

## RÖMISCHE THEATERZUSTÄNDE

Die geschichtliche Untersuchung der römischen Theatergebäude gab den Anlass zur Vermutung, dass sich zugleich mit Umformung des Bautypus auch eine grundlegende Veränderung der Schauspielerkunst vollzogen haben musste<sup>1)</sup>. Leider versagen dafür die Schriftquellen bekanntlich gänzlich und darum wissen wir zu wenig von den abwechselnden Kunstrichtungen der alten Schauspieler. Die beständige Entwicklung der Bühnenkunst musste im Altertum, wie jetzt, das Publikum mitempfinden, so dass, wenn z. B. Dionysius Thrax (*Ars gram.* § 2) lehrt: *τὴν τραγῳδίαν ἡρωικῶς ἀναγῶμεν, τὴν δὲ κωμῳδίαν βιωτικῶς*, es sehr fraglich ist, ob diese allgemeine Regel für die ganze tausendjährige Geschichte der antiken Bühnenkunst unbestritten geblieben sei. Desto eingehender soll jede Stelle, welche in dieser Richtung auch den geringsten Ausblick gibt, nachgeprüft sein. So sagt bei Tacitus im *Dialogus de oratoribus* Aper, der mit der alten Redekunst unzufrieden ist: *Nec magis perfert in iudiciis tristem et impexam antiquitatem, quam si quis in scaena Roscii aut Turpionis Ambivii exprimere gestus velit* (c. 20). Messalla aber verspottet die modernen Redner deshalb, weil sie *lascivia verborum et levitate sententiarum et licentia compositionis histrionales modos exprimant, quodque vix auditu fas esse debeat, laudis et gloriae et ingenii loco plerique iactant cantari saltarique commentarios suos* (c. 26). Es ist schon längst erkannt<sup>2)</sup>, dass Messalla hier dieselbe Richtung scharf beurteilt, welche noch strenger von Quintilian (XI 3, 57) gerügt war. Quintilian aber entwickelt nur ausführlicher die Ansicht des Cicero (*de or.* I 251), von welchem seine Kunsturteile überhaupt am meisten beeinflusst sind. Die Hauptaufgabe dieser Schrift des Tacitus ist der Kult der Lehre des Cicero, wie es R. Hirzel nachgewiesen hat<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Herb. Koch, *Römische Kunst*, 1925, S. 43.

<sup>2)</sup> W. Peterson, *Quintilian's literary criticism*. Einleitung zur Ausgabe des X. Buches Q. Oxford 1891. S. XXIV.

<sup>3)</sup> *Der Dialog* II. S. 48.

Derselbe Forscher zeigte auch, dass dieses Büchlein nach dem Muster eines Dramendialogs gebildet sei, was auch eine scharfe Gegenüberstellung von gegensätzlichen Persönlichkeiten forderte<sup>1)</sup>: der Asianer Aper hängt an den modernen *rhetores novi*<sup>2)</sup>, sein Gegner Vipstanus Messalla<sup>3)</sup>, ein überzeugter Vertreter der altrömischen strengen Richtung, ist ein naiver Romantiker, für welchen jeder Satz der Ciceronischen Schrift de oratore heilig sein soll<sup>4)</sup>. Deshalb stellt Aper ihm eine mit der bittersten Ironie durchsetzte Frage: *Non desinis vetera tantum et antiqua mirari, nostrorum autem temporum studia irridere atque contemnere?* (c. 15). Durch Messalla lässt uns Tacitus seine eigene Meinung hören<sup>5)</sup>, und dieser Streit ist eine Abbildung des prinzipiellen Gegensatzes der grundverschiedenen Richtungen der damaligen Theaterkunst, wodurch auch diese Meinungen den geschichtlichen Wert erhalten: Messalla, also auch Tacitus selbst, verhöhnt jene *histrionales modi* (vgl. c. 29), welche gerade damals durch Verbreitung des Pantomimus das alte Kunstdrama gänzlich verdrängt haben<sup>6)</sup>. Dasselbe Urteil über die Belustigungen seiner Zeitgenossen spricht auch Quintilian aus (VI 3, 29). Aber auch auf dem Gebiete des Pantomimus wurden zur Zeit des Augustus grosse Neuerungen durch den berühmten Pylades eingeführt (Macrob. S. II 8, 18: *ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud maiores viguit, et venustam induxisse novitatem*). Messallas Gegner, Aper, verhöhnt gerade jene berühmten Schauspieler, welche Cicero als Muster der Bühnenkunst so hoch schätzte: Ambivius Turpio (de sen. 14, 48) und besonders den Roscius (de orat. I 251). Der letztere wurde von Cicero so hoch gestellt (de orat. I 130. 258; Brut. 290; von diesen Stellen hängt Festus 367 Lind. ab), dass seiner Meinung nach es für die Schauspieler der Zeit in Anwesenheit des Roscius zu spielen eine bloße Frechheit sei (de or. II 233, vgl. Quint. IX 4, 77). So verehrte den Roscius nicht Cicero allein: sein Tod wurde von vielen beweint (Cic.

1) Ibid. S. 49. 51.

2) Ibid. S. 54, 2.

3) Über seine Persönlichkeit vgl. C. Cichorius, Römische Studien, 1922, S. 401.

4) Hirzel S. 56.

5) Hirzel S. 55. 58. G. Boissier, Tacite, S. 8.

6) S. Boissier, Rev. Arch. 1861, S. 333—343.

p. Arch. 17) und noch zur Lebenszeit bekam er Huldigung durch die Kunst des Dichters Archias und des Bildhauers Pasiteles (Cic. de div. I 79). Was Cicero von seiner Darstellung des plautinischen Ballio sagt (pro Rosc. Com. 7, 20), zeigt, dass diesen Ruhm Roscius durch seine hochrealistische Spielart erwarb.

Diese Stellung des Cicero zu den Meistern der Bühnenkunst erhält eine neue Beleuchtung aus seinem Briefe vom Jahre 699 an M. Marius (ad fam. VII 1). Diesen Nachbar schätzte Cicero am meisten wegen dessen *subtilitas veteris urbanitatis et humanissimi sermonis* (ad Quint. fr. II 10, 2, 3), auch in den Theaterfragen war M. Marius ihm gleichgesinnt: so liebten sie beide den tragischen Schauspieler Aesopus (*deliciae tuae, noster Aesopus*). Ihm beschreibt Cicero (ad fam. VII 1) die Vorstellung, welche Sp. Maecius dem Caesar empfohlen hatte: die Stimme des Aesopus klang schlecht (2) und dadurch wurde für Cicero das ganze Vergnügen verdorben, aber der Spielgeber sorgte nur für die Pracht der äusseren Ausstattung: eine enorme Menge Statisten, Reiterei, Fussvolk und mehr als 600 Maultiere sollten die Schaulust des Volkes sättigen, und man war damit ganz zufrieden (§ 2 *popularem admirationem habuerunt*). Für Cicero aber konnte das alles keinen Ersatz der Kunst des grossen Tragöden bilden und er meint, dass auch sein Freund keine Freude daran finden könnte. Nur das Kunstspiel suchten sie beide im Theater auf, das Volk wollte aber den Ausstattungsluxus geniessen. Welche von diesen Richtungen damals mehr Anhänger fand, darüber fragen wir unsere Überlieferung vergebens, aber der ganze Gang des römischen Lebens am Ende der Republik lässt uns vermuten, dass auch in dieser Frage Cicero abseits von der Mehrheit stand: Horaz schildert (Epist. II 1, 186—207) das Theaterleben gerade mit solchen Farben, welche zeigen, dass auch zu seiner Zeit die von Maecius vertretene Richtung fast allgemeine Verbreitung fand: nicht nur die plebecula will sich nur mit Bären und Faustkämpfern, welche schon die Vorstellung der Hecyra des Terenz unterbrachen, amüsieren, sondern auch beim besseren Publikum *migravit ab aure voluptas omnis ad incertos oculos et gaudia vana*: reiche Truppenzüge (v. 190) und Wundertiere des Orients (v. 195. 196) fanden den meisten Beifall des Publikums, die Schauspieler aber wurden ganz ausser Acht gelassen

(v. 204–207). Solche Neigungen wurden von Horaz verspottet, und er hat mit seinen scharfen Rügen nicht allein gestanden: dieselbe Untugend beklagt auch Livius (VII 2, 13: *in hanc vix ... tolerabilem insaniam venerit*). Aber ebensowenig gehört Horaz auch zu den blinden Verehrern ‚der guten, alten Zeit‘, deren Vertreter

*clament perisise pudorem*

*Cuncti paene patres, ea cum reprehendere conor,*

*Quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit* (v. 80–82)

Diesen alten Herren (*patres*) konnten mit vollem Rechte Cicero, sein Freund M. Marius und der Messalla des Tacitus zugerechnet werden.

Diese Berichte lassen folgende Wandlungen in den Theaterzuständen des alten Rom deutlich erkennen:

1. Cicero und wenige von seinen Freunden fanden nur an der streng realistischen Kunst des Roscius oder Aesopus Gefallen, die glänzendste Ausstattung der Bühne konnte für sie dieselbe in keinem Falle ersetzen.

2. Zur Zeit des Horaz beherrschte diese äussere Pracht die Bühne, und die Kunst des Roscius wurde nur noch von älteren Leuten geschätzt.

3. Im kaiserlichen Rom erschien die Kunstrichtung des Roscius unerträglich für die Modernen, wie z. B. für Aper, und nur Leute vom alten Schrot, wie Messalla, beurteilten die neuere Spielart abfällig. Also durch den ganzen Gang der geschichtlichen Entwicklung der römischen Bühnenkunst von ihren ersten Anfängen ab (vgl. meinen Aufsatz Rhein. Mus. LXXVI, 1927, S. 220) verstand nur eine sehr kleine Elite von echten Kunstfreunden den Unterschied zwischen der echten Bühnenkunst und den plumpen Belustigungen. Da aber auch in Kunst Angebot und Nachfrage in Wechselwirkung stehen, so liegt gerade hierin der Grund, dass dort die Zahl solcher Bühnenkünstler, wie Ambivius, Roscius oder Aesopus, nur sehr gering geblieben ist.

Odessa.

B. Warnecke.