

DIE GRIECHISCHE UND LATEINISCHE TRAGÖDIE UND KOMÖDIE IN DER KAISERZEIT¹

τῷ Διονύσῳ τὸ ποίησιν καινὴν ποιεῖν, κωμῳδίας ἢ τραγωδίας, ἐκλέλειπται
(Lukian., Dem. Enk. 27)

I. Voraussetzungen und Fragestellung

Eine sehr große Anzahl der erhaltenen antiken Theaterbauten geht – jedenfalls in ihrer heutigen Gestalt – auf die römische Kaiserzeit zurück²: Zumindest in den westlichen Provinzen des Imperium Romanum liegt der Höhepunkt der Theaterbautätigkeit im 2. Jahrhundert n.Chr.³ Insgesamt haben sich bisher über 340 Orte mit Theatern und Odeen im Römischen Reich nachweisen lassen⁴. Daneben bezeugen Festkalender und andere Quellen eine bis zur Spätantike immer noch zunehmende Vielzahl von Spieltagen, an denen *ludi scaenici* – was auch immer damit im einzelnen gemeint sein mag – gegeben wurden⁵.

Dieser Befund steht in auffälligem Gegensatz zu der Entstehungszeit der erhaltenen oder zumindest noch greifbaren antiken Dramen: Vollständige Stücke besitzen wir auf griechischer Seite aus dem 5. und 4. Jahrhundert v.Chr. (32 Tragödien, 1 Satyrspiel und 12 Komödien), auf lateinischer Seite aus der Zeit etwa zwischen

¹ Die folgenden Zeilen bilden eine überarbeitete und stark erweiterte Fassung eines im Oktober 1999 beim 9. Attika-Kurs des DAI in Athen gehaltenen Referates. Ich danke den Herren Prof. Dr. K. Fittschen, Prof. Dr. P. Funke und PD Dr. K. Hallof für vielfältige Anregungen. Außerdem bin ich meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. E. Pöhlmann für sein reges Interesse an dieser Arbeit und für manchen Hinweis zu Dank verpflichtet. – Für die abgekürzt zitierte Literatur s. die Bibliographie am Ende des Beitrags.

² Cf. Bieber 1961, 190–226.

³ Fugmann 1988, 6.

⁴ Die (unvollständige) Liste bei Weeber 1994, 120 f. führt 342 „Theater und Odeen im Römischen Reich“ auf. Da Mehrfachnennungen fehlen, wie sie etwa für Athen oder Rom und auch zahlreiche andere Städte notwendig wären, dürfte Weeber wohl eher „Orte mit Theatern und Odeen“ meinen. Hinzu kommen beispielsweise noch die Theater von Phleius, Dion, Vergina und Alexandria in Ägypten.

⁵ Zwar nahm während der Kaiserzeit der prozentuale Anteil der *ludi scaenici* an der Gesamtzahl der *ludi* kontinuierlich ab, die absolute Zahl der Theatertage verdoppelte sich jedoch nahezu auf 102 Tage im Jahr 354 n.Chr.: Fugmann 1988, 7; cf. Bieber 1961, 227 und Weeber 1994, 118 und 121. Aus den überlieferten Zahlen der Theatertage errechnet Blänsdorf 1990 a, 12 allein für die drei stadtrömischen Steintheater eine jährliche Besucherkapazität von 1,5–5 Millionen Zuschauern.

215 und 160 v.Chr. (27 Komödien) und etwa zwischen 41 und 68 n.Chr. (10 Tragödien)⁶. Dabei steht noch nicht einmal fest, ob die einzig erhaltenen lateinischen Tragödien Senecas sowie der ihm zugeschriebene Hercules Oetaeus und die Praetexta Octavia in der Antike jemals tatsächlich zur Aufführung gekommen sind⁷. Somit drängt sich die Frage förmlich auf, welchen Platz die Inszenierung traditioneller Tragödien und Komödien auf der Bühne der heute noch sichtbaren antiken Theater in der römischen Kaiserzeit eigentlich eingenommen hat.

Zur Klärung dieser Frage erscheint es sinnvoll, zunächst einen Blick auf die Reste tragischer und komischer Neuproduktionen im betreffenden Zeitraum zu werfen (Kapitel II) und daraufhin die Evidenz für mögliche Reprisen älterer Dramen zu überprüfen (Kapitel III). Schließlich soll die Aufmerksamkeit auf eine spezielle Form des Nachlebens des griechischen und lateinischen Dramas in der Kaiserzeit gelenkt werden, nämlich den Vortrag ausgewählter tragischer Einzelnummern (Kapitel IV), bevor die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung kurz zusammengefaßt werden (Kapitel V).

II. Die Reste der Neuproduktion traditioneller Tragödien und Komödien in der römischen Kaiserzeit

Zunächst ein kurzer Blick auf die Überreste der zeitgenössischen Produktion von Tragödien und Komödien in der Kaiserzeit: Von den 200 von Snell (TrGF 1) gesammelten, eindeutig datierten griechischen *Tragici minores* gehören nur 21 z.T. allein inschriftlich bezeugte Dichter in die nachchristliche Zeit. Auch aus dieser Gruppe sind noch etliche Autoren für unsere Fragestellung auszuschneiden, da sie wohl kaum als ‚echte‘, d.h. für den wirklichen Theaterbetrieb arbeitende Tragiker anzusprechen sind. Als deutlichstes Beispiel für diese gebildeten Dilettanten sei hier nur Plinius d.J. (TrGF 1, Nr. 184) angeführt: Er will im Alter von 14 Jahren eine griechische Tragödie, deren Titel er aber später vergessen hat, verfaßt haben (Plin., Ep. 7,4,2)⁸. – Erhalten sind uns von den griechischen Tragikern der Kaiserzeit le-

⁶ Die hexametrische (!) *Medea* des Hosidius Geta (um 200 n.Chr.) und andere, z.T. nur in mittelalterlicher Bearbeitung greifbare lateinische ‚Dramen‘ der Spätantike können hier außer Betracht bleiben; cf. Opelt 1978, 436–439 und 444–448.

⁷ Cf. Blänsdorf 1990 a, 8 und Braun, L., Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen? in: RPL 5, 1982, 43–52, hier 43.

⁸ Als ‚echte‘ Tragiker obskur bleiben neben Plinius d.J. zumindest jedenfalls auch Kaiser Titus (TrGF 1, Nr. 183), der Kyniker Oinomaos von Gadara (Nr. 188), einer der Philostratoi (Nr. 194), Apollinarios von Laodikeia (Nr. 197; er soll ja gerade die von Iulian Apostata für die Verwendung im christlichen *Schulunterricht* verbotenen heidnischen Klassiker haben ersetzen wollen!), ein anonymes Ägypter, den Themistios seinen Konstantinopolitaner als Bildungsvorbild präsentiert (Nr. 198), und Synesios von Kyrene (Nr. 199).

diglich zwei Tragödientitel und acht Originalverse, jeweils aus dem 1. Jahrhundert n. Chr.⁹ Hinzu mögen noch einige *Adespota* (TrGF 2) kommen.

Noch spärlicher ist der Befund bei den datierbaren griechischen Komikern: Nur fünf der insgesamt 253 von Kassel und Austin (PCG) zusammengetragenen kleineren Komiker gehören in die nachchristliche Zeit, einer davon ins 1. Jahrhundert und vier (nur inschriftlich bezeugte) ins 2. Jahrhundert¹⁰. Weder Werktitel noch auch nur ein einziger Vers einer griechischen Komödie der Kaiserzeit, von etwaigen *Adespota* einmal abgesehen, sind auf uns gekommen.

Ein ungefähr vergleichbares Bild bieten – läßt man Seneca und die beiden unter seinem Namen mitüberlieferten Dramen außer Betracht (s. oben I) – die Überreste der lateinischen Tragödie der Kaiserzeit: Von den 37 von Ribbeck (TRF) erfaßten römischen Tragikern mit ihren ca. 150 sicher überlieferten Titeln gehören zwar immerhin 16 Dichter in die Kaiserzeit¹¹; doch unter diesen befindet sich wiederum eine stattliche Anzahl unsicherer Kantonisten, die wohl kaum als ‚echte‘ Tragiker einzustufen sind: Neben Kaiser Augustus, der bekanntlich seinen Ajax sich in den Schwamm statt ins Schwert stürzen ließ (Suet., Div. Aug. 85,2)¹², wäre hier etwa der Satiriker Persius zu nennen, der gemäß seiner Vita in seiner Jugend auch eine Praetexta, deren Titel aufgrund einer Korruptel nicht mehr sicher feststellbar ist, verfaßt haben soll¹³. Allein 15 Fragmente von fünf Tragikern, deren keiner über das erste Jahrhundert n. Chr. hinausreicht, sind von der lateinischen Tragödie der Kaiserzeit sicher überliefert¹⁴.

So gut wie gar keine Spuren zeugen von der Existenz der klassischen lateinischen Komödie (*Palliata* und *Togata*) in der Kaiserzeit: Von den ca. 25 Ribbeck (CRF) bekannt gewordenen kleineren lateinischen Komikern (außer Plautus und Terenz) gehören sieben in die frühere Kaiserzeit¹⁵, doch von den ca. 175 Titeln und über 900 Fragmenten der genannten kleineren Komiker dürfte kein einziger sicherer

⁹ Wir besitzen noch sechs Verse aus der *Medeia* des Cn. Pompeius Macer (TrGF 1, Nr. 180) und zwei Verse aus einer ungenannten Tragödie eines Serapion (TrGF 1, Nr. 185); daneben ist für einen ansonsten unbekanntem Meliton eine Niobe bezeugt (TrGF 1, Nr. 182).

¹⁰ 1. Jahrhundert: Germanicus (PCG 5); 2. Jahrhundert: P. Ailios Amphichares von Athen (in *Thespiai* zugleich als Tragiker siegreich: TrGF 1, Nr. 193), L. Marios Antiochos von Korinth (in *Thespiai* zugleich mit einem Satyrspiel siegreich: TrGF 1, Nr. 192), Antiphon von Athen (in *Thespiai* siegreich) und Anubion (in *Isthmia* siegreich, jeweils PCG 2).

¹¹ Cf. auch Opelt 1978, 428–435.

¹² Cf. Klotz 1953, 308.

¹³ Cf. Klotz 1953, 368, 368. Auch Dramatiker wie Curiatius Maternus (Tac., Dial. 2,1 und 3,3; cf. Klotz 1953, 368 und 315), dessen Tragödien die Quellen lediglich als Rezitationsdramen kennzeichnen, dürfen wohl kaum als wirkliche Theaterautoren angesehen werden; cf. Nilsson 1906, 9 f.

¹⁴ Kurze Fragmente existieren noch von Varius (*Thyestes*), Gracchus (*Atalanta*, *Pelides* und *Thyestes*), Ovid (*Medea*) und Pomponius Secundus (*Atreus* und *Aeneas*). Hinzu kommen einige keinem bestimmten Titel zuweisbare Fragmente der genannten Autoren (außer Ovid) und des Scaevus Memor: cf. TRF 265–269 und 331.

¹⁵ Cf. auch Opelt 1978, 441–443.

Titel und kein Fragment auch nur nach dem 1. Viertel des 1. Jahrhunderts v.Chr. entstanden sein¹⁶.

Während die meisten der kaiserzeitlichen Komiker somit bloße Namen bleiben, verdanken wir dem jüngeren Plinius eine einigermaßen ausführliche Charakteristik eines sonst gänzlich unbekanntem Vergilius Romanus, des wohl spätesten unter diesen Dramatikern (Plin., Ep. 6, 21). Aus Plinius' Zeilen geht jedoch eindeutig hervor, daß sich sein recht wohlwollendes Urteil nicht etwa auf eine reale Aufführung einer – offenbar ziemlich klassizistischen – Komödie seines Zeitgenossen stützt; vielmehr hat Plinius an einer Rezitation des Vergilius Romanus in kleinem Kreis teilgenommen, weshalb auch dieser Dramatiker als wirklicher Theaterautor der Kaiserzeit nicht angesprochen werden kann¹⁷.

Der vorliegende kurze Überblick dürfte gezeigt haben, daß sich eine Neuproduktion traditioneller Tragödien und Komödien für die Bühne der römischen Kaiserzeit literarisch kaum mehr nachweisen läßt. Allenfalls noch bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts n.Chr. dauert ein gewisses, freilich sehr reduziertes Nachleben der Tragödie, während sich die Spuren neu gedichteter Komödien – soweit erkennbar – bereits mehr als ein Jahrhundert eher verlieren. Diese Entwicklung zeigt sich gleichermaßen beim griechischen wie beim lateinischen Drama, nur daß die Produktion lateinischer Komödien noch einige Jahrzehnte eher als auf griechischer Seite zu versiegen scheint. Mithin findet sich das eingangs zitierte Lukian-Wort, demzufolge man aufgehört habe, Dionysos neue Tragödien und Komödien zu dichten, weitgehend bestätigt. Nachdem nun eine nennenswerte Neuproduktion traditioneller Tragödien und Komödien für den aktuellen Theaterbetrieb der Kaiserzeit kaum mehr angenommen werden kann, stellt sich die Frage, ob nicht in großem Umfang mit der Wiederaufführung älterer Stücke auf den Bühnen des Imperium Romanum zu rechnen ist.

III. Reprisen älterer Dramen auf der Bühne des Hellenismus und der Kaiserzeit

1. Der griechische Raum

Zunächst zu den Voraussetzungen: Das institutionalisierte griechische Drama der Polis ist ursprünglich ein reines Premieren-Theater, d.h. sowohl im tragischen wie im komischen Agon stehen jeweils eigens für das betreffende Festspiel verfaßte

¹⁶ Der späteste römische Komiker, von dem wir einige Fragmente besitzen, scheint der Togaten-Dichter T. Quinctius Atta (gestorben ca. 77 v.Chr.) zu sein; cf. CRF 188–193.

¹⁷ Cf. Bardon 1956, 218. – Wie Opelt 1978, 442 gerade aus dem genannten Plinius-Brief folgern kann: „die Palliata war noch nicht zum bloßen Lesedrama herabgesunken“, entzieht sich meinem Verständnis.

Dramen im Wettstreit miteinander¹⁸. Die einzige Ausnahme bilden zunächst die Tragödien des Aischylos, die nach dem Tod des Dichters (456 v.Chr.) gemäß einem Beschluß des Athenischen Volkes zur Wiederaufführung zugelassen waren¹⁹. Die vereinzelte Nachricht von einer Athener Reprise der überaus erfolgreichen Frösche des Aristophanes darf hingegen nicht als Zeugnis regelmäßiger Wiederaufführungen älterer Komödien im Athen des 5. Jahrhunderts gewertet werden²⁰.

Bereits im 4. Jahrhundert änderten sich die Verhältnisse: Bei den Großen Dionysien des Jahres 386 v.Chr. wurde nach dem Zeugnis der sog. ‚Fasten‘ erstmals eine alte Tragödie von den Schauspielern neu inszeniert²¹. Dies geschah offenbar noch außer Konkurrenz, aber bereits für das Jahr 375 v.Chr. verzeichnen die sog. ‚Didaskalien‘ den (heute verlorenen) Namen eines Siegers in der Disziplin ‚alte Tragödie‘²², die von da an regelmäßiger Bestandteil des dionysischen Schauspieler-Agons gewesen zu sein scheint²³.

Eine analoge, wenn auch um einige Jahrzehnte verschobene Entwicklung zeigt die Komödie²⁴: Nach Ausweis der ‚Fasten‘ wurde zum ersten Mal bei den Großen Dionysien des Jahres 339 v.Chr. eine alte, d.h. nicht eigens neu gedichtete Komödie von den Schauspielern neu inszeniert²⁵. Wie zu Beginn der Tragödien-Reprisen 47 Jahre zuvor geschah dies auch hier zunächst noch außerhalb des eigentlichen Agons. Doch für die Mitte des 3. Jahrhunderts v.Chr. sind dann, vermutlich wieder-

¹⁸ Anders liegen die Verhältnisse in den kleineren Deme-Theatern Attikas, deren Programm hauptsächlich aus Reprisen von in Athen uraufgeführten Stücken bestanden haben dürfte; cf. Pickard-Cambridge 1991, 99 mit Anm. 7.

¹⁹ Die einschlägigen Belege finden sich gesammelt in TrGF 3, 57 f.: T 72–77. Wie üblich postume Wiederaufführungen Aischyleischer Dramen im Athen des ausgehenden 5. und beginnenden 4. Jahrhunderts v.Chr. waren, erhellt aus den in TrGF 3, 56 f. zusammengestellten Aischylos-Reminiszenzen bei Aristophanes, aus denen Radt die Wiederaufführung von 26 Stücken ableiten zu können glaubt. Cf. Pickard-Cambridge 1991, 86 mit Anm. 1 und Wagner 1995, 174. – Ob die erwähnten Aischylos-Reprisen allerdings von vornherein tatsächlich im Rahmen des Agons oder nicht doch außer Konkurrenz liefen, bleibt trotz der (späten) Zeugnisse bei Quintilian, Inst. 1, 19, 66 und Philostr., Apoll. 6, 11 fraglich; die Inschriften berichten jedenfalls nirgendwo von einem Sieg mit einer Aischylos-Reprise.

²⁰ Wagner 1995, 176; cf. Pickard-Cambridge 1991, 100 f.

²¹ Mette 1977, 27: I col. 11, 10–12. Cf. Wagner 1995, 175.

²² Mette 1977, 88: III A 1, 114–116.

²³ Cf. z.B. die Inschriften Mette 1977, 89: III A 1, 119–121 (372 v.Chr.); *ibid.* 124–126 (347 v.Chr.) und *ibid.* 130–132 (342 v.Chr.); Mette 1977, 91: III A 2, 1–4 (341 v.Chr.: Sieg des Neoptolemos von Skyros mit einer Iphigenie des Euripides) und *ibid.* 18–21 (340 v.Chr.: Sieg des Neoptolemos von Skyros mit dem Orest des Euripides – zu Neoptolemos cf. Ghiron-Bistagne 1976, 345 mit weiterer Literatur).

²⁴ Der Grund für diese Phasenverschiebung ist zweifelsohne in der mangelnden Eignung zur Wiederaufführung der stark zeitgebundenen Alten Komödie zu suchen, so daß sich erst die Mittlere Komödie entwickeln mußte, bevor an erfolgreiche Reprisen zu denken war. Für die Wiederaufführung von Stücken der Alten Komödie bei den Großen Dionysien oder den Lenäen fehlt jedes sichere Zeugnis.

²⁵ Mette 1977, 35: I col. 15, 13–15.

um für die Großen Dionysien, regelrechte Reprisen-Wettbewerbe inschriftlich bezeugt: Dabei standen sich die Wiederaufführungen jeweils dreier Komödien, dreier Satyrspiele und dreier Tragödien gegenüber²⁶.

Soweit aus den Inschriften erkennbar, umfaßte das Programm der Großen Dionysien nun bis an den Anfang der Kaiserzeit ebenso neu gedichtete Dramen²⁷ wie Reprisen älterer Stücke, wobei aus dem Bereich der Komödie ausschließlich Stücke der Mittleren und Neuen Komödie zum Zuge kamen²⁸. Dieses Nebeneinander von Premieren- und Repertoire-Theater im Hellenismus war aber nicht allein auf Athen beschränkt, sondern läßt sich anhand von Inschriften auch für viele andere musische bzw. dramatische Agone der griechischen Welt nachweisen, wie z.B. für die Sarapieia von Tanagra, die Amphiaraiia/Rhomaia von Oropos und die Museia von Thespiai²⁹.

In der römischen Kaiserzeit ändert sich das aus dem Hellenismus bekannte Bild zunächst nicht grundlegend; gleichwohl scheint sich angesichts der starken Ausweitung der Agonistik in den ersten drei nachchristlichen Jahrhunderten im allgemeinen³⁰ durch die stark verringerte Zahl musischer Agone im griechischen Kulturraum, bei denen noch Aufführungen von vollständigen Tragödien oder Komödien eindeutig nachweisbar sind, ein gewisser Wandel anzudeuten: Bezeichnenderweise ist von siegreichen Tragikern oder Komikern ebenso wie von Reprisen bei den Großen Dionysien, dem vormals bedeutendsten dramatischen Agon der griechischen Welt, in der Kaiserzeit keine Rede mehr, und auch der selbst als Tragöde auftretende Kaiser Nero läßt nach Cassius Dio 63, 14,3 Athen bei seiner Festspielreise durch Griechenland 66/67 n.Chr. links liegen³¹. Mag sich das Fortbestehen der Großen Dionysien aufgrund von Inschriften und literarischen Belegen zumindest bis zum

²⁶ Mette 1977, 149–152: IV a und b.

²⁷ Mette 1977, 100 kann bis ca. 36 v.Chr. „die grundsätzliche Erwartung, daß jährlich an den Großen Dionysia eine Aufführung von neuen Tragödien stattfindet“, aus Inschriften belegen.

²⁸ So siegt z.B. im Jahr 167 v.Chr. Monimos mit Menanders Phasma (Mette 1977, 130: III B 3 col. 4a, 18) und im Jahr 154 v.Chr. Damon, Sohn des Bion, mit den Philathenaioi des Philippides (Mette 1977, 133: III B 3 col. 5a, 19); cf. Wagner 1995, 176. Zu den Schauspielern Damon und Monimos cf. Ghiron-Bistagne 1976, 317 und 344.

²⁹ Sarapieia: Mette 1977, 53 f.: II C 2 (90–80 v.Chr.); Amphiaraiia/Rhomaia: Mette 1977, 57 f.: II C 4c und d (bald nach 86/85 v.Chr.); Museia: Mette 1977, 59: II C 5b (1. Jahrhundert v. Chr.). Die genannten Inschriften bezeugen jeweils neben der Aufführung neuer Dramen auch Reprisen alter Tragödien und Komödien innerhalb des Agons – um welche Stücke es sich handelt, wird allerdings nicht deutlich.

³⁰ Herz 1990, 177 nimmt auf der Grundlage der von Moretti 1953 gesammelten Inschriften für die ersten drei Jahrhunderte der Kaiserzeit mindestens eine Verdreifachung bis Vervielfachung der griechischen Agonistik auf insgesamt ca. 300–400 Agone an. Mag auch eine größere Anzahl dieser Agone nicht den ganzen Zeitraum über bestanden haben, so können die genannten Zahlen doch einen Eindruck von der ungeheueren Blüte der Agonistik in der Kaiserzeit vermitteln.

³¹ Cf. Schmidt 1990, 154 mit Anm. 17 (hier weitere Literatur).

Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. nachweisen lassen, so ist doch für das 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. hier nur noch der Dithyramben-Agon eindeutig bezeugt³².

Dagegen berichtet die Inschrift auf einer Statuenbasis des 1. Jahrhunderts n. Chr. u. a. vom Sieg eines Ungenannten mit der Inszenierung einer nicht näher beschriebenen neu gedichteten Tragödie bei den Panathenäen, bei denen ein dramatischer Agon in klassischer und hellenistischer Zeit nirgends nachweisbar ist³³. Für die Sebasta von Neapel bezeugt ein Sieg des Kaisers Claudius mit einer griechischen Komödie seines Bruders Germanicus (Suet., Claud. 11,2) wohl im Jahr 42 n. Chr.³⁴ zumindest die Aufführung von Komödien im 1. Jahrhundert.

Im Jahr 127 n. Chr. wurden nach einem inschriftlichen Zeugnis auch bei den Kaisareia von Isthmia Komödien (und wohl ebenfalls Tragödien) gegeben³⁵. Über das Programm der Museia von Thespiai im 2. Jahrhundert sind wir durch mehrere Inschriften genauer unterrichtet: der dramatische Agon umfaßte hier sowohl Reprisen alter Tragödien und Komödien wie auch Premieren neuer Tragödien, Komödien und Satyrspiele³⁶. Um welche Stücke es sich im einzelnen handelte, berichten die Inschriften allerdings nicht.

Ähnlich verhält es sich mit dem von Flavius Lysimachos in Aphrodisias zur Zeit des Kaisers Commodus gestifteten musischen Agon: Aus der erhaltenen Liste der ausgelobten Preisgelder kann man entnehmen, daß neben den Reprisen älterer Komödien hier auch neu gedichtete Tragödien und Komödien zur Aufführung vor-

³² Die literarischen und epigraphischen Quellen für die Großen Dionysien in der Kaiserzeit sprechen explizit meist nur von bestimmten Agonotheten, Choregen etc. und daneben speziell auch von Erfolgen im Dithyramben-Wettbewerb: So übernahm nach Cass. D. 69, 16,1 Kaiser Hadrian die Agonothese der Großen Dionysien, und von Attikos, dem Vater des berühmten Euergeten und Sophisten Herodes Attikos, berichtet Philostr., B. Soph. 2, 1,3, er habe anlässlich der Großen Dionysien Athener und Fremde beim Dipylon regelmäßig mit Wein bewirtet. Für einige auf die Großen Dionysien zu beziehende Inschriften des 1. und 2. Jahrhunderts cf. IG II/III², Nrr. 3112–3121 und 3649. Noch ins 1. Jahrhundert n. Chr. fällt eine athenische Ehreninschrift für Philopappos, der während seines Archontats (zwischen 75/76 und 87/88) zugleich die Agonothese der Großen Dionysien übernommen habe (IG II/III², Nr. 3112). Auch hier ist wiederum nur vom Dithyramben-Wettbewerb die Rede, allerdings mit einer von den traditionellen 50 auf 25 Choreuten reduzierten Besetzung. Die späteste der genannten Inschriften dürfte IG II/III², Nr. 3120 (a und b) sein; sie stammt aus dem zwischen 190 und 200 n. Chr. anzusetzenden Archontatsjahr des Dionysodoros, Sohn des Eukarpos (fehlt in der RE, nicht zu verwechseln mit dem Archon des Jahres 53 n. Chr.) und bezeugt noch einmal einen Dithyramben-Agon.

³³ IG II/III², Nr. 3157 = TrGF 1, 42: DID B 14. Außer dieser Inschrift erwähnt nur noch Diogenes Laertios (3,56) im 3. Jahrhundert, wahrscheinlich in Anlehnung an eine Notiz von Kaiser Tiberius' Freund Thrasyllus, beiläufig Tragödien-Aufführungen auch bei den Panathenäen; cf. Pickard-Cambridge 1991, 56.

³⁴ Cf. Rieks, R., Sebasta und Aktia, in: Hermes 98 (1970) 96–116, hier 100.

³⁵ Mette 1977, 62: II C 7.

³⁶ Mette 1977, 59–61: II C 5c (2. Jahrhundert), 5d (ca. 160 n. Chr.) und wohl auch 5e (161–169 n. Chr.).

gesehen waren³⁷. Weitere oder spätere Agone, bei denen zweifelsfrei ganze Tragödien und Komödien inszeniert wurden, lassen sich für die römische Kaiserzeit bisher nicht mit Sicherheit nachweisen. Auch das Kaiser Commodus gewidmete Onomastikon des Pollux gibt uns keinen rechten Aufschluß über das kaiserzeitliche Theaterwesen: Der Lexikograph führt zwar eine Vielzahl tragischer und komischer Masken an, erweist sich jedoch in deren Behandlung als Quellen des 4. Jahrhunderts v. Chr. in einem Maße verpflichtet, daß jeglicher direkte Rückschluß auf seine eigene Zeit geradezu unmöglich wird³⁸.

Viel häufiger sind dagegen die Belege für musische Agone, bei denen auch tragische oder komische Schauspieler miteinander in Konkurrenz traten, ohne daß von der Aufführung ganzer Stücke explizit die Rede wäre. Einen Eindruck von der weiten Verbreitung solcher Tragöden- bzw. Komöden-Wettbewerbe im 2. Jahrhundert kann eine argivische Ehreninschrift für C. Iulius Bassus wohl aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts geben: Der Geehrte war in den Disziplinen ‚Herold‘, ‚Tragöde‘ oder ‚Komöde‘ u.a. bei den Nemeen, der Aspis von Argos, den römischen Kapetoleia, den Pythien, den Panathenäen, verschiedenen größeren und kleineren Koina der Provinz Asia, den Koina von Kreta und in Massalia erfolgreich³⁹.

Tragöden- und Komöden-Agone gab es nach Aussage der Inschriften beispielsweise auch bei den epichorischen Dionysien von Samos im 1./2. Jahrhundert⁴⁰ und bei dem von Iulius Demosthenes im lykischen Oinoanda in hadrianischer Zeit gestifteten musischen Agon⁴¹. Einen Sonderfall dürfte der in der Zeit des Commodus in Aphrodisias inschriftlich bezeugte Agon des Claudius Adrastus bilden, bei dem es sich um einen reinen Tragöden-Agon handelte⁴². Gleichwohl sind die genannten und zahlreiche vergleichbare Inschriften nicht als Beweis für die Produktion kom-

³⁷ Die Inschrift ist am bequemsten zugänglich bei Pickard-Cambridge 1991, 321: Nr. 16b; cf. Reynolds 1982, 192 f.: Nr. 60.

³⁸ Cf. Green 1994, 153 f. – Ein analoges Vorgehen zeigt die etwa gleichzeitige ps.-plutarchische Schrift von der Musik, die ebenfalls fast gänzlich dem 4. Jahrhundert v. Chr. verpflichtet ist, aber von der zeitgenössischen Musik keinerlei Notiz nimmt.

³⁹ Moretti 1953, 215 f.: Nr. 74. Wie Moretti dazu kommt, die Begriffe τραγῳδός und κωμῳδός mit „tragediografo“ und „commediografo“ wiederzugeben, entzieht sich meinem Verständnis. Nach Pickard-Cambridge 1991, 127–132 bezeichnen die genannten griechischen Termini nur höchst selten den Dichter, sondern meist den tragischen oder komischen Schauspieler, seit dem Hellenismus oft gerade auch den Protagonisten im Gegensatz zu den sonstigen Schauspielern (ὑποκριταί); cf. Ghiron-Bistange 1976, 123.

⁴⁰ Mette 1977, 52: II C 1b β.

⁴¹ Wörrle 1988, 8: Zeile 41 f. Die Apostrophierung des genannten Agons als μουσικός (statt θυμελικός) erklärt Wörrle 1988, 227 m.E. schlüssig als Hinweis auf szenische (nicht allein musikalische) Bestandteile; wie sich nur aus dieser Angabe allerdings „die Neuinszenierung alter Komödie ... und klassischer attischer Tragödie“, mithin „die Aufführung, zwar möglicherweise adaptierter, aber doch vollständiger, Theaterstücke, und nicht nur solistische Vorträge ausgewählter Einzelarien“ (Wörrle 1988, 250 f.) ableiten läßt, bleibt mir unverständlich.

⁴² Reynolds 1982, 190: Nr. 59, Zeile 26 ff.

pletter Dramen geeignet, da bereits seit dem 4. Jahrhundert v.Chr. auch mit der separaten Aufführung ausgewählter Glanznummern zumindest aus der Tragödie zu rechnen ist (s. unten IV).

2. Rom

Für das Rom der Republik fehlen zwar detaillierte Urkunden dramatischer (Wieder-)Aufführungen, doch scheinen die Verhältnisse ähnlich wie im griechischen Raum zu liegen: Am Anfang der lateinischen Tragödie und Komödie im Jahr 240 v.Chr. stehen die Übersetzungen griechischer Stücke des L. Livius Andronicus, die somit *per se* als eine Form der Wiederaufführung der jeweiligen griechischen Vorlage aufgefaßt werden können. Im Prinzip gilt dies auch für die uns erhaltenen Stücke der Klassiker der lateinischen Komödie Plautus und Terenz, die regelmäßig griechische Dramen zum Vorbild haben. Doch auch die genannten lateinischen Klassiker selbst wurden bald wiederaufgeführt, was etwa der um 150 v.Chr. entstandene Prolog der *Casina* des Plautus und die konkurrierenden Schlüsse seines *Poenulus* bezeugen⁴³. Ähnliches gilt für Terenz, wie aus den *Didaskalien* und dem erweiterten Schluß der *Andria* deutlich wird⁴⁴.

Auch in den letzten Jahren der Republik und in der frühen Kaiserzeit sind Wiederaufführungen altlateinischer Dramatiker noch vielfach nachweisbar: So erwähnt Cicero in seiner Rede *Pro Sestio* 118 vom Jahr 56 v.Chr. beiläufig eine offenbar noch nicht lange zurückliegende Reprise der *Togata Simulans* des Afranius (2. Hälfte 2. Jahrhundert v.Chr.) und zitiert aus ihr (*CRF* 242: Nr. III), und Brutus plante, bei seinen Spielen im Jahr 44 v.Chr. Accius' *Praetexta Brutus* zu geben, zur Aufführung kam dann aber Accius' *Tereus*, wie Cicero berichtet (*Att.* 16, 5, 1 und 16, 2, 3). Noch rund zwei Jahrzehnte später kann Horaz wortreich die einseitige Bevorzugung der altlateinischen Dramatiker – Tragiker wie Komiker – durch das römische Theaterpublikum und die Vernachlässigung der zeitgenössischen Autoren beklagen (*Ep.* 2, 1, 60 f.). In diesen Kontext paßt auch die Nachricht bei Sueton, *Div. Aug.* 89,1, wonach Kaiser Augustus Stücke der *comoedia vetus*⁴⁵ bei öffentlichen Schauspielen habe aufführen lassen.

Doch bereits in augusteischer Zeit scheint sich ein Geschmackswandel anzudeuten, der dazu führt, daß bald nach der Zeitenwende von Reprisen altlateinischer

⁴³ Cf. Blänsdorf 1978, 214 f.

⁴⁴ Cf. Juhnke, H., Terenz, in: Lefèvre 1978, 223–307, hier 299.

⁴⁵ Hierbei dürfte es sich eher um altlateinische Komödien als um Stücke der griechischen Alten Komödie handeln, da öffentliche Wiederaufführungen der letzteren für den lateinischen Raum nirgendwo sicher belegt und auch ganz unwahrscheinlich sind. Auch aus dem Terminus *comoedia vetus* lassen sich keine Schlüsse ziehen; denn bereits die athenischen *Didaskalien* bezeichnen mit *παλαιὰ κωμῳδία* regelmäßig Reprisen älterer Stücke, ohne daß es sich tatsächlich um Stücke der Alten Komödie handelte: cf. Mette 1977, 149 f.: IV a 20–26.

Dramatiker kaum mehr die Rede ist⁴⁶. Auch aus der recht umfangreichen und in der Literatur vielbehandelten Polemik der lateinischen Kirchenväter gegen die heidnischen *spectacula* läßt sich eine noch wirklich lebendige Tradition tragischer oder komischer Produktionen alten Stiles nirgendwo sicher ableiten⁴⁷.

Anders als im griechischen Raum liegen außerdem auch keine Inschriften vor, aus denen ein Fortleben der lateinischen Tragödie oder Komödie auf der Bühne der Kaiserzeit schlüssig beweisbar wäre. Der in zahlreichen Inschriften stereotyp verwendete Begriff *ludi scaenici*⁴⁸ ist zu vielschichtig, als daß sich aus ihm die Existenz einer bestimmten dramatischen Gattung zweifelsfrei belegen ließe.

3. Folgerungen

Der sich aus vorliegender Untersuchung der Zeugnisse für Reprisen griechischer und lateinischer Tragödien und Komödien auf der Bühne der Kaiserzeit ergebende Befund ähnelt in auffälliger Weise dem Bild, das aus der literarischen Überlieferung der Reste der Neuproduktion von Tragödien und Komödien in dieser Zeit sichtbar geworden war (s. oben II): Reprisen von anscheinend vollständigen Dramen, die von den antiken Quellen auch explizit als Tragödie oder Komödie bezeichnet werden, lassen sich im fraglichen Zeitraum kaum häufiger nachweisen als die Produktion neuer Stücke. Dies gilt insbesondere für den lateinischen, aber auch für den griechischen Raum. Hier deuten die Inschriften auf eine allerdings lokal eng umgrenzte, bescheidene Renaissance der dramatischen Agonistik im 2. Jahrhundert, die möglicherweise mit der zu dieser Zeit wirkungsmächtigen Strömung des Archaismus in Zusammenhang steht. Ab dem 3. Jahrhundert fehlen dann literarische oder epigraphische Zeugnisse, die unzweideutig auf die Aufführung ganzer Tragödien oder Komödien alten Stiles schließen ließen.

Die auch über das 2. Jahrhundert hinaus recht häufig nachweisbaren musischen Agone, bei denen auch Tragöden und Komöden antraten, können dagegen nicht als Beweis für das Fortleben von Tragödie und Komödie herangezogen werden, da bereits seit hellenistischer Zeit mit dem separaten Vortrag ausgewählter Partien sicher zu rechnen ist, wie in der Folge zu zeigen sein wird (s. unten IV). Gleiches gilt von der bis an das Ende der Antike weit verbreiteten ornamentalen Verwendung von Theatermasken und anderen Requisiten, deren oft wenig spezifischer Charakter ihre

⁴⁶ Dies gilt gleichermaßen für Komödie und Tragödie; cf. Blänsdorf 1978, 215 und Cancik, H., Die republikanische Tragödie, in: Lefèvre 1978, 308–347, hier 329. Ausnahmen wie die Wiederaufführung der Komödie *Incendium* des Afranius mit echtem Brand und Plünderungen durch die Schauspieler (Suet., Nero 11,2) bestätigen hier nur die Regel.

⁴⁷ Cf. Binder, G., *Pompa diaboli – Das Heidenspektakel und die Christenmoral*, in: Binder, G. und B. Effe (Hrsgg.), *Das antike Theater: Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Trier 1998 (BAC 33), 115–147, bes. 121–124 (mit weiterer Literatur).

⁴⁸ Cf. die bei Fugmann 1988, 33–37: Nrr. 2 und 8–13 zusammengestellten kaiserzeitlichen Inschriften.

Bedeutung als traditionelle Symbole des Festes und der Glückseligkeit des dionysischen Taumels nur unterstreicht⁴⁹.

Wenn nun regelmäßig weder eine Neuinszenierung älterer Dramen noch eine Aufführung ganzer neu gedichteter Tragödien und Komödien auf der Bühne der Kaiserzeit vorausgesetzt werden kann, so muß die Beantwortung der Frage, in welcher Form oder auch inwieweit überhaupt mit einem Fortleben der traditionellen Gattungen Tragödie und Komödie in all den uns erhaltenen schönen Theatern zu rechnen ist, von anderer Seite her angegangen werden.

IV. Der Vortrag ausgewählter tragischer Einzelnummern

Neben der Aufführung ganzer Tragödien und Komödien wurden nach Aussage der Quellen spätestens seit der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. auch ausgewählte Einzelnummern aus beliebten Tragödien separat vorgetragen. Doch während die Inszenierung vollständiger Dramen von Anfang an im Rahmen institutionalisierter Agone stand und auch – solange nachweisbar – weitgehend in diesem Kontext verblieben zu sein scheint, erfolgte der Vortrag ausgewählter Glanznummern zunächst offenbar nicht im Theater, sondern nur außerhalb des eigentlichen Agons bzw. im mehr privaten Kontext des Symposions o.ä.

So fand nach Diodor 16, 92,3 anlässlich der Hochzeit Kleopatras, der Tochter König Philipps II. von Makedonien und der Olympias, mit ihrem Onkel König Alexander von Epeiros im Jahr 336 v. Chr. in Aigai⁵⁰ auch ein abendliches Symposion statt; hierbei trat der berühmte Tragöde Neoptolemos von Skyros auf und trug verschiedene beliebte Partien vor, darunter eine lyrische Passage aus einer uns ansonsten unbekanntem, wohl zeitgenössischen Tragödie, aus der Diodor um einer inhaltlichen Pointe willen zitiert (TrGF 2 F 127).

Auch im Osten spielte sich Ähnliches ab: Zur Feier der Verlobung der Schwester des Königs Artavasdes von Armenien mit Pakoros, dem Sohn des Partherkönigs Orodes, nach der Schlacht von Karrhai im Jahr 53 v. Chr. gab es gemäß Plutarch, Crass. 33 nach dem Festmahl am armenischen Königshof auch eine Art Symposion. Bei diesem wurden die Tische zur Seite geräumt und der tragische Schauspieler Iason von Tralleis unterhielt zusammen mit einem Chor den griechisch gebildeten König von Armenien⁵¹ und seinen des Griechischen zumindest mächtigen zukünftigen Schwager König Orodes. Als Iason gerade aus der Schlußszene der Bakchen des Euripides die ihr vermeintliches Jagdglück bejubelnde

⁴⁹ Cf. Green 1994, 145–149.

⁵⁰ Snell ad TrGF 2 F 127 bezieht vorliegende Passage irrtümlich auf Philipps II. (letzte) Hochzeit mit Kleopatra, der Nichte seines Freundes und Generals Attalos, die im Jahr 337 v. Chr. stattfand.

⁵¹ Artavasdes dilettierte sogar auch selbst auf dem Gebiet der griechischen Tragödie, wie Plutarch betont (s. oben); cf. TrGF 1, Nr. 165.

Agave sang (Eur., Bakch. 1168 ff.), ging die Tür auf und der Kopf des Crassus wurde hereingetragen. Sogleich übergab Iason die als Jagdtrophäe fungierende Pentheus-Maske einem der Choreuten und sang nun mit dem Haupt des Crassus als ‚echtem‘ Requisit unter dem tosenden Beifall aller Anwesenden mit dem Chor im Wechsel weiter, was ihm schließlich ein Talent als Belohnung einbrachte. Der ganze Bericht machte deutlich, daß es sich hierbei nicht um die außerszenisch sowieso nur sehr eingeschränkt mögliche Inszenierung einer vollständigen Tragödie handelte, sondern vielmehr um die semikonzertante Aufführung einiger ausgewählter Glanzstücke durch einen Solisten in Verbindung mit einem Chor⁵².

Ein weiteres Zeugnis bestätigt die besondere Beliebtheit der Euripideischen Bakchen und die hieraus resultierende Bearbeitung und konzertante Aufführung ausgewählter Einzelnummern aus dieser Tragödie: Die Inschrift auf der Basis einer Ehrenstatue aus Delphi berichtet, der bei den Pythien wohl von 194 v.Chr.⁵³ siegreiche Aulet Satyros von Samos habe als erster nach dem gymnischen Agon zum Opfer im pythischen Stadion⁵⁴ gleichsam als Zugabe den Part des Dionysos aus den Bakchen des Euripides als Monodie unter Begleitung von Chor und Kithara gegeben und damit großen Beifall gefunden (SIG³ 2, Nr. 648 B). Wie bei den beiden zuvor angeführten Zeugnissen handelt es sich auch hier um den separaten Vortrag von Teilen einer Tragödie durch einen Virtuosen⁵⁵ außerhalb eines offiziellen Agons. Neu ist jedoch, daß wir es nun offensichtlich mit einer echten lyrischen Euripides-Bearbeitung zu tun haben, da die originale Rolle des Dionysos in den Bakchen weitgehend aus Sprechversen besteht, während die oben genannten Passagen bereits vom jeweiligen Dichter von vornherein als Gesangsszenen konzipiert waren.

Auch für Rom läßt sich der Vortrag aus ihrem Kontext gelöster tragischer Einzelszenen nachweisen: So kamen nach Sueton, Div. Iul. 84,2 (cf. App., civ. 2,146) bei den Leichenspielen für Caesar im Jahr 44 v.Chr. ausgewählte lyrische Nummern aus dem *Armorum Iudicium* des Pacuvius (220–130 v.Chr.) und aus der *Electra* des Atilius (2. Jahrhundert v.Chr.) zum Vortrag, die man für geeignet hielt, Stimmung gegen die Caesar-Mörder zu machen. Dabei scheint es sich allerdings nicht wie im Fall des Satyros (s. oben) um lyrische Bearbeitungen von Sprechszenen zu handeln, sondern um originäre *cantica*, wie auch der von Sueton in diesem Kontext zitierte (unvollständige) trochäische Septenar des Pacuvius (TRF 93: Nr. XV⁵⁶) wahrscheinlich macht⁵⁷.

⁵² Cf. Dihle 1981, 34.

⁵³ Zur Datierung cf. Dittenberger ad SIG³ 2, Nr. 648 B.

⁵⁴ Auch der musische Teil der Pythien fand im Stadion statt, das eigens zu diesem Zweck mit einer Art provisorischer Holzbühne versehen wurde, die jeweils nach Ende der Spiele wieder abgebaut wurde: Sifakis 1967, 62.

⁵⁵ Nilsson 1906, 16 f.; cf. Pöhlmann 1960, 14 und Dihle 1981, 31. Dagegen sieht Sifakis 1967, 97 – allerdings ohne dies eigens zu begründen – Satyros nur in der Funktion des Dirigenten, nicht in der des Sängers.

⁵⁶ Cf. Klotz 1953, 119 f.: Nr. XV.

⁵⁷ Dihle 1983, 165 glaubt, es handele sich hier um für den konkreten Kontext „umfor-

Die soeben besprochenen Testimonien für den Vortrag beliebter tragischer Glanznummern außerhalb von Agonen und Theaterbühnen gehören durchgängig in eine Zeit, in der sich Reprisen älterer Stücke ebenso wie die Neuproduktion von Tragödien für dramatische Agone noch vielfach nachweisen lassen. Parallel zum Rückgang der Evidenz für die Aufführung vollständiger alter oder neuer Dramen im 1. Jahrhundert n. Chr. erscheinen nun aber auch Zeugnisse, die auf eine Einbeziehung des Vortrags ausgewählter tragischer Einzelszenen in das Programm regelrechter Theateragone hinweisen.

Zu diesen Zeugnissen zählt die bei Tacitus, Ann. 11, 13,1 überlieferte Nachricht, Kaiser Claudius habe im Jahr 47, als er auch die Zensur bekleidete, Maßnahmen gegen das unverschämte Verhalten des Theaterpublikums angeordnet, weil es den auch sonst als Tragiker namhaften Konsular P. Pomponius Secundus⁵⁸ übel beschimpft habe, als er – sicher von ihm selbst verfaßte⁵⁹ – *carmina* aufführen ließ. Aus dieser Stelle allein läßt sich allerdings noch nicht sicher entscheiden, ob es sich hierbei nicht doch um die Aufführung einer vollständigen Tragödie handelte und Tacitus den Begriff *carmina* mithin in etwas unpräziser, gleichwohl aber zulässiger Weise anstatt von *fabula* oder *tragoedia* verwendet⁶⁰; für die konkrete Auffassung von *carmina* als (gesungenen) tragischen Einzelnummern spricht jedoch nicht zuletzt die sich aus anderen Passagen der Annalen ergebende Evidenz für die Aufführungspraxis des 1. Jahrhunderts n. Chr. im allgemeinen.

So führt Tacitus, Ann. 16, 21,1 unter den Gründen für Neros letztlich tödlichen Haß auf Thræsea Paetus u. a. an, dieser habe an den von Nero gestifteten Iuvenalia nicht die gebührende Anteilnahme gezeigt, obwohl er bei einem lokalen Agon in seiner Heimatstadt Pavia sogar selbst als Sänger in tragischem Kostüm aufgetreten sei (*habitu tragico cecinerat*)⁶¹. Thræsea Paetus betätigte sich demnach als (Laien-) Tragöde, als dessen Hauptcharakteristikum Tacitus offenbar den Gesang⁶², nicht Rollenrede oder Bühnenspiel ansieht.

muliert(e)“ Passagen und begründet dies mit der Verwendung von *accommodata*; zwingend ist diese Auffassung jedoch nicht, es kann sich genauso gut um Stellen handeln, die von sich aus zur aktuellen Situation passen: cf. ThLL 1, 334,14 f.

⁵⁸ Cf. Klotz 1953, 312–314.

⁵⁹ Cf. Bardon 1956, 130 mit Anm. 4.

⁶⁰ Zu den verschiedenen möglichen Bedeutungen von *carmen/carina* cf. Dihle 1983, 166.

⁶¹ Der Parallelbericht bei Cass. D. 62, 26,4 erweckt dagegen den Anschein, Thræsea Paetus sei als tragischer Schauspieler im klassischen Sinn aufgetreten (τραγῳδῖαν ... ὑποκρινόμενος).

⁶² Dihle 1983, 168 mit Anm. 21 weist darauf hin, daß das Singen in der lateinischen Literatur bereits seit der Zeit der späten Republik immer wieder als das eigentliche Charakteristikum der Schauspieler erscheint. Ein weiteres gutes Beispiel bietet Suet., Cal. 54,1, wo der Vortrag eines *tragoedus* im Theater den Kaiser zum offenbar auffälligen und darum berichtenswertem Mitsingen anregt.

Noch deutlicher wird dies in Ann. 15, 65, wo Tacitus einen Ausspruch des in die Pisonische Verschwörung verwickelten Prätorianertribunen Subrius Flavius überliefert, wonach die Beseitigung der Herrschaft eines Kitharöden die herrschende Schande nicht verringere, wenn diesem dann ein Tragöde nachfolge (Konsequenz: nicht Piso, sondern der unbescholtene Seneca solle schließlich Kaiser werden). Hierzu erklärt Tacitus, Nero pflegte zur Kithara, Piso dagegen *tragico ornatu* zu singen. Aus Tacitus' Worten läßt sich somit geradezu eine Definition des kaiserzeitlichen Tragöden ableiten: *Tragoedus est, qui tragico ornatu canit*. Die offenkundige Nähe zum nicht-dramatisch agierenden Kitharöden und die Betonung des Vortrags von Arien als wesenhaft für den Tragöden der Kaiserzeit läßt ihrerseits wiederum einen Rückschluß auf die Häufigkeit des Vortrags tragischer Glanznummern an Stelle von vollständigen Tragödien in dieser Zeit zu.

Somit besteht die große Wahrscheinlichkeit, daß die oben erwähnten *carmina* des Pomponius Secundus (Tac., Ann. 11, 13,1) ebenfalls konkret als tragische Einzelszenen (hier aus Tragödien eigener Produktion⁶³), nicht im übertragenen Sinn als vollständige Tragödien aufzufassen sind. Da diese Einzelszenen wie auch die von Thræsea Paetus vorgetragenen tragischen Arien (s. oben Tac., Ann. 16, 21,1) offensichtlich im agonalen Kontext des Theaters aufgeführt wurden, dürfte damit zu rechnen sein, daß spätestens seit dem 1. Jahrhundert n.Chr. dramatische Agone zumindest teilweise von weitgehend solistisch auftretenden Tragöden, die ausgewählte Passagen aus älteren oder neueren Stücken präsentierten, bestritten wurden.

Wie soeben angedeutet, enthalten die Berichte über die auffällige Theaterleidenschaft des Kaisers Nero, der allem Musischen bis zum Exzeß zugetan war, verhältnismäßig reichhaltige Informationen über die zeitgenössische Aufführungspraxis. Auch Nero selbst nahm bereits vom Jahr 59 an, als er die Iuvenalia begründete, regelmäßig als Kitharöde an musischen Agonen teil (s. oben Tac., Ann.15, 65), und nach der Pisonischen Verschwörung ist er daneben auch als Tragöde sicher bezeugt⁶⁴. Unter Neros tragischen Glanzrollen nennt Sueton, Nero 21,3 den Part der kreißenden Kanake, den des Muttermörders Orest, des geblendeten Oidipus und des rasenden Herakles; hinzu kommen etwa noch der verbannte Oidipus, nach Aussage Suetons, Nero 46,3 seine letzte Rolle, und nach Cassius Dio 63, 9,4 Thyestes und Alkmeon. Da in diesem Zusammenhang aber stets nur davon die Rede ist, der Kaiser habe ‚Tragödien gesungen‘ (Suet., Nero 21,3: *tragoedias ... cantavit*; Nero 46,3: *fabulam cantasse eum*)⁶⁵, liegt der Schluß nahe, daß es sich bei den genann-

⁶³ Ein analoger Fall läge nach Dihle 1983, 170 f. etwa bei den Tragödien Senecas vor, deren stark episodischer Aufbau die separate Aufführung ausgewählter Einzelszenen gut vorstellbar erscheinen läßt.

⁶⁴ Schmidt 1990, 152 f. und 156; cf. Lesky 1966, 343 f. – Daß der Auftritt eines Künstlers in verschiedenen Genres bzw. Disziplinen durchaus nichts Unübliches war, zeigt etwa die oben III 1. besprochene Ehreninschrift für C. Iulius Bassus (Moretti 1953, 215 f.: Nr. 74).

⁶⁵ Cassius Dio spricht in diesem Zusammenhang neben *ὑπεκρίνετο* (63, 10,2) ‚spielen‘ von *ἐτραγῳδεῖ* (63, 14,4), was ‚sich als Tragöde betätigen‘ bedeutet und damit keinen siche-

ten Paraderollen um hochdramatische Einzelszenen bzw. ausgewählte Arien aus bekannten Tragödien handelte, die separat zum Vortrag kamen.

Der nämliche Eindruck ergibt sich auch aus einer Anekdote, die der Verfasser des ps.-lukianischen Dialogs Nero, wahrscheinlich einer der Philostratoi, dem bekannten stoischen Philosophen Musonius Rufus in den Mund legt: Obwohl bei den Isthmien traditionell keine Tragödien oder Komödien zur Aufführung gekommen seien⁶⁶, habe Kaiser Nero dort trotzdem als Tragöde siegen wollen und deshalb einen entsprechenden Agon veranstaltet⁶⁷. Als einer der Antagonisten, der wegen seiner schönen Stimme berühmt war und großen Beifall fand, nicht ohne weiteres bereit war, zu Gunsten des Kaisers auf den Sieg zu verzichten, sondern seine Stimme erhob und selbstbewußt weitersang, konnte Nero das nicht mehr mitanhören. Darum schickte er seine Assistenzschauspieler (ὑποκριταί), die so ausgestattet waren, daß sie in die Szene zu gehören schienen, auf die Bühne, um den Konkurrenten noch während seines Auftritts unbemerkt zur Seite zu drängen und ihm dann mit offenbar als Requisiten unverdächtigen Schreibtäfelchen den Kehlkopf eindrücken zu lassen (Philostr., Nero 9).

Die soeben kurz referierte Stelle ist in zweierlei Hinsicht aufschlußreich: Einerseits erscheint wiederum das Singen unzweifelhaft als eigentliche Tätigkeit des Tragöden, so daß auch hier nicht mit der Aufführung vollständiger Tragödien, sondern nur mit lyrischen oder lyrisch bearbeiteten tragischen Einzelszenen zu rechnen ist. Im Unterschied etwa zum sich selbst auf der Kithara begleitenden Kitharöden tritt der Tragöde jedoch in typischer tragischer Kostümierung in Kothurnen⁶⁸ und mit Requisiten auf und zeigt auch in gewissem Umfang dramatische Aktion, wobei ihm Assistenzschauspieler (ὑποκριταί) zur Seite treten können⁶⁹. Bei den Darbietungen der Tragöden handelte es sich demnach zwar um gesungene Einzelszenen; diese wurden aber nicht immer nur rein konzertant dargeboten, sondern konnten in agonistischem Kontext durchaus auch dramatisch inszeniert werden.

ren Schluß erlaubt; bezeichnend ist jedoch die Bedeutungsentwicklung dieses Wortes, die zu neugr. τραγουδάω ‚singen‘ (cf. τραγούδι ‚Lied‘) führt.

⁶⁶ Der musische Teil der Isthmien scheint im allgemeinen tatsächlich keine dramatischen Disziplinen enthalten zu haben: Schneider, K., s.v. Isthmia Nr. 1, in: RE 9,2 (1916) 2248–2254, hier 2252 f. Im 2. Jahrhundert n.Chr. spricht jedoch eine noch zu behandelnde Ehreninschrift vom Sieg des Virtuosen Themison, wohl eines Tragöden, u.a. bei den Isthmien.

⁶⁷ Nach Philostr., Apoll. 5,7 wollte Nero sogar bei den (rein gymnischen) Olympischen Spielen als Tragöde und Kitharöde auftreten.

⁶⁸ Philostratos spricht hier und an anderen Stellen von ὀκρίβαντες, worunter aber ebenfalls Kothurne zu verstehen sind: LSJ, s.v. ὀκρίβας; cf. Kokolakis 1960, 104 f.

⁶⁹ Kokolakis 1960, 84, führt neben der oben genannten Stelle noch weitere Beispiele von Tragöden an, denen untergeordnete Schauspieler assistieren; cf. Eitrem und Amundsen in: Eitrem et al. 1955, 28. Hinzu kommt für Nero selbst noch das Zeugnis von Suet., Nero 24,1, wo dem Kaiser bei einem Auftritt als Tragöde ebenfalls ein *hypocrita* zur Seite tritt.

Während die Tragiker, von denen die gerade besprochenen Einzelnummern herrühren, aus den zitierten Quellen nicht recht deutlich werden⁷⁰, ist der Vortrag von ausgewählten Partien aus Neros eigenem tragischen Œuvre recht gut bezeugt: Nach Philostratos, Apoll. 4,39 erlebte der wandernde Thaumaturg Apollonios von Tyana bei einem Rombesuch einen Kitharöden, der von Wirtshaus zu Wirtshaus zog, um mit dem solistischen Vortrag von Liedern Neros sein Geld zu verdienen. Im Repertoire des Mannes befanden sich aber nicht nur Kitharodien, sondern auch Arien aus verschiedenen Tragödien des Kaisers, von denen Philostratos eine Orestie und eine Antigone nennt⁷¹.

Daß tragische Werke Neros sogar in Spanien ihr Publikum fanden, zeigt eine andere Anekdote von demselben Autor: In Apoll. 5,9 erzählt Philostratos von der recht erfolgreichen Solotournee eines Tragöden, der nach den offenbar allgemeines Aufsehen erregenden Siegen Neros bei den Pythien die westlichen Provinzen bereiste und durch seine den Provinzialen ungewohnte Kunst und die Versicherung, Neros Melodien unverfälscht wiederzugeben, großen Anklang fand. In einer Stadt in der südspanischen Provinz Baetica kam es jedoch zum Eklat: Als die an derartige Darbietungen nicht gewöhnten Theaterbesucher den Tragöden in vollem tragischen Ornat mit Maske und Kothurnen auf der Bühne erblickten, erschrakten sie sehr und verließen, als der Tragöde auch noch zu singen begonnen hatte, fluchtartig das Theater, wie wenn ihnen ein Dämon erschienen wäre.

Die ganze Szene verrät einiges über den kaiserzeitlichen Theaterbetrieb in den Provinzen des römischen Reiches: Auf der von Philostratos ausdrücklich erwähnten Theaterbühne der südspanischen Kleinstadt dürften vorwiegend Mimen o.ä. aufgeführt worden sein, die ja ohne die dem lokalen Publikum ungewohnten und daher angsteinflößenden Masken und stilisierten Kostüme auskamen. Daneben gastierten aber auch herumreisende Tragöden wie der Genannte auf verschiedenen, z.T. entlegenen Provinzbühnen mit offenbar vorwiegend lyrischen solistischen Einzelszenen aus bekannten Tragödien.

Ein solcher reisender Tragöde scheint auch C. Ailios Themison aus Milet gewesen zu sein, für den seine Heimatstadt in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n.Chr. am Isthmos eine Ehreninschrift aufstellen ließ (TrGF 1, 42: DID B 15): In dieser wird Themison als Sieger bei den Isthmien, Nemeen und anderen Agonen gehrt, und es wird betont, er habe als erster und einziger Stücke von Euripides, Sophokles und Timotheos „selbst in Musik gesetzt“⁷². Läßt man den bereits in der Satyros-Inschrift (s. oben) angedeuteten Topos ‚als erster und einziger‘ außer Betracht, so ergibt sich ein weiteres Zeugnis für die in der Kaiserzeit übliche tragische Praxis: Lyrische Einzelszenen aus verschiedenen bekannten Werken wurden von

⁷⁰ Verschiedene Meinungen referiert Lesky 1966, 347 f., um selbst zu dem plausiblen Schluß zu kommen, Nero habe vorwiegend aus seiner eigenen Produktion vorgetragen.

⁷¹ Cf. Pöhlmann 1960, 15. Kokolakis 1960, 96 scheint die Stelle mißzuverstehen, wenn er an die gleichnamigen Stücke von Aischylos und Sophokles denkt.

⁷² So Latte 1954, 125 f.

Virtuosen solistisch vorgetragen; da Themisons Leistung als Komponist eigens hervorgehoben wird, dürfte es sich bei den von ihm komponierten Stücken entweder um originäre lyrische Partien gehandelt haben, deren Originalmusik verloren war⁷³ bzw. nicht mehr gefiel, oder um ursprüngliche Sprechpartien, die erst sekundär in Musik gesetzt wurden, wie im bereits besprochenen Fall der Euripides-Bearbeitung des Satyros (s. oben).

Für die letzte Möglichkeit spricht eine Bemerkung, die Dion Chrysostomos in or. 19,5 macht: Anlässlich des Auftrittes eines reisenden Kitharöden in Kyzikos rät der Redner über das Vergnügen, das er beim Anhören verschiedener musischer wie auch rhetorischer Darbietungen empfindet. Dabei billigt er der Kunst der Kitharöden und der der tragischen und komischen Schauspieler eine besonders herausgehobene Position zu, die er u.a. darauf zurückführt, daß die genannten Künstler größtenteils Werke aus alter Zeit zur Aufführung brächten, deren Autoren klügere Köpfe als seine Zeitgenossen gewesen seien. Einschränkend bemerkt Dion jedoch, während die Komödie noch unversehrt lebendig sei, seien von der Tragödie nur noch die widerstandsfähigen, d.h. die iambischen Partien geblieben, wohingegen die lyrischen Teile zugrunde gegangen seien.

Dions Ausführungen bestätigen für das Ende des 1. Jahrhunderts n.Chr. zum einen das aus dem in Kapitel II (s. oben) besprochenen Material gewonnene Bild von der stark zurückgegangenen Bedeutung tragischer und komischer Neuproduktionen in der Kaiserzeit. Daneben wird ein weiteres Mal deutlich, daß zu Dions Zeit regelmäßig auch nicht mehr mit Reprisen vollständiger älterer Tragödien zu rechnen ist, sondern nur noch einzelne, besonders iambische Partien zur Aufführung kamen⁷⁴. Da lyrische Partien für die Neue Komödie, auf die Dions Bemerkung über die Unversehrtheit der Komödie zweifelsohne abzielt, ohnehin kaum noch Bedeutung besaßen, war hier eine dem bei der Tragödie angewandten Verfahren analoge Streichung erst gar nicht nötig. Daß es sich dagegen bei den genannten tragischen Einzelnummern durchaus auch um erst sekundär in Musik gesetzte ursprüngliche Sprechpartien etwa im Sinne der fast gleichzeitigen Klassiker-Bearbeitungen des Themison (s. oben) handeln kann, machen neben der von Dion betonten engen Verbindung zwischen Schauspielern und Kitharöden und der oben vorgelegten Evidenz auch die noch zu besprechenden Zeugnisse deutlich.

So erwähnt Sueton, Nero 46,3 unter den negativen Vorzeichen für das nahe Ende Neros auch den letzten öffentlichen Auftritt des Kaisers als Tragöde. Dabei habe er ausgerechnet den Part des verbannten Oidipus gesungen (*fabulam cantasse*) und mit einem den bevorstehenden Tod des mit Blutschuld Beladenen ankündigenden Vers geendet. Der hier von Sueton und in ähnlicher Fassung auch von Cassius Dio 63, 28,5 zitierte Vers (cf. TrGF 2 F 8⁷⁵) zeigt aber nicht etwa ein lyrisches Metrum,

⁷³ Das nimmt offenbar Latte 1954, 126 an.

⁷⁴ Cf. Pöhlmann 1960, 14.

⁷⁵ Warum Snell – wie bereits Nauck (TGF²) vor ihm – die von Cassius Dio überlieferte Form des Verses stillschweigend der Suetonischen Fassung vorzieht, bleibt mir unverständ-

sondern es handelt sich um einen gewöhnlichen iambischen Trimeter, mithin um einen Sprechvers. Da nun, wie oben gezeigt werden konnte, die Quellen immer nur von Gesangsauftritten berichten, wenn von den Versuchen Neros als Tragöde die Rede ist, und auch andere Zeugnisse wie die bereits besprochene Satyros-Inschrift (s. oben) die sekundäre Vertonung von Sprechversen aus Tragödien und die separate Aufführung von Glanznummern belegen, mag es sich auch bei Neros hier zur Diskussion stehendem letzten Part tatsächlich um eine aus vertonten Iamben bestehende Einzelszene gehandelt haben⁷⁶.

Die vorstehenden Überlegungen werden durch einige Papyri eindrucksvoll bestätigt⁷⁷, von denen exemplarisch hier nur noch der besonders aufschlußreiche und zeitlich den soeben vorgestellten Zeugnissen nahestehende Papyrus Oslo 1413 (TrGF 2 F 680) erwähnt werden soll⁷⁸. Hierbei handelt es sich um einen Papyrus vom Ende des 1. oder Anfang des 2. Jahrhunderts n.Chr.⁷⁹, der die Reste von 32 anapästischen Dimetern und – im unmittelbaren Anschluß daran – eine Passage in iambischen Trimetern erkennen läßt. Über den Textzeilen befindet sich jeweils eine Zeile mit Notenschrift und darüber mitunter auch noch eine weitere, wohl als Alternative aufzufassende Notenreihe, so daß der vorliegende Papyrus nicht nur als Libretto eines professionellen Techniten⁸⁰, sondern sogar als Autograph des Komponisten (wohl nicht des Dichters) aufgefaßt werden kann⁸¹. Da es sich bei den noch erkennbaren Versen ziemlich eindeutig um Sprechverse handelt⁸², haben wir mit dem Papyrus Oslo 1413 einen sicheren Beleg für die seit der Satyros-Inschrift öfter erwähnte, aber nie direkt greifbare Praxis der Vertonung von tragischen Sprechversen.

lich. Letztere umschließt gerade durch die Verbindung von σύγγamos mit μήτηρ in Opposition zu πατήρ die ganze Schuld des Oidipus, Inzest und Vätermord, und zeigt somit eine Pointiertheit, die eines Euripides, der ja auch einen Oidipus geschrieben hat (cf. Webster, T. B. L., *The Tragedies of Euripides*, London 1967, 241–246), durchaus würdig wäre. Im übrigen spricht für den Euripideischen Geist des Verses allein schon die Verwendung von σύγγamos, das zuerst bei Euripides (und fast nur bei ihm) vorkommt: cf. LSJ s.v.

⁷⁶ Kassel, R., *Kritische und exegetische Kleinigkeiten IV*, in: RhM 116, 1973, 97–112, hier 106 f. versteht die vorliegende Passage dagegen als Reflex des gleichsam singenden Tonfalls des Kaisers, einer mitunter auch sonst besonders an Rednern getadelten Eigenheit. Diese bei einer isolierten Betrachtung der genannten Stelle an sich diskutabile Auffassung läßt allerdings die sonstige Evidenz für Neros musische Wirksamkeit ganz außer Betracht.

⁷⁷ Einige weitere Papyri mit wohl für den gesonderten Vortrag exzerpierten und z.T. auch mit Notenschrift versehenen tragischen Einzelszenen zählt Dihle 1981, 35 f. auf.

⁷⁸ *Editio princeps*: Eitrem et al. 1955; cf. Pöhlmann 1970, 114–125.

⁷⁹ Cf. Eitrem und Amundsen in Eitrem et al. 1955, 4.

⁸⁰ Bekanntlich war die Kenntnis und Benutzung der Notenschrift in der Antike weitgehend auf Berufsmusiker beschränkt: cf. Pöhlmann, E., *Die Notenschrift in der Überlieferung der griechischen Bühnenmusik*, in: WJ N.F. 2, 1976, 53–73, bes. 71.

⁸¹ *Winnington-Ingram* in Eitrem et al. 1955, 56 f.; cf. Pöhlmann 1970, 118.

⁸² Den Nachweis führt Pöhlmann 1970, 118 mit Anm. 7; cf. *Winnington-Ingram* in Eitrem et al. 1955, 55 f.

Der genannte Papyrus ist aber auch in inhaltlicher Hinsicht höchst aufschlußreich: Der anapästische Teil schildert offenbar in Form eines tragischen Botenberichtes vor Deïdameia auf Skyros eine Epiphanie des toten Achilleus, der aus dem Hades aufsteigt, um ihren gemeinsamen Sohn Pyrrhos vor einem Mordanschlag der troischen Frauen zu schützen⁸³. Der im Papyrus unmittelbar folgende iambische Teil zeigt inhaltlich jedoch keinerlei deutlich erkennbare direkte Verbindung zu den Anapästern, sondern exponiert im Stil eines Tragödien-Prologs zunächst Lemnos, die Insel des Hephaistos, als Lokal der sich ursprünglich wohl anschließenden Handlung, bevor Achilleus oder, so die Ergänzung der *editio princeps*, dessen Sohn, mithin wieder Pyrrhos, als eine der Hauptpersonen vorgestellt wird⁸⁴. Da in der Person des Pyrrhos bzw. in der des in beiden Teilen des erhaltenen Papyrus genannten Achilleus der einzig feststellbare inhaltliche Berührungspunkt der beiden Passagen liegt, dürften diese nur schwerlich ein und derselben Tragödie angehören, sondern eher Teile einer vielleicht nach einem bestimmten Themenkomplex ausgewählten Anthologie von Tragödienszenen bilden⁸⁵. Bei der Entstehungszeit der beiden Textabschnitte bzw. der Tragödien, aus denen diese entnommen sein dürften, handelt es sich dagegen unstrittig um den Hellenismus⁸⁶.

Die soeben kurz dargestellten Charakteristika machen den Papyrus Oslo 1413 zu einem erstrangigen Zeugnis für die (griechische) Theaterpraxis in der römischen Kaiserzeit: Professionelle Techniten wählten aus verschiedenen älteren Tragödien einzelne, gerade auch in Sprechversen gehaltene Passagen aus, setzten sie in Musik und brachten die so entstandenen Einzelarien solistisch zur Aufführung.

V. Zusammenfassung der Ergebnisse

Die in den Kapiteln II und III vorgelegte Evidenz hatte deutlich werden lassen, daß in der römischen Kaiserzeit zwar weder Neuproduktionen noch Reprisen vollständiger griechischer oder lateinischer Tragödien und Komödien in nennenswertem Umfang sicher nachweisbar sind, Tragöden und ihre Tätigkeit jedoch bis in die Spätantike hinein vielfach erwähnt werden. Zur Erklärung dieser Diskrepanz konnte der Blick auf eine bereits seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. belegte Sonderform der Performanz tragischer Texte, die Aufführung von ausgewählten, meist lyrischen Einzelnummern aus Tragödien durch beliebte Stars, beitragen.

Zunächst nur in privatem oder doch zumindest extra-agonalem Kontext anzutreffen, fand die Aufführung tragischer Einzelarien spätestens im 1. Jahrhun-

⁸³ So Eitrem und Amundsen in Eitrem et al. 1955, 13–20. Einige andere Deutungsversuche der ziemlich fragmentierten Szene bespricht Pöhlmann 1970, 119.

⁸⁴ Cf. Eitrem und Amundsen in Eitrem et al. 1955, 21–24.

⁸⁵ Eitrem und Amundsen in Eitrem et al. 1955, 25 f. Für weitere Literatur zu dieser Frage cf. Pöhlmann 1970, 124.

⁸⁶ Cf. Kannicht ad TrGF 2 F 680.

dert n.Chr. auch Eingang in die offiziellen Theateragone. Da diese Entwicklung mit dem fast völligen Verschwinden der Zeugnisse für die Aufführung vollständiger Dramen einhergeht, kann von deren partieller Verdrängung durch die für ein sensationshungriges und nur oberflächlich interessiertes Publikum spektakulärerem und zweifelsohne leichter zu goutierenden Tragödien-Glanznummern gesprochen werden⁸⁷.

Die Stars dieser Bewegung waren professionelle Techniten, die aus älteren Tragödien einzelne, oft ursprünglich als Sprechpartien konzipierte Nummern auswählten, in Musik setzten und damit auf Tournee gingen. Diese Tragöden traten in der Regel in vollem tragischen Ornat auf und wurden zuweilen von Hilfsschauspielern unterstützt. Dabei folgte Arie auf Arie; ganze Szenen, geschweige denn vollständige Tragödien sind bei dieser Aufführungsform, bei welcher der einzelne Star im Mittelpunkt des Publikumsinteresses steht, kaum mehr zu erwarten. Somit vollzieht auch das Drama eine in der gesamten musischen Agonistik der römischen Kaiserzeit zu beobachtende Tendenz zur Individualisierung der künstlerischen Leistung nach⁸⁸.

Als Fazit bleibt festzuhalten: Ungefähr mit Beginn der Kaiserzeit tritt die Tragödie klassischer Ausprägung weithin den Rückzug in die Studierstube an; ihre Texte bleiben allein in Form von aus dem Kontext gelösten, musikalisch zurechtgemachten Einzelarien auf den Bühnen des Imperium Romanum präsent.

Erlangen

Georg Heldmann

Bibliographie

- Bardon, H., La littérature latine inconnue, vol. 2: L'époque impériale, Paris 1956.
 Bieber, M., The History of the Greek and Roman Theater, Princeton und London 2/1961.
 Blänsdorf, J., Plautus, in: Lefèvre 1978, 135–222.
 Blänsdorf, J. (ed.), Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum – Théâtre et société dans l'empire romain, Tübingen 1990 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 4).
 Blänsdorf, J., *Einführung*: Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum, in: Blänsdorf 1990, 7–18 (= Blänsdorf 1990 a).
 Braun, L., Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen? in: RPL 5, 1982, 43–52.
 Dihle, A., Der Prolog der ‚Bacchen‘ und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes, Heidelberg 1981 (SHAW 1981,2).
 Dihle, A., Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie, in: A&A 29, 1983, 162–171.
 Eitrem, S. et al., Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation: I.

⁸⁷ Eine mindestens ebenso bedeutsame Rolle bei der Verdrängung des traditionellen Dramas in der Kaiserzeit dürften natürlich Pantomimos und Mimos gespielt haben.

⁸⁸ Cf. Herz 1990, 176.

- The Text (S. Eitrem – L. Amundsen); II. The Music (R.P. Winnington-Ingram), in: *SO* 31, 1955, 1–87.
- Fugmann, J., Römisches Theater in der Provinz: Eine Einführung in das Theaterwesen im Imperium Romanum, Aalen 1988 (Schriften des Limesmuseums Aalen 41).
- Ghiron-Bistagne, P., *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- Green, J.R., *Theatre in Ancient Greek Society*, London und New York 1994.
- Herz, P., Die musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit, in: *Blänsdorf* 1990, 175–196.
- Klotz, A. (ed.), *Scaeniconum Romanorum Fragmenta*, vol. 1: *Tragicorum Fragmenta*, adiuv. O. Seel et L. Voit, München 1953.
- Kokolakis, M., *Lucian and the Tragic Performances in His Time*, in: *Πλάτων* 12, 1960, 67–109.
- Latte, K., Zur Geschichte der griechischen Tragödie in der Kaiserzeit, in: *Eranos* 52, 1954, 125–127 (= *Kleine Schriften zu Religion, Recht, Literatur und Sprache der Griechen und Römer*, ed. O. Gigon et al., München 1968, 590–592).
- Lefèvre, E. (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978 (Grundriß der Literaturgeschichte nach Gattungen).
- Lesky, A., *Neroniana*, in: *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur*, ed. W. Kraus, Bern und München 1966, 335–351.
- Mette, H.J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin und New York 1977 (Texte und Kommentare 8).
- Moretti, L., *Iscrizioni agonistiche greche*, Roma 1953 (Studi pubblicati dall'Istituto Italiano per la Storia Antica 12).
- Nilsson, M.P., *Zur Geschichte des Bühnenspiels in der römischen Kaiserzeit*, Lund 1906 (Lunds Universitets Årsskrift 40, 1, 3).
- Opelt, I., *Das Drama der Kaiserzeit*, in: Lefèvre 1978, 427–457.
- Pickard-Cambridge, A., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd edition revised by J. Gould and D.M. Lewis, Oxford 3 1991.
- Pöhlmann, E., *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zur altgriechischen Musik*, Nürnberg 1960 (Erlanger Beiträge 8).
- Pöhlmann, E., *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nürnberg 1970 (Erlanger Beiträge 37).
- Reynolds, J., *Aphrodisias and Rome. Documents from the Excavations of the Theatre at Aphrodisias conducted by Prof. K.T. Erim, together with some related Texts*, London 1982 (JRS Monographs 1).
- Schmidt, P.L., *Nero und das Theater*, in: *Blänsdorf* 1990, 149–163.
- Sifakis, G.M., *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967 (University of London Classical Studies 4).
- Wagner, U., *Reprisen im Athener Dionysos-Theater im 5. und 4. Jahrhundert*, in: Pöhlmann, E., *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike. Mit Beiträgen von R. Bees, H.R. Goette, O. Lendle, P. v. Möllendorff, U. Wagner*, Frankfurt/M. et al. 1995 (Studien zur klassischen Philologie 93), 173–178.
- Weeber, K.-W., *Panem et circenses: Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom*, Mainz 1994 (Zaberns Bildbände zur Archäologie 15).
- Wörle, M., *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien. Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oinoanda*, München 1988 (Vestigia 39).