

DIE *BRUTUS*-TRAGÖDIE DES FRÄNKISCHEN GELEHRTEN MICHAEL VIRDUNG

Im Zentrum des dichterischen Schaffens des fränkischen Gelehrten Michael Virdung (geboren am 5. Juni 1575), der an der Altdorfer Universität verschiedene Professuren bekleidete, stehen tragische Dichtungen im Stile der senecanischen Tragödie: Neben dem auf biblischer Stoffgrundlage fußenden *Saul* und dem später entstandenen *Thrasea* ist die Tragödie *Brutus* zu nennen, welche nach Art einer *fabula praetexta* das Scheitern dieses republikanischen Helden bei Philippi und seinen schließlichen Selbstmord schildert.

Dieser *Brutus* wurde von Virdung selbst in vier gedruckten Auflagen publiziert (Jena 1596, Nürnberg 1598, 1608 und 1609)¹. Signifikant für das geistige Umfeld dieser Tragödie ist der enge Zusammenhang mit dem *Iulius Caesar* des besonders als spät-humanistischen Philologen bekannten Mark-Antuine Muret (1526–1585), den Virdung in den beiden letzten Auflagen zusammen mit seinem *Brutus* publizierte. Diesen engen Zusammenhang berücksichtigt auch die Regensburger Dissertation von Andreas Hagmaier², der dem *Brutus* Virdungs die erste moderne Edition zuteil werden lässt und dort das Stück zusammen mit dem schon öfter herausgegebenen *Iulius Caesar* des Muretus ediert, kommentiert und interpretiert.

Der Zweck der folgenden Ausführungen besteht in zwei Hinsichten: Zum einen soll die wesentliche Bedeutung der bei Hagmaier wenig berücksichtigten Lucan-Imitation für den Gang des Stückes nachgewiesen werden – obwohl hier Bürgerkriegsereignisse dargestellt werden, die weit jenseits des von der *Pharsalia* erfaßten chronologischen Abschnitts liegen –, zum anderen soll die problematische Sprecherzugehörigkeit des kritischen Schlußurteils über den Titelhelden Brutus geklärt werden; mit dieser fraglichen Sprecherzuweisung gelangt man automatisch auch in das Zentrum der Problematik der Gesamtdeutung dieser Tragödie.

Der *Brutus* knüpft historisch wie literarisch am *Iulius Caesar* des Muretus an, der die Ermordung der Hauptfigur an den Iden des März und deren anschließende Vergöttlichung – insbesondere vor dem literarischen Hintergrund des heute als pseudosenecanisch angesehenen *Hercules Oetaeus*³ – schildert. Man kann geradezu von einer ‚Fort-

¹ Genaue bibliographische Angaben bei Andreas Hagmaier, M.A. Muret, *Iulius Caesar*. M. Virdung, *Brutus*. Zwei neulateinische Tragödien. Text, Übersetzung und Interpretation, München 2006.

² Wie Anm. 1.

³ Zur Bedeutung dieses Stückes als Vorbild des Muretus vgl. Jan Bloemendal, *Tyrant or Stoic Hero? Marc-Antoine Muret's Julius Caesar*, *Recreating Ancient History*. Episodes from

setzungstragödie‘ sprechen. Ein solches ‚genealogisches Fortsetzungsverhältnis‘ lässt sich bereits innerhalb des senecanischen Tragödiencorpus selbst beobachten, nämlich zwischen den Tragödien *Thyest* und *Agamemnon*, welche in aneinander anknüpfender Form die Verbrechen des Pelopidenhauses darstellen. Insbesondere wird der *Agamemnon* eröffnet durch einen Prolog von Thyests Totenschatten (in Analogie zum Auftakt des *Thyest*, der mit einem Prolog des Tantalus beginnt).

In genau entsprechender Weise eröffnet Viridung seinen *Brutus* mit einem Prolog von Caesars Totenschatten und schafft somit einen durch sein klassisches Vorbild Seneca (*Thyest* / *Agamemnon*) gedeckten intertextuellen Anschluß an das Vorgängerstück des Muretus, dessen Titelheld somit im Prolog eines neuen Stücks an die sinistre Stimmung des Vorbilddramas anknüpfen kann. Bereits dieser unmittelbare Anschluß an das Drama des Muretus weist auf die enge Verbindung hin, in welche Viridung die Ereignisse um Brutus zu den Geschehnissen der früheren Bürgerkriegsphase zwischen Caesar und Pompeius stellt.

Die Prologrede Caesars ist demnach natürlich vor allem im intertextuellen Kontext der Prologe der senecanischen Dramen *Thyest* und *Agamemnon* zu sehen, die ebenfalls von kurzfristig aus der Unterwelt entlassenen Totenschatten gesprochen werden. Eine weitere literarische Quelle bildet übrigens wohl die euripideische *Hekabe*, wo mit dem Totenschatten des Polydoros gleichfalls wie bei Viridung ein Ermordeter den Prolog spricht, dessen Tod dann im Laufe des Stücks gerächt wird. Im Verhältnis zwischen den senecanischen Prologfiguren und dem Totenschatten Caesars bei Viridung ist ein wesentlicher Unterschied bemerkenswert: Die senecanischen Prologsprecher Tantalus und Thyest zeichnen sich durch eine sonderbare Ambivalenz aus; einerseits sind sie natürlich entsprechend ihrer mythologischen Physiognomie schreckliche Erzverbrecher, andererseits werden sie als Personen gezeichnet, die durch die bevorstehenden Verbrechen ihrer Nachkommen, die in den jeweiligen Tragödien thematisiert werden, schockiert sind und sich ihrer Funktion, die in der Inspiration zu diesen Verbrechen besteht, am liebsten entziehen möchten. Diese Ambivalenz erklärt sich daraus, daß Seneca einerseits vollen Gebrauch von den moralischen Wertkonnotationen macht, die man mit diesen mythologischen Figuren verbindet, andererseits aber auch das rhetorische Paradox erstrebt, daß selbst profilierte Erzverbrecher vor den in diesen Stücken sich anbahnenden Untaten die Flucht ergreifen.

Von solcher Ambivalenz ist nun aber der Prologsprecher in Viridungs *Brutus*, der Totenschatten des ermordeten Caesar, weit entfernt: Er steht in völligem Einklang mit dem sich anbahnenden weiteren Unheil und betrachtet die Fortsetzung des Bürgerkriegs als seine eigenen gewaltigen ‚Leichenspiele‘. Insbesondere richtet er eine uneingeschränkt ermutigende Botschaft an seinen Adoptivsohn Octavian, in der er diesen zu einer seines Sohns würdigen gnadenlosen Fortsetzung der Bürgerkriege auffordert un-

ter Verweis auf ein fatumsartiges Dekret Jupiters, welches Rom eine Monarchie verheißt (57).

In diesem Caesar, welcher sich im Einklang mit einem Rom feindseligen Geschick weiß und dieses mit aller Energie zu befördern sucht, wird die senecanische Prologfigur des Totenschattens eines Ahnen und Erzverbrechers überblendet mit dem lucanischen Caesar⁴, dem solche Ambivalenzen, die sich in einem Zurückschrecken vor furchtbaren Verbrechen bekunden, natürlich gänzlich fremd sind.

Im einzelnen weist der Prolog Caesars bei Virdung eine bemerkenswerte intertextuelle Anspielungsdichte auf, die sich beispielhaft verdeutlichen lässt an den ermunternden Worten, die Caesar seinem Adoptivsohn Octavian übermitteln lässt (44–48):

*Probare nobis pergat hanc claram indolem
– Sic vera nostri sanguinis stabit fides,
Transscriptus Orci sicque thesauro tamen
Sacrorum inter numina et coelum colam –
Nec has tremiscat me auspice armorum minas.*

Hier verbinden sich nicht weniger als drei sinnhafte Reminiszenzen: Erstens knüpft *Orci ... thesauro* an ein bei Gellius überliefertes, angeblich von Naevius selbst verfasstes Grabepigramm an (FPL p. 72 s. Morel/Blänsdorf, v. 3)⁵, in welchem der archaische Dichter seinen eigenen Tod als Ende der lateinischen Sprachkultur bezeichnet, und zweitens nimmt *Transscriptus* Bezug auf den Prolog des senecanischen *Thyest*, wo Tantalus fragt (13) *In quod malum transcribor?* Wichtiger noch aber ist die dritte Anspielung, die weniger in einer Wortübernahme besteht als in der motivischen Gemeinsamkeit, daß ein Totenschatten seinen eschatologischen Status abhängig macht von dem von den Lebenden weitergeführten Bürgerkriegsgeschehen: Caesar sieht seinen Übertritt in den Himmel abhängig vom kriegerischen Gebaren seines Adoptivsohns (in charakteristischem Unterschied zu Muretus, wo seine Vergöttlichung unmittelbar nach seiner Ermordung vollzogen wird). Diese Abhängigkeit verkehrt exakt die Konstellation einer Totenerscheinung, die am Anfang des dritten *Pharsalia*-Buchs Lucans geschildert wird: Dort erscheint dem Pompeius seine ehemalige Ehefrau Julia, die Tochter Caesars, deren Tod nach Lucan einer der den römischen Bürgerkrieg entfesselnden Umstände war (*Phars.* 1,111 ff.). Auch Julia sieht sich durch die Bürgerkriegsaktivitäten ihres ehemaligen Mannes in ihrem eschatologischen Status affiziert, allerdings darf sie keine Vergöttlichung erhoffen, sondern wird im Gegenteil nach dem Kriegsausbruch aus dem Elysium in den Tartaros gezerrt (*Phars.* 3,12 ff. *Sedibus Elysiis campoque expulsa piorum / Ad Stygias ... tenebras manesque nocentes / Post bellum civile trahor*). In diametralem Gegensatz hierzu wertet Caesar den Bürgerkrieg positiv und

⁴ Vgl. hierzu Verf., Objektives Fatum und subjektive Fatumsgläubigkeit im Bürgerkriegsepos des Lucan, in: *Acta antiqua academiae scientiarum Hungaricae* 45, 2005, 51–84, zur Figur Caesars besonders 57–68.

⁵ Vgl. hierzu den Stellenkommentar von Hagmaier (wie Anm. 1) 249.

erhofft durch dessen Fortgang die Vergöttlichung. Damit ergibt sich bei Virdung eine weitere Lucan-Reminiszenz und zugleich eine weitere Beziehung zum früheren, in der *Pharsalia* dargestellten Bürgerkriegsgeschehen zwischen Caesar und Pompeius.

Der Fortgang des Geschehens nach dem Prolog folgt dem Handlungsgerüst der plutarchischen *Brutus*-Vita. Dieses Abhängigkeitsverhältnis wird von Virdung im Titel seiner ersten Auflage ausdrücklich genannt: *ex M. Bruti vita apud Plutarchum praecipue desumpta* sc. *tragoedia*. Aus dieser Plutarch-Vita (50) stammt ein junger Römer namens Lucilius, der dem Brutus schließlich durch eine List den Selbstmord ermöglicht oder zumindest erleichtert. Dieser Lucilius wird von Virdung im zweiten Akt dazu verwendet, in einem Gespräch die heroische Haltung des Brutus zu beleuchten. Auch in diesem Gespräch, das nicht nur die patriotischen Motive der Titelfigur, sondern bereits auch ihre Selbstmordabsichten deutlich werden lässt, scheint ein literarisches Aemulations-Verhältnis zu einer Konstellation aus dem früheren, bei Lucan geschilderten Bürgerkriegsgeschehen vorzuliegen: Im zweiten *Pharsalia*-Buch Lucans beleuchtet ebenfalls ein Gespräch die Haltung des hier erstmals auftretenden Helden Cato (Phars. 2,234 ff.), dessen Selbstmord wohl der Zielpunkt der *Pharsalia* sein sollte. Dessen ‚Junior-Partner‘ in diesem Gespräch ist hier Brutus selbst. Man darf also in Virdungs zweitem Akt eine literarische Weiterverarbeitung des Gesprächs zwischen Cato und Brutus im zweiten *Pharsalia*-Buch sehen, wobei nun Brutus in signifikanter Weise die Führungsrolle übernimmt.

In diesem Gespräch sucht Lucilius den Brutus von seinen Selbstmordabsichten abzubringen. Dabei driftet der Dialog in philosophische Sphären ab: Brutus gesteht dem menschlichen Subjekt beim Austritt aus dem Leben völlige Autonomie zu, wie sie etwa Seneca in seiner berühmten Selbstmord-Epistel (epist. 70) vertritt. Dagegen hält Lucilius dem Brutus die pythagoreisch geprägte Position des platonischen Sokrates im *Phaidon*⁶ entgegen, wonach sich der Mensch in einer φρουρά befindet, die er nicht ohne göttlichen Befehl verlassen darf⁷. Virdung gibt den griechischen Begriff φρουρά mit dem lateinischen Wort *statio* wieder (282), versteht also φρουρεῖν aktiv, während andere Adepten der Platon-Partie, etwa Seneca selbst mit *custodire*⁸, den Begriff φρουρά im Sinne eines passiven ‚Bewachtwerdens‘ der Menschen auffassen und ungefähr in dem Sinne ‚Gefängnis‘ wiedergeben⁹.

Diese Auseinandersetzung mit platonischem Gedankengut hat jedoch noch eine tiefere Dimension im Zusammenhang der angedeuteten Bezugnahme auf das frühere Bürgerkriegsgeschehen: Der Brutus Virdungs verweist selbst auf Cato als ‚Lehrer‘ sei-

⁶ Vgl. Hagmaier (wie Anm. 1) 274 mit Anm. 421.

⁷ Plat. Phaid. 62 b: ὁ μὲν οὖν ἐν ἀπορρήτοις λεγόμενος περὶ αὐτῶν λόγος, ὡς ἔν τινι φρουρᾷ ἐσμεν οἱ ἄνθρωποι καὶ οὐ δεῖ δὴ ἑαυτὸν ἐκ ταύτης λύειν οὐδ' ἀποδιδράσκειν, μέγας τέ τις μοι φαίνεται καὶ οὐ ῥάδιος διιδεῖν.

⁸ Sen. epist 70,24: *nihil obstat erumpere et exire cupienti: in aperto nos natura custodit.*

⁹ Vgl. hierzu Burnets Kommentar z.St.

nes Selbstmords (261), und die Auseinandersetzung mit dem platonischen Phaidon ist ausdrücklich bezeugt für die letzte Nacht Catos¹⁰. Allerdings diene diese *Phaidon*-Lektüre nach den Andeutungen der Quellen offenbar einer protreptischen Selbstermunterung zum Tod¹¹, wohingegen Lucilius dem Brutus mit geradezu philologischer Treffsicherheit diejenige *Phaidon*-Partie vorhält, welche sich ausdrücklich gegen den Freitod wendet. So wird der weltanschauliche Zweck der Bezugnahme auf den platonischen *Phaidon* gegenüber der letzten Nacht Catos in sein diametrales Gegenteil verkehrt.

Der dritte Akt der Tragödie gibt die Feldherrnreden des Marc Anton und des Brutus vor der entscheidenden Schlacht wieder, der vierte Akt schildert die Reaktion des Brutus auf die Niederlage: Sein Entschluß zum Selbstmord verfestigt sich, und schließlich wird dieser Akt nach einer pathetischen Apostrophe an den Dolch, dem bereits die Ermordung Caesars gelungen ist, auf offener Bühne vollzogen.

Näheres Augenmerk soll hier wieder auf den letzten Akt gerichtet werden, in dem die Folgen von Brutus' Selbstmord beschrieben werden. Virdung folgt hier erneut der Version der plutarchischen *Brutus*-Vita (50), wonach sich Lucilius vor den Häschern des Marc Anton als Brutus ausgab und diesem so die Gelegenheit zum ungestörten Freitod gab.

Marc Anton reagiert in überraschender Weise auf die freimütige Eröffnung des Lucilius, indem er diesen eben nicht grausam hinrichten lässt, sondern sich von der Freundestreue der beiden tief beeindruckt zeigt und Lucilius in seinen Freundeskreis aufnimmt. Diese überraschende Wendung im Verhalten des siegreichen Heerführers erinnert an das Gebaren des syrakusanischen Tyrannen Dionysios in der berühmten Geschichte um Damon und Phintias, die erstmals bei dem Peripatetiker Aristoxenos (fr. 31 Wehrli) überliefert wird und ihren modernen Niederschlag vor allem in der *Bürgerschaft* Schillers findet. Virdung offenbart diese evidente Parallelität durch einen ausdrücklichen Vergleich mit Damon (641).

Auch sonst geht Virdung in Details über die Plutarch-Vita hinaus: Sein Marc Anton bekundet wie der Plutarch, er wisse nicht, was er mit Brutus angefangen hätte, falls dieser ihm tatsächlich in die Hände gefallen wäre (50,8 ὡς ἐγὼ Βρούτῳ μὲν οὐκ οἶδα μὰ τοὺς θεοὺς ὅ τι ἂν ἐχρησάμην ζῶντι). Aber bei Virdung geht er über diese Aporie hinaus (642–645):

*Equidem fatebor: si mihi concederet
Fors Brutum apisci, dubius haererem aestuans,*

¹⁰ Sen. epist. 24,6; Appian. bell. civ. 2,409 f.; Flor. 2,13,71; Cassius Dio 43,11,3.

¹¹ Sen. epist. 24,6 *quidni ego narrem ultima illa nocte Platonis librum legentem posito ad caput gladio? duo haec in rebus extremis instrumenta prospexerat, alterum ut vellet mori, alterum ut posset*; Cassius Dio 43,11,3 εἴτ' οὖν πόρρω τῆς ὑποψίας τοῦ τι τοιοῦτο βουλευέσασθαι τοὺς παρόντας ἀπαγαγεῖν σπουδάσας, ὅπως ὡς ἥκιστα παρατηρηθῆ, εἴτε καὶ παραμύθειόν τι πρὸς τὸν θάνατον ἐκ τῆς ἀναγνώσεως αὐτοῦ λαβεῖν ἐπιθυμήσας.

*Facerem quid illo; nam peremptus parcere
Frater vetaret ...*

Mit dieser innerhalb eines Irrealis stehenden spezifischen Konstellation (Marc Anton wäre geneigt, den Brutus zu schonen, würde an solcher Milde jedoch durch den Gedanken an seinen von Brutus hingerichteten Bruder gehindert) wird kein geringeres literarisches Vorbild als der Schluß der vergilischen *Aeneis* bemüht, wo Aeneas sich geneigt zeigt, den verwundeten Turnus zu verschonen, daran aber durch den Gedanken an seinen von Turnus erschlagenen Freund Pallas gehindert wird (Aen. 12,938 ff.). Mit diesem literarischen Paradigma wird der irrealen Entscheidungssituation zu der es durch die List des Lucilius nicht gekommen ist eine Dimension tiefer Problematik gegeben. Zugleich wird der Marc Anton Viridung durch sein Geständnis, zu einer Schonung des Feindes in diesem Fall nicht in der Lage zu sein, in einem Licht existentieller Ehrlichkeit gezeigt.

Nach der Version der ersten und zweiten Auflage endet die Tragödie mit einem lehrhaften Verweis Marc Antons auf die sich in dem dargestellten Geschehen bekundende Freundestreue und deren beispielhaft anspornende Wirkung auf kommende Generationen (647 f.):

*Sit incitamen saeculis cunctis fides
Factum utriusque ...*

Mit diesem lehrhaft-moralisierenden Schluß hat sich jedoch Viridung in seiner letzten Auflage nicht mehr zufriedengegeben. Er läßt hier auf diese Worte noch 18½ weitere Trimeter folgen. Diese Erweiterung bildet die qualitativ bedeutendste Änderung der letzten Auflage.

In diesem Textzusatz der letzten Auflage überbringt ein Bote die Nachricht von der Auffindung der Leiche des Selbstmörders Brutus und fragt Marc Anton, wie man mit dieser Leiche verfahren solle (648–654). Dieser erwidert, es sei unedel, gegen einen getöteten Feind zu wüten; er befiehlt eine ehrenvolle Bestattung und gibt zur Bedekung des Toten selbst eine kostbare Purpurdecke (655–660). Dieses Detail entstammt wiederum der *Brutus*-Vita Plutarchs (53,4).

Nach diesem Befehl Marc Antons sind nun in der letzten Auflage weitere sechs Trimeter überliefert, die eine Schlußwürdigung des Brutus enthalten (661–666):

*O Brute, bracteata quem virtus levi
Linguae politae splendicans tectorio
Olim fefellit, quid labores irritos
Cepisse prodest? anxiam vitam tibi
Dum nosque teque conserens curis facis,
Mors interim immature rapuit spiritum.*

In dieser Schlußwürdigung wird Brutus nachgesagt, er sei einer „goldverzierten Tugend“ und deren rhetorischen Reizen in irrtümlicher Weise erlegen und habe damit großes Unglück angerichtet und schließlich seinen eigenen Tod verschuldet.

Die Gesamtdeutung des Dramas ist nun auf das Engste verknüpft mit einer textkritischen Frage, die darin besteht, welchem Sprecher diese sechs Trimeter zuzuweisen sind. In der eingangs erwähnten Regensburger Dissertation von Hagmaier wird diese Frage mit vollem Bewusstsein der von ihr abhängigen Gesamtdeutung des Stückes diskutiert¹².

In der letzten Auflage des Dramas von 1609 findet sich vor diesen sechs Trimetern kein Sprecherwechsel angezeigt. Demnach müssten die Verse noch von Marc Anton gesprochen werden.

Dieser überlieferten Sprecherzuweisung tritt Hagmaier entgegen. Dabei beruft er sich auf die dritte Auflage von 1608, die nach seinen bibliographischen Nachforschungen nicht mehr aufzufinden ist. Diese heute offenbar verschollene dritte Auflage wurde aber benutzt in einer Abhandlung des Literaturwissenschaftlers Friedrich Gundolf aus dem Jahr 1904 über „Caesar in der deutschen Literatur“¹³. In Gundolfs Inhaltsangabe wird der Schlußabschnitt des Stücks paraphrasiert mit den Worten „Lob des Brutus, Chor stimmt ein“¹⁴.

Aus dieser Paraphrase schlussfolgert nun Hagmaier, Gundolf habe gemäß der dritten Auflage am Ende des Stücks eine Äußerung des Chors vor sich gehabt, und weist die letzten sechs Verse ebendiesem Chor zu. Diese neue Sprecherzuweisung hält Hagmaier jedoch auch ganz abgesehen von der zu rekonstruierenden Textgrundlage Gundolfs aus interpretatorischen Gründen für geboten – auf diese Implikationen der Sprecherzuweisung für die Gesamtdeutung des Stückes wird im folgenden noch einzugehen sein.

Diese textkritische Operation als solche ist unter Berücksichtigung der Überlieferungslage freilich alles andere als unproblematisch. Hagmaier beruft sich darauf, daß der Titel der vierten gegenüber der dritten Auflage unverändert geblieben ist und daß in Anbetracht des knappen zeitlichen Abstands zwischen den beiden letzten Auflagen wesentliche Änderungen zwischen diesen nicht mehr wahrscheinlich seien. Diese plausible Annahme wird in der Tat bestätigt durch Gundolfs Paraphrase, die in allen wichtigen Erweiterungen mit der uns erhaltenen vierten Auflage übereinstimmt.

Andererseits enthält Gundolfs Paraphrase aber offenbar auch Unstimmigkeiten, wie Hagmaier selbst einräumt. Falls nun Hagmaiers Zuweisung der letzten sechs Verse an den Chor richtig ist, so müsste man annehmen, daß eine in der dritten Auflage vorhandene Sprecherzuweisung in der vierten Auflage irrtümlich weggefallen ist. Hagmaier kann sich hier auf andere evident falsche Sprecherzuweisungen in der letzten Auflage berufen.

¹² Vgl. besonders Hagmaier (wie Anm. 1) 167–169; 317 f.; 321–324.

¹³ Friedrich Gundolf, *Caesar in der deutschen Literatur*, Berlin 1904, 49.

¹⁴ Gundolf (wie Anm. 13) 50.

Gundolf müsste dann bei seiner Paraphrase die richtige Sprecherzuweisung der letzten sechs Trimeter an den Chor vor sich gehabt haben. Allerdings trifft selbst unter dieser Voraussetzung seine Paraphrase „Lob des Brutus, Chor stimmt ein“ nicht wirklich zu, weil Marc Anton den Brutus nicht etwa lobt, sondern nur ein Wüten gegen den getöteten Feind ablehnt und eine prunkvolle Bestattung anordnet. Und die kritische Würdigung des Brutus, die dann dem Chor gehörte, als ein ‚Einstimmen in das Lob‘ zu bezeichnen, wäre auch eine ziemlich üble Verdrehung seitens Gundolfs. Hagmaier kann zwar einige sprachliche Missverständnisse Gundolfs anführen soweit man diese vor dem Hintergrund der vierten Auflage nachweisen darf; aber aus der Paraphrase „Lob des Brutus, Chor stimmt ein“ wäre, wenn Hagmaier recht hätte, ausschließlich die Tatsache, daß der Chor das letzte Wort in der Tragödie hat, zutreffend.

Versuchen wir unter Absehung von hypothetischen Rekursen auf die verschollene dritte Auflage nun zunächst aus formalen Erwägungen ein Urteil über die Zugehörigkeit der sechs Schlußverse zu erlangen: Ein derartiges Schlusswort des Chors hätte in den echten senecanischen Tragödien keine Parallele, wohl aber in den unechten Stücken *Hercules Oetaeus* und *Octavia* und auch im Anschluß an den *Hercules Oetaeus* im *Iulius Caesar* des Muretus. Aus dieser Perspektive wird man die Frage also nicht sicher entscheiden können.

Warum hat diese Frage der Sprecherverteilung nun überhaupt ein solch enormes Gewicht für die Gesamtdeutung von *Virdungs Drama*? Wenn Marc Anton als Feind den Brutus in dieser kritischen Weise würdigt als Anhänger einer verqueren, rhetorisch verbrämten Ideologie, so würde dies Brutus prinzipiell noch aufwerten, insofern sein Feind ihn nicht als grundschlechten Charakter darstellt, sondern nur als jemanden, der seine guten Anlagen in den Dienst einer schlechten Sache gestellt und so viel Unglück geschaffen hat.

Wenn jedoch andererseits der Chor dieses Urteil über Brutus spräche, so müsste dies vernichtend wirken, insofern dann das römische Volk, welches vom Chor vertreten wird, dem Verteidiger seiner Freiheit das Urteil spräche.

Insbesondere würde der Chor dann seinen eigenen Lobpreis des Brutus im letzten Chorlied gewissermaßen widerrufen oder zumindest modifizieren: Dort hieß es, solange Brutus noch lebte, habe auch die Freiheit nicht sterben können (588–592), und sein Selbstmord wurde als eine Opfertat gewürdigt, für die Brutus mit Recht den Lorbeerkrantz erwarten könne (592–599). Insbesondere die implizierte Aussage, die Freiheit sei zusammen mit Brutus gestorben, ist wiederum im lucanischen Kontext zu sehen, wo Cato in seinem modifizierten Elogium auf den ermordeten Pompeius sagt, die wahre Freiheit sei schon unter Marius und Sulla gestorben, aber ihr bloßer Schein nunmehr mit der Ermordung des Pompeius (*Phars.* 9,204 ff.). Gerade dadurch, daß eine solche Modifikation im Lobpreis des Chors bei *Virdung* auf Brutus fehlt, wird dieser Lobpreis gegenüber seinem lucanischen Vorbild, dem Elogium Catos auf Pompeius, deutlich aufgewertet.

Hagmaier, der die kritische Schlußwürdigung des *Brutus* dem Chor gibt, akzeptiert diese Spannung zwischen den verschiedenartigen Aussagen des Chors. Er glaubt, eine abschließende kritische Gesamtwürdigung der Figur des *Brutus* passe durchaus in die Gesamttenenz des Stückes. Er beruft sich insbesondere auf die bereits oben erwähnte Aussage *Caesars* im Prolog, die Monarchie sei für Rom durch das *Fatum* vorausbestimmt; damit werde „bereits am Beginn der Tragödie *Brutus*' Scheitern ausdrücklich angekündigt und sein Unternehmen insofern als falsch bewertet, als es gegen den Willen *Jupiters* gerichtet ist“¹⁵.

Ferner verweist Hagmaier auf einen Widmungsbrief an die Kuratoren der Akademie zu Altdorf, welcher der letzten Auflage beigegeben ist. In diesem Widmungsbrief wird die historische Figur des *Brutus* als ein Exempel der „Blindheit menschlicher Weisheit“ dargestellt: Er habe mit seinem Versuch, die Republik zu restituieren, gegen den Willen Gottes, der für Rom die Monarchie vorsah, verstoßen, und damit schweres Unheil angerichtet.

Diese kritischen Aussagen über *Brutus* parallelisiert Hagmaier bis in Details mit den sechs Schlußtrimetern der Tragödie. Insbesondere legt er Wert darauf, daß nach seiner Sprecherzuweisung *nos* im vorletzten Vers sich nicht etwa (wie nach der überlieferten Sprecherzuweisung an *Marc Anton*) im Sinne eines *Pluralis maiestatis* allein auf *Marc Anton* beziehe, sondern im Gegenteil (im Munde des Chors) auf das gesamte römische Volk, welchem *Brutus* durch seinen fanatischen Freiheitskampf erhebliches Leiden zugefügt habe¹⁶.

Bereits Paul Stachel hat in seiner Arbeit über „*Seneca* und das deutsche Renaissancedrama“ aus dem Jahr 1907 das abschätzige Urteil des Widmungsbriefs über den historischen *Brutus* zum Ausgangspunkt seiner Deutung der ganzen Tragödie genommen: Stachel sieht den *Virdung*'schen *Brutus* – im Gegensatz zu *Gundolfs* positiverer Ausdeutung – als „ein Beispiel der menschlichen Verblendung“ und stellt ihn unmittelbar neben *Saul*, den Helden aus *Virdungs* anderer Tragödie, der nach Stachel „ein Bild des gottverlassenen Sünders“ bietet¹⁷. Stachels Interpretation des *Brutus* besteht im wesentlichen in einer bis in Einzelheiten gehenden strukturellen Parallelisierung beider Dramen. Diese für *Brutus* nicht gerade schmeichelhafte Analogie kulminiert darin, daß sein Freiheitskampf gegen *Marc Anton* mit dem sündenfallartigen Gang *Sauls* zur Hexe von *Endor* parallelisiert wird. Im ganzen zeigt Stachels Interpretation paradigmatisch, zu welch problematischen Ergebnissen es führen kann, wenn man einen auktorialen Paratext wie den Widmungsbrief *Virdungs* allzu bereitwillig der immanenten Ausdeutung des Dramentextes selbst überordnet.

Es bleibt die konkrete Frage zu stellen, ob man ein solches geschichtsphilosophisches Verdammungsurteil, wie es in dem Widmungsbrief vorliegt, dem Chor in *Virdungs* Stück zutrauen kann. Dieses Problem führt zunächst auf eine noch allgemei-

¹⁵ Hagmaier (wie Anm. 1) 324.

¹⁶ Hagmaier (wie Anm. 1) 168 f.

¹⁷ Paul Stachel, *Seneca und das deutsche Renaissancedrama*, Berlin 1907, 45.

nere Frage: Wie steht es überhaupt mit der Rolle des Chors in Viridungs Drama und generell in der senecanischen und von Seneca beeinflussten Tragödie?¹⁸

Bei Seneca selbst ist der Chor in vielen Fällen durch einen persönlichen Identitätsmangel ausgezeichnet: Anders als in der griechischen Tragödie, wo der Chor meist eine deutlich profilierte Bevölkerungsgruppe mit spezifischen Interessen vertritt, handelt es sich beim senecanischen Chor häufig um eine schwer fassbare Instanz, eine Art von ‚Stimme aus dem Off‘, welche die dramatische Handlung kommentiert. Der Standpunkt dieser Kommentierung ist vielfach der des ‚einfachen Mannes‘, der froh ist, mit den in den Tragödien dargestellten Leiden der Großen nichts zu tun zu haben und sich ob der Bescheidenheit des eigenen Loses glücklich preist.

Doch gibt es in einzelnen senecanischen Tragödien durchaus Abweichungen von diesem Grundschemata des ‚unbeteiligt kommentierenden‘ Chors: So ist vor allem der Chor der *Troerinnen* entsprechend dem euripideischen Vorbild in das Leiden der Großen mit hineingezogen, was eine wesentlich andere Haltung zum Geschehen bedingt. Im senecanischen *Agamemnon* gibt es sogar zwei Chöre, einen argivischen, der in herkömmlicher Weise ‚unbeteiligt kommentiert‘, und einen aus trojanischen Kriegsgefangenen, welcher prinzipiell dem der *Troerinnen* entspricht.

Vor diesem Hintergrund wird man den Chor in Viridungs *Brutus* eindeutig der leidenden Kategorie, wie er in den senecanischen *Troerinnen* vorliegt, zuordnen müssen. Er beginnt zwar sein erstes Chorlied mit dem Standardtheorem über den Sturz des Allzugroßen, analysiert dieses Phänomen aber gerade nicht wie der senecanische Standardchor aus der Sicht des unbeteiligten ‚kleinen Mannes‘, sondern muß sich selbst, insofern er ja das römische Volk repräsentiert, als in höchstem Maße betroffen fühlen. Das zweite Chorlied klagt über die Verbrechen des Bürgerkriegs, das dritte beweint das endgültige Schwenden jeglicher Hoffnung nach Brutus' Niederlage, und das vierte wehklagt über die eigenen Verluste, vor deren Hintergrund der Selbstmord des Brutus eben nicht im Sinne einer Totenklage zu beweinen, sondern als großartige Opfertat zu verherrlichen ist.

Volker Janning geht in seiner umfassenden Untersuchung über den Chor im neulateinischen Drama¹⁹ innerhalb des Kapitels „Das Elend des Krieges“ auch auf den Chor im *Brutus* Viridungs ein; er hebt als charakteristisch eine Stelle aus dem zweiten Chorlied hervor²⁰, wo der Chor „von Entsetzen und Trauer so sehr ergriffen ist, dass er sich kaum noch zu artikulieren vermag“.

¹⁸ Zum Folgenden vgl. Verf., „Besser, dem gemeinen Volk anzugehören“ - Zur Rolle des Chors in der senecanischen Tragödie, in: *Studia Humaniora Tartuensia* 4.A.4, 2003 (<http://www.ut.ee/klassik/sht/2003/gaertner1.pdf>).

¹⁹ Der Chor im neulateinischen Drama. Formen und Funktionen, Münster 2005, 115–121, hier 119; ferner 84.

²⁰ 333–335 *Horret et luctu mihi mens refugit; / Faucibus haeret / Mole vox ingente mali premente*. Vorbild ist eine Wendung des persönlich vom Untergang der griechischen Flotte betroffenen Boten Eurybates im senecanischen *Agamemnon* (417 f. *refugit loqui / Mens aegra tantis atque inhorrescit malis*).

Demnach scheint dieser Chor in seinem eigenen persönlichen momentanen Leiden befangen, vor dessen Hintergrund er im letzten Lied auf den Selbstmord des Brutus blickt und sich nicht zu einer Totenklage, sondern im Gegenteil fast zu einem Makarismos entschließt. Eine geschichtstheoretische Reflexion der Art, daß die Monarchie für Rom ja vom Schicksal bzw. von einem Gott bestimmt ist und daß Brutus vor diesem Hintergrund ja nur scheitern konnte und somit verfehlt handelte, erscheint undenkbar im Munde eines Chors, der derart in seinem momentanen Leiden absorbiert ist. Im Scheitern des Brutus sieht er zugleich seine eigene letzte Hoffnung zerbrechen. Ein Umschwung der Art, daß nun in den letzten sechs Versen Brutus als ein Schuldiger all dieses Unglücks ausgemacht wird, erscheint unmöglich. Fast möchte man unter der Voraussetzung, daß Hagmaiers Sprecherzuweisung zutrifft, zu der Annahme eines zweiten Chors wie im *Agamemnon* des Seneca seine Zuflucht nehmen – eine Annahme, die natürlich ihrerseits absurd ist, weil dieser zweite Chor dann ausschließlich für die sechs Schlußverse bemüht würde.

Ein geschichtsphilosophisches negatives Urteil über Brutus, wie es im Widmungsbrief ausgesprochen wird, ist denkbar nur im Kontext einer die Geschichte weit- hin überblickenden Betrachtungsweise, nicht aber im Munde eines leidend involvierten Chors. So fließen in die Wendungen von Virdungs Widmungsbrief, wie Hagmaier nachweist (322 f.), geschichtsphilosophische Theoreme aus einer Rede Galbas bei Tacitus ein (Tac. hist. 16,1). Innerhalb von Virdungs Drama ist aber die Kenntnis der monarchischen Zukunft Roms auf den Totenschatten Caesars beschränkt. Insofern kann man Brutus zwar als Beispiel für allgemein-menschliche Verblendung (d.h. Unkenntnis der vorbestimmten Zukunft) betrachten, aber ihm nicht diese Unkenntnis zum Vorwurf machen, da eben den Sterblichen generell kein Einblick in den Gang ihrer Geschichte gewährt wird.

Brutus selbst bekundet durchaus Einsicht in den Gang der Geschichte, freilich erst unmittelbar nach seiner entscheidenden Niederlage: Er blickt zurück auf seine Ermordung Caesars (464–472), er hebt hervor, daß er auch danach seine Bemühungen um den Staat nicht eingestellt habe (473–476); aber nachdem jetzt in der entscheidenden Schlacht sein letzter Versuch gescheitert ist (477–480), will er von weiterem Blutvergießen absehen und durch den Selbstmord seine persönliche Freiheit wahren (481–485)²¹. Von weiteren denkbaren, über das rechte Maß hinausgehenden Versuchen, dem römischen Volk die Freiheit zu bewahren, verwendet Brutus wie Virdung selbst im Widmungsbrief das reflexiv gebrauchte Verb *fatigare* (482 *Quid me fatigem?*, vgl. *alios seque fatigando* p. 321,4 Hagmaier); er ist sich also selbst der Möglichkeit eines Zuviels in seinen Bemühungen durchaus bewußt.

Man könnte also Brutus persönlich höchstens noch den Vorwurf machen, daß er eben vor der entscheidenden Schlacht noch nicht wusste, daß er diese ver-

²¹ Ähnlich die Argumentation Catos in Sen. epist. 24,7: *non pro mea adhuc sed pro patriae libertate pugnavi, nec agebam tanta pertinacia ut liber, sed ut inter liberos, viverem: nunc quoniam deploratae sunt res generis humani, Cato deducatur in tutum.*

lieren würde. Ein negatives Urteil über ihn, wie es im Widmungsbrief gefällt wird, ist gerechtermaßen nur im Lichte des historischen Gesamtablaufs möglich, nicht aber aus der Perspektive eines unmittelbar Beteiligten. Insofern gehört die kritische Schlußwürdigung, die ihm ein fehlerhaftes Anhängen an rhetorisch verbrämter Ideologie unterstellt, nur in den Mund eines Feinds, der ja im Gefühl seines Sieges leicht behaupten kann, Brutus habe ihm und sich selbst durch seinen törichten Widerstand viele Schwierigkeiten bereitet.

Bis jetzt wurden nur negative Argumente vorgelegt: Es wurde der Versuch gemacht, Unstimmigkeiten nachzuweisen, die sich aus der von Hagmaier vorgenommenen konjekturalen Zuweisung der sechs Schlußtrimeter an den Chor ergeben. Doch lässt sich auch ein positiver Beweis führen, daß die sechs Trimeter im Rahmen der Rhexis Marc Antons ihre Berechtigung, ja sogar ihre Notwendigkeit haben. Zu diesem Zweck gilt es wiederum auf ein Vorbild aus dem Bereich des früheren Bürgerkriegsgeschehens um Caesar und Pompeius zu rekurrieren, das sich seinerseits in der *Pharsalia* Lucans findet.

Die Situation Marc Antons in der Schlußszene, der von einem Boten über den Selbstmord des Brutus informiert wird, dann dessen ehrenvolle Bestattung verfügt und sich anschließend in einer Apostrophe persönlich an den getöteten Feind richtet, entspricht exakt derjenigen Caesars am Ende des neunten *Pharsalia*-Buchs, als ihm von einem Diener des ägyptischen Königs das Haupt des ermordeten Pompeius offeriert wird. In seiner empörten Antwort fordert er ebenfalls eine ehrenvolle Bestattung des Toten (9,1089–1093: *vos condite busto / Tanti colla ducis, sed non ut crimina solum / Vestra tegat tellus: iusto date tura sepulchro / Et placate caput cineresque in litore fusos / Colligite atque unam sparsis date manibus urnam*). Unmittelbar anschließend geht er ebenfalls zu einer Apostrophe an den Toten über (1094 f. *Sentiat adventum soceri vocesque querentis / audiat umbra pias*). Diese Apostrophe enthält an ihrem Anfang (1095–1098 *dum nobis omnia praefert, / Dum vitam Phario mavolt debere clienti, / Laeta dies rapta est populis, concordia mundo / Nostra perit*) einem *dum*-Satz, welcher der Schlußperikope von Virdings Tragödie exakt entspricht (*anxiam vitam tibi / Dum nosque teque conserens curis facis, / Mors interim immature rapuit spiritum*).

Dieser *dum*-Satz ist in beiden Fällen tendenziell ähnlich: Dem Toten wird vorgeworfen, durch seinen hartnäckigen verqueren Widerstand gegen den Sprecher, der sich jeweils im *Pluralis maiestatis* bezeichnet, sein eigenes Unglück verschuldet zu haben: Brutus führte so seinen eigenen Tod herbei, während Pompeius die Möglichkeit zu einer einvernehmlichen Versöhnung mit Caesar vergab. In beiden Fällen wird dieses schließliche Desaster mit dem Verb *rapere* bezeichnet. Der Schlußakkord des neunten *Pharsalia*-Buchs liefert Virding seinen Dramenschluß in der letzten Auflage.

Damit ergibt sich der noch ausstehende positive Beweis, daß die sechs Schlußverse mit der Ausgabe der letzten Auflage dem Marc Anton zu geben sind: Marc Anton krönt seine Anweisungen für eine ehrenvolle Bestattung der Leiche des Erzfeinds mit einer Apostrophe an diesen – genau wie sein lucanischer Vorgänger Caesar.

Bei aller intertextuellen Entdeckerfreude bleibt jedoch ein Unterschied zu beachten: Bei Lucan wird vom Erzähler durch seine Kommentare vor und nach der Rede Caesars deutlich gemacht, daß dessen Reden über eine mögliche Aussöhnung auf bloßer Heuchelei beruht. Im Falle Marc Antons bei Virdung wo ja im dramatischen Genos ein auktorialer Kommentar, der die Worte der Beteiligten ins rechte Licht setzt, nicht möglich ist scheint dagegen keine solche Heuchelei vorzuliegen: Marc Antons vorausgehende Äußerung über sein Vorgehen gegenüber Brutus, falls ihm dieser lebendig in die Hände gefallen wäre, war ehrlich, und auch seine wertende Aussage über Brutus, die diesen als einen fehlgeleiteten Idealisten abstempelt (und auf wirklichkeitsfremde Vorstellungen wie eine Versöhnung zwischen erbitterten Feinden wie im Munde des lucanischen Caesar verzichtet), scheint man im Sinne Marc Antons als aufrichtig auffassen zu dürfen.

Virdung beseitigt also aus der lucanischen Szene das Element der Heuchelei – ähnlich wie Pierre Moussin später in seinem *Pompeius Magnus* (1621)²² auf der Grundlage derselben Lucan-Szene einen Pompeius aufrichtig beklagenden und im toten Gegner das Symbol der eigenen Sterblichkeit findenden Caesar dargestellt hat²³.

Allerdings bleibt der Marc Anton Virdungs im Vergleich zu Moussins geläutertem Caesar doch dem historisch Glaubhaften wesentlich näher: Er ist auch nach dem Tod des Brutus dessen Feind und verurteilt Brutus als einen gescheiterten Idealisten. Der humanistische Leser darf und muß sich überlegen, ob er aus seinem historischen Überblick über die römische Geschichte heraus diesem negativen Urteil zustimmt (wie es Virdung selbst im oben erwähnten Widmungsbrief tut) oder es doch mit dem Elogium des Chors hält.

Köln

Thomas Gärtner

²² ed. Rudolf Rieks, Petrus Mussonius. Tragoediae. Die lateinischen Tragödien von Pierre Moussin S.J., Frankfurt a.M. 2000 (Classica et Neolatina 2).

²³ Hierzu vgl. Verf., Untersuchungen zur Rezeption des Caesar-und-Pompeius-Stoffs in der lateinischen Renaissancetragödie, in: *Humanistica Lovaniensia* 56, 2007, 117–39, besonders 126–128.