

DIONYSIOS CH. STATHAKOPOULOS / WIEN

## LA DÉCADENCE?

### *Anmerkungen zu Victorien Sardous Théodora*<sup>1</sup>

Am 7. November 1885 besuchte der 29jährige Sigmund Freud eine Theateraufführung in Paris und schrieb darüber einen ausführlichen Brief an seine Verlobte Martha Bernays.<sup>2</sup> Das Stück, das er gesehen hatte, war Victorien Sardous *Théodora* am Theater Porte Saint-Martin, die Protagonistin Sarah Bernhardt.<sup>3</sup> Das Stück hatte Premiere am 26. Dezember 1884 und war einer der größten Erfolge der vom Erfolg verwöhnten Sarah Bernhardt, wurde über 300 Mal in Paris gespielt, weitere 100 Mal in London, sowie zahlreiche Male in einer Tournee in Südamerika in 1886.<sup>4</sup>

Die Nacherzählung Freuds ist humorvoll, einfallsreich und genau. Darüber hinaus ermöglicht sie uns als zeitgenössisches Dokument einen Einblick in die Rezeption des Stückes. Mit Freud gewinnen wir einen Eindruck, wie Sardous *Théodora* auf die damaligen Zuschauer gewirkt haben mag.

Freud merkt an, dass Sardou bereits eine Dora und eine Fedora geschrieben hatte und dass er nun „mit einer Thermidora, Ecuadora und Torreadora beschäftigt sein soll“.<sup>5</sup> Das Stück mit seinen fünf Akten und acht Bildern war zu lang; die Aufführung dauerte viereinhalb Stunden.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ich möchte mich bei Jean-Philippe CHIMOT für ein Gespräch bedanken, das als unorthodoxe Einführung in die Zeit gedient hat: Byzance (pour le XIX<sup>e</sup> siècle), c'est la barbarie, mais une barbarie dorée.

<sup>2</sup> S. FREUD, Brautbriefe. Briefe an Martha Bernays aus den Jahren 1882–1886, hrsg. von E. L. FREUD. Frankfurt am Main 1988, 118–121.

<sup>3</sup> Das Theater gehörte übrigens seit 1882 Sarah Bernhardt, s. J. RICHARDSON, Sarah Bernhardt. Leben, Karriere und Legende. München 1988, 156.

<sup>4</sup> C. O. SKINNER, Madame Sarah. Das Leben der Schauspielerin Sarah Bernhardt. Frankfurt am Main 1968, 225–229; RICHARDSON, a. O. 160–162. 1885 wurde das Stück auch in Italien (allerdings nicht von Sarah Bernhardt) gespielt, s. M. BERNABÒ, Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra (*Nuovo Medioevo* 65). Napoli 2003, 18.

<sup>5</sup> FREUD, a. O. 119.

<sup>6</sup> FREUD, a. O. 118. Es ist bemerkenswert, dass *Theodora* zuerst auf Englisch (London 1885), dann auf Polnisch (Krakau 1895) und Deutsch (Übersetzung von H. von LÖHNER

„Das Stück [...] weiß ich nicht zu loben! Ein prunkvolles Nichts, herrliche byzantinische Paläste und Kostüme, ein Stadtbrand, Aufzüge von Bewaffneten und was Du willst, sonst kaum ein Wort, das man sich merken wollte, Charakteristik lässt einen ganz kalt.“<sup>7</sup>

Die Handlung spielt innerhalb von zwei Tagen: am Vorabend und am Tag der siebten Jahresfeier der Krönung Justinians (S. 24). Dies wäre also der 31. Juli und 1. August 533, ohne dass das Stück es ausdrücklich erwähnt.<sup>8</sup> Im ersten Akt, der im großen Kaiserpalast spielt, wird ein junger, vornehmer Franke aus Lutetia, Caribert, vom Vorsteher der Eunuchen in die Rituale des Hofes kurz eingeführt. Caribert übt seinen Charme auf Antonina, die Gattin des in Ungnade gefallenen Generals Belisar, aus und erhält bei Theodora eine Audienz. Theodora und Antonina sind später allein und besprechen ihre gemeinsame Vergangenheit im Zirkus. Antonina muss die Gunst ihres Mannes wieder gewinnen, und Zauberkraft scheint der einzige Weg dafür zu sein. Eine ägyptische Tierbändigerin, Tamris, die passenderweise auch im Mischen von Elixieren und Giften jeder Art kundig ist, sei gerade in Konstantinopel eingetroffen; Antonina hat bei ihr ein Elixier gekauft, Belisar hat es bereits, ohne es zu wissen, zu sich genommen, und nun soll seine Liebe für Antonina neu entflammen. Inzwischen kommt der verschmähte Belisar zur Audienz bei der Kaiserin. Er berichtet ihr sowohl von den unrechten Anschuldigungen gegen seine Person, welche ihn seine Position im Heer und sein Vermögen gekostet haben, als auch von den wiederholten Eskapaden Antoninas. Das Elixier jedoch fängt allmählich an zu wirken; Belisar soll sich mit Antonina versöhnen und wird wieder in sein Amt eingeführt. Theodora verlässt den Palast zu Fuß mit nur kleiner Begleitung.

Der zweite Akt beginnt im Hippodrom wo Theodora sich mit Tamris, die sie noch als Zoe aus ihrer Zirkus-Periode in Alexandrien kannte, trifft. Die Kaiserin bestellt ein Liebeselixier und schwelgt in Nostalgie über ihre

---

[*Reclams Universal-Bibliothek* 3578]. Leipzig 1896), und erst 1907 auf Französisch ([*L'illustration théâtrale*, NS 66]. Paris 1907) erschienen ist. S. MAHSBERG, Theatergeschichte und Theatersemiotik. Die Bedeutung Victorien Sardous für die Entwicklung des modernen Regietheaters (*Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX* 38). Frankfurt am Main–Bern–New York 1990, 45ff, macht deutlich, dass Sardou bewusst seine Stücke nicht publizierte, um sich wegen des mangelnden rechtlichen Schutzes französischer Autoren im Ausland abzusichern. Im Folgenden werde ich aus der deutschen Ausgabe zitieren.

<sup>7</sup> FREUD, a. O. 119.

<sup>8</sup> Zu den Daten s. E. KISLINGER – D. STATHAKOPOULOS, Pest und Perserkriege bei Prokop. Chronologische Überlegungen zum Geschehen 540–545. *Byz* 69 (1999) 77, A. 3.

Zeit beim Zirkus. Ungefähr zur gleichen Zeit wird Caribert von einem Patrizier in die Gewohnheiten des Hippodroms eingeführt: er erfährt über die Blauen und die Grünen, über den großen Hass, der beide Parteien trennt, sowie über Justinians eindeutige Gunst für die Blauen. Caribert geht, um mit dem Kaiser zu Abend zu speisen, während die übrigen Patrizier sowie der starke, junge Sohn der Tamris, in die Stadt ziehen um „die Grünen durchzuprügeln“.

Inzwischen lernen wir den jungen Liebhaber der Theodora kennen. Er heißt Andreas und kommt aus Athen. Er verabscheut Konstantinopel und die Tyrannei Justinians und schwärmt von den alten römischen republikanischen Idealen. Mit seinen gleichgesinnten Freunden plant er inmitten des Aufruhrs, welcher von den Straßenkämpfen der Zirkusparteien ausgeht, Justinian zu stürzen – ohne ihn jedoch zu töten. Alle schwören absolute Geheimhaltung und verlassen Andreas' Haus. Erst dann wird er von Theodora besucht. Sie heißt nun Myrtha, ist Witwe, und ihr Bruder, ein Schreiber der kaiserlichen Kanzlei, will sie mit Simon Phokas, dem Juwelier der Kaiserin, vermählen. Während der Diskussion erfährt Theodora, dass Andreas ein Heide ist (ein „Hellenist“ im Jargon des Stückes); ferner enthüllt er ihr seine Pläne. In seiner Unkenntnis ihrer wahren Identität beschimpft er ferner aufs gröbste das Kaiserpaar, was Theodora nur mit Mühe erträgt. Bald darauf verlässt sie ihn.

Im dritten Akt sehen wir Justinian in seinem Arbeitszimmer; zu ihm gesellen sich Tribonian, Priscus und Caribert. Es wird vom überaus frommen Kaiser gesprochen, vom niedergemetzelten Aufstand der Samaritaner, von persischen Gesandten und kaukasischen Häuptlingen. Als Theodora zu später Stunde zurückkehrt, entbrennt ein Streit zwischen den Eheleuten, der uns einiges über die Vorgeschichte des Paares erfahren lässt: beide stammen aus einfachsten Verhältnissen, ferner musste Theodora Justinians Onkel und Vorgänger Justin und seine Frau bezirzen, um deren Nachfolge auf dem Thron antreten zu dürfen. Erst dann erzählt die Kaiserin vom Aufstand der Grünen gegen die Blauen. Der Stadtpräfekt bestätigt dies; momentan sei der Aufstand beschwichtigt, aber am folgenden Tag, während der Spiele, fürchtet man eine weitaus schlimmere Zuspitzung des Konflikts. Verstärkungen werden nach Konstantinopel zitiert, dem Kaiser wird jedoch geraten, die Stadt zu verlassen. Nur Theodora kann ihn mit einer feurigen Rede über Macht, Spiele, Ehre und Schande davon abhalten. Theodora versteht, dass Andreas' Attentat bald folgen wird. Es soll der Eindruck erweckt werden, als ob alle im Palast schliefen. Andreas und sein Komplize Marcellus treten ein; der Plan misslingt: Marcellus wird bewusstlos geschlagen, Theodora schließt ihn ein und lässt Antonina laut rufen, dass er tot ist, damit Andreas es hört und flüchtet. Ihr Plan gelingt. Als

Marcellus zu sich kommt, fleht er sie an, ihn zu töten, damit er nicht unter der Folter seine Komplizen verrät. Sie tut es widerwillig mit der goldenen Nadel, die in ihrem Haar steckt. Die Leiche des Marcellus wird dann ins Meer geworfen.

Der vierte Akt beginnt im Garten des Hauses, wo sich Andreas versteckt. Theodora und Antonina besuchen ihn. Im Gespräch entlockt ihm Theodora die Namen seiner Komplizen sowie Details über den neuen Plan der Gruppe, das kaiserliche Paar bei der Sophienkirche anzugreifen. Diesmal sollen aus Rache beide umgebracht werden. Theodora bricht auf und lässt Andreas ihr schwören, dass er dieses Haus nicht verlassen wird, ehe sie zurückkehrt. Andreas' Freunde lüften allmählich das Geheimnis um Myrtha: ihre Lebensgeschichte erweist sich als Lüge, sie ist wohl eine Dirne. Andreas ist entsetzt, der Plan wird geändert: nun sollen Justinian und Theodora sofort im Zirkus getötet werden. Alle brechen auf. Die Menge ist dort in Aufruhr und verlangt, dass die Gefangenen aus beiden Zirkusparteien entlassen werden, das kaiserliche Paar wird beschimpft, vor allem Theodora. Ein Mann aus der Menge wird verhaftet und an die kaiserliche Tribüne gebracht; es ist Andreas. Theodora rettet ihn vor dem Henker, angeblich, um ihn foltern zu lassen. Der Aufstand bricht aus, Kaiser und Hof flüchten in den Palast, die Menge tobt, Konstantinopel brennt. Es wird ein Gegenkaiser ausgerufen. Justinian glaubt alles verloren zu haben, aber es gelingt Belisar den Aufstand niederzuzumetzeln: zwanzigtausend Menschen werden umgebracht. Inzwischen kommt Tamris zu Theodora; ihr Sohn wurde in den Tumulten zusammen mit den anderen Gefangenen auf Geheiß des Kaisers hingerichtet. Sie hatte inzwischen Zoe als Theodora im Hippodrom erkannt. Sie gibt der Kaiserin den Liebestrank. Theodora eilt zu den unterirdischen Gewölben des Zirkus, wo Andreas verletzt liegt. Er beschimpft sie, sie versucht – vergeblich – ihn umzustimmen. Sie gibt ihm vom Elixier zu trinken, aber dieses entpuppt sich als Gift, das Tamris gemischt hat, um sich an Justinian (den sie als dessen Empfänger wähnte) zu rächen. Andreas stirbt. In diesem Moment treten der Stadtpräfekt, Priscus und der Henker in das Zimmer ein. Theodora versteht, dass ihr Ende gekommen ist. Die allerletzte Szene verläuft folgendermaßen:

**Theodora** (richtet sich auf den Knien, halblaut). Und wie? [...]

**Der Henker** (zeigt ihr eine Schlinge aus roter Seide).

**Theodora** Gut! Warte! (Noch immer vor dem Bett niedergekauert, nimmt sie ihr Halsband ab, das sie auf das Bett wirft, schlägt den Kragen ihres Gewandes zurück und hebt mit raschem Griff ihre Haare auf, die sie mit den Zähnen festhält und einen Knoten schlingt; in diesen steckt sie ihren Kamm; dann neigt sie sich wieder über Andreas, legt

dessen Kopf auf ihre Kniee, so dass ihre Wange an den seinigen ruht).  
Wohlan! Ich bin bereit!

**Der Henker** (entrollt die seidene Schnur).

Vorhang.<sup>9</sup>

Eine Annäherung an dieses Stück kann auf verschiedenen Ebenen erfolgen. Da die Titelheldin und die meisten Personen, die im Stück auftreten, historische Figuren sind, ist man berechtigt über Fragen der Historizität und der Rezeption der byzantinischen Geschichte seitens des Autors und seiner Zeit nachzudenken. Ferner kann das Stück, das in Konstantinopel/Istanbul spielt, aus dem Blickpunkt des Orientalismus auf seinen Inhalt hin untersucht werden. Schließlich kann *Théodora* im Hinblick auf Fragen der Geschlechterforschung betrachtet werden, auf das Spiel zwischen der historischen und der fiktiven Theodora und der Schauspielerin, für welche das Stück geschrieben wurde.

Victorien Sardou (1831–1908) war einer der erfolgreichsten Dramatiker des 19. Jahrhunderts.<sup>10</sup> Seine Stücke, vor allem seine Dramen, entsprechen stark dem Geschmack der damaligen Zeit und werden heute kaum gespielt. Zumindest was seine Auftragsarbeiten für Sarah Bernhardt betrifft<sup>11</sup>, scheinen diese erst unter der Mitwirkung der Schauspielerin Leben bekommen zu haben – ohne sie sind sie fast wertlos – und selbst Sarah Bernhardt scheint dies zu suggerieren, wenn sie in ihren Memoiren ihre erste Begegnung mit Sardou im Jahre 1882 folgendermaßen beschreibt: „Drei Tage später empfing ich [...] den Besuch Victorien Sardous, der mir sein neues, prachtvolles Stück *Fedora* vorlas. [...] Er las ohne Unterbrechung in einem Atem und spielte alle Rollen dabei; ich sah greifbar vor mir, was ich aus seiner Heldin machen würde.“<sup>12</sup> In der Tat sind die Stücke Sardous für Sarah Bernhardt ziemlich einfach gestrickt. Liest man sie nacheinander, so gewinnt man den Eindruck, dass sie nur Variationen eines bestimmten (Erfolgs-)Rezeptes sind, „la même pièce taillée sur le même patron“.<sup>13</sup> Auch hatte Sardou offenbar keine Berührungssängste, bekannte Motive von älteren, erfolgreichen literarischen Werken für seine Zwecke zu adaptieren. So

<sup>9</sup> *Théodora* 140.

<sup>10</sup> J. McCORMICK, V. Sardou, in: *The Cambridge Guide to Theatre*, hrsg. von M. Banham. Cambridge 2000, 964; *The Oxford Companion to the Theatre*, hrsg. von P. HARTNALL. London–New York–Toronto <sup>3</sup>1967, 837.

<sup>11</sup> *Fédora* (1882), *Théodora* (1884), *La Tosca* (1887), *Cléopâtre* (1890), *Gismonda* (1894), *Spiritisme* (1897), *La Sorcière* (1903). Vgl. SKINNER, a.O. 336–337.

<sup>12</sup> *Mein Doppelleben*, Memoiren von Sarah BERNHARDT. Leipzig 1908, 459.

<sup>13</sup> E. ZOLA, *Nos auteurs dramatiques*. Paris 1904, 195; zu Sardou siehe auch 195–252.

erinnern Theodora und Andreas, die Liebenden, die durch Rang, Ehe und auch Konfession voneinander getrennt werden, die leidenschaftliche Herrscherin, die ihren Geliebten heimlich in der Nacht aufsuchen muss und deren Identität ihm bis zuletzt unbekannt bleibt, stark an Alexandre Dumas' *Reine Margot* (1845).

Sardou genoss den Ruf, seine Stoffe genau recherchiert zu haben; für seine historischen Stücke soll er monatelang Forschungen betrieben haben.<sup>14</sup> Die Bernhardt-Biographin Skinner bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt: „alle von ihm ausgeweideten Situationen basierten auf historischen Tatsachen, es sei denn, die Historie geriet mit der dramatischen Wirkung in Widerspruch, dann zog sie den kürzeren.“<sup>15</sup> So verhält er sich auch bei *Théodora*. Eine Reihe von historischen Ereignissen spielen im Stück eine wichtige Rolle. Obwohl sie jedoch an sich historisch sind, gehören sie verschiedenen Phasen der Regierungszeit Justinians an. Sardou hat sie wohl deswegen aneinander gereiht, um ein dichtes Geflecht markanter Episoden für sein Stück zu schaffen. Den eigentlichen Hintergrund des Stückes bildet der Nika-Aufstand, der sich vom 11. bis zum 19. Januar 532 ereignete.<sup>16</sup> Ferner sind der Ausbruch der Pest und Justinians Erkrankung daran 541–542 (S. 18), die Ungnade Belisars 542–544 (S. 17ff), die Eroberung von Syrakus durch Belisar 535 (S. 19), das große Erdbeben in Antiochien 526 oder 528 (S. 40) und die Unterdrückung des Aufstandes der Samaritaner 529 (S. 63) alle in unmittelbare chronologische Nähe des Aufstandes in Konstantinopel gesetzt.<sup>17</sup> Sardous Hauptquelle für die Geschichte Theodoras sowie die Darstellung ihrer Epoche waren Prokops Anekdoten. Das Werk war 1856 in einer französischen Übersetzung erschienen<sup>18</sup>, und Sardou hat daraus sehr viel Material direkt übernommen: die machthung-

<sup>14</sup> MAHSBERG, a. O. 62.

<sup>15</sup> SKINNER, a. O. 224.

<sup>16</sup> Aus der großen Menge an Literatur über dieses Thema sei stellvertretend die jüngste Arbeit darüber (mit älterer Literatur) genannt: G. GREATREX, *The Nika Riot: a Reappraisal*. *JHSt* 117 (1997) 60–83.

<sup>17</sup> Zu der Chronologie der Ereignisse der Regierungszeit Justinians siehe B. RUBIN, *Das Zeitalter Iustiniens*, Bd. I. Berlin 1960; speziell zur Datierung der ersten Pestwelle, der Erkrankung des Kaisers und Belisars Ungnade siehe KISLINGER-STATHAKOPOULOS, a. O. *passim*. Selbst die zeitgenössische Kritik hob Sardous „kreativen“ Umgang mit der Geschichte hervor. In einer Kritik der *New York Times* (27. Dezember 1884) findet man die Anmerkung, dass manche Kritiker Sardou einer Verstümmelung der Geschichte beschuldigten.

<sup>18</sup> F. A. ISAMBERT, *Anekdoten ou Histoire secrète de Justinien traduite de Procope. Géographie du VI<sup>e</sup> siècle et révision de la numismatique d'après le livre de Justinien*. Paris 1856.

rige und von Affäre zu Affäre sich bewegende Antonina, den willensschwachen Belisar, den größten Teil der Vergangenheit Theodora, Justinian als fastenden, dem Propheten Elias ähnlichen, theologisierenden und schlaflosen Kaiser – all dies ist stark an Prokop angelehnt.<sup>19</sup>

Ferner scheint Sardou Johannes Malalas' und/oder Theophanes' Chronographien verwendet zu haben, die seit 1865 beziehungsweise 1862 in den Ausgaben von Mignes Patrologia (mit einer lateinischen Übersetzung) verfügbar waren.<sup>20</sup> Auf diese beiden stützte sich Sardou bei seiner Darstellung des Aufstandes im Stück, der an den Nika-Aufstand angelehnt ist. Der *Théodora*-Aufstand ist im großen und ganzen mit dem Nika-Aufstand identisch, die Ereignisse sind jedoch von der tatsächlichen Dauer von 10 Tagen auf 2 Tage reduziert. Das Bild, das vermittelt wird, ist dennoch im Grunde der Berichterstattung der byzantinischen Quellen treu geblieben.

Will man *Théodora* dennoch auf der Basis der Historizität untersuchen, so ist es leicht, eine große Anzahl an Fehlern oder einfach erfundenen Details zu entdecken. Nur ein paar sollen hier angeführt werden. Die Kaiserin verkündet, zu Fuß vom Palast zum Goldenen Tor gehen zu wollen (S. 23), eine Distanz, die wohl viel zu groß und unrealistisch ist. Später soll Justinian mit Vitalian die Eucharistie in der Form einer Hostie geteilt haben (S. 67). Zum Schluss wird das kaiserliche Banner Justinians als „rosarot (rose de chine) mit goldenen Bienen“ und der Heroldsstab des Eunuchen-Vorstehers als mit einem Halbmond verziert beschrieben (S. 106–107). All diese Details stören jedoch nicht die interne Glaubwürdigkeit des Stückes. Der bekannte Byzantinist Charles Diehl, der eine Aufführung gesehen hatte, war davon überwältigt, und sein Bericht fiel überaus positiv aus: „Cette évocation de Byzance était une révélation pour les spectateurs, à qui on ne l'avait jamais présenté que sous le jour les plus faux, avec une ignorance parfaite des ces mœurs, les auteurs dramatiques ayant toujours négligé l'étude de ce que l'on a dédaigneusement appelé le «Bas-Empire», et qui est en réalité une des périodes les plus curieuses et les plus dramatiques de l'histoire“.<sup>21</sup>

Bei einem zentralen Ereignis im Stück, dem Tod der Theodora, ließ Sardou jedoch die historischen Fakten gänzlich beiseite. Die Kaiserin starb

<sup>19</sup> Siehe in den Anekdoten: Antonina (Kap. I), Belisar (I, IV), Theodora (IX), Justinian (XI–XIII).

<sup>20</sup> Ein Beispiel: Tamris berichtet von einem Hund namens Python „der die Stunde angiebt, Münzen unterscheidet und die leichtfertigen Weiber und betrogene Ehegatten erkennt“ (S. 25). Diese Anekdote (mit Ausnahme der Erkennung der Stunde!) ist aus Malalas (ed. I. THURN, 381) oder Theophanes (ed. C. de BOOR, 224) entnommen.

<sup>21</sup> Zitiert in BERNABÒ, a. O. 13.

548 an einer Krankheit, wahrscheinlich an einer Form von Krebs.<sup>22</sup> Doch dies war wohl zu unspektakulär und eher untypisch für die Stücke, die Sardou für Sarah Bernhardt verfasste. Eine schnell gefertigte Typologie zeigt, dass die jeweilige Heldin eine Affäre haben, jemanden umbringen und schließlich eines gewaltsamen Todes sterben musste.<sup>23</sup> So wird bei Sardou Theodora auf Geheiß Justinians hingerichtet, und zwar mittels einer roten, seidenen Schnur erdrosselt (S. 140). Dass eine solche Tötungsart aus byzantinischer Zeit nicht überliefert ist, dass ferner diese die charakteristische Art der Exekution von Adligen und hohen Würdenträgern im Osmanischen Reich war<sup>24</sup>, scheint den Autor nicht sonderlich gestört zu haben. Zu seiner Verteidigung sagte er folgendes: „Es hat offensichtlich keinen Sinn, Maria Stuart auf der Bühne an Schwindsucht, Marie Antoinette an Gift oder Jeanne d’Arc im Bett sterben zu lassen. Ein so obskurer Tod jedoch, wie Theodora ihn gestorben ist, erlaubt mir wohl, sie einen Tod sterben zu lassen, der byzantinischer war als ihr wirklicher Tod.“<sup>25</sup> Dieser Tod, der nicht byzantinisch, sondern osmanisch – also kollektiv „orientalisch“ – war, zeigt die Schwierigkeit Sardous und seiner Zeit, Byzanz in einer bestimmten historischen und im übertragenen Sinne politischen und sozialen Wirklichkeit einzubetten.

Ein weiterer Aspekt hilft diese Diskrepanz zu veranschaulichen. Sarah Bernhardt ist angeblich eigens nach Ravenna gefahren und hat vor Ort (vor allem in San Vitale) zahlreiche Skizzen vom kaiserlichen Paar für die Kostüme angefertigt.<sup>26</sup> Mehr als 4.500 Edelsteine wurden für die Gewänder der Kaiserin verwendet.<sup>27</sup> Besonders auffallend war Theodoras prachtvoller Mantel aus himmelblauem Satin, mit einer dreieinhalb Meter langen Schleppe, besetzt mit bestickten heraldischen Pfauen mit Rubinen als Augen und Smaragden und Saphiren als Federn.<sup>28</sup>

Aus den erhaltenen Photos kann man beobachten, dass Kulissen, Kostüme und überhaupt die Ausstattung der Bernhardt weniger mit den historischen byzantinischen Vorbildern zu tun hatten und vielmehr einem

---

<sup>22</sup> I. LASKARATOS, Νοσήματα Ιουστινιανού Α' (527–565) και Θεοδούσας. *Byzantinai Meletai* 7 (1997) 176ff, mit älterer Literatur.

<sup>23</sup> So der englische Kritiker ARCHER zitiert in RICHARDSON, a. O. 185.

<sup>24</sup> H. INALCIK, *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300–1600*. London 1973, 59–64. Es gibt keine Arbeit, die sich ausschließlich mit dieser Tötungsart befasst. Für diesen Hinweis möchte ich mich bei Prof. Suraiya FAROQHI bedanken.

<sup>25</sup> Zitiert in SKINNER, a. O. 224.

<sup>26</sup> SKINNER, a. O. 224.

<sup>27</sup> SKINNER, a. O. 224.

<sup>28</sup> MAHSBERG, a. O. 111.



historisierenden Stil verpflichtet waren, in welchem Antikes, Byzantinisches, Mittelalterliches und Orientalisches ineinander flossen. Also war die Welt, mit der *Théodora* das wohl mit Byzanz nicht vertraute Publikum konfrontierte, weniger eine authentisch byzantinische, wie seine Schöpfer es wollten, als eine konstruierte, stark „orientalisierende“ Welt, die wohl die bereits bekannten Stereotypen des Orients nur bestätigte. Man darf natürlich nicht von einem literarischen Werk historische Treue erwarten oder verlangen. Vielmehr stellt sich die Frage ob die Welt, also das angebliche byzantinische Reich, die das Stück entwirft, kohärent und lebendig ist innerhalb der Konventionen und der Grenzen die ein Theaterstück definieren. So empfiehlt es sich, diese Welt näher zu betrachten. Wie bereits erwähnt gibt es in diese Welt eine Reihe „echter“ byzantinischer Merkmale, die der Autor aus seiner Beschäftigung mit relevanter Primär- und Sekundärliteratur entnommen hatte. Es bleibt fraglich, ob die damaligen Zuschauer des Stückes solches als authentisch hätten erkennen können oder sollen. Anderes wiederum ist vage orientalisches. So erinnert die Beschreibung der kaiserlichen Gärten in der Eröffnungsszene (S. 5) stark an die Gartenanlagen des Top Kapi – Sardou muss wohl angenommen haben, dass der byzantinische Palast über ähnliche Anlagen verfügt haben musste. Der Zuschauer erfährt auch vom jungen Athener Andreas: „seitdem [...] unsere byzantinischen Satrapen die Sitten des Morgenlandes angenommen [haben], leben ihre Frauen in engster Haft oder verlassen ihr Haus nur in der Sänfte, bis hoch hinauf verschleiert (S. 43).“ Byzantinische Frauen waren in der Tat nicht mehr oder weniger an die häusliche Sphäre gebunden als Frauen im antiken Griechenland oder Rom<sup>29</sup>; so ist diese Information insofern tendenziös, als sie impliziert, dass nur die ersteren diese Art von Leben führen mussten. Ferner evozierte sie sicherlich für die damaligen Zuschauer Bilder von orientalischen, verschleierten Frauen, wie sie in allzu großen Mengen die Bilder der erfolgreichen Maler der Jahrhundertwende bevölkerten.<sup>30</sup> Die orientalisierenden Vorstellungen Sardous werden auch an einer anderen Stelle deutlich. Andreas erzählt vom degenerierten und dem (zumindest moralischen) Untergang geweihten byzantinischen Reich.

<sup>29</sup> Siehe J. BEAUCAMP, *Le statut de la femme à Byzance (4e–7e siècle)*, Bd. I. *Le droit impérial*, Bd. II. *Les pratiques sociales*. Paris 1990 – 1992; A. E. LAIOU, *Gender, Society and Economic Life in Byzantium*. Brookfield 1992.

<sup>30</sup> Es existiert sogar eine eigene Gattung innerhalb der orientalistischen Kunst des späten 19. Jahrhunderts, die sogenannten Harem-Gemälde bzw. -Maler (darunter an prominenter Stelle J.-L. Gerome, F. D. Bridgman, B. Constant); M. A. STEVENS, *The Orientalists, Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East*. London 1984; vgl. dazu auch <http://www.orientalist-art.org.uk/harem.html>.

Seine Rede spitzt sich folgendermaßen zu: „Meint ihr aber wie ich, dass in diesem todkranken Leibe noch eine große Seele lebt und ringt, und nicht sterben will [...]. Der verpesteten Verwesung sei als letztes verzweifelt Heilmittel das Eisen entgegengesetzt (S. 46).“ Die Zeitgenossen des Stückes dachten dabei wohl an Zar Nikolaus' I. Diktum vom Osmanischen Reich als „kranken Mann am Bosporus“, das als geflügeltes Wort geläufig war. Weitere Komponenten der Welt des Stückes sind eher anachronistisch, so die Führung durch Konstantinopel (im Stück immer Byzanz genannt), die Caribert auf Geheiß Theodoras zuteil wird (S. 14, 24ff), oder eine allzu modern gedachte Durchsuchungsermächtigung des Stadtpräfecten von Konstantinopel, die nötig ist, damit die Staatsorgane ein Haus durchsuchen dürfen (S. 90).

Auf einer anderen Ebene wird die Welt des Stückes – vor allem dessen Werte – durch das Mittel des Kontrastes zum frühmittelalterlichen Westen und zur klassischen Antike suggeriert.

Die einzige nur mit positiven Eigenschaften besetzte Person im Stück, die Identifikationsfigur, die den Zuschauern geboten wird, ist der Franke Caribert. Er stammt aus Paris (S. 6) und ist ein Neffe des fränkischen Königs Childebert (S. 13). So wird er beschrieben: „das feurige Auge, die kräftige Gestalt, ein Bild fester Männlichkeit“, wobei Antonina zugeben muss „Man sage was man wolle [...] diese Barbaren haben ein blühendes Aussehen, das unsern Römern fehlt“ (S. 10). Doch Caribert ist nicht nur schön; Pflicht und Ehre sind für ihn die höchste Aufgabe. So sagt er zu Justinian, er habe gegen die Aufständischen gekämpft aus folgendem Grund: „Ich bin dein Gast! Dein Haus wird bestürmt, ich verteidige es. Nicht aus Liebe zu dir, noch aus Hass gegen die Rebellen. Ich that meine Pflicht, weiter nichts (S. 124).“ Und dennoch weigert er sich, Belisar den Befehl Justinians, alle im Hippodrom Festgenommenen zu töten, zu überzubringen, denn er sei „kein Henkersknecht“ (S. 125). Durch Caribert erfährt der Zuschauer, dass in Paris – im Gegensatz zu Byzanz – auf den Straßen Recht und Ordnung herrschen: Randalierer (wie die Zirkusparteien im Stück) werden schlicht und einfach gehenkt (S. 29). In Paris besuchen Männer und Frauen zusammen die Spiele (im Gegensatz zu Byzanz, wo Frauen der Zutritt verwehrt ist), und es kommt nicht zu Handgemengen (S. 108).

Für die Konstruktion dieser Figur bedient sich Sardou auch weitverbreiteter Vorurteile, deren Inhalt der Zuschauer dann als völlig verfehlt aufgreifen soll. So spricht Theodora von Caribert: „für einen Mann, der aus jenen Wäldern kommt, ist er gar nicht so wild“ (S. 13). Caribert ist neugierig auf die fremden Sitten in Byzanz, ist erstaunt darüber und gibt gerne zu, aus einer nicht so verfeinerten Kultur zu stammen (S. 108). Und den-

noch soll der Zuschauer (vor allem das Pariser Publikum, dem ständig mit dem Namen seiner Stadt im Stück geschmeichelt wird; S. 6, 10, 13, 27, 107) den Eindruck gewinnen, dass alle diese „Feinheiten“ nur von Dekadenz zeugen.

Eine ähnlich edle und positive Identifikationsfigur ist die eines weiteren Fremden in Byzanz, des Atheners Andreas. Er ist jung, idealistisch und tapfer. Wie Caribert ist Andreas (*nomen est omen*) als viril und begehrt dargestellt im Gegensatz zu Justinian und Belisar, die beide als schwach und feige präsentiert werden; ferner werden die beiden letzteren von ihren Frauen mit beiden ersteren betrogen (im Falle von Caribert ist dies nur angedeutet). Die Werte Athens und des republikanischen Rom werden von Andreas verkörpert; er ist bereit für sie zu sterben (S. 44, 50). Auch seine Liebe zu Myrtha/Theodora ist edel; die Erkenntnis ihrer wahren Identität verwandelt seine Liebe in Hass und Ekel. Alles, was mit Byzanz verbunden ist, ist Andreas zuwider. Er träumt von einem ruhigen Leben in einem Haus mit Garten im Schatten der Akropolis (59). In einer Zeit unmittelbar nach dem großen Erfolg von Ernest Renans *Gebet auf die Akropolis* mit der schwelgerischen Verehrung der klassischen Perfektion ist dies sicherlich nicht zufällig von Sardou in sein Stück hinein gewoben.<sup>31</sup> Auch die Verachtung Andreas' gegenüber allem, was seit der römischen Kaiserzeit politisch die damalige Ökumene beherrschte, scheint im Einklang mit Renans abschätzigen Bemerkungen zu (fast) allem außerhalb der Klassik: „L'orient me choqua par sa pompe, son ostentation, ses impostures. Les romains ne furent que de grossiers soldats; la majesté du plus beau romain [...] ne me sembla que pose, auprès de l'aisance, de la noblesse simple des ces citoyens [scil. von Athen] fiers et tranquilles. Celtes, germains, slaves m'apparurent comme espèces de scythes consciencieux, mais péniblement civilisés. Je trouvai notre moyen âge sans élégance ni tournure, entaché de fierté pédalacée et de pédantisme. Charlemagne m'apparut comme un gros palefrenier allemand [...]“<sup>32</sup> Andreas erkennt seine und seinesgleichen Lage: „Wir sind im Kampfe unterlegen, wir Griechen sind ein untergegangenes Volk. Die uns besiegten, sie, die breitschultrigen Goten! (S. 135).“<sup>33</sup> Und doch prophezeit Sardou durch Andreas' Stimme, wie die Geschichte sich wenden

<sup>31</sup> E. RENAN, Prière sur l'Acropole, in: Souvenirs d'enfance et de Jeunesse. Paris 1908 (Erste Ausgabe 1883), 57–128. En passant ein Hinweis: E. Renan war auch bei der Premiere von Théodora zugegen, wie die New York Times vom 27. Dezember 1884 berichtet.

<sup>32</sup> RENAN, a. O. 60–61.

<sup>33</sup> Vgl. dazu RENAN, a. O. 65: „Les Scythes ont conquis le monde; il n'y a plus de république d'hommes libres.“

wird. In der damaligen, auch von Renan sehr stark geförderten, absoluten Hingabe zur griechischen Klassik standen Unwissen, Distanziertheit, oft auch Ablehnung der byzantinischen Zeit gegenüber. So muss sich der folgende Satz wie ein längst erfülltes *vaticinium ex eventu* angehört haben: „In tausend Jahren wird von Byzanz nicht mehr die Rede sein, aber mein geliebtes Athen wird ewig blühen. (S. 57)“

Die männlichen Rollen in diesem Stück dienen hauptsächlich dazu, der zentralen Figur des Stückes zu ihrer wahren Geltung zu verhelfen. Die ist natürlich die Titelheldin Theodora. Das Bild, das von ihr gezeichnet wird, ist von Gegensätzen geprägt. Wenn andere über Theodora sprechen, so ist das Bild direkt aus den Anekdoten übernommen: ihr Vater, Acacius, war Löwenwärter (bei Prokop Bärenwärter) im Hippodrom, sie ist von früher Kindheit an auf der Bühne aufgetreten, lebte später in Alexandrien, lernte dann Justinian kennen, und er heiratete sie.<sup>34</sup> Sardou evoziert die berühmte Szene Prokops mit Theodora und dem Gänserich (S. 57 = Anec. IX 21), aber auf eine weit mildere Art und Weise. Ferner erfahren wir von Theodoras gefürchtetem Kerker, ihrer Rachsucht und den zahlreichen Menschen, die sie auf dem Gewissen hat (S. 57 = Anec. IV 8; XVI 11–22). An verschiedenen Stellen im ganzen Stück wird Theodora als Dämonin (S. 97), Messalina (S. 116), Dirne (S. 117), Ungeheuer (S. 97, 133) und Scheusal (S. 133) beschimpft.

Im Gegensatz dazu wird das konträre Bild von der Kaiserin gezeichnet, wenn wir uns auf ihre Handlungen und ihre Worte im Stück beschränken. Freud hat Recht, wenn er behauptet: „[...] Ihre ganze komplizierte Vorgeschichte, die ihr der Geliebte natürlich am Ende einmal ins Gesicht schleudert, muss geglaubt werden, zeigt sich nicht in ihrem Wesen.“<sup>35</sup> Hinter der Fassade der frommen und ehrwürdigen Herrscherin, so wie sie im ersten Bild präsentiert wird, verbirgt sich eine Frau, die ihre einfache Vergangenheit nicht vergessen hat. Sie fühlt sich sichtlich wohl in der Gesellschaft von Tamris und ihren Tieren (5. Aufzug, S. 31–37). Theodora ist energisch, aktiv und tapfer; so ist sie es, die Justinian, der aus Angst vor dem Aufstand die Hauptstadt verlassen will (S. 73ff), mit einer Rede, die stark an Prokop (*De Bello Persico* I 24, 32–37) angelehnt ist, daran hindert. Aber alle diese Charakteristika verblassen hinter dem einen, zentralen Aspekt ihrer Persönlichkeit im Stück, und auch hier ist Freuds Urteil höchst treffend, wenn er schreibt: „Theodora selber [...] ist im Stück einfach femme qui aime“.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Theodora 6–7, 16, 31 = Anekdoten IX 1–27.

<sup>35</sup> FREUD, a. O. 119.

<sup>36</sup> FREUD, a. O. 119.

Die Beziehung zwischen Theodora und Andreas dient uns dazu, einige Beobachtungen über die Konstruktion von Mann/Frau Beziehungen seitens des Autors zu machen. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass diese die Realität des Fin de Siècle und nicht die byzantinischen Verhältnisse widerspiegeln. In einer Szene im 2. Akt versucht die von Gewissensbissen geplagte Myrtha/Theodora, Andreas dazu zu bewegen, ihr zuzugeben, dass er sie lieben würde, auch wenn sie vornehm und verheiratet wäre: „Gleichviel! Sag mir, dass du mich auch dann liebtest – selbst die Schuldige, die Meineidige, die Ehebrecherin (S. 55)!“ Andreas' Antwort ist durchaus konform mit der vorherrschenden männlichen Ideologie des Fin de Siècle: „Nun, ich würde dich auch anbeten, ich muss es ja! Aber doch in anderer Weise. Nicht so süß und lieblich wäre unsere Neigung, dann glichest du ja den andern, du wärst in meinem Leben nur eine Geliebte mehr, nicht die wahre, die einzige Liebe! Jene, die alle andern in Vergessenheit taucht und der man das ganze Leben weiht, die nicht die erste, aber doch die einzige ist (S. 56).“ Die zunehmende „funktionelle Marginalisierung“ von Frauen im ausgehenden 19. Jahrhundert schaffte das verehrte Ideal einer zurückhaltenden, gehorsamen Ehefrau, einer einfachen und nur liebenden Frau.<sup>37</sup> Dieses Bild entspricht der Vorstellung, die Andreas von Myrtha hat. Die wahre Person, Theodora, entpuppt sich dennoch als das Gegenteil davon – zumindest in den Augen von Andreas. Kurz vor seinem Tod wirft er ihr vor, ihn verführt zu haben: „Du triffst einen Jüngling, der aufrichtig, begeistert, gläubig war – die Frische und Unerfahrenheit einer jungen Seele war ein neuer Reiz für dich, um deine ermüdeten und übersättigten Gelüste neu zu beleben. Einen noch höheren Kitzel fandest du darin, mir deine angebliche Witwenschaft wie eine halbe Jungfräulichkeit vorzuspiegeln: eine Verhöhnung der Reinheit des Körpers wie der Seele (S. 138).“ In typisch orientalisierender Art wird hier die Figur einer Verführerin entworfen, die – wie zahlreiche weibliche Figuren die zum Beispiel das Werk eines des einflussreichsten Autoren der Zeit, Gustave Flaubert, bevölkern, allen voran *Salammbô* (1862) – „verdammte war unfruchtbar zu bleiben, zu korrumpieren und dabei kinderlos zu bleiben.“<sup>38</sup> Dieses Detail ist umso bedeutender für die Konstruktion der Figur der Theodora von Sardou, als die historische Theodora, nach Prokop, ein Kind hatte.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> B. DIJKSTRA, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siècle Culture*. New York–Oxford 1986, 4, 10.

<sup>38</sup> E. SAID, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, 2 ed. with new Afterword. New York 1995, 187.

<sup>39</sup> *Anekdotia* XVIII 16–23.

*Théodora* war, wie bereits angemerkt, eine Auftragsarbeit, ein „star vehicle“ für Sarah Bernhardt gewesen<sup>40</sup> und folglich darauf konzentriert, dem Publikum seinen heißgeliebten Star lang und prachtvoll auf der Bühne erscheinen zu lassen. Und zumindest nach Freuds Urteil ist dies gelungen: „Aber wie spielt diese Sarah! Nach den ersten Worten einer innigen, lieben Stimme war mir, als hätte ich sie seit jeher gekannt. Ich habe noch gar keine Schauspielerin gesehen, die mich so wenig überrascht hätte, ich habe ihr sofort alles geglaubt. Sie spielt fast das ganze Stück.“ Und später im Brief noch: „[...] Jeder Zoll an dem Figürchen [von Bernhardt] lebte und bezauberte. Dann ihr Schmeicheln und Bitten und Umarmen: es ist unglaublich, was sie für Stellungen annimmt, wie [sie] sich um eine Person schmiegt, wie sie mit jedem Glied und jedem Gelenk agiert. Ein merkwürdiges Wesen, und ich kann mir denken, dass sie im Leben gar nicht anders zu sein braucht als auf der Bühne.“<sup>41</sup> Und ein weiterer Zeitgenosse schwärmte ebenfalls: „Als sie im ersten Akt – ihren Kopfschmuck auf der Stirn – mit einer großen Lilie in der Hand so auf ihrem Bette lag, da erinnerte sie an eine der fantastischen Königinnen Gustave Moreaus, diesen abwechselnd heiligen und schlangenähnlichen Traumfiguren, die auf uns eine mystische wie sinnliche Anziehung ausüben.“<sup>42</sup> Der große Erfolg des Stückes bestand sicherlich zum Teil darin, dass in den Augen des Publikums Rolle und Schauspielerin eins waren. Die gefeierte Protagonistin führte ein für damalige Verhältnisse außerordentliches, oft skandalöses Leben. Sie hatte ein uneheliches Kind mit einem Aristokraten<sup>43</sup>, heiratete später einen griechischstämmigen Schauspieler und ließ sich innerhalb kürzester Zeit von ihm scheiden<sup>44</sup>. Ferner dichtete man ihr an, sie habe viele Liebhaber und nehme Drogen (la juive morphinomane).<sup>45</sup> Sarah Bernhardt provozierte bewusst: sie spielte männliche Rollen (darunter den Hamlet)<sup>46</sup> und ließ sich in einem Sarg photographieren, in welchem sie angeblich schlief und den sie auch auf Tourneen mitnahm.<sup>47</sup> Sarah Bern-

---

<sup>40</sup> SKINNER, a. O. 224.

<sup>41</sup> FREUD, a. O. 119–120.

<sup>42</sup> J. LEMAÎTRE, *Les contemporains*. 2e série, Paris 1886, 204; Übersetzung: RICHARDSON, a. O. 161.

<sup>43</sup> RICHARDSON, a. O. 32–37.

<sup>44</sup> RICHARDSON, a. O. 130–155.

<sup>45</sup> Séverine JOUVE, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*. Paris 1996, 23.

<sup>46</sup> J.-J. ROUBINE, *La Grande Magie*, in: *Le Théâtre en France, sous la direction de J. de JOMARON*, Bd. 2: *De la Révolution à nos jours*. Paris 1992, 157–158.

<sup>47</sup> DIJKSTRA, a. O. 45–46.

hardt lebte alles andere als konform mit dem Ideal der passiven, leidenden Frau, und dennoch scheint es fast, als hätte sie dieses Ideal auf der Bühne verkörpern müssen, um vom Publikum verehrt zu werden. Die sündige, aber in ihrer Liebe aufgehende Theodora, die bereit wäre, für diese Liebe alles zu opfern, ihre kaiserliche Pracht und Würde, selbst ihr Leben – was sie ohnehin am Ende auch tut, eignete sich vortrefflich für diese Projektion. Diese Liebe, „die aufopfernde Hingebung, die sinnlose Leidenschaft“ (S. 135) bildet die Kernaussage und den hauptsächlichlichen Inhalt des Stückes; das Historische und Historisierende darin bleibt nur eine oberflächliche und letztlich auch unwichtige Schicht.\*

---

\* Während der Drucklegung meines Beitrages erschien der Aufsatz: Silvia RONCHEY, La „femme fatale“, source d’une byzantinologie austère. In: Marie-France AUZÉPY (Hrsg.), Byzance en Europe. Saint-Denis 2003, 153–192, den ich nicht mehr einarbeiten konnte.