B. Th. Birt 418 f und G.P. Goold 126, den Ausfall eines Verses nach Vers 41 an. Im Falle einer Ergänzung des Verses wären dann Strophe und Gegenstrophe gleich lang.

Mit der Antwort der jungen Männer ist der Wettstreit beendet; abrupt wenden die *iuuenes* bzw. ihr Leiter⁵³² sich nun (59) direkt an die Braut und sprechen sie als *uirgo* an; in Vers 4 war ihr Erscheinen bereits angekündigt worden. Dass sie inzwischen gekommen ist, wird im Gedicht nicht erwähnt. Es ist aber anzunehmen, dass sie während des Agon anwesend war⁵³³. Das *et tu* (59) zeigt, dass es nun nicht mehr allgemein um die Hochzeit, sondern um eine konkrete Situation geht⁵³⁴. Die *iuuenes* ermahnen die Braut, einem solchen Ehemann nicht zu widerstreben; das *talis* (59) weist auf die Vorzüge ihres künftigen Gatten hin. Das Mädchen soll den Eltern, die sie diesem Mann anvertraut haben, gehorchen. Das wiederholte *pater ... ipse* (60), *ipse pater* (61) sowie die Worte *cum matre* (61) und *parere* (61) bringen die Autorität der Eltern verstärkt zum Ausdruck⁵³⁵. Der Gedanke erinnert auch an die Verse 28 f, wo davon die Rede war, dass die Eltern das Ehebündnis für ihre Tochter vereinbarten. Zuletzt geben die jungen Männer der Braut zu bedenken, dass ihr Mädchentum ihr nicht allein gehört, sondern nur zu einem Drittel; die anderen beiden Teile gehören dem Vater und der Mutter. Daher soll das Mädchen sich nicht der Ehe widersetzen. Auffallend sind in diesen letzten Versen (62 ff) vor dem Hymenaiosruf die gehäuften Alliterationen: *tota tua; parte parentum; pars patrist; dote dede-runt*, die diesen Gedanken besonders betonen. Mit dieser eher scherzhaften Mahnung der *iuuenes* an die Braut und einem letzten Hymenaiosruf endet dieses *car-men*⁵³⁶.

Was die Frage, ob das c. 62 für eine Aufführung bestimmt war, anbelangt, so lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Catull in seinem zweiten Hochzeitsgedicht, das weder ein Hymenaios noch ein Epithalamium ist, eine Szene darstellt,

⁵³² T. Goud 23 – 32 nimmt an, dass die Chorführerin der Mädchengruppe hier sozusagen in der Rolle einer *pronuba* die Braut direkt anspricht, um sie zur Aufgabe ihres Widerstandes gegen die bevorstehende *deductio* zu bewegen.

⁵³³ H. Tränkle 255 f weist auf die Möglichkeit hin, dass nach Vers 58 nicht nur der Hymenaiosruf, sondern im Anschluss daran noch weitere, von den Mädchen vorgetragene Verse, in denen von dem Auftritt der Braut die Rede war, ausgefallen sein können. T. Goud 30 nimmt den Verlust zweier Verse, von denen einer der Hymenaiosruf ist, zwischen den Versen 58 und 59 an; dagegen W. Albert 120.

⁵³⁴ Vgl. E. Fraenkel 317 f; W. Albert 120; H.P. Syndikus, Catull II 74. – Zur Frage, ob das *et* am Anfang von Vers 59 in *at* geändert werden sollte, vgl. O. Thomsen 224 ff.

⁵³⁵ Dass die Autorität des Vaters bei einer Eheschließung eine wichtige Rolle spielte, zeigt auch das Sappho-Fragment (122 D) *ἄωσομεν, ἧσι πάτηρ.....*

⁵³⁶ Vgl. W. Kroll 129. – Nach römischem Recht mussten bei einer Heirat im Prinzip zwar alle vertragsschließenden Seiten zustimmen (Paul. dig. 23,2,2: *nuptiae consistere non possunt nisi consentiant omnes, id est qui coeunt quorumque in potestate sunt*), faktisch gesehen konnte jedoch das junge Mädchen, „so lange die patria potestas in voller Kraft wirkte“ bei einer Verheiratung ihren eigenen Willen kaum gegen den ihres Vaters durchsetzen (J. Marquardt 32); vgl. H.P. Syndikus, Catull II 75.

die eher zu einer griechischen als zu einer römischen Hochzeit passte⁵³⁷. Abgesehen davon, dass ein Hochzeitsmahl an getrennten Tischen nur der griechischen, nicht der römischen Sitte entsprach, ist der Auftritt von einem Mädchenchor, der sich mit einem Chor junger Männer vor der *deductio* der Braut einen Sangeswettbewerb lieferte, bei einer römischen Hochzeit undenkbar. Bei einer griechischen Hochzeit dagegen ist solch ein Agon eher vorstellbar, weil die Griechen, wie bereits im 1. Kapitel gezeigt wurde, seit alters her schon Chordarbietungen kannten und Agone ohnehin eine große Rolle spielten. Die traditionsbewussten Familien der römischen Oberschicht, die bei einer Hochzeit sicherlich darauf bedacht waren, sämtliche notwendigen Riten und religiösen Pflichten, die zu einer solchen Feier gehörten, gewissenhaft zu erfüllen, hätten in den Ablauf ihres Festes eine für die Römer ungewöhnliche Chordarbietung wohl kaum integriert. Hinzu kommt, dass ein zu einer Aufführung bestimmtes Lied sicher nicht auch noch die Vorbereitung der Chöre auf den Wettgesang zum Inhalt gehabt hätte⁵³⁸. Diese Passage, die hier immerhin 19 Verse umfasst, ist als ein ‚Signal‘ des Dichters dafür zu verstehen, dass er sein c. 62 nicht für eine öffentliche Darbietung⁵³⁹ schrieb, sondern sich der Hochzeitsdichtung widmete, weil diese Gattung in hellenistischer Zeit sehr beliebt war und sich Catull ja als Nachfolger des bedeutendsten Dichters dieser Epoche verstand. Er wollte keine Chorlieder für eine reale Aufführung verfassen, sondern, wie schon erwähnt wurde, mit der Gattung ‚Hochzeitsdichtung‘ vielmehr ‚spielen‘. Dies zeigt sich auch daran, dass Catull sein drittes Hochzeitslied (Parzenlied in c. 64, 323 – 381), das Topoi der Hochzeitsdichtung, wie den Abendstern (328 f), die Ankündigung der Braut und der *gaudia amorum* (329 – 332), das Lob der Liebe und der Eintracht des Paares (334 – 336), den Hinweis auf die Geburt eines Kindes (338), die Aufforderung zum Genuss der Liebesfreuden (372 – 374) und den Hinweis auf den Kindersegen (376 – 380) enthält⁵⁴⁰, in sein Epyllion von der Hochzeit

⁵³⁷ Im c. 62 finden sich kaum römische Spuren: Vers 32 weist auf den Brautraub hin, der bei einer römischen Hochzeit üblich war. Ein römischer Zug ist das Bild von der Rebe in Verbindung mit dem Wort *maritare*, das von den italischen Weinbauern für das Anbinden einer Rebe an einen Baum verwendet wird; vgl. Anm. 530; G. Friedrich 281 f; E. Courtney 87; H.P. Syndikus, Catull II 72 f.

⁵³⁸ Vgl. W. Albert 119.

⁵³⁹ Vgl. E.A. Mangelsdorff 31; U. v. Wilamowitz 278; W. Albert 119. Dagegen denkt G. Wille, *Musica* 132 an eine Darbietung der Hochzeitslieder. T.P. Wiseman 199 ff glaubt, dass nicht nur das erste Hochzeitsgedicht Catulls, sondern auch das zweite ein echtes Chorlied ist. Er hält es sogar für möglich, dass das Attisgedicht (c. 63) ein zur Aufführung bestimmter Chorgesang war; in diesem *carmen* geht es nicht um die Darstellung einer Hochzeit oder einer einzelnen Szene der Feier, sondern um einen Priester der phrygischen Göttin Kybele, der sich in religiöser Raserei selbst entmannt und die Tat anschließend bereut. Der Anlass für einen öffentlichen Vortrag des c. 63 könnten die *ludi Megalenses* gewesen sein, die zu Ehren der Magna Mater (Kybele) alljährlich im April veranstaltet wurden.

⁵⁴⁰ Vgl. E.A. Mangelsdorff 28 f.

des Peleus und der Thetis eingebettet hat. Als hexametrisches Kleinepos wurde diese Dichtung von vornherein zur rezipierten Poesie, die für einen Vortrag im kleineren Kreis bestimmt war, gerechnet. Catulls ‚Spielen‘ bzw. Experimentieren mit Gattungen und Formen ist in Verbindung mit den alexandrinischen Dichtern, in deren Tradition er stand, zu sehen. Diese hatten sich von den traditionellen Gattungen abgewandt und entweder neue literarische Formen geschaffen oder radikale Neuerungen innerhalb einer überkommenden Gattung vorgenommen⁵⁴¹.

Insgesamt lässt sich für die römische Dichtung in der republikanischen Zeit festhalten, dass es zwar, wie im 2. Kapitel dargestellt wurde, Chorlieder für Sühnefeiern gab, diese *carmina* jedoch nicht erhalten sind. Für die römische Tragödie konnten wohl zumindest rudimentäre Ansätze der Chorlyrik angenommen werden. Erst bei Catull, der sich in den beiden chorlyrischen Gattungen ‚Hymnos‘ und ‚Hochzeitslied‘ betätigt hat, sind für Chöre verfasste *carmina* zu finden; diese *carmina* waren jedoch sehr wahrscheinlich nicht für eine öffentliche Darbietung bestimmt, sodass es sich bei ihnen nicht um Chorlyrik im ursprünglichen Sinn, d.h. für eine Aufführung verfasste Chorlieder, sondern um rein literarische Kunstwerke handelt.

In der Kaiserzeit spielte die Dichtung von Chorlyrik, sieht man vom dramatischen Bereich ab, eine noch geringere Rolle als in der republikanischen Zeit: Horaz ist der einzige römische Poet, von dem ein Chorlied, das bei einer Kultfeier aufgeführt wurde, bekannt ist. Es handelt sich um sein berühmtes *Carmen Saeculare*, das im folgenden Kapitel nach einigen Vorbemerkungen zur Person des Dichters sowie zu den *ludi saeculares* vorgestellt wird.

⁵⁴¹ Vgl. B. Effe, (Hrsg.), *Theokrit* 247 ff.

4. Die augusteische Zeit: Horaz

4.1 Vorbemerkungen

Quintus Horatius Flaccus (65 – 8 v.Chr.) gilt neben Vergil (70 – 19 v.Chr.) als der bedeutendste Dichter der augusteischen Zeit. Aus Mitteilungen, die sich in den Scholien des Porphyrio und des Pseudo-Acro und einer indirekt überlieferten Vita des Sueton finden, vor allem aber aus autobiographischen Mitteilungen des Horaz, lassen sich wichtige Informationen über das Leben und Wirken des Dichters entnehmen. Jedoch ist zu berücksichtigen, dass es sich bei den autobiographischen Angaben nicht unbedingt um tatsächliche Fakten handelt. Vor allem die lyrische Dichtung sollte man nicht als historische Quelle benutzen; die in ihr enthaltenen Angaben sind als poetische Aussagen, nicht als gesicherte biographische Daten anzusehen⁵⁴². Seine dichterische Tätigkeit beginnt Horaz schon bald nach der

⁵⁴² Zur Vita Horati vgl. das hervorragende 1. Kapitel bei E. Fraenkel, Horaz 1 – 28; G. Maurach 1 ff. - Horaz wurde in Venusia (an der Grenze zwischen Apulien und Lukanien) geboren. Seinem Vater, einem Freigelassenen, der dann als *coactor exactionum* (Auktionsbeamter) tätig war - ihm widmete der Dichter ein ausführliches Porträt (sat. 1,6) -, verdankte er seine sehr gute Ausbildung, zuerst in seiner Heimat, dann in Rom bei Orbilius (epist. 2,1,69 ff), der ihm zunächst die allateinische Dichtung (,Odusia' des Livius Andronicus) nahe brachte. Bei ihm lernte Horaz, der aus einfachen Verhältnissen stammte, zusammen mit Söhnen sehr angesehener Familien (sat. 1,6,77 f). Der Vater stand seinem Sohn bei allen Lehrern als der ,unbestechlichste Wächter' bei (sat. 1,6,81 f). Durch ihn wurde H. angeleitet, sich stets selbst zu prüfen und auch die Lebenseinstellung und das Verhalten der anderen genau zu beobachten und moralisch zu bewerten (sat. 1,4,103-140). Im Anschluss an die Ausbildung in Rom studierte H. in Athen Philosophie (epist. 2,2,43-45). Als es nach Cäsars Ermordung (15.3.44 v. Chr.) zu schweren Bürgerkriegswirren kam, verließ er Athen (epist. 2,2,46-48). Ohne eine Militärausbildung absolviert zu haben, erhielt er unter Brutus den Posten eines *tribunus militum* (sat. 1,6,48). In der Schlacht von Philippi (42 v. Chr.), die mit einer katastrophalen Niederlage für Brutus' Truppen endete, konnte H. sein Leben retten, jedoch verlor er dann das gesamte väterliche Erbe (epist. 2,2,50 f). Seinen Lebensunterhalt finanzierte sich H. als *scriba quaestorius*. Gleichzeitig begann er seine dichterische Tätigkeit. Dass aber die Armut ihn zum Poeten gemacht habe, ist eher als eine selbstironische Aussage zu bewerten (epist. 2,2,51 f).

Schlacht von Philippi: Das erste Satirenbuch (*sermones*) wurde wohl 35/34 v.Chr. ediert, das zweite um 30/29 v.Chr.⁵⁴³.

Die Besonderheit der horazischen Dichtung ist in ihrer Adaption der griechischen Lyrik zu sehen: Wie der Poet stolz kündigt, hat er in der römischen Dichtung Neuland betreten. Als Erster stellte er die Iamben des Archilochos, des ersten Poeten des Abendlandes, der in größerem Umfang persönliche Dichtung schrieb, in Latium vor, wobei er dessen Rhythmus und Geiste gefolgt ist, aber nicht den Inhalten, wie insbesondere den Angriffen gegen Lykambes (epist. 1,19,23 – 25). Darüber hinaus rühmt sich Horaz, als Erster das *Aeolium carmen* nach Rom gebracht zu haben (c. 3,30,13 f). Die beiden angeführten Textstellen enthalten jeweils zwei wichtige Informationen: Sie zeigen einerseits, dass sich Horaz in seinen Dichtungen der frühgriechischen Lyrik zugewandt hat, andererseits dass er in der hellenistischen Tradition steht. Denn indem er darauf hinweist, dass er der Erste (*princeps*: epist. 1,19,21 und c. 3,30,13; *primus*: epist. 1,9,23) war, der beide Dichtungsgattungen in

⁵⁴³ Neben der Abfassung der Satiren widmete Horaz sich gleichzeitig der Dichtung der Epoden, die um 30 v.Chr. herausgegeben wurden. Satiren und Epoden gehören zu seinem Frühwerk. Bald, etwa 38/37 v.Chr. (vgl. sat. 1,6,52 – 64) wurden die Dichter Vergil und Varius auf die ersten Werke des Horaz aufmerksam und empfahlen ihn Maecenas, der ihn in seinen Kreis aufnahm. Mit diesem bedeutenden Förderer begabter Dichter verband ihn eine sehr enge Freundschaft. Maecenas war es auch, der Horaz dem späteren Kaiser Augustus empfahl. Im Jahr 23 v.Chr. (mittlere Schaffensperiode) wurden die ersten 3 Bücher *carmina* veröffentlicht, die beim römischen Publikum wohl nicht den gewünschten Erfolg zeigten (epist. 1,19,35 – 41). Dass sich aber der Dichter aus Enttäuschung von der Lyrik abwandte (vgl. epist. 2,2) und sich deswegen der Abfassung des ersten Epistelbuches (23 – 20 v.Chr.) widmete – der Florusbrief (epist. 2,2) entstand vor 19 v. Chr., – ist kaum eine hinreichende Erklärung. Es war wohl eher das Ziel des Dichters, die Vorstellung vom *recte vivere* auf verschiedene Weise dem Rezipienten zu vermitteln. Augustus, mit dem Horaz sehr engen Umgang pflegte, bot dem Dichter die Stelle eines Privatsekretärs an, doch diese hohe Position schlug der Poet aus; das verübelte ihm der Herrscher aber nicht. Im Gegenteil, der Kaiser übertrug Horaz die ehrenvolle Aufgabe, das Säkularlied für die *ludi saeculares* im Jahr 17 v. Chr. (= 736 a.u.c.) zu dichten und mit einem Jungen- und Mädchenchor einzustudieren. Das *Carmen Saeculare* (CS) gehört zum Spätwerk des Poeten. Nachdem Horaz sich mit der Dichtung des CS erneut der Lyrik zugewandt hatte, schuf er das 4. Odenbuch (etwa 14 v.Chr. ediert). Zu seinem Spätwerk gehören ferner der Augustusbrief (epist. 2,1) aus dem Jahre 14 v.Chr. sowie die *ars poetica* (Pisonenbrief), deren Datierung schwierig ist (23 – 18 v.Chr. bzw. 13 – 8 v.Chr.) Hier sei auf den bedeutenden Kommentar ‚Horace on poetry‘. The ‚ars poetica‘ by C.O. Brink, Cambridge 1971, verwiesen. – Was die von Horaz verwendeten Versmaße anbelangt, so gehören die *sermones*, die 2 Bücher *epistulae* sowie die den Pisonen gewidmete *ars poetica* zur hexametrischen Dichtung. In den Epoden überwiegt iambisches Versmaß: In den meisten Gedichten folgt auf einen iambischen Trimeter ein iambischer Dimeter (Epode 1-10). Epode 17 besteht aus reinen iambischen Trimetern. H. verbindet in den Epoden 11 – 16 ein iambisches Metrum mit anderen Maßen, z.B. in Epode 13 den Hexameter mit einem Iambegugus, bei dem auf einen iambischen Dimeter das Hemiepes eines Hexameters folgt, in Epode 14 und 15 einen Hexameter mit einem iambischen Dimeter. Die Oden weisen verschiedene lyrische Metren auf. In den *carmina* 1.1-12, den sog. ‚Paradeoden‘, führt H. bis auf drei Metren alle Maße vor, die er in den Oden verwendet. C. 1,2; 1,10; 1,12 weisen die sapphische Strophe auf, bei der auf drei sapphische Verse (= ein Kretiker geht einem akephalen Hipponakteus voran) ein Adoneus folgt. Die sapphische Strophe verwendet H. auch in seinem berühmten *Carmen Saeculare* sowie in etlichen seiner *carmina*. Sehr häufig findet man in den Oden auch die alkäische Strophe. Sie besteht jeweils aus zwei alkäischen Elfsilblern, auf die je ein Neunsilbler und ein Zehnsilbler folgen; vgl. H. Drexler 116 ff.

Latium bzw. in Rom eingeführt hat, verwendet er den hellenistischen Topos des *πρῶτος εὐρετής* (lat. *primus inventor*), der auf Kallimachos zurückgeht⁵⁴⁴.

Wie Vergil, so gehört auch Horaz zu der so genannten ersten Generation der augusteischen Dichter, also zu denjenigen, die die Wirren des Bürgerkrieges erlebten. Ihre Reaktion auf die Ereignisse ist aber völlig unterschiedlich: Während Vergils 4. Ekloge die Vision von der zyklischen Wiederkehr der *aurea aetas* auf Erden enthält, entwirft Horaz in Epode 16 als einzige Lösung für die derzeitige Katastrophe des Bürgerkriegs die Utopie vom Auszug zu den Inseln der Seligen, zu dem er in einer fiktiven Bürgerversammlung auffordert. In den Werken der augusteischen Dichter, die nach Octavians Sieg und Machtübernahme verfasst sind - dies gilt vor allem für Vergil und Horaz -, findet sich eine affirmative Tendenz im Hinblick auf die Politik des neuen Herrschers, der durch eine Reihe feierlicher Staatsakte und anderer Maßnahmen⁵⁴⁵, so vor allem durch seine Reformen, wie z.B. die Wiederherstellung alter Tempel, die Erneuerung vergessener Kulte, die Rückbesinnung auf die altrömischen Tugenden und die strenge Sittengesetzgebung (18 v. Chr.), demonstrierte, dass ein neues Zeitalter des Friedens und der Ordnung angebrochen war. Die Affirmation der Dichter sollte man aber aus heutiger Sicht nicht voreilig als negativ beurteilen; sie muss im Kontext der damaligen Verhältnisse gesehen werden: Augustus hatte dem römischen Volk den dringend benötigten Frieden wiederhergestellt und das am Abgrund stehende Imperium Romanum vor einer endgültigen Katastrophe bewahrt. So galt er als Garant der neu gewonnenen Sicherheit. Deshalb verehren die Vertreter der 1. Generation der augusteischen Dichter den neuen Herrscher in ihren Werken. Horaz z.B. verfasst einen Lobpreis (c. 1,2), in dem er Augustus als den auf Erden erschienenen und wirkenden Gott Merkur feiert und ihn als alleinigen Retter, der Rom vor dem drohenden Untergang bewahrt, ehrt⁵⁴⁶. *Carmen* 1,12, ein lyrischer Hymnus, ist ebenfalls ein Lobpreis auf Augustus. Zunächst

⁵⁴⁴ Zum ‚primus-Motiv‘ ausführlich vgl. W. Wimmel 95, passim.

⁵⁴⁵ Eine grundlegende Untersuchung zu Augustus und seinem Prinzipat findet sich bei D. Kienast, *Augustus* 1982; vgl. auch C. Wells 61 ff.; G. Binder, (Hrsg.), *saeculum Augustum*, 3 Bde., 1987-1991.

⁵⁴⁶ Wenn Horaz Augustus als Gott preist, ist das nicht als ein Ausdruck seiner Frömmigkeit anzusehen. Dies ist ein Topos, den man in der Herrscherpanegyrik findet; zur Frage nach dem Verhältnis des Dichters Horaz zu Augustus gibt E. Doblhofer 36 ff. einen ausführlichen Forschungsüberblick; vgl. auch H.P. Syndikus, *Horaz* I 38 ff. - Vergil verherrlicht in seiner 1. Ekloge den Retter Octavian als Gott, allerdings ohne Namen zu nennen. In den ‚Georgica‘ 1,24 ff. reiht er ihn unter die Götter ein und spricht auch von einer Apotheose durch Verstirnung (Katasterismos: 32 – 35). In der 4. Ekloge wird die Geburt eines göttlichen Knaben, mit dem das Goldene Zeitalter beginnt, angekündigt. Bis heute ist allerdings umstritten, wen der Dichter mit diesem ‚puer‘ gemeint hat. Einen Forschungsüberblick zu dieser Frage gibt W.W. Briggs 1314 - 1316; vgl. auch W. Clausen, *Virgil* 121 ff.

zählt der Dichter rühmend, mit Jupiter beginnend, eine Reihe von Göttern und Heroen auf. Es folgt die Erwähnung von berühmten Gestalten aus der römischen Geschichte. Höhepunkt dieser Aufzählung ist schließlich Augustus. Dem neuen Herrscher wird der höchste Rang auf Erden gegeben, nur Jupiter ist noch mächtiger. So wie der Vater der Götter den Himmel regiert, so herrscht Augustus in Gerechtigkeit auf Erden. Insgesamt sind die in der Zeit des Prinzipats verfassten *carmina*, bei denen sich Horaz an Alkaios, Sappho und Pindar⁵⁴⁷ orientiert, vor dem Hintergrund zu lesen, dass Octavian derjenige gewesen ist, der Rom endlich den inneren und äußeren Frieden brachte. Durch sein poetisches Schaffen will Horaz zum Erhalt des Imperium Romanum beitragen. Seine Dichtung hat eine protreptische und somit öffentliche politische Funktion. Besonders deutlich zeigt sich dies an den *carmina* 3.1 – 6, den sog. Römeroden, in denen die Rückbesinnung auf die Tugenden und die Verantwortung des Einzelnen für die Gemeinschaft betont und zugleich angemahnt werden⁵⁴⁸. Die Absicht des Dichters ist es, mit diesen *carmina* erzieherisch auf die römische Bevölkerung, vor allem auf die Jugend einzuwirken und somit einen Beitrag zur Sicherung des neu gewonnenen Friedens zu leisten.

4.2 Die *ludi saeculares*

Augustus, der neue Herrscher, der der Bevölkerung Roms nach den schweren Bürgerkriegswirren den lang ersehnten Frieden gebracht hatte, veranstaltete i.J. 17 v.Chr. Säkularspiele, deren religiöse Bedeutung in der Vorstellung lag, dass mit dem alten *saeculum* zugleich auch alles Unheilvolle dieses Zeitraumes zugrunde ging⁵⁴⁹. Zugleich wollte der Kaiser mit der Durchführung dieser Feier Rom und der Welt de-

⁵⁴⁷ Im 4. Odenbuch tritt Pindar als Vorbild des Horaz besonders hervor. In c. 4,2 setzt Horaz dem bedeutendsten unter den griechischen Chorlyrikern ein Denkmal.

⁵⁴⁸ C. 3,2,13: *dulce et decorum est pro patria mori*. Mit diesem Vers fordert Horaz den Römer nicht zum Heldentod auf. Der Einzelne soll nur dann kämpfen, wenn das *imperium* von äußeren Feinden angegriffen wird und nur dann sein Leben für die Gemeinschaft opfern, wenn die Notsituation es erfordert. Der Tod im Feld ist jedoch sinnlos, wenn Römer gegeneinander Krieg führen. Zu diesem viel diskutierten Vers vgl. J. Bridge 340, 350, 367; W. Sylvester 22 – 23; H. Hommel, Dulce 219 – 252; L.I. Lindo 258 – 260; S.J. Harrison 91 – 93; Chr. Gnilka, Dulce 94 f.

⁵⁴⁹ Vgl. den grundlegenden Artikel 'Saeculares ludi' von M.P. Nilsson.

monstrieren, dass unter seiner Herrschaft ein neues, besseres Zeitalter, ein *saeculum*⁵⁵⁰ des Friedens und der Ordnung angebrochen war.

Augustus, der bestrebt war, im Kaiserreich altrömische Kulte und Bräuche wieder aufleben zu lassen, hatte mit der Feier der *ludi saeculares* die Möglichkeit, auf einen religiösen Brauch aus der republikanischen Zeit zurückzugreifen. Bereits im Jahre 249 v.Chr. hatte es vergleichbare Spiele gegeben, die sog. *ludi Tarentini*: Als der gefährliche Verlauf des Ersten Punischen Krieges sowie viele unheilvolle Zeichen, u.a. ein Blitz, der in die Stadtmauer zwischen Porta Collina und Esquillina⁵⁵¹ einschlug, das römische Volk stark beunruhigten, wurden die *X viri sacris faciundis* beauftragt, die sibyllinischen Bücher⁵⁵² zu befragen. Ihrer Anordnung zu-

⁵⁵⁰ Der römische Gelehrte Censorinus (3. Jh. n.Chr.) beschäftigt sich in Kap. 17 seiner Schrift ‚De die natali‘ mit den Säkularberechnungen und den *ludi saeculares*. Seine Darstellung der etruskischen und römischen Säkularvorstellungen basiert u.a. auf Varro, der seine Lehre über die *saecula* den ‚Tuscae historiae‘ bzw. den ‚rituales Etruscorum libri‘ entnommen und selbst ein Buch ‚De saeculis‘ geschrieben hat (Serv. Verg. Aen. 8,526). Censorinus (17,2) definiert *saeculum* – das Wort wird von *serere* (säen) hergeleitet – als *spatium vitae humanae longissimum partu et morte definitum*, d.h. als ‚höchstmögliche menschliche Lebensdauer‘. Nach den etruskischen ‚libri rituales‘ (vgl. Cens. 17,5) beginnt die Berechnung eines solchen *saeculum naturale* mit der Gründung einer Stadt. Stirbt der letzte Mensch, der die Stadtgründung noch miterlebt hat, so endet das erste *saeculum*. Die Römer haben die *saecula* schon früh auf eine Dauer von 100 Jahren beschränkt; daher kommt das *saeculum naturale*, das von variabler Länge ist, bei ihnen praktisch nicht zum Tragen. Censorinus bezeichnet das auf 100 Jahre festgelegte *saeculum* als *saeculum civile* (Cens. 17,13). Kennzeichnend allein für die römische Tradition ist, dass zu Beginn eines neuen *saeculum ludi* veranstaltet werden: Cens. 17,7: *Romanorum autem saecula quidam ludis saecularibus putant distinguunt*; vgl. C.O. Thulin III 63 ff; M.P. Nilsson, Sp. 1697 ff; E. Diehl 259 ff (bes. 262); G.B. Pighi, De ludis saecularibus 13 ff; P. Weiss 205 – 217; J.F. Hall 2567 ff; Mareile Haase, Sp. 1207 f. – Zur Frage des alten Brauches der Nageleinschlagung in Rom in die Wand der cella der Göttin Minerva auf dem Capitol zum Zweck der Jahreszählung vgl. M.P. Nilsson, Sp. 1698 f; Th. Mommsen, Chronologie 171 ff geht im Zusammenhang mit der Berechnung der ersten Säkularreihe davon aus, dass anlässlich der großen Pest, die i.J. 463 v.Chr. ausgebrochen war, die Nageleinschlagung als Sühnemittel in Rom eingeführt wurde; diese Zeremonie sollte künftig alle 100 Jahre durchgeführt werden. Es handelte sich nach Th. Mommsen also um die Einschlagung des Säkularnagels; eine jährliche Nageleinschlagung (vgl. Liv. 7,3) habe es seiner Ansicht nach jedoch nicht gegeben; vgl. auch G. Wissowa 430; gegen diese These: A.v. Premerstein, Sp. 2 – 4; M. P. Nilsson, Sp. 1699 f; St. Weinstock 50; K. Latte 154; P. Weiss 209 f.

⁵⁵¹ Dies berichtet Varro in seiner Schrift ‚De scaenicis originibus‘ (bei Cens. 17,8); vgl. Verrius Flaccus bei Ps.-Acro (schol. Cruq. zu Hor. C. S. 8); - Ps.-Acro gibt als Ursache der Spiele eine Pest an; vgl. P. Weiss 212. Dagegen hält W. Suerbaum 84 trotz dieser Belege die Existenz der Spiele vom Jahre 249 v.Chr. nicht wirklich für gesichert.

⁵⁵² Die sibyllinischen Bücher, die das Kollegium der *X viri*, dessen Zahl vermutlich unter Sulla auf fünfzehn erweitert wurde, für staatliche Sühnezereemonien in der republikanischen Zeit nutzte, sowie Orakeltexte der Kaiserzeit führte man im Altertum auf die Sibyllen zurück. – Die römischen ‚Sibyllinischen Bücher‘, auch ‚libri fatales‘ genannt, spielten im Kult eine wichtige Rolle. Diese in griechischer Sprache verfassten Bücher, die die cumäische Sibylle dem König Tarquinius Priscus verkauft haben soll (Lact. inst. 1,6), enthielten keine Weissagungen, sondern Ritualvorschriften für eine Feier, die auf die Erscheinung eines unheilvollen Vorzeichens hin zur Abwehr und Sühne durchzuführen war. Nur aufgrund eines Senatsbeschlusses wurden diese geheimen Bücher von den *XV viri s.f.* eingesehen und zu Rate gezogen. Als i.J. 83 v.Chr. der Brand des Jupitertempels auf dem Capitolium die sibyllinischen Bücher vernichtete, wurden auf Befehl des Senats neue Orakel aus Erythrai, Samos, Ilion und anderen Gegenden geholt und zusammengestellt. Diese neue Sammlung ließ Augustus (vgl. Suet. Aug. 31,1) wohl i.J. 12 v.Chr. in den neu errichteten Tempel des Apollo Palatinus bringen. Bis ins 4. Jh. n.Chr. wurde sie noch verwendet. Bei Phlegon von Tralles (Jacoby, FGrH 257 F 36 X) ist ein Orakel (Sühnung eines *prodigium*) erhalten; ein weiteres Orakel, das in Verbindung mit der Feier der *ludi saeculares* i.J. 17 v.Chr. steht, belegen Phlegon (Jacoby, FGrH 257 F 37) und Zosimos (2,6); vgl. A. Rzach, Sp.2073 – 2103; H. Le Bonniec, Sp. 2792 f; ders., Quindecimviri, Sp. 2499; J.-D. Gauger, (Hrsg.), Sibyllinische Weissagungen, gr.-dt., Düsseldorf / Zürich 1998; Christine Walde, Sp.499 f; M. Sehlmeier, Sp. 501; D. Kienast 235 f; Bärbel Schnegg-Köhler 221 f.

folge sollten den Unterweltgottheiten *Dis pater* – der Name ist die Übersetzung des griechischen Pluton – und Proserpina – dies ist der lateinische Name, unter dem die Römer, wohl unter Vermittlung der Etrusker⁵⁵³, die griechische Göttin Persephone übernahmen – zum Zweck der Sühnung⁵⁵⁴ drei Nächte hindurch⁵⁵⁵ Spiele⁵⁵⁶, die *ludi Tarentini*⁵⁵⁷, auf dem Marsfeld abgehalten und schwarze Opfertiere dargebracht werden. Dieser Ritus sollte in Zukunft alle 100 Jahre wiederholt werden. Für *Dis pater* war als Opfer ein schwarzer Stier, für die Göttin eine Kuh vorgesehen; es wurden Göttermahle⁵⁵⁸ hergerichtet. Nach Abschluss der Feier vergrub man den Altar wieder⁵⁵⁹. Der aitiologischen Legende zufolge – sie wird bei Valerius Maximus 2,4,5 und Zosimos 2,1 - 3, einem byzantinischen Geschichtsschreiber um die Wende des 5. / 6. Jh. n. Chr., im Wesentlichen übereinstimmend erzählt – liegt der Ursprung der Spiele in einer Gentilfeier der Gens Valeria. Die *ludi Tarentini* sollten, wie die sibyllinischen Bücher befahlen, nach 100 Jahren, d.h. i.J. 149 v.Chr. wiederholt werden. Tatsächlich fanden sie aber erst drei Jahre später, also i.J. 146 v.Chr.⁵⁶⁰ statt; vermutlich war der 3. Punische Krieg der Grund für die Verschiebung der Spiele. Die

⁵⁵³ Vgl. K. Latte 247.

⁵⁵⁴ Vgl. K. Latte 247.

⁵⁵⁵ Varro (bei Cens. 17,8); nach Verrius Flaccus (schol. Cruq. zu Hor. C. S. 8) fand die Feier *triduo, id est tribus diebus et tribus noctibus* statt. Das Scholion teilt ferner mit, dass zwischen den Opferhandlungen ein *carmen* gesungen worden ist.

⁵⁵⁶ Bei den Spielen fanden, wie auch noch bei den augusteischen *ludi saeculares*, Pferderennen statt; vgl. K. Latte 247.

⁵⁵⁷ Der Name *ludi Tarentini* ist nach Varro (bei Cens.17,8) die Bezeichnung für die republikanischen *ludi saeculares*. Die Spiele fanden an einem Ort auf dem Marsfeld, unmittelbar an der Tiberschleife, statt. Dieser Ort wurde als *Tarentum* bzw. *Terentum* bezeichnet; für den Namen *Tarentum* gibt es mehrere Belege (z. B. Val. Max. 2,4,5; Ov. fast. 1,501; Mart. 1,69,2; 4,1,8; 10,63,3; Stat. silv. 4,1,37; Auson. 336,34 p. 202 Peiper), während man *Terentum* nur bei Festus (p. 478 L; Pauli exc. 479 L) findet. Viel diskutiert wird die Frage nach dem Ursprung der *ludi Tarentini* bzw. *ludi Terentini*. Der Name *ludi Tarentini* deutet wegen seines Anklanges an die unteritalische Stadt Tarent auf einen griechischen Ursprung der Spiele hin (vgl. bes. G. Wissowa 311; M. P. Nilsson, Sp. 1705 ff; C. Cichorius 1-22; F. Altheim, Terra Mater 2 ff). Jedoch ist zu bedenken, dass für Tarent die Existenz eines Festes, das den römischen Säkularspielen ähnlich war, nicht nachgewiesen ist und dass den Griechen Jahrhundertfeiern überhaupt fremd gewesen sind. Zudem stammt der Säkulargedanke aus dem etruskisch-römischen Bereich. - Möglicherweise hatte der Ort, an dem die Spiele stattfanden, ursprünglich den Namen *Terentum* (vgl. Bärbel Schnegg-Köhler 187) und war eine Kultstätte der Unterweltgottheiten, bevor er mit der Einführung des Dis Pater- und Proserpinakultes als *Tarentum* bezeichnet wurde. Dies könnte auf römischen Ursprung der Spiele hinweisen (vgl. G. Marchetti-Longhi 32 ff; R. Merkelbach 83-99). Einen Überblick über die verschiedenen Auffassungen zu diesem Problem gibt H. Erckel 172 f; vgl. auch P. Weiss 207; G. Freyburger, Ludi Sp. 485 f; Bärbel Schnegg-Köhler 186 ff.

⁵⁵⁸ Val. Max. 2,4,5; G. Wissowa 311, Anm. 3 geht davon aus, dass für den Gott ein *lectisternium*, für die Göttin ein *sellisternium* hergerichtet wurde; vgl. M.P. Nilsson, Sp. 1705.

⁵⁵⁹ Val. Max. 2,4,5.

⁵⁶⁰ Bezeugt sind diese Spiele durch die zeitgenössischen Historiker Piso Censorius, Cn. Gellius, Cassius Hemina bei Cens. 17,11. Dagegen gibt Antias – Varro und Livius (zu Livius vgl. perioch. 49) folgen ihm – das Jahr 149 v.Chr. für die Feier an; hierbei handelt es sich jedoch offensichtlich um ein konstruiertes Datum. Größere Wahrscheinlichkeit hat die Angabe des Jahres 146 v.Chr., da sie nicht in das von den Sibyllinischen Büchern geforderte Hundertjahrsschema passt und daher nicht fingiert sein kann; vgl. M.P. Nilsson, Sp. 1699 ff; K. Latte 248; P. Weiss 207.

Feier, die, entsprechend dem Hundertjahrschema, i.J. 49 v.Chr. fällig gewesen wäre, fand offensichtlich wegen der Bürgerkriegswirren nicht statt⁵⁶¹, jedoch schien im 1. Jh. v. Chr. aufgrund der schrecklichen Bürgerkriegsereignisse die Idee von einem neuen, besseren *saeculum* stark vorhanden zu sein⁵⁶².

Aus der Überlieferung der Säkularspiele, für die Censorinus der hauptsächliche Gewährsmann ist (vgl. auch Zos. 2), lassen sich unter den älteren Feiern zwei Säkularreihen entnehmen: Die eine Reihe von jeweils 100 Jahren geht auf Valerius Antias, der die bereits erwähnte aitiologische Legende der *Iudi Tarentini* zum Ruhm seiner Gens ausgestaltet hatte, zurück⁵⁶³.

Für die augusteischen *Iudi saeculares* i.J. 17 v. Chr. hat vermutlich der Jurist Ateius Capito, ein Experte des Sakralrechtes, eine andere Säkularreihe erfunden. Diese Reihe gibt an, dass Spiele jeweils in einem Intervall von 110 Jahren veranstaltet worden sind: 456, 346, 236, 126⁵⁶⁴.

Für die Säkularfeier i.J. 17 v. Chr. sind zahlreiche Zeugnisse vorhanden. Außer dem *Carmen saeculare* des Horaz und dem Bericht des Zosimos (2,5 – 6), der einen Überblick über die bei Säkularspielen üblichen Feierlichkeiten gibt, finden sich noch weitere literarische Belege⁵⁶⁵; hinzu kommen epigraphische⁵⁶⁶ und numismatische⁵⁶⁷ Zeugnisse.

⁵⁶¹ Vgl. Th. Mommsen, Säkulargedicht 353.

⁵⁶² Aus dem Erscheinen eines Kometen kurz nach Cäsars Tod i.J. 44 v.Chr. wurde das Ende eines *saeculum* vorausgesagt (Serv. ecl. 9,46: *sed Vulcanius aruspex in contione dixit cometen esse, qui significaret exitum noni saeculi et ingressum decimi*; vgl. C.O. Thulin 73; M.P. Nilsson, Sp. 1707 f. – Vergils 4. Ekloge (40 v.Chr.), nach der der Beginn eines neuen, besseren *saeculum* unmittelbar bevorstand, bringt die Idee eines Säkulumwechsels besonders stark zum Ausdruck; vgl. M.P. Nilsson, Sp. 1708 ff; P. Weiss 208 f.

⁵⁶³ Valerius Antias setzte den Beginn der *Iudi saeculares* für das Jahr 509 v.Chr. fest, da zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal ein Valerier Konsul war. Nach Eusebios aber (chron. a. Abr. 1565 = 449 v.Chr.) fanden im Jahre 449 v.Chr. die ersten *Iudi saeculares* in Rom statt. Folgt man seinen Angaben, so hätten die nächsten *Iudi* im Jahre 349 v.Chr. abgehalten werden müssen; in Wirklichkeit gab es diese Spiele aber nicht. Dennoch erfand Antias *Iudi* für dieses Jahrhundert. Allerdings legte er das Datum nicht, wie man erwarten würde, auf das Jahr 349, sondern auf 348 v.Chr. fest, so dass die Feier in das Konsulatsjahr eines Valeriers fiel. Die nächsten fälligen Spiele, die im Jahre 249 v.Chr. stattfinden sollten, wurden tatsächlich veranstaltet. Die folgenden *Iudi* wurden im Jahr 146 v. Chr. durchgeführt. Antias gab allerdings, um das Hundertjahrschema aufrecht zu erhalten, das Jahr 149 v. Chr. an; vgl. Th. Mommsen, Chronologie 176 f; M.P. Nilsson, Sp. 1703 f; E. Diehl 265; L.R. Taylor 111 f; G.B. Pighi, *De ludis saecularibus* 34 f. Gegen L.R. Taylors Auffassung, dass die Spiele vom Jahr 348 v.Chr. historisch seien (107 ff), vgl. P. Weiss 207, Anm. 9.

⁵⁶⁴ Diese Daten hat Censorinus (17,10 – 11) den *commentarii* der *XV viri* entnommen. Die Frage, weshalb die augusteischen Spiele bereits i.J. 17 v.Chr., gemäß der Säkularreihe also ein Jahr zu früh, durchgeführt wurden, konnte bisher nicht geklärt werden; vgl. M.P. Nilsson, Sp. 1699 ff.

⁵⁶⁵ Cens. 17,10; Suet. Aug. 31,4; D.C. 54,18,2.

⁵⁶⁶ Vgl. Anm. 570 und 572.

⁵⁶⁷ Vgl. *The Roman Imperial Coinage*, ed. by C. Sutherland/R. Carson, London 1984, 66, Nr. 339, 340; G.B. Pighi, *De ludis saecularibus* 74 f.

Das Sibyllenorakel, auf dessen Geheiß die augusteischen Spiele veranstaltet wurden, ist vollständig bei Zosimos (2,6) erhalten sowie in Exzerpten aus dem Buch *Περὶ μακροβίων*⁵⁶⁸ des Phlegon, eines Freigelassenen des Kaisers Hadrian. Der Text des Orakels ist gewiss für die Säkularspiele i.J. 17 v. Chr. neu erarbeitet worden⁵⁶⁹, wie sich an der Forderung, die Feier in einem Kreislauf von 110 Jahren zu wiederholen, erkennen lässt. Ob und inwieweit die *XV viri s. f.* bei der Abfassung des Orakels Verse aus älteren Orakeln eingearbeitet haben, lässt sich nicht bestimmen.

Der Jurist Ateius Capito hatte die Aufgabe, die Einzelheiten des Festprogramms, den sibyllinischen Weisungen entsprechend, zu erarbeiten. Kaiser Augustus nahm als *magister* der *XV viri s. f.*⁵⁷⁰ selbst an den Festvorbereitungen teil. Was den Verlauf der augusteischen Jahrhundertfeier betrifft, so gibt vor allem der i.J. 1890 in der Nähe des Tiberufers, am sog. *Tarentum*⁵⁷¹, gefundene Marmorblock⁵⁷² mit dem offiziellen Bericht über die Säkularfeier Aufschluss. Hinzu kommen Informationen, die sich aus den *acta* des unter Claudius im Jahre 47 n. Chr.⁵⁷³ veranstalteten Festes, vor allem aber aus den *acta* der unter Septimius Severus im Jahre 204 n. Chr.⁵⁷⁴ durchgeführten *ludi saeculares* gewinnen lassen. Die Feier⁵⁷⁵, deren religi-

⁵⁶⁸ Jacoby, FGrH 257 F 37; vgl. Anm. 552.

⁵⁶⁹ H. Diels, Sibyllinische Blätter, Berlin 1890, hat sowohl den Text von Phlegons Androgynenorakel, das i.J. 125 v. Chr. zur Sühnung des unheilvollen Vorzeichens verfasst wurde, herausgegeben und untersucht als auch Zosimos' Einleitung und das Säkularorakel für die augusteischen *ludi saeculares*; vgl. M.P. Nilsson, Sp. 1712; E. Fraenkel, Horaz 428 f.; Bärbel Schnegg-Köhler 222 ff. – Der Sibyllenkult (vgl. Anm. 552) gewann in Rom höchstes Ansehen. Während es in Griechenland jedem möglich war, das Orakel zu befragen, wurde in Rom die Orakelsammlung, die der heilige Besitz des Volkes war, vom Priesterkollegium unter Verschluss bewacht und nur in Angelegenheiten, die das Allgemeinwohl betrafen, befragt.

⁵⁷⁰ Augustus (Res Gestae Divi Augusti 22) bezeugt selbst: *[Pr]o conlegio XV virorum magis[ter con]legii collega M. Agrippa Iul[us] s[ae]culares C. Furnio. C. Silano cos. (fecit)*. Die Namen der übrigen vier Männer, die mit Augustus dem Kollegium der *XV viri s. f.* vom Jahre 17 v. Chr. vorstanden, sind verzeichnet in: CIL I² 29; E. Fraenkel, Horaz 429; J.F. Hall 2566; Bärbel Schnegg-Köhler 201 - 215.

⁵⁷¹ Die Fundstelle befindet sich am äußersten Rand des Marsfeldes zwischen der Kirche San Giovanni dei Fiorentini und dem heutigen Ponte Vittorio Emanuele; vgl. Th. Mommsen, Säkulargedicht 351; E. Fraenkel, Horaz 430; G. Maurach 392.

⁵⁷² Die Inschrift mit den *acta* der augusteischen Säkularfeier ist im CIL VI 32323 zu finden. Th. Mommsen, Commentaria 567 ff hat den Text der *acta* herausgegeben und erläutert; vgl. G.B. Pighi, De ludis saecularibus 108 ff. Eine Neuedition der Inschrift mit Übersetzung und Kommentar findet man bei Bärbel Schnegg-Köhler 24 - 155.

⁵⁷³ CIL VI 32324 – 32325; vgl. G.B. Pighi, De ludis saecularibus 131 – 136; P. Weiss 206; J.F. Hall 2566.

⁵⁷⁴ CIL VI 32326 – 32335. Die i.J. 1930 unweit der Fundstelle der augusteischen *acta* entdeckten Bruchstücke der severischen Säkularfestakten enthalten, wenn auch zum Teil nur sehr lückenhaft, sogar den Text des Säkularliedes (Z 60 – 71); vgl. G.B. Pighi 137 – 194 (*acta*) 222 – 228 (Text des *carmen* mit Rekonstruktionsversuchen von Diehl und Pighi); J.F. Hall 2566, P. Weiss 206.

öser Teil drei Tage und Nächte umfasste, begann in der Nacht zum 1. Juni auf dem Marsfeld am Tiber, am Tarentum, wo Kaiser Augustus den griechischen Schicksalsgöttinnen, den Moiren, *Achivo ritu* (act. Z 91)⁵⁷⁶, d. h. nach griechischem Brauch Opfertiere darbrachte; dazu wurde, wie auch während der anderen Opferhandlungen, gebetet. Zu Ehren der Iuno und Diana führten 110 Matronen *sellisternia* durch. Auf einer Bühne wurden *ludi* dargeboten; nach altem Brauch waren keine Sitzplätze für die Zuschauer vorhanden. Am 1. Juni opferten tagsüber der Kaiser und Agrippa dem Jupiter Optimus Maximus auf dem Capitol je einen weißen Stier. Die in der Nacht begonnenen Spiele wurden fortgesetzt; hinzu kamen weitere *ludi Latini* in einem auf dem Marsfeld errichteten hölzernen Theater; *sellisternia* wurden veranstaltet. In der Nacht zum 2. Juni opferte der Kaiser den griechischen Geburtsgöttinnen, den Ilithyien, auf dem *Tarentum* Opferkuchen verschiedener Art; *sellisternia* und *ludi* fanden wie zuvor statt. Am 2. Juni brachten Augustus und Agrippa tagsüber auf dem Capitol der Iuno Regina je eine weiße Kuh dar. Dann rezitierten 110 Matronen kniend ein Gebet, das ihnen vorgesprochen wurde; Spiele fanden wie zuvor statt. In der Nacht zum 3. Juni opferte der Kaiser auf dem *Tarentum* der *Terra Mater* ein trächtiges Schwein; *sellisternia* wurden durch die Matronen durchgeführt. Tagsüber am 3. Juni brachten der Kaiser und Agrippa dem Apollo und der Diana auf dem Palatin Opferkuchen, von drei verschiedenen Arten je neun Stück, dar. Nach Abschluss der Opferhandlungen sangen 27 Jungen und ebenso viele Mädchen, deren beide Eltern noch leben mussten, auf dem Palatin das Säkularlied. Dieses von Horaz gedichtete CS wurde vom Chor noch einmal auf dem Capitol vorgetragen. Am 3. Tag endete die religiöse Feier, die Spiele jedoch wurden fortgesetzt.

⁵⁷⁵ Dem Bericht über den Verlauf der Feier (Z 76 – 168) mit dem darin eingeschobenen Edikt der *XV viri*, dass die Trauerzeit der von einem Todesfall betroffenen Frauen verringert wird (Z 111 – 114), geht ein Brief des Kaisers Augustus an die *XV viri* voraus (Z 1 – 23), der Zeit und Ordnung des Festes festlegt und Gerichtsruhe während der Feiertage anordnet (Z 13 f). Es folgt die Nachricht (Z 24 – 28), dass die *XV viri* das Volk über die bevorstehende Säkularfeier durch eine öffentlich angeschlagene Tafel, die den Brief des Kaisers beinhaltet, in Kenntnis gesetzt haben. Die nächsten Zeilen der *acta* beinhalten verschiedene Edikte der *XV viri*: über die Verteilung von Reinigungsmitteln (*purgamenta*) und die Annahme von Früchten (Z 29 – 36), über *ludi, feriae, sellisternia* (Z 37 – 45), über die Verteilung von Räuchermitteln (*suffimenta*; Z 46 – 49). Es folgen zwei Senatsbeschlüsse: Männer, die ihre gesetzliche Ehepflicht ohne eigenes Verschulden noch nicht erfüllt haben und von öffentlichen Spielen sonst ausgeschlossen sind, dürfen an den *ludi saeculares* teilnehmen (Z 50 – 57). Das Protokoll der Feier ist auf einer ehernen und marmornen Säule aufzuzeichnen; diese Säule soll auf dem Veranstaltungsort der Spiele aufgestellt werden (Z 58 – 63). Das Edikt der *XV viri* vom 25. Mai (Z 64 – 75) ordnet an, dass sich die Bürger, bevor sie an der Feier teilnehmen, mit den Räuchermitteln gereinigt haben sollen; der letzte Teil dieses Erlasses betrifft die Frauen, die die *sellisternia* durchzuführen haben; vgl. M.P Nilsson, Sp. 1713 f; Th. Mommsen, *Commentaria* 570 ff; G.B. Pighi, *De ludis saecularibus* 109 ff; H. Cancik, *Carmen* 108 f; Bärbel Schnegg-Köhler 26 ff.

⁵⁷⁶ Mit diesem Begriff könnte gemeint sein, dass an den feierlichen Handlungen nicht allein die Bürger Roms, sondern auch Griechen sowie alle Fremden, die in der Stadt lebten, teilnehmen durften. Nur Sklaven waren von dem Fest ausgeschlossen (vgl. *acta* Z 65); vgl. Th. Mommsen, *Commentaria* 603.

Vom 5. Juni an (*dies intermissus*: 4. Juni) wurden sieben Tage lang szenische Spiele in verschiedenen Theatern dargeboten; daran schlossen sich circensische Darbietungen, eine Tierhetze und ein Wagenrennen an⁵⁷⁷. Die *ludi saeculares* waren ursprünglich, wie bereits erwähnt wurde, Sühnefeiern, bei denen die unterirdischen Gottheiten *Dis pater* und Proserpina durch Opfer geehrt wurden, damit sie das römische Volk vom Unheil befreien. Bei der augusteischen Säkularfeier dagegen ist der Sühnegedanke fast völlig verschwunden⁵⁷⁸. Vergleicht man die republikanischen *ludi saeculares* mit den Jahrhundertspielen des Augustus, lässt sich feststellen, dass der Kaiser nur wenige Elemente von den *ludi* der republikanischen Zeit übernommen hat: Das Priesterkollegium hatte das Fest vorzubereiten. Es wurden Opferhandlungen in drei aufeinander folgenden Nächten durchgeführt. Der Ort der Feier war das alte Tarentum.

Dagegen führte Augustus für seine Feier zahlreiche Neuerungen ein: Für die augusteischen *ludi saeculares* mahnte das Sibyllenorakel, in einem Kreislauf von 110 Jahren den unsterblichen Göttern Opfer darzubringen. Als *magister* der *XV viri* stand der Kaiser an der Spitze des Priesterkollegiums und führte die nächtlichen Zeremonien allein aus, die Opferhandlungen am Tage zusammen mit Agrippa; in republikanischer Zeit hatten Beamte diese nächtlichen Riten durchgeführt. Neu war bei den augusteischen Spielen auch, dass nicht mehr die zu fürchtenden unterirdischen Mächte Dis und Proserpina, sondern die Moiren, die über das Schicksal des Neugeborenen bestimmen, die Geburtsgöttinnen und die *Terra Mater* geehrt wurden; *sellisternia* wurden zu Ehren von Iuno und Diana durch die 110 Matronen ausgerichtet. Es ging also nicht mehr um den Gedanken der Sühnung und der Besänftigung der unterirdischen Götter, sondern um den Aspekt der Geburt und der Fruchtbarkeit. Die auffälligste Neuerung bei den Spielen i.J. 17 v.Chr. aber war, dass Opfer auch am Tage stattfanden und dass der Ort für diese Zeremonien nicht das alte *Tarentum* war. Es wurden die „Himmelsgötter“⁵⁷⁹ Jupiter und Iuno auf dem Capitol sowie Apollo und Diana auf dem Palatin verehrt. Die ersten beiden Tage galten den capitolinischen Gottheiten Jupiter und Iuno – hiermit fügte sich Augustus der Tradition⁵⁸⁰ –, doch der dritte Tag, der Höhepunkt der Feier, war Apollo, dem

⁵⁷⁷ Vgl. Th. Mommsen, *Commentaria* 573 ff; G.B. Pighi, *De ludis saecularibus* 113 ff; M.P. Nilsson, *Sp.* 1714 f; H. Cancik, *Carmen* 102.

⁵⁷⁸ Sehr wenige Elemente der Säkularfeier vom Jahr 17 v.Chr. stehen im Zusammenhang mit dem Sühnegedanken: Vom 25. – 28.5. verteilten die Priester an die Bürger *suffimenta* zur Reinigung; die nächtlichen Opferhandlungen, wie sie bei den republikanischen Spielen üblich waren, behielt man bei.

⁵⁷⁹ Th. Mommsen, *Reden und Aufsätze* 354.

⁵⁸⁰ Vgl. M.P. Nilsson, *Sp.* 1716.

persönlichen Schutzgott des Kaisers, gewidmet und wurde auf dem Palatin gefeiert. Hier fand auch der erste Vortrag des *Carmen Saeculare*, in dem, wie noch gezeigt wird, Apollo eine besondere Rolle zukommt, statt. Die Feier der augusteischen *ludi saeculares* erfüllte vor allem zwei Funktionen: 1. Der Kaiser wollte dem römischen Volk die in den Zeiten der Bürgerkriegswirren abhanden gekommenen religiösen und sittlichen Werte neu ins Bewusstsein rufen und zugleich das Pflicht- und Verantwortungsgefühl des Einzelnen dem Staat gegenüber stärken. 2. Die an alte Traditionen anknüpfende, jedoch zur Stärkung der Führungsposition des Kaisers umgestaltete Säkularfeier sollte dem römischen Volk verdeutlichen, dass unter dem neuen Herrscher ein friedliches, glückverheißendes Zeitalter beginnen würde⁵⁸¹.

4.3 Das *Carmen Saeculare*

4.3.1 Die Textinterpretation

Das CS, das am 3. Festtag nach Beendigung der Opferzeremonien (Z 147: *sacrificio ... perfecto*) als Abschluss und Zusammenfassung des religiösen Teils der Säkularfeier gesungen wurde, hat Horaz in sapphischen Strophen gedichtet. Dieses 19 Strophen umfassende Lied trug ein Chor von 27 Jungen und ebenso vielen Mädchen vor⁵⁸².

⁵⁸¹ Die nächsten Säkularspiele erfolgten bereits i.J. 47 n. Chr. unter Kaiser Claudius (Tac. ann. 11,11; Suet. Claud. 21). Er ging bei der Berechnung der Säkularreihe, anders als Augustus, von einem *saeculum* zu je hundert Jahren aus und nahm als Ausgangspunkt die Stadtgründung. Diese Feier war somit zwar das Achthundertjahrfest der Stadt Rom, wurde jedoch als Säkularfest bezeichnet. Der Säkularrechnung des Claudius folgten Antonius Pius, der i.J. 147 n. Chr. das 900. Jahr der Stadtgründung feierte (Aur. Vict. Caes. 15), sowie Philippus, der mit einjähriger Verspätung i.J. 248 n. Chr. das Tausendjahrfest Roms beging (Aur. Vict. Caes. 28,1). Neben der von Claudius begonnenen Säkularreihe blieb die augusteische weiterhin bestehen; ihr folgte Domitian, der jedoch seine *ludi saeculares* aus ungeklärten Gründen sechs Jahre vor dem fälligen Termin i.J. 88 n. Chr. (Zos. 4,3) veranstaltete. Ebenso wie Domitian richtete sich auch Septimius Severus nach der augusteischen Säkularreihe. Planmäßig führte er seine *ludi saeculares*, die in dieser Reihe die siebten Jahrhundertspiele waren, i.J. 204 n. Chr. durch (Cens. 17,11; Zos. 4,3). Nach dem 3. Jh. n. Chr. wurden Säkularfeiern nicht mehr begangen; vgl. M.P. Nilsson, Sp. 1717 ff; G.B. Pighi, De ludis saecularibus 76 ff; P. Weiss 217.

⁵⁸² *acta* Z 147: *puer. [X] XVII. ... et puellae totidem carmen cecinerunt.*

Nach A. Kießling⁵⁸³ zerfällt das CS in zwei große Teile (1 - 36 und 37 - 72); die Verse 73 - 76 bilden die Schlussstrophe. Die jeweils aus 9 Strophen bestehenden großen Teile sind ihrerseits in Triaden gegliedert. So kommen im CS die heiligen Zahlen 3 und 9, wie auch beim Chor, der aus 3 x 9 Mädchen und Jungen besteht,

⁵⁸³ Vgl. A. Kießling 471: In der ersten Liedhälfte (1-36) sind die Strophen 1-3 dem Phoebus Apollo und seiner Schwester Diana gewidmet; die zweite Triade (Str. 4-6) richtet sich an die Geburtsgöttin *lithyia*, die dritte (Str. 7-9) an die Parzen (Str. 7), an *Tellus* (Str. 8) sowie nochmals an Apollo und Diana (Str. 9). Die zweite Liedhälfte (37-72) umfasst in der ersten Triade (Str. 10-12) die Aeneas-sage (Str. 10-11) sowie die Bitte um gute Sitten (Str. 12), in der zweiten (Str. 13-15) die Opferzeremonie des Kaisers (Str. 13) sowie den Hinweis auf die römische Macht (Str. 14) und die Rückkehr der Tugenden (Str. 15); die dritte Triade (Str. 16-18) ist Apollo und Diana gewidmet. In der Schlussstrophe, die den Epilog des CS bildet, spricht der Chor in eigener Sache. Diese Gliederung befürworten u. a. E. Fraenkel, Horaz 455; T. Oksala 36 f; E. Lefèvre, Horaz 268 f; G. Maurach 393. - Eine weitere Gliederungsmöglichkeit ist folgende: Nach den Einleitungsversen (1 - 8: Anrufung der palatinischen Gottheiten; Erwähnung des Chores) folgen zwei Gebete (9 - 32 und 37 - 72), in denen es um den dauerhaften Bestand Roms geht. Das erste Gebet beginnt mit der Anrufung des Sol (9) und umfasst alle Bitten, die die physischen Voraussetzungen für den Erhalt des Staates, d. h. die Fruchtbarkeit der Menschen und der Erde betreffen. Sol wird hier mit der Bevölkerungszahl Roms in Verbindung gebracht – das Wort *maius* (12) kann man im Sinn von ‚zahlreich‘, ‚volkreich‘ verstehen –, und in Vers 9 bezeichnet der Chor ihn als *almus* (nährend, fruchtbar); daher kann er in den Gebetsteil der nächtlichen Gottheiten, bei denen es vor allem um die Fruchtbarkeit der Menschen und der Erde geht, mit einbezogen werden. Mit der erneuten Anrufung von Apollo und Diana (33 - 36) wird zu den am Tage verehrten Göttern übergeleitet. Da sie sowohl eine dunkle (Apollo: der schreckliche Gott, der mit seinen Pfeilen Krankheit und Tod sendet; Diana wird nachts durch *selisternia* geehrt) als auch eine helle Seite (beide sind leuchtende Gottheiten, die freundlich und gnädig zu den Menschen sind) in sich vereinigen, können sie die Überleitung zu den ‚Taggottheiten‘ schaffen, denen der 2. Gebetsteil (37 - 72) gilt; hier stehen die ethischen und politischen Aspekte, die für den Bestand des Staates wichtig sind, im Vordergrund. Die letzte Strophe (73 - 76) gehört nicht mehr dazu. Sie bildet zusammen mit den Eingangsversen den Rahmen um die beiden Gebetsteile; vgl. J. Vahlen 380 f. - Nach H. Rahn 467 - 479 bilden die beiden Eingangstrophen (1 - 8: feierliche Anrufung der palatinischen Götter; die Bitte um Erfüllung der im Folgenden vorgetragenen Bitten; die Selbstvorstellung des Chores) sowie die Schlussstrophe (73 - 76), in der der Chor seine Gewissheit, dass die Götter seine Bitten erhören werden, zum Ausdruck bringt, den Rahmen um das im Säkularlied vorherrschende und Einheit stiftende Thema der *laudes Phoebi et Dianae*. Auf diesen Lobpreis ist alles, was der Chor vorträgt, ausgerichtet. Den palatinischen Gottheiten, die zu Beginn des Liedes gemeinsam angerufen werden, wird alles Weitere im Verlauf des CS antithetisch zugeordnet: Knaben - Mädchen, Sonne - Mond etc. Diese antithetischen Zuordnungen sind das Bauelement des Säkularliedes. B. Arnold 475 - 491 geht von folgendem Schema aus: Die Strophen am Anfang (Anrufung von Apollo und Diana sowie die Erwähnung der Götter, die an den sieben Hügeln Roms Gefallen haben) und die Schlussstrophe (der Chor hat die gewisse Hoffnung, dass Jupiter und alle Götter billigen, was im Lied erbeten wurde) bilden eine Ringkomposition. Die Strophen 3 - 8 beinhalten das Gebet an die Göttinnen der Fruchtbarkeit, in Strophe 9 werden Apollo und Diana angerufen. In den Strophen 10 - 15 folgt das Gebet an die himmlischen Gottheiten. Die Strophen 16 - 18 sind an Apollo und Diana gerichtet. B. Arnold weist darauf hin, dass die beiden Gebete (Str. 3 - 8 und 10 - 15), die die politische Beständigkeit Roms zum Thema haben, ihrerseits eine besondere Struktur, nämlich eine antiphonale Strophenpaarung zeigen. Während vor allem die Strophen 3, 5, 7, 10, 12 und 14 den Gedanken der politischen Stabilität und Expansion beinhalten, geht es in den dazwischen liegenden Antwortstrophen jeweils um die Grundlage, auf der die Vorherrschaft Roms basiert, und zwar im ersten Gebet um die materielle, im zweiten Gebet um die moralische Grundlage.

zum Ausdruck. Wie die Strophen des Säkularliedes im Einzelnen auf die Chöre der Mädchen und Jungen verteilt wurden, lässt sich nur noch vermuten⁵⁸⁴.

Die Verehrung Apollos und Dianas am 3. Festtag stellte den Höhepunkt der religiösen Feiern dar, und auch im CS des Horaz kommt den beiden Gottheiten eine besondere Rolle zu. Da das *carmen* erst nach Abschluss aller Kulthandlungen vorgetragen wurde, war Horaz nicht an den Festritus gebunden und konnte direkt mit der Anbetung der palatinischen Götter beginnen. Vergleicht man das von Horaz verfasste *carmen* mit den *acta*, die den tatsächlichen Verlauf der Feier schildern, stellt man fest, dass den palatinischen Göttern in dem Lied eine noch größere Verehrung zuteil wurde, als das bei den Kulthandlungen der Fall gewesen war, wo man dem Apollo und seiner Schwester zwar am 3. Tag, dem Höhepunkt der *ludi saeculares*, opferte, jedoch die ersten beiden Festtage den alten Staatsgottheiten Jupiter und Iuno galten.

Der Chor ruft Phoebus und Diana⁵⁸⁵ gleich am Liedbeginn an; ihre Namen sind an Zeilenanfang und -ende gesetzt, um ihre Gewichtigkeit besonders hervorzuheben. Horaz wählt hier den griechischen Namen *Phoebus*. Dies ist auffällig, zumal er im gesamten CS nur zwei griechische Götterbezeichnungen verwendet. Neben *Phoebus* ist in Vers 14 noch von *Ilithyia* die Rede. Aber dort werden sogleich auch

⁵⁸⁴ Elizabeth H. Haight 59 nimmt an, dass der 1. Teil des CS (1-36) mit der Thematik ‚Geburt und Fruchtbarkeit‘ von den Mädchen gesungen wurde. Die 2. Liedhälfte (37-72), in der es um militärische Erfolge und um die Tugenden geht, übernahmen die Jungen. Nur die Schlusstrophe trug der Gesamtchor vor. M. Landmann 173-179, der sich mit verschiedenen Zuordnungshypothesen der älteren Forschung auseinandersetzt, kommt in seiner Untersuchung zu dem Ergebnis, dass die Strophen 1 und 2 (Proodus) vom Gesamtchor gesungen wurden. Im ersten Hauptteil übernahmen die Jungen Str. 3, die Mädchen Str. 4 und 5; Str. 6-8 sangen sie gemeinsam. Die 9. Strophe (Mesodus) wurde aufgeteilt: die Verse 33 f sangen die Jungen, die Verse 35 f die Mädchen. Im 2. Hauptteil trug der Gesamtchor Str. 10 – 15 vor, Str. 16 und 17 übernahmen die Jungen; Str. 18 die Mädchen. Die Schlusstrophe (Epodus) sang der Gesamtchor. Eine ähnliche Aufteilung der Strophen an die Sängergruppen findet sich bei P.L. Schmidt, Säkulargedicht 51: Exposition (Str. 1 und 2): Gesamtchor; 1. Gebet (Str. 3-8): Str. 3: *pueri*, Str. 4-8: *puellae*; Übergang (Str. 9): 33 f: *puellae*, 35 f: *pueri*; 2. Gebet (10-13): *pueri*; Erhöhung der Gebete (Str. 14-15): Str. 14: *pueri*, Str. 15: *puellae*; Reaktion der Adressaten (16-18): Str. 16 und 17: *pueri*, Str. 18: *puellae*; Ausleitung (Str. 19): Gesamtchor. B. Arnold 489 orientiert sich weitgehend an I.G. Steiners alternierendem Schema (in: De Horatii carmine saeculari commentatio 1841; vgl. M. Landmann 174; E. Doblhofer 117; I.G. Steiner teilt dem Gesamtchor die ersten beiden und die vier letzten Strophen (16-19) zu. Die Jungen singen die Str. 3, 5, 7, 10, 12, 14; die Mädchen die Str. 4, 6, 8, 11, 13, 15. Die 9. Str. wird zwischen Jungen (1. Hälfte) und Mädchen (2. Hälfte) aufgeteilt. Dieser Auffassung folgt auch B. Arnold, nur dass er Str. 16 und 17 den Jungen, Str. 18 den Mädchen, nicht aber dem Gesamtchor zuweist.

⁵⁸⁵ Die Wendung *siluarumque potens Diana* erinnert an Catulls *Dianahymnus* (c. 34,9 f: ... *domina ut fores siluarumque uirentium*), in dem die Herrschaftsbereiche der Göttin in der wilden Natur ausführlich erwähnt werden; im CS hat die Aufzählung dieser Funktionsbereiche natürlich keinen Platz, da sie in keinem Bezug zur Jahrhundertfeier stehen. Das Wort *potens* (Vers 1) erinnert ebenfalls an den *Dianahymnus*, in dem von *potens Triuia* (Vers 15) die Rede ist. Während aber bei Catull Diana als chthonische Gottheit, die ihre magischen Kräfte auch mit schädlicher Wirkung einsetzen kann, in Erscheinung tritt, wird sie im CS nicht als ‚dunkle‘, zu fürchtende Göttin dargestellt, sondern mit ihrem Bruder Apollo zusammen als strahlende ‚Taggottheit‘ gepriesen. Dies entspricht dem Festritus, nach dem den palatinischen Göttern die Verehrung während des 3. Feiertages zukam.

die römischen Namen *Lucina* und *Genitalis* angeführt, sodass das Griechische hier wieder ausgeglichen ist. Die beinahe ausschließliche Betonung des Römischen im CS ist ein Hinweis auf Kaiser Augustus' Bestreben, seinem Volk die altrömischen Werte und das Pflichtbewusstsein gegenüber dem Staat wieder näher zu bringen.

Phoebus und Diana werden als ‚leuchtende Zierde des Himmels‘ (2) bezeichnet. *lucidum*⁵⁸⁶ steht zur Hervorhebung der strahlenden Kraft am Zeilenbeginn; das Hyperbaton *lucidum – decus* betont diese noch zusätzlich. Der Lobpreis der palatinischen Götter kommt besonders durch das auffallende, mitten im Vers stehende *o* (2)⁵⁸⁷ und die Wendung *colendi semper et culti* (2 f) zum Ausdruck. Das Wort *semper* (3) am Zeilenbeginn ist auch auf *culti*, also auf den Lobpreis der beiden Gottheiten in der Vergangenheit zu beziehen. Die Verehrung ist demnach immerwährend, d.h. unabhängig von der Säkularfeier; dies wird im CS nur von Apollo und Diana gesagt. Die beiden ersten Verse bringen den reinen Lobpreis der palatinischen Gottheiten zum Ausdruck, dann erst folgt die allgemein formulierte Bitte, dass sie geben sollen, um was der Chor bittet. Betrachtet man insgesamt die Gebete im CS, stellt man fest, dass allein dem Apollo und seiner Schwester Diana Lobpreis zukommt, und zwar ganz betont zu Beginn des Säkularliedes. Sonst folgt nach der Anrufung des Namens bzw. der allgemeinen Bezeichnung *di* sofort die konkrete Bitte⁵⁸⁸. Diese Tatsache hebt die einzigartige Stellung der palatinischen Götter bei dieser Feier besonders hervor. Im Gegensatz zu dem für einen Götterhymnus sonst üblichen Schema: feierliche Anrufung des Gottes – Nennung der Eltern, des Herkunftsortes, der Geburtslegende des Gottes – Erwähnung seiner Funktionsbereiche – fehlen im CS nach der preisenden Anrufung der palatinischen Götter diese Topoi völlig; der Chor richtet direkt nach der feierlichen Anrede seine allgemein formulierte Bitte an die Götter. Hier zeigt sich, dass sich Horaz bei der Dichtung des Säkulargesangs nicht an den Vorgaben der griechischen Chorlyrik orientiert und somit auch nicht seinem römischen Vorgänger Catull, der sein Götterlied ganz im Stil eines griechischen Hymnos verfasst hat, folgt, wodurch sich die Diskontinuität innerhalb der chorlyrischen Gattung ‚Hymnos‘ bereits erkennen lässt. Im Gegensatz zu Catull

⁵⁸⁶ Die Wendung *lucidum caeli decus* (2) ist sowohl auf Phoebus als auch auf Diana zu beziehen, da hier wohl beide Götter als kosmische Mächte dargestellt werden. Während Diana in Vers 36 mit *Luna* identifiziert wird, unterbleibt die ausdrückliche Gleichsetzung Apollos mit Sol. Wenn sich die Apposition jedoch nur auf Diana beziehen würde, wäre das eine ‚zu starke Bevorzugung‘ gegenüber Apollo. Ihm kommt im CS die Vorrangstellung zu: Er wird als erster im Lied genannt; die 16. und 17. Strophe sind ihm gewidmet; seiner Schwester ist nur die 18. Strophe zugeordnet.

⁵⁸⁷ Vgl. G. Maurach 394.

⁵⁸⁸ Vgl. z. B. Vers 25: *Vosque veraces cecinisse, Parcae, ... iungite fata*; Verse 29 f: *fertilis frugum pecorisque Tellus spicea donet Cererem corona*; Verse 45 ff: *di, probos mores docili iuventae, di, senectuti placidae quietem, Romulae genti date remque ...*

wendet sich also Horaz, obwohl er als großer Verehrer Pindars (vgl. c. 4,2) ja gerade mit griechischer Chorlyrik vertraut war, in seinem Säkularlied, wie noch erläutert wird, von der traditionellen Form des Hymnos ab. Dieser Wandel⁵⁸⁹ ist vor dem Hintergrund der neuen Zeit zu sehen, in der der Kaiser einerseits altrömische Kulte erneuerte und dem Volk die altrömischen Wertvorstellungen und das Verantwortungsgefühl dem Staat gegenüber neu ins Bewusstsein rufen wollte, andererseits aber durch verschiedene politische Maßnahmen zeigte, dass unter seiner Herrschaft eine neue Zeit begann⁵⁹⁰.

Im CS tritt der Chor, anders als es in einem Götterhymnos sonst üblich ist⁵⁹¹, nicht aus eigenem Entschluss auf, um ein Lied vorzutragen, sondern er folgt einem Befehl: Die sibyllinischen Sprüche mahnten, in dieser heiligen Zeit, den Göttern ein Lied zu singen (4 ff). Der Chor besteht, wie die Sibylle geboten hat, aus Knaben und Mädchen⁵⁹². Die Kinder sind ausgewählt (6 *lectas*)⁵⁹³, d.h. sie entstammen Familien vornehmen Standes. Sie sind *castos*, womit nicht bloß gemeint ist, dass sie keusch, sondern dass sie in religiösem Sinn rein sind, d. h. dass ihre Eltern noch leben müs-

⁵⁸⁹ Einige *carmina* des Horaz (z. B.: c. 1,10: Hymnos auf Merkur; c. 1,21: Hymnos auf Diana, Apollo, Latona), vor allem diejenigen des 4. Odenbuches (c. 4,2: hymnischer Preis Pindars; c. 4,4 und c. 4,14: Siegeslieder auf Drusus und Tiberius; c. 4,6: die private Sicht des Dichters zum offiziellen Geschehen der Säkularfeier) weisen zwar einen hymnischen Ton auf, jedoch hält sich der Dichter nicht an das für den Hymnos typische Schema. Eine ausführliche Analyse würde an dieser Stelle allerdings zu weit führen.

⁵⁹⁰ Dieses Festhalten am Alten und zugleich das Einführen von Neuem spiegelt sich auch bei der Säkularfeier wider: Einige Elemente der früheren *ludi saeculares*, wie etwa die nächtlichen Opferhandlungen, behielt man bei. Neu war bei den augusteischen Spielen, dass nicht nur nachts, sondern auch tagsüber gefeiert wurde und dass der Kaiser mit seinem Amtskollegen Agrippa sowohl den capitolinischen als auch den palatinischen Gottheiten opferte, was wohl die auffälligste Neuerung war.

⁵⁹¹ Vgl. z.B. h. Hom. 10,1; 11,1; 13,1; 15,1; vgl. auch Catull c. 34,4.

⁵⁹² Vgl. Zos. 2,6,18 ff. Horaz erwähnt im CS (5 f) sowohl die sibyllinischen Verse als auch die ‚reinen‘ Jungen und Mädchen und nimmt somit Bezug auf das Ritual der Säkularfeier; vgl. H. Cancik, *Carmina* 103.

⁵⁹³ Die Begriffe *lectas* und *castos* sind jeweils sowohl auf die Knaben als auch auf die Mädchen zu beziehen. - Zur Zusammensetzung der Kultchöre in Griechenland vgl. Kap. 1.2.1.

sen⁵⁹⁴. Der Chor soll den Göttern ein Lied singen. Mit *dis* (7) sind nicht nur Apollo und Diana, die in der 1. Strophe angerufen wurden, gemeint, sondern auch alle übrigen am Säkularfest verehrten Götter. Es folgt nach dem Lobpreis auf die palatinischen Götter und der Vorstellung des Chores das an *Sol* gerichtete Gebet (9 – 12), das ein Höhepunkt innerhalb des *carmen* ist. Denn der Glanz der Himmelsgestirne, der schon im Vers 2 zum Ausdruck gebracht wurde, kommt jetzt gleichsam zu seiner vollen Entfaltung: Die strahlende Schönheit des *Sol* zeigt sich in dem *curru nitido* (9), die Einzigartigkeit des Sonnengottes in den beiden Gegensätzen *promis – celas* und *aliusque et idem* (10), die innerhalb eines einzigen Verses angeführt werden. Dass der Gott als ein anderer und doch als derselbe geboren wird, ist eine ewige Gesetzmäßigkeit. Dieser Hinweis auf das Ewige erinnert an die immerwährende Verehrung der palatinischen Götter (2 f), wodurch eine Annäherung zwischen Phoebus Apollo und dem Sonnengott zum Ausdruck gebracht wird. Es kann jedoch nicht davon die Rede sein, dass Horaz Apollo mit dem Sonnengott gleichsetzt⁵⁹⁵. Es handelt sich bei ihnen um verschiedene Gottheiten. Während *Sol Indiges* auf dem Quirinal einen Tempel besaß, befand sich der bis zur Zeit des Augustus einzige Apollotempel am Rande des Marsfeldes⁵⁹⁶. Die Panzerstatue des Augustus, die i.J. 1893 in Primaporta bei Rom gefunden wurde⁵⁹⁷, bestätigt ebenfalls die Verschiedenheit der Götter. Wenn auch Apollo und *Sol* nicht als identisch anzusehen sind,

⁵⁹⁴ Zos. 2,6,21 f: ... ἀλλὰ γονήων πάντες ζώντων, οἷς ἀμφιθαλής ἔτι φύτλη. Als ἀμφιθαλεῖς παῖδες (ἀμφιθαλής: ‚auf beiden Seiten umblüht‘) bezeichnete man Kinder, deren beide Eltern noch lebten (vgl. Hom. Il. 22,496; Poll. 3,25; Pl. Leg. 927 d). Den Besitz der Eltern sah man als Zeichen göttlicher Gunst an. Derart gesegnete Kinder waren in Attika bei Hochzeitsritualen beteiligt (Paroemiogr. graec. I 82) oder wurden zur Durchführung kultischer Handlungen bei Götterfesten hinzugezogen. In Athen z. B. trug ein παῖς ἀμφιθαλής an den Pyanopsia, einem dem Gott Apollo gewidmeten Fest, einen mit Wollbinden umwundenen und mit Erstlingsgaben behangenen Ölzweig, die Eiresione, zum Apollontempel (Eust. zu Il. 22,495, p. 1283). Bei den Daphnephorien, einem Apollonfest in Theben, hatte ein παῖς ἀμφιθαλής eine ähnliche Funktion (Procl. ap. Phot. bibl. 321 Henry). Wie im griechischen, so wurden auch im römischen Kult Kinder, deren beide Eltern noch leben mussten, an sakralen Handlungen beteiligt. Die Bezeichnung für diese Kinder lautet *pueri patrimi et matrimi* bzw. *puellae patrimae et matrimae* (vgl. Festus, p. 113 L.). Sie trugen Chorlieder bei Sühnefeiern (vgl. Liv. 37,3,5 f) vor oder führten priesterliche Hilfsdienste durch, etwa beim *Flamen Dialis*. Im privaten Kultbereich spielten diese Kinder bei der *deductio* der Braut eine Rolle; zwei Jungen führten die Braut, der dritte ging mit der Fackel voran (vgl. Festus, p. 282, 283 L.); vgl. P. Stengel, Sp. 1958 f; G. Wissowa 496; L. Deubner 145; 148 ff; A. Oepke 42 - 56; C. Koch, Sp. 2250 ff; Dorothea Baudy, Sp. 618 f.

⁵⁹⁵ Zu diesem viel diskutierten Problem vgl. die Untersuchung von G.K. Galinsky 619 – 633.

⁵⁹⁶ Vgl. F. Graf, Sp. 863 ff; R. Gordon, Sp. 692 ff.

⁵⁹⁷ Oben auf dem Panzer ist der Sonnenwagen zu sehen, von Morgenröte und Taugöttin begleitet (vgl. F. Altheim 244, der allerdings annimmt, dass es sich bei der fackeltragenden Figur, die mit der Taugöttin dem Helios vorausseilt, um *Luna* handelt). In der Mitte des Panzers ist die Rückgabe der von den Parthern erbeuteten Feldzeichen dargestellt, an den Seiten weiter unten Apollo und Diana, die eine Fackel, das Zeichen der *Noctiluca*, trägt. - Eine Gleichsetzung von Apollo und *Sol* lässt sich auch nicht auf das Sibyllenorakel zurückführen; vgl. G.K. Galinsky 622. Zwar heißt es im Sibyllenorakel καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων, ὅστε καὶ Ἥλιος κικλήσκειται... (Zos. 2,6,16 f); dies kann jedoch eine spätere Hinzufügung zu dem Orakel sein.

so kann man unter Kaiser Augustus doch von einer Annäherung sprechen. Augustus hatte seinem persönlichen Schutzgott Apollo auf dem Palatin i.J. 28 v.Chr. einen Tempel erbaut, auf dessen Giebel sich die Quadriga des Sonnengottes befand (Prop. 2,31,11); mit der Sonne fühlte sich der Kaiser in besonderem Maße verbunden⁵⁹⁸. Die Annäherung der beiden Gottheiten wird auch von Horaz im CS zum Ausdruck gebracht. Wenn auch das an *Sol* gerichtete Gebet (9 – 12) keine feste Einheit mit der Anrufung der palatinischen Gottheiten bildet⁵⁹⁹ – nach den beiden Eingangsstrophen (1 – 8) ist ein Punkt zu setzen –, so lässt sich doch eine inhaltliche Beziehung zwischen den drei Strophen nicht übersehen: In beiden Gebeten ist von dem Glanz der Himmelsgestirne die Rede. Obgleich Horaz Apollo nicht ausdrücklich mit dem Sonnengott identifiziert – in Vers 36 setzt er Diana mit *Luna* gleich –, so ist hier doch eine gewisse Verbindung zwischen den Gottheiten voranzusetzen. Denn wenn Diana als strahlender Himmelskörper (*Luna*) angesehen wird, wäre es unverständlich, wenn nicht auch ihr Bruder in dieser Funktion erscheinen sollte, zumal sie im CS immer entweder gemeinsam (z.B. Verse 1 – 2, 33 ff) oder direkt hintereinander (61 – 72) genannt werden⁶⁰⁰. Bei dem Gebet an den Sonnengott fällt die besondere Form der Anrufung auf: Es heißt *alme Sol* (9); in den übrigen Gebeten wird entweder lediglich der Göttername oder die allgemeine Bezeichnung *di* bzw. *diva* verwendet. *Almus* hat hier die Bedeutung von ‚fruchtbar‘, ‚nahrungsspendend‘. An den Gott wird der Wunsch gerichtet, dass er nichts Größeres als Rom sehen könnte. Dadurch, dass *Sol* mit dem Bevölkerungsbestand in Verbindung gebracht wird⁶⁰¹, zeigt sich auch hier deutlich eine Annäherung an Apollo. Denn wie in den *acta*⁶⁰² verzeichnet ist, wurden den palatinischen Gottheiten am 3. Tag Opferkuchen dargebracht, eine Gabe, die sonst nur den Ilithyien, den Geburtsgöttinnen, zukam. Das bedeutet, dass Apollo und Diana auch mit dem Gedanken der Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht wurden.

An den Gedanken von der großen Bevölkerungszahl Roms schließen sich in den folgenden 5 Strophen (13 – 32) die Gebete an die Gottheiten, die in der Nacht verehrt wurden, an. In ihnen geht es fast ausschließlich nur um die Fruchtbarkeit. Die *acta* (Z 92 ff) zeigen, dass zunächst den Moiren geopfert wurde, dann den Ilithy-

⁵⁹⁸ Suet. Aug. 94,6: Dem Kaiser war im Traum sein Sohn, auf dem Wagen des *Sol* sitzend, erschienen, zum Zeichen, dass er über alles Menschliche hinauswachsen würde; vgl. F. Altheim 243 f.

⁵⁹⁹ Das Gebet an Apollo und Diana beinhaltet eine Bitte, dasjenige an *Sol* nur einen Wunsch.

⁶⁰⁰ Vgl. F. Altheim II 243 f; E. Fraenkel, Horaz 436 f; G. Maurach 395.

⁶⁰¹ Vgl. J. Vahlen 373.

⁶⁰² Z 139 f: *A.d.III non. Jun. in Palatio [Apollini et Dianae] sacrificium fecerunt imp. Caesar Augustus M. A [grippa libeis VIII] popanis VIII pthoibus VII [II preca] tique sunt ita...*

ien und in der 3. Nacht der *Terra Mater*. An den Zuständigkeitsbereichen dieser Gottheiten lässt sich erkennen, worauf alle Opferzeremonien abzielten: Sie sollten den Schutz, den Fortbestand und die Gesundheit des römischen Volkes sichern. Die Moiren hatten die Funktion, Roms Geschick zu lenken; die Ilithyien sollten für den Erhalt und die Vergrößerung der Bevölkerungszahl sorgen. Zu dem Aspekt der Mehrung der Geburten gehörten auch die *sellisternia*, die für Iuno und Diana, in ihrer Funktion als Geburtsgöttinnen, von den 110 Matronen abgehalten wurden. *Terra Mater* war für die Fruchtbarkeit der Erde und somit für die Gesundheit und das leibliche Wohl des Volkes zuständig. Die Gedanken an Schutz, Fortbestand des Volkes und Gesundheit kommen auch in den Gebeten deutlich zum Ausdruck (Z 93 f: *vos quaeso precorque uti imperium maiestatemque p. R. Quiritium duelli domique auxitis*; Z 95 f: *victoriam valetudinem populo Romano Quiritibus tribuatis ... remque p. populi Romani Quiritium salvam servetis*).

Horaz weicht im CS von der Festordnung ab, indem er zunächst nicht die *Parcae* (gr. *Μοῖραι*), sondern *Ilithyia* (14; gr. *Εἰλειθυία*)⁶⁰³ anführt. Der Dichter hat hier vielleicht den Namen der Göttin deshalb im Singular verwendet, um dem Volk nicht eine unbestimmte, sondern eine konkrete Einzelgottheit nahe zu bringen, an die man sich mit einer bestimmten Bitte wenden kann. Eine noch größere Nähe erzielt der Dichter dadurch, dass er zu ihrem griechischen Namen noch zwei römische Bezeichnungen (15 *Lucina*⁶⁰⁴ und 16 *Genitalis*) hinzufügt. Auf diese Weise ist es dem Volk möglich, sich noch stärker mit dieser Gottheit und ihrem Funktionsbereich (Geburten) zu identifizieren und zu erkennen, wie wichtig eine große Nachkommenschaft ist.

Dadurch, dass Horaz die Geburtsgöttin an 1. Stelle in Zusammenhang mit den in der Nacht verehrten Gottheiten setzt, hebt er den Aspekt des Bevölkerungsbestandes und der Vermehrung des Volkes besonders stark hervor. Dass der Dichter

⁶⁰³ Auffallend ist, dass Horaz für diese Gottheit nur den Singular verwendet. Die Inschrift nennt sie in der Mehrzahl (Z 115 ... *s[aj]crificium fecit deis [I]lithyis*) und als Einzelgottheit (Z 117 *Ilithyia*...). Während die am Tag verehrten himmlischen Gottheiten als Einzelgestalten erscheinen, ist die Zahl der nächtlich verehrten Götter, abgesehen von der *Terra Mater*, schwankend; dies liegt an dem veränderlichen, unbestimmten Wesen. Die an die Natur gebundenen Götter können sowohl als Einzelgottheiten als auch in größerer Zahl auftreten; vgl. F. Altheim II, 249.

⁶⁰⁴ Vgl. Catull c. 34,13: Übereinstimmend findet man in beiden *carmina* den Götternamen *Lucina* im Zusammenhang mit dem Wirkungsbereich ‚Geburt‘. - Wen der Dichter mit *Lucina* meint, lässt er offen. Es können daher Iuno oder Diana in Frage kommen, da beide als Geburtsgöttinnen angesehen wurden und für beide *sellisternia* bei dem religiösen Teil der Säkularspiele verrichtet wurden. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass hier von Diana die Rede ist. Denn wie ihr Bruder Apollo in seinem Wirken mit dem *almus Sol* in Verbindung gebracht wurde, so könnte Diana in ihrer Funktion als Geburtsgöttin gesehen werden. Den palatinischen Gottheiten wurden ja, wie gesagt, Opfergaben gespendet, die im Zusammenhang mit ihrem Zuständigkeitsbereich ‚Fruchtbarkeit‘ stehen.

der *Ilithyia* noch die beiden anderen Namen zur Wahl stellt, kann den Grund haben, dass, wie bereits erläutert wurde, alle Namen einer Gottheit aufgezählt werden mussten, damit diese nicht gekränkt war und die Hilfe verweigerte.

Der 2. römische Name, den Horaz für *Ilithyia* anführt, ist *Genitalis* (16)⁶⁰⁵. Die Geburtsgöttin bringt die reifen Leibesfrüchte (*maturos – partus*: Hyperbaton zur Betonung, dass es sich um eine rechtzeitige Geburt, also nicht um eine Früh- oder Fehlgeburt handelt) auf gebührende Weise (13 *rite* meint hier wohl, dass die Geburt ohne Komplikationen verläuft) ans Licht. *Ilithyia* soll die Mütter schützen, deren besondere Rolle auch bei dem Säkularfest deutlich wird (110 Matronen wirken bei den Zeremonien mit). Die Geburtsgöttin möge die Nachkommenschaft und die Senatsbeschlüsse über die Vermählung der Frauen und das neue Ehegesetz segnen. Das in sehr feierlicher Form verrichtete Gebet – statt der sonst häufig verwendeten Befehlsform, z.B. *date, tuere, iungite, audi* ist hier der Optativ gewählt (17 *producas*, 18 *prosperes*) – bringt die enge Verbindung von Politik und Religion, ein Kennzeichen des augusteischen Reformprogramms, deutlich zum Ausdruck. *Ilithyias* Segen für das Gesetz und die Verordnungen ist gleichsam die Bestätigung der Rechtmäßigkeit der kaiserlichen Politik durch eine göttliche Macht. Wenn die Göttin die Entscheidungen des Augustus für gut befindet, hat das Volk umso weniger Grund, die Richtigkeit der kaiserlichen Beschlüsse anzuzweifeln.

Die Alliteration *patrumque prosperes* (17 f) und die Stellung des *patrumque* am Zeilenende sollen wohl hervorheben, dass der Senat bei Gesetzesbeschlüssen eine wichtige Rolle spielte⁶⁰⁶. Ein weiterer Grund für die betonte Stellung des *patrumque* könnte sein, dass Horaz einen Hinweis darauf gibt, dass von der Ehegesetzgebung i. J. 18 v. Chr. vor allem die oberen Stände und Senatoren betroffen waren. Besonders dort sollte diese Vorschrift der Ehe- und Kinderlosigkeit entgegenwirken, denn nur so konnte auf Dauer die Besetzung der höheren Beamtenstellen gewährleistet sein⁶⁰⁷. Im CS wird die Wichtigkeit des augusteischen Ehegesetzes dadurch hervorgehoben, dass die Worte *lege marita* (20) am Strophenende stehen. Auffällig ist auch, dass es in den Versen 18 f heißt: *decreta super iugandis feminis*. Im Zusammenhang mit der Ehegesetzgebung, die reiche Nachkommenschaft sichern soll, sind nur die Frauen erwähnt. Betont stehen sie (*feminis*) in Vers 19 am Zeilenan-

⁶⁰⁵ Bei dem Namen *Genitalis* könnte es sich um eine Wortneuschöpfung des Dichters handeln, die an die altrömische Gottheit *Genita Mana* erinnert. Sie war für die Geburten zuständig. *Genita* kann auf *γένεσις* zurückgeführt werden und bedeutet ‚Geburt‘. *Mana* leitet sich evtl. vom Adjektiv *manus* (= gut, gütig) ab, was bedeuten würde, dass die Göttin wohl für eine gute Geburt sorgen sollte; vgl. A. Kießling 475; G. Radke 138; K. Latte 95; F. Graf, *Genita Mana*, Sp. 915.

⁶⁰⁶ Vgl. A. Kießling 475.

⁶⁰⁷ Auf die Ehegesetzgebung wird auch in den *acta* (Z 55 – 57) hingewiesen.

fang. Wie bei der Säkularfeier, so kommt ihnen auch im CS eine führende Position zu.

Der nüchterne Inhalt dieser Strophe ist von einem feierlichen Gebet und dem Gedanken an die nächste Säkularfeier umrahmt. Auch hier werden Politik und Religion geschickt miteinander verbunden: Das Ehegesetz soll reiche Nachkommenschaft bringen, damit der Zyklus gewiss nach Verlauf der 110 Jahre die feierlichen Gesänge und Spiele wiederbringt. Wichtig scheint jetzt nur noch die von dem Volk geliebte Säkularfeier zu sein; sie wird ganz in den Vordergrund gerückt. Das *grata nocte* (23 f) soll darauf hinweisen, dass unter Kaiser Augustus die Götter, die des Nachts verehrt werden, freundliche Mächte sind. Während man, wie bereits erwähnt wurde, in der republikanischen Zeit den schrecklichen Gottheiten der Unterwelt, dem Dis und der Proserpina, geopfert hatte, werden bei der augusteischen Säkularfeier Mächte verehrt, vor denen man sich nicht fürchten muss. Eine weitere Neuerung, auf die in dieser Strophe hingewiesen wird, ist die am Tage stattfindende Verehrung der Götter (*ter die claro*). Das *frequentis* (24), betont an das Strophenende gesetzt, weist auf eine starke Teilnehmerzahl bei den Säkularspielen hin. Sie ist nur erreichbar, wenn der Bevölkerungsbestand entsprechend hoch ist. So liegt hier eine indirekte Aufforderung vor, dass sich das Volk an die Ehegesetzgebung halten soll.

Dem Gebet an die Geburtsgöttinnen folgt die Anrufung der Parzen (25 ff). In den *acta* sind sie unter ihrem griechischen Namen ‚Moiren‘ verzeichnet. Ihnen hatte der Kaiser in der 1. Nacht geopfert, im CS dagegen stehen sie an 2. Stelle der ‚nächtlichen‘ Gottheiten. Horaz ist davon überzeugt, dass die Parzen die Wahrheit verkündet haben und dass diese Verheißung bis an das Ende aller Dinge unverrückbar bestehen bleibt; der Wahrheitsgehalt ihres Gesanges wird durch die Alliteration *vosque veraces* (25) hervorgehoben. Dass die Parzen einst Gutes verkündeten, lässt sich daran erkennen, dass das Gute bereits eingetroffen ist. Sie haben ja schon dafür gesorgt, dass diese Säkularfeiern stattfinden konnten. Jetzt werden die Göttinnen gebeten, diesem vollendeten guten Geschick ein neues gutes Schicksal hinzuzufügen, d. h. die nächsten Jahrhundertspiele zu gewähren.

In der letzten Nacht der religiösen Feier opferte Augustus der *Terra Mater*, im CS endet die Reihe der in der Nacht verehrten Gottheiten mit *Tellus*⁶⁰⁸. Die römi-

⁶⁰⁸ *Γαῖα* heißt es im Orakel (Zos. 2,6). – *Tellus*, die auch *Terra Mater* genannt wurde, und *Ceres* wurden im römischen Kult unterschieden und jeweils mit eigenen Tempeln, Altären und Opfergaben geehrt. Während *Ceres* speziell als Göttin des Getreides angesehen wurde, lag der Wirkungsbereich der *Tellus* im Hervorbringen von Früchten und Menschen (vgl. Verg. georg. 2,173 f); vgl. G. Radke 299; Erika Simon 43 ff, 206 ff.

sche Erdgöttin, die für die Fruchtbarkeit des Bodens und der Menschen zuständig war und daher zugleich als eine der wichtigsten Schutzgottheiten der Ehe galt, wird, anders als *Ilithyia* und die Parzen, aber nicht selbst angerufen. Der Chor spricht nur den Wunsch aus, dass die an Früchten und Vieh reiche *Tellus* die Göttin *Ceres* mit einem Ährenkranz beschenken möge. In den Versen 29 f geht es um das leibliche Wohl des Volkes; durch die Fruchtbarkeit der Erde soll die Befriedigung der existenziellen Bedürfnisse der Menschen gesichert sein. Das gute Wachstum von Pflanzen und Vieh ist u.a. von ausreichendem Regen und gesunder Luft abhängig. Um diesen zuletzt genannten Aspekt geht es in den Versen 31 f. Der heilbringende Regen und die gesunde Luft Jupiters (*Iovis* und *salubres* gehören sowohl zu *aquae* als auch zu *aurae*) sind erforderlich, damit alles gedeihen kann. Der Begriff *fetus* umfasst sowohl die Saat auf dem Feld als auch das Tierjunge und die Leibesfrucht der Menschen. Somit ist die Grundlage für die Ernährung und in weiterer Hinsicht auch für den Bevölkerungsstand gegeben.

Auffallend ist, dass der Dichter in den Strophen 4 – 8, in denen es um den Aspekt der Fruchtbarkeit der Menschen und der Erde geht, sowohl den griechischen Götternamen *Ilithyia* als auch Gräzismen in den Versen 13 f (*lenis aperire*) und in Vers 25 (*veraces cecinisse*) verwendet⁶⁰⁹.

Wichtig ist auch die Tatsache, dass die Strophe, in der von der Fruchtbarkeit der Erde und der gesunden Luft die Rede ist, kein Gebet beinhaltet, sondern lediglich zwei Wünsche, die in feierliche Sprache gekleidet sind (Optativ: *donet/nutriant*). Diese werden weder an *Tellus* noch an Jupiter gerichtet, sodass die Erfüllung der Wünsche von einer anderen Gottheit abhängig sein muss.

Nachdem die Wünsche, die sich auf das physische Wohl beziehen, ausgesprochen sind, werden in den Versen 33 – 36 Apollo und Diana erneut angerufen, und zwar jeder für sich allein. Apollo und Diana sollen die Bitten der Mädchen und Jungen erhören. Es kann sich hierbei nur um die Wünsche handeln, die gerade vortragen wurden (vgl. 29 ff). Das zeigt, dass die beiden Gottheiten auch für die Fruchtbarkeit und das leibliche Wohl der Menschen zuständig sind (sie bekamen ja auch die gleichen Opfergaben wie die *Ilithyien*). Die erneute Anrufung beginnt mit der indirekten Bitte an Apollo, den Gott, der mit Pfeil und Bogen Krankheit und Tod schicken kann, seinen Pfeil zu verbergen – die betonte Stellung des *condito* am

⁶⁰⁹ In den Strophen, die die Verehrung der ‚nächtlichen‘ Gottheiten zum Inhalt haben, wird vermutlich deshalb vermehrt Griechisches verwendet, weil Horaz dadurch eine Parallele zu den nächtlichen Opferzeremonien, bei denen griechischen Göttinnen (*Moiren*, *Ilithyien*) nach griechischem Brauch (*Achivo ritu*) geopfert wurde, ziehen will. – Zu der z.T. ungewöhnlichen Syntax im CS, vgl. G. Maury 395 ff.

Zeilenanfang und des *telo* (33) am Zeilenende bringen die Dringlichkeit dieser versteckten Bitte zum Ausdruck –, dann soll er die flehenden Knaben erhören. *mitis*, *placidus* und *supplices* heben die Macht des Gottes hervor: Wäre Apollo nicht derart mächtig, würden die Jungen nicht so zu ihm flehen (*supplices* wird im CS nur in diesem, an Apollo gerichteten Gebet, verwendet). Diana, hier *Luna* genannt (36), soll die Bitten der Mädchen erhören.

Betrachtet man die bisher behandelten Strophen (1 – 9), so lässt sich feststellen, dass Apollo und Diana in ihren verschiedenen Funktionsbereichen mehr oder weniger ausdrücklich dargestellt werden: Während der Herrschaftsbereich der Göttin gleich zu Beginn des Liedes durch die Apposition *silvarumque potens* gekennzeichnet wird, bleibt die Rolle des Phoebus vorerst noch geheimnisvoll. Gemeinsam werden sie dann (Verse 2 f) in ihrer Funktion als kosmische Mächte angerufen. In den folgenden Strophen (3 – 8) werden die palatinischen Gottheiten nicht ausdrücklich erwähnt, jedoch ist, wie aufgezeigt wurde, eine Verbindung zwischen Apollo und *Sol* (Str. 3) sowie zwischen Diana und den in den Str. 4 – 8 genannten Göttinnen der Geburt und Fruchtbarkeit offensichtlich. In der 9. und letzten Strophe dieses Liedabschnittes wird wiederum zu den palatinischen Göttern gebetet; jetzt allerdings konkreter, denn der Chor ruft die beiden nacheinander einzeln an. Indem Diana hier als *Luna*, als ‚Königin der Gestirne‘ bezeichnet wird, schließt sich der Kreis, denn am Anfang des CS wurden die palatinischen Götter als leuchtende Himmelskörper dargestellt. So umrahmen sie den Teil des *carmen*, der den in der Nacht verehrten Gottheiten gewidmet ist.

Die erneute Anrufung von Apollo und Diana (34 – 36) nimmt insofern eine Sonderstellung im CS ein, als sie mehrere Funktionen zugleich erfüllt:

1. Die Götter sollen die Bitten des Chores erhören.
2. Die 9. Strophe bildet zusammen mit den Anfangsversen (1 – 3) den Rahmen für die Darstellung der ‚nächtlichen‘ Gottheiten.
3. Apollo und Diana schaffen den Übergang von den ‚Nacht‘- zu den ‚Taggottheiten‘.

Auf der einen Seite stehen sie in Beziehung zu den nächtlichen Göttern – für Diana wurden *sellisternia* verrichtet; beide Götter bekamen Opferkuchen, die sonst nur die Ilithyien erhielten –, auf der anderen Seite werden sie vor allem als die hellen, freundlichen ‚Taggottheiten‘ am Höhepunkt des Festes verehrt. Indem Diana in den Versen 35 f als Königin der Gestirne bezeichnet wird, ist die Verbindung zu den strahlenden Göttern, denen man tagsüber opfert, hergestellt. Aufgrund der Tatsache, dass Apollo und Diana sowohl in Beziehung zu den ‚Nachtgöttern‘ stehen als

auch unter die ‚Taggötter‘ eingereiht werden, ist es nur ihnen allein möglich, die Überleitung zu schaffen. Dadurch wird ihre besondere Stellung im CS deutlich hervorgehoben.

Mit der Darstellung der am Tage verehrten Gottheiten beginnt ein neuer Abschnitt (37 ff), der vorrangig den auf dem Capitol verehrten Göttern Jupiter und Iuno zuzuordnen ist, obwohl ihre Namen nicht ausdrücklich genannt werden.

Von Minerva, der 3. capitolinischen Gottheit, ist weder in den *acta* noch im CS die Rede. Der neue Teil des CS (37 ff) beginnt mit der Anrufung der Götter in Form eines Bedingungssatzes. Sie werden an ihre Pflicht erinnert, Rom, für dessen Gründung sie verantwortlich sind, und das römische Volk zu unterstützen. Die nachfolgende Schilderung der Aeneassage soll das Pflichtgefühl der Götter noch bekräftigen: Wenn Rom ihr Werk ist, d. h., wenn sie dem trojanischen Helden Weisung und Schutz gaben, sodass er Rom gründen konnte, und das haben die Götter ja getan, so sind sie auch weiterhin für die Stadt verantwortlich. Die Darstellung der Aeneassage im CS weicht von der Schilderung der Heldentaten in Vergils ‚Aeneis‘, die kurz vor den augusteischen Säkularspielen herausgegeben wurde, ab. Bei Vergil, der in seinem 12 Bücher umfassenden Epos von dem Geschick Roms erzählt, das mit dem Auszug des Aeneas aus dem brennenden Troja begonnen hatte und von Augustus, dem künftigen Weltherrscher, vollendet wird (vgl. Aen. 6,788 – 807), rettet Aeneas seinen Vater (Aen. 6,110 f) bzw. seine Familie sowie die Penaten (Aen. 2,707 ff), im CS dagegen ist es eine ganze Schar (39 *iussa pars*), die er aus dem brennenden Troja herausführt und der er mehr gibt – Rom ist mehr als Troja –, als sie zurückgelassen hat. Dass der trojanische Held eine ganze Schar retten darf, ist ihm vergönnt, weil er *castus* ist; d. h. er ist nicht nur rein; er ist vor allen Dingen fromm und treu gegenüber den Göttern⁶¹⁰. Die Darstellung der Aeneassage im CS hat mehrere Funktionen:

1. Die Gründung Roms wird auf mythischen Ursprung zurückgeführt. Dadurch, dass dem Volk verdeutlicht wird, dass Roms Geschick in den Händen der Götter liegt, wird das religiöse Bewusstsein gefestigt. In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff *castus* zu sehen: Nur weil Aeneas fromm war, hatte er die Götter auf seiner Seite. Das klingt wie ein Appell an die Hörer, dass sie sich auch entsprechend verhalten sollen; dies ist ganz im Sinne der Politik des Augustus, der die Religion zu einem wichtigen Bestandteil seines Regierungsprogramms machte.

⁶¹⁰ Vgl. A. Kießling 479.

2. Augustus, in Vers 50 als ‚der Spross des Anchises und der Venus‘ bezeichnet, soll hier dem Aeneas gleichgesetzt werden. Wie der Held die trojanische Schar aus der brennenden Stadt errettete und Rom gründete, so hat der Kaiser das römische Volk aus den Bürgerkriegswirren herausgeführt und ihm ein friedliches, gesichertes Leben geschenkt⁶¹¹.
3. Die Aeneassage, die vor allem ja auch im Zentrum von Vergils Epos steht, diente der iulisch-claudischen Dynastie dazu, die Herrschaft der Gens Iulia zu rechtfertigen; diese wurde auf den Ahnherrn Iulus, den Sohn des Aeneas, zurückgeführt.

Welche Götter zu Beginn des neuen Abschnitts in Vers 37 angerufen werden, lässt der Dichter offen. Setzt man, wie L. Deubner⁶¹² vorschlägt, nach Vers 36 ein Komma und nach Vers 44 einen Punkt, so sind die Strophen der Aeneassage noch dem Apollo, der in dem unmittelbar bevorstehenden Gebet angerufen wurde, zugeordnet. Dadurch wird die Verbindung zwischen dem trojanischen Helden und dem Orakelgott, der dem Aeneas Weisung gab (Aen. 3,90 ff), verdeutlicht. Setzt man jedoch nach Vers 36 einen Punkt⁶¹³ und nach Vers 44 das Komma, ergibt sich eine andere Zuordnung der Aeneasdarstellung; dafür spricht Folgendes: Bedenkt man, dass Jupiter, der Vater der Götter, letzten Endes doch wohl dafür verantwortlich ist, dass Aeneas Erfolg hatte – denn er gewährte dem Helden gutes Geschick⁶¹⁴ –, so lassen sich die Strophen der Sagedarstellung ohne weiteres dem Jupiter und der Iuno zuordnen. Wohl war Iuno den Trojanern feindlich gesinnt, aber sie konnte nur verzögern, nicht verhindern, was der oberste Gott verkündet hatte (Aen. 1,260 ff). Sie unterstand, wie alle anderen Gottheiten auch, seinem Befehl, und was Jupiter prophezeit hatte, war *fatum* und blieb unverrückbar bestehen.

Das Komma nach Vers 44 verdeutlicht, dass sich das Gebet, das auf die Aeneassage folgt, noch auf die in Vers 37 angerufenen Götter bezieht. Sind damit aber

⁶¹¹ In ihrer Untersuchung über die Vorbilder für die Aeneassage im CS kommt Doris Ableitinger (42 f) zu dem Ergebnis, dass Horaz als Vorlage seine 16. Epode diente. Während der Dichter in ep. 16 bzgl. der Bürgerkriegswirren als einzigen Ausweg die Flucht zu den *arva beata* (41) ansah, widerruft er im CS (37 – 44) gleichsam seine Aufforderung, Rom zu verlassen, denn mit der Herrschaft des Augustus ist an die Stelle der *arva beata* das befriedete Rom getreten. – R. Merkelbach 83 – 99, dagegen zeigt die enge Verbindung zwischen dem CS (37 – 44; 49 – 60) und dem 6. Buch der Aeneis auf. Seiner Ansicht nach zitiert Horaz in dem Säkularlied das 6. Buch deshalb, weil Vergil darin das „mythische Vorbild“ (R. Merkelbach 99) der augusteischen *ludi saeculares*, die eigentlich bereits im Jahr 23 v. Chr. stattfinden sollten, jedoch wegen des Todes des Marcellus nicht durchgeführt wurden, beschrieb.

⁶¹² Vgl. L. Deubner, *Carmen Saeculare* 471.

⁶¹³ Vgl. die Ausgaben von F. Klingner³1959; A. Kießling¹¹1964; S. Borzsák 1984.

⁶¹⁴ Vgl. auch Hor. *carm.* 4,6,21 ff.

die capitolinischen Götter gemeint, so ist auch das Gebet um die guten Sitten an sie gerichtet. Dafür lassen sich mehrere Gründe geltend machen:

1. Jupiter als der Göttervater ist in erster Linie für Roms Gründung und Geschick zuständig.
2. Dass mit den *di* (45) vorrangig die Staatsgottheiten gemeint sind, wird auch an der Bitte um die guten Sitten deutlich. Da die ethischen Werte und Tugenden schon in frühester Zeit in Rom Beachtung fanden, sind sie eher mit den römischen Göttern Jupiter und Iuno in Verbindung zu bringen als etwa mit Apollo, einem „Gott aus der Fremde“⁶¹⁵.
3. Auch das anschließende Gebet, in dem in Vers 49 die Tieropfer erwähnt werden, weist auf die Vorrangstellung der capitolinischen Götter in diesem ganzen Abschnitt hin. Aus den *acta* (Z 103/119) ist zu entnehmen, dass ausschließlich dem Jupiter und der Iuno ein solches Opfer zukam.

Neu in dem Abschnitt, der den am Tage verehrten Göttern zukommt, ist, dass das Gebet, das an die *di* (45 ff) gerichtet ist, Bitten um ideelle Werte beinhaltet: Die Götter sollen der Jugend gute Sitten geben, dem Alter Ruhe schenken. Diese ersten beiden Bitten gehören zusammen; das wird durch das anaphorische *di* (45, 46) zum Ausdruck gebracht. In der letzten Bitte ist schließlich das gesamte römische Volk mit eingeschlossen; hierbei geht es um Vermögen, Nachkommenschaft und jegliche Ehre. Die ersten beiden Bitten sind die Grundlage für alles Weitere; denn wenn die Jugend keine guten Sitten hat und die alte Generation nicht in Ruhe lebt, kann das Volk nicht mächtig werden und sich nicht vergrößern. Herrschen Verderbnis und Aufruhr, geht der Staat zugrunde. Daher wurde die Sittlichkeit neben der Religion in der augusteischen Politik für sehr wichtig erachtet; das kam vor allem auch durch die strenge Sittengesetzgebung⁶¹⁶ zum Ausdruck.

In dem *decus omne* (48), das betont am Strophenende steht, ist das zusammengefasst, was in den folgenden drei Strophen näher geschildert wird: Die Macht des Kaisers, der Friede im Reich und die Rückkehr der Tugenden. *Decus omne* umfasst also mehr als nur die äußere Herrlichkeit, wie Macht und Wohlstand. Wenn von ‚jeglicher Art der Ehre‘ die Rede ist, kommt es wohl vor allen Dingen auch auf das ehrbare Verhalten an: Es ist entscheidend, dass der Einzelne tugendhaft lebt, denn nur so kann der Staat auf Dauer Bestand haben und die äußere Ehre gewährleisten sein⁶¹⁷.

⁶¹⁵ Erika Simon 27.

⁶¹⁶ Zur augusteischen Sittengesetzgebung vgl. D. Kienast 165 ff, passim.

⁶¹⁷ Vgl. A. Kießling 479.

An die Bitte um die ideellen Werte schließt sich die Strophe, in der die Opferhandlung des Kaisers erwähnt wird (49 ff), an. Dies ist die einzige Stelle im CS, wo von einer Zeremonie der Säkularfeier die Rede ist. Es handelt sich um die Gaben für Jupiter und Iuno. Während die Akten (Z 103 f und 119 f) die Namen der Götter, denen geopfert wurde, verzeichnen, erwähnt Horaz diese nicht. Indem er jedoch die Art der Opfer nennt (49 *bobus veneratur albis*), wird deutlich, welche Gottheit gemeint ist. Denn es war üblich, bei allen größeren Jupiterfeiern weiße Stiere darzubringen. Sie waren das Opfer für die Staatsgottheiten. Aus der Inschrift ist zu entnehmen, dass der Kaiser mit Agrippa die Zeremonien tagsüber durchführte. Horaz erwähnt aber ausschließlich Augustus, wodurch er die Position des Kaisers deutlich hervorhebt. Er wählte die feierliche Umschreibung *clarus Anchisae Venerisque sanguis* (50) und bezeichnet somit den Kaiser als Spross des Aeneas⁶¹⁸. Die o.g. Umschreibung weist auf die göttliche Abstammung des Augustus hin. Dass statt der sonst überwiegend verwendeten Imperativformen in den Gebeten (z. B. 3, 14, 28 ...) hier das *impetret* (Optativ) steht, bringt die Feierlichkeit dieser Szene besonders zum Ausdruck. Augustus möge von den Göttern erlangen, worum er sie bittet.

Der Kaiser ist gewaltiger als seine Gegner, die Krieg führen, jedoch mild gegenüber demjenigen Feind, der schon am Boden liegt. Er missbraucht seine Macht nicht, obwohl er den übrigen überlegen ist, und übt Gewalt, nur soweit es nötig ist, aus. Sein Verhalten wird durch die Antithese *bellante prior* (51), *iacentem lenis in hostem* (51 f) beschrieben, wobei seine Milde besonders hervorgehoben wird, indem das *lenis in hostem* an das Strophenende gesetzt ist. Hier zeigt sich eine Parallele zu Vergils Aeneis (6,851 ff), in der die Römer von Anchises aufgefordert werden, den Widerstand der Rebellen zu brechen (*debellare superbos*), aber diejenigen zu schonen, die unterworfen sind (*parcere subiectis*). Dieses Verhalten macht sich der Kaiser zu Eigen, und deshalb mögen die Götter ihm geben, worum er sie bittet. Dass die Götter bereits dem römischen Volk geholfen haben, wird in den nächsten Strophen erläutert. Durch den Segen der Götter war Augustus imstande, den äußeren Frieden wiederherzustellen, und die alten Tugenden kehrten nach Rom zurück.

Die Parther, ein nordiranischer Stamm, hier als *Medus* (54)⁶¹⁹ bezeichnet, fürchteten die Macht der Römer und die albanischen Beile, die Zeichen römischer Gewalt. Indem der Dichter das Wort *Albanas* statt *Romanas* wählt, bringt er zum Ausdruck, dass die römische Herrschergewalt schon seit alters her besteht. Denn

⁶¹⁸ Vgl. H. Cancik, *Carmen* 108.

⁶¹⁹ Die Parther hatten in der Schlacht bei Carrhae i. J. 53 v. Chr. die römischen Feldzeichen erbeutet. Augustus erhielt sie i. J. 20 v. Chr. durch friedliche Verständigung vom Partherkönig Phraates IV. zurück. Rom verzichtete dafür auf weitere Expansion.

Albanas geht bis in die Zeit des Iulus, des Sohns des Aeneas, der Alba Longa erbaute, zurück.

Neben dem *Medus* werden auch die Skythen und Inder⁶²⁰ erwähnt. Der Dichter wählt hier bewusst Beispiele aus, in denen es gerade um die friedliche Verständigung zwischen dem Kaiser und seinen Gegnern geht. Ein Zeichen für das gute Verhältnis zwischen den Untergebenen und ihrem Herrscher ist auch, dass sie sich bei politischen Entscheidungen Rat erbitten.

Einen Hinweis darauf, dass der Kaiser vorrangig am Frieden mit den Völkern auf vertraglicher Ebene interessiert ist, gibt auch die herausgehobene Stellung der personifizierten *Fides* direkt zu Beginn der nächsten Strophe (57), in der von den Tugenden die Rede ist. Der Zusammenhang zwischen dem äußeren Frieden und der Rückkehr der Tugenden wird durch das dreifach anaphorische *iam*, das die entsprechenden Strophen (53 – 56 und 57 – 60) miteinander verklammert, deutlich. *Fides*⁶²¹, die seit alter Zeit in Rom in einem eigenen Kult verehrte Personifikation der Treue und Wahrheit, erhielt um 250 v. Chr. durch Atilius Calatinus einen Tempel auf dem Capitol nahe beim Tempel des Jupiter Optimus Maximus (Cic. off. 3,104). Die Göttin, die die Funktion hatte, über die Bündnisse und Verträge zu wachen, spielte bei den Römern im privaten und öffentlichen Leben, vor allem aber in ihren Beziehungen zu anderen Völkern, eine wichtige Rolle. Neben *Fides* erwähnt Horaz noch weitere personifizierte Tugenden: *Pax*⁶²², die Göttin des Friedens; ihr wurde aufgrund eines Senatsbeschlusses i. J. 13 v. Chr. die *Ara Pacis Augustae* auf dem Marsfeld gestiftet (Res Gestae Div. Aug. 12) und i. J. 9 v. Chr. geweiht (CIL I² 232). *Honos*, die Personifikation des kriegerischen Ruhmes, besaß in Rom mehrere Tempel, von denen der älteste bereits 233 v. Chr. im Krieg gegen die Ligurer gelobt und bei der Porta Capena nahe beim dortigen Marstempel errichtet worden war (Cic. nat. deor. 2,61).

Die Verehrung des *Honos* war eng mit *Virtus*, der Personifikation der kriegerischen Tüchtigkeit, verbunden, jedoch hatten die beiden Gottheiten zunächst keinen

⁶²⁰ Augustus hatte, als er sich i. J. 26/25 v. Chr. in Spanien aufhielt, eine Gesandtschaft der Skythen, einer Völkergruppe im Gebiet der heutigen Ukraine, empfangen. Diese versicherte ihm, dass die Skythen künftig von Einfällen in römisches Gebiet absehen würden. Auch die Inder bemühten sich mehrfach um Augustus' Freundschaft. In den Jahren 25 und 21/20 v. Chr. schickten sie eine Gesandtschaft zu ihm.

⁶²¹ Nach Liv. 1,21,4; Plu. Num. 16,1,70 f geht der Kult auf Numa, der der Sage nach der zweite König Roms war, zurück. – Zu den Götternamen im Einzelnen und der Personifikation von Wertbegriffen vgl. G. Wissowa bes. 327 ff; K. Latte 233 ff; G. Radke, passim; H. Oppermann, (Hrsg.), Römische Wertbegriffe, Darmstadt 1967 (zu den einzelnen Tugenden, vgl. Index 351 f); Erika Simon 240, passim.

⁶²² In der augusteischen Dichtung wird *Pax*, abgesehen vom CS (57), häufig erwähnt, so z. B. bei Tibull (1,10,45) und Ovid (fast. 1,709 ff).

gemeinsamen Tempel. M. Marcellus erweiterte i. J. 205 v. Chr. das Heiligtum des *Honos*, indem er eine *cella* für *Virtus* hinzufügte⁶²³. Erst C. Marius errichtete i. J. 101 v. Chr. nach den Cimbriernkriegen einen gemeinsamen Tempel für *Honos* und *Virtus*⁶²⁴. Der im CS erwähnte *Pudor*⁶²⁵ ist anders als *Pudicitia*, die Personifikation der weiblichen Keuschheit, nicht kultisch verehrt worden. Vermutlich erfolgte die Personifikation des *pudor* durch Horaz, der diese Tugend durch betonte Stellung am Zeilenende und durch die Alliteration *Pudorque priscus* (57 f) im CS besonders hervorgehoben hat.

Mit der bereits erwähnten *Virtus* (58), die während der Bürgerkriege missachtet worden war – es ist ja kein Zeichen von kriegerischer Tüchtigkeit, wenn Römer gegeneinander kämpfen –, schließt die Aufzählung der vergöttlichten Wertbegriffe. In der Zeit der mittleren Republik hatte man viele Tempel für diese Gottheiten gegründet. Die unmoralischen Zustände während der Bürgerkriege aber führten zu einer Vernachlässigung der Kulte. Jetzt, unter der Herrschaft des Augustus, der den äußeren und inneren Frieden wiederherstellte, wagen es die personifizierten Tugenden, die Rom verlassen hatten, zurückzukehren⁶²⁶. Da sich die Gottheiten nun wieder in Rom befinden, erscheint *Copia*⁶²⁷, die Personifikation der Fülle, und schüttet ihren Segen aus dem vollen Füllhorn. Dass es zwischen der Rückkehr der Tugenden und dem Reichtum einen direkten Zusammenhang gibt, wird durch die Alliteration *audet apparetque* (59) verdeutlicht. Die Rückkehr dieser Gottheiten ist die Voraussetzung, dass Überfluss herrscht. Während die personifizierten Tugenden, die seit langer Zeit kultisch verehrt wurden, wohl mehr in Verbindung zu den Staatsgöttern Jupiter und Iuno stehen – *Fides* hat ja ihr Heiligtum auf dem Capitol in unmittelbarer Nähe zum Tempel des Jupiter – ist *Copia*, die Göttin der Fülle und des Erntesegens, eher mit Apollo und Diana in Zusammenhang zu bringen. Denn die palatinischen Gottheiten waren ja auch für die Wünsche nach Fruchtbarkeit der Erde (29 f) zuständig. So endet der Teil des CS (60), der hauptsächlich den capitolinischen Göttern zugedacht ist, mit einem versteckten Hinweis auf Apollo und Diana. Die palatinischen Götter umrahmen somit den Teil des Liedes, der den Staatsgottheiten zukommt, so wie sie auch schon im 1. Abschnitt des CS denjenigen Part, der

⁶²³ Cic. nat. deor. 2,61; Liv. 27,25 ff; Val. Max. 1,1,8.

⁶²⁴ CIL XI 1831.

⁶²⁵ *pudor* bedeutet nicht bloß ‚Scham‘ im Sinne von Keuschheit, sondern u.a. auch ‚Ehrgefühl‘, das auf der Rücksicht anderen Menschen gegenüber beruht. In dem Zusammenhang bezeichnet *pudor* etwa die ‚scheue, taktvolle Zurückhaltung‘; vgl. H. Hommel 127.

⁶²⁶ Bzgl. der *aurea aetas* und der damit verbundenen Rückkehr der Tugenden vgl. Anm. 637.

⁶²⁷ Plaut. Pseud. 671, 736; vgl. R. Bloch, Sp. 160.

den ‚nächtlichen Gottheiten‘ gewidmet ist, umschlossen haben. Zugleich wird durch die gedankliche Verknüpfung zwischen Copia und den palatinischen Göttern der Übergang zu dem Teil des CS, der ausschließlich ihnen gewidmet ist (61 – 72), geschaffen.

Wie Apollo und Diana bei der religiösen Feier am letzten Tag verehrt wurden, so ist ihnen entsprechend im CS der letzte Abschnitt gewidmet, wobei Apollo den größeren Teil erhält. Hier wird er im Gegensatz zum Liedbeginn, wo er als eine nicht näher bestimmte Gottheit, als leuchtende Zierde des Himmels dargestellt wurde, als eine konkrete göttliche Gestalt in den verschiedenen Funktionsbereichen gezeigt. Keine Gottheit, auch nicht Diana, – sie erhält nur zwei nähere Bezeichnungen: *silvarumque potens* und *siderum regina* – wird so ausführlich beschrieben wie Apollo. Für seinen 1. Funktionsbereich, die Seherkunst, steht der Begriff *augur*⁶²⁸, und zwar betont am Strophenbeginn (61), zum Zeichen dafür, wie wichtig Apollos Funktion als Orakelgott ist. Er hatte dem trojanischen Held beigestanden und somit dafür gesorgt, dass Rom gegründet werden konnte. In der folgenden Strophe (65 ff) ist die Rede davon, dass sich Apollo, der persönliche Schutzgott des Kaisers, des neuen Aeneas, weiterhin um Rom kümmert, sodass ein Zusammenhang zwischen seiner Funktion als *augur* und seiner Rolle als Beschützer Roms hergestellt ist: Wenn Apollo zur Gründung Roms durch seine Weissagung beigetragen hat, ist er auch für das weitere Schicksal der Stadt zuständig.

Das 2. Merkmal des Gottes ist sein strahlender Bogen. Die Worte *fulgente* (61) und *Phoebus* (62) zeigen ihn als ‚helle, leuchtende‘ Gottheit. Apollo, der mit seinen Pfeilen plötzliche Krankheiten und Tod schicken kann (vgl. 33), ist jetzt nicht mehr als der gefährliche Gott, den man fürchten muss, dargestellt. Er, der mit glänzendem Bogen geschmückt ist, wird unter die ‚freundlichen Taggottheiten‘ eingereiht.

Sein dritter Funktionsbereich – Apollo ist der Gott der Musen und Sänger – wird durch das *acceptusque novem Camenis* angezeigt, d. h., der Gott ist den neun Musen willkommen. Schließlich wird Apollos Wirken als Arzt dargestellt: Als Gott der Heilkunst stärkt er die schwachen Glieder der Kranken. Er ist hier als heilbringende, den Menschen sehr nahe Gottheit beschrieben. Abgesehen von den o.g. Funktionsbereichen ist Apollo, wie bereits erwähnt, für Roms zukünftiges Geschick, für seinen

⁶²⁸ Das Wort *augur* ist möglicherweise eine Anspielung auf das *augurium salutis*. Dies war ein Kult, bei dem die Beamten die Götter mithilfe der Auguren um Rat fragten. Der Ritus war i. J. 29 v. Chr. von Octavian wiederbelebt worden; vgl. W. Fowler 153; J. Gagé 20.

dauerhaften Bestand zuständig. Wenn er gnädig auf die palatinischen Altäre⁶²⁹ schaut – er hat ja bereits zum Heil für das römische Volk beigetragen –, lässt er den römischen Staat und Latium in ein neues glückliches *lustrum* und in eine immer bessere Zeit hinein fortdauern. Der römische Staat und Latium haben durch Apollos Gnade also Bestand; sie sehen ein weiteres glückliches *lustrum* heraufziehen. Der Gott führt das Reich in eine immer bessere Zeit. Das ständige Besserwerden – *semper* (67) steht zur Betonung am Zeilenende – zeigt, dass die glückliche Zeit, die unter Augustus begonnen hat, nicht aufhört. Mit *aevum* (68) wird der nicht endende Zeitraum deutlich zum Ausdruck gebracht.

Auffallend ist, dass der Liedteil, der ausschließlich Apollo und Diana zugeordnet ist, bei den Verbformen nur Indikative aufweist (63 ff *levat, videt, prorogat*). Das deutet auf Glaubensgewissheit hin; der Chor, der sich hier an Apollo und Diana wendet, wünscht sich von ihnen nicht Hilfe, sondern er ist sich ihrer bereits sicher. Auch in der Strophe, in der von Diana die Rede ist (69 ff), werden Indikative verwendet (71 f *curat, applicat*).

Die Göttin besaß auf dem Aventin ihr wichtigstes Heiligtum; Algidus war ihr heiligster Berg in Latium⁶³⁰. Während der Palatin überwiegend von Patriziern bewohnt wurde, lebten auf dem Aventin die Plebejer. Dadurch dass beide Hügel (65 und 69) erwähnt werden, können sich alle, die Armen und die Reichen, angesprochen fühlen. Da sie auf einem von der armen Bevölkerung bewohnten Hügel ihr Heiligtum besitzt, ist sie wohl eine dem Volk sehr verbundene Gottheit. Dass Diana sich nicht nur um die Bitten der *XV viri* kümmert, sondern auch den Bitten der Kinder freundliches Gehör schenkt, wird durch die Alliteration *amicas applicat auris* (72) hervorgehoben. Auffallend ist, dass hier keine Funktionsbereiche Dianas mehr erwähnt werden, während Horaz in den vorausgehenden Versen (61 ff) mehrere Wirkungsbereiche Apollos, des persönlichen Schutzgottes des Kaisers, nennt. Was die Darstellung von Apollo und Diana im CS insgesamt anbelangt, so lässt sich eine Entwicklungslinie aufzeigen: Am Liedbeginn werden sie gemeinsam als kosmische Mächte verehrt. Ein wenig konkreter wird Apollos Rolle in der Verbindung zum *almus Sol*, aber seine Funktion als nahrungsspendende Gottheit wird nur angedeutet, eine Identifizierung mit dem Sonnengott vermeidet der Dichter. Ebenso wird Diana nur andeutungsweise mit der Geburtsgöttin *Ilithyia* in Verbindung gebracht. In dem

⁶²⁹ In Vers 65 ist *aras* statt *arces* zu lesen. Der Begriff *arx* wurde vor allem in enger Beziehung zum Capitol gesehen bzw. mit ihm gleichgesetzt. Hier ist jedoch vom Palatin die Rede; auf diesem Hügel besaß Apollo zwei Altäre. Der eine befand sich innerhalb seines Tempels, der andere vor dem Heiligtum, wo bei der Säkularfeier die Opferhandlungen vollzogen wurden, die kurz vor der Aufführung des CS abgeschlossen worden waren; vgl. R. Schilling 264.

⁶³⁰ Vgl. A. Kießling 482.

Teil des CS, der den nächtlichen Gottheiten gewidmet ist, treten Apollo und Diana versteckt hervor, so als ob sie überall spürbar, aber nicht greifbar wären. In der Überleitung zu dem Abschnitt, der den ‚Taggöttern‘ zukommt, werden sie bereits konkreter dargestellt (vgl. 33 f und 35 f). In dem Abschnitt, der ausschließlich den palatinischen Göttern zukommt, wird Apollo mit seinen Wirkungsbereichen als heilbringende, den Menschen freundlich gesinnte Gottheit geschildert. Diana wird ebenfalls als eine dem Volk zugewandte Gottheit gezeigt. Auffallend ist, dass der Chor im ganzen CS keine konkreten Bitten an Apollo und Diana richtet. Während sonst die Gottheiten direkt um etwas gebeten werden (z. B. in 17, 28), sind die Bitten, die ausdrücklich an die palatinischen Götter gerichtet werden, allgemein gehalten (z.B. 3, 70 f). Dies bringt die ehrfurchtsvolle Haltung des Chores ihnen gegenüber zum Ausdruck.

Aufgrund der deutlichen Bevorzugung der palatinischen Gottheiten im CS könnte man folgern, dass Apollo und Diana in Konkurrenz zu den capitolinischen Göttern treten und sie verdrängen sollen. Dass dies aber nicht der Fall ist, wird in der Schlussstrophe des Liedes deutlich. Die letzte Strophe, die nicht mehr zu den Gebetsteilen gehört, ist gleichsam der Epilog des *carmen*. Hier spricht der Chor, der schon zu Beginn des Liedes vorgestellt wurde (6), in eigener Sache. Er äußert die gute und sichere Hoffnung, dass Jupiter und alle Götter sämtliche Bitten (*haec*), die im *carmen* vorgetragen wurden, zustimmend wahrnehmen. Die Tatsache, dass hier nur Jupiter hervorgehoben wird, zeigt, dass er, als der oberste Gott der Römer, die führende Position einnimmt, die ihm auch durch die palatinischen Götter, obwohl diese bei dem religiösen Teil der Feier, vor allem aber im CS eine besondere Rolle spielten, letzten Endes nicht genommen wird. Eine Benachteiligung der capitolinischen Götter wäre auch gar nicht in Frage gekommen, da die Römer stets beinahe ängstlich darauf bedacht waren, den Göttern diejenigen Ehrungen zu geben, die ihnen zustanden. Eine Vernachlässigung dieser Pflicht hätte nach ihrer Vorstellung bloß Unheil und Unfrieden zwischen Menschen und Göttern zur Folge gehabt.

4.3.2 Die Verbindung von Altem und Neuem

Wie die *acta* der augusteischen *ludi saeculares* zeigen⁶³¹, ging es dem Kaiser nicht um einen Bruch mit den seit republikanischer Zeit bestehenden Traditionen, sondern darum, das Alte wiederherzustellen, wie der Rückgriff auf den altrömischen Brauch der Säkularfeiern sowie die Beibehaltung einiger Elemente früherer *ludi*

⁶³¹ Vgl. Kap. 4.2.

saeculares zeigt. Zugleich wollte er das Alte mit Neuem verbinden; dies kommt vor allem in der Stärkung des Apollokultes⁶³² zum Ausdruck. Während den alten Staatsgottheiten Jupiter und Iuno die ersten beiden Festtage gewidmet waren, galt der 3. Tag, der Höhepunkt der religiösen Feier, der Verehrung Apollos und seiner Schwester. Entsprechend wurde das CS auf dem Palatin zuerst aufgeführt. Um jedoch einen Bruch mit den alten Traditionen zu vermeiden, trug der Chor das Säkularlied auf dem Capitol noch einmal vor.

Betrachtet man das CS insgesamt, zeigt sich deutlich, wie Horaz hier ebenfalls diese Verbindung von Altem und Neuem vollzieht, und zwar in formaler wie auch in inhaltlicher Hinsicht. Sein Chorlied wird zum idealen Spiegelbild dieser neuen Zeit, die unter Augustus begonnen hat. Es ist, wie in den Ausführungen gezeigt wurde, kein im üblichen Sinn strukturiertes Götterlied. Während Catull seinen Dianahymnus (vgl. Kap. 3.2) ganz im Stil eines griechischen Götterliedes dichtet, indem er die für den Hymnos typischen Elemente, wie z.B. die Selbstvorstellung des Chores, der ein Lied zu Ehren der Gottheit ankündigt (1 – 4), die feierliche Anrufung der Gottheit (5), den Hinweis auf ihre Eltern (5 f) und ihre Geburtslegende (7 f), die Aufzählung der verschiedenen Funktionsbereiche der Gottheit (9 – 20), die Erwähnung möglichst aller ihrer Namen (13 – 16), die abschließende Bitte um Schutz und Segen (vgl. 21 – 24), verwendet und diese Elemente gemäß der traditionellen Form des griechischen Hymnos (vgl. Kap. 1.1.2) anordnet, hat Horaz bei der Abfassung des Säkularliedes nur einige Elemente der Gattung ‚Hymnos‘ eingearbeitet und dadurch für sein *carmen* gleichsam das Gerüst, das nun mit neuen Inhalten gefüllt werden kann, errichtet: Die feierliche Anrufung der Götter, mit der das CS eröffnet wird, ist ein für den Hymnos typischer Bestandteil; abweichend vom üblichen Schema der Götterlieder aber fehlen im CS in den folgenden Versen die Erwähnung der Eltern des Gottes, die Geburtslegende, die Nennung des Wohnortes der Gottheit. Ebenfalls fehlt zu Beginn die Ankündigung des Chores, ein *carmen* zu Ehren der genannten Gottheiten zu singen. Dass ein Chor ein Lied vorträgt, wird erst in den Versen 5 ff deutlich. Üblicherweise wird in einem Hymnos erst im 3. Teil des Liedes (vgl. Kap. 1.1.2) eine Bitte an die Gottheit gerichtet, zumeist die Bitte um Schutz und Segen. Im CS jedoch äußert der Chor direkt in der 1. Strophe die allgemeine Bitte, dass alle weiteren Bitten erfüllt werden mögen.

⁶³² Abgesehen davon, dass Augustus einen Apollotempel auf dem Palatin i. J. 28 v. Chr. errichten ließ, wurden i. J. 12 v. Chr., als der Kaiser Pontifex Maximus war, die sibyllinischen Bücher auf sein Geheiß vom Tempel des Jupiter in den des Apollo gebracht, und somit waren alle wichtigen Entscheidungen, für die man die Weisungen der Sibylle benötigte, eng mit dem Kaiserhaus verknüpft; vgl. P. Lambrechts 88 f; vgl. auch Anm. 552.

Anders als in einem Hymnos, den der Chor zu Ehren einer einzigen Gottheit singt, werden im Säkularlied mehrere Götter angerufen bzw. erwähnt. Auffallend ist, dass die feierliche namentliche Anrufung nur bei Apollo und *Sol*, sowie bei Diana und den Gottheiten, die für den Bereich der Fruchtbarkeit und des menschlichen Geschicks zuständig sind, nicht jedoch bei den capitolinischen Gottheiten Jupiter und Iuno, erfolgt. Hierdurch bringt Horaz die Sonderstellung, die Apollo und Diana bei diesem Fest eingeräumt wurde, sowie die Betonung des Aspektes ‚Bevölkerungswachstum‘, der für den neuen Machthaber von entscheidender Bedeutung war, treffend zum Ausdruck.

Was den für ein Götterlied üblichen Stil anbelangt, so fällt auf, dass nur das Gebet an *Sol* (9 – 12) nach der feierlichen Anrufung einen preisenden Relativsatz, in dem er den Funktionsbereich des Gottes nennt, aufweist. Zum Hymnenstil gehört auch die feierliche Anrede mit dem Wort *tu* (vgl. Vers 15); eine ‚Du-Prädikation‘, wie man sie aus einem traditionellen Hymnos kennt⁶³³ und wie sie auch von Catull verwendet wird (c. 34, 13, 15, 17), findet man im CS allerdings nicht. Zu den Elementen eines Götterliedes gehören auch die Aufzählung möglichst aller Namen einer Gottheit sowie die Erwähnung ihrer Funktionsbereiche. Allein bei der Anrufung *Ilithyias* hält sich Horaz an diese für einen Hymnos üblichen Vorgaben (13 ff) und fügt dem Gebet noch die konkrete Bitte um Nachwuchs und um Segen für die Beschlüsse der *patres* (17 ff) hinzu. Was aber den im Götterhymnus zwischen dem 1. Teil (Anrufung der Gottheit, Nennung der Eltern etc.) und dem 3. Teil des Liedes (Bitte) häufig noch eingeschobenen Abschnitt, die *pars epica*, betrifft, so zeigt sich, dass Horaz ihn in den Versen 37 ff, in denen er die Aeneassage erwähnt, nur andeutet. Er schildert nicht ausführlich das hilfreiche Eingreifen der Götter; sie werden lediglich in einem einzigen Satz an ihre Pflicht erinnert, dass sie das, was auf ihren Befehl hin geschaffen wurde, erhalten sollen⁶³⁴.

In einem Götterlied können auch die Opfer und Gaben, die die Gottheit bereits erhalten hat, erwähnt werden; dies soll sie geneigter machen, hilfreich einzugreifen. Im CS findet man auch einen Hinweis auf ein Opfer (49); allerdings handelt es sich hier nicht um eine Gabe, die die Götter schon früher bekommen hatten, sondern die im CS erwähnten Rinder sind die bei der Säkularfeier dargebrachten, also aktuelle Opfer. Ungewöhnlich ist, dass in einem Götterlied, wie es im CS (50 ff) der Fall ist, ein Mensch und seine Leistungen gerühmt werden. Dies geschieht hier zwar mehr oder weniger nur andeutungsweise, aber alle Zuhörer verstanden sofort, dass Au-

⁶³³ Vgl. E. Norden 149 ff; Kap. 3.2.

⁶³⁴ Vgl. A. Kießling 478; K. Numberger 712 f.

gustus verherrlicht wurde. Somit hat der Dichter hier die Grenze zwischen Hymnos und dem Preislied auf einen Menschen (Enkomion) verwischt. In Catulls c. 34 dagegen geht es gemäß dem traditionellen Götterlied allein um die Verehrung Dianas.

Auffallend ist darüber hinaus, dass Horaz in der letzten Triade (61 ff) vor der Schlussstrophe vier Wirkungsbereiche Apollos anführt, denn üblicherweise findet man in einem Hymnos die Nennung der Funktionsbereiche einer Gottheit nicht am Ende, des Liedes. Hinzu kommt, dass dieses Gebet keine Bitte enthält. In der an Diana gerichteten Strophe, in der der Dichter auf die Heiligtümer der Göttin hinweist, findet man ebenfalls keine Bitte. Es wird auch kein Wunsch ausgesprochen, wie es in einem Gebet zu erwarten wäre. Dass Apollo und Diana eingreifen und die Bitten des Chores erhören, wird als Tatsache festgestellt; sämtliche Verbformen (61 – 72) weisen den Indikativ auf.

Am Schluss des CS (73 ff) ruft der Chor, anders als es in Catulls c. 34 und sonst in einem Hymnos der Fall ist⁶³⁵, keine Gottheit mehr direkt an, sondern spricht in eigener Sache.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Horaz, indem er im Säkularlied einige für den Hymnos typische Bestandteile verwendet, mehrere Elemente nur angedeutet, etliche Topoi weggelassen und neben dem Preis auf die Gottheiten auch das Lob auf einen Menschen eingearbeitet hat, im Gegensatz zu Catull in seinem Dianahymnus, von der traditionellen Gattung ‚Hymnos‘ abgewichen ist und das *carmen* in formaler Hinsicht den neuen Verhältnissen angepasst hat. Ähnliches lässt sich für das CS auch im Hinblick auf die inhaltliche Ebene erkennen: Das Säkularlied enthält auffallend viele politische Elemente und Anspielungen auf die Person des Kaisers. Dies ist für ein religiöses Chorlied ungewöhnlich. Solche politischen Elemente des CS sind z. B.: der Hinweis auf die Ehegesetzgebung vom Jahre 18 v. Chr. (20) und die damit in Zusammenhang stehenden Bitten um Nachwuchs (17 ff); die Aeneassage (37 ff) als Rechtfertigung der iulisch-claudischen Dynastie; die Bitten um Moral (45), die in Verbindung mit der augusteischen Sittengesetzgebung zu sehen sind; die Erwähnung der Völker (53 ff), die von den Römern nicht gewaltsam unterworfen wurden, sondern deren Beziehung zum mächtigen Staat auf vertraglicher Basis geregelt war; hierdurch wird auf die friedliche Politik des Kaisers hingewiesen. Hinzu kommt, dass die ehrenvolle Umschreibung für Augustus, die Wendung *Anchisae Venerisque sanguis* (50), den Kaiser hier zum zweiten Aeneas, der Rom von den Bürgerkriegen befreite, macht. Die Worte *bellante prior, iacentem le-*

⁶³⁵ Vgl. z. B. h. Hom. 1,20; 3,545; 18,10; 19,48.

nis in hostem (51 f), deuten auf Augustus als den edlen Herrscher, der seine Macht nicht missbraucht, hin. Unter seiner Regierung kehren die Tugenden (57 ff), die in der Republik vernachlässigt worden waren, zurück; dies ist eine Anspielung auf die augusteische Sittengesetzgebung. Ein weiterer Hinweis auf die bessere Zeit unter dem neuen Herrscher ist das Erscheinen der *Copia*; im augusteischen Reich leiden die Bürger keine Not. Das Gebet an *Sol* (9) sowie die herausgehobene Rolle Apollon im CS weisen auf die Person des Kaisers hin; denn zum einen fühlte sich Augustus, wie bereits erwähnt wurde, in besonderer Weise zum Sonnengott hingezogen, zum anderen war Apollo sein persönlicher Schutzgott.

Insgesamt lässt sich als Ergebnis festhalten, dass es sich bei dem CS zwar um einen im kultischen Kontext aufgeführten Hymnos, der einige Elemente des griechischen Götterliedes aufweist, handelt. Inhaltlich ist das CS aber zugleich eng mit dem spezifischen kultischen Kontext, der augusteischen Jahrhundertfeier, verknüpft. Es gibt nicht nur den Verlauf der Säkularfeier vom Jahre 17 v. Chr. wieder, wobei die Neuerungen der augusteischen *ludi* betont werden⁶³⁶, es weist auch auf entscheidende Elemente der augusteischen Politik, wie etwa auf die Ehe- und Sittengesetzgebung, hin. Wenn auch Horaz im CS die Wiederkehr des Goldenen Zeit-

⁶³⁶ Vgl. die Verse 21 – 24, 49 f; hinzu kommt die Nennung derjenigen Götter, die bei den bisherigen Säkularfeiern gar nicht verehrt wurden.

alters nicht ausdrücklich erwähnt⁶³⁷, so weist er mit der Anspielung auf die Friedenspolitik des Kaisers (53 ff) sowie auf die Rückkehr der Tugenden und das Erscheinen der *Copia* (57 – 60) deutlich darauf hin, dass unter dem neuen Herrscher eine bessere Zeit, eine *aurea aetas*, begonnen hat. Man kann deutlich erkennen, wie Horaz mittels einiger Bestandteile der Gattung ‚Hymnos‘ für sein CS ein Gerüst schafft, das er mit neuen politischen Inhalten füllt, wodurch er letzten Endes die Restaurationspolitik des Kaisers unterstützt. Somit geht die auf den ersten Blick sich ergebende Nähe zum griechischen Hymnos rasch wieder verloren. Hier zeigt sich also die Diskontinuität innerhalb der chorlyrischen Gattung ‚Hymnos‘ nicht allein an der Tatsache, dass sich römische Poeten nur sehr vereinzelt der Dichtung von religiösen Chorliedern zuwandten, sondern sie lässt sich auch bei einem Vergleich der beiden chorlyrischen Dichtungen des Catull und Horaz feststellen. Denn während der republikanische Dichter bei der Abfassung seines Chorliedes zu Ehren der Göttin Diana die ursprüngliche Form des griechischen Hymnos bewahrt, setzt der augusteische Dichter, der sein Säkularlied im Auftrag des neuen Herrschers verfasst, diese Tradition bewusst nicht fort. Er verfolgt mit der Neugestaltung des Hymnos sowie mit der Einarbeitung der politischen Motive eindeutig protreptische Ab-

⁶³⁷ Vgl. P. Zanker bes. 171 ff. – D. Barker kommt bzgl. der Frage, weshalb im CS die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters nicht verkündet wird, in seiner Untersuchung zu folgendem Resultat: „The goldlessness of Plenty in the *Carmen* stands as a symbol of the goldlessness and therefore the goodness of the saeculum. The return of the golden race is not proclaimed because a golden race is morally dubious by virtue of its very goldenness“ (446). Der Gedanke an ein Goldenes Zeitalter weist auf Hesiod zurück. In seinen ‚Erga‘ (106 ff) findet sich die im Kern wohl auf einen babylonischen Mythos zurückgehende Vorstellung von der Abfolge verschiedener Zeitalter: Die Menschen des goldenen Geschlechts führten ein paradiesisches Dasein, in dem die Felder unbestellt Früchte trugen. Dann schufen die Götter ein zweites, das silberne Geschlecht (127 ff), das jedoch maßlos lebte und von Zeus wegen seines frevelhaften Verhaltens ausgelöscht wurde. Als drittes Geschlecht wurden die ehernen Menschen geschaffen (143 ff), die jedoch äußerst gewalttätig waren und sich gegenseitig vernichteten. Zeus erschuf daraufhin das Geschlecht der Heroen, das besser und gerechter war (156 ff), jedoch setzte sich der Abstieg der Menschheit letzten Endes weiter fort. Das gegenwärtige, das eiserne Geschlecht (175 ff), ist gekennzeichnet von Not, Sorgen und dem Verlust sittlicher Werte. Als letzte der Tugenden verlassen Aidos und Nemesis die Menschen (196 ff). Eine Darstellung der Weltalter findet sich auch in Arats ‚Phainomena‘. Im Gegensatz zum hesiodischen Schema führt Arat aber nur drei Zeitalter an: Das Goldene, Silberne und Eherne. Berühmt ist seine Schilderung vom Sternbild der Jungfrau (*Παρθένος*; 96 - 136), die sich als Göttin des Rechts (Dike) früher auf der Erde aufgehalten hat: Im Goldenen Zeitalter weilte Dike unter den Menschen und versammelte Männer und Frauen, um ihnen volksfreundliche Rechtssprüche zu künden (105 ff); im Silbernen Zeitalter (115 ff) hielt sie sich nur wenig und nicht mehr ganz bereitwillig unter den Menschen auf. Wenn die Göttin kam, tadelte sie die Menschen wegen ihrer Schlechtigkeit und prophezeite ihnen, dass ein noch heilloseres Geschlecht aufkommen würde. Die Verdorbenheit der Menschen des ehernen Geschlechts (129 ff) führte schließlich dazu, dass Dike die Erde verließ und nun als Stern in der Nacht den Menschen noch erscheint. Auf Arats Parthenosbericht geht die Erwähnung der Virgo in Vergils 4. Ekl. (6) zurück. Jedoch ist die Ankündigung der Wiederkehr der Jungfrau und des Goldenen / Saturnischen Zeitalters neu. Bei Vergil erscheint zum erstenmal der Gedanke von einer zyklischen Abfolge der Weltalter. In der Aeneis (8,314 ff) beschreibt der Dichter, wie unter Saturn in Latium ein Goldenes Zeitalter, das den primitiven Urzustand ablöste, begann. Es folgte eine schlechte Periode, in der Krieg und Habsucht herrschten (8,326 f). Augustus aber wird einst das Goldene Zeitalter wiederbringen (6,791 ff). - Zeitaltervorstellungen finden sich nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in der Philosophie: vgl. z. B. Pl. R. 415 a - c; 468 e - 547 b; B. Gatz bes. 1 - 103; G. Binder, Aeneas 76 - 111; K. Kubusch bes. 3 - 154; R. Günther / R. Müller bes. 18 - 108; H. Heckel, Sp. 706 - 709.

sichten. Dazu bedurfte Horaz keiner Weisung des Kaisers. Politische Elemente und ethische Reflexionen⁶³⁸ findet man bereits in seiner Odensammlung (Bücher I – III), die i. J. 23 v. Chr. ediert worden war, ebenso den Lobpreis des neuen Herrschers (vgl. z. B. c.1,2; 1,12), zum Teil sogar in Form von göttlicher Verehrung⁶³⁹. Die Propaganda im Säkularlied sowie der Lobpreis auf Augustus entspringt aber nicht, wie man leicht vermuten könnte, einem schmeichlerischen Verhalten des Dichters gegenüber dem Kaiser. Dies wird durch die Tatsache deutlich, dass Horaz zwar dem Herrscher sehr verbunden war und ihm seine persönliche Wertschätzung entgegenbrachte, jedoch stets seine Eigenständigkeit ihm gegenüber behauptet hat: Zum einen lehnte der Dichter es ab, ein panegyrisches Epos auf Augustus zu verfassen (vgl. c. 1,6), zum anderen schlug er das ehrenvolle Angebot des Herrschers, dessen Privatsekretär zu werden, aus.

4.3.3 Die Aufführung des CS

Was die Frage nach der Art der Aufführung anbelangt, so vertrat Th. Mommsen⁶⁴⁰ die Ansicht, dass es sich bei dem CS um ein Prozessionslied handelte: Es begann nach Th. Mommsen auf dem Palatin vor dem Apollotempel, als die Opferzeremonien abgeschlossen waren. Nach dem Vortrag des Liedteils, der Apollo und Diana zukam, begab sich der Festzug über das Forum zum Capitol hinauf und sang dort die Strophen, die vor allem an Jupiter und Iuno gerichtet waren. Danach kehrten die Mädchen und Jungen zum Palatin zurück, weil der letzte Teil des CS den palatinischen Göttern galt. Zu der Frage, ob die Kinder auch auf dem Weg zwischen den Hügeln sangen, hat sich Mommsen nicht geäußert.

Bei der bereits erwähnten Sühneprozession i. J. 207 v. Chr. (vgl. Kap. 2.2.1), von der Livius (27,37,11 ff) ausführlich berichtet, begann der Festzug, den eine Gruppe von 27 Jungfrauen begleitete, am Apollotempel. Von dort aus führte man

⁶³⁸ Vgl. bes. die Römeroden (c. 3.1-6).

⁶³⁹ Diese Art von Lobpreis, die göttliche Verehrung des Kaisers, ist an sich kein Hinweis darauf, dass Horaz tatsächlich religiös war; denn die Verherrlichung des Augustus kann ebenso gut aus Gründen der Loyalität dem Kaiser gegenüber erfolgt sein. Bekundungen, die der Verehrung des Kaisers und seiner Familie dienen sollten, gab es in Rom in verschiedenen Formen, z. B. wurden Dankfeste an den Geburtstagen des Augustus und seiner Angehörigen veranstaltet; man feierte auch den Tag seines 1. Konsulats. – Der Nachweis, dass Horaz aus einer religiösen Haltung heraus diese *carmina* (vgl. auch seine Götterhymnen, z. B. c. 1,10; 1,35) verfasst hat, ist sehr problematisch. E. Doblhofer 70 ff gibt zu dieser Thematik einen Literaturüberblick.

⁶⁴⁰ Vgl. Th. Mommsen, Säkulargedicht 358; dieser Hypothese folgte auch G. Wissowa (Saecularfeier 206 f). Zu der Frage, ob das CS ein Prozessionslied war, gibt J. Gagé 15 f mit Anm. 2 einen knappen Überblick über die ältere Forschung; vgl. auch J. Vahlen 383, Anm. 31. Heutzutage geht man dagegen ausnahmslos davon aus, dass das CS ein Ständlied war, das sowohl auf dem Palatin als auch auf dem Capitol vorgetragen wurde; vgl. Anm. 643.

zwei weiße Kühe durch die Porta Carmentalis in die Stadt hinein. Hinter ihnen wurden zwei Götterbilder aus Zypressenholz, die der Iuno Regina auf dem Aventin als Geschenk gebracht wurden, getragen. Es folgte die Mädchengruppe. Der Zug ging durch den vicus Iugarius zum forum Romanum, wo die 27 jungen Mädchen das von Livius Andronicus gedichtete Chorlied vortrugen, wobei die Sängerinnen ein Seil in den Händen hielten. Dieses Seil, mit dem die Mädchen verbunden waren, könnte ein Symbol dafür sein, dass wie die Jungfrauen so auch die römischen Bürger zusammenhalten sollten. Nach der Aufführung zog die pompa zum Aventin, wo der Iuno die beiden Kühe als Opfer dargebracht wurden⁶⁴¹.

Eine derartige Prozession wie i. J. 207 v. Chr., bei der der Chor das *carmen* sang, hat jedoch bei den augusteischen Säkularspielen sicher nicht stattgefunden; denn diese *ludi* wurden als ein Zeichen für den Beginn einer ‚hellen‘, friedlichen Zeit und nicht als eine Sühnefeier angesehen, durch die die Götter gnädig gestimmt werden mussten, damit sie drohendes Unheil – das Elend der Bürgerkriege war ja bereits vorbei – vom römischen Volk abwendeten. So wie sich der Anlass und der Charakter der Feiern in den Jahren 207 und 17 v. Chr. unterschieden, so verschieden müssen die Aufführungen der *carmina* gewesen sein. Daher ist anzunehmen, dass es sich bei dem CS um ein Standlied handelte. So gab es bei den augusteischen Säkularspielen keine Prozession, weder in der Art, wie Th. Mommsen es vermutete, noch auf die Weise, wie P.L. Schmidt⁶⁴² es angenommen hat. Seiner Ansicht nach wurde bei den *ludi* i. J. 17 folgende Prozession veranstaltet: Wie i. J. 207 v. Chr. begann der Festzug vor einem Apollotempel, jedoch diesmal auf dem Palatin, nicht auf dem Marsfeld, und endete wie bei der Bittprozession i. J. 207 vor einem Iunotempel. Gegen diese Annahme spricht jedoch, dass im letzten Teil des CS (Strophen 16 – 18) die palatinischen Götter verehrt wurden und daher das Lied nicht vor dem Iunotempel auf dem Capitol zum Abschluss kommen konnte.

In den *acta* heißt es in Z 148: ... *cecinerunt; eo[de]mque modo in Capitolio*. Das kann wohl nur so gedeutet werden, dass das gesamte CS zuerst auf dem Palatin, wo die Opferhandlungen endeten, und dann auf dem Capitol aufgeführt wurde. Auf diese Weise waren Jupiter und Iuno gegenüber den palatinischen Gottheiten nicht benachteiligt, sondern man erwies ihnen dieselbe Ehre.

Es ergibt sich allerdings das Problem, wie der Chor auf dem Palatin den Teil des Liedes, der den capitolinischen Göttern zukam, und wie er auf dem Capitol die an Apollo und Diana gerichteten Gebete vortrug. Denn die Götter konnten ja nicht

⁶⁴¹ Vgl. W. Fowler 147; K. Latte 257 f; V. Rosenberger 183 ff.

⁶⁴² Vgl. P.L. Schmidt, Säkulargedicht 47 f; diese Abhandlung bietet einen Überblick über die Tradition des römischen Prozessionsliedes und seine Aufführungsbedingungen.

angesichts fremder Heiligtümer verehrt werden, ohne dass das ihren Zorn hervorge-
rufen hätte. Was den ersten Liedvortrag auf dem Palatin anbelangt, so bot eine
Fläche von 110 x 150 m vor dem Apollotempel, der sich wohl in nordöstlicher Rich-
tung am Rande des Hügels befand, dem Chor eine gute Möglichkeit für rhythmische
Bewegungen (Z 21: *ad carmen canendum choroque habendos*). Von dieser Stelle
aus konnte die Sängergruppe, indem sie sich einige Schritte bewegte, alle Heiligtü-
mer derjenigen Gottheiten, die im CS angerufen wurden, sehen: das *Tarentum*
(links vom *clivus Capitolinus*) und das Capitol, so dass eine Verehrung der capitol-
nischen Gottheiten vom Palatin aus unproblematisch war. Die Wiederholung des
carmen auf dem Capitol war ebenfalls nicht problematisch, da vor dem Tempel des
Jupiter und der Iuno Statuen aller Götter aufgestellt waren. So wurde keine Gottheit
bei dem Liedvortrag benachteiligt⁶⁴³.

Dieses Säkularlied, in dem, wie gezeigt wurde, die traditionelle Form der Gat-
tung ‚Hymnos‘ nicht bewahrt ist und das durch seine zahlreichen politischen Anspie-
lungen eine protreptische Funktion aufweist, ist in der Kaiserzeit das einzige Zeug-
nis römischer Chorlyrik, die für eine Aufführung bei einer Kultfeier gedichtet wurde.
Mögen auch für spätere Säkularfeiern und andere religiöse Feste noch Lieder ge-
schrieben worden sein, so wird es sich bei diesen carmina, im Vergleich zu Hora-
zens *Carmen Saeculare*, nicht um so kunstvoll ausgestaltete Gesänge gehandelt
haben. Jedenfalls ist kein Lied mehr erhalten.

⁶⁴³ Vgl. W. Fowler 150 ff; J. Vahlen 383; A. Kießling 472; M.P. Nilsson, Sp. 1715; J. Gagé 36; E. Lefè-
vre, Horaz 271; B. Kytzler, Sp. 723; G. Maurach 392.

5. Die neronisch-flavische Zeit: Seneca und Statius

5.1 Seneca

5.1.1 Vorbemerkungen

Während in der Kaiserzeit die für den Kult bestimmte Chorlyrik, sieht man vom CS für die augusteische Säkularfeier ab, keine Bedeutung hat, spielt Chorlyrik im dramatischen Bereich durchaus eine Rolle, denn sowohl die senecanischen Tragödien als auch die pseudosenecanische Praetexta ‚Octavia‘ enthalten etliche Chorlieder.

In diesem Kapitel werden in den Vorbemerkungen nach einem kurzen Überblick über Senecas Leben und Werk einige Erläuterungen zu den Chorliedern in seinen Stücken insgesamt gegeben. Im Anschluss daran wird die Frage nach der Aufführung der Tragödien behandelt. Im Mittelpunkt des Kapitels steht die Untersuchung einiger carmina, wobei an ausgewählten Beispielen gezeigt werden soll, wie Seneca seine Chorlieder nach Form und Inhalt gestaltet und welche Funktion die Chorlyrik in seinen Stücken jeweils erfüllt. In einem weiteren Arbeitsschritt wird geprüft, welche Funktion die Chorlieder in dem pseudosenecanischen Stück ‚Octavia‘ haben. Damit endet die Untersuchung des dramatischen Bereichs.

Für die Untersuchung der Chorlieddichtung in der kaiserzeitlichen Epoche ist, neben Horazens Säkularlied sowie den Chorliedern im Drama, ein weiterer Bereich wichtig, nämlich die Hochzeitsdichtung: Aus flavischer Zeit stammt Statius' Epithalamium (silv. 1, 2), das, anders als Catulls carmina 61 und 62, nicht für Chöre verfasst ist. Sein episches Epithalamium, das in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht für die Hochzeitsdichtung in christlicher Zeit von zentraler Bedeutung ist, wird vorgestellt, weil sich an diesem carmen der Wandel der lateinischen Hochzeitsdichtung in aller Deutlichkeit aufzeigen lässt.

Jedoch soll die Untersuchung zunächst mit dem Überblick über Senecas Leben und Werk beginnen:

Lucius Annaeus Seneca, eine in vielerlei Hinsicht bedeutende Persönlichkeit der frühen Kaiserzeit, wurde als Sohn des Rhetors Lucius Annaeus Seneca wahrscheinlich im spanischen Corduba gegen Ende des 1. Jhs. v. Chr. geboren (Mart. 1,61,7 f). Er erhielt bereits frühzeitig in Rom eine Ausbildung, zunächst beim Grammaticus. Als Jugendlicher wandte sich Seneca intensiv der Philosophie, vor allem der stoischen Lehre (Attalos) zu; aber er kam durch Sotion auch mit pythagoreischem Gedankengut und durch Papirius Fabianus mit der Lehre der Sextii in Berüh-

rung⁶⁴⁴. Er verfasste sowohl umfangreiche Prosaschriften⁶⁴⁵ mit größtenteils philosophischem Inhalt als auch poetische Werke. Zu den letzteren gehören neun⁶⁴⁶ Tragödien; außerdem schreibt man Seneca Epigramme zu⁶⁴⁷.

Wie bereits erläutert wurde, nahm die Dichtung dramatischer Werke in der republikanischen Zeit einen breiten Raum ein, da gerade die frühen römischen Autoren Tragödien in größerer Zahl schufen (vgl. Kap. 2.3.2). Auch in der Kaiserzeit wandten sich etliche Dichter⁶⁴⁸ dieser Gattung zu; jedoch sind allein Senecas Werke sowie eine unter den Vergilcentonen des Codex Salmasianus überlieferte Medeatragödie vollständig erhalten⁶⁴⁹. Chorlyrik lässt sich in den Tragödien der republikanischen Zeit wegen der nur sehr bruchstückhaften Überlieferung nicht nachweisen; hinzu kommt, dass für die Römer nicht die griechische Tragödie in ihrer klassischen Form als Vorbild maßgebend war, sondern sie übernahmen sie im Rahmen der hellenistisch-griechischen Bühnenpraxis (vgl. Kap. 2.3.1). Rezitative und Mono-

⁶⁴⁴ Seneca studierte nach seinem Entschluss, die politische Laufbahn einzuschlagen, Rhetorik; ab ca. 34 n. Chr. begann er seine politische Tätigkeit mit der Quästur und wurde ein bedeutender Redner. Unter Caligula (reg. 41 – 54 n. Chr.) ging Seneca i. J. 41 n. Chr. nach Korsika in die Verbannung. Nach seiner Rückberufung aus dem Exil (49 n. Chr.) wurde er Erzieher des jungen Nero und führte nach dessen Thronbesteigung i. J. 54 n. Chr. gemeinsam mit dem Prätorianerpräfekten Burrus die Regierungsgeschäfte. Im Jahre 65 n. Chr. bezichtigte der Kaiser Seneca der Teilnahme an der Pisonischen Verschwörung und zwang ihn zum Selbstmord (Tac. ann. 15,60 – 63); vgl. Miriam T. Griffin 29 ff; M. Fuhrmann, Seneca 9 ff; J. Dingel, Sp. 411 f.

⁶⁴⁵ Die erhaltenen Prosaschriften sind: 12 Dialogi (nur 'de tranquillitate animi' ist ein Dialog; die übrigen Dialogi sind Diatriben); 'de beneficiis'; 'de clementia' (= ein an Kaiser Nero gerichteter „Fürstenspiegel“); 124 moralphilosophische Briefe; die 'naturales quaestiones', eine Abhandlung naturwissenschaftlicher Fragen in 7 Büchern. Senecas 'Apocolocyntosis', eine Schmähchrift auf den verstorbenen Kaiser Claudius, nimmt eine Zwischenstellung zwischen seinen prosaischen und poetischen Werken ein; sie ist nach Form (Mischung aus Prosa und Versen) sowie nach Stil und Motiven eine *satura Menippea*; die 'Apocolocyntosis' ist die einzig vollständig erhaltene Menippeische Satire.

⁶⁴⁶ Das zehnte Stück ('Octavia'), die einzig vollständig erhaltene Praetexta gilt als unecht; vgl. C.J. Herington 577; Ann R.L. Dewey 2 ff. – Zur Frage der Echtheit des Stückes 'Hercules Oetaeus' vgl. E. Paratore 545 – 558; Margarethe Billerbeck 145 ff; J. Dingel, Sp. 415.

⁶⁴⁷ Einige der Seneca zugeschriebenen Epigramme können als echt angesehen werden: Nr. 224, 228, 229, 439 in der Anthologia Latina, rec. D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1982; vgl. M. v. Albrecht 930; M. Rozelaar 215; J. Dingel, Sp. 413.

⁶⁴⁸ Von Ovids 'Medea' sind 2 Fragmente, von dem 'Thyestes' des L. Varius Rufus (i. J. 29 v. Chr. aufgeführt) ein iambisches Fragment und wohl 2 Bruchstücke in Anapaesten erhalten. Von der tragischen Dichtung des P. Pomponius Secundus sind ebenfalls sehr geringe Reste noch vorhanden (TRF² 231 f). Einen ausführlichen Überblick über weitere Tragiker der Kaiserzeit gibt K. Ziegler, Sp. 2001 ff.

⁶⁴⁹ Vgl. A. Riese 17 (Anthol. Lat. I, 1 ed. F. Buecheler - A. Riese - E. Lommatzsch, Lipsiae 1894, ND Amsterdam 1964). - Um 200 n. Chr. hat Hosidius Geta eine nur aus Versen oder Versteilen der vergilischen Werke zusammengesetzte Medeatragödie geschaffen. Das Stück, das in seiner Art unter der Centonendichtung dieser Zeit herausragt, wird von Tertullian in seiner um 203 n. Chr. entstandenen Schrift 'De praescriptione haereticorum' 39,4 erwähnt und ist sehr wahrscheinlich mit der im Codex Salmasianus überlieferten Medeatragödie identisch. - Der Cento besteht aus 461 Versen: die Sprechpartien sind in Hexametern verfasst. Der Chor trägt drei Lieder in anapästischen Maßen (Paroemiaci) vor; bzgl. des Inhalts dieser Chorlieder vgl. Ilona Opelt, Drama 436 ff; vgl. außerdem W. Kroll, Hosidius Geta, Sp. 2489 f; W. Schetter 3 mit Anm. 11.

dien spielten dementsprechend in den römischen Stücken dieser Epoche eine größere Rolle als die Chorpartien.

Senecas Tragödien hingegen weisen mit Ausnahme der ‚Phoenissae‘⁶⁵⁰ alle Chorlieder auf. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass sich in den republikanischen Dramen als Sprechvers der Senar findet, Seneca aber für die Sprechpartien den iambischen Trimeter nach griechischem Vorbild verwendet, wonach der zweite und vierte Versfuß ein reines *elementum breve* aufweisen; anders als im Griechischen wird im 5. Fuß reiner Iambus jedoch gemieden⁶⁵¹. Den iambischen Trimeter verwendete auch Ovid in seiner ‚Medea‘ und Varius Rufus in seinem ‚Thyestes‘; beide nicht erhaltenen Werke wurden nach antikem Urteil (Quint. inst. 10,1,98) als herausragende Tragödien angesehen⁶⁵².

Neben diesen gerade genannten Musterwerken standen Seneca als Vorlage für seine Stücke sowohl die griechischen Tragödien als auch die tragischen Werke aus der frühen römischen Republik zur Verfügung⁶⁵³.

Seine Dramen bestehen, sieht man von dem ‚Oedipus‘ und den ‚Phoenissae‘ ab, aus fünf Handlungseinheiten unterschiedlicher Länge, die jeweils durch Chorlieder getrennt sind⁶⁵⁴; nur im ‚Hercules Oetaeus‘ folgt nach dem letzten Akt noch ein Chorlied.

Was die Frage nach der dramatischen Funktion der Chöre anbelangt, so lässt sich feststellen, dass bei Seneca die Lieder, wenn sie auch im Vergleich zur attischen Tragödie, in der der Chor entweder direkt an der Handlung beteiligt ist oder aber das dramatische Geschehen kommentiert, keineswegs so eng in die Handlung eines Stückes eingebettet sind⁶⁵⁵, jedoch nicht völlig ohne Bezug zur Handlung blei-

⁶⁵⁰ Bei den ‚Phoenissae‘ handelt es sich um eine unvollständige Tragödie. Chorlieder fehlen hier völlig; entweder hatte der Dichter sie noch nicht komponiert oder aber sie sind in der Überlieferung verloren gegangen; vgl. Ilona Opelt, ‚Phoenissen‘ 284.

⁶⁵¹ Vgl. F. Crusius 61 ff.

⁶⁵² Der Gebrauch des iambischen Trimeters in den Dialogszenen entspricht den Anweisungen, die Horaz in seiner ‚ars poetica‘ (251 ff) zum Versmaß in der Tragödie gibt; vgl. M. Fuhrmann, ‚Dichtungstheorie‘ 137 f.

⁶⁵³ Accius galt als der Meister der Tragödie der republikanischen Zeit; wie er verfasst auch Seneca Stücke mit dem Titel ‚Troades‘, ‚Phoenissae‘, ‚Medea‘, ‚Agamemnon‘. – Zur Frage nach den Vorbildern für Senecas Dramen vgl. J. Dingel, ‚Senecas Tragödien‘ 1052 – 1099; vgl. auch B. Zimmermann, ‚Seneca‘ 203 – 214.

⁶⁵⁴ Vgl. G.A. Seeck, ‚Senecas Tragödien‘ 391. – Bzgl. der Bauelemente der griechischen Tragödie vgl. Kap. 1.2.2.

⁶⁵⁵ Dagegen geht P.J. Davis in seiner Analyse der einzelnen Chorlieder in den senecanischen Tragödien davon aus, dass eine sehr enge Verbindung zwischen diesen Oden und der Handlung des jeweiligen Stückes besteht, vielleicht sogar eine engere Verbindung als das üblicherweise in der griechischen Tragödie der Fall war; vgl. auch B. Seidensticker, ‚Gesprächsverdichtung‘ 131 f.; J. Dingel, ‚Senecas Tragödien‘ 1091; Ch. Kugelmeier 141 f.

ben⁶⁵⁶: Mehrfach kündigt der Chor Personen an (z.B. Herc. f. 202 ff; Ag. 388 ff) oder ist an einem Dialog beteiligt (Phaedr. 1244 ff; Oed. 1004 ff)⁶⁵⁷; er stimmt in Wechselklagen ein (z.B. Med. 879 ff) und beschreibt den Zustand von Personen (z.B. Med. 849 ff; Ag. 710 ff); der Chor nimmt die Rolle eines Betrachters ein, indem er bestimmte Ereignisse oder Motive eines Stückes aufgreift und sie zum Ausgangspunkt für tiefer gehende Reflexionen macht⁶⁵⁸; seine Lieder gehen über die einzelne Situation eines Stückes hinaus und behandeln Probleme, die das menschliche Da-

⁶⁵⁶ Vgl. C. Lindskog 40 ff; W. Marx 5 – 9. Ann R.L. Dewey 290 ff unterscheidet bzgl. der dramatischen Funktion des Chores fünf Gruppen: (1.) Der Chor verkündet die Zeit innerhalb des dramatischen Geschehens und kündigt (2.) Personen an; er forscht (3.) nach Informationen über ein Ereignis, das nicht auf der Bühne stattgefunden hat; das Chorlied hat (4.) die Funktion eines Zwischenspiels zur Überbrückung einer bestimmten Zeitspanne innerhalb des dramatischen Geschehens; der Chor beschreibt (5.) eine Hauptperson des Stückes, die nicht in der Lage ist, sich selbst zu beschreiben; vgl. auch G.A. Seeck, Senecas Tragödien 391 f; B. Zimmermann, Seneca 205 f. J.A. Stevens stellt als Ergebnis seiner Dissertation, in der er ausführlich auf die Chorlieder des ‚Agamemnon‘ (187 – 293) eingeht, fest: „The choral odes seem detached, unimportant, philosophical if anything; but this is merely the appearance they cast. If we look more closely at the content of the odes, we recognize subtle twists of familiar passages whose significance has been inverted. It is as though we have been drawn into some strange dialogue with Horace, Vergil and Ovid – a dialogue in which the clear signification of the original is set against the blurred Senecan copy. If we listen closely to this dialogue, we begin to feel that the chorus which is always shown in ignorance is appealing to some secret knowledge outside of the play. But the unintended irony created by the chorus’ ignorance of events is only compounded by this romantic irony in which a Mycenaean age chorus alludes to a Horatian ode only to reflect doubt back upon all that it says. This irony is not intended to dissolve the play into a game, but to bring us in, because the Augustan poets are the intellectual property of Seneca’s audience. These authors constitute the education of his day, and Seneca uses allusions to them to make the audience consider the content of its own education“ (334). – Dagegen hat für F. Leo, Chorlieder 511 der Chor hauptsächlich die Aufgabe „die vier Zwischenakte mit Liedern auszufüllen“. In der Regel seien diese Chöre nicht charakterisiert, „meist nicht einmal als männlich oder weiblich“; eine Ausnahme bildeten „die Chöre der Kriegsgefangenen (in Troades Agamemnon Hercules Oet.), die als handelnde Personen erscheinen“; vgl. O. Zwierlein 74 ff. Diese Untersuchung ist für eine gründliche Beschäftigung mit Senecas Tragödien unumgänglich; vgl. auch K. Heldmann bes. 101 f; A. Martina 24 f; Ch. Kugelmeier 141.

⁶⁵⁷ Die Stellenangaben basieren auf der Oxfordausgabe: L. Annaei Senecae Tragoediae, incertorum auctorum Hercules [Oetaeus] Octavia, rec. brevique adnot. crit. instr. O. Zwierlein, Oxford 1986, repr. with corrections 1988.

⁶⁵⁸ Vgl. z. B. Oed. 110 ff: In seinem 1. Lied nimmt der Chor das Thema der vorausgehenden Szene (die Pest, die in der Stadt Theben herrscht) auf. Er schildert ausführlich den Beginn und die Ausbreitung der Seuche sowie die Symptome, an denen die Pestkranken leiden; hierbei lässt er philosophische Gedanken einfließen: Dem Schicksal (*fatum*) gegenüber sind die Menschen machtlos; der Tod rafft alle dahin (vgl. 125 f); weise ist es, sich dem unabänderlichen *fatum* willig zu fügen. Daher bitten die Menschen die Götter um den Tod (197 f). Ein weiteres Beispiel ist das 1. Chorlied der Phaedra (274 ff), das auf das Gespräch zwischen Phaedra und der *nutrix* über Amors Wesen folgt. Er beschreibt die Macht der Liebe, die als *furor* dargestellt wird (279 ff). Dem *furor* kann sich keiner, weder ein Mensch noch ein Gott, entziehen (284 ff); die Liebe ist der stärkste Affekt, dem sich sogar Hass und Zorn unterordnen müssen (vgl. 353 ff).

sein an sich betreffen⁶⁵⁹. Die Zahl der Chorlieder, die ein philosophisches Thema beinhalten, überwiegt⁶⁶⁰.

Im Gegensatz zur altrömischen Tragödie, in der die Chorlyrik wohl zumindest in Ansätzen vorhanden war (vgl. Kap. 2.3.2), sind in Senecas Dramen also Chorlieder in reichem Maße zu finden. Das vorherrschende Metrum dieser Lieder bilden die

⁶⁵⁹ Vgl. A. Cattin 11: „On peut donc dire que tous les textes lyriques prennent racine au milieu des circonstances dramatiques de la tragédie, mais qu'ils s'élèvent bientôt au-dessus des situations particulières pour considérer l'homme et les grands problèmes sur le sens de la vie, de la souffrance et de la mort“. – J.D. Bishop, *Choral Odes* 43 ff geht von zwei nebeneinander verlaufenden Entwicklungslinien innerhalb der Tragödien aus, von der „dramatic line“ (sie betrifft die Ereignisse eines Stückes) und der „odic line“ (auf dieser parallel verlaufenden Ebene entwickeln sich die vom Chor geäußerten Gedanken); vgl. auch Ch. Kugelmeier 166 f. Als Ergebnis seiner Untersuchung stellt Ch. Kugelmeier fest, dass für die ‚Phaedra‘ eine parallel verlaufende Entwicklung von „dramatic line“ und „odic line“ angenommen werden kann, jedoch mit der Einschränkung, dass zwischen den einzelnen Liedern und den Handlungseinheiten eine besondere Beziehung nicht nachweisbar ist. Der Chor, der nicht einmal eindeutig identifiziert werden kann, spielt als Person keine Rolle.

⁶⁶⁰ Diejenigen Chorlieder, die kein philosophisches Thema behandeln, sind: Tro. 814 - 860, 1009 - 1055 (3. und 4. Chorlied); Med. 56 - 115 (1. Chorlied); Oed. 403 - 508, 709 - 763 (2. und 3. Chorlied); Thy. 122 - 175 (1. Chorlied); Ag. 310 - 391 (2. Chorlied); vgl. A. Gil Arroyo 176 ff. - Die Forschungsrichtung, die den philosophischen Gehalt der senecanischen Dramen betont, geht auf Th. Birt zurück; er vertrat die Ansicht, dass Seneca als Stoiker mit seinen Stücken einen pädagogischen Zweck verfolgte (vgl. Th. Birt, *Seneca* 336 f). Nach F. Egermann 51 haben die Chorlieder weitgehend die Funktion ethischer Belehrung. - Einen ausführlichen Überblick über die Anhänger und Gegner dieser Forschungsrichtung findet man bei E. Lefèvre, *Thyestes* 1263 - 1283; vgl. B. Zimmermann, *Seneca* 203 f; Ch. Kugelmeier 142, Anm. 8.

Anapaeste, jedoch verwendet der Dichter auch andere Versmaße⁶⁶¹. Die Zahl der Metren ist aber im Gegensatz zu der griechischen Tragödie, in der man eine Vielzahl verschiedener Maße findet, beschränkt. Etliche Chorlieder sind in einem einheitlichen Metrum verfasst: Z.B. weisen Herc. f. 125 - 203, 1054 - 1137 (1. und 4. Chorlied) und Tro. 67 - 163 (1. Chorlied) reine Anapaeste auf; Med. 579 - 669 (3. Chorlied), Tro. 814 - 860, 1009 - 1055 (3. und 4. Chorlied) und Thy. 546 - 622 (3. Chorlied) sind rein sapphische *carmina*. Darüber hinaus gibt es Chorlieder, die aus zwei oder mehr Versmaßen bestehen; z. B. weist Herc. f. 830 - 894 (3. Chorlied) im 1. Teil Sapphiker, im 2. Teil Glykoneen auf; Med. 56 - 115 (1. Chorlied) ist in Asklepiadeen, Glykoneen sowie in daktylischen Hexametern verfasst. Rein polymetrische Chorlieder sind Oed. 403 - 508 (2. Chorlied) und Ag. 808 - 866 (4. Chorlied); polymetrische Partien findet man in Oed. 709 - 763 (3. Chorlied) und Ag. 589 - 694 (3. Chorlied). Anders als die Chorlieder des attischen Dramas weisen die Chorpartien in Senecas Stücken keine Antistrophenkomposition auf. Überhaupt verzichtet der Dichter fast völlig auf Strophenbau. Mit Ausnahme von Med. 579 - 669 (3. Chorlied) – hier findet man sapphische Strophen – sind die Chorlieder stichisch gestaltet.

⁶⁶¹ F. Leo, Chorlieder 514 teilt die metrischen Formen, die Seneca in den Chorliedern anwendet, in drei große Gruppen ein: 1. die Kurzverse: anapaestische, glykoneische, iambische; 2. die nach „horazischer Technik geformten lesbischen Verse“ (asklepiadeische und sapphische); hinzu kommen die epodischen lamben (Trimeter und Dimeter); 3. die Verse, die Seneca nach der Derivationstheorie beinahe ganz aus horazischen Elementen selbst gebildet hat. Hinzukommen einige Hexameter. Nach der Derivationstheorie (vgl. z. B. Caesius Bassus gramm. VI 271,2) werden alle anderen Versmaße durch *adiectio*, *detractio*, *concinatio* oder *permutatio* aus den beiden Haupttypen Trimeter und Hexameter abgeleitet; vgl. F. Crusius 111; H. Drexler, 140 f. – W. Marx 14 ff teilt Senecas Chorlieder in zwei gegensätzliche Gruppen, in die anapaestischen und die horazischen Lieder, die aus mehreren Versarten bestehen können, ein und versucht aufzuzeigen, dass es eine Verbindung zwischen dem Inhalt eines Liedes und den jeweiligen Metren, in denen es verfasst ist, gibt. Er kommt zu folgendem Ergebnis: Die „Katastrophenlieder“ und Lieder mit philosophischem Inhalt sind in Anapaesten geschrieben. Philosophischen Inhalt haben auch die rein glykoneischen Lieder (Oed. 882 - 914 (4. Chorlied) und Thy. 336 - 403 (2. Chorlied)). Dort wo die Glykoneen neben anderen Versmaßen verwendet werden (Herc. f. 830 - 894 (3. Chorlied) und Med. 56 - 115 (1. Chorlied)), haben sie „praktische Funktion“; sie dienen dem Lobpreis. Was die Asklepiadeen anbelangt – rein asklepiadeische Lieder sind Thy. 122 - 175 (1. Chorlied), Herc. f. 524 - 591 (2. Chorlied) und Tro. 371 - 408 (2. Chorlied) –, so lässt sich für sie „nur eine ‚lokale‘ Bestimmung treffen“ (17). Die Sapphiker verwendet Seneca für die Klage und für „Katastrophenlieder gedämpfteren Charakters“ (14); hinzu kommt, dass „die Sapphiker als das beliebteste Maß *ceteris paribus* die meiste Aussicht auf Verwendung haben“ (17). J.D. Bishop, Choral meters 197 – 209 untersucht ebenfalls die Frage der Verbindung zwischen dem Inhalt der Chorlieder und den in ihnen verwendeten Versmaßen und trifft in einem weiteren Aufsatz („Critique of Marx’s Funktion und Form der Chorlieder“ 210 - 219) notwendige Korrekturen und Ergänzungen zu den von W. Marx festgestellten Ergebnissen; er ordnet den in den senecanischen Chorliedern verwendeten Metren zum Teil andere Inhalte zu. Seiner Ansicht nach sollen die Anapaeste den Gedanken der Unbeständigkeit menschlichen Daseins zum Ausdruck bringen, z. B. in Form einer Klage über den Tod oder einer Aussage über das wechselhafte Schicksal. Die Glykoneen werden für Lobpreis und Feier verwendet; in Sapphikern sind Verse verfasst, in denen es um eine außerhalb der Menschen befindliche Macht, die einen bestimmten Einfluss auf die Menschen oder Situationen ausübt, geht. Asklepiadeen stehen im Zusammenhang mit der Anrufung von Göttern und deren Wirken. In den übrigen, in verschiedenen Metren verfassten Chorliedern lassen sich Anzeichen dafür erkennen, dass jeweils zwischen dem Metrum und dem Inhalt eine Verbindung vorliegt, jedoch ist es auch möglich, dass Seneca diese Versmaße aus anderen Gründen, etwa für Musik und Tanz, wählte (209).

5.1.2 Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke?

Bis in die Gegenwart hinein ist viel darüber diskutiert worden, ob Senecas Tragödien für eine Bühnenaufführung bestimmt waren oder nicht. Ein Zeugnis, dass seine Dramen in der Antike tatsächlich auf der Bühne gespielt wurden, gibt es nicht. Ebenso wenig ist bekannt, was Seneca selbst beabsichtigte, ob er seine Tragödien als Bühnenwerke oder als Rezitationsdramen konzipierte. Es ist daher anhand der Texte der Stücke zu prüfen, welche Absicht Seneca verfolgt haben könnte.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts fällt August Wilhelm Schlegel über Senecas Tragödien das negative Urteil, sie seien „von aller theatralischen Einsicht entblößt“, und er glaubte, die Stücke wären nie dazu bestimmt gewesen, „aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten“⁶⁶². Dieser Ansicht folgte F. Leo; er sah Senecas Dramen als Deklamationen an, die „nach der Richtschnur der Tragödie verfasst und in Akte unterteilt worden sind“⁶⁶³. Bis heute vertreten Gelehrte⁶⁶⁴ die Auffassung, dass es sich bei Senecas Tragödien nicht um Bühnenstücke handelt. Eine systematische Untersuchung der senecanischen Dramen vor dem Hintergrund der attischen Tragödie erfolgte durch O. Zwierlein. Er kam sowohl aufgrund spiel-

⁶⁶² A.W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1. Teil, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart [u.a.] 1966, 234.

⁶⁶³ F. Leo, *Observationes* 158: „*istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae*“. – M.P. Nilsson, *Bühnenspiel* 1 – 29 stellt fest, dass wenige im Ernst geglaubt haben, dass die senecanischen Tragödien „je gespielt worden sind oder für die Bühne geschrieben sind. Entscheidend ist, dass Seneca sie als Buchdramen mit Vorreden herausgab, ...“ (23); vgl. auch Th. Birt, *Seneca* 347; Ann R.L. Dewey 8 f führt die Argumente gegen eine Aufführung der senecanischen Tragödien sowie die Widerlegung dieser Argumente durch L. Herrmann (*Le théâtre de Sénèque*, Paris 1924, 153 – 232) an; vgl. B. Zimmermann, *Seneca* 203.

⁶⁶⁴ Einen Überblick hierzu findet man bei Margarete Bieber, *Seneca* 100; vgl. bes. die grundlegende Untersuchung von O. Zwierlein; E. Lefèvre, *Rezension* 782; Ch. Kugelmeier 167.

technischer als auch struktureller Erwägungen⁶⁶⁵ zu dem Ergebnis, dass der Dichter seine Stücke nicht für die Bühne verfasst hat.

Margarete Bieber dagegen geht davon aus, dass Seneca seine Tragödien für eine Bühnenaufführung geschrieben hat. Alle seine Stücke seien Umarbeitungen älterer Dramen, die niemals zum Lesen, sondern nur für Aufführungen bestimmt waren. „Wenn Seneca nur Lesedramen hätte schreiben wollen, hätte er die Form der zur Aufführung bestimmten Dramen nicht so treulich bewahrt“⁶⁶⁶. Zur Unterstützung ihrer These von der Aufführung der senecanischen Dramen führt M. Bieber vor allem bildliches Material an: Wandbilder aus dem 1. Jh. n. Chr. stellen Theaterszenen dar, die solchen in Senecas Dramen ähneln.

⁶⁶⁵ Vgl. O. Zwierlein 13 – 87 (spieltechnische Erwägungen), 88 – 126 (strukturelle Erwägungen). Etliche der hier angeführten „Unmöglichkeiten“, die als Beweis für die Bühnenfremdheit der Stücke dienen, konnten von den Rezensenten bereits widerlegt werden: Vgl. bes. R. Rieks, Rezension 567 – 571. E. Lefèvre, Rezension 785 f geht auf das Problem der „bühnenfremden Verwendung des Chores“ (vgl. O. Zwierlein 72 ff) ein und führt die zumeist fehlende Kennzeichnung des Chores (vgl. O. Zwierlein 74 – 76) darauf zurück, dass Seneca, wie es in der späten griechischen Tragödie vorkommt, „weitgehend den unpersönlichen Chor“ verwendet (785). Der Rez. versucht, das Argument zu widerlegen, dass bei den vom Verfasser (76 – 80) angeführten Beispielen (Thy. 789 ff; Tro. 371 ff; Thy. 336 ff) ein Missverhältnis zwischen Chorlied und Handlung besteht. Dagegen räumt er dem Argument, dass die beiden Chöre im ‚Agamemnon‘ (vgl. O. Zwierlein 80 ff) „nur schwer mit einer szenischen Darstellung zu vereinbaren sind“, einen sehr hohen „Wahrscheinlichkeitswert“ ein, obgleich „die Darstellung des Doppelchors technisch möglich ist“ (786).- Bei der Frage, ob sich die senecanischen Stücke überhaupt für eine Bühnenaufführung eigneten, sollte eine Untersuchung dieser Dramen nicht ausschließlich vor der Folie der attischen Tragödie erfolgen; vielmehr sind Senecas Stücke in Zusammenhang mit der Literatur und dem Theaterbetrieb seiner Zeit zu sehen. Die Tatsache, dass der Dichter in seinen Stücken zum Teil die Regeln des klassischen Dramas befolgt, zum anderen durchbricht (vgl. dazu B. Zimmermann, Seneca 205 ff), ist allein noch kein Indiz dafür, dass seine Tragödien für eine Bühnenaufführung ungeeignet sind. Es wird dadurch lediglich deutlich, dass Seneca bei der Abfassung seiner Stücke neue Wege gegangen ist, vgl. auch P. Kraegelund 235 – 247.

⁶⁶⁶ Margarete Bieber, Seneca 101; vgl. auch C.J. Herington, Senecan Tragedy 444 ff. In neuerer Zeit vertritt L. Braun, Tragödien 43 – 52 die Ansicht, dass die Dramen für eine Bühnenaufführung geschrieben wurden, da für den Rezipienten die Handlung des Stückes oft „nicht unmittelbar in den Worten des Textes greifbar wird“ und er erst durch die Darstellung der Stücke das Geschehen verstehen kann (49); vgl. außerdem z. B. A. Dihle, Seneca 162 – 171. Dana F. Sutton bes. 43 ff hält eine öffentliche Aufführung der senecanischen Tragödien in einem römischen Theater für möglich. B. Zimmermann, Pantomimus 161 – 167 vertritt die Auffassung, dass der von O. Zwierlein angeführte Punkt „Stummes Spiel – Beschreibung der Handlung“ (56 – 63) – dies sind Szenen, in denen wir den Dichter vernehmen, „der seinem Hörer beschreibt, welches szenische Spiel er sich vorzustellen hat“ (63) – nicht als Anzeichen für die Bühnenfremdheit der senecanischen Stücke gelten kann; bei einer Untersuchung der Dramen muss man die Stücke sowohl „im Kontext der Literatur des ersten nachchristlichen Jahrhunderts“ betrachten als auch besonders „den Theaterbetrieb dieser Zeit“ berücksichtigen (B. Zimmermann, Pantomimus 166); vgl. auch B. Zimmermann, Seneca 203 – 214; P.J. Davis 9; A.L. Hollingsworth 12 ff. – J.U. Schmidt 145 – 175 sieht Parallelen zwischen den Situationen, in denen sich Agrippina und Medea befinden und nimmt daher an, dass Senecas ‚Medea‘ nicht für eine öffentliche Bühnenaufführung, sondern „primär zur Aufführung auf dem Theater am neronischen Hof“ (173) vorgesehen war. Stefanie Grewe 38 f geht davon aus, dass „Seneca seine Tragödien jeweils zunächst rezitieren ließ (oder auch selbst rezitierte), dann womöglich eine Aufführung arrangierte – in seinem Haus oder Privattheater oder in Neros *theatrum peculiare* – und schließlich alle zusammen schriftlich veröffentlichte ... Wenn Seneca auf ein ganz bestimmtes politisches Ereignis Bezug nehmen wollte, so hatte er dabei sicher einen bestimmten Personenkreis im Blick: Nero und die Hofgesellschaft, seinen engsten Freundeskreis oder auch den Senat und somit eine etwas größere Öffentlichkeit, die möglicherweise auch seine Gegner einschloss“.

A. Dihle⁶⁶⁷ weist darauf hin, dass für das Rom der frühen Kaiserzeit drei Präsentationsarten tragischer Kunst gesichert sind: Es gab die Inszenierung ganzer Stücke, wie es von der Aufführung des ‚Thyestes‘ des L. Varius Rufus i.J. 29 v. Chr. bekannt ist⁶⁶⁸, und die Aufführung von Einzelszenen aus bekannten Tragödien⁶⁶⁹. Nach Sueton (Iul. 84) wurden schon bei Cäsars Leichenspielen Partien aus Pacuvius ‚Armorum iudicium‘ sowie aus der ‚Electra‘ des Atilius aufgeführt. Die dritte Art der Darbietung tragischer Kunst war die öffentliche oder private Dramenrezitation (Seneca d.Ä., contr. 4 praef. 2). A. Dihle hält es für möglich, dass aus den Tragödien Senecas, wenn diese auch zunächst wie die Stücke des Curiatius Maternus (vgl. Tac. dial. 2,1) zum Lesen oder zur Rezitation bestimmt waren, doch Einzelszenen aus ihnen zur Aufführung gelangen konnten. Nach Tacitus (ann. 11,13: *carmina scaenae dabat*) schrieb Senecas Zeitgenosse P. Pomponius Secundus tragische Dichtung für die Bühne; von einer vollständigen Aufführung seiner Tragödien ist allerdings nichts bekannt. B. Zimmermann stellt in seiner Untersuchung ‚Seneca und der Pantomimus‘⁶⁷⁰ fest, dass zu den beliebtesten Theatergattungen des ersten nachchristlichen Jahrhunderts die *fabula saltata*, der Pantomimus, gehörte. Bei dieser Darbietungsform trug ein Chor unter Musikbegleitung in der Regel eine Episode aus dem - vorwiegend griechischen - Mythos vor, während ein Tänzer diese Erzählung durch Tanzschritte und Gestik darstellte. In den senecanischen Dramen finden sich mehrere Partien, die die Eigenschaft einer *fabula saltata* aufweisen; diese Szenen dienen besonders der Darstellung von Affekten (z. B. Med. 849 ff; Ag. 710 ff). Man kann nun annehmen, dass Seneca „sich bei der Abfassung dieser Szenen von der populären Gattung beeinflussen ließ, also eher eine Theatervorstellung mit Tanz

⁶⁶⁷ Vgl. A. Dihle, Seneca 165 ff.

⁶⁶⁸ Die Nachricht von der Aufführung findet sich in der erhaltenen Didaskalie des verlorenen Stückes ‚Thyestes‘ in der Handschrift von Monte Cassino 1086, f. ° 64^v aus dem 9. Jh.; vgl. Ilona Opelt, Drama 429 mit Anm. 9.

⁶⁶⁹ Aus Suetons Bericht (Nero 21) lässt sich entnehmen, dass Nero selbst Einzelnummern aus bekannten Tragödien vortrug; von einem zweiten Mitspieler oder gar einen Ensemble wird dabei nichts erwähnt.

⁶⁷⁰ Vgl. B. Zimmermann, Pantomimus 162; J. Fugmann 21 – 23: Über 200 Stücke sind namentlich bekannt, jedoch ist keines vollständig erhalten. Die ausführlichste antike Liste findet man in Lucian. Salt. 37 ff.

und Musik als eine Rezitation vor Augen hatte⁶⁷¹. Insgesamt lässt sich zu dem komplexen Problem der Aufführung sagen, dass grundsätzlich nicht ausgeschlossen werden kann, dass Senecas Tragödien oder zumindest Teile der Stücke, die sich für eine öffentliche Darbietung im Theater der neronischen Zeit eigneten, zur Aufführung kamen, wenn dies auch nicht in der ursprünglichen Absicht des Dichters gelegen haben sollte. Die Tatsache, dass die senecanischen Tragödien, wie im Folgenden deutlich wird, weitgehend philosophisch geprägt sind und darüber hinaus zahlreiche literarische und mythologische Bezüge⁶⁷² aufweisen, muss noch nicht zwangsläufig eine Aufführung ausschließen. Allerdings stellt sich dann die Frage, ob die Stücke, die doch ein gewisses Maß an Kenntnissen in Literatur und Philosophie voraussetzen, für die breite Masse der Theaterbesucher oder eher für einen kleineren Kreis gebildeter Rezipienten⁶⁷³ geeignet waren. Zu bedenken ist bei der Frage nach der Aufführung der senecanischen Dramen auch, dass einige Stücke, wie etwa ‚Hercules furens‘, ‚Thyestes‘ oder ‚Agamemnon‘ als politisch gefährlich angesehen werden konnten. Eine Darbietung solcher Tragödien wäre, wenn überhaupt, nur im sog. *quinquennium* Neros, d.h. der ersten, weitgehend positiven Phase seiner Herrschaft, als die Regierungsgeschäfte noch in den Händen von Seneca und Burrus lagen, möglich gewesen.

Nach diesen knappen Darlegungen zur Aufführungsfrage der senecanischen Tragödien soll im Folgenden am Beispiel einiger Chorlieder untersucht werden, wie Seneca die *carmina* nach Form und Inhalt gestaltet hat, wobei auch die Frage nach der Einbettung des jeweiligen Chorliedes in den Handlungszusammenhang des Stückes sowie die Funktion des Chores zu beachten ist. Es wird geprüft, ob die *carmina* Hinweise darauf ergeben, welche Absicht der Dichter bei der Abfassung seiner Dramen verfolgt, d.h., ob er möglicherweise durch seine Tragödie seine philosophische Lehre vermitteln will. Daneben ist auch zu beachten, ob die Texte

⁶⁷¹ B. Zimmermann, *Pantomimus* 163; vgl. außerdem B. Zimmermann, Seneca 210 ff: Neben der *fabula saltata* führt B. Zimmermann zwei weitere Darbietungsformen tragischer Dichtung, die den Theaterbesuchern der neronischen Zeit geläufig waren, an: Die *fabula cantata* (ein Solist sang zur Orchesterbegleitung herausragende Stücke aus bekannten Tragödien) und die Kitharodie, bei der ein Kitharöde Episoden aus dem Mythos vortrug und sich dabei auf der Kithara begleitete. Diese Darbietungsarten tragischer Kunst hatten jedoch keine oder nur geringe Ähnlichkeit mit der griechischen Tragödie des 5. Jhs. v. Chr. In Senecas Stücken finden sich Solopartien, die zum Teil über die dramatische Handlung hinausgehen oder nur locker mit ihr verbunden sind. Dies sind geradezu Glanzstücke für einen Einzelsänger (z.B. Phaedr. 1 ff: Jägerarie des Hippolytus; Med. 740 ff: Hexenlied Medeas; Herc. f. 895 ff: die Wahnsinnszene des Hercules), wie sie die Theaterbesucher in neronischer Zeit von Gesangsvirtuosen hören konnten.

⁶⁷² Vgl. B. Zimmermann, Seneca 207 ff; J.A. Stevens bes. 205 ff; P.J. Davis, 64 ff.

⁶⁷³ Vgl. W. Beare, *Performance* 16; Stefanie Grewe 39.

Merkmale beinhalten, aus denen sich entnehmen lässt, ob die Stücke für eine Aufführung oder zur Rezitation bzw. zum Lesen bestimmt sind.

5.1.3 Die Chorlieder Senecas

Betrachtet man die Chorlieder in den senecanischen Tragödien⁶⁷⁴ insgesamt, lässt sich feststellen, dass der Dichter Lieder unterschiedlicher Gattungen verfasst hat, darunter einen Hochzeitsgesang (Med. 56 - 115), ein Enkomion (auf die Stadt Argos und auf Hercules: Ag. 808 - 866), Klagelieder (z.B. Tro. 814 - 860 und 1009 - 1055) sowie Götterhymnen (Oed. 403 - 508; Ag. 310 - 391). Es kommt vor, dass in einem *carmen* verschiedene Liedgattungen miteinander vermischt sind; z.B. handelt es sich bei Herc. f. 1054 - 1137 um ein Klagelied, in das ein Götterhymnus integriert ist. Für die folgende Untersuchung wurden gleichsam exemplarisch solche *carmina* ausgewählt, die jeweils unterschiedlichen Chorliedgattungen entstammen und bei denen darüber hinaus sich gut aufzeigen lässt, wie der Dichter innerhalb dieser *carmina* verschiedene Liedgattungen kombiniert und, abgesehen vom Hochzeitslied der ‚Medea‘, philosophische Gedanken eingearbeitet hat. Der Medeahymenaios ist von Bedeutung, weil mit ihm die Reihe der überlieferten lyrischen Hochzeitsdichtung endet⁶⁷⁵; diese wird erst in der Spätantike durch Claudian fortgesetzt.

Das vierte Chorlied des ‚Hercules furens‘ (1054 – 1137):

Die Tragödie ‚Hercules furens‘ handelt von Hercules, der mit Theseus aus der Unterwelt zurückkehrt und den Tyrannen Lycus tötet, weil dieser in Abwesenheit des Helden dessen Gattin und dessen Vater gequält und die Herrschaft Thebens an sich gerissen hatte. Die Göttin Iuno, die Hass und Zorn gegen Hercules empfindet, weil er schon auf der ganzen Erde wie ein Gott verehrt wird, versetzt den Helden durch eine Furie in Wahnsinn, sodass er seine Frau und seine Kinder tötet. Nachdem Hercules wieder zu Bewusstsein gekommen ist, will er Selbstmord begehen, doch sein Vater überredet ihn, das Leben trotz des schrecklichen Vergehens weiter zu ertragen⁶⁷⁶. Das vierte Chorlied (1054 – 1137) knüpft direkt an den vorhergehenden

⁶⁷⁴ Sieht man von der in ihrer Echtheit umstrittenen Tragödie ‚Hercules Oetaeus‘ ab, beträgt die Zahl der Chorlieder 29.

⁶⁷⁵ Bei dem von Statius verfassten Hochzeitsgedicht, das in Kap. 5.2 vorgestellt wird, handelt es sich um ein episches Epithalamium.

⁶⁷⁶ Was die drei ersten Chorlieder anbelangt, so lässt sich feststellen, dass das erste *carmen* (125 – 204), das zu Beginn eine ausführliche Darstellung des Tagesanbruchs enthält (125 – 136) und somit an Iunos Rede (vgl. 123 *clarescit dies*) anknüpft, im weiteren Verlauf ein Lied philosophischen Inhalts ist: Der Chor stellt das einfache, friedliche Landleben (137 ff) dem unruhigen städtischen

den Akt an, indem es die Reaktion der Sängergruppe auf die dramatischen Ereignisse der im Wahn begangenen Morde des Hercules zum Inhalt hat: Der Chor singt ein Klagelied. Zunächst ruft er den Äther zur Trauer auf; diesen hielten die Stoiker für den feinen Urstoff (Feuer, Pneuma), aus dem alles entsteht und der in allem wirkt⁶⁷⁷. Jupiter aber wird erst an die zweite Stelle gesetzt. Die Philosophie nimmt gegenüber dem Götterglauben demnach die Vorrangstellung ein; dazu passt auch, dass abstrakte Begriffe, wie die Elemente ‚Erde‘ und ‚Wasser‘ (1056 *vaga ponti mo-*

Leben (162 ff), das nach Besitz und Gunst der Menge strebt, gegenüber und wendet sich dann direkt an Hercules (186), der sich durch sein verwegenes Heldentum in Gefahr bringt. Der Chor dagegen zieht das abgeschiedene, einfache Leben vor (192 ff). Am Liedende (202 ff) kündigt er den Auftritt Megaras und Amphitryons an. In der folgenden Handlungseinheit (205 – 523) wird geschildert, wie Megara – sie beklagt die Willkür der Fortuna (325 ff) – und Amphitryon auf die Rückkehr des Helden aus der Unterwelt warten (205 – 331). Lycus erscheint und wirbt um Megara, die ihn jedoch zurückweist. Daraufhin droht der Tyrann mit der Vernichtung des gesamten Hauses (332 – 515). Amphitryon bittet Jupiter um dessen Eingreifen (516 – 519); da hört er, wie Hercules naht (520 ff). Es folgt das zweite Chorlied (524- 591): Mit seiner Klage über Fortunas Neid und Ungerechtigkeit knüpft der Chor an den vorhergehenden Akt, in dem bereits Megara ihre Klage über Fortuna zum Ausdruck gebracht hatte, an. Er sieht es als ungerecht an, dass Eurystheus in Mue regiert, Hercules sich dagegen so vielen Arbeiten unterziehen muss (524 – 528); es folgt eine Darstellung der verschiedenen Arbeiten des Helden (529 – 568). Zuletzt führt der Chor, obwohl das Kommen des Helden bereits vernommen wurde, die Geschichte von Orpheus, der aus der Unterwelt zurückkehrte, an (569 ff), um so seinem Wunsch, dass Hercules erscheinen möge, Ausdruck zu verleihen. In dem Akt (592 – 829), der dem 3. Chorlied vorausgeht, wird Hercules' Rückkehr aus der Unterwelt geschildert. Der Held bittet Phoebus um Verzeihung für etwaige Verfehlungen, fügt aber an, dass er auf Befehl gehandelt habe (592 ff). Von Amphitryon erfährt Hercules, was Lycus im Sinn hat (629 f). Der Held will daraufhin den Tyrannen töten (631 ff). Amphitryon lässt sich unterdessen von Theseus die Taten seines Sohnes berichten; hauptsächlich erzählt dieser von Hercules' Aufenthalt in der Unterwelt (662 ff). Am Ende seines Berichts (827) kündigt Theseus den Chor an. In dem folgenden *carmen* (830 – 894) weist der Chor zunächst darauf hin, dass der Abstieg in die Unterwelt von Eurystheus befohlen war (830 ff); somit schließt er an den vorausgehenden Bericht vom Totenreich an. Im Folgenden (838 ff) beschreibt der Chor die verschiedenen Gruppen von Menschen, die sich schon in der Unterwelt befinden, und trägt dann eine philosophische Betrachtung über den Tod vor (858 – 874). Im letzten Teil seines *carmen* (875 ff) rühmt der Chor, dass durch die Taten des Hercules jetzt überall, auch in der Unterwelt, Friede herrscht. Der Chor hat insgesamt im *Herc. f.* die Funktion, den Rezipienten philosophisch zu belehren: In seinem ersten Lied betont er den Vorzug des bescheidenen, einfachen Landlebens; es ist nicht so vielen Gefahren ausgesetzt wie ein unruhiges, vom Besitzstreben gelenktes Leben in der Stadt. Er beklagt in seinem zweiten *carmen* Fortunas Ungerechtigkeit. Das dritte Lied beinhaltet eine philosophische Betrachtung über den Tod. In dem Akt (895 – 1053), auf den das o.a. vierte Chorlied (1054 – 1137) folgt, bringt Hercules für den Tyrannenmord zunächst dem Jupiter ein Suhneopfer dar (895 ff). Während er betet, gerät er in Wahnsinn und tötet seine Kinder sowie Megara. Dann versinkt er in Schlaf. Nachdem der Chor sein 4. Lied vorgetragen hat, kommt Hercules im letzten Akt (1138 – 1344) zu Bewusstsein. Als er erfährt, dass er seine Frau und seine Kinder im Wahn getötet hat, will er Hand an sich legen; doch Amphitryon überredet ihn, mit dieser Schuld weiter zu leben; vgl. Ann R.L. Dewey 34 ff; Jo-Ann Shelton bes. 40 ff; A. Gil Arroyo 90 ff; Dana F. Sutton 301 – 305.

⁶⁷⁷ Zur stoischen Philosophie vgl. bes. M. Pohlenz 64 ff; M. Hossenfelder 79 ff; P. Steinmetz 496 - 716.

bilis unda) angeführt werden. Zuletzt fordert der Chor Titan, den Sonnengott, zur Klage auf⁶⁷⁸.

Mit der an die *superi* (1063 ff) gerichteten Bitte, dass sie Hercules von den so großen Schreckensbildern befreien, leitet die Sängergruppe nun zu einem Hymnus auf Somnus (1066 – 1081), die göttliche Personifikation des Schlafes⁶⁷⁹, über. Dieser Teil des *carmen* beginnt mit der feierlichen Anrufung⁶⁸⁰ des Gottes des Schlafes, indem sein Name (1066) und weitere Bezeichnungen (1066 f) genannt werden. Zu einem Hymnos gehört auch die Nennung der Eltern des Gottes; hier wird auf die Mutter (1068 *matris genus asteriae*) und auf seinen Bruder, den Tod (1069), hingewiesen. Nach der Aufzählung weiterer Titel und Attribute des Somnus (1070 ff) – beliebte Aufenthaltsorte des Gottes werden, anders als in einem Götterlied üblich, nicht genannt – folgt, dem Hymnenstil entsprechend⁶⁸¹, in einem Relativsatz die Erwähnung des göttlichen Wirkungsbereiches (1074 ff). Daran schließt sich, ohne dass noch weitere Funktionen oder Taten des Gottes genannt werden, direkt eine Bitte an (1078): Der Gott des Schlafes soll die unbezwingbaren Glieder des Helden fesseln, bis dieser seine *mens pristina* (1081), durch die der *furor* besiegt wird, wiedererlangt. Nachdem der Chor seinen Hymnus an Somnus beendet hat, geht er dazu über, den Helden, der sich noch in unruhigem Schlaf befindet, da er den *furor* noch nicht überwunden hat, zu beobachten (1082 – 91). Mit der Aufforderung, den Wahnsinn zu vertreiben (1092), spricht er direkt Hercules an⁶⁸², ändert aber kurz darauf seine Haltung und wünscht, dass der *error caecus* (1096) anhält, da dem

⁶⁷⁸ P.J. Davis 185 f weist darauf hin, dass alle im Klage lied Angerufenen in Hercules' Leben eine wichtige Rolle spielen: Den Äther (Himmel) trug der Held auf seinen Schultern (vgl. 425); Jupiter ist sein Vater; zu Wasser und zu Lande hat er Freveltaten verfolgt (vgl. 271); nur die Sonne (Titan) kann mit ihren Strahlen alle Orte, an denen Hercules' Taten gerühmt werden (vgl. 37 ff), erreichen. Zugleich erinnern die Angerufenen aber auch sowohl an Iunos Hass und Zorn als auch an Hercules' Frevel. Iuno, infolge der ehebrecherischen Verhältnisse Jupiters aus dem Himmel vertrieben (vgl. 3 f), empfindet Hass auf den Helden, weil Jupiter sein Vater ist (vgl. 446 f); sie ist zornig, weil Hercules alle Ungeheuer, die die Erde, das Meer oder die Luft hervorgebracht hat (vgl. 30 ff), bezwang. Der Held beging eine Freveltat, als er die Grenze zwischen Erde und Unterwelt verletzte, indem er Cerberus aus der Unterwelt auf die Erde brachte; dafür bat er Phoebus um Verzeihung (vgl. 595 – 603).

⁶⁷⁹ Vgl. R. Muth, Religion 64; J. Stenger, Sp. 712 f. Bei der göttlichen Personifikation des Schlafes (gr. *Ἵπνος* bzw. lat. *Somnus* bzw. *Sopor*) handelt es sich um eine von den Ependichtern geschaffene Gestalt (vgl. Hom. Il. 14,230 ff); Hypnos und sein Zwillingbruder Thanatos (Tod): Il. 16,671 ff; vgl. auch Hes.Th. 211 f; 756 – 759); Hypnos als ein mit Flügeln ausgestatteter Gott, der den Menschen mit seinem Flügel den Schlaf bringt: Call. h. 4,234. In der lateinischen Dichtung ist *Somnus* einerseits der Befreier von Sorgen (Ov. met. 11,623 f; Sen. Herc. f. 1066 – 1081), andererseits kann er als Bruder des Todes auch unheilvoll wirken (Verg. Aen. 5,838 ff). An dieser Stelle sei hingewiesen auf R. Häussler, der in seinem Aufsatz „Drei Gedichte an den Schlaf“ (Arcadia 13,1978, 113 – 145) Statius' berühmten Hymnus an den Schlaf (silv. 5,4) untersucht hat; vgl. dazu bes. 113 - 124.

⁶⁸⁰ Vgl. 1066 *tuque, o ...*; vgl. auch 1068 und 1072.

⁶⁸¹ Vgl. Kap. 1.1.2.

⁶⁸² Zwar wird der Held hier nicht namentlich angesprochen, jedoch geht aus den folgenden Versen hervor, dass der Chor Hercules und nicht Somnus meint (vgl. 1097 f *solus te iam praestare potest furor insontem*).

Helden für eine im Unwissen begangene Freveltat keine Schuld zugewiesen werden kann (1094 – 99). Der mit der stoischen Lehre vertraute Leser weiß jedoch, dass jegliches Irren schuldhaft ist, da es stets auf einem Mangel an Vernunftinsicht beruht⁶⁸³. Der Chor setzt nun sein Klagelied fort (1100 ff). Bemerkenswert ist, dass er, wie zu Beginn des *carmen*, den Äther (1104), den für den Philosophen wichtigen Begriff, zuerst anführt und dann sowohl Wesen der Unterwelt (1105 *atri regina poli*; 1107 *Cerberus*) als auch das Chaos (1108), die Elemente Wasser (1109) und Luft (1110 f) und sogar menschliche Gegenstände (1115 ff: Waffen) in die Klage einbezieht. Zuletzt wendet sich der Chor an die Leichen der von Hercules getöteten Kinder (1122 ff) und weist die unschuldigen Seelen an, sich auf den Weg in die Unterwelt zu machen.

Überblickt man das gesamte Chorlied (1054 – 1137), so lassen sich sowohl bzgl. der Struktur als auch des Inhalts einige Besonderheiten aufzeigen: Es handelt sich bei dem *carmen* um ein Klagelied, in das der Dichter einen Götterhymnus (1066 – 1081), also ein Lied einer anderen Gattung eingearbeitet hat. Zweimal wird der Äther, der vor allem in der stoischen Lehre eine wichtige Rolle spielt, in dem Klagelied hervorgehoben, zuerst am Liedanfang (1054), dann wiederum bei der Fortsetzung des Klagegesanges zu Beginn der Aufzählung derer, die das Trauergeschrei des Helden hören sollen (1104). Die Götter werden jeweils erst an zweiter Stelle angeführt (vgl. 1054; 1105). An der Tatsache, dass in diesem Klagelied, anders als man erwartet, nicht nur Götter und Menschen zur Trauer aufgerufen werden, sondern auch philosophische Begriffe, die in der Lehre von den Grundprinzipien des Seienden die entscheidende Rolle spielen, und sogar menschliche Gegenstände in die Klage einbezogen werden, lässt sich erkennen, wie weit sich dieses *carmen* von einem Klagelied im ursprünglichen Sinn entfernt hat.

Die Hervorhebung der Philosophie bestätigt den Eindruck, dass es in der Absicht des Dichters liegt, durch seine Tragödien den Rezipienten philosophische Lehren, vor allem die der Stoa, zu vermitteln⁶⁸⁴; dazu tragen besonders die Chorlieder bei, da, wie gesagt, die überwiegende Zahl der *carmina* ein philosophisches Thema behandeln.

Der Hymnus an Somnus, die göttliche Personifikation des Schlafes, erinnert an eine Reihe von hymnischen Dichtungen auf abstrakte oder personifizierte Begrif-

⁶⁸³ Vgl. C. Zintzen 198; A. Gil Arroyo 129.

⁶⁸⁴ Vgl. Anm. 660; A. Gil Arroyo 126 ff; Th. Baier, Sp. 744. – Wie die drei ersten Chorlieder des *Herc. f.* so enthält auch dieses *carmen* philosophisches Gedankengut: Der Chor stellt fest, dass der *furor* des Hercules noch nicht überwunden ist. Damit wird implizit zum Ausdruck gebracht, dass der Held die Möglichkeit hat, durch Vernunftinsicht den Affekt, dem er zunächst, entgegen der *ratio*, nachgab, wieder zu beherrschen.

fe, die mit Aristoteles begann und in den folgenden Jahrhunderten immer mehr an Bedeutung gewann. Diese Hymnen waren selbstverständlich nicht für eine Aufführung in der breiten Öffentlichkeit anlässlich eines Götterfestes bestimmt, sondern zum Vortrag innerhalb eines kleineren Kreises gelehrter Zuhörer bzw. für die Lektüre durch den gebildeten Leser vorgesehen⁶⁸⁵. Senecas an den Somnus gerichteter, in ein Klagelied integrierter Hymnus könnte ein spezieller Hinweis dafür sein, dass der Dichter sein Stück für den gebildeten Leser bzw. für einen Kreis gelehrter Zuhörer schrieb.

Vergleicht man Senecas ‚Hercules furens‘ mit dem griechischen Vorbild, dem euripideischen ‚*Ἡρακλῆς*‘, in Bezug auf den Chor und dessen Lieder⁶⁸⁶, lassen sich nicht nur formale Unterschiede, wie die Antistrophekomposition im griechischen Stück, sondern auch inhaltliche Unterschiede feststellen: Während der Chor bei Euripides bereits im Einzugslied als eine Gruppe thebanischer Greise gekennzeichnet wird (109 ff), fehlt im senecanischen Drama jede nähere Bestimmung der Sänger. Von Anfang an reagiert der Chor im griechischen Stück stark emotional auf die dramatischen Ereignisse: Die Greise, die das Geschick der Herakles-Familie bedauern, sind trotz ihrer Schwäche zum Beistand bereit (113 ff); sie würden, wenn es ihnen nur möglich wäre, die Kinder beschützen (436 ff). Über den Tod des Tyrannen sind sie hocheifrig, preisen Herakles und künden, dass bei den Göttern Recht immer noch gilt (763 ff); über die Raserei des Helden sind sie tief erschüttert (875 ff). Die Tatsache, dass der Chor an bestimmten Stellen in der 1. Person spricht, hebt seine innere Beteiligung besonders hervor, z. B. als er den Wunsch äußert, die Knaben zu schützen (436 ff), oder von der geliebten Jugendzeit und dem verhassten Alter singt (637 ff) oder über die Bluttat des Hercules klagt (1025 ff).

In Senecas Tragödie⁶⁸⁷ dagegen reagiert der Chor, der am Geschick Megaras und der Kinder gar keinen Anteil nimmt, auf die dramatischen Ereignisse, die den Helden betreffen, mit einer gewissen Distanz. Es scheint, dass er am dramatischen Geschehen, wenn man von dem vierten *carmen* einmal absieht, emotional wenig beteiligt ist und bestimmte Ereignisse im Stück nur zum Anlass nimmt, um über wichtige allgemeingültige Themen, wie über die Frage nach der besten Lebensform (139 ff) oder über den Tod (864 ff) zu reflektieren und seine philosophische Position

⁶⁸⁵ Berühmt ist der Zeus-Hymnos des Stoikers Kleantes, der in seiner Dichtung die traditionelle Gestalt des Gottes zur *ἀρχή*, d.h. zum obersten ontologischen Prinzip, umgestaltet hat, vgl. Anm.56.

⁶⁸⁶ Zu den Chorliedern in Euripides ‚*Ἡρακλῆς*‘ vgl. die gründliche Untersuchung von M. Hose, Euripides bes. I, 87 ff; ders., Euripides II 36 ff; 120 ff, 198 f.

⁶⁸⁷ Vgl. Anm. 676.

diesbezüglich zu verkünden: Z. B. zeigt er, nachdem Iuno zu Beginn der Tragödie dem Helden Unheil angedroht hat, keinerlei Mitgefühl mit Hercules, sondern singt stattdessen von den Vorzügen des einfachen Landlebens und den Nachteilen, die das Leben in der Stadt mit sich bringt (137 ff). Nur indirekt geht er auf die Gefahr, die dem Helden droht, ein, wenn er zu bedenken gibt, dass das Leben der Menschen in beschleunigtem Lauf dahineilt und alle dem Tod entgegengehen (vgl. 179 ff), und sich dann direkt an den Alkiden wendet, der allzu sehr eile, die Manen zu sehen (186 f). Mit dieser Äußerung warnt der Chor Hercules, der sich durch seine herausragenden Taten den Untergang bereiten wird; er selbst zieht das zurückgezogene, einfache Landleben vor (197). In seinem letzten Lied beklagt der Chor den krankhaften Zustand des Helden, bringt aber auch hier seine Anteilnahme nicht so stark zum Ausdruck, wie das bei den Greisen im euripideischen ‚*Ηρακλῆς*‘ (875 ff, 1025 ff, 1427 f) der Fall ist. Es fällt auf, dass der Chor im senecanischen Drama nicht in der 1. Person spricht, sich also nicht in die Klage mit einbezieht. Zu seinem distanzierten Verhalten passt auch, dass er in sein Klagelied eine philosophische Reflexion (1095 ff) integriert hat. Bei einem Gesamtüberblick über die Chorlieder im ‚*Hercules furens*‘ wird deutlich, dass der Chor fast immer⁶⁸⁸ nur dann in der 1. Person spricht, wenn er über den Tod reflektiert (vgl. 858 ff). Indem er sich hier mit einschließt, wird der Gedanke, dass keiner dem Tod entrinnen kann⁶⁸⁹, hervorgehoben.

Zusammenfassend lässt sich beim Vergleich der beiden Tragödien feststellen: Während der Chor bei Euripides regen Anteil am dramatischen Geschehen nimmt, betrachtet er in Senecas Tragödie die Ereignisse aus einer gewissen Distanz und hat weitgehend nur die Funktion, philosophische Lehre zu vermitteln.

Das erste Chorlied der ‚*Medea*‘ (56 – 115):

Senecas ‚*Medea*‘ setzt an der Stelle ein, da die Hochzeitsfeier für Jason und Creusa, der Tochter Creons, des Königs von Korinth, vorbereitet ist. Bei Euripides dagegen ist die Hochzeit bereits vorüber; daher findet sich in seinem Stück kein Hochzeitsgesang.

Die erste Handlungseinheit (1 – 55), die dem o.g. Chorlied unmittelbar vorausgeht, beinhaltet einen Monolog Medeas, Jasons Gattin, die aus Wut und Enttäuschung darüber, dass ihr Mann sie verlässt, zunächst die Ehegötter und ver-

⁶⁸⁸ Eine Ausnahme bildet Vers 197.

⁶⁸⁹ Vgl. Sen. nat. 6,32,12; A. Gil Arroyo 32 ff.

schiedene andere Gottheiten, darunter vor allem diejenigen der Finsternis, anruft und dann Flüche gegen Creusa, Creon und Jason ausstößt und auf Rache sinnt.

An diese Szene knüpft das erste *carmen* an; es gehört zu den wenigen senecanischen Chorliedern, die eng in das dramatische Geschehen eingebunden sind⁶⁹⁰. Der Chor nimmt mit seinem *carmen* direkt Bezug auf den vorhergehenden Monolog Medeas, die wegen der Hochzeit ihres Gatten Rache üben will. Mit seinem Hochzeitsgesang zeigt er an, wie weit die Ereignisse bereits fortgeschritten sind: Die Vermählung von Jason und Creusa steht nun unmittelbar bevor. Aus welchen Personen die Sängergruppe in der ‚Medea‘ besteht, ist unklar⁶⁹¹. Während in den griechischen Dramen der Chor stets eindeutig charakterisiert ist - in dem gleichnamigen Stück des Euripides singen korinthische Frauen - , ist in beinahe allen Seneca-Tragödien eine genaue Bestimmung, wer die Chorlieder vorträgt, sehr problematisch⁶⁹². Der Chor, der bereits in seinem ersten Lied ganz auf Jasons Seite tritt und dessen erste Ehe nicht anerkennt (vgl. 106), behält seine positive Haltung ihm gegenüber (vgl. 595 f, 668 f), sowie seine Ablehnung Medeas bis zuletzt bei (vgl. 870

⁶⁹⁰ Vgl. F. Leo, Chorlieder 511. Anders als die Chorlieder der euripideischen ‚*Μήδεια*‘, die einen durchgängigen Handlungsbezug aufweisen (vgl. M. Hose, Euripides II 88), lässt sich beim zweiten *carmen* in Senecas ‚Medea‘ (301 - 379) kein direkter Handlungsbezug zu der vorangegangenen Szene, in der sich Medea von Creon, der sie verbannen will, einen Tag Aufschub zur Verabschiedung erbittet, feststellen. Der Chor behandelt in diesem Lied die Argonautenfahrt, wobei er philosophische Gedanken über die Seefahrt zum Ausdruck bringt: Für den Menschen ist sie etwas Unnatürliches. Der Entwicklung der Seefahrt durch Tiphys, den Steuermann der Argonauten, wird das einfache, sichere Leben, das mit wenigem zufrieden ist, gegenübergestellt (301 - 334). Die Meeresbefahrung führt zur Verletzung der Naturgesetze; dies hat Bestrafung zur Folge, wie sich an den Argonauten, deren gefährvolle Abenteuer aufgezählt werden, erkennen lässt (335 - 363). Am Ende seines *carmen* (363 - 379) blickt der Chor auf die Ausbreitung der Seefahrt zurück und sagt für die Zukunft weitere Entdeckungsfahrten voraus. Im folgenden Akt (380 - 578) führt Medea, die zur Rache entschlossen ist (397 ff), mit Jason ein Streitgespräch, in dem sie ihm eine Mitschuld an ihren Freveltaten vorwirft (431 ff). Schließlich gelingt es ihr, die gemeinsamen Kinder an sich zu bringen (540 ff). In dem sich anschließenden dritten *carmen* (579 - 669) singt der Chor von dem glühenden Hass und der leidenschaftlichen Liebe einer verlassenen Ehefrau (579 - 594) und knüpft somit an die vorausgehende Szene, in der Medea einen Racheplan schmiedete, an. Es folgt eine an die Götter gerichtete Bitte um Gnade für Jason (595 f). Im Folgenden behandelt der Chor erneut den Gedanken, dass die Verletzung der Naturgesetze bestraft wird: Am Beispiel Phaetons, der für sein wagemutiges Handeln schwere Strafe zu erleiden hatte, sowie an dem ausführlichen Bericht über das grauenvolle Ende mehrerer Argonauten wird gezeigt, welche furchtbaren Konsequenzen sich aus vermessenen Taten ergeben (597 - 667). Der Chor schließt mit einem kurzen Gebet, in dem er die Götter nochmals um Gnade für Jason bittet, da er doch die Argonautenfahrt auf Befehl unternahm (668 f). - In dem sich anschließenden Akt (670 - 848) beschreibt zunächst die *nutrix* die rasende Medea, die im Begriff ist, ihren Racheplan in die Tat umzusetzen (670 - 739). Medea führt unter Beschwörung dämonischer Mächte Zauberverhandlungen durch und vergiftet das Gewand, das sie für Creusa als ‚Geschenk‘ bestimmt hat (740 - 842). Dann schickt sie ihre Kinder mit dieser unheilvollen Gabe zu Jasons Braut (843 - 848). Mit seinem vierten *carmen* (849 - 878) nimmt der Chor direkten Bezug auf den vorausgehenden Akt, indem er Medeas ungeheuerlichen Zustand der Raselei beschreibt: Sie wird jetzt völlig von den Affekten Zorn und Liebe beherrscht. Am Ende seines *carmen* äußert der Chor, bezogen auf die Handlung, den Wunsch, dass Medea bald die Stadt Korinth verlassen möge und wendet sich an Phoebus, damit er den Tag, den Aufschub der Verbannung, bald vorbeigehen lässt (870 - 878); vgl. J. D. Bishop, Medea 313 - 316; Ann R.L. Dewey 118 ff; A. Gil Arroyo 130 ff; Stefanie Grewe 119 ff.

⁶⁹¹ Vgl. O. Zwierlein 75; dagegen: Stefanie Grewe 119 mit Anm. 564.

⁶⁹² Vgl. F. Leo, Chorlieder 511, Anm. 11.

ff). Hierin zeigt sich deutlich eine Abweichung vom gleichnamigen Stück des Euripides, in dem der Chor Mitleid mit Medea, der Fremden aus Kolchis, die von ihrem Mann verlassen wurde, zum Ausdruck bringt (z. B. 148 ff, 431 ff)⁶⁹³, zugleich aber an der List und Treulosigkeit der Männer insgesamt Kritik übt (vgl. 410 ff).

In Senecas ‚Medea‘ ist das Lied, das der Chor zur Hochzeit von Jason und Creusa singt (56 – 115), anders als die Hochzeitsgedichte Catulls, weder in Strophen noch in einem einheitlichen Metrum verfasst⁶⁹⁴. Der Dichter wählt als Situation für sein Hochzeitslied – in Vers 116 wird es als ‚Hymenaios‘ bezeichnet – den Moment unmittelbar vor der *deductio*, denn in Vers 105 erfolgt die Aufforderung an den Bräutigam, die Braut zu ‚ergreifen‘, und in den Versen 110 ff wird zur Entzündung der Fackel (für den Hochzeitszug) aufgefordert⁶⁹⁵.

Das Hochzeitslied lässt sich in drei große Teile gliedern: Der erste Teil (56 – 74) umfasst die Anrufung mehrerer Gottheiten. Der zweite Teil (75 – 101) beinhaltet das Lob des Brautpaares (75 – 92) sowie nochmals eine eingehende Verherrlichung der Braut (93 – 101). Der dritte Teil (102 – 115) umfasst die Aufforderung an den

⁶⁹³ Das Mitgefühl mit der Titelheldin, das der Chor schon bei seinem Einzug zeigt, behält er im weiteren Verlauf des Stückes bei: Zunächst erscheinen die korinthischen Frauen, die in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Medea stehen, auf deren Klagerufe hin (131 ff). Sie möchten ihr helfen und bitten die Amme, die über die Situation ihrer Herrin berichtet, sie aus dem Haus zu holen (173 ff). In seinen ersten beiden ‚Standliedern‘ bringt der Chor jeweils in den zweiten Strophenpaaren sein Mitleid mit der betrogenen Gattin zum Ausdruck, indem er die traurige Lage Medeas noch einmal darstellt (421 ff) und sogar den Wunsch äußert, er wolle lieber sterben, als ein solches Los, nämlich den Verlust der Heimat, zu erleiden (642 ff). Am Ende seines 2. Stasimon verwünscht der Chor denjenigen, der seinen Lieben nicht die notwendige Ehre gibt (659 ff); damit ist Jason gemeint. Nachdem Aigeus Medea Asyl in Athen zugesichert hat, diese daraufhin jedoch ihren Racheplan detailliert schmiedet – Jason soll überlistet, seine Braut und die beiden eigenen Kinder ermordet werden, bevor sie selbst nach Athen flieht (764 – 810) –, reagiert der Chor in seinem 3. Stasimon zunächst mit einem Preis auf Athen (824 ff). Indem er in dem zweiten Strophenpaar (846 ff) Medea vorhält, wie sie nur meinen könnte, als eine Kindesmörderin an einem so heiligen Ort wohnen zu dürfen, versucht er, sie von ihren Mordplänen abzubringen. Als ihr Freund will der Chor die Titelheldin auf jeden Fall von der Bluttat abhalten, wobei er, um die Dringlichkeit seiner Worte hervorzuheben, sowohl Imperative (851 f, 853 – 5) als auch suggestive Fragen (856 – 9, 860 – 2) verwendet. In ihrem 4. ‚Standlied‘ stellen sich die korinthischen Frauen zunächst vor, wie Jasons Braut durch die vergifteten Geschenke Medeas den Tod erleidet (976 ff) und bemitleiden dann zuerst Jason, jedoch nicht ohne auf seine eigene Schuld hinzuweisen (990 ff), sowie die Titelheldin, weil sie das Blut ihrer eigenen Kinder vergießen wird (996 ff). Bis zuletzt hoffen die korinthischen Frauen, ihre Freundin von ihrer Tat abbringen zu können: Sie rufen in ihrem letzten Stasimon (1251 – 92) die Gottheiten Ge und Helios an, damit sie die Untat verhindern, wenden sich noch einmal warnend an Medea, jedoch vergeblich. Als die Kinder getötet werden, kann der Chor weder ihnen noch Medea mehr helfen; schließlich vergleicht er diese Bluttat mit Ino, die im Wahnsinn zur Kindesmörderin wurde; vgl. M. Hose, Euripides bes. I 48 ff; ders., Euripides II 76 ff; J.-W. Beck 9 ff.

⁶⁹⁴ Seneca verwendet drei verschiedene Maße: den Asklepiadeus minor für die Anrufung der Götter (56 – 74); zum Lob der Schönheit der Braut (93 – 101); für die Ermunterung des Bräutigams, die Braut zu nehmen (102 – 106), und bei der Aufforderung zur *Fescennina iocatio* (107 – 109). Den Glykoneus (75 – 92) verwendet er zum Lob der Schönheit des Brautpaares, den daktylischen Hexameter (110 – 115) für die Aufforderung zur *deductio* und für die nochmalige Ermunterung zur *Fescennina iocatio* sowie zur Vertreibung Medeas.

⁶⁹⁵ Vgl. E.A. Mangelsdorff 46.

Bräutigam, die Braut zu ‚ergreifen‘, und die Ermunterung zur *deductio* sowie zur *Fescennina iocatio*.

Betrachtet man zunächst den ersten Teil, stellt man fest, dass Senecas *carmen* wie Catulls erstes Hochzeitslied mit einem Hymnos beginnt. Wie im c.61, so umfasst auch hier das Götterlied beinahe ein Drittel des gesamten *carmen*. Allerdings wendet sich der senecanische Chor mit seinem Hymnos nicht ausschließlich an den Hochzeitsgott, sondern zunächst – ohne konkret einen Namen zu nennen – an die Götter des Himmels und des Meeres mit der allgemeinen Bitte, bei der Hochzeit Jasons zu erscheinen (56 – 58). Es folgt die Aufforderung zum Opfer für Jupiter, Iuno, *Lucina* sowie für eine weitere Gottheit, deren Name nicht genannt wird⁶⁹⁶. Die *sceptiferi Tonantes* (Jupiter und Iuno) sollen einen weißen Stier, *Lucina* eine weiße Kuh erhalten. Diese Anweisung ist eine Opfervorschrift, die, wie in Kap. 4.2 erwähnt wurde, bei der Säkularfeier zu befolgen war; sie gehört demnach nicht zum reinen Hochzeitsritus. Erst in den Versen 67 ff ruft der Chor den Hochzeitsgott an. Sein Name wird jedoch nicht genannt, und im gesamten Chorlied fehlt, anders als in Catulls c.61 und 62, der Hymenaiosruf. Nur aus der Beschreibung, wie der Gott erscheinen soll, kann man schließen, dass es sich um Hymenaios handelt⁶⁹⁷, wobei die Worte an das erste Hochzeitsgedicht Catulls erinnern⁶⁹⁸. Neu ist bei Seneca, dass der Hochzeitsgott *gradu marcidus ebrio* (69) kommen soll, ein Zug, der dem Gott Bacchos ähnelt.

Nach der Anrufung des Hymenaios wendet sich der Chor dem Abendstern zu; dies ist ein beliebter Topos, der zur Hochzeitsdichtung, aber nicht zu einem Hymnos⁶⁹⁹ gehört; bekannt ist das Motiv des Abendsterns vor allem aus Catulls zweitem Hochzeitsgedicht. Aber anders als im c. 62 ruft der Chor den Abendstern hier nicht mit Namen, sondern nur allgemein als *stella* (72) an. Der Gedanke, dass Hesperus zu spät den Liebenden erscheint, erinnert an Catull, c. 62,1 f, jedoch tritt bei Seneca ein neuer Aspekt hinzu, und zwar, dass auch die Mütter und jungen Frauen den Aufgang des Gestirns herbeisehnen (73 f).

⁶⁹⁶ Zu der Frage, welche Gottheit der Chor hier anruft; vgl. P.J. Davis 191 f. – Im Gegensatz zu Medea, die in ihrem Monolog zuerst die Ehegötter und *Lucina*, die Wächterin des Brautlagers, danach Minerva, Neptun sowie den Sonnengott, schließlich die Götter der Finsternis anruft, beginnt der Chor bei seiner Anrufung, obwohl er ein Hochzeitslied singt, nicht sofort mit dem Hochzeitsgott bzw. den Ehegöttern.

⁶⁹⁷ In einem Hymnos werden üblicherweise auch die Eltern des Gottes, die Geburtslegende sowie die göttlichen Wirkungsbereiche genannt; diese Angaben fehlen hier völlig; vgl. Catull c. 61,1 ff.

⁶⁹⁸ *huc incede* (69) – *huc veni* (Catull c. 61,9. 26. 43); *praecingens ... tempora* (70) – (Catull c. 61,6). Die Wendung *facibus legitimis* (67) erinnert sowohl an Catull c. 61,15 *quate taedam* als auch an c. 61,61 ff, wo von der rechtmäßigen Liebe die Rede war. Die Worte *roseo ... vinculo* (70) entsprechen Catull c.61,6 f *floribus suave olentis amaraci*.

⁶⁹⁹ Vgl. E.A. Mangelsdorff 45.

Der zweite Teil des Chorliedes (75 – 101) beginnt mit dem Lob der Schönheit des Brautpaares, das nicht namentlich erwähnt wird (75 – 92). Die Braut überragt an Schönheit die jungen Frauen Athens, Spartas und Böotiens⁷⁰⁰; der Bräutigam übertrifft sogar die Götter⁷⁰¹. An das Lob des Brautpaares schließt sich noch eine ausführliche Beschreibung der Schönheit der Braut (93 – 101) an: Wie die Sonne mit ihrem Glanz das Leuchten der Gestirne und wie der Mond das Licht der Sterne übertrifft, so überragt Creusa ihre Gefährtinnen an Schönheit⁷⁰². Der nochmalige Preis der Braut, nachdem bereits die Schönheit des Paares gelobt wurde, die sog. ἔκφρασις τῆς νύμφης ist ein von den Rhetoren⁷⁰³ für den λόγος ἐπιθαλάμιος vorgeschriebenes Element. Hier zeigt sich an der Art, wie Seneca das *carmen* gestaltet, dass es ihm nicht auf Chorlyrik im ursprünglichen Sinn ankommt, sonst hätte er in das Hochzeitslied wohl kaum ein rhetorisches Element eingebaut. Der beim Preis der Braut verwendete Ausdruck *lumine non suo* (97) erinnert an die von Catull in seinem Dianahymnus gebrauchte Wendung *notho ... lumine* (c. 34,15 f). Wie bereits erwähnt (vgl. Kap. 3.2), handelt es sich hierbei um einen astronomischen Fachausdruck, der für einen Götterhymnus ungewöhnlich ist; entsprechend ungewöhnlich ist der Gebrauch einer diesem Terminus ähnlichen Wendung in einem Hochzeitslied.

Im dritten Teil des *carmen* (102 – 115) beglückwünscht der Chor zunächst den Bräutigam, dass dessen Beziehung zu Medea beendet ist (102 – 104)⁷⁰⁴, und ermuntert ihn dann, die Braut zu ‚ergreifen‘ (105 f)⁷⁰⁵. Es folgt die Aufforderung zur *Fescennina iocatio* und zur *deductio* (107 - 115). Zuerst werden nur die *iuvenes* (107 – 109), dann die gesamte Schar der Festteilnehmer (113 f) zu den derben Scherzen ermuntert. Am Liedende (114 f) wendet sich der Chor Medea zu, um sie unter Spott zu vertreiben.

⁷⁰⁰ Dass die Braut durch ihre Schönheit alle jungen Frauen übertrifft, ist ein Topos der Hochzeitsdichtung; vgl. z.B. Theoc. 18,20; Catull c. 61,82 ff.

⁷⁰¹ Vgl. Sapph. Fr. 123 D.

⁷⁰² Vgl. Sapph. Fr. 130 D.

⁷⁰³ Vgl. Kap. 1.1.2; E.A. Mangelsdorff 47.

⁷⁰⁴ Dass die frühere Gattin des Bräutigams in derart abfälliger Weise erwähnt wird, scheint für ein Hochzeitslied ungewöhnlich.

⁷⁰⁵ Es handelt sich hierbei um einen Ritus, der sowohl zu einer griechischen als auch römischen Hochzeit gehört (vgl. Kap. 3.3.1); in der Dichtung aber wird der Brauch in dieser Form nur von Seneca erwähnt. Bei Catull (c. 61,56 ff) ist es der Hochzeitgott selbst, der die Braut dem Mann gibt. In c. 62,21 ff wird der Hesperus von den Mädchen angeklagt, weil er die Tochter der Mutter entreißt.

Insgesamt lässt sich erkennen, dass Senecas Hochzeitslied einerseits etliche für diese Gattung typischen Elemente, wie das Lob der Schönheit des Brautpaares oder die Aufforderung zur *Fescennina iocatio* und zur *deductio* enthält, andererseits aber auch mehrere für ein Hochzeitslied ungewöhnliche Merkmale aufweist: Auffallend ist, dass in Senecas Chorlied der Hochzeitsgott nicht namentlich erwähnt wird und dass die refrainartigen Hymenaiosrufe fehlen. Dies sind Merkmale für die Epithalamiendichtung der späteren Zeit, in der das rhetorische Hochzeitsgedicht in Erscheinung tritt⁷⁰⁶. Hinzu kommt, dass sich der Chor im hymnischen Teil des Hochzeitsliedes zunächst nicht an den Hochzeitsgott, sondern an andere Götter wendet und dass der Hymnus mit der Anrufung des Hesperus, der ebenso wie Hymenaios nicht namentlich genannt wird, abschließt. Da die Anrufung des Abendsterns zwar ein Topos der Hochzeitsdichtung ist, jedoch nicht zum Hymnos gehört, liegt hier also eine Gattungsmischung vor. Vor allem fällt in diesem Hochzeitslied die Wendung *lumine non suo*, die stark an Catulls astronomischen Fachausdruck *notho ... lumine* erinnert, auf. Wie bereits erläutert wurde (vgl. Kap. 3.1) folgte Catull Kallimachos, dem herausragenden Vertreter der hellenistisch-alexandrinischen Dichtung. Wie sein großes Vorbild wollte Catull kleine, sprachlich ausgefeilte Gedichte, die die umfangreiche Gelehrsamkeit des Dichters widerspiegeln, schaffen. Dieses Fachwissen brachte Catull in seinem Dianahymnus zum Ausdruck. In Senecas Chorliedern spiegelt sich ebenfalls Fachwissen, vor allem auf naturphilosophischem Gebiet (vgl. auch Phaedr. 960 ff), wider⁷⁰⁷.

Als Resultat kann festgehalten werden: Wenn auch das erste Chorlied der ‚Medea‘ zu den wenigen Liedern, die keine philosophische Belehrung enthalten, gehört, so bringt der Dichter dennoch auch hier sein philosophisches Interesse zum Ausdruck. Was die drei anderen Chorlieder in diesem Stück anbelangt⁷⁰⁸, so lässt sich erkennen, dass sie die Funktion philosophischer Belehrung aufweisen: Im 2. und 3. *carmen* wird verdeutlicht, dass von Besitzsucht geleitetes Handeln, das die Naturgesetze verletzt, Bestrafung zur Folge hat (vgl. 301 ff, 607 ff). Am Beispiel der Medea wird im 3. und 4. Chorlied (579 ff, 849 ff) gezeigt, wie unheilvoll sich die Affekte in einer Person auswirken, wenn sie diesen nachgibt. Ein solcher Mensch wird

⁷⁰⁶ Vgl. P. Maas, Hymenaios, Sp. 134. – Bei Euripides (Tr. 308 ff) findet sich im Hochzeitslied der Cassandra der Hymenaiosruf.

⁷⁰⁷ Senecas ‚naturales quaestiones‘ zeigen, dass der Dichter ein starkes Interesse an Naturphilosophie hatte.

⁷⁰⁸ Vgl. Anm. 690.

schließlich völlig von den Affekten beherrscht und befindet sich in einem pathologischen Zustand.

Der Chor hat in diesem Stück nicht nur die Rolle eines allgemeinen Betrachters, der aus einer bestimmten Distanz das Geschehen beobachtet und reflektiert, sondern er zeigt auch innere Beteiligung, wie an seinen Gebeten für Jason (593 f und 668 f) sowie an der Bitte, Phoebus solle den Tag vorbeigehen lassen (874 ff), deutlich wird. Es fällt aber auf, dass der Chor immer nur auf die Geschehnisse, die Jason und Medea betreffen, reagiert. Anders als es in der euripideischen ‚*Μήδεια*‘ der Fall ist, wo die korinthischen Frauen großen Anteil am Geschick der Kinder Medeas nehmen (vgl. 846 ff, 976 ff, 1251 ff), erwähnt der Chor in seinen Liedern das Los der Kinder mit keinem Wort. Er nimmt also nur begrenzt Anteil und wählt bei seinen Reaktionen Personen und Ereignisse jeweils so aus, dass er anhand dieser Beispiele in seinen *carmina*, vom Hochzeitsgesang abgesehen, wichtige philosophische Gedanken, vor allem die Affektlehre betreffend, vermitteln kann.

Das dritte Chorlied der ‚Phaedra‘ (959 – 990):

Diese Tragödie handelt von Phaedra, Theseus' Gattin, die in Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytus entbrannt ist. Als dieser ihre Liebe zurückweist, verleumdet sie ihn bei seinem Vater Theseus. Theseus verflucht daraufhin seinen Sohn, ruft seinen das Meer bewohnenden Vater an und bittet ihn, eine große Flut zu schicken, damit Hippolytus umkommt. Nachdem Theseus die Nachricht vom Tod seines Sohnes erhalten hat, gesteht Phaedra ihrem Gatten, dass ihre Anschuldigung gegen Hippolytus auf einer Lüge basiert, und begeht Selbstmord. Theseus erkennt jetzt die Wahrheit und fühlt sich am Tod seines Sohnes schuldig.

Während der Chor, der nicht näher bestimmt wird, mit den übrigen *carmina*⁷⁰⁹ der ‚Phaedra‘ zumindest äußerlich an die Handlung des Stückes anknüpft, nimmt er mit seinem dritten Lied, das sich in einen Hymnus auf Natura und Jupiter (959 – 977) und in ein ‚philosophisches Lied‘ (978 – 988) gliedern lässt, keinen direkten Bezug auf die vorausgehende Handlungseinheit, in der Phaedra Hippolytus bei seinem Vater Theseus verleumdet und dieser ihn daraufhin verflucht. Aber er thematisiert im zweiten Teil seines *carmen* die Ungerechtigkeit der Fortuna (978 ff) und schafft so die Verbindung zum vorherigen Akt, in dem Hippolytus zu Unrecht eines Verbrechens bezichtigt wird. Mit seiner Frage, welche Nachricht der Bote bringt (989 f) leitet er zur folgenden Handlungseinheit über.

Was den hymnischen Teil des *carmen* anbelangt, so lässt sich erkennen, dass der Chor in feierlichem Ton (959 *o magna parens*) zunächst die personifizierte Natur⁷¹⁰, als Mutter der Götter, anruft und sich danach an Jupiter wendet. Hier zeigt

⁷⁰⁹ Der Chor knüpft in seinem ersten Lied (274 – 357; vgl. E. Hipp. 525 ff und 1270 ff) mit dem Thema von der Macht der Liebe zwar an den vorausgehenden Akt (1 – 273: Phaedra spricht über ihre Liebe zu Hippolytus; die Argumente der Amme gegen diese Liebe [vgl. 140, 157 f, 217, 230 ff] überzeugen sie nicht; sie denkt an Selbstmord) an, beschreibt aber, ohne auf den besonderen Fall der Phaedra einzugehen, allgemein die Liebe in der Person Cupidos: Wenn er seine Pfeile sendet, dringt die Liebe als *furor* bis ins Mark. Durch alle Gebiete des Erdkreises schickt er die Pfeile (283 ff). Alle werden von der Raserei ergriffen: Götter, Menschen und Tiere (290 ff). Die Liebe wird also als der stärkste Affekt angesehen, er ist von Natur gegeben; keiner kann sich ihm entziehen; diese Leidenschaft lässt sich nur mit äußerster Anstrengung zügeln. Mit einer an die *nutrix* gerichteten Frage nach Phaedras Zustand (358 f) schafft der Chor die Verbindung zu der folgenden Handlungseinheit (360 – 735): Zunächst berichtet die Amme (360 ff) über das Befinden der Königin, die selbst traurig erscheint; der Chor gibt – hier ist er in die Handlung eingebunden – ihr den Rat, die Klagen zu beenden (404 f). Hippolytus erscheint und beginnt mit der *nutrix* ein Gespräch (431 – 588). Sie will den jungen Mann davon überzeugen, seine Jugend für die Liebe zu nutzen. Er zieht das einfache Leben in der Natur vor; außerdem empfindet er gegen alle Frauen tiefen Hass. Dann erscheint Phaedra und gesteht Hippolytus ihre Liebe (589 ff); der Stiefsohn reagiert entsetzt, wirft sein bereits gezücktes Schwert fort und flieht (671 ff). Da ruft die *nutrix* die Diener zu Zeugen an (719 ff) und behauptet, Hippolytus habe Phaedra bedroht. Als Pfand des Verbrechens hält sie das Schwert in der Hand. – Der Chor knüpft in seinem zweiten Lied (736 – 834) mit seinen Anfangsversen, in denen von Hippolytus’ hastiger Flucht die Rede ist, äußerlich an den vorigen Akt an, jedoch wendet er sich dann einem anderen Thema, nämlich der Schönheit und ihrer Vergänglichkeit, zu: Preis der Schönheit des Hippolytus (741 ff); philosophische Belehrung über die Schönheit an sich (761 ff); Stellungnahme zu Hippolytus’ Flucht in die Einsamkeit (777 ff); erneuter Preis der Schönheit des Hippolytus und Lob seiner Fähigkeiten (795 ff); Hinweis, dass Schönheit den Männern nur selten ungestraft gegeben ist (820 ff). Durch die Ankündigung des Theseus (829 – 834) schafft der Chor die Überleitung zum folgenden Akt (853 – 958: Phaedra verleumdet Hippolytus bei seinem Vater; Theseus verflucht daraufhin seinen Sohn). Das o.a. dritte Chorlied (959 – 990) nimmt keinen direkten Bezug auf die vorausgehende Handlung, sondern der Chor reflektiert allgemein über die Ungerechtigkeit Fortunas. Mit der Ankündigung des Boten (989 f) endet die Chorpartie. Die folgende Handlungseinheit (991 – 1122) beinhaltet den Bericht über den Tod des Hippolytus und Theseus’ Reaktion. Der Chor geht in seinem vierten Lied (1123 – 1155) mit keinem Wort auf das grausame Ende des Hippolytus ein, sondern erteilt eine philosophische Belehrung über Fortuna, die gegen Menschen aus niederen Verhältnissen weniger rast, jedoch diejenigen, die sich in exponierter Stellung befinden, bedroht. Er leitet (1154 f) mit der Frage nach Phaedras Absichten zum letzten Akt (1156 – 1280) über. Phaedra gesteht Theseus die Wahrheit und tötet sich; Theseus fühlt sich am Tod seines Sohnes schuldig und will sterben; der Chor mahnt ihn jedoch, Hippolytus zu bestatzen, erteilt ihm Anweisungen und beklagt das harte Geschick und die grausame Gunst der Götter; vgl. Ann R.L. Dewey 147 ff; E. Lefèvre, Ratio 370 ff; A. Gil Arroyo 119 ff; A.J. Boyle 1295 ff; Ch. Kugelmeier 144 ff.

⁷¹⁰ Nach der stoischen Lehre ist die Gottheit als schaffende Vernunft der warme Lebenshauch und das gestaltende Feuer, das alle Dinge durchdringt und in ihnen als das tätige, ordnende Prinzip wirkt. Da diese göttliche Vernunft in allem waltet, sind Gott und Natur eins.

sich wiederum, dass Seneca der Philosophie die Vorrangstellung gegenüber dem Götterglauben einräumt⁷¹¹. Jupiter wird nicht namentlich angerufen, jedoch spricht ihn der Chor mit einem feierlichen *tu* (960) und der Bezeichnung *igniferi rector Olympi* (960) direkt an. Die folgenden Verse sind nur noch an Jupiter gerichtet. Es fällt auf, dass weder die Eltern noch die Geburtslegende des Gottes erwähnt werden; es fehlen auch weitere Namen der Gottheit. Stattdessen wird, dem Hymnenstil entsprechend, in einem Relativsatz das Wirken Jupiters ausführlich dargestellt. Sein Funktionsbereich ist das Weltall (969 ff). Auffallend ist, dass diese Verse Fachwissen über das Weltall und Naturerscheinungen zum Ausdruck bringen. Anders als in Catulls Dianahymnus findet sich in diesem *carmen* aber nicht nur ein Fachwort, sondern eine ausführliche Präsentation des Fachwissens (961 - 971).

Bemerkenswert ist, dass in diesem *carmen* nicht nur der sonst in einem Hymnos häufig vorkommende Rückblick auf bereits vollbrachte Taten und Hilfeleistungen des Gottes, sondern vor allem die an die Gottheit gerichtete Bitte fehlt. Stattdessen wendet sich der Chor geradezu vorwurfsvoll an Jupiter und fragt ihn, warum er sich von den Menschen fernhält, allzu unbesorgt um sie ist und nicht tätig wird, um den Guten zu nützen, den Schlechten zu schaden (972 – 977). Dieser Gedanke erinnert stark an die epikureische Lehre, nach der die Götter in Intermundien ein seliges, ewiges Leben führen und sich um die Welt und die Menschen nicht kümmern⁷¹².

Insgesamt lässt sich in Bezug auf den hymnischen Teil des Liedes feststellen, dass der Dichter zwar einerseits, wie gezeigt wurde, Elemente des Götterliedes verwendet und den für einen Hymnos üblichen Stil beachtet, andererseits jedoch wichtige Bestandteile dieser Gattung weglässt und stattdessen dem Fachwissen breiten Raum gibt. Die Philosophie nimmt eine Vorrangstellung ein: Der Chor beginnt seinen Hymnus mit der Anrufung der *Natura* und beendet ihn statt mit einer an die Gottheit gerichteten Bitte, mit einem philosophischen Gedanken, wodurch er zugleich die Überleitung zu dem zweiten Teil des *carmen*, dem ‚philosophischen Lied‘ (978 ff), schafft.

⁷¹¹ Dass Seneca die *Natura* in dem Götterlied an die erste Stelle setzt, ist nicht verwunderlich, da es ja seit hellenistischer Zeit immer häufiger vorkam, dass Dichter Hymnen auf personifizierte oder abstrakte Begriffe der Philosophie verfassten.

⁷¹² Vgl. Fr. 364 Us.; Cic. nat. deor. 1,18; M. Hossenfelder 144; M. Erler 149 f.

Im philosophischen Teil des *carmen* reflektiert er über die Ungerechtigkeit der Fortuna, die ohne irgendeine Ordnung die menschlichen Verhältnisse lenkt und das Schlechtere begünstigt. Alle sind von Fortunas blindem Wüten betroffen: Die *dira libido* besiegt die Unschuldigen (981); am Königshof herrscht Betrug (982); das Volk übergibt einem Schimpflichen die Macht, es ist wankelmütig (983 f). Aufgrund der Ungerechtigkeit Fortunas werden die Reinen nicht etwa belohnt, es folgt ihnen die Armut. Der Ehebrecher dagegen sitzt im Regiment (986 ff). Der Ausruf *o vane pudor falsumque decus* (988) am Ende des Chorliedes weist darauf hin, dass Hippolytus mit seiner Haltung, sich von allen Frauen fern zu halten und lieber ein Dasein in der freien Natur zu führen, das normale Maß eines tugendhaften Lebens überschritten hat. Wer aber derart herausragt, ist durch Fortuna gefährdet⁷¹³.

Insgesamt zeigt sich, dass Seneca in diesem *carmen* ein Götterlied, das nur einige Elemente der Gattung ‚Hymnos‘ aufweist, dafür aber zu einem großen Teil philosophisch geprägt ist und Fachwissen zum Ausdruck bringt, mit einem Lied rein philosophischen Inhalts verknüpft; es hat die Funktion, dem Rezipienten eine philosophische Belehrung über die Ungerechtigkeit der Fortuna zu erteilen.

Ein Vergleich der Chorlieder in Senecas ‚Phaedra‘ mit den Chorpartien im euripideischen ‚*Ἰππόλυτος*‘ zeigt, dass letztere einen engeren Bezug zur Handlung des Stückes aufweisen; sie enthalten keine ausführlichen allgemeinen Reflexionen, stattdessen aber größtenteils Reaktionen des Chores, der aus Frauen von Trözen besteht⁷¹⁴, auf das dramatische Geschehen: Bereits in der Parodos (121 - 169) nehmen die Frauen regen Anteil an den Leiden Phaidras. Am Waschplatz haben sie durch eine Freundin, die als Dienerin im Königspalast arbeitet, von der Krankheit der Herrin erfahren. Voller Anteilnahme wendet sich der Chor an Phaidra (141), obwohl diese nicht anwesend ist, und spekuliert über die Gründe für ihre Krankheit. Als Phaidra der Amme ihre Leidenschaft für Hippolytos gesteht, stimmt der Chor ein Lied an - die dochmischen Metren spiegeln seine Aufregung wider -, in dem er das Leid der Königin beklagt und sich wünscht, lieber tot als so von Sinnen wie Phaidra zu sein; zuletzt vermutet der Chor, dass Aphrodites Walten Unheil bringen wird (362 - 372). Während die Frauen von Trözen in dem ersten Stasimon (525 - 564) - im Anschluss an das Gespräch zwischen der Königin und der Amme über die Macht

⁷¹³ Den Gedanken, dass herausragende Persönlichkeiten durch Fortuna gefährdet sind findet man auch sonst in den senecanischen Stücken, vgl. z. B. Ag. 71 ff; Herc. f. 524 ff; Phaedr. 1123 ff; vgl. A. Gil Arroyo passim.

⁷¹⁴ Ein Nebenchor, das Jagdfolge des Titelhelden, tritt zu Beginn des Stückes mit einem Preislied für Artemis auf (64 ff).

der Liebe - Eros besingen sowie die zerstörerische Kraft Aphrodites an zwei Beispielen erläutern⁷¹⁵, und im zweiten Stasimon (732 - 775), als der Freitod für die Königin feststeht, zunächst einen Entrückungswunsch äußern, dann die Brautfahrt Phaidras von Kreta nach Athen sowie deren bevorstehenden Suizid besingen, bringen sie in ihrem dritten Stasimon (1102 - 1150) ihr tiefes Mitgefühl für Hippolytos, der zu Unrecht verbannt wird, zum Ausdruck; angesichts dieses Leides zweifeln sie sogar an der göttlichen Gerechtigkeit. Das letzte ‚Standlied‘ (1268 - 1282) scheint keine Reaktion des Chores auf das vorhergehende Geschehen zu enthalten. Obwohl der Bote Theseus zuvor von den tödlichen Verletzungen des Hippolytos berichtet hat, stimmen die Frauen einen Preis auf die Macht Aphrodites an, wodurch sie den Rezipienten nochmals an den Anfang des Stückes erinnern: Die Göttin hatte den Entschluss gefasst, Hippolytos zu bestrafen, weil er ihr keine Achtung entgegenbrachte. Sein Untergang ist nun eingetroffen, und der Rezipient erkennt, dass Theseus' Sohn daran nicht ganz unschuldig ist⁷¹⁶.

In Senecas ‚Phaedra‘ zeigt der Chor in seinen *carmina* keine unmittelbare Reaktion auf das dramatische Geschehen und kaum Mitgefühl mit den am Stück beteiligten Personen, bis auf eine Ausnahme: In den Versen 820 ff äußert der Chor den Wunsch, dass die Gottheit Hippolytus gegenüber gnädiger sein und ihm bis ins Alter seine Schönheit bewahren möge. Dann spricht er von dem *furor* Phaidras, die unsagbare Anklagen gegen den unschuldigen Hippolytus erhebt. Die Worte *en scelera* (826) zeigen, wie empört der Chor über ihr Verhalten ist; er steht hier ganz auf der Seite des jungen Mannes. Dem Chor geht es aber sonst in seinen Liedern ausschließlich um Reflexion und philosophische Belehrung⁷¹⁷. Anteilnahme zeigt er nur noch in einer Sprechpartie am Ende des Stückes (1244 - 1246).

Hier zeigt sich wiederum deutlich, dass Seneca, anders als Euripides, der den Chor in den lyrischen Partien des Stückes regen Anteil am Geschick der Personen und an den Ereignissen nehmen lässt, Chorlyrik vor allem zur Vermittlung philosophischer Lehre benutzt.

⁷¹⁵ Dies erinnert den Rezipienten an den Anfang des Stückes, wo Aphrodite sich vornimmt, Hippolytos zu bestrafen, weil er sie nicht ehrt (21 f).

⁷¹⁶ Vgl. K. Matthiessen 119 - 122; M. Hose, Euripides bes. I 59 - 64; 281 - 284; ders., Euripides II 16, 128 - 130, 156 - 162.

⁷¹⁷ Vgl. Anm. 709.

Das vierte Chorlied des ‚Agamemnon‘ (808 – 866):

Die Tragödie beginnt mit der Ankündigung des kommenden Unheils (Rückkehr des Agamemnon und seine Ermordung) durch den Geist des Thyestes, wodurch die Erinnerung an das Verbrechen im Haus des Atreus geweckt wird: Atreus hatte seinem Bruder Thyestes dessen eigene Kinder als Mahl vorgesetzt.

Clytemestra, Gattin des Agamemnon und Mutter von Iphigenie, Electra und Orest, lebt während Agamemnons Abwesenheit vor Troja mit ihrem Geliebten Aegisthus zusammen; von ihm wird sie zum gemeinsamen Mord an Agamemnon überredet. Der König von Mykene kehrt aus Troja mit einer Schar von Gefangenen zurück; unter ihnen befindet sich Cassandra, die Tochter des trojanischen Königs Priamos. Die phrygische Seherin spricht prophetisch von ihrem Tod und dem des Agamemnon. In einem zweiten Gesicht beschreibt sie, wie Clytemestra mithilfe von Aegisthus ihren Gatten im Palast tötet. Clytemestras Tochter Electra, die um Orestes Leben bangt, vertraut ihren Bruder dem Phoker Strophius zur Rettung an und wird daraufhin, weil sie den Aufenthaltsort des Orest nicht preisgeben will, von Aegisthus verbannt. Die phrygische Seherin aber wird von Clytemestra zum Tode verurteilt.

Das vierte Chorlied⁷¹⁸ des ‚Agamemnon‘, bei dem es sich um ein Enkomion handelt, ist äußerlich nicht in den Handlungszusammenhang eingebunden. Weder

⁷¹⁸ Das erste Chorlied (57 – 107), das auf den Prolog (1 – 56: Der Geist des Thyestes kündigt die unheilvollen Ereignisse an) folgt, hat die Funktion, den Rezipienten über die *fallax fortuna*, die die allzu Erhabenen bedroht, zu belehren. Besonders die Könige sind gefährdet (57 – 76). Verbrechen, Kriege, Ehebruch richten ihre Burgen zugrunde (77 – 86); aber auch ohne Krieg und List sind sie vom Untergang bedroht, da Größe unter ihrem eigenen Gewicht zusammenbricht (87 – 89). Anhand von Naturbeispielen (90 ff) bringt der Chor – aus welchen Personen er besteht, lässt sich am Text nicht erkennen – die Gefährdung der Erhabenen zum Ausdruck. Glückliche dagegen sind diejenigen Menschen, die sich mit einem Leben in mittleren Verhältnissen zufriedener geben (102 ff). Das Chorlied nimmt keinen direkten Bezug auf den Prolog; da aber allgemein von der Gefährdung der Könige durch die *fallax fortuna* die Rede ist und im Prolog die Rückkehr des mykenischen Königs angekündigt wurde, ist es für den Rezipienten ersichtlich, wie bedroht Agamemnon aufgrund seiner erhabenen Stellung ist. Im folgenden Akt (108 – 309) wird die Ermordung des Königs durch Aegisthus und Clytemestra, die zunächst noch unschlüssig ist, sich dann aber von ihrem Geliebten zu dieser Freveltat überreden lässt, bereits beschlossen. Mit seinem zweiten Lied (310 – 391) geht der Chor, der von Argiverinnen gebildet wird, nicht auf diesen Mordplan ein, sondern feiert mit einem an mehrere Gottheiten gerichteten Danklied die siegreiche Rückkehr Agamemnons aus Troja. Die Funktion dieses *carmen* besteht darin, im Gegensatz zu der düsteren Stimmung, die im Prolog, im ersten Chorlied und im darauf folgenden Akt herrschte, eine helle, freundliche Atmosphäre zu schaffen. Das Chorlied, in dem seltsamerweise Phoebus-Apollo, ein gegen Troja freundlich gesinnter Gott, die Vorrangstellung einnimmt (vgl. dazu R.J. Tarrant 232; P.J. Davis 209) und Jupiter, der Göttervater, an letzter Stelle erwähnt wird, weist hymnische Züge auf: Es werden die Namen verschiedener Gottheiten sowie ihre Funktionsbereiche genannt (bzgl. der Auswahl und Reihenfolge der Götter vgl. P.J. Davis 208 ff); die ‚Du-Prädikation‘ findet sich in vielen Versen (vgl. bes. 342 – 369); der Chor richtet am Ende seines *carmen* eine Bitte an Jupiter (385 ff). Auffallend ist, dass der Chor Frauen aus Theben und Sparta auffordert, mit einzustimmen, möglicherweise um zu zeigen, welchen Vorteil der Sieg über Troja für alle Griechen gebracht hat, und dass ausführlich erwähnt wird, was die Menschen zu Ehren der Götter tun (vgl. bes. 342 – 369). Dagegen werden nur kurz wenige Taten der Gottheiten für die Menschen genannt (vgl. 343 – 347; 358 f; 369 f); in einem Götterlied findet man sonst häufig eine ausführliche Darstellung der göttlichen Verdienste (vgl. Kap. 1.1.2). Mit der Ankündigung des Soldaten Eurybates (388 – 391) leitet der Chor zum nächsten Akt (392 – 588) über. Eurybates berichtet Clytemestra über die Heimfahrt der griechischen Krieger von Troja: Ein gewaltiger Sturm (470 ff) sowie klippenreiche Untiefen (557 ff) bedrohten die griechische Flotte, die einen hohen Verlust erlitt. Clytemestra, die zwischen Freude über die Rückkehr ihres Gatten und Trauer um den Verlust der Flotte schwankt, sieht einen Zug gefangener trojanischer Frauen kommen, unter ihnen die Phoebus-Priesterin (586 – 588). Diese ilischen Frauen – hier zeigt sich die Einbindung des Chores in die Handlung – tragen das dritte Chorlied (589 – 658) vor. Es handelt sich um ein Klagelied, das aus einer philosophischen Betrachtung über den Tod besteht (589 – 610: Er ist die Befreiung von allem Leiden, ein Hafen ewiger Ruhe vor Fortunas Sturm; mit dem Tod kommt Friede; wer es wagt, seinem Leben ein Ende zu setzen, wird den Himmlischen gleich sein) sowie eine Klage über den Untergang Trojas enthält (611 – 658: Schilderung, wie die Stadt nicht durch Krieg oder Waffen, sondern durch eine Hinterlist zugrunde ging. Für diesen Untergang sind die Trojaner selbst verantwortlich, da sie die Möglichkeit gehabt hätten, diese List gegen ihre Feinde zu kehren; stattdessen begannen sie zu feiern). Das *carmen* hat die Funktion, den Rezipienten philosophisch zu belehren. In dem folgenden Handlungsabschnitt (659 – 807) ist der Chor eng in das dramatische Geschehen eingebunden. Zunächst tritt Cassandra auf und weist die ilischen Frauen an, nur ihr eigenes Leid zu beklagen. Die Trojanerinnen stimmen daraufhin eine Klage über ihr maßloses Unglück an (664 – 692) und wenden sich dann an die Seherin (693 f); diese beklagt den Fall Trojas sowie das Los ihrer Familie (695 – 709). Der Chor beschreibt nun, wie Cassandra zu rasen beginnt (710 – 719); die Seherin schildert ihre Gesichte (720 – 774). Zuletzt teilt der Chor mit, dass das Rasen Cassandras vorbei ist und kündigt das Kommen des Agamemnon an (775 – 781). In den folgenden Versen (782 – 807) spricht der als Sieger nach Mykene heimgekehrte Agamemnon mit der phrygischen Seherin, die ihm verkündet, dass er sich in großer Gefahr befindet; doch der König will für seinen Sieg über Troja den Göttern opfern. Auf das o.a. vierte Chorlied (808 – 866), das von den Argiverinnen vorgetragen wird (vgl. dazu O. Zwierlein 81 ff), folgt der letzte Akt (867 – 1012), in dem Cassandra in einem weiteren Gesicht die Ermordung des Agamemnon im Palast voraussieht (867 – 909). Electra, die nach dem Tod des Vaters nun um das Leben des Orest fürchtet, bittet Strophius, der gekommen ist, um den Sieger über Troja zu beglückwünschen, ihren Bruder bei sich aufzunehmen und zu verbergen (910 – 952). In der letzten Szene des Stückes wird zunächst Electra von ihrer Mutter und deren Geliebten bedroht, damit sie das Versteck Orests preisgibt (953 – 996). Als sie die Auskunft standhaft verweigert, wird sie von Aegisthus verbannt (997 – 1000). Clytemestra spricht über die phrygische Seherin das Todesurteil aus (1001 – 1012); vgl. R.J. Tarrant 180 ff; A. Gil Arroyo 95 ff; J.A. Stevens 187 ff; P.J. Davis 208 ff.

wird der Chor am Ende des vorhergehenden Aktes angekündigt, noch leitet er durch irgendeinen Hinweis zum folgenden Geschehen des Stückes über. Indem er aber ein *carmen*, das einen Lobpreis auf die Stadt Argos und ihren berühmten Sohn Hercules enthält, vorträgt, knüpft er indirekt an die vorausgegangenen Ereignisse an: Agamemnon ist als Sieger über Troja nach Mykene (nördlich von Argos) zurückgekehrt.

Das *carmen* beginnt mit einer Anrede an die Stadt; ihr Name wird in den ersten beiden Versen (808 f) jeweils betont an den Zeilenanfang gesetzt. Zusätzlich heben die Worte *nobilibus nobile ciuibus* (808) die Bedeutung von Argos hervor.

Das Enkomion wurde ursprünglich nur zum Preis eines Menschen, der Hymnos dagegen zu Ehren einer Gottheit verfasst. In späterer Zeit, als neben das poetische das rhetorische Enkomion⁷¹⁹ trat, erhielten nicht nur Menschen, sondern auch personifizierte Begriffe, wie etwa die Polis, ein Enkomion. Seneca hat sich bei der Dichtung seines Preisliedes offensichtlich am rhetorischen Enkomion, also an der Lobrede, orientiert.

Mit den Worten *semper ingentes educas alumnos* (810 f) deutet der Chor nicht nur auf Hercules, dessen Taten in diesem Lied gerühmt werden, sondern zugleich schon auf Agamemnon hin. Der Rezipient, dem bekannt ist, dass Hercules aufgrund seiner herausragenden Leistungen durch Fortuna gefährdet war und schließlich in der Katastrophe endete, kann hier bereits vermuten, dass Agamemnon ein entsprechendes Schicksal erleiden wird⁷²⁰. Hercules – ‚der große Alkide‘ ist eine feierliche Umschreibung für den Helden, dessen Name erst später (825) genannt wird – gehört der Stadt Argos; er hat sich durch zweimal sechs Arbeiten himmlisches Bürgerrecht erworben (812 f). In den folgenden Versen (814 ff) beschreibt der Chor, wie bei der Geburt des Hercules Jupiter die Naturgesetze überschritt, indem er die Stunden der Nacht verdoppelte und den im Weltall wirkenden Gottheiten entsprechende Anweisungen gab. Auffallend ist, dass der Chor sich in diesem Liedabschnitt direkt an Phoebe (818 b; Mondgöttin) wendet. Hier zeigt sich, dass Seneca die Grenze zwischen Preislied und Hymnos verwischt. Ein solches Phänomen findet man in der Enkomienichtung der späteren Zeit⁷²¹.

⁷¹⁹ Eine Inschrift um Christi Geburt bezeugt, dass sowohl das gedichtete als auch das rhetorische Enkomion bei Festen in Gebrauch war; vgl. W. Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecorum* III³ 1059 II: *ἐγκωμίῳ λογικῶ... ἐγκωμίῳ ἐπικῶ*; H. Färber 36.

⁷²⁰ Vgl. A. Gil Arroyo 161.

⁷²¹ Vgl. H. Färber 36.

Mit einer direkten preisenden Anrede an Hercules (827 f) beendet der Chor seine Beschreibung von der Geburt des Helden und zählt nun dessen Taten auf⁷²². Bei der Nennung der ersten drei Arbeiten (829 – 832) wendet sich der Chor feierlich direkt an den Helden. Nach der Erwähnung des Kretischen Stieres (833 f) berichtet er über Hercules und dessen übrige Taten ausschließlich in der dritten Person. In den letzten Versen des *carmen* (862 ff), in denen der Chor Bezug auf Troja nimmt, wendet er sich wieder direkt an den Helden, der den trojanischen König Laomedon getötet und dessen Sohn Priamos zum König eingesetzt hatte. Am Ende seines *carmen* schafft der Chor mit den Worten *te duce concidit totidem diebus Troia quot annis* (865 f) eine Verbindung zur aktuellen Situation des Agamemnon, der nach zehnjährigem Krieg nun als Sieger über Troja heimgekehrt ist. Noch einmal wird dadurch angedeutet, dass dem König von Mykene, wie es zuvor bei dem Alkiden der Fall war, wegen überragender Leistungen der Untergang bevorsteht. So hat auch dieses Chorlied die Funktion einer philosophischen Belehrung: Derjenige, der hervorragend und über das Normalmaß hinausgeht, ist gefährdet⁷²³.

Als Ergebnis lässt sich festhalten, dass dieses Chorlied Anzeichen enthält (Preis einer Stadt; Vermischung der Gattungen ‚Enkomion‘ und ‚Hymnos‘), die darauf hindeuten, dass für Seneca die Enkomendichtung der späteren Zeit, in der man poetische Werke überwiegend für den Leser oder einen kleineren Kreis von Zuhörern schuf, maßgebend war.

Betrachtet man den ‚Agamemnon‘ insgesamt, fällt auf, dass der Chor in dieser Tragödie eine größere Rolle spielt als das in den übrigen Dramen, die untersucht wurden, der Fall ist. Denn abgesehen von den vier *carmina* - diese Anzahl findet sich in den anderen Stücken ebenfalls - trägt der Chor hier noch eine Klage (664 ff), die in einen Handlungsabschnitt integriert ist, vor. Darüber hinaus kommen dem Chor mehr Sprechverse (710 - 719; 775 - 781) zu, als dies in den anderen untersuchten Stücken der Fall ist (vgl. Herc. f. 1032 -35; Med. 881, 884, 887; Phaedr. 403 f, 1244 - 6); in ihnen beschreibt er Cassandras Zustand. Eine weitere Besonderheit ist, dass im Gegensatz zu den übrigen Stücken hier verschiedene Chöre mitwirken: Der eine von ihnen besteht aus kriegsgefangenen Trojanerinnen, der andere ist nicht näher bestimmt. Dass es sich um unterschiedliche Chöre handeln muss, wird aus dem Inhalt deutlich; denn das Danklied an die Götter (310 - 387) anlässlich Agamemnons siegreicher Rückkehr aus Troja kann nicht von den ilischen Frauen

⁷²² Statt der zwölf Arbeiten des Hercules werden hier nur elf genannt; es fehlt die Reinigung der Augiasställe; vgl. J.A. Stevens 279; dagegen: A. Gil Arroyo 161.

⁷²³ Vgl. B. Seidensticker, Gesprächsverdichtung 132, Anm. 163; A. Gil Arroyo 161 f.

vorgetragen worden sein. In dem gleichnamigen Stück des Aischylos⁷²⁴ wird dem Chor, der aus Bürgern der Stadt besteht, ebenfalls eine besondere Rolle eingeräumt. In dieser Parodos (40 - 257), die das längste Chorlied der griechischen Tragödie ist, blickt er auf die Vorgeschichte des trojanischen Krieges zurück und gibt in seinem Zeus-Hymnos (160 - 183) eine theologische Deutung des Geschehens: Dem Menschen lässt der höchste Gott, der alles lenkt, eine harte Erziehung nach dem Prinzip ‚durch Leid lernen‘ (177) angedeihen, wodurch dieser zur Einsicht in sein Handeln und die göttliche Weltordnung gelangen kann⁷²⁵. Des Weiteren nimmt der Chor eine kritische Stellung gegenüber dem allzu zerstörerischen Vorgehen der Griechen bei der Eroberung Trojas ein (vgl. bes. 109 ff). Als Agamemnon auf das Drängen Clytemestras hin, trotz seiner Bedenken, eine Tat der Hybris zu begehen, auf einem Purpurteppich in den Palast geht, reagieren die Sänger mit Angst vor dem drohenden Unheil (975 ff). Nach der Ermordung des mykenischen Königs stimmen sie eine Klage über den Verstorbenen an (1448 ff). Schließlich greift der Chor, als Aigisthos die Herrschaft im Haus an sich reißen will, zu den Waffen (1651). Was den senecanischen Chor betrifft, so zeigt sich, dass er im ‚Agamemnon‘ im Vergleich zu den übrigen Stücken zwar mehr mit dem Handlungsverlauf verbunden ist: Die Klage der ilischen Frauen über ihr schweres Los erfolgt innerhalb eines Handlungsabschnittes. Cassandras Zustand beschreibt der Chor in Sprechversen. Dennoch nimmt er in seinen *carmina*, wie gezeigt wurde⁷²⁶, keinen unmittelbaren Bezug auf das dramatische Geschehen; lediglich im zweiten Teil des dritten *carmen* (611 ff) reagiert der Chor der gefangenen Trojanerinnen innerlich stark bewegt auf die vorausgegangenen Ereignisse, nämlich auf den Untergang Trojas. Die ilischen Frauen sprechen von der Schuld, die die Bürger an der Eroberung der eigenen Stadt tragen, und beziehen sich selbst mit ein (vgl. 627, 651 f).

Insgesamt lässt sich erkennen, dass in den Chorliedern des ‚Agamemnon‘ die philosophische Belehrung über die *fallax fortuna*, die die allzu Erhabenen bedroht, sowie über den Tod im Vordergrund steht.

Nach der Untersuchung der o.a. Chorlieder, die aus verschiedenen senecanischen Tragödien stammen, seien die wichtigsten Merkmale im Folgenden noch einmal angeführt: Ein Hymnus auf einen personifizierten bzw. abstrakten Begriff

⁷²⁴ Zu der Frage, ob und wie weit sich Seneca bei seinem ‚Agamemnon‘, in dem, entgegen der ‚Dreizahl der Schauspieler‘ der attischen Tragödie, im Schlussakt gleichzeitig vier Sprecher auftreten, an den gleichnamigen Stücken des Aischylos und des Ion von Chios orientiert bzw. auf römische Dramen der republikanischen Zeit zurückgegriffen hat, vgl. R.J. Tarrant 10 ff; J. Dingel, Senecas Tragödien 1063 – 1066; P. Riemer, Agamemnon 135 ff.

⁷²⁵ Vgl. L. Bergson II 186 - 199; H. Görgemanns, Aischylos 13 - 50; B. Zimmermann, Aischylos Tragödien 583; M. J. Lossau 79 - 91, 148 - 150.

⁷²⁶ Vgl. Anm. 718.

findet sich in Herc. f. 1054 - 1137 (Hymnus auf Somnus) und in Phaedr. 959 - 990 (hymnische Anrufung der Natura). Hinzu kommt ein Preislied auf eine Stadt (Ag. 808 - 866). In Herc. f. 1054 - 1137 werden die für die Philosophie wichtigen Begriffe (Äther, Wasser, Erde und Luft) in eine Klage mit einbezogen. Im 1. Chorlied der ‚Medea‘ (56 - 115), besonders aber im 3. Chorlied der ‚Phaedra‘ (959 - 990) präsentiert Seneca astronomisches Fachwissen. Insgesamt wird in diesen Liedern vor allem Senecas Interesse an naturphilosophischen und ethischen Fragen deutlich.

Merkmale, die anderen Liedgattungen entstammen, werden in die *carmina* eingearbeitet: Z. B. wird im 4. Chorlied des ‚Agamemnon‘ (808- 866), einem Enkomion, die Göttin Phoebe angerufen. Im Hochzeitslied der ‚Medea‘ erfolgt im hymnischen Teil, der an die Götter gerichtet ist, die Anrufung des Abendsterns. Hier zeigt sich, wie Seneca in seinen Stücken die traditionellen Gattungen der Chorlyrik ein- bzw. umgearbeitet hat. Die Tatsache, dass im Hochzeitslied der Hymenaiosruf fehlt und Seneca die *ἐκφρασις τῆς νύμφης* verwendet, weist darauf hin, dass er sich an der späteren Epithalamiendichtung orientiert hat.

Was die Frage nach der Aufführung der senecanischen Tragödien anbelangt, so wird eine endgültige Antwort darauf wohl nicht gegeben werden können. Denn wenn auch die Vermutung nahe liegt, dass Seneca seine Stücke, die sich an den philosophisch und literarisch gebildeten Rezipienten richten, eher als Lese- bzw. Rezitationsdramen konzipiert haben könnte, so lässt sich, wie in Kap. 5.1.2 erläutert wurde, eine Aufführung in einem der großen Theater, zumindest von Teilen seiner Tragödien, dennoch nicht ausschließen.

Anders als in Athen in klassischer Zeit, wo Tragödien, Komödien und Satyrspiele im Rahmen der großen attischen Staatsfeste, an denen stets die Gesamtheit der Polisbürger teilzunehmen hatte, dargeboten wurden, kannte man in Rom Dramaufführungen anlässlich großer Feste, an denen alle Bürger anwesend waren, nicht; die Stücke richteten sich an den einzelnen Rezipienten bzw. an spezifische Rezipientengruppen, nicht an die Gemeinschaft der römischen Bürger. Dementsprechend kommt dem Chor in den senecanischen Tragödien eine völlig andere Rolle, als dies bei der Sängergruppe der attischen Tragödie der Fall war, zu: Er ist nicht mehr eng in den Handlungszusammenhang eingebettet; das Geschehen nimmt er zum Anlass, in fast allen seinen Liedern philosophische Gedanken, die über das konkrete Ereignis hinausgehen, zu äußern. Dem einzelnen Rezipienten will er für dessen persönliche Lebensführung philosophische, vorwiegend stoische Weisheiten vermitteln, z. B. dass es für einen Menschen nicht ratsam ist, zu sehr nach Macht, Reichtum oder herausragenden Leistungen zu streben, da dies unbe-

ständige Güter sind, oder dass die Affekte durch Vernunft Einsicht zu beherrschen sind. Es zeigt sich also, dass Chorlyrik hier eine neue Funktion hat.

5.1.4 Die ‚Octavia‘

Im Corpus der Seneca-Tragödien ist die ‚Octavia‘, ein kaiserzeitliches Drama, das in der Forschung für gewöhnlich als die einzig vollständig erhaltene *Praetexta* angesehen wird⁷²⁷, überliefert. In dieser Gattung scheinen sich die römischen Dichter weniger betätigt zu haben⁷²⁸. Während die republikanischen Praetexten wichtige Ereignisse aus der römischen Geschichte, vor allem aus der Frühzeit der Stadt oder der jüngeren Vergangenheit, z. B. militärische Erfolge, thematisieren, und man für sie, trotz ihrer fragmentarischen Überlieferung, „insgesamt schon von den Themen und äußeren Rahmenbedingungen her eine gegenüber den politischen Gegebenheiten affirmative Tendenz“⁷²⁹ annehmen kann, zeigt sich in der ‚Octavia‘ und in den übrigen kaiserzeitlichen Dramen eine kritische Haltung gegenüber den bestehenden politischen Verhältnissen.

Das unter Senecas Namen⁷³⁰ überlieferte Stück hat das tragische Schicksal von Neros erster Gattin zum Gegenstand: Der Kaiser verstößt Octavia trotz Senecas Mahnung, um seine Geliebte Poppaea heiraten zu können. Das römische Volk reagiert darauf mit einem Aufstand, der jedoch sogleich niedergeschlagen wird. Nero hält Octavia für die treibende Kraft, die hinter der Volksempörung steckt, und lässt sie auf die Insel Pandataria bringen, wo sie hingerichtet werden soll.

In diesem Stück werden die historischen Ereignisse, nämlich Neros Scheidung von Octavia, die Hochzeit mit Poppaea und Octavias Verbannung, die in der Realität einen längeren Zeitraum in Anspruch nahmen⁷³¹, auf drei Handlungstage (1- 592;

⁷²⁷ Vgl. z. B. die Angaben in den Literaturgeschichten bei M. Schanz- C. Hosius, HbdA 8,1 140; H. Cancik, Seneca 253; M. v. Albrecht 951. - Gesine Manuwald kommt nach eingehender Untersuchung der ‚Octavia‘ im Hinblick auf die gattungsspezifischen Kennzeichen sowie die Darstellungsweise und Tendenz des Stückes zu dem Ergebnis, dass dieses Drama zur Gattung Praetexta gerechnet werden kann. P.L. Schmidt, Octavia, Sp. 1097 dagegen ist der Auffassung, dass es sich hierbei um „die nach den Regeln der griech. Trag. gestaltete Mythisierung einer historischen Szene“ handelt; einen Forschungsüberblick zu dieser Frage findet man bei Gesine Manuwald 259 f. - Ob die ‚Octavia‘ aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Insgesamt zur Frage nach der öffentlichen Darbietung kaiserzeitlicher Dramen vgl. die Ausführungen in Kap. 5.1.2.

⁷²⁸ Einen Überblick über die *fabula praetexta* der Kaiserzeit findet man bei Ilona Opelt, Drama 440 f; vgl. auch Gesine Manuwald 344 f (für Republik und Kaiserzeit).

⁷²⁹ Gesine Manuwald 342; vgl. auch dies. 95 mit Anm. 86.

⁷³⁰ Zur Frage nach der Datierung sowie der Verfasserschaft der ‚Octavia‘ vgl. M.E. Carbone, The Octavia: Structure, Date and Authenticity, Phoenix 31, 1977, 48-67; P.L. Schmidt, Tragödie, bes. 1422 f; M. v. Albrecht 951; Rebekka Junge 169 f und 196 ff.

⁷³¹ Vgl. Suet. Nero 35,3; Tac. ann. 14, 60-64; C.J. Herington 565, Rebekka Junge 167; Gesine Manuwald 268 f.

593 - 689; 690 - Ende)⁷³² beschränkt. Man findet aber eine derartige zeitliche Ausdehnung des dramatischen Geschehens nur in der ‚Octavia‘; in allen anderen antiken Stücken beträgt die dramatische Zeit 24 Stunden. Im Unterschied zu den senecanischen Tragödien, die sich in durch Chorlieder getrennte Akte gliedern lassen, ist in der ‚Octavia‘ eine Einteilung der Handlung in 5 Akte problematisch, weil in diesem Stück die Chorlieder in unregelmäßigen Abständen aufeinander folgen und in die Handlung einbezogen werden⁷³³. Hinzu kommt, dass sie im Hinblick auf ihren Umfang und Charakter - bei dem letzten Chorlied (877 ff) handelt es sich um einen Wechselgesang - unterschiedlich sind. Wie in Senecas ‚Agamemnon‘, so wirken auch in der ‚Octavia‘ verschiedene Sängergruppen mit. Es handelt sich in der Praetexta wohl um zwei Chöre aus römischen Bürgern⁷³⁴, die in ihren Liedern unterschiedliche Reaktionen auf die dramatischen Ereignisse zeigen: Der eine ergreift, wie im Folgenden deutlich wird, für Octavia Partei, lehnt die Geliebte Neros ab und plant einen Aufstand, der andere dagegen stellt sich auf Poppaeas Seite und preist deren Schönheit.

In dem ersten Lied (273 - 376) reagiert der Chor auf das Gerücht, dass der Kaiser eine neue Ehe schließen wolle, indem er sogleich für Octavia Partei ergreift und wünscht, dass sie, des Claudius Tochter, im Kaiserhaus bleibe und zur Sicherung des Friedens und zur Bewahrung von Roms ewigem Ruhm Nachkommen zur Welt bringe (vgl. 273 - 287). Im folgenden Abschnitt über die Frühzeit Roms (288 - 308) gibt der Chor zunächst zu, dass er bei den derzeitigen Ereignissen tatenlos sei (288 - 290), und zeigt dann auf, wie tatkräftig dagegen die Römer in früherer Zeit gegen tyrannische Herrscher vorgegangen sind (291 - 303). Mit einem Hinweis auf das verbrecherische Verhalten Tullias gegen ihren Vater (304 - 308) leitet der Chor zur Gegenwart über und schildert ausführlich die Ermordung Agrippinas durch Nero (309 - 376).

⁷³² Vgl. z. B. C.J. Herington 566 f; F. Bruckner 10 f; Dana F. Sutton, Octavia 12 - 14 und 20; P.L. Schmidt, Tragödie 1444 f; Rebekka Junge 167. – Bzgl. der symmetrischen Struktur, die sich in der ‚Octavia‘ erkennen lässt, vgl. z. B. F.L. Lucas 92 f; Th. H. Sluiter 9 f; C.J. Herington 566 ff; P. Kragelund, Octavia 8, 18, 22, 55 - 57; Dana F. Sutton, Octavia 16 - 18, 41; P.L. Schmidt, Tragödie 1447 f; Rebekka Junge 215 f; Gesine Manuwald 277 mit Anm. 38.

⁷³³ Vgl. F. Bruckner 10; Gesine Manuwald 275; dagegen findet man die Einteilung in Akte u. a. bei: J. Vürtheim, M. Reinhold, Clara L. Thompson, F. Giancotti (vgl. dazu die Schemata bei Dana F. Sutton, Octavia 10 f); Th. H. Sluiter 6 -9; P.L. Schmidt, Tragödie 1445 ff.

⁷³⁴ Vgl. z. B. O. Zwierlein 86; P. Kragelund, Octavia 38; P.L. Schmidt, Tragödie 1431 f; Ch. Schubert 258, Anm. 21; Rebekka Junge 216; Gesine Manuwald 292. - Die Frage, ob in der ‚Octavia‘ ein Chor bzw. zwei oder sogar drei Chöre auftraten, ist umstritten; im Hinblick auf die Zusammensetzung der Chöre gibt es ebenfalls unterschiedliche Auffassungen; z. B. denkt Ch. Schubert 265, 278 an die Mitwirkung eines Prätorianerchores. Eine Übersicht über die unterschiedlichen Positionen bzgl. der Frage nach der Anzahl und der Zusammensetzung der Chöre findet man bei P.L. Schmidt, Tragödie 1431 f und Gesine Manuwald 294, Anm. 77 und 79.

In seinem zweiten Lied (669 - 689), aus dem hervorgeht, dass Neros Gattin Octavia bereits vertrieben wurde (vgl. 669 - 673), stellt der Chor zunächst wiederum seiner eigenen Untätigkeit das mutige Verhalten früherer Römer gegenüber (674 - 681) und ergreift dann konkrete Pläne für einen Aufstand (683 - 689), jedoch nicht mit dem Ziel, die kaiserliche Herrschaft an sich abzuschaffen, sondern Octavias rechtmäßige Position wiederherzustellen⁷³⁵. Hier zeigt sich deutlich, wie die Sängergruppe, im Unterschied zu dem Chor der senecanischen Tragödien, in die Handlung eingebunden wird. Während der Chor in den Stücken Senecas in seinen Liedern selten eine direkte Reaktion auf die dramatischen Ereignisse zeigt, sondern überwiegend aus einer gewissen Distanz heraus über allgemeingültige Themen reflektiert, um dem Rezipienten philosophische Lehre zu vermitteln, beabsichtigt er in der ‚Octavia‘, aktiv in das Geschehen einzugreifen.

Das dritte Lied (762 - 779) wird, wie aus dem Inhalt hervorgeht, nicht von demselben Chor, der die ersten beiden *carmina* sang, vorgetragen. Während in den ersten beiden Liedern starke Sympathie für Octavia zum Ausdruck gebracht und wegen ihrer Vertreibung sogar ein Aufstand geplant wurde, preisen die Sänger hier die neue Gattin des Kaisers, indem sie Poppaea mit bekannten mythologischen Frauengestalten vergleichen und verkünden, dass sie diese Frauen an Schönheit übertreffe. Da es nicht zu erwarten ist, dass diejenigen Sänger, die ganz auf Octavias Seite standen, nun plötzlich eine völlig entgegengesetzte Haltung zeigen, muss es sich bei der Gruppe, die das dritte Lied vorträgt, also um einen zweiten Chor, um römische Bürger, die die neue Eheschließung gutheißen, handeln.

In der folgenden Partie, in der ein Bote vom Volksaufstand berichtet (780 - 805), tritt ebenfalls der zweite Chor in Erscheinung. Mit den Worten *iste...attonitus furor* (785) distanziert er sich von der Revolte, die im zweiten Lied angekündigt wurde (vgl. 683 - 689) und sich nun ereignet. Da es sehr unwahrscheinlich ist, dass dieselbe Sängergruppe, die auf Octavias Seite stand und gewalttätige Aktionen plante, plötzlich ihren Sinn geändert hat und jetzt eine kritische Haltung zu dem Aufstand zeigt, ist hier der Auftritt des zweiten Chores, der auch das folgende Lied (806 - 819) singt, anzunehmen. In diesem *carmen*, das sich an den Botenbericht anschließt, bringen die Sänger erneut ihre Distanz zu dem aufständischen Verhalten des Volkes zum Ausdruck, was vor allem an der Verwendung der Worte *mouetis* (806), *dabitis* (811) und *uestro* (812) deutlich wird. Der zweite Chor hält die gewalttätigen Aktionen für zwecklos, da sie letzten Endes gegen den unbesiegbaren Gott Cupido nichts ausrichten.

⁷³⁵ Vgl. bes. die Verse 277 - 287, 789 f, 801 - 803; Gesine Manuwald 325 ff.

Was die übrigen Chorlieder (877 - 898; 924 - 957; 972 - 982), die im Wechsel mit den Partien Octavias erklingen, anbelangt, so könnte man davon ausgehen, dass diese vom zweiten Chor vorgetragen wurden⁷³⁶: Zunächst singt er ein Lied (877 - 898), in dem er mit dem Bild eines Segelschiffes erläutert, welche unheilvollen Auswirkungen Volksgunst haben kann. Als Beispiele aus der römischen Geschichte wählt er dafür die Gracchen (882 - 886) und M. Livius Drusus (887 - 890 a)⁷³⁷ aus, die durch die große Gunst des Volkes zugrunde gerichtet wurden. Nach dieser allgemeinen Reflexion über die gefährlichen Auswirkungen der Volksgunst wendet sich der Chor der gegenwärtigen Situation zu, indem er auf das schwere Schicksal Octavias, die weinend fortgeschleppt wird, hinweist und seinen Schmerz darüber äußert (890 b - 895). Den Abschluss dieser Chorpartie (895 - 898) bildet ein philosophischer Gedanke, der auch in den Tragödien Senecas zu finden ist, nämlich, dass das einfache Dasein nicht so bedroht ist wie das Leben der allzu Erhabenen (vgl. z. B. Herc. f. 159 ff; Phaedr. 1132 ff). Insgesamt lässt sich in diesem Lied erkennen, dass der Chor im Unterschied zu den Sängern der ersten beiden Lieder, die zu den dramatischen Ereignissen sogleich Stellung bezogen und konkrete Maßnahmen planten, um Octavias Stellung im Kaiserhaus zu retten, das Geschehen von einer distanzierten Position aus betrachtet, indem er allgemeine Gedanken zum Ausdruck bringt. In diese Reflexionen ist zwar eine Klage über Octavias schweres Los eingebettet (890 b - 895), aber es ist auffallend, dass der Chor, als er auf den Volksaufstand hinweist, in der 3. Person spricht (vgl. 893 *uolueret*, 895 *possunt*) und somit seine ablehnende Haltung gegenüber den gewaltsamen Aktionen zeigt. Die Tatsache, dass dieses Lied überwiegend allgemeine Reflexionen enthält und die Sänger eine distanzierte Stellung zu den dramatischen Ereignissen einnehmen, spricht dafür, dass das *carmen* vom zweiten Chor vorgetragen wird⁷³⁸.

In seinen letzten beiden Partien wendet sich der Chor an die verstoßene Gattin, um sie zu trösten (924 - 957) und ihr Rettung zu wünschen (972 - 982). Zunächst beginnt er seinen Trost mit einem allgemeinen Gedanken, nämlich über die

⁷³⁶ Vgl. P.L. Schmidt, Tragödie 1432; Gesine Manuwald 294 f. Dagegen vertritt die überwiegende Zahl der Gelehrten die Ansicht, dass diese Partien vom ersten Chor vorgetragen werden, vgl. z. B. O. Zwierlein 86; L.Y. Whitman 122; P. Kragelund, Octavia 78 f, Anm. 155; Rebekka Junge 217 (vgl. bes. die Übersicht bei Gesine Manuwald 294, Anm. 79).

⁷³⁷ Zu den Personen vgl. z. B. Th. H. Sluiter 77 f; L.Y. Whitman 122; Gesine Manuwald 329.

⁷³⁸ P.L. Schmidt, Tragödie 1432 vertritt die Auffassung, dass der erste Chor aktiv und in die Handlung integriert ist, der zweite Chor nur reagiert und am Rande des Geschehens steht. Einen ähnlichen Gedanken findet man bei Gesine Manuwald 293 ff. Sie charakterisiert den ersten Chor als „Praetextchor“, da er sich „zu den politischen Auswirkungen äußert und für republikanische Praetexten, soweit es sich den Fragmenten entnehmen lässt, ein aktiv an der Handlung beteiligter Chor anzunehmen ist“ (293), den zweiten, der dem Aufstand des Volkes distanziert gegenübersteht und nicht „selbst aktiv wird oder eigenen politischen Willen äußert“ als „Tragödienchor“ (295).

Unbeständigkeit des Schicksals. Im Folgenden bringt er nur Beispiele aus der Familiengeschichte Octavias, um zu zeigen, dass Fortuna ihr gegenüber nicht grausamer ist als gegenüber den anderen Frauen ihrer Familie. Sowohl hier als auch im letzten Part (972 - 982), in dem die Sänger wünschen, dass die Zephyre Octavia zu Trivias Tempeln tragen sollen, zeigt sich wiederum die distanzierte Haltung des zweiten Chores, der mit keinem Wort auf die Ungerechtigkeit, die Neros erster Gattin widerfahren ist, eingeht, auch nicht das schwere Leid Octavias näher erläutert.

Überblickt man die *carmina* insgesamt, lässt sich also feststellen, dass der Chor, der die ersten beiden Lieder vorträgt, für Octavia Partei ergreift und sogar Aktionen plant, um sie in ihre Rechte wieder einzusetzen, dass aber der andere Chor, der mit Neros zweiter Hochzeit einverstanden ist, sowohl auf die dramatischen Ereignisse als auch auf Octavias persönliches Leid nur aus einer gewissen Distanz reagiert.

Was die in den Chorliedern verwendeten Metren betrifft, so zeigt sich, dass, im Unterschied zu den *carmina* der senecanischen Tragödien, die eine Vielfalt lyrischer Metren aufweisen, sämtliche Chorlieder der ‚Octavia‘ in Anapästen verfasst sind. Überhaupt weist dieses Stück nur zwei verschiedene Versmaße, nämlich den iambischen Trimeter für die Sprechpartien sowie die Anapäste für die Monodien und Chorlieder auf⁷³⁹.

Wie in Senecas Dramen, so findet man auch in der ‚Octavia‘, was die Ausführungen gezeigt haben, Chorlieddichtung. Während Seneca die Gattung Chorlyrik vor allem dazu benutzte, dem einzelnen Rezipienten philosophische Lehre zu vermitteln, lässt sich dies aber für den Dichter der ‚Octavia‘ nicht konstatieren. Zwar enthält die Praetexta vereinzelt auch philosophische Gedanken, etwa, dass Fortuna die hohen Häuser zu Fall bringt (vgl. 897 f) oder dass das sterbliche Geschlecht vom unbeständigen Schicksal regiert wird (vgl. 924 - 928), aber hier trägt der Chor nicht, wie es in Senecas Dramen der Fall ist, am Ende eines Aktes *carmina* mit ausführlichen Reflexionen vor. Der Dichter der ‚Octavia‘ hat den Chor - dies trifft zumindest für den ersten zu - eng in die Handlung des Stückes eingebunden. Die erste Sängergruppe äußert sich sehr engagiert zu den politischen Ereignissen und will sogar selbst aktiv werden; in ihren Liedern finden sich keine Reflexionen über allgemeingültige Themen. Der zweite Chor, der zumindest formal in den Handlungsablauf eingebunden ist, was sich daran erkennen lässt, dass er die Schluss-

⁷³⁹ Bzgl. der in der ‚Octavia‘ verwendeten Metren, vgl. G. Herzog-Hauser, Reim und Stabreim in der Praetexta Octavia, Glotta 25, 1936, 109 – 116, bes. 112 - 115; Rebekka Junge 269 - 272; Gesine Manuwald 272 mit Anm. 24 und 26.

partie (877 ff) im Wechsel mit Octavia bestreitet, betrachtet das dramatische Geschehen aus einer gewissen Distanz und bringt anstatt konkret auf die Ereignisse einzugehen, eher allgemeingültige Gedanken zum Ausdruck. Wenn auch dem zweiten Chor im Vergleich zum ersten mehr Partien im Stück zukommen, so ist die Anzahl der Verse, die er vorträgt, insgesamt dennoch geringer als die, welche der erste Chor übernimmt. Hierdurch wird auch deutlich, dass der Dichter der ‚Octavia‘, im Unterschied zu Seneca, Chorlyrik nicht hauptsächlich dazu benutzt, allgemeingültige Themen zu erörtern bzw. philosophische Lehre zu vermitteln.

5.2 Statius' Epithalamium

In der frühen Kaiserzeit findet man an Chorlyrik neben dem *Carmen Saeculare* des Horaz, das anlässlich der Jahrhundertfeier i.J. 17 v. Chr. vorgetragen wurde, nur noch die Chorlieder in den senecanischen Tragödien; jedoch ist die Chorlyrik, wie gezeigt wurde, grundsätzlich von derjenigen im Kult zu unterscheiden.

Der Hymenaios in Senecas ‚Medea‘ ist das letzte überlieferte lyrische Hochzeitsgedicht für lange Zeit; der Brauch, lyrische Hochzeitsgedichte zu verfassen, war vermutlich zurückgegangen. Erst bei Claudian (um 400 n. Chr.) findet man wieder derartige Dichtungen, wie seine lyrischen Fescenninen zeigen. Allerdings tritt in der Zwischenzeit mit dem Epithalamium (silv. 1,2) des P. Papinius Statius⁷⁴⁰ eine andere Form der Hochzeitsdichtung auf, nämlich das epische Epithalamium. Während die Hochzeitsdichtung ursprünglich im griechischen Bereich vor allem zur Chorlyrik gehört und somit für die Aufführung durch Chöre verfasst wird, stellt das statianische Epithalamium kein eigentliches chorlyrisches Gedicht dar. Es handelt sich bei silv. 1,2 um ein Gelegenheitsgedicht, also um eine Form der Dichtung, die den äußeren Anlass zum Inhalt hat sowie Angaben zu Personen, Ort und bestimmtem Zeitpunkt macht. Üblicherweise geht Gelegenheitsdichtung entweder von einem ausdrücklichen Auftrag oder von der Absicht des Poeten, ein bestimmtes Ereignis zu würdigen, aus⁷⁴¹.

⁷⁴⁰ Die Lebensdaten des P. Papinius Statius sind nicht gesichert; sie können nur aus seinen ‚silvae‘, einer Sammlung von Gelegenheitsgedichten, erschlossen werden: Statius, Sohn des Papinius d.Ä., der in Neapel erfolgreich als *grammaticus* wirkte und selbst als Dichter Ruhm erlangte (vgl. silv. 5,3), wurde wahrscheinlich 45 n. Chr. in Neapel geboren und war griechischer Abstammung. Statius widmete sich unter Anleitung seines Vaters (vgl. silv. 5,3,233 f) der Dichtkunst und verfasste ein Epos in 12 B., die ‚Thebais‘ (Krieg der Sieben gegen Theben). Unvollständig geblieben ist ein weiteres Epos, die ‚Achilleis‘. Statius ist wohl 96 n. Chr. gestorben. Vgl. M. Schanz - C. Hosius, HbdA 8,2 531 ff; M. v. Albrecht 747 f; Elaine Fantham 160 ff; D.T. Vessey, Sp. 925 ff.

⁷⁴¹ Vgl. U. Schmitzer, Gelegenheitsdichtung, Sp. 893 f.

Das Hochzeitsgedicht des Statius, der als Auftragsdichter für Personen des flavischen Kaiserhofes sowie für angesehene Freunde⁷⁴² zu besonderen Anlässen, wie etwa Geburt, Hochzeit oder Tod Gedichte verfasst und mit seinen vier Büchern ‚silvae‘⁷⁴³ das ‚Gelegenheitsgedicht‘ zu einer gewissen Blüte führt, ist ein episches Epithalamium, das sich auf eine spezifische Hochzeit, nämlich auf diejenige des Stella und der Violentilla, bezieht bzw. für diese Feier in Auftrag gegeben worden ist. Möglicherweise hat der Poet es sogar selbst vorgetragen⁷⁴⁴. Somit wird deutlich, dass das Hochzeitsgedicht, das in Griechenland vorrangig zur Chorlyrik gehört, in Rom jetzt eine neue Funktion, die sich auch auf die literarische Gestaltung auswirkt, erhält. Es entwickelt sich bei Statius, wie die Ausführungen zeigen werden, zu einem neuen Gedichttyp, dessen Wurzeln in der Gelegenheitsdichtung liegen. Deshalb soll silv. 1,2, obgleich es sich bei dem statianischen Epithalamium nicht um ein chorlyrisches Gedicht handelt, näher vorgestellt werden. Auffallend ist zudem die Nachahmung dieser Dichtung. Denn in den folgenden zwei Jahrhunderten nach Statius scheint eine große Anzahl epischer Epithalamien geschrieben worden zu sein⁷⁴⁵. Außerdem wurde das Gedicht für Stellas Heirat für die Epithalamiendichtung in christlicher Zeit maßgebend⁷⁴⁶.

Das umfangreiche, aus 277 Versen bestehende Epithalamium⁷⁴⁷ richtet Statius an seinen Freund Arruntius Stella⁷⁴⁸, dem das 1. Buch der ‚silvae‘ insgesamt ge-

⁷⁴² Vgl. dazu A. Hardie bes. 45 ff; Elaine Fantham 162 ff.

⁷⁴³ Das 5. erhaltene Buch der ‚silvae‘ wurde erst nach dem Tod des Dichters zusammengestellt. – Wie W. Adam in seiner Untersuchung gezeigt hat (vgl. bes. 57 ff) sind ‚Literarische Wälder‘ Texte, die ‚bei Gelegenheit‘ in Versen oder in Prosa rasch entworfen werden. Statius selbst bezeichnet seine Sammlung von Gedichten als ‚silvae‘ (praef. 3,7; praef.4,25 f). Dass der Begriff ‚silva‘ aber auch einen schnell entworfenen Prosatext bezeichnen kann, belegt Quint. inst. 10,3,17. Als Auftragsdichter am kaiserlichen Hof musste Statius in der Lage sein, auf bedeutende und weniger wichtige Ereignisse seiner Umgebung mit einem carmen schnell zu reagieren. Oft hatte er daher keine Zeit, ein sprachlich vollkommen ausgefeiltes Gedicht zu verfassen. Doch liegt für Statius der Reiz dieser extemporierten Gedichte gerade in der Schnelligkeit, mit der sie geschrieben sind (praef. 1,13 f: ... so lam habuerunt gratiam celeritatis); vgl. W. Adam 34 ff.

⁷⁴⁴ Vgl. Lucian. Symp. 21; R. Keydell, Sp. 932.

⁷⁴⁵ Griechische und lateinische Dichter trugen bei der Hochzeit der Neffen des Kaisers Gallienus (Reg. 253 - 268 n. Chr.) einige Tage lang Epithalamien vor; Kaiser Gallienus rezitierte eine selbst verfasste allocutio sponsalis; einige Verse dieser Hochzeitsdichtung sind noch vorhanden (378 f FPL); vgl. R. Keydell, Sp. 933; E. Robbins, Sp. 786.

⁷⁴⁶ Vgl. E.A. Mangelsdorff 47; vgl. außerdem C. Morelli 319 - 432; R. Keydell, Sp. 933; Zoja Pavlovskis 164 - 177.

⁷⁴⁷ Die Versangaben erfolgen nach der Oxfordausgabe: P. Papini, Stati Silvae; rec. brevique adnot. crit. instr. E. Courtney, Oxford 1990.

widmet ist, anlässlich dessen Hochzeit mit Violentilla, die, wie Statius, aus Neapel stammt. Bemerkenswert ist, dass es sich bei der Braut um eine Witwe handelt. Der Dichter schreibt also, anders als man bei einem Hochzeitsgedicht erwarten würde, sein Epithalamium nicht anlässlich der Heirat eines jungen Mädchens.

Wie Catulls c. 62 ist auch dieses Hochzeitsgedicht in Hexametern verfasst, allerdings weist es keinen Strophenbau auf, sondern ist stichisch verfasst. Anders als Catulls Hochzeitsgedichte, stellt es weder den Ablauf einer Feier, bei der ein Festordner den Beteiligten direkte Handlungsanweisungen gibt, noch eine bestimmte Szene des Festes, wie den Agon vor der deductio, dar. Bei silv. 1,2 handelt es sich um eine Erzählung von der Vorgeschichte einer Hochzeit, weshalb der Hymenaiosruf unterbleibt.

In dem Epithalamium für seinen Patron bringt Statius geschickt das wirkliche Geschehen mit der Welt des Mythos in Verbindung, indem er die Muse Erato bittet, ihm zu berichten, wie es zu Stellas Hochzeit gekommen ist. Der aitiologische Mythos (51 – 200) steht im Zentrum des Gedichtes; er handelt davon, wie Venus, von einem der Liebesgötter gebeten, auf die Erde herabkommt und Violentilla überzeugt, in eine Heirat mit Stella einzuwilligen. In die Erzählung sind drei Reden eingebettet: Die erste ist eine *suasoria* (65 – 102), die der Liebesgott an Venus, die ihm Stellas Hochzeit mit Violentilla gewähren soll, richtet. Die zweite Rede (106 – 140) ist ein Enkomion, in dem die Liebesgöttin Violentillas Schönheit preist. Die dritte Rede (162 – 193) ist wiederum eine *suasoria*, durch die die junge Frau schließlich zur Einwilligung in die Ehe bewegt wird. Umrahmt wird der aitiologische Mythos durch die Schilderung, wie Gottheiten und Menschen zu der Hochzeit kommen, sowie durch die Beschreibung von Stellas Glück. Den Schluss des Gedichtes (247 ff) bildet das eigentliche Epithalamium, in dem sich Statius dem aktuellen Ereignis zu-

⁷⁴⁸ Arruntius Stella, zum *quindecimvir s. f.* ernannt, richtete 89 und 93 n. Chr. die Spiele anlässlich der Feier von Domitians Siegen aus. Er war Patron von Martial und Statius und verfasste selbst Dichtung. Statius nimmt in seinem Epithalamium mehrfach auf die Tatsache, dass Stella ein Poet ist, Bezug (7 - 10, 94 - 102, 172 f, 195 - 199, 201, 247 - 255, 257 - 259). Er lässt die Elegea erscheinen (7 ff) und fordert die elegischen Dichter zur Feier auf (252 ff); dies könnte darauf hindeuten, dass es sich bei Stellas Dichtung um elegische Liebesdichtung handelte; Fragmente seines Werkes sind nicht erhalten; vgl. M. Schanz – C. Hosius, HbdA 8,2 816; D.T. Vessey, Epithalamion 179; S.T. Newmyer 30; J.A. Richmond, Sp. 34; Carole Newlands 88 f.

wendet⁷⁴⁹. Zu den typischen Elementen der Epithalamiendichtung gehören die Aufforderung, Nachkommen zu zeugen (vgl. 266 f), das Gebet um baldigen Kindersegen (vgl. 268 ff) und der Wunsch, dass der Sohn den Eltern, vor allem der Mutter, ähnlich sein möge (vgl. 271 ff).

Statius' Epithalamium ist eine Mischung aus Elementen, die man in der lyrischen Hochzeitsdichtung und im *λόγος ἐπιδαλάμιος*⁷⁵⁰ findet, und einer mythologischen Erzählung von der Vorgeschichte der Hochzeit Stellas mit Violentilla. Von Beginn des Gedichtes an bis zum eigentlichen Epithalamium schafft der Dichter, der an einigen Stellen (vgl. 16, 47 ff, 256 ff) persönlich zu Wort kommt, eine Verbindung zwischen dem aktuellen Geschehen, dem Brautpaar und der Welt des Mythos: Gottheiten kommen auf die Erde, um an der Hochzeitsfeier teilzunehmen. Sie zeigen Interesse am Geschick der Menschen. Ihrem Eingreifen ist es zu verdanken, dass die Hochzeit überhaupt stattfinden kann. Deutlich lassen sich epischer Elemente erkennen, wie etwa die Bitte an die Muse Erato, die Vorgeschichte von Stellas Hochzeit zu berichten (49)⁷⁵¹, das Gespräch zwischen den Gottheiten Venus und Amor (65 ff)⁷⁵², die ausführliche Beschreibung von Violentillas Haus (145 ff)⁷⁵³, das Erscheinen der Göttin bei ihrem Schützling Violentilla (158 ff)⁷⁵⁴. Darüber hinaus verwendet Statius in seinem Epithalamium etliche Merkmale, die von den Rhetoren für die Abfassung eines *λόγος ἐπιδαλάμιος* empfohlen werden; man findet dort

⁷⁴⁹ Silv. 1,2 lässt sich folgendermaßen gliedern: Einleitung (1 – 50): Gottheiten kommen zur Hochzeit (1 – 23); Stellas künftiges Eheglück; der Dichter fragt nach dem Grund für die unvermuteten Ehefreuden seines Freundes (24 – 50) – aitiologischer Mythos (51 – 200): Einer der Liebesgötter spricht Venus, die sich in ihrem Schlafgemach befindet, an (51 – 64); er bittet um das Eingreifen der Göttin im Falle des Stella (65 – 102); Venus willigt ein (103 – 139); die Göttin kommt zur Erde herab in Violentillas Schlafzimmer (140 – 161); Venus drängt die junge Frau, dem Werben Stellas nachzugeben, indem sie ihr die persönlichen Vorzüge Stellas sowie die Vorteile einer Hochzeit aufzeigt (162 – 193); Violentilla lässt sich erweichen (194 – 200) – erneute Beschreibung von Stellas Glück (201 – 218) – Blick auf die Hochzeitszeremonie, zu der sich Götter und Menschen versammelt haben (219 – 246) – eigentliches Epithalamium (247 – 277). Nach D.T. Vessey, Epithalamion 185 f hat das Gedicht bis zum Epithalamium, das mit Vers 247 beginnt, folgende Struktur: Der aitiologische Mythos (51 - 200) ist eingeschlossen von jeweils sich entsprechenden Themen, d. h. also: A (1 - 23) - B (24 - 50) - Mythos - B (201 - 218) - A (219 - 246). Innerhalb der mythologischen Erzählung korrespondieren die Verse: a (51 - 64) - b (65 - 102) - c (103 - 139) mit den Versen a (140 - 161) - b (162 - 193) - c (194 - 200), so dass sich als Schema insgesamt ABabc > < abcBA ergibt; das Epithalamium am Gedichtende (247 – 277) zerfällt in drei Teile: Aufforderung der Dichter zur Feier (247 – 255); Begründung, warum Statius für Stella und Violentilla dichtet (256 – 265); Gebet um Nachkommenschaft und der Wunsch, dass die Braut vor dem Altern lange bewahrt bleiben möge (266 – 277); vgl. S.T. Newmyer 84 ff (bes. 85 f zur Struktur der Verse 1 – 23).

⁷⁵⁰ Bzgl. der Elemente der lyrischen Hochzeitsdichtung vgl. Kap. 1.1.2 und 3.3; die Vorschriften für die Hochzeitsrede werden im Folgenden angeführt.

⁷⁵¹ Vgl. Hom. Od. 1 ff.

⁷⁵² Vgl. Verg. Aen. 1, 227 ff.

⁷⁵³ Vgl. Verg. Aen. 8, 626 ff.

⁷⁵⁴ Vgl. Verg. Aen. 1, 314 ff.

aber auch Neues: Nach den ausführlichen Anweisungen Menanders⁷⁵⁵ sollte im Prooemium der Rede eine Hochzeit, bei der Götter und Musen zusammenkamen und Geschenke brachten, wie das z.B. bei Peleus und Thetis der Fall war, erwähnt werden. Statius führt in der Einleitung seines Epithalamium keine mythologische Hochzeit an, jedoch lässt er zur Feier seines Freundes Götter⁷⁵⁶, die Musen (1 ff) und sogar Elegea (7 ff) als zehnte Muse erscheinen.

Gemäß Menanders Vorschrift soll nach dem Prooemium eine Passage auf den Hochzeitsgott, in der auch allgemein von der Notwendigkeit einer Hochzeit die Rede ist, folgen.

In silv. 1,2 wird der Hochzeitsgott nur sehr kurz (vgl. 237 - 239) erwähnt; andere Götter, vor allem die Liebesgottheiten Venus und Amor, stehen hier im Vordergrund.

Für die Hochzeitsrede empfiehlt Menander als Nächstes, das Brautpaar zu preisen, wobei der Redner nicht ausführlich auf die Familien eingehen soll. Beim Preis des Bräutigams kann man u.a. dessen hohe Bildung oder musikalische Begabung herausstellen, bei der Braut deren Tugenden. Das Lob der Schönheit der Brautleute darf nicht fehlen.

Statius, der das Enkomion von Braut und Bräutigam nicht auf einen bestimmten Abschnitt des Gedichtes beschränkt⁷⁵⁷, erwähnt nur kurz die edle Herkunft Stellas (70 ff und 172) und Violentillas (108 f). Er hebt Stellas Teilnahme am Kybele- und Sibyllenkult (176 f) sowie dessen künftige politische Erfolge (174 ff) hervor. Die Schönheit des Bräutigams wird dagegen nur kurz angeführt (172). Beim Lob der Braut hebt der Dichter ihren Anstand hervor (121 f und 164 ff). Einen ausführlichen Preis ihrer Schönheit hat Statius in die Venusrede (vgl. 106 – 140) eingearbeitet.

Ein weiteres Lob der Braut besteht darin, dass der Dichter Violentillas luxuriöses Haus in Rom ausführlich beschreibt (145 ff)⁷⁵⁸. Mit der Erwähnung der verschiedenen Marmorarten (148 ff) sowie der unzähligen Säulen (152), die es in ihrem Wohnsitz gibt, weist Statius nicht nur auf den Reichtum der Braut, sondern auch auf deren hohe soziale Stellung innerhalb der Gesellschaft hin.

Menander schlägt vor, in der Hochzeitsrede anzuführen, dass sich die ganze Stadt zu der Feier versammelt hat und dass das Hochzeitszimmer mit Blumen prächtig ausgestattet ist. Die Göttin Artemis mit ihrer Weissagung über die Geburt

⁷⁵⁵ Vgl. Rhet. Gr. III 399, 11 ff Sp.

⁷⁵⁶ Zweimal wird das Zusammenkommen der Götter geschildert (1 ff und 219 ff); die Geschenke für Stella werden in 225 – 228 genannt.

⁷⁵⁷ Lob Violentillas: vgl. z.B. 12; 107 ff. Lob Stellas: vgl. z.B. 33, 70 – 73, 172 ff, 201.

⁷⁵⁸ Vgl. Carole Newlands bes. 93 ff.

von Kindern, die ihren Eltern gleichen und von herausragender Tugend sind, muss der Redner erwähnen. Der *λόγος* soll mit einem Gebet schließen.

Teilweise findet man die genannten, von den Rhetoren postulierten Elemente in der Hochzeitsrede bei Statius. Er schildert, wie sich zur Hochzeit seines Freundes eine Menschenmenge versammelt (vgl. 230 ff). Artemis mit ihrer Prophezeiung erwähnt er zwar nicht; aber sein Hochzeitsgedicht enthält, wie Menander es vorschreibt, ein Gebet, worin Cynthia (Beiname der Diana)⁷⁵⁹ angerufen wird, damit sie den zehnten Monat für die Geburt beschleunigt.

Es zeigt sich also, dass der Dichter in seinem Epithalamium einerseits sowohl Elemente der lyrischen Hochzeitsdichtung (vgl. bes. 266 ff) als auch des *λόγος ἐπιθαλάμιος* einarbeitet, wobei er sich jedoch nicht streng an die Tradition hält, wenn er z.B., anstatt dem Hochzeitsgott einen größeren Teil des Gedichtes einzuräumen, diesen nur kurz erwähnt und anderen Gottheiten, vor allem denen der Liebe, den Vorrang gibt oder das Lob des Brautpaares nicht auf einen bestimmten Gedichtsabschnitt beschränkt. Eine weitere Neuerung besteht darin, dass Statius in seinem Hochzeitsgedicht für seinen Freund Stella, der selbst Liebesdichtung verfasste, einige Elemente, die der elegischen Liebesdichtung entstammen, verwendet. Er spielt z.B. in den Versen 33 ff auf das Paraklausithyronmotiv und den *exclusus amator* (vgl. auch 195 f), in den Versen 76 ff auf das Motiv des *servitium amoris* an und vermischt hier somit verschiedene Gattungen⁷⁶⁰.

Dass Statius bei der Abfassung seines Hochzeitgedichts einen neuen Weg gegangen ist, zeigt auch ein Vergleich zwischen silv. 1,2 und den Hochzeitgedichten Catulls. An dieser Stelle können allerdings nur einige Unterschiede angeführt werden: Wie bereits erläutert wurde (vgl. Kap. 3.3), präsentiert der republikanische Dichter in seinen carmina 61 und 62 Chorlieddichtung. Wenn auch diese carmina nicht für eine reale Choraufführung bestimmt sind, so will Catull doch bei dem Rezipienten zumindest den Eindruck erwecken, dass sie von Chören gesungen wurden: In c. 61 lässt er einen Festordner auftreten, der den Sängergruppen jeweils direkte Anweisungen zum Vortrag ihrer Lieder bei den verschiedenen Stationen der Hochzeitsfeier gibt; in c. 62 stellt er einen Agon zwischen zwei Chören dar. Im Gegensatz zu seinem römischen Vorgänger schließt Statius, indem er ein episches Epithalamium schafft, eine Choraufführung von vornherein aus. Nur an einer einzigen Stelle (silv. 1,2,16 f) erwähnt er, dass ein Chor Stella besingt.

⁷⁵⁹ Cynthus (Berg auf Delos) ist die Geburtsstätte des Apollo und der Artemis (Diana); vgl. auch Statius, *Silvae*, übers. u. erl. v. H. Wissmüller, Neustadt/Aisch 1990, 23, Anm. 3.

⁷⁶⁰ Vgl. S.T. Newmyer 30 f; A. Hardie 112 ff.

Außerdem ist vor allem auffallend, dass der Hochzeitsgott, dessen Person und Wirken in Catulls c. 61, 1-75 mit einem Hymnus ausführlich gepriesen wird, in silv. 1,2 fast keine Rolle mehr spielt. Im Gegensatz zum c. 61 wird er hier weder direkt angerufen⁷⁶¹ noch schildert der Dichter das Aussehen des Gottes. Ebenso wenig weist Statius auf dessen Herkunft, Wohnort oder Wirkungsbereich hin. Dies sind ja Elemente, die zur Hymnendichtung gehören und die auch im hymnischen Teil von Catulls erstem Hochzeitsgedicht verwendet werden (vgl. bes. c. 61, 1-35). Statius erwähnt lediglich, dass der Hochzeitsgott sich anschickt, ein neues Hochzeitslied zu singen (silv. 1,2,237-239). Anstelle von Hymenaios nimmt Venus nun die herausragende Position ein. Der Dichter erzählt ausführlich, wie sich die Göttin, umgeben von einer Schar Liebesgötter, in ihrem Schlafgemach befindet und Amor ihr von Stella berichtet, woraufhin Venus tätig wird und zur Braut kommt, um sie von den Vorteilen einer Ehe zu überzeugen.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der Dichter der Göttin in seinem Epithalamium verschiedene Funktionen zuweist, die üblicherweise von bestimmten Personen ausgeführt werden müssen, wie z.B. das Führen der Braut oder das Herrichten des Ehebettes. Catull hingegen lässt, dem Hochzeitsritus entsprechend, den *praetextatus* die Braut führen (vgl. Catull, c. 61,174 f) und die *pronubae* das Ehelager herrichten (vgl. Catull, c. 61,179 ff).

Anders als sein römischer Vorgänger schildert Statius, wie der Bräutigam zögert, sich vor der Hochzeit scheut und durch mythologische Beispiele ermutigt wird (silv. 1,2,31 ff). Normalerweise ist es die Braut, die versucht, die bevorstehende *deductio* hinauszuzögern, was auch in Catulls Darstellung vom Festablauf zum Ausdruck gebracht wird (c. 61,79 ff).

Während im c. 61 das Lied, das die *deductio* begleitet, 35 Verse umfasst (vgl. c. 61,114-148), wird in dem statianischen Epithalamium der Hochzeitszug lediglich angedeutet (silv. 1,2,248-250).

Wie Catulls erstes Hochzeitsgedicht (c. 61,204 ff) enthält auch silv. 1,2 eine *allocutio sponsalis* (266 ff). Allerdings wird in dem *carmen* des republikanischen Dichters das Brautpaar ausführlich zum Liebesgenuss sowie zur Zeugung von Nachkommenschaft für den Erhalt des eigenen Geschlechts aufgefordert; bei Statius dagegen geht es allein um den Aspekt der Nachkommenschaft, damit Latium Bestand hat (silv. 1,2,266 f).

Des Weiteren spielt im Gedicht des republikanischen Poeten der Abendstern eine bedeutende Rolle. Sein Erscheinen kündigt die bevorstehende *deductio* an und

⁷⁶¹ Paian (2 f) ist der einzige Gott, der in dem Epithalamium direkt angesprochen wird.

ist das Zeichen für den Beginn des Agon zwischen dem Mädchenchor, der den Hesperus anklagt und dem Jungenchor, der den Abendstern verteidigt, da dieser die ersehnte Hochzeit bringt. Statius dagegen weist nur allgemein darauf hin, dass die Sterne, die den Anbruch der Nacht anzeigen, lange säumen und dass Aurora für die Wünsche des Bräutigams allzu träge ist (silv. 1,2,217 f).

Sowohl die Erläuterungen zu silv. 1,2 als auch der Vergleich zwischen dem stadianischen Epithalamium und den Hochzeitsgedichten Catulls lassen insgesamt die Diskontinuität innerhalb der Hochzeitsdichtung erkennen. Während in Griechenland die Hochzeitsdichtung ursprünglich vorrangig fest zur Chorlyrik gehört und somit für Choraufführungen bestimmt ist und auch Catull, Statius' römischer Vorgänger, in seinen beiden Hochzeitsgedichten Chorlieddichtung verfasst, wenn sie auch nicht für einen Chorvortrag konzipiert sind, präsentiert Statius in seinem *carmen* für Stella und Violentilla keine Chorlieddichtung, sondern ein episches Epithalamium. Die Diskontinuität innerhalb der Hochzeitsdichtung zeigt sich dann aber vor allem auch daran, dass sich im Bereich der paganen Literatur nach Statius erst ein spätantiker Poet der Hochzeitsdichtung wieder zuwendet, nämlich Claudian.

Als Ergebnis der Untersuchung der neronisch – flavischen Zeit kann festgehalten werden: Chorlyrik ist in dieser Periode nur im dramatischen Bereich zu finden. In den Tragödien Senecas hat der Chor weitgehend die Funktion, den Rezipienten im Hinblick auf die eigene Lebensführung philosophisch zu belehren; in der pseudosenecanischen *Praetexta* 'Octavia' zeigt sich eine stärkere Einbindung der Chöre in den Handlungsverlauf des Stückes. Wenn auch die eine der beiden Sängergruppen aus einer gewissen Distanz zum dramatischen Geschehen philosophische Gedanken zum Ausdruck bringt, so wird doch deutlich, dass der Autor der 'Octavia', anders als Seneca, Chorlieddichtung nicht vorwiegend dazu benutzt, philosophische Lehre zu vermitteln.

Abgesehen von der Chorlyrik im dramatischen Bereich ist für die neronisch-flavische Zeit keine weitere Chorlieddichtung nachweisbar. Gleichwohl ist im Hinblick auf den Bereich der Hochzeitsdichtung insgesamt Statius' episches Epithalamium von Bedeutung. An seinem *carmen*, das, wie gezeigt wurde, einen neuen Typ des lateinischen Hochzeitsgedichtes darstellt, orientieren sich in den folgenden Jahrhunderten die Epithalamiendichter, auch wenn man im Bereich der paganen Literatur Hochzeitsdichtung erst wieder bei Claudian findet. Sie soll jetzt den Gegenstand der Untersuchung bilden, wobei zunächst Claudians lyrische Fescenninen vorgestellt werden; mit ihnen setzt sich die Reihe lyrischer Hochzeitsgedichte, die mit Senecas *Medeahymenaios* endete, fort. Es folgt die Untersuchung der beiden

epischen Hochzeitsgedichte Claudians, wodurch gezeigt werden soll, wie sich die lateinische Epithalamiendichtung weiterentwickelt hat.

6. Die Spätantike

6.1 Claudian

6.1.1 Vorbemerkungen

Claudius Claudianus⁷⁶², ein griechisch-lateinischer Poet aus Alexandria (um 400 n. Chr.), gilt als der letzte große Vertreter der paganen römischen Dichtung. In seiner Heimatstadt erhält er eine umfassende zweisprachige Bildung und verfasst zunächst in seiner Muttersprache, dem Griechischen, poetische Werke, darunter eine Gigantomachie, deren Anfang erhalten ist, sowie Epigramme. Im Jahre 393/4 kommt Claudian nach Rom, wo er das Vertrauen der sehr einflussreichen Gens Anicia genießt. In ihrem Auftrag verfasst er für zwei Angehörige dieses Geschlechts, für die noch jugendlichen Brüder Olybrius und Probinus, die für das Jahr 395 zu Konsuln bestimmt wurden, ein panegyrisches Epos⁷⁶³. Dieses Festgedicht, das bei der Feier zu Beginn des Konsulatjahres rezitiert werden soll⁷⁶⁴, ist das erste größere Gedicht in lateinischer Sprache, mit dem Claudian an die Öffentlichkeit tritt. Durch diesen Vortrag erlangt er die Gunst des Hofes in Mailand, wo nach dem Tod des Kaisers Theodosius dessen zwölfjähriger Sohn Honorius unter Führung des *magister militum* Flavius Stilicho⁷⁶⁵ regiert. Im Jahre 396 rezitiert Claudian ein panegyrisches Epos auf das 3. Konsulat des Honorius, in dem er schildert (142 – 162), wie Kaiser Theodosius kurz vor seinem Tod in einer Unterredung mit Stilicho zunächst dessen militärische Tüchtigkeit (144 – 150) hervorhebt und ihm dann die Fürsorge seiner beiden Söhne Honorius (im Westen) und Arcadius (im Osten) überträgt (152 f). Mit diesem Festgedicht, das die Position des eigentlichen Machthabers stärkt, gewinnt der Dichter Stilichos Vertrauen. Claudian bleibt im Dienst des Kai-

⁷⁶² Vgl. die grundlegende Ausgabe von Th. Birt (1892) mit ihrer wichtigen Einleitung; F. Vollmer, Sp. 2652 – 2660; M. Schanz – C. Hosius, HbdA 8,4,2 3 ff; W. Schmid, Sp. 152 – 167; A. Cameron 134 – 159; S. Döpp 13 ff; H. Hofmann, Sp. 3 – 6. – Zu den Anfängen der dichterischen Tätigkeit Claudians vgl. bes. A. Cameron, *Wandering poets* 486 f; A. Cameron, *Claudian* 32 – 40; A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 1 – 29.

⁷⁶³ Diese Gattung, die auf „panegyrischen wie epischen Strukturen in je spezifischer Mischung basiert“ (P.L. Schmidt, *Politik und Dichtung* 21 f), ist von Claudian begründet worden; vgl. dazu H. Hofmann, *Nichtchristliche Epik* 133 ff; W. Kirsch 161 f; M. v. Albrecht 1063, 1142 ff; J. Dingel, *Panegyrik*, Sp. 242 ff.

⁷⁶⁴ Claudians panegyrische Epen sind zur Rezitation bei institutionalisierten Gelegenheiten, etwa bei der Feier zu Beginn des Konsulatjahres oder einer Siegesfeier, vor einem bestimmten Publikum (Kaiserhof, Senat) vorgesehen. Andere Dichtungen, wie die zwei Invektiven gegen Rufinus und Eutropius oder die beiden zeitgeschichtlichen Epen hat Claudian nicht zur Rezitation bei einem besonderen Anlass verfasst; vgl. A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 228 ff; H. Hofmann, *Nichtchristliche Epik* 126 ff.

⁷⁶⁵ Zur Person Stilichos vgl. S. Mazzarino, *Stilicone*, Bd. 3 Rom 1942; PLRE I, Stilicho 853 – 858; S. Döpp 14.

serhofes und verfasst in den folgenden Jahren weitere Werke⁷⁶⁶, in denen er die Person und Leistung Stilichos rühmt und dessen politische Ziele verteidigt. So haben seine Dichtungen die Funktion der Verherrlichung des Machthabers und der Propaganda⁷⁶⁷. Wann der Dichter gestorben ist, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Fest steht allerdings, dass keines seiner Werke nach 404 datierbar ist und dass der Dichter Stilichos 2. Konsulat (405) nicht gefeiert hat. Hinzu kommt der unvollendete Zustand des mythologischen Gedichts (*De raptu Proserpinae*), der *Laus Serenae* und der lateinischen Gigantomachie. Jedoch ergibt sich aus diesen Sachverhalten noch kein Beweis dafür, dass Claudian tatsächlich im Jahre 404 verstorben ist. Möglicherweise hat der Dichter neue Auftraggeber gefunden und für sie Werke verfasst, von denen aber nichts erhalten geblieben ist.

6.1.2 Die Hochzeitsdichtung Claudians

6.1.2.1 Die Fescenninen

Im Jahre 398 n. Chr. heiratete Kaiser Honorius in Mailand Stilichos Tochter Maria, dem Wunsch seines verstorbenen Vaters Theodosius entsprechend. Durch die Hochzeit wurde Stilichos Verbindung mit dem Hof noch enger, nachdem er zuvor schon Kaiser Theodosius' Adoptivtochter Serena geheiratet hatte; von ihr war der junge Honorius nach dem frühen Tod seiner Mutter aufgezogen worden.

Für die kaiserliche Hochzeit verfasste der Hofdichter Claudian sowohl vier *fescennina* in lyrischen Metren als auch ein episches Epithalamium.

Das erste *fescenninum* (c. 11), in alkäischen Elfsilblern stichisch verfasst, beinhaltet den Preis des Bräutigams: Honorius ist schöner als die Götter (1 – 9)⁷⁶⁸; als Jäger übertrifft er Adonius und Virbius (10 – 24); er bezwingt alle Völker (25 – 39).

⁷⁶⁶ Claudian dichtet panegyrische Epen auf das 4. (398) und 6. (404) Konsulat des Honorius, des Mallius Theodorus (399) und des Stilicho (400). Der Verherrlichung Stilichos dienen außerdem die Fescenninen und das Epithalamium für die Hochzeit des Kaisers Honorius mit Maria (398) sowie die beiden Invektiven gegen den *magister militum* Rufinus (396/7) und den Konsul Eutropius (399), die Machthaber im Osten, die den Herrschaftsanspruch Stilichos ablehnten, und die beiden Epen (397: *‚Bellum Gildonicum*’, unvollendet; 402: *‚Bellum Geticum*’), die anlässlich erfolgreich durchgeführter Kriege verfasst sind. Zu den Werken Claudians gehört außer den Dichtungen, die dem Preis der Anicier und des Kaiserhofs dienen, einem größeren mythologischen Gedicht (*De raptu Proserpinae*) sowie einer lateinischen Gigantomachie, noch eine Sammlung von 52 *carmina minora*, darunter ein Epithalamium (25), Invektiven (43 f; 50) und Ekphraseis, z.B. von Flüssen (28) oder von Tieren (49), die aber nicht vom Dichter selbst zusammengestellt und herausgegeben worden sind; vgl. M. v. Albrecht 1061 f; H. Hofmann, Sp. 3 f.

⁷⁶⁷ Claudian erhält das Amt eines *tribunus et notarius* und wird i.J. 400 mit einer Bronzestatue auf dem Trajansforum in Rom geehrt, vgl. CIL VI 1710. – Zur Frage der Propaganda in Claudians Werken vgl. A. Cameron, *Poetry and Propaganda* bes. 49 ff, passim; Chr. Gnlika 144 – 160; ders., *Rezensio* 26 – 51; S. Döpp 19 ff; P.L. Schmidt, *Politik und Dichtung* 9 f.

⁷⁶⁸ Dieser Gedanke erinnert an das Lob Jasons in Senecas Hochzeitslied (Med. 82 ff); vgl. E.A. Mangelsdorff 48; C. Morelli 338 ff.

Zuletzt wird die Braut glücklich gepriesen (40 f). Lob des Bräutigams sowie Seligpreisung der Braut sind Topoi der Hochzeitsdichtung (vgl. Kap. 1.1.2 und 3.3.1). Zu einer *Fescennina iocatio*, die anlässlich einer römischen Hochzeit erklingt, gehören diese Elemente jedoch nicht; denn üblicherweise handelt es sich bei den *fescennini versus* um obszöne Spottverse, die junge Leute vor allem an die Braut richten⁷⁶⁹. Claudian hat also Fescenninen mit Elementen der Hochzeitsdichtung vermischt.

Das zweite *fescenninum* (c. 12) weist neun Strophen auf; sie bestehen jeweils aus drei Anakreonten, einem choriambischen Dimeter sowie einem Pherekrates. Dieses Lied enthält ebenfalls keinen Spott. Vielmehr wird die Natur aufgefordert, ihre ganze Pracht anlässlich der kaiserlichen Hochzeit auszubreiten⁷⁷⁰.

Das dritte und zugleich kürzeste Stück der *fescennina* (c. 13) ist in Anapaesten verfasst; es stellt ein Lob auf den Brautvater Stilicho dar.

In dem vierten, in Asklepiadeen gedichteten Teil (c. 14) erfolgt nun, wenn auch nur ansatzweise, der für Fescenninen typische Spott. Die Gedichtssituation – es ist der Augenblick, wo Hesperus erscheint und die scheue Braut unter Tränen noch zögert, zur *deductio* hervorzutreten (1 – 4) – erinnert an Catulls Hochzeitsgedichte (c. 62,1 f der Abendstern ist aufgegangen, die jungen Männer erheben sich; c. 61,79 ff die scheue Braut zögert und weint). In den folgenden Versen des *fescenninum* (5 – 15) wird der Bräutigam ermuntert, die Braut zu ‚ergreifen‘, auch wenn diese sich noch weigert; dieses Motiv (vgl. Sen. Med. 105 f) wird breit ausgeführt. Ebenso ausführlich ist die anschließende Anrede an die Brautleute mit der Aufforderung zur Einigkeit und zum Liebesgenuss (14 – 29)⁷⁷¹. In den letzten Versen (30 – 37) erfolgt die Aufforderung an Soldaten, junge Männer und Mädchen zur *Fescennina iocatio* (30 – 34; vgl. Sen. Med. 107 ff) sowie ein Hochzeitsruf (35 – 37).

Bei einer Gesamtbetrachtung der Fescenninen Claudians fällt auf, dass sie, anders als die Fescenninen in Catulls erstem Hochzeitsgedicht, die Spott dem concubinus (c. 61,124-133), dem Bräutigam (c. 61, 134-143) sowie der Braut gegenüber (c. 61, 144-148) zum Ausdruck bringen, abgesehen von einigen Versen im vierten Teil (5 ff Aufforderung zur ‚Ergreifung‘ der Braut), keinen Spott enthalten. Anstelle obszöner Sprüche findet man Motive, die der Hochzeitsdichtung entstammen, wie z.B. das Lob des Bräutigams, die Erwähnung des Abendsterns, die *allocu-*

⁷⁶⁹ Varro Menipp. Agatho bei Non. 167.357 M: *pueri obscenis verbis novae nuptulae aures returant*. Der Brauch, bei einer Hochzeit improvisierte Spottverse zu singen, dauerte bis in die späte Zeit. Catull (c. 61,131 ff) hat Fescenninen in sein Hochzeitsgedicht eingearbeitet; in Senecas Hochzeitslied werden die Festteilnehmer zu den derben Scherzen aufgefordert (Med. 107 ff). Annianus (2. Jh. n. Chr.) hat Fescenninen gedichtet; sie sind jedoch nicht erhalten; vgl. E.A. Mangelsdorff 8; R. Keydell, Sp. 931 f.

⁷⁷⁰ Vgl. E.A. Mangelsdorff 48; M. v. Albrecht 1066.

⁷⁷¹ Vgl. die *allocutio sponsalis* in Theokrits Epithalamion (18,50 ff).

tio sponsalis (vgl. Kap. 1.1.2 und 3.3.1). Der Grund für den milden Ton der *carmina* liegt gewiss darin, dass der Dichter diese Verse für eine kaiserliche Hochzeit verfasst hat; derbe Scherze wären für diesen Anlass unpassend gewesen. Somit zeigt sich hier die Diskontinuität innerhalb der Hochzeitsdichtung nicht nur an der Tatsache, dass sich mehrere Jahrhunderte lang kein römischer Dichter im Bereich der paganen Literatur in dieser Gattung betätigt hat, sondern auch daran, dass die von Claudian verfassten Fescenninen, anders als diejenigen Catulls, vorrangig nicht der Verspottung dienen, sondern eine andere Funktion haben, nämlich den Kaiser zu loben und vor allem die wichtige Bedeutung seiner Hochzeit hervorzuheben.

Dass Chöre die in lyrischen Metren verfassten Fescenninen tatsächlich gesungen haben, ist unwahrscheinlich⁷⁷². Bei einer römischen Hochzeit war es, wie bereits erläutert wurde (vgl. Kap. 3.3.1), üblich, dass neben volkstümlichen Gesängen auch obszöne Spottverse erklangen. Das Versmaß dieser Fescenninen, die von den Festteilnehmern improvisiert, jedoch nicht von geübten Chören vorgetragen wurden, war der *versus Saturnius*. Es lässt sich also davon ausgehen, dass die für die Hochzeit des Kaisers Honorius verfassten, künstlerisch ausgestalteten Fescenninen nicht gesungen wurden. Hinzu kommt, dass mit Senecas Hochzeitslied in der ‚Medea‘ die Reihe der überlieferten lyrischen Hochzeitsgedichte endet und sich erst wieder bei Claudian fortsetzt, vermutlich weil der Brauch, solche Werke überhaupt nur zu verfassen, zurückgegangen war⁷⁷³. Wenn also der Vortrag künstlerisch ausgestalteter Chorlieder bei römischen Hochzeiten gar nicht üblich war, allein schon der Brauch, lyrische Hochzeitsgedichte zu verfassen, seit Jahrhunderten zurückgegangen war und lyrische Hochzeitsdichtung erst bei Claudian wieder begegnet, so lässt es sich nur schwer vorstellen, dass seine Fescenninen - entgegen der römischen Tradition - bei der Hochzeit des Kaisers Honorius von einem Chor vorgetragen wurden. In der in elegischen Distichen verfassten *praefatio* (c. 9) zum Epithalamium für Honorius und Maria (c. 10), in der Claudian, entsprechend Menanders Empfehlungen für den *λόγος ἐπιδαλάμιος* (400, 15 Sp.) von der mythischen Hochzeit des Peleus und der Thetis berichtet, ohne allerdings irgendeine direkte Beziehung zum gegenwärtigen Ereignis auszusprechen - die Deutung bleibt allein dem Leser überlassen -, findet sich der Hinweis darauf, dass eine Woche vor der Hochzeit Reigen getanzt und *carmina* vorgetragen wurden (11 ff), die einigen Kritikern - vom Dichter als *Centauri* und *Fauni* (13) umschrieben - nicht gefielen⁷⁷⁴. Am siebten Tag

⁷⁷² Vgl. R. Keydell, Sp. 938.

⁷⁷³ Vgl. E.A. Mangelsdorff 47.

⁷⁷⁴ Vgl. E.A. Mangelsdorff 47 f. - Zu der Frage, wen Claudian mit *Centauri* und *Fauni* gemeint haben könnte, vgl. U. Frings 101 f; F. Felgentreu 88 ff.

sang Phoebus zur Leier ein vornehmeres Lied (17 ff)⁷⁷⁵. Wenn auch darüber kein Zweifel bestehen kann, dass die Schilderung der mythischen Hochzeit auf die aktuelle Feier des Kaisers Honorius zu deuten ist, lässt sich dennoch aus dem mythologischen Bericht nicht ohne weiteres schließen, dass die *carmina*, die einigen missfielen – sehr wahrscheinlich sind damit Claudians Fescenninen gemeint –, tatsächlich gesungen wurden. Dass sie an die Öffentlichkeit gebracht worden sind, lässt sich nicht bestreiten, sonst hätten sich die Kritiker nicht dazu geäußert. Aber die Fescenninen können ebenso gut rezitiert worden sein. Es ist zu bedenken, dass bei einer Choraufführung die Fescenninen nicht vor, sondern erst an dem Hochzeitstag hätten erklingen müssen, denn üblicherweise wurden die Spottverse während der *deductio* gesungen.

Es lässt sich daher als Ergebnis festhalten, dass die von Claudian verfassten Fescenninen für die Hochzeit des Kaisers Honorius mit Maria sehr wahrscheinlich nicht von Chören gesungen wurden, sondern anlässlich der Feierlichkeiten vom Dichter selbst in der Öffentlichkeit rezitiert worden sind.

6.1.2.2 Die Epithalamien

Claudian hat zwei hexametrische Epithalamien verfasst, eines für die Hochzeit des Kaisers Honorius mit Maria (c. 10), das andere anlässlich der Heirat seines Freundes Palladius (c. m. 25). Sie gehören zum Typ des erzählenden Hochzeitsgedichts mit umfangreichen mythologischen Partien; in ihnen finden sich zudem Einflüsse der Vorschriften der Rhetoren für den *λόγος ἐπιδαλάμιος*. Beide *carmina* schließen sich, wie noch gezeigt wird, an Statius' Hochzeitsgedicht an.

Carmen 10:

Dieses Epithalamium weist, obwohl sowohl das Brautpaar selbst als auch die Eltern des Kaisers, Theodosius und Aelia Flacilla, sowie die Eltern der Braut, Serena und Stilicho, Christen waren⁷⁷⁶, heidnische Züge auf, wie an den ausführlichen mythologischen Schilderungen, z.B. der Venusfahrt oder dem Gespräch zwischen Amor und seiner Mutter deutlich wird. Dennoch stellt es keinen Affront gegen die Christen dar; vielmehr sind derartige Merkmale in der Epithalamiendichtung üblich.

⁷⁷⁵ Dies ist ein Hinweis darauf, dass am Hochzeitstag Claudians Epithalamium rezitiert wurde; vgl. M. Schanz – C. Hosius, HbdA 8,4,2 12; F. Felgentreu 88.

⁷⁷⁶ Bzgl. der Auseinandersetzung zwischen dem Heidentum und der christlichen Religion im 4. Jh. n. Chr. sowie der allmählichen Christianisierung Roms, vgl. M. Fuhrmann, Spätantike 59 ff, passim.

Ein christliches Hochzeitsgedicht findet sich nur bei Paulinus von Nola (vgl. c. 25,9 f)⁷⁷⁷.

Claudians Epithalamium für Honorius und Maria, das 341 Verse umfasst, lässt sich in fünf Hauptabschnitte unterteilen: 1. Der liebeskranke Kaiser (1 – 46); 2. Beschreibung des Wohnsitzes der Venus sowie das Gespräch zwischen der Göttin und Amor (47 – 122); 3. Venus' Fahrt auf Triton (123 – 184); 4. Die Göttin im Palast zu Mailand (185 – 299); 5. Loblied der Soldaten auf Stilicho (300 – 341)⁷⁷⁸.

Das Epithalamium beginnt, anders als Statius' Hochzeitsgedicht, nicht mit einer mythologischen Schilderung, sondern mit einer Beschreibung des seelischen Zustands einer realen Person, und zwar des Bräutigams (1 – 19): Honorius ist so sehr zu dem ‚versprochenen Mädchen‘⁷⁷⁹ – gemeint ist Maria, deren Name erst in Vers 11 genannt wird - in Liebe entbrannt⁷⁸⁰, dass er kein Interesse mehr an der Jagd oder anderen Beschäftigungen hat. Für ihn ist dies die erste Liebe, wie an den Wendungen *insolitos ... ignes* (1), *primo ... aestu* (2), *nec novus unde calor ... noverrat* (3 f), *incipiens et adhuc ignarus amandi* (4) deutlich wird⁷⁸¹; der Dichter hebt hier die Reinheit des Kaisers hervor. Nach der Beschreibung des inneren Zustandes des Bräutigams schildert Claudian nun im Präsens, wie Honorius konkrete Hochzeitsvorbereitungen trifft, indem er Geschenke für Maria auswählt (10 – 13); dem Bräutigam verstreichen die Tage und Nächte bis zu der Feier zu langsam (14 f). Aus der Hochzeitsdichtung ist der Topos, dass die Liebenden das Ende des Tages herbeisehnen, bekannt⁷⁸²; hier aber wird der Gedanke des Wartens noch gesteigert. Der erste Teil der Einleitung schließt mit einem mythologischen Vergleich von der Liebe Achills zu Deidameia, der *uirgo Scyria* (16 – 19)⁷⁸³.

Im zweiten Teil (20 – 46) lässt Claudian den Kaiser selbst zu Wort kommen. Honorius führt einen Monolog, in dem er die Verzögerung seiner Hochzeit mit Maria thematisiert. Von Liebe ist in diesem politisch stark gefärbten Abschnitt gar nicht

⁷⁷⁷ Vgl. A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 194.

⁷⁷⁸ Vgl. C. Morelli 345 f; U. Frings 29.

⁷⁷⁹ Vgl. A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 99; U. Frings 109.

⁷⁸⁰ Um die Stärke der Liebe des Bräutigams zu beschreiben, verwendet Claudian Metaphern, die aus der elegischen Liebesdichtung bekannt sind: *ignis* (vgl. z.B. *Ov. am.* 2,19,15; *Ov. heroides* 4,15); *flagrare* (vgl. z.B. *Prop.* 2,3,33); *aestus* (vgl. z.B. *Ov. ars* 3,543); *calor* (vgl. z.B. *Prop.* 1,12,17; 3,8,9; *Ov. ars* 1,237). – Zur Frage des Einflusses Ovids auf die Dichtung Claudians vgl. bes. A.H. Eaton, *The influence of Ovid on Claudian*, Diss. Washington D.C., 1943; J.-L. Charlet, *Un exemple de la lecture d'Ovide par Claudien: l'épithalame pour les noces d'Honorius et Marie*, in: *Aetates Ovidianae*, a cura di I. Gallo e L. Nicastrì, Napoli 1995.

⁷⁸¹ Vgl. *Prop.* 1,1.

⁷⁸² Vgl. *Catull* c. 62,1 f; *Sen. Med.* 72 ff.

⁷⁸³ Vgl. Menanders Vorschrift über den *λόγος ἐπιθαλάμιος* (*Rhet. Gr.* III 402,10 ff Sp.).

mehr die Rede. Der Kaiser beklagt sich zunächst über seinen künftigen Schwiegervater Stilicho, der die bereits bestimmte eheliche Verbindung (20 - 22; vgl. 1) noch hinauszögert. Er betont, dass er seine Braut nicht von einem Bild ausgesucht hat (vgl. 23 – 28). Mit diesen Versen spielt Claudian wohl darauf an, dass Honorius' Bruder bei der Wahl seiner Gattin Eudoxia so vorgegangen ist; nach dem Bericht des Zosimos⁷⁸⁴ soll Eutropius Arcadius heimlich Bilder von ihr gezeigt haben. Der Dichter hebt Honorius' Ehrenhaftigkeit hervor: Er erstrebt keine Ehe mit einer bereits verheirateten Frau ; jedoch besteht er unbedingt auf einer Heirat mit Maria, die ihm noch von seinem inzwischen verstorbenen Vater Theodosius bestimmt worden war (29 f), und verweist auf seine Herkunft (30 – 38). Zuletzt wendet er sich an Marias Mutter Serena, in der Hoffnung, dass sie einer baldigen Heirat ihrer Tochter zustimmt (39 – 46).

Bei einer Betrachtung der Einleitung (1 – 46) stellt man fest, dass Claudian mit keinem Wort darauf hindeutet, dass der Brautvater die Heirat irgendwie beschleunigt hätte, obwohl diese Heirat eine Festigung der Stellung Stilichos am Kaiserhof bedeutete. Im Gegenteil, er schildert, wie die Initiative zu einer baldigen Hochzeit allein von Honorius ausging. So rühmt Claudian hier indirekt Stilicho, der, obgleich er Vorteile aus der Ehe seiner Tochter hätte ziehen können, diese Hochzeit sogar noch hinauszögerte.

Mit einem kurzen Hinweis auf Amor, der als Bote zu seiner Mutter fliegt (46 – 48), leitet der Dichter zum zweiten Hauptabschnitt seines Epithalamium (47 – 122) über. Anders als Statius, der nur kurz Venus' Wohnort angibt (silv. 1,2,51) und dann schildert, wie die Göttin sich einmal, umgeben von der Schar der Liebesgötter, in ihrem Gemach befand, als Amor ihr sein Anliegen vortrug (silv. 1,2,52–102), beginnt Claudian den mythologischen Teil seines Gedichts mit einer ausführlichen Beschreibung des Wohnortes der Göttin (49 – 85: der heilige Berg auf Cypern mit dem göttlichen Hain; 85 – 96: Venus' Palast). Die Göttin lebt in einer paradiesischen Landschaft, die kein Mensch betreten darf; ewiger Frühling herrscht dort. Innerhalb der Palastanlage befinden sich Felder, die in herrlicher Pracht erblühen, ohne dass sie bebaut werden (49 – 61)⁷⁸⁵. In dem schattigen Hain sind die Bäume in Liebe einander zugeneigt (62 – 68); hier sprudeln eine süße und eine bittere Quelle, die zur Schärfung von Amors Pfeilen dienen (69 – 71). – Claudian folgt, indem er die Liebe zwischen Bäumen erwähnt, Menanders Empfehlung für den *λόγος*

⁷⁸⁴ Zos. 5,3,3; vgl. A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 53; U. Frings 43,121.

⁷⁸⁵ Das gängige Motiv des *αὐτόματον* findet man in Darstellungen des Goldenen Zeitalters (vgl. z.B. Verg. ecl. 4,18; vgl. auch Tib. 1,3,41 ff).

ἐπιδαλάμιος⁷⁸⁶, Liebesgeschichten von Flüssen, Tieren und Bäumen zu nennen; hier ist das Element der Hochzeitsrede in die Darstellung eines *locus amoenus* eingearbeitet.

Der Hain wird von tausend⁷⁸⁷ Amoren bewohnt; sie sind Söhne der Nymphen. Amor allein ist Venus' Sohn. Während die Amoren, ihrer niederen Herkunft entsprechend⁷⁸⁸, mit ihren Geschossen nur die Plebs treffen, richtet der Spross der Liebesgöttin seine Pfeile auf die Götter und mächtigsten Herrscher (74 – 77). – Der Dichter ehrt, indem er die herausragende Position Amors betont, den Kaiser: Wenn Honorius nicht so bedeutend wäre, hätte nicht Venus' Sohn selbst, sondern irgendeiner aus der Schar der Liebesgötter auf ihn geschossen.

Abgesehen von den Amoren, wohnen noch andere Wesen in Venus' Hain (77 – 85); es handelt sich bei ihnen um personifizierte Begriffe⁷⁸⁹, die in Verbindung mit der Liebe stehen. Der Palast der Liebesgöttin, von Vulcanus errichtet, besteht ausschließlich aus Gold und kostbaren Steinen. Die Umgebung ist erfüllt vom Duft fremdländischer Gewürzpflanzen und von Balsamgeruch (85 – 96). – Hier zeigt sich, dass Claudian bei der detaillierten Beschreibung des göttlichen Wohnsitzes⁷⁹⁰ besonderen Wert auf Luxus legt: Der Palast ist aus Edelsteinen, nicht nur aus Marmor errichtet. Im Garten wachsen kostbare Pflanzen, die erlesene Düfte verbreiten.

Nach einer kurzen Mitteilung über Amors Ankunft im Palast seiner Mutter (97 f) folgt eine ausführliche Schilderung, wie die Grazien damit beschäftigt sind, die Haare der Göttin, die gerade bei der Toilette ist, zu ordnen (99 – 110)⁷⁹¹. Der zweite Hauptabschnitt endet mit einem Gespräch zwischen Venus und ihrem Sohn (111 – 122). Wie in Statius' Hochzeitsgedicht (silv. 1,2,65-102) ergreift Amor auch hier für den Bräutigam die Initiative, damit seine Mutter den Ehebund stiftet. Vergleicht man aber beide Amor-Venus-Gespräche, lassen sich einige Unterschiede aufzeigen: Bei Statius tritt der Liebesgott zunächst bittend an seine Mutter heran und teilt ihr mit, dass er einen jungen Mann aus latinischem Geschlecht getroffen hat (silv. 1,2,70-

⁷⁸⁶ Vgl. Rhet. Gr. III 401,29 ff Sp.; R. Keydell, Sp. 930 f; U. Frings 138.

⁷⁸⁷ Statius spricht nur allgemein von einem *tenerum agmen Amorum* (54).

⁷⁸⁸ Nach Ov. met. 1, 192 ff gehören die Nymphen zu den niederen Gottheiten; vgl. U. Frings 145.

⁷⁸⁹ Begriffe wie *excubiae*, *lacrimae*, *periuriae*, *irae* sind aus der elegischen Liebesdichtung bekannt (vgl. z.B. *excubiae*: z.B. Prop. 1,16,14; 4,1,145; Ov. am. 1,6,7 / *lacrimae*: Tib. 1,5,38; 2,6,43; Prop. 1,3,46; 1,9,7; Ov. am. 1,4,61; 1,6,18; Ov. ars 1,659 / *periuria*: Tib. 1,3,51; 1,4,21; 1,9,3; Ov. am. 1,10,37; 2,8,19; ars 1,633; heroides 7,67 / *ira(e)*: Tib. 1,6,58; Prop. 1,18,14; 2,5,9; 4,5,31; Ov. am. 1,7,44; Ov. ars 3,503). Dort kommen sie jedoch nicht als Personifikationen vor. – U. Frings 49 erwägt die Möglichkeit, dass man in der griechischen und römischen Literatur zum ersten Mal bei Claudian einen von „Begriffsgeistern“ gefüllten Liebeshain findet.

⁷⁹⁰ Zur Descriptio-Technik bei Claudian, vgl. P. Fargues 285 ff; A. Cameron, Poetry and Propaganda 269 ff, bes. zu *carmen* 10: 271; P.L. Schmidt, Politik und Dichtung 38 f.

⁷⁹¹ Bei Statius findet man eine solche Passage nicht.

75). Er nennt aber weder den Namen des Bräutigams noch der Braut, sondern erzählt nur, wie sehr sein Opfer schon seit längerer Zeit leidet. Zuletzt führt Amor verschiedene Gründe an, die Venus zum Eingreifen bewegen sollen (Stat. silv. 1,2,95 ff *noster comes ille piusque signifer :... sed tibi plectra dedit ... hic nostrae deflevit fata columbae*). Es hat den Anschein, als müsse Amor die Liebesgöttin erst überzeugen, damit sie überhaupt tätig wird.

Anders verhält es sich in Claudians *carmen*: Hier eröffnet Amor nicht das Gespräch mit einer Bitte, sondern Venus selbst wendet sich mit kurzen Fragen an ihren Sohn. Sie möchte wissen, welcher Gott ihm jetzt zum Opfer gefallen ist; dies ist nochmals ein Hinweis darauf (vgl. 75 f), dass Amor ausschließlich für die Liebe von Göttern und mächtigen Herrschern zuständig ist. Seine hohe Position wird zusätzlich noch dadurch hervorgehoben, dass Venus einige Götter als potenzielle Opfer Amors aufzählt und dabei zuerst Jupiter, den höchsten aller Gottheiten nennt; die Wendung *debellasse deum* (116) unterstreicht noch Amors Macht, zugleich wird dadurch wiederum Honorius geehrt. Ein weiteres Lob für den Kaiser wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Amor ihn als *immane tropaeum* (117) bezeichnet und dann seiner Mutter nur den Namen des Liebenden nennt (118). Es ist gar nicht nötig, Venus mehr über den Bräutigam zu erzählen, geschweige denn sie lange um ihr Eingreifen zu bitten. Im Fall des Honorius reicht es, dass Amor einfach dessen Namen angibt. So ehrt der Dichter den Kaiser. Die Tatsache, dass die Göttin bereits die Braut und deren Eltern kennt (119 ff), ist ein weiteres panegyrisches Element. Anstatt den Brautvater namentlich zu erwähnen, hebt der Dichter dessen militärische Erfolge hervor und flicht dadurch geschickt einen politischen Gedanken in das Hochzeitsgedicht ein.

Zum Lob des Kaisers trägt außerdem bei, dass Amor am Ende des Gesprächs seine Mutter nicht um ihr Eingreifen bittet, sondern ihr lediglich drei knappe Befehle erteilt (121 f); Venus wird daraufhin sogleich aktiv.

Betrachtet man die Amor-Venus-Gespräche bei Statius und Claudian insgesamt, fällt auf, dass die Passage (111 – 122) im *carmen* des spätantiken Dichters nicht nur etliche panegyrische Elemente enthält, sondern auch vom Umfang her weitaus kürzer ist; Venus braucht ja im Fall des Kaisers weder gebeten noch überzeugt werden. Dies passt zu dem panegyrischen Ton der gesamten Partie.

Im dritten Hauptabschnitt des *carmen* (122 – 184) schildert Claudian zunächst, wie Venus auf das Gespräch mit Amor hin, ohne zu zögern, den Sohn von ihrem Schoß entfernt und eilig Vorbereitungen für die Fahrt trifft, indem sie ihre Haare bindet, das Gewand mit dem Liebesgürtel anlegt und am Gestade allen Amoren den Auftrag erteilt, Triton, der sie über das Meer bringen soll, rasch zu suchen. Dem

Finder verspricht sie einen goldenen Köcher (122 – 134). Durch mehrere kurze, durch *et* und – *que* verbundene Hauptsätze (122 ff) sowie durch die Worte *festina* (123) und *pernicius omnes quaerite* (131 f) beschreibt der Dichter die große Eile der Liebesgöttin und betont somit die Wichtigkeit dieser Hochzeit. Mit der Wendung *haud umquam tanto mihi uenerit usu* (130) und den Worten *sacri ... thalami* (131) hebt er zusätzlich die Bedeutung dieses Ereignisses hervor. Dadurch wird der Kaiser Honorius indirekt gelobt.

Nach einer kurzen Überleitung (135 f), in der nur das Ausschwärmen der Kundschafter erwähnt wird, folgen zwei bildhafte Darstellungen: Anders als Statius, der lediglich kurz mitteilt, dass Amor seine Mutter auf einem von Schwänen gezogenen Wagen durch die Wolken fährt (silv. 1,2,140 – 144), beschreibt Claudian ausführlich zunächst Triton (136 – 151: das wilde Verhalten des Halbtieres, das von einem der Amoren den Auftrag erhält, Venus zu fahren; seine Gestalt⁷⁹² und seine sofortige Reaktion), danach die Fahrt der Liebesgöttin über das Meer (151 – 179). Wie schon in der vorausgehenden Partie, bestimmen auch in der Tritonszene Eile und Hast die beschriebenen Aktivitäten: Das Halbtier, das gerade dabei ist, Cymothoe nachzustellen, gibt sogleich sein Vorhaben auf, als es lebhaft (140 *heus*; 141 *accingere*) aufgefordert wird, die Göttin über das Meer zu bringen; es stürzt hervor und ist in nur vier Zügen in Paphos (147 f).

In dieser Partie hebt Claudian durch die Schilderung, wie Triton zum eiligen Handeln angespornt wird und sehr schnell reagiert, erneut die Wichtigkeit der kaiserlichen Hochzeit hervor und ehrt somit wiederum indirekt Honorius. In dem folgenden Bild (151 – 179) stellt der Dichter die Meeresfahrt der Venus, die von einer Schar geflügelter Amoren begleitet wird, dar. In der Hochzeitsdichtung scheint ein Meeresthiasos zum ersten Mal in Catulls Epyllion über die Hochzeit von Peleus und Thetis (c. 64) vorzukommen⁷⁹³; allerdings wird der Geleitzug dort nicht im Zusammenhang mit der Hochzeitsschilderung erwähnt (vgl. c. 64,12-19). Bei Claudian dagegen steht Venus' Fahrt direkt in Verbindung mit der Heirat des Kaisers; die Göttin begibt sich ja eigens an den Hof nach Mailand, um den Ehebund zu stiften. Der Dichter zeichnet ein genaues Bild von der Schar der Meeresbewohner, welche die Liebesgöttin, die weich auf Tritons Rücken lagert und von ihm über das mit Blumen verzierte Wasser gebracht wird, geleiten. Er führt zunächst vier Meerestgottheiten namentlich an (155 – 158), beschreibt dann, wie die Nereiden auf verschiedenen Tieren heranreiten, um Gaben zu bringen (159 – 165), wobei er wiederum vier na-

⁷⁹² Zur Gestalt des Triton vgl. H. Herter, Sp. 245 – 304; U. Frings 62 ff.

⁷⁹³ Das Motiv der Venusfahrt über das Meer ist in der Literatur sonst nicht selten zu finden; zu möglichen Vorbildstellen Claudians vgl. P. Fargues 291; U. Frings 66 ff.

mentlich anführt und zugleich erwähnt, welche Geschenke sie jeweils der Göttin übergeben (166 – 171); es handelt sich bei den Gaben um sehr kostbaren, einzigartigen (165 *nouis ... donis*) Schmuck für die Braut. Während bei Statius zwei Götter, Apollo und Dionysos, erscheinen, nachdem sie die Hochzeitsvorbereitungen für Stella bemerkt haben, und dem Bräutigam die für sie charakteristischen Geschenke, u.a. eine Leier und einen Thyrsosstab, bringen (vgl. *silv.* 1,2,219 – 228), kommt in Claudians *carmen* eine ganze Schar von Nereïden mit ihren Gaben, und zwar bevor Venus den Ehebund gestiftet hat. Dadurch bringt der Dichter seine Wertschätzung gegenüber Maria und somit zugleich gegenüber Honorius, der sich ja gerade für dieses Mädchen entschieden hat, zum Ausdruck. Ebenso zeigt die Tatsache, dass sich Spatale und Doto sogar selbst die Mühe gemacht haben, Perlen bzw. Korallen aus der Tiefe des Meeres für die Braut zu beschaffen (168 – 171), welche eine herausragende Position Maria hat. Das Lob der Braut wird auch durch die Juxtaposition der Worte *reginae/regina* (174) zum Ausdruck gebracht: Maria befindet sich auf derselben Stufe wie Venus. Die hohe Wertschätzung des Dichters gegenüber der kaiserlichen Braut zeigt sich auch in der Äußerung, dass eine solche Verehrung, wie Maria sie erfährt, nicht einmal den Meeresgottheiten Thetis und Amphitrite zuteil wurde (174 - 176). In den letzten Versen dieser Passage (176 – 179) leitet Claudian, indem er Maria als *uirgo Stilichonia* (177) bezeichnet, zu einem politischen Gedanken über: Er lässt die Nereïden bekunden, dass sie Stilicho oft siegreich leiteten, wenn er den bedrängten Achivern zu Hilfe kam⁷⁹⁴. Dadurch hebt er nicht allein den militärischen Erfolg Stilichos hervor, sondern bringt auch seine unbedingte Loyalität gegenüber dem künftigen Schwiegervater des Kaisers, in dessen Händen die Regierungsgeschäfte lagen, zum Ausdruck.

Mit den Versen von Tritons Landung an der ligurischen Küste (180 – 184) – Venus' Ziel ist der Kaiserhof in Mailand – leitet der Dichter zum vierten Hauptabschnitt seines *carmen* (184 – 299) über.

Im ersten Teil (184 – 227) beschreibt er, wie die Natur und die Menschen auf die Ankunft der Liebesgöttin reagieren: Bei ihrem Erscheinen verziehen sich die Nebel, und die Alpen strahlen im Glanz (184 f)⁷⁹⁵. Die Soldaten am Hof zu Mailand freuen sich, ohne zu wissen warum (186 f). Sogar Gegenstände, nämlich die Zeichen des Mars und die Waffen der Soldaten, zeigen Reaktionen auf Venus' Epipha-

⁷⁹⁴ Im Jahre 397 n. Chr. zieht Stilicho noch einmal nach Griechenland, um das Land gegen Alarich und die Goten, die das gesamte Gebiet von Thessalien bis zur Peloponnes zerstört hatten, zu verteidigen; er vertreibt sie nach Epirus, vgl. *Claud. IV cons. Hon.* 461 ff; *Zos.* 5,7,1; A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 100; U. Frings 70; P. Heather 193 ff.

⁷⁹⁵ Wo Venus erscheint, klart sich der Himmel auf; vgl. *Stat. silv.* 1,2,51 f; *Ov. fast.* 4,5 f; *Lucr.* 1,6 – 9; U. Frings 72.

nie; sie sind belebt von Rosen bzw. Laub (187 f). Indem Claudian gerade die Soldaten anführt – er hätte ebenso gut eine andere Gruppe von Menschen auswählen können –, dazu noch Feldzeichen und Waffen erwähnt, hebt er die militärische Stärke des Kaiserhofes hervor, stellt sie jedoch nicht als eine grausame Macht dar. Im Gegenteil, die Kriegsgegenstände sind von Pflanzen belebt, und die Liebesgöttin selbst ordnet für das Heer eine friedliche Zeit an, in der statt der Zeichen des Kriegsgottes nur ihre Insignien gelten. Anstelle der im Krieg verwendeten Instrumente sollen Flöte und Lyra erklingen (189 – 196). Die Wachen dürfen ein Gelage halten (196 f), die Vornehmen und die Plebs möchten miteinander feiern, der gefürchtete Hofzwang (vgl. 198) soll unterbleiben. Hiermit deutet der Dichter auf die Milde des Kaisers, der nicht nur als mächtiger Herrscher gegenüber dem Volk auftritt, sondern ihm freundlich gesinnt ist, hin. In den folgenden Versen wird beschrieben, wie Venus sich um die Hochzeitsvorbereitungen kümmert, ein Zeichen, wie bedeutend diese Heirat ist. Sie wendet sich an Hymenaios, an Gratia sowie an Concordia und erteilt ihnen konkrete Befehle, wobei sie durch die persönliche Anrede, jeweils mit dem Wort *tu* (202 f), die Wichtigkeit ihrer Aufträge unterstreicht: Der Hochzeitgott soll die Fackeln nehmen, Gratia Blumen auswählen, Concordia doppelte Kränze winden⁷⁹⁶. Ihren Begleitern gibt die Liebesgöttin verschiedene Anweisungen (204 ff). So sollen die Amoren z.B. die glänzenden Pfosten der Tür mit Myrte umwinden⁷⁹⁷ und das Ehelager herrichten; letzteres wurde üblicherweise von der *pronuba* übernommen⁷⁹⁸. Claudians detaillierte Schilderung, wie das Ehegemach und -lager auszustatten ist⁷⁹⁹, zeigt, dass der Dichter, wie schon bei der Beschreibung des Venuspalastes, Wert auf den Aspekt des Kostbaren und der Exklusivität legt (85 ff)⁸⁰⁰. Das Ehelager des Kaisers soll mit Edelsteinen geschmückt werden; es sei reicher als das Lager des Pelops und des Bacchus ausgestattet. Zum Ruhm des Kaisers dient besonders, dass Claudian die Liebesgöttin den Amoren den Befehl erteilen lässt, den Thalamos mit Beutestücken zu schmücken; diese stammen aus den Kriegen, welche die Vorfahren, der Großvater, vor allem aber der Kaiser Theo-

⁷⁹⁶ Statius erwähnt in *silv.* 1,2 ebenfalls Gratia (19 – 23), den Hochzeitgott (238) und Concordia (240), allerdings mit anderen Funktionen: Hymenaios schickt sich an, ein neues Hochzeitslied zu singen; Gratia streut zusammen mit Amor Blumen und Concordia verleiht die beiden Fackeln.

⁷⁹⁷ Bei einer römischen Hochzeit war es die Aufgabe der Neuvermählten, beim Eintritt in ihr neues Haus die Türpfosten mit Fett oder Öl zu salben und mit wollenen Binden zum umwinden, vgl. Donat. *Ter. Hec.* 1,2,60; Serv. *Verg. Aen.* 4,458; Plin. *nat.* 28,135; J. Marquardt 55; Anm. 407.

⁷⁹⁸ Vgl. *Epithalamium Laurentii* 67 ff; J. Marquardt 56.

⁷⁹⁹ Die Beschreibung des Hochzeitszimmers und des Ehelagers wird von Menander für den *λόγος ἐπιδαλάμιος* empfohlen (*Rhet. Gr.* III 404,15 ff Sp.).

⁸⁰⁰ Zu den Kostbarkeiten, die die Amoren bei ihren Vorbereitungen im Palast verwenden sollen, gehören u.a. Dufthölzer aus der arabischen Stadt Saba, safrangefärbte Gewänder der Serer, eines Volkes im heutigen China, und Teppiche aus Sidon.

dosius gemeinsam mit Stilicho siegreich führte. Außerdem führt er zum Preis einen Katalog bezwungener Völker, die Geschenke sandten, an (221 – 227). Claudian rühmt hier Honorius durch den Hinweis auf dessen bedeutenden Vater und die siegreichen Vorfahren; zugleich ehrt er aber auch Stilicho, der an Kaiser Theodosius' Seite kämpfte.

Im zweiten Teil (228 – 250) dieses Hauptabschnitts schildert der Dichter, wie Venus zum Haus der Braut hineilt – es handelt sich ja um eine wichtige eheliche Verbindung – und dort auf Maria trifft, die ohne zu wissen, dass ihre Hochzeit bereits vorbereitet wird, den Ermahnungen Serenas aufmerksam zuhört. Sie lernt aus der Geschichte Vorbilder altehrwürdiger Sittsamkeit kennen (229 – 232). – Claudian hebt den für die Römer wichtigen Aspekt der Tradition alter Werte durch die Alliteration *prisca pudicitiae* und die betonte Stellung der Worte am Versanfang hervor. Er lobt Maria durch die Beschreibung ihres Verhaltens: Anstatt an eine Hochzeit zu denken, konzentriert sich das junge Mädchen auf das Gespräch mit Serena; sie hat Freude an den Unterweisungen. Unermüdlich liest sie mit der Hilfe ihrer Mutter die lateinischen und griechischen Dichter (232 f). – Das Lob gilt nicht nur Maria, sondern auch zugleich Serena: Sie ist so literarisch gebildet, dass sie ihre Tochter bei der Lektüre unterweisen kann. Obwohl Claudian die *Latios ... libros* (232) zuerst nennt und somit feierlich die altrömische Tradition betont, erwähnt er namentlich nur die griechischen Dichter, die Maria liest: Homer, Orpheus und Sappho (234 f); dies sind die herausragenden Vertreter der Gattungen ‚Epos‘, ‚philosophischer Dichtung‘ und ‚Lyrik‘⁸⁰¹. Mit einem mythologischen Vergleich (236 f) endet die Schilderung von der Unterweisung Marias durch Serena.

In den folgenden Versen (237 – 250) wird berichtet, wie bei der Ankunft der Liebesgöttin in Marias Haus ein angenehmer Duft das Gemach erfüllt; Venus erscheint in einem Lichtglanz (vgl. 184 f). Beim Anblick Marias und Serenas ist sie fasziniert von deren Schönheit. Anders als es in den bisher vorgestellten Hochzeitsgedichten der Fall ist, wird hier nicht nur das herrliche Aussehen der Braut, sondern auch das ihrer Mutter gelobt. Claudian bringt dies durch Naturvergleiche zum Ausdruck, zunächst durch das Bild vom zunehmenden und vollen Mond (243), in den folgenden Versen (244 – 246) durch das Bild vom jüngeren Lorbeer, der unter dem Laub der Mutter heranwächst, schließlich durch einen Vergleich mit zwei Rosen⁸⁰² auf den Auen von Paestum, einer Stadt in Süditalien (246 – 250): Die Mutter gleicht einer Rose, die zu voller Schönheit gereift ist; die Tochter ist wie eine Knospe, die

⁸⁰¹ Vgl. U. Frings 76.

⁸⁰² Blumenvergleiche in der Hochzeitsdichtung sind üblich: Vgl. z.B. Sapph. Fr. 117 D; Catull c. 61,91 ff; c. 62,39 ff; vgl. auch Kap. 1.1.2.

noch nicht wagt, ihre zarten Blätter den Sonnenstrahlen auszusetzen. Die Tatsache, dass der Dichter in seinem *carmen* sowohl die Braut als auch deren Mutter lobt, hat gewiss politische Gründe, denn durch eine eheliche Verbindung zwischen Honorius und Maria wurde nicht nur Stilichos Position am Kaiserhof gefestigt, sondern auch die seiner Gattin.

Der dritte Teil dieses Hauptabschnitts (251 – 281) beinhaltet Venus' Rede an die Braut. Die große Ehre, die dem jungen Mädchen dadurch zuteil wird, dass die Göttin persönlich zu ihr kommt und spricht, wird durch die Juxtaposition der Namen Maria/Cytherea (251) zusätzlich hervorgehoben. Venus redet die Braut feierlich als *sidereae proles augusta Serenae* (252) an; hier wird mit Maria also wiederum zugleich ihre Mutter gelobt. Wenn aber Serena ein solches Lob zuteil wird – Statius verwendet das Wort *sidereos* (sc. *artus*) in Verbindung mit der Liebesgöttin (silv. 1,2,141) – gilt die Ehre indirekt auch Maria: Ist die Mutter schon eine so strahlende Schönheit wie Venus, wie herrlich wird das Aussehen der Braut sein⁸⁰³. Lobend wird Marias Herkunft erwähnt; sie ist eine *magnorum suboles regum* (253). Dass Venus sie auch als künftige Mutter von Herrschern (vgl. 253) anspricht, scheint an dieser Stelle ungewöhnlich; den Hinweis auf Nachkommenschaft erwartet man eher am Ende eines Hochzeitsgedichts⁸⁰⁴. In Claudians *carmen* findet man den Hinweis auf Nachkommen sowohl an dieser Stelle (253) als auch am Schluss des Epithalamium (340 f), vermutlich weil dieser Aspekt für den Erhalt der kaiserlichen Dynastie eine so wichtige Rolle spielte.

Die folgenden Verse (254 f) heben die Bedeutung der ehelichen Verbindung zwischen Honorius und Maria erneut hervor: Venus betont zweimal, dass sie eigens wegen Maria gekommen ist und die Mühen einer Meeresfahrt auf sich genommen hat; das anaphorische *te propter* unterstreicht die Dringlichkeit ihrer Worte. Diese Hochzeit muss also etwas ganz Besonderes sein, sonst hätte die Göttin diese ‚Stra-pazen‘ vermieden.

Maria soll bald ihr Haus verlassen, um am Kaiserhof zu leben (256 ff); Honorius darf nicht länger unter seiner unerfüllten Liebesglut leiden (vgl. 1 – 46). Das junge Mädchen wird aufgefordert, das Diadem von neuem zu nehmen (259 *resume*) und in den Palast, aus dem ihre Mutter kam, zurückzukehren (260 f); diese hatte ja vor ihrer Heirat mit Stilicho als Adoptivtochter des Kaisers Theodosius im Kaiserpa-

⁸⁰³ Vgl. Zoja Pavlovskis 168.

⁸⁰⁴ Vgl. Theoc. 18,50 f; Catull c. 61,209 ff (vgl. auch Catull c. 64,379 ff); E.A. Mangelsdorff 16, *passim*. – Vgl. Zoja Pavlovskis 168: “It is a greater compliment to Maria to call her the future mother of kings than of gods, whose figures are becoming totally unreal in Claudian’s age, a time of at least nominally Christian rulers“.

last gelebt⁸⁰⁵. An die Aufforderung Marias, ihr Haus zu verlassen, schließt sich das Lob der Braut an (261 – 275). Claudian rühmt das junge Mädchen, indem er zunächst auf dessen verwandtschaftliche Beziehungen zum Kaiserhaus hinweist (261 f) und dann zum Lob ihrer Schönheit übergeht: Aufgrund ihrer Schönheit hätte Maria, wenn sie auch dem Kaisergeschlecht fremd gewesen wäre, dennoch die Position der Kaiserin erlangt (261 – 265). Die kaiserliche Würde und Macht der Braut, also einen ganz realistischen Vorteil, den diese Hochzeit mit sich bringen wird, hervorzuheben, ist Claudian am wichtigsten. Vergleiche aus dem Bereich der Natur und Mythologie folgen; allerdings beschränkt der Dichter sie auf nur wenige Verse (265 – 270): Er führt in chiasmischer Anordnung zwei Vergleiche mit Blumen sowie zwei mit Elementen (265 f) an, weist auf Marias Augenbrauen und die rechte Mischung ihrer Röte und Blässe hin (267 – 269)⁸⁰⁶ und erwähnt die Namen zweier Göttinnen, die die Braut durch ihre Schönheit besiegt (270). Schließlich stellt er fest, dass Maria eine real existierende Person, nämlich ihre Mutter, übertrifft. Dies scheint Claudian besonders wichtig zu sein, wie sich an der Wendung *ipsam iam superas matrem* (271) erkennen lässt. In den folgenden Versen (271 – 275) preist der Dichter die künftige Gattin des Kaisers, indem er auf kosmische Veränderungen zu Ehren Marias hinweist. Nicht nur, dass Bootes für die Braut Sternenkranze windet, der Äther erzeugt zu ihrer Zierde sogar neue Gestirne. Am Ende der Rede der Liebesgöttin (276 – 281) lässt Claudian Venus das junge Mädchen auffordern, die Ehe einzugehen und das Weltreich mit dem Kaiser zu teilen. Sie nennt Maria nicht nur einen Katalog von entfernt lebenden Völkern, die ihr huldigen werden, sondern stellt ihr sogar das ganze Weltall vor Augen.

Überblickt man die gesamte Venusrede, lässt sich erkennen, dass der Gedanke an Herrschaft und Macht deutlich hervortritt: Die Göttin beginnt nicht nur mit einer entsprechenden Anrede (vgl. 253), sie betont auch, dass Maria allein durch ihre Schönheit das gesamte Reich, den Thron und den Palast hätte erobern können, und sie schließt ihre Rede vor allen Dingen mit einer Aufzählung der Völker, die die Kaiserin ehren werden. Indem Claudian hier das mächtige Imperium, das Maria mit ihrem Gatten teilen wird, in den Blickpunkt rückt, ehrt er indirekt zugleich Kaiser Honorius, der ja bereits der Herrscher über dieses Weltreich ist.

Im letzten Teil dieses Hauptabschnitts (282 – 299) wird geschildert, wie Venus der Braut selbst den von den Nereïden geschenkten Schmuck anpasst, Marias Haar

⁸⁰⁵ Vgl. U. Frings 214 f.

⁸⁰⁶ Der Farbkontrast rot-weiß wird bei der Beschreibung der Schönheit von jungen Mädchen und Frauen üblicherweise verwendet; vgl. z. B. Catull c. 61, 186 ff; Prop. 2,3,9 – 12; Ov. am. 3,3,5 f; Ov. met. 3,423; U. Frings 216 ff; H.P. Syndikus, Catull II 43.

ordnet, ihr das Gewand zusammenbindet sowie den Brautschleier⁸⁰⁷ anlegt (282 – 285). Dass sich die Göttin der Braut persönlich annimmt, zeigt, wie herausgehoben Maria und wie wichtig ihre Hochzeit ist; dies wird durch das zweifache *ipsa* (284 f) noch unterstrichen. Während Venus Maria schmückt, ist bereits der Festzug vor dem Tor zu hören. Prachtwagen stehen bereit, um die junge Frau⁸⁰⁸ in den Kaiserpalast zu bringen; ihre *deductio* steht demnach unmittelbar bevor. Honorius kann diesen Augenblick kaum erwarten und ersehnt deshalb den Sonnenuntergang⁸⁰⁹. Der Kaiser, dem zuvor, wie zu Beginn des *carmen* geschildert wurde, aus Liebeskummer die Tage und Nächte zur Qual wurden, glüht jetzt, Maria zu begegnen. Zur Beschreibung dieses Zustandes wählt der Dichter einen kurzen Vergleich mit einem jungen Pferd⁸¹⁰ von den pharsalischen Weiden (289 – 294). In den Versen 295 – 299, die zum letzten Hauptabschnitt des *carmen*, dem Soldatenlob, überleiten, wird berichtet, wie inzwischen das Heer den Schwiegervater des Kaisers umjubelt und ihm Blumen streut. Die Soldaten, bekränzt mit Lorbeer und Myrte, den Zeichen für Triumph und Liebe, beginnen nun ihr Lob auf Stilicho vorzutragen.

Ungewöhnlich ist aber, dass der Dichter den nun folgenden, letzten Hauptabschnitt des *carmen* (300 – 341) gerade ihnen in den Mund gelegt hat; ein Soldatenchor tritt normalerweise bei einer Hochzeitsfeier nicht in Erscheinung. Ebenso ungewöhnlich ist, dass das Lob jetzt weder dem Bräutigam noch der Braut, sondern dem Schwiegervater des Kaisers gilt. Honorius wird namentlich nicht einmal mehr erwähnt; Marias Name wird zumindest im vorletzten Vers (340) des *carmen* noch genannt.

Die Soldaten beginnen mit einem hymnenartigen Lob⁸¹¹ auf den inzwischen verstorbenen Kaiser Theodosius (300 – 308). Feierlich sprechen sie den vergöttlichten Herrscher als *diue parens* (300) an. Doch sehr bald (302) nennen sie schon den Namen Stilichos und gehen zu einem indirekten Lob seiner Person über: Er hat bereits die Wünsche des Theodosius erfüllt; dies ist wohl im Zusammenhang mit der Hochzeit zu verstehen. Einst hatte der mächtige Herrscher ihm die Ehe mit seiner Adoptivtochter Serena gewährt. Dafür gibt Stilicho seine Tochter Maria durch die

⁸⁰⁷ Bzgl. des *flammeum* – Claudian verwendet hier den poetischen Plural – vgl. Kap. 3.3.1.

⁸⁰⁸ An dieser Stelle wird zum ersten Mal das Wort *nurum* (287) für Maria verwendet. Mit dem Attribut *sacram* (286) bringt Claudian seine Wertschätzung ihr gegenüber zum Ausdruck.

⁸⁰⁹ Der Wunsch, dass der Tag endet und der Abendstern aufgeht, gehört zu den Topoi der Hochzeitsdichtung; vgl. Kap. 3.3.2.

⁸¹⁰ Zu möglichen Vorbildstellen vgl. U. Frings 81 ff.

⁸¹¹ Die direkte feierliche Anrufung (300), die mit *seu – seu* gebildeten Sätze (300 f), die Verwendung der Pronomina der 2. Person (302 *tibi*, 305 *te*) sowie des Wortes *sancte* (305) spiegeln den hymnischen Charakter dieser Passage wider.

Heirat mit Honorius dem Kaiserhof zurück (vgl. 304 f)⁸¹². Ein weiteres indirektes Lob für den künftigen Schwiegervater besteht darin, dass die Soldaten rühmen, Theodosius werde niemals seine Entscheidung bereuen. Da sie nicht ausführen, um welche Entscheidung es sich handelt, kann damit sowohl die Heirat seiner Tochter Serena mit Stilicho als auch die Übertragung der Fürsorge für seine beiden Söhne Arcadius und Honorius an ihn gemeint sein⁸¹³. Das Vertrauen, das Kaiser Theodosius in Stilicho gesetzt hatte, ist nicht enttäuscht worden. Dieser hat sich als Vormund für die Söhne des Kaisers sowie als Leiter des Weltreiches würdig erwiesen; mit diesem Gedanken, der durch das zweifache *dignus* (307) noch unterstrichen wird, endet die an den verstorbenen Herrscher gerichtete Passage.

In dem nun folgenden Teil (309 – 341) tritt der Preis Stilichos offen zu Tage. Seine auf dem Balkan und in Thrakien erbrachten militärischen Leistungen könnten die Soldaten jetzt im Einzelnen besingen, wenn der Hochzeitsgott es ihnen nicht wehrte (309 – 312). Durch diese Form der Überhebung hebt der Dichter Stilichos Ruhm besonders hervor. Der Chor geht also, ohne weitere Kriegstaten zu nennen, mit einer Frage, die dem festlichen Anlass angemessener ist (vgl. 313 f), zu Stilichos Vorzügen als Staatsmann über. In dem künftigen Schwiegervater des Kaisers, den die Soldaten jetzt zum ersten Mal feierlich direkt ansprechen (314), vereinigen sich Tugenden⁸¹⁴, die sonst in keinem Menschen zusammen vorkommen. Niemand anderes als er ist so mächtigen Sorgen gewachsen, d.h. dass allein Stilicho die innen- und außenpolitischen Aufgaben erfüllen kann (314 – 317)⁸¹⁵. Ein weiterer Vorzug, den die Soldaten lobend erwähnen, ist seine große Beliebtheit beim Volk. Stilicho verhält sich trotz herausragender Fähigkeiten nicht überheblich (vgl. 318 – 321). Claudian, der diesen Gedanken sowohl durch das zweifache *hic* als auch durch die Alliteration *sic se* (319) hervorhebt, rechtfertigt mit dieser Darstellung zugleich auch Stilichos Politik: Würde das Volk seine Entscheidungen nicht billigen, würde er sich nicht einer so großen Beliebtheit erfreuen.

In den folgenden Versen (322 ff) rühmen die Soldaten wiederum (vgl. 314 ff) die Vorzüge von Honorius' zukünftigem Schwiegervater. Von Natur aus besitzt er, was andere sich mühen, zumindest scheinbar zu haben. Ehrenhaftigkeit (*pudor*) und

⁸¹² Die Worte *rediere uices, reddit, reponit* (303 f) weisen darauf hin, dass Stilicho jetzt zurückerstatten möchte, was ihm einst vom Kaiser gegeben worden war; vgl. auch Claud. 13,5 ff; U. Frings 230.

⁸¹³ Vgl. U. Frings 231.

⁸¹⁴ Die Erwähnung von Tugenden ist ein fester Bestandteil der Panegyrik, wobei die kriegerischen Eigenschaften, wie etwa Strenge und Tapferkeit, mehr bewundert, die friedlichen, wie z.B. Gerechtigkeit und Milde, mehr geliebt werden; vgl. K. Ziegler, *Panegyrikos*, Sp. 559 – 581; Th. Payr, Sp. 332 – 343; J. Dingel, *Panegyrik*, Sp. 242 – 244.

⁸¹⁵ Vgl. U. Frings 235. – Bzgl. der Darstellung Stilichos bei Claudian vgl. P. Fargues 57 ff; A. Cameron, *Poetry and Propaganda*, passim; J. Nolan 45 ff; Paula James 151 ff.

edle Strenge zeichnen ihn aus. Speziell zum Herrscherlob gehört auch der Preis körperlicher Schönheit. Über Stilichos Aussehen wird nichts als seine *canities* (325) erwähnt; doch diese setzt der Dichter betont an den Zeilenanfang. Sie ist ein Zeichen für Weisheit und verleiht Stilichos ohnehin schon verehrungswürdigem Gesicht noch mehr Würde. In seiner Person sind sowohl die *grauitas*, die erst dem älteren Menschen zukommt, als auch die *uires iuuentae* (326) vereint; dieser Aspekt wird durch die chiasmatische Wortstellung noch betont. Jugend und Alter zugleich zeichnen ihn aus; dies ist ein Topos, der ebenfalls in den Bereich des antiken Herrscherlobes gehört⁸¹⁶. Obwohl der Ruhm eigentlich Honorius gehört – er ist der Kaiser und Bräutigam –, wird an seiner Stelle Stilicho, der eigentliche Herrscher, gepriesen.

Ein weiterer Vorzug, den die Soldaten hervorheben, ist, dass der Brautvater den Frieden liebt; nie hat er sein Schwert in einem Bürgerkrieg befleckt (329). Einige Verse später (333) bezeichnet der Chor ihn sogar als *pacis fidissime custos*. Hier zeigt sich deutlich, auf wessen Seite Claudian in den ständigen Auseinandersetzungen zwischen dem weströmischen und dem oströmischen Reich steht. Indem er Stilicho, der nach seinem nur zum Teil erfolgreichen Feldzug gegen Alarich i.J. 397 n. Chr. von Eutropius noch in demselben Jahr zum *hostis publicus* erklärt worden war⁸¹⁷, als friedliebend darstellt, gibt er allein dessen Widersacher Eutropius die Schuld an dem Konflikt.

Die Soldaten preisen Stilichos Handeln als mild und gerecht (vgl. 330 f). Sie lieben und fürchten ihn zugleich; jedoch ist ihre Furcht keine Angst, sondern Ehrfurcht gegenüber dem Herrscher (vgl. 332 *ipse metus te noster amat*). Sie rufen ihn feierlich als *iustissime legum arbiter*, *pacis fidissime custos*, *optime ductorum* sowie als *fortunatissime patrum* (332 – 334) an; ihr Lob erreicht hier seinen Höhepunkt. Durch den Mund der Soldaten preist Claudian Stilicho überschwänglich, wobei er viermal die Superlativform verwendet. Für ihn ist der künftige Schwiegervater des Kaisers überall der Beste, im öffentlichen Bereich (als Richter, Friedensstifter, Heerführer) wie auch im privaten Bereich (als Vater).

In den letzten Versen (335 – 337), die die Soldaten an Stilicho richten, ehren sie ihn, indem sie verkünden, dass sie sich Kaiser Honorius nun mehr verpflichtet wissen, weil dieser sein Schwiegersohn ist. Hier bringt Claudian noch einmal sehr deutlich zum Ausdruck⁸¹⁸, wem das eigentliche Lob gelten soll. Der Bräutigam erhält seinen Wert erst dadurch, dass Stilicho sein künftiger Schwiegervater ist. Dagegen

⁸¹⁶ Vgl. U. Frings 238 f.

⁸¹⁷ Vgl. A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 101 f. - Insgesamt zu den historischen Ereignissen dieser Zeit vgl. E. Stein 337 ff; J. Vogt 349 ff; O. Seeck 263 ff; P. Heather 147 ff.

⁸¹⁸ Das wiederholte *plus* (335) verstärkt diesen Gedanken.

wird Stilicho in dieser gesamten Partie hoch gepriesen. Der Chor spricht ihn sogar mit *inuicte* (336) an, einem Epitheton, das eigentlich mit der Person des Kaisers verbunden ist⁸¹⁹. Claudian überträgt demnach das Kaiserlob auf Stilicho.

Zuletzt fordern die Soldaten den Brautvater auf, sich für die Hochzeitsfeier zu bekränzen, sein Recht, d.h. seine Privilegien⁸²⁰, beiseite zu lassen und sich in die Chöre der Soldaten einzureihen (336 f). Hier hebt Claudian noch einmal den Aspekt der Beliebtheit Stilichos und dessen Nähe zum Volk hervor (vgl. 319 ff). Der Chor beschließt das *carmen* mit guten Wünschen, jedoch nicht, wie man es von einem Epithalamium erwartet, mit Segenswünschen für das Brautpaar, dass es bald Nachkommen haben möge. Honorius wird hier überhaupt nicht mehr erwähnt. Die Wünsche gelten vielmehr Stilichos Kindern Eucherius und Thermantia, die mit dieser Hochzeit gar nichts zu tun haben. Zuletzt wird Maria, die Tochter Stilichos und Braut des Kaisers, genannt. Ihr allein gilt der Wunsch, einen Sohn zu bekommen (340 f)⁸²¹. Honorius dagegen wird völlig ignoriert. Dass der Kaiser geradezu abgeschrieben ist, wird besonders im letzten Vers deutlich, wo der Chor den Wunsch äußert, dass ein kleiner Honorius im Schoß des Ahnen – gemeint ist natürlich Stilicho – sitzen möge. Dies ist für ein Epithalamium ungewöhnlich. Für Claudian scheint allerdings der Gedanke, dass nicht Honorius, sondern Stilicho Marias kleinen Sohn auf dem Schoß hält, besonders wichtig zu sein, sonst hätte er sein Hochzeitsgedicht nicht mit dem Wort *auitis* enden lassen.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes feststellen: Claudian hat in seinem Epithalamium für Kaiser Honorius und Maria geschickt Elemente der Hochzeitsdichtung, wie z.B. das Lob der Schönheit der Braut, die Erwähnung des Hochzeitsgottes sowie des Thalamos, mit Panegyrik verbunden und durch die Einarbeitung vieler politischer Anspielungen und des Soldatenlobes das *carmen* letzten Endes zu einem Preis Stilichos gemacht. Insgesamt ist die Generamischung in der Dichtung Claudians ein wichtiges Merkmal; dies zeigt sich vor allem an der Tatsache, dass der spätantike Poet eine Reihe von panegyrischen Epen verfasst hat.

Für den Dichter steht der Bezug zur Realität trotz seiner umfangreichen bildhaften Darstellungen mythologischer Szenen, wie etwa der Beschreibung des Meeresthiasos, stets im Vordergrund. Dies wird nicht allein dadurch deutlich, dass das

⁸¹⁹ Vgl. F. Sauter 153 ff; U. Frings 242.

⁸²⁰ Vgl. U. Frings 243.

⁸²¹ Die Sätze, in denen von Stilichos Kindern und seinem künftigen Enkel die Rede ist, beginnen alle mit *sic* (338 ff); so wird eine feste Verbindung innerhalb der Familie Stilichos, in der für Honorius offensichtlich kein Platz ist, dargestellt.

carmen mit der Beschreibung des psychischen Zustands einer realen Person, nämlich des Bräutigams, beginnt; im weiteren Verlauf des Gedichts hebt Claudian den Aspekt des Realen immer wieder hervor, wie z.B. in der Rede, die Venus an Maria richtet. Die Göttin spricht die Braut direkt als ‚künftige Mutter von Herrschern‘ an und weist sie auf Thron und Palast hin (253 ff). Sie fordert Maria auf, die Macht und Ehre des Weltreiches mit ihrem Mann zu teilen, und führt die Völker an, die ihr ergeben sind (276 ff). Besonders deutlich wird der Realitätsbezug natürlich durch die Fülle der politischen Anspielungen sowie durch das Soldatenlob. Das Epithalamium erweckt zunächst den Anschein, als sei es nur zu Ehren des Honorius und seiner künftigen Gattin verfasst: Der Dichter hebt die Reinheit (1 ff) und Ehrenhaftigkeit (23 ff) des Kaisers hervor. Honorius ist eine so wichtige Persönlichkeit, dass Amor selbst sich dessen Angelegenheit annimmt und Venus sich sehr beeilt, um den Ehebund zu stiften. Maria wird ebenfalls geehrt: Der Dichter berichtet, wie die Nereiden Venus einzigartige, sehr kostbare Geschenke für das junge Mädchen übergeben (165 ff). Er lobt, wie es in einem Hochzeitsgedicht üblich ist, die Schönheit der Braut und ihre Tugendhaftigkeit (230 ff). Ein weiteres Lob besteht darin, dass die Liebesgöttin persönlich die Hochzeitsvorbereitungen trifft (202 ff) und die Braut für die Feier ausstattet (282 ff), wobei sie betont, dass sie eigens um Marias willen erschienen ist (254 ff). Doch nicht erst im letzten Teil des Gedichtes, dem Soldatenlob, sondern auch in den Passagen, in denen es um die Hochzeit von Honorius und Maria geht, bringt der Dichter seine Verehrung gegenüber Stilicho zum Ausdruck: In dem Monolog des Kaisers z.B. wird der Schwiegervater dadurch indirekt gelobt, dass er als ‚Verzögerer‘ der versprochenen Hochzeit dargestellt wird (20 ff). Amor weist in seinem Gespräch mit Venus auf Stilichos militärische Leistungen hin (119 f). Bei der Meeresfahrt der Liebesgöttin erwähnen die Nereiden, wie sie Stilicho oftmals siegreich leiteten, wenn er den bedrängten Achivern zu Hilfe kam (178 f). Venus gibt die Anweisung, den Thalamos mit Trophäen zu schmücken, die aus den zahlreichen gewonnenen Schlachten des Kaisers Theodosius mit Stilicho stammen (218 ff).

Zuletzt tritt der Preis des künftigen Schwiegervaters offen zu Tage. Claudian rühmt Stilicho, indem er einen für ein Hochzeitscarmen ungewöhnlichen Chor ein Lob auf den Brautvater singen lässt, wobei er Elemente des Herrscherlobes, das dem Kaiser zukam, auf Stilicho überträgt. So macht Claudian den künftigen Schwiegervater des Honorius zur eigentlichen Hauptperson seines Epithalamium und benutzt diese Gattung für Panegyrik und politische Propaganda.

Sein zweites Epithalamium hat Claudian für die Hochzeit des Palladius, seines Kollegen bei Hofe⁸²², mit Celerina⁸²³ verfasst. Dem *carmen* geht eine kurze, aus vier elegischen Distichen bestehende *praefatio*⁸²⁴, die anders als die *praefatio* zu c. 10 keine mythologische Schilderung, sondern einige biographische Informationen enthält, voraus: Zunächst teilt der Dichter mit, dass er nur wenig Zeit hatte, das Epithalamium abzufassen; die Worte *carmina per thalamum* (1) gleich zu Beginn der *praefatio* weisen darauf hin, dass es sich bei dem folgenden *carmen* um ein Hochzeitsgedicht handelt. Zur Abfassung des Epithalamium führte den Dichter eine doppelte Verpflichtung: Dem Bräutigam wollte er, dessen Schwiegervater durfte er das *carmen* nicht verweigern (2). In den folgenden Distichen wird die antithetische Struktur, die Vers 2 aufweist, fortgeführt. Die *hic-ille*-Periode, die sich über die Verse 3 – 6 erstreckt, ist als Trikolon nach dem Prinzip der wachsenden Glieder strukturiert⁸²⁵. Das Schlusdistichon (7 f) beginnt wie Vers 1 (*carmina*) ebenfalls mit dem Wort *carmen* und greift die in Vers 2 angeführten Wörter *gener* und *socer* wieder auf. Die *praefatio* weist demnach eine ringförmige Komposition auf. Was die biographischen Informationen, die die *praefatio* beinhaltet, anbelangt, so lässt sich aus ihnen noch Folgendes entnehmen: Sowohl der Bräutigam, der denselben Rang am Hofe wie der Dichter hat (3 *hic socius*), als auch der Schwiegervater, der der Vorgesetzte des Sprechers ist (3 *dux*), sind kaiserliche Beamte (3 f). Mit dem Bräutigam, der derselben Generation angehört, ist der Dichter nicht nur durch sein Alter, sondern auch durch gemeinsame Interessen (*studiis communibus*)⁸²⁶ verbunden (5); der Brautvater ist durch sein fortgeschrittenes Alter und seine Ehrenstellung dem Dichter vorangestellt (6). Das *carmen* dichtet er aus Zuneigung zu seinem Freund und aus Ehr-

⁸²² Der Vater des Bräutigams hieß ebenfalls Palladius und bekleidete das Amt des Stadtpräfekten von Konstantinopel. Zu seiner Person vgl. PLRE I 660 f. Der jüngere Palladius (vgl. PLRE II, Palladius 2: 819) war ein Kollege Claudians am Hof. Wie der von Th. Birt aus den Überschriften einiger Handschriften rekonstruierte Titel „*Epithalamium dictum Palladio v. c. tribuno et notario et Celerinae*“ zeigt, war der Bräutigam wie auch Claudian *vir clarissimus* und *tribunus et notarius*.

⁸²³ Celerina wurde in Tomi geboren; ihr Vater war gewiss ein *primicerius notariorum*, der Vorgesetzte Claudians am Kaiserhof (praef. 2 – 8; carm. min. 25,82 – 91); vgl. Celerina: PLRE II 278.

⁸²⁴ G. Frhr. v. Wedekind 279 hält die *praefatio* für „so trocken, frostig und breit“, dass sie „wohl mit Unrecht Claudian zugeschrieben wird“. Es gilt jedoch zu bedenken, dass es zwischen den in der *praefatio* enthaltenen Informationen und dem, was aus Claudians Leben bekannt ist, Beziehungen gibt; vgl. F. Felgentreu 185.

⁸²⁵ 1. *hic socius, dux ille mihi*, 2. *nostrique per aulam/ordinis hic consors, emicat ille prior*. 3. *hunc mihi coniungit studiis communibus aetas; illum praeponeit uel senium uel honos*; vgl. F. Felgentreu 185.

⁸²⁶ Damit sind wohl eher gemeinsame literarische Interessen als dienstliche Verpflichtungen gemeint; vgl. A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 401; F. Felgentreu 182 mit Anm. 362.

furcht gegenüber dessen Schwiegervater. Als Dichter erfüllt er diese Aufgabe aus Pflichtgefühl, als Soldat aus Gehorsam (8).

Das nun folgende Epithalamium⁸²⁷, das weitaus kürzer ist als das Hochzeitsgedicht für Kaiser Honorius – es besteht aus 146 Hexametern –, lässt sich in drei Hauptabschnitte gliedern: 1. Beschreibung der Venus mit ihrem Gefolge und das Erscheinen des Hochzeitgottes (1 – 55); 2. die Rede des Hymenaios (56 – 99); 3. Venus' Fahrt zum Brautpaar und die Eheschließung (99 – 145)⁸²⁸.

Während Claudian in der *praefatio* zu dem Hochzeitsgedicht für Kaiser Honorius über die mythologische Hochzeit von Peleus und Thetis berichtet, das Epithalamium dann aber mit der Beschreibung einer realen Person, der des Kaisers, beginnt, wählt er im Fall des c. m. 25 den umgekehrten Weg. In der *praefatio* des Hochzeitsgedichtes für Palladius erwähnt er ausschließlich reale Personen, den Bräutigam und den Brautvater, zu denen er eine persönliche Beziehung hat; das Epithalamium hingegen beginnt mit einer mythologischen Schilderung: Venus hat sich im Schutz einer Schatten spendenden Grotte zum Schlafen gelegt. Neben ihr ruht ihr Gefolge; einige der Amoren schweifen unterdessen durch die Gegend (1 – 20)⁸²⁹. Anders als in Claudians *carmen* für Kaiser Honorius (c. 10,117 ff) tritt hier Amor nicht an seine Mutter heran, um sie über seine ‚Beute‘ zu informieren und sie zu bitten, den Ehebund zu schließen. Im Fall der bevorstehenden Hochzeit des Palladius ist es die Liebesgöttin selbst, die fröhlichen Lärm aus der Nachbarschaft, bei dem auch der Name der Braut und ihres Gemahls erklingt, hört. Daraufhin wird Venus ganz wach und ruft sofort den Hochzeitgott. Allein Hymenaios, der Sohn einer Muse⁸³⁰, ist dafür zuständig, die Vermählten zum Ehegemach zu führen, und vor ihm darf kein anderer die Fackeln schwingen (21 – 33)⁸³¹. Mit der folgenden Be-

⁸²⁷ Zur Frage der Datierung vgl. G. Frhr. v. Wedekind 279; Th. Birt, *Claudii Claudiani carmina* XLIV; F. Vollmer, Sp. 2656; C. Morelli 367.

⁸²⁸ Die drei Hauptabschnitte lassen sich ihrerseits in jeweils drei Teile gliedern: 1. Hauptabschnitt: 1 – 20: Beschreibung der Venus und ihres Gefolges; 21 – 33: Venus wird vom fröhlichen Lärm geweckt und ruft Hymenaios; 34 – 55: Beschreibung des Hochzeitgottes; Venus fragt ihn nach Namen und Herkunft der Brauteute. 2. Hauptabschnitt: 56 – 69: Hymenaios berichtet Venus über den Vater des Palladius; 69 – 82: Der Gott weist auf Celerinas Geburtsort hin und erzählt von Celerinus; 82 – 99: Hymenaios berichtet über Celerinas Vater und drängt zur Hochzeitsfeier. 3. Hauptabschnitt: 99 – 123: Venus' Vorbereitung und Fahrt im Taubenwagen; 124 – 138: Venus kommt zum Brautpaar und schließt den Ehebund; 139 – 145: Die Göttin ruft zwei Amoren, die die Brauteute mit Pfeilen treffen.

⁸²⁹ Diese Szene ist genrehaft, vgl. Stat. silv. 1,2,51 ff: Venus ruht in ihrem Schlafgemach, umgeben von einer Schar Amoren; Claud. 10,99 ff: Venus hält sich gerade in ihrem Gemach auf, als Amor eintritt. Unterdessen befinden sich in ihrem Hain tausend Amoren und andere Wesen.

⁸³⁰ Catull bezeichnet den Hochzeitgott als *Vraniae genus* (c. 61,2) und erwähnt dessen Wohnsitz (c. 61,1 und c. 61,27 ff); vgl. C. Morelli 370.

⁸³¹ Vgl. Catull c. 61,15; Sen. Med. 67 ff; Claud. 10,202.

schreibung des Hochzeitsgottes⁸³² sowie einer an ihn gerichteten Venusrede endet der erste Hauptabschnitt (34 – 55): Hymenaios ist gerade damit beschäftigt, auf einer selbst gefertigten Flöte Hirtenmelodien zu versuchen, als er Venus erblickt. Sogleich bricht der Gott, dessen schneeweiße Wangen von der Sonne und seiner Scheu gegenüber Venus gerötet waren⁸³³, sein Spiel ab. Die Liebesgöttin fordert von ihm eine Erklärung für den fröhlichen Lärm und will den Namen der Braut sowie Heimat und Geschlecht des Paares wissen.

Zusammenfassend lässt sich im Hinblick auf den ersten Hauptabschnitt feststellen, dass Claudian, wie schon bei seinem ersten Hochzeitsgedicht, Statius folgt, indem er eine Ruheszene der Venus beschreibt. Neu ist in diesem *carmen* aber zum einen, dass die Liebesgöttin von sich aus die Initiative ergreift und den Hochzeitsgott herbeiruft, sobald sie den fröhlichen Jubel vernommen hat, zum anderen, dass Hymenaios, der sowohl bei Statius (*silv.* 1,2,237 ff) als auch in Claudians erstem *carmen* (c. 10,202 und 312) nur kurz erwähnt wird, hier eine wichtige Rolle spielt. Vergleicht man Claudians erstes Hochzeitsgedicht mit c. m. 25, erkennt man, dass der Dichter in dem Epithalamium, das er für einen offiziellen Anlass schrieb, sehr viel Wert auf politische Anspielungen, weniger Wert aber auf Elemente der Hochzeitsdichtung gelegt hat. In c. m. 25 dagegen spielen der Hochzeitsgott und Elemente der Hochzeitsdichtung, wie noch gezeigt wird, eine große Rolle. Dies kommt daher, dass es sich bei Claudians zweitem Epithalamium um ein ‚eher privates‘ Gedicht für seinen Kollegen handelt. Der Ton dieses *carmen* ist weitaus herzlicher als in demjenigen, das der Dichter für den Kaiserhof verfasst hat.

Der zweite Hauptabschnitt (56 – 99) beinhaltet die Rede des Hochzeitsgottes. Zunächst entgegnet er Venus, die den Eindruck gehabt hat, als wolle er sich nur der musischen Betätigung hingeben, dass er sich schon längst wunderte, dass sie als Liebesgöttin bei einer so wichtigen Vermählung sorglos blieb (56 f). Hymenaios dreht den Spieß also einfach um und berichtet im Folgenden über die Familien des Brautpaares⁸³⁴: Beide zeichnen sich durch hohe Würden aus (59 *fascibus insignes*), und ihr Blut war das erlesenste im Reich (60 f). Der Vater des Bräutigams, den Hymenaios lobend hervorhebt (61 – 69), ist auch an den entlegensten Orten am Roten Meer und in Äthiopien bekannt und beliebt (61 – 64). Er besitzt ein gütiges Wesen, Wissen und Humor (64 f); sein fortgeschrittenes Alter bezeichnet Hymenaios als *grata* (65). In den folgenden Versen weist der Hochzeitsgott auf Palladius’

⁸³² Vgl. Men., Rhet. Gr. III 400,31 ff Sp.

⁸³³ Vgl. Catull c. 61,9 f.

⁸³⁴ Hier folgt Claudian Menanders Empfehlung für den *λόγος ἐπιδαλάμιος* (Rhet. Gr. III 402,25 ff; 403,7 ff Sp.).

verschiedene Ämter, die er am Hof innehat, hin. In Konstantinopel fungierte der Vater des Bräutigams als Stadtpräfekt (66 – 68). Nach dem Lob des älteren Palladius geht Hymenaios mit der Erwähnung des Geburtsortes Celerinas (69 f) zum Lob ihres Geschlechts über. Celerinus, ein Vorfahr der Braut mütterlicherseits, hatte als Präfekt Ägyptens nach Kaiser Carus' Tod i.J. 283 die Krone, die ihm von seinen Soldaten angeboten worden war, abgelehnt⁸³⁵, da er die friedliche Ruhe der Herrschaft vorzog (72 – 82). Die letzte Person aus Celerinas Familie, die gerühmt wird, ist ihr Vater. Der Hochzeitgott hebt dessen hohe Position, die er nach Absolvierung des *cursus honorum* im Reich innehatte, hervor und nennt die Funktionen des Amtes, das Palladius' Schwiegervater bekleidete; sicher war damit das Amt eines *primicerius notariorum* gemeint⁸³⁶. Zuletzt ehrt Hymenaios den tugendhaften Charakter des Brautvaters (92) und erwähnt, dass Stilicho dessen Gönner war (93)⁸³⁷. Der Hochzeitgott wendet sich nun an Venus und fordert sie nachdrücklich auf, rasch alle zum Fest zu führen (94 – 96). Er selbst will jetzt die Hochzeitsfackeln schwingen und mit seiner Flöte den Chören antworten (96 – 99). Mit diesen Worten beendet er seine Rede.

Im Hinblick auf diesen zweiten Hauptabschnitt fällt auf, dass Hymenaios, als er von Venus nach dem Brautpaar gefragt wird, die Namen von Braut und Bräutigam, die ihm schon längst bekannt sind, nicht nennt, sondern diese Kenntnis auch bei ihr voraussetzt. Hierdurch bringt der Dichter seine Verehrung für seinen Kollegen und dessen künftige Gattin zum Ausdruck: Die beiden sind so wichtig, dass sie sowohl dem Hochzeitgott als auch Venus bekannt sind. Claudian lässt Hymenaios stattdessen über die Familien der Brautleute erzählen und richtet sich somit nach einer Empfehlung Menanders für die Hochzeitsrede. Indem er sowohl den Vater des Bräutigams als auch Celerinus sowie Celerinas Vater ausführlich lobt, ehrt er zugleich auch die Brautleute. Beide stammen aus ausgezeichnetem Haus. Während Claudian in dem Epithalamium, das er für den offiziellen Anlass am Kaiserhof verfasst hat, vor allem Stilicho rühmt, spielt der Schwiegervater des Kaisers in diesem *carmen* keine Rolle; er wird lediglich einmal genannt (93). Politische oder propagandistische Andeutungen fehlen völlig. Stattdessen steht hier das eigentliche Geschehen, die Hochzeit, im Vordergrund. Dies bringt der Dichter durch Hymenaios' lange Rede zum Ausdruck; insgesamt ist der nun folgende dritte Hauptabschnitt ausschließlich auf die bevorstehende Eheschließung ausgerichtet: Zunächst wird

⁸³⁵ Vgl. PLRE I 190; G. Frhr. v. Wedekind 279; C. Morelli 368; F. Felgentreu 183.

⁸³⁶ Vgl. PLRE I 1011: Anonymus 34; C. Morelli 368; A. Cameron, *Poetry and Propaganda* 401.

⁸³⁷ Vgl. G. Frhr. v. Wedekind 284.

kurz berichtet, wie die Liebesgöttin ihr Haar ordnet und ihr Gewand anlegt, bevor sie die Reise zum Brautpaar antritt (100 – 102)⁸³⁸. Es folgt die Schilderung ihrer Fahrt auf dem Taubenwagen (103 – 115). Während Claudian in seinem Epithalamium für Kaiser Honorius ausführlich von Venus' Reise über das Meer erzählt, schildert er in diesem *carmen*, wie die Göttin durch die Luft fährt; hierin folgt er Statius, der in seinem Hochzeitsgedicht, wenn auch nur kurz (silv. 1,2,142 – 144), ebenfalls Venus' Fahrt durch die Wolken erwähnt. Im Gegensatz zu dem flavischen Dichter gestaltet Claudian diese Szene aber ausführlich und wählt als Gefährt der Göttin nicht den Schwänenwagen, sondern, wie bereits bemerkt, den Taubenwagen. Wie schon in *carmen* 10, berichtet Claudian von einem Geleitzug. Hier sind es die Amoren, die in fröhlichem Wettkampf durch die Wolken fahrend⁸³⁹, Venus zum Haus der Brautleute begleiten. Dort angekommen, lassen die einen aus der Luft Rosen und Viole⁸⁴⁰, die sie auf Venus' Auen gesammelt haben, regnen, andere gießen aus mit Edelsteinen besetzten Gefäßen Balsam über das Haus des Brautpaares. In seinem Hochzeitsgedicht für den Kaiser erwähnt Claudian Balsam und Edelsteine bei der Beschreibung von Venus' Palast⁸⁴¹; hier aber führt er die Kostbarkeiten im Zusammenhang mit dem Haus der Brautleute an, wodurch Palladius und Celerina besonders geehrt werden.

⁸³⁸ Das Ordnen der Haare sowie das Ankleiden gehören ebenfalls zu den genrehaften Szenen; vgl. dazu Claud. 10,99-105 und 10,123-127; Anm. 829.

⁸³⁹ Vgl. Philostr. Im. 1,9; C. Morelli 371; U. Frings 68.

⁸⁴⁰ Vgl. Stat. silv. 1,2,21 ff.

⁸⁴¹ Vgl. Claud. 10,87 ff. Statius erwähnt in seinem Epithalamium (silv. 1,2,144) die mit Edelsteinen verzierte Deichsel des Wagens, auf dem Venus von ihrem Sohn gefahren wird.

Eine weitere Ehrung des Paares besteht darin, dass der Dichter schildert, wie die Liebesgöttin persönlich zwei Riten, die zu einer römischen Hochzeit gehören, durchführt (124 – 129), wobei er sich aber nicht an die tatsächliche Reihenfolge der Bräuche, wie sie bei einer realen Feier vorkommt, hält. Wichtig ist hier, dass die Göttin selbst tätig wird: Sie ‚raubt‘⁸⁴² zuerst die weinende Celerina vom Schoß ihrer Mutter (124 f) und verbindet dann die rechte Hand des Bräutigams mit derjenigen der Braut (128 f). In der Realität wird bei einer römischen Hochzeit zunächst von einer *pronuba* die Eheschließung vollzogen; erst später, unmittelbar vor der *deductio*, wird die Braut vom Schoß der Mutter ‚geraubt‘. In seine Schilderung der beiden Hochzeitsriten flicht der Dichter geschickt ein Lob der Schönheit Celerinas (126)⁸⁴³ sowie einen Hinweis auf ihre Herkunft (127) ein.

Es folgt Venus' Anrede an die Brautleute (130 – 138)⁸⁴⁴. Sie ermuntert sie nicht nur zum Liebesgenuss, sondern erteilt ihnen auch Ratschläge, wie sie sich am besten verhalten sollen⁸⁴⁵. Mit einem knappen Hinweis auf Celerinas künftige Rolle als Frau und Mutter (137) – der Segenswunsch für Kinder unterbleibt – sowie mit einem an die Braut gerichteten Trostwort beschließt die Göttin ihre *allocutio*. Anders als man erwarten könnte⁸⁴⁶, endet dieses *carmen* nicht mit der Anrede an die Brautleute, sondern mit der Schilderung, wie Venus zwei aus der Gruppe der Amoren ruft und diese mit ihren Pfeilen, die sie mit reinem Honig⁸⁴⁷ bestrichen haben, die Braut und den Bräutigam treffen (139 – 145).

Überblickt man das c. m. 25 insgesamt, lässt sich erkennen, dass Claudian, anders als im c. 10, hier ein aufrichtig gemeintes Hochzeitsgedicht, in dem die Feier, das Brautpaar und die Liebe im Vordergrund stehen, verfasst hat. In formaler Hin-

⁸⁴² Bei Catull (c. 61,3 f) ist dafür Hymenaios zuständig; zu den Hochzeitsriten im Einzelnen vgl. Kap. 3.3.1.

⁸⁴³ Es ist auffallend, dass Claudian die Schönheit der Braut nur sehr kurz, diejenige des Bräutigams gar nicht erwähnt.

⁸⁴⁴ Eine *allocutio sponsalis*, am Ende eines Epithalamium, ist an die Brautleute, die sich schon im Ehegemach befinden, gerichtet. Sie beinhaltet die Aufforderung zum Liebesgenuss sowie Segenswünsche für die Nachkommenschaft und für das Brautpaar; vgl. Theoc. 18,50 ff; Catull c. 61,204 ff; E.A. Mangelsdorff 9 ff; Kap. 1.1.2; 3.3.1.

⁸⁴⁵ Die an Celerina gerichteten Worte (134 – 136) erinnern an die in Catulls c. 61 enthaltenen Fescenninerverse (144 ff), die der Braut Iunia gelten. Der Rat, den Palladius bekommt (133 f), enthält genau den gegenteiligen Gedanken von dem, was Claudian in seinen Fescenninen für die Hochzeit von Kaiser Honorius (c. 14,5 ff) zum Ausdruck bringt.

⁸⁴⁶ Vgl. Theoc. 18,50 ff; Catull c. 61,204 ff. Claudians Hochzeitsgedicht für Kaiser Honorius endet zwar nicht mit einer Anrede an das Brautpaar, wohl aber mit dem Wunsch, dass Maria bald einen Sohn bekommen möge.

⁸⁴⁷ Vgl. Claud. 10,70.

sicht zeigt sich dies zum einen an der umfangreichen Partie, die Hymenaios zukommt, sowie an der *allocutio sponsalis*, zum anderen an der Einarbeitung etlicher Motive, die aus der Hochzeitsdichtung bekannt sind, wie z.B. die weinende Braut, die vom Schoß ihrer Mutter ‚geraubt‘ wird, Lob der Schönheit der Braut, der Hinweis auf Hochzeitsfackeln, Kränze, Musik und Tanz.

Vor allem aber zeigt sich dies am Inhalt: Anders als im Epithalamium für die kaiserliche Hochzeit, in dem der Dichter schildert, wie sehr Honorius in Maria verliebt ist, diese aber gar nicht an eine Heirat denkt und von den Vorteilen einer Ehe mit dem Kaiser erst noch überzeugt werden muss, sind die Brautleute in diesem *carmen* bereits einander zugetan. Es wird nichts davon berichtet, dass Amor und Venus zuvor tätig geworden sind, um die Liebe erst zu stiften. Im Gegenteil, die Hochzeit steht bereits fest; der fröhliche Lärm der Gäste erklingt. Der Hochzeitgott weiß seit längerer Zeit über die Brautleute und deren Familien genau Bescheid, und Venus, die sich zuvor von Hymenaios über das Paar informieren ließ, eilt zum Haus der Braut und vollzieht sogleich zwei Hochzeitsriten. Im c. 10 dagegen spricht die Liebesgöttin lange mit der Braut, um sie von den Vorteilen der Ehe zu überzeugen. Sie tut dies allerdings nicht mit einem Hinweis auf die Liebe und Fürsorge des künftigen Gatten, sondern stellt Maria die Macht und Ehre, die sie durch diese Heirat bekommen wird, vor Augen. Von Liebe ist dort gar keine Rede. Stattdessen erhält die Braut kostbare Geschenke. Während Claudian im c. m. 25 eine *allocutio sponsalis*, in der Venus die Brautleute zur Liebe auffordert und ihnen Ratschläge gibt, eingearbeitet hat, fehlt eine solche Anrede im *carmen* für die Hochzeit des Kaisers. Stattdessen singen die Soldaten ein Lob auf Stilicho. Weder erhält das Brautpaar einen Segenswunsch noch wird es zum Liebesgenuss ermuntert. Der Bräutigam, der nur aufgrund seines verehrungswürdigen Schwiegervaters anerkannt ist, wird am Ende des *carmen* gar nicht mehr erwähnt. Der Kinderwunsch gilt nur Maria, damit Stilicho bald einen Enkel bekommt.

Vergleicht man Claudians Epithalamien mit dem statianischen Gedicht, zeigt sich, dass der spätantike Dichter nach dem Vorbild seines römischen Vorgängers Statius epische Epithalamien, in denen er eine mythologische Erzählung mit dem realen Geschehen einer spezifischen Hochzeit verbindet, verfasst hat. Allerdings findet sich, anders als bei dem flavischen Dichter, der in seinem *carmen* persönlich zu Wort kommt (silv. 1,2,16; 47 ff; 256 ff) und hauptsächlich den Bräutigam Stella, am Ende des *carmen* auch die Brautleute gemeinsam anspricht, bei Claudian keine persönliche Hinwendung des Dichters zu den Brautleuten oder anderen am Geschehen Beteiligten. Insofern schlägt Claudian hier einen neuen Weg ein.

Wie die Ausführungen erkennen ließen, verwendet der spätantike Poet Motive, die sich im stianischen Epithalamium finden, jedoch wandelt er sie zum Teil ab, um dadurch eine bestimmte Absicht zum Ausdruck zu bringen; dies lässt sich an verschiedenen Beispielen aufzeigen: Sowohl Statius' *silv.* 1,2 als auch Claudians *carmen* für die kaiserliche Hochzeit (c. 10) enthalten ein Gespräch zwischen Amor und seiner Mutter. Während im Fall von Stellas Hochzeit Amor die Liebesgöttin durch verschiedene Argumente zum Eingreifen erst bewegen muss und daher eine längere Rede hält (*silv.* 1,2,65-102), fällt die entsprechende Passage bei Claudian wesentlich kürzer aus (c. 10,117-122). Durch die Tatsache, dass Venus nicht erst noch von ihrem Sohn überzeugt werden muss, Hilfe zu leisten, hebt der Dichter die Wichtigkeit der kaiserlichen Hochzeit hervor.

Ein weiteres Beispiel ist folgendes: Statius erwähnt in seinem Gedicht kurz, dass ein Chor den Bräutigam besingt (16 f). Das Chor-Motiv findet sich auch in den beiden Hochzeitsgedichten Claudians. Während der spätantike Dichter in seinem *carmen* für Palladius und Celerina, wie sein römischer Vorgänger, nur knappe Hinweise auf die Mitwirkung von Chören gibt (c. m. 25,22 und 99), weitet er das Chor-Motiv in c. 10, indem er Soldaten ein Loblied (c. 10,300-341) auf Honorius' Schwiegervater Stilicho vortragen lässt, zum Zweck der politischen Propaganda aus.

Bei dem dritten Beispiel geht es um den Hochzeitsgott: Statius erwähnt ihn in seinem Epithalamium nur sehr kurz (*silv.* 1,2,237-239); hierin folgt ihm Claudian in seinem Gedicht für Kaiser Honorius und Maria (c. 10,202 und 312). Im c. m. 25 dagegen weist der spätantike Dichter dem Hochzeitsgott verschiedene Funktionen zu: Zunächst wird Hymenaios als Sohn einer Muse, der auf einer Hirtenflöte spielt, dargestellt (c. m. 25,34-43). Zudem erhält der Hochzeitsgott die Aufgabe, Venus über die Brautleute und deren Herkunft zu informieren (c. m. 25, 50-95). Im weiteren Verlauf des Gesprächs mit Venus äußert Hymenaios den Wunsch, die für ihn charakteristischen Tätigkeiten, nämlich die Kränze zu schütteln und die Fackeln zu schwingen, auszuführen (c. m. 25,96 f). Anders als im c. 10, wo Venus dem Hochzeitsgott einen Befehl erteilt (c. 10,202), gibt Hymenaios jetzt der Liebesgöttin eine kurze Anweisung (c. m. 25,95 f). Indem Claudian dem Hochzeitsgott in seinem Gedicht für Palladius und Celerina eine so wichtige Rolle einräumt, bringt er zum Ausdruck, dass es ihm hier, anders als im Epithalamium für Kaiser Honorius und Maria, um das Thema Heirat und Liebe, nicht aber um Politik und Propaganda geht, was sich auch an dem Venus-Motiv feststellen lässt:

In beiden Gedichten Claudians findet sich das von Statius verwendete Motiv, dass die Liebesgöttin zur Braut kommt. In dem Epithalamium des flavischen Dichters wird geschildert, wie Venus zu Violentilla eilt und sie mit verschiedenen Argu-

menten zu einer Ehe mit Stella bewegt (silv. 1,2,162-193). Ebenso erzählt Claudian in seinem ersten Hochzeitsgedicht, wie die Liebesgöttin zu Maria kommt und die Braut, die noch nichts von der Hochzeit weiß, davon überzeugt, dass eine Ehe mit Kaiser Honorius große Vorteile bringt, wobei Venus' Argumente, wie die Ausführungen zeigten, nur auf die Aspekte Macht und Ehre zielten (c. 10,252-281). In seinem zweiten Hochzeitsgedicht verändert Claudian das Venus-Motiv dahin gehend, dass die Liebesgöttin, als sie zur Braut kommt, nicht erst noch ein überzeugendes Gespräch mit ihr führt, sondern sofort schon Hochzeitsriten selbst vollzieht (c. m. 25, 124-129) und dann das Brautpaar zum Liebesgenuss auffordert (c. m. 25, 130 f). Hierdurch bringt Claudian im c. m. 25 wiederum zum Ausdruck, dass es ihm im Epithalamium für Palladius und Celerina, anders als im carmen für Kaiser Honorius und Maria, ausschließlich um Hochzeit und Liebe geht.

Insgesamt lässt sich also im Hinblick auf Claudians Hochzeitsdichtung festhalten: Der spätantike Poet hat sich, abgesehen von der Abfassung lyrischer Fescenninen, die sehr wahrscheinlich nicht für eine Choraufführung bestimmt waren, sondern vom Dichter selbst anlässlich der Heirat des Kaisers Honorius in der Öffentlichkeit rezitiert wurden, noch zweimal der Hochzeitsdichtung zugewandt. In beiden Epithalamien orientiert er sich an dem stianischen Hochzeitsgedicht. Er übernimmt Motive, die Statius in seinem carmen für Stella und Violentilla verwendet, wandelt diese jedoch zum Teil ab und bringt dadurch jeweils eine bestimmte Absicht zum Ausdruck: Im Falle des carmen für die kaiserliche Hochzeit hebt Claudian nicht nur die wichtige Bedeutung dieser ehelichen Verbindung hervor, sondern zeigt darin vor allem seine Verehrung für den Brautvater Stilicho. Somit benutzt er die Gattung ‚Epithalamium‘, um ein auf Propaganda zielendes Gedicht zu schreiben. Der Ton dieses politisch stark gefärbten *carmen* ist insgesamt kalt und berechnend und passt daher eigentlich nicht zu einem Epithalamium. In dem zweiten Hochzeitsgedicht, das Claudian für seinen Kollegen Palladius verfasst, bringt der spätantike Dichter zum Ausdruck, dass ihm Hochzeit und Liebe wichtig sind. Insofern hat er mit seinem c. m. 25 ein aufrichtig gemeintes Hochzeitsgedicht geschrieben. Sowohl das Epithalamium für Kaiser Honorius und Maria als auch dasjenige für Palladius und Celerina wird der Dichter anlässlich der Feiern selbst rezitiert haben.

Zusammenfassung

Mit einem Überblick über die griechische Chorlyrik zu Beginn der Untersuchung sollte zunächst verdeutlicht werden, vor welchem Hintergrund die römischen Poeten, die sich beim Schaffen ihrer Werke an den griechischen Dichtungen orientierten, Chorlieder verfassten, und der Gegensatz zum römischen Bereich, in dem die Chorlyrik eine weitaus geringere Bedeutung hatte, hervorgehoben werden. Die Ausführungen über die Entwicklung der Chorrolle im griechischen Drama sowie über die Aufführungspraxis in klassischer und hellenistischer Zeit sollten vor allem auch dem besseren Verständnis der Position des Chores im römischen Drama der Republik dienen.

Das Hauptziel der Untersuchung lag darin, innerhalb der paganen römischen Literatur einen Überblick darüber zu geben, welche Dichter sich der Chorlyrik widmeten, in welchen Liedgattungen sie sich betätigten, und wie sich die Chorlyrik im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hat. Darüber hinaus wurden Gründe für die innerhalb der römischen Chorlieddichtung herrschende Diskontinuität gesucht, die besonders darin zum Ausdruck kommt, dass die Poeten sich nur vereinzelt und zum Teil lediglich im Auftrag des Staates der Chorlyrik zuwandten, sowie darin, dass sie sich, abgesehen vom dramatischen Bereich, nur in den Gattungen ‚Hymnos‘ und ‚Hochzeitslied‘ betätigten. Berücksichtigt wurde der Zeitraum zwischen dem Beginn der römischen Literatur im Jahre 240 v. Chr. und dem Wirken Claudians (um 400 n. Chr.). Die chorlyrischen Dichtungen der verschiedenen Autoren wurden jeweils vorgestellt, wobei sowohl auf die Fragen nach der Textgestaltung, den möglicherweise verwendeten griechischen und lateinischen Vorlagen, den politischen und gesellschaftlichen Einflüssen der Zeit auf die Dichtung als auch auf die Frage nach der Funktion des jeweiligen *carmen* sowie auf das Problem der Aufführung einzugehen war. Dabei war vor allem die Tatsache zu berücksichtigen, dass in der hellenistischen Zeit die Chorlyrik in Griechenland überwiegend nicht mehr ihren ‚Sitz im Leben‘ hatte, was sich am Hymnos, worunter hier das von einem Chor zu Ehren einer Gottheit vorgetragene Lied verstanden wurde, deutlich erkennen ließ: Während in der archaischen Zeit, sieht man von den unter Homers Namen überlieferten Hymnen ab, und in der klassischen Periode Dichter Hymnen grundsätzlich für eine Aufführung anlässlich einer Kultfeier verfassten, wurden in der hellenistischen Zeit, wie Inschriften bezeugen, zwar weiterhin für den Kult Lieder geschrieben und aufgeführt, vor allem aber kam es verstärkt zur Dichtung rein literarischer Hymnen, was dadurch bedingt war, dass der Hymnos sich aufgrund der veränderten gesellschaftlichen und politischen Situation Athens allmählich vom Kult löste. In der hellenistischen Zeit war die Chorlyrik, wie sich am Hymnos zeigte, weitgehend nicht mehr an eine tatsächliche Choraufführung bei einem Fest, an dem die breite Öffentlichkeit

teilnahm, gebunden. Vielmehr erfüllte sie als rein literarische Chorlyrik, da sie sich an einen kleinen, elitären Kreis von Zuhörern bzw. an den gebildeten Leser richtete, eine andere Funktion.

Die Übersicht über die verschiedenen Gattungen der griechischen Chorlyrik und die wichtigsten Dichter, die sich ihr gewidmet haben, sowie die Ausführungen über die Darbietungen der Chöre im Kult, vor allem bei den Dithyrambenagonen anlässlich der Großen Dionysien, an denen sich die freien Bürger Athens entweder durch Übernahme der Kosten für die Choraufführungen oder als Sänger bzw. zumindest als Zuschauer bei den Agonen zu beteiligen hatten, verdeutlichten zum einen, dass Chorlyrik in Griechenland eine jahrhundertelange Tradition hatte und Dichter sich kontinuierlich in dieser Gattung betätigten, zum anderen, dass die Chorvorträge in der archaischen und klassischen Zeit für den Zusammenhalt und die Stärkung der Polisgemeinschaft von großer Bedeutung waren.

Nicht nur bei religiösen Feiern, sondern auch im Drama, dessen Wurzeln offensichtlich im Kultus liegen, spielte der Chor eine wichtige Rolle. Grundsätzlich musste aber zwischen der Chorlyrik im Kult und derjenigen der dramatischen Dichtung unterschieden werden; denn bei den Chorliedern der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels, das ebenfalls eng mit dem Dionysoskult verbunden war, handelte es sich, im Gegensatz zu denjenigen Chorgesängen, die bei einem Fest zu Ehren einer bestimmten Gottheit erklangen, nicht um vollkommen selbständige Poesie, sondern um Bestandteile einer umfassenden dramatischen Dichtung. Bei der Vorform der Tragödie bestritt der Chor die gesamte Aufführung allein; es handelte sich bei dieser Darbietung wohl um reinen Gesang. Die Lieder konnten auch von Halbchören vorgetragen werden, oder der *χορυφαῖος* trat hervor und sang im Wechsel mit dem Gesamtchor. Wie der Chor für die Tragödie am Anfang stand, so auch für die Komödie, die sich wohl aus den Improvisationen derer, die die mit dem Dionysoskult eng verbundenen Phallos-Umzüge anführten, entwickelte.

Was die griechische Tragödie der klassischen Zeit, die an den großen attischen Staatsfesten in agonaler Form zur Aufführung kam, anbelangt, so wurde gezeigt, wie sich der Handlungsspielraum des Chores, der in den Stücken des Aischylos noch eine bedeutende Rolle spielte, im Laufe der Zeit durch die Erhöhung der Schauspielerzahl immer weiter verringerte, bis die Sängergruppe in den euripideischen Tragödien weitgehend nicht mehr aktiv in den Handlungsverlauf eingriff. Dies wurde am Beispiel der ‚Hiketiden‘ des Euripides deutlich, wo der Chor die eigenen Interessen, nämlich sein Asylgesuch, nicht mehr selbst vertrat, sondern sich passiv verhielt, während sich andere Personen für diese Angelegenheit einsetzten. Die Anwesenheit des Chores war also nur noch der Anlass für das Handeln der Schauspieler. Bei Agathon schließlich wurde die Funktion des Chores noch weiter eingeschränkt; in seinen Stücken trug der Chor lediglich akttrennende Lieder vor.

Im Hinblick auf die Aufführungspraxis wurde deutlich, dass, nachdem Athen seine politische und kulturelle Vormachtstellung in Griechenland verloren hatte und sich vom 4. Jh. v. Chr. an der Theaterbetrieb aufgrund der regen Theaterbautätigkeit rasch in der gesamten griechischen Welt ausbreitete, Dramenaufführungen nicht mehr fast ausschließlich auf Athen beschränkt waren. So kam es zu einer Loslösung des Dramas vom Dionysoskult, denn Anlass für die Darbietungen waren jetzt nicht mehr nur die großen attischen Staatsfeste zu Ehren des Dionysos, sondern auch Feiern für andere Gottheiten. Die Tragödienaufführungen des 4. Jhs. dienten in erster Linie der Unterhaltung. Es kam nicht mehr darauf an, dem Rezipienten die für sein Leben und für die Gemeinschaft grundlegenden religiösen und moralischen Werte zu vermitteln und ihn zu kritischer Reflexion anzuregen. Stattdessen spielte neben einer aufwändigen Bühnenausstattung die Musik in Form von virtuosen Instrumental- und Gesangseinlagen eine wichtige Rolle; die Schauspielkunst gewann immer mehr an Bedeutung. Da es für die Wandertruppen von Schauspielern, die in verschiedenen Orten hauptsächlich die beliebtesten Stücke der Klassiker darboten, zu aufwändig war, einen Chor zu den Aufführungen jeweils mitzuführen, wurden die Rolle des *χορυφαῖος* jeweils in einem Stück ausgeweitet und Solopartien verstärkt.

Auch in der griechischen Komödie, die seit 486 v. Chr. ebenfalls an den Großen Dionysien in agonaler Form dargeboten wurde, nahm die Bedeutung des Chores, der in der Alten Komödie eine wichtige Rolle spielte, allmählich ab: Bereits in den beiden aristophanischen Komödien, in den ‚Ekklesiazusen‘ und im ‚Plutos‘, die in die Phase des Übergangs zur Mittleren Komödie gehören, fehlte die Parabase; im ‚Plutos‘ war die Parodos die einzig ausgestaltete Chorpartie. Sonst gaben in den Handschriften nur noch *χοροῦ* -Vermerke an, dass hier der Chor Lieder, die keinen Bezug zur Handlung hatten, sang. In den Stücken der mittleren Phase beteiligte sich der Chor zwar noch manchmal am Gespräch, seine Lieder hatten aber mit dem dramatischen Geschehen an sich nichts mehr zu tun. In der Nea schließlich trug er nur noch akttrennende Lieder vor. Im Satyrspiel, das von den Römern nicht übernommen wurde, wirkten als Satyrn verkleidete Chorsänger mit.

Für den römischen Bereich in der republikanischen Zeit vor Catull ergab die Untersuchung der Chöre im Kult, dass die Römer die Mitwirkung von Chören bei Sühnefeiern kannten. Anlässlich dieser Feste verfassten Dichter in staatlichem Auftrag *carmina*, die von Chören öffentlich aufgeführt wurden. Bei den Liedern handelte es sich jedoch um einfache, kunstlose Gesänge, die nur dem Zweck der Sühne dienten und weiteres Unheil vom Volk abwenden sollten. Nach Abschluss der Kult-handlungen scheinen diese Lieder, die mit künstlerisch ausgebildeter Chorlyrik wohl nicht zu vergleichen waren, für eine weitere Aufbewahrung und Überlieferung nicht in Frage gekommen zu sein. Die römischen Dichter haben von den Griechen weder die künstlerische Ausgestaltung verschiedener Chorliedgattungen noch die Darbietung von Chorlyrik in agonaler Form übernommen. Während die Chorlyrik Griechen-

lands in archaischer und klassischer Zeit vor allem die Funktion hatte, die Polisgemeinschaft zu stärken und darum eine wichtige Rolle für die Gesellschaft spielte, hatte diese Gattung in Rom von vornherein also eine geringe Bedeutung.

Bezüglich der Chorlieddichtung in den römischen Dramen der republikanischen Zeit wurde festgestellt, dass Chorlyrik weder in der *fabula palliata* noch in den übrigen römischen Lustspielarten zu finden war, jedoch in der Tragödie wohl zumindest ansatzweise vorkam. Aufgrund der geringfügigen Tragödienfragmente konnten jedoch letzten Endes keine näheren Aussagen über die Gestaltung der Chorauftritte getroffen werden. Der Chorgesang in den römischen Tragödien war im Vergleich zu den Stücken der griechischen Klassiker aber sicherlich eingeschränkt, weil die Römer bei den Darbietungen ihrer Dramen die Aufführungspraxis der hellenistischen Zeit, als die Rolle des Chores zugunsten des *χορυφαῖος* eingeschränkt wurde, übernahmen, und weil in Rom vor der Errichtung eines festen Theaters im Jahre 55 v. Chr. Dramen an verschiedenen Orten aufgeführt wurden; zu diesen Veranstaltungen konnten Chöre nicht ständig mitgeführt werden. Ein weiterer Grund für die Einschränkung des Chorgesanges war durch die Bauweise des römischen Theaters gegeben. Da die Orchestra zum Halbkreis verkleinert war, musste der Chor auf der Bühne agieren und hatte daher keine Möglichkeit, umfangreiche lyrische Partien vorzutragen.

Bei der *fabula praetexta*, dem von Naevius begründeten historischen Drama, ließ sich aufgrund der geringen Fragmente die Mitwirkung eines Chores in den Stücken zwar annehmen, Chorlyrik konnte jedoch nicht nachgewiesen werden.

Die weitere Untersuchung bzgl. der römischen Chorlyrik in der republikanischen Zeit zeigte, dass mit Catull eine neue Situation eintrat. Während zuvor Dichter Chorlieder für Sühnefeiern im Auftrag des Staates verfasst, sich aber der Chorlyrik sonst nicht zugewandt hatten, betätigte sich Catull, der sich der hellenistisch-alexandrinischen Literaturtradition verpflichtet fühlte, in dieser Gattung, indem er zwei Hochzeitslieder (c. 61 und c. 62) sowie einen Hymnus auf die Göttin Diana (c. 34) schuf. Da in der hellenistischen Zeit jedoch eine beträchtliche Anzahl rein literarischer Hymnen gedichtet wurde, konnte man nicht ohne weiteres voraussetzen, dass Catull seine für Chöre verfassten *carmina* tatsächlich für eine Aufführung vorgesehen hat.

Die Textanalyse des c. 34 machte deutlich, dass der Dichter sich bei der Abfassung dieses *carmen* einerseits an der archaischen griechischen Lyrik orientierte, indem er die Form des griechischen Hymnos übernahm sowie einige Topoi der Hymnendichtung verwendete, andererseits aber auch römische Elemente in dieses Lied integrierte. Während in archaischer und klassischer Zeit Chorlyrik in Griechenland stets für einen Vortrag anlässlich eines bestimmten Festes verfasst wurde, die Lieder also ihren ‚Sitz im Leben‘ hatten, war dies für Catulls Dianahymnus nicht von

vornherein anzunehmen. Zwar weist die 1. Strophe des *carmen*, in der sich der Chor vorstellt und ein Lied ankündigt, eine gewisse ‚Lebendigkeit‘ auf, so dass die Vermutung nahe liegt, es könne sich bei dem c. 34 um ein Chorlied, das für einen Vortrag bei einem Kultfest zu Ehren Dianas bestimmt war, handeln. Jedoch wäre es ebenso gut vorstellbar, dass Catull bei seinem Leser diesen Eindruck nur erwecken wollte (vgl. Horaz c. 1,21). Seit der hellenistischen Zeit gab es neben der Tradition des zur Aufführung bestimmten Götterliedes vor allem die rein literarischen Hymnen. Catulls Vorbild Kallimachos verfasste Hymnen, bei denen es sich um rein dichterische Schöpfungen handelt. Möglicherweise schuf Catull, der in der Nachfolge dieses bedeutenden alexandrinischen Dichters stand, mit seinem Dianahymnus ebenfalls ein rein literarisches Kunstwerk, in dem er seine Gelehrsamkeit unter Beweis stellte.

Wenn auch die Frage nach der Aufführung des Hymnus‘ letzten Endes offen bleiben muss, so ist doch zu bedenken, dass sich die römischen Dichter an der hellenistischen Praxis der Literaturdarbietung orientierten und ihre Werke, von Dramen einmal abgesehen, üblicherweise für einen kleineren Kreis von Rezipienten der Oberschicht verfassten; diese Dichtungen wurden im Rahmen einer privaten Feier, etwa bei einem Gastmahl, vorgetragen. Es kam auch vor, dass sich gebildete römische Bürger von literarischen Werken eine Abschrift anfertigen ließen und Dichtung in Form von Privatlektüre rezipierten. Damit ist aber der Schritt hin zur reinen ‚Lese-‘ bzw. ‚Lektüreliteratur‘ vollzogen. So kann man vermuten, dass Catull sein c. 34 nicht für eine öffentliche Aufführung verfasst hat, zumal derartige Chordarbietungen bei den Römern ohnehin nicht die Regel waren.

Bei der Untersuchung der beiden anderen Chorlieddichtungen Catulls fanden sich im Text jeweils mehrere Hinweise darauf, dass der Dichter seine *carmina* nicht für eine tatsächliche Aufführung konzipierte. Für das in lyrischen Metren gedichtete c. 61, bei dem es sich im eigentlichen Sinn weder um einen Hymenaios noch um ein Epithalamium handelt, sondern um ein *carmen*, das eine Kombination aus vier verschiedenen Liedtypen darstellt, nämlich aus einem Hymnos, einem Lied, das die Braut zum Aufbruch ermuntert, einem Gesang während der *deductio* und vor dem Haus des Bräutigams sowie aus einem Epithalamium, bildet eine spezifische Hochzeit den Hintergrund. Catull hat hier kein Lied für eine Aufführung bei einer der Stationen des Festes geschrieben; vielmehr stellt er den Ablauf einer römischen Hochzeit zu einem großen Teil auf mimetische Weise dar, indem er einen Sprecher, der selbst aktiv am Geschehen teilnimmt, den übrigen Festteilnehmern Anweisungen geben lässt. Es wird jedoch vom Dichter bewusst offen gelassen, wer genau dieser Sprecher ist. Für das gesamte *carmen* bleibt das Problem mehr oder weniger bestehen, im Einzelnen zu bestimmen, welche Verse dem Sprecher oder dem Mädchen- bzw. Jungenchor zuzuweisen sind. Die Art der Darstellung, nämlich, dass die verschiedenen Rollen der am Fest beteiligten Personen nicht scharf von einander getrennt werden, ist ein Indiz dafür, dass es dem Dichter nicht auf eine tatsächliche

Aufführung seines *carmen* ankam. Ihm ging es vielmehr um die Schaffung eines Kunstwerkes, in dem ein in der Realität sich vollziehendes Ereignis poetisch sublimiert wird. Weitere Gründe, die dafür sprechen, dass das c. 61 nicht seinen ‚Sitz im Leben‘ hatte, wurden angeführt, z. B. der umfassende Hymnus auf den griechischen Hochzeitsgott mit etlichen gelehrten Anspielungen auf die griechische Mythologie, das Auslassen einiger für eine römische Hochzeit notwendiger Riten sowie die Tatsache, dass der Dichter einige der für eine solche Feier typischen Bräuche verändert dargestellt hat.

Bei dem in Hexametern verfassten c. 62, das nicht für eine spezifische Hochzeit gedichtet wurde, handelt es sich der Form nach um ein *carmen amoebaeum*. Folgende Gründe, die dagegen sprechen, dass das c. 62 seinen ‚Sitz im Leben‘ hatte, wurden bei der Textuntersuchung nachgewiesen: Nicht nur, dass Catull in diesem *carmen* eine griechische Szene darstellt, wie sie bei einer realen römischen Hochzeit wohl nie vorgekommen wäre, er gibt im Text sogar selbst ein ‚Signal‘, wodurch er zeigt, dass dieses Lied nicht für einen Chorvortrag bestimmt war, nämlich die 19 Einleitungsverse, in denen der Mädchen- und der Jungenchor Worte der Vorbereitung für ihren Sängerwettstreit vortragen. Auffällig ist auch, dass der Hymenaiosruf jeweils vor einem Personenwechsel erfolgt. Es scheint, als habe Catull die Anrufung des Hochzeitsgottes, der in diesem *carmen* sonst gar nicht erwähnt wird, nur eingefügt, um jeweils die Parts der verschiedenen Sprecher von einander abzugrenzen.

Dass der Dichter mit seinem zweiten Hochzeitslied ein rein literarisches Kunstwerk schaffen wollte, ließ sich auch daran erkennen, dass er für dieses *carmen*, in das er Motive einarbeitet, die sich bereits in der frühgriechischen Lyrik, nämlich in Sapphos Hochzeitsliedern, finden, eine Form, die nicht der Hochzeitsdichtung, sondern der Bukolik entstammt, gewählt hat. Wenn es auch bei Sappho bereits eine einfache Form des Wettstreits gegeben haben mag, so begegnet die weiter entwickelte Form, wie sie im c. 62 vorliegt, erst in den Hirtengedichten Theokrits. Catull hat hier also etwas geschaffen, was es in der Gattung ‚Hochzeitslied‘ in dieser Art bis dahin noch nicht gab: In formaler Hinsicht hat er eine Verbindung zwischen dem ‚Hochzeitslied‘ und der ‚Bukolik‘ hergestellt. Dies deutet darauf hin, dass es dem Dichter, wie auch beim c. 61, nicht darauf ankam, ein Chorlied für eine Aufführung zu schreiben. Vielmehr wollte er mit der Gattung ‚Hochzeitslied‘ experimentieren. Hinzu kommt, dass er sein drittes Hochzeitslied, das Parzenlied, in ein Epyllion (c. 64), das als hexametrisches Kleinepos zur rezitierten Dichtung gerechnet wurde, eingebettet hat.

Die weitere Untersuchung ergab, dass sich für die republikanische Zeit nur bei Catull Chorlieddichtung fand. Tidas und Calvus verfassten zwar Epithalamien; jedoch lässt sich aus den geringen Fragmenten kein Hinweis auf einen Chor entnehmen. Es gab also in dieser Epoche kaum römische Poeten, die sich der Chorlyrik zuwandten.

Die Diskontinuität innerhalb der Chorlyrik zeigte sich in der Kaiserzeit noch deutlicher: In dem untersuchten Zeitraum von der Machtübernahme Octavians bis in die Spätantike ist Horaz im paganen Bereich der einzige Dichter, von dem ein Hymnus für eine Choraufführung anlässlich einer religiösen Feier existiert, wobei zu beachten ist, dass Horaz dieses *carmen* nur deshalb verfasst hat, weil er dazu von Kaiser Augustus beauftragt worden war. Insgesamt kommt dem CS also eine absolute Sonderstellung zu.

Bei dem Säkularlied handelt es sich um ein *carmen*, das ein Chor aus 27 Jungen und ebenso vielen Mädchen bei der Säkularfeier im Jahre 17 v. Chr. im Anschluss an die Opferhandlungen vortrug. Auf den ersten Blick weist das in sapphischen Strophen verfasste CS Nähe zum griechischen Götterlied auf, da es zum einen Elemente der griechischen Hymnendichtung enthält, zum anderen für eine Aufführung bei einem kultischen Fest bestimmt war. Die genaue Prüfung des Textes ergab, dass Horaz sich, obwohl er als großer Verehrer Pindars mit griechischer Chorlyrik bestens vertraut war, bei der Abfassung des Säkularliedes, anders als Catull in seinem Hymnus an Diana, nicht strikt an die Vorgaben dieser Gattung gehalten hat, sondern von der traditionellen Form des Hymnos abgewichen ist, indem er sowohl die Liedstruktur veränderte als auch einige für das Götterlied typische Elemente weggelassen hat. Hinzu kommt, dass im CS nicht nur Gottheiten, sondern auch ein Mensch, nämlich der neuer Herrscher, verehrt wird und dass sich neben panegyrischen Elementen auch zahlreiche politische Anspielungen finden. Somit zeigt sich die Diskontinuität nicht allein innerhalb der Chorlyrik als solcher, sondern auch dadurch, dass Horaz bei der Abfassung seines Götterliedes von der Vorlage seines römischen Vorgängers zum Teil stark abgewichen ist, auch innerhalb der chorlyrischen Gattung ‚Hymnos‘. Die Abwendung von der traditionellen Form des Hymnos ist vor dem Hintergrund der neuen Zeit zu sehen, in der Kaiser Augustus einerseits altrömische Kulte wiederherstellen sowie den Bürgern Verantwortungsgefühl dem Staat gegenüber neu ins Bewusstsein rufen wollte, andererseits aber durch verschiedene politische Maßnahmen demonstrierte, dass unter seiner Regierung eine neue Zeit anbrach. Das Festhalten am Alten und zugleich das Einführen von Neuem, das sich auch bei der Jahrhundertfeier in ihrer Gesamtheit deutlich widerspiegelte, hat Horaz bei der Abfassung des Säkularliedes entsprechend berücksichtigt. Im Vergleich zum griechischen Götterlied, das zur Verehrung einer Gottheit geschrieben wurde, hatte Chorlyrik hier eine andere Funktion, denn das CS diente nicht allein dem Preis der verschiedenen Gottheiten, sondern auch der Verehrung des neuen Herrschers sowie der Unterstützung seiner Politik.

Im Gegensatz zum kultischen Bereich, in dem Chorlyrik in der Kaiserzeit, abgesehen vom CS, keine Rolle spielte, war im dramatischen Bereich, nämlich in den Tragödien Senecas, eine beträchtliche Anzahl an Chorliedern zu finden. In der Kaiserzeit verfassten etliche Dichter Tragödien, jedoch sind, sieht man von dem vergili-

schen Cento ‚Medea‘ des Hosidius Geta (2./3. Jh. n Chr.) ab, allein Senecas Stücke erhalten. Sämtliche senecanische Tragödien, mit Ausnahme der ‚Phoenissae‘, weisen Chorlieder auf; diese *carmina* sind bis auf das dritte Chorlied der ‚Medea‘ stichisch verfasst und haben überwiegend ein philosophisches Thema zum Inhalt. Im Hinblick auf die Rolle des Chores, der in den Dramen Senecas größtenteils nicht näher charakterisiert wird, ließ sich nachweisen, dass dieser im Vergleich zum Chor der attischen Tragödie zwar nicht so eng in die Handlung eines Stückes eingebettet ist und am Geschick der am Stück beteiligten Personen häufig nur geringen bzw. gar keinen Anteil nimmt, jedoch dadurch, dass er z. B. Personen ankündigt oder den Zustand von Personen beschreibt, nicht völlig ohne Bezug zur Handlung bleibt.

Für die Fragen, wie Seneca seine Chorlieder nach Form und Inhalt gestaltet hat und ob sich aus ihnen möglicherweise Hinweise darauf ergeben, welche Absicht der Dichter bei der Abfassung seiner Tragödien verfolgt haben könnte, d. h. ob er sie für eine Aufführung oder als Rezitations- bzw. Lesedramen vorsah, wurden vier Chorlieder verschiedener Gattungen aus jeweils anderen senecanischen Stücken genauer untersucht. Dabei war auch die Frage der Einbettung der *carmina* in den Handlungszusammenhang sowie die Funktion des Chores im jeweiligen Stück zu beachten. Die Prüfung der Texte zeigte, dass Seneca in seinen Chorliedern verschiedene Gattungen der Chorlyrik vermischte, wie z. B. im vierten Chorlied des ‚Hercules furens‘, wo er in ein Klagelied einen Hymnus an Somnus eingearbeitet hat. Im vierten Chorlied des ‚Agamemnon‘ wurde die Grenze zwischen Enkomion und Hymnos, im ersten Chorlied der ‚Medea‘ diejenige zwischen Hymnos und Hochzeitsdichtung verwischt. Vor allem aber spiegelte sich in den Chorliedern das große Interesse Senecas an der Philosophie wider: Im ersten Chorlied der ‚Medea‘, besonders aber im dritten Chorlied der ‚Phaedra‘ brachte der Dichter seine Neigung zu naturphilosophischen Fragen zum Ausdruck. Ethische Reflexionen bzw. Belehrungen ließen sich in fast allen Chorliedern finden, z. B. im dritten Chorlied der ‚Phaedra‘, das eine Reflexion über die Ungerechtigkeit der Fortuna enthält, oder im vierten Chorlied des ‚Agamemnon‘, das andeutet, dass derjenige, der überragende Leistung vollbringt, vom Untergang bedroht ist. Mit Ausnahme des ersten Chorliedes der ‚Medea‘ wurde der Philosophie in den untersuchten *carmina*, wie auch in den meisten anderen senecanischen Chorliedern eine herausragende Position eingeräumt. Im vierten Chorlied des ‚Hercules furens‘ sowie im dritten Chorlied der ‚Phaedra‘ gab der Dichter der Philosophie den Vorzug gegenüber dem Götterglauben. Insgesamt ließ sich als Ergebnis der Untersuchung aber aufzeigen, dass der Dichter Chorlyrik dazu benutzte, um den einzelnen Rezipienten philosophisch zu belehren. Während der Chor der griechischen Tragödie im 6./5. Jh. v. Chr. in seinen Liedern vor allem auf die Polisgemeinschaft ausgerichtet war und Themen behandelte, die das Leben des Einzelnen innerhalb der Gemeinschaft betrafen, hat Chorlyrik in den senecanischen Stücken die Funktion, dem Einzelnen Weisheiten, vor allem diejenigen der Stoiker, für seine persönliche Lebensgestaltung zu vermitteln.

teln. Wenn daher auch die Vermutung nahe liegt, dass Seneca seine Stücke nicht für eine Darbietung in der breiten Öffentlichkeit konzipierte, so kann letzten Endes eine Aufführung zumindest von Teilen der Tragödien in einem der großen Theater Roms dennoch nicht ausgeschlossen werden.

Anders als Seneca hat der Dichter der pseudosenecanischen ‚Octavia‘, der einzigen vollständig erhaltenen *fabula praetexta* der Kaiserzeit, die Gattung Chorlyrik nicht um der philosophischen Unterweisung willen benutzt. Dies zeigte sich daran, dass er zumindest den ersten Chor eng in den Handlungszusammenhang des Stückes eingebunden hat. Statt dass er die Sängergruppe in ihren Liedern ausführliche allgemein gültige Reflexionen vortragen lässt, weist er ihr ein starkes Engagement im Hinblick auf die politischen Ereignisse sowie die Bereitschaft, selbst in das dramatische Geschehen einzugreifen, zu.

Was die Dichtung von Chorlyrik außerhalb des dramatischen Bereiches angeht, so fand sich in der Zeit von der augusteischen Herrschaft an bis in die Spätantike in der paganen Literatur außer Horaz nur noch Claudian, der sich der Chorlyrik zuwandte. Der spätantike Dichter schuf, anders als Horaz, aber kein Götterlied, sondern betätigte sich auf dem Gebiet der Hochzeitsdichtung. Dabei ist sein Vorbild ein Epithalamium des P. Papinius Statius, eines Poeten, der etwa eine Generation nach Seneca lebte.

Statius' Epithalamium, bei dem es sich um ein episches, nicht für Chöre verfasstes carmen handelt, wurde vor allem deshalb vorgestellt, weil an ihm aufgezeigt werden sollte, wie sich die lateinische Hochzeitsdichtung gewandelt hat; denn Statius hat mit diesem Gedicht einen neuen Typ von Epithalamium geschaffen: Sein carmen ist ein Gelegenheitsgedicht, zu dessen Merkmalen es gehört, dass es den Anlass, zu dem es geschrieben wird, zum Inhalt hat und Angaben zu Personen, Ort und bestimmtem Zeitpunkt macht. Oft handelt der Verfasser eines Gelegenheitsgedichtes im Auftrag einer anderen Person, etwa eines Herrschers oder eines Angehörigen der Oberschicht, und erhält dafür ein Honorar. Statius hat sein Hochzeitsgedicht anlässlich der Heirat seines Patrons Stella geschrieben. Dieses carmen, das nicht für eine Chordarbietung, sondern, entsprechend der hellenistischen Praxis, zur Rezitation im Kreis auserlesener Gäste, vermutlich durch den Dichter selbst, vorgesehen ist, stellt nicht bloß eine mythologische Erzählung einer Hochzeit dar, sondern es weist darüber hinaus persönliche Bezüge des Dichters zum aktuellen Ereignis auf. Hinzu kommt, dass Statius, abgesehen von episierenden Elementen sowie Merkmalen der lyrischen Hochzeitsdichtung und der Hochzeitsrede, auch Elemente der elegischen Liebesdichtung eingearbeitet und somit die Gattungen ‚Epithalamium‘ und ‚Liebeselegie‘ vermischt hat.

Im Hinblick auf die spätantike Literatur zeigte die weitere Untersuchung, dass mit Claudians Fescenninen die Reihe lyrischer Hochzeitsdichtungen, die in neronischer Zeit mit Senecas Medeahymenaios endete, nun ca. 350 Jahre später fortge-

setzt wurde. Allerdings handelte es sich bei Claudians Versen nicht um dramatische Dichtung, denn er schrieb seine Fescenninen für eine reale Hochzeitsfeier. Diese vier *carmina* enthalten aber, im Gegensatz zu Catulls Fescenninen, abgesehen von einigen Versen im vierten *fescenninum* (c. 14), keinen Spott, da die sonst üblichen derben Scherze bei einer kaiserlichen Hochzeit unangebracht waren. Somit zeigt sich auch hier die Diskontinuität innerhalb der Hochzeitsdichtung, nämlich dadurch, dass die Fescenninen Claudians nicht vorwiegend der Verspottung dienen, wie es bei Catull der Fall war, sondern eine neue Funktion erfüllen: Sie sollen Kaiser Honorius loben und vor allem die wichtige Bedeutung seiner Heirat betonen. Im Hinblick auf die Frage nach der Aufführung der Fescenninen konnte man davon ausgehen, dass diese Gedichte, obgleich in der praefatio (c. 9) zum Epithalamium für die Hochzeit des Kaisers Honorius der Auftritt von Chören erwähnt wird, sehr wahrscheinlich vom Dichter selbst in der Öffentlichkeit rezitiert, jedoch nicht von Chören vorgetragen wurden, zumal die Römer die Darbietung künstlerisch ausgestalteter Fescenninen nicht kannten und allein schon der Brauch, lyrische Hochzeitsgedichte zu verfassen, wohl seit Jahrhunderten nicht mehr existierte. Was die Epithalamien Claudians, das *carmen* für die kaiserliche Hochzeit (c. 10) sowie dasjenige für die Heirat seines Kollegen Palladius (c. m. 25), anbelangt, so waren sie nicht für Chöre verfasst. Für diese epischen Hochzeitsgedichte ließ sich eine Rezitation anlässlich der Feierlichkeiten durch den Dichter selbst annehmen.

Die Untersuchung der beiden *carmina* Claudians sowie der Vergleich mit dem statianischen Epithalamium sollten aufzeigen, wie sich die lateinische Hochzeitsdichtung gewandelt hat und für welche Zwecke Claudian sie benutzte. Im Falle des für den Kaiserhof verfassten *carmen* wurde deutlich, dass der Dichter die Gattung nicht zu ihrem eigentlichen Zweck, sondern für politische Propaganda nutzte, indem er statt der Brautleute den kaiserlichen Schwiegervater Stilicho zur Hauptperson des Gedichts machte und ihm alle Verehrung zukommen ließ. Bei dem c. m. 25 dagegen handelt es sich um ein aufrichtig gemeintes Hochzeitsgedicht. Dies konnte man zum einen daran erkennen, dass Claudian dem Hochzeitsgott in diesem *carmen* eine wichtige Rolle einräumte und eine *allocutio sponsalis* einarbeitete, zum anderen daran, dass er auf die gegenseitige Liebe der Brautleute hinwies und sie mehrfach ehrte.

Insgesamt hat die Untersuchung also gezeigt, dass die Chorlyrik in Rom, jedenfalls was die pagane Dichtung betrifft, eine wesentlich kleinere Rolle spielte als in Griechenland. Die Gründe für ihren vergleichsweise geringen Stellenwert sowie für ihren Funktionswandel innerhalb des behandelten Zeitraums dürften durch die Ausführungen deutlich geworden sein.

Literaturverzeichnis

I. Ausgaben, Kommentare und Übersetzungen

A i s c h y l o s

PAGE, D.L., Aischyli tragoediae, ed. D. Page, Oxford 1972.

ZIMMERMANN, B., Aischylos Tragödien, gr.-dt., übers. v. O. Werner, hrsg. v. B. Zimmermann, Zürich/Düsseldorf 1996.

A r i s t o p h a n e s

HALL, F.W./GELDART, W.M., Aristophanis comoediae, rec. brevisque adnot. crit. instr. F. W. Hall / W. M. Geldart, Tomus I, Oxford 1960 (¹1900) / Tomus II, Oxford 1962 (¹1901).

SEEGER, L., (Übers.) Aristophanes, Sämtliche Komödien, Zürich/Stuttgart 1968.

A r i s t o t e l e s

KASSEL, R., Aristotelis de arte poetica liber, rec. brevisque adnot. crit. instr. R. Kassel, Oxford 1966 (¹1965).

FUHRMANN, M., Aristoteles Poetik, gr./dt., übers. u. hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1999.

E u r i p i d e s

MURRAY, G., Euripidis fabulae, rec. brevisque adnot. crit. instr. G. Murray, Tomus I, Oxford 1966 (¹1902) / Tomus II, Oxford 1962 (¹1904).

SEECK, G.A., (Hrsg.), Euripides, Sämtliche Tragödien und Fragmente, gr.-dt., Bde. I u. III, übers. v. E. Buschor, hrsg. v. G. A. Seeck, München 1972.

F r ü h g r i e c h i s c h e L y r i k e r

REINACH, TH./PUECH, A., Alcaeus et Sappho, edd. Th. Reinach / A. Puech, Paris 1966 (¹1937).

TREU, M., Alkaios, gr. u. dt., hrsg. v. M. Treu, München ²1963 (¹1952).

TREU, M., Sappho, Lieder, gr. u. dt., hrsg. v. M. Treu, München/Zürich 1991 (¹1954).

SNELL, B., Frühgriechische Lyriker, Dritter Teil: Sappho, Alkaios, Anacreon; deutsch v. Z. Franyó, griech. Text bearb. v. B. Snell, Berlin 1976 (Schriften und Quellen der alten Welt, Bd. 24, 3).

SNELL, B., Frühgriechische Lyriker, Vierter Teil: Die Chorlyriker, Deutsch v. Z. Franyó, griech. Text bearb. v. B. Snell, Berlin 1976.

H o m e r i s c h e H y m n e n

ALLEN, T.W./HALLIDAY, W.R./SIKES, E.E., Homeric Hymns, ed. by T. W. Allen / W. R. Halliday / E. E. Sikes, Oxford 1936, ND Amsterdam 1980.

WEIHER, A., Homerische Hymnen, gr. u. dt., hrsg. v. A. Weiher, München ³1970 (¹1951).

K a l l i m a c h o s

ASPER, M., Kallimachos Werke, gr. u. dt., hrsg. u. übers. v. M. Asper, Darmstadt 2004.

P i n d a r

BOWRA, C.M., Pindari carmina cum fragmentis, rec. brevisque adnot. crit. instr. C. M. Bowra, Oxford 1958 (¹1935).

BREMER, D., Pindar, Siegeslieder, gr.-dt., hrsg., übers. u. mit einer Einführung versehen v. D. Bremer, München 1992.

P o e t a e M e l i c i G r a e c i

PAGE, D. L., Poetae Melici Graeci, ed. D. L. Page, Oxford 1975 (¹1962) (PMG).

R h e t o r e s G r a e c i

SPENGLER, L., Rhetores Graeci, ex recognitione L. Spengel, Vol. III, Leipzig 1856, unveränd. ND Frankfurt/Main 1966.

T h e o k r i t

GOW, A.S.F., Theocritus, ed. with a translation and commentary by A. S. F. Gow, Vol. I, Cambridge 1965.

EFFE, B., Theokrit, Gedichte, gr.-dt., hrsg. u. übers. v. B. Effe, Düsseldorf/Zürich 1999.

T r a g i c o r u m G r a e c o r u m F r a g m e n t a

SNELL, B., Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. I, ed. B. Snell, editio correctior et addendis aucta, curavit R. Kannicht, Göttingen 1986 (TrGF).

C a t u l l i

- BÄHRENS, AE., *Catulli Veronensis liber*, vol. II, Lipsiae 1885.
- BARDON, H., *Catulli Veronensis carmina*, ed. H. Bardon, Stuttgart ²1973 (1. Aufl.: *Catulli carmina*, ed. H. Bardon, Bruxelles 1970; Collection Latomus 112).
- DELLA CORTE, F., *Catullo. Le Poesie*, Milano 1977.
- EISENHUT, W., *Catulli Veronensis liber*, ed. W. Eisenhut, Leipzig 1983.
- ELLIS, R., *A Commentary on Catullus*, Oxford ²1889 (¹1876) (Nachdr. New York 1979).
- FORDYCE, C.J., *Catullus*, Oxford 1961 (repr. with corrections Oxford 1978).
- FRIEDRICH, G., *Catulli Veronensis liber*, Leipzig/Berlin 1908.
- GODWIN, J., *Catullus: The shorter poems*, Warminster 1999.
- GOOLD, G.P., *Catullus*, London 1983.
- KROLL, W., *C. Valerius Catullus*, Stuttgart ⁶1980 (¹1923).
- LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M., *Il libro di Catullo*, Torino 1976 (¹1928).
- MYNORS, R.A.B., *C. Valerii Catulli carmina*, rec. R.A.B. Mynors, Oxford ¹1958 (repr. from corrected sheets of the first edition Oxford 1967).
- PIGHI, G.B., *Il libro di Gaio Valerio Catullo e i frammenti die „poeti nuovi“*, Torino 1974.
- QUINN, K., *Catullus, The Poems*, London ² 1973 (¹1970).
- SCHWABE, L., *Catulli Veronensis liber*, rec. L. Schwabius, Gießen 1866.
- THOMSON, D.F.S., *Catullus, A critical edition*. Ed. and introd. by D.F.S. Thomson, Chapel Hill 1978 [zit.: D.F.S. Thomson 1978].
- , *Catullus*, ed. with a textual and interpretative commentary by D.F.S. Thomson, Toronto 1997 [zit.: D.F.S. Thomson 1997].

C l a u d i a n

- BIRT, TH., *Claudii Claudiani carmina*. MGH AA X. Berlin 1892 (Nachdr. Berlin 1961).
- FRINGS, U., *Claudius Claudianus. Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*. Einleitung und Kommentar, Meisenheim am Glan 1975 (Beiträge zur Klassischen Philologie 70).
- HALL, J.B., *Claudii Claudiani carmina*, ed. J.B. Hall, Leipzig 1985.
- PLATNAUER, M., *Claudian, with an English Translation*, two volumes, London/Cambridge (Mass.) 1922 u.ö.
- WEDEKIND, G. Frhr. v. *Die Dichtungen des Claudius Claudianus*, Darmstadt 1868.

C o m i c o r u m F r a g m e n t a

RIBBECK, O., *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, Vol. II: *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium fragmenta*, secundis curis rec. O. Ribbeck, Leipzig 1873; Nachdr. Hildesheim 1962 (CRF²).

F r a g m e n t a p o e t a r u m L a t i n o r u m

BLÄNSDORF, J., *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, ed. J. Blänsdorf, Stuttgart [u.a.] 1995 (FPL).

H o r a z

BORZSÁK, S., *Q. Horati Flacci Opera*, ed. S. Borzsák, Leipzig 1984.

FÄRBER, H./SCHÖNE, W., *Horaz. Sämtliche Werke*, München [u.a.] ¹¹1993 (¹1957).

KIEßLING, A., (Hrsg.), *Q. Horatius Flaccus*, erkl. v. A. Kießling, 1. Bd.: *Oden und Epoden*, Hildesheim ¹⁴1984 (¹1884).

KLINGNER, F., *Q. Horati Flacci Opera*, tertium rec. F. Klingner, Leipzig 1959.

NUMBERGER, K., *Horaz, Lyrische Gedichte. Kommentar für Lehrer und Studierende*, 3. neu bearb. Aufl. Münster 1997 (¹1972).

SHACKLETON BAILEY, D.R., *Q. Horatius Flaccus Opera*, ed. D.R. Shackleton Bailey, München/Leipzig ⁴2001 (¹1985).

WICKHAM, E.C., *Q. Horati Flacci Opera*, rec. brevisque adnot. crit. instr. E.C. Wickham. Ed. altera, 21. impr., Oxford 1991 (¹1901).

P l a u t u s

LINDSAY, W.M., *T. Macci Plauti Comoediae*, rec. adnot. crit. instr. W.M. Lindsay, 2 Bde., Oxford ¹⁶1989 (¹1904/5).

S e n e c a - [S e n e c a] , O c t a v i a

LEO, F., *L. Annaei Senecae Tragoediae*, ed. F. Leo, Bd. I: *De Senecae Tragoediis observationes criticae*, Berlin 1878; Bd. II: *Text*, Berlin 1879 [zit.: F. Leo, *Observationes*].

SLUITER, TH. H., *Octavia fabula praetexta toegeschreven aan L. Annaeus Seneca*, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Th. H. Sluiter, Leiden 1949.

TARRANT, R.J., *Seneca. Agamemnon*, ed. with a commentary by R.J. Tarrant, Cambridge 1976.

THOMANN, TH., *Seneca. Sämtliche Tragödien*, 2 Bde., ed. Th. Thomann, Zürich/Stuttgart 1961-69.

WHITMAN, L.Y., *The Octavia. Introduction, Text and Commentary* by L.Y. Whitman, Bern/Stuttgart 1978.

ZWIERLEIN, O., L. Annaei Senecae Tragoediae, incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], rec. brevisque adnot. crit. instr. O. Zwielerin, Oxford 1986 (repr. with corrections 1988).

S t a t i u s

COURTNEY, E., P. Papini Stati Silvae, rec. brevisque adnot. crit. instr. E. Courtney, Oxford 1990.

WISSMÜLLER, H., Publius Papinius Statius, Silvae. Das lyrische Werk in neuer Übersetzung, Neustadt/Aisch 1990.

T r a g i c o r u m F r a g m e n t a

RIBBECK, O., Scaenicae Romanorum poesis fragmenta, Vol. I: Tragicorum Romanorum fragmenta, secundis curis rec. O. Ribbeck, Leipzig 1871; Nachdr. Hildesheim 1962 (TRF²).

II. Sekundärliteratur

ABLEITINGER, DORIS, Die Aeneassage im Carmen Saeculare des Horaz, WS 85, 1972, 33-44.

ADAM, W., Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens ‚bei Gelegenheit‘, Heidelberg 1988 (Beihefte zum EUPHORION 22).

ALBERT, W., Das mimetische Gedicht in der Antike, Frankfurt a.M. 1988.

ALBRECHT, M. v., Geschichte der römischen Literatur, 2 Bde., München ²1994 (¹1992).

ALTHEIM, F., Terra Mater. Untersuchungen zur altitalischen Religionsgeschichte, in: Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 22, 2, 1931, 1-15 [zit.: F. Altheim, Terra Mater].

—, Römische Religionsgeschichte, 2 Bde., Baden-Baden 1951/53 [zit.: F. Altheim].

ARNOLD, B., A Reevaluation of the Artistry of Horace's Carmen Saeculare, in: Studies in Latin Literature and Roman History IV, hrsg. v. C. Deroux, Bruxelles 1986 (Coll. Latomus 196), 475-491.

BACON, HELEN, H., The chorus in Greek life and drama, Arion 3 (1), 1994/95, 6-24.

BAIER, TH., Tragödie (Römisch), in: DNP 12/1, 2002, Sp. 740-745.

BARKER, D., ‚The Golden Age is Proclaimed‘? The Carmen Saeculare and the Renaissance of the Golden Race, CQ N. S. 46, 1996, 434-446.

BAUDY, DOROTHEA, Amphitales paides, in: DNP 1, 1996, Sp. 618-619.

BEACHAM, R.C., The Roman Theatre and its Audience, London 1991.

- BEARE, W., Plays for performance and plays for recitation. A Roman contrast, *Hermathena* 45, 1945, 8-19 [zit.: W. Beare, Performance].
- , *The Roman Stage*, London ³1964 (¹1950) [zit.: W. Beare].
- BECK, J.-W., *Medeas Chor: Euripides' politische Lösung*, Göttingen 2002 (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft – Beihefte, hrsg. v. S. Döpp/J. Radike, Bd. 9).
- BEHRENS, IRENE, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle/Saale 1940.
- BENGTSON, H., *Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit*, München ⁴1976 (Sonderausgabe) (¹1950).
- BENZ, LORE, *Die römisch-italische Stegreifspieltradition zur Zeit der Palliata*, in: *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, hrsg. v. Lore Benz [u. a.], Tübingen 1995 (*ScriptOralia* 75), 139-154.
- BERGSON, L., *The Hymn to Zeus in Aeschylus Agamemnon*, *Eranos* 65, 1967, 12-24 (Übers. in: *Wege zu Aischylos*, 2. Bd., hrsg. v. H. Hommel, Darmstadt 1974, 186-199).
- BIEBER, MARGARETE, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton ²1952 (¹1939) [zit.: Margarete Bieber].
- , *Wurden die Tragödien des Seneca in Rom aufgeführt?* *MDAI (R)* 60/61, 1953/54, 100-106 [zit.: Margarete Bieber, Seneca].
- BIERL, A., *Der Chor in der Alten Komödie*, München/Leipzig 2001.
- BILLERBECK, MARGARETHE, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen*, Leiden [u. a.] 1988.
- BINDER, G., *Aeneas und Augustus*, Meisenheim/Glan 1977 [zit.: G. Binder, Aeneas].
- , (Hrsg.), *Saeculum Augustum*, 3 Bde., Darmstadt 1987-1991 [zit.: G. Binder].
- BIRT, TH., *Zu Catulls carmina maiora*, *RhM* 59, 1904, 407-450 [zit.: Th. Birt].
- , *Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?* In: *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Gesch. u. dt. Lit.* 14, 1911, 336-364 [zit.: Th. Birt, Seneca].
- BISHOP, J.D., *The Choral Odes of Seneca. Theme and development*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1964 (Mikrofilm) [zit.: J.D. Bishop, Choral Odes].
- , *The choral odes of Seneca's Medea*, *CJ* 60, 1964, 313-316 [zit.: J.D. Bishop, Medea].
- , *The meaning of the choral meters in Senecan tragedy*, *RhM* 111, 1968, 197-209 [zit.: J.D. Bishop, Choral meters].
- , *Critique of Marx's Funktion und Form der Chorlieder*, *RhM* 111, 1968, 210-219 [zit.: J.D. Bishop, Critique].
- BLÄNSDORF, J., *Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie*, in: *Das römische Drama*, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 91-134 [zit.: J. Blänsdorf, Komödie].

- , Plautus, in: Das römische Drama, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 135-222 [zit.: J. Blänsdorf, Plautus].
- , Metrum und Stil als Indizien für vorliterarischen Gebrauch des Saturniers, in: Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom, hrsg. v. G. Vogt-Spira, Tübingen 1989 (ScriptOralia 12), 41-69 [zit.: J. Blänsdorf, Saturnier].
- , Einführung: Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum, in: Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum, hrsg. v. J. Blänsdorf, Tübingen 1990, 7-18 [zit.: J. Blänsdorf].
- , Reste der Improvisation in den plautinischen Eingangsszenen, in: Plautus und die Tradition des Stegreifspiels, hrsg. v. Lore Benz [u. a.], Tübingen 1995 (Script Oralia 75), 3-21 [zit.: J. Blänsdorf, Improvisation].
- , fabula Atellana, in: DNP 2, 1997, Sp. 151-153 [zit.: J. Blänsdorf, Atellana].
- BLANCK, H., Das Buch in der Antike, München 1992 [zit.: H. Blanck, Buch].
- , Einführung in das Privatleben der Griechen und Römer, Darmstadt ²1996 (¹1976) [zit.: H. Blanck, Privatleben].
- BLOCH, R., Copia, in: DNP 3, 1997, Sp. 160.
- BLÜMNER, H., Die römischen Privataltertümer, München 1911 (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft IV,2,2).
- BLUME, H.-D., Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt ³1991 (¹1978) [zit.: H.-D. Blume].
- , Wettbewerbe, künstlerische (I. Szenische Wettbewerbe), in: DNP 12/2, 2002, Sp. 491-493 [zit.: H.-D. Blume, Szenische Wettbewerbe].
- BONNER, S.F., Education in Ancient Rome, London 1977.
- BOWRA, C.M., Greek lyric poetry, Oxford ²1967 (¹1961).
- BOYLE, A.J., A study of Seneca's ‚Phaedra‘, in: ANRW II 32, 2, Berlin/New York 1985, 1284-1347.
- BRAUN, L., Die Cantica des Plautus, Göttingen 1970 [zit.: L. Braun, Plautus].
- , Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen? Res publica litterarum 5, 1982, 43-52 [zit.: L. Braun, Tragödien].
- BRAUND, SUSANNA, Satire, in: DNP 11, 2001, Sp. 101-104.
- BREMER, J.M., Greek Hymns, in: Faith, Hope and Worship, ed. by H.S. Versnel/F.T. van Straten, Leiden 1981, 193-215.
- BREMMER, J., Hymenaios, in: DNP 5, 1998, Sp. 784-785.
- BRIDGE, J., Dulce et decorum est pro patria mori, CJ 42, 1946/47, 340, 350, 367.
- BRIGGS, W.W., A Bibliography of Virgil's ‚Eclogues‘ (1927-1977), in: ANRW II 31,2, Berlin/New York 1981, 1267-1357.
- BRUCKNER, F., Interpretationen zur Pseudo-Seneca-Tragödie OCTAVIA, Diss. Erlangen-Nürnberg 1976.
- BÜCHNER, K., Der Soldatenchor in Ennius' Iphigenie, in: Grazer Beiträge, Bd. 1, 1973, 51-67.

- BÜHLER, K., Sprachtheorie, Stuttgart ²1965 (¹1934).
- BURKERT, W., Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur, in: Heidelberger Sitzungsberichte 1984/1, 29-35 [zit.: W. Burkert, Epoche].
- , Griechische Tragödie und Opferritual, in: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990, 13-39 [zit.: W. Burkert].
- BURMEISTER, E., Antike griechische und römische Theater, Darmstadt 2006.
- CALAME, C., Choruses of young women in ancient Greece. Their morphology, religious role and social functions, Lanham [u. a.] 1997 (franz. Orig.: Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, I: Morphologie, fonction religieuse et sociale, II: Alcman, Roma 1977) [zit.: C. Calame].
- , Sappho's Group: An initiation into Womanhood, in: Reading Sappho, hrsg. v. Ellen Greene, Berkeley [u. a.] 1996, 113-124 [zit.: C. Calame, Sappho's Group].
- CAMASSA, G., Buch, in: DNP 2, 1997, Sp. 809-816.
- CAMERON, A., Wandering poets: A literary movement in Byzantine, Egypt, Historia 14, 1965, 470-509 [zit.: A. Cameron, Wandering Poets].
- , A biographical note on Claudian, Athenaeum N. S. 44, 1966, 32-40 [zit.: A. Cameron, Claudian].
- , Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius, Oxford 1970 [zit.: A. Cameron, Poetry and Propaganda].
- , Claudian, in: Latin literature of the fourth century, ed. by J.W. Binns, London/Boston 1974, 134-159 [zit.: A. Cameron].
- CANCIK, H., Seneca und die römische Tragödie, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 3, hrsg. v. M. Fuhrmann, Frankfurt a. M. 1974, 251-260 [zit.: H. Cancik, Seneca].
- , Die republikanische Tragödie, in: Das römische Drama, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 308-347 [zit.: H. Cancik, Tragödie].
- , Carmen und sacrificium. Das Saecularlied des Horaz in den Saecularakten des Jahres 17 v. Chr., in: Worte, Bilder, Töne, hrsg. v. R. Faber/B. Seidensticker, Würzburg 1996, 99-113 [zit.: H. Cancik, Carmen].
- , Tragödie, in LAW 3, 2001, Sp. 3109-3116 [zit.: H. Cancik].
- CATTIN, A., Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque, Cormondrèche (Neuchâtel) 1963 (Diss. Fribourg 1959).
- CHRISTES, K., Erziehung, in: DNP 4, 1998, Sp. 110-120.
- CICHORIUS, C., Römische Studien, Leipzig/Berlin 1922.
- CLASSEN, C.J., Ennius: ein Fremder in Rom, in: Die Welt der Römer. Studien zu ihrer Literatur, Geschichte und Religion, von C.J. Classen, hrsg. v. M. Vielberg, Berlin/New York 1993 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 41), 62-83.

- CLAUSEN, W., The New Direction in Poetry, in: *The Cambridge History of Classical Literature*, Bd. 2, ed. by E.J. Kenney, Cambridge 1982, 178-206 [zit.: W. Clausen].
- , A Commentary on Virgil Eclogues, Oxford 1994 [zit.: W. Clausen, Virgil].
- COMMAGER, ST., The Structure of Catullus 62, *Eranos* 81, 1983, 21-33.
- CONTIADES-TSITSONI, ELENI, *Hymenaios und Epithalamion*, Stuttgart 1990.
- COPPEL, B., *Das Alliusgedicht*, Heidelberg 1973.
- COURTNEY, E., Three Poems of Catullus, *BICS* 32, 1985, 85-88.
- CRUSIUS, F., *Römische Metrik*, München ⁸1967 (¹1955).
- DAVIS, P.J., *Shifting song: The chorus in Seneca's tragedies*, Hildesheim [u. a.] 1993.
- DEICHGRÄBER, R., *Gotteshymnus und Christushymnus in der frühen Christenheit*, Göttingen 1967.
- DEUBNER, L., Paian, in: *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Gesch. u. dt. Lit.* 22, 1919, 385-406 [zit.: L. Deubner, Paian].
- , *Attische Feste*, Berlin 1932 (Nachdr. Darmstadt 1966) [zit.: L. Deubner].
- , Ein Punkt. Zum Aufbau des Carmen Saeculare, *Philologus* 88, 1933, 469-473 [zit.: L. Deubner, Carmen Saeculare].
- DEWEY, ANN R.L., *The chorus in Senecan tragedy exclusive of Hercules Oetaeus and Octavia*, Diss. Columbia University 1968 (Mikrofilm).
- DIEHL, E., Das Saeculum, seine Riten und Gebete, *RhM* 83, 1934, 255-275 und 348-372.
- DIHLE, A., *Griechische Literaturgeschichte*, Darmstadt ²1991 (¹1967) [zit.: A. Dihle, Literaturgeschichte].
- , Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie, *A&A* 29, 1983, 162-171 [zit.: A. Dihle, Seneca].
- DINGEL, J., *Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte*, in: *ANRW II* 32, 2, Berlin/New York 1985, 1052-1099 [zit.: J. Dingel, Senecas Tragödien].
- , Panegyrik (römisch), in: *DNP* 9, 2000, Sp. 242-244 [zit.: J. Dingel, Panegyrik].
- , L. Annaeus S. (der Jüngere, Seneca Philosophus), in: *DNP* 11, 2001, Sp. 411-419 [zit.: J. Dingel].
- DOBLHOFER, E., *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt 1992.
- DÖPP, S., *Zeitgeschichte in Dichtungen Claudians*, Wiesbaden 1980.
- DREXLER, H., *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt 1967.
- DUCKWORTH, G.E., *The Nature of Roman Comedy*, Princeton ⁴1967 (¹1952).
- EGERMANN, F., Seneca als Dichterphilosoph (1940), in: *Senecas Tragödien*, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung, Bd. 310), 33-57.
- ELVERS, K.-L., Carvilius, in: *DNP* 2, 1997, Sp. 1000-1001.
- ERKELL, H., *Ludi saeculares und ludi Latini saeculares*, *Eranos* 67, 1969, 166-174.

- ERLER, M., Epikur, in: F. Überweg, Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike, hrsg. v. M. Erler, H. Flashar et al., Bd. 4.1, Basel 1994, 29-202.
- ESTEVEZ, V.A., Wedding Song of Manlius and Iunia, CB 41, 1965, 36-39 [zit.: V.A. Estevez].
- , The Choice of Urania in Catullus 61, Maia 29/30, 1977/78, 103-105 [zit.: V.A. Estevez, Urania].
- FÄRBER, H., Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike, München 1936.
- FALLER, S., Romanisierungstendenzen in der *Iphigenia* des Ennius, in: Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie, hrsg. v. Gesine Manuwald, Würzburg 2000 (Identitäten und Alteritäten, Bd. 3), 211-229.
- FANTHAM, ELAINE, Roman Literary Culture, Baltimore [u. a.], 1996 (deutsch: Literarisches Leben im antiken Rom, Stuttgart 1998).
- FARGUES, P., Claudien. Études sur sa poésie et son temps, Paris 1933.
- FEDALI, P., Catullus' Carmen 61, Amsterdam 1983.
- FELGENTREU, F., Claudians Praefationes, Stuttgart/Leipzig 1999.
- FERGUSON, J., Catullus, Kansas 1985.
- FOWLER, W., The Carmen Saeculare of Horace and its Performance, June 3. B.C. 17, CQ Vol. IV, 1910, 145-155.
- FRAENKEL, E., Plautinisches im Plautus, Berlin 1922 [zit.: E. Fraenkel, Plautus].
- , Vesper adest. Catull, hrsg. v. R. Heine, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung, Bd. 308), 309-324 (zuerst: JRS 45, 1955, 1-8) [zit.: E. Fraenkel, Catull].
- , Horaz, Darmstadt ²1967 (¹1963), 1-28 (engl. Orig.: Horace, Oxford 1957) [zit.: E. Fraenkel, Horaz].
- FREYBURGER, G., Ludi Tarentini, in: DNP 7, 1999, Sp. 485-487 [zit.: G. Freyburger, Ludi].
- , Der religiöse Charakter der frühromischen Tragödie, in: Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie, hrsg. v. Gesine Manuwald, Würzburg 2000 (Identitäten und Alteritäten, Bd. 3), 37-48 [zit.: G. Freyburger].
- FRIEDLÄNDER, L., Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, Bd. 1, Leipzig ¹⁰1922 (¹1862).
- FRIES, J., Römische Hochzeitslieder, Kaiserslautern 1898.
- FUGMANN, J., Römisches Theater in der Provinz, Stuttgart 1988 (Schriften des Limesmuseums Aalen 41), 21-23.
- FUHRER, THERESE, Die Auseinandersetzung mit den Chorlyrikern in den Epinikien des Kallimachos, Basel/Kassel 1992 [zit.: Therese Fuhrer, Kallimachos].
- , Der christliche Hymnus, in: DNP 5, 1998, Sp. 794-797 [zit.: Therese Fuhrer, Christlicher Hymnus].

- , Der lateinische Hymnus, in: DNP 5, 1998, Sp. 792-794 [zit.: Therese Fuhrer, Lateinischer Hymnus].
- , Lyrik (Lateinisch), in: DNP 7, 1999, Sp. 592-594 [zit.: Therese Fuhrer, Lyrik].
- FUHRMANN, M., Die römische Literatur, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1974, 1-32 [zit.: M. Fuhrmann, Literatur].
- , Die Epochen der griechischen und der römischen Literatur, in: Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, hrsg. v. B. Cerquiglini u. H.U. Gumbrecht, Frankfurt 1983, 537-555 [zit.: M. Fuhrmann, Epochen der Literatur].
- , Die Dichtungstheorie der Antike, Darmstadt ²1992 (¹1973) [zit.: M. Fuhrmann, Dichtungstheorie].
- , Rom in der Spätantike, München/Zürich 1994 [zit.: M. Fuhrmann, Spätantike].
- , Seneca und Kaiser Nero, Berlin 1997 [zit.: M. Fuhrmann, Seneca].
- , Geschichte der römischen Literatur, Stuttgart 1999 [zit.: M. Fuhrmann, Geschi. d. röm. Literatur].
- FURLEY, W.D., Types of Greek Hymns, Eos 81, 1993, 21-41 [zit.: W.D. Furley, Types].
- , Praise and Persuasion in Greek Hymns, JHS 115, 1995, 29-46 [zit.: W.D. Furley, Praise].
- , Der griechische Hymnos, in: DNP 5, 1998, Sp. 788-791 [zit.: W.D. Furley, Hymnos].

- GAGÉ, J., Beobachtungen zum Carmen Saeculare des Horaz, in: Wege zu Horaz, hrsg. v. H. Oppermann, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung, Bd. 99), 14-36 (franz. Orig.: Observation sur le Carmen Saeculare d' Horace, Revue des Études Latines 9, 1931, 290-308) [zit.: J. Gagé].
- , Recherches sur les jeux séculaires, Paris 1934 [zit.: J. Gagé, jeux séculaires].
- GAISER, K., Zur Eigenart der römischen Komödie, in: ANRW I, 2, Berlin/New York, 1972, 1027-1113.
- GALINSKY, G.K., Sol and the „Carmen Saeculare“, Latomus 26, 1967, 619-633.
- GATZ, B., Weltalter, Goldene Zeit und Sinnverwandte Vorstellungen, Hildesheim 1967.
- GELZER, TH., Aristophanes, in: Das griechische Drama, hrsg. v. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 258-306.
- GEORG, B., Catullus 61. 90-6, CQ N. S. 46,1, 1996, 302-304.
- GIL ARROYO, A., Die Chorlieder in Senecas Tragödien, Diss. Köln 1979.
- GNILKA, CH., Götter und Dämonen in den Gedichten Claudians, A&A 18, 1973, 144-160 [zit.: Chr. Gnilka].
- , Rezension: A. Cameron, Claudian. Oxford 1970, in: Gnomon 49, 1977, 26-51 [zit.: Chr. Gnilka, Rezension].
- , Dulce et decorum, RhM 138, 1995, 94-95 [zit.: Chr. Gnilka, Dulce].

- GÖRGEMANNS, H., Aischylos: Die Tragödien, in: Das griechische Drama, hrsg. v. G. A. Seeck, Darmstadt 1979, 13-50 [zit.: H. Görgemanns, Aischylos].
- , Zum Ursprung des Begriffs „Lyrik“, in: Musik und Dichtung, hrsg. v. M. v. Albrecht/ W. Schubert, Frankfurt a. M. 1990, 51-62 [zit.: H. Görgemanns, Lyrik].
- GORDON, R., Sol, in: DNP 11, 2001, Sp. 692-695.
- GOUD, T., Who speaks the final lines?, Phoenix 49, 1995, 23-32.
- GRAF, F., Apollon, in: DNP 1, 1996, Sp. 863-868 [zit.: F. Graf].
- , Genita Mana, in: DNP 4, 1998, Sp. 915 [zit.: F. Graf, Genita Mana].
- GRATWICK, A.S., Drama, in: The Cambridge History of Classical Literature, Bd. 2, ed. by E.J. Kenney/W.V. Clausen, Cambridge [u.a.] 1982, 77-137.
- GREWE, STEFANIE, Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea, Würzburg 2001.
- GRIFFIN, MIRIAM, T., Seneca - A philosopher in politics, Oxford 1976.
- GÜNTHER, R./MÜLLER, R., Das Goldene Zeitalter, Leipzig 1988.
- HAASE, MAREILE, Saeculum, in: DNP 10, 2001, Sp. 1207.
- HAFFTER, H., Die altrömische Komödie (1970), in: Die römische Komödie: Plautus und Terenz, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1973 (Wege der Forschung, Bd. 236), 93-109.
- HAIGHT, ELIZABETH H., A Coronation and Two Ancient Pageants, CJ 49, 1953, 57-63.
- HALL, J.F., The Saeculum Novum of Augustus and its Etruscan Antecedents, in: ANRW II 16,3, 1986, 2564-2589.
- HANSON, J.A., Roman Theater-Temples, Princeton 1959.
- HARDIE, A., Staius and the silvae, Liverpool 1983.
- HARRISON, S.J., Dulce et decorum: Horace odes 3. 2. 13, RhM 136, 1993, 91-93.
- HARTKE, W., Neronia, in: RE XVII, 1, 1936, Sp. 42-48.
- HARVEY, A.E., The classification of Greek lyric poetry, CQ 49, 1955, 157-175.
- HEATHER, P., Goths and Romans 332-489, Oxford [u. a.] 1994.
- HECKEL, H., Zeitalter, in: DNP 12/2, 2002, Sp. 706-709.
- HELDMANN, K., Senecas Phaedra und ihre griechischen Vorbilder, Hermes 96, 1968, 88-117.
- HERINGTON, C.J., ‚Octavia Praetexta‘: Eine Betrachtung, in: Senecas Tragödien, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung, Bd. 310), 559-582, (engl. Orig.: Octavia Praetexta: A Survey, CQ N. S. 11, 1961, 18-30) [zit.: C.J. Herington].
- , Senecan Tragedy, Arion 5, 1966, 422-453 [zit.: C.J. Herington, Senecan Tragedy].

– , The Younger Seneca, in: The Cambridge History of Classical Literature, Bd. 2, ed. by E.J. Kenney/W.V. Clausen, Cambridge [u.a.] 1982, 511-532 [zit.: C.J. Herington, Literature].

HERTER, H., Triton, in: RE VII, A 1, 1939, Sp. 245-304.

HÖTTEMANN, BARBARA, Phlyakenposse und Atellana, in: Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer, hrsg. v. G. Vogt-Spira, Tübingen 1993 (ScriptOralia 47) 89-112.

HOFMANN, H., Überlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike, Philologus 132, 1988, 101-159 [zit.: H. Hofmann, Nichtchristliche Epik].

– , Claudius C., in: DNP 3, 1997, Sp. 3-6 [zit.: H. Hofmann].

HOLLINGSWORTH, A.L., Recitation and the stage: The performance of Senecan tragedy, Diss. Providence (R.I.) 1998 (Microfiche).

HOMMEL, H., Horaz. Der Mensch und sein Werk, Heidelberg 1950 [zit.: H. Hommel].

– , Dulce et decorum, RhM 111, 1968, 219-252 [zit.: H. Hommel, Dulce].

HOSE, M., Studien zum Chor bei Euripides, 2 Bde., Stuttgart 1990/91 [zit.: M. Hose, Euripides].

– , Kleine griechische Literaturgeschichte, München 1999 [zit.: M. Hose, Literaturgeschichte].

– , Anmerkungen zur Verwendung des Chores in der römischen Tragödie der Republik, in: Drama 7. Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. v. P. Riemer/B. Zimmermann, Stuttgart/Weimar 1999, 113-138 [zit.: M. Hose, Tragödie].

HOSSENFELDER, M., Die Philosophie der Antike 3, München 1985 (Geschichte der Philosophie, Bd. III, hrsg. v. W. Röd).

HUNTER, R.L., The new comedy of Greece and Rome, Cambridge 1985.

HUTCHINSON, G.O., Hellenistic Poetry, Oxford 1988.

JAMES, PAULA, *Taceat superata vetustas*: Living legends in Claudian's *In Rufinum* 1, in: The Propaganda of Power, hrsg. v. Mary Whitby, Leiden [u. a.] 1998, 151-175.

JOCELYN, H.D., The Tragedies of Ennius, Cambridge ²1969 (¹1967).

JOHNSON, MARGUERITE/RYAN, T., Catull's Epithalamia, Part II: Catullus 62 - Hexametric Nuptial Song, *Classicum* 25, 1999, 22-27.

JONES, A.H.M./MARTINDALE, J.R./MORRIS, J., The Prosopography of the later Roman Empire I/II, Cambridge 1971/1980 [zit.: PLRE].

JUNGE, REBEKKA, Nicholas Trevet und die Octavia Praetexta. Editio princeps des mittelalterlichen Kommentars und Untersuchungen zum pseudo-senecanischen Drama, Paderborn 1999.

KACHLER, K.G., Theaterbauten, in: LAW 3, 2001, Sp. 3030-3036.

KÄPPEL, L., Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung, Berlin/New York 1992 [zit.: L. Käppel, Paian].

- , Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos, in: Drama 7. Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. v. P. Riemer/B. Zimmermann, Stuttgart/Weimar 1999, 61-88 [zit.: L. Käppel, Orestie].
- KANNICHT, R., Thalia, in: Das Fest, hrsg. v. W. Haug/R. Warning, München 1989, 29-52.
- KAPPELMACHER, A., Zur Tragödie der hellenistischen Zeit, WS 44, 1924, 69-86.
- KEYDELL, R., Epithalamium, in: RAC 5, 1960-62, Sp. 927-943.
- KIDD, D.A., Hesperus and Catullus LXII, Latomus 33, 1974, 22-33.
- KIENAST, D., Augustus, Darmstadt ³1999 (¹1982).
- KIRSCH, W., Die lateinische Versepiik des 4. Jahrhunderts, Berlin 1989.
- KOCH, C., Patrimi et matrimi, in: RE XVIII, 4, 1949, Sp. 2250-2252.
- KOLB, F., Polis und Theater, in: Das griechische Drama, hrsg. v. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 504-545.
- KRAGELUND, P., Prophecy, Populism and Propaganda in the ‚Octavia‘, Kopenhagen 1982 [zit.: P. Kragelund, Octavia].
- , Senecan Tragedy: Back on Stage?, Classica et Mediaevalia 50, 1999, 235-247 [zit.: P. Kragelund].
- KRANZ, W., Stasimon, Berlin ²1988 (¹1933).
- KROLL, W., Hosidius Geta 3), in: RE VIII, 2, 1913, Sp. 2489-2490 [zit.: W. Kroll, Hosidius Geta].
- KRUMEICH, R., Archäologische Einleitung, in: Das griechische Satyrspiel, hrsg. v. R. Krumeich et al., Darmstadt 1999, 41-73.
- KUBUSCH, K., Aurea Saecula: Mythos und Geschichte, Frankfurt a. M. 1986.
- KUGELMEIER, CH., Chorische Reflexion und dramatische Handlung bei Seneca - einige Beobachtungen zur Phaedra, in: Drama 7. Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. v. P. Riemer/B. Zimmermann, Stuttgart/Weimar 1999, 139-169.
- KYTZLER, B., H. Flaccus, Q., der Dichter Horaz, in: DNP 5, 1998, Sp. 720-727.
- LAMBRECHTS, P., Die „Apollinische“ Politik des Augustus und der Kaiserkult, in: Saeculum Augustum II, hrsg. v. G. Binder, Darmstadt 1988 (Wege der Forschung, Bd. 512), 88-107 (franz. Orig.: La politique „apollinienne“ d’ Auguste et le culte impérial. La Nouvelle Clio 5, 1953, 65-82).
- LANDFESTER, M., Geschichte der griechischen Komödie, in: Das griechische Drama, hrsg. v. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 354-400.
- LANDMANN, M., Die Aufteilung der Chöre im Carmen Saeculare, in: *Ἀπορχαί*. Gedenkschrift für G. Rhode, hrsg. v. G. Radke, Tübingen 1961, 173-179.
- LATACZ, J., Realität und Imagination, MH 42, 1985, 67-94 [zit.: J. Latacz, Imagination].
- , Die griechische Literatur in Text und Darstellung. Archaische Periode, Stuttgart 1991 [zit.: J. Latacz, Literatur].

- , Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993 [zit.: J. Latacz].
- LATTE, K., Römische Religionsgeschichte, München ²1967 (¹1960) (Handbuch der Altertumswissenschaft V,4).
- LATTKE, M., Hymnus. Materialien zu einer Geschichte der Hymnologie, Göttingen 1991.
- LAWLER, L.B., The Dance in Ancient Greece, Middletown 1965.
- LE BONNIEC, H., Diana, in: LAW 1, 2001, Sp. 726 [zit.: H. Le Bonniec, Diana].
- , Ludi Scaenici, in: LAW 2, 2001, Sp. 1773 [zit.: H. Le Bonniec, Ludi Scaenici].
- , Prozession, in: LAW 2, 2001, Sp. 2462-2464 [zit.: H. Le Bonniec, Prozession].
- , Quindecemviri sacris faciundis, in: LAW 2, 2001, Sp. 2499 [zit.: H. Le Bonniec, Quindecemviri].
- , Sibyllinische Bücher, in: LAW 3, 2001, Sp. 2792-2793 [zit.: H. Le Bonniec].
- LEFÈVRE, E., Rezension: O. Zwierlein, Die Rezitationsdramen Senecas, Meisenheim/Glan 1966, in: Gnomon 40, 1968, 782-789 [zit.: E. Lefèvre, Rezension].
- , Quid ratio possit?, WS N. F. 3, 1969, 131-160 [zit.: E. Lefèvre, Ratio].
- , Die römische Komödie, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1974, 33-62 [zit.: E. Lefèvre, Komödie].
- , Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: Das römische Drama, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 1-90 [zit.: E. Lefèvre, Typologie].
- , Menander, in: Das griechische Drama, hrsg. v. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 307-353 [zit.: E. Lefèvre, Menander].
- , Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel des ‚Thyestes‘, in: ANRW II 32, 2, Berlin/New York 1985, 1263-1283 [zit.: E. Lefèvre, Thyestes].
- , Horaz. Dichter im augusteischen Rom, München 1993 [zit.: E. Lefèvre, Horaz].
- , Catulls Alexandrinisches Programm (c. 1-3), in: Rezeption und Identität, hrsg. v. G. Vogt-Spira/Bettina Rommel, Stuttgart 1999, 225-239 [zit.: E. Lefèvre, Catulls Programm].
- , Komödie (Lateinisch), in: DNP 6, 1999, Sp. 700-704 [zit.: E. Lefèvre].
- LEHNUS, L., Kallimachos aus Kyrene, in: DNP 6, 1999, Sp. 188-194.
- LENNARTZ, K., Non verba sed vim, Stuttgart/Leipzig 1994.
- LEO, F., Die Composition der Chorlieder Senecas, RhM 52, 1897, 509-518 [zit.: F. Leo, Chorlieder].
- , Plautinische Forschungen, Berlin ²1912 (¹1895) [zit.: F. Leo, Forschungen].
- , De tragoedia Romana, in: Ausgewählte kleine Schriften, Bd. 1, hrsg. v. E. Fraenkel, Rom 1960 (¹1910), 191-210 [zit.: F. Leo].
- , Geschichte der römischen Literatur, Berlin 1913 (unveränd. Nachdr. Darmstadt 1967) [zit.: F. Leo, Literatur].
- LEONHARDT, J., Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas, Heidelberg 1994 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1991, 4).

- LEPPIN, H., *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn 1992.
- LESKY, A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3. völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Göttingen 1972 (¹1956) [zit.: A. Lesky, Hellenen].
- , *Geschichte der griechischen Literatur*, unveränd. Nachdr. der 3. neu bearb. u. erw. Aufl. von 1971, München 1993 (¹1957/58) [zit.: A. Lesky].
- LIEBERG, G., *Observationes in Catulli Carmen Sexagesimum primum*, in: *Latinitas* 22, 1974, 216-222.
- LINDO, L.I., *Tyrtaeus and Horace odes 3.2*, CPh 66, 1971, 258-260.
- LINDSKOG, C., *Studien zum antiken Drama*, II, Lund 1897.
- LOSSAU, M., *Aischylos*, Hildesheim 1998.
- LUCAS, F.L., *The Octavia*, CR 35, 1921, 91-93.
- MAAS, P., *Hymenaios*, in: RE IX, 1, 1914, Sp. 130-134 [zit.: P. Maas, Hymenaios].
- MAIDMENT, K.J., *The later comic chorus*, CQ 29, 1935, 1-24.
- MANGELSDORFF, E.A., *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*, Hamburg 1913.
- MANUWALD, GESINE, *Fabulae praetextae. Spuren einer literarischen Gattung der Römer*, München 2001 (Zetemata Heft 108) [zit.: Gesine Manuwald].
- MARCHETTI-LONGHI, G., *Il culto ed i tempi di Apollo in Roma prima di Augusto*, in: MDAI (R) 58, 1943, 27-47.
- MARQUARDT, J., *Das Privatleben der Römer*, 2 Bde., Darmstadt 1990 (unveränd. Nachdr. d. 2. Aufl., Leipzig 1886) (¹1864).
- MARROU, H.-I., *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, Freiburg/München 1957.
- MARTIN, GLADYS, *The Roman Hymn*, in: CJ 34, 1938/39, 86-97.
- MARTINA, A., *Alcune osservazioni sul coro della tragedia latina della origini a Seneca*, in: *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, hrsg. v. L. Castagna, Mailand 1996, 17-36.
- MARX, W., *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, Diss. Heidelberg 1928.
- MATTHIESEN, K., *Euripides: Die Tragödien*, in: *Das griechische Drama*, hrsg. v. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 105-153.
- MAURACH, G., *Horaz. Werk und Leben*, Heidelberg 2001.
- MERKELBACH, R., *Aeneas in Cumae*, MH 18, 1961, 83-99.
- MOMMSEN, TH., *Die römische Chronologie bis auf Cäsar*, Berlin 1858 [zit.: Th. Mommsen, Chronologie].

- , Die Akten zu dem Säkulargedicht des Horaz, in: Reden und Aufsätze von Th. Mommsen, Berlin 1905 (3. Abdr. Berlin 1912), 351-359 [zit.: Th. Mommsen, Säkulargedicht].
- , Commentaria ludorum saecularium quintorum et septimorum, in: Epigraphische und Numismatische Schriften (Gesammelte Schriften VIII), Berlin 1913 (Nachdr. Berlin [u. a.] 1965), 567-626 [zit.: Th. Mommsen, Commentaria].
- MORELLI, C., L' epitalamio nella tarda poesia latina, in: Studi Italiani di filologia classica 18, 1910, 319-432.
- MÜLLER, G., Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern, in: Sophokles, hrsg. v. H. Diller, Darmstadt ²1986 (¹1967) (Wege der Forschung, Bd. 95), 212-238.
- MUTH, R., „Hymenaios“ und „Epithalamium“, WS 67, 1954, 5-45 [zit.: R. Muth].
- , Einführung in die griechische und römische Religion, Darmstadt ²1998 (¹1988) [zit.: R. Muth, Religion].
- NÉMETH, B., Der Dianahymnus (c. 34) von Catull, in: Acta Classica Univ. Scient. Debrecen 12, 1976, 37-45.
- NESSLRATH, H.-G., Die attische mittlere Komödie, Berlin/New York 1990 [zit.: H.-G. Nesselrath].
- , Komödie (Griechisch), in: DNP 6, 1999, Sp. 692-700 [zit.: H.-G. Nesselrath, Komödie].
- NEUBECKER, ANNEMARIE J., Altgriechische Musik, Darmstadt 1977.
- NEUMEISTER, CH., Das antike Rom, München ²1993 (¹1991).
- NEWLANDS, CAROLE, Statius' Silvae and the Poetics of Empire, Cambridge 2002.
- NEWMAN, K.J., Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian sensibility, Hildesheim 1990.
- NEWMYER, S.T., The Silvae of Statius, Leiden 1979.
- NILSSON, M.P., Zur Geschichte des Bühnenspiels in der römischen Kaiserzeit, Lund 1906 (Acta Universitatis Lundensis 40, 1904), 1-29 [zit.: M.P. Nilsson, Bühnenspiel].
- , Saeculares ludi, in: RE I A, 2, 1920, Sp. 1696-1720 [zit.: M.P. Nilsson].
- NOLAN, J., Claudian. Poet of Peace and Unity in the Later Empire, Diss. Washington 1973.
- NORDEN, E., Agnostos Theos, Stuttgart/Leipzig ⁷1996 (¹1913).
- OEPKE, A., Ἀμφιδαλεῖς im griechischen und hellenistischen Kult, Archiv für Religionswissenschaft 31, 1934, 42-56.
- OKSALA, T., Religion und Mythologie bei Horaz, Helsinki/Helsingfors 1973.

- OPELT, ILONA, Zu Senecas Phoenissen (1969), in: Senecas Tragödien, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung, Bd. 310), 272-285 [zit.: Ilona Opelt, Phoenissen].
- , Das Drama der Kaiserzeit, in: Das römische Drama, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 427-457 [zit.: Ilona Opelt, Drama].
- OPPERMANN, H., (Hrsg.), Römische Wertbegriffe, Darmstadt ²1967 (¹1967) (Wege der Forschung, Bd. 34).
- OSWALD, RENATE, Hochzeitsbräuche und -ritual, in: DNP 5, 1998, Sp. 649-656.
- PARATORE, E., Der ‚Hercules Oetaeus‘ stammt von Seneca und ist früher als der ‚Furens‘, in: Senecas Tragödien, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung, Bd. 310), 545-558 (ital. Orig.: Lo Hercules Oetaeus è di Seneca ed è anteriore al Furens, Acta Classica 1, 1958, 72-79).
- PAVLOVSKIS, ZOJA, Statius and the Late Latin epithalamia, CPh 60, 1965/66, 164-177.
- PAYR, TH., Enkomion, in: RAC 5, 1962, Sp. 332-343.
- PEARCE, T.E.V., The Role of the Wife as Custos in Ancient Rome, Eranos 72, 1974, 16-32.
- PETERSMANN, H., Der Begriff ‚Satura‘ und die Entstehung der Gattung, in: Die römische Satire, hrsg. v. J. Adamietz, Darmstadt 1986, 7-24 [zit.: H. Petersmann].
- PETERSMANN, H./A., Carmina convivalia (‚Tafellieder‘), in: Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Bd. 1: Die archaische Literatur von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v.Chr., hrsg. v. W. Suerbaum, München 2002 (Handbuch der Altertumswissenschaft 8, 1), 41-42 [zit.: H./A. Petersmann].
- , Popularia und Puerilia, in: Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Bd. 1, hrsg. v. W. Suerbaum, München 2002 (Handbuch der Altertumswissenschaft 8, 1), 45-46 [zit.: H./A. Petersmann, Popularia].
- PFEIFFER, R., Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus, Hamburg 1970 (engl. Orig.: History of classical scholarship. From the beginning to the end of the Hellenistic age, Oxford 1968).
- PICKARD-CAMBRIDGE, A., The Theatre of Dionysos in Athens, Oxford 1946 (Nachdr. Oxford 1956 u. ö.) [zit.: A. Pickard-Cambridge].
- , The dramatic festivals of Athens, Oxford ²1968 (Nachdr. Oxford 1969, 1973) (¹1953) [zit.: A. Pickard-Cambridge, Festivals].
- , Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford 1962 [zit.: A. Pickard-Cambridge, Dithyramb].
- PIGHI, G.B., De ludis saecularibus populi Romani Quiritium libri sex, Milano 1941 (Nachdr. Amsterdam 1965) [zit.: G.B. Pighi, De ludis saecularibus].

- , La struttura del carne LXI di C.', *Humanitas* 2, 1948/49, 41-53 [zit.: G.B. Pighi, *Struttura*].
- PÖHLMANN, E., *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970.
- POHLENZ, M., *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, 2 Bde., Göttingen 1970 (1948/9).
- PREMERSTEIN, A.V., *Clavus* (Nr. 1), in: *RE IV*, 1900, Sp. 2-4.
- RADKE, G., *Die Götter Altitaliens*, Münster 1965 [zit.: G. Radke].
- , Besondere Erscheinungsformen von *Carmina*, in: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Bd. 1: Die archaische Literatur von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v.Chr., hrsg. v. W. Suerbaum, München 2002 (*Handbuch der Altertumswissenschaft* 8, 1), 34-35 [zit.: G. Radke, *Carmina*].
- , *Carmina saecularia*, in: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Bd. 1, hrsg. v. W. Suerbaum, München 2002 (*Handbuch der Altertumswissenschaft* 8, 1), 35-36 [zit.: G. Radke, *Carmina saecularia*].
- RAHN, H., Zum *Carmen Saeculare* des Horaz, *Gymnasium* 77, 1970, 467-479.
- REISCH, E., *Canticum*, in: *RE III*, 2, 1899, Sp. 1495-1498 [zit.: E. Reisch, *Canticum*].
- , *Chor*, in: *RE III*, 2, 1899, Sp. 2373-2404 [zit.: E. Reisch].
- REITZENSTEIN, R., Die Hochzeit des Peleus und der Thetis, *Hermes* 35, 1900, 73-105.
- RIBBECK, O., *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875 (Nachdr. Hildesheim 1968) [zit.: O. Ribbeck, *Tragödie*].
- RICHMOND, J. A., *A. Stella, L.*, in: *DNP* 2, 1997, Sp. 34.
- RIEGER, BARBARA, Die *Capitolia* des Kaisers Domitian, *Nikephoros* 12, 1999, 171-203.
- RIEKS, R., Rezension: O. Zwielerlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim/Glan 1966, in: *Poetica* 1, 1967, 567-571 [zit.: R. Rieks, *Rezension*].
- , *Mimus und Atellane*, in: *Das römische Drama*, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 348-377 [zit.: R. Rieks, *Atellane*].
- RIEMER, P., Zur dramatischen Konzeption von Senecas *Agamemnon*, in: *Drama* 5. Griechisch-römische Komödie und Tragödie II, hrsg. v. B. Zimmermann, Stuttgart 1997, 135-151 [zit.: P. Riemer, *Agamemnon*].
- , *Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles*, in: *Drama* 7. Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. v. P. Riemer/B. Zimmermann, Stuttgart/Weimar 1999, 89-111 [zit.: P. Riemer, *Sophokles*].
- ROBBINS, E., *Epikedeion*, in: *DNP* 3, 1997, Sp. 1116-1117 [zit.: E. Robbins, *Epikedeion*].
- , *Hymenaios, Hochzeitslied (Lateinisch)*, in: *DNP* 5, 1998, Sp. 786-787 [zit.: E. Robbins].

- , Lyrik (Griechisch), in: DNP 7, 1999, Sp. 586-591 [zit.: E. Robbins, Lyrik].
- RODE, J., Das Chorlied, in: Die Bauformen der griechischen Tragödie, hrsg. v. W. Jens, München 1971, 85-115.
- RÖSLER, W., Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios, München 1980 [zit.: W. Rösler, Dichter].
- , Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stils in antiker Lyrik, WJA N. F. 9, 1983, 7-28 [zit.: W. Rösler, Deixis].
- , Alte und neue Mündlichkeit, AU 28, 4, 1985, 4-26 [zit.: W. Rösler, Mündlichkeit].
- ROSENBERGER, V., Gezähmte Götter. Das Prodigienwesen der römischen Republik, Stuttgart 1998 (zugl.: Habil. - Schr. Univ. Augsburg 1997).
- ROZELAAR, M., Seneca, Amsterdam 1976.
- RUDD, N., Horace, in: The Cambridge History of Classical Literature, Bd. 2, ed. by E.J. Kenney/W.V. Clausen, Cambridge [u.a.] 1982, 370-404.
- RÜPKE, J., Literatur (Römisch), in: DNP 7, 1999, Sp. 293-298.
- RZACH, A., Sibyllen, in: RE II, A 2, 1923, Sp. 2073-2103.
- SAMTER, E., Familienfeste der Griechen und Römer, Berlin 1901.
- SAUTER, F., Der römische Kaiserkult bei Martial und Statius, Stuttgart/Berlin 1934.
- SCHACHTER, A., Daphnephoria, in: DNP 3, 1997, Sp. 313-314.
- SCHANZ, M.- HOSIUS, C., Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian v. M. Schanz. Erster Teil. Die römische Literatur in der Zeit der Republik. Vierte, neubearb. Aufl. v. C. Hosius, München 1927; (unveränd. Nachdr. München 1966) (Handbuch der Altertumswissenschaft VIII, 1) [zit.: M. Schanz – C. Hosius, HbdA 8, 1].
- , Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian v. M. Schanz. Zweiter Teil. Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian. Vierte, neubearb. Aufl. v. C. Hosius, München 1935; (unveränd. Nachdr. München 1967) (Handbuch der Altertumswissenschaft VIII, 2) [zit.: M. Schanz – C. Hosius, HbdA 8, 2].
- , Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian v. M. Schanz. Vierter Teil. Die römische Literatur von Constantin bis zum Gesetzgebungswerk Justinians. Zweiter Band. Die Literatur des fünften und sechsten Jahrhunderts v. M. Schanz/C. Hosius/G. Krüger, München ¹1920 (unveränd. Nachdr. München 1959) (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft VIII, 4, 2) [zit.: M. Schanz – C. Hosius, HbdA 8, 4, 2].
- SCHERF, J., Untersuchungen zur antiken Veröffentlichung der Catullgedichte, Hildesheim 1996.

- SCHETTER, W., *Nemesians Bucolica und die Anfänge der spätlateinischen Dichtung*, in: *Studien zur Literatur der Spätantike*, hrsg. v. Chr. Gnlika / W. Schetter, Bonn 1975.
- SCHIEMANN, G., *Manus*, in: DNP 7, 1999, Sp. 839-841.
- SCHILLING, R., *À propos d' un vers d' Horace*, in: *Forschungen zur römischen Literatur* 2, Wiesbaden 1970, 262-265 (Festschrift zum 60. Geburtstag von K. Büchner).
- SCHMID, W., *Claudianus I (Claudius Claudianus, um 400)*, in: RAC 3, 1957, Sp. 152-167.
- SCHMID, W.- STÄHLIN, O., *Geschichte der griechischen Literatur. Erster Teil. Die klassische Periode der griechischen Literatur v. W. Schmid. Erster Band. Die griechische Literatur vor der attischen Hegemonie*, München ¹1929 (unveränd. Nachdr. München 1959) (Handbuch der Altertumswissenschaft VII, 1, 1).
- SCHMIDT, E.A., *Das Problem des Catullbuches*, *Philologus* 123, 1979, 216-231 [zit.: E.A. Schmidt].
- , *Catull*, Heidelberg 1985 [zit.: E.A. Schmidt, Catull].
- SCHMIDT, J.U., *Im Banne der Verbrechen*, in: *Grazer Beiträge* 22, 1998, 145-175.
- SCHMIDT, P.L., *Politik und Dichtung in der Panegyrik Claudians*, Konstanz 1976 [zit.: P.L. Schmidt, Politik und Dichtung].
- , *Die Poetisierung und Mythisierung der Geschichte in der Tragödie ‚Octavia‘*, in: ANRW II, 32, 2, Berlin/New York 1985, 1421-1453 [zit.: P.L. Schmidt, Tragödie].
- , *‚Horaz‘ Säkulargedicht - ein Prozessionslied?*, *AU* 28, 1985, 42-53 [zit.: P.L. Schmidt, Säkulargedicht].
- , *Postquam ludus in artem paulatim verterat. Varro und die Frühgeschichte des römischen Theaters*, in: *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*, hrsg. v. G. Vogt-Spira, Tübingen 1989 (*ScriptOralia* 12), 77-133 [zit.: P.L. Schmidt].
- , *Literaturbetrieb (Rom)*, in: DNP 7, 1999, Sp. 319-329 [zit.: P.L. Schmidt, Literaturbetrieb].
- , *Octavia*, in: DNP 8, 2000, Sp. 1096-1097 [zit.: P.L. Schmidt, Octavia].
- , *Wettbewerbe, künstlerische (II. Literarische Wettbewerbe [Rom])*, in: DNP 12/2, 2002, Sp. 496-499 [zit.: P.L. Schmidt, Literarische Wettbewerbe].
- SCHMIDT, R., *De Hymenaeo et Talasio*, Diss. Kiel 1886.
- SCHMITZER, U., *Auftragsdichtung*, in: DNP 2, 1997, Sp. 275-276 [zit.: U. Schmitzer].
- , *Gelegenheitsdichtung*, in: DNP 4, 1998, Sp. 893-894 [zit.: U. Schmitzer, Gelegenheitsdichtung].
- SCHNEGG-KÖHLER, BÄRBEL, *Die augusteischen Säkularspiele*, München/Leipzig 2002 (zugl. Diss. Univ. Bern 2000).
- SCHUBERT, CH., *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike*, Stuttgart/Leipzig 1998.
- SCHWINGE, E.-R., *Künstlichkeit von Kunst*, München 1986.

- SCIVOLETTO, N., L' inno a Diana di Catullo, in: *Filologia e forme letterarie: Studi offerti a F. Della Corte*, Bd. 2, 1987, 357-374.
- SEECK, G.A., *Senecas Tragödien*, in: *Das römische Drama*, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 378-421 [zit.: G.A. Seeck, *Senecas Tragödien*].
- , *Geschichte der griechischen Tragödie*, in: *Das griechische Drama*, hrsg. v. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 155-203 [zit.: G.A. Seeck].
- , *Die griechische Tragödie*, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. v. E. Vogt, Wiesbaden 1981, 143-186 [zit.: G.A. Seeck, *Tragödie*].
- SEECK, O., *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, Bd. 5, Darmstadt 1966.
- SEGAL, CH., *Archaic choral lyric*, in: *The Cambridge History of Classical Literature*, Bd. 1, ed. by P.E. Easterling/B.M.W. Knox, Cambridge [u. a.] 1985, 165-201 [zit.: Ch. Segal, *Archaic choral lyric*].
- , *Choral lyric in the fifth century*, in: *The Cambridge History of Classical Literature*, Bd. 1, ed. by P.E. Easterling/B.M.W. Knox, Cambridge [u. a.] 1985, 222-244 [zit.: Ch. Segal, *Choral lyric*].
- SEHLMAYER, M., *Sibyllini libri*, in: *DNP 11*, 2001, Sp. 501-502.
- SEIDENSTICKER, B., *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969 [zit.: B. Seidensticker, *Gesprächsverdichtung*].
- , *Das Satyrspiel (1979)*, in: *Das Satyrspiel*, hrsg. v. B. Seidensticker, Darmstadt 1989 (*Wege der Forschung*, Bd. 579), 332-361 [zit.: B. Seidensticker, *Satyrspiel*].
- , *Philologisch-literarische Einleitung*, in: *Das griechische Satyrspiel*, hrsg. v. R. Krumeich [u. a.], Darmstadt 1999, 1-40 [zit.: B. Seidensticker, *Einleitung*].
- SHELTON, JO-ANN, *Seneca's Hercules Furens*, Göttingen 1978 (*Hypomnemata* 50).
- SIFAKIS, G.M., *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967 (Nachdr. London 1968).
- SIMON, ERIKA, *Die Götter der Römer*, München 1990.
- SITTL, K., *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890.
- SKUTSCH, O., *Studia Enniana*, London 1968.
- STÄRK, E., *Tragödie und Praetexta*, in: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Bd. 1: *Die archaische Literatur von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr.*, hrsg. v. W. Suerbaum, München 2002 (*Handbuch der Altertumswissenschaft* 8, 1), 150-170.
- STAIGER, E., *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich [u. a.] ⁶1963 (¹1946).
- STEIN, E., *Vom römischen zum byzantinischen Staate (284-476 n. Chr.)*, Wien 1928.
- STEINMETZ, P., *Die Stoa*, in: *F. Überweg, Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike*, hrsg. v. M. Erler, H. Flashar et al., Bd. 4.2, Basel 1994, 496-716.
- STENGEL, P., *Ἀμφιδαλεῖς παιῖδες* in: *RE I*, 2, 1894, Sp. 1958-1959.
- STENGER, J., *Somnus*, in: *DNP 11*, 2000, Sp. 712-713.

- STEVENS, J.A., *The chorus in Senecan tragedy: The uninformed informer*, Diss. Duke University 1992.
- STOESSL, F., *C. Valerius Catullus. Mensch, Leben, Dichtung*, Meisenheim/Glan 1977 (Beiträge zur Klassischen Philologie, Heft 85).
- SUERBAUM, W., *Der Beginn der römischen Literatur: 240 v.Chr.?*, in: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Bd. 1: *Die archaische Literatur von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v.Chr.*, hrsg. v. W. Suerbaum, München 2002 (*Handbuch der Altertumswissenschaft* 8, 1), 83-87 [zit.: W. Suerbaum].
- , *L. Livius Andronicus*, in: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Bd. 1, hrsg. v. W. Suerbaum München 2002 (*Handbuch der Altertumswissenschaft* 8, 1), 93-104 [zit.: W. Suerbaum, Livius Andronicus].
- , *Q. Ennius*, in: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Bd. 1, hrsg. v. W. Suerbaum München 2002 (*Handbuch der Altertumswissenschaft* 8, 1), 119-142 [zit.: W. Suerbaum, Ennius].
- , *Namentlich bekannte Verfasser von Epigrammen und sonstiger 'kleiner' Gelegenheitsdichtung*, in: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Bd. 1, hrsg. v. W. Suerbaum München 2002 (*Handbuch der Altertumswissenschaft* 8,1), 325-329 [zit.: W. Suerbaum, Bekannte Verfasser].
- SUTHERLAND, C./CARSON, R., (Hrsg.), *The Roman Imperial Coinage*, London 1984.
- SUTTON, DANA F., *The Dramaturgy of the Octavia*, Königstein/Ts. 1983 (Beiträge zur Klassischen Philologie, Heft 149) [zit.: Dana F. Sutton, Octavia].
- , *Seneca's Hercules Furens: One chorus or two?*, *AJPh* 105, 1984, 301-305 [zit.: Dana F. Sutton].
- , *Seneca on the stage*, Leiden 1986 [zit.: Dana F. Sutton, Seneca].
- SYLVESTER, W., *Pro patria - A note*, *CJ* 49, 1953/54, 22-23.
- SYNDIKUS, H.P., *Die Lyrik des Horaz*, 2 Bde, Darmstadt 1972/73 (3. völlig neu bearb. Aufl. Darmstadt 2001) [zit.: H.P. Syndikus, Horaz].
- , *Catull*, 3 Bde., Darmstadt 1984-1990 (Sonderausgabe mit bibliogr. Nachtrag in T. 3, Darmstadt 2001) [zit.: H.P. Syndikus, Catull].
- TAR, I., *Über die Anfänge der römischen Lyrik*, Szeged 1975.
- TAYLOR, A., *Forte or Forti? A Note on Catullus 62*, *LCM* 20. 1 & 2 2 (Jan. & Feb. 1995).
- TAYLOR, L.R., *New Light on the History of the Secular Games*, *AJPh* 55, 1934, 101-120.
- THOMSEN, O., *Ritual and Desire*, Aarhus 1992.
- THRAEDE, K., *Hymnus I*, in: *RAC* 16, 1994, Sp. 915-946.
- THULIN, C.O., *Die etruskische Disciplin (Teil I-III)*, Göteborg 1905-1909 (Nachdr. (Teil I-III in 1 Bd.) Darmstadt 1968).

- TRÄNKLE, H., Catullprobleme, in: MH 38, 1981, 245-258.
- TREGGIARI, SUSAN, Roman Marriage, in: Civilization of the Ancient Mediterranean Greece and Rome, Bd. 3, ed. by M. Grant, New York 1988, 1343-1354 [zit.: Susan Treggiari, Roman marriage].
- , Ehe (Rom), in: DNP 3, 1997, Sp. 896-899 [zit.: Susan Treggiari].
- TSOMIS, G., Zusammenschau der frühgriechischen monodischen Melik, Stuttgart 2001.
- VAHLEN, J., Über das Säkulargedicht des Horatius, in: Gesammelte philologische Schriften II, Leipzig/Berlin 1923 (Nachdr. Hildesheim/New York 1970), 369-387.
- VESSEY, D.T., Aspects of Statius' Epithalamion, Mnemosyne Ser. 4/25, 1972, 172-187 [zit.: D.T. Vessey, Epithalamion].
- , P. Papinius Statius, in: DNP 11, 2001, Sp. 925-928 [zit.: D.T. Vessey].
- VOGT, E., Hymnos, in: Kleines Lexikon HELLENISMUS, hrsg. v. H.H. Schmitt/ E. Vogt, Wiesbaden 2003 (Studienausgabe der 2. überarb. u. erw. Aufl. 1993, 259-261.
- VOGT, J., Der Niedergang Roms, Zürich 1965.
- VOGT-SPIRA, G., Traditionen improvisierten Theaters bei Plautus, in: Drama 3. Griechisch-römische Komödie und Tragödie I, hrsg. v. B. Zimmermann, Stuttgart 1995, 70-93 [zit.: G. Vogt-Spira, Plautus].
- VOIGT, E.-M., Griechische Lyrik, in: LAW 2, 2001, Sp. 1795-1798.
- VOLLMER, F., Claudius Claudianus, in: RE III, 2, 1899, Sp. 2652-2660.
- WALDE, CHRISTINE, Sibylle, in: DNP 11, 2001, Sp. 499-501.
- WALSH, P.G., Hymnen I, in: Theologische Realenzyklopädie, hrsg. v. G. Krause et al., Berlin [u. a.] 1977 ff, Bd. 15, 1986, 756-762.
- WARNECKE, B., Koryphaios, in: RE XI, 2, 1922, Sp. 1461-1462.
- WEBER, G., Dichtung und Gesellschaft, Stuttgart 1993.
- WEBSTER, T.B.L., Studies in later Greek comedy, Manchester ²1970 (¹1953) [zit.: T.B.L. Webster, Comedy].
- , The Greek chorus, London 1970 [zit.: T.B.L. Webster, Chorus].
- , An introduction to Menander, Manchester 1974 [zit.: T.B.L. Webster, Menander].
- WEEGE, F., Der Tanz in der Antike, Halle 1926.
- WEGNER, M., Das Musikleben der Griechen, Münster 1949.
- WEINSTOCK, ST., Ludi Tarentini und ludi saeculares, Glotta 21, 1933, 40-52.
- WEISS, P., Die ‚Säkularspiele‘ der Republik - Eine annalistische Fiktion?, MDAI (R) 80, 1973, 205-217.
- WELLS, C., Das römische Reich, München ⁴1994 (¹1985).
- WEST, M.L., Melos, lambos, Elegie und Epigramm, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. v. E. Vogt, Wiesbaden 1981, 73-142.

- WHEELER, A.L., Tradition in the Epithalamium, *AJPh* 51, 1930, 205-223 [zit.: A.L. Wheeler, Epithalamium].
- , Catullus and the Traditions of Ancient Poetry, Berkley ¹1934 (repr. Berkeley [u. a.] 1974) [zit.: A.L. Wheeler, Catullus].
- WHITE, P., Latin Poets and the Certamen Capitolinum, in: *Style and Tradition. Studies in Honour of Wendell Clausen*, Stuttgart [u.a.] 1998 (Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 92).
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. v., Die Textgeschichte der griechischen Lyriker, Berlin 1900 (unveränd. Nachdr. d. Ausgabe von 1900, Nendeln/Liechtenstein 1970) [zit.: U. v. Wilamowitz, Textgeschichte].
- , Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos, 2 Bde., Berlin 1924 (2. verb. Aufl. Berlin 1962) [zit.: U. v. Wilamowitz].
- , Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker, Berlin [u. a.] ²1966 (¹1913) [zit.: U. v. Wilamowitz, Sappho].
- WILLE, G., *Musica Romana*, Amsterdam 1967 [zit.: G. Wille, Musica].
- , Einführung in das römische Musikleben, Darmstadt 1977 [zit.: G. Wille, Musikleben].
- , Quellen zur Verwendung mündlicher Texte in römischen Gesängen vorliterarischer Zeit, in: *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*, hrsg. v. G. Vogt-Spira 1989 (*ScriptOralia* 12), 199-225 [zit.: G. Wille].
- , Musik, in: *LAW* 2, 2001, Sp. 2006-2023 [zit.: G. Wille, Musik].
- WILLIAMS, G., Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and Ideals, *JRS* 48, 1958, 16-29.
- WIMMEL, W., *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960.
- WISEMAN, T.P., *Catullus and his World*, Cambridge 1985 [zit.: T.P. Wiseman].
- , Catullus, in: *DNP* 2, 1997, Sp. 1036-1039 [zit.: T.P. Wiseman, Catullus].
- WISSOWA, G., Die Saecularfeier des Augustus, in: *Gesammelte Abhandlungen zur römischen Religions- und Stadtgeschichte*, München 1904, 192-210 [zit.: G. Wissowa, Saecularfeier].
- , Religion und Kultus der Römer, München 1971 (unveränd. Nachdr. d. 2. Aufl. 1912, erschienen im Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft V, 4) [zit.: G. Wissowa].
- WÜNSCH, R., Hymnos, in: *RE* IX, 1, 1914, Sp. 140-183.
- ZAMINER, F., Musik (Griechenland), in: *DNP* 8, 2000, Sp. 520-533.
- ZANKER, P., *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.
- ZIEGLER, K., Tragoedia, in: *RE* VI A, 2, 1937, Sp. 1899-2075 [zit.: K. Ziegler].
- , Panegyrikos, in: *RE* XVIII, 3, 1949, Sp. 559-581 [zit.: K. Ziegler, Panegyrikos].
- ZIMMERMANN, B., *Die griechische Tragödie*, München [u. a.] ²1992 (¹1986) [zit.: B. Zimmermann].

- , Seneca und der Pantomimus, in: Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur, hrsg. v. G. Vogt-Spira, Tübingen 1990 (ScriptOralia 19), 161-167 [zit.: B. Zimmermann, Pantomimus].
 - , Seneca und die römische Tragödie der Kaiserzeit, Lexis 5-6, 1990, 203-214 [zit.: B. Zimmermann, Seneca].
 - , Dithyrambos, Göttingen 1992 [zit.: B. Zimmermann, Dithyrambos].
 - , Die griechische Komödie, Düsseldorf/Zürich 1998 [zit.: B. Zimmermann, Komödie].
 - , Chor und Handlung in der griechischen Komödie, in: Drama 7. Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. v. P. Riemer/B. Zimmermann, Stuttgart/ Weimar 1999, 49-59 [zit.: B. Zimmermann, Chor].
 - , Tragödie (Griechisch), in: DNP 12/1, 2002, Sp. 734-740 [zit.: B. Zimmermann, Tragödie].
- ZINTZEN, C., *Alte virtus animosa cadit*, in: Senecas Tragödien, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung, Bd. 310), 149-209.
- ZWIERLEIN, O., *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim/Glan 1966 (zugl. Diss. Berlin 1965).

Lebenslauf

Am 12.08.1960 wurde ich, Claudia Damm, in Düsseldorf geboren. Von 1966 bis 1970 besuchte ich die Grundschule, anschließend das Gymnasium, das ich 1979 mit der Allgemeinen Hochschulreife verließ. Im Wintersemester 1979/80 begann ich ein Studium der Fächer Russisch und Englisch am Institut für Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und wechselte im Sommersemester 1980 zur Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, wo ich bis zum Wintersemester 1982/83 die Fächer Latein und Philosophie für das Lehramt an Gymnasien / Sek. II studierte. Nach langer Krankheit konnte ich ab dem Wintersemester 1990/91 dieses Studium fortsetzen und im Wintersemester 1997/98 mit dem Staatsexamen für das Lehramt / Sek. II beenden. Im Anschluss daran studierte ich zwei Semester Alte Geschichte sowie Latein. Nach einem Semester als Gasthörerin in Latein und Philosophie begann ich im Wintersemester 1999/2000 in diesen Fächern den Promotionsstudiengang, den ich im Wintersemester 2005/06 abschloss.