

Ueber die Pantomimen der Römer.

Die Entstehung und Ausbildung dieser wunderbaren Gattung theatralischer Darstellung setzen die alten Schriftsteller übereinstimmend in die Zeit des Kaisers August. Als Erfinder dieser Kunst und zugleich als die größten Meister werden mit der nemlichen Uebereinstimmung Pyla des und Bathyllus angegeben. Bei Zosim. hist. I p. 4 ed. Steph. heißt es: παντόμιμος ὄρχησις ἐν ἐκείνοις τοῖς χρόνοις (sc. τοῦ Σεβαστοῦ) εἰσήχθη, οὐπω πρότερον οὐσα, Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρώτων αὐτὴν μετελθόντων. Bg. Athen. I, 20. e. f. Lucian. de salt. c. 34. Dio Cass. LIV, 17. Euseb. chron. 155. Suid. s. v. ὄρχ. παντόμ. und s. v. Ἀθηνόδορ. Welcher letztere in seiner Angabe nur darin irrt, daß er das, was die beiden genannten Künstler unter August zuerst in Gang brachten, dem Kaiser selbst als dessen eigene Erfindung zuschreibt. Auch wird der Name pantomimus bei Griechischen und Römischen Schriftstellern der voraugustischen Zeit nicht gefunden. Es wird aber dieß Wort nicht nur von der Kunstgattung selbst gebraucht, z. B. Plin. h. n. VII, 54 (duo in eodem pantomimo obiere); sondern auch vom Künstler, wie dieß unzählige Stellen beweisen. Jedoch beschränkte sich der Sprachgebrauch auf diesen speciellen Ausdruck nicht; sondern gestattete auch den allgemeineren und früher schon von verwandten Darstellungen üblichen Terminus: *sullare, saltatio, saltator*. Ich nenne das Wort sal-

tare einen allgemeineren Ausdruck, und verstehe darunter jede Darstellung eines Gedankens oder einer Empfindung durch Geberden, im Gegensatz der Sprache und Schrift. In diesem Sinne konnte Appulei. X p. 235 Oudend. *saltare solis oculis* sagen. Daß aber der Pantomime schlechthin *saltator* und seine Handlung *saltatio* genannt wurde, kann nicht befremden; doch verweise ich auf Stellen, wie folgende: Juvenal. sat. VI, 10. Macrob. sat. II, 7 und 10, Plin. ep. VII, 24. Sueton. Cal. 54. Arnob. adv. gent. 4. Auch die Griechen bedienten sich, ob schon das Wort *παντόμιμος* aus ihrer Sprache hergenommen war, desselben seltener, und sagten dafür lieber *ὄρχηστῆς*, *ὄρχησις*, *ὄρχεῖσθαι*. So nennt Libanius in der berühmten Rede gegen die Pantomimen, dieselben immerfort *ὄρχησται*, und nicht anders stellt Philo orat. in Flacc. die *ὄρχηστὰς* den *μῖμοις* und *ἀλληταῖς* durchaus entgegen. Für das Verbum *ὄρχεῖσθαι* bedarf es keines Beweises. Sollte, um Verwechslung mit Früherem oder Aehnlichem zu verhüten, der Gegenstand genauer bezeichnet werden, so sagte man freilich *ὄρχησις παντόμιμος*, wie Zosim. a. a. D., oder *ὄρχησις Ἰταλική*, wie Athen. I p. 20 c. Doch blieb das bloße *ὄρχησις* üblicher, und daher ist es gekommen, daß Lucian selbst den merkwürdigen Dialog, der sich einzig und allein auf die Pantomimen bezieht, *περὶ ὄρχήσεως* überschrieben hat. Dieß darf uns nicht irre oder glauben machen, als habe er von pantomimischen Darstellungen, die selbst im älteren Griechenland nicht unbekannt waren, gesprochen. Denn zuvörderst ist die Rede von theoretischen Darstellungen, wie dieß aus cap. 4 und 5 hervorgeht: und dann setzt er, um anzuzeigen, daß er es gerade mit dem Römischen Pantomimus zu thun habe, c. 54 ausdrücklich hinzu: *ἀλλὰ τόγχε ἐν τῷ παρόντι μοι κεφάλαιον τοῦ λόγου τοῦτό ἐστι, τὴν νῦν ὄρχησιν καθεστῶσαν ἐπαινέσαι καὶ δεῖξαι, ὅσα ἐν αὐτῇ, τερπνὰ καὶ χρήσιμα περιλαβοῦσα ἔχει, οὐ πάλαι ἀρξαμένη ἐς τοσοῦτον κάλλος ἐπιδιδόναι, ἀλλὰ κατὰ τὸν Σεβαστὸν*

μάλιστα. Der Dialog wird abgehalten zwischen dem Stoiker Crato und dem muntern Lycinus, der begeistert für die alle Welt bezaubernden Pantomimen eine Apologie derselben übernimmt. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, worin das Wesen, die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten dieser neuen Kunst bestanden. Weßhalb diese Schrift des Lucian ein unschätzbar wichtiges Document für die Geschichte des Pantomimus geworden, und in nachfolgenden Untersuchungen von uns in der Art zum Grunde gelegt werden soll, daß alle andere Zugabe nur als Erläuterungs- und Ergänzungsmittel betrachtet werden mag.

Die Orchestik im Sinne der Alten, als Kunst des Ausdrucks durch Geberden und Bewegungen des Körpers, geht in die ältesten Zeiten der Griechen und Römer hinauf. Vg. Lucian. de salt. c. 8 — 26. Rhythmik wurde früh damit verbunden, und erscheint dann meistens als ein wesentlicher Bestandtheil derselben. Schon Homer kannte die Kunst in dieser Form und Ausbildung. Aber in den Zeiten des Aeschylus muß sie schon eine bedeutende Höhe erreicht haben, wenn einiges Gewicht auf die Nachrichten zu legen ist, welche Athen. I p. 21 f über die hohe Kunstfertigkeit des Orchesten Telestes giebt: *πολλὰ ἐξεύρηκε σχήματα, ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσας . . οὕτως ἦν τεχνίτης, ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτα ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δὲ ὀρχήσεως*. Ueber den Aeschylus selbst, als Verbesserer der Orchestik vg. Athen. I p. 21 e. Um diese Zeit und kurz nachher erhielten die drei Arten des dramatischen Chortanzes ihren eigenthümlichen Charakter und zugleich einen solchen Grad von Vollkommenheit, daß sie alle anderen Gattungen bei weitem übertrafen. Es gab nemlich in den verschiedenen Gegenden Griechenlands eine Anzahl von heiligen und profanen, von ernsten und burlesken Tanzarten. An letzteren war besonders reich Sicilien, das tanzlustige. Der fleißige Meursius hat mit Aufzählung der in zerstreuten

Nachrichten der Alten erwähnten Tänze ein ganzes Buch (de orchestra) angefüllt. Bei den Römern gaben die aus Etrurien herübergerufenen Tänzer (a. 391 U. C.) nach Liv. VII, 2. der Orchestik einen neuen Schwung. Schon um die Zeiten des zweiten Punischen Kriegs gab es Tanzschulen in Rom, die sogar von den angesehensten Männern und edelsten Matronen besucht wurden. Scipio Africanus der Jüngere beklagte es einst in einer Rede, daß er mehr als fünf hundert solcher vornehmen Lehrlinge in einer Tanzschule ertappt hätte. In Cicero's Zeit galten der Consular Gabinus, M. Coellus und Licinius Crassus bei aller Welt als Männer, die es in der saltatio sehr weit gebracht. Vg. Macrob. Sat. II, 10. Es zeigt aber, wie schon aus der eben angeführten Stelle bei Macrobius hervorgeht, die Römer in den meisten ihrer Tänze eine große Neigung zum Obscönen und Burlesken. Vellei. Patere. II, 85, 2 erzählt von einem Schreiber des Antonius, wie er den Glaucus getanzt, und nennt ihn zugleich rerum obscoenissimarum auctor. An eine grob-komische Pantomime denke ich, wenn bei Horat. Sat. I, 5, 63 Messius den plumphen Sarmenus auffordert, uti agrestem Cyclopa saltaret. Vg. epist. II, 2, 125. Daher wird es begreiflich, wie in der voraugustischen Zeit die saltatio unter die res turpes gehören, und saltator ein Schimpfname seyn konnte. Vg. besonders Cicero pro Mur. 6.

Aber weder in diesen älteren und rohen Tänzen der Römer, noch in der mehr ausgebildeten Orchestik der Griechen ist der wahre und nächste Ursprung der Pantomimen zu suchen. So sah schon Lucian die Sache an, indem er c. 33 das Verfahren derjenigen verwirft, die, um den Pantomimus zu erklären, eine ganze Reihe früher erfundener Tanzarten aufzählten, und deren Ursprünge nachwiesen; dann c. 34 ausdrücklich sagt, der Pantomimus sey durchaus als Römische Erfindung zu betrachten, und unter August in Gang gekommen, mit dem Zusatz: *αἱ μὲν γὰρ πρότεροι ἐκεῖνοι, ὥσπερ*

τινὲς ῥίξαι καὶ θεμέλιοι τῆς ὀρχήσεως ἦσαν· τὸ δὲ ἄνθος αὐ-
 τῆς καὶ τὸν τελεώτατον καρπὸν, ὅπερ νῦν μάλιστα ἐς τὸ ἀκρό-
 τатон ἀποτετέλεσται, τοῦτο νῦν ὁ ἡμέτερος λόγος διέρχεται,
 παρείς τὸ θερμαῦστρίξειν καὶ γέρανον ὀρχεῖσθαι, καὶ τὰ
 ἄλλα, ὡς μηδὲν τῆ νῦν ταύτῃ ἔτι προσήκοντα.
 οὐδὲ γὰρ ἐκεῖνο τὸ Φρύγιον τῆς ὀρχήσεως εἶδος, τὸ παροι-
 μιον καὶ συμποτικόν, μετὰ μέθης γυγνόμενον, ἀγροίκων πολ-
 λάκις πρὸς αὔλημα γυναικεῖον ὀρχουμένων, σφοδρὰ καὶ κα-
 ματηρὰ πηδήματα, καὶ νῦν ἔτι ταῖς ἀγροικίαις ἐπιζολάζοντα,
 ἢ π' ἀγνοίας παρέλιπον, ἀλλ' ὅτι μηδὲν ταῦτα τῆ νῦν
 ὀρχήσει κοινωνεῖ. Ich finde daher den eigentlichen Reim
 der neuen Kunst in dem canticum der Römer, und zwar in
 der Weise, wie sie schon seit Livius Andronicus vorgetragen
 wurde. Nach Liv. VII, 2 tanzte er das canticum, während
 ein Anderer den Text desselben zur Flöte absang. Livius di-
 citur, quum saepius revocatus vocem obtulisset, venia petita
 puerum ad canendum ante tibicinem quum statuisset, canti-
 cum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis
 usus impediabat. Gerade diese drei Bestandtheile, pantomi-
 mischer Tanz, Vortrag des canticum durch Gesang und be-
 gleitende Musik werden uns in der Folge beim Pantomimus
 wieder begegnen. Dazu nehme man nun folgende Stelle des
 Diomedes bei Putsch. p. 489, der in dem Pantomimus einen
 aus dem Drama ausgeschiedenen und nun besonders ausge-
 bildeten Bestandtheil wiederfand. Primis autem temporibus,
 ut asserit Tranquillus, omnia quae in scena versantur, in
 comoedia agebantur. Nam *pantomimus* et *pythaulus* et *cho-
 raulus* in comoedia canebant. Sed quia non poterant omnia
 simul apud omnes artifices pariter excellere, si qui erant
 inter actores comoediarum pro facultate et arte potiores,
 principatum sibi artificii vindicabant. Sic factum est, ut *no-
 lentibus cedere mimis in artificio suo ceteris, separatio fieret
 reliquorum*. Nam dum potiores inferioribus, qui in omni
 ergasterio erant, servire dedignabantur, se ipsos a comoedia

separaverunt: ac sic factum est, ut exemplo semel sumto, unusquisque artis suae rem exsequi coeperit, neque in comœdiam venire. Zum bessern Verständniß der Stelle halte man nur fest, daß der Grammatiker zwischen mimi und pantomimi nicht scharf unterscheidet, und mit dem Worte comœdia den allgemeinen Begriff des Drama verknüpft. Nur erst erhalten Lucian's Worte c. 30 *πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ἦδον καὶ ὠροῦντο· εἰτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἄσθμα τὴν ἠδὴν ἐπετάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ὑπάδειν*, die genau mit den Worten des Livius übereinstimmen, ihr volles Licht und ihre gehörige Beziehung. Gemäß dem Zusammenhange, worin sie vorkommen, redet er von dem Ursprung des Pantomimus; daß er aber bei dem *πάλαι οἱ αὐτοὶ ἦδον* z. τ. λ. an das alte Römische Drama dachte, kann nach dem bisher Gesagten Niemanden mehr zweifelhaft seyn. Doch ist das abgetrennte canticum noch lange kein Pantomimus. Größere Ausdehnung, planmäßige Composition, kunstvollere Orchestrik und manche andere Zuthat machten erst die neue Kunstgattung zu dem, was sie war: wie sich aus nachstehenden Erörterungen ergeben soll.

Gegen diese Ansicht scheint freilich das, was Athen. I. p. 20, e über die Entstehung des Pantomimus sagt, zu streiten. *τοῦτον τὸν Βάθυλλον φησὶν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησον συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκωνις*. Sonderbar ist diese Notiz; aber noch sonderbarer, daß keiner der Erklärer sich auf die Deutung derselben eingelassen hat. Wollte der Grammatiker, der aus dem Athenäus diese Nachricht entlehnte, eine Zusammensetzung tragischer, komischer und satyrischer Chortänze in dem Pantomimus finden, so machte er denselben zu dem seltsamsten Quodlibet, von dem sich allen anderen Ergebnissen zufolge auch nicht eine Spur in jenem nachweisen läßt. Soll aber mit dem *συστήσασθαι* ein Vermischen der in dem tragischen,

komischen und satyrischen Tänze wahrnehmbaren Eigentümlichkeiten angedeutet seyn, so hat der Schriftsteller etwas Widersinniges gesagt, indem ein Vermischen so verschiedener, oder vielmehr entgegengesetzter Elemente undenkbar ist. Es bleibt uns daher, um die auf jede Weise etwas ungeschickt ausgedrückte Stelle nicht völlig aufzugeben, nur folgende Annahme übrig. Pylades und Bathyllus erhoben das canticum nicht bloß zu einer selbständigen Darstellung von größerem Umfang; sondern sie vervollkommneten auch den früheren Tanz durch eine mehr reizende und kunstvolle Gestikulation. Daß dieß der Fall war, sagt von Pylades namentlich Macroh. Sat. II. 7. Hic ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud maiores viguit, et venustam induxisse novitatem etc. Räumen wir nun jenem Grammatiker, der so gerne das Ganze auf einen Griechischen Ursprung zurückgeführt hätte, es immerhin ein, daß jene beiden Künstler von der griechischen Orchestik, welche sie als Griechen vollkommen inne hatten, soviel auf die Ausbildung und Vervollkommnung des Pantomimus übertrugen, als sie anwendbar fanden: und obige Stelle hat wenigstens noch einigen Sinn.

Versuchen wir nun zuerst, uns über den Namen pantomimus nach dem Vorgang der Alten selbst zu verständigen. Lucian. sagt c. 67 zur Erklärung desselben folgendes: οὐκ ἀπεικότως δὲ καὶ οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὄρχηστὴν παντόμιμον καλοῦσιν, ἀπὸ τοῦ δρωμένου σχεδόν. καλὴ γὰρ καὶ ἡ ποιητικὴ παραίτησις ἐκείνη, τὸ ὦ παῖ, Ποντίου Θηροῦ πετραίου νόον ἰσχων, πάσαις πολλέσσιν ὁμιλεῖ, καὶ τῷ ὄρχηστῇ ἀναγκαῖα. καὶ δεῖ προσφύντα τοῖς πράγμασι συνοικειοῦν ἑαυτὸν ἐκάστη τῶν δρωμένων. τὸ δὲ ὄλον, ἡθῆ καὶ πάθη δείξειν καὶ ὑποκρινεῖσθαι ἢ ὄρχησις ἐπαγγέλλεται, νῦν μὲν ἐρῶντα, νῦν δὲ ὄρχιζόμενόν τινα εἰσάγουσα, καὶ ἄλλον μεμνηότα καὶ ἄλλον λελυπημένον καὶ ἅπαντα ταῦτα μεμετρημένως. τὸ γοῦν παραδοξότατον, τῆς αὐτῆς ἡμέρας ἄρτι μὲν Ἀθάμας μεμνηώς, ἄρτι δὲ Ἰνώ φοβουμένη δείκνυται. καὶ ἄλλοτε Ἀτρεὺς ὁ

αὐτός· καὶ μετὰ μικρὸν Θυέστης, εἶτα Ἀγισθοῦς ἢ Ἀερόπη· καὶ πάντα ταῦτα εἰς ἄνθρωπος ἐστίν. Damit vergleiche man Cassiod. V. L. IV. 51. His sunt additae orchistarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam musa Polyhymnia reperisse narratur, ostendens, homines posse et sine oris affatu suum velle declarare. . . Pantomimus igitur, cui a multifaria imitatione nomen est, quum primum in scenam plausibus invitatus advenerit, assistunt consoni chori diversis organis eruditi: tunc illa *sensuum manus oculis* canorum carmen exponit, et per signa composita, quasi quibusdam literis edocet intuentis aspectum: in illaque leguntur apices rerum, et non scribendo facit, quod scriptura declaravit. *Idem corpus* Hecaben designat et Venerem, feminam praesentat et marem, regem facit et militem, senem reddit et iuvenem: ut in uno credas esse multos tam varia imitatione discretos. Der letztere Theil dieser Stelle findet sich mit denselben Worten bei Tertullian. apol. 19. Fassen wir diese beiden Beschreibungen, welche einander ergänzen und erläutern, zusammen: so können wir für unsere Definition des Pantomimus vorläufig zwei wesentliche Merkmale abstrahiren. Nämlich in dem Pantomimus stellt erstens eine einzige Person alle Rollen eines Stückes dar, und zweitens, nur vermittelt der Geberdensprache. Damit ist nun freilich die Schilderung dieser Kunstart nicht erschöpft; manche andere Eigenthümlichkeiten derselben sollen daher nach ausführlicher Exposition der beiden Hauptmerkmale in nachfolgenden Erörterungen noch besonders besprochen werden.

Eine einzige Person spielte alle Rollen des Pantomimus, die weiblichen und die männlichen, die Haupt- und Nebenrollen, versteht sich in einer successiven Folge; denn an ein Nebeneinander wie im Diverbium des Drama's war ja dabei nicht zu denken. Man glaube nämlich nicht, daß bei den aus Cassiodor citirten Worten *Idem corpus Herculem de-*

signat et Venerem etc. oder bei Lucian *καὶ ἄλλοτε Ἀτρεως ὁ αὐτὸς καὶ μετὰ μικρὸν Ὀρέστis κ. τ. λ.* an verschiedene einzelne Darstellungen derselben Person zu denken sey; denn derselbe Lucian giebt c. 63. die einzelnen Rollen und ihre Folge, die ein Pantomime in einem einzigen Stück aufführte, mit diesen Worten an: *αὐτὸς ἐρ' ἑαυτοῦ ὄρχήσατο τὴν Ἀφροδίτης καὶ Ἄρεος μοιχείαν, Ἕλιον μηνύοντα καὶ Ἡφαιστον ἐπιβουλεύοντα, καὶ τοῖς δεσμοῖς ἀμφοτέρους, τὴν τε Ἀφροδίτην καὶ τὸν Ἄρη σαγήνεύοντα, καὶ τοὺς ἐφροστώτας θεοὺς ἕκαστον αὐτῶν, καὶ αἰδουμένην μὲν τὴν Ἀφροδίτην, ὑποδεδοκίκατα τε καὶ ἰκετεύοντα τὸν Ἄρη καὶ ὅσα τῇ ἱστορίᾳ ταύτῃ πρόσεστιν.* Der Pantomime Xenophon, auf den das 353ste Epigramm unter den adesp. bei Jacobs anthol. gedichtet ist, tanzte die in den Versen selbst bezeichneten Rollen des Bacchus, Penthheus, Tiresias, der Agave. In diesem Bezuge nennt Krinagoras epigr. 47 einen Pantomimen *τέτταρασι διπλασιασθέντα προσώποις.* Natürlicherweise wurden für eine jede Rolle die Masken und auch wol meistens das Kostüm geändert. Dies geht aus folgender Erzählung bei Lucian c. 66 hervor. *ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὄρχηστῇ, παρεστρασμένα (τσοῦτων γὰρ μερῶν τὸ δράμα ἦν) ἐζήτει, ἔνα ὄρωσ τὸν ὄρχηστὴν, τίνες οἱ ὄρχησόμενοι καὶ ὑποκρινοῦμενοι τὰ λοιπὰ προσωπεῖα εἶεν· ἐπεὶ δὲ ἔμαθεν, ὅτι ὁ αὐτὸς ὑποκρινεῖται καὶ ὑπορχήσεται τὰ πάντα, ἐλελήθεις, ἔφη, ὦ βέλτιστε, σῶμα μὲν τοῦτο ἐν, πολλὰς δὲ ψυχὰς ἔχων.* Es gehörte zu den Vorzügen eines gewandten Pantomimen, recht viele Rollen unmittelbar nach einander, d. h. in einem und demselben Stück geben zu können. Das Spiel eines solchen nannte man *πολυπρόσωπος.* Vg. Jacobs ad anthol. II, 1 p. 308. Eine sonderbare Abweichung ist in der Erzählung des Lucian c. 83 angedeutet. Von dem den rasenden Ajax spielenden Pantomimen heißt es: *ἐνὸς δὲ τῶν ὑπανουόντων τὸν αὐτὸν ἀρπάσας, τοῦ Ὀδυσσεως πλησίον ἐστῶτος καὶ ἐπὶ τῇ νίκῃ μέγα φρονοῦντος διεῖλε τὴν κεφαλὴν*

κατενεγκών· καὶ εἶγε μὴ ὁ πῆλος ἀντέσχε, καὶ τὸ πολὺ τῆς πλῆγῆς ἀπεδέξατο, ἀπολώλει ἂν ὁ κακοδαίμων Ὀδυσσεύς, ὄρχηστῇ παραπαίοντι περιπεσών. Wenn nicht einer der Choristen spaßhafter Weise hier Ὀδυσσεύς genannt wird, woran zu glauben die Worte εἶγε μὴ ὁ πῆλος κ. τ. λ., womit das Kostüm des Odysseus bezeichnet ist, mich verhindern, so hätten wir hier neben dem Hauptspieler eine zweite mit einer Nebenrolle versehene Person. Ein zweites Beispiel dieser Art ist mir freilich noch nicht vorgekommen. Jedenfalls waren solche Personen keine wesentliche Zuthat des Spieles, noch mochten sie häufig erscheinen. Aber zuweilen erhielt doch durch eine solche Nebenfigur, auch wenn sie bewegungslos blieb, das Spiel des Pantomimen erst seine volle Deutung oder doch einen höheren Grad von Anschaulichkeit. Eine Abweichung ganz anderer Art ist freilich bei Appulei. metam. X p. 252 ed. Oudend. angedeutet. Da wird gemeldet, wie in einer Griechischen Stadt das Urtheil des Paris pantomimisch aufgeführt worden. Wenigstens fünf Hauptpersonen, Paris, Mercur und die drei Göttinnen erscheinen auf der Bühne, und spielen die ihnen angehörigten Rollen. Aber die ganze Erzählung ist zu lustig und märchenhaft, als daß man hier an ein wirkliches Factum glauben, und daraus einen Schluß für die in Rede stehende Frage ziehen könnte.

Das einzige Mittel der Darstellung, dessen sich die Pantomimen bedienten, waren die Bewegungen der Hände und der übrigen Körpertheile. Lucian. c. 60. μιμητικός ἐστι (sc. ὁ ὄρχηστῆς) καὶ κινήμασι τὰ ἠδόμενα δείξειν ὑπισχεῖται. An der Maske, die sie trugen, waren sogar die Lippen verschlossen. Vg. Lucian. c. 29. Und in Bezug auf alle Entfernung der Sprache durch Töne wurde ihre Kunst auch wol eine muta disciplina genannt. Vg. Cassiod. I, 20. Hanc partem musicae disciplinae mutam nominavere maiores, scilicet quae ore clauso manibus loquitur et quibusdam gesti-

culationibus facit intelligi, quod vix narrante lingua aut scripturae textu possit agnosci. Daß Gesang und Musik eine nicht wesentlich zur Darstellung des Pantomimen gehörige Begleitung waren, das zeigte einst ein Pantomime dem Zweifler Demetrius durch die That, indem er ohne jene Begleitung spielte. Vg. Lucian c. 63. Alle Glieder des Körpers dienten dem Pantomimen als Bezeichnungsmittel: und durch die Mannichfaltigkeit der Geste und Bewegungen, die dadurch möglich ward, mußte sein Ausdruck eine Anschaulichkeit und Lebendigkeit gewinnen, von der wir zufolge unserer groben und sehr beschränkten Pantomimik uns kaum eine Vorstellung machen können. Daher heißt es von dem Pantomimen in der anthol. lat. I p. 622.

Tot linguae, quot membra viro! mirabilis ars est,

Quae facit articulos ore silente loqui.

In ähnlicher Weise sagt Sidon, Apollin. carm. XXIII. von zwei Pantomimen:

Coram te *Caramallus* aut *Phabaton*

Clausis faucibus et loquente gestu,

Nutu, crure, genu, manu, rotatu;

Toto in schemate vel semel latebit

Sive *Aëtias* et suus *Iason* etc.

Und nun fährt er fort, die vielen *argumenta* der Pantomimen aufzuzählen. Man sollte nun freilich erwarten, daß die Bewegungen des Auges und des übrigen Gesichtes den vorzüglichsten Bestandtheil der Pantomimensprache ausgemacht hätten. Aber dies war wenigstens nicht immer der Fall, indem der unbezweifelte Gebrauch der Masken dies unmöglich machte, und andererseits die Größe der alten Theater die Mienensprache für den größten Theil der Zuschauer unverständlich machte. Daher ist auch weniger von dem *vultus* der Pantomimen die Rede, als von dem *nutus* des ganzen Kopfes, durch den viel ausgedrückt werden konnte. Inzwischen wurde die Maske nicht immer gebraucht, und das Nie-

nenspiel mochte besonders eintreten, wenn der Pantomime seine Kunst in kleineren Kreisen zeigte. Desto hervorstechender waren die Figuren und Bewegungen der Finger und der ganzen Hand. In ihnen muß gleichsam das Alphabet der Pantomimik gesucht werden. Daher nennt ein Unbekannter bei Brunck Adesp. n. 744 den Pantomimen *ιστορίας δείξας καὶ χερσὶν ἅπαντα λαλήσας*. In gleichem Sinne wird Pylades in dem 27sten Epigramm des Antipater Thessal. *ὁ παμφώνοις χερσὶ λοχευόμενος* genannt. So ist auch Cassiodor V. L. IV. 51 zu verstehen: *orchistarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum etc.*

Zur Mimitik neigen die Südländer, und besonders die Italiener, mehr als jedes andere Volk, vermöge eines eignen Instinctes, durch den sie Geste machen und verstehen, die dem minder beweglichen Nordländer unbemerkbar oder unverständlich sind. Zur Probe — denn es ließe sich schon aus Reisebeschreibungen ein ganzes Register solcher Geste zusammenstellen — nur eines, das sich in Kephhalides Reisen in Ital. und Sicil. Bd. II S. 354 über die Art des Italieners, durch Geste zu verneinen, erzählt findet. »Einer unserer Freunde wollte sich in einer Sicilianischen Stadt eine Scheere kaufen; trat deßhalb zu einer Bude, und fragte die Besizerinn, Signora, habt ihr Scheeren? Ohne einen Laut zu antworten, hob sie ganz phlegmatisch den Zeigefinger der rechten Hand und bewegte ihn ein wenig hin und her, was der erste Verneinungsgrad der Italiener ist. Gegen die wiederholte Frage, weil das Zeichen nicht verstanden wurde, gebrauchte sie den zweiten, sie schmalzte nämlich mit der Zunge, wie wir es thun, um zu tadeln; die stärker erneuerte Frage ward abermals stumm durch den stärkeren Grad der Verneinung beantwortet, der Kopf ward langsam in die Höhe und hintenüber gebogen; als er hierauf, immer noch nicht wissend, woran er sey, zum vierten Mal, etwas verbrießlich, verständliche Antwort verlangte, riß auch der stummen Sici-

Kianerinn die Geduld; sie strich wiederholentlich das Kinn, welches der vierte und letzte Grad durch Zeichen zu verneinen ist, und rief ärgerlich: ich habe es euch nun schon dreimal gesagt, daß ich keine Scheeren habe.«

Vorzüglich stark und mannichfaltig waren sie in denjenigen Geberden, durch welche sie Spott oder Verachtung ausdrückten. Eine solche Geberde oder Grimasse nannte der Römer überhaupt *sanna*; der Grieche *μῶκος*, wenn der Spott durch das Gesicht; *ἐργόμωκος*, wenn er durch andere Körpertheile bezeichnet wurde. Je nachdem nun der Spott durch die Augen, Nase, Lippen, Finger oder andere Gliedmaßen hervorgebracht wird, sind in den alten Sprachen besondere Verben gebräuchlich, welche von der Häufigkeit dieser Mimit ebenso zeugen, wie die vielen Spottmasken, *προσωπεῖα τῶθαστικά*, welche Kopien der Sannionen waren. Auch hievon mögen einige Beispiele hier eine Stelle finden. Die von Perfluß sat. I, 40 (*rides et nimis uncis naribus indulges*) erwähnte Rumpfung der Nase, sonst auch, wie V, 91. bei Perfluß *sanna rugosa* oder auch wie III, 87 *nasus crispatus* genannt, war ein Ausdruck der Geringschätzung, der so ganz unbekannt auch bei uns nicht ist. Horat. I, 6, 5 sagt dafür *naso adunco aliquem suspendere*, die Griechen *σilloῦν*. Vg. Hesych. s. v. Eine andere höhrende Geberde, durch den Zeigefinger der rechten Hand hervorgebracht, beschreibt Winkelmann W. B. II S. 58 nach einem unter den Herculanischen Alterthümern vorfindlichen Priapus = Bilde. »Dieser Priapus, so sind seine Worte, macht eine Art von Geberde, welche den Welschen sehr gemein, den Teutschen aber ganz und gar unbekannt ist. Die Figur zieht mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den Backenknochen gelegt, das untere Augenlid herunter, indem zugleich der Kopf nach oben der Seite geneigt ist; welche Geberde den Pantomimen der Alten eigen gewesen seyn muß, und von vielfacher und sinnlicher Bedeutung ist. Diese Geberde wird insgemein still-

schweigend gemacht, als wenn man sagen wollte: hüte dich, er ist fein, wie Galgenholz; oder, er wollte mich anführen, und ich habe ihn erwischt; oder zu sagen: du kämst mir recht! das wäre ein gefunden Fressen für dich!« Drei Arten einer derbereu sanna sind in folgenden Versen des Persius Sat. I v. 58 angedeutet:

O Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit,
 Nec manus auriculas imitata est mobilis albas,
 Nec linguae quantum sitiatis canis Appula, tendit!
 Vos, o patricius sanguis, quos vivere fas est
 Occipiti caeco, posticae occurrere sannae.

Die erste Art, der Storchschnabel, bestand darin, daß man hinter einem Dritten die Hände ausreckte und zusammenschlug, wie der Storch seinen Schnabel. Das sollte ein höhnischer Applaus seyn, gleichsam s. v. a. »Dich sollen die Störche beklappern, nicht aber die Menschen beklatschen!« Von diesem seltsamen *κρότος* ist das Verb *pinsere* mit Absicht gewählt. Vg. Casaubon. zu d. St. Die zweite Art, *auriculae albae*, Eselsöhren, so genannt von der weißgraulichen Farbe des Esels oder auch von der weißen Farbe der inneren Ohrenfläche desselben, wurde hervorgebracht durch das Emporschieben und Bewegen des Fingers oder der Hand über dem Ohre, dessen Verlängerung angedeutet werden sollte. Zweifelsohn gehört die sanna des Pylades hieher, von der Sueton Octav. 45 spricht: et Pyladem urbe atque Italia submovit (sc. Augustus), quod spectatorem, a quo esibilabatur, demonstrasset digito conspicuumque fecisset. Denn das bloße Hinweisen auf denselben wäre ja zwecklos und albern gewesen. — Die letzte Art, das Ausstrecken der Zunge, bedarf keiner Erklärung. Vg. über diese drei letztern sannae die Abhandlung des Bern. Ferrarius de applaus. et acclam. lib. II c. 10 bei Graev. thes. antiq. tom. VI. — Endlich zähle ich hieher diejenige Hohngeberde, welche die Griechen mit dem Worte *οκιμαλλειν*, die Römer mit *digitum infamem*

oder impudicum porrigere bezeichneten. Mit diesem Finger ist der mittlere gemeint, den die Alten wegen seiner Ähnlichkeit mit dem männlichen Gliede auch verpus nannten (bei den Griechen *δρελλος*), und deswegen nie mit einem Ringe schmückten. Vg. Plin. h. n. XXXIII. 1. Gegen wen sie nun diesen obscönen Finger mit Zusammenziehung der übrigen ausstreckten, von dem sagten sie gleichsam: du bist aus lauter Schändlichkeit zusammengesetzt! Vg. die Ausleger zu Iuven. X, 52. Pers. II, 35. Martial. IX, 69. Alexand. ab Al. Gen. dier. IV, 26. Einen gleichen Sinn hatte der obscöne Gest, mit dem der Kaiser Caligula den weibischen Kriegsobersten Cassius Chaerea abfertigte, wenn es von ihm bei Suet. Cal. 56 heißt: Caius seniore*m iam, ut mollem et effeminatum denotare omni probro consuerat: et modo signum petenti Priapum aut Venerem dare: modo ex aliqua causa agenti gratias osculandam manum offerre, formatam commotamque in obscœnum modum.* Die Art und Weise dieses Gestes erklärt Winkelmann a. a. D. nach derselben Priapusfigur so: Mit der linken Hand macht diese Figur das, was die Weltschen eine Feige (weiblichen Geschlechts) *sica* nennen, welches Wort die weibliche Natur bedeutet, und wird gezeigt durch den Daum, welcher zwischen den Feigefinger und zwischen den mittleren gelegt wird, so daß derselbe zwischen beiden, wie eine Zunge zwischen den Lippen zu sehen ist. Man nennt dieß auch *far castagne*, von der Spalte, womit man die Schale der Kastanien aufschlößt, um dieselben geschwinde*r zu finden.* Ueberhaupt aber waren obscöne Geste sehr beliebt und mannichfaltig.

Bei einem großen Reichthum an Gesten und Mienen, welche die Natur selbst bot und erläuterte, und der höchsten Geschwindigkeit im Nachbilden alles Anschaulichen durch die Bewegungen verschiedener Körpertheile reichte man doch nicht aus bei der Darstellung der Begriffe und Empfindungen, die der sinnlichen Anschauung allzu sehr entrückt sind. Da wußte

man aber auszuhelfen durch Erfindung willkürlicher Zeichen, die von den Pantomimen durch die Bewegungen der Finger ebenso gehandhabt wurden, wie wir jetzt das Alphabet durch Schrift oder articulirte Töne anwenden. Man könnte sie in gewisser Beziehung die *λέξεις* oder *γλώσσαι* der Pantomimen nennen. Sie vervollständigten gleichsam den großen Sprachvorrath, den die Natur erfunden, und in dessen Besitz ein Jeder war: und wurden auch wol in eigenen Verzeichnissen, worin diese Zeichen abgemalt waren, oder durch mündliche Belehrung erklärt. An dem Vorhandenseyn solcher willkürlich und nach Verabredung eingeführten Zeichen kann kein Zweifel seyn, wenn man folgende Stelle bei Augustin. doctr. christ. II, 38 betrachtet. Illa enim signa, quae saltando faciunt histriones, si natura, non instituto et consensione hominum valerent, non primis temporibus saltante pantomimo praeco pronuntiaret populis Carthaginiis, quid saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis theatrum talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, *quid illi motus significant*, frustra totus intentus est. Appetunt tamen omnes quandam similitudinem in significando, ut ipsa signa, in quantum possunt, rebus quae significantur, similia sint. Sed quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat. Noch deutlicher spricht von derselben Sache Cassiod. V. L. IV, 51, wo er diese Zeichen geradezu mit den Buchstaben des Alphabets vergleicht: *tunc illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit, et per signa composita quasi quibusdam literis edocet intuentis aspectum: in illaque leguntur apices rerum, et non scribendo facit, quod scriptura declaravit.*

Auf jede Weise aber blieben die natürlichen Zeichen Hauptmittel der Darstellung. So deutlich und verständlich müsse der Ausdruck eines guten Pantomimen seyn, sagt Lu-

ci an, daß ohne alle Nachhilfe eines Interpreten derselbe verstanden werde. c. 62 ἐπεὶ δὲ μιμητικός ἐστι, καὶ κινήμασι τὰ ἀδόμενα δείξειν ὑπισχρεῖται, ἀναγκαῖον αὐτῷ, ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτοσι, σαφήνειαν ἀσχεῖν, ὡς ἕκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ' αὐτοῦ δηλοῦσθαι, μηδενὸς ἐξηγητοῦ δεόμενον. ἀλλ' ὅπερ ἔφη ὁ Πυθαγόρας χρησμός, δεῖ τὸν θεώμενον ὀρχησθαι, καὶ κωφοῦ συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντος (τοῦ ὀρχηστοῦ) ἀκούειν. In einer anderen Stelle c. 36 nennt er dies ἡ σαφήνεια τῶν σχημάτων. Damit man aber sehe, daß diese Forderung auch verwirklicht wurde, erzählt er an jener Stelle folgende Anekdoten. »Der Rhytiker Demetrius, der unter Nero lebte, war den Pantomimen ebenso abhold, wie unser Krato, der im Dialog des Lucian den Gegner des Lycinus macht. Er pflegte zu sagen, das Spiel der Flöten und Pfeifen, das seidene Gewand und die schöne Maske des Tänzers, die den Tanz begleitenden Chorgesänge seyen es, was die Zuschauer reize und fessle: der Tanz des Pantomimen selbst sey eine unbedeutende und ganz überflüssige That. Einer der tüchtigsten der damaligen Pantomimen hörte von diesen Kritereien des eigensinnigen Rhytikers, und ohne eine Widerlegung durch Worte zu versuchen, bat er ihn, eine seiner pantomimischen Darstellungen, die er ohne Musik und sonstige That geben wollte, anzusehen und dann zu urtheilen. Der Philosoph that dies. Den Flötenspielern und dem Chore wurde Stillschweigen geboten: und nun tanzte er den Ehebruch des Mars und der Venus, die Anzeige des Sonnengottes, die Nachstellungen des Vulcan und wie er jene beide in einem künstlichen Netze gefangen nahm, und einen jeden der zuschauenden Götter, dann die verschämt thurende Venus, und den mehr fürchtenden und bittenden Mars, kurz alles was in dieser Geschichte vorkommt, in solcher Weise, daß der überraschte und im höchsten Grade ergößte Demetrius den Pantomimen zu preisen begann. Ich höre, rief er mit lauter Stimme, was du thust, o Mensch, nicht sehe ich bloß! denn

du scheinst mit den Händen selbst zu sprechen! Ein andermal traf der nämliche Pantomime mit einem ausländischen Fürsten zusammen, der sich Geschäften halber am Hofe des Nero aufhielt, und gab in dessen Gegenwart einen Pantomimus mit solcher Deutlichkeit, daß dem Fremden, obwol er das, was gesungen wurde, nicht verstand (denn er war ein Halbgriecher) doch die ganze Darstellung verständlich war. Als nun dieser sich zur Abreise bereitete und Nero beim Abschiede ihn, was er nur wünsche, fodern hieß, sagte er: glücklich würdest du mich machen, wenn du mir jenen Pantomimen schenkest. Wozu, fragte Nero, soll dir denn der Tänzer nützlich seyn? Ich habe, erwiederte jener, Barbaren zu Nachbarn, die verschiedene Sprachen reden: und schwer ist es, immer einen Dolmetscher zu bekommen, den man bei ihnen gebrauchen könnte. Habe ich nun jenen Tänzer, so kann ich, so oft es nöthig ist, mich durch Gebärden Sprache desselben bei jenen verständlich machen.« So sehr war die klare und lebendige Darstellung des Pantomimen ihm in die Seele gedrungen. Vg. Athen. I, 20 d. wo von dem Pantomimen Memphis behauptet wird, seine Darstellungen hätten die der besten Redekünstler an Deutlichkeit übertroffen.

Außerdem verlangte man von dem Pantomimen, daß er unter mehreren Gesten, womit eine und dieselbe Sache bezeichnet werden konnte, gerade den angemessensten wählte. Zuweilen waren selbst die größten Meister in der Beurtheilung dessen, was mehr oder minder schicklich war, nicht einig. So tanzte einst Hylas, der berühmte Schüler des Pylades ein canticum, das mit den Worten τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα schloß. Um nun die Größe des Königs auszudrücken, hob sich Hylas auf den Zehen empor, gleichsam als hätte er dieselbe durch ein Längenmaaß angeben wollen. Diese Unschicklichkeit bemerkte Pylades, und rief aus der cavea: οὐ μακρόν, οὐ μέγαν ποιεῖς. Da aber verlangte das Publicum, daß er dasselbe canticum tanzen möchte. Er that dies, und

als er an die von ihm gerügte Stelle kam, stellte er den König in stillem Nachdenken vertieft dar, meinend, daß sich für einen großen Feldherrn nichts so sehr schicke, als das Denken und Sorgen für Alle. Vg. Macrob. Sat. II, 7. Lag in dem unschicklichen Gest zugleich ein Verstoß gegen die Wahrheit, z. B. in Bezug auf den Ort, die Person, Zeit u. s. w.: so entstand das, was man in der Theatersprache *σολοικισμός* nannte. Vg. Lucian c. 80. So erzählt Philostratus p. 541. ed. Olear. von einem tragischen Acteur, der bei dem Ausruf ω^3 *Zeū* seinen Arm zur Erde gestreckt, und gleich darauf bei dem Ausruf ω^3 *γα* seinen Blick zum Himmel erhoben. Diesem habe dann Polemon, der Vorsitz der Spiele, die misslungenen Geste mit den Worten *οὗτος τῇ χειρὶ ἐσολοίκισε* verwiesen. Doch es stehen uns noch näher liegende Beispiele zu Gebot. Derselbe Hylas, von dem ich eben geredet, tanzte einst den Oedip, nicht mit offenen Augen, wie Lessing meint, Werke B. XXIII, S. 198, sondern mit so sicherem und festem Auftreten, als wäre er kein Blinder gewesen. Diese Nachlässigkeit (*securitatem saltandi*) bestrafte Pylades sagend: *ὀὐ βλέπεις*. Vg. Macrob. a. a. D. Lucian sagt a. a. D. er habe einst einen Pantomimen gesehen, der die Geburt des Jupiter und die Eier des Saturnus in der Verschlingung seiner Kinder darzustellen gehabt. Derselbe sey aber, durch die Ähnlichkeit des Stoffes verführt, mit seinem Gebhrdenspiel in die Geschichte des Thyestes hineingerathen. Ein andermal sollte einer die Semele spielen, wie dieselbe vom Blitz erschlagen wird: der aber tanzte die Glaufe, die doch lange nach der Semele lebte.

Eine andere Klippe, vor welcher die Kunsttrichter den Pantomimen warnten, war das allzugroße Streben nach Effect, durch welches die Tänzer leicht die Gränze der Wahrheit überschritten, und in's Uebertriebene verfielen. Dies nennt Lucian c. 82 *κακοζηλία*, ein Fehler, dessen sich z. B. diejenigen schuldig machen, welche statt des Großen das Un-

gehöre, statt des Weichen und Zarten das Weibische und Entnerote, statt der Mannhaftigkeit bäurische Wildheit darzustellen. Auch folgt c. 83, um eine Probe übertriebener Darstellung zu geben, nachstehender Theaterbericht. Ein Künstler von bewährter Virtuosität spielte einst den rasenden Ajax. Als er bis zu dem Moment gelangt war, wo die Befestigung des Ajax dargestellt werden mußte, überschritt er alles Maas seines Spieles so sehr, daß er nicht mehr einen Rasenden darzustellen, sondern selbst zu rasen schien. Er zerriß die Gewände eines von denen, die mit der eisernen Sohle den Takt schlugen; einem der Flötenspieler nahm er seine Flöte, und schlug damit den in der Nähe stehenden und sich in seinem Siege wohlgefallenden Ulysses so auf's Haupt, daß der unglückliche Held des Todes gewesen wäre, wenn nicht sein Hütchen die Gewalt des Schlages geschwächt hätte. Darauf wurde nun freilich das ganze Theater von einem gleichen Enthusiasmus befallen. Man sprang auf, schrie, warf die Kleider weg. Nämlich der große Haufen, der wenig Sinn für das Schickliche hatte, noch die Grenzen des Schönen und Hässlichen deutlich erkannte, glaubte in jenem übertriebenen Spiele die vollkommenste Darstellung des Wahnsinns zu sehen. Die Gebildeteren aber, obschon sie das Bessere erkannten, und sich des Vorfalles schämten, rügten den Verstoß nicht einmal durch Stillschweigen, sondern stimmten nothgedrungen in das Beifallsgeschrei des Pöbels ein, weil sie glaubten, daß das Geschehnde eine Folge des wirklichen Wahnsinns sey, in den der Schauspieler gerathen wäre. Diesem aber genügte das noch nicht, was er auf der Scene gethan. Er stieg von der Bühne herunter, und setzte sich so wie er war, zwischen die beiden Consuln, die in der größten Angst waren, unser Ajax möchte sie, wie der in der Tragödie einen Widder, ergreifen und zerprügeln. Auch diesen letzteren Act bewunderten noch einige; Andere aber wurden stußig und befürchteten, der Pantomime möge wirklich den

Verstand verloren haben. Derselbe Künstler kam jedoch bald wieder zum Bewußtseyn, und bereute seine extravagante Darstellung so sehr, daß er sogar vor Kummer darüber, daß man ihn nicht ohne Grund des Wahnsinns beschuldigt hatte, in eine Krankheit verfiel. Bald nachher forderte die Partei der Zuschauer, die an seinem übertriebenen Spiel Gefallen gefunden hatte, ihn auf, den Ajax noch einmal in jener Weise zu geben, aber statt dessen trat er auf, und empfahl einen anderen Aeteur mit dem ausdrücklichen Zusatz »es sey für ihn genug, einmal geraset zu haben.« Dieser andere nun, der sein Nebenbuhler war, gewann über ihn den Preis. Denn da er nach demselben oder doch beinahe gleichem Lerte spielte: stellte er den Wahnsinn mit einer solchen Mäßigung dar, daß man sein Spiel gerade deswegen meisterhaft nannte, weil er es innerhalb der Schranken des Schicklichen gehalten, und nicht durch regellose Wuth verunstaltet habe.

Auf sinnlichen Reiz war das Spiel der Pantomimen mehr, als jedes andere berechnet. Hier fanden lüsterne Augen eine Kost, wie nirgendwo: und vielleicht war es gerade diese verführerische Seite der neuen Kunst, welche sie gleich von ihrem Entstehen an bis soweit wir ihre Geschichte verfolgen können, zur Lieblingsfache des verderbten Publicums machte. Vg. Arnob. adv. gent. 4. Dies ist es auch, weshalb Iosimus I, 6 eine der Hauptursachen der Schwächung des Römischen Reichs in den Pantomimen findet. Dazu kam, daß auch meistens und vorzugsweise solche Stoffe gewählt wurden, die auf Liebe und Geschlechtslust Bezug hatten. Schon Ovid. rem. 753 klagte, daß in den Pantomimen immerfort Liebesgeschichten dargestellt würden:

Illic assidue ficti saltantur amantes,

Quid caveas, actor: quid iuvat, arte docet.

Vg. Augustin. de symb. 4. Tertull. de spect. p. 269 ed. Par. Welche Wirkungen Länge dieser Art bei dem weiblichen Geschlechte hervorbrachten, z. B. wenn Bathyl die wol-

lüstige Geschichte der Leda darstellte, das beschreibt uns Juvenal Sat. VI, 63 mit starken Zügen. Im Allgemeinen werden die gestus obsceni, motus impudici, lascivi als eine durchgängige Eigenschaft der Pantomimen bei sehr vielen Schriftstellern bezeichnet. Vg. Juven. XI, 187. Arnob. adv. g. b. wo lascivire und saltare dasselbe sind, Aristid. in salt. p. 569 ed. Dind. Augustin. civ. dei. II, 20. serm. 198. Eine besondere Art von unzüchtiger Bewegung verstand man unter den clunes crispatae oder coxendices fluctuantes. Vg. Arnob. l. I. Darin waren die Mädchen von Gades vorzüglich stark. Gerne sah man diese leidenschütternden Dirnen; aber man gewährte sich den Anblick ihrer Reize anfangs nur bei Gastmälern und lustigen Gelagen. Wie bei solchem Anblick Männer und Frauen vor Lust und Begierde vergehen wollten, darüber sehe man Juvenal XI, 151 — 57. Die Ausübung des Weischlafs selbst und die schändlichsten Arten der Unzucht, für deren Beschreibung unsere Sprache zu decent ist, wurden hier ohne Bedenken nachgebildet. Ich will, um des Schmutzes nicht zu viel zu häufen, nur eine einzige Tänzerin erwähnen, welche das was man τριβακον περι πάσσαλον nannte, in ihrem Pantomimus ausdrückte. Der Dichter Antomedon hat sie in folgendem Epigramm dem Andenken erhalten:

*Τὴν ἀπὸ τῆς Ἀσίας ὀρχηστρίδα, τὴν κακοτέχνους
σχῆμασιν ἔξ ἀπαλῶν κινυμένην ὀνύχων,
Αἰνέω, οὐχ ὅτι πάντα παθαίνεται, οὐδ' ὅτι βάλλει
τὰς ἀπαλὰς ἀπαλῶς ὧδε καὶ ὧδε χέρας·
Ἄλλ' ἔτι καὶ τριβακον περι πάσσαλον ὀρχήσασθαι
οἶδε, καὶ οὐ φεύγει γηραλέας ἑντίδας.
Γλωττίζει, κνίζει, περιλαμβάνει· ἣν δ' ἐπιτρέψῃ
τὸ σκέλος, ἔξ ἄδου τὴν κορύνην ἀνάγει.*

Ueber die Erklärung der einzelnen Ausdrücke vgl. Jacobs anthol. II, 2 p. 129 *). Später traten die Tänzerinnen oft

*) Die Tänzerin wird hier nicht als solche, sondern wegen ihrer

völlig entblößt auf die Bühne, und suchten durch alle mögliche Pösituren der Schamhaftigkeit Troß zu bieten. Die berühmte Theodora, nachmalige Gemahlinn des Kaisers Justinian, mit deren schamlosen Bühnenstreichen Prokop ein ganzes Buch anfüllen zu können versichert, setzte ihre reizende Gestalt in dieser Weise oft dem öffentlichen Anblick aus. Einst erschien sie ohne alle Hülle auf der Bühne, und — so fährt Prokop fort — τῷ ἐδάψει κροπία ἐκεῖτο. Θῆτες δέ τινας κρείσδας αὐτῇ ὑπερθεῖν τῶν αἰδοιῶν ἐρῆπιον, ἃς δὲ οἱ χῆρες οἱ ἐς τοῦτο παρεσκευασμένοι ἐτύγγανον, τοῖς στόμασιν ἐνθενδε κατὰ μίαν ἀνελάμενοι ἥσθιον. Vg. das Fragm. des Procop. anecd. 9. in den Menag. III, p. 254 — 279. Den Sinn der wüsten Scene bekenne ich, nicht zu verstehen. Das weibliche Personal unter den Pantomimen, das sich oft zu solchen Darstellungen hergeben mußte, verband daher mit dem Gewerbe der Künstlerinn in der Regel noch das der Bühldirne. Jene Theodora war von ihrer ersten Jugend an, ebenso wie ihre Freundin und Kunstgenossinn Chrysomallo, zugleich eine Hetäre. Vg. Procop. anecd. p. 78. ed. Lugd. Umgekehrt wurden auch Bühldirnen aus ihren Schlupfwinkeln hervorgeholt und zu solchen Auftritten abgerichtet. Mit starken Worten klagt über dieses Gebrechen des späteren Theaters Tertullian de spect. p. 269. ed. Paris. Hoc igitur modo etiam a theatro separamus, quod est privatum consistorium impudicitiae, ubi nil probatur, quam quod alibi non probatur. Ita summa gratia eius de spurcitia plurimum concinnata est, quam Atellanus gesticulatur, quam mimus etiam per mulieres repraesentat, sexum pudoris exterminans, ut facilius domi quam scenae erubescant. Quam denique pantomimus

andern Künste gepriesen, und *ορξίσασθαι* ist uneigentlich zu verstehen. Dieß scheint mir offenbar. Auch hat Jacobs in den Worten zu B. 13: laudatur autem pantomima, quod omnes affectus artis ope praeclare exprimat et imitetur, gewiß nur an die pantominische Kunst überhaupt gedacht, wegen der diese Pantomime aber hier gerade nicht gelobt werde, wie es wiederholt gesagt ist. F. G. W.

a pueritia patitur, ut artifex esse possit! Ipsa etiam prostibula publicae libidinis hostiae in scena proferuntur, plus miserae in praesentia feminarum, quibus solis latebant, per quae omnis aetatis, omnis dignitatis ora transducuntur, locus, stipes, elogium etiam, quibus opus non est, praedicatur. Etiam taceo de reliquis, etiam quae in tenebris et in speluncis suis delitescere decebat, ne diem contaminarent. Erubescat senatus, erubescant ordines omnes. Ipsae illae pudoris sui interemtrices de gestibus suis ad lucem et populum expavescentes semel an non erubescant? etc. Daher eifern die Kirchenväter sämmtlich, so oft sie von den Pantomimen reden, gegen diese Spiele, als gegen eine Schule der Unzucht und eine Werkstätte des Satans.

Was den Gegenstand der pantomimischen Darstellung betrifft, so war derselben ein ganz bestimmter Kreis von Situationen und Handlungen angewiesen. Welche? darüber sind wir am wenigsten in Zweifel. Sie waren weder aus dem gemeinen Leben der gröberen Art genommen, wodurch die Pantomimen sich scharf von den Mimen unterscheiden, noch aus jenem Kreise von Begebenheiten, wie sie die Komödie behandelt. Die Stelle bei Dio Cassius LXI, 17 *καὶ ἀρχήσαντο τραγῳδίας τε καὶ κωμῳδίας ὑπεκρίναντο* ist ungenauerer Ausdruck, und kann gegen die Mehrtheit der Stellen nichts erweisen. Der Stoff war durchaus und immerfort aus der Mythologie entnommen, und von dieser Seite war der Pantomimus mit der Tragödie verwandt: sey es nun, daß die Darstellung nicht über eine einzelne Situation oder Handlung hinausgieng, oder durch die Verflechtung von mehreren auch dem Umfange nach das Ganze einer Tragödie wiedergab. Mögen einige bestimmtere Nachweisungen darüber hier eine Stelle finden. Als *argumenta pantomimorum* werden also erwähnt bei Lucian 2 die Liebesgeschichten der Phädra, Rhodope und Parthenope, bei Juvenal VI, 50 die der vom Jupiter in Gestalt eines Schwanes besuchten

Leda, bei Arnobius adv. gent. 6 und 7 die der Leda, Europa, Danaë, des Ganymed, Atys und Adonis, ebend. 4 und Lucian 63 die des Mars und der Venus, bei Macrobius Sat. II, 7 die Leiden des wüthenden Hercules und des Oedip, bei Orelli inscriptt. n. 2629 die tragischen Geschichten des Ion und der Troerinnen, bei Jacobs anthol. III, 45 und 127 die Fabeln der Daphne und Niobe, und ebend. III, 1, 190 die vom Pentheus, der Agave und den Bacchantinnen, bei Sueton Ner. 54 der Turnus des Virgil. *) Eines weiteren Aufzählens bedürfen wir nicht, da Lucian in der mehrmals erwähnten Schrift von Kap. 37 bis 61 die Fabelkreise nicht nur der Griechen und Römer, sondern auch der Aegyptier, Phoenizier u. a. Völker, vom Ursprung des Chaos und den Urfängen der Welt bis auf die letzten Geschichten der Heldenzeit durchgeht, und alle diese Sagen den Pantomimen vindicirt. Dann schließt er c. 61 die lange Aufzählung mit den Worten: *Συνελόντι δὲ εἰπεῖν, οὐδὲν τῶν ὑπὸ τοῦ Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου καὶ τῶν ἀρίστων ποιητῶν, καὶ μάλιστα τῆς τραγωδίας ἀγνοήσει. ταῦτα πάνν ὀλίγα ἐκ πολλῶν, μᾶλλον δὲ ἀπείρων τὸ πλῆθος ἐξελὼν, τὰ κεφαλαιωδέστερα κατέλεξα, τὰ ἄλλα τοῖς τε ποιηταῖς ἄδειν ἀρείς, καὶ τοῖς ὀρχησταῖς αὐτοῖς δεικνύναι, καὶ σοὶ προσεξευρίσκειν καθ' ὁμοιότητα τῶν προειρημένων, ἅπερ ἅπαντα πρόχειρα καὶ πρὸς τὸν καιρὸν ἕκαστον τῶ ὀρχηστῆ προπεπορισμένα καὶ προτεταμμένα κείσθαι ἀναγκαῖον.* Damit stimmt eine andere Stelle, wo die Tragödie mit den Pantomimen zusammengestellt wird, überein: c. 31. *αἱ δὲ ὑποθέσεις κοιναὶ ἀμφοτέροις, καὶ οὐδὲν τι διακεκριμέναι τῶν τραγικῶν αἱ ὀρχηστικαί,*

*) Prudentius: Hymn. X, 221:

Cygnus stuprator peccat inter pulpita,
Saltat Tonantem tauricornem ludius —
Meretrix Adonem vulneratum scenica
Libidinosa plangit affectu palam.

αὐτὴν ὅτι ποικιλώτεροι αὐταί, καὶ πολυμαθέστεροι καὶ μνρίας μεταβολὰς ἔχουσαι. Plinius aber nennt in diesem Bezuge h. n. VII, 54, den *pantomimus mythicus*.

Wie aber ist es zu verstehen, wenn bei Sueton Calig. 55 geradezu eine Tragödie, die auf der Bühne aufgeführt worden, als Object eines Pantomimen bezeichnet wird: *Et pantomimus Mnester tragoediam saltavit, quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum occisus est, egerat*. Ebenso sagt Arnobius adv. gent. 4, daß die Trachinierinnen des Sophokles: der Epigrammendichter Paladas aus Alexandria bei Jacobs anthol. I p. 249, daß die Hyrnetho und die Lemniden des Euripides von Pantomimen getanzt worden. Wie konnte, da nur eine einzige Person den Pantomimus gab, das Zusammentreten mehrerer Personen, wie endlich gar der Chor der Tragödie im Pantomimus dargestellt werden?

Es wurde allemal ein eigener Text componirt, um ihn dem Pantomimus unterzulegen. Daß dies geschah, folgt ganz deutlich aus Lucian c. 84, wo es von einem Pantomimen, der den Ajax nach einem eigends dazu verfertigten Texte tanzte, heißt: τοῦ γὰρ ὁμοίου Ἀϊαντος αὐτῷ γραφέντος, οὕτως κοσμίως καὶ σωφρόνως τὴν μανίαν ὑπεκρίνατο κ. τ. λ. Dieser Text war der Form nach von der Tragödie sowohl, wie von der bloßen Erzählung wesentlich verschieden. Es wurden nämlich mit Ausschließung aller Diverbien und Chöre die Situationen der verschiedenen Hauptpersonen herausgehoben, und durch Monologe dargestellt. Dadurch daß diese Monologe in einer solchen Reihe auf einander folgten, wie sie der Gang der jedesmaligen Begebenheit bildete, blieb das Ganze in allen seinen Theilen erkennbar, zumal da die Bekanntschaft des Publicums mit der gesammten Mythologie hier leicht nachhelfen konnte. Dem Umfange nach mochte hier eine große Verschiedenheit in den Pantomimen selbst statt finden, indem sich die Darstellung auf ei-

nen einzelnen Monolog beschränken, oder, wie dieß vom echten Pantomimus prädicirt werden muß, eine bestimmte Mehrheit von Monologen abmachen konnte. Wenn z. B. Bathylus die Leda tanzte: so bleibt es wenigstens denkbar, daß er nicht über den einen Act, wie Leda von dem himmlischen Schwane besucht und überflügelt ward, hinausgieng. In der Probe aber, von der Lucian 63 redet, wurde die Liebesgeschichte des Mars und der Venus durch eine Mehrheit von Situationen dargestellt. Diese Monologe nun, oder *cantica*, wie sie bei den Römern immerfort heißen (Gr. τὰ ᾄδόμενα oder ᾄσματα) bilden den Text des Pantomimus, und werden als solche bald in der Mehrzahl bald in der einfachen Zahl von den Schriftstellern erwähnt. Macrobius II, 7 quom. *canticum saltaret* Hylas. Cassiodor V. L. IV, 51 *illa manus canorum carmen exponit*. Sueton Calig. 54 *desaltato cantico*. Augustinus de symb. 4 *cantio pantomimi*. Plin. epist. VII, 24. *singulos gestus cum canticis reddebant*. Lucian 63 ἀνευ ᾄσμάτων ἐπιδεικνύσθαι. ib. 2. ᾄσμασιν ἀκολάστοις ἐναβρονόμενον. Dieser Text war meistens in Griechischer Sprache verfaßt, da diese damals sehr beliebt war, und die Componisten desselben auch wohl ganze Passagen mehr oder minder verändert aus Griechischen Tragödien hernahmen. Bei Lucian 64 ist von einem solchen Griechischen *canticum* die Rede, und es wird hinzugesetzt, der unter den Zuhörern anwesende Fürst aus den Gegenden des Pontus habe dasselbe nicht verstanden, weil er nur ein Halbgriecher gewesen. Bei Macrobius II, 7 werden die Schlußworte eines *canticum* in Griechischer Sprache: τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα angegeben. *)

*) Der Name *fabulae salticae*, deren Annäus Lucanus, unter Nero, in der Blüthe der Pantomimen, nach der alten Lebensbeschreibung vierzehn geschrieben haben soll, würde diesen Compositionen ganz angemessen seyn. Die Erklärungen bey Wernsdorf Poet. Lat. min. T. IV p. 589 sind sicher irrig. Die des Quetius das. T. V p. 1484, *fabulae ad saltationis usum compositae*, sucht nur ihren bestimnten Gegenstand.

Wenn aber geradezu eine Tragödie des Sophokles oder Euripides, wie vorher bemerkt worden, Text eines Pantomimus genannt wird, so darf man dies nicht ganz buchstäblich nehmen; sondern muß an eine eigene Bearbeitung derselben zum Behuf pantomimischer Darstellungen denken.

Diese cantica wurden auf der Bühne abgesungen, so daß sie das Spiel des Pantomimen begleiteten. Von gleichzeitigem Gesange ist Lucian's Definition des Pantomimus c. 63 zu verstehen: *κινήμασι τὰ ἄδόμενα δείξειν ὑπισχνέται*, und gleich darauf c. 64 sagt er von einem, der die Geste sehr gut, nicht aber den Gesang verstand: *ἐθεᾶτο μετὰ τῶν ἄλλων τὸν ὀρχηστικὴν οὕτω σαφῶς ὀρχούμενον, ὡς καίτοι μὴ ἐπακούοντα τῶν ἄδομένων κ. τ. λ.* Ferner wird c. 63 von jenem Pantomimen, der vor dem Rhytiker Demetrius tanzte, gesagt, er habe diesem versprochen, ohne Begleitung des Gesanges zu spielen. Aus letzterer Stelle folgt nun noch zweierlei. Erstens wurde der Gesang von einem ganzen Chore vorgetragen, und zwar nach dem Takte, den einer oder auch mehrere Choristen vermittelst einer eisernen Sohle durch starkes Auftreten angaben. *ἡσυχίαν γὰρ τοῖς τε κτυποῦσι καὶ τοῖς ἀυλοῦσι καὶ αὐτῶ παραγγείλας τῷ χορῷ κ. τ. λ.* c. 68 wird dies Auftreten *ποδῶν κτύπος* genannt. Das Werkzeug des Taktschlägers beschreibt Libanius *Ars salt.* Reisk. tom. III p. 385. *οὗτος δὲ ἀπὸ ψιλοῦ τοῦ ποδὸς αὐκ ἂν ἀποχρῶν εἶη. δεῖ δὲ τινα κανόνα σιδηροῦν ἀπὸ τῆς βλαύτης ὀρμώμενον ἀρκοῦσαν ἤχην ἐργάσασθαι.* Bei den Römern wurde es *scabillum* genannt. Vg. Böttiger, *quid sit doc. fab. e mon. etc.* p. 7. Der Taktschläger stand in der Mitte des Chores, wovon er auch wohl den Namen *μεσόχορος* erhielt. Vg. Plin. ep. II, 14. Gewöhnlicher jedoch nannten ihn die Griechen *ἡγεμῶν* oder *ἕξαρχος τοῦ χοροῦ*, vg. Libanius *adv. Tisam.* II p. 240, die Römer aber *magister chori*, vg. Ammian. Marcell. XIV, 6, 19, wo *saltatrices*, Chöre derselben und die *magistri* derselben zu-

sammen erwähnt sind. Zweitens wurde der Chorgefang von musikalischen Instrumenten begleitet. Lucian spricht c. 2 und 64 nur von den tibiis, wahrscheinlich weil diese wegen der Stärke ihres Tones als das Haupt-Instrument betrachtet wurden. Doch könnten inögemein noch mehrere andere Instrumente dazu. Deswegen wird bei Lucian c. 72 die zusammengelegte Musik des Pantomimus *πολυφωνότερον ἄκουσμα* genannt, und c. 68, wo die verschiedenen Bestandtheile des Pantomimus zusammengefaßt sind, wird neben den großen Flöten (*tibiae*) auch noch die Rohrpfife und Cymbel genannt. *καὶ ἔνεστι ποικίλην καὶ παμμιγῆ τῆν παρασκευὴν ἀνῶ ἰδεῖν, ἀύλον, σύριγγα, ποδῶν κτύπον, κυμβάλοῦ φόρον* z. τ. λ. Duid Remed. 753 fügt zu der Flöte noch Cithar- und Harfenspiel. Die Posaune und Rohrpfife kommt neben der tibia vor bei Arnobius adv. gent. 2. Allgemeiner giebt diese Mehrtheit von Tonwerkzeugen Cassiodor V. L. IV, 51 an: *pantomimus igitur, quum primum in scenam advenit, assistunt chori diversis organis eruditi etc.*

Man bezweckte mit dieser musikalischen Begleitung zunächst, dem Tänzer, der in seinen Bewegungen von den Gesetzen der Rhythmik nicht abweichen durfte, Leichtigkeit und Sicherheit zu verschaffen. Libanius a. a. D. sagt von dem Taktschläger, *κτύπον δὲ τοῖς ὄρχησταῖς, ὡ δαιμόνιε, μείζωνος, ὅς τὰ τε τοῦ χοροῦ διοικῆσεται πρὸς τὴν χρεῖαν, καὶ τοῖς ὄρχησταῖς σὺμβάλει πρὸς εὐρυθμίαν*. Auch Lucian c. 6 zählt es unter die Vorzüge des Pantomimus, *τὸ μετὰ μουσικῆς καὶ ῥυθμοῦ τὰντα πάντα ποιεῖν*, und umgekehrt wird c. 80 ein Verstoß gegen den Rhythmus mit den Worten gerügt: *οἱ μὲν ἄλογα κενούμενοι, καὶ μηδὲν, ὡς φασι, πρὸς τὴν χορδὴν. ἕτερα μὲν γὰρ ὁ πούς, ἕτερα δ' ὁ ῥυθμός λέγει*. Duid Remed. 753 nennt die brachia des Tänzers *numerus mota suis*. Hier war besonders der Flötenspieler von Wichtigkeit. Bathyllus gebrauchte nach der Erzählung bei Phädrus fab. V, 7 gewöhnlich den Princeps, der

Dadurch sehr zu Ehren kam, so daß, als er einst ein Wein gebrochen und eine lange Zeit hindurch nicht erschien, man ihn schmerzlich vermißte. Desiderari coepit, cuius flatibus Solebat excitari saltantis vigor.

Das machte den guten Flötner freilich so übermüthig, daß er die bei seinem Wiedererscheinen dem Kaiser zugerufene Aclamation: Roma incolumis salvo principe auf sich deutete. Wg. die Erzählung dieses spaßigen Mißverständnisses bei Phädrus a. a. D. Auch mußte der Pantomime alle Geste und Bewegungen so einrichten, daß er mit der Musik anfieng, fortschritt und endete, wofür Libanius den eigenen Ausdruck *συγκαταλέγειν τῷ ᾄσματι* gebraucht. Aber es war zugleich, wie dies der Geschmack der damaligen Menschen mit sich brachte, um Vielfältigung der Ergözungsmittel zu thun, was in Betreff der Musik des Pantomimen selbst von Lucian c. 72 nicht abgeleugnet wird. Denn es wich der Charakter derselben sehr von der einfachen und strengen Musik der früheren Zeiten ab. Man erstrebte einerseits einen stärkeren Effect, z. B. durch die lauterschallenden Töne (das *λιγυρώτερον αὐλοῦ καὶ σύριγγος* bei Lucian 72) oder durch das Zusammenklingen vieler Werkzeuge, der Flöten, Cymbeln, Cither, Harfe, Posaune u. s. w. Andererseits suchte man in die Modulation einen größeren Reiz zu bringen, z. B. durch die so oft erwähnten Triller, im Singen und Spielen, die *τερετίσματα* bei Lucian 2 und 63. Dazu kam eine gewisse Weichlichkeit, die zwar dem Ohre schmeichelte, nicht aber dem Gemüthe verderblich ward. Schon Ovid a. a. D. sagte von dieser Musik: *Enervant animos citharae lotosque lyraeque, et vox et numeris brachia mota suis.* Bei Plinius im Panegy. 54 wird dieselbe mit den Worten *voces effeminatae* bezeichnet, und nicht ganz grundlos ist daher der Vorwurf des *Krato* in unserem Dialog, welcher den Orchesten *ἁρμασιν ἀκολάστοις ἐναβρυνόμενον* nennt. Ein sehr scharfes Verdammungsurtheil spricht über die Musik der Läufer und

Tänzerinnen überhaupt Arnobius adv. gent. 2. symphonicas agunt et fistulatorias hic artes, ut inlandis tibiis bucculas distendant, cantionibus ut praeceant obscenis numerositer, et scabillorum concrepationibus sonoris, quibus animarum alia lasciviens multitudo incompositos dissolvatur in motus etc.

Aus einer mißverstandenen Stelle bei Dio Cassius LXI, 17 hat Jemand folgern wollen, daß die Pantomimen in den ersten Zeiten ihres Auftretens in der Orchestra getanzt hätten. Dagegen streitet, um nur eine einzige Stelle geltend zu machen, Lucian c. 83. Von dem Tänzer, der den rasenden Njar gab, und darüber in eine momentane Raserei gerieth, wird da gesagt, er sey heruntergesprungen (*καταβὰς γὰρ ἐς τὸ μέσον*), und habe unter den Sitzen der Senatoren Platz genommen. Also kam er doch wol vom *pulpitum* in die orchestra herunter. Daß aber das *pulpitum* für die Pantomimen bestimmt war, folgt auch aus Seneca Quaest. nat. VII, 32. *privatim urbe tota sonat pulpitum*, Worte, deren er sich bedient, um das häufige Aufführen dieser Spiele zu bezeichnen. Hinter demselben nach der Hinterwand der Scene zu war der Chor aufgestellt, wie sich aus dem Anfang der Erzählung bei Lucian a. a. O. ergibt. Die Bühne selbst scheint, da uns keine Abweichung gemeldet wird, beim Pantomimus dieselben Einrichtungen und Dekorationen, wie bei der Tragödie, gehabt zu haben. Sind die Verse 6 und 7 bei Phädrus fab. V, 7 vom Pantomimus zu verstehen: so wurden sogar Maschinerien, wie das *pegma*, in demselben angewandt. Das Auftreten des Pantomimen und den Gegenstand seines Stücks verkündete allemal ein Herold. Vg. Augustinus doct. christ. II, 58 und Dio Cassius LXI, 20, an welcher letztern Stelle ihm (freilich in Betreff des Citharöden) dasselbe Geschäft übertragen ist. So wie der Pantomime auf die Bühne trat, begann der Chor eine Art von Vorspiel, dem die Zuschauer, wenn sie einen beliebten Künstler sahen, einen lau-

ten Applaus der Aufmunterung wegen hinzuzufügen pflegten. Cassiodor V. L. IV, 51. *Pantomimus igitur quum primum in scenam plausibus invitatus advenerit, assistunt consoni chori diversis organis eruditi.* Dann dankte der Pantomime, und erbat sich Geneigtheit und Aufmerksamkeit. Man nannte dies *adorare*. In einem alten Epigramm (lib. IV p. 131 in P. Pith. epigr.) heißt es:

Ingressus scenam populum saltator adorat,
Sollerti spondens prodere verba manu.

Eine Sitte, die selbst der Kaiser Nero, wenn er als Citharöde auftrat, befolgte. Nach Dio Cassius LXI, 20 rief er dem Volke zu: *Κύριοί μου, εὐμενῶς μου ἀκούσατε.* Vg. Tacit. ann. XVI, 4, wo es *manu venerari* heißt.

Die Pantomimen erscheinen meistens in einem prächtigen Costüm. Nero trug, so oft er als saltator auftrat, allemal das Prachtgewand eines Tragöden. Vg. Eutrop. VII, 14. Suetonius im Calig. 54 läßt diesen Kaiser bei seinem Abends-Pantomimus in einer palla und einer tunica talaris erscheinen. Das Gewand, das sie trugen, war, um die Leichtigkeit der Bewegungen zu befördern, von Seide, und muß das Reizende ihrer Gestalt bedeutend erhöht haben. Die *ἑσθῆς Σηρικῆ* wird bei Lucian 63 ausdrücklich als Eigenthum des Pantomimen bezeichnet, und wegen der letzteren Eigenschaft heißt sie a. a. D. eine *ἑσθῆς μαλακῆ*. Bei Appulejus Apol. p. 15, wo mit dem Worte *histrio* im Gegensatze von *tragoedus* und *mimus* nur der Pantomime gemeint seyn kann, wird demselben das feine safranfarbige Damenkleid, die *crocata*, beise gelegt. Sie trugen gewöhnlich Masken. Vg. Macrobius II, 7, wo es vom *Phylades* heißt: er habe die Maske abgelegt, um zu den Zuschauern zu sprechen. Ein *προσωπεῖον εὐπρεπές* theilt auch Lucian 63 dem Pantomimen zu, und noch deutlicher heißt es c. 29 *τὸ δὲ τοῦ ὀρχηστοῦ σχῆμα ὡς μὲν κόσμιον καὶ εὐπρεπές, οὐκ ἐμὲ χρῆ λέγειν. δῆλα γὰρ τοῖς μὴ τυφλοῖς ταῦτα· τὸ δὲ πρόσωπον αὐτὸ, ὡς κάλλιστον,*

καὶ τῷ ὑποκειμένῳ δράματι εἰκόσ, οὐ κερηνός δὲ ὡς ἐκεῖνα, ἀλλὰ συμμεμνός· ἔχει γὰρ πολλοὺς τοὺς ὑπερ αὐτοῦ βοῶντας.

Anfangs wurde die Pantomimik, wenigstens auf der Bühne, nur von Männern ausgeübt. Wir hören daher, wie sie sowohl weibliche als männliche Rollen gegeben. Bathylus war sogar vorzüglich stark in der Leda. Auch konnte es wol nicht anders seyn, indem eine einzige Person alle Rollen eines Stückes, also auch die weiblichen geben mußte. Lucian gedenkt in seiner Schrift noch keiner öffentlich auftretenden Tänzerinn: und die pantomimae, von denen Seneca Consol. ad Helv. 12 redet, sind, wie sich aus dem Zusammenhange ergibt, solche, welche Römische Großen zu ihrer Privat-Belustigung in ihren Häusern hielten. Bis zu dem vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung scheinen die Tänzerinnen mit wenigen Ausnahmen die Bühne gemieden, und nur in Privathäusern ihre Kunst ausgeübt zu haben. Von da an ward es freilich anders. Ich will mich nicht auf die 3000 Tänzerinnen, von welchen Ammianus XIV, 6 spricht, berufen; denn auch in diesen könnte Jemand nur solche finden wollen, welche bloß außerhalb des Theaters auftraten. In Griechenland und vorzüglich in Byzantium bestand in diesen späteren Jahrhunderten die Sitte unzweifelhaft, daß Frauen pantomimische Darstellungen auf der Bühne gaben. Ja es behauptet der Dichter Leontius in seinem siebenten Epigramm (Jacobs anthol. IV p. 74), daß auf die Byzantinerinn Helladia gedichtet ist, daß das Weib in der Orchestik eine besondere Stärke entwickelte. *Ἡλὺς ἐν ὀρχηθμοῖς κρατεεὶ φύσις* κ. τ. λ. Außer dieser Helladia, die auch im 6. S. und 10. Epigramm dieses Dichters als pantomima gefeiert wird, lernen wir als vorzügliche Künstlerinnen in dieser Gattung im 5. Epigramm die Rhodoclea, im 9. die Anthusa kennen. Ueber Theodora und Chrysomallo, die unter Justinian die Hauptzierden der Byzantinischen Bühne waren, vgl. Euidas s. v.

Damit aber Niemand einwende, daß diese Damen wol unter die *mimae*, die ja auch oft als *saltatrices* aufgeführt werden, zu versehen seyen: so bedenke man nur dies Eine, daß der besagte *Leontius* epigr. 8 die *Helladia* den *Hektor*, also einen pantomimischen Gegenstand darstellen läßt.

Ob die Pantomimen in Wettkämpfen aufgetreten, das könnte man bezweifeln, wenn man auf *Lucian's* Aussage c. 32 Gewicht legen wollte, indem derselbe den für diese Kunst im höchsten Grade eingenommenen *Lycinus* sagen läßt, es sey dieselbe allzu vortrefflich, als daß sie Gegenstand eines Wettkampfs hätte werden können. *εἰ δὲ μὴ ἐναγώνιος ἡ ὄρχησις, ἐκείνην φημί εἶναι αἰτίαν, τὸ δόξαι τοῖς ἀγωνοθέταις μείζον καὶ σεμνότερον τὸ πρῶμα, ἢ ὥστε εἰς ἐξέτασιν καλεῖσθαι.* Nur eine Italische Stadt, von *Chalkis* herstammend, in welcher die Interpreten nicht ohne Grund *Neapel* erkannt haben, wird ausgenommen, und in Betreff derselben eingeräumt, daß sie die Pantomimen wettkämpfend habe auftreten lassen. *ἔω λέγειν, ὅτι πόλις ἐν Ἰταλίᾳ, τοῦ Χαλκιδικοῦ γένους ἀρίστη, καὶ τοῦτο ὡσπέρ τι κόσμημα, τῷ παρ' αὐτοῖς ἀγῶνι προστέθεικεν.* Jene Notiz widerspricht jedoch sonderbarer Weise so vielen anderen Angaben, in denen diese Wettkämpfe deutlich bezeichnet werden, daß man sie als unhaltbar aufgeben muß. Schon gleich nach dem Entstehen dieser Kunstgattung mußten die Künstler kampfweise auftreten; denn wie könnte es sonst bei *Tacitus* *Annal.* I, 54 von August da, wo die Pantomimen des *Pylades* und *Bathyllus* erwähnt werden, heißen: *ludos Augustales tunc primum coeptos turbavit discordia, ex certamine histrionum.* Indulserat ei ludicro Augustus, dum *Maccenati* obtemperat, effuso in amorem *Bathylli* etc. Auch trat der berühmte *Pylades* mit seinem eigenen Schüler *Hylas* in solchem Wettkampf auf, wenn wir dem Zeugniß des *Macrobius* *Sat.* II, 7 trauen dürfen. *Nec Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti, et Hylam discipulum*

usque ad aequalitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde *inter utriusque suffragia divisus est*. Unter Nero, der die Vorliebe für die Pantomimen durch sein eigenes Beispiel bis zur Wuth steigerte, kam es bei der Theilnahme an den Wettkämpfen mitunter zu Thätlichkeiten, bei denen der Kaiser selbst nicht müßig blieb. Sueton Nero 26. Interdium quoque clam gestatoria sella delatus in theatrum *seditionibus pantomimorum* ex parte proscenii superiori, signifer simul et spectator aderat. Et quum ad manus ventum esset, lapidibusque et subselliorum fragminibus decerneretur, multa et ipse iecit in populum etc. Noch unzweifelhafter ist der Bericht des Plinius Ep. VII, 24, der den vom Wettkampf gebräuchlichen Ausdruck *commissio* auch auf die Pantomimen anwendet. Es heißt dort: *Miraberis et ego miratus sum, proximis sacerdotalibus ludis productis in commissione pantomimis* etc. Krönungen und Siege der Pantomimen — solche aber können ohne Wettkampf nicht stattfinden — werden angeführt in den inscriptt. lat. bei Drelli n. 2627, n. 2628 — denn der hier erwähnte Apolaustus hieronica bis coronatus wird n. 2630 pantomimus genannt, — n. 2637 und 2626. Ja Cassiodor, der in später Zeit schrieb, spricht sogar von großen Parteien des Volks, durch verschiedene Farben bezeichnet, die den einen oder anderen Pantomimen beim Auftreten in Schutz genommen hätten. Vg. V. L. I, 20 und 33.

Diese Wettkämpfe aber und Siege führen noch auf eine andere verwandte Frage. Nämlich bei Drelli inscriptt. lat. n. 2629 sehen wir, von wem das dem Pantomimen Pylades gesetzte Denkmal herrührte, aus den Worten der Inschrift: *grex Romanus* posuit. Was für ein grex war dies? Spielte ja ein einziger Pantomime alle Rollen seines Stückes: wozu bedurfte es da einer Gesellschaft, wie bei den übrigen Vattungen des Drama's? Und dennoch heißt auch Sorredus Valerianus bei Drelli *Maximus pantomimorum*, und bei Gruter

inscriptt. p. 531 führt der Pantomime M. Ulpius Apollonius denselben Namen. Nicht den ausgezeichnetsten der Künstler deutete dies Wort an; denn dafür haben die Inschriften den Ausdruck *sui temporis primus*: sondern den Vorsteher einer Gesellschaft von Pantomimen, zu denen er sich verhalten mochte wie der archimimus oder magister mimorum zu den übrigen Mimen. Nicht die Meisterschaft im Spiele gab diesem, wie dem actor primarum partium bei den Tragödien und Komödien, diesen Vorrang; sondern das Alter oder Uebereinkunft der Mitglieder. Die ihm untergeordnete Gesellschaft wurde auch synodus genannt, wie bei Drelli insc. n. 2627. Um nun noch einmal auf die oben besprochenen Wettkämpfe zurückzukommen, so ist wol keine Conjectur natürlicher als diese, daß die einzelnen Mitglieder eines synodus oder grex als certirend aufgetreten, und der erste Preis von dem Director der Gesellschaft ebenso gut verfehlt, als von jedem andern Mitgliede gewonnen werden konnte. Errang nur einer, und nicht zwei zugleich denselben: so hieß ein solcher *hieronica solus*, wie bei Drelli n. 2627.

Von einem guten Pantomimen verlangte man besondere Eigenschaften, sowol geistige als körperliche. Ein solcher sollte weder von zu großer noch zu kleiner Statur, weder zu feist noch zu hager, und vor allen Dingen sehr geschmeidig und beweglich in allen Gliedmaßen seyn. Als in Antiochia einmal ein kleiner Pantomime den Hector tanzte, da riefen die Zuschauer: das ist Astyanax; aber wo ist Hector? Ein andermal stellte ein übergroßer Länger den Kapaneus vor, und wie er Anstalten machte, die Mauer von Theben zu ersteigen. Dem riefen sie zu: Spring nur über die Mauern; denn du hast keine Leitern nothwendig. In Bezug auf einen dicken und fetten Pantomimen, der große Sprünge zu machen versuchte, sagten sie: wir bitten dich, dein Fett zu schonen. Dagegen schickten sie einem allzu Abgemagerten den Ausruf zu, womit man Kranke begrüßt: wir wünschen dir das beste

Befinden! Vg. Lucian 75—78. Für ebenso nöthig hielt man eine lebhaftere Phantasie, um sich in die jedesmalige Situation hineinzuarbeiten zu können, ein großes Gedächtniß, um den reichen Stoff der Pantomimen zu beherrschen, Klugheit und Scharfsinn, um allemal das Schickliche und Angemessene in der Darstellung zu treffen, und endlich Geschmack und Kunstbildung, um auch die begleitenden cantica und die Musik nach der besten Weise einzurichten. Vg. Lucian 35 u. 74. Dabei mußte der Pantomime durch fortgesetzte Beobachtung die Triebe und Leidenschaften der Menschen und deren Aeußerungen kennen lernen, wenn es ihm gelingen sollte, daß sich die Zuschauer in seinem Spiele wie in einem Spiegel wieder erkannten. Lucian 81. Den technischen Theil der Kunst lernte man in eigenen Schulen. Schon Pylades eröffnete eine solche, aus welcher unter anderen der berühmte Pylas hervorging. Vg. Macrobius sat. 2, 7. Seneca quaest. nat. VII, 32. beklagt es sogar, daß es dieser Schulen allzu viele gegeben, und auf das glückliche Fortbestehen derselben deutet noch hin der späte Ammianus XIV, 6, 19.

Vom ersten Ursprunge der Pantomimen bis tief in die Zeiten der Byzantiner hinunter zeigten die Römer ohne Unterschied des Alters, Geschlechtes, Standes eine leidenschaftliche oft an Raserei gränzende Vorliebe für dieselben. Auch der Lycinus in dem Dialoge des Lucian spricht als Enthusiast seine Apologie der Pantomimik: und wenn auch der Schriftsteller selbst nach seiner gewohnten Weise es etwas ironisch mit seinem Apologetikus meinen sollte: so sprach er doch ganz im Geiste seiner Zeit. Die Zuschauer legten ihren Beifall und ihr Entzücken auf eine so ausschweifende Weise an den Tag, daß man sie mit Recht für eine Schaar von Rasenden hätte halten können. Vg. Lucian 5. Und als einst unter Nero an einem gewissen Feste andere Theaterspiele mit Ausschließung der Pantomimen gegeben wurden: legte das Volk seinen Aerger dadurch an den Tag, daß es jene nicht einmal

mit einem mittelmäßigen Applaus beehrte. So sind die Worte des Tacitus Ann. XIV, 21 »ne modica quidem studia plebis exarsere, quia redditi quanquam scenae, *Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur*« zu verstehen. Gieng ein beliebter Tänzer über die Straße: so hatte er eine Ehren-Suite der achtbarsten Männer neben und hinter sich gehen. Vg. Plinius h. n. XXIX, 5. und Seneca ep. 47, der deshalb die iuvenes nobilissimos *mancipia pantomimorum* nennt.

Was sagten auch nicht alles die Liebhaber der Pantomimik von den wunderbaren Wirkungen dieser Kunst! die Zuschauer würden, dies meldet unser Lycinus bei Lucian 4 nicht nur wie von einem Sirenengefange bezaubert, sondern gewöhnen hier auch eine solche Kenntniß des Lebens, daß sie klüger und umsichtiger zu den Geschäften des Lebens aus dem Theater heimkehrten. Auf sie paßten die Homerischen Worte: *τροπόμενος νείται καὶ πλείονα σιδῶς*. Wer krank sey an einer heftigen Leidenschaft, z. B. der Liebe oder des Kummer, der könnte Heilung in derselben finden, und verlasse das Theater heil und froh, als hätte er den Becher der Vergessenheit getrunken. Lucian 79. Bald rühre das Spiel durch die Darstellung des Tragischen die Zuschauer bis zu Thränen (c. 79), bald enthülle es mit einer solchen Wahrheit und Tiefe das menschliche Innere, daß man mit dem größten Behagen sich selbst darin wiederfinde, und die Aufgabe des Delphischen Gottes *γνώθι σεαυτὸν* gelöst zu haben glaube. Lucian 81.

Sogar in Privathäusern ließ man sich Vorstellungen von Pantomimen geben, bei Gastmälern und ähnlichen Veranlassungen. Der Kaiser August gieng mit seinem Beispiel voran. Macrobius II, 7 erzählt von Pylades, daß er im Speisesaal des Kaisers den bereits gegebenen Hercules furens habe wiederholen müssen. Wie aber zu seiner Zeit diese Sitte überhaupt genommen hatte, wie Männer und Frauen wetteiferten, ihr Entzücken an den Tag zu legen, darüber drückt Seneca

Quaest. nat. VII, 32 sich so auß: at quanta cura laboratur, ut ne cuius pantomimi nomen intercidat? Stat per successorum Pyladis et Bathylli domus: harum partium multi discipuli sunt, multique doctores. *Privatim urbe tota sonat pupitum. In hoc viri, in hoc feminae tripudiant. Mares uxoresque inter se contendunt, uter det latus illis.* Minius epist. VII, 24 erzählt von einer alten Dame, Quadratilla, sie habe sich zu ihrem Vergnügen Pantomimen gehalten, und von diesen ihren liebsten Hausgenossen in ihren Ruhestunden ergötzen lassen. Einst habe einer dieser Günstlinge eine öffentliche Vorstellung gegeben, bei der die Hausfreunde der Quadratilla zugegen gewesen, um der Dame wegen jenem zu applaudiren. Nach geendigtem Spiele seyen denn die Schmeichler heimgekehrt, um der alten Thöriinn durch Wiederholung aller einzelnen Geste die Leistungen ihres Lieblings zu schildern. Noch lächerlicher ist, was Ammianus XIV, 20 von den Weibern seiner Zeit berichtet, die, was sie im Theater gesehen, zu Hause in eigenen pantomimischen Versuchen nachzuahmen sich bemühten. *Et licet, quocumque oculos flexeris, feminas assatim multas spectare cirratas — adusque taedium pedibus pavimenta tergentes, iactari volubilibus gyris. dum exprimunt innumera simulacra, quae fixere fabulae theatrales.* Auch fehlte es nicht an Thoren, die ihre Verehrung durch verschwenderische Geschenke an die von ihnen liebgewonnenen Tänzer oder Tänzerinnen bekundeten. Solche zweifelsohn bezeichnet Seneca Consol. ad Helv. 12, wenn er sagt, daß sie ihren freigelassenen pantomimae eine Million Sesterzen als Aussteuer schenkten. Es konnte nicht fehlen, daß auch die höheren Stände, von dieser Liebhaberei angesteckt, oft ihre Würde vergaßen. Senatoren würdigten die Pantomimen ihres vertrauten Umgangs, und besuchten ihre Häuser. Vg. Tacit. Ann. I, 77. Tänzer genossen die Liebe und Günst fürstlicher Frauen, oft in unerlaubtem Grade, wie dies bekannt von der Kaiserinn Domitia, vg. Dio Cas.

sitz LXVII, 3 und von der Gemalinn Antonius des Philosophen. Vg. Capitok. in Anton. 23.

Das Benehmen der Kaiser, die als Aufseher der Sitten wol befugt gewesen wären, dem allzuweiten Umsichgreifen dieses üppigen Spieles zu steuern, war von der Sinnesart des Volkes nicht sehr verschieden: wenn nicht eigene Laune, Grundsätze, Klugheit sie anders stimmte. August, der sonst ein heiterer Mann und besonderer Freund der Theaterspiele war, mochte freilich in diesem neuen Erzeugnisse der Ueppigkeit etwas Arges sehen, indem er nur aus Gefälligkeit gegen seinen geliebten Mäcenas dem öffentlichen Auftreten der Pantomimen zusah. Tacit. Ann. I, 54. Indulserat ei ludicro Augustus, dum Maecenati obtemperat, effuso in amorem Bathylli. Strenge verfuhr er gegen die Künstler dieser Gattung, wenn sie sich in ihren Darstellungen zu viele Freiheiten herausnahmen. Einst ließ er auf den Antrag des Prätors den Pantomimen Hylas in der Vorhalle seines Pallastes geißeln: und den Hylades verjagte er wegen der einem vornehmen Manne zugefügten Kränkung aus Italien. Vg. Sueton Oct. 45. Aber freilich er rief ihn bald wieder zurück, und mußte gar die Bemerkung von dem selbstgefälligen Tänzer hören, daß er durch seine Gegenwart dem Kaiser beim Römischen Volk von Nutzen sey. Vg. Dio Cassius LIV, 17. Der freundschaftliche Liberius that wenigstens etwas mehr. Er verbot es, daß Senatoren die Häuser der Pantomimen besuchten. Vg. Tacit. Ann. I, 77. Diesen kleinen Verdruß machte aber Caligula wieder gut, indem er seine Vorliebe für die Pantomimen so unverholen an den Tag legte, daß er den Pantomimen Mnestor öffentlich im Theater küßte, und jeden Zuschauer auf der Stelle geißeln ließ, wenn er, während jener tanzte, nur das geringste Geräusch machte. Vg. Sueton Calig. 55. Noch seltsamer ist, was Suetonius c. 54 von diesem Kaiser erzählt. Saltabat autem nonnunquam noctu: et quondam tres consulares secunda vigilia, in palatium

accitos, multaque et extrema metuentes super pulpitem collocavit: deinde repente magno tibiaram et scabillorum crepitu, cum palla tunicaque talari prosiluit: ac desaltato cantico abiit. Und nun gar Nero! Anfangs begnügte er sich, Zuschauer und Beförderer dieser Spiele zu seyn. Vg. Sueton Ner. 26. Dann versuchte er selbst sich in solchen Vorstellungen, und zwar zuerst an abgesonderten Plätzen im Kreise und vor den Augen seiner Freunde (vg. Tacit. Ann. XIV, 15), zuletzt aber öffentlich. Vg. Sueton Ner. 21. Dio Cassius LI, 17. Eutrop. VII, 14. Auch zwang er die angesehensten Männer und die edelsten Frauen ein Gleiches zu thun, und in der nämlichen Weise zu rasen. Da sah das Volk — dies sind die Worte des Dio Cassius a. a. D. — die Nachkommen der größten Helden, der Furier, Porcier, Fabier, Valerier herunter gesunken zum infamen Gewerbe der Tänzer. Vg. Tacit. Ann. XIV, 14. Bei den ludis iuvenalibus, einer eigends von Nero zu theatralischen Darstellungen gegründeten Festlichkeit, mußte einmal sogar eine achtzigjährige Matrone, die Aelia Catella als saltatrix auftreten, und manche andere, denen Alter oder sonstige Gebrechen dies nicht gestatteten, mußte wenigstens im Chore singen. Vg. Dio Cassius LXI, 19. Gegen diesen herabwürdigenden Zwang, welchen der Kaiser und Senat herbeigeführt hatten, erhob sich einst bei Gelegenheit der ludi lustrales die Stimme eines noch nicht verdorbenen Römers; aber sie verscholl, wie die eines Propheten in der Wüste. Vg. Tacit. Ann. XIV, 20. In hoher Gunst standen die Pantomimen auch bei Domitian. *) Vg. Juvenal. VII, 88. Erst der strenge Trajan verbot oder beschränkte wenigstens die Darstellungen derselben, was Plin. paneg. 46 ihm zum großen Lobe anrechnet.

*) Von Titus sagt Suetonius c. 7. Quosdam e gratissimis delicatorem, quamquam tam artifices saltationis, ut mox secum tenuerint, non modo fovere prolixius, sed spectare omnino in publico coetu supersedit.

Wenn aber der Panegyriker a. a. O. vom Volke sagt: idem ergo populus, ille aliquando scenici imperatoris spectator et applausor, nunc in pantomimicis quoque aversatur, et damnat effeminatas artes et indecoras seculo studia. Ex quo manifestum est, principum disciplinam capere etiam vulgus: so kann man daran mit Grund zweifeln. Denn wenige Jahre nachher sehen wir das Spiel wieder zu Gnaden kommen, und zwar bei dem bravsten der späteren Kaiser, Antonin dem Philosophen, der sicherlich nur dem dringenden Verlangen des Volkes nachgab. Bei Capitolinus 23 wird von ihm erzählt, daß er besondere Befehle ertheilt, die Pantomimen an besondern Tagen aufzuführen, und zwar etwas später als die übrigen Schauspiele, die an den diebus votis gegeben wurden. Diese Zurücksetzung war vielleicht noch ein Ueberrest der Trajanischen Verordnung, die in der folgenden Zeit immer mehr in Vergessenheit kam. Ueber den Heliogabal vgl. in dieser Beziehung den Herodianus IV, 3. 7. Unter Constantinus aber und Gallus geschah zu Gunsten der Pantomimen etwas Außerordentliches. Wegen einer bevorstehenden Hungersnoth, sagt Ammianus XIV, 6, 19, wurden alle Fremden, auch alle Redner, Dichter, Lehrer der freien Künste aus der Stadt entfernt; aber drei tausend Tänzerinnen mit eben so vielen Chorsängern hielt man zurück. *) Nicht anders handelten selbst die späteren christlichen Kaiser. Theodosius sorgte, wie wir aus einem Briefe bei Cassiodor V. E. 1, 21 sehen, sehr angelegentlich für die Pantomimen, und gab dem Stadtpraefecten eigene Instructionen, wie ihnen die zur Aufführung ihrer Stücke nothwendigen Plätze sollten angewiesen werden. Auch war es ja unter Theodosius, als Arnobius adv. gent. 4 es bejammerte, daß der Senat und alle Magistrate sich im Schauspielhause versammelten.

*) Damaskus lieferte Cäsarea die besten Pantomimen S die Ge-
bis Descr. in M. Rais Auctt. class. T. 3 p. 396 c 19 § 6 W.

um Pantomimen zu sehen. In Justinian's Zeiten hatten die ausschweifenden Darstellungen der Pantomimen wol ihr Höchstes erreicht; aber die einzige beschränkende Verordnung, die der Kaiser nach einer früheren Bestimmung des Arkadius in sein Gesetzbuch aufnahm, lautet dahin, daß Bildsäulen oder sonstige Abbildungen der Pantomimen nicht an öffentlichen Plätzen oder gar neben den Statuen der Kaiser stehen, sondern höchstens im Eingang des Circus oder auf dem Proscenium des Theaters Platz haben sollten. Vg. cod. XI. tit. 40. 4.

In dem übrigen Italien, ja in dem ganzen Römischen Reich fand die verführerische Kunst dieselbe willkommene Aufnahme, wie in den Hauptstädten Rom und Byzantium Manche Inschriften sprechen noch jetzt für das Daseyn derselben an vielen Orten außerhalb Roms. Nicht nur in dem prächtigen Präneste, dessen Bürger den Sieg des Pantomimen M. Aurelius Agilius durch Denkmal und Inschrift verewigten (vg. Drelli inscriptt. n. 2627 und Gruter. inscriptt. 530 n. 3, wo Sieg und Krönung desselben in Lanuvium erwähnt ist), sondern selbst in dem rauhen Samniterlande ergözte man sich an pantomimischen Vorstellungen. Vg. die Inschrift bei Drelli n. 2626, in welcher die colonia Telesia den Sieg des Pantomimen L. Rebellius Renatus unter der Regierung des Antoninus Pius meldet. Aber ganz vorzüglich blühte diese Kunst in dem lebensfrohen lustigen Campanien. Von dem Aufenthalt einer Pantomimen-Gesellschaft in dieser Stadt spricht die Inschrift bei Gruter. p. 313 n. 8. Hier heißt Apolaustus *Augustalis* (sc. pantomimus) *Capuae Maximus*. Ueber Pompeji, woselbst Pylades spielte, vg. Drelli n. 2530. Und von der Stadt Neapel, als einer ganz besonderen Pflegerinn der Pantomimen-Kunst, ist die Rede bei Lucian c. 32. Weiterhin hegte Griechenland und besonders Byzantium — als bekannt bedarf die Sache keines besonderen Beweises — diese Kunst bis in die späteste

Zeiten hinunter. Selbst in dem benachbarten Syrien blieb sie nicht unbekannt. Einer Inschrift bei Gruter. p. 332 n. 4 zufolge gab auf dem Theater zu Antipolis der Pantomim Septatrio zwei Tage hindurch Vorstellungen, und erhielt großen Beifall. Die Einwohner von Antiochia in Syrien waren sehr vermögende, und daher kritische Beurtheiler der Pantomimen, wenn man aus der Erzählung bei Lucian 78 einen Schluß ziehen darf. Augustinus endlich de doctr. chr. II, 38 spricht von den Pantomimen als Spielen, die zu seinen und seiner Väter Zeiten in Afrika und namentlich in Karthago gegeben wurden.

Die spätere Literatur der Römer hat uns zwar kein Verzeichniß berühmter Pantomimen hinterlassen; aber bei den Schriftstellern aller Art findet sich doch so mancher dieser Künstler angeführt, daß man mit ziemlicher Vollständigkeit einen solchen Katalog für die verschiedenen Zeiten zusammensetzen könnte. Hier genüge es, nur von einigen der vorzüglichsten Pantomimen Kunde gegeben zu haben. Wir eröffnen die Reihe mit Pylades, den auch das Alterthum selbst am höchsten gehalten zu haben scheint. Er lebte, wie bereits oben bemerkt worden, unter August, war aber seiner Herkunft nach ein Sicilier, aus dem Flecken der Mistharner. Vg. Suidas s. v. Pylad. und Eusebius chron. 155. Die Erfindung der Pantomimenkunst wird bei Athenäus I p. 20 e. f. ihm und dem Bathyllus gemeinschaftlich zugeschrieben: *τοῦτον τὸν Βάθυλλον φησὶν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, ὃς ἐστὶ καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικὴν ὀρχησιν νομισθῆσασθαι κ. τ. λ.* Damit läßt sich die etwas unbestimmte Notiz bei Zosimus Hist. I p. 4 vereinbaren. Dagegen nennen ihn Suidas und Eusebius den alleinigen Erfinder. Woraus wir freilich nichts zu seinem Vortheil folgern wollen, da Athenäus einen älteren Gewährsmann für seine Angabe nennt. Eher mag man es hervorheben, daß er eine Schrift über seine Kunst hinterlassen, wie

aus Athenäus a. a. D. und Suidaß hervorgeht. Daß er schon als Grieche die Tanzkunst ausgeübt, läßt sich aus dem früher besprochenen Umstande schließen, daß er durch Anwendung griechischer Orchestik das neue Römische Spiel vervollkommnete. In seiner Darstellung waltete die Würde des tragischen Tänzes vor. Athenäus a. a. D. sagt von ihm: ἦν δὲ ἡ Πυλάδων ὄρχησις ὀγκώδης, παθητικὴ καὶ πολυλόπος. Die nämlichen Worte finden sich bei Plutarchy symp. VII, 8, nur daß hier statt des letzten Adjectivs πολυπρόσωπος steht, d. h. in einem und demselben Stücke viele Personen spielend, womit ein besonderer Vorzug des Pantomimen angedeutet wurde. Deshalb wollte Jacobs Anthol. II, 1 p. 308 letztere Lesart auch bei Athenäus substituirt wissen. Auch nennt ein Dichter in Brunck's Anal. T. II p. 127 den Pyλάδης ὄρθα κατὰ τραγικῶν τέθμια μουσοπολῶν. Versuchte er sich daher dann und wann in Darstellungen, welche komische Leichtfertigkeit nothwendig machten, dann war er sich selber nicht mehr ähnlich. Seneca declam. epit. III. praef. Et ut ad morbum te meum vocem, *Pyliades in comoedia*, Bathyllus in tragoedia multum a se aberant. Unübertrefflich war sein Spiel, wenn der Gegenstand das höchste Pathos und die ungestümste Begeisterung erheischte. So gelang ihm vorzüglich die Darstellung des Bacchus und der Bacchantinnen nach der bekannten in der Euripideischen Tragödie behandelten Fabel. Antipater von Theffalonich verherrlichte ihn wegen eines solchen Tänzes im 27. Epigramm. Andere tragische Rollen, wie z. B. der Ion, die Troerinnen, werden als von ihm gespielt bei Gruter. inscript. p. 1024, 5 bezeichnet. Er war sich seiner Vorzüge im höchsten Grade bewußt, und ertrug ebenso ungern Tadel, als er geneigt war, seine Verdienste herauszustreichen. Sicher gehört die Anekdote bei Macrobius Sat. II, 7. Quum in Herculem furentem prodisset, et nonnullis incessum histrioni convenientem non servare videretur: deposita persona ridentes incre-

puit: *μωροί, μαινόμενον ὄρχοῦμαι*. Hac fabula et sagittas iecit in populum. Eandem personam quum iussu Augusti in triclinio ageret: et intendit arcum et spicula misit. Neque indignatus est Caesar eodem se loco Pyladi, quo pop. Romano fuisse. Hic, quia ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud maiores viguit, et venustam induxisse novitatem: interrogatus ab Augusto, quae saltationi contulisset, respondit: *ἀλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν, ὄμαδόν τ' ἀνθρωπῶν*. Pylades that sehr viel für die Ausbreitung der neu erfundenen Kunst. Er muß eine Menge Schüler gebildet haben, wosfern die Stelle bei Seneca Quaest. nat. VII, 32 nicht übertrieben ist. Stat per successores Pyladis et Bathylli domus: harum partium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitum. Einer seiner berühmtesten Schüler war *Ἡγλας*, von dem ich bereits erzählt habe, wie er wegen verfehlter Geste von seinem Meister zurechtgewiesen worden. Dazu kommt, daß Pylades seine Leistungen auf die Hauptstadt nicht beschränkte. Verstehe ich die Worte: honoratus ab civitatibus splendidissimis Italiae in der gleich anzuführenden Inschrift richtig: so gab er Vorstellungen in den meisten Hauptstädten Italiens. Daß er namentlich in *Pompeji* aufgetreten, folgt aus einer Inschrift bei *Drelli* inscript. n. 2530, die in dieser Stadt aufgestellt worden zum Andenken an die Apollinarien, an denen außer anderen Spielen auch Pantomimen gegeben worden. Hier wird Pylades ausdrücklich erwähnt. Ueber sein übriges Leben ist wenig bekannt. Dem Suetonius Octav. 45 zufolge verjagte ihn einst August aus Stadt und Land, weil er einen Römischen Großen auf der Bühne verhöhnt hatte. Aber Dio Cassius LIV], 17 erzählt die Sache anders, indem er die Verbannung als Folge eines zwischen Pylades und Bathyllus entstandenen Zwistes betrachtet. Auch setzt letzterer hinzu, es habe ihn der Kaiser dem Volk zu lieb bald wieder zurückgerufen. Von da an muß er bis zu seinem Tode größtentheils in Rom gelebt

haben. Nach seinem Tode setzte ihm eine Gesellschaft Römischer Pantomimen ein Denkmal, dessen Inschrift noch erhalten ist. Bemerkenswerth sind besonders folgende Worte: *Py-ladi pantomimo honorato a splendidissimis civitatibus Italiae-grex Romanus ob merita eius tit. memoriae posuit.* Vg. Gruter. 1024. 5.

Zeitgenosse und Nebenbuhler des Pylades war Bathyllus. Einen Alexandriner nennt ihn Athenäus I p. 20 f. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er ein Freigelassener des Mäcenäs. Wenigstens heißt er bei Seneca *controv. praef. 5. Bathyllus, Maecenatis* (sc. libertus). Der wollüstige Mäcen liebte den schönen Sklaven, vielleicht etwas ungebührlich; denn die Worte des Tacitus Ann. I, 54. *Maecenas effusus in amorem Bathylli* lassen etwas der Art vermuthen. Olimplicher stellt Dio Cassius LIV, 17 dies Verhältniß dar, indem er ihn *Μαικήνατι προσήκοντα* nennt. Von seinem Schicksale ist weiter nichts bekannt, als daß er mit seinem Kunstgenossen Pylades in Zwietracht lebte, bei der es an heftigen Aeußerungen nicht gefehlt haben mag, indem Pylades einmal wegen derselben aus der Stadt gejagt wurde. Vg. Dio Cassius a. a. D. Ihm wird, wie bereits bemerkt worden, mit Pylades gemeinschaftlich die Erfindung der Pantomimik zugeschrieben. Der Charakter seines Spieles war jedoch von dem des Pylades sehr verschieden. Er stellte gern und mit Glück das Zarte und Reizende dar. Daher nennt ihn Juvenal als Länger der *Leda mollis* Bathyllus. Gab er dieses Stück, so kannten die weiblichen Zuschauer in ihrem Entzücken keine Gränze. Nicht anders verstehe ich das 47ste Epigramm des Erinagoras, wenn er dem Bathyll *χεροῖν χάριτες* beilegt. Damit stimmt endlich das Urtheil des Athenäus I p. 20 f. überein, der im Allgemeinen die Orchestik des Bathyll *ιλαρωτέρα* nennt, wobei weniger an komischen als an reizenden und gefälligen Tanz gedacht werden muß. Versuchte sich dagegen Bathyllus in tragischen

Pantomimen, so gelang sein Spiel nicht sonderlich. Vg. Seneca declam. epit. III. praef. Wie damit aber die Angabe des Athenäus a. a. O. τῆς δὲ κατὰ τοῦτον (sc. Μέμφιν τ. παντομ.) ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρώτος γέγονε Βαθύλλος κ. τ. λ. zusammengereimt werden soll, ist nach dem Gesagten schwer zu verstehen; zumal da in dem nämlichen Zusammenhange und einige Zeilen nachher das Prädicat *ελαρωτέρα* den Pantomimen des Bathyllus beigelegt wird. *) Das Publicum stellte ihn ebenso hoch als den Pylades. Vg. Seneca quaest. nat. VII, 32. Von diesem Gesichtspunkte aus sind auch die Verse V, 222 bei Persius zu deuten: nec quum sis cetera fossor, Treis tantum ad numeros saturi moveare Bathylli; an welcher Stelle die allgemein bekannte Meisterhaftigkeit des Bathyllus in taktmäßiger Bewegung einen Kontrast mit der plumpen Schwerfälligkeit eines rohen Bauern bilden soll. Es scheint sogar der eine und andere ihm den Vorzug gegeben zu haben. Demnach sagt Jemand bei Seneca controv. praef. 3. Si Thrax essem, Fufius essem: si pantomimus essem, Bathyllus essem. — Man hat mehrere Monumente, die sich auf den Bathyll beziehen, in dem columbarium der Livia an der linken Seite der via Appia gefunden. Darunter befanden sich z. B. seine Graburne, eine Bildsäule den Bathyll vorstellend, mit einer dazu gehörigen Inschrift. Vg. Ficoroni de larv. scen. p. 8.

Auch sey dem Pantomimen Paris hier ein Plätzchen vergönnt. Es gab zwei Künstler dieses Namens. Der ältere und minder berühmte war ein Zeitgenosse des Kaisers Nero. Dieser war ein Freigelassener der älteren Domitia, der Lanke des Nero; stieg aber bald so sehr in der Gunst des Kai-

*) Plutarch Symposiac. VII, 8, 3. Ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλαίδιον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον οὖσαν· αἰδοῦ δὲ τῶν ἐγκωμίων ἐκείνων, ἃ Σωκράτης περὶ ὀρχήσεως διῆλθε, δεχόμεναι τὴν Βαθύλλιον αὐτόθεν πῆξεν τοῦ κόρυδακος ἀπτομένην, Ἥχους ἢ τινος Πανός ἢ Σατύρου σὺν Ἐρωτι κωμῶντος, ὑπόρχημά τι διατιθεμένην. Cf. Casaub. S. P. I, 4 p. 111. F. G. W.

ferß, daß er bei dessen geheimen Vergnügungen und Unternehmungen sein vertrauester Genosse wurde. Vg. Tacit. ann. XIII. 19. 22 und 27. Später änderte sich freilich dies Verhältniß; denn nach Einigen (vg. Sueton Ner. 54) ließ ihn dieser Tyrann hinrichten, weil er einen gefährlichen Nebenbuhler in der Orchestik an ihm fand; nach Anderen deswegen, weil er sich nicht hatte anschicken wollen, dem Fürsten die Pantomimenkunst zu lehren. Vg. Dio Cassius LXIII, 18. Von diesem nun muß durchaus unterschieden werden der jüngere Paris, der unter dem Kaiser Domitian lebte. Er war der vorzüglichste Pantomime seiner Zeit, und galt ohne Widerrede als der Liebling des damaligen Publikums. Daher nennt ihn Martial in dem unten folgenden Epigramm *urbis deliciae* und *Romani decus theatri*. Dadurch gewinnt auch eine Stelle bei Juvenal ihr gehöriges Licht. Nämlich VI, 51 ist von einer edeln Dame die Rede, die, um mit einem liebgewonnenen Schauspieler zu entlaufen, es über ihr Herz bringen konnte, ihre Heimat, ihren Gatten und ihre Kinder zu verlassen: und dann fährt der Dichter, um die größte Aufopferung zu bezeichnen, so fort:

Utque magis stupeas, ludos Paridemque reliquit!

Wie viel mußte der Mann bei den Damen gelten! Paris erwarb sich große Reichthümer, mit denen er jedoch nicht fargte, besonders wenn es darauf ankam, einen armen hungernden Dichter zu unterstützen. Als einen solchen bezeichnet uns Juvenal VII, 88 den Declamator Statius, der dann und wann in bittere Noth gekommen zu seyn scheint; aber bei dem Pantomimen Paris, dem er seine poetischen Erzeugnisse zum Verkauf brachte, Rettung fand.

Auditur (sc. Statius), sed quum fregit subsellia versu,

Esurit, intactam Paridi nisi vendat Agaven.

Auch galt der Mann eine Zeit lang schrecklich viel bei Hofe. Durch ihn wurden Soldaten befördert, Dichter in den Ritterstand erhoben, sogar die Würde eines *praefectus* oder

tribunus mußte der vielgeltende Künstler zu bescheren, wenn er durch gelungene Darstellungen günstige Augenblicke bei Kaiser und Kaiserinn hervorgezaubert hatte. Denn so fährt Juvenal fort:

Ille et militiae multis largitur honorem,
 Semestri vatum digitos circumligat auro.
 Quod non dant proceres, dabit histrio: tu Camerinos
 Et Baream, tu nobilium magna atria curas!
 Praefectos Pelopeia facit, Philomela tribunus.

War er der Günstling aller Damen: so that die Kaiserinn Domitia diesmal ein Aeußerstes, sie verliebte sich in den Paris bis zum Sterben. Paridis amore deperditam nennt sie Sueton Domit. 3, und dasselbe Verhältniß ist angedeutet bei Aurel. Vict. Caes. XI, 7 und epit. XI, 1. Als aber endlich der Kaiser Ehebruch gewährte, da trieb er keinen Spaß. Vorläufig entfernte er die Kaiserinn vom Hofe, und den Pantomimen erböschte er mitten auf der Straße. Vg. Sueton a. a. D. und Dio Cassius LXVII, 3. Ja sein Groll war so fürchterlich, daß er selbst diejenigen, welche die Stelle, auf der der geliebte Künstler gefallen war, mit Salben und Blumen bestreuten, hinrichten ließ. Vg. Dio Cassius a. a. D. Auch ließ er einen Schüler des Paris, der seinem Meister sehr ähnlich war, umbringen, aus Argwohn, jener möchte noch leben. Vg. Sueton Domit. 10. In der Folge wurde das Andenken an diesen Liebling der Bühne auf mannichfache Weise wieder aufgefrischt. Martial dichtete auf ihn dieses vielsagende Epigramm lib. XI, 11.

Quisquis Flaminiam teris viator,
 Noli nobile praeterire marmor.
 Urbis deliciae salesque Nili,
 Ars et gratia, lusus et voluptas,
 Romani dolor et decus theatri
 Atque omnes Veneres Cupidinesque
 Hoc sunt condita, quo Paris, sepulcro.

Sein Grabmal stand also an der Flaminischen Straße. Vielleicht war auch dort das Bildwerk und die Inschrift, die ihm Athenodorus Zysticus setzte. Vg. Gruter. inscriptt. p. 332.

Außer diesen glänzt noch mancher Name; obwol die Kunde über das Leben und die Leistungen der Einzelnen dürftiger ist. Noch in die letzten Zeiten des August gehört der Pantomime Hylas. Er war ein Schüler des Pylades; gelangte aber bald zu einer solchen Meisterhaftigkeit, daß er mit seinem Lehrer wetteifern konnte, und das Volk in seiner Urtheilen über den Vorzug des einen oder des andern getheilte Ansicht war. Vg. Macrobius Sat. II, 7. Auch Sueton Octav. 45 erwähnt ihn, um an seinem Beispiele darzuthun, daß August selbst die berühmtesten Schauspieler mit entehrenden Strafen nicht verschont habe. Ob aber der bei Lucian 63 angedeutete Pantomime, welcher den Liebeshandel des Mars und der Venus getanzt, dieser Hylas gewesen, wie Jacobs Animadv. anthol. II, 1 p. 308 vermuthet, ist unsicher. Großen Ruf muß auch der unter Caligula blühende Mnester gehabt haben. Nach Sueton Calig. 55 liebte ihn der Kaiser so sehr, daß er ihn im Theater vor allen Menschen küßte. Kurz vor dem Tode dieses Tyrannen tanzte Mnester bedeutungsvoll dieselbe Tragödie, welche einst der Grieche Neoptolemus bei den Spielen aufführte, an denen Philipp von Macedonien getödtet wurde. Vg. Sueton Calig. 57. In viel späterer Zeit waren Caramallus und Phabaton hoch berühmt. Sidon. Apollin., der im fünften Jahrhundert lebte, gedenkt *carm.* XXIII v. 267 ihrer in einer Weise, die uns auf den weitverbreiteten Ruhm derselben schließen läßt. Phabaton wird sonst nirgendwo erwähnt. Den anderen bezeichnet Malal. chron. tom. II p. 98 als einen Zeitgenossen des Kaisers Zeno I, und als einen Griechen. Seine Vorzüge werden auch bei Aristaenet. *epist.* I, 26 besprochen.

G. J. G r y s a r.