Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter

Herausgeber: Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg

Band: 70 (1999)

Artikel: Das Drama der Kaiserzeit zwischen Oppositionsliteratur und Music-Show

Autor: Blänsdorf, Jürgen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-917945

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: 10.12.2025

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

Das Drama der Kaiserzeit zwischen Oppositionsliteratur und Music-Show*

von Jürgen Blänsdorf

I.

Wer in einer archäologischen Veranstaltung über die Geschichte des antiken Dramas zu sprechen hat, fühlt sich immer an das Märchen von den zwei Königskindern erinnert, die nicht zusammenkommen konnten. Denn die Geschichte des antiken Theaterbaus und die Geschichte der griechischen und der römischen Tragödie sind das geradezu klassische Beispiel für die Schwierigkeit, die Überreste zweier bedeutender Kulturbereiche, der bildenden Kunst und der Literatur, die einmal zusammengehörten, wieder aufeinander zu beziehen.

Im klassischen und im nachklassischen Griechenland ist der Befund noch einigermaßen günstig: zwar wurde keine der Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides, keine der Komödien des Aristophanes in den heute erhaltenen Steintheatern von Athen, Epidauros oder Syrakus uraufgeführt, da diese alle wenigstens erst ein Jahrhundert später erbaut wurden, aber immerhin ihre Wiederaufführungen und die Inszenierungen neuer Dramen fanden dort über viele Jahrhunderte statt. Dagegen gingen in Rom die Geschichte des Dramas und die des Theaterbaus eigene Wege. Als nach fast 200jähriger Theatertradition im Jahr 55 der römische Senat auf Betreiben des repräsentationshungrigen Generals und Politikers Cn. Pompeius Magnus seinen Widerstand gegen einen festen Theaterbau aufgeben mußte und das erste marmorne Prachttheater Roms mit prunkvollen Festspielen eröffnet wurde, hatte die Produktion neuer Tragödien und Komödien schon seit mehreren Generationen aufgehört. In der Zeit Ciceros und Caesars lebten die Bühnen von der Wiederaufführung der uralten Stücke eines Pacuvius, Ennius und Accius, die immer mehr zu Ausstattungsstücken vor luxuriösen Bühnenwänden verkamen. In der Zeit des Augustus sind einige wenige damals berühmte neue Stücke zu verzeichnen, der Thyestes

**Vortrag von Prof. Dr. Jürgen Blänsdorf, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, gehalten an der Eröffnung der Ausstellung «Masken, Mimen und Tragödien-Theaterspiele in den römischen Provinzen» am 4. September 1998 im Museum für Vor- und Frühgeschichte in Frankfurt am Main. Es handelt sich dabei um die vom Museum Burghalde Lenzburg in Zusammenarbeit mit Christian Holliger erarbeitete Ausstellung «Lenzburg – ein römisches Provinztheater». Die Ausstellung wurde und wird noch in folgenden Museen gezeigt: Lenzburg, Burghalde (6. März 1997 – 31. Januar 1998), Wels/A, Stadtmuseum (19. Februar – 23. August 1998), Frankfurt, Archäologisches Museum (4. September – 15. November 1998), Augsburg, Römermuseum (4. Dezember 1998 – 28. Februar 1999), Bad Neuenahr-Ahrweiler, Museum Römervilla am Silberberg (März – Juli 1999).*

des P. Varius Rufus, der bei den Triumphalspielen des Augustus im Jahre 29 v. Chr. aufgeführt wurde, und die Medea des P. Ovidius Naso, der sich nach seiner Liebesdichtung einmal – aber bezeichnenderweise auch nur einmal – in einer höheren Gattung, der Tragödie, versuchen wollte. Beide Tragödien sind verloren, so daß wir nicht mehr beurteilen können, ob der Thyestes des Varius, der ja das blutige Ende des Bruderkampfes zwischen Atreus und Thyest um die Macht darstellte, sich irgendwie auf den gerade beendeten Bürgerkrieg bezog; es ist aber bezeugt, daß er das Thema des grausamen Tyrannen behandelte, das auch weiterhin die Tragödiendichter des 1. Jahrhunderts der Kaiserzeit beschäftigte, mochten die Tragödien nun Atreus oder Thyest heißen.

Denn aus griechischem Erbe brachte die Tragödie, die ja nicht einfach den Mythos darstellen oder ganz allgemein das Schicksal des Menschen deuten wollte, den Bezug auf die Polis und damit ein politisches Potential mit. Auch in der späten Republik hatten die Schauspieler oder das Publikum es schon verstanden, einzelne Tragödienverse auf die aktuelle Situation, auf beliebte oder verhaßte Politiker – vor allem Cicero, Pompeius und Caesar – zu münzen und diese zum Erröten oder Erblassen zu bringen.

Weil es nun unter der Herrschaft der Kaiser, die das Theater wie fast alle sonstigen Festspiele finanzierten, organisierten und strikt kontrollierten, lebensgefährlich wurde, sich auf der Bühne politisch zu äußern, zogen sich die Dramatiker vom Theater zurück. So hatte sich im Jahre 34 n. Chr. eine gewisser Mamercus Aemilius Scaurus mit seinem Atreus, dem grausigen Schauspiel über einen siegreichen Tyrannen, von Kaiser Tiberius ein Todesurteil eingehandelt. Auch der Philosoph, Staatsmann und Tragödiendichter L. Annaeus Seneca hat seine unter den Kaisern Claudius und Nero verfaßten Tragödien vermutlich nie auf die Bühne gebracht: zu prononciert diskutierte er in ihnen immer wieder das Thema der außer Kontrolle geratenen Macht tyrannischer Könige, nicht nur in seinem Thyest, in dem wieder der Bösewicht Atreus triumphierte, sondern auch im Agamemnon, im Oedipus und erst recht in der Medea, in der eine Frau Opfer zweier auf ihre Macht bedachter Männer wurde. Ein Nachahmer Senecas hat diese politische Absicht genau begriffen und in einem Historien-Schauspiel Octavia, das die Verstoßung der Octavia durch ihren tyrannischen Gatten, den Kaiser Nero, darstellte, den Kaiser und seinen mächtigen und hier doch ohnmächtigen Minister, nämlich Seneca selbst, über Macht und Recht streiten lassen. Ungefähr ein Jahrzehnt nach beider Tod, im Jahr 77 soll Curiatius Maternus durch seine Tragödien, die er zeitgemäß nur rezitierte, absichtlich die Mächtigen gereizt haben. Tacitus, der davon berichtet, läßt ihn sagen: «Was mein Cato noch nicht gesagt hat, wird bald mein Thyest sagen.» Ihm dienen also die Historie ebenso wie der Mythos dem gleichen Zweck: der kaum verhüllten politischen Opposition. Weil er es immerhin gewagt hatte, diese Stücke öffentlich zu rezitieren, waren seine Angriffe zum Stadtgespräch geworden, doch hatte er das Glück, unter dem einigermaßen toleranten Kaiser Vespasian zu leben, der auch derbe Späße nicht übelnahm.

Die literarische Tragödie wurde so bestenfalls zum Lese- oder Rezitationsdrama; über Tragödienrezitationen nach den ewig gleichen Stoffen des griechischen Mythos konnten jedoch die Satiriker und Epigramm-Dichter des 1. und 2. Jahrhunderts der Kaiserzeit nur noch verächtlich spotten. Auch spätere Versuche sind kaum mehr als literarische Spielereien, die nicht dazu bestimmt waren, je auf die Bühne zu kommen: wenn etwa am Ende des 2. Jahrhunderts ein Hosidius Geta aus Hexameterstücken der Aeneis Vergils eine Medea-Tragödie zusammenbastelte, in der es ihm vor allem um Leidenschaften, Unheimliches und Grauenvolles, aber nicht um eine spielbare Handlung ging, oder wenn schließlich Ende des 5. Jahrhunderts ein gewisser Blossius Aemilius Dracontius eine Orestis tragoedia dichtete, die in Wirklichkeit eine kleine epische Erzählung war, war kein Regisseur zu einer Inszenierung gefordert.

Doch das Schicksal der griechischen Tragödie war auch unter dem römischen Imperium nicht so ungünstig verlaufen: sie war zwar vor allem Lesestoff der gebildeten Kreise, aber Aufführungen sind noch im 1. und 2. Jh. n. Chr. in Griechenland und in den zahlreichen Theatern Kleinasiens gut bezeugt. Und wenn in dieser Epoche der griechische Satiriker Lukian eine Tragödienparodie verfaßte, eine Podagra-Tragödie, muß es eine lebendige Theaterpraxis gegeben haben, die seinen Spott herausforderte.

II.

Was aber wurde denn in den unzähligen römischen Theatern Roms, Italiens, der westlichen und der östlichen Provinzen vor offenbar nach Tausenden zählenden Zuschauern gespielt? Denn jede einigermaßen wirtschaftlich potente Bürgergemeinde leistete sich aus kommunalen oder privaten Mitteln einen festen, meist reich ausgestatteten Theaterbau – manche auch deren zwei – und verlegte sie möglichst in das Zentrum der Stadt, nahe bei Forum, Curia und Juppitertempel. Schon bevor Rom selbst zu schließlich 3 Theatern in der Zeit des Augustus kam, besaßen viele süd- und mittelitalienische Gemeinden längst beachtliche Theaterbauten. Die Zahl nahm im 1. Jh. der Kaiserzeit zu; aber die meisten der noch heute so eindrucksvollen Riesen-Prachtbauten entstanden im 2. Jh. – damals also, als das literarische Drama schon längst ein Schattendasein im Bücherschrein fristete. Das Gleiche gilt für die klassischen Komödiendichter Plautus und Terenz, für die sich mehr die Philologen als die Regisseure interessierten. Auch die derben Schwänke und Possenspiele, die Atellanen und Mimen, die witzig, anzüglich bis obszön waren und sich gelegentlich politische Seitenhiebe leisten konnten, reichen zur Erklärung des Theaterphänomens nicht aus. Die Theaterbauten selbst geben fast keine Auskunft – oder allenfalls die falsche: denn noch immer dienten als Dekor die traditionellen Götterstatuen, Dionysosprozessionen und die tragischen und komischen Masken. Wer etwa im kleinasiatischen Perge den herrlich erhaltenen dionysischen Thiasos an der Bühne sieht, kommt unweigerlich auf die Idee, hier müsse klassisches Theater gespielt worden sein. Aber die Dekoration folgte nur der Tradition und sagte nichts mehr über die Gegenwart aus. Bisweilen verraten architektonische De-

tails, Malereien oder Mosaiken sogar erstaunliche Zweckentfremdungen: Tierhetzen, Gladiatorenkämpfe, sogar Schiffskämpfe wurden z. B. in Korinth, Bulla Regia und Athen abgehalten. Aber da die Bühnen bis zum Ende der Antike hartnäckiger Bestandteil der Theater blieben, muß sich dort doch etwas abgespielt haben, was die Massen über mehrere Jahrhunderte hin zu fesseln vermochte.

Den Schlüssel bilden mehrere Nachrichten, daß zwei aus dem griechischen Osten stammende, von Augustus persönlich geförderte Schauspieler namens Bathyllus und Pylades eine Neuerung mitbrachten, den Pantomimus. Der Begriff deckt sich nur zum Teil mit dem der heutigen Pantomime. Denn im augusteischen und dann im kaiserzeitlichen Pantomimus traten zwar Schauspieler auf, die eine Handlung stumm, nur durch ihr Gebärdenspiel tänzerisch darstellten. Aber sie wurden von einem Flötenspieler und einem Chor, später von großen Orchestern begleitet. Schon Seneca bezeugt riesige Orchester mit Flötenbläsern, Trompeten und Orgeln – aber wiederum ist von dem reichen Musikleben keine einzige Note überliefert. Der lateinische Fachausdruck für Pantomimus, fabula saltica, besagt, daß eine Tragödie gewissermaßen getanzt wurde. Als Stoffquelle dienten v. a. die Tragödien des Euripides, die schon genügend Anlaß für effektvolle Darstellungen von Leidenschaften boten. Aber natürlich mußten sie für die pantomimische Darstellung, die ja keine Sprechverse, keine Monologe und keine Dialoge mehr kannte, umgeschrieben werden. Ein anschauliches – leider auch nur fast einziges – Beispiel eines solchen Pantomimus gibt Apuleius im 10. Buch seines Goldenen Esels: im Theater von Korinth traten – nach einem Waffentanz mehrerer Knaben und Mädchen – fünf Tänzer in den Hauptrollen und weitere Begleiter, dazu Flötisten und Chöre auf, um das Urteil des Paris darzustellen. Die Tänzer, die stumm agierten, wirkten durch ihre Schönheit, ihre harmonischen Bewegungen und ihre halbdurchsichtigen wehenden Schleiergewänder. Die ziemlich handlungsarme Episode spielte in einer naturalistischen Szenerie mit Berg, Bäumen, Quelle, einem Hirten, nämlich Paris, und sogar Ziegen. Die gesamten Aufbauten verschwanden am Ende in einer Versenkung. Aber danach sollte als Sondernummer der unglückliche, in einen Esel verwandelte Lucius auftreten, um sich in aller Öffentlichkeit mit einer zum Tode verurteilten Mörderin zu paaren – in letzter Minute, als das technische Personal noch über die schöne Tanzpantomime staunte oder mit den Umbauten beschäftigt war, gelang es dem Esel, sich davonzustehlen. Diese zum Glück mißlungene Begleitprogramm spricht deutlich für das künstlerische Niveau des kaiserzeitlichen Pantomimus.

Für die Beliebtheit dieser Tanz- und Musikshows spricht, daß mit den Libretti für Pantomimen, von denen leider kein einziges überliefert ist, viel Geld zu verdienen war: wir kennen einige Namen solcher Librettisten, darunter zwei berühmte Dichter, Lucan und Statius, die sich für solche Tätigkeit nicht zu schade waren – zumal die Pantomimen höchste Gunst genossen: der Kaiser Nero richtete nicht nur derartige Festspiele ein, sondern entblödete sich nicht, selbst als Pantomime öffentlich in Rom, Neapel und Athen aufzutreten, und

zwar auch in Frauenrollen: ein römischer Kaiser, der einen rasenden Hercules, einen verbannten Oedipus und eine gebärende Canace spielte – er liebte ja überhaupt jede Art Bizarrerien -, mag schon ein absonderlicher Anblick gewesen sein.

Überhaupt kann Nero, der sich selbst als künstlerisches Multitalent empfand, als Beispiel für die vielen Unterhaltungssparten der Kaiserzeit dienen, die ihren Platz im Theater gefunden hatten: denn Nero trat außerdem als Sänger mit selbst komponierten Arien auf – solche Arien wurden wiederum aus Tragödien des Euripides entnommen und aus Monologen musikalisch umgesetzt – sie hießen fabula cantata, also etwa «Tanztragödie»: auch hierzu gehörten als Begleitung Flötenspieler und bald – wie in den Pantomimen – beträchtliche Orchester; als Solist trat der Kaiser mit der Leier, also als Kitharöde auf; er rezitierte aus einem eigenen Epos und deklamierte Kunstreden – für Beifall und Siegespreise für all diese verschiedenen Darbietungen, von denen professionelle Künstler natürlich nur eine beherrschten, sorgte brav die kaiserliche Administration!

Man muß jedoch Neros zweifelhafte künstlerische Ambitionen vor dem Hintergrund einer ausgedehnten Unterhaltungsbranche sehen – mit reisenden Stars und zugehörigem Starkult, der das oft parteiische Publikum bis zu tätlichen Auseinandersetzungen hinriß. Und dennoch bietet die italische Szene nur einen schwachen Abglanz des im griechischen Osten institutionalisierten Festspielbetriebs – und daran sollte man denken, wenn man die Riesentheater von Ephesos, Milet, Aspendos, Amman, Gerasa und ebenso in Nordafrika usw. besichtigt. Im Osten blieb die klassisch-griechische Tradition des künstlerischen Wettbewerbs, des Agons, erhalten: jeder Kithara- und Flötenspieler, jeder Sänger, Tänzer, Schauspieler und Pantomime, jeder Chor, jeder Rezitator von Gedichten oder Reden trat in Konkurrenz zu anderen auf und konnte gut dotierte Preise gewinnen. Die Massen, die solche Veranstaltungen anzogen, brachten regelmäßig soviel finanziellen Gewinn für die Städte, daß die Festspiele zu Wirtschaftsfaktoren wurden und die Stadtväter nicht nur die Sieger durch Ehrenbürgerrechte und Ehrenstatuen – wovon ein gewisser T. Iulius Apolaustus über 30 erhielt! -, Geschenke und Steuervorteile an sich zu binden versuchten, sondern auch die Festspieltermine überregional aufeinander abstimmten. Entsprechend kostbar war die Ausstattung: reich dekorierte und technisch raffiniert ausgerüstete Theaterbauten, kostbare Kostüme, die, um die Personen in den Riesentheatern besser sichtbar zu machen, dick ausgepolstert waren; die Schauspieler trugen hohe Masken mit geschlossenem Mund, weil sie ja stumm agierten, und noch höhere Perücken und stolzierten schwerfällig auf gewaltigen Plateauschuhen – alias Kothurnen! – umher. Wenn sie einmal stolperten, so behauptete der Spötter Lukian, konnten sie sich aus eigener Kraft nicht mehr erheben. Die Stoffe dieser Darbietungen waren immer wieder die griechischen Mythen. Lukian, der in seiner Abhandlung «Über die Tanzkunst» einen nicht enden wollenden Katalog von Pantomimenthemen aufzählt, behauptete – wohl doch mit ironischer Übertreibung -, daß der ange-

hende Tänzer, den gesamten griechischen Mythos und sonstige Stoffe – vom Urchaos bis zur Kleopatra von Ägypten – studieren müsse. Es gab regelrechte Pantomimen-Vereine und Pantomimenschulen, die besonders die kunstvolle Gebärdensprache lehrten. Aber es kam weniger auf den Inhalt oder gar den Gehalt als auf die Ausstattung und die rauschende musikalische Begleitung an. Daß bei dieser Darbietungsart, die eher an ein Musical als an eine griechische Tragödie erinnert, die Literatur und die von ihr transportierten Mythendeutungen auf der Strecke blieben, ist leicht zu erraten. Immerhin hatten die Pantomimen, die ohne Worte, allein mit ausdrucksvoller Gestik die Handlung und die Gefühle darzustellen hatten, den Vorteil, ohne Sprachkenntnis jedermann verständlich zu sein. Hier konnte wie in einem verkleinerten Abbild des kaiserzeitlichen Völkergemischs der Grieche neben dem Römer, der Orientale neben Menschen von den Grenzen des Imperiums im Theater sitzen und gleichermaßen verstehen und genießen.

III.

Außer dem Pantomimus hielt sich der Mimus, der seit dem Jahr 173 v. Chr. zum römischen Festspielprogramm gehörte und von reiner Improvisation teilweise zu den Qualitäten des literarischen Theaters aufgestiegen war, bis ans Ende der antiken Welt auf der Bühne. Waren es in der Tragödie und im Pantomimus die dargestellten Götter und Heroen, die den Abscheu der Christen erregten, so war es im Mimus die sprichwörtliche Obszönität. Im Mimus wurden Alltagsszenen mit turbulenter Handlung und in drastischer, stark vulgär gefärbter Sprache aufgeführt. In den Quellen ist von Betrüger-, Räuber-, Gespenster- und Ehebruchsgeschichten die Rede. Ein auf Papyrus erhaltenes Requisitenverzeichnis führt ein kurioses Sammelsurium von Alltagsgegenständen auf. Die drastische Gegenwartsnähe lud natürlich auch zu politischen Seitenhieben ein. Aber die andere Seite der Popularität bildeten lebenskluge Sentenzen, die Moral predigten oder illusionslos die menschlichen Schwächen aufdeckten – viele finden sich unter dem Namen des Publilius Syrus noch heute in unseren Lateinlehrbüchern!

Eine besondere Attraktion der Mimen bildeten die Frauenrollen, die anders als im literarischen Theater wirklich von Frauen gespielt wurden, die sich am Ende des Stücks auch noch entblößen mußten. Die Darstellerinnen galten zwar als Dirnen – und der Kaiser Justinian hatte Mühe, das alte, von ihm selbst noch bestätigte Eheverbot mit ihnen zu umgehen, um die Mimin Theodora heiraten zu können, die auf dem Mosaik von San Vitale in Ravenna so hoheitsvoll neben ihm steht. Aber trotz ihrer sozialen Minderrangigkeit wurden die mimae, die ja von Berufs wegen, schön und elegant, gebildet und geistreich sein mußten und vielfach zu Reichtum kamen, von den Männern der höchsten Gesellschaftsschichten umschwärmt.

Mimenhafte Züge trägt auch eine spätantike, wohl aus dem Gallien des 4. oder 5. Jahrhunderts stammende Komödie, der Nörgler, lat. Querolus, die der unbekannte Verfasser, ein pensionierter Verwaltungsbeamter, für seinen vornehmen

Freund, vielleicht den Dichter Rutilius Namatianus, geschrieben und wegen der ausdrücklichen Anlehnung an Plautus mit dem Zusatztitel Aulularia betitelt hatte. Das Stück, das außer einigen Handlungselementen kaum etwas mit der plautinischen Komödie gemein hat und nicht einmal mehr in Versform geschrieben ist, zeigt einen dramatisch höchst unzulänglichen Verlauf und war wahrscheinlich nicht für eine Bühneninszenierung bestimmt. Aber es drückt recht gut die pessimistische Stimmung der spätantiken Niedergangszeit aus und versucht doch, etwas Hoffnung zu vermitteln. Denn der alte Nörgler kommt gerade durch einen plumpen Betrug, den ihm ein angeblicher Zauberer antun will, zu unverhofftem Reichtum.

In den germanischen Provinzen scheint es noch besondere Darbietungen gegeben zu haben, die mit kultischen Festlichkeiten in Verbindung standen. Mehrfach sind z.B. in Worms, in Köln und Ladenburg, fratzenhafte Masken aus Keramik gefunden worden, die sogar Befestigungslöcher für Riemen haben, also vielleicht getragen werden konnten, wenn sie nicht daran als Dekoration aufgehängt wurden. Welchem Zweck sie dienten, ist noch immer unbekannt, denn sie passen zu keiner der sonst bezeugten Rollen oder Maskentypen und wurden nicht im Zusammenhang mit Theaterbauten aufgefunden.

So bestätigt sich das anfangs erwähnte Märchen von den zwei Königskindern, die nicht zueinander kommen konnten: wenn die schriftliche und die archäologische Überlieferung so wenig zusammenpassen, liegt es daran, daß in der Kaiserzeit das Drama und die Theaterpraxis eigene Wege gegangen sind. Wenn einmal Texte überliefert sind, waren sie nicht für die Bühne bestimmt, und wo wir reiche architektonische und sonstige archäologische Hinterlassenschaft des Bühnenwesens besitzen und aus literarischen und inschriftlichen Quellen viel über das intensive Theaterleben erfahren, fehlen wiederum die Texte. Jedenfalls läßt sich soviel sagen, daß es wohl seine historische Richtigkeit hat, in Athen, in Epidauros und in Syrakus die griechischen Tragiker aufzuführen, daß es aber durchaus keine Entweihung darstellt, sondern kaiserzeitlichen Zwecken entspricht, wenn man im französischen Oranges oder Arles, im türkischen Ephesos, in Side oder Aspendos oder im tunesischen Dougga ein Musical mit viel Tanz und Musik und Show-Effekten auf die Bühne bringen wollte.

Literaturhinweise:

Drama insgesamt, insbesondere Tragödie (jeweils in chronologischer Reihung):
Enciclopedia dello spettacolo, Roma 1959.
P. Grimal, Le théâtre à Rome. Travaux de la Commission de latin..., Assoc. G. Budé, Actes du IXe congrès, Paris 1975, 247-499
E. Lefèvre (Hg.), Das römische Drama (Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen), Darmstadt 1978, 361 ff.
Florence Dupont, L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique, Paris 1985.
J. Blänsdorf (Hg.), Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 4, Tübingen 1990
R. Beacham, The Roman Theatre and ist Audience, Harvard 1992

Mimus:

Romani Mimi, ed. M. Bonaria, Roma 1965
B. Marzullo, Il Mimo latino nei motivi di attualità, Acc. di Scienze, Lettere e Arti di Modena, ser. V, vol. 16, Modena 1958
P.E. Kehoe, Studies in the Roman Mime, Diss. Cincinnati 1969
H. Wiemken, Der Mimus, in: G.A. Seeck (Hg.), Das griechische Drama, Darmstadt 1979, 401-433.

Pantomimus:

E. Wüst, s.v. Pantomimus, Pauly-Wissowas Realencyclopädie, Bd. 18, 3, 1949, 833-869
G. Wille, Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Amsterdam 1967, Kap. 5 (S. 158-177): Die Musik im römischen Theater und Zirkus
W.S. Slater, Pantomimes, Didaskalia 1,2, 1994 (http://www.warwick.ac.uk/didaskalia/)

Theaterwesen und Theaterbauten:

Margarete Bieber, The history of the Greek and Roman theater, Princeton 1961
H.-D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978
R. Graefe, Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen, Mainz 1979
E. Frézouls, Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain, in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt Bd. 2, 12, 1, Berlin 1982, 343-441 (mit 54 Plänen und 22 Bildtafeln).
E. Frézouls, La construction du theatrum lapideum et son contexte politique, in: Théâtre et spectacles dans l'antiquité. Actes du colloque de Strasbourg, 5-7 nov. 1981, Trav. du Centre de recherches sur le Proche-Orient et la Grèce antiques 7, Leiden 1983, 193-214