



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

G., H.: Die griechisch-römische Pantomimik und das moderne Ballet.

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

Zeit und Bildung spurlos vorüberströmte, sei hier mit einer steirischen Auffassung des Fegefeuers geschlossen, wie sie ohnlängst ein kirchliches Blatt seinen Lesern zum Besten gab, und wie man sie ebenso gut nach einer steirischen Predigt hätte niederschreiben können:

Die armen Seelen im Fegfeuer.

Die armen Seelen im Orte der Reinigung leiden unsägliche Peinen: — — Außer dem Verlust der Anschauung Gottes erdulden sie das Feuer, die Finsterniß und die Qual durch den Satan. — — Dies Feuer (natürlich von unsern irdischen Flammen verschieden) kommt, was seine Heftigkeit betrifft, der höllischen Glut gleich; „denn — sagt der heilige Thomas von Aquino — „das gleiche Feuer peinigt die Verdammten in der Hölle und die Gerechten im Fegfeuer.“ — — Dies Feuer hat das Eigene, daß es nicht leuchtet, sondern seine Wirkung ist schwarze Finsterniß. — — Der Ewiggerechte übergibt ohne Zweifel einige Seelen auch den Dienern seiner Rache — dem Teufel. — — Viele Beweggründe drängen uns, den armen Seelen zu helfen. — — Ein Mensch liegt mit zehn eisernen Klammern an ein Bret gefesselt, so unbeweglich, daß er kaum Athem schöpfen, sonst aber sich durch, aus nicht rühren kann. Knapp über seinem Rücken hängt eine Walze, hier und da mit scharfen Stacheln besetzt; sie wird durch ein Räderwerk, ähnlich einer Uhr, in Bewegung gebracht und drückt ihm bei jeder Umdrehung die Spitzen ins Fleisch zc. (welche Raffinerie im Erdenken dieses Folterbildes aus der „guten alten Zeit!“) Empfohlen wird dann das Bezahlen von Todtenmessen, „das schnellste und vollkommenste Läuterungsmittel,“ die Gewinnung solcher Ablässe, welche auch den Hingeschiedenen zu Gute kommen; Anrufungen, Gebete, gute Werke, Wallfahrten, Uebernahme ihrer Schulden, pflichtmäßige Restitutionen u. s. w.

Sist eben noch immer der alte Spruch Tezels:

Sobald das Geld im Kasten klingt,

Die Seele aus dem Fegfeuer springt.

Die griechisch-römische Pantomimik und das moderne Ballet.

Wenn man die Tanzkunst der Griechen und Römer im Allgemeinen mit der modernen vergleicht, so zeigt sich auf den ersten Blick eine principielle Differenz, welche die Ähnlichkeit bedeutend verringert, ja beinahe aufhebt. Bei uns ist der Tanz vorherrschend geselliger Genuß; die Tanzenden kümmern

sich fast nur um ihr eigenes Vergnügen, wenig um ihre Beziehung zu den Zuschauenden, und wenn, wie in Deutschland, zu der Armuth an schönen Formen noch der Mangel an Grazie beim Tanz kommt, so muß man vom gewöhnlichen Tanz als besonderer Kunstform ganz absehn. Anders gestaltete sich die Orchestik bei den Alten, in deren Anschauung geistige und körperliche Schönheit untrennbar waren, bei denen alles Innere plastisch in die Gestalt heraustrat. Sie tanzten eben mit dem ganzen Körper; besonders das selbst von den Kunsttäänzern jetzt arg vernachlässigte Spiel der Arme und Hände richtete sich streng nach der Stimmung der Musik, gleichsam durch die Harmonie der Bewegungen die fehlenden musikalischen Ausdrucksmittel ersetzend. Freilich knüpft sich an den Umstand, daß damals die Tänze fast bloß für den Zuschauer berechnet waren, der weitere Unterschied, daß bald der gesellige Tanz größtentheils im Kunsttanz unterging und dann bei Mahlzeiten und andern Belustigungen Tänzer und Tänzerinnen von Profession auftraten. Die bei Homer noch nicht vorhandenen Vorurtheile gegen die Kunst treten in der historischen Zeit deutlich hervor und das Beispiel des Atheners Hippokleides, der sich vor seinem ersten Schwiegervater Kleisthenes in Sikyon die Braut durch zu leidenschaftliche Liebe zum Tanz verscherzte, wird manchem griechischen Dandy warnend vorgeschwebt haben. Auch war bei der halborientalischen Abgeschlossenheit der Frauen an ein Zusammentanzen beider Geschlechter unter Erwachsenen gar nicht zu denken, und es wäre dasselbe für ein hoher Grad unmännlicher Haltungslosigkeit angesehen worden. Noch strenger, als die Griechen, urtheilten natürlich die Römer in dieser Beziehung, weil ihnen mit der gravitätischen Würde des Mannes eine tänzelnde Beweglichkeit unvereinbar erschien. Ciceros berühmtes gewordenes Wort: „Niemand fast tanzt in nüchternem Zustand, wenn er nicht vielleicht den Verstand verloren hat“, trifft deshalb zufällig mit der Ansicht vieler Sittenrichter unsrer Tage überein, „die,“ wie Vischer sagt, „nur eine häßliche Sinnlichkeit kennen.“ So bliebe denn eigentlich bloß ein Vergleich zwischen den höheren Kunstformen alter und neuer Zeit möglich, wie sie besonders in der theatralischen Orchestik auftreten und hier ist es besonders die römische Kaiserzeit, die bis jetzt unerreicht dasteht.

Die überaus große Beweglichkeit der Südländer, ihre lebhafteste Gesticulation und die Mannigfaltigkeit des Lebens erzeugte bei den Griechen früh eine Reihe von Geberden, welche auch außerhalb des Theaters im täglichen Leben ihre Anwendung fanden und allen sogleich verständlich waren. Einige Gesten dieser Art, namentlich solche, die sich auf Liebesverhältnisse bezogen, kommen noch in den Malereien antiker Thongefäße vor. Man wundert sich deshalb nicht über die Neigung der Griechen, auch durch den Tanz wirkliche Handlungen darzustellen. Bald überwog das mimische Element das rhythmische, und es gab endlich keinen Charakter, kein Gewerbe, nichts Auffallendes im Getriebe des

Lebens, was diese Art der Pantomimik nicht durch die stumme Sprache der Glieder wiedergegeben hätte. Als solche Charaktertänze werden z. B. aus der ältern Zeit erwähnt: Angelike, Gypones, Brydallische, Mimetike. Die Angelike stellte einen Boten vor, der eine überraschende Nachricht hastig und bezeichnend mittheilte; im Gypones veranschaulichte man das Einher-schleichen bejahrter, vom Alter gebeugter Männer; die Brydallische bezeichnete das Treiben ausgelassener Weiber, die Mimetike einen auf dem Diebstahl von Gewaaren Ertrappten. Einer noch niedrigern Art der Komik gehörten die Nachahmungen besonders hervorstechender Thiere, z. B. des Löwen, des Fuchses, der Gule, an. Ein bedeutender Fortschritt war es, daß sich die Orchesten, unter denen die lakonischen und sicilischen die ausgezeichnetsten waren, ihre Stoffe aus der Mythologie wählten und nun die Thaten und Schicksale ihrer Götter und Heroen in mimischen Tänzen und Tableaux ausdrückten. Die anschaulichste Schilderung einer Darstellung dieser Art liefert uns Xenophon in seiner Beschreibung des Gastmahls, welches Kallias seinem Freund Sokrates gibt. Hier erscheint zur Erheiterung der Gäste ein Syrakusaner nebst einer Tänzerin, einer Flötenspielerin und einem der Orchestik kundigen, schönen Knaben; nachdem die Gesellschaft mancherlei Gauklerkünste zum Besten gegeben hat, erbittet sich Sokrates selbst einen dramatischen Tanz. Ein Lehstuhl reichte hin, um das Gemach anzudeuten; der Syrakusaner gab mit wenigen Worten das Programm der Darstellung: Die Heimführung der Ariadne durch Dionysos. „Hierauf kam zuerst Ariadne herein, bräutlich geschmückt, und setzte sich auf den Sessel. Da erkönte auf der Flöte die Melodie eines bachischen Tanzes. Sogleich zeigte Ariadne durch ihr Benehmen, wie freudig sie die Töne durchschauerten; zwar stand sie nicht auf, um dem Gott entgegenzugehen, aber sie konnte ihre Unruhe nicht verbergen. Endlich erschien Dionysos, halbberauscht, setzte sich zu ihr und umarmte sie. Verschämt erwiderte sie seine Liebkosungen. Als aber Dionysos aufstand, Ariadne mit sich emporzog und beide sich vermittelst der Geberdensprache ihre Liebe gestanden, da ergriff die Zuschauer Staunen über die Wahrheit der Darstellung; denn sie glaubten zu hören, daß der Gott das Mädchen fragte, ob sie ihn liebte und daß sie es mit einem Eide bejahte, ja sie wollten alle darauf schwören, daß die beiden Pantomimen einander wirklich liebten.“ — Auch außer dem Theater und den Lustbarkeiten des Hauses zeigte sich diese Fortbildung des mimischen Tanzes in den Volkstänzen bei ländlichen Festen. Hervorzuheben ist hier besonders der Wanzertanz, in welchem verschiedene Gruppen von Personen alle bei der Weinlese und dem Mostkelttern vorkommende Handlungen, vom Lesen der Trauben bis zum Trinken des Weines, vorstellten. Die antike Musik leistete als Begleiterin des Tanzes den Griechen mehr Unterstützung als wir gewöhnlich anzunehmen ge-

neigt sind. Sie entbehrte zwar die Harmonie der Accorde und überhaupt des freieren Aufschwungs der modernen; allein sie war eben dadurch durchsichtiger, von unmittelbarer Wirkung, und da sich an bestimmte Tonarten und Taktbewegungen im Bewußtsein des Hörers sogleich eine bestimmte Gemüthsstimmung knüpfte, so wirkte sie bei der mimischen Darstellung als ein direct mit das Verständniß vermittelndes Element. Dennoch fehlte aber der Pantomimik noch so lange die höchste Fähigkeit, den ganzen Reichthum eines geschichtlichen Sujets in der Darstellung zu entwickeln, als sie sich noch nicht vom Gesange, dessen Text den Inhalt der Handlung bestimmt aussprach, begleiten ließ. Dieses dritte nothwendige Behülfel der Kunst kam auf italischem Boden hinzu, ohne daß die dadurch vervollkommnete Pantomimik eigentlich eine römische Erfindung genannt werden kann. Das römische Drama bestand bereits seit dem Jahr 240 vor Chr. aus dem Dialog (der stets gesprochen wurde), dem Gesange und den Pantomimen. In den lyrischen Monologen ging die Recitation in Gesang, die Gesticulation in Tanz über. Der eigentliche Schauspieler stellte schon den Inhalt des Monologs pantomimisch dar, während ein Sänger oder ein Chor den Text nach besonders dazu componirten Melodien mit Flötenbegleitung absang. Von dieser Einrichtung zu rein pantomimischen Stücken war nur noch ein Schritt. Man brauchte eben bloß den Dialog auszuschließen und die Hauptsituationen in eine Reihe von Monologen zusammenzufassen, die vielleicht den erzählenden Recitativen unserer Dratorien glichen. Die Bekanntschaft des Publicums mit dem gesammten mythologischen Material konnte dann die etwa bleibenden Lücken leicht ausfüllen. Griechische Balletmeister waren es, die unter der Regierung des Kaisers Augustus diesen glücklichen Einfall hatten, so wie überhaupt Griechen aus Hellas oder den gräcisirten Provinzen, besonders Syrien und Aegypten, den Ruhm der Meisterschaft behaupteten, den Italienern die eigentlichen Mimen (Harlekinaiden, mit übertriebenen Grimassen und obscönen Geberden) überlassend. Und es sind nicht bloß die Namen fast aller Virtuosen in dieser Kunst griechisch, sondern auch die Texte scheinen den Andeutungen der alten Schriftsteller zufolge in griechischer Sprache verfaßt gewesen zu sein. Die Erfinder waren Pylades aus Cilizien und Bathyllos aus Alexandria. Bathyllos zeichnete sich besonders in der Darstellung des Zarten, Weichen, Weibischen und Komischen aus, Pylades mehr in den tragischen Rollen. Bathyllos war deshalb ein Favorit des weichlichen Mäcenus und Liebling der römischen Damen, die von namenlosem Entzücken hingerissen wurden, wenn er ihnen sein Meisterstück, die von Zeus geliebte Leda, vorzauberte. Die energischere Natur seines Rivalen Pylades spricht aus mehreren, über ihn aufbewahrten Anekdoten. Als er zum ersten Mal im „rasenden Herkules“ auftrat, den er später privatim vor dem Kaiser wiederholen mußte, und das Publicum Zeichen

des Mißfallens über das ungewöhnliche Geberdenspiel gab, nahm er die Maske ab und rief: „Ihr Thoren, mein Tanz stellt ja einen Rasenden vor!“ Ein anderes Mal zeigte er mit dem Finger höhrend auf einen Zuschauer, der ihn auszißte. Dies war für Augustus genug, ihn aus Rom und Italien auf einige Zeit zu verbannen. Die Zurückberufung des geliebten Pantomimen söhnte das Volk mit mancher strengen Maßregel der kaiserlichen Regierung wieder aus, und als ihm Augustus drohend die Feindschaft mit dem protegirten Bathyllos vorwarf, antwortete er feck und treffend: „Es ist Dir bloß von Nutzen, o Kaiser, wenn sich das Volk im Streite über uns die Zeit vertreibt!“ — In der Wahl der Stoffe blieben die Erfinder und ihre Nachfolger bis in die späteste Zeit bei demselben abgeschlossenen Kreise der Mythologie und der ältesten Sagen Geschichte stehen. Ferner war das Spiel in den ersten zwei Jahrhunderten auf eine einzige Person beschränkt, die so schnell als möglich ihr Costüm wechselte und durch ein rasches Nacheinander gleichen Schritt mit dem Nebeneinander der Handlung zu halten suchte. In Bezug darauf erzählt Lucian, es sei einst ein Ausländer ins Theater gekommen und habe bemerkt, daß fünferlei verschiedene Masken für den Tänzer in Bereitschaft waren. Da er nun bloß einen Tänzer sah, habe er gefragt, wo denn die übrigen vier wären, die mit demselben agiren sollten. Man sagte ihm, dieser Einzige würde alle fünf Rollen spielen. „Um Verzeihung,“ sprach der Fremde zum Pantomimen, „Du hast also in einem Leibe fünf Seelen? Das konnte ich nicht wissen.“ Ja derselbe Lucian erklärt sich den vielgestaltigen Proteus schon auf echt rationalistische Weise als einen recht geschickten ägyptischen Tänzer! — Die Masken waren immer schön und dem Sujet angemessen, nicht mit offenem, sondern mit geschlossenem Munde. Natürlich hinderten sie das uns so nöthig dünkende Miensenspiel ganz; allein erstlich lag in der alten pantomimischen Kunst der Hauptaccent auf der Cheironomie, der Gesticulation, und dann konnten in den ersten Jahrhunderten, wo keine weiblichen Pantomimen öffentlich auftraten, die Tänzer bei weiblichen Rollen der Larven nicht entbehren. Die Flötenmusik verstärkte man bald durch andere Instrumente und besondere Tattschläger regelten durch das sogenannte Skabillum, eine eiserne Schuhsohle, den Rhythmus des Gesanges. Allein der stärkere Effect, der durch das Zusammenklingen mehrerer Instrumente erreicht wurde und die größere Biegsamkeit in der Modulation fanden bald strenge Tadler. Es war dies nach unserer Ansicht ein naturgemäßes Bedürfnis nach concreterer Belebung der Musik durch Harmonie; aber dieses Schmelzen und Flüssigwerden des kalten Einklangs erschien den alten Kunstkennern als Verweichlichung, Entwertung der edlen Tonkunst, und die Klagen über ihre schlechte Theatermusik erinnern uns lebhaft an die vielleicht gerechteren Stoßseufzer über leichtfertige Ballet- und Operncompositionen in der Neuzeit.

Die Pantomimen accommodirten ihre Geberden so streng dem gesungenen Texte, daß sie ihr Spiel bis auf einzelne Worte nuancirten. So wird erzählt, daß einst Hylas, der ausgezeichnetste Schüler des Pylades, einen Chor tanzte, dessen Schlußworte waren: „den großen Agamemnon“, und dabei seine Gestalt hoch aufrichtete. Da rief ihm sein Lehrer von den Zuschauerstößen aus zu: „Du machst ja aus dem Großen einen Längen!“ und als er hierauf auf die Bitte des Volkes denselben Chor sogleich selbst tanzte, nahm er an derselben Stelle des Textes eine tiefnachsinrende Stellung an. Ein anderes Mal tanzte Hylas den blinden Oedipus mit zu sicherer Haltung und Pylades tadelte ihn wieder laut mit den Worten: „Du siehst ja!“ Mit dem Grade der Kunstausbildung steigerte sich auch die Kennerchaft des Publicums, von dem man überhaupt dreist behaupten kann, daß es weniger aus Neugierde, als aus Liebe zur Darstellung das Theater besucht, da ihm ja alle Stoffe bekannt waren und ihm also die moderne Spannung auf die Erfindung und Composition der Stücke gänzlich abging. Wehe auch dem Aeteur, an welchem man das geringste Unschickliche bemerkte! Lucian erzählt aus Antiochia, einer Hauptbildungsstätte aller Gaukler und Tänzer: „Einst trat ein sehr kleiner Tänzer auf, um den Hector zu tanzen, sogleich schrien alle Zuschauer wie aus einem Munde: „Da kommt Astyanax (Hectors Sohn), aber wo bleibt Hector?“ Ein anderes Mal stellte ein recht langer Bursche den Rapanus (einen der Sieben gegen Theben) vor, und da er sich eben anschickte die Mauern von Theben zu bestürmen, riefen sie ihm zu: Steige doch hinüber, du brauchst keine Sturmleiter! Einen überaus dicken Tänzer, der gewaltige Sprünge machte, baten sie, zu bedenken, daß man die Bühne noch länger brauchte; einem außerordentlich schwächtigen dagegen rief man zu: Gute Besserung!“ So ist es denn erklärlich, daß die pantomimische Kunst eine Höhe erreicht, wogegen alles, was bei uns Mimit heißt, in den Hintergrund tritt, daß wirklich endlich bei manchen Meistern „jeder Gedanke eine Geberde, jede Geberde ein Gedanke“ wurde. Zwei Triumphe der Kunst berichten uns die Alten aus Neros Zeit. Der cynische Philosoph Demetrius zog damals gegen die Tanzkunst los und that es auch einst in Gegenwart eines Orchesten. Da er dem musikalischen Ohrenkizel die Hauptwirkung der Pantomimik zugeschrieben hatte, so bat der Tänzer, ihn erst tanzen zu sehen, bevor er über ihn urtheilte. Demetrius willigte ein; der Tänzer hieß die Flöten und Sänger schweigen und tanzte ohne alle Begleitung die in den Armen des Kriegsgottes überraschte Venus, wie Helios sie dem Vulkan verräth, dieser sie belauscht und beide im Netze fängt, wie er die gesammten Götter herbeiruft und jeder derselben sich auf besondere Weise benimmt — alles mit so viel Geschicklichkeit, daß Demetrius, vor Vergnügen außer sich, dem Tänzer zugerufen haben soll: „Was für ein Mann bist du? Ich sehe nicht nur, ich höre alles, was du

machst, und da du so gut mit den Händen reden kannst, ist dir eine andere Sprache leicht entbehrlich.“ Die zweite Anekdote betrifft einen Fürsten aus einem barbarischen Lande, der an Neros Hof gekommen war. Er sah denselben Tänzer einige Pantomimen so deutlich ausführen, daß er alles verstand, wiewol ihm die Worte des Gesanges verloren gingen. Als er sich nun vom Kaiser beurlaubte und ihm dieser sagte, er möchte sich von ihm ausbitten, was er wollte, es solle ihm mit Vergnügen gewährt werden, erwiderte er: „Du würdest mich sehr glücklich machen, wenn du mir den Pantomimen schenken wolltest.“ Und was willst du in deinem Lande mit ihm anfangen? fragte Nero. „Ich habe,“ antwortete der Fremde, „verschiedene Nachbarn, die eine andere Sprache reden, und es findet sich nicht immer sogleich ein Dolmetscher; so oft ich nun einen brauche, sollte er diesen Leuten durch Gebärden meinen Willen erklären.“ — Kaum läßt sich aber auch der ungemessene Beifall, den dieses Spiel fand, der ausschweifende Eifer aller Classen für dasselbe schildern. Hohe und Niedere, Alt und Jung, Männer wie Weiber glühten von Leidenschaft für diese Darstellung, und zuweilen artete die Begeisterung des Publicums in Raserei aus. So geschah es, daß einst zu Lucians Zeit ein Tänzer den „rasenden Ulyx“ gab und sich dabei ganz wie ein Rasender geberdete, einem Taktschläger die Kleider vom Leibe riß, einem Flötenspieler die Flöte aus dem Munde nahm und damit dem sich seines Sieges freuenden Ulysses ein Loch in den Kopf schlug. Die Zuschauer ließen sich aber auch anstecken, sprangen auf, schrien wie die Unsinnigen und warfen ihre Kleider von sich! — Zu Hause ahmte man Stellungen und Gesten nach, trällerte die Melodien der Chöre, und die Gefährlichkeit der Pantomimen für das schöne Geschlecht übersteigt noch die unserer Ballettänzerinnen Männern von Distinction gegenüber. Uergerlich sagt der Philosoph Seneca: „Wie ängstlich ist man bemüht, daß ja nicht der Name irgend eines Pantomimen untergehe! Fest begründet durch viele Nachfolger steht das Haus des Phylades und Bathyllos; groß ist die Zahl der Schüler, groß die der Lehrer dieser Künste. In allen Häusern der Stadt erdröhnen die Breter der Bühne; auf ihnen drehen sich stampfend Männer und Weiber. Beide Geschlechter wetteifern in der Ehre, die Pantomimen auf der Straße zu begleiten.“ Besonders die letzten Worte deuten auf den Umschlag hin, den die öffentliche Meinung hinsichtlich des Makels, der von Alters her an den Schauspielern haftete, bald erfuhr. Augustus ließ zwar die entehrende Strafe der Peitschung sogar an dem Liebling des Volkes, Hylas, noch vollziehen, und Tiberius erneuerte die alten Verbote: daß kein Senator die Häuser der Pantomimen betreten, daß kein römischer Ritter in Begleitung derselben sich blicken lassen oder anderswo als im Theater ihren Vorstellungen beiwohnen sollte, und daß die Prätores die Excesse der Claque und der Factionen mit dem Exil bestrafen

durften; ja er verbannte acht Jahre später, als die Klagen sich mehrten alle Schauspieler aus Italien. Allein Caligula führte die lange entbehrten Belustigungen wieder ein, veranstaltete dieselben sogar des Nachts, was bis dahin noch unerhört war, bei voller Erleuchtung der Stadt, grollte lästernd mit Jupiter, als einst Regengüsse die Vorstellungen der Pantomimen verzögerten, und küßte den vortrefflichen Pantomimen Mnestor vor den Augen des ganzen Volkes. Nero begünstigte natürlich in seiner Kunstmanie auch die Pantomimen, hatte seine große Freude an den Raufereien des Volkes und warf selbst vom Proscenium herab mit Steinen und Stuhlbeinen unter die Kämpfenden; als aber sein Versuch, die Orchestik beim Tänzer Paris zu erlernen mißlang, ließ er denselben hinrichten und verbannte alle derartigen Künstler aus Italien. Seine Ermordung brachte die Hauptstadt um einen großen Genuß; denn er hatte bei der herannahenden Gefahr das Gelübde gethan, bei den Spielen zu Ehren seiner Erhaltung als Wasserorgelspieler, Chorflötist und Dudelsackspfeifer aufzutreten und den König Turnus nach Virgil zu tanzen! Wenn man bedenkt, daß damals jeder Anführer von einer Abtheilung der kaiserlichen Claque eine Besoldung von 2500 Thlr. erhielt, so kann man sich eine schwache Vorstellung von den Kosten des Theaters machen (der gewöhnliche Preis einer Vorstellung für den Schauspieler schwankte übrigens in der Kaiserzeit gesetlich zwischen 25 und 50 Thlr.). Unter Domitian entzückte ein zweiter Paris das Volk. Er war so sehr Liebling der Damen, daß Juvenal es unter den Opfern aufzählt, die sich eine Frau auferlegte, wenn sie die Hauptstadt verließ: daß sie das Spiel dieses Künstlers missen mußte. So war es kein Wunder, daß selbst die Kaiserin Domitia sich sterblich in ihn verliebte. Endlich merkte aber der Tyrann die Untreue seiner Gemahlin, verstieß dieselbe und ließ den Pantomimen auf offener Straße niederstoßen. Seiner Wuth fiel sogar ein unschuldiger, kränklicher, aber seinem Lehrer an Gestalt und Kunst ähnelnder Schüler des Paris zum Opfer, so wie die Todesstrafe an allen vollzogen wurde, welche den Ort, wo der Tänzer ermordet worden war, mit Blumen schmückten. Außerdem gestattete Domitian von nun an nur noch das Spiel der Pantomimen innerhalb der Privatwohnungen. Vom edlen Trajan verlangte das Volk mit derselben Uebereinstimmung die Abschaffung der Pantomimen, wie von Nerva die Wiedereinführung derselben. Unter den folgenden Kaisern wagte es höchstens Commodus, dem Volk diese Darstellungen zu entziehen, und sie erhielten sich in Gunst bis zum Untergang des weströmischen Reiches und fanden in der neuen Hauptstadt des oströmischen denselben ausschweifenden Beifall. Noch der ostgothische Geheimschreiber Cassiodor lobt „die geschwägigen Hände, die zungenfertigen Finger, das schreiende Stillschweigen, die stumme Erzählung“ der Pantomimen und zugleich erfieht man aus ihm, daß weder die Art der Action,

noch die Sujets der Darstellungen sich bis dahin geändert haben. Justinian endlich, dessen schamlose Gattin selbst früher Tänzerin gewesen war, hat unter anderm auch die Bestimmung des Kaisers Theodosius in seine Gesefsammlung aufgenommen: daß die Bildnisse der Pantomimen nicht neben den Porträts der Kaiser an öffentlichen Orten figuriren sollten, sondern bloß am Circus und im Theater. Wenn nun aber auch die Kunst sich ziemlich gleich blieb, so artete doch der sinnliche Reiz der pantomimischen Stücke in Schamlosigkeit aus, als im vierten Jahrhundert die ausschweifendste Düsternheit das Spiel weiblicher Pantomimen auf die Bühne brachte. Bevor jedoch dies geschah, kam noch neben der hergebrachten eine Gattung des dramatischen Ballets auf, welche insofern größere Aehnlichkeit mit dem unsrigen hat, als hier dramatische Gegenstände von mehren Personen dargestellt wurden und der Chorgesang weglieb. Der altdorische Waffentanz, Pyrrhische genannt, war schon zu Cäsars Zeit nach Rom verpflanzt und dort von Afiaten getanzt worden. Nach und nach wurde er aber mehr theatralisch als kriegerisch-mimisch und stellte theils mythologische Stoffe, die Thaten des Dionysos, des Ikarus u. a. dramatisch vor, theils bloß künstliche Chortänze. Im „goldenen Esel“ des Appulejus findet sich noch die interessante Schilderung einer theatralischen Aufführung beider Arten der Pyrrhische hintereinander. Sie lautet: „Zuerst tanzten Jünglinge und Mädchen von jugendlicher Frische und schöner Gestalt, in glänzendem Costüm, mit grazioser Haltung, die griechische Pyrrhische. Reihenweise geordnet schwebten sie in zierlichen Bindungen einher, bald im Kreise sich drehend, bald in Kreuzungen sich verschlingend, und jetzt zum hohlen Viereck geschart, jetzt wieder sich trennend in einzelne Haufen. Endlich gab das Schmettern der Trompete das Zeichen zur Auflösung der labyrinthischen Drehungen, der Vorhang hob sich und die Bühne wurde anders arrangirt. Als sie sich wieder öffnete, stand vor unsern Augen ein hoher, künstlich aus Holz gebildeter Berg, der Homerische Ida, mit Gesträuch und lebendigen Bäumen bepflanzt. Vom höchsten Gipfel desselben rieselte Quellwasser herab, einige Jungen pflückten sich Gras und ein Jüngling in phrygischer Tracht spielte den Hirten Paris, durch eine goldene Tiara seine königliche Abkunft verrathend. Da erschien ein anderer netter Jüngling, blondgelockt, nur mit einem kurzen, von der linken Schulter herabwallenden Mantel bekleidet. Der Heroldsstab und die goldenen Flügelchen zu beiden Seiten des Hauptes kennzeichneten ihn als den Götterboten Mercur. Leichtfüßig herbeitanzend reichte er Paris einen goldenen Apfel dar, richtete ihm durch Geberden den Auftrag Jupiters aus und verschwand ebenso schnell, wie er gekommen war. Hierauf traten drei Tänzerinnen auf. Die eine, würdigen Antlitzes, mit Diadem und Scepter geschmückt, stellte Juno vor, die zweite erkannte man als Minerva am funkelnden Helm, den eine Krone von Olivenzweigen

befränzte, am Schild und an der geschwungenen Lanze; die Göttin der Liebe endlich, an Liebreiz, Schönheit und Grazie den andern überlegen, war nur zum Theil in einen durchsichtigen Stoff von blauer Farbe gehüllt. Jede Göttin hatte außerdem die ihr zukommende Begleitung. Juno zur Seite gingen Kastor und Pollux, durch die Sterne ihrer Helmspitzen kenntlich; sie selbst schritt nach dem Rhythmus des Flötenspiels vor und machte mit ruhiger, würdevoller Gliederbewegung dem Hirten verständlich, daß sie ihm die Herrschaft über ganz Asien verspräche, wenn er ihr den Preis der Schönheit zuerkennen würde. Zwei Jünglinge mit bloßen Schwertern und ganz gewappnet, der Schrecken und der Schauer, beschützten Minerva und hinter ihr spielte die Flöte einen aufregenden, kriegerischen Marsch. Sie selbst in unruhiger Haltung, mit drohenden Augen und heftigen Gesten, versprach Paris Heldenruhm und kriegerische Ehren, wenn er ihrer Schönheit den Sieg gewinnen ließe. Venus endlich stand hold lächelnd in der Mitte der Bühne, umringt von einem ganzen Volke kleiner Liebesgötter, die beflügelt und mit Köcher und Pfeilen bewaffnet, der Herrin hochzeitliche Fackeln vortrugen; schöne Grazien und Horen huldigten ihr außerdem, mit den herrlichsten Blumengewinden sie umschwebend. Anmuthiger noch, als die liebliche Musik, welche sie begleitete, bewegte sie sich zögernden Schrittes vorwärts. Mit Augen, welche bald drohend bligten, bald sanft schmachteten, deutete sie durch die reizenden Winke ihrer Arme dem Jüngling an, daß sie ihn für den Vorzug mit dem schönsten Weibe beglücken wollte. Da reichte ihr freudig der Phrygier den goldenen Apfel. Traurig entfernten sich Juno und Minerva, die Indignation über ihre Zurücksetzung pantomimisch ausdrückend. Venus dagegen bezeugte mit ihrem Chor im Tanze ihre Freude. Zum Schluß entsprudelte der Quelle wohlriechender Safran, der die Zicklein gelb färbte und das ganze Theater durchduftete, bis endlich der ganze Berg vor den Augen der Zuschauer versank.

Bei der großen Aehnlichkeit, die diese Tableaux mit dem modernen Ballet haben, muß man doch immer dem alten theatralischen Kunstanz den Vorzug geben. Die Handlung ist bei uns nicht mehr wirklicher Tanz, die Chortänze sind zwar oft schön, aber „die Solotänze der heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen,“ sagt Vischer treffend, „sind, wo nicht Nationaltänze von ihnen ausgeführt werden, ausdruckslos und zum widerlichen Kunststück herabgesunken, welches das Schwere mit dem Schönen verwechselt; das führt nothwendig zum Schweren auf Kosten des Schönen, zur häßlichen Verrenkung, und für die Beleidigung der Anmuth entschädigt der Kizel der Entblößungen, den der Reiz des Verbotenen in einer Welt strenger Decenzbegriffe verdoppelt.“ So ist es denn unter diesen Verhältnissen ein gutes Zeichen, daß es mit uns noch nicht so weit gekommen ist, wie mit unseren westlichen Nachbarn, bei denen

kein gesundes Drama ohne die Zuthat dieses sinnlichen Reizmittels mehr aufkommen zu können scheint. Auch in Rom unterlagen Tragödie und Komödie schon zu Anfang der Kaiserzeit den Pantomimen, nachdem sie kaum angefangen hatten, sich selbstständig zu entwickeln. Bei Festen von religiöser Bedeutung, wo die Pantomimen fehlten, erwähnt schon Tacitus zu Neros Zeit die geringe Betheiligung des Publicums an dramatischen Stücken, und nach Juvenal verkauften die besten Dichter ihre Stücke an Pantomimen, um dem Hungertod zu entgehen. Wenn es einst auch in Deutschland so weit kommen sollte, dann freilich deutete auch dieses Zeichen der Zeit, wie in der späteren Kaiserzeit, hin auf den Verfall, auf die kommende Auflösung.

Von der preussischen Grenze.

Sämmtliche Parteien Preußens, mit Ausnahme der Kreuzzeitung, sind darin einig, daß der Kernpunkt des neuen Staatslebens, welches das gesammte Volk mit freudigem Jubel begrüßt, in den goldenen Worten des Prinzregenten zu suchen ist: „Wenn in allen Regierungshandlungen sich Wahrheit, Geseßlichkeit und Consequenz ausdrückt, so ist ein Gouvernement stark, weil es ein reines Gewissen hat.“ Freilich hofft man zugleich auf ein kräftigeres Auftreten nach Außen, auf eine gleichmäßigere Berücksichtigung der Interessen der verschiedenen Volksklassen im Innern, aber die Hauptsache bleibt, daß die Periode der rettenden Thaten aufhört, und die Herrschaft des Gesezes ohne alle Nebenrückichten auf politische Conuenienz beginnt. Eine strengere Scheidung zwischen der discretionären Polizeiverwaltung und der Justiz und eine Unterordnung der ersteren unter die letztere ist die gerechte Forderung des preussischen Volks, ist der Hauptpunkt im Programm des neuen Ministeriums. Die Handlungen desselben entsprechen bis jetzt diesem Programm auf eine erfreuliche Weise, und unter die bedeutendsten derselben rechnen wir den neuesten Erlaß aus dem Ministerium des Innern über die Anwendung des Gewerbegezes auf die Presse. Man sollte an der Form dieses Erlasses nicht mäkeln. Ein rücksichtsloses Auftreten der neuen Regierung gegen ihre Vorgänger ist um so weniger nöthig, je fester sie Schritt vor Schritt, wenn auch langsam, die Fundamente des Rechtsstaates wieder herstellt.

Die Presse hat diese Rücksicht nicht zu beobachten, und es ist für sie ein trauriges aber unvermeidliches Geschäft, die Nothwendigkeit einer Reform aus dem, was bisher geschehn ist, nachzuweisen. Die Kreuzzeitung wird nicht müde, zu versichern, daß keine Reform nöthig sei, daß von Uebergreifen der Polizeigewalt überall keine Rede gewesen ist, und es ist um so wichtiger, sie durch Thatsachen zu widerlegen, da der volle Umfang des Uebels auch in den Kreisen des preussischen Beamtenthums wol nur sehr wenig bekannt sein mag. Freilich ist es ein sehr undankbares Ge-