

Ueber
historische Dramen der Römer.

Festrede

gehalten

in der öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften
zu München

am 15. November 1887

von

Dr. Karl Meiser

a. o. Mitglied der philos.-philol. Klasse der k. Akademie.

München 1887

im Verlag der k. b. Akademie.

Ueber
historische Dramen der Römer.

Festrede

gehalten

in der öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften
zu München

am 15. November 1887

von

Dr. Karl Meiser

a. o. Mitglied der philos.-philol. Klasse der k. Akademie.

München 1887

im Verlag der k. b. Akademie.

Hochansehnliche Versammlung!

In erhabenen, herrlichen Versen lässt Virgil ¹⁾ im 6. Gesange seiner Aeneide den Schatten des Anchises in der Unterwelt dem Aeneas die weltgeschichtliche Bestimmung des römischen Volkes verkünden und den Gedanken aussprechen, dass Weltherrschaft und Verbreitung der Kultur die Aufgabe Roms sei. Gerne räumt er in Kunst und Wissenschaft anderen Völkern den Vorzug ein und er nennt einige Künste, worin andere, d. h. die Griechen, grösseres leisten würden als die Römer. Auffallend ist dabei, dass er gerade die Beredsamkeit erwähnt, worin doch die Römer auch nach strengem, unparteiischem Urtheil den Griechen ebenbürtig zur Seite stehen, während der sonst als bescheiden gerühmte Dichter von der Dichtkunst schweigt, in der doch die Römer unzweifelhaft weit hinter den Griechen zurückstehen. Nicht alle Römer haben übrigens in Bezug auf Kunst und Wissenschaft so bescheiden gedacht: Cicero ²⁾ vielmehr sagt, es sei immer seine Ueberzeugung gewesen, dass die Römer von vorneherein alles weiser erfanden als die Griechen oder, was sie von diesen entlehnten, weiter ausbildeten, wenn sie es überhaupt der Mühe wert fanden sich damit abzugeben. Soviel mag davon richtig sein, dass die Römer, deren naturgemässe nationale Entwicklung ja durch das Bekanntwerden mit griechischer Kultur unterbrochen und gestört wurde, auf keinem Gebiete blinde, sklavische Nachahmer der Griechen waren, sondern überall sich eine gewisse Selbständigkeit zu wahren suchten mit Ausnahme etwa der Philosophie, für die dem Römer die schöpferische Begabung fehlte und

die in Rom nur als praktisches Bildungsmittel Bedeutung hatte. In Bezug auf Philosophie stand der Römer auf dem Standpunkte des Kallikles, der in Platons Gorgias³⁾ sagt: „Die Philosophie ist eine ganz artige Sache, wenn jemand sie mässig betreibt in der Jugend, wenn man aber länger als billig dabei verweilt, gereicht sie den Menschen zum Verderben, denn wie herrliche Gaben einer auch habe, wenn er über die Zeit hinaus philosophiert, muss er notwendig in alle dem unerfahren bleiben, worin erfahren sein muss, wer ein wohl-angesehener und ausgezeichnete Mann werden will“. Dies ist echt römische Auffassung, der deshalb schon Ennius⁴⁾ Ausdruck gegeben hat. Es ist daher auch bezeichnend (denn schwerlich wird bei uns irgendwo ähnliches vorkommen), wenn erzählt wird, dass Mütter ihre Söhne von allzu leidenschaftlichem Studium der Philosophie zurückhielten. So berichtet Tacitus⁵⁾ von seinem Schwiegervater Agricola: „Ich weiss noch, dass er selber zu erzählen pflegte, er würde in seinen ersten Jünglingsjahren dem Studium der Philosophie zu eifrig und mehr als es einem römischen Senator verstattet sei, obgelegen haben, hätte nicht die Besonnenheit der Mutter der entflammten, hochauflodernden Begeisterung Zügel angelegt“. Und von Kaiser Nero berichtet Sueton⁶⁾: „Von allen Wissenschaften hatte er als Knabe gekostet, von der Philosophie dagegen hielt ihn seine Mutter ab, indem sie erinnerte, dieselbe sei einem künftigen Herrscher hinderlich“. Dass die Römer sonst auf allen Gebieten sich gegenüber griechischer Kunst und Literatur eine gewisse Selbständigkeit zu wahren suchten, lässt sich schon von ihrem stolzen Selbstgefühl und Selbstbewusstsein erwarten und es ist nicht uninteressant zu verfolgen, wie weit ihnen dies auf den einzelnen Gebieten gelungen ist. Hier soll nur der Versuch gemacht werden zu zeigen, dass sie auch auf dem Gebiete des ernsten Dramas, wo sie fast vollständig von den Griechen abhängig erscheinen, doch nicht ganz des civis Romanus sum vergassen, so wenig uns auch gerade hier erhalten und überliefert ist.

Den 150 Tragödien⁷⁾, deren Namen uns bekannt sind, welche

griechische Stoffe behandeln, stehen kaum 15 Stücke gegenüber, die der römischen Sage oder Geschichte entnommen sind. Es kann aber die Zahl und Bedeutung dieser nationalen Stücke keine geringe gewesen sein, wie schon aus den anerkennenden Worten des Horaz⁸⁾ hervorgeht:

Nichts blieb übrig, in was Roms Dichtkunst nicht sich versuchte:
 Ruhmvoll stand sie schon da und gross, als sie wagte, der Griechen
 Spur zu verlassen und selbst einheimische Thaten zu feiern,
 Als sie Komödien schuf und Dramen mit römischen Trachten.

Kaum war durch Livius Andronikus eine dramatische Literatur bei den Römern begründet, so versuchte sich schon der kühn aufstrebende Geist seines Nachfolgers Nævius an nationalen Stoffen. Er behandelte in einem oder zwei Dramen (Lupus, Romulus) die Romulus-sage mit solchem Geschick, dass Otto Ribbeck⁹⁾ folgendes Urteil fällt: „Das letztere der beiden Stücke ist so glücklich und sorgsam motiviert, so belebt und spannend, auch in den Charakteren so wirksam, dass es dem besten griechischen Tragiker aus Euripideischer Schule Ehre machen würde. Mag man immerhin annehmen, dass er in Ausführung des Einzelnen sowie in der Erfindung von Szenen und Situationen im Drama ebenso oft von den griechischen Meistern geborgt haben wird, wie er im bellum Poenicum, Ennius in den Annalen, Virgil in der Aeneis es gethan haben: immerhin bleibt noch ein Mass selbständiger Kraft, wie es bei römischen Dichtern nur zu selten zu finden ist.“ Aber Nævius gieng noch weiter; er verherrlichte in einem Stücke Clastidium selbst ein geschichtliches Ereignis seiner Zeit, den glänzenden Sieg des Marcellus über den Galaterhäuptling Virdumarus im Jahre 222 v. Chr., den auch Properz¹⁰⁾ in einem Gedichte gefeiert hat. Ennius wählte den Sabinerkrieg, der durch das Eingreifen der geraubten Sabinerinnen entschieden wurde, zu dramatischer Behandlung, und in einem anderen Stücke die Belagerung von Ambrakia durch den Consul M. Fulvius Nobilior im Jahre 189. Pacuvius verherrlichte in seinem Paulus den Sieg des L. Aemilius Paulus über den Makedonierkönig Perseus bei Pydna

im Jahre 168. An solche Stücke, wie den Paulus des Pacuvius, meint Otto Ribbeck¹¹⁾, sei zunächst zu denken, wenn man bei Horaz¹²⁾ liest, dass Reiterschwadronen und Haufen von Fussvolk über die Bühne fliehen, dann in endlosen Triumphzügen gefangene Könige, belgische Streitwagen und anderes Gefährt verschiedener Art, auch Schiffe und Massen von erbeutetem Elfenbein und Kunstwerken aller Art vorübergeführt werden. Accius schilderte in seinem Brutus den Sturz des Königtums durch L. Junius Brutus und in seinem Decius eine Episode aus den Samniterkriegen, den Opfertod des jüngeren Decius in der Schlacht bei Sentinum im Jahre 295. Aus einem Briefe des Asinius Pollio an Cicero¹³⁾ ersehen wir, dass der Cäsarianer L. Cornelius Balbus aus Spanien seine eigenen Erlebnisse auf einer Reise ins gegnerische Lager dramatisierte und in Gades aufführen liess. Der Schreiber des Briefes fügt noch hinzu, dass Balbus bei der Aufführung vor Rührung geweint habe. Aber von allen diesen Stücken, die der republikanischen Zeit angehören, ist uns ausser den Namen und wenigen Versen nichts erhalten.

Als dann nach der Umwandlung der Republik in die Monarchie die öffentliche Beredsamkeit mehr und mehr verstummte, wandten sich hervorragende Geister, wie wir aus dem Dialogus des Tacitus, einem der herrlichsten Denkmäler der römischen Literatur, ersehen, mit Vorliebe der Dichtkunst zu, aber auch aus dieser Zeit sind uns nur wenige Nachrichten über nationale Dramen erhalten. Ausser einem Aeneas von Pomponius Secundus wird eine fabula praetexta des Satirendichters Persius erwähnt. Persius soll dieses Stück in frühen Jugendjahren geschrieben haben; der Titel habe Vescio gelautet, wofür Hertz Vescia, den Namen einer Stadt der Ausoner, vermutet und es auf den bei Livius¹⁴⁾ erzählten Ueberfall dieser Stadt bezieht. Wir wissen aber davon so wenig, dass Ribbeck allen Ernstes für Vescio nescio quam vermuten konnte: er schrieb ein Stück, ich weiss nicht welches. Aus dem Dialogus des Tacitus erfahren wir, dass der Dichter Curiatius Maternus im Jahre 75 oder 76 unter der Regierung Vespasians eine von ihm verfasste Tragödie

Cato rezitierte, durch die er, wie es hiess, bei den Machthabern Anstoss erregte, weil er darin seiner selbst vergessend nur den Cato vor Augen gehabt habe, was damals in der ganzen Stadt viel besprochen wurde. Desgleichen wird in dem Dialogus eine von demselben Maternus verfasste Tragödie Domitius erwähnt, womit ohne Zweifel der unversöhnliche Feind Cäsars L. Domitius Ahenobarbus gemeint ist, der in der Schlacht bei Pharsalos seinen Tod fand. Dass noch in dieser Zeit ein Dichter es wagte, derartige römische Stoffe, wie den Cato Uticensis, zu behandeln, ist höchst auffallend, waren doch schon griechische Stoffe gefährlich, wie das Beispiel des Aemilius Scaurus¹⁵⁾ beweist, der unter Tiberius eine Tragödie Atreus verfasst hatte, die man auf den Kaiser bezog, und besonders ein Vers daraus wurde zum Verderben des Dichters auf Tiberius gedeutet (es war ein dem Euripides entnommener Vers, der den Gedanken enthielt, man müsse die Thorheiten der Machthaber ertragen). Um so glaublicher erscheint es, dass es derselbe Maternus ist, von dem Cassius Dio¹⁶⁾ berichtet, dass ihn Domitian im Jahre 91 wegen freisinniger Aeusserungen hinrichten liess. Kein Wunder, dass nunmehr die tragische Muse verstummte.

Nur eine *fabula praetexta* hat uns die Laune des Zufalls vollständig erhalten, aber zugleich damit der philologischen Kritik ein Rätsel aufgegeben, insofern uns weder der Verfasser noch die Zeit der Entstehung derselben bekannt ist, und es verlohnt sich wohl um so mehr auf dieses Stück etwas näher einzugehen, weil es das einzige seiner Art ist und weil kein geringerer als Tacitus uns den geschichtlichen Vorgang erzählt, der dem Stücke zu grunde liegt. Es ist dies die unter dem Namen des Seneka überlieferte Octavia. Während Sueton nur kurz über Octavia berichtet, hat Tacitus mit sichtlicher Teilnahme das traurige Geschick der unglücklichen Gemahlin des Kaisers Nero ausführlicher erzählt. Noch ein Kind war sie von ihrem Vater, dem Kaiser Claudius, mit L. Silanus verlobt worden, aber diese Verlobung wurde durch die Ränke ihrer Stiefmutter Agrippina, die ihrem Sohne Nero durch die Verbindung mit

Octavia den Thron zu verschaffen suchte, rückgängig gemacht. Im Jahre 49 wurde sie, nach Tacitus 7 Jahre alt, mit Nero verlobt und 4 Jahre später mit dem sechzehnjährigen Thronfolger vermählt. Aber Nero hatte keine Neigung zu seiner Gemahlin trotz ihrer edlen Abkunft und ihrer erprobten Tugendhaftigkeit; von den Reizen der Freigelassenen Akte gefesselt wandte er sich von ihr ab und gab seinen Freunden, die ihm darüber Vorwürfe machten, nach Sueton zur Antwort: sie müsse sich mit den äusseren Abzeichen einer Gattin des Kaisers begnügen. Als man auf Neros Befehl ihren Bruder Britannicus an der Tafel vergiftete, kam kein Laut über ihre Lippen: sie hatte schon in jungen Jahren am Hofe gelernt, wie Tacitus sagt, Schmerz und Liebe, alle Gefühle in ihrer Brust zu verschliessen. Jetzt lebte sie in bescheidener Zurückgezogenheit, bis ihr in Poppäa Sabina eine furchtbare Nebenbuhlerin erstand, der nur ihr Tod den Besitz des Thrones sichern konnte. Tacitus gibt von ihr folgende Schilderung: „Dieses Weib besass alles andere mit Ausnahme eines tugendhaften Sinnes. Denn ihre Mutter, die die Frauen ihrer Zeit an Schönheit übertraf, hatte ihr zugleich Ruhm und äusseren Reiz verliehen; ihr Vermögen entsprach ihrer vornehmen Abkunft. Ihre Rede war gewinnend, ihr Geist nicht ungebildet. Bescheidenheit trug sie zur Schau, und Sittenlosigkeit übte sie. Selten zeigte sie sich öffentlich und dann nur mit teilweise verschleiertem Antlitz, um den Anblick nicht zu sättigen oder weil es ihr so besser stand. Ihren Ruf schonte sie niemals, indem sie keinen Unterschied machte zwischen Ehegemahl und Ehebrecher, ohne sich von eigener oder fremder Neigung beherrschen zu lassen; wo ein Vorteil winkte, dort war ihr Herz und ihre Leidenschaft.“ Nero suchte sich seiner Gattin zu entledigen, die ihm gefährlich schien wegen ihrer Abkunft und wegen der Neigung des Volkes, das auf ihrer Seite stand. Nach Poppäas niederträchtigem Plane wurde Octavia eines ehebrecherischen Verhältnisses zu einem Sklaven angeschuldigt. Die Mehrzahl ihrer Dienerinnen bezeugte selbst auf der Folter die Unschuld ihrer Herrin (Tacitus, der keine sittliche That verschweigt, die unsere Bewunde-

rung verdient, erzählt ein derbes, freimütiges Wort, das eine stand-
 hafte Dienerin dem feigen Schergen Neros, dem Befehlshaber der
 kaiserlichen Leibgarde, Tigellinus ins Gesicht schleuderte), aber den-
 noch erfolgte die Scheidung, dann die Verweisung nach Kampanien,
 wo sie militärisch bewacht wurde. Zwölf Tage nach der Scheidung
 hielt Nero mit Poppäa Hochzeit. Eine Kundgebung von Seite des
 Volkes zu Gunsten Octavias beschleunigte nur deren Untergang. Man
 warf die Statuen der Poppäa zu Boden, trug Büsten der Octavia
 umher, schmückte sie mit Blumen und stellte sie auf dem Forum
 und in Tempeln auf. Der Aufruhr verbreitete sich bis in den kaiser-
 lichen Palast, wo Militär die Menge mit Gewalt auseinandersprengte.
 Jetzt sah Poppäa den Augenblick gekommen, ihre Nebenbuhlerin
 zu verderben. Sie weckt in dem feigen Kaiser die Furcht vor
 einer grösseren umstürzenden Bewegung und stachelt ihn auf zu ge-
 rechter Rache. Von neuem ersinnt man einen ruchlosen Plan. Der
 Befehlshaber der Flotte zu Misenum Aniketus, der Handlanger Neros
 beim Muttermorde, muss das Geständnis ablegen, er stehe in ehe-
 brecherischen Beziehungen zu Octavia, zugleich um den Schein einer
 politischen Verschwörung auf Octavia zu wälzen, die durch Bestechung
 des Admirals die Flotte zu gewinnen gesucht habe. Damit war
 das Schicksal der Unglücklichen besiegelt. Zunächst wurde ihr die
 Insel Pandateria bei Kampanien als Verbannungsort angewiesen. „Nie
 erweckte eine Verbannte, sagt Tacitus, in den Augen derer, die sie
 sahen, grösseres Mitleid. Manche erinnerten sich noch an die Ver-
 bannung der Agrippina durch Tiberius, noch frischer war die Er-
 innerung an Julia, die Claudius verbannt hatte. Aber jene standen
 in reiferen Jahren, sie hatten manche Freuden genossen und konnten
 sich in dem gegenwärtigen harten Geschick durch den Gedanken
 trösten, dass es ihnen früher besser gegangen. Für sie war ihr
 Hochzeitstag ihr Todestag, da sie in ein Haus einzog, wo sie nichts
 als Trauer finden sollte, wo ihr der Vater und bald darauf der
 Bruder durch Gift entrissen wurde; dann eine Dienerin einfluss-
 reicher als die Herrin und Poppäa nur zum Verderben der Gattin

vermählt, endlich die Anschuldigung härter als jeder Tod. Und in der Blüte der Jugend, im 20. Lebensjahre, umgeben von Centurionen und Soldaten, dem unheilahnenden Herzen nach bereits dem Leben entrückt fand sie doch noch keine Ruhe im Tode.“ Wenige Tage darnach kam der Befehl zu ihrer Hinrichtung. Man fesselte sie und öffnete ihr die Adern am ganzen Leibe und weil das Blut vor Furcht stockend zu langsam floss, wurde sie mit heissem Dampf erstickt. Ihr Haupt wurde nach Rom zu Poppäa gebracht.¹⁷⁾

Dies ist in Kürze der geschichtliche Vorgang. In der That ein gewaltiger dramatischer Stoff, dem unser Dichter freilich in keiner Weise gewachsen war. Wie konnte ein grosser Dichter die Charaktere gestalten: den sinnlichen Kaiser, die herrsch- und rachsüchtige Poppäa, die edle Octavia, die stille Dulderin, in vielen Beziehungen eine antike Maria Stuart! Der Dichter verstand es nicht die Handlung im Zusammenhange dramatisch zu entwickeln, er liefert abgerissene dramatische Bilder, die Personen kommen und gehen ohne innere Notwendigkeit; der Gang der Handlung ist bei ihm folgender:

Am frühen Morgen beklagt Octavia ihr Geschick, sie beweint den Tod ihrer Mutter, der ihr eine Stiefmutter gebracht, die sie zu der traurigen Vermählung nötigte und ihr den Vater tötete. Die Amme beklagt den Sturz des eben noch so mächtigen Hauses des Claudius; der Hass zwischen den beiden Gatten lässt sie bereits das Schrecklichste ahnen. Octavia preist Elektra glücklich, die in dem Bruder wenigstens eine Stütze und einen Rächer des ermordeten Vaters fand, ihr sei auch der Bruder entrissen. Die Amme sucht sie zu trösten und rät ihr Nachgiebigkeit gegen den Gatten, aber Octavia erwidert, eher könne man Tiger und Löwen zähmen als das grausame Herz des Tyrannen, des Verächters der Götter und Menschen, des Muttermörders. Auf die Mahnung der Amme ihre Zunge in acht zu nehmen, schildert Octavia ihre traurige Lage, die nur der Tod enden könne; nicht diesen, sondern ein Verbrechen fürchte sie, zu dem ihre Nebenbuhlerin den Kaiser treibe. Sie ruft den Schatten

ihres Vaters an, der ihr helfen oder sie zu sich nehmen solle. Die Amme weist darauf hin, dass gerade der Vater ihr Unglück herbeigeführt habe durch seine Verbindung mit Agrippina und die Bevorzugung des Sohnes derselben, diese habe den Tod des Silanus, des früheren Verlobten der Octavia, zur Folge gehabt und Verbrechen auf Verbrechen erzeugt. Sie rät ihr nochmals Nachgiebigkeit gegen den Gatten, um ihr Leben zu retten; auch das Volk stehe auf ihrer Seite und die Leidenschaft des Kaisers zu Poppäa werde vorübergehend sein, wie früher die zu Akte. Eine zweite Juno auf Erden, als Schwester und Gattin des Kaisers, möge sie auch Junos kluge Nachgiebigkeit gegen die Fehltritte des Gatten nachahmen. Octavia entgegnet, eher würden Wasser und Feuer, Himmel und Hölle, Licht und Finsternis sich verbinden als sie und Nero, und sie ruft die Rache des Himmels auf sein schuldbeladenes Haupt herab. Die Amme stellt die Möglichkeit besserer Zeiten in Aussicht, aber Octavia verzweifelt daran, denn der Zorn der Götter verfolge ihr Geschlecht seit der unseligen Verirrung ihrer Mutter Messalina. Nun tritt der Chor auf, zu dem das Gerücht gedrungen, dass der Kaiser eine neue Vermählung beabsichtige und Octavia verstossen wolle; er wünscht, dass dies Gerücht falsch sein möge und tadelt sich selbst, dass sie nicht mehr die alten Römer seien, die die Königsherrschaft stürzten und Lucretia rächten. Mit dem gottlosen Verbrechen Tullias, die ihren Wagen über den Leichnam ihres Vaters hinwegfahren liess, vergleicht er Neros Unthat gegen seine Mutter und schildert mit lebendigen Farben und mit Entsetzen die Ausführung des grässlichen Muttermordes. Seneca, der nun erscheint, spricht seine Sehnsucht nach früheren Zeiten, selbst nach seinem Verbannungsorte Korsika aus, wo er frei und unabhängig seinen Studien und der Betrachtung der Natur sich widmen konnte. Er preist das goldene Zeitalter und schildert die Sündhaftigkeit des jetzigen Menschengeschlechtes. In etwas derb-realistischer Weise wird hierauf Nero von dem Dichter eingeführt. Gleich bei seinem Auftreten erteilt der blutdürstige Kaiser den Befehl das Todesurteil an zwei mächtigen Verwandten,

Plautus und Sulla, zu vollstrecken und der Warnung Senecas gegenüber spricht er unverhohlen den Grundsatz aus, dass er auf Furcht und Schrecken seine Herrschaft stützen wolle, dass er alle, die ihm verdächtig seien, mit dem Schwerte beseitigen werde. Auch die verhasste Gattin müsse sterben, alles Hohe müsse fallen. Seneca stellt ihm die schöne Aufgabe eines milden Friedensfürsten vor nach dem edlen Beispiel des Augustus, doch Nero erklärt Schonung und Milde gegenüber gefährlichen Gegnern für Wahnwitz, durch solche Schonung sei Cäsar gefallen. Nur durch Blut und Eisen habe Augustus seinen Thron gesichert. So werde auch er mit dem Schwerte jedem Gegner zuvorkommen und seine Herrschaft auf einen würdigen Thronfolger vererben. Aber nicht die verhasste Octavia, für die Seneca warme Worte spricht, werde ihm einen solchen Sprössling schenken, sondern die neue Gattin, die er sich erkoren, die alle Vorzüge in sich vereinige. Die Mahnung Senecas, die edle Gattin nicht einer flüchtigen Leidenschaft zu opfern und die Drohung, das Volk werde die neue Verbindung nicht ruhig geschehen lassen, reizt den Tyrannen um so mehr seinen Willen durchzusetzen: schon am nächsten Tage soll die Hochzeit stattfinden. Nun erscheint der Schatten der ermordeten Agrippina, der Mutter Neros, aus der Unterwelt mit einer höllischen Fackel in der blutigen Rechten, die sie als Hochzeitsfackel bei der verbrecherischen Vermählung vorantragen will. Sie zählt die Greuel ihres Sohnes auf und prophezeit sein bevorstehendes Ende; denn möge er sich auch einen Palast aus Marmor und Gold erbauen und bewaffnete Scharen die fürstliche Schwelle hüten, kommen werde der Tag und die Stunde, wo er sein schuldbeflecktes Leben hingebe, die Kehle dem Feinde biete, einsam, verlassen und hilflos. Sie verwünscht den Tag, an dem sie einen solchen Sohn geboren und eilt wieder hinab in die Unterwelt. In der folgenden Scene nimmt Octavia Abschied von dem kaiserlichen Palaste, froh nur noch die Schwester, nicht mehr die Gattin des Kaisers zu sein, aber von banger Todesahnung erfüllt. Der Chor spricht seinen Schmerz aus über die Verstossung Octavias und über die entschwundene alte Römerkraft und

fordert zu gewaltsamem Sturze Poppäas und zur Vernichtung des kaiserlichen Palastes auf. Nun betritt Poppäa von ihrer Amme begleitet weinend und verstörten Antlitzes die Bühne. Die Amme fragt nach dem Grunde ihres Schmerzes, nachdem erst gestern ihre glänzende Vermählung mit Nero stattgefunden, die an die Hochzeit des Peleus und der Thetis erinnert habe. Poppäa erzählt von einem schrecklichen Traume, der sie geängstigt habe, indem sie die Mutter Neros mit drohender Miene und geschwungener Fackel und andere Schrecknisse gesehen habe. Die Amme sucht die weinende durch geschickte Deutung des Traumes zu beruhigen und Poppäa beschliesst durch Gebete und Opfer die Götter zu besänftigen. Während der Chor in einem Liede die Schönheit Poppäas preist, meldet ein Bote von dem Aufstande des Volkes zu Gunsten Octavias, von der Zertrümmerung der Standbilder Poppäas und der Drohung den kaiserlichen Palast in Brand zu stecken. Kaum hat der Chor seine Besorgnis ausgesprochen, dass diese Verletzung Cupidos nicht ungestraft bleiben werde, da erscheint Nero wutentbrannt und droht furchtbare Rache. Die längst gefürchtete Octavia müsse sterben; für das aufrehrerische Volk aber sei der Tod eine zu geringe Strafe: in Flammen werde er die Stadt aufgehen lassen; Armut und Hungersnot müsse über das Volk kommen, zu gut sei es diesem bisher gegangen und allzu milde habe er regiert. Sofort erteilt er an den Präfekt der Leibwache, der die Unterdrückung des Aufstandes meldet, den Befehl, Octavia zum Tode führen zu lassen. Selbst der rauhe Präfekt vernimmt schaudernd dieses Gebot und wagt die Frage: Wer kann sie einer Schuld zeihen? Aber Nero verlangt nur Vollstreckung des Befehles, um endlich frei zu sein von dieser Furcht. Der Chor stellt hierauf Betrachtungen an über die Gefährlichkeit der Volksgunst, die schon manche Edle ins Verderben geführt habe und preist das Glück einer bescheidenen, aber sicheren Lebensstellung. Angesichts des Schiffes, das sie fortführen soll, fragt Octavia, warum man ihr nicht, wenn ihr Tod beschlossen sei, im Vaterlande zu sterben vergönne. Sie verzweifelt an Göttern und Menschen und wünscht sich

die Flügel der Nachtigall, um fern von den Menschen einsam zu klagen. Der Chor sucht sie durch den Gedanken zu trösten, dass auch andere Frauen des julisch-claudischen Hauses das gleiche Geschick getroffen habe. Da ergibt sich Octavia in ihr unabwendbares Schicksal, die Rache-göttinnen anrufend fordert sie zur Abfahrt mit dem Schiffe auf. Der Chor spricht noch den Wunsch aus, sie möge wie Iphigenie dem Tode entrückt werden; menschlicher sei selbst das Barbarenland der Taurier; dort würden Fremde geopfert, Rom opfere die eigenen Bürger.

Dies ist der Verlauf der Handlung in dem Stücke. Die Schwächen des dramatischen Baues treten deutlich hervor. Auf den Gegensatz der Charaktere der Octavia und Poppäa musste der Dichter die allmähliche Entwicklung der Handlung gründen, die Herrsch- und Rachsucht der Poppäa musste den Sturz Octavias herbeiführen. Statt dessen lässt der Dichter Poppäa ganz in den Hintergrund treten und hält ihren Charakter ganz farblos; schon daraus geht hervor, dass der Dichter sein Stück nicht nach Tacitus geschrieben. Kein dramatischer Dichter, und wäre er der grösste Stümper, der die meisterhafte Charakteristik Poppäas bei Tacitus gelesen, bei dem Poppäa scharf und deutlich als intellektuelle Urheberin des verbrecherischen Verfahrens gegen Octavia gezeichnet ist, konnte dieses wirksame Motiv so unbeachtet lassen. Mit Recht schreibt Wilhelm Braun¹⁸⁾: „Eine äusserst unbedeutende Rolle in der Tragödie spielt Poppäa, in der auch kein geschichtlicher Zug zu entdecken ist. Und was hätte gerade sie unter der Hand eines Dramatikers werden können und wie günstig hätte sie als der finstere Dämon, der Octavia ihr tragisches Ende finden lässt, verwendet werden können? So ist sie aber vollständig farblos geblieben, so unbestimmt, wie ein Traum-bild selbst. Man hört dabei nichts Deutliches von den Intriguen, die sie bei Nero spinnt, als der Aufstand ausgebrochen ist, auch nichts von den Anschuldigungen, die auf ihren Antrieb Aniketus gegen Octavia erhebt“. Aber die rechte Schlussfolgerung, dass Tacitus nicht die Quelle unseres Dichters war, hat Braun nicht daraus gezogen. Vielleicht wird noch einmal, wenn feststeht, dass der Dichter

der Octavia vor Tacitus geschrieben und sein Stück sich grösserer Autorität als bisher erfreut, daraus eine neue Waffe gegen Tacitus geschmiedet und eine Rettung Poppäas unternommen. Denn wie schön lässt sich nachweisen, dass zwar auch unser Dichter Poppäa als diejenige bezeichnet, die das Haupt der rechtmässigen Gattin fordere, aber dass diese Worte ihrer Gegnerin Octavia in den Mund gelegt sind, die Tacitus fälschlich sofort als geschichtliche Wahrheit genommen und darnach den Charakter Poppäas gezeichnet habe! Unser Dichter wird dann als der Historiker und Tacitus als der eigentliche Dichter erscheinen. Keineswegs zeigt der Dichter in der Charakteristik der übrigen Personen unbedeutendes Talent. Octavia ist durchaus edel und würdig gehalten, in Nero ist wenigstens der Tyrann und Wüterich trefflich zum Ausdruck gekommen. Das Zwiesgespräch zwischen Nero und dem Präfekten, schreibt Adolf Stahr¹⁹⁾, ist ein Muster trefflicher Charakteristik nicht nur der Stimmung eines Despoten in ähnlicher Lage, sondern auch des Verhältnisses, welches sich zwischen dem antiken Kriegsherrn und seinem Generale im kaiserlichen Rom bereits vollständig ausgebildet hatte.“ Auch die Rolle des Philosophen Seneca ist gut durchgeführt. Wohl mochte er sich manchmal, wie der Dichter ihn aussprechen lässt, von dem verwerflichen Treiben am Hofe Neros hinwegsehen, selbst nach seinem Verbannungsorte, nach Korsikas einsamen Felsen, aber es entspricht ganz dem Charakter dieses Philosophen, wenn er über die Verworfenheit der Welt klagt, gleichwohl aber am Hofe Neros bleibt und Fortuna anschuldigt, die ihn so hoch erhoben, um ihn um so tiefer zu stürzen. Auch dass seine wohlgemeinten Vorstellungen und Mahnungen bei einem Charakter wie Nero eher das Gegenteil bewirkten und verbrecherische Pläne schneller zur Reife brachten, hat der Dichter vielleicht nicht ohne Absicht ausgeführt. Ebenso sind die übrigen Rollen angemessen dargestellt: die Ammen sind die treuen, ergebenen Dienerinnen, der Chor zerfällt in zwei Parteien, in Anhänger der Octavia und der Poppäa, die beide mit Eifer die Sache ihrer Herrinnen vertreten.

In welche Zeit nun dieses interessante Stück zu setzen ist, ist noch eine offene Frage. „Alle Versuche den Verfasser oder auch nur die Zeit der Abfassung zu bestimmen, schreibt Teuffel²⁰⁾, haben zu keinem überzeugenden Ergebnisse geführt.“ Es ist freilich eine merkwürdige Erscheinung, dass die Annahmen über die Zeit der Abfassung sich auf alle möglichen Jahrhunderte vom 1. Jahrhunderte n. Chr. bis ins 14. Jahrhundert erstrecken und es ist wenig vertrauenerweckend für die Sicherheit unserer Methode, wenn wir nicht im stande sind aus sachlichen, sprachlichen oder metrischen Kriterien die Zeit einer derartigen Dichtung wenigstens annähernd zu bestimmen. Indessen haben hier besondere Verhältnisse mitgewirkt. Es war verdachterweckend, dass in der ältesten und besten Ueberlieferung der Tragödien des Seneca unser Stück sich nicht findet, sondern nur in der schlechteren, interpolierten Recension, deren Handschriften nicht über die Mitte des 14. Jahrhunderts hinaufreichen. Daher hatte es einigen Schein für sich, wenn Wilhelm Braun 1863 die Vermutung aussprach, das Stück sei zwischen dem 12. und 14. Jahrhunderte entstanden. Doch sind die Gründe, mit denen er seine Vermutung stützt, durchaus unzureichend und zudem ist erwiesen, dass auch die schlechtere Recension der Tragödien des Seneca in viel frühere Zeit, bis ins 5. oder 4. Jahrhundert zurückgeht. Franz Ritter, der verdienstvolle Tacituskritiker, wollte in seiner Ausgabe der Octavia 1843²¹⁾ den Nachweis liefern, dass der oben erwähnte aus dem Dialogus des Tacitus bekannte Curiatius Maternus der Verfasser unseres Stückes sei. Wenn auch dieser Nachweis bezüglich der Person des Verfassers nicht gelungen ist, denn ebenso gut kann ein anderer uns unbekannter Dichter der Verfasser des Stückes sein, so bricht sich doch mehr und mehr die Ueberzeugung Bahn, dass Ritters Ansicht bezüglich der Zeit der Abfassung die richtige ist. Ihm hat sich auch Adolf Stahr angeschlossen, wenn er schreibt²²⁾: „Die Asche der gemordeten Octavia ward eingescharrt auf einsamer Felseninsel, aber ein mitfühlender Dichter feierte wenige Jahre darauf in einem Gedichte, das wir noch heute nicht ohne Teilnahme lesen,

das Gedächtnis des reinsten und unschuldigsten Opfers, von dem die blutige Geschichte Neros zu berichten hat. Dieses merkwürdige Gedicht ist die nach der Heldin desselben benannte Tragödie Octavia, welche sich unter den dem Seneca zugeschriebenen Tragödien findet, die einzige unter allen, welche einen Stoff der römischen Geschichte und zwar der dem Dichter noch ganz nahe liegenden Zeitgeschichte behandelt. Dass Seneca, der Erzieher Neros, nicht der Verfasser dieser Dichtung sein kann, ist ausgemacht. Dagegen ist es von hoher Wahrscheinlichkeit, dass diese Tragödie nicht allzulange nach Neros Tod, vielleicht schon unter Vespasian und Domitian geschrieben wurde und dass der Verfasser den Ereignissen, welche er schildert, noch nahe genug stand, um über gewisse Einzelheiten, die wir nur durch ihn kennen, wohl unterrichtet zu sein. Ein solcher Dichter war der durch Tacitus' berühmten Dialog über den Streit zwischen Poesie und Beredsamkeit bekannte Curiatius Maternus, ein Redner und später ausschliesslich Dichter, der unter Nero und Domitian lebend zwei ähnliche historische Tragödien, einen Domitius und einen Cato, verfasste, zugleich der einzige Dichter dieser ganzen Periode, den wir als Verfasser solcher Art von Dramen kennen.“ Ebenso erklärt Bücheler²³⁾ kurz und bündig, dass die Octavia ganz kurze Zeit nach Neros Tod, jedenfalls vor Tacitus geschrieben sei. Und ebenso setzt Friedrich Leo, der vor wenigen Jahren die beste kritische Bearbeitung der Tragödien des Seneca geliefert hat, die Abfassung des Stückes in die ersten Zeiten der Flavii.²⁴⁾ In der That, je unbefangener man das Stück auf sich wirken lässt, um so mehr wird man zu der Ueberzeugung gedrängt, dass es unter der unmittelbaren Einwirkung der grausen That Neros und aus reiner menschlicher Teilnahme an dem Schicksale der unglücklichen Fürstin geschrieben ist, um so mehr wird man sich über die Verirrung wundern, ein Stück, an dem alles antik ist, dem Mittelalter zuzuweisen. Antik ist die Schicksalsidee, die sich durch das Stück zieht, der Gedanke, dass der Zorn der Götter auf dem Geschlechte Octavias laste und auch sie ins Verderben ziehe. Nicht hohen Gedankenflug, aber

Wärme des Gefühles bekundet der Dichter, ein mehr lyrischer als dramatischer Zug geht durch das Ganze, der stellenweise von ergreifender Wirkung ist und der sich leicht erklärt, wenn man annimmt, dass der Tod Octavias dem Dichter noch in frischer Erinnerung stand. Vielleicht lässt sich aus einigen Andeutungen die Zeit der Abfassung noch näher bestimmen. Denn es ist natürlich, dass gerade solche Stücke, die nationale Stoffe behandeln, nicht ohne Beziehungen auf die eigene Zeit des Dichters sind. Als aber Nero im Jahre 68 sich das Leben nahm, nach Sueton²⁵⁾ an demselben Tage, an dem er sechs Jahre zuvor Octavia hatte hinrichten lassen, da folgte bis zur Thronbesteigung Vespasians eine Schreckenszeit, die zu den furchtbarsten der römischen Geschichte gehört. Bürgerkrieg folgte auf Bürgerkrieg, der feste Bau des römischen Staates wankte in seinen Fugen und als die Wut der Bürger selbst das Kapitol nicht verschonte und der Tempel des Juppiter, das Wahrzeichen des Reiches, durch die entfesselte Kriegsfurie in Flammen aufgieng, da schien der Untergang des Reiches nahe und schon prophezeiten die Druiden in Gallien, dass die Weltherrschaft nun an die Völker des Nordens übergehen werde.²⁶⁾ Ist es da zufällig, wenn der patriotische Dichter seine Dichtung in die wehmütige Klage ausklingen lässt: „Rom mordet die eigenen Bürger“? ist es zufällig, wenn er durch den Mund Neros die welterschütternden Kriege nach Cäsars Tod bis zur Alleinherrschaft des Augustus schildert und durch Seneca den ersehnten Friedensfürsten preisen lässt? Und wenn unser Dichter das goldene Zeitalter rühmt, wo es noch kein Eisen und keine Kriege gab, so ist dies ebenso erklärlich, wie bei den Dichtern der augusteischen Zeit, bei Virgil, Horaz, Tibull und Ovid, bei denen die Schilderung des goldenen Zeitalters ein Lieblingsthema bildete. Man wird also nicht fehl gehen, wenn man das Jahr 69 oder 70 als die Abfassungszeit des Stückes annimmt. Kein sachlicher, kein sprachlicher oder metrischer Grund macht diese Zeitbestimmung unmöglich. Die Sprache, die noch viel zu wenig beachtet wurde, ist einfach und schlicht, durchsichtig und klar, fast

zu nüchtern für den hohen tragischen Kothurn, nirgends schwülstig oder überladen und unterscheidet sich dadurch wesentlich von den Tragödien des Seneca, mit denen das Stück wohl nur wegen äusserer Aehnlichkeit, oder weil Seneca darin auftritt, verbunden wurde. Ebenso gut wie Aehnlichkeiten mit Gedanken und Ausdrücken des Seneca lassen sich auch Anklänge an andere Schriftsteller der Periode von Augustus bis Nero nachweisen, die nur zeigen, dass der Dichter der angegebenen Zeit angehört.²⁷⁾

Ebenso widersprechend, wie die Ansichten über Zeit und Verfasser des Stückes, sind die Urtheile über den Wert desselben. Während manche nicht geringschätzig und abfällig genug sich darüber äussern können, erklärt Vater das Stück weitaus für das beste, was die Römer auf dem Gebiete der Tragödie geleistet haben.²⁸⁾ Jedenfalls wäre das Stück auch bei einer Aufführung, für die es wohl schwerlich bestimmt war, nicht ohne Wirkung und wenn es auch als Tragödie nicht völlig befriedigt, weil die Bestrafung des Schuldigen ausserhalb des Stückes liegt und vom Dichter nur angekündigt wird, und wenn auch eine gewisse Knappheit und Dürftigkeit das Ganze beeinträchtigt, so muss es doch als eine achtungswerte Leistung anerkannt werden, so lange noch Wahrheit, Natürlichkeit und Einfachheit als wesentliche Merkmale des Schönen gelten.

Darf man von dem einen Stücke dieser Art, das uns erhalten ist, einen Schluss auf die übrigen ziehen, so erscheint als charakteristische Eigenschaft derselben der enge Anschluss an die geschichtliche Ueberlieferung. Wenn Lessing sagt²⁹⁾: „Die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte“, so scheinen die Römer gerade diesen Fehler begangen zu haben. Schwerlich unterschieden sich in dieser Beziehung andere historische Dramen von der Octavia, deren wesentliche Uebereinstimmung mit dem Berichte des Tacitus fälschlich den Verdacht erweckte, dass Tacitus die Vorlage des Dichters gewesen sei. Es zeigt sich aber auch bei den epischen Dichtungen der Römer, die historische Stoffe behandeln, das gleiche Verhältnis: sie erscheinen alle mehr oder weniger als versifizierte Geschichte. So

hat man die Annalen des Ennius eine versificierte Chronik genannt, so hat man schon im Altertume Lucan, dem Verfasser der Pharsalia, den Vorwurf gemacht, dass er mehr Historiker als Dichter sei, weshalb Martial dem Lucan das Epigramm in den Mund legt:³⁰⁾

Manche behaupten, ich sei nicht unter die Dichter zu rechnen,
Aber der Buchhändler nicht, der meine Schriften verkauft.

Der Grund dieser Erscheinung dürfte wohl der Mangel an Originalität und poetischer Gestaltungskraft sein, der sich bei den römischen Dichtern fühlbar machte und sie nötigte sich zu eng an die Ueberlieferung anzuschliessen, und wenn die nationalen Dramen, deren es sicher eine grössere Anzahl gab, in der Flut der Literatur untergingen (auch die Octavia scheint ja nur der Name Seneca vor dem Untergange gerettet zu haben), so ist dies, abgesehen von dem überwältigenden Einfluss der griechischen Literatur offenbar daraus zu erklären, dass sie sich zu wenig von Geschichte unterschieden. Ohnehin standen ja Dichter und Historiker im Altertume einander näher als dies etwa heutzutage der Fall ist. Dessen waren sich die Alten selbst bewusst. „Die Geschichte, sagt Quintilian³¹⁾, steht der Poesie am nächsten und sie ist gewissermassen ein Gedicht in Prosa“. In der That kann der grosse Historiker einer gewissen dichterischen Anlage nicht entbehren. Mit Recht sagt Franz Rühl³²⁾ bei Besprechung von Dunckers Geschichte des Altertums: „Wenn der Historiker nichts vom Dichter an sich haben dürfte, thäte man am besten die Mehrzahl der Bücher, welche bisher als Meisterwerke der Geschichtschreibung gegolten haben, zu verbrennen.“ Aber im Altertume war die Verwandtschaft beider eine viel engere. Nicht bloss gestaltete damals der Historiker seinen Stoff mehr nach künstlerischen Gesichtspunkten, nicht bloss suchte er die Lücken der Ueberlieferung oft mit eigener Phantasie auszufüllen, sondern er musste sich auch wie der Dichter derart in die Charaktere der handelnden Personen versenken und vertiefen, dass er in Rede und Gegenrede ihre Gedanken zum Ausdrucke bringen konnte.

Um sich von dem dichterischen Schaffen der Historiker zu überzeugen, braucht man nicht in die ältesten dunklen Zeiten der römischen Geschichte zurückzugreifen, auch die spätere Zeit bietet Beispiele genug. Wenn Livius bei der Schilderung der letzten Jahre des zweiten punischen Krieges den glücklichen Scipio bei dem promuntorium Pulchri in Afrika landen lässt, also gewissermassen am Vorgebirge der guten Hoffnung, dagegen den unglücklichen Hannibal bei seiner Annäherung an Afrika zuerst eine verfallene Grabstätte erblicken lässt, so ist beides augenscheinlich eine fromme Erfindung, die nach dem Erfolge, beziehungsweise Misserfolge, der beiden grossen Männer gemacht wurde. Und wie weit wir z. B. die grosse Rede für wahr zu halten haben, welche Livius dem Hannibal bei seiner Unterredung mit Scipio in den Mund legt, die sich schon darum als römische Erfindung kennzeichnet, weil sie auf eine Verherrlichung des Scipio hinausläuft, das verrät Livius selbst durch eine naive Bemerkung, die ihm bald darauf entschlüpft. Als nämlich Scipio unmittelbar vor der Schlacht bei Zama eine Ansprache an sein Heer hielt, da machte er auch beliebigen Gebrauch von seiner Unterredung mit Hannibal, denn, sagt Livius³³), es sei ja niemand dabei gewesen und er habe somit freien Spielraum zur Erdichtung gehabt, eine charakteristische Bemerkung, die auch zeigt, wie wenig genau die Römer, die mit dem Vorwurfe punischer Treulosigkeit gleich bei der Hand waren, es mit der Wahrheit nahmen, wenn es galt ihre Zwecke zu erreichen.

Man hat mit Recht behauptet und hervorgehoben, dass die Entwicklung des Dramas die Römer zur historischen Tragödie führte. Otto Jahn sagt³⁴): „Der lebendige Sinn für den Ruhm der Vorfahren und dessen künstlerische Darstellung, welcher bei den Römern sich so energisch geltend macht, musste sie bei dem vorwaltenden Interesse für das Drama notwendig auf die historische Tragödie führen und die immer wieder erneuerten Versuche ihrer tragischen Dichter in der Prätexa legen ein schlagendes Zeugnis dafür ab, wie tief gefühlt das Verlangen nach einer nationalen Tragödie war.“ Dabei

musste auffallen, dass nach unserer Ueberlieferung doch so selten nationale Stoffe dramatisch behandelt wurden. Gewiss lässt sich dies nicht mit Lange so erklären, dass man sich gescheut habe den Glanz der ehrwürdigen römischen Historie zu entweihen. Denn wann wäre im Altertume poetische Darstellung als eine Entweihung betrachtet worden? Auch die Meinung Bernhardys³⁵⁾, dass die Römer wenigstens im Resultat mit den Griechen zusammentrafen, welche bald allen historischen Stoff von der Tragödie ausschlossen, denn ihre Poesie bewegte sich in Mythen und nicht in *λόγοι*, ist schwerlich zutreffend; denn das Verhältnis war doch bei Griechen und Römern wesentlich anders. Die Griechen fanden bei ihrer politischen Zersplitterung, die eher den Spott herausforderte, als zu ernsten Dramen begeisterte, wenig geeigneten Stoff zu nationalen Dramen, den Römern dagegen bot sich bei ihrem festen einheitlichen Staatsgefüge, bei der grossen Zahl hervorragender politischer und sittlicher Charaktere und gewaltiger Begebenheiten eine reiche Fülle von passenden Stoffen. Ich bin daher eher geneigt anzunehmen, dass es weit mehr derartige Stücke gab als uns überliefert ist, dass aber aus dem oben angegebenen Grunde keines einen durchschlagenden Erfolg erzielte und sich erhielt. Wenn dem aber so ist, so müssen sich wenigstens noch Spuren bei den Geschichtschreibern erhalten haben, die auf das Vorhandensein solcher Stücke schliessen lassen und eine direkte und indirekte Benützung derselben wahrscheinlich machen.

Perizonius und Niebuhr haben bekanntlich wegen des auffallend poesiereichen Inhaltes der ältesten römischen Geschichte die Vermutung aufgestellt, der neuerdings auch Otto Ribbeck³⁶⁾ die grösste innere Wahrscheinlichkeit zuerkennt, dass die römische Geschichtschreibung durch alte epische Dichtungen beeinflusst worden sei, ja der berühmte englische Historiker Macaulay hat in seinen Liedern aus dem alten Rom den geistreichen Versuch gemacht, selbst einige Balladen der Art zu dichten, wie sie nach seiner Ansicht vorhanden waren, deren Inhalt in die Geschichte übergegangen sei. So entstanden die reizenden Lieder: Horatius, die Schlacht am See Re-

gillus, Virginia und die Weissagung des Capys. Es wäre nun auch zu untersuchen und nachzuweisen, ob nicht auch die dramatische Poesie einen solchen Einfluss ausübte und Spuren hinterlassen hat.

Schon im Altertume erkannte man den dramatischen Charakter der Romulussage. Dionysios und Plutarch³⁷⁾ sprechen übereinstimmend von solchen, welche die überlieferte Erzählung für dramatisch (beide haben den Ausdruck *δραματιζόν*) und dichterisch und deshalb für ungeschichtlich hielten. Plutarch freilich verwahrt sich dagegen, indem er sagt: „Manchem erwecke zwar der dramatische und dichterische Charakter Argwohn, aber man dürfe nicht ungläubig sein, wenn man sehe, wie poetisch der Zufall schaffe und wenn man den römischen Staat betrachte, denn nimmer wäre er zu solcher Macht emporgestiegen, wenn er nicht einen göttlichen, aussergewöhnlichen und wunderbaren Ursprung gehabt hätte.“ Da uns überliefert ist, dass der Dichter Nāvius die Romulussage dramatisch bearbeitete, so vermutet Ribbeck³⁸⁾, dass der Ursprung derselben auf Nāvius zurückzuführen und aus diesem in die Geschichte übergegangen sei; denn es sei doch viel wahrscheinlicher, dass diese durchaus poetische, in sich sorgfältig durchdachte Erfindung von einem wirklichen Dichter ausgieng als von einem kompilierenden Chronikenschreiber. Ebenso sind noch andere Stücke, wie die Sabinerinnen des Ennius, der Brutus des Accius in den poetisch gefärbten und dramatisch belebten Berichten der Historiker erkennbar. Um so mehr Wahrscheinlichkeit hat es, dass auch andere ähnliche Berichte auf dramatische Dichtungen zurückgehen, auch wenn uns nicht überliefert ist, dass der Stoff dramatisch behandelt vorlag. Es soll nur auf einige Beispiele dieser Art hingewiesen werden, da selbstverständlich eine erschöpfende Behandlung der Sache hier nicht möglich ist.

Die Erzählung des Livius vom Tode der Sophoniba hat Meierotto in einem Programme des Joachimsthalischen Gymnasiums vom Jahre 1789 als ein Muster dramatischer Darstellung zergliedert. Die schöne und patriotische Punierin, die Tochter des Hasdrubal und

Gattin des Königs Syphax, hatte ihren Gemahl zum Kampfe gegen die Römer angefeuert, war aber nach der Gefangennahme des Syphax in die Hände des mit den Römern verbündeten Königs Masinissa gefallen und stand in Gefahr ihren Todfeinden, den Römern, ausgeliefert zu werden. In dieser Lage beschwor sie den Masinissa, sie, wenn es nicht anders möglich sei, durch den Tod vor den Römern zu retten. Masinissa, durch die Reize der schönen Gefangenen bezaubert, suchte sie zuerst dadurch zu schützen, dass er sie zu seiner Gattin machte und sich ungesäumt mit ihr vermählte; als aber Scipio Africanus rücksichtslos und unerbittlich ihre Auslieferung verlangte, da liess ihr Masinissa Gift bringen, um wenigstens auf diese Weise sein Versprechen zu halten, sie unter keinen Umständen den Römern in die Hände fallen zu lassen. Auf einem pompejanischen Wandgemälde ist die Scene dargestellt, wie Sophoniba auf ihrem Lager von ihrem neuen Gatten umschlungen die Schale mit dem Gifttranke in der Hand hält, im Begriffe sie zu leeren, während mit kalter, ernster Miene, wie ein Vollstrecker des unwandelbaren Fatums, der stolze Sieger Scipio Africanus ihr gegenübersteht, dessen strenge, charaktervolle Züge historisch treu nachgebildet sind. Otto Jahn hat die Vermutung ausgesprochen, es sei diese Scene einem Drama entnommen, das den Tod der Sophoniba behandelte. Er sagt: „der poetische, echt tragische Charakter dieser Begebenheit, welchen die neuere dramatische Poesie wiederholt zu ihrem Gegenstande genommen hat, ist auch in den Berichten der alten Historiker selbst in einzelnen Zügen zu erkennen und nicht unbemerkt geblieben. Leider wissen wir nicht, ob ein römischer Dichter dieselbe behandelt, ob etwa Ennius sie ausführlicher dargestellt habe. Auf jeden Fall aber gewährt die dramatische Auffassung des Gegenstandes, wie sie uns in unserem Gemälde entgegentritt, bei dem nahen Zusammenhange, welchen die bildende Kunst der Alten mit der Poesie verbindet, uns einigen Aufschluss über den Geist, in welchem die dramatische Poesie der Römer historische Stoffe darstellte. Nicht leicht wählten die Künstler Gegenstände zur Darstellung, welche

nicht schon durch die Dichter durchgearbeitet und vorbereitet waren, und es wäre keine allzukühne Vermutung, wenn man aus unserem Gemälde schliessen wollte, dass der Tod der Sophoniba in einer Praetexta dargestellt worden sei.“ Ein Beweis dafür, dass wir es hier mehr mit dichterischer Erfindung zu thun haben, dürfte auch darin liegen, dass Polybios den Tod der Sophoniba nicht erzählt zu haben scheint.

Auffallend ist ferner durch ihren dramatischen Charakter bei Livius die Erzählung von den Ereignissen in Kapua nach der Niederlage der Römer bei Cannä.³⁹⁾ Dort in der leichtlebigen Bevölkerung der kampanischen Stadt gewann jetzt, nachdem Rom niedergeworfen war, die antirömische Partei die Oberhand und man hegte die Hoffnung, dass mit Hilfe Hannibals nun Kapua an die Stelle Roms treten und die Herrschaft über Italien gewinnen werde. Unter dem Jubel der Bevölkerung hielt Hannibal seinen Einzug in Kapua: da erwachte in einem römisch gesinnten edlen Jüngling der Gedanke durch die Ermordung Hannibals Rom und Italien von dem gefürchteten Gegner zu befreien und seiner Vaterstadt dadurch Ruhm und Ansehen und den Dank Roms zu erwerben. Der Dichter hat nun (wenn wir es hier, wie ich vermute, mit dichterischer Erfindung zu thun haben) einen schönen dramatischen Konflikt dadurch herbeigeführt, dass er diesen patriotischen Jüngling zum Sohn gerade desjenigen macht, der an der Spitze der punisch gesinnten Partei steht, des Pacuvius Calavius: so sind Vater und Sohn politische Gegner und es kämpft in dem Sohne die Vaterlandsliebe mit der kindlichen Pflicht. Wie der Vater Calavius schon früher Volk und Senat auf seine Seite gebracht hatte und nun thatsächlich in Kapua herrschte, das ist in einer höchst naiv erfundenen Erzählung angegeben. Da er nämlich schon nach der Niederlage der Römer am trasumenischen See befürchtete, das Volk werde den verhassten römisch gesinnten Senat durch Mord beseitigen und die Stadt Hannibal ausliefern, versprach er dem Senate ihn vor der drohenden Gefahr zu retten, wenn sie sich ganz seiner Verfügung überliessen. Darauf gab er

den Befehl, sämtliche Senatoren im Rathause einzuschliessen. Dann trat er vor das Volk und erklärte: jetzt stehe es ihnen frei ein Strafgericht an dem Senate zu vollziehen; er werde nach dem Lose jeden Senator einzeln rufen lassen und das Volk habe zu bestimmen, was mit ihm geschehen solle. Für jeden verurteilten schlechten Senator müsse aber vor der Vollstreckung des Urtheiles ein neuer guter gewählt werden, denn jeder Staat müsse entweder einen König oder einen Senat haben. Gleich bei dem ersten, der gerufen wurde, hiess es, er sei schlecht und verdiene den Tod. Als es sich aber darum handelte einen besseren an seine Stelle zu wählen, fand man keinen; ebenso gieng es bei dem zweiten und dritten und schliesslich erkannte das Volk, dass der vorhandene Senat doch noch der erträglichste sei und man liess ihn wieder frei. Diesem nun mächtigen Calavius, dem Haupte der punisch gesinnten Partei, ist als Gegencharakter Decius Magius, der Führer der römisch gesinnten, gegenübergestellt. Er bewahrt seine Unerschrockenheit und Standhaftigkeit auch vor Hannibal, der zuletzt seine Auslieferung verlangt und ihn nach Karthago sendet. Hier war dem Dichter reiche Gelegenheit geboten, den stolzen Römersinn und Mannesmut zu feiern. Dieses Decius Magius eifrigster Anhänger ist der junge Calavius. Am Abend des Tages, an dem Hannibal in Kapua eingezogen, wird ein glänzendes Gastmahl gefeiert, zu dem von Hannibal auch der Vater Calavius mit seinem Sohne geladen ist, dessen Begnadigung er durch Bitten und Thränen bei Hannibal erwirkt hatte. Alles gibt sich frohem Weingenusse hin, nur nicht der junge Calavius, der in Gedanken mit seinem finsternen Plane beschäftigt ist. Es ist ein fein erfundener psychologischer Zug, dass der Sohn sich scheut, in Gegenwart des Vaters den Mord zu vollführen. Eben hat der Vater den Speisesaal verlassen und sich in den an das Haus stossenden Garten begeben, da eilt ihm sein Sohn nach und es folgt nun eine herrliche, von Livius vorzüglich geschilderte Gartenscene. Der Sohn entdeckt dem Vater seine Absicht und fordert ihn auf sich zu entfernen, wenn er nicht Zeuge der That sein wolle. Entsetzt

stellt der Vater in eindringlichen Worten dem Sohne das Ruchlose eines solchen Mordes am gastlichen Tische vor Augen, er schildert die Gefahr des wahnsinnigen Beginns, das ihn in sicheres Verderben stürze; alle Anwesenden würden den Hannibal schützen, er selbst werde ihn mit seiner Brust decken, nur über seinen Leichnam führe der Weg zu Hannibal. Einen schweren Kampf kämpft der Sohn in seinem Inneren, bis endlich die Kindesliebe in ihm siegt. Er ruft: „So nimm denn du, o Vaterland, das Schwert hin, mit dem ich für dich bewaffnet diese Burg der Feinde betreten habe, da es der Vater mir aus den Händen windet!“ Mit diesen Worten schleuderte er sein Schwert über die Gartenmauer und kehrte, um nicht Verdacht zu erregen, ebenfalls wieder in den Saal zurück. Wie der Dichter etwa einen Schluss herbeiführte, der die patriotischen Römer befriedigte, lässt sich aus Silius Italicus⁴⁰⁾ entnehmen, der in seinem Epos weniger spannend und dramatisch als Livius das gleiche erzählt und hinzufügt: die Götter hätten damals den Punier gerettet, um ihn für Scipio aufzusparen und das Schicksal habe nicht gewollt, dass etwas so Grosses von der Hand eines Fremden ausgeführt werde. Vermutlich war also am Schlusse des Dramas durch den Mund eines Sehers oder einer Gottheit auf den grossen Römer hingewiesen, der den Hannibal mit den Waffen bezwingen werde.

Zeigt uns Livius in diesem Stücke Vater und Sohn in Konflikt, so entrollt er uns an einer anderen Stelle die Tragödie von zwei feindlichen Brüdern.⁴¹⁾ Es sind Perseus und Demetrius, die Söhne des makedonischen Königs Philippos. Demetrius, der als Geisel in Rom gelebt hatte, war von den Römern gewonnen, ein Freund und Bewunderer derselben und hoffte mit ihrer Hilfe als Nachfolger Philippos auf den makedonischen Thron zu gelangen, wozu er um so mehr Aussicht hatte, als er der rechtmässige Sohn Philippos war, während Perseus zwar der ältere war, aber für illegitim galt. Zur Zeit des Beginnes der Handlung unseres Stückes stand Perseus im 30., Demetrius im 25. Lebensjahre. Nach Polybios hatte Philipp drei Söhne, von denen Demetrius der jüngste war, und auch Livius er-

wähnt in späteren Büchern einen dritten Sohn des Königs Philipp, allein der Dichter konnte natürlich für seine Darstellung nur zwei Söhne des Königs brauchen: den makedonisch gesinnten Perseus und den römisch gesinnten Demetrius, ein deutlicher Fingerzeig, dass Livius in den Büchern, wo er nur von zwei Söhnen spricht, nicht rein historischen Quellen folgte. Der geschichtliche Vorgang scheint nun einfach der gewesen zu sein, dass der römisch gesinnte Demetrius als Verräter der vaterländischen Sache durch die makedonische Partei seinen Tod fand. Der wahre Störenfried in der Familie des Königs Philipp waren also die Römer, aber vom römischen Standpunkte wird die Sache so dargestellt, als ob Philipp durch Grausamkeit sich den Fluch der Menschen und Götter zugezogen hätte, so dass er zuletzt gegen den eigenen unschuldigen Sohn wütete. Das frevelhafte Verfahren des Perseus und Philippus gegen Demetrius ist bei Livius durchaus als geschichtliche Thatsache erzählt, nur zweimal regt sich das historische Gewissen des Livius: da, wo er erzählt, dass Philipp den Auftrag zur Tötung seines Sohnes gegeben habe und dass ihm Gift gereicht worden sei, an diesen beiden Stellen hat er sehr bezeichnend ein *dicitur* „man sagt“ hinzugefügt, das er aber bald darauf nicht mehr beachtet.

Der Gang der Handlung ist bei Livius folgender: Perseus verdächtigt seinen römisch gesinnten Bruder Demetrius bei dem Vater und stachelt diesen gegen denselben. Bald bietet sich dem Perseus Gelegenheit zu entschiedenerem Vorgehen. Bei einer Heeresmusterung und darauffolgenden Heeresübung stehen sich die beiden Brüder als Feinde gegenüber; nach erbittertem Kampfe siegt Demetrius. Der Sieger lädt den Besiegten zu einem Trinkgelage ein, erhält aber von diesem eine abschlägige Antwort. Bei diesem Gelage wird ohne Wissen des Demetrius ein Spion des Perseus aufgegriffen und von vier Anhängern des Demetrius derb gezüchtigt. Hierauf folgt eine nächtliche Scene: in heiterer Weinlaune zieht Demetrius mit den Seinigen vor das Haus des Perseus, wobei jene vier, welche die Rache des Perseus fürchteten, für alle Fälle sich mit Waffen versehen hatten.

Aber Perseus hatte die Thüre seines Hauses versperren lassen und wies von den auf die Strasse gehenden Fenstern des oberen Stockes aus die nächtlichen Ruhestörer zurück. Jetzt hatte Perseus die erwünschte Gelegenheit gefunden, den Bruder sofort am folgenden Tage eines Mordanschlages gegen seine Person bei dem Vater zu beschuldigen. Es folgen nun ganz im Stile des Dramas in einer meisterhaften Scene die rhetorisch kunstvoll ausgearbeiteten Reden, die Anklage des Perseus und die Verteidigung des Demetrius, während der Vater zwischen den streitenden Söhnen zu Gerichte sitzt. Alles ist in lebendigster und anschaulichster Weise vorgeführt: Philipp von zwei greisen Staatsräthen als Unparteiischen und zwei Leibwächtern umgeben, jeder der beiden Söhne von drei Unbewaffneten begleitet. Zuerst richtet der Vater in eindringlicher Weise strafende Worte an die beiden Söhne, dass sie trotz seiner wiederholten Mahnungen statt in brüderlicher Eintracht aus Herrschsucht in Streit und Hader leben. Perseus weist die Vorwürfe des Vaters für seine Person zurück: er sei offenbar der Angegriffene; Demetrius habe dreimal an einem Tage einen Mordanschlag gegen ihn versucht: zuerst bei der Heeresübung, dann durch die Einladung zum Mahle, hierauf nachts, als er mit Bewaffneten vor seinem Hause erschien. Sodann verdächtigt er den Demetrius als Römerfreund, für den der ältere Bruder und der Vater ein Hindernis bilde, um auf den Thron zu gelangen. Demetrius kennzeichnet das hinterlistige Verfahren seines Bruders, der zwei unerwiesene Beschuldigungen, die von einander zu trennen seien, gegen ihn vorbringe und die eine durch die andere zu stützen suche, das angebliche verräterische Einverständnis mit den Römern und den nächtlichen Mordanschlag. Der dreimalige Mordplan sei eine leere, sich selbst widersprechende Erfindung; auch der Umstand, dass vier Männer sich mit Waffen versehen hatten, erkläre sich auf die einfachste und unschuldigste Weise. Der wahre Beweggrund bei der Handlungsweise seines Bruders sei Neid und Eifersucht, weil manche ihn für den würdigeren Thronfolger hielten. Sein gutes Verhältnis zu den Römern dürfe ihm nicht schaden, der Vater selbst habe es

veranlasst und dieser werde ihm jetzt sein Mitleid nicht versagen. Der König behält sich nach kurzer Beratung die Entscheidung vor und erklärt, er werde fortan das Verhalten seiner beiden Söhne einer strengen Prüfung unterwerfen. Er sendet den Philokles und Apelles nach Rom, um sich über die Beziehungen des Demetrius zu den Römern zu vergewissern; beide aber waren Helfershelfer des Perseus. Sodann unternimmt der König mit Perseus einen Zug nach dem Hämus, um dort von den Höhen des Gebirges aus, von wo man das schwarze und adriatische Meer, die Alpen und die Donau sehen zu können glaubte, die Wege nach Italien auszukundschaften und einen neuen Kriegsplan gegen die Römer zu entwerfen. Demetrius wird, angeblich weil der Zug zu gefährlich sei, nach Makedonien zurückgeschickt und ihm Didas, der Statthalter von Päonien, als Begleiter beigegeben. Dieser ebenfalls im Einverständnis mit Perseus erhält von diesem den Auftrag unter dem Scheine der Freundschaft die geheimsten Gedanken und Pläne des Demetrius auszuforschen. Philipp kehrt von seinem beschwerlichen Zuge, der nicht den gewünschten Erfolg gehabt hatte, nach Makedonien zurück. Demetrius, der sich nicht mehr sicher fühlte, hatte den Entschluss gefasst zu den Römern zu entfliehen, und glaubte dies mit Hilfe des Didas ausführen zu können. Aber durch diesen erfährt Perseus und Philipp den Plan. Die nach Rom geschickten makedonischen Gesandten bringen dem König einen gefälschten Brief des T. Quinctius Flamininus, wodurch der Verrat des Demetrius Bestätigung erhält. Herodor, sein vertrautester Freund, stirbt auf der Folter. Jetzt erhebt Perseus von neuem Klage gegen den Bruder und erreicht nun sein Ziel. Demetrius soll von Didas, der im Auftrage des Königs gehandelt haben soll, bei einem Opfermahle Gift erhalten haben, und wurde sodann in seinem Schlafgemach, wohin er sich zurückzog, als er die Wirkung des Giftes verspürte, von zwei Abgesandten erstickt. Durch die Bemühung des Antigonos, eines Verwandten des Philipp, kommt die Unschuld des Demetrius an den Tag. Der Fälscher des Briefes wird entdeckt und gesteht seine Schuld. Philipp stirbt

aus Gram und Verzweiflung über den Tod des unschuldigen Sohnes, dessen Geist den König in schlaflosen Nächten verfolgt, er stirbt unter grässlichen Verwünschungen des frevelhaften Perseus. Aber umsonst hatte er sich bemüht den Antigonus zu seinem Nachfolger zu machen. Sein eigener Arzt ruft bei den ersten Anzeichen des nahen Endes⁴²⁾ den Perseus herbei und verheimlicht den Tod des Königs bis zu dessen Ankunft. Antigonus fällt durch Perseus, der Brudermörder besteigt den makedonischen Thron.

Man erkennt selbst aus dieser kurzen Entwicklung der Handlung noch deutlich, wenn ich so sagen darf, den Apparat der Tragödie: den hinterlistigen Freund, der dem Arglosen die geheimsten Gedanken entlockt, den gefälschten Brief, der den Sturz des Angeeschuldigten herbeiführt, die Geistererscheinung, die das Gewissen des Königs bis zum Tode foltert, (auch in der Octavia tritt ja der Schatten der ermordeten Agrippina auf); man erkennt aber auch die patriotische Tendenz des Ganzen: der Brudermörder, auf dem der Fluch des Vaters lastet, ist scheinbar als Sieger hervorgegangen, aber bald nahen die Römer als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichtes, sie dulden keinen Brudermörder auf dem Throne; es war ein heiliger und gerechter Krieg, den die Römer gegen Perseus unternahmen. In diesem Licht wollten die Römer ihre Eroberungskriege zeigen, dies ist die Absicht, die auch den Geschichtschreiber leitet, wenn er diesen teilweise dichterischen Stoff so ausführlich und kunstreich behandelt. Die Besiegung des Perseus durch die Römer hatte, wie oben erwähnt, Pacuvius in einem Stücke gefeiert, um so wahrscheinlicher ist es, dass auch dieser Teil aus dem Leben des Perseus dichterische Bearbeitung gefunden hat.

Insbesondere dürften sich bei Plutarch Spuren von Benützung historisch-dramatischer Poesie entdecken lassen. Plutarch ist ja nicht ausschliesslich rein historischen Quellen gefolgt, er stellt sich vielmehr in gewisser Beziehung in bewussten Gegensatz zu den Historikern. In seiner Einleitung zum Leben Alexanders des Grossen und Cäsars bittet er, man möge ihm keinen falschen Vorwurf

machen, wenn er nicht alles und manches allbekannte nicht ausführlich, sondern nur in kurzen Zügen erzähle. „Denn, setzt er hinzu, einerseits schreiben wir keine Geschichte, sondern Lebensbilder, andererseits wohnt nicht durchaus den äusserlich hervorragenden Thatsachen eine Kundgebung guter oder schlechter Gesinnung inne, sondern oft gibt eine unbedeutende Handlung, ein Wort und ein Scherz ein treueres Bild des Charakters als Schlachten, in denen Tausende gefallen, die grossartigsten Heeresaufstellungen und Belagerungen von Städten. Wie also die Maler die Aehnlichkeiten dem Antlitz und den Gesichtszügen entnehmen, in denen der Charakter sich ausprägt, sehr wenig bekümmert um die übrigen Teile, so muss man uns gestatten mehr auf Aeusserungen des inneren Seelenlebens einzugehen und durch diese das Leben des Einzelnen zur Anschauung zu bringen, indem wir die grossen Thaten und die Kämpfe anderen überlassen.“ Da das Charakteristische, das Plutarch in erster Linie verfolgt, auch für den Dramatiker von wesentlicher Bedeutung ist, so ist dies ein Berührungspunkt zwischen dem Biographen und Dramatiker, der eine Benützung des einen durch den anderen von vorneherein wahrscheinlich macht. Es scheint also nicht zufällig, wenn mehrere von den Stoffen, die, wie uns überliefert ist, dramatisch behandelt waren, gerade bei Plutarch in poetischer Fassung erzählt sind: so die Romulussage und der Sieg des Marcellus über Viridomarus, den Nævius in seinem Stücke *Clastidium* gefeiert hatte. Von diesem Stück sagt Otto Ribbeck:⁴³⁾ „Vielleicht hat die ausführliche Erzählung bei Plutarch noch manches Detail erhalten, welches der Dichter entweder frei erfunden oder doch verwertet hat.“ Ferner findet sich bei Plutarch der Stoff der Sabinerinnen des Ennius erzählt, sowie der Sieg des L. Aemilius Paulus über Perseus, den Pacuvius in seinem *Paulus* verherrlicht hatte. Gewiss zeigen sich bei Plutarch auch sonst noch Spuren von Benützung historisch-dramatischer Dichtungen und es ist mir in dieser Beziehung besonders seine Biographie des C. Gracchus aufgefallen, die in ihrem letzten Teile, der den Tod des kühnen Tri-

bunen erzählt, einen auffallend dramatischen Charakter trägt, der um so mehr überrascht, als die ganze Biographie nur 19 Kapitel auf wenigen Blättern umfasst. In der That bot die Geschichte der Gracchen einen vorzüglichen dramatischen Stoff: in ihnen gelangte zum erstenmal, wie Leopold v. Ranke sagt⁴⁴), ein politischer Idealismus zu voller Wirksamkeit und es war eine würdige Aufgabe für einen tragischen Dichter zu zeigen, wie der Träger dieses politischen Idealismus im Kampfe mit der Wirklichkeit unterliegen musste. Wenn Gajus, nicht Tiberius Gracchus hiezu gewählt wurde, so hat dies hauptsächlich darin seinen Grund, dass zur Zeit des Gajus der Gegensatz der Parteien und Charaktere weit schärfer und entschiedener war. Denn wenn überliefert ist, dass beim Tode des Tiberius 300, beim Tode des Gajus 3000 gefallen seien, so sollen diese Zahlen offenbar nur ausdrücken, dass in den zehn Jahren seit dem Untergange des Tiberius und dem Auftreten des Gajus auch der Hass und die Erbitterung der Parteien zehnfach gestiegen war. Liest man, wie die Gracchen verehrt wurden, wie man Bildnisse von ihnen öffentlich aufstellte und die Plätze, wo sie ermordet worden waren, heilig hielt, wie man ihnen die Erstlinge der Feldfrüchte darbrachte, manche sogar täglich ihnen opferten und vor ihnen niederfielen, wie beim Besuche der Göttertempel⁴⁵), und dass man auch ihrer Mutter ein ehernes Standbild errichtete mit der Aufschrift „Cornelia die Mutter der Gracchen“⁴⁶), so ist es an sich nicht unwahrscheinlich, dass die Gracchen auch dichterisch verherrlicht wurden.

Drei Scenen, die mehr auf dichterischen Ursprung als auf historische Ueberlieferung deuten, scheinen mir aus Plutarchs Biographie des C. Gracchus klar hervorzutreten. Zunächst der Traum des Gajus, der beweisen soll, dass Gajus nicht freiwillig, sondern gewissermassen gezwungen ins politische Leben eingetreten sei. Während er jedem Amte aus dem Wege gieng und in Ruhe zu leben entschlossen war, erschien ihm sein Bruder im Traume und sprach zu ihm: „Was zauderst du doch? Es gibt kein Entrinnen,

sondern ein Leben und ein Tod ist uns beiden vom Schicksal bestimmt, indem wir für die Sache des Volkes wirken.“ Plutarch beruft sich für diese Erzählung auf Cicero, Cicero auf Cölius Antipater⁴⁷⁾, Cölius auf Gajus Gracchus selbst, der den Traum, ehe er Tribun geworden, vielen erzählt habe. Doch sind die Angaben des Cölius wenig glaubwürdig; er neigt so sehr zum Wunderbaren und zu Uebertreibungen, dass selbst Livius ihm zuweilen nicht mehr folgt; so z. B., wenn Cölius berichtet, mit Scipio hätten sich so viele Soldaten von Sizilien nach Afrika eingeschifft, dass durch das Geschrei derselben die Vögel auf die Erde gefallen seien. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass die Sache dichterische Erfindung ist. Denn damit hatte der Dichter die Grundstimmung für die ganze Tragödie gewonnen, die antike Schicksalsidee, welche sich auch durch die Tragödie Octavia hindurchzieht, wornach die Gottheit sich nicht mit einem Opfer begnügt, sondern mehrere Glieder einer Familie ins Verderben reisst. Plutarch erzählt selbst, es habe eine andere, viel verbreitete Ansicht gegeben, dass Gajus der echte Demagog und viel gieriger als Tiberius nach dem Ruhme bei den Massen gewesen sei. Bemerkenswert scheint mir, dass auch der Brutus des Accius mit der Erzählung eines Traumes des Königs Tarquinius begann. Der neueste Darsteller der römischen Geschichte Wilhelm Ihne⁴⁸⁾ bemerkt über die Sache: „Es ist offenbar nur eine poetisch-sentimentale Ausschmückung in der plutarchischen Lebensbeschreibung des C. Gracchus, wenn darin behauptet wird, er habe sich darüber gefreut, dass das Loos ihm die Quästur in Sardinien und also die Entfernung von Rom auferlegt habe, weil er sich nicht habe entschliessen können, den Wünschen seiner Freunde und des Volkes nachzugeben und sich dem politischen Leben zu widmen. Noch phantastischer ist die von Plutarch aus Cicero geschöpfte Erzählung, dass Tiberius seinem Bruder im Traume erschienen sei und ihn angetrieben habe, sein Schicksal zu erfüllen, welches auch ihm den Tod für das Wohl des Volkes bestimmt habe, dem er nicht entrinnen könne. Nicht Zufall, Aberglaube oder Furcht, ebenso wenig wie

fremde Aufforderungen und Erwartungen trieben C. Gracchus zu seinem grossen Werke an, sondern die innere Ueberzeugung von seinem Berufe, sein Mitgefühl für das verkommene römische Volk, und eine Begeisterung und Hoffnungsfreudigkeit, die ihm wie seinem Bruder theils angeboren, theils anerzogen waren und welche das Feuer der Jugend durchdrang. Die grossen Gedanken und Thaten edler Menschen zurückführen wollen auf kleinliche Zufälligkeiten, auf äusserliche Veranlassungen ist ein Verkennen der göttlichen Kraft, die in den Menschen lebt und wirkt.“

Eine durchaus theatralische Scene ist ferner der Abschied Licinias, der Gattin des Gajus, von ihrem Gemahle am Morgen des verhängnisvollen Tages⁴⁹⁾. An der Thüre wirft sie sich ihm entgegen und mit dem einen Arme ihn selbst, mit dem anderen ihr Söhnlein umschlingend sucht sie ihn zurückzuhalten durch eine Rede, die auch in ihrer Diktion poetisches Colorit verrät.⁵⁰⁾ Gajus macht sich sachte aus ihren Armen los und entfernt sich schweigend mit seinen Freunden. Noch will sie ihn an der Toga fassen, aber sie stürzt zu Boden und liegt lange Zeit sprachlos da, bis die Diener die Ohnmächtigen aufheben und zu ihrem Bruder Crassus bringen. Erinnert diese Scene, wo der Gatte, der nicht wiederkehren soll, Weib und Kind verlässt, um einer höheren Pflicht zu gehorchen, teilweise an Hektors Abschied von Andromache bei Homer, so sieht man doch, wie die epische Einfachheit und Natürlichkeit mit ihrer massvollen Beherrschung der Leidenschaft dem dramatischen Dichter nicht mehr genügte, der eine drastischere Kundgebung des inneren Gefühles für nötig hielt. In dieser Beziehung erinnert die Schilderung der Licinia bei Plutarch eher an Virgils leidenschaftliche Dido, die nach der letzten Unterredung mit Aeneas aufs äusserste erregt von ihm fortstürzt, bis sie ohnmächtig zusammenbricht und die Dienerinnen sie in ihr Gemach auf ihr Lager tragen⁵¹⁾. Ebenso schildert Ovid den Ausbruch des Schmerzes bei seiner Gattin, als er von ihr schied, um in die Verbannung nach Tomi zu gehen. Vor Schmerz ausser sich sei sie ohnmächtig halbtot mitten im Hause niedergestürzt

und als sie wieder zu sich gekommen, sei sie in heftige Klagen ausgebrochen und habe zu sterben begehrt und nur die Rücksicht auf ihn habe sie davon abgebracht.⁵²⁾

Einen beruhigenden Abschluss scheint die ganze Tragödie, nach Plutarchs letztem Kapitel zu schliessen, durch die Vorführung der trefflichen Cornelia gefunden zu haben, wie sie, das Muster einer edlen Römerin, den Verlust ihrer Söhne mit heroischer Standhaftigkeit und edler Würde zu ertragen wusste. Am bewunderungswürdigsten war sie, sagt Plutarch, wenn sie, ohne zu klagen und zu weinen, von ihren Söhnen erzählte und ihre Leiden und Thaten, wie von Männern der alten Zeit, denen, die darum fragten, ausführlich schilderte. Diese Scene, das Bild der um ihre Söhne trauernden Cornelia, scheint im Gedächtnis der Römer fortgelebt zu haben, worauf eine Stelle in der Tragödie Octavia und in den Dialogen des Seneca hindeutet⁵³⁾.

Auch die letzten historischen Ereignisse, die dem Tode des Gajus Gracchus vorhergingen, sind bei Plutarch durchaus dramatisch gehalten. Die Ermordung des Liktors Antullius, die Reden bei der Leiche desselben, die in der Nähe des Rathauses ausgestellt wurde, die entscheidende Senatssitzung, in der der Konsul Opimius den Auftrag erhielt, den Staat zu retten und die Tyrannen zu stürzen, der Schmerz des Gajus Gracchus über das Geschehene, dem er in stummen Thränen vor dem Standbilde seines Vaters Ausdruck gab, die Absendung des jüngeren Fulvius als Friedensvermittlers an Konsul und Senat, von Plutarch so schön und anschaulich geschildert, der Fluch des Gajus Gracchus im Tempel der Diana über das undankbare römische Volk, alle diese Begebenheiten lassen sich als wirksame Momente in der historischen Tragödie denken.

Doch wie viele oder wie wenige derartige nationale Dramen sich mehr oder weniger wahrscheinlich mögen nachweisen lassen, jedenfalls war es für die Weckung und Erhaltung des nationalen Sinnes von hoher Bedeutung, wenn das Volk seine vaterländische

Sage von der Bühne aus vernahm, wenn es für seine Kriegshelden, wie Marcellus und Aemilius Paulus, für seine opfermutigen Männer, wie Decius, für Verfechter der Freiheit, wie Brutus, in lebendiger Anschauung sich erwärmte und begeisterte. Gewiss haben unsere deutschen Dichter in Bezug auf Zurücksetzung der eigenen Sage und Geschichte und Bevorzugung fremdländischer Stoffe sich mehr Vorwürfe zu machen als die römischen, zumal wenn wir in die nationale römische Dichtung einen vollständigeren Einblick hätten. Wie oft haben unsere Dichter auf dem Gebiete der Tragödie ausländische Stoffe behandelt, seit Gottsched seinen sterbenden Cato geschrieben, der eine Mustertragödie bilden sollte, auf den aber Gleim das boshafte Epigramm dichtete:

Wie dieser Sachse Cato spricht,
So sprach der Römer Cato nicht:
Hört' der die Reden des Poeten,
Er würde sich noch einmal töten!

Geibels Sophonisbe wurde zwar für die beste deutsche Tragödie der Neuzeit erklärt, aber doch hat der Dichter, indem er Sophonisbe in Liebe zu Scipio entbrennen lässt, nur eine Verzerrung antiker Charaktere geschaffen, die keinen bleibenden Wert besitzt. Selbst die vaterländische Form des Verses haben wir so sehr von fremden Formen überwuchern lassen, dass man den deutschen Sänger um das Jahr 1800 mit dem Stieglitz verglich, der von jedem der übrigen Sänger ein Farbentüpfelchen erhascht hatte⁵⁴). Doch ist auch hierin eine entschiedene Wendung zum Besseren eingetreten; mehr und mehr greifen unsere Sänger und Dichter in die reichen Schätze der eigenen Sage und Geschichte und man hat nicht verfehlt auch hier, in Bezug auf nationale Gesinnung, auf Griechen und Römer als Muster hinzuweisen. In diesem Sinne ruft Rudolf v. Gottschall der deutschen Bühne und den deutschen Dichtern in einem Sonette zu:

Auch lass die Klytämnestren und Medeen
In ihren Gräbern ruhn, die mörderischen!
Sie können nimmer diese Zeit erfrischen
Mit ihres Schicksals moderduftgem Wehn!

Die Sonn ist müd, die Gräuel anzusehn!
Uns soll nicht mehr die Schlangenbrut umzischen!
Zertrümmert ruhn die Bilder in den Nischen —
Lasst auch die Götter stumm zum Orkus gehn!

Ihr tischt ein Mahl auf aus zerstückten Gliedern!
Wie anders jene hochgepriesnen Alten
Auf ihrer Bühne und in ihren Liedern!

Sie liessen frei den Geist des Volkes walten,
Sie liessen sich von ihrer Zeit begeistern —
Das lernt, ihr Dichter, von den grossen Meistern!

Anmerkungen.

- 1) Vergil Aen. 6, 847—853.
- 2) Cic. Tusc. 1, 1.
- 3) Plat. Gorg. 484^c.
- 4) s. Cic. Tusc. 2, 1.
- 5) Tac. Agric. 4.
- 6) Sueton Nero 52.
- 7) Teuffel Geschichte der römischen Literatur⁴ § 13, 3.
- 8) Horatius ars poet. 285.
- 9) Otto Ribbeck die römische Tragödie im Zeitalter der Republik S. 63.
- 10) Propertius 5, 10.
- 11) O. Ribbeck die röm. Tragödie S. 665.
- 12) Hor. ep. 2, 1, 187 ff.
- 13) Cic. ad fam. 10, 32, 3.
- 14) Livius 9, 25, 4.
- 15) Tac. Ann. 6, 29 Dio 58, 24.
- 16) Dio 67, 12.
- 17) Tac. Ann. 14, 60—64.
- 18) Wilhelm Braun: Die Tragödie Octavia und die Zeit ihrer Entstehung. Kiel 1863. S. 22.
- 19) Adolf Stahr: Agrippina, die Mutter Neros. Berlin 1867. S. 299.
- 20) Teuffel Geschichte der röm. Litt.⁴ S. 654.
- 21) Octavia praetexta. Curiatio Materno vindicatam recogn., adnot. Franc. Ritter, Bonn 1843.
- 22) Ad. Stahr: Agrippina, S. 270 f.

- 23) F. Bücheler im Rhein. Museum 27, 474 (1872): ,ego perparvo eam (Octaviam) intervallo a Neronis morte distare puto, ante Tacitum scriptam esse scio'.
- 24) Frid. Leo: L. Annaei Senecae tragoediae I, 1. (I Berlin 1878, II. 1879).
- 25) Sueton, Nero 57.
- 26) Tac. Hist. 3, 72 und 4, 54.
- 27) Vgl. einige Beispiele, die sich leicht vervielfältigen liessen:

Oct. 26 modo cui totus paruit orbis. Ovid. ex Ponto 4, 3, 43 cuique viro totus terrarum paruit orbis.

Oct. 71 magni resto nominis umbra Lucan 1, 135 stat magni nominis umbra.

Oct. 168 modo sidus orbis, columen augustae domus Curtius 9, 6, 8 hoc Macedoniae columen ac sidus.

Oct. 179 labentem ut domum (269 lapsam domum) Verg. Aen. 4, 318 domus labentis.

Oct. 212 cuius gener est qui fuit hostis Ovid. Trist. 3, 5, 42 Iunonis gener est, qui prius hostis erat.

Oct. 320 tollitur ingens clamor ad astra | cum femineo mixtus planctu Verg. Aen. 4, 665 it clamor ad alta | atria 667 et femineo ululatu.

Oct. 400 non bella norant, non tubae fremitus truces | non arma gentes Tibull. 1, 3, 47 non acies, non ira fuit, non bella nec ensem | inmiti saevus duxerat arte faber.

Oct. 426 auri fames Verg. Aen. 3, 57 auri sacra fames.

Oct. 544 dignamque thalamis coniugem inveni meis | genere atque forma, victa cui cedat Venus | Iovisque coniunx et ferox armis dea Ovid. ex Ponto 3, 1, 117 quae Veneris formam, mores Iunonis habendo | sola est caelesti digna reperta toro.

Oct. 833 turpisque egestas, saeva cum luctu fames Verg. Aen. 6, 274 Luctus — 276 Fames ac turpis Egestas.

Oct. 839 malis domanda est Liv. 2, 54, 10 malo domandam tribuniciam potestatem.

Oct. 912 regnat mundo | tristis Erinys. Ovid. Metam. 1, 241 qua terra patet, fera regnat Erinys.

Oct. 960 quid iam frustra miseranda moror? Verg. Aen. 4, 325 quid moror? Hor. Od. 2, 17, 6.

- 28) F. Vater in Jahns Archiv für Philologie 19, 618: sed tragoedia ipsa longe superare videtur, quidquid tragoediarum a Romanis scriptum est.
- 29) Lessing: Hamburger Dramaturgie 24. Stück.
- 30) Martial 14, 194 Lucanus.
- 31) Quintilian. Inst. or. 10, 1, 31.
- 32) Literarisches Centralblatt 1887 S. 535.
- 33) Livius 30, 32, 8.
- 34) Otto Jahn: Der Tod der Sophoniba auf einem Wandgemälde. Bonn 1859. S. 12 f.
- 35) G. Bernhardt: Grundriss der röm. Literatur⁵ 1872. S. 410.
- 36) O. Ribbeck: Geschichte der röm. Dichtung I. S. 8.
- 37) Dionysios I 84. Plutarch. Romul. 8.
- 38) O. Ribbeck: Die röm. Tragödie S. 72.
- 39) Livius 23, 2—10.
- 40) Silius Italicus Punic. 11, 361: Et magna superum cura servatus in arma Scipiadae Poenus; nec tantum fata dederunt Externa peragi dextra.
- 41) Livius 40, 2—16. 20—24. 54—56. Polybios gebraucht 24, 8 den Ausdruck: ἡ τύχη δρᾶμα κατὰ τὸν αὐτὸν καιρὸν ἐπεισήγαγε τὸ κατὰ τοὺς νόμους.
- 42) Bei Livius 40, 56, 11 steht: medicus Calligenes, qui curationi praeerat, non expectata morte regis a primis desperationis notis nuntios — misit ad Perseum. Ich vermute, dass für desperationis dem Sinn entsprechend exspirationis zu lesen sei. Da Livius exspirare gebraucht (2, 20, 9 inter primam curationem expiraverit und 28, 19, 12), so konnte er auch exspiratio anwenden. exspiratio animae sagt Hieron. ep. 108, 28: s. Krebs-Schmalz Antibarbarus S. 510.
- 43) O. Ribbeck: Die röm. Tragödie S. 73.
- 44) L. v. Ranke: Weltgeschichte II 2 S. 18.
- 45) Plutarch C. Gracchus 18.
- 46) Plut. C. Gracchus 4. Plinius n. h. 34, 31.
- 47) Plut. C. Gracchus 1. Cic. de div. 1, 56 (vgl. Valerius Maximus 1, 7, 6).
- 48) Wilh. Ihne: Römische Geschichte 5, S. 79.
- 49) Plut. C. Gracchus 14.
- 50) Vergl. κερᾶτηκεν ἤδη τὰ χεῖρω· βίη καὶ σιδήρῳ τὰς δίκας πράττουσιν. Hom. Il. 1, 576 Od. 18, 404 τὰ χειρότερα νικᾷ. — τί γὰρ ἢ νόμοις εὖ πιστὸν ἢ θεοῖς; Hom. Od. 11, 456 οὐδέτι πιστὰ γυναιξίν. — Beachte auch die gewählten Ausdrücke: ἵνα μοι καὶ παθὼν τι τῶν

κοινῶν ἀπολίτοις τιμώμενον γοῶν πένθος und ἡν δ' ὅσως καὶ πο-
ταμοῦ τινος ἢ θαλάσσης ἰκέτις ἔσομαι φῆραί ποτε τὸ σὸν σῶμα
φρουρούμενον.

- 51) Verg. Aen. 4, 391 f.
- 52) Ovid. Trist. 1, 3, 91 ff.
- 53) Octavia 882: flevit Gracchos miseranda parens etc. Seneca dial. 6, 16, 3.
- 54) Oskar Schmeckebier: Deutsche Verslehre. Berlin 1886. Vorwort.