

Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter
Herausgeber: Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg
Band: 68 (1997)

Artikel: Theaterspiel im römischen Lenzburg
Autor: Holliger, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-917885>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

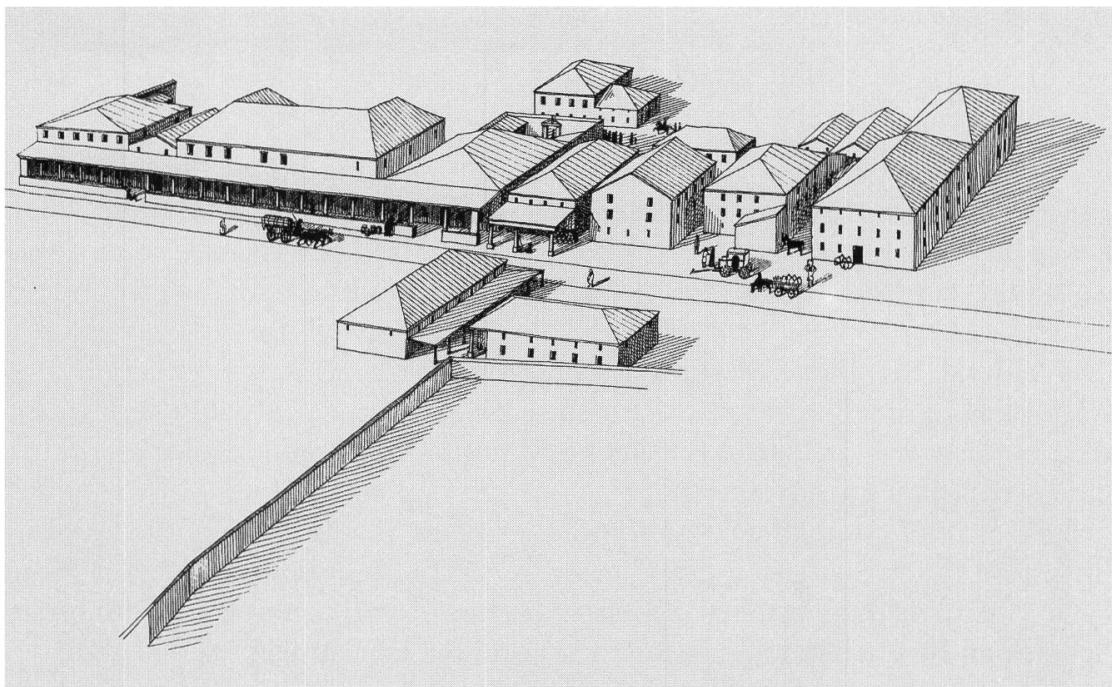
Theaterspiel im römischen Lenzburg

von Christian Holliger

Die Entdeckung des römischen Theaters auf dem Lindfeld 1964 galt damals als kleine Sensation. Der *vicus*, der sich südlich davon entlang der heutigen Bahnlinie erstreckte, war schon seit längerem bekannt. Nach den heute gültigen Erkenntnissen stand die Siedlung beidseits einer 6 m breiten Strasse in der Länge von etwa 400 m. Diese Strasse war gesäumt von Tabernen, Verkaufsläden und Handwerksbetrieben, denen zum Teil ein Säulenportikus vorgebaut war. Im rückwärtigen Teil der Grundstücke lagen die Wohn- und Ökonomiegebäude.

An Handwerk ist im römischen Lenzburg nachgewiesen: Eisenverarbeitung, Mühlsteinproduktion, Töpferei sowie Holz- und Lederverarbeitung. Möglicherweise befand sich auch ein Militärposten im *vicus*.

Die Gründung des *vicus* erfolgte im 2. Viertel des 1. Jahrhunderts n.Chr. Anfänglich existierten nur Holzhäuser, welche Ende des 1. Jahrhunderts einem Brand zum Opfer fielen. Der Wiederaufbau geschah auf neuen Parzellen in Stein oder Fachwerk auf gemauertem Sockel. Während der Blütezeit im späten 1. und im 2. Jahrhundert dürfte die Siedlung 400 bis 600 Einwohner gezählt haben; um 200 setzte der Niedergang ein, und der *vicus* scheint in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts aufgegeben worden zu sein.

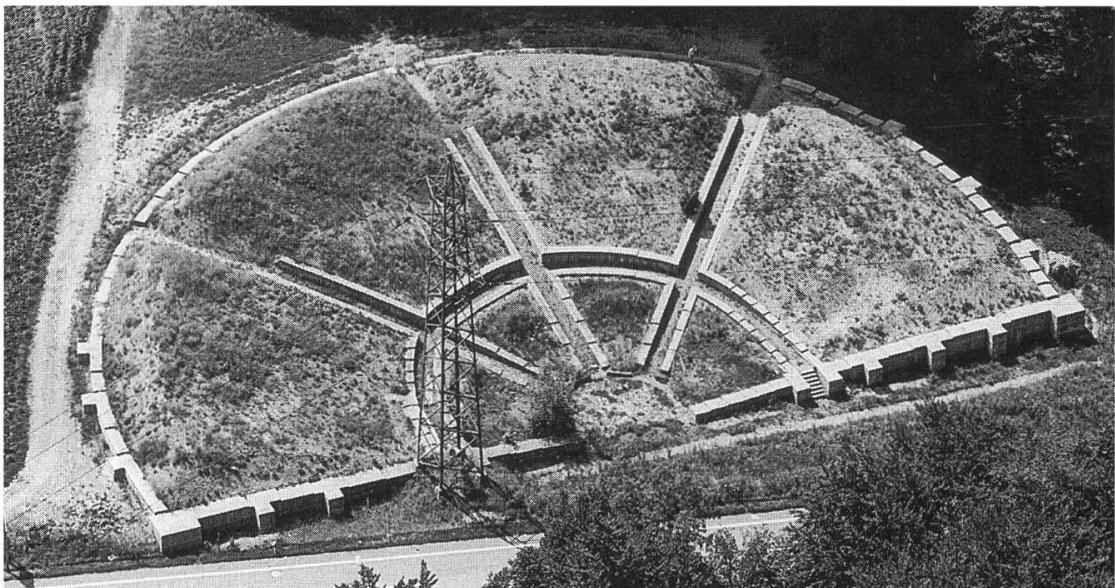


Teilansicht des römischen *vicus* von Lenzburg.

Die Bewohner der *vici*, oder ein Teil von ihnen bildeten eine privatrechtliche Korporation mit einem jährlich gewählten Vorsteher. Die *vici* waren aber nicht ein Teil der staatlichen Verwaltung, obwohl durchaus solche Funktionen darin erfüllt wurden: Recht wurde gesprochen und Markttage abgehalten. *Vici* waren kleine zentrale Orte, welche lokale Bedürfnisse abdeckten.

Zwischen der Siedlung und dem konservierten Theater sind durch Luftaufnahmen weitere Gebäude bekannt geworden. Zusammen mit dem Theater lässt dies die Interpretation zu, im römischen Lenzburg ein bedeutendes soziales und religiöses Zentrum für eine grössere Region zu sehen.

Das Theater von Lenzburg



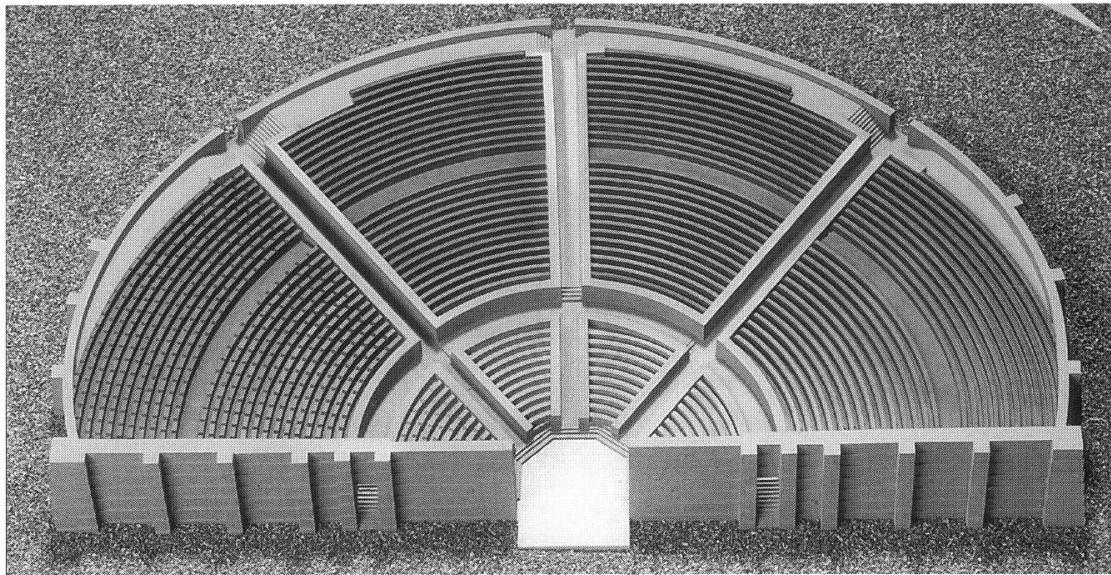
Das römische Theater von Lenzburg.

Das Schauspieltheater, von welchem die Grundmauern sowie einige längliche Steinquader der Sitzbänke erhalten sind, bot zwischen 4'000 und 4'500 Personen Platz. Es war nach 10- bis 15jähriger Bauzeit um 100 n.Chr. fertiggestellt und wurde während 100 Jahren bis ins letzte Viertel des 2. Jahrhunderts benutzt.

Während der Bauzeit wurden sechs Amphoren in den nördlichen Zuschauerrängen niedergelegt. Es handelt sich dabei um zwei spanische Garum-Amphoren sowie vier wohl für Wein bestimmte Amphoren lokaler Herkunft, die als Bauopfer zu verstehen sind.

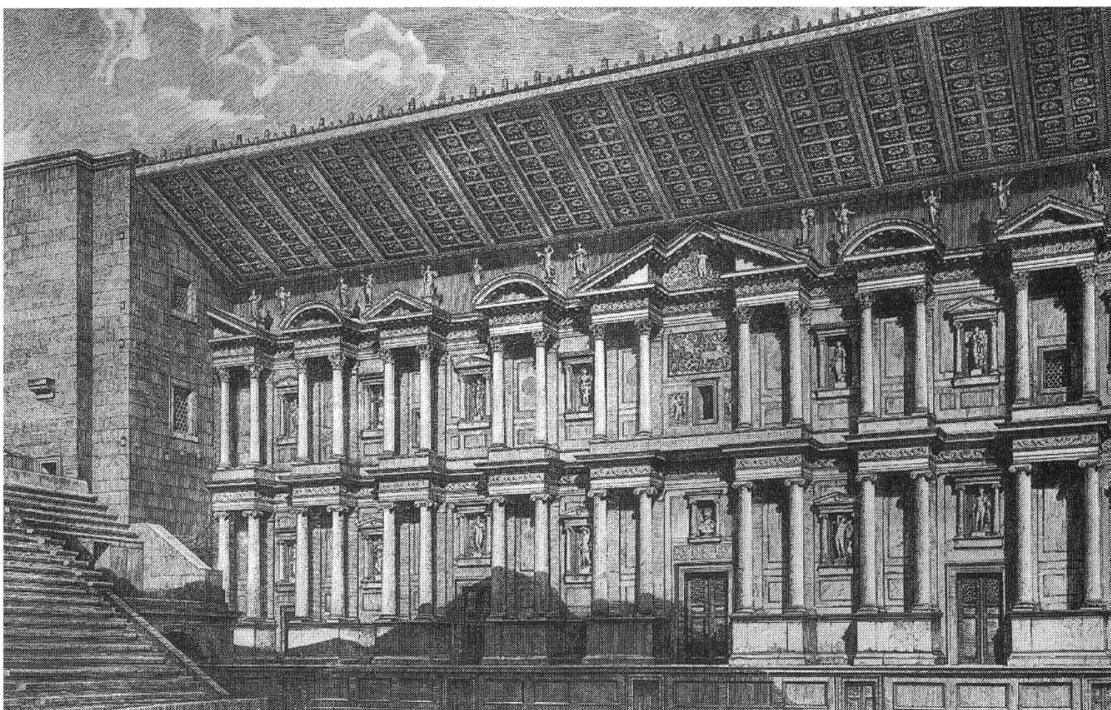
Die auf einem mathematisch-geometrischen Raster beruhende Aussenform und Innengliederung des Theaters sowie die Rhythmisierung der Front nach einem mathematischen Schema verraten einen erfahrenen Baumeister, der sich an belgisch-obergermanischen Vorbildern orientiert hat.

Die gallo-römischen Theaterbauten sind nicht Kopien der mittelmeerschen Anlagen mit reich gegliederter Bühnenwand und aufwendigem Figu-



Modell des römischen Theaters von Lenzburg.

renschmuck, sondern meist schmucklose Zweckbauten. Ihre besondere architektonische Ausprägung besteht in der offenen Bühnenwand, welche den Blick auf einen Tempel freigeben konnte, wie dies bei den beiden Lenzburg am nächsten liegenden Theatern von Augst und Avenches der Fall ist. Hier wie auch an vielen andern Orten sind Theater und Tempel achsial aufeinander bezogen. Manche gallo-römischen Theater sind in einen Kultbezirk integriert, wie z.B. Trier, Altbachtal.



Innenfassade des Theaters von Aspendos (Türkei), um 165 n. Chr.

Auch für Lenzburg ist die Verbindung von Theater und einem Kultbezirk wahrscheinlich. Möglicherweise wurde das Lenzburger Theater in oder bei einem *nemeton*, wie die Kelten einen geweihten Ort, Hain oder ein Heiligtum bezeichneten, errichtet. Dafür könnte das Skelett eines Pferdes sprechen, das fünfzig oder mehr Jahre vor dem Theaterbau auf der Kuppe des Hügels, an welchen sich das Theater anlehnt, niedergelegt wurde; auch befinden sich unter dem Theater Vorgängerbauten. Wie weit die südlich des Theaters auf Luftaufnahmen erkennbaren Grossbauten als Sakralarchitektur gedeutet werden können, würde sich erst durch Ausgrabungen sicher klären lassen.

Kult und Theater

Kult und Theaterspiel sind in der ganzen Antike nicht voneinander zu trennen, doch lässt sich der Grad des rituellen Charakters der Spiele kaum fassen:

- Viele der gespielten Stücke hatten mythologische Themen zum Inhalt auch wenn sie besonders in der Spätzeit häufig als Mythentravestie anzusehen sind.
- Aufführungen fanden zur Hauptsache während der grossen religiösen Feste statt, deren Bestandteil sie waren. Erstmals 240 v.Chr. wurden in Rom anlässlich der *ludi Romani* zu Ehren des Jupiter Optimus Maximus, welche man mit Wagenrennen feierte, auch dramatische Aufführungen gegeben. Im Laufe der römischen Kaiserzeit haben sich die Theaterspiele so eingebürgert, dass sie ein Bestandteil der Götterverehrung wurden, aus deren Anlass immer eine grössere Volksmenge zu Festen versammelt war. Bei den religiösen Festen und besonders auch beim Herrscherkult waren die Feierlichkeiten von Prozessionen und Umzügen begleitet, welche durch die wichtigsten Strassen der Stadt führten und Tempel und Theater miteinander verbanden.

- Es gibt kaum ein Theater, das nicht in Beziehung zu einem Heiligtum steht. Mögen sich in den grossen Städten die Theater weitgehend profaniert haben, so sind trotzdem auch dort oft Heiligtümer nachgewiesen. In ländlichen Gebieten blieb die enge Verbindung zu kultischen Handlungen und Plätzen – meist an eine bestimmte Gottheit gebunden – wohl häufiger bestehen als man heute weiss.

Parallel zum Synkretismus¹ im religiösen Bereich sind in den kaiserzeitlichen Spielen die verschiedensten Elemente aus unterschiedlichsten Wurzeln verschmolzen. Der institutionalisierte Kult verband sich mit im Volksglauben verankertem Brauchtum. So dürften auch in Gallien alte keltische Praktiken der Religion in Theater und Amphitheater ihren Platz und neue Ausdrucksformen gefunden haben. Dies kann man sich zum Beispiel für die Hymnen der Barden gut vorstellen, auch wenn zwischen den vorrömischen Riten in Gallien und dem kaiserzeitlichen Theaterspiel noch keine Verbindung fassbar ist.

Anfänge des antiken Theaters

Überall wo sich die Wurzeln des Theaterspiels an den verschiedenen Orten zurückverfolgen lassen, liegen die Anfänge in Fruchtbarkeitsriten. In Grie-

chenland verlieren sie sich im Dunkel des Dionysos-Kultes. Dionysos zählt nicht zu den zwölf altehrwürdigen Göttern des Olymp. Er verlieh dem Menschen das Gefühl schrankenloser Freiheit und Erlösung von den Zwängen. Sein Wahnsinn versetzte die Menschen in Ekstase. Besonders Frauen fühlten sich von dem orgiastischen Kult angesprochen. Als Schwarm rasender Begleiterinnen, der Mänaden, zogen sie hinaus in die Wildnis zu nächtlichen Orgien voller Rausch und Gewalttaten in der freien Natur. Früh schon versuchten die Herrschenden, die Schrankenlosigkeit und den Irrationalismus dieses Kultes zu unterdrücken. Der in seinem Charakter gezähmte Dionysoskult erhielt dann zu Beginn des 6. Jahrhunderts v.Chr. einen festen Platz im Athener Festkalender.

Nach der antiken Überlieferung soll Arion um 600 v.Chr. als erster Dithyramben gedichtet und mit einem Chor zur Aufführung gebracht haben; er gab dem dionysischen Kultlied eine kunstmässige Ausprägung. Auch soll er das Satyrspiel erfunden haben, das sich auf rituelle Tänze von Fruchtbarkeitsdämonen zurückführen lässt.

Möglicherweise entwickelte sich die Tragödie aus dem Dithyrambos, doch fehlen die notwendigen Zwischenstufen und Frühformen des Dramas, sodass eine Ableitung des Theaterspiels aus den dionysischen Ursprüngen sich nur schwer nachvollziehen lässt, denn als Tragödie und Komödie entstanden, waren Dionysos und sein Kult ihrer ursprünglichen Wildheit bereits weitgehend beraubt. Zum Chorgesang kam dann später noch ein Sprecher hinzu, welchen Thespis um 535 eingeführt haben soll; er gilt daher als Erfinder der Tragödie.

Um 500 v.Chr. traten Tragödie und Komödie in Athen als literarische Gattungen auf, als an den drei Festtagen während der «Grossen Städtischen Dionysien» jeweils Tragödienwettkämpfe verschiedener Dichter stattfanden. In der Mitte des 5. Jahrhunderts wurden an den dramatischen Wettkämpfen in Athen jeweils 26 Stücke pro Jahr aufgeführt: an den Dionysien an drei aufeinanderfolgenden Tagen von je einem Dichter eine tragische Tetralogie, d.h. jeweils drei Tragödien und ein Satyrspiel; an einem weiteren Tag von fünf Komödiendichtern je ein Stück sowie an den Lenäen zweimal zwei Tragödien und fünf Komödien. Alle Stücke waren allein im Hinblick auf diese einzige Aufführung geschrieben worden. Erst im späteren 5. Jahrhundert kam es dann zu Wiederholungen und Wiederaufführungen älterer Stücke.

Das griechische Drama der klassischen Zeit ist ein komplexes Gebilde aus gesprochenem Wort, Musik und Tanz, welche eine Einheit bildeten, von deren Eigenart man sich aber kein genaues Bild machen kann, weil die Überlieferung nur den Text bewahrt hat. Aischylos war berühmt dafür, dass er zahlreiche neue Tanzfiguren für seinen Chor erfand. Euripides genoss besonderen Ruhm als Komponist, seine Lieder und Arien sollen in aller Munde gewesen sein. Pro Stück gab es neben dem Chor nur drei Schauspieler, die dank den Masken mehrere Rollen übernahmen, darüberhinaus konnten einzelne Rollen sogar noch auf mehrere Schauspieler verteilt werden. Auch die Frauenrollen wurden von Männern gespielt: aus kultischen Überlegungen kamen nur



Schauspieler mit tragischer Maske; Vasenmalerei um 340 v. Chr.

Freigeborene als Schauspieler in Frage und Frauen aus der sozialen Oberschicht durften nicht öffentlich auftreten.

Parallel zum klassischen Theater in Athen bestanden andernorts eigene Formen, insbesondere meist chorlose Possen. Einigermassen gut bekannt ist die Phlyakenposse im dorischen Unteritalien und Sizilien, welche nachhaltig die spätere Theaterentwicklung Roms beeinflusst hat. Hier geht das lustige Theaterspiel ins 6. Jahrhundert v.Chr. zurück und ist damit älter als die attische Komödie. Im 5. Jahrhundert kam es zu einem regen Austausch zwischen Griechenland und Sizilien, insbesondere zwischen Athen und Syrakus; Syrakus besass als erste grosse Stadt ausserhalb Athens bereits im 5. Jahrhundert



Phlyakenposse; unteritalische Vasenmalerei um 300 v. Chr.

v.Chr. ein eigenes Theater. Die Phlyakenpossen waren meist kurze, grobsinnliche Spiele, die aus der Improvisation lebten und sich der schriftlichen Fixierung weitgehend entzogen. Sie bildeten ein beliebtes Motiv in der unteritalischen Vasenmalerei. Die Kostüme der Phlyaken, wohl ursprünglich Vegetationsdämonen, hatten wie in der alten Komödie in Athen ausgestopfte Körperformen und einen überdimensionierten Phallos. Gespielt wurde mit Masken auf einer Bretterbühne vor einer säulengeschmückten Kulisse; in deren Zentrum konnte eine Aedikula den Palast andeuten.

Nur wenig ist über die etruskisch-italischen Wurzeln des römischen Theaterspiels bekannt. Bei den Etruskern gab es zeremonielle Tänze mit Flötenspiel, welche von der römischen Jugend 364 v.Chr. übernommen und mit Spottversen verbunden worden sein sollen. Es scheint sich dabei um eine lockere Reihung von Gesängen gehandelt zu haben, die von professionellen Schauspielern vorgetragen wurden.

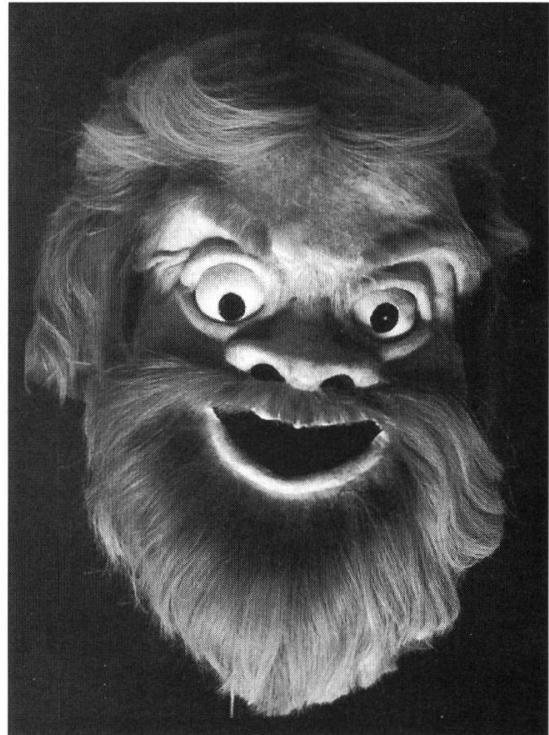
Unter etruskischen Einflüssen und solchen der dorischen Phlyakenposse Unteritaliens entstanden in Atella bei Neapel die Atellane, ein bäuerlich-kleinstädtisches Maskenspiel, das zu Beginn des 3. Jahrhunderts v.Chr. nach Rom kam. Die Atellane zeigte eine grobkomische Handlung mit einem Hang zur Karikatur und zum Obszönen. Sie lebte aus der Improvisation und Phantasie und gelangte jeweils bei religiösen Festen zur Aufführung. Sie hatte vier, durch bizarre Masken gekennzeichnete, Charaktertypen: *pappus*, den alten Trottel, *maccus*, den Dummkopf, *Narr*, *bucco*, den pausbackigen Tölpel sowie *manducus* oder *dossennus*, den buckligen Scharlatan und Vielfrass.

Die Maske verleiht ein anderes Wesen

In frühen dramatischen Gattungen trugen Schauspieler und Chor Masken. Die attischen Masken lassen sich aus dem Dionysoskult herleiten, wo das Aufgeben der eigenen, individuellen Persönlichkeit die Gefolgschaft dieses Gottes kennzeichnet. Bei Umzügen zu Ehren des Dionysos wurden anfänglich Vogel-, Pferde- und Hahnenmasken getragen. Sie wurden verdrängt durch die Dionysosmaske für die Priester sowie die des Satyrn für die männlichen und die der Mänade für die weiblichen Gottesverehrer. Aus den verschiedenen Masken des Dionysoskultes entwickelten sich möglicherweise die Theatermasken. Satyrmasken sind für die Choreuten seit dem 6. Jahrhundert v.Chr. bildlich überliefert. Sie sind stumpfnasig und pferdeohrig, haben struppiges Haar und eine rote Gesichtsfarbe. Diese Masken könnten ursprünglich aus dem Fell von Ziegenböcken hergestellt worden sein und im Zusammenhang mit Initiationsriten stehen, bei denen im ekstatischen Maskentanz die Bockskräfte auf den ins Erwachsenenalter übertretenden Jüngling übergingen.

Im primitiven Kult sollen die Masken Priester und Gottesverehrer als Götter bzw. Dämonen erscheinen lassen. Die Maske macht den Träger zu einem anderen Wesen, dessen Kraft auf ihn übergeht. Bereits in der Eiszeitkunst finden sich Hinweise auf derartiges Maskenbrauchtum. So gibt es in der Höhle Les Trois-Frères (Dép. Ariège) Gravuren und Malereien mit Mischwesen aus dem Mag-

Rekonstruierte Komödiantenmaske aus Ziegenfell.



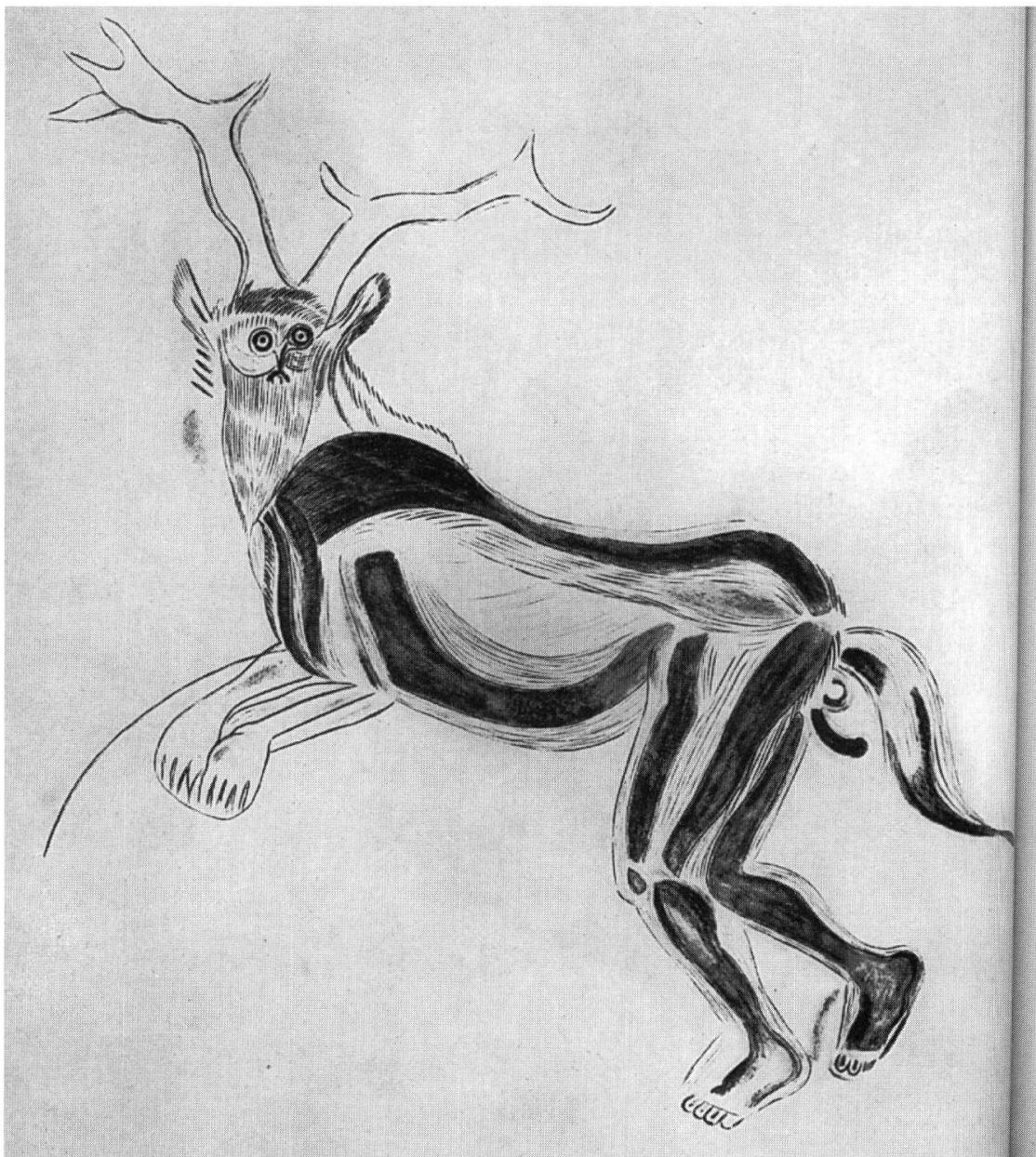
dalénien um 12'000 v.Chr. Der in der Literatur als «Dieu cornu», Herr der Tiere, oder als «Zauberer» bezeichnete Mensch im Fell eines Hirsches, kann auch als Schamane gedeutet werden, welchem als einzigm die Fähigkeit gegeben ist, sich in verschiedene Tiere zu verwandeln.

Auch wenn in Griechenland der Gebrauch von Masken seit dem 2. Jahrtausend v.Chr. belegt ist, bleiben die Ursprünge der antiken Theatermasken im Dunkeln. Die antike Literatur nennt Thespis als Erfinder der tragischen Theatermaske. Er habe zuerst nur das Gesicht mit Bleiweiss oder Weinhefe bemalt, dann aber eine einfache Leinenmaske verwendet. Spätere Masken bestanden aus Leinwand, seltener auch aus dünnem Holz oder Kork, die mit Gips oder Kleister verstärkt und bemalt waren. Die anfänglich individuell gestalteten Masken wurden im Laufe der Zeit immer mehr typisiert und auf wenige charakteristische Züge reduziert, was mit einer Trennung von komischen und tragischen Masken einhergeht, während das Dämonische verschwindet. Ab dem 4. Jahrhundert v.Chr. erhielten die Masken Züge gemäss den physiognomischen Schriften: so bedeuteten hohe Augenbrauen Frechheit. Die Weiterentwicklung der Masken führte wegen der Verschlechterung der Sichtverhältnisse in den grösserwerdenden Theatern nach 200 v.Chr. zu dem starren, furchterregenden Aussehen mit aufgerissenen Mündern und Augen, wie sie aus der römischen Zeit bekannt sind, wo das Dämonische wieder in den Vordergrund tritt. Dagegen hatte die römische Pantomimenmaske schöne symmetrische Züge und einen geschlossenen Mund.

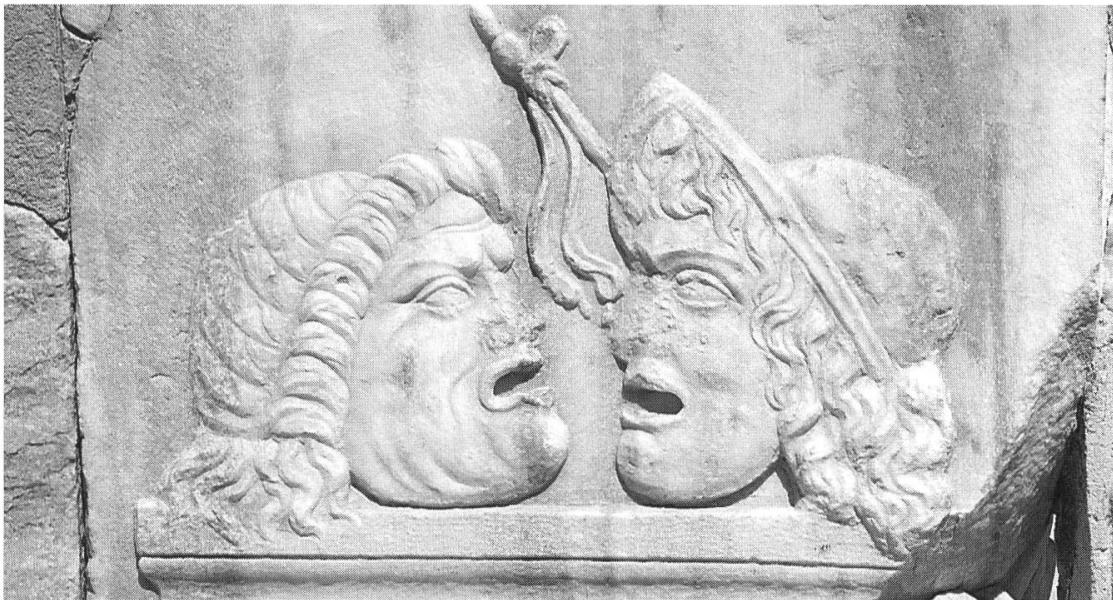
Das reizvolle Motiv der Theatermaske fand auch als Dekoration ganz allgemeine Verbreitung, oft gar in sinnloser Anordnung und Kombination. Die je-

weilige Funktion ist oft nur schwer abzuschätzen. So kann sie als Glücksbringer oder unheilabwehrend verstanden werden, Schrecken verbreiten, ein Erinnerungsstück sein, oder ganz einfach nur Dekoration. Auch die aus dem Rheinland bekannten Tonmasken waren nicht für das Theaterspiel gedacht, die meisten davon sind wegen ihrer Dimension und ihres Gewichtes dazu ungeeignet. Am häufigsten vertreten sind die Masken des *manducus* und der Kurtsane. Der römische Epigrammatiker Martial bemerkte im 1. Jahrhundert n.Chr. dazu:

*Bin von batavischem Rotkopf die Maske nur, Spiel eines Töpfers;
du zwar lachst, doch das Kind fürchtet sich vor dem Gesicht. (14, 176)*



Als Hirsch verkleideter Mensch; Malerei in der Höhle Les Trois-Frères (Dép. Ariège, Frankreich), um 12'000 v. Chr.



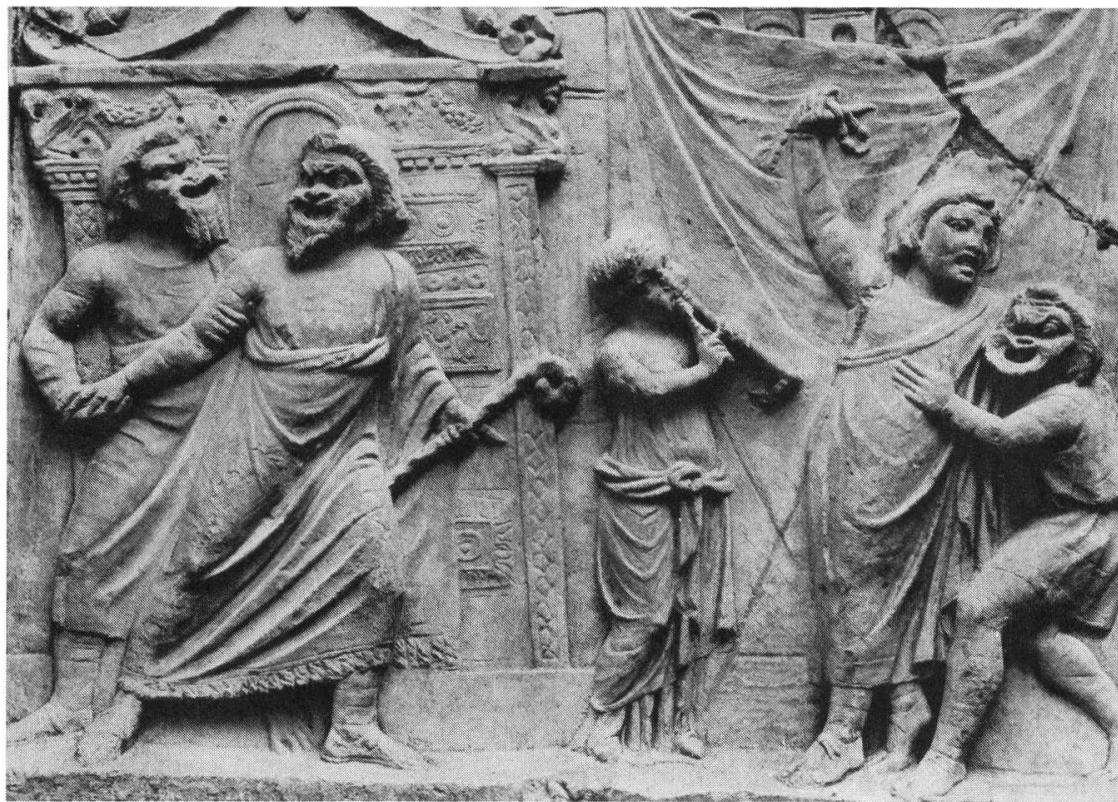
Zwei tragische Masken; Relief im Theater von Sabratha (Libyen), Ende 2. Jh. n. Chr.

Ähnliche Funktion dürften auch die tönernen Tiermasken von Mautern an der Donau besessen haben. Diese belegen anderseits, dass im keltisch-germanischen Raum ein bodenständiges Maskenbrauchtum in römischer Zeit bestanden haben muss.

Masken wurden auch an den Saturnalien von den umherziehenden Possenreisern getragen. Die Saturnalien fanden um die Zeit der Wintersonnenwende statt und waren das grösste, in allen Provinzen bis in die Spätantike gefeierte römische Volksfest, das karnevalähnliche Züge aufwies.



Tönerne Maske des manducus aus Worms, 2. Jh. n. Chr.



Komödienszene (Palliata); Relief im Museo Nazionale Neapel, Anfang 1. Jh. n. Chr.



Musikanten; Mosaik aus Pompeji, um 100 v. Chr.

Theaterspiel in der römischen Republik

240 v.Chr. hat Livius Andronicus, ein kriegsgefangener Sklave aus Griechenland, das Kunstdrama in Rom eingeführt, indem er griechische Stücke ins Lateinische übersetzte und für die Bühne aufbereitete. Die Übernahme erfolgte in der Regel ohne den Chor. In der Folge entstanden in Rom auch eigene Stücke und neue Gattungen, die *Palliata*, *Togata* und *Praetexta*.

Die Aufführungen fanden jeweils auf improvisierten hölzernen Bühnen statt. Erst spät, 55 v.Chr. wird in Rom das erste steinerne Schauspieltheater durch Pompejus errichtet. Die gespielten Stücke waren eine Synthese von griechischer Fabel und römischer Musikaesthetik. Immer mehr erhielt der Text eine untergeordnete Bedeutung und die Musik gewann den Vorrang. Das Theater war nicht mehr ein Stück Literatur, sondern lebte von der Inszenierung. Seit Beginn der Kaiserzeit verschwanden die klassischen dramatischen Gattungen der Republik entweder ganz oder traten zunehmend in den Schatten zweier neuer Publikumsmagnete: *mimus* und *pantomimus*. Nur noch in einem sehr beschränkten Maße kamen die kunstvollen Dramen, d.h. die älteren Komödien und Tragödien, in moderner Bearbeitung, zur Aufführung: am ehesten noch die *Palliata*, zu deren Meistern Menander gehörte, Tragödien hingegen wurden bestenfalls für einen kleinen Kreis von Gebildeten gespielt. Darüberhinaus konnte eine Auswahl und Aneinanderreihung der besten Szenen eines Stücks auch in grossen Theatern zur Aufführung kommen, wobei man mit unmässigem Ausstattungsaufwand Publikum anzog, wie dies in den *Metamorphosen* von Apuleius um 170 n.Chr. beschrieben wird.

Der Mimus, erotische Komödie der Kaiserzeit

Der *mimus* war der Erbe der klassischen Komödie. Seinen Ursprung hatte er in Sizilien, wo die dorischen Bewohner ihren realistischen Sinn und derben Humor in verschiedenen Formen des kultischen und ausserkultischen Spiels umsetzten. Der *mimus* breitete sich von dort nach Osten in den griechischen Sprachraum aus, stand aber während der Blütezeit der Komödie in deren Schatten, wurde dann im 4. Jahrhundert v.Chr. besonders an den Fürstenhöfen gefördert und gewann zusehends an Bedeutung, sodass er im 3. Jahrhundert bühnenfähig war. Auf einem zweiten Weg breitete sich der *mimus* von Sizilien nach Mittelitalien aus und erreichte Ende des 3. Jahrhunderts Rom. Hier gab es seit 173 v.Chr. regelmässig an den *Floralia* Mimenaufführungen. Die *Floralia* waren ein sehr alter, ursprünglich bärnischer Kult und das Fest dauerte zu Beginn der Kaiserzeit eine Woche. Es hatte volksfestartigen und lasziven Charakter. Seit dem 1. Jahrhundert v.Chr. erfreute sich der *mimus* steigender Beliebtheit in Rom. Der *mimus* war von Anfang an ein unliterarisches Improvisationstheater mit meist anonymen Produktionen, sodass kaum etwas von den Texten erhalten ist. Wesentliche Merkmale waren das Zusammenspiel von Wort und Gesang mit der Gestik, begleitet von Flöte und Handpauke, seltener auch von einem ganzen Orchester. Gespielt wurde ohne Masken, sodass Grimassen zu einem wichtigen Darstellungsmittel werden konnten. Man trug

Alltagskleidung und Frauenrollen wurden, im Gegensatz zu den klassischen Dramen, von Frauen gespielt. Unerlässlich dabei war die *nudatio mimarum*, die Entkleidung der Schauspielerinnen. Dieser ursprüngliche Fruchtbarkeitsritus, der in den *Floralia* und *Phlyaken*possen seinen Ursprung hat, ver kam zur *Striptease*-Darbietung, um die Schaulust der Massen zu befriedigen. Gespielt wurde auf der Bühne vor einem zweiteiligen Vorhang für den Szenenwechsel.

Der *mimus* war die bühnenwirksame Umsetzung einer Spielidee, welche die Nachahmung (*mimesis*) des (Alltags-)Lebens, des schicklichen wie anstössigen zum Thema hatte. Die Handlung (Exposition – Konflikt – Lösung) war in einzelne Auftritte gegliedert, ohne jedoch einem starren Schema zu folgen. Es bildete sich ein gängiges Repertoire an Themen heraus wie zum Beispiel Schiffbruch, Giftmischerei, Hochzeit, Ehebruch usw. Besonders beliebt war der Ehebruch wegen des erotischen Flairs; eine typische Szene war die vorzeitige Heimkehr des Ehemannes, worauf sich der überraschte Liebhaber schnell in einer Kiste verstecken musste. Ebenso beliebt war die Kreuzigung des Räu-



Darsteller der klassischen Tragödie; Relief im Theater von Sabratha (Libyen), Ende 2. Jh. n. Chr.

berhauptmanns Laureolus, bei der viel künstliches Blut zu fliessen hatte, z.T. sollen auch reale Hinrichtungen stattgefunden haben. Ein anderer Themenkreis war die Mythentravestie, die die Götter dem Spott preisgab und auch die christliche Religion und ihre Riten, besonders die Taufe, verulkte.

Witz, Derbheit und Obszönitäten gehörten zum wesentlichen Merkmal des *mimus*, Prügelszenen und Nacktauftritte waren das, was das Volk sehen wollte und ihm dementsprechend auch geboten wurde. So erfreute sich der *mimus* mit seiner volksnahen und volkstümlichen Art während der Kaiserzeit und bis in die Spätantike grösster Beliebtheit in Rom und allen Provinzen. Manch ein Dichter, der nicht an diesem erfolgreichen Genre Anteil hatte, liess, wie später die Kirchenväter, harsche Kritik verlauten:

Hätt' ich nun Schwänke geschrieben, in denen mit Unzucht gescherzt wird,
wo mit verbotener Lust frevelnde Spiele man treibt
und in denen beständig mit Putz sich zeigen die Buhler,
wo die durchtriebene Frau törichte Männer beschwatzt!
Damen und manbare Mädchen und Männer und Jünglinge sehn das
alles: ein grosser Teil auch des Senats ist dabei.
Und es genügt nicht, das Ohr zu verletzen durch schmutzige Reden:
Schamloses anzusehn wird auch das Auge gewöhnt.
Täuscht der Liebhaber dann durch ein neues Kunststück den Gatten,
klatscht man und gibt unter viel Beifallsgeschrei ihm den Preis.
Aber, wie unnütz das Spiel, dem Verfasser verhilft's zum Gewinne:
werden die Laster ihm doch teuer vom Prätor bezahlt.

(Ovid, Tristium II, 497 ff.)

Der Kern der Truppe bestand aus vier bis sechs Personen. Entsprechend den Themen waren auch die Figuren stereotyp. Dem ersten Charakterdarsteller (*actor primarum*) kam eine hervorragende Rolle zu, dem sich alle andern unterzuordnen hatten, und dieser bestimmte zusammen mit dem *actor tertiarum partium* den Spielverlauf. Dem komischen Fach gehörten die zweite und vierte Rolle an, der *stupidus* bzw. *parasitus*. Insbesondere der *stupidus* trug mit seinen komischen und burlesken Auftritten zusammen mit den beiden Charakterdarstellern zum Gelingen eines Stücks bei. Er war äusserlich erkennbar durch Pausbacken, kahl rasiertem Schädel und buntscheckigem Flickenkleid, ähnlich dem Harlekin in der *Commedia dell'Arte*.

Der Pantomimus, Erbe der klassischen Tragödie

Der *pantomimus* ist thematisch der Tragödie verwandt. Es wurden mythologische Szenen allein durch stilisierten Bewegungsausdruck von einem einzelnen Tänzer dargestellt, der mit Hilfe verschiedener Masken ohne Schallöffnung und reicher Kostüme verschiedene Personen, auch Frauen, nacheinander darstellte. Begleitet wurde der Pantomime von einem Sänger oder Chor, der den meist griechischen Text vortrug, sowie von Musik; beides hatte aber eine untergeordnete Bedeutung, was vom Publikum eine gewisse Vertrautheit mit den mythologischen Themen erforderte.



Tänzerin; Relief im Theater von Sabratha (Libyen), Ende 2. Jh. n. Chr.

Pantomimus bezeichnete ursprünglich nur den Darsteller, nicht die Gattung. Der Alexandriner Bathyllos und sein Konkurrent Pylades aus Kilikien sollen 22 v.Chr. das Genre begründet haben. Es kann sich dabei nur um eine stilistische Erneuerung gehandelt haben; seit der Zeit um 400 v.Chr. gab es in Griechenland den solistischen Ausdruckstanz.

Sehr beliebte Themen waren die Liebesabenteuer der Menschen, Heroen und Götter; besonders die Metamorphosen des Zeus gaben dem Pantomimen Gelegenheit, sein Können unter Beweis zu stellen. Dass es bei den Tänzen oft an erotischer Deutlichkeit nicht mangelte und das Publikum mitgerissen wurde, beschreibt um 100 n.Chr. der Satiriker Juvenal:

*Wenn der zarte Bathyllus pantomimisch die Leda tanzt,
bezähmt Tuccia ihren Schoss nicht mehr, Apula stöhnt auf,
[plötzlich wie in der Umarmung, lang und jammernd]
Thymele schaut aufmerksam zu, die naive Thymele lernt jetzt noch dazu.*
(6.63 ff.)

Der Pantomime musste hohe geistige und körperliche Vorzüge aufweisen sowie eine erotische Ausstrahlung besitzen, musste körperlich beweglich sein und über ein besonders ausgeprägtes Händespiel verfügen. Vorausgesetzt war auch die Kenntnis der gesamten Geschichte und Literatur, vor allem Homer, Hesiod und die andern wichtigen Tragiker. Die Pantomimen bildeten über ihre Schüler ganze Dynastien. Besonders in der Spätantike gab es auch Frauen als Pantomimen.

Organisation der Spiele

Szenische Spiele durften bei keinen Feierlichkeiten fehlen. Es gab einmal die *ludi publici*, die offiziellen, gesetzlich festgelegten Spiele zu Festtagen. Ihr religiöser Ursprung und sakraler Charakter trat aber seit der ausgehenden Republik hinter dem des Volksfestes zurück. Neben diesem amtlichen Spielkalender gab es eine Vielzahl weiterer Feste, oft spezifisch lokale Anlässe, insbesondere wenn von einem Privatmann Spiele bei der Erlangung von Ämtern oder Ehrungen gegeben wurden.

Das Spielwesen unterstand dem Magistrat eines Ortes, meist dem Aedil. Bau und Unterhalt des Theaters und die Spiele wurden aus der Stadtkasse finanziert, oft jedoch auch mit namhaften Beiträgen von privater Hand. Der die Feste ausrichtende Beamte, Priester oder Privatmann (*curatores ludorum*) schloss mit dem verantwortlichen Leiter einer Schauspieltruppe (*dominus gregis*) einen Vertrag über die Aufführung ab. Mit der ausgehandelten Summe besorgte dieser die Inszenierung auf eigenes Risiko: Er erwarb vom Dichter ein Stück, bezahlte Schauspieler und Musiker sowie die notwendige Ausstattung. Oft spielte er selbst auch eine führende Rolle im Stück. Angehörige der Oberschicht oder einzelne Städte hielten ihre eigenen Schauspieltruppen. Auch gab es Unternehmer mit eigenem Ensemble, das sie weitervermieteten.

Über das Programm der Veranstaltungen weiß man wenig. Bekannt ist, dass besonders bei privaten Spielen das Publikum noch verpflegt wurde oder Ge-

schenke erhielt. Die Sitzordnung innerhalb des Theaters dürfte wohl überall gemäss den Verordnungen des Augustus hierarchisch gewesen sein: In der Orchestra nahm die Noblesse auf eigenen Stühlen Platz, in den untersten Sitzreihen sassen die Ritter, darüber die Bürger und zuoberst die untersten Klassen.

Der Besuch des Theaters bot nicht nur während, sondern vor allem vor und nach den Aufführungen Möglichkeiten, Kontakte zu knüpfen. So empfahl Ovid:

*Du aber geh auf die Jagd vor allem im Rund des Theaters:
Grössren Ertrag bringt der Ort, als Du dir selbst erhoffst.
Dort wirst etwas zum Lieben und etwas zum Spielen du finden,
und was du einmal berührn und was festhalten willst. [...]
Ebenso eilen zum volksreichen Spiel die gepflegten Frauen.
Oft hat die riesige Schar mir die Entscheidung erschwert.
Sie, die zum Sehen kommen, sie kommen gesehen zu werden
Sittsamer Anstand gerät an diesem Ort in Gefahr.*
(Ars amatoria I, 89 ff.)

Dies und die gebotenen Stoffe veranlassten den Bischof von Karthago, Cyprian, in der Mitte des 3. Jahrhunderts zur Bemerkung: *Manche Frau hat keusch das Theater betreten, schamlos kehrte sie zurück.* (Donat. 8)

Schauspieler, verehrt und verachtet

Eine Schauspieltruppe bestand meist aus sechs Darstellern, die mehrere Rollen übernehmen konnten: es gab jedoch keine festgeschriebene Begrenzung der Schauspielerzahl wie im alten Griechenland.

Der Schauspieler musste einen schönen und athletischen Körper besitzen und Gestik und Tanz beherrschen. Darüberhinaus sollte er über eine gute, kräftige Stimme verfügen und singen können. Die Laufbahn auf der Bühne begann bereits sehr früh, die jüngste Schauspielerin erreichte schon mit fünf Jahren Berühmtheit, mehrere Stars sind im Alter von neun bis zwölf Jahren erwähnt.

Hervorragende Schauspieler erlangten die Gunst des Publikums, wurden bewundert und geliebt, ein eigentlicher Starrummel konnte sich um sie entfalten. Besonders Pantomimen wurden die Geliebten mancher Frau der römischen Oberschicht.

Nur Sklaven und Freigelassene waren in der Kaiserzeit berufsmässige Schauspieler. Unabhängig von ihrem rechtlichen Status lebten sie in bürgerlicher Ehrlosigkeit, waren eingeschränkt in ihren öffentlichen und privaten Rechten: Sie durften keine städtischen Ehrenämter bekleiden, konnten kein ordentliches Gerichtsverfahren beantragen und hatten kein Anklagerecht. Darüberhinaus gab es Beschränkungen bei der Ehe. Einige, selbst Sklaven, erwirtschafteten aber ein beträchtliches Vermögen und kamen zu öffentlichen Ehren, insbesondere die kaiserlichen Schauspieler. Die meisten blieben aber eher arm.

Auch der Kirchenschriftsteller Tertullian bemerkte diesen Widerspruch um 200: *Nimm die Veranstalter und Organisatoren von Schauspielen: Wagenlenker, Schauspieler, Athleten und Gladiatoren, jene heissgeliebten, denen Männer ihre Seelen, Frauen aber auch ihre Körper feilbieten, deretwegen sie sich dessen schuldig machen, was sie [sonst] tadeln, - all diese schätzen sie gerade aufgrund der Kunst gering, wegen der sie diese preisen, und setzen sie herab, ja verurteilen sie in aller Offenheit zu Schande und Minderung ihres bürgerlichen Status, indem sie diese von den Rathäusern, den Rednertribünen, dem Senat, dem Ritterrang und zugleich allen übrigen Ehren sowie manchen Auszeichnungen fernhalten. Welche Tollheit! Sie lieben, wen sie bestrafen; sie verachten, wen sie schätzen; sie preisen die Kunst, den Künstler [aber] brandmarken sie.* (De spectaculis 101 – 102)

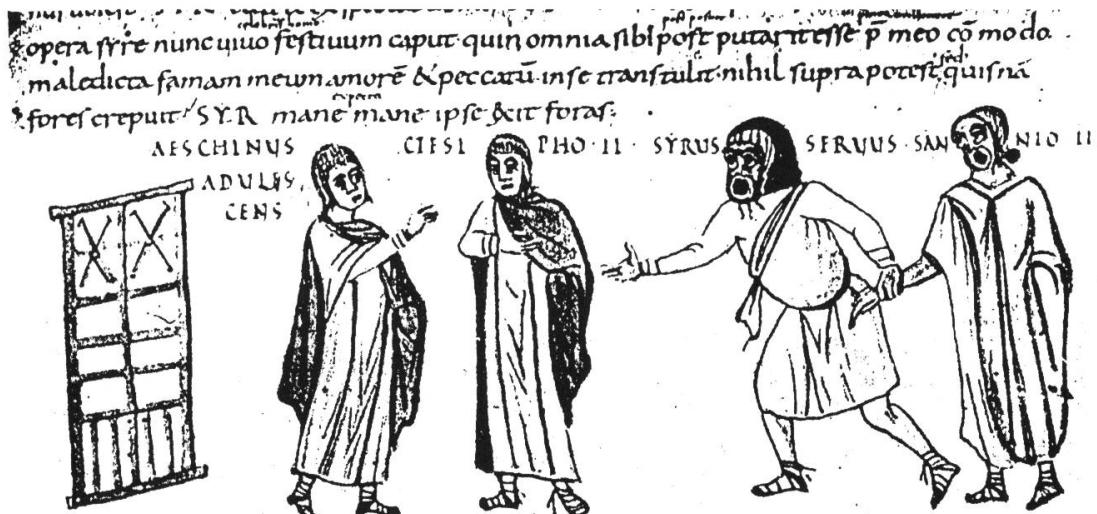
Mochten manche Römer auch an dem lockeren Lebenswandel der Schauspieler gelegentlich Anstoss nehmen, so war doch die Wertschätzung des Theaters und der Schauspieler in allen Schichten der Gesellschaft ungebrochen gross. Das Theater war ein anerkannter und wesentlicher Bestandteil der Unterhaltung jener Zeit. Es befriedigte die Schaulust und kam mit freizügigen und erotisch stimulierenden Szenen den Begierden nur allzugern entgegen; sehr zum Missgefallen des Christentums. Tertullian brachte dies auf die Kurzform: *Sittsamkeit kann man im Theater nicht lernen* (De spectaculis 25,1). Ausführlicher war dagegen sein Zeitgenosse Clemens von Alexandria: [...] nicht ohne Berechtigung könnte man die Stadien und Theater «einen Sitz des Verbrechens» nennen [...]. Voll sind ja diese Zusammenkünfte von mannigfaltiger Unordnung und frevelhaften Taten, und die Gelegenheit des Zusammenkommens bietet den Anlass für ungebührliches Verhalten, indem Männer und Frauen bunt durcheinander zusammentreffen, um sich einander anzusehen.

Schon in dieser Hinsicht ist eine solche Versammlung eine frivole Sache. Denn infolge der lüsternen Blicke werden die Begierden erhitzt, und da die Augen sich der erstrebten Musse hingeben können, gewöhnen sie sich daran, die Leute in ihrer Nähe unverfrogener anzublicken, und fachen so die erotischen Begierden an. Verboten seien mithin auch die Schauspiele und Darbietungen zum Zuhören, die voll von dummen Witzen und vielem blöden Geschwätz sind. Denn welche Handlung ist so schändlich, dass man sie nicht in den Theatern zeigte? Welches Wort ist so schamlos, dass die Posse reisser es nicht aussprechen würden? Diejenigen aber, welche die von solchen Leuten gebotenen schlimmen Dinge geniessen, ahnen das bildlich Dargestellte zu Hause sichtbar nach [...]. (Paedagogus III, 76-77)

Dieser ablehnenden Haltung dem Theater gegenüber folgend, bezeichneten die Kirchenordnungen und Synoden seit dem 3./4. Jahrhundert Schauspieler und Tänzer als unchristliche Berufe. Kaiser Justinian, dessen Gattin Theodora selbst Mimin war und die frechsten Tänzerinnen Roms an Schamlosigkeit übertroffen haben soll, verfügte 526 n.Chr. das Verbot der Pantomimen und die Schliessung des Theaters von Antiochia. Letzte Pantomimendarstellungen fanden an den Höfen Theoderichs und Geiserichs statt. Dies bedeutete das Ende der antiken Theatertradition, die zu einem reinen Unterhaltungsgenre der breiten Massen geworden war.



Pantomimendarstellerin mit verschiedenen Masken; Elfenbeinschnitzerei aus Trier, Ende 5. Jh. n. Chr.



opera fratre nunc quo festuum caput quin omnia sibi post putari tene p' meo cō modo
 maledicta famam meam amore & peccatum in se translatu' nihil supra potest quis na
 fores crepuit / SYR mane m' vie ipse dicit foras.

AESCHINUS CINESI PHO II SYRUS SERVUS SAN NIO II

ADULUS CENS

ubiest ille sacrilegus? AN men querit nū quid han effert occidi nihil video;
 chem opportune te ipſu querito quid fit et ctesiphonitato est omnis res, omittit uero ctesi
 ton tuu; (It ego illa facile uero omittit qui quidem te habeam fratre omi... aeschime
 omiger manu uer cor cora in os te laudat amplius, ne id ad sen' tandi magis quā qd
 habeam gratum facere & istame; A E S ait in ep̄te quas in nunc non norimus nos internos
 ctesiphio sed hoc in hidalet nos paucis sero scisse & pacem meū locū redisse ut si omnes
 cuperent tibi nihil possent auxiliarier; C I E pudebat, A E S aha fruilitia est ista et
 non tibi domum obtemperat.

Illustration zu den Komödien des Terenz; Handschrift aus dem 9. Jh. nach einer Vorlage des 4. Jh. n. Chr.

Wurden die Texte der klassischen Dramen als Lesestoff weitertradiert, so blieb wegen ihres unliterarischen Charakters von *mimus* und auch von *pantomimus* nichts erhalten. Entsprechend sind auch die Nachwirkungen auf andere Possenformen bis hin zur *Commedia dell'Arte* kaum nachvollziehbar.

Will man sich eine Vorstellung von den Theateraufführungen und den Festlichkeiten im römischen Lenzburg machen, so muss man auf Darstellungen an anderen Orten zurückgreifen, in der Annahme, dass es hier wie dort ähnlich abließ. Die Organisation dürfte für die öffentlichen Spiele in den Händen des Vorstehers der *vicani* oder eines Priesters gelegen haben. Dieser engagierte eine Schauspieltruppe und finanzierte sie mit öffentlichen und privaten Geldern. Zum Fest, das in der Regel mehrere Tage dauerte, kamen aus der näheren und weiteren Umgebung einige Tausend Leute nach Lenzburg. Es wird einen prozessionsartigen Umzug gegeben und man wird den Göttern geopfert haben. Unabdingbarer Bestandteil der Feste waren die Aufführungen im Theater. Gespielt wurde auf einer kleinen Bretterbühne, entsprechend dem Zeitgeschmack wohl selten etwas anderes denn ein *mimus*, und auch hier wird die im römischen Theater übliche Schlussformel gebraucht worden sein: *Wenn es gut gefallen euch, gewähret Beifall dem Spiel und dankend lasst uns alle nun nach Hause gehn!* (Sueton, Divus Augustus 99)

Literatur

- Bieber, Margarete: Denkmäler zum Theaterwesen, Berlin 1920.
- Bieber, Margarete: The History of the Greek and Roman Theater, Princeton 1961.
- Blume, Horst-Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen, 3. Aufl. Darmstadt 1991.
- Boekel, Georgette van: Roman Terracotta Figurines and Masks from the Netherlands, Introduction and Catalogue III, in: Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek 36, 1986, S. 25-404.
- Fugmann, Joachim: Römisches Theater in der Provinz = Schriften des Limesmuseums Aalen Nr. 41, Stuttgart 1988.
- Kerner, Hedwig: Die Masken von Mautern a. d. Donau, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes 38, 1950, Beiblatt Sp. 161-180.
- Landes, Christian [Hrsg.]: Spectacula-II, le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades des Lattes 1989, Lattes 1992.
- Landes, Christian [Hrsg.]: Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine. Ausstellungskatalog Lattes.
- Lefèvre, Eckard [Hrsg.]: Das römische Drama, Darmstadt 1978.
- Niffeler, Urs: Römisches Lenzburg:Vicus und Theater =Veröffentlichungen der Gesellschaft Pro Vindonissa VIII, Brugg 1988.
- Schleiermacher, W.: Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien, in: Corrolla Memoriae Erich Swoboda Dedicata (= Römische Forschungen in Niederösterreich, 5) Graz-Köln 1966, S. 205-213.
- Seiterle, Gérard: Maske, Ziegenbock und Satyr, in: Antike Welt 19, 1988, S. 2-14.
- Weeber, Karl-Wilhelm: Panem et circenses, Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom, Mainz 1994.

Abbildungsnachweis:

- M. Bieber 1920: 4, 17; M. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard; Das Klassische Griechenland, München 1971: 6,7; R. Drößler; Kunst der Eiszeit, Leipzig 1980: 9; Fugmann 1988: 14, 16; Ch. Holliger, Umiken: 10, 15; Jahresbericht der Gesellschaft Pro Vindonissa 1966: 5; T. Kraus, L. von Matt; Lebendiges Pompeji, Köln 1977: 12, 13; U. Niffeler, 1988: 1; G. Seiterle 1988: 8; H. Weber, Lenzburg: 2, 3; Stadtmuseum Worms: 11