



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Aus der römischen Kaiserzeit : das Theater.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Aus der römischen Kaiserzeit.

Das Theater.

Bis zum Jahre 55 vor Christus hatte Rom noch kein steinernes Theater besessen, zu jedem Feste, das mit Bühnenspielen gefeiert wurde, schlug man für die Dauer dieser wenigen Tage ein hölzernes auf. Diese temporären Theater waren zum Theil höchst prächtig, in der letzten Zeit der Republik wurde die Bühne mit Elfenbein, mit Gold und Silber ausgelegt, das berühmte Theater des Scaurus hatte 360 Säulen, 3,000 Bronzestatuen, einen Ueberfluß an Gemälden und prachtvollen Teppichen und soll 80,000 Zuschauer gefaßt haben; die beiden Theater Curios konnten mit der ganzen Zuschauermasse in ihren Angeln gedreht und so zu einem Amphitheater zusammengeschoben werden. Aber alle diese kolossalen Bauten wurden, nachdem sie ihren Zweck erfüllt, wieder abgebrochen und erst in dem genannten Jahre vollendete Pompejus das erste für die Dauer bestimmte Theater. Wegen dieser Neuerung erfuhr er von den Anhängern der „guten alten Zeit“ Tadel, da nun dem Volke eine neue Verführung geboten sei, ganze Tage in müßigem Gaffen zu verbringen; angeblich wäre er hierdurch veranlaßt worden, seinen Bau mit einem Venustempel zu krönen, zu dem die Stufen des Gebäudes nun gleich Stufen hinaufzuführen schienen. Später hat Rom im Jahre 13 vor Chr. noch zwei steinerne Theater erhalten, das eine von Cornelius Balbus, das andere von August erbaut, welcher es dem Andenken seines früh verstorbenen Schwester Sohns Marcellus weihte. Die beiden ersten sind bis auf die letzte Spur verschwunden, von dem Marcellustheater steht bekanntlich noch eine bedeutende Ruine des halbkreisförmigen Zuschauerraums, die in den Palazzo Orsini hineingebaut ist und deren untre Gewölbe zu Schloffer- und andern Werkstätten dienen. Außer diesen dreien hat Rom, so viel wir wissen, kein steinernes Theater besessen; erforderten die Feste der Kaiserzeit mehr oder andere Gebäude für Schauspiele, so wurden auch diese nur nach dem jedesmaligen Bedürfnis errichtet, um alsbald abgebrochen zu werden.

Die antiken Theater waren (mit Ausnahme der ausschließlich für musikalische Grenzboten III. 1858.

kalische Aufführungen bestimmten sogenannten Odeen) unbedeckt. Ein Schutz gegen den Brand und das blendende Licht der südlichen Sonne war also um so mehr ein Bedürfnis, als die meisten regelmäßigen Feste, die mit Schauspielen gefeiert wurden, in den Frühling und Sommer fielen; von November bis April stand die Bühne leer. Doch wurden erst zu Ende der Republik Einrichtungen getroffen, um diesem Bedürfnis zu entsprechen. Um die Hitze zu mildern, ließ Pompejus Wasser ins Theater leiten, und bald waren die Zuschauer daran gewöhnt, daß die Luft durch Strahlen wohlriechender Fontainen gekühlt wurde, welche künstliche Werke bis zu einer erstaunlichen Höhe trieben. Ein hierzu besonders angewandtes und überhaupt im römischen Alterthum sehr beliebtes Ingredienz war Safran. Im Jahre 60 v. Chr. hatte der Prätor zum erstenmal bei der Feier der Apollinarischen Spiele (vom 6. bis 12. Juli) den Zuschauerraum mit einem Zeltdach überspannt. Lucrez schildert in einer bekannten (von Goethe in der Farbenlehre citirten) Stelle wie die gelben, rothen und blauen Flächen der Leinwand im Winde schwankend auf Zuschauer und Bühne ihren beweglichen Widerschein ergießen. Bei den Schauspielen, die Nero dem Partherkönige Tiridates gab, war der Grund des Zeltdachs purpurn mit goldenen Sternen, und die Figur Neros als Wagenlenker darauf gestickt. Auch die Theater kleinerer Orte entbehrten dieses Luxus nicht; an der Bühne des Theaters von Orange z. B. sieht man noch die am obern Mauerrande vorspringenden durchlöcherten Steine, in denen die Masten steckten, welche das Zeltdach trugen, und da die in Pompeji in Mauerinschriften erhaltenen Anzeigen von amphitheatralischen Spielen gewöhnlich „ein Zeltdach und Sprengungen“ verheißen, so folgt, daß beides auch im Theater stattfand, das viel leichter zu überspannen war.

In der plautinischen Zeit wurde, wie Mommsen bemerkt hat, in der Regel an jedem Tage nur ein Stück aufgeführt, das die Zeit zwischen dem Frühstück und der Hauptmahlzeit ausfüllte, also etwa die ersten Nachmittagsstunden. In Ciceros Zeit begannen die Theaterspiele bereits (wie die übrigen Feste) am frühen Morgen und dauerten (wenigstens sehr häufig) mit einer Pause um Mittag den ganzen Tag, was auch für die spätere Zeit gilt.

Für die Plätze der Zuschauer hatte August umfassende und sehr ins Einzelne gehende Bestimmungen getroffen, die im Ganzen während der folgenden Zeit unverändert geblieben zu sein scheinen. Da auf dem römischen Theater der Chor des griechischen Dramas immer nur eine sehr untergeordnete Rolle gespielt hat, so wurde der im griechischen Theater für ihn bestimmte Raum, die Orchestra (d. h. Tanzplatz) zu den Sitzplätzen der Senatoren verwandt. Hier saßen auch fremde Fürsten, die mit Rom in freundlichem Verhältniß standen und ihre Gesandten. Doch wurde dies Recht immer als eine besondere Auszeichnung angesehen. Julius Cäsar ertheilte es z. B. dem Juden

könig Hyrcanus und seinen Kindern und Gesandten durch ein förmliches Rescript. August machte es von besondrer Erlaubniß abhängig, seit er bemerkte, daß unter den so geehrten Gesandten sich einigemale auch Freigelassene befunden hatten. Unter Nero kam einmal eine Gesandtschaft eines deutschen Stammes nach Rom. Man führte sie ins Theater; da sie die Sprache nicht verstanden, sahen sie sich unter den Zuschauern um und ließen sich die Plätze der Senatoren der Ritter u. s. w. zeigen. Als sie nun in der Orchestra einige Personen in ausländischer Tracht bemerkten, fragten sie, wer diese seien. Man antwortete ihnen, dieser Ehrenplatz sei den Gesandten solcher Völker bewilligt, die sich durch Tapferkeit und Freundschaft der Römer auszeichneten. Da riefen sie aus, weder in Treue noch in Tapferkeit ständen die Deutschen irgend einem Volke nach, stiegen sogleich herab und setzten sich unter die Senatoren. Diese naive Aufregung eines berechtigten Ehrgefühls wurde beifällig aufgenommen. Die fremdartigen Erscheinungen und Trachten dieser Ausländer müssen dem Platz der Senatoren ein eigenthümlich interessantes Aussehen verliehen haben, besonders wenn (wie bei den große Spielen Trajans) Gesandte aus den fernsten Ländern (selbst aus Indien) zusammengekommen waren. Auch die verschiedenen Magistrate und Priestercollegien hatten ihre bestimmten Ehrenplätze im Theater und selbst für ihre amtliche Dienerschaft war in den obern Sitzreihen Raum angewiesen. Hinter den Sitzen der Senatoren folgten zunächst die des Nichtstandes, dann die übrigen, die Frauen hatten besondere Reihen im obern Theile des Theaters und die niedrigste Classe die höchste. Sowol die Rücksicht auf das Fest als auch die Anwesenheit der kaiserlichen Personen erforderte eine standesgemäße Kleidung aller Anwesenden. Die Toga, die Staatstracht des römischen Bürgers, war unter August außer Gebrauch gekommen: er hielt streng darauf, daß niemand ohne sie ins Schauspiel gelassen würde und beauftragte die Aedilen, dafür zu sorgen. Tiber war noch strenger in Aufrechterhaltung der Etikette, er duldet nicht, daß man im Theater, auch bei der größten Hitze, unbeschutzt erschien, was Caligula wieder erlaubte, wie auch den Gebrauch von Sonnenschirmen, wenn heftiger Wind das Aufspannen des Zeltdachs unmöglich machte.

Das Repertoire des römischen Theaters in der Kaiserzeit ist uns nur sehr unvollkommen bekannt. Das Interesse für Schauspiele wurde größtentheils durch die aufregenden Wettrennen des Circus und die nervenschütternden Scenen der Arena absorbiert; neben diesen Schauspielen konnte die Bühne für die große Masse nur eine sehr geringe Anziehungskraft behalten. Schon zu Ende der Republik gibt sich das Aufhören des dramatischen Interesses in dem Ueberhandnehmen des Bühnenprunks kund. Bei den Spielen, die Pompejus zur Einweihung seines Theaters gab, zogen in der Clytämnestra des Accius sechshundert Saumthiere über die Bühne, und das „trojanische Pferd“ wurde

benutzt, um dem Publicum die Costüme und Bewaffnung der verschiedenen asiatischen Völker vorzuführen, die Pompejus auf seinen Zügen kennen gelernt hatte; ganze Scharen zu Pferde und zu Fuß paradirten hier und dreitausend kunstreich gearbeitete Gefäße wurden vorübergetragen. In Horazens Zeit verlangte der Haufe oft während des Stücks eine Bärenheze oder einen Faustkampf, und selbst die Gebildeten fanden mehr Vergnügen an der Ausstattung als am Inhalt der Dramen. Vier Stunden und noch länger dauerten die Aufführungen. Reitergeschwader und Fußtruppen manövirten, lange Triumphzüge mit gefangenen Königen und reicher Kriegsbeute, Wagen in allen Formen, Schiffe, Giraffen, weiße Elephanten unterhielten das unruhige Publicum; und wenn ein Schauspieler in prachtvoller, kostbarer Tracht erschien, wurde er beklatscht, noch ehe er den Mund aufgethan hatte. Nichts desto weniger erhielt sich das eigentliche Drama immer noch auf der Bühne. Da in der Kaiserzeit die dramatische Dichtung so gut wie ganz aufgehört hatte, wurden vermutlich modernisirte Bearbeitungen der ältern Tragödien- und Komödiendichter gespielt.

An die Stelle der Tragödie trat unter August eine neue Gattung, die dem Geschmack der Gebildeten mehr zusagte. Wie in allen Zeiten, wo das Drama im Verfall ist, interessirte man sich nur noch für die Virtuosität der Darstellung; man kam ins Theater, um den Schauspieler, nicht um den Dichter zu bewundern. Von jeher waren Geberden und Gesticulation auf der Bühne als ein bedeutenderes, oder mindestens ebenso bedeutendes Moment der Darstellung betrachtet worden wie der Vortrag. Erstens mußte die Action das Mienenspiel ersetzen helfen, das der Gebrauch der Masken aufhob, sodann ist es ja bekannt, wie viel reicher und ausgebildeter die Geberdensprache der Südländer noch heute ist als die unsre. Im Dialog vermochte der Schauspieler Vortrag und Gesticulation zu vereinigen; im lyrischen Monolog verlangte man aber eine solche Steigerung des Ausdrucks, daß die Recitation sich in Gesang, die Gesticulation in Tanz verwandelte. Beides zu vereinigen war namentlich in leidenschaftlichen Scenen für einen Schauspieler nicht möglich; in der Alternative auf ein Darstellungsmittel ganz oder theilweise zu verzichten, oder die Ausführung verschiedenen Darstellern zu übertragen, entschied man sich für das Letztere. Der Schauspieler drückte seine pathetische Scene in pantomimischem stummen Tanz aus, und ein Sänger sang ruhig dastehend den dazu gehörigen Text. Diese sonderbare Trennung, die allein schon zeigt, daß das römische Publicum auf der Bühne keine Illusion verlangte wie das moderne, war im römischen Drama seit alter Zeit eingeführt. Sie kam auch außerhalb der Bühne vor. Dichter ließen ihre Gedichte einem geladenen Publicum von andern vortragen, die ein gefälligeres Organ hatten und begleiteten den Vortrag mit „Gemurmel, Mienenspiel und Gesticulation.“ Das Publicum gewöhnte

sich, den pantomimischen Tanz als etwas Selbstständiges, von dem Zusammenhang des Dramas nicht Abhängiges zu betrachten, und je mehr sich das Interesse auf diese Scenen concentrirte und die Vorliebe für Charaktertänze steigerte, desto näher lag der Gedanke, den Dialog ganz wegzulassen und die pantomimischen Solos allein aufzuführen. Auf diese Weise entstand in Augustus Zeit eine balletartige Vorstellung, die jedoch von dem modernen Ballet sehr verschieden war, der sogenannte Pantomimus, als dessen Begründer der Cilicier Phylades (der auch über seine Kunst schrieb) und der Alexandriner Bathyllus, ein Freigelassener Mäcens (der ihn leidenschaftlich geliebt haben soll) genannt werden.

Obwol es komische Pantomimen gegeben haben soll, werden dergleichen doch nie erwähnt, und die große Anzahl von Sujets, die wir kennen, sind ohne Ausnahme der Tragödie entnommen. In den meisten Fällen wurden ohne Zweifel bereits vorhandne Trauerspiele zu diesem Zweck bearbeitet; doch da nach Lucian sich alle Gegenstände „vom Chaos bis zum Tode der Kleopatra“ für den Pantomimus eignen (spätere hätten leicht anstößig sein können), so darf man annehmen, daß häufig auch solche Motive, die von den Tragödiendichtern noch nicht behandelt waren, direct für pantomimische Darstellungen benutzt wurden. Dies war namentlich bei historischen Gegenständen der Fall, von denen (außer der Geschichte der Kleopatra) das tragische Schicksal des Polykrates und die Leidenschaft des Seleucus für die Verlobte seines Vaters Stratonike angeführt werden; ferner bei nichtgriechischen, wie denn namentlich aus der italischen Sage Turnus (und Aeneas und Dido) von Pantomimen dargestellt wurde, und wie es scheint die ägyptische Mythologie öfter die Sujets hergab, als den Tod des Osiris, die Verwandlungen der Götter in Thiere u. s. w. Aber auch aus der unübersehbaren Masse der griechischen Götter- und Heroensagen wurden ohne Zweifel viele in dieser Form zum erstenmal auf die Bühne gebracht. Hochtragische Gegenstände, wie Atrous und Thyest, Oedipus, der rasende Ajax, der rasende Hercules, Niobe, Hector, die Sieben vor Theben u. dgl. waren nicht selten. Am häufigsten und beliebtesten aber waren Liebesgeschichten. Ovid rät daher in seinen Mitteln wider die Liebe dem, der seine Leidenschaft unterdrücken will, von dem Besuch des Theaters ab. Die Liebesabenteuer Jupiters und seine Verwandlungen, Venus und Adonis, Venus und Mars im Neg Vulkans, Apoll und Daphne u. s. w. Phädra und Hippolyt, Alalanta und Meleager, Proteuslaos und Laodameia, Jason und Medea, Achill und Briseis, Achill unter den Töchtern des Lykomedes, Ariadne auf Naxos, Myrrha, Pasiphae u. s. w., diese und ähnliche Gegenstände wurden während der ganzen Dauer der römischen Kaiserzeit vorzugsweise von Pantomimen dargestellt und fesselten überall das Publicum am meisten. Bis in die letzten Zeiten des römischen Alterthums sind im Pantomimus

immer nur Männer aufgetreten, und nur ausnahmsweise scheinen in Konstantinopel sehr spät Frauen in dieser Gattung zugelassen worden zu sein. Ein einziger Tänzer stellte die sämtlichen lyrischen Solos, die das Stück enthielt, pantomimisch dar, also mehre Rollen hintereinander sowol männliche als weibliche; ein Chor sang dazu den entsprechenden Text und füllte vermuthlich die Pausen zwischen den Soli durch eine verbindende Erzählung aus, die man sich so vorstellen mag, wie die erzählenden Recitative in unsern Oratorien; zugleich erhielt der Tänzer hierdurch Zeit, Costüm und Maske zu wechseln. Die Masken der Pantomimen, die keiner Schallöffnung bedurften, hatten geschlossene Lippen, das Costüm war prachtvoll bunt und faltenreich wie in der Tragödie. Derselbe Pantomime trat in demselben Stück erst als Athamas, dann als Ino, in einem andern erst als Atrous dann als Thyest auf u. s. w. Ein Barbier (erzählt Lucian) sah fünf Masken für eine Aufführung in Bereitschaft, und nur einen Pantomimen. Als er auf seine Frage nach den übrigen Tänzern erfuhr, daß dieser eine die verschiedenen Personen sämtlich darstellen werde, rief er erstaunt: Ich sehe, du hast in einem Körper viele Seelen. Allerdings scheinen neben dem einen Darsteller auch Statisten aufgetreten zu sein; aber immer concentrirte sich auf diesen das ganze Interesse des Publicums, und jedenfalls wurde die Phantasie der Zuschauer zur Ergänzung der Darstellung in Anspruch genommen. Man verlangte von vorzüglichlichen Pantomimen, daß sie bei der Darstellung des Achill die Person des Paris mit andeuteten, bei der des Prometheus den Vulkan, bei Ganymed den Jupiter u. s. w. Trotzdem vermag man kaum sich vorzustellen, auf welche Weise personenreiche Sujets z. B. der Kampf der Lapithen und Centauren und ähnliches dargestellt worden ist. Natürlich wurde das Verständniß des Tanzes durch den begleitenden Chorgesang unterstützt und vermittelt, doch der höchste Ehrgeiz der Virtuosen war, ihr stummes Spiel auch ohne diese Hilfe verständlich zu machen, und nach mehren Anekdoten entwickelten sie hierin eine Kunst, von der wir auch nicht einmal eine annähernde Vorstellung haben. Der berühmte cynische Philosoph Demetrius soll sich einst über die Pantomimen geringschätzig geäußert haben, die, wie er meinte, ohne den Chor und die Musikbegleitung nichts zu leisten vermöchten. Ein berühmter Tänzer, der ihn vom Gegentheil zu überzeugen beschloß, tanzte hierauf vor ihm den Ehebruch des Mars und der Venus ohne Gesang und Musik. Er drückte die Anzeige des Sonnengottes an den betrogenen Gemahl, die Nachstellung Vulcans und die List der unsichtbaren Fesseln, die Scham der Venus, die Bitten des Mars, die sämtlichen andern von Vulkan herbeigerufenen Götter durch sein stummes Spiel allein so vollkommen verständlich aus, daß der Philosoph bewundernd ausrief: ich sehe nicht bloß, was du spielst, ich höre es auch, du sprichst wahrhaft mit den Händen. Ausdrucksvolle und zugleich rhythmische Bewegungen

mit Kopf und Händen ersetzen nicht nur die Sprache, sondern auf sie beschränkte sich auch das Spiel größtentheils, ein Ballettanz im modernen Sinne war es nicht. Erst in der letzten Zeit des Alterthums schienen namentlich im Orient Länzerkunststücke üblich geworden zu sein, wie wir sie auf unsern Bühnen zu sehen gewohnt sind, die Pantomimen drehten sich z. B. blischnell im Kreise, wobei sie den Oberkörper so weit rückwärts überbogen, daß ihre langen Haare den Boden segten, standen mitten in der heftigsten Bewegung wie angewurzelt, oder ließen den Körper auf dem rechten Beine ruhen, während sie mit dem linken künstliche Linien beschrieben u. dgl. Doch scheinen dergleichen Productionen nur zum Schluß der pantomimischen Darstellung stattgefunden zu haben, zum Beweise, daß die Kraft der Darsteller noch nicht erschöpft sei; in den ersten Jahrhunderten waren sie, so viel wir wissen, auf römischen und griechischen Bühnen unerhört.

Von der Virtuosität des pantomimischen Ausdrucks erzählt Lucian noch eine zweite Anekdote. Ein Fürst einer Völkerschaft am schwarzen Meer, die von griechischer Civilisation nur oberflächlich berührt war, kam nach Rom, um persönlich eine Angelegenheit bei Nero zu betreiben. Er wurde ins Theater geführt und sah dort denselben Pantomimen, der den Cyniker Demetrius zur Bewunderung hingerissen hatte. Als ihm Nero nachher freistellte, eine Bitte zu thun, soll er sich diesen Künstler erbeten haben, er werde dann ganz der Dolmetscher entbehren können, deren er zur Verständigung mit den anders redenden Nachbarstämmen bisher bedurft habe. Ueber die Art, in welcher die Pantomimen die Worte des Textes ausdrückten, haben wir nur eine dürftige Andeutung. Ein Schüler des Pylades, Hylas, tanzte ein Solo, dessen Text mit den Worten schloß: „den großen Ugamemnon“. Bei dieser Stelle richtete sich Hylas hoch auf. Pylades, der sich unter dem Publicum befand, rief ihm zu: Du machst ihn lang, aber nicht groß. Die Zuschauer verlangten darauf die Darstellung derselben Scene von ihm. Als er an die getadelte Stelle kam, nahm er die Haltung eines Nachdenkenden an, da er es für die am meisten charakteristische Eigenschaft eines großen Feldherrn hielt, für alle zu denken. Und als Hylas einmal den blinden Oedipus mit zu großer Sicherheit der Bewegungen darstellte, rief ihm Pylades zu: du bist sehend. Wenn diese Anekdoten, wahr oder erfunden, auf eine sehr fein charakterisirende Darstellung der besten Künstler schließen lassen, so fehlte es andererseits auch nicht an grober Coullissenreißerei. Ein rasender Ajax zerriß einem der begleitenden Musiker das Kleid, entriß einem andern die Flöte und führte damit einen Schlag auf den Kopf eines Statisten, der den Odysseus darstellte, der diesem fast das Leben gekostet hätte, und stieg endlich von der Bühne in den Halbkreis der Senatoren herab, wo er sich zwischen zwei Consularen setzte; diese waren begreiflicherweise in nicht geringer Furcht, in die Darstellung auf unangenehme

Weise mit hineingezogen zu werden. Dürfte man aus der Leidenschaft, mit der die Bevölkerung der großen Städte Jahrhunderte lang an diesem Schauspiel hing, auf die Vortrefflichkeit der Kunstleistungen schließen, so könnte man kaum einen zu hohen Begriff von ihnen fassen; der Beifall ging bis zur Raserei, und es war nicht selten, daß die Zuschauer bei rührenden Szenen in Thränen ausbrachen. Doch wenn auch ohne Zweifel die besten Künstler ihre Erfolge einer geistvollen, durchdachten und künstlerisch schönen Darstellung verdankten, so lag doch der Zauber, den dies Schauspiel auf die Mehrzahl ausübte, in seinem sinnlichen Reiz. Eine tadellose jugendliche Gestalt war für den Pantomimen unerlässlich, in ihm sollte man nach der Ansicht eines antiken Kunstenthustasten den Kanon des Polyklet verkörpert sehen. Eine reiche Lockenfülle, nach antiken Begriffen ein noch wesentlicherer Theil der jugendlichen Schönheit als nach modernen, durfte nicht fehlen. Die Zuschauer waren gegen Mängel der äußern Erscheinung unnachsichtig. Als ein kleiner Pantomime in Antiochia als Hektor auftrat, rief man aus dem Publicum: Das ist Asthanax, wo ist denn Hektor? Als ein sehr langer Tänzer den Kapaneus beim Sturm auf Theben darstellte, hieß es: Du brauchst keine Leiter, steige nur über die Mauer. Einem magern wurde zugerufen: Gute Besserung! u. s. w. Durch unablässige Uebung und Beobachtung einer gewissen Diät erwarben sich die Pantomimen eine unbedingte Herrschaft über ihren Körper, eine Gelenkigkeit, Geschmeidigkeit und Elasticität, die sie in den Stand setze, auch die schwierigsten Bewegungen mit Anmuth, Weichheit und Eleganz auszuführen. Bei schlüpfrigen Gegenständen galt auf der damaligen Bühne das Neueste für erlaubt, an wollüstiger Leppigkeit und Zuchtlosigkeit scheinen die schlimmsten pantomimischen Darstellungen den Tänzen der ägyptischen Almeß kaum nachgestanden zu haben. Die Wirkungen solcher Schauspiele auf die Sittlichkeit stellt man sich auch ohne die Schilderungen der Zeitgenossen vor, besonders wurden sie von Frauen mit Leidenschaft besucht. Ein späterer Geschichtschreiber der Kaiserzeit sah in den Pantomimen eine Hauptursache des Falls des römischen Reichs.

Der Chor, der die Darstellung durch seinen Gesang begleitete, erschien ebenfalls in prächtigem Costüm. Ihn hatte statt des einzelnen Sängers, der in der Tragödie die lyrischen Solos vortrug, Pylades eingeführt, und statt der einfachen Flötenbegleitung ein stark instrumentirtes Orchester. Auf die Frage, worin seine Reform der Darstellung bestehe, soll er mit einem homerischen Verse geantwortet haben: „In der Flöten und Pfeifen Getön und der Menschen Getümmel.“ Aber auch Syringen und Cymbeln, Cyther und Lyra gehörten zu diesem Orchester, und der Takt wurde durch ein Stampfen mit eisernen Sohlen markirt; natürlich hatte die Musik zugleich den Zweck, die rhythmischen Bewegungen des Tänzers zu leiten. Ueber den Kunstwerth dieser

Musik ist nur eine Stimme, auch die enthusiastischen Vertheidiger des Pantomimus gaben sie Preis, sie war weichlich, würdelos und unzüchtig, nur auf gemeinen Ohrenkitzel berechnet, und man glaubte (wie schon in einem frühern Aufsatze bemerkt ist), den Verfall der Musik überhaupt von der Herrschaft des Pantomimus auf der Bühne herleiten zu müssen.

Auffallend ist es, daß bei einem so ganz auf Sinnenreiz berechneten Schauspiel niemals von der Pracht der Scenerie die Rede ist, weder die Gegner noch die Freunde der Pantomimen erwähnen sie. Man muß dies wol daraus erklären, daß die Librettos nach Tragödien bearbeitet oder doch in einer entsprechender Form gehalten wurden. Da nun in der antiken Tragödie die Einheit des Orts in der Regel festgehalten zu werden pflegte, trat auch im Pantomimus kein Coulissenwechsel ein; die Veranlassung zu sonstiger Pracht der scenischen Ausstattung aber wurde durch die Concentration des Schauspiels auf einen einzigen Darsteller mindestens sehr eingeschränkt.

Die Pantomimen, die das Publicum Roms entzückten, waren in der Regel Griechen, Asiaten und Aegypter, dem Stande nach Sklaven oder Freigelassene, und ihr Gewerbe wie das aller übrigen Bühnenkünstler nach dem Gesetz ein ehrloses. Das Recht der Magistrate, die Schauspieler jeder Zeit und an jedem Ort körperlich zu züchtigen, beschränkte August zwar auf die Zeit des Schauspiels, doch ließ er selbst den oben genannten Hylas auf eine Klage des Prätors in dem Atrium seines Hauses vor Aller Augen peitschen. Mit dieser durch das Gesetz verhängten Ehrlosigkeit stand die Stellung, die die Pantomimen in der That einnahmen, in grellem Widerspruch. Die Leidenschaft des Publicums für das Schauspiel machte sie zu Personen von Wichtigkeit, denen gegenüber selbst die Kaiser Rücksichten nahmen. Schon früher ist jene angebliche Aeußerung des Pylades gegen August angeführt: „Es ist dein Vorthail, Cäsar, wenn sich das Volk mit uns beschäftigt.“ Die Parteilungen, in die das Publicum durch die Rivalität beliebter Tänzer gespalten wurde, reichten bis in sehr hohe Kreise hinauf. Im Anfang von Tibers Regierung führte der Streit zwischen den Anhängern verschiedener Künstler im Theater selbst zu einem blutigen Tumult, in dem mehre Zuschauer und Soldaten von der Wache erschlagen wurden; es erfolgte zur Verhütung solchen Unfugs ein strenger Senatsbeschuß, aber die leidenschaftliche Gunst, die Tibers Sohn, Drusus, den Tänzern zu Theil werden ließ, bewirkte, daß die erlassenen Verordnungen bald übertreten wurden. Nero, der am Anfange seiner Regierung die rivalisirenden Pantomimen sammt ihren Anhängern hatte verbannen lassen, nahm später an den Tumulten im Theater sogar als Anführer Theil und als bei einem Handgemenge Steine und zerbrochene Bänke als Wurfaffen gebraucht wurden, warf er selbst mit und verwundete einen Prätor am Kopf. Zu diesem leidenschaftlichen Interesse, das die Pantomimen

dem größern Publicum einflößten, kam noch die Gunst, die ihnen Schönheit und Virtuosität oft in der höhern Gesellschaft erwarb. Wie unwiderstehlich sie namentlich für Frauen (selbst vom höchsten Range) waren, ist bereits früher erzählt, aber auch Männer waren wetteifernd um sie bemüht. Jener Senatsbeschluss unter Tiber mußte schon untersagen, daß römische Ritter nicht bei ihrem öffentlichen Erscheinen ihr Gefolge bildeten, daß Senatoren nicht ihre Wohnungen besuchten; aber diese Verbote fruchteten nicht. Unter Nero sah Seneca die edelsten Jünglinge als Sklaven von Pantomimen, unter Vespasian drängte sich um sie auf der Straße die größte Menge. Ihr Einfluß wurde häufig durch bedeutendes Vermögen unterstützt, da beliebte Tänzer im Gefühl ihrer Unentbehrlichkeit sehr hohe Forderungen an die Magistrate machen konnten, welche die Schauspiele gaben. Pylades war in seinem Alter selbst reich genug, um Schauspiele veranstalten zu können, er und andere wurden in Rom und in Municipalsstädten mit allen Ehrenbezeugungen überhäuft, die das Gesetz Freigelassenen zuzuerkennen gestattete. Sie wurden zu den höchsten Stellen im Heer und der Verwaltung befördert. „Was die Großen nicht vermögen, „sagt Juvenal“, vermag ein Tänzer. Wozu in den Atrien der Vornehmen antichambriren? Eine Pelopna macht Präfecten, eine Philomela Tribunen.“ Caracalla machte sogar einen Pantomimen zum Befehlshaber einer Armee. Ueber ihrer Asche erhoben sich prachtvolle Monumente. Ein Epitaph, das Martial für den (von Domitian aus Eifersucht ermordeten) Pantomimen Paris dichtete, lautet: „Wanderer auf der flaminischen Straße, gehe nicht an diesem edeln Marmorbau vorüber. Die Wonne Roms, der Wig Alexandriens, Kunst und Anmuth, Scherz und Freude, die Zierde und der Schmerz des römischen Theaters und alle Liebesgöttinnen und Liebesgötter sind in diesem Grabe mit Paris bestattet.“ Eine so allgemeine und ausschweifende Bewunderung steigerte sehr natürlich das Selbstbewußtsein der Virtuosen bis zur Insolenz. Pylades erlaubte sich, auf einen Zuschauer, der ihn ausgezischt hatte, mit dem Finger zu weisen, wofür ihn freilich August aus Italien verbannte; nach andern Erzählungen soll er sogar von der Bühne Pfeile auf das Volk geworfen haben.

Wenn an den Pantomimen hauptsächlich die gebildete Welt sich ergöhte, da ohne Bildung die Feinheiten der Darstellung nicht vollkommen genossen werden könnten, und das Schauspiel überdies pikant und aufregend genug war, um auch übersättigte und erschlaffte Nerven zu reizen — so wurden die Wünsche der Massen im Theater durch derbe grobkomische, von Obscönitäten wimmelnde Possen befriedigt. Zwei Gattungen der Posse erhielten sich während der ganzen Kaiserzeit auf der Bühne, die Atellane und der Mimus. Die erstere, eine Art Policinellkomödie, aus Campanien stammend, wo sie noch heute heimisch ist, war schon in früher Zeit nach Rom verpflanzt und

latinisirt worden; ursprünglich improvisirt, wurde sie in der Sullanischen Zeit in die Literatur eingeführt. Wechselnde Scenen knüpften sich hier an stehende Charaktermasken, welche die Prototypen der modernen italienischen Charakterkomödien sind. Man kennt aus Gozzi (dessen Turandot freilich in Schillers Bearbeitung ein seltsames Zwittergeschöpf, halb sentimentales Nährstück, halb Puppenspiel ist) und sonst diese Masken: die beiden Alten, Pantalon und Dottore, jener der venetianische Kaufmann, dieser der bolognesische Rabulist, die beiden bergamontischen Bedienten, den tölpischen und gefräßigen Arlecchino (auch Truffaldino) und den spitzbübischen Brighella u. s. w. Mit ihnen lassen sich die Figuren der Atellane vergleichen, „die in Rom die Wonne der Käufer von Nüssen und Ruchererbsen wurden. Pappus, der geprellte dienstwillige Alte, Bucco, der Pierrot, dem vor lauter Gedankenlosigkeit der Mund nie stille steht, der nimmersatte Fresser Maccus, der zur Freude des sympathischen Publicums heute wie damals seine Maccaroni verschlang“ (Mommsen), endlich Doffennus, der weise Mann, der dem Dottore entspricht und bald als Schulmeister, bald als Wahrsager u. s. w. auftrat. Außer geringen Fragmenten lassen uns zahlreiche Titel von Atellanen noch eine Vorstellung von den beliebtesten Gegenständen dieser Gattung gewinnen. Es waren ausnahmsweise auch mythologische wie „der untergeschobene Agamemnon“ (man denke an Holbergs Ulyß). Deftiger wurden bestimmte Nationalitäten auf die Bühne gebracht: „Die Campanen, die transalpinischen Gallier, die Soldaten aus Pometia,“ deren provinzielle Sprache und Haltung ohne Zweifel großen Jubel hervorrief. Den reichsten Stoff lieferte, wie es scheint, das Landleben: das Zicklein, der franke Eber, der gesunde Eber, die Kuh, der Hühnerhof, die Winzer, die Holzhauer“ u. s. w.; sodann die städtischen Gewerbe: Fischer, Maler, Ausrufer „und vor allem die Walker, die in der römischen Narrenwelt die Rolle unserer Schneider gespielt zu haben scheinen.“ Eine Anzahl von Titeln zeigt die Hauptpersonen in allerlei komischen Situationen und Verwicklungen: die beiden Maccus, Maccus als Jungfer, als Soldat, als Schenkwirth, als Verbannter, die zwei Doffennus, Pappus als Landmann, die Braut des Pappus, Bucco in der Gladiatorenschule u. s. w. „Daß der Ton nicht der feinste war, versteht sich; sehr unzweideutige Zweideutigkeiten, grobkörnige Bauernzoten, Kinder schreckende und gelegentlich fressende Gespenster gehörten hier einmal mit dazu und persönliche Anzüglichkeiten sogar mit Nennung der Namen schlüpften nicht selten mit durch. Aber es fehlte auch nicht an lebendiger Schilderung, an grotesken Einfällen, schlagenden Späßen, kernigen Sprüchen und die Harlekinade gewann sich rasch eine nicht unansehnliche Stellung im Bühnenleben der Hauptstadt und selbst in der Literatur.“ (Mommsen).

Auch der Mimus war ein lose zusammenhängendes Charakterbild aus

dem gemeinen Leben, kurz (in der Regel wol einactig) wie die Atellane, aber ohne ihre stehenden Masken. Wie die Atellane wurde er als Nach- oder Zwischenstück anderer Aufführungen gegeben und erfreute sich in Ciceros Zeit größerer Gunst als diese; später haben, so viel wir wissen, beide Gattungen gleichen Beifall gefunden. „Der Mimus ging hervor aus den seit langem üblichen Charaktertänzen zur Flöte, die theils bei andern Gelegenheiten, namentlich aber zur Unterhaltung der Gäste während der Tafel aufgeführt wurden. Es war nicht schwer, aus diesen Tänzen, bei denen die Rede wol längst gelegentlich zu Hilfe genommen ward, durch Einführung einer geordneten Fabel und eines regelrechten Dialogs kleine Komödien zu machen.“ (Mommsen). Nach den Titeln waren die Gegenstände zum großen Theil ähnlich wie in der Atellane, Genrebilder aus dem Leben Roms, besonders der untern Stände und der Handwerker, Schilderungen von Volksfesten, von fremden Nationalitäten, auch mythologische Gegenstände, wie denn in einem drei hungrige Herkulesse vorkamen, in einem andern Jupiters Tod dargestellt und sein Testament verlesen wurde. In einem Mimus, der am Tage von Caligulas Ermordung gespielt ward, kam die Kreuzigung eines berühmten Räuberhauptmanns Laureolus vor, wobei das Fließen des Blutes künstlich dargestellt wurde. In einem andern, der im Beisein Vespasians im Theater des Marcellus aufgeführt wurde, spielte ein Hund die Hauptrolle. Er erhielt in dem Stück ein narкотisches Mittel, und stellte sowol das allmähliche Einschlafen als das allmähliche Erwachen zu allgemeiner Bewunderung dar. Liebesleien und Rabulistereien, besonders aber Ehebruchsscenen waren im Mimus an der Tagesordnung; der überraschte Galan ließ sich in einem Kasten davontragen, um dem betrogenen Ehemann zu entgehen, der Gatte schickte seine hübsche Frau zu seinem mächtigen Feinde, um ihren Reizen seine Sicherheit zu verdanken u. s. w. Plötzliche Veränderungen des Schicksals erinnern an wiener Zauberpossen: Bettler wurden plötzlich reich, Reiche genöthigt, ihr Heil in der Flucht zu suchen, liefen über die Bühne, den Kopf mit dem Mantel bedeckt, mit Ausnahme der Ohren, mit denen sie vermuthlich angstvoll nach ihren Verfolgern lauschten. Prügel spielten eine große Rolle im Mimus und das Klatschen der Ohrfeigen auf den Pausbacken der in diesen Stücken stehenden Dummköpfe scheint zu den beliebten Späßen gehört zu haben. Das Spiel war überhaupt caricirt und grobkomisch. Mit der Auflösung des dramatischen Knotens nahm man es nicht genau: sollte das Stück aufhören, so lief eine von den Personen (etwa der ertappte Liebhaber) davon, die Musik fiel ein und ein Tanz machte den Schluß. Die scenische Ausstattung war sehr einfach, die Mimen spielten ohne den auch im Lustspiel üblichen Theaterschub und ohne Maske, ihr Costüm war eine bunte Harlekintracht mit einem darüber geworfenen Mäntelchen. Der Hauptchauspieler, der die Posse eigentlich durch-

führte, trat natürlich je nach der Rolle in verschiedenem Costüm auf, unter den Nebenfiguren war die Person des Dummhings oder Fressers (Parasiten) wie gesagt, stehend, der sich durch Pausbacken, kahlen Schädel und vermuthlich eine auch sonst charakteristische Tracht auszeichnete. Am meisten unterschieden sich die Mimen vor allen übrigen Theaterstücken dadurch, daß die weiblichen Rollen in ihnen allein von Frauen gespielt wurden. Schon in der letzten Zeit der Republik war das Einkommen dieser Tänzerinnen glänzend und ihre Verhältnisse zu hervorragenden Persönlichkeiten gaben ihnen zuweilen eine gewisse Bedeutung. Gewöhnlich führten sie auf Verlangen des Publicums Tänze auf, bei denen sie das Obergewand abwarfen und in mehr oder weniger vollständiger Nacktheit erschienen. Als Cato von Utica einmal beim Feste der Flora, an dem regelmäßig Mimen gespielt wurden, im Theater war, scheuten sich die Zuschauer in seiner Gegenwart diesen Wunsch zu äußern. Cato bemerkte, daß man sich um seinetwillen Zwang auslegte und verließ das Theater. Doch wurde die Lascivität dieser Aufführungen in der späten Kaiserzeit noch sehr überboten, namentlich in den großen Städten des Orients. Man mag bei Gibbon die Berichte Prokops über die Vorstellungen nachlesen, mit denen die spätere Kaiserin Theodora (Gemahlin Justinians des ersten) das Publicum von Konstantinopel entzückte. In Antiochia wurden sogar im Theater Badescenen auf dem Theater in einem eigens dazu erbauten Bassin mit vollständiger Natürlichkeit dargestellt.

So war also auch das Theater in Rohheit und Gemeinheit versunken und seine Vorstellungen zum Dienst eines groben oder raffinierten Sinnenkignels herabgewürdigt. Anstatt dem verderblichen Einfluß der Amphitheater und Cirken die Wage zu halten, half es die Corruption und Verwilderung der Bevölkerung befördern, und trug nicht am wenigsten dazu bei, die Zerstörung der antiken Cultur zu beschleunigen.

Schleiermachers Briefe.

Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. 2. Bände. Berlin, G. Reimer. —

Endlich haben sich die Verwandten Schleiermachers entschlossen, seine Briefe dem Publicum mitzutheilen. Sie verdienen dafür den wärmsten Dank der Nation. Einmal werfen diese Briefe auf eine Periode unserer Literatur, deren inneres Leben man immer noch nicht vollständig kannte, ein neues,