



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Antje Wessels, „Theater und Realität in der römischen Kaiserzeit“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

[http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/wessels.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/wessels.pdf)

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

[http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/)

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

## Theater und Realität in der römischen Kaiserzeit

Antje Wessels

[abw@zedat.fu-berlin.de](mailto:abw@zedat.fu-berlin.de)

[1] In seiner Epigrammsammlung *De Spectaculis*, die er anlässlich der 80 n. Chr. von Titus ausgerichteten Festivitäten zur Eröffnung des Flavischen Amphitheaters verfaßte,<sup>1</sup> berichtet uns der Dichter Martial von der Aufführung eines Mimus, bei der ein zum Tode verurteilter Verbrecher die Rolle des Räubers Laureolus zu übernehmen hatte und dabei lebendig, am Kreuze hängend, von wilden Tieren zerrissen wurde: „Wie Prometheus, am skythischen Felsen gefesselt, mit seiner üppigen Leber den hartnäckigen Vogel nährt, so hält dem Kaledonischen Bären seine nackten Eingeweide hin der am echten Kreuz hängende Laureolus“<sup>2</sup> – eine würdige Strafe, so befindet Martial; denn der Darsteller habe wie die Figur, die er verkörpert, einen Menschen umgebracht. Ob die Darsteller ihren Auftritt überlebt haben, die bei den Feierlichkeiten die Rolle der von sexueller Leidenschaft zu einem Stier ergriffenen Pasiphae, des Erfinders Daedalus oder des Orpheus zu übernehmen hatten,<sup>3</sup> ist zwar nicht überliefert. Doch ist die Wahrscheinlichkeit gering, daß bei den auf Überbietung angelegten Inszenierungen auf eine konsequente Durchführung verzichtet wurde: Zu sehen war ein Laureolus, dessen Tod am Kreuz nach den Regeln der *damnatio ad bestias* beschleunigt wird; ein

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Kathleen M. Coleman, „The Liber Spectaculorum: Perpetuating the Ephemeral“, in: Farouk Greving (Hrsg.), *Toto Notus in Orbe: Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart 1998, 15-36, und dies., *Martial Liber spectaculorum. Text, Translation, and Commentary*, Oxford 2005 (im Druck).

<sup>2</sup> Martial, *De Spectaculis* 9 (Zitat: 9, 1-4) [Zählung im folgenden nach der Edition von D. R. Shackleton Bailey, *M. Valerii Martialis Epigrammata*, Stuttgart 1990]. Siehe dazu grundlegend: Kathleen M. Coleman, „Fatal charades: Roman executions staged as mythological enactments“, *Journal of Roman Studies* 80 (1990), 44-73, bes. 61-66. Vgl. ferner: Jürgen Wertheimer, „Blutige Humanität“, in: Peter Gendolla, Carsten Zelle (Hrsg.), *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg 1990, 33. Augusta Höhle, Anton Henze, *Römische Amphitheater und Stadien. Gladiatorenkämpfe und Circusspiele*, Zürich, Freiburg i. Br. 1981, 56-58.

<sup>3</sup> Martial, *De Spectaculis* 6 (Pasiphae), 10 (Daedalus) und 24 (Orpheus).

Orpheus, von dessen Sangeskunst sich zwar eine Menge anderer Tiere bezaubern läßt – nicht aber ein undankbarer Bär;<sup>4</sup> und ein Daedalus, der während eines derartigen Bärenangriffs von den Flügeln seines mythischen Vorgängers nur träumen kann.<sup>5</sup> „Was auch immer der Mythos erzählt“, ruft der Epigrammatiker dem Veranstalter der Spiele zu, „die Arena überbietet es für dich“.<sup>6</sup>

[2] Welche Wirkung die ästhetisierte Darstellung der realen Körperverletzungen auf die Zuschauer gehabt haben mag, ist schwer zu beantworten. Zum einen geben die Epigramme, die Martial diesen Ereignissen gewidmet hat, nicht in allen Fällen einen eindeutigen Aufschluß darüber, ob die Inszenierung einer *fabula* oder die körperliche Gewalt gegen die *Darsteller* der Figuren im Vordergrund stand: Während es sich beim *Laureolus* ganz offensichtlich um einen Mimus<sup>7</sup> handelt, bleibt es ansonsten unklar, ob sich das Publikum auf ein ästhetisches Ereignis oder auf den Vollzug eines imperialen Ordnungszeichens einzustellen hatte. Zum anderen wissen wir nicht – und das betrifft insbesondere die Aufführung des Mimus –, mit welcher Erwartungshaltung das Publikum das Amphitheater betreten hat: War es, etwa in Form einer Ankündigung, darauf vorbereitet, den Protagonisten des *Laureolus* realiter leiden und sterben zu sehen? Inwieweit entsprach es den zeitgenössischen Sehgewohnheiten, zwischen dem realen Körper eines Schauspielers und dem Schauspieler als Verkörperung einer Figur zu differenzieren? Welche Rolle spielte die Erzeugung und Erwartung von Illusion?

[3] Um diesen Fragen nachgehen zu können, erscheint es als sinnvoll, drei Aspekte einzubeziehen und auf ihre Bedeutung für das kaiserzeitliche Publikum zu befragen: a) *Die Ästhetisierung von Wirklichkeit*, b) *die Politisierung der Kunst*, und c) *die Entgrenzung der Differenzen von Kunst und Nicht-Kunst sowie der ästhetischen und außerästhetischen Erfahrungsbereiche*.

[4] a) Die Ästhetisierung von Wirklichkeit zeigte sich in der römischen Kaiserzeit nicht nur in mythologischen Spielereien bei Gastmählern und privaten Veranstaltungen.<sup>8</sup> Aufgrund ihrer starken Bedeutung für das gesellschaftliche Leben haben vor allem die im Amphitheater als Gladiatorenkämpfe oder Naumachien<sup>9</sup> inszenierten (Massen-)Hinrichtungen von Straf- und Kriegsgefangenen die Sehgewohnheiten des kaiserzeitlichen Publikums in entscheidendem Maße geprägt. Entstanden aus dem in der etruskischen Totenfeier begründeten Ritus, Verstorbene durch ein Blutopfer zu besänftigen<sup>10</sup> – ein Entstehungskontext, der in zahl-

---

<sup>4</sup> Ebd., 24, 6-8: *affuit immixtum pecori genus omne ferarum | et supra vatem multa pependit avis, | ipse sed ingrato iacuit laceratus ab urso.*

<sup>5</sup> Ebd., 10: *Daedale, Lucano cum sic lacereris ab urso, | quam cuperes pinnas nunc habuisse tuas!*

<sup>6</sup> Ebd., 6, 4: *Quidquid fama canit: praestat harena tibi.*

<sup>7</sup> Zum Mimus vgl. die umfassenden und nach wie vor empfehlenswerten Darstellungen von Rudolf Rieks, „Mimus und Atellane“, in: Eckard Lefèvre (Hrsg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 348-377, bes. 361-368, und E. Wüst, „Mimos“, *Realencyclopaedie* 15.2 (1932), Sp. 1727-1764. Zusammenstellung der Fragmente und Zeugnisse bei Mario Bonaria, *Romani Mimi. Poetarum Latinorum Reliquiae* VI.2, Rom 1965.

<sup>8</sup> Beispiele bei Kathleen M. Coleman, „Fatal charades“ (wie Anm. 2), 67.

<sup>9</sup> Zu nennen wäre etwa Augustus' Inszenierung der Seeschlacht von Salamis (Ovid, *Ars amatoria* 1, 171-176) sowie insbesondere Claudius' quasi-historische Inszenierung einer Seeschlacht mit 19 000 Kriegsgefangenen auf dem eigens dafür ausgehobenen Fuciner See (52 n.Chr.), s. dazu Tacitus, *Annales* 12, 56f.

<sup>10</sup> Tertullian, *De Spectaculis* 12, 1-3f. Vgl. auch Ausonius, *De Feriis Romanis* 33ff. Zur Herleitung der Spiele aus dem etruskischen Totenritual s. auch Tertullian, *Apologeticum* 15, 5 sowie die Bemerkung bei Athenaios, *Deipnosophistai* 4, 153f.

reichen Relikten<sup>11</sup> und nicht zuletzt in der Warnung christlicher Schriftsteller nachklingt, daß der Besuch der Spiele die Teilnahme an einem *heidnischen Kult* bedeute<sup>12</sup> –, war den im 3. vorchristlichen Jahrhundert entstandenen<sup>13</sup> Gladiatorenkämpfen zwar von Anfang an ein theatrales Moment eingeschrieben. Mit der Verselbständigung der im Bestattungsritual praktizierten Tötungszeremonien zu Volksbelustigung und Spektakel hatte sich jedoch gegenüber der Ernsthaftigkeit der religiösen Handlung, wie sie allenfalls die Bezeichnung der Spiele (*ludi*) als *munera* (*munus*: Amt, Pflicht [gegenüber den Ahnen]) noch hatte bewahren können, der Charakter eines ästhetischen Spiels (*ludus*) durchgesetzt. Für die Kämpfe herangezogen wurden neben Straftätern nun auch in den eigens dafür geschaffenen Gladiatorenschulen ausgebildete Gladiatoren, die für eine Professionalisierung der Kampftechniken und damit für einen ästhetischen „Mehrwert“ sorgten. Daß sich aus dem Pragmatismus des Rituals<sup>14</sup> schließlich eine Unterhaltungsindustrie entwickelte, die der Manie einer schauspielbegeisterten Gesellschaft entgegenkam und, indem sie einzelne hervorragende Kämpfer zuweilen lebend<sup>15</sup> oder gar mit großen Ehren aus der Arena entließ, auch das Bedürfnis nach einem Starkult<sup>16</sup> zu befriedigen wußte, hat diesen Ästhetisierungsprozeß in einer Weise gefördert, die auch die *mythische* Überformung von Gewaltakten (seien sie nun mit tödlichem Ausgang oder nicht) auf Zuspruch stoßen ließ. Wenn der Kirchenvater Tertullian in seinem *Apologeticum* (ca. 197 n.Chr.) schließlich von einem Besuch im Amphitheater berichten wird, bei dem es die Verbrennung eines als Hercules und die Kastration eines als Attis auftretenden Menschen zu sehen gab, dann mag sein religionspolitisch motivierter Kommentar, man habe Kriminelle oder religiös Verfolgte *häufig* in der Rolle von Göttern und Helden auftreten lassen (*et ipsos deos vestros saepe noxii*

---

<sup>11</sup> Hierzu gehört etwa das Hinausgeleiten der getöteten Gladiatoren durch einen „Charun“, der etruskischen Variante des griechischen Fährmanns Charon, der nach den antiken Jenseitsvorstellungen die in die Unterwelt gelangten Toten gegen ein Fährgeld über den Unterweltsfluß brachte. Zu Rolle und Bedeutung der im Amphitheater tätigen Figur des Charun s. Thomas Fontaine, „Blutrituale und Apollinische Schönheit: Grausame vorgeschichtliche Opferpraktiken in der Mythenwelt der Griechen und Etrusker“, in: Hans-Peter Kuhnen (Hrsg.), *Morituri. Menschenopfer Todgeweihte Strafgerichte*, Trier 2000, 65-70. Zu den mythisch-religiösen Aspekten der Strafjustiz s. Alison Futrell, *Blood in the Arena. The spectacle of Roman Power*, Austin/Texas 1997. Weitere Belege für Relikte des ursprünglich religiösen Kontextes der Gladiatorenspiele s. Reginald Melville Chase, „De Spectaculis“, *Classical Journal* 23 (1927), 112f.

<sup>12</sup> Tertullian, De Spectaculis 12. Auch wenn Tertullian in dieser Hinsicht vielleicht übertreibt, so wäre sein Vorwurf des Götzendienstes doch ins Leere gegangen, wenn der religiöse Hintergrund überhaupt keine Rolle gespielt hätte, vgl. Frank Unruh, „Religion, Strafe und Rausch im Amphitheater“, in: Hans-Peter Kuhnen (Hrsg.), *Morituri. Menschenopfer Todgeweihte Strafgerichte* (wie Anm. 12), 77f.

<sup>13</sup> Laut der Zusammenfassung von Livius, Buch 16 sind Gladiatorenkämpfe seit 264 v.Chr. bezeugt. vgl. auch Val. Max., 2, 4.7: *Nam gladiatorum munus primum Romae datum est in foro boario Ap. Claudio Q. Fulvio consulibus.*

<sup>14</sup> Menschenopfer (vgl. Plutarch, Biographie des Marcellus 3, der das Begraben je eines lebendigen Paares von Griechen und Galliern auf dem Forum Boarium als „neuartige Opfer“ bezeichnet; Livius 22, 57 über Menschenopfer nach der Schlacht von Cannae 216 v.Chr.; Plinius Nat. Hist. 28, 12 über die Bestattung zweier [lebender oder bereits toter?] Griechen auf dem Forum Boarium) wurden in Rom erst i.J. 97 n.Chr. durch Senatsbeschluß verboten, s. Plinius, Nat. Hist. 30, 12.

<sup>15</sup> Die Todesopfer in der Arena blieben überwiegend die Straftäter, also Männer und Frauen, die zur Hinrichtung durch Kreuzigen, Feuer oder wilde Tiere verurteilt worden waren, s. Donald G. Kyle, *Spectacles of death in ancient Rome*, London, New York 1998, 91; Unruh, „Religion, Strafe und Rausch im Amphitheater“ (wie Anm. 12), 80.

<sup>16</sup> Zum Starkult vgl. Tacitus, Dialogus 29, 3: *iam vero propria et peculiaria huius urbis vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia: quibus occupatus et obsessus animus quantum loci bonis artibus relinquit?*

*induunt*<sup>17</sup>) in dieser Verallgemeinerung reichlich übertrieben sein; eine Ausnahme sind die von ihm angeführten Beispiele dagegen keineswegs.<sup>18</sup>

[5] Für die Besucher der Spiele war die Betrachtung dieser Hinrichtungsszenen mit einer merkwürdigen Form der ästhetischen Erfahrung verbunden: die Tatsache, daß das ästhetische Spiel einen tödlichen Ausgang hatte (oder doch zumindest mit realen Folgen verbunden war), erlaubte es kaum, dem Geschehen mit der ästhetischen Distanz zu begegnen, wie man sie einem Kunstwerk entgegenbringen würde. Daß sich der Vollzug der Strafe, also die Exekution imperialer Verfügungsgewalt bei aller Brutalität jedoch als ein ästhetisches Schauspiel präsentierte, verführte wiederum dazu, an der Betrachtung gleichwohl ästhetisches Vergnügen zu empfinden. Ich möchte, um diesen Erfahrungsmodus näher beschreiben zu können, auf eine Epoche zu sprechen kommen, die die Ästhetisierung der Lebenswelt in besonderem Maße auch über die bereits genannten Bereiche hinaus voranzutreiben wußte und insofern diese spezifische Qualität der Erfahrung am meisten gefördert hat: die Regierungszeit des für seine ausgeprägte Theaterleidenschaft bekannten Kaisers Nero (54-68 n.Chr.). Die Theaterbegeisterung war sicher eine besondere Eigenschaft dieses in seiner frühen Jugend noch verhältnismäßig feinsinnigen Mannes,<sup>19</sup> und es ist bekannt, daß er, der noch im Sterben sein Selbstverständnis als Künstler hervorgehoben haben soll,<sup>20</sup> zahlreiche über das traditionelle Festspielprogramm hinausgehende *ludi* installierte, um ein Forum für sein eigenes schauspielerisches Talent zu schaffen.<sup>21</sup> Seine persönliche Leidenschaft für die Schauspielerei<sup>22</sup> gewann im Laufe seiner Regentschaft jedoch auch eine politische Relevanz. Denn seine Begeisterung für aufwendige Spektakel zeigte sich nicht nur im Bereich des Theaters sowie in der Theatralisierung seiner politischen Auftritte und Handlungen – den Bericht über den von Nero bestellten Einzug des Tiridates, eigentlich ein politisches Ereignis, subsumiert Sueton schon unter die vom Kaiser veranstalteten Schauspiele<sup>23</sup> –, sondern auch darin, daß er selbst reale und politisch folgenschwere Geschehen bevorzugt als ästhetische Objekte wahrnahm. Kein anderes Ereignis vermag dies besser zu veranschaulichen als sein Gebaren während des großen Brandes (64 n.Chr.): „Sechs Tage und Nächte“, so berichtet uns Sueton, „wütete das Feuer. Das Volk war gezwungen, Denkmäler und Grabstätten als

---

<sup>17</sup> Tertullian, Apologeticum 15, 4.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Kathleen M. Coleman, „Fatal charades“ (wie Anm. 2), passim mit zahlreichen Beispielen.

<sup>19</sup> Nero betätigte sich in seiner Jugend als Poet, Sänger, Bildhauer und Wagenlenker, s. Tacitus, Annales 13, 3.3; vgl. auch ebd., 14, 14. Zu seiner musischen Ausbildung und Begabung äußert sich Sueton, Kaiserviten: Nero 20.

<sup>20</sup> Laut Sueton, der auf die Hervorhebung dieses Aspekts freilich besonderen Wert zu legen scheint, soll er mit den Worten „qualis artifex pereo“ verschieden sein (Sueton, Nero 49, 1).

<sup>21</sup> Dazu gehörten die *ludi maximi* (59 n.Chr., vgl. Cassius Dio, Hist. Rom. 61, 17.2ff., Sueton, Nero 11, 1ff.), die im selben Jahr gegründeten *Iuvenalia*, die zwischen 59 und 64 n.Chr. jährlich stattfanden, und die seit August 60 n.Chr. stattfindenden *Neronia*, die nach griechischer Art mit musischen (Prosa-Deklamationen, poetischen Rezitationen, Gesang zur Kithara) und sportlichen Wettkämpfen begangen wurden.

<sup>22</sup> Bei Privatspielen mit Liebhaberaufführungen aufzutreten, war für Nero offensichtlich nichts Ungewöhnliches, Nero trat als gebärende Kanake, als Muttermörder Orest, als geblendeter Oedipus und als rasender Hercules auf, s. Sueton, Nero 21, 2f. Seine zunehmend erbärmlicher und hemmungsloser werdenden Auftritte – das erste öffentliche Auftreten in Neapel, die zweiten *Neronia* und die Reise nach Griechenland (66/ 67 n.Chr., s. Sueton, Nero 22,3-23,1; Cassius Dio, Hist. Rom. 63, 8ff., 22, 4ff.) – reiht Sueton schließlich seinem Kapitel über die *probra et scelera* ein (Sueton, Nero 20ff., ähnlich: Iuvenal, Satiren 8, 211-226). Vgl. dazu ausführlich: Peter Lebrecht Schmidt, „Nero und das Theater“, in: Jürgen Blänsdorf (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater IV), 149-163, 152f.

<sup>23</sup> Sueton, Nero 13.

Zufluchtsorte aufzusuchen. Damals verbrannten neben einer ungeheuren Zahl Mietwohnungen auch die Häuser der Generale von früher, noch geschmückt mit feindlichen Rüstungen, die Tempel, die von den Königen und später in den Punischen und Gallischen Kriegen gelobt und geweiht worden waren, und alles, was an Sehenswürdigkeiten und Erinnerungsstücken die Zeiten überdauert hatte.“ Diese nationale Katastrophe, bei der nicht nur Menschenleben, sondern auch zahlreiche die kulturelle und politische Identität Roms konstituierende Erinnerungsorte und Symbole zerstört wurden, „betrachtete Nero vom Turm des Maecenas aus, und erfreut, wie er sagte, ‚durch die Schönheit der Flammen‘, sang er die ‚Eroberung Troias‘ [ein Epos, das er selbst komponiert hatte<sup>24</sup>] im entsprechenden Theaterkostüm.“<sup>25</sup>

[6] Neros zwischen Verantwortungslosigkeit und Kunstempfinden sich gerierendes Verhalten, das Sueton in genretypischer Verdichtung in das memorable Bild des Ästhetizisten faßt, markiert den traurigen Höhepunkt einer Entwicklung, die bislang meist unter das Stichwort einer theatralesierten Gesellschaft gefaßt wurde.<sup>26</sup> Eine solche Beschreibung wird der Situation freilich nur bedingt gerecht: Denn gegenüber der Theatralisierung des alltäglichen Umgangs, wie sie beispielsweise Erving Goffman für die Moderne beschrieben hat<sup>27</sup> und wie sie dem auf das lateinische *persona* („Maske“) zurückgehenden Begriff der Person gewissermaßen eingeschrieben ist, erweist sich Neros theatrale Gebärde als ein Instrument nicht etwa der Verständigung, sondern der Vernichtung: Was die Situation während des Brandes auszeichnet, ist weniger Neros eigenes theatrales Auftreten als seine (durch die Rezitation des Epos allenfalls noch gesteigerte) ästhetische Distanz, mit der er aus sicherer Position heraus dem brutalen Geschehen begegnet. Mag man die Szene auch, wie das offensichtlich schon Tacitus nahelegen wollte,<sup>28</sup> dahingehend interpretieren, daß Nero sich selbst wie auch dem vom Brand betroffenen Volk eine Doppelrolle zugesteht – sich selbst, indem er sich durch sein Theaterkostüm und die Rezitation des Troia-Epos als Schauspieler, beim Anblick der brennenden Stadt aber als Betrachter eines Spektakels ausweist; den durch die brennenden Gassen rennenden Menschen, indem er in ihnen einerseits einen Teil der Bühnenhandlung, andererseits das Publikum seiner Gesangsdarbietung erkennen will –, so steht doch fest, daß das Volk, das damit beschäftigt war, das eigene Leben zu retten, den theatralem Gebärden des Kaisers nichts entgegensetzen konnte. Anders als im sozialen Spiel blieb es allein Nero vorbehalten, das „Stück“ zu gestalten: Nur er konnte die reale Brutalität der Szene ausblenden, ihren blutigen Ernst in ein bloßes Schauspiel verwandeln und das Geschaute in unangemessener Weise allein als Träger ästhetischer Qualitäten erfahren.

---

<sup>24</sup> S. Iuvenal, Satiren 8, 220f. ([anders als Nero] *in scaena numquam cantavit Orestes, | Troica non scripsit*). Das Werk, das Nero später (65 n.Chr.) auch bei einem Dichterwettbewerb präsentieren sollte, erscheint bei Iuvenal als Höhepunkt von dessen Schandtaten.

<sup>25</sup> Sueton, Nero 38. Vgl. dazu auch die Berichte bei Tacitus, Annales 15, 38-41, und Cassius Dio, Hist. Rom. 62, 16-18.

<sup>26</sup> Vgl. dazu Florence Dupont, *L'acteur-roi, ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985. Zum Begriff der Theatralisierung s. Erika Fischer-Lichte, „Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell“, in: dies., Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hrsg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen, Basel 2004, 7-26.

<sup>27</sup> Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (Engl. Original: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959), München 1969.

<sup>28</sup> Tacitus, Annales 15, bezeichnet die *turrus Maecenatiana* als *scaena domestica* – so als habe die Stadt die Rezitationen des Kaisers bewundern müssen. S. dazu Peter Lebrecht Schmidt, „Nero und das Theater“ (wie Anm. 22), 149f.

[7] Noch gesteigert wurde dieser Ästhetizismus, als das Volk die Bestrafung eines Schuldigen forderte und Nero, da man ihn bezichtigte, das Feuer selbst gelegt zu haben,<sup>29</sup> zahlreiche Christen ans Kreuz schlagen ließ, um sie anlässlich eines in seinem Park veranstalteten Schauspiels als nächtliche Beleuchtung zu verbrennen.<sup>30</sup> Denn der Zynismus der Strafe liegt dabei nicht etwa nur in ihrer symbolisch aufwendigen Inszenierung, sondern insbesondere in dem auf Belang- und Teilnahmslosigkeit drängenden Gestus, mit dem die Hingerichteten, wiewohl (politisch besehen) zentraler Gegenstand des gesamten Spektakels, aus dem Interaktionszusammenhang ausgegliedert werden. Den Blicken einer Zuschauerschaft ausgeliefert, deren ästhetisches Vergnügen an der offiziellen Hauptveranstaltung sie nichts weiter als zu illuminieren haben, werden die Hingerichteten auch in der ästhetisierten Inszenierung ihres Todes auf ihre Zweckdienlichkeit reduziert und in ein Distanzverhältnis gerückt, das sich an Grausamkeit kaum noch überbieten läßt. Der Blick des Zuschauers ist (wie schon Neros Blick auf das brennende Rom) der eines Ästhetizisten,<sup>31</sup> der die Betrachtung der Realität seinem ästhetischen Erleben einverleibt und sich ihr auf diese Weise zugleich entzieht.

[8] Es ist davon auszugehen, daß die von Martial beschriebenen Aufführungen der Mythen von Pasiphae, Orpheus und Daedalus an eben jene Sehgewohnheiten appellierten, wie ich sie im Zusammenhang mit den Spielen und der sich in der neronischen Epoche anbahnenden Tendenz zum Ästhetizismus beschrieben habe. Was die Besucher des *Laureolus* betrifft, so ist der Fall schwieriger. Denn zu bedenken ist, daß sie mit der Verbindung von ästhetisierter Darstellung und realer Körperverletzung im Rahmen eines *Mimus* und somit im Rahmen einer als *Theaterstück* (und man möchte meinen: infolge dessen als fiktional) ausgewiesenen Inszenierung konfrontiert wurden. Es erscheint daher notwendig, die von Martial beschriebene Aufführung des *Laureolus* auch mit Blick auf die Erwartungshaltung zu betrachten, die das römische Publikum den Aufführungen von Theaterstücken entgegenbrachte – oder um den Kern meiner These bereits anzudeuten: mit Blick auf die Verbindung von politischer Lebenswirklichkeit und Ästhetik, wie sie sich innerhalb des Theaterwesens im Laufe der Zeit entwickelt hatte.

[9] b) Schon durch seine institutionellen Rahmenbedingungen war das Theater von Anfang an kein unpolitischer oder gar autonomer Ort. Die von den Magistraten organisierten Theateraufführungen waren vielmehr fester Bestandteil des römischen Festkalenders<sup>32</sup> und damit Teil einer symbolisch hoch aufgeladenen

---

<sup>29</sup> Vgl. die kritische Stellungnahme zu diesen Behauptungen bei Tacitus, *Annales* 15, 38.

<sup>30</sup> Tacitus, *Annales* 15, 44.

<sup>31</sup> In seinen *Historien* berichtet Tacitus darüber, daß das Volk das brutale Geschehen während des Bürgerkriegs im Jahre 69 n. Chr. mit unmenschlicher Gleichgültigkeit (er spricht von *inhumana securitas*) wie ein Schauspiel betrachtet habe (Tacitus, *Historiae* 3, 83). Ein modernes, literarisches Beispiel für die Haltung des Ästhetizisten ist Flauberts Frédéric Moreau, der, aus purer Neugier in Straßenkämpfe gezogen, das Gebaren eines Flaneurs einnimmt und den Ernst der Geschichte in ein bloßes Schauspiel verwandelt (vgl. dazu Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1984, 34f.).

<sup>32</sup> Hierzu gehören die (seit 366 v. Chr. gefeierten) *Iudi Romani*, die (238 v. Chr. gegründeten und seit 173 v. Chr. jährlich gefeierten) *Iudi Florales* und die *Iudi Plebeii* (gegründet 220 v. Chr.), die aufgrund eines Augur-Spruchs nach der Schlacht bei Cannae 212 v. Chr. gegründeten *Iudi Apollinares* sowie die *Iudi Megalenses* (gegründet 204 v. Chr.). Hinzu kamen die außerordentlichen, zu speziellen Anlässen ausgerichteten *Iudi* (die *Iudi votivi* bzw. *ex voto* oder die zu Ehren berühmter Verstorbener veranstalteten *Iudi funebres*). S. dazu Jürgen Blänsdorf, „Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie“ [Kap. III.1: „Die Organisation des Theaterwesens. Die Festspiele (Iudi)“], in: Eckard Lefèvre (Hrsg.), *Das römische Drama*, (wie Anm. 7), 112-116.

Zeremonie, deren Impetus ein nicht nur religiöser, sondern auch genuin politischer war.<sup>33</sup> Angesichts der äußeren Expansion und der wachsenden sozialen Distanz im Inneren hatten die *Iudi* schon in früher Zeit der Stabilisierung einer römischen Identität sowie der Herstellung eines sozialen Konsenses gedient und fungierten zudem als ein sozialer Ort der direkten Kommunikation zwischen Aristokratie und Plebs, zwischen Herrschenden und Beherrschten. Die politische Kommunikation verlief dabei auf zwei Ebenen. Zum einen als direkte Kommunikation zwischen den in der *cavea* versammelten Zuschauergruppen; so war es üblich, Senatoren beim Betreten des Theaters auszufeuern oder zu bejubeln oder auch gegenüber einzelnen Senatsbeschlüssen Zustimmung oder Ablehnung zu bekunden (eine Gepflogenheit, die wiederum so mancher Politiker als Beliebtheitsbarometer nutzte<sup>34</sup>). Zum anderen über die Interaktionsachse zwischen Bühne und Publikum und somit über das eigentliche Bühnengeschehen – so etwa wenn sich während einer Aufführung eine bestimmte Textpassage als Kommentar auf die zeitgenössische Politik umdeuten ließ<sup>35</sup> und die Zuschauer daraufhin laut zu klatschen, zu klagen oder von den Schauspielern zu fordern begannen, die Verse noch einmal zu wiederholen. Wie sehr Ästhetisches und Politisch-Reales ineinandergeschmolzen waren, zeigt schließlich die gelegentlich festzustellende Auflösung der gemeinhin erwarteten Differenz zwischen dem phänomenalen und dem semiotischen Körper des Schauspielers:<sup>36</sup> So hatte der Schauspieler Aesopus keine Hemmung, bei der Wiederaufführung einer altlateinischen Tragödie die Gelegenheit zu ergreifen, das Stück in ein flammendes Plädoyer für den verbannten Cicero zu verwandeln.<sup>37</sup> Die politische Bedeutung der einzelnen Aufführungen ergab sich also, ebenso wie deren besonderer Präsenzcharakter,<sup>38</sup> insbesondere dadurch, daß das aktuelle tagespolitische Geschehen einerseits in die Aufführungen hineingetragen, andererseits zu großen Teilen von den einzelnen Aufführungen konstituierenden Ereignissen bestimmt wurde. Alles in allem: Die Spiele trugen, wie Paul Veyne und neuerdings Egon Flaig ausführlich gezeigt haben, weniger zur Ablenkung als zur Politisierung des Volkes bei.<sup>39</sup>

[10] In der Kaiserzeit nun wird die *kommunikative* Funktion, wie sie das Theater bis dahin innegehabt hatte, zunehmend dazu mißbraucht, Rahmen und Inhalte der Aufführungen<sup>40</sup> als Forum für die Repräsentation von politischer und militä-

<sup>33</sup> S. hierzu die ausführliche Analyse von Egon Flaig, *Ritualisierte Politik*, Göttingen 2003, Kap. 11: „Spiele‘ und politische Integration“, 232-260.

<sup>34</sup> Cicero, *Ad Atticum* 2, 19.3; *Ad familiares* 8, 2.1. S. dazu ausführlich Flaig, *Ritualisierte Politik* (wie Anm. 33), 237-239.

<sup>35</sup> Cicero, *Pro Sestio* 115-123; *Ad Atticum* 2, 19.3. Zu dieser Form des aktiven Zuschauerhaltens beigetragen hat sicher nicht zuletzt die Tatsache, daß sich die Zuschauer, da der Theaterraum nicht verdunkelt war, wechselseitig beobachten und in ihren Reaktionen bestärken konnten.

<sup>36</sup> Zum Begriff s. Erika Fischer-Lichte, „Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell“ (wie Anm. 26), 18-22.

<sup>37</sup> Um welches Stück es sich handelte (möglicherweise eine Wiederaufführung von Accius' *Eurysaces*?), ist unklar. Daß der Vorfall ausgerechnet durch Cicero überliefert ist (*Pro Sestio* 122: *sed tamen illud scripsit disertissimus poeta pro me, egit fortissimus actor, non solum optumus, de me, cum omnes ordines demonstret, senatum, equites Romanos, universum populum Romanum accusaret: exulare sinitis, sistis pelli, pulsum patimini*), mag als ein schlechtes Argument für seine Authentizität erscheinen. Doch hätte Cicero gegenüber seinen Hörern wohl kaum glaubwürdig erscheinen können, wenn er mehr als nur übertrieben hätte.

<sup>38</sup> Zum Begriff der Präsenz vgl. grundlegend: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M 2004, bes. das sechste Kapitel: „Die Aufführung als Ereignis“ (281-314).

<sup>39</sup> Paul Veyne, *Le Pain et le Cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris 1976, 84-94; Flaig, *Ritualisierte Politik* (wie Anm. 33), 232ff., hier: 234: „Die ‚Spiele‘ entpolitisierten das Volk keineswegs, sie politisierten es.“

<sup>40</sup> Vgl. etwa Ciceros indignierten Bericht darüber, daß Pompeius in die Festaufführung von Naevius' *Equos Troianus* und Accius' *Clytaemnestra* seinen eigenen Triumphzug einblendete (Cicero, *Ad*

rischer Macht zu funktionalisieren. War schon mit dem Bau des ersten Steintheaters,<sup>41</sup> das Pompeius 55 v.Chr. in Rom hatte fertigstellen lassen, die repräsentative Funktion des Theaters architektonisch gefestigt worden – Pompeius benutzte das Gebäude für die prunkvolle Darstellung seiner militärischen Erfolge und schmückte den Theaterkomplex darüber hinaus zum Andenken seiner Siege mit einem Tempel der *Venus Victrix* –, so wird das Theater im ersten Jahrhundert n. Chr. mit den Konventionen des Herrscherkults und der Präsenz des Kaisers zu einem politischen Instrument der Machthaber. Von seiten des Hofes wird es zur Verbreitung kaiserlicher Propaganda, von seiten der Munizipalmagistrate als Forum für Panegyrik und damit zur Gewinnung der kaiserlichen Gunst genutzt.<sup>42</sup> Zwar macht sich das Volk die Anwesenheit des Kaisers gerne zunutze, um politischen Dissens anzumelden. Die im Rahmen der *licentia theatralis*<sup>43</sup> erhobenen sozialpolitischen Forderungen<sup>44</sup> und die (spontanen oder geplanten) Demonstrationen, die das Publikum veranstaltet, um seiner Abneigung gegenüber der herrschenden Macht Ausdruck zu verleihen,<sup>45</sup> befriedigen

---

familiars 7, 1.2), oder Sueton Kaiserviten: Caesar 84, über die an Caesars Leichenspielen aufgeführten Stücke aus Pacuvius' *Armorum iudicium* und Atilius' *Electra*, die man zu Anspielungen auf den Tod des Diktators umformuliert (*accomodata*) hatte. Mit der räumlichen und ideellen Funktionalisierung der Bühne als Ort der Repräsentation erhöhte sich spätestens in augusteischer Zeit auch der Inszenierungsaufwand – eine Entwicklung, die nicht nur positiv beurteilt wurde. Bezeichnend ist Horaz' Kritik an der zeitgenössischen Theaterpraxis (Horaz, Epistula 2, 1.188-200), die ganze Reiterscharen und Elefantenhorden mit einem Riesengetöse über die Bühne jage, während die Dichter ihre Geschichten „tauben Eseln“ erzählten. (V.188 spricht der Autor davon, daß sich das Vergnügen am Drama *ad incertos oculos et gaudia vana*, also [von den Ohren] zu den „unstet schweifenden Augen und nichtigem, inhaltslosem Genuß“, verlagert habe. Vgl. zu dieser Stelle Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd.1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg 1957, 203) – ein Urteil, das zwar auch jenen Kritikern vorarbeitet, die in der Bild- und Körperlichkeit des Theaters eine Konkurrenz für die kognitive Verarbeitung von Wirklichkeit und das Wirkungspotential der *bonae artes* sehen wollen (hierzu vgl. Tacitus, Dialogus 29, 3: *iam vero propria et peculiaris huius urbis vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia: quibus occupatus et obsessus animus quantum loci bonis artibus relinquit?*; Ammianus Marcellinus, Res Gestae 14, 18f.: *paucae domus studiorum seriis cultibus antea celebratae nunc ludibriis ignaviae torpentis exundant vocabili sonu perflabili tinnitu fidium resultantes. denique pro philosopho cantor et in locum oratoris doctor artium ludicrarum accititur et bibliothecis sepulchrorum ritu in perpetuum clausis organa fabricantur hydraulica et lyrae ad speciem carpentorum ingentes tibiaeque et histrionici gestus instrumenta non levia*), jedoch insofern nicht unberechtigt ist, als die zum Pomp gesteigerte bildliche Vermittlung zunehmend dazu dienen wird, den Theaterbetrieb massenwirksam mit politischer Selbstdarstellung zu verbinden.

<sup>41</sup> In den Anfängen der Theaterkultur (und gelegentlich auch später noch) war es üblich, die Aufführungen auf provisorisch errichteten Holzbühnen stattfinden zu lassen. Die Holzbühne ließ sich leicht an jedem Ort, wo man sie brauchte, im Circus, am Tempel etc., errichten, wobei sich das Publikum während der Vorstellung um die Schauspieler sitzend oder stehend herandrängte. Zur Architektur der römischen Bühne s. grundlegend: M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, London 1961.

<sup>42</sup> Tacitus, Annales 4, 2.3; 12, 3.2; 12, 41.2. S. dazu Jürgen Blänsdorf, „Einführung: Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum“, in: ders. (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (wie Anm. 22), 14; Jürgen Deininger, „Brot und Spiele“, *Gymnasium* 86 (1979), 287. Plinius, Panegyricus 34, 1 beklagt sich schließlich darüber, daß die Schauspieler unter Trajans Vorgängern dem Kaiser so erbärmlich schmeichelten wie die Senatoren in der *curia*.

<sup>43</sup> Tacitus, Historiae 1, 72.4. Zur *licentia theatralis* s. Traugott Bollinger, *Theatralis licentia. Die Publikumsdemonstrationen an den öffentlichen Spielen im Rom der früheren Kaiserzeit und ihre Bedeutung im politischen Leben*, Winterthur 1969.

<sup>44</sup> Vgl. die bei Cassius Dio, Hist. Rom. 59, 13, und Flavius Josephus, Ant. Jud. 19, 24 erwähnten Petitionen z.Zt. Caligulas. Ferner: Tacitus, Annales 6, 13.1; Historiae 1, 72.3, Sueton, Kaiserviten: Domitian 13. Vgl. dazu auch Deininger, „Brot und Spiele“ (wie Anm. 42), 287.

<sup>45</sup> Dieser Politisierung des Theaters entsprach auch die 194 v.Chr. eingeführte Regel, den Senatoren gesonderte Plätze zuzuweisen, die Augustus dahingehend präziserte, daß er die Theaterbesucher nach Alter, Geschlecht und sozialem Stand getrennt sitzen ließ (zu letzterem s. Sueton, Kaiserviten: Augustus 44): Indem die Anordnung der Zuschauer die sozial-politische Struktur repräsentierte, bedeutete die *cavea* eine beständige Anregung zum sozialen Aufstieg. S. dazu Jean

freilich allenfalls die Bedürfnisse des kaiserlichen Machtapparats, dem es um nichts anderes zu tun ist, als das Volk durch einen Anschein von Freiheit für sich zu gewinnen und die soziale Ordnung auf diese Weise zu festigen.<sup>46</sup> Das Theater wird damit endgültig zu einem Ort, in dem Politik nicht nur kommentiert,<sup>47</sup> sondern in erster Linie *gemacht* wird.<sup>48</sup>

[11] Gelegentliche Auswirkungen zeitigte diese Entwicklung schließlich auch hinsichtlich der Einstellung gegenüber den Inhalten der zur Aufführung gebrachten Textgrundlagen – zu denken ist hier an die rezipientenseitige Politisierung von Bühnentexten, die die Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks *a priori* auf die (bevorzugt: mythische) Codierung der politischen Wirklichkeit reduziert (wie das etwa der in der Geschichtsschreibung mehrfach berichteten Praxis zugrunde liegt, Autoren gegebenenfalls wie Hochverräter mit Tod oder Exil zu bestrafen<sup>49</sup>) – sowie, im Bereich der Aufführung selbst, hinsichtlich der Bedeutung, die zuweilen dem Auftritt als Schauspieler zugekommen ist: So zeigt die von Nero vorgenommene Nötigung finanziell sanierungsbedürftiger Bürger, sich gegen entsprechendes Entgelt durch einen Auftritt als Schauspieler öffentlich zu entehren,<sup>50</sup> eine ebenso große Bereitschaft, die Aufführung selbst in einen politischen Akt zu wandeln, wie sie wohl auch die von Sueton zur Veranschaulichung der kaiserlichen Hemmungslosigkeit angeführte Anekdote durchblicken lassen möchte, Nero habe während seiner eigenen Auftritte alle Ausgänge sperren lassen, so daß sich hochschwängere Frauen genötigt sahen, ihre Kinder im Theater zur Welt zu bringen, und manchem des Lobens müde gewordenen Zuschauer

---

Marie André, „Die Zuschauerschaft als sozial-politischer Mikrokosmos zur Zeit des Hochprinzipats“, in: Jürgen Blänsdorf (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (wie Anm. 22), 165-173.

<sup>46</sup> Vgl. Tacitus, *Annales* 1, 77.1; 11, 13.1; 13, 24.1.

<sup>47</sup> Das Thematisieren von politisch relevanten Inhalten war vor allem von der Tragödie ausgegangen. So diente die *praetexta* (die auf römische historische Stoffe zurückgreifende Tragödie) einer bis zur Panegyrik gesteigerten Dramatisierung von historischen, für das römische Selbstverständnis bedeutsamen Ereignissen. Daß auch die eine Generation zuvor, 240 v. Chr., von Livius Andronicus eingeführte *crepidata* (die auf mythische Stoffe zurückgreifende Tragödie) versucht hat, durch die Wahl ihrer mythischen Stoffe auf die nationale Identitätsbildung und die Propagierung spezifisch römischer Werte hinzuwirken, läßt sich aufgrund der äußerst dünnen, meist auf wenige Fragmente, zuweilen sogar lediglich auf die Titel beschränkten Überlieferung allenfalls vermuten. Deutlich ist jedoch, daß ihre Entstehung: die Entscheidung der kurulischen Ädilen, für die *ludi Romani* 240 v. Chr. die lateinische Fassung einer griechischen Tragödie und Komödie in Auftrag zu geben, einen kulturpolitischen Hintergrund hatte.

<sup>48</sup> Vgl. dazu Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas* (wie Anm. 40), 130f.

<sup>49</sup> Sueton, *Kaiserviten*: Tiberius 61, 3. Vgl. auch Tacitus, *Annales* 6, 29.3f.; Cassius Dio, *Hist. Rom.* 58, 24.3 über Aemilius Scaurus, der von Tiberius, da sich Verse seiner Atreus-Tragödie auf den Kaiser beziehen ließen, mit den Worten „Bin ich Atreus, so werde ich ihn zum Aias machen“, zum Selbstmord getrieben wird; Sueton, *Kaiserviten*: Caligula 27, 4 über Caligula, der einen Atellanendichter wegen eines Scherzes noch auf der Bühne verbrennen läßt, Sueton, *Nero* 39, 3 über Nero, der den Atellanendichter Datus wegen einer Anspielung auf den Muttermord in die Verbannung schickt.

<sup>50</sup> Tacitus, *Annales* 14, 14.3f: [Nero] *notos quoque equites Romanos operas arenae promittere subegit donis ingentibus, nisi quod merces ab eo, qui iubere potest, vim necessitatis adfert*, und ebd. 14, 20.4: *principe et senatu auctoribus [...] vim adhibeant, ut proceres Romani specie orationum et carminum scaena polluantur*. Vgl. auch Iuvenals Spott über Mitglieder vornehmer Familien, die sich freiwillig als Schauspieler verdingen und angesichts der Ehrlosigkeit dieses Berufsstandes ihren moralischen Untergang in Kauf genommen haben (Iuvenal, *Satiren* 8, 189-199, bes. 198f.: *res hautmira tamen citharoedo principe mimus nobilis*). Zum sozialen Status des Schauspielers siehe M. Ducos, „La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales“, in: Jürgen Blänsdorf (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (wie Anm. 22), 11-33. T. Frank, „The Status of Actors at Rome“, *CPh* 26 (1931), 11-20. A. H. J. Greenidge, *Infamia*, Oxford 1894 (Nachdruck: Aalen 1977). M. Kaser, „Infamia und ignominia in den römischen Rechtsquellen“, *ZRG* 73 (1956), 220-278.

nichts anderes übrig blieb als über die Mauern zu springen oder sich in einem Pseudobegräbnis hinaustragen zu lassen.<sup>51</sup> Daß sich zwischen dem Schauspieler als Medium und dem Schauspieler als realem Wesen in dem einen wie anderen Fall nicht mehr trennen läßt, ist nur die letzte Konsequenz einer tief verinnerlichten Haltung, die zwischen ästhetischer und politischer Wirklichkeit nicht mehr zu differenzieren weiß. Als ein geschützter Raum, in dem sich der Zuschauer aufgrund bestimmter Spielregeln, etwa der Differenz von Körper und Rolle, Wirklichkeit und fiktiver Welt, in Sicherheit wiegen konnte, läßt sich das Theater unter diesen Voraussetzungen jedenfalls nicht mehr bezeichnen.

[12] c) Mit Blick auf die verschiedenen Spielarten der Ästhetisierung realer Machtausübung sowie auf die Entwicklung des Theaters von einem Forum der politischen Kommunikation zu einem Instrument der Ausübung von imperialer Verfügungsgewalt habe ich versucht zu zeigen, daß die Bereiche von Realität und Ästhetik in der römischen Kaiserzeit nicht voneinander zu trennen sind. Politik und Kunst treffen nicht etwa nur zusammen; sie werden gewissermaßen *eins*.

[13] Kehren wir also zur Ausgangsfrage zurück: Was bedeutete dies alles für die Besucher des 80 n.Chr. im Flavischen Amphitheater zur Aufführung gebrachten Mimus *Laureolus*? Aus der Perspektive des modernen Theaterbesuchers wäre zu erwarten gewesen, daß das Zusammentreffen von künstlerischer Produktion und imperialer Machtausübung die auf fiktionale Darstellungen bezogenen Wahrnehmungsmuster des Publikums aufbrach und daß es bei den Besuchern des Mimus daher große Verstörung und Verunsicherung hervorrief, als die Authentizität des Gewaltakts in den Bereich des Fiktionalen hereinbrach. Denn die künstlerische Überformung der kaiserlichen Vollstreckungsmacht, so würden wir vermuten, bedeutete für den Zuschauer nichts weiter als eine Täuschung, die so lange aufrecht erhalten wurde, bis seine in der ästhetischen Distanz erlebten Affekte von der Vergegenwärtigung des realen Schreckens eingeholt und durchkreuzt wurden. Sicher: Wollten wir ein ähnlich gelagertes Phänomen aus der modernen Gegenwart beschreiben, so lägen wir sicher nicht ganz falsch damit, den affektiven Zustand des Zuschauers in dieser Weise zu beschreiben: Wenn der Regisseur Christoph Schlingensiefel, um ein Beispiel aus der jüngsten Zeit heranzuziehen, in seiner in einem Berliner Zirkuszelt veranstalteten Performance *Wahlkampfzirkus Chance 2000* den Zuschauer darüber im unklaren läßt, ob er sich als Zuschauer in einer Art Theaterstück oder als Parteigründer in einer Parteiversammlung befindet, so wird die Behauptung, daß das Publikum „in einen Zustand zwischen allen Rahmen, Normen und Regeln gestoßen“ und dementsprechend verstört wird,<sup>52</sup> wohl kaum auf Widerspruch stoßen.

[14] Nun muß man sich jedoch fragen, inwieweit eine solche, letztlich auf die Autonomie der Kunst als eines normativen Konzepts drängende Beschreibung des Phänomens auch dem kaiserzeitlichen Kunstverständnis gerecht wird. Denn von einer „Täuschung des Zuschauers“, von Verunsicherung und Irritation zu sprechen, hieße, die Trennung von Kunst und Lebenswelt, also von ästhetischer Überformung, Mimesis und Illusion auf der einen Seite und politischer und alltäglicher Realität auf der anderen Seite, als ein den produktions- wie rezeptionsseitigen Referenzrahmen bestimmendes Ideal vorauszusetzen. Was der Blick auf die kaiserzeitliche Theaterpraxis hat zeigen können, ist jedoch, daß die unsere

---

<sup>51</sup> Sueton, Nero 23, 2.

<sup>52</sup> Erika Fischer-Lichte, „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M. 2003, 149.

modernen Sehgewohnheiten prägenden Charakteristika, etwa die Erzeugung bzw. Erwartung von *Illusion*, für die römische Gesellschaft des ersten Jahrhunderts n. Chr. weitaus weniger gelten als das eine solche Bestimmung der Wirkung der von Martial beschriebenen Mimus-Aufführung voraussetzen müßte: Wollte man behaupten, daß die Affekte des auf die Betrachtung einer mimetischen Darstellung eingestellten Publikums durch die Vergegenwärtigung des realen Schreckens „durchkreuzt“ wurden, so wäre man den Nachweis schuldig, daß das ästhetische Erleben der zeitgenössischen Zuschauer an die Fiktionalität des erlebten Gegenstandes gebunden und von außerästhetischen Erfahrungsmodi zu trennen war. Dies aber – das haben die verschiedenen Kontexte gezeigt – war weder im Amphitheater, wo der Mimus über *Laureolus* aufgeführt wurde, noch im Bereich des eigentlichen Theaters, dem die Gattung des Mimus zuzuordnen ist, unbedingt der Fall. Auch wenn wir das konkrete Rezeptionsverhalten aufgrund fehlender Textzeugnisse nicht rekonstruieren können: Es erscheint als durchaus denkbar, daß der reale Tod des Protagonisten nicht etwa als das Hereinbrechen imperialer Verfügungsgewalt in einen geschützten Raum empfunden wurde, sondern vielmehr genau jene spezifische Qualität ästhetischer Erfahrung hervorrief, wie sie sich infolge der wechselseitigen Überschneidungen von Kunst und Nicht-Kunst, politischen und theatralen Ereignissen und infolge dessen von ästhetischen und außerästhetischen Erfahrungsbereichen etabliert hatte.