



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



0.7.1217



UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK CENT



90000089220



Digitized by Google

1

Grundsätze der dramatischen Kritik.

Mit

einem Abriss

von der Erziehung der griechischen und
römischen Schauspieler,

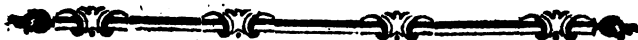
und

einem allgemeinen Unterrichte,
ein guter Schauspieler zu werden,

von

Willhelm Coöke.

Aus dem Englischen übersezt, mit Zusätzen
und Anmerkungen.



Lübeck und Leipzig;

bey Christian Gottfried Donatus, 1777.



Dem
Herrn
Friedrich Ludwig
Schröder,
Direkteur
der
deutschen Schaubühne in Hamburg,

Gewidmet

von dem Uebersetzer.

* 2

1878

1878

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

1878

1878

1878

1878

1878

1878

1878



Vorrede des Verfassers.

In einem Jahrhunderte, wie das unfrige,
in welchem es so viele Kenner der schö-
nen Wissenschaften giebt, in welchem
ein jeder die Grundsätze der dramatischen Dicht-
kunst vollkommen inne zu haben glaubt, scheint
es eine überflüssige und unnöthige Arbeit, von die-
ser Materie noch mehr sagen zu wollen. Die theo-
tralkische Dichtkunst und die theatralische Kritik
befindet sich nicht mehr in den Händen einiger
Edeln, die ihre Einsichten durch Lesen und Beob-
achten erworben hatten. Unsere neuern Theater-
dichter und Kunstschreiber wachsen wie die Pilze
hervor, und haben ihre Fähigkeiten so völlig dem
bloßen

bloßen Licht der Natur zu verdanken, daß, wer von uns dramatischen Kenntnissen nach unsern dramatischen Schriften urtheilen wollte, dem Alterthum verächtlich den Rücken lehren, und uns in diesem Fach für die polirteste und klügste Nation von der Welt würde halten müssen.

Als ich dieses Gedichte verjeden in den Künsten, da man am wenigsten davon versteht, wenn sie die meisten Anhänger finden. So geht es gegenwärtig bey uns mit dem Drama. Obwiewol wir dem Schein nach mit so vielen Kennern umgeben sind; so haben doch eben diese zwey oder drey von Hunderten hervorstechend; die es selber heruntersehen, als es jemals. Seitdem wir ein Schauspiel gehabt haben; gewesen ist. Der sie nicht ohne Feindschaft und gemeinlich Dichten zusammengestoppelt. Nicht ohne Ränke, Ehrworte und Glorie, welche in unschuldigen Muth vorheerlich. Und die andere einander auf keine Grundfassen beruhende Kritik; die Gedacht einer so krafftlosen Mutter. Man vernachlässigt die Regeln; weil man sie nicht sieht, man vertritt die Regeln; weil man sie nicht weiß, und man tritt große Unwissenheit

Wägheit zu nah, oder weil man ihre Lehren nicht zu nahen weiß.

Ich mache in diesen Blättern einen Versuch, das von diesen klugen Gesetzgebern verleitete Publikum wieder auf den rechten Weg zu bringen; und die Kenntniß vom Theater auf einen andächtlichen und dauerhaften Grund zu bauen; ich suche zu dem Ende das ganze Drama ordentlich zu zergliedern; und sowohl die edelsten und Lehrreichsten als die niedrigsten und ungeschicktesten Theile desselben zu zerlegen.

Es ist wahr, daß diese Materie stückweise von verschiedenen der gelehrtesten und ächtesten Kunstschreiber in den meisten Sprachen abgehandelt worden, doch erinnere ich mich nicht, daß es irgendwo zusammenhängend in einer regelmäßigen Ordnung geschehen sey.

Wenn also in diesem Beträcht mein Versuch neu zu nennen ist, so besteht doch der größte Ruhm desselben darinn, daß ich den Beystand dieser Kunstschreiber genüßt habe. Es würde ein großer Stolz, ein eitles Unternehmen, und eine unvollkommene Arbeit seyn, wenn ich mich vom Eigendunkel so weit hinstrecken lassen, und meinen Fähigkeiten so viel trauen wollte, daß ich von Sa-

Men, mit deren Untersuchung sich so viele Gelehrte beschäftigt haben, ein diktatorisches Urtheil fällen könnte. Ich habe mich der Materialien jener großen Originale bedient, und schäme mich glücklich, wenn ich dieselbe gehörig zusammengefügt, ihre Beobachtungen richtig verbunden, und da ich aus ihren einzelnen Rissen ein Ganzes machen wolte, den Nachdruck derselben nicht verdorben habe.

Ich hoffe, man wird mich nach diesem aufrichtigen Geständnisse von der Eitelkeit, ein Diktator werden zu wollen, losprechen, aber ich schmeichle mir auch, mit dem Namen eines Ausschreibers verschont zu werden. Ich werde bey allen Stellen, die ich aus andern Schriftstellern genommen habe, den Autor angeführt haben, wenn ich nicht geglaubt, daß häufige Citationen die Aufmerksamkeit des Lesers mehr zertheilen, als unterhalten. Mit einem Worte, ich habe ungemeinen Fleiß und Aufmerksamkeit angewandt, um in den Grundrissen eine gute Wahl zu treffen und sie gehörig zu ordnen, um dieses Werk nutzbar und unterhaltend zu machen. Sollte ich mich aber hierin betrügen, so habe ich weder eine so schwärmerische Ehrsucht für meine Schriftsteller, daß ich

ihre

Ihre Fehler auf meine Rechnung nehmen, noch eine so blinde Gefälligkeit gegen mich selbst, daß ich nicht etwas meinen eignen Mängeln zuschreiben sollte.

Der letzte Abschnitt: der Unterricht eingeweihter Schauspieler zu werden, enthält meine eignen Gedanken, um desto mehr bedarf er der Nachsicht des Publikums: denn hier fehlte mir's an Schriftstellern, deren Beystand ich mich bedienen konnte; denn die mehresten, die davon geschrieben haben, streifen zu sehr umher, und haben bloße Theorie; die sich in der Praxis nicht anwenden könn; ihr Unterricht ist also nicht brauchbar genug. Da ich inzwischengern alles mitnehmen wollte, was zum Drama gehört, — so hab' wog mich solches, auch dieses Stück desselben mitzunehmen. Denn es gebraucht ja wohl keines Beweises, wie genau der Dichter und Schauspieler miteinander übereinstimmen müsse; und wie sehr viel die Geschicklichkeit des letztern dazu beytragen müssen, wenn die Arbeit des erstern gefallen, und ihm Ehre machen soll.

Ich habe auf alle Abschnitte dieses Werkgens so viel Mühe und Aufmerksamkeit verwendet, als

Vorrede des Verfassers.

mit meine Vorkenntnisse von wichtigeren Geschäften erlaubet haben; ich wünsche das Publikum zu überzeugen, daß weder die diktorische Miene unserer meisten neuen Dramaturgen, noch der falsche Geschmack; der auf eine Zeitlang die Oberhand hat; Kennzeichen eines wahren Genies, oder einer gründlichen Kenntnis dieser Kunst sind. Schließlich sey es mir erlaubt zu gestehen, daß ich noch eine wichtigere Absicht bey dieser Arbeit habe — ich wünsche mit Hand anzulegen, das Theater jenen, die sich desselben unrechtmäßig bemächtigt haben, zu entreißen, und ihm seinen ehrwürdigen ehemaligen Charakter wieder zu verschaffen — da es eine öffentliche Schule der Tugend und der Sitten war.



Vorrede



Vorrede des Uebersetzer.



Der Verfasser gestehet es offenherzig,

daß er andere Schriftsteller be-
sonders seiner Arbeit gennet habe, und bei
sorgt schon hat dabaus, man werde ihn des Aus-
schreibens beschuldigen. — Es ist wahr, daß
den größte Theil des Werks, ein Auszug aus fran-
zösischen und englischen Schriftstellern ist, und ich
würde

würde mich daher der Uebersetzung gar nicht unterzogen haben, wenn nicht der Verfasser das Verdienst hätte, daß er nicht nur mit Geschmack compilirt, sondern auch alle diese Auszüge in eine gewisse systematische Ordnung und Zusammenhang gebracht hätte. Ein Liebhaber der theatralischen Kritik, wird hier das hauptsächlichste zusammenfinden, was er in den besten kritischen Schriftstellern zerstreuet antrifft, — und ich schmeichle mir daher, daß man die Uebersetzung dieses kleinen Werks nicht ganz unnütz und überflüssig finden werde.

Und Doch ich bin nicht allein Uebersetzer geblieben, ich habe es gewagt, auch hie und da erläuternde Anmerkungen hinzuzufügen, ja ich habe sogar einige Abschnitte über Theile des Drama, von denen der Verfasser nichts erwähnt, eingeschaltet. So rühret die Kapitel vom bürgerlichen Trauerspiel,

feld, von der rührende Komödie, von der Oper, der komischen Oper und dem Singspiel, vor mich her; — in so fern nämlich, als ich aus demjenigen, was ich daraus in unsern besten Schriften gelesen, Kollektionen gemacht, dieselben bearbeitet, und sie in diese Ordnung gebracht habe. — Denn nach dem, was so viele angesehene Schriftsteller vom Drama geschrieben, etwas neues noch zu sagen, dazu gehörten mehr Fähigkeiten, als ich besitze.

Ich unterwerfe meine Arbeit einsichtsvollen und unpartheyischen Kunstrichtern, und schmeichle mir, bey ihnen eben die Nachsicht zu finden, die sich der Verfasser erbittet, und von den englischen Journalisten erhalten hat. Auch ein Tadel wird mir willkommen seyn, wenn er gegründet und nicht hämisch ist; er wird mich vielmehr antreiben, immer mehr Fleiß anzuwenden, den Beyfall der vernünftigen Welt zu erhalten.

Liebhaber

von Liebhabern des Theaters, die mit künftigerer Ab-
 handlungen und Aufführungen, die in die dramatische
 Kritik einschlagen, zu lesen wünschen, werden auf den
 Venen, die in diesem Werk angeführt sind, ein-
 nicht kleines Verzeichniß der neuesten Schrifften
 im gothaischen Theaterkalender und in zu dem
 Ich noch ein sehr wohlgeschriebenes Werk, dessen
 Verfaß über die Schauspielkunst, aus dem
 französischer in vier Bänden, von Gessner
 Brieftasche, Leipzig 1776. hinzusetzen, die die



Inhalt:

I n n h a l t.

	Erstes Kapitel.	
281	Erstes Kapitel.	
281	Uebersicht von dem Ursprunge des alten Drama	1
281	Zweytes Kapitel.	
281	Von dem Prolog, dem Epithodion, Exaktum und Chor	6
281	Drittes Kapitel.	
281	Von den Versen, der Metrikung, und der Musik	12
281	Viertes Kapitel.	
281	Von den Masken und Witz	18
281	Fünftes Kapitel.	
281	Von der Vertheilung der theatralischen Deklamation zwischen zwey Schauspielern, deren einer recitirte, anderer den andern die Geberden machte	24
281	Sechstes Kapitel.	
281	Von der Tragödie	22
281	Siebendes Kapitel.	
281	Von der Fabel	35
281	Achtes Kapitel.	
281	Von den Sitten	39
281	Neuntes Kapitel.	
281	Von den Gefühnungen	56
281	Zehntes Kapitel.	
281	Von der Sprache	88
281	Elfstes Kapitel.	
281	Von den drey Stadien, der Handlung, der Zeit und des Orts	96
281	Zwölftes Kapitel.	
281	Einige Nebentregeln, welche bey einem Trauerspiele zu beobachten sind	118
281	Dreyzehntes Kapitel.	
281	Von ein Trauerspiel mehr rühret als ein Lustspiel	125
	<hr style="width: 20%; margin: auto;"/>	
		Wiers

Inhalt

Vierzehntes Kapitel	Seite
Von der Tragikömbdie	129
Fünfzehntes Kapitel	
Von dem bürgerlichen Trauerspiel	132
Sechzehntes Kapitel	
Von dem Ursprunge u. Fortgange der alten Komödie	142
Siebzehntes Kapitel	
Von den Regeln des Lustspiels	148
Achtzehntes Kapitel	
Von der empfindsamen Komödie	156
Neunzehntes Kapitel	
Von dem rührenden Lustspiel	185
Zwanzigstes Kapitel	
Daß die Charaktere des Lustspiels lange noch nicht erschöpft sind	188
Ein und zwanzigstes Kapitel	
Ob es leichter ein Trauerspiel oder ein Lustspiel zu schreiben	195
Zwey und zwanzigstes Kapitel	
Von den Pantomimen	200
Drey und zwanzigstes Kapitel	
Von der Farce	207
Vier und zwanzigstes Kapitel	
Von der Oper, der komischen Oper, und dem Scherzspielen	208
Fünf und zwanzigstes Kapitel	
Ursach von der Erziehung der griechischen und römischen Schauspieler	214
Sechs und zwanzigstes Kapitel	
Allgemeine Lehren, ein guter Schauspieler zu werden	219
Sieben und zwanzigstes Kapitel	
Fortsetzung	229
Acht und zwanzigstes Kapitel	
Beschluß	232



Grundsätze

der Dramatischen Kritik

I. Kapitel.

Abriß von dem Ursprung des alten Drama.

Da ich oft Vergleichen mit dem alten Drama anzustellen und mich auf dasselbe zu beziehen genöthigt sehn werde, so muß ich dies Werk nöthwendig mit einem allgemeinen Abriß von demselben anfangen, um diejenigen, welche mit der alten Geschichte nicht bekannt sind, desto besser in den Stand zu setzen, von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit meiner Beobachtungen zu urtheilen.

Der Vater Brumoy und manche andre Schriftsteller haben uns verschiedene Nachrichten von dem Ursprünge des Drama mitgetheilet, davon aber die meisten so viele Merkmale der Erdichtung an sich haben, daß man ihney unmöglich
2 einigen

2 Grundsätze der dramatischen Kritik.

einigen Schein des Ansehens beylegen und nachfolgen kann; unterdessen stimmen sie alle darinn überein, daß das Trauerspiel in Griechenland von den Hymnen des Bacchus, die in Abtheilungen von einem Chor gesungen wurden, herstammt a). Dieser ländliche Gottesdienst wurde mit der Zeit zu einem feyerlichen Feste, und nahm alle Pracht einer gottesdienstlichen Ceremonie an. Die Dichter wurden von den obrigkeitlichen Personen gebraucht, Stimmen oder Gesänge, die sich darauf bezogen, aufzusetzen; den Preis (der es, wie Horaz meldet, kaum werth war drum zu streiten, indem er blos in einem Schlauch Wein bestand,) erhielt der glücklichste Dichter, der die ihm aufgetragne Arbeit am besten ausgeführt hatte.

Dies war vermuthlich die Periode, da Thespes zuerst die tragische Bahn betrat. Er führte seine rauhen Vorstellungen auf einem Wagen auf, und beschmierte

a) An den Festtagen, die dem Bacchus zu Ehren gefeyert wurden, traten Sänger zusammen, die ein ganzes Chor ausmachten, spielten, tanzten und sangen nach Art der heidnischen Religion dem Weingott zu Ehren. Je weher man sich in solchen Gesängen übte, je weiter man es darinn brachte, desto lieber hörte man den Sängern zu. Daher kam es, daß sich ihre Zahl vermehrte, und eine Gesellschaft es verandern zuvorzuthun suchte. Sie giengen wol gar einen Wettstreit ein, da denn dem besten Sänger ein Voss zur Belohnung zuerkannt wurde. Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum. (Der in einem tragischen Liede einen Wettstreit um einen schlechten Voss eingieng.) Horat. de art. poet. Hievon kommt auch das Wort Tragödie: denn ein Voss heißt auf griechisch τραγος, und ein Lied ωδη.

beschnürte das Gesicht seiner Schauspieler mit Weinbafen, vermuthlich, damit ihre Person unkenntbar werden und sie denen, die sie vorstellten, ähnlich scheinen möchten. Nebst diesen Neuerungen führte er auch eine neue Person ein, die den Chor ablösete, und ein Stück von einer wohlbekannten Geschichte oder Fabel erzählte, mittlerweile die übrigen sich erholten. Alles, was der Schauspieler zwischen den Gesängen des Chors hersagte, ward eine Episode genannt, und bestand oft aus verschiedenen Begebenheiten, die in keiner Verbindung mit einander stunden. Auf diese Art ward der Chor, der anfänglich die einzige und nachher die Hauptvorstellung machte, stufenweise und unvermerkt nur ein unbeträchtlicher, aber doch, wie man nachher sehen wird, nothwendiger und zur Gierde dienender Theil des Drama.

Man hat Grund zu glauben, daß von dieser Zeit an mehr Aufmerksamkeit auf den Schauspieler oder Erzähler als auf den Chor verwendet worden sey. Er mochte seine Rolle spielen wie er wollte, so diente ihr doch der Reiz der Neuheit zur Empfehlung, und verdunkelte bald den Glanz des Chors, dessen Gesänge nun von verschiedener Art waren, indem der eigentliche Gegenstand derselben, das Lob des Bacchus, nach und nach, wo nicht gar vergessen, doch desselben nur obenhin gedacht wurde. Die Priester, welche wahrscheinlich eine lange Zeit die Oberaufsicht über alles hatten, wurden über diese offenbare Verachtung der Gottheit unruhig, und schrieen einmüthig dawider, als wider eine Entheiligung der gottesdienstlichen Gebräuche, zu deren Beschützung sie verbunden waren.

4 Grundsätze der dramatischen Kritik.

Von den Tagen des Thespis bis auf die Zeit des Aeschylus herrscht lauter Unwissenheit, Muthmaßung und Dunkelheit. Es ist wahr, die Namen verschiedener dramatischer Schriftsteller, die in dem Zwischenraum gelebet haben, sind uns bekannt geworden, besonders wird ein Schüler des Thespis, Phrynichus, genannt, der neun Trauerspiele geschrieben haben soll, und für eines derselben funfzig Drachmen Strafe geben müssen; weiß es zu dunkel und rührend gewesen; aber man weiß so wenig den Namen dieses Trauerspiels, als man von seinen Zeitgenossen oder unmittelbaren Nachfolgern etwas zuverlässiges weiß, darauf man mit einiger Gewißheit oder Genauigkeit bauen könnte; denn alle ihre Werke sind verloren.

Inzwischen ist es wahrscheinlich, daß das Trauerspiel zu den Zeiten jener Schriftsteller nur ein langsamem Fortgang machte, und wenig oder gar nicht verbessert wurde, bis endlich der große Aeschylus aufstand, und in dem dramatischen System aus diesem rohen unausgearbeiteten Chaos gleichsam eine neue Welt schuf. Er führte den Dialog, den wesentlichsten Theil des Trauerspiels, ein, der durch Hinzufügung einer zweiten Person die ganze Fabel in Handlung brachte, und die alte Würde des Chors wieder herstellte.

Hieben stund Aeschylus nicht stille: er war entschlossen, es diesem seinem Lieblingskinde an keinen äußerlichen Zierrathen fehlen zu lassen; um es bei allen beliebt zu machen, er that ihm das prächtigste Kleid an, und schmückte es mit allem, was die Kunst hervorbringen konnte, seine Reize zu erheben,

hen, oder mehr auszubilden. Da er zugleich Verfasser, Schauspieler und Directeur war, so nahm er die ganze Einrichtung des Drama über sich, und vernachlässigte nicht das geringste davon; er verbesserte die Decorationen und Scenen, brachte seine Schauspieler auf ein regelmäßiges und wohl angelegtes Theater, hob seine Helden auf Cothurnen oder Halbstiefeln, erfand die Masken, und führte glänzende Kleider mit langen Schleppen ein, die den Schauspielern ein majestätisches und erhabnes Ansehen gaben.

Von diesem Zeitpunkt an müssen wir das Trauerspiel als ein zierliches und edles Gebäude betrachten, das nach den Regeln der Kunst, Symmetrie und Proportion erbauet worden; davon ein jeder Theil an sich schön, dauerhaft und fest ist, und zugleich zu der Schönheit, Nutzbarkeit und Dauer des ganzen Gebäudes beyträgt. Sophocles und Euripides studirten den von Aeschylus entworfenen Plan auf das sorgfältigste, verbesserten ihn durch ihren erhabnen Geist und Beurtheilungskraft, und brachten das Trauerspiel in kurzer Zeit bis zu der höchsten Stufe der Vollkommenheit, von der es nach und nach zu der Einführung des römischen Drama herabsank b).

A 3

2. Ka-

b) Aeschylus hatte nur zwey Personen auf das Theater gebracht, die zusammenhängende Gespräche mit einander führten. Sophokles stellte nach Gelegenheit auch wol drey zugleich auf, die mit einander redeten; er erfand noch bessere Verzierungen der Bühne, und richtete die Lieder des Chors, die zwischen jeder Handlung gesungen wurden, so ein, daß sie sich auf das Trauerspiel bezogen,

2. Kapitel.

Von dem Prolog, dem Episodion, Exodum und Chor.

Nachdem wir einen flüchtigen Blick auf den Ursprung und die Einrichtung des alten Drama geworfen haben, so wollen wir nun von den Theilen desselben reden, die aus dem Anfange, dem Mittel und dem Ende bestanden, oder mit den Worten des Aristoteles zu reden: In dem Prolog, dem Episodion und dem Exodum. Hieher gehört auch die Vorschrift des Horaz, daß ein Stück fünf Akten haben müsse: *Neve minor, neu sit quinto productior actus*, daraus folgt aber keineswegs, daß es auch immer so viel gehabt hat: Die griechischen Trauerspiele geben uns einen überzeugenden Beweis, daß an dergleichen nie gedacht worden. Verschiedene Kunstrichter haben frenlich dem Chor ein Amt gegeben, das ihnen der Dichter nie angetröfen: indem sie aus den Zwischenzeiten, die mit Gesängen ausgefüllt wurden, Akte gemacht haben. —

Ob

gen, welches vorher nicht beobachtet war. Euripides erhielt dieses alles in seiner Vollkommenheit, und machte den Inhalt seiner Stücke rührender und philosophischer. Diese und andere Dichter suchten auch ihre Spiele lehrreich zu machen. Sie streueten die vortrefflichsten Sittenlehren und Tugendssprüche ein, und die Gesänge des Chors enthielten moralische Betrachtungen, Gebete und Lobgesänge.

Ob es gleich augenscheinlich ist, daß vielmehr die Chöre dazu dienten, dem Dreyen in dem Drama, welches aus der Abtheilung in Akte notwendig entstehen mußte, vorzubeugen.

Der Prolog des alten Trauerspiels enthält alle Umstände, die man notwendig wissen muß, um das ganze Stück desto besser zu fassen und zu verstehen: dahin gehört der Ort, wo die Handlung vorgehet; die Zeit, wenn sie anfängt, die Namen und Charaktere der Personen, die darinn vorkommen, und ein solcher Abriss der Handlung, des die Neubegierde der Zuschauer rege macht, ohne sie doch zu genau mit der Einrichtung und Ausführung bekannt zu machen a).

Das Epitodion ist der ganze Theil der Tragödie, der zwischen den Gesängen oder Zwischenspielen des Chors geredet wird; er kömmt mit unserm zweyten, dritten und vierten Akt überein, und

A 4

begreift

- a) Da die Einrichtung der lateinischen Schauspiele schon von den Griechen abwich, so war auch dasjenige, was sie den Prolog nannten, nicht mehr das, was er der ersten Anlage nach seyn sollte. Das, was Aristoteles unter dem Prolog versteht, ist die Erklärung des Zustands der Sachen, worinn sich dieselbe bey dem Anfang der Handlung befinden. Er stehet also mit dem folgenden in der genauesten Verbindung. Wenn wir aber den Terenz oder Plautus aufschlagen, so enthält ihr Prolog eine Vertheidigung oder Empfehlung des Dichters und seiner Arbeit, oder auch bisweilen den Inhalt des Stück; und er kann ohne Nachtheil des Ganzen wegbleiben. Sinegen das, was Aristoteles Prolog nennet, sind die ersten Scenen des Stück; und bey den neuen Dichtern kann man dem ersten Akt diesen Namen beylegen.

Grundsätze der dramatischen Kritik.

begreift die ganze Intrigue oder Verwickelung der Handlung, die bey den besten alten Verfassern erst nach dem letzten Gesange des Chors entwickelt wird. Aus der Anlage und Einrichtung desselben kann man die Fähigkeiten des Dichters am besten beurtheilen, wie es denn auch insgemein den Werth des Stücks bestimmet und sein Schicksal entscheidet. Hier muß der Dichter alle seine Kunst anwenden, und dem sonst gar zu schnellen Lauf der Fabel durch die Einflechtung eines neuen Umstandes Einhalt zu thun, der die Personen in frische Schwierigkeiten verwickelt, die Aufmerksamkeit der Zuschauer ermuntert, und sie gleichsam unvermerkt auf den natürlichsten Schluß und Entwicklung des Ganzen vorbereitet b)

Das *Epsdium* ist derjenige Theil, der nach dem letzten Gesange des Chors hergesagt wird. Es hat eine Aehnlichkeit mit unserm fünften Akt, und enthält die Entwicklung oder den Ausgang des Stücks, nach welchem, der Anmerkung der Kunstrichter zufolge, ein Gesang des Chors nur langweilig und unnöthig seyn würde, denn was nach Endigung der Handlung gesagt wird, kann nicht zu kurz seyn c).

Der

b) Da *Episodion* ein eingeschobnes Stück heißt, und dieser Ausdruck noch bey uns gewöhnlich ist, eine eingeschobene Nebenfabel in der Haupthandlung zu bezeichnen, so würde diese Benennung der ganzen Haupthandlung fremde scheinen, wenn man sich nicht erinnerte, daß die Chöre zuerst die Hauptsache machten, und der Dialog nachher eingeschaltet wurde.

c) Wenn gleich der Chor viele Trauerspiele schließt, so thut ers nicht als Chor, sondern als Person, und sein Gesang

Der Chor gab, wie wir oben angemerkt haben, den ersten Entwurf zu einem Trauerspiel, und war gleichsam der Schlüsselstein des ganzen Gebäudes; von dem großen Haufen ward er als eine gottesdienstliche Ceremonie mit einer abergläubischen Ehrfurcht betrachtet; es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß die ersten Verfasser eines regelmäßigen Drama den Vorurtheilen des Volks gern nachgaben, und ihn aus diesem Grunde unter vielen andern dem Trauerspiel einverleibten. Deswegen finden wir auch die Chöre des Aeschylus ihren ersten Dienst wiederum verwalten; das Lob der Längsgöttheiten, Halbgötter und Helden hersagen; sich der bedrängten Tugend annehmen und durch und durch von Sittenlehren und religiösen Gesinnungen überfließen, die wir in den Schriften der Alten zu ihrem vorzüglichsten Ruhm und Ehre finden.

Die Alten hielten es für höchstunwahrscheinlich, daß eine große oder interessante Begebenheit ohne Zeugen geschehen konnte; deswegen bestunden ihre Chöre aus solchen Personen, von denen man natürlicherweise vermuthen konnte, daß sie dabey zugegen gewesen wären; Personen, deren Situation sie so sehr an der Begebenheit der Fabel Antheil nehmen lassen konnte, daß ihre Gegenwart nützlich und nothwendig würde; denen sie aber dennoch nicht

A 5

so

Gesang enthält nur eine kurze Betrachtung über die vorgestellte Begebenheit, die aus so wenigen Zeilen besteht, daß sie unmöglich zu den Gesängen des Chors gerechnet werden kann.

so sehr anging, daß sie unfähig seyn könnten, den Dienst zu verrichten, dazu sie bestimmt waren, nemlich dienlichen Rath zu geben, und schickliche Betrachtungen über alles, was in dem Lauf des Stücks vorkommt, anzustellen; zu diesem Ende war ein Choriphäus oder Anführer, der die Aufsicht über das Chor hatte, und es zurecht wies; dieser redete auch im Namen aller übrigen dazwischen, und führte die Tänze und Gesänge in dem Zwischenspiel auf.

Der Chor hatte noch ein anderes Amt. Es mußte nemlich den Zuhörer während des Stillstands des und der Zwischenzeiten der Handlung, durch eine der Sache angemessene Ode oder Lied, das von selbst aus den Zufällen des Drama entstand, oder mit dem Gegenstand derselben verknüpft war, erquickten. Hier ließ der Verfasser insgemein seiner Einbildungskraft freien Lauf, zeigte seine dichterische Fähigkeiten, entfernte sich bisweilen und vielleicht ja oft von dem Ort der Handlung, und streifte in das Gebiet der Phantasie umher. Demobngesachtet war die Versammlung mit dieser kurzen Erholung und angenehmen Abwechslung zufrieden; von der Macht der Melodie und von der Vortreflichkeit der Komposition gerührt, verziehen sie dem Dichter gern, und kehrten gleichsam mit verdoppelter Aufmerksamkeit zum Verfolg der Hauptsache zurück. Diesem Theile des alten Chors haben wir einige der edelsten, erhabensten Stücke der Dichtkunst und der schönsten Gesinnungen, die die Werke der griechischen Tragödienschreiber zieren, zu verdanken.

Anfänglich war wahrscheinlicherweise die Anzahl der Personen, aus denen der Chor bestand, unbes

unbestimmt, und nach den Umständen und Stoff des Stücks veränderlich. Aeschylus soll, der Anzeiger nach, nicht weniger als fünfzig in seinen Lumeniden unter der Gestalt der Furien auf die Bühne gebracht haben, die der Dichter durch seine Kunst, in Ansehung ihrer Kleidung, Geberden und ganzen Ansehens, so fürchterlich zu machen wußte, daß die ganze Versammlung erschrock, und verschiedene Weiber auf der Stelle abortirten. Das Volk gerieth durch diesen Zufall in eine solche Unruhe, daß sogleich eine Verordnung erschien, den Chor auf zwölf Personen einzuschränken: dem Sophocles wurde nachher erlaubt, noch drei hinzuzuthun, und wir haben Ursache zu glauben, daß dieses auch bey den folgenden Dichtern zur Richtschnur genommen wurde.

Der Chor blieb die ganze Vorstellung des Stücks über auf der Bühne, es mußte denn seyn, daß ein sehr außerordentlicher Umstand dessen Abwesenheit erforderte; dieses nöthigte den Dichter, die Handlung an einander zu hängen, weil es sonst keinen Grund haben könnte, warum der Chor auf dem Platze blieb, wenn die Sache, um welcher willen er dahin gekommen war, ihre Endschafft erreicht hatte: hiedurch ward denn auch die Einheit der Zeit erhalten; denn wenn der Dichter in seinem Stück eine Woche, einen Monat oder ein Jahr zusammengesogen hätte, wie könnten die Zuschauer glauben, daß die Leute, die sie vor sich sahen, so lange ohne Essen, Trinken und Schlafen verweilen könnten. Durch den Chor ward also die Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts erhalten, die Verwickelungen

wickelungen zubereitet, und die Lehre des Stücks eingeleitet. Der Chor diente ferner zur Erholung und Belustigung des Zuschauers, er besorgte und ordnete die Musik, machte einen Theil der Decoration aus, und mit einem Wort, lief durch das ganze Stück fort, und besetzte alles.

3. Kapitel.

Von den Versen, der Recitirung und der Musik.

Die Alten betrachteten die Dichtkunst gewissermaßen als eine Kunst Verse zu machen, die gesungen werden können. Sie sahen die Worte nicht nur als Zeichen, sondern auch als Töne besonderer Begriffe an, die durch den Bestand der Musik alle Leidenschaften der menschlichen Seele auszudrücken vermochten. Die Zuschauer bey den Alten waren sämtlich hiezu gewöhnt, denn die Kenntniß der Musik war eines von den ersten Stücken ihrer Erziehung, der sie in ihrem ganzen Leben mit solchem Eifer oblagen, daß der Vorwurf einer Unwissenheit in derselben eine Beschimpfung war; sie rührte daher nicht nur das Ohr, sondern auch das Herz. Wenn fürchterliche oder unangenehme Gegenstände vorgestellt wurden, so bestunden die Worte aus rauhen mistönenden Silben, die dem Ohr widrig klangen, und dadurch von der genauesten Vorstellung derselben den besten Eindruck machten. Sollte hingegen das Große, das Schöne, das Zärtliche

Zärtliche der Einbildungskraft des Zuschauers geschildert werden; so war auch die Sprache demselben sorgfältigst, ja oft gar zu sehr angemessen.

Die Griechen, welche sich überaus viele Mühe gaben, ihre Sprache auszubessern, und ihr den höchsten Grad der Vollkommenheit zu ertheilen, wendeten mehr als gewöhnlichen Fleiß auf ihre Verse. Das Sylbenmaaß ward aufs genaueste bestimmt. Zu den verschiedenen Arten der Dichtkunst hatten sie unterschiedene Worte, einen unterschiedenen Dialect, und ein unterschiedenes Sylbenmaaß, und keines that in die Rechte und Freyheiten des andern einen Eingriff. Nur das Trauerspiel als das Oberhaupt maßte sich eines besondern Anspruchs auf alle an, und alle Versarten wurden, wie es kam, zur Zierde und Verschönerung eines Stückes gebraucht. Gemeiniglich bedienten sie sich in dem Stück selbst der Jamben, weil diese, nach Aristoteles Urtheil, dem gewöhnlichen Gespräch am nächsten kommen, und daher dem Dialog am angemessensten sind. Unterdessen ward doch diese Regel nicht beständig und unveränderlich beobachtet, sondern man gieng zuweilen mit Ueberlegung davon ab: Das Metrum wechselt nicht nur in den Gesängern des Chors, sondern auch in andern Stellen sehr häufig, insgemein aber da, wo das Stück am interessantesten und rührendsten wird, und es ist höchst wahrscheinlich, daß hier auch in der Musik und den Instrumenten, die den Gesang begleiteten, eine Veränderung vorgenommen wurde. Ein glücklicher Umstand für den Dichter; indem die Versammlung, welche endlich von der Wiederholung einer

ley

74 Grundsätze der dramatischen Kritik.

ten Töne, und wenn sie noch so wohlklingend sind, es müdet; dadurch eine angenehme Abwechslung erhält.

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die theatralische Declamation der Alten in Noten gesetzt und geschrieben war, und das ganze Stück von Anfang bis zu Ende, ausser den Chören, eine Art von Recitativ gleich unsern jetzigen Opern war a). Zu dieser Vermuthung veranlassen mich der Vater Merestrier und verschiedene andre Gelehrte, nach deren Meinung der Kirchengesang seinen Ursprung von der Schaubühne hat, indem in den ersten Zeiten des Christenthums die Theater offen waren; es ist auch gar nicht unwahrscheinlich, daß das gemeine Volk die Leidensgeschichte unsers Heylandes nach Art der Trauerspiele recitirte; so viel ist gewiß, daß bey den Engländern, so wie bey vielen andern Nationen, die ersten Trauerspiele von geistlichen Charakteren handelten, und an manchen Orten noch bis auf diesen Tag dergleichen aufgeführt werden b).

a) Die Declamation der theatralischen Gesänge der Alten war kein eigentlicher musikalischer Gesang, sondern sie war wie die unsrige; aber sie war componirt, und ward von dem Generalbasse (der gemeinlich aus Flöten und andern Blasinstrumenten bestand,) unterstützt, dessen Geräusch allem Ansehen nach dem Geräusch gemäß eingerichtet war, welches ein Mensch im Declamiren macht. Und welches lange so stark und durchdringend nicht ist, als das, was er im Singen machen würde. Cicero und mehr andere Schriftsteller bestätigen es, daß der Schauspieler bey dem Recitiren von den Instrumenten begleitet wurde.

b) Auch unter den alten deutschen Schauspielen finden sich viele vom geistlichen Inhalt; wie man aus dem Gottschedischen

Das ganze Stück ward von der Musik begleitet, und der Schauspieler, der es hersagte, hatte sonst wenig zu thun, als die Anweisung des Dichters sorgfältig zu beobachten. Der Accent eines jeden Wortes war bestimmt; Zeit, Dauer und Rhythmus einer jeden Sylbe war von dem Tonkünstler festgesetzt, er konnte also nicht leicht irren oder ein Versehen machen. Es stand dem Schauspieler nicht frey, wie bey uns, schöne Gedanken und Sprache durch einen unrecht darauf gelegten Nachdruck, und falsche Aussprache, durch schnelles Herausplappern und flüchtiges Ueberhüpfen einiger and durch eine ekelhafte monotomische Ausdehnung anderer Theile seiner Rolle, zu verhinzen; er mußte sowol seine Stimme als seinen Verstand cultiviren.

Obgleich die Musik durch das ganze Stück fortsetzt, und dem Akt du Vos zufolge sogar der Kunst der Gebarden zu Hülfe kam, so glaube ich doch, daß sie hauptsächlich ihre Macht zu den Gesängen aufgehoben, wo Dichtkunst und Musik mehr Freyheit und Abwechselung als in den andern Theilen des Drama erlaubten. Inzwischen ist es gewiß, daß die Musik auf dem alten Theater ihre verschwifteste Wissenschaft allezeit begleitete, ihr bey-

stand,

Schwedischen dramatischen Vorrath oder Verzeichnisse der deutschen Schauspieler sehen kann. Und es ist ausgemacht, daß die ältesten Spiele gottesdienstliche Schauspieler gewesen, die an den Festen zum Andenken der Geburt und des Leidens Christi in Kirchen und Klöstern aufgeführt wurden. Aber diese hatten ein trauriges Ansehen. Biblische Geschichte, Religionswahrheiten und die niedrigsten Possen waren unter einander gemischt.

hand, sie belebet und unerschöpfte, und kurz zu sagen, in allem Betracht ihre Freundin und Mitspielerin war.

Ich kann nicht umhin, bleiben zu bemerken, wie sehr viele Talente derjenige zu den Zeiten des alten Trauerspiels besitzen mußte, der sich mit der dramatischen Dichtkunst beschäftigte. Denn ausser allen andern Eigenschaften mußte er nothwendig alle Arten der Verse kennen, in der Musik vollkommen geschickt seyn, und die Fähigkeit besitzen, alle Stellen, Bewegungen, oder wenn wirs so nennen wollen, Tänze des Chors anzuordnen. Welche Einsichten! unser jetziges Zwergengeschlecht dramatischer Schriftsteller, deren zusammengestückte oder übersezte Stücke sich seit einiger Zeit den Namen des Trauerspiels zugeeignet haben, die einen Theil ihrer guten Aufnahme mehr ihrer Verschlagenheit als ihrem Kopf, und den andern dem falschen Geschmack unserer Zeiten, wie auch dem wahren Verdienst einiger Hauptchauspieler zu danken haben, diese, sage ich, vermögen nicht einmal zu jener Höhe hinaufzuschauen c).

Ben dem allen hat der Gebrauch der Musik im Trauerspiel ben den neuern Kritikern viel Zweifel und Streitigkeiten verursacht. Dacier hält sie keineswegs

c) So fruchtbar England in den vorigen Zeiten an großen dramatischen Dichtern gewesen, so wenige findet man deren gegenwärtig. Die Engländer fangen an die Franzosen zu plündern, oder auch alte kömliche Stücke nach dem heutigen Geschmack umzuschaffen; und die komische Opern werden eben so sehr Mode, als sie es seit einiger Zeit in Frankreich sind.

Feineswegs für nothwendig, und tadelt den Aristoteles seines Vorfalles wegen ungemein d). Dem ungeachtet scheint es eine ausgemachte Sache zu seyn, daß die Musik auf der alten Bühne ein ungemein schöner Zusatz zu der Dichtkunst war, und zur Verfeinerung des griechischen Drama vieles bezeugt. Wie weit sie sich aber zu der jetzigen Einrichtung der Stücke schicken würde, läßt sich vielleicht nicht so leicht auflösen, ob wir gleich aus einigen auf unsern Bühnen gemachten Versuchen z. B. bey Opfern, Protektionen u. d. gl. Ursache haben zu glauben, daß sie die gewünschte Wirkung haben würde, wenn man sie sparsam und mit Ueberlegung brauchte.

4. Ka

Wenn die Tragödie ohne Musik bestehen kann, (schreibt Dacier in seinen Anmerkungen über das 6. Kapitel der Dichtkunst des Aristoteles,) so kann sie auch weit eher ohne Musik bestehen. — Wenn etwas in der Welt ist, welches sich zu einer tragischen Handlung nicht schickt, sondern ihr ganz zuwider ist, so ist es gewiß die Musik. — Aristoteles würde uns daher einen sehr großen Gefallen gethan haben, wenn er angemerkt hätte, wie man die Musik in der Tragödie für nothwendig haben halten können. So aber sagt er bloß, daß ihre ganze Gewalt schon bekannt sey, welches nur so viel beweiset, daß jedermann von der Nothwendigkeit derselben überzeugt gewesen, und die wunderbaren Wirkungen empfunden habe, welche der Gesang in diesen Gedichten hervorgebracht, in welchen er aber doch nur zwischen den Alten gebraucht wurde.

4. Kapitel

Von den Masken der Alten a).

Ob sich gleich die Römer der ersten Erfindung der Masken angemahet haben, und nach dem Diomedes *), Roscius Gallus der erste gewesen, der, den Fehler seiner schielenden Augen zu verbessern, auf der Bühne eine Larve getragen, so ist doch die Meinung derer vorzuziehen, auch durchgängiger anaenommen, welche es behaupten, daß sie vom Aeschylus bey der ersten Einrichtung des Drama in Griechenland zuerst eingeführt sehn. Dieser Gebrauch hat sich zum Theil auf einigen neuern Bühnen erhalten, und noch tragen verschiedene Personen der italiänischen Komödie Masken; auch ist es (dem Abt du Bos zufolge) noch nicht lange her, als man sich ihrer sehr öfters auf dem französischen Theater bey Vorstellung der Comedien bediente.

Die alten Schauspieler hatten sowohl in dem Trauer- als Lustspiele verschiedene Arten von Masken, die sie häufig veränderten: denn diejenigen, die sich mit der Bühne beschäftigten, hielten damals

a) Dieses ganze Kapitel hat der Verfasser aus des Abtes du Bos kritischen Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey, und dessen 3. Theil, der von den theatralischen Vorstellungen der Alten handelt, entlehnt. Man lese den 12. Abschnitt nach. Ueberhaupt hat er dieses Werk sehr genützt.

*) Diomed. L. 3.

niemals dafür, daß einer Person von einem gewissen Charakter eine gewisse Gesichtsbildung so wesentlich zukomme, daß sie es zu einer vollständigeren Vorstellung dieses Charakters für nöthig hielten, eine Abschilderung der dazu erforderlichen Maske mitzutheilen. Deswegen fügten sie nach der Beschreibung einer jeden Person, so wie sie sie ihren theatralischen Stücken unter der Ueberschrift: Personen des Drama vorzusehen pflegten, gewöhnlich eine Abschilderung der Masken bei, und hielten dieses für eine nothwendige Nachricht.

Da sich aber diese Theaterzerrathen zu dem häufigen Gebrauch nicht so leicht reimen, so will ich hier von den hauptsächlichsten Vortheilen derselben auf der alten Bühne etwas erwähnen. Der Gebrauch der Masken diente dazu, daß man keinen besetzten Schauspieler die Rolle eines jungen Liebhabers spielen sahe. Hypolit, Hercules und Nestor erschienen allemal mit einem kennlichen Kopfe auf der Bühne, der sich zu ihrem bekannten Charakter schickte. Die Maske, in der der Schauspieler sich zeigte, kam allezeit mit seiner Rolle überein; man sehe daher niemals einen Aktor die Rolle eines ehrlichen Mannes mit der Gesichtsbildung eines vollkommenen Betrügers spielen. Wenn die Componisten der Deklamation, sagt Quintilian b),

B 2

b) Quint. Inst. L. XI. C. 3. Itaque in his, quae ad scenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutuuntur, ut sit Niobe in tragedia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comœdiis vero praeter aliam observationem, qua servi, lenones, parasiti, rustici, milites, vetulae,

ein Stück auf das Theater bringen, so wissen sie sogar aus den Masken das Pathetische zu ziehen. In dem Trauerspiel erscheint Medea mit einem traurigen Gesicht; und Medea kündigt ihren Charakter durch ihre wilde Gesichtsbildung an. Stärke und Muth sind auf der Maske des Hercules gemahlt, und des Ajax seine schildert einen Menschen, der ganz außer sich und voll Wuth ist. In den Lustspielen haben die Masken der Sklaven, der Kuppler, der Schmaroher, der Bauern, der Soldaten, der alten Weiber, der Buhlschwestern, der Sklavinnen, jede ihren besondern eigenthümlichen Charakter. Aus der Maske kann man den mürrischen Alten, von dem gutartigen Greis, den sitzsauren Jüngling, von dem ausschweifenden Wildfang, ein junges Mädchen von einer Marrone unterscheiden. Wenn der Vater, der in dem Lustspiel der Hauptcharakter ist, manchmal vergnügt und manchmal verdrieslich seyn soll, so muß eine von den Augenbraunen auf seiner Maske gerunzelt und die andere glatt seyn; und er wendet eine besondere Aufmerksamkeit an, dem Zuschauern diejenige Seite seiner Maske zu zeigen, die sich zu seiner gegenwärtigen Stellung schickt.

Hierdurch

vetulae, meretriculae, ancillae, senes austeri ac mites, juvenes severi ac luxuriosi, matronae, puellae inter se discernuntur, pater ille cujus praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio. Atque id ostendere maxime latinis actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus congruat.

Hierdurch machten die Masken diejenigen vor-
trefflichen Stücke sehr wahrscheinlich, wo die Ver-
wickelung aus der Irrung entsteht, nach welcher
einige von den spielenden Personen, eine Person
für die andre nehmen. Der Zuschauer, der sich
selbst irrte, wenn er zwey Schauspieler, deren
Masken einander so ähnlich als möglich waren, un-
terscheiden wollte, konnte sich leicht vorstellen, daß
sich die Schauspieler ebenfalls betrügen. Er ließ
sich also von der Voraussetzung, auf welche die
ganze Verwicklung des Stück's gegründet war, leicht
blenden: dahingegen diese Voraussetzung bey uns
so unwahrscheinlich ist, daß es uns große Mühe
kostet, uns derselben zu überlassen. In verschiede-
nen dramatischen Stücken, deren Verwirrung haupt-
sächlich auf diesen Irrungen beruhet, bemerkt man
an den Personen, die zu jener Verwirrung Anlaß
geben, den Unterschied ganz deutlich; wie ist es
denn möglich, sich einzubilden, daß die übrigen
Schauspieler, die ihnen noch näher sind, sich darinn
betrügen sollten. Bloss der Gewohnheit, uns allen
Voraussetzungen, die der Gebrauch auf dem Thea-
ter eingeführt hat, zu überlassen, deren Ungereimts-
heit die häufige Vorstellung derselben auslöscht,
haben wir es bezumessen, daß man sie übersieht.

Die Masken verschafften bey den Alten auch die
Bequemlichkeit, daß Mannspersonen weibliche Rol-
len spielen konnten, die im Declamiren eine stärker
e Lunge erfordern, als das Frauenzimmer gemeinis-
g lich hat, besonders, wenn die Stimme in einem
so weitläufigen Platz, als die römischen Theater
waren, gehört werden soll. Verschiedene Stellen

der Alten und unter andern eine Erzählung des Aulus Gellius von einem Zufall, der sich mit einem Komödianten, Namens Polus, der die Electra spielte, zutrug, beweisen in der That, daß es gebräuchlich gewesen sey, weibliche Charaktere von Männern vorstellen zu lassen c).

In der alten griechischen Komödie, in der der Dichter die Freiheit hatte, lebende Bürger aufzuführen, trug der Schauspieler ebenfalls eine Maske, die der Person gleiche, welche in dem Stücke abge- schildert werden sollte. Es hat also Sokrates auf der atheniensischen Bühne sich selbst sehen können, als ihn Aristophanes in dem Lustspiel, die Wolken, auftreten ließ. Ohne die ungezähmte Freiheit dieses Gebrauchs zu untersuchen, können wir ihm doch seinen großen Nutzen in Ansehung der deutlichen Abschilderung der Person nicht absprechen; indem der Dichter nur einige Hauptzüge seines Gemüths zeichnen durfte; das übrige that der Maler.

Wer kann aber ohnerachtet alles dessen, was wir zum besten der alten Masken angeführet haben, ihnen

- c) Aulus Gellius erzählt, daß dieser Polus, wie er zu Athen die Electra gespielt, mit einer Urne in der Hand auf das Theater gekommen sey, in welcher wirklich die Asche eines seiner Kinder, welches er kürzlich eingebüßet hatte, verschlossen gewesen. Dieses sey an der Stelle geschehen, wo Electra mit einer Urne, in der sie die Asche ihres Bruders Orest zu seyn glaubet, auf der Bühne erscheinen muß. Da nun Polus, als er die Urne angeredet, sehr gerührt gewesen sey, so habe er die ganze Versammlung in Bewegung gesetzt. Cic. de Off. Lib. p. Aul. Gell. L. 7. C. 5.

ihnen so ergeben seyn, daß er nicht die natürlichen Gesichtszüge denen von der Kunst erfundenen vorziehen sollte. Es ist wahr, sie gaben ihrer Gesichtsbildung dadurch, daß sie die Masken oft veränderten, und nachdem es die Umstände mit sich brachten, dem Zuschauer bald diese bald jene Seite wiesen, alle mögliche Verschiedenheit; aber derjenige, der einen Garrick durch die unwiderstehliche Begleitung seiner Gesichtszüge donnern und blitzen, gefrieren, und aufthauen gesehen, wird sich gewiß mit Verachtung von dem wegwenden, was dessen Stelle nur so schwach und mangelhaft ersetzt.

Dieses bringt mich daher auf die Gedanken, daß die Alten selbst, die, um ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, selten ohne die besten Gründe jemals von der Natur abwichen, gewiß die Masken abgeschafft haben würden, wenn sie nicht ihre Ursachen dazu gehabt hätten. Es waren nämlich ihre Bühnen sehr weitläufig, und ohne Dach oder feste Bedeckung, daher waren die Masken dem Schauspieler sehr nützlich, indem sie seiner Stimme zu Hülfe kamen, so daß er von allen Zuschauern gehört werden konnte. Ueberdem war es unmöglich, daß die Zuschauer die feinem Veränderungen des Gesichts hätten wahrnehmen können, indem sie auf zwölf Klafter von der Bühne entfernt waren, dazu waren denn die Masken eingerichtet, um auf eine solche Entfernung, die Gesichtszüge, die sie abbilden sollten, kennbar zu machen d).

B 4

5. Ka:

d) Ich kann nicht umhin, eine Beschreibung von den Masken hinzuzufügen, die ich in einem neuern franz. Schrift:

5. Kapitel.

Von der Vertheilung der theatralischen Declamation zwischen zwey Schauspielern, deren einer recitirte, indem der andere die Geberden machte a).

Es ward die Declamation der theatralischen Stücke zwischen zwey Schauspielern getheilet, deren einer recitiren mußte, indem der andere die Geberden machte. Vielleicht geht es nicht gut an, diesen

Schriftsteller findet: "Man muß sich die Larven, deren
"sich die griechischen Schauspieler mit so viel Vortheil
"bedienten, nicht wie die groben Larven unsrer Tänzer
"vorstellen. — Die Maske der Alten, war eine sehr
"delikate, künstlich zubereitete Haut, fast so fein als
"die Epidermis, und ließ Augen, Mund und Ohren
"ganz frey. Auf dieser Haut zeichnete man mit ge-
"schickter Hand die Züge nach, welche eine Rolle ka-
"rakterisiren sollten. Man hatte die glückliche Freyheit
"hier abzuwechseln. Die Bewegungen der Seele wur-
"den unter dieser dünnen fast durchsichtigen Hülle nicht
"erstickt. Das Spiel der Muskeln und Fibern druckte
"sich, und zwar sehr merklich, darauf aus. Zudem
"malen sich die Lebhaftigkeit und das Gewirre der Leidens-
"schaften meistens am Mund und in den Augen; sie
"wurden von der Stimme und der Geberde unterstützt;
"und vielleicht vermehrte sogar eine kleine Hinderniß
"die Bemühung des Schauspielers. Weil er auf der
"einen Seite verlor, so war er darauf bedacht, auf
"der andern so viel berebter zu seyn. Einige feine
"Schattirungen konnten schon aufgeopfert werden; dar-
"für muß man aber auch das genaue Verhältnis, das
"zwischen der Gesichtsbildung und dem Charakter war,
"ein kostbares Verhältnis, das die Täuschung hervor-
"brachte

diesen dem Anschein nach seltsamen Gebrauch mit unserm jetzigen Schauplatz, zu reimen. Es lassen sich ~~in~~ ⁱⁿ dessen viele Gründe angeben, die zur Erläuterung dieser Gewohnheit dienen, welche ich dem

B 5

Leser.

“brachte und unterhielt, nicht für etwas geringes halten. — Es ist zu glauben, daß die Alten, die uns Werke hinterlassen haben, welche für Muster des Verstandes und des Gefühls gehalten werden, zu eifersüchtig auf ihr Vergnügen, zu verliebt in eine Kunst waren, die mit ihrer Politik und Religion zusammenhing, als daß sie nur so obenhin den Gebrauch der Masken eingeführt hätten, wenn die Erfahrung sie nicht gelehrt hätte, daß die Kunst dabey gewinnt, und daß die Erzählung ohne Maske, wie anfangs geschah, jener Wahrheit, der sie mit so viel Eifer nachjagten, weniger günstig wäre.” Neuer Versuch über die Schauspielkunst aus dem Franz. Leipzig 1776. Ich überlasse es den Kunstrichtern, in wie fern sich diese Beschreibung der Masken, besonders in so fern Mund und Augen frey seyn sollen, mit dem vereinigen lasse, was Lucian in dem Gespräch zwischen dem Scythen Anacharsis und Solon sagt: In der Tragödie gehen die Schauspieler auf einer Art von Stelzen einher, und haben Masken vor, die ein auß. rordentlich großes Maul aufsperrten; und was der Abt du Bos meldet, und sich auf eine alte Handschrift des Terenz in der königl. Bibliothek beruft, daß sie den ganzen Kopf bedeckt haben. Sind die Masken so beschaffen gewesen, als oben angeführter ungenannter Schriftsteller sie beschreibt, so fallen viele von den in diesem Kapitel von unserm Verfasser angeführten Ursachen, warum die Schauspieler Masken getragen, weg.

- a) Dieses Kapitel ist ebenfalls ein Auszug aus dem du Bos, und aus dem II. u. 14. Abschnitt des ob erwähnten dritten Theils seiner Betrachtungen genommen.

26 Grundsätze der dramatischen Kritik.

Leser bekannt machen, vorher aber ihm die Vergebenheit, die dazu Anlaß gab, mittheilen will.

Livius Andronicus *), ein berühmter Dichter der ums Jahr 514 nach Erbauung der Stadt, und ungefähr 120 Jahr nach Eröffnung der Bühnen zu Rom lebte, pflegte in einigen von seinen Stücken mitzuspielen. Es war damals gebräuchlich, daß die dramatischen Dichter selbst auf die Bühne traten, und eine Rolle in ihren Arbeiten spielten. Das Volk, welches sich die Freiheit herausnahm, die es noch jetzt in Frankreich und Italien behauptet, daß es sich die Stellen, die ihm am meisten gefallen, wiederholen läßt, schrien so oft bis, oder nochmals; und ließ den armen Andronicus so oft recitiren, daß er endlich ganz heischet ward. Da er also nicht mehr declamiren konnte, so ließ es sich das Volk gefallen, daß er einen Sklaven recitiren lassen durfte, den er vor den Instrumentisten stellte, und unterdessen machte er dieselbigen Geberden, als wenn er recitirte. Nun beobachtete man, daß seine Action nach dieser Erleichterung viel feuriger und lebhafter wurde, indem er jetzt alle seine Kräfte auf die Geberden allein wendete, da ein anderer die Mühe des Recitirens hatte.

Hieraus entstand der Gebrauch, fährt Livius fort, die Declamation zwischen zwey Schauspielern zu theilen, und so zu reden nach den Geberden und der Stellung des Komödianten recitiren zu lassen; und dieser Gebrauch ist so allgemein geworden, daß sie nun nichts weiter, als die dialogischen Zeilen recitiren.

Die

*) Tit. Liv. hist. lib. 7.

Die Kunst der zur theatralischen Declamation sich schickenden Geberden theilte sich in drey verschiedene Methoden. Die erste lehrte die *Emmenlia*, oder die zur tragischen Declamation sich schickenden Geberden. Die zweyte, *Kordax*, diente zu der Declamation der Lustspiele, und die dritte zeigte *Sicinnis* oder Geberden, die sich zu der Recitirung derjenigen dramatischen Stücke schickten, die von den alten Satyren genannt wurden. Die Personen, die in diesen drey Gattungen von Gedichten auftraten, hatten verschiedene einer jeden Art besonders eigne Geberden.

Wie war es aber möglich, werden einige sagen, daß die Alten diese Methoden schriftlich entwerfen, und Zeichen und Charakter erfinden konnten, welche alle Stellungen und Bewegungen des Körpers ausdrückten? Ich weiß es in der That nicht, aber die Chorographie des Feuillée, die ich auf das Ansehen des Abt du Bos anführe, zeigt uns die Möglichkeit. Es ist nicht schwerer aus Zeichen Geberden machen zu lernen, als man daraus Schritte und Figuren zu machen lernen kann. Daß aber letzteres möglich sey, soll das Buch des Feuillée lehren.

Ob wir gleich den Gebrauch der Geberden in kein Kunstsystem gebracht haben, und aus Mangel einer hinlänglichen Kenntnis dieser Sache, die Gegenstände nicht so sehr, als die Alten zergliedert haben, so siehet es doch ein jeder, daß auch bey uns das Trauer- und Lustspiel, ein jedes seine ihm eigne Geberden habe. Die Bewegung, die Stellung, die Geberden, sind bey unsern Schauspielern, wenn sie eine Tragödie aufführen, nicht von derselbigen Art,

Art, als wenn sie eine Comödie vorstellten. Von der bloßen Natur geleitet, lassen sie uns gewissermaßen die Grundsätze empfinden, nach denen die Alten ihre theatralischen Geberden theilten, und in drey verschiedene Methoden absonderten. Denn die Natur, sagt Cicero, hat einer jeden Bewegung des Gemüths ihren eignen Gesichtsausdruck, Ton und Geberde gegeben b).

Man findet bey dem Quintilian in demjenigen Kapitel, wo er weitläufiger als an irgend einem andern Ort, von den für einen Redner sich schickenden Geberden redet, verschiedene Dinge, aus welchen deutlich abzunehmen ist, daß die Comödianten seiner Zeit besondere Schulen gehabt haben, wo sie in der Kunst der theatralischen Geberden Unterricht erteilten. Hiet rath er manchmal seine Schüler von dem ab, was die Comödianten, in Ansehung gewisser besonderer Stücke ihrer Bewegungen lehrten; manchmal aber führt er sie auch als gute Lehrmeister an. Diejenigen, welche die Schauspielkunst lehren, sagt er an einem andern Ort eben dieses Kapitels, halten die Geberde, die man nur mit dem Kopf allein macht, für eine mangelhafte Geberde c).

Man sieht sogar, daß es diesen Lehrern auch an dem nicht gefehlt habe, was man Kunstwörter nennet; denn wenn Quintilian von den Mienen redet, die ein Redner kurze Zeit vorher, ehe er seine Rede anfängt, annehmen muß, wenn die Augen der ganz
 zert

b) Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum et sonum et gestum. Cic. de Orat. 1. 3.

c) Solo capite gestum facere scenici quoque doctores vitiosum putarunt. Quint. L. 10. C. 3.

jen Versammlung auf ihn gerichtet sind, so spricht er: die Comödianten nennen dieses studirte Still-
schweigen einen Vorzug d).

Ich muß nunmehr noch deutlicher, als bisher
gesehen, zu erklären suchen, wie die Action des
Schauspielers, der die Geberden machte, mit der
Ausprache desjenigen, der recitirte, übereinstimmen
konnte. Die alte theatralische Musik hatte zwey
Theile; den hypocrisischen und metrischen. Jenen
lehrete die Kunst, den Takt zu beobachten, wenn
man Geberden machte, so wie dieser die Beobach-
tung desselben bey dem Recitiren zeigte. So daß der
Schauspieler, der recitirte, und derjenige, welcher
Geberden machte, einerley Takte folgen, und zu
verschiednen Zeiten beobachten mußten.

Wir haben aus dem Quintilian gesehen, daß
man ein Verhältniß zwischen den Geberden und
den Worten des Redners festzusetzen suchte, das
mit seine Action weder zu geschwinde noch zu un-
terbrochen sey. Wahrscheinlicherweise rührte diese
Idee daher, weil der Schauspieler, der auf dem
Theater recitirte, blos eine gewisse Anzahl Worte
sagen durfte, mittlerweile der andere eine gewisse
Geberde machte. Dem sey wie ihm wolle, so ist
doch das gewiß, daß sie alle beyde einen und eben
denselben Takt beobachten mußten, der von einer
und eben derselben Person geschlagen wurde, der
die Verse, welche recitirt wurden, vor sich hatte,
und deren Sylben die Zeiten bestimmten. Ueber
diese

d) In hac cunctatione sunt quaedam non indecentes, ut
vocant scenici, morae, Ibid.

Diese Verse wären die Geberden in Notwendigkeit der die Schauspieler Takt vor Takt machen mußten.

Dieses mag nun geschehen seyn auf was Art es wolle, so wissen wir doch, daß die Schauspieler in allen Stücken sehr wol mit einander übereinstimmten. Seneca sagt e): „Es ist zum Erstaunen zu sehen, wie geschickte Komödianten bey allen Reden mit den Geberden fertig sind, und ohnachtet der Geschwindigkeit der Sprache, dennoch die Geberden mit den Worten zu verbinden wissen.“ Wer siehet es nicht ganz deutlich, daß Seneca hier keineswegs von einer Person rede, die beydes zu gleicher Zeit thut, denn an dieser würde es nicht weniger als bewundernswürdig seyn, daß sie in ihren Geberden so schnell als in ihren Worten wären. Das ist eine ganz natürliche Sache; und nur als denn ist es zum Bewundern, wenn ein Schauspieler redet und der andere die Geberden dazu macht.

Aus einer Stelle bey dem Sivo sehen wir auch, daß ein Schauspieler, der eine Geberde wider dem Takt machte; eben so sehr ausgepiffen würde, als derjenige, der in der Aussprache eines Verses fehlerhaft f). Lucian sagt es gleichfalls, daß eine nicht ins gehörige Takt gemachte Geberde bey einem Schauspieler für ein Hauptverbrechen gehalten worden, welches zu dem griechischen Sprichwort Gelegenheitslegenheiten

e) Mirari solemus lenae peritos, quod in omnem significationem rerum et effectuum parata illorum est manus et verborum velocitatem gestus assequitur. Seneca Epist. 121.

f) Histrjo si paululum se moveat extra numerum, aut si versus pronunciatum est syllaba una longior aut brevior, exhibilatur et exploditur. Cic. in Parad.

gegenheit gegeben: einen Solöcismus mit der
 Hand machen.

Es bleibt hiebei nicht der geringste Zweifel übrig,
 daß die alten Komödianten in diesem Theile der De-
 clamation nicht vortreflich gewesen seyn sollten. Sie
 hatten sehr viele natürliche Geschicklichkeit dazu,
 wenn wir sie nach ihren Landesleuten, die unsere
 Zeitgenossen sind, beurtheilen dürfen. Sie wand-
 ten großen Fleiß und Sorgfalt auf ihre Kunst, und
 gelangten zu einem bewundernswürdigen Grad der
 Vortreflichkeit darinn. Wir haben schon verschied-
 bene Stellen angeführet, die dieses beweisen; wir
 wollen nur noch hinzufügen, was ein strenger Kie-
 schenvater davon sagt g); daß diese Geberden eben
 so bezaubernd als die Rede der Schlange gewesen,
 welche das erste Weib verführt.

Ich würde in der Abhandlung von dem alten
 Schauspiel noch viel weitläuftiger seyn können, wenn
 ich mehr die Neugierde zu befriedigen suchte, als
 auf den Nutzen sahe; ich hätte ein weites Feld vor
 mir, wenn ich mich auf umständliche Beschreibung
 der Kleidungen, der Tänze, der Bauart und der
 Einrichtung des Schauplazes u. s. w. einlassen woll-
 te; aber meine Absicht geht blos dahin, dem Leser einen
 zurücksehenden allgemeinen Abriss davon zu geben,
 wenn er zwischen dem alten und neuen Theater Ver-
 gleichungen anstellen will; deswegen bin ich allein bey
 dem wesentlichen stehen geblieben; wer aber mehr
 davon zu wissen verlangt, den verweise ich auf des
 gelehrten und scharfsinnigen Vater Brumoy Thea-
 ter der Griechen, der auch die geringsten Kleinig-
 keiten,

g) Ipse gestus colubrina vis est. Terul. de spect.

keiten, die uns das Alterthum aufbehalten hat, mit mehrerem Fleiße und Gelehrsamkeit, als die Sache vielleicht verdient, untersucht hat.

6. Kapitel.

Von der Tragödie.

Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, die nicht vermittelt der Erzählung, sondern vermittelt des Mitleids und der Furcht a), die

- a) Ich übersehe Furcht, ob ich gleich im Original Schrecken finde. Es ist mir auch nicht unbekannt, daß fast alle Neuern, die von dem Trauerspieler geschrieben, oder die Vorschrift des Aristoteles anführen, Schrecken und Mitleid als Absichten des Trauerspiels angeben. Allein ich folge hierin einem Manne, den ich, als einen unserer klassischen Schriftsteller nur nennen darf, um nicht getadelt zu werden, daß ich den gewöhnlichen Weg verlassen habe. Es ist Herr Lessing, der in der hamburgischen Dramaturgie 2. Th. 171. S. sagt: "Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitleid, und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen, nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Ueberraschende, welches die Idee des Mitleids einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken anstatt des Wortes Furcht herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meyne." — Ferner S. 178. "Seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die

Die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt. Dies ist die Erklärung, die Aristoteles von dem Trauerspiel giebt, und welche von den angesehensten alten und neuen Kunstrichtern für die beste und wahrste angenommen worden ist.

Es giebt Trauerspiele, wo der Rechtschaffne belohnt und der Böse bestraft wird; man kann deneben selbst zwar hier auch eine Stelle einräumen, aber sie bringen nicht so gute Wirkungen wie jene hervor b).

Ein vollkommenes Trauerspiel soll beydes, Mitleid und Furcht, erwecken. Aber bey jenem nimmt das Mitleid an der Person, die wir leiden sehen, Antheil, und die Furcht geht auf uns selbst.

c) Eine ganz unschuldige Person, die in Unglück geräth, muß ebenfalls nie zum Gegenstande desselben gewählt

„Wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können, es ist die Furcht, daß wir der Mitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.“ — Doch, ich höre auf abzuschreiben; man lese selbst von der 169. bis 208. S.

b) Die Bestrafung des Bösen kann vielleicht ein mäscht nehmendes Mitleid in uns erwecken; aber es ist nicht so gewaltsam, als wenn wir einen Unschuldigen leiden sehen. Es begegnet ihm nichts, welches wir nicht während des Stückes sehr oft gewünscht haben, und sind wohl zufrieden, daß es so ausschlägt.

c) Die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht reinigen. Diese Reinigung aber beruhet in nichts anders als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten; da sich nun bey jeder Tugend dieserseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie stehen

gewählt werden. Es ist wahr, sie kann Mitleid und Furcht erregen; jenes aber nur schwach, und dieses in gar keiner Absicht eines moralischen Unterrichts. Eben so wenig darf man auch die Geschichte eines Lasterhaften vorstellen, der sich aus dem Unglück herausreißt und zu einem Glück erhebt; denn dies erregt weder Furcht noch Mitleid, noch sympathetisches Gefühl der Menschlichkeit d). Man muß auch nicht die Unglücksfälle eines vollkommenen Lasterhaften aufführen: denn diese können uns zwar gewissermaßen durch ein Gefühl der Gerechtigkeit angenehm seyn, aber sie erregen unser Mitleid nicht, noch irgend einige Furcht, ausgenommen bey denen, die eben so lasterhaft sind e).

Der

stehet, so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beyden Extremis des Mitleids zu reinigen, verunögnet seyn, welches auch von der Furcht zu verstehen: "Lessing: hamb. Drama. Th. 2. S. 207.

d) Lessing loc. cit. S. 189.

e) Bey dieser Regel, die der Verfasser aus dem Aristoteles anführt, geht er zwar den allgemeinen Weg der Commentatoren; denn auch Home in den Grundsätzen der Kritik, welchen er, aufrichtig zu gestehen, in diesem Kapitel abgeschrieben hat, Dacier und Curtius sagen: daß das Unglück eines Lasterhaften angenehm seyn oder ein Vergnügen machen kann; allein hält man mehrmals angezogene Lessingische gründliche Erklärung dagegen, so wird man finden, das Aristoteles gerade das Gegentheil sage: nemlich eine solche Vorstellung könne Philantropie oder das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit erwecken. Erweckt es aber Gefühl mit seinem Unglück, so ist es uns nicht angenehm, so finden wir kein Vergnügen daran. S. Lessing l. c. S. 190. f.

Der einzige Charakter also, der zur Vorstellung geschickt ist, ist das Mittel zwischen beiden, nemlich ein Charakter, der weder in einem hohen Grade tugendhaft noch in einem hohen Grade lasterhaft ist, dessen Unglück aus keinem vorseßlichen Verbrechen, sondern aus einem nicht gewollten Fehler entsteht.

Wie aber das Trauerspiel nach dieser Beschreibung durch Erregung des Mitleids und der Furcht diese und dergleichen Leidenschaften in uns reinigen könne, läßt sich leicht erklären. Es erregt Furcht und Mitleid in uns, indem es uns die Unglücksfälle vor Augen stellet, in denen unsers gleichen durch unwillkürliche Fehler gerathen; und es künigt diese Leidenschaften, indem es uns mit diesen Unglücksfällen bekannt macht, und uns dadurch lehret, nicht zu sehr davon gerührt zu werden, wenn sie sich wirklich ereignen f).

Aristoteles ist nicht der einzige Kunsttrichter, der diesen Begriff von einem Trauerspiel giebt, ob er gleich seit mehr als zweytausend Jahren in einem solchen Ansehen steht, daß man sein Urtheil schon als entscheidend annehmen kann. Der große Kaiser Marcus Aurelius *) hegt dieselbige Meynung davon in diesen Worten: das Trauerspiel ward zu erst dazu eingeführet, um uns an die Zufälle, die

E 2 uns

f) Dies ist die Erklärung des Dacier, die Hr. Lessing l. c. S. 205 anführet und verbessert; wie er denn auch S. 217 bis 244 das 13. u. 14. Kap. des Aristoteles gründlich erkläret und Corneille widerlegt. Ueberhaupt verdient die Dramaturgie von jedem, der über das Theater raisonniren will, studirt zu werden.

*) Marc. Aurel. Betrachtungen, im 9. B. 6. K.

uns in unserm Leben begegnen, zu erinnern, uns zu unterrichten, daß sie sich nothwendig ereignen müßten, und uns zu lehren, daß uns dasjenige, was wir mit so vielem Vergnügen auf dem Schauplatz sehen, auf dem großen Welttheater nicht uns ausstehlich scheinen dürfe.

Der Nutzen des Trauerspiels ist keineswegs unbedeutend; es lehrt uns die unglücklichsten Zufälle muthig zu ertragen, und beredet den elendesten sich für glücklich zu halten, wenn er seine Widerwärtigkeiten mit denenjenigen vergleicht, die ihm im Trauerspiele vorgestellt werden. Man befinde sich in welchem Zustande man wolle, steht man dem Oedip oder dem König Lear, so wird man sein eignes Leiden gewiß in Vergleichung mit dem ihrigen vor leicht halten müssen. Aber hier bleibt es nicht stehen: es reinigt zugleich alle andere Leidenschaften, die uns in gleiche Verwirrungen stürzen können. Denn indem es uns die Vergehungen zeigt, wodurch sich jene Unglückliche ihr Leiden zugezogen haben, so lehret es uns zugleich auf unserer Hut zu seyn, und reißt uns auf das kräftigste, die Leidenschaft, die an ihrem Unglück einzig und allein schuld war, zu mäßigen und zu reinigen. Auf diese Art wird das Trauerspiel eine nützliche Arznei der Seele, indem es die Leidenschaften durch und durch läutert, und dieses auf eine solche Art verrichtet, daß wir ein Vergnügen daran finden.

Nach dieser kurzen Erklärung vom Trauerspiel wollen wir nun zu den vier Hauptstücken desselben fortgehen. Es sind diese: die Fabel, die Sitten,

ten, die Gefinnungen g) und die Sprache. Aristoteles setzt zwar noch die Verzierung des Schauplazes und die Musik hinzu, da aber diese, ob sie gleich einen wesentlichen und notwendigen Theil des griechischen Theaters ausmachten, bey dem unsrigen nicht viel mehr als Verschönerungen anzusehen sind, so will ich mich dabey nicht aufhalten.

7. Kapitel.

Von der Fabel.

Die Fabel, die mit Recht die Seele eines dramatischen Gedichts gehennet werden kann, wird folgendermaßen erklärt: "Ein geschickt erfonnenes Gespräch, durch eine unter einer Allegorie oder Handlung versteckte Lehre die Sitten zu bilden." Aristoteles nimmt eine zwiefache Fabel oder Handlung an, eine einfache und eine zusammengesetzte. Eine einfache Handlung ist diejenige, worinn weder eine Glücksänderung noch Erkennung vorkommt, und deren Ausgang auf einen einfachen Umstand einer Gemüthsbewegung und Unruhe, einer Ruhe oder Stille ankommt, oder wo nach dem Brummon, der bereits unglückliche Held des Stückes, unvermerkt vollkommen unglücklich wird, wie Phä-

C 3

dra

g) Ich habe das *Sentiment* des Engländers und Franzosen durch Gefinnungen ausgedrückt, weil wir kein Wort im Deutschen haben, das den Begriff des obigen völlig in sich faßte. Lessing, Meinhart u. a. sind meine Vorgänger. Curtius hat es in seinem Commentar über den Aristoteles durch Meinungen, und Gottsched durch Gedanken gegeben.

38: Grundsätze der dramatischen Kritik.

dra und Hypposit; oder wo er von einem glückseligen in einen unglückseligen Zustand versetzt wird, wie Oedip, oder wo er aus der Tiefe der Biederwärtigkeit zum Glück gelangt, wie Nikomedes.

Eine zusammengesetzte Handlung ist diejenige, in der sich eine Veränderung des Unglücks im Glück und dieses in jenem findet, das ist; wo zwey Personen vorkommen, deren eine tugendhaft, die andere lasterhaft ist; und wo sich das Verhältniß umkehrt, so daß am Ende das Laster den Lohn der Tugend, und die Tugend hinwieder die Strafe des Lasters erhält.

Zu der Erfindung einer jeden Fabel gehören ebenfalls zwey Stücke: die Verwicklung und Auflösung. Die Verwicklung läßt sich im ersten Akte nur eben blicken, und löset sich nach und nach auf, (doch können gelegentlich neue Verwickelungen angebracht werden) bis endlich im fünften Akt die völlige Entdeckung erfolgt; es ist zwar wahr, daß sich in sehr vielen Stücken die Fabel schon am Ende des vierten Aktes entwickelt: doch ist jene Anlage immer für einen Dichter am vortheilhaftesten; sie ist nicht nur den alten Regeln am angemessensten, sondern interefirt auch das Herz der Versammlung am meisten, denn so bald man die Hauptsache weiß, so bekümmert man sich wenig um Nebenumstände.

Fragt man, welche Gattung der Handlung den meisten Beifall hat, so giebt Aristoteles derojnachen als der vollkommensten den Vorzug; unter dessen hat doch auch die zusammengesetzte ihre Bewunderer: doch muß man dabei sehr sorgfältig seyn, daß man in keine Verwirrung gerathe. Es muß

alles

alles aus der Haupthandlung herfließen und als eine Folge des Vorhergehenden anzusehen seyn. Bey allen gedoppelten Handlungen muß also die eine nur die Natur einer Episode haben: denn wenn der Zuschauer zwey gleich interessante Haupthandlungen zu gleicher Zeit ins Gedächtniß fassen sollte, so würde ihn dieses mehr zerstreuen als unterhalten. Wenn demnach eine gedoppelte Handlung in dem Stück vorkommt, so muß die eine nicht nur der Haupthandlung untergeordnet, sondern auch damit verknüpft und darinn verwebt seyn, daß sie einem wohlangebrachten Schatten eines Gemäldes ähnlich ist, der die Farben desselben desto mehr hebet.

Es ist ebenfalls nöthig, daß die Handlung ihren gehörigen Umfang, nemlich einen Anfang, ein Mittel und ein Ende habe; und ob man gleich die Bearbeitung ändern kann, so muß man doch diese drey Umstände nie aus der Acht lassen, denn das Trauerspiel sowohl, als das Heldengedicht, erfordert eine Handlung, die diese Eigenschaften an sich hat; und darinn unterscheidet sie sich von den gewöhnlichen Fabeln, wie die des Esop, die oft einen Anfang und Mittel, aber kein Ende haben.

Vielleicht sind diese Ausdrücke nicht allen verständlich genug, ich will sie daher etwas deutlicher erklären. Der Anfang deutet die Ursache und die Absicht an, weswegen eine Handlung unternommen wird. Die Wirkungen dieser Ursachen, die Schwierigkeiten, die sich bey Ausführung dieser Absicht finden, machen das Mittel aus, und die Entwicklung, die Auflösung dieser Schwierigkeiten, werden das Ende genannt. Ich will dies durch

ein Beispiel noch deutlicher machen: Der Inhalt des Trauerspiels: Macbeth ist die Ehrsucht dieses Prinzen, die ihm selbst zum Verderben gereicht. Hier ist der Anfang der Handlung; seine genommene Entschliessung, nachdem ihm prophezeiet worden, daß er König werden sollte. Alle zu Erreichung dieses seines Zwecks begangene Mordthaten, begreifen das Mittel in sich; und das Ende ist, daß er, nachdem er diese abscheuliche Thaten begangen, zur gerechten Strafe für dieselbe selbst umgebracht wird.

Was die Wahl des Inhalts betrifft, so ist es eine gleichgültige Sache, ob er aus einem bekannten Theil der Geschichte entlehnet, oder ganz und gar erfunden sey; nur muß er im letztern Falle wahrscheinlich und wichtig seyn; wenn man aber einen Gegenstand wählet, der eine Figur in der Geschichte macht, so hat man weit mehr Vorsicht zu beobachten, als wenn alles eine Erdichtung ist. Bei dieser hat man ein weites Feld zur Erfindung; der Verfasser kann ohne Zwang arbeiten, wenn er nur darauf sieht, das seine Charaktere und Zufälle aus der Natur entlehnt sind: Wo aber der Stoff auf Wahrheiten gegründet ist, da muß kein wesentlicher Umstand hinzugethan werden, als der mit dem, was wir von der Geschichte als Wahrheit wissen, in einer natürlichen Verbindung steht. Man darf die Geschichte ergänzen, man muß ihr aber nicht widersprechen: der Dichter muß daher den Alexander nicht zum Liebhaber der Cleopatra, noch Caesar zum Mörder des Brutus machen. Für bekannte und allgemein angenommene Fabeln muß er eben die Achtung,

Achtung haben, als für die Geschichte selbst. Die Nachrichten von Göttern und Helden, haben seit vielen Jahrhunderten ein Recht erlangt, für Wahrheit gehalten zu werden; und wir dürfen diesen Erzählungen nicht widersprechen. Eben so wenig muß der Dichter ohne große Noth, die Sitten und Gebräuche der Länder ändern, dahin er seine Handlung versetzt. Der Gegenstand seines Stücks muß, wo nicht in Ansehung der Zeit, doch wenigstens in Ansehung des Orts entfernt seyn; neuere bekannte Personen und Begebenheiten muß er vermeiden, indem dieselbe in dem Trauerspiel nur ein armseliges Ansehen machen werden a).

Inzwischen muß man dies nicht so verstehen, als wenn ich der gewöhnlichen Spure nachgeben, und alles was neu ist, unter Würden schätzen wollte: das rauhe, ofne und heftige in den Sitten der Alten, nimmt sich im Trauerspiele besser aus, ohne vielleicht zum bürgerlichen Umgang geschickter zu seyn; aber diesen Umstand beyseite gesetzt; werden die neuern Sitten und neuern Helden zu einem erhabnen Subjekt daher ungeschickt, weil wir gar zu

bekannt

a) Ich kann hierin mit dem Verfasser unmöglich einerley Meynung seyn: Sollten Unglücksfälle, die uns näher liegen und umgeben, oder uns selbst, es sey nun als Untertanen oder in andern Betracht interessiren, kein Recht auf unsere Thränen haben? Sollten sich nicht in den neuern Geschichte Subjekte finden, die als Trauerspiele von geschickter Hand bearbeitet, kein armseliges Ansehen machen? Ich glaube nicht, daß der gleich folgende Grund des Verfassers, warum sie nicht brauchbar sind, und dem er vom du Vas, aus dessen Betrachtungen über Poesie und Malerey, i. Th. 20. Abschn. geborgt hat, Stich halte.

42 Grundsätze der dramatischen Kritik.

bekannt mit ihnen sind. Künftige Zeiten, die sie nicht so genau mehr kennen, werden ihre Würde besser einsehen. Es geht damit, wie mit den Gemälden, die, wenn wir sie in einer gewissen Entfernung betrachten, weit mehr Bewunderung auf sich ziehen, als wenn wir gar zu nahe hinzutreten, und dadurch alles Schöne von Licht und Schatten verlieren. Sind uns Personen gar zu kenntlich, so entdecken wir so viele Eitelkeit, Eifersucht und Ungleichheit des Geistes, die uns abhalten, die Liebe und Achtung für sie zu haben, die uns ähnliche Charaktere einige Jahrhunderte zurück einflößen, deswegen gebe ich jenem Schriftsteller gern Beifall, der sich des Ausdrucks bedient: die größten Feinde des Ruhms der Helden sind ihre Kammerdiener. Da die Tragödie sich überdem ihre Helden und ihre Schächtopfer gemeiniglich gern aus denen wählt, die Krone und Zepter tragen, so würde es nach der gegenwärtigen Lage, da alle hohe Häuser durch Heirathen so sehr mit einander verbunden sind, beynahe unmbglich seyn, einen Prinzen, der in den letzten hundert Jahren in einem nahem Reiche regiert hatte, auf die Bühne zu bringen, ohne daß der Herr in dessen Lande das Stück aufgeführt würde, darin einen Verwandten erkennete. Schon dieser Umstand hat so sichtliche Schwierigkeiten, daß ich weitere Einwendungen dagegen zu machen, überhoben seyn kann b).

Unterdessen ist es mir gar wohl bekannt, daß sowohl der mit Recht bewunderte Schackespear,
als

b) Muß denn die Hauptperson eben ein König seyn; wie wenn der Fall eines Ministers, u. d. g. Stoff dazu gäbe?

als verschiedene griechische Dichter dieser Regel gewissermaßen zuwider gehandelt haben: aber die göttliche Erfindungskraft, und unsterblichen Sentiments des erstern, verdeckten diese Aufopferung der Wahrheit, die er bisweilen seiner königlichen Beschützerin *) machte, einigermaßen: Bey letztern hingegen rechtfertigte der republikanische atheniensische Geist, in welchem sie erzogen waren, den dem Volk ihre Bemühungen, die königliche Gewalt auf alle in ihren Kräften stehende Art verhaßt zu machen: daher entstellten die griechischen Dichter so oft den wahren Charakter verschiedener lebenden Monarchen; daher brachten sie den Orest so oft, als den unglücklichsten von den Furien verfolgten Mann, auf die Bühne; da doch die Geschichtschreiber klagen, daß dieser Prinz ein hohes Alter erreicht, und sein Volk lange und glücklich beherrscht habe **).

Nachdem man einen schicklichen Gegenstand gewählt hat, so muß die Zergliederung desselben in gewisse Theile mit einiger Kunst geschehen. Es ist schon angemerkt worden, daß den Griechen keine andere Eintheilung, als in den Anfang, das Mittel und das Ende, bekannt war. Inzwischen giebt Horaz die Vorschrift, daß ein Stück fünf Akte haben soll; alle Neuern sind ihm darinn gefolgt, und deswegen muß sich auch billig ein Verfasser nach dieser durchgängig angenommenen Meinung richten c), und zugleich dafür sorgen, daß die

alte

*) Königin Elisabeth.

**) Parerculus hist. L. I.

c) Diese Vorschrift, daß ein Stück fünf Akte haben müsse, der der größte Theil der dramatischen Dichter so ängstlich gefolgt

44. Grundsätze der dramatischen Kritik.

alte griechische Regel, von Anfang, Mittel und Ende in seinem Werke nicht vergessen werde; weil, wie bereits angemerkt worden, weder Trauerspiel noch Epöee ohne dieselbe seyn kann.

Ben Eintheilung der Akte, muß man den Schluß eines jeden nicht als willkürlich betrachten, oder als ob er nur um einer so geringen Ursache willen — alle Theile von gleicher Länge zu machen, da wäre. Der angegebne Stillstand am Ende eines jeden Buchs, und der wirkliche am Schluß eines jeden Akts muß allemal mit einem gewissen Stillstand in der Handlung selbst zusammen treffen; in diesem Betracht, sollte ein dramatisches Gedicht einer Periode im Reden ähnlich seyn, die in gewisse Glieder vertheilt ist, welche durch gehörige Puncte von einander unterschieden sind; oder einem musikalischen Stücke, das einen völligen Schluß, fast am Ende hat, nachdem schon einige unvollkommene Schlußsätze, die zur Melodie beitragen, vorhergegangen sind.

Deswegen

gefolgt ist, bindet einen denkenden Geist nach meinem Urtheil eben so wenig, als des Aristoteles Regel, von Prolog, Episodion, Exodium und Chor. Euripides und Sophokles haben ihre Tragödien nicht so ängstlich abgemessen. Warum sollte man, wenn es sich mit der Bearbeitung nicht anders schicken will; ein Stück von 4. oder 6. Akten machen können, da doch der Franzose und der Deutsche schon längst Stücke von 3. Akten gemacht haben. Ein angesehenener Dichter der Nation muß nur erst die Bahn brechen. — Goethe hat es bey uns Deutschen versucht. Seine Neue nach der That hat sechs Akte. — Vor Jahren würde man es Kühnheit, Frechheit und wer weiß was genannt haben — aber es zeigt nur Menschenverstand an.

Deswegen muß sich ein jeder Akt mit einem Vorfall endigen, der in der Handlung einen Stillstand macht, indem sich sonst kein Vorwand findet, warum die Vorstellung unterbrochen wird. Es würde ungereimt seyn, in der Hitze der Aktion abzubrechen; ein jeder würde dawider schreien; aber dieses ungereimte bleibt, wenn auch die Handlung schwächer wird, doch allemal noch, wenn sie nicht auf einige Zeit wirklich stille steht. Diese Regel gilt ebenfalls von dem epischen Gedicht, obgleich in demselben die Abweichung nicht so sichtbar wird, denn da steht es bey dem Leser dieser Ungereimtheit abzuhelfen; er darf nur sogleich zu dem folgenden Buche übergehen d.)

Ich habe bereits im Anfang dieses Kapitels gesagt, was man sich in Rücksicht auf die Sitten für einen Charakter zum Helden des Trauerspiels wählen soll; nun muß ich noch von seinem Stande reden: und hier giebt uns Aristoteles die Vorschrift, man müsse ihn aus Personen von vornehmen Stande und großem Rufe wählen. Es ist wahr, unter Leuten von mittlern und niedrigem Stande ereignen sich außerordentliche und tragische Begebenheiten genug, die sich zu einem Trauerspieler schicken: doch glaube ich nicht, daß solches eine gute Aufnahme finden würde; nicht wegen der Handlung, denn die würde alle nöthige und erforderliche Eigenschaften haben, sondern wegen des Standes der Personen, deren Glückswechsel und Elend keine so lebhaften Eindrücke

d) S. Home Grundsätze der Kritik, 2. B. 22. Kap. aus welchem der Verfasser in diesem Abschnitt manches entlehnt hat.

Einbrücke der Furcht und des Mitleids bey uns erregen würde, als bey jenen. Die Gröſtenberühmter Männer geben überdem der Handlung eine Gröſſe, und ihr Ruf mache sie glaubwürdig. Ein gemeiner Soldat kann am Tage einer Schlacht mehr Muth und Klugheit beweisen als sein General, dennoch aber wird dem letztern, wegen seines vorzüglichen Ansehens, und wegen der Wahrscheinlichkeit der Sieg zugeschrieben e).

Unter den Kunstrichtern ist einige Bewegung über die Frage entstanden: Ob es anständig ist, aus dem Helden eines Trauerspiels einen Liebhaber zu machen. Die strengen Bewunderer der Alten sagen nein, indem sich diese Schwachheit für den Charakter eines großen Mannes nicht schicke: sie ziehen aber nicht in Erwägung, daß es vielleicht damals, zur Erhaltung der herrschenden Idee bey einem kriegerischen Volke, nothwendiger als bey uns war, eine Leidenschaft zu verbannen, die auch nur in dem kleinsten Falle dem Kriegsrühm Abbruch thun konnte. Ohne mich unbedingt, auf die eine oder die andere Seite zu schlagen, will ich nur einige Gründe anführen, womit sich die Neuern, welche sie in ihren Stücken zulassen, vertheidigen.

Die Schilderung einer Leidenschaft, die wir nie gefühlt, einer Lage, in der wir uns nie befunden haben, kann uns nie so lebhaft rühren als die Beschreibung einer Leidenschaft oder einer Lage, welche wirklich die unsrigen sind oder es doch ehemals waren.

e) Wir Deutsche denken anders. Seitdem wir von unsern besten Dichtern bürgerliche Trauerspiele erhalten haben, sehen wir nicht so viele alte Helden mehr auf der Bühne.

Siebendes Kapitel

ren. In jenem Fall wird die Seele von der Schilderung einer Leidenschaft, deren Wirkungen ihr ganz fremde sind, nur obenhin gerührt; sie fürchtet, von einer ungetreuen Abbildung hintergangen zu werden: Denn der Verstand hat nur eine sehr unvollkommene Kenntniß von Leidenschaften, die das Herz nie empfunden hat: alle Nachrichten, die wir von andern erhalten, sind nicht hinlänglich, uns einen richtigen und deutlichen Begriff von den Stürmen eines Herzens zu geben, worinnen sie ihre Tyrannen ausüben. Zweitens muß unser Herz gemeiniglich nur wenig Hang zu den Leidenschaften haben, gegen die wir in unserer Jugend unempfindlich gewesen sind, das Herz erlangt seine ganzen Kräfte weit eher als der Verstand, und mir scheint es fast unmöglich, daß ein junger Mensch nicht die Regungen aller dieser Leidenschaften empfunden haben sollte, denen er seiner Natur nach unterworfen ist.

Wie ist es möglich, daß einer, der gegen den Kriegsruhm unempfindlich ist, und denjenigen, den der große Haufe einen Eroberer nennet, für einen Unsinnigen und für eine Bürde des menschlichen Geschlechts ansiehet — wie ist es möglich, sage ich, daß der von dem rastlosen Ehrgeiz und Ungestüm eines Achilles sehr gerührt werden kann, wenn dieser sich einbildet, man habe sich verschworen, ihn zu verhindern, durch Trojens Eroberung die Unsterblichkeit zu erlangen.

Eben so wenig wird derjenige, für den die Reize des Spiels nichts anlockendes haben, von dem Schmerz desjenigen sehr gerührt werden, der ansehnliche Summen im Spiel verloren hat, (das Mitleid mit

mit dem andern, daß er einer so bösen Gewohnheit nachhängt, setze ich beiseite,) wofern er nicht mit demselben in gewissen Verbindungen stehet, die ihn verpflichteten, mit seinem betrübten Freunde zu leiden: Ein Instinkt treibt uns, uns zu denen zu gesellen, die mit uns gleiche Widerwärtigkeiten ausstehen; wir nehmen an ihren Leiden Theil und genießen dagegen den Trost von ihrem Mitleid. Dies war es, was der Dido im Augenblick eine Neigung zum Aeneas einflößte, der aus seinem Vaterlande hatte fliehen müssen; sie befand sich nemlich in gleichen Umständen, wie sie es in folgender Zeile ausdrückt:

Non ignara mali miseris succurrere disco f).

VIRGIL. AEN. I.

Wenn also die Dichter keinen Tadel verdienen können, daß sie die Wirkungen der Leidenschaften, welche den Menschen am gewöhnlichsten sind, zum Gegenstand ihrer Nachahmung wählen, wie weit weniger sind sie es denn darinn, daß sie die Wirkungen der Liebe nachahmen, die bekanntermassen die allgemeinste unter allen ist; denn es lebt kaum jemand, der nicht das Unglück gehabt hätte, (wenn es erlaubt ist, von einer mit unserer Natur so genau verbundenen Leidenschaft einen so harten Ausdruck zu gebrauchen) ihre Wirkungen wenigstens einmal in seinem Leben, es sey früher oder später, erfahren zu haben g).

Jch

- f) Mit dem Unglücke nicht unbekannt lerne ich Unglücklichen beyspringen.
 g) Du Bos handelt diese Frage in den kritischen Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey weitläufiger ab. I. Th. 17. Abschn.

Ich will dem unparteyischen Kunstrichter das Urtheil über diese vorgetragne Gründe überlassen, und ihn fragen, ob die Dichter zu tadeln sind, wenn sie einer so allgemeinen Leidenschaft in der Verwickelung ihres Stücks einen Platz einräumen, die vermuthlich nur aus Staatsursachen von der alten Bühne verbannet wurde. Es ist wahr, es ist höchst nöthig, bey dem Gebrauch derselben eine gewisse Mäßigung zu beobachten; denn eben hieran haben es verschiedene neue dramatische Dichter ermangeth lassen. Sie fanden es leichter, die guten Dichter in ihren Fehlern als in ihren Vollkommenheiten nachzuahmen, und trieben ihre Gefälligkeit für den Geschmack ihrer Zeiten zu weit; oder um mich deutlicher auszudrücken, sie begünstigten und ermunterten diesen Geschmack durch eine knechtische Herablassung, bis es endlich so weit gekommen, daß sie, indem einer des andern Fehler vergrößerte, aus dem Erhabnen des Schauplatzes nicht vielmehr als die Thorheiten und Intriguen eines Besuchszimmers gemacht haben.

Ich schließe meine Anmerkungen über die Fabel mit der Beobachtung des Aristoteles. Diejenigen, welche sich unternehmen, ein Trauerspiel zu machen, werden in dem Styl und den Sitten weit leichter als in der richtigen Bearbeitung des Gegenstandes fortkommen. Und die Ursache, die er an giebt, den Vorzug des Gegenstandes vor allen übrigen Theilen des Trauerspiels zu zeigen; ist von der Schwierigkeit hergenommen, die sich allemal bey der Anordnung desselben vorzüglich findet: denn es ist eine durch die Erfahrung aller Zeiten bestätigte

D

Wahrheit:

Wahrheit: daß bey allen Künsten die Hauptsache das schwerste ist, und am spätesten zur Vollkommenheit gelangt.

8. Kapitel.

Von den Sitten.

Die Sitten der dramatischen Dichtkunst werden vom Aristoteles also beschrieben. Die Sitten lassen uns die Entschliesung der handelnden Personen in Umständen, wo die Bestimmung der Wahl schwer ist, schon im voraus errathen. Alle Reden sind folglich ohne Sitten, die uns nicht vorher sehen lassen, was die redende Person verwerfen oder erwählen werde.

Diese Erklärung, welche vom Bossu und einigen der gelehrtesten unter den Neuern unterstützt wird, wollen wir durch folgendes Beyspiel erläutern.

In dem ersten Akte des Othello macht dieser in seiner Rede vor dem Rath eine Schilderung von Desdemona und sagt, daß sie auffer vielen andern lebenswürdigen Eigenschaften ihm aus einer Neigung des Geistes sehr ergeben sey, und nichts dieselbe ändern könne, ob er gleich von einer andern Farbe und von ungleichen Jahren sey: kurz darauf wird ihr eine sehr bedenkliche Wahl vorgelegt, ob sie ihrer ersten Neigung folgen und mit ihrem Manne gehen, oder sich ihres Vaters Zärtlichkeit zu Nuß machen, und einer so unvernünftigen und in gewisser Rücksicht so unnatürlichen Heyrath entsagen wolle. Auf der einen Seite führen Dankbarkeit,

Barkeit, kindliche Neigung und väterliches Ansehen das Wort, und suchen sie zu bereden, sich zu letztem zu entschließen: an der andern Seite fesselt sie die ehliche Pflicht, obgleich mit dem Verlust des Vermögens, des Ranges und der väterlichen Liebe verbunden. Doch ehe wir erfahren, was sie für eine Entschliebung fasset, können wir schon aus der Beschreibung, die Othello von ihr gemacht hat, und aus der Art, wie er um sie frehet, zum voraus bestimmen, wie sie gesinnet ist, und wozu sie sich entschließen wird: dies sind denn die dramatischen Sitten, die in diesem Betracht gut und einßernig sind. Wäre sie bey ihrem Vater geblieben, so wären die Sitten böse gewesen, denn wir sahen eine Wahl und Entschliebung zum voraus, die derjenigen, die sie genommen haben würde, ganz zuwider war: Hätte sie aber gar keine Entschliebung gefasset, sondern dem Rath die Entscheidung überlassen, so wären gar keine Sitten da gewesen.

So wie in der Weltweisheit die Sitten gut sind, die denjenigen, bey dem sie sich finden, gut machen, und hingegen böse sind, wenn sie ihn zum Laster und bösen Handlungen verleiten: also sind auch im Trauerspiel die Sitten gut, wenn man die Tugend oder das Laster, die guten oder bösen Neigungen der Redenden oder Handelnden entdecken kann; böse aber sind sie, wenn ein guter Mensch lasterhafte, oder ein böser gute Neigungen zu haben scheint. So sind die Sitten im Tamerlan und Richard dem Dritten, poetisch betrachtet, gut, denn sie zeigen uns auf der einen Seite den lasterhaften König, und auf der andern den willkührlichen Tyrann,

und das sind die Charaktere, die ihnen der Dichter beylegt, und unter denen sie durchgehends vorgestellt werden.

Die Sitten müssen vier Eigenschaften haben; sie sollen 1) gut, 2) anständig, 3) ähnlich, und 4) sich allezeit gleich seyn. Die Güte, die zu den poetischen Sitten gehört, macht, daß sie uns so erscheinen, wie sie sind, dabey sind denn nothwendig die Dinge zu bemerken, welche uns die Neigungen der Personen entdecken; dieses sind die Reden und Handlungen. „In einem Gedichte sind „Sitten, spricht Aristoteles, wenn die Reden und Handlungen uns die Entschliessungen zum voraus entdecken. Diese beyde Stücke kommen ganz allein dem Dichter zu, der seine Personen nach seinem Gefallen reden und handeln läßt, und alles übrige gründet sich darauf. Wenn die Sitten auf diese Weise wohl ausgedrückt sind, so werden sie gar treffend und einfach mit der Benennung gut bezeichnet, und diese Güte macht ihre erste und Haupteigenschaft aus. Aristoteles stellet sie an die Spitze aller übrigen, damit sie desto genauer beobachtet werden möge a), und Horaz giebt mit gewöhnlicher Genauigkeit und Kenntniß die nemliche Lehre:

Notandi sunt tibi mores b).

Das

- a) Ein jeder sieht leicht ein, daß Aristoteles von keiner moralischen Güte rede, als ob alle Personen tugendhaft abgebildet werden müßten; sondern eine poetische Güte verstehe: da die Sitten ganz genau und vollkommen wohl nach der Aehnlichkeit und Anständigkeit ausgedrückt werden, oder die vorgestellte Person alle Eigenschaften an sich hat, die sie vermöge ihres Wesens haben soll.
- b) Die Sitten merke dir.

Das zweite ist die Kenntniß, die Wiß, Studien und Erfahrung uns von den Neigungen verschaffen, die einer jeden Person, nach ihrem Temperamente, nach ihrer Würde, und aus allen andern natürlichen oder erworbenen innern oder äußern Gründen anständig sind c). So bald der Dichter einem seiner Charaktere die Würde eines Königs gegeben, so weiß man, ehe man ihn reden hört oder handeln siehet, daß er ernsthaft, majestätisch, auf seine Gewalt eifersüchtig u. d. gl. seyn muß. Die Redungen müssen dem angemessen seyn, was sich der Dichter vorgesezt hat. Dies ist das Anständige, welches die zweite Eigenschaft der Sitten ausmacht.

Das dritte ist die Kenntniß, die wir aus der Geschichte oder Fabel herleiten. Diese Art wird unter dem Namen der gemeinen Meynung oder des Rufs zusammengefasst. Sobald der Dichter Alexandern nennet, so wissen wir, daß alle seine Neigungen auf Größe und Ruhm giengen, und sein Ehrgeiz größer als der Umfang der ganzen Erde war. Eben so wissen wir, wenn er einen Richard oder Macbeth aufstellet, daß sie nicht nur ehrsüchtig, sondern auch grausam und rachgierig sind.

Zuweilen aber ereignet es sich, daß die Sitten ähnlich und nicht anständig; und hinwiederum anständig und nicht ähnlich sind. Z. E. wenn der Dichter einen Kaiser, den die Geschichte als

D 3

karg

c) Die Sitten müssen demnach so beschaffen seyn, wie es die Zeiten, Denkungsart, Nation, Geschlecht, Stand, und die Umstände des Glücks und des Alters der vorgerücktesten Personen erfordern.

Earg und geizig beschrieben hat, vorstellens, und er wollte ihm Sitten geben, die ihm ähnlich wären, so würden sie keineswegs anständig seyn, weil einer so erhabnen Person nichts unanständiger und sein unwürdiger seyn kann. Wenn er ihn hingegen prächtig und freigebig vorstellte, so würde er ihm freylich angenehme Sitten beylegen, aber sie würden nicht ähnlich seyn, denn sie wären der durchgängig angenommenen Meinung zuwider. Wie muß es der Dichter denn anfangen, damit er in dem Charakter des Kaisers so wenig dem anstößigen als ähnlichen zu nahe tritt? Er muß seinen Geiz verstellen, sagt Dacier in seinen Noten über den Alistoteles, ohne ihn in Freigebigkeit zu verwandeln. So hat es Corneille im Heraclius gemacht. Er unterdrückt in dem Charakter des Kaisers Maurus diese böse Neigung, die nicht anständig war, ohne ihm die entgegenstehenden Eigenschaften zu geben, die unähnlich gewesen seyn würden. So sollen die Sitten der Helden des Trauerspiels unter dieser Einschränkung dem gleichen, was das Gerücht von ihnen gesagt hat, und diese Aehnlichkeit macht die dritte Eigenschaft der Sitten aus d).

Endlich die vierte und letzte Eigenschaft der Sitten bestehet darinn, daß sie sich allezeit gleich seyn. Das ist, daß sie durch und durch mit dem Charakter übereinstimmen,

- d) So wie die Aehnlichkeit der Sitten bey wirklichen Personen eine Uebereinstimmung mit dem Gerücht fodert, so verlangt sie auch bey solchen Charakteren, die der Dichter selbst schafft, eine Uebereinstimmung mit der menschlichen Natur, damit er keine Ungeheuer hervorbringe, die gar kein Urbild in der Natur haben.

— *serveur ad imum,*
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet e)

HOR.

inzwischen will dieses nicht so viel sagen, als ob die Person allemal einerley Gesinnungen oder eine und eben dieselbige Leidenschaft zu erkennen geben sollte, dieses würde so ungereimt als ekelhaft seyn, sondern sie muß ihrem einmal festgesetzten Charakter nie zu wider handeln. Z. B. Ein Alter oder ein Jüngling, ein König oder ein Bedienter können, ja müssen, bewandten Umständen nach, die gewöhnlichen Leidenschaften der Freude oder des Kammers aufsen; aber eine Person im ersten Akt als einen Alten und im zweyten als einen Jüngling aufzuführen, hieße die Natur umkehren. Ferner kann der Weibliche bisweilen in ein gewisses Feuer gerathen, und die Brust eines hitzigen Menschen bisweilen ruhig seyn. — Eine Veränderung, die in dem Schauspiel oftmals eine rührende Abwechslung herbeibringt — aber wenn man die natürliche Gemüthsart des erstern als polternd und des letztern als sanft und gelinde vorstellen wollte, so würden sie beyde ihrem Charakter zuwider handeln, und den Personen, die sie vorstellen sollen, widersprechen.

Ich will dies durch ein Beispiel aus der Tragödie, das gerettete Venedig erläutern. Im Anfang dieses Stücks wird Jaffier als ein sanftmüthiger gutartiger Mann vorgestellt, der nur in der Liebe seiner Frau lebt, und dennoch finden wir diesen Mann gegen das Ende des Stücks in Verschwendung

D 4

rung

e) Die Person bleibe bis zu Ende, so, wie sie im Anfang gewesen, und sey sich in allem ähnlich.

zung und Mord verwickelt. Man möchte sich daher einbilden, man könne, diesem verschiedenen Zustande zufolge, die Charaktere seiner Helden ebenfalls veränderlich machen, es würden doch die Sitten eines jeden Theils an sich gut seyn; aber obgleich Jaffier ein ungleicher Charakter zu seyn scheint, so findet sich doch bey dieser Veränderung nichts, was sich nicht vom Anfang an damit reimte: falls man nur seine kümmerliche Vermögensumstände, seine Empfindlichkeit wider seinen Schwiegervater: (wider welchen als einen aus dem Rath er sich verschwört) und seine unveränderliche Neigung zu Belvideren, deren Bedürfnisse er abzuhelfen sucht, ihn antreiben, sich in die Verschwörung einzulassen.

Dies sind denn die vier Eigenschaften der Sitten, die aus einer Uebereinstimmung der angesehensten alten und neuen Schriftsteller zur Regel festgesetzt worden sind.

9. Kapitel.

Von den Gesinnungen a).

Ein jeder von einer Leidenschaft eingegebener Gedanke wird eine Gesinnung genennet, oder nach dem Aristoteles: Gesinnungen sind die Quelle des Ausdrucks, und äußern sich durch Beweis, Widerlegung, Erregung der Leidenschaften, als des Mitleids, des Zorns, der Furcht u. s. f. Hieraus fließt folgende Regel für dramatische Aufsätze: eine Leidenschaft

a) Dieses ganze Kapitel ist ein Auszug aus dem 16. Kapitel von H. Some Grundsätze der Kritik.

chaft muß dem Charakter, und die Gesinnungen der Leidenschaft angemessen seyn; wenn die Natur in einem von diesen Stücken nicht getreu nachgeahmt ist, so merkt man den Fehler in der Ausführung. Einige Ähnlichkeit kann das Gemälde noch haben, aber im ganzen fehlt ihm Feinheit und Grazie, und daher hat es ein einfältiges Ansehen. So wie nun der Maler die Bewegungen der Muskeln genau kennen muß, wenn er die verschiedene Stellungen des Körpers recht treffen will, so muß auch nicht weniger der Dichter die Gemüthsbebewegungen und Charaktere genau kennen, wenn er die verschiedenen Verfassungen der Seele richtig schildern will.

In der musikalischen Sprache zu reden, muß eine jede Leidenschaft einen gewissen Ton haben, nach welchem jede aus ihr entspringende Gesinnung mit der größten Genauigkeit gestimmt werden muß. Dieses ist keine leichte Sache, besonders wenn eine solche Harmonie durch eine ganze theatralische Vorstellung erhalten werden soll.* Will nun ein Dichter diese Feinheit in der Ausführung erreichen, so muß er nothwendig den eigentlichen Charakter und die Leidenschaft der vorgestellten Person annehmen, und dazu wird keine geringe Anstrengung des Geistes erfordert. — Wenn aber zu einer lebhaften Schilderung, auch nur einer einzeln Bewegung, so viele Anstrengung erfordert wird, wie viel mehr muß denn nicht dazu gehören; ein affektvolles Gespräch aufzusetzen, in welchem sich so viele verschiedene Töne der Leidenschaften als redende Personen finden. Mit welchem biegsamen Gefühl muß nicht

Der Schriftsteller begabt seyn, der sich in einem Werke, wo er verschiedene und selbst einander entgegenstehende Charaktere und Leidenschaften in dem schnellsten Fortgang auf einander annehmen muß, der Vollkommenheit nähern will.

Wie schwer es sey Gespräche zu schreiben, läßt sich schon ohne fernern Beweis aus den unzähligen elenden Aufsätzen dieser Art, die man in allen Sprachen findet, abnehmen. Die Wahrheit zu gestehen, so ist die Arbeit für ein gewöhnliches Genie zu fein; deswegen läßt es der große Haufe der Schriftsteller dabei bewenden, eine Leidenschaft in der Sprache eines Zuschauers zu beschreiben, statt daß sie dieselbe so ausdrücken sollten, als ob sie sie selbst fühlten. Es gehört eine große Empfindsamkeit dazu, eine Leidenschaft durch bloße innere Anstrengung, ohne Beyhülfe von irgend einer äußerlichen Ursache, in sich zu erregen. Und doch ist dieses dem Schriftsteller nicht weniger nöthig, als dem Schauspieler: denn nur derjenige, der eine Leidenschaft fühlet, kann sie nach dem Leben vorstellen. Des Schriftstellers Geschäft ist noch verwickelter. Er muß die Leidenschaften zusammen setzen, und in der schnellsten Folge jeden verschiedenen Charakter, den er in sein Werk bringt, annehmen.

Hingegen kann sich der Verfasser schon bey einem niedrigen Schwung der Einbildungskraft in einen Zuschauer verwandeln, so, daß er sich eine Handlung auf eine dunkle Art, als wenn sie vor seinen Augen und Ohren vorzienge, vorstellt. Natürlicherweise wird er dadurch verleitet, sie als ein bloßer Zuschauer zu beschreiben; er unterhält seine Leser

mit eignen Betrachtungen, kalten Beschreibungen und blühenden Deklamationen, Rate sie gleichsam zu Augenzeugen einer wahren Begebenheit, und aller Bewegungen ächter Leidenschaften zu machen. Alle neue Schauspieler scheinen in einzelner Form gegossen zu seyn: abgeschmacktes Vernünfteln, matte Beschreibungen, Personen ohne dem geringsten Schatten eines Charakters oder einer Leidenschaft.

Ich würde bey der Untersuchung dieses Gegenstandes kein Ende finden, wenn ich auch nur die gewöhnlichen Leidenschaften in allen ihren kleinen Veränderungen nachspüren wollte, ich will daher die Regeln bloß durch Beispiele erläutern, und aus dem berühmtesten dramatischen Dichtern einige Stellen anführen, in denen die Leidenschaften durch die Gesinnungen am besten ausgedruckt werden, und zur Absteckung andere hinzufügen, wo diese so nöthige Verbindung verfehlt ist.

Zuerst nehme ich aus dem Schakspeare ein Beispiel von Gesinnungen, die eine heftige und verwirrte Leidenschaft eingiebt *).

„König

*). *Lear* — — filial ingratitude

Is it not, as if this mouth should tear a his hand
For lifting food to't? — But I'll punish home
No, I will weep no more. — In such a night
To shut me out — pour on, I will endure
In such a night as this! O Regan, Gonerill
Your old kind father, whose frank heart gave all
O that way madness lies, let me shun that
No more of that — —

Kent. Good my Lord enter here

Lear. Prythee go in thyself, seek thine own ease
This tempest will not give me leave to ponder

60 Grundsätze der dramatischen Kritik.

„König Lear. Undank von Kindern! Ist es
 „nicht eben das, als wenn dieser Mund diese Hand
 „zerfleischen wollte, weil sie ihm Nahrung reicht. —
 „Aber ich will scharf strafen. Nein; ich will nicht
 „mehr weinen. — In einer solchen Nacht das
 „Haus vor mir zu verschliessen. — Regne nur
 „fort, ich will es erdulden. In einer Nacht wie
 „diese! O Regan! Gonerill! euren alten liebevollen
 „Vater, dessen frengewiges Herz euch alles gab. —
 „O! Raserey liegt in diesem Gedanken; ich will ihn
 „vermeiden; nichts mehr davon.

„Kent. Kommen Sie herein, gnädigster Herr.

„Lear. Geh du doch selbst hinein, suche deine
 „Bequemlichkeit. Dieser wird mir nicht erlauben,
 „an Dinge zu denken, die mich noch mehr quälen
 „würden. — Doch ich will hinein gehn; geh du
 „zuerst hinein Knabe. — Arme Leute die kein
 „Dach haben. — Fort geh hinein; ich will beten,
 „und dann will ich schlafen. Arme nackende Elende,
 „die jetzt, wo es auch seyn mag, diesem unbarm-
 „herzigen Sturm bloß gestellt sind! Wie soll euch
 „unter

On things would hurt memore — but I'll go in;
 In, boy, go first — You house less poverty
 Nay, get thee in; I'll pray, and then I'll sleep —
 Poor naked wretches, wrereso'er you are
 That bide the pelting of this pitiless storm
 How shal your houseless heads and unfed sides
 Your loop'd and window'd raggedness defendyou
 From seasons such as these? — O I have ta'en
 Too little care of this! Take Physic Pomp.
 Expose thy self to feel what wretches feel.
 That thou may'st shake the superflux to them
 And show the heavens more just.

„unter frehem Himmel euer ungenährter Körper
 „eure zerrissne, und überall ofne Kleidung vor sol-
 „chem Wetter, wie dieses beschützen? — O, ich habe
 „zu wenig dafür gesorgt! Arzney für dich Schwel-
 „gereth! setze dich in den Zustand des Elenden, fühle
 „was er fühlt, damit du deinen Ueberfluß auf ihn
 „abschütteln mögest, und der Himmel gerechtes
 „scheine.“

König Lear, 3. Akt. 5. Auftr.

Folgendes Beispiel drückt Gesinnungen aus,
 die aus Gewissensangst und Verzweiflung ent-
 springen *): „Othello. Seht hier diesen Degen;
 „einen bessern hat nie ein Soldat an seine Lenden
 „gegürtet:

*) *Othello*. Lo! I have a weapon
 A better never did itself sustain
 Upon a soldiers thigh. I've seen the day
 That with this little arm, and this good sword
 I've made my way through more impediments
 Than twenty times your stop. But, oh vain boast!
 Who can controul his fate? 'tis not so now
 Be not afraid, though you do see me weapon'd
 Here is my journey's end, here is my bute
 The very 'seamark of my outmost sail.
 Do you go back dismay'd? tis a lost fear
 Man but a rush against Othellos breast
 And he retires. Where should Othello go?
 Now — how dost thou look now? Oh ill star'd wench
 Pale as thy smoke! when we shall meet at compt
 This look of thine will hurt my soul from heav'n
 And fiends will snatch at it. Cold; cold my girls
 Ev'n like thy chastity. — O cursed slave!
 Whip me, ye devils
 From the possession of this heav'nly sight
 Blow me about in winds, roast me in sulphur
 Wash me in steep down gulfs of liquid fire —
 O Desdemona! Desdemona! dead! dead! oh! oh!

„gegürtet: Ich habe den Tag gesehen, da ich mit
 „diesem kleinen Arm, und mit diesem guten Degen
 „durch zwanzigmal mehr Hindernisse brach, als ihr
 „mir in den Weg legen könnet. Aber, o eitle
 „Prableren! Wer ist seines Schicksals Herr? Nun
 „ist es ganz anders. Fürchtet nichts, ob ihr mich gleich
 „bewafnet seht. Hier ist das Ende meiner Reise;
 „hier ist mein Ziel, das Zeichen, wo meine letzte
 „Seefahrt endet. Wie? tretet ihr erschrocken
 „zurück? Vergebliche Furcht. — Mann! nur ei-
 „nen Anfall auf Othellos Brust, und er weicht.
 „Wohin könnte Othello gehen? — Jetzt — (sieht
 „auf Desdemonen,) wie siehst du jetzt aus? O uns-
 „glückseliges Weib? Weiß wie dein Heud. Wenn
 „wir zur Rechenschaft erscheinen, dann wird dieser
 „dein Blick, meine Seele vom Himmel herabschleus-
 „dern, und Teufel werden sie auffangen. Kalt, kalt,
 „mein Mädgen! so sehr wie deine Keuschheit. —
 „O verfluchter Slav! — Peitschet mich weg, ihr
 „Teufel von dem Genusse dieses himmlischen An-
 „blicks, weht mich in Stürmen umher, laßt mich
 „in Schwefel braten, wascht mich in steil abschießens-
 „den Schlünden voll flüssigen Feuers. — O Des-
 „demona! Desdemona. Todt! tod! ach! ach!

Othello 5. Akt 9. Auftr.

Die hier vorgebrachte Gesinnungen fließen so natürlich, aus den vorgestellten Leidenschaften, daß man sich keine vollkommenerere Nachahmung gedanken kann.

Ich schreite jetzt zu besondern Beobachtungen. Selten bleiben die Leidenschaften eine beträchtliche Zeit nach einander einförmig: sie wanken ins-
 gemein

gemein hin und her, indem sie wechselweise anschwellen und wieder sinken, und dieses oft in einer schnellen Folge. Die Gefinnungen können also auch nicht richtig seyn, falls sie nicht mit diesem Wanken übereinstimmen: Diesem zufolge macht eine Climax nie eine bessere Figur, als wenn sie eine anschwellende Leidenschaft ausdrückt. Folgende Stellen mögen zur Erläuterung genua seyn.

*) „Oroonoko. Kannst du die Todten erwecken? den Flug der Zeit verfolgen und einholen? und die Stunden, die Tage, die Jahre, die mich glücklich machten, zurückbringen?

Oroonoko 2. Akt. 2. Auftr.

***) Almeria. Wie hast du die Wildheit der Wellen und Felsen bezaubert? daß sie so reuevoll dich der Erde, dem Lichte, dem Leben, der Liebe und mir zurückgaben?

Die Braut in Trauer, 1. Akt. 7. Auftr.

In folgender Stelle werden die Grade einer immerzunehmenden fein ausgedrückt.

***)) „Ich will mich nicht regen, nicht athmen, damit ich nicht diese zarte lebenswürdige Gestalt
„von

*) Oroonoko. Can you raise the dead?
Pursue and overtake the wings of time?
And bring about again the hours, the days,
The years, that made me happy?

***) Almeria. — How hast thou charm'd
The wildness of the waves and rocks to this?
That thus relenting they have giv'n thee back.
To earth, to light and life, to love and me?

***)) Let me not stir, nor breathe, lest I dissolve
That tender, lovely form of painted air
So like Almeria, Ha! it sinks, it falls;

24 Grundsätze der dramatischen Kritik.

„von gemahlter Luft, das Almerien so ähnlich ist,
„zerstreue. Ha! es sinkt, es fällt. Ich will sie
„haschen, ehe sie verschwindet, und ihren Schatz-
„ten festhalten. — Sie lebt! sie ist warm! sie
„ist's! sie selbst ist's! Almeria ist es — es ist —
„es ist mein Weib.

Ebendas. 2. Akt, 6. Aufst.

Längeres Nachdenken giebt sowohl unsern Ent-
schliessungen als unsern Leidenschaften mehr Stärke.

*) „Wenn ich jemals durch irgend eine Hand-
lung, ein Wort oder einen Gedanken nachgebe,
oder einwillige, einen andern zu heyrathen; so
schütte der gerechte Himmel auf mich herab, u. s. f.“

Ebendas. 1. Akt, 1. Aufst.

Bisweilen wird das Herz von verschiedenen
Leidenschaften auf einmal bewegt. In diesem Fal-
le wankt es hin und her, wie die Unruhe in einer
Uhr, und äusert sich in eben so schwankenden Ge-
sinnungen, davon folgende drey Stellen Beispiele
geben.

***) Die Königin. „Wöchte ich doch diesen
englischen Boden nie betreten, noch die Schmei-
cheleyen

I'll catch it ere it goes, and grasp her shade
'Tis life! 'tis warm! 'tis she! 'tis she herself!
It is Almeria — 'Tis — it is, my wife.

*) If ever I do yield, or give consent
By any action, word, or thought, to wed
Another Lord; may then just heav'n show'down, &c.

***) Queen. Would I had never trod this english earth
Or felt the flatteries that grow upon it!
Ye 've Angels faces, but heav'n knows your hearts
What shall become of me now! wretched lady!

Iam

„Heleneu geschmeckt haben, die auf demselben wach-
sen. Ihr habt Engelsgesichter, aber der Himmel
kennt eure Herzen. Was wird jetzt aus mir wer-
den! Elende Frau! Ich bin die unglücklichste
auf der Welt. Ach! ihr arme Mädchen! wo ist
jetzt euer Glück! (an ihre Frauen.) Schiffbruch
an einem Lande zu leiden, wo ich kein Mitleid, kei-
ne Freunde, keine Hofnung finde! wo keine Ver-
wandte um mich weinen; wo mir fast kein Grab
gekömmt wird.

Heinrich der 8. 3. Akt, 1. Aufz.

*) *Orsella*: — — O Teufel! Teufel!
Könnten Weiberthränen in der Erde keimen, je-
der

I am the most unhappy woman living
Alas! poor wenches! where are now your fortunes
(to her women)

Shipwreck'd upon a kingdom where no pity
No friends, no hope! no kindred weep for me!
Almost no grave allow'd me.

*) *Orsella*. O devil, devil!
If that the earth could teem with woman's tears
Each drop she falls, would prove a crocodile
Out of my sight!

Desdemona. I will not stay to offend you (going)

Lodovico. Truly an obedient Lady
I do beseech your Lordship, call her back.

Ors. Mistress,

Desd. My lord.

Ors. What would you with her, Sir?

Lod. Who? I my Lord?

Ors. Ay: you'd wish, that I would make her turn.
Sir, she can turn and turn, and get go on
And turn again. And she can weep, Sir, weep
And she's obedient: as you say, obedient.

Very

„der Tropfen, den sie fallen läßt, müßte ein Erbe-
 „sobill werden. Fort aus meinen Augen.

„Desdemona. Ich will gehen, um euch nicht
 „zu beleidigen.

(geht.)

„Ludoviko. Wahrhaftig eine gehorsame Frau!
 „ich bitte, rufen Sie sie doch zurück.

„Othello. Frau.

„Desdemona. Mein Herr.

„Othello. Was wollten sie von ihr haben,
 „Herr?

„Ludoviko. Wer? ich? mein Herr.

„Othello. Ja, Sie: Sie wünschten, ich
 „sollte sie zurückkommen lassen. Sie kam zurück,
 „kommen und zurückkommen, und doch fortgehn
 „und wieder zurückkommen. Sie kann auch wei-
 „nen, mein Herr, weinen. Sie ist gehorsam, wie
 „Sie sagten, gehorsam; sehr gehorsam — fahret
 „ihr nur fort, Thränen zu vergießen. — Was
 „das anbelangt, mein Herr! — o schön erkünstel-
 „te Leidenschaft! — Ich werde zurückberufen. —
 „Geht fort, ich werde euch gleich wieder rufen las-
 „sen. — Mein Herr, ich gehorche dem Befehl,
 „und will nach Venedig zurückkehren. — Fort,
 „weg von hier.

Othello 4. Akt, 6. Auftr.

„*). Othello

„Very obedient — proceed you in your tears —
 „Concerning this, Sir — oh well painted passion —
 „I am commanded home — get you away
 „I'll send for you a non — Sir I obey the mandate.
 „And will return to Venice — Hence avaunt

Othello. Was für eines Todes soll er sterben, Jago?

Jago. Bemerkten Sie, wie er über sein Aaster lachte?

Othello. Ach! Jago!

Jago. Sahen Sie das Schnupftuch?

Othello. Was, das meinige?

Jago. Das ihrige: bey meiner Hand! und sehen Sie, wie hoch er das thörichte Weib, Ihre Frau, schätzete. — Sie gab es ihm, und er hat es seiner Hure wieder geschenkt.

Othello. O! könnte ich neun Jahre lang an ihm morden. — Eine seine Frau! eine schöne Frau! eine süße Frau!

Jago. Mein, das müssen Sie vergessen. —

E 2

Othello

Othello. How shall I murder him, Jago?

Jago. Did you perceive how he laugh'd at his vice?

Oth. Oh! Jago!

Jago. And did you see the handkerchief?

Oth. Was that mine?

Jago. Your's by this hand, and to see how he prizes The foolish woman your wife. she gave it him And he has given it his whore

Oth. O I would have him nine years a killing

A nice woman! a fair woman! a sweet woman!

Jago. Nay you must forget that. —

Oth. Ay — let her rot and perish and be damn'd to night, for she shall not live — No my heart is turn'd to stone. I strike it and it hurts my hand — oh! the world hath not a sweeter creature — She might lie by an emperor's side and command him tasks,

Jago. Nay, that's not your way —

Oth. Hang her, I do but say what she is — so delicate with her needle — an admirable musician —

oh! she will sing the savageness, out of a bear.

„Othello. Ja — laß sie noch diese Nacht
 „umkommen und vermodern, und verdammt wer-
 „den, sie soll nicht am Leben bleiben. — Nein!
 „mein Herz ist zu Stein geworden. Ich schlage
 „drauf, und beschädige die Haut. — Ach es ist
 „kein anmuthigeres Geschöpf in der Welt. — Sie
 „könnte an der Seite eines Kaisers liegen, und ihm
 „Arbeiten anbefehlen.

„Jago. Nein, — das ist nicht der Weg.
 „Oth. Weg mit ihr! Ich sage nur, was sie
 „ist — so fein in ihrer Handarbeit — unvergleich-
 „lich in der Musik. — O ihr Gesang kann dem
 „Wären seinen Organ benehmen.

Othello 4. Act, 5. Aufz.

Ferner hat bey der Darstellung unmäßiger
 Leidenschaften zu beobachten, daß ihre wahre Gesinnungen so viel als möglich verdeckt oder verstell-
 werden, und dieses hat man besonders bey laster-
 haften Leidenschaften zu bemerken. Man rath nie-
 mals einem andern mit deutlichen Worten zu einem
 Verbrechen. Selbst in Gedanken muß ein Ver-
 gehen nicht in seinen natürlichen Farben erscheinen.
 Der Vorschlag muß durch verdeckte Winke und auf
 die Art geschehen, daß man dem andern die Hand-
 lung unter irgend einem vorthellhaften Lichte vor-
 stellt. Von Gestimmungen die bey solcher Gelegen-
 heit anständig sind, hat Shakespear ein schönes
 Beispiel im Sturm, in der Rede des unrecht-
 mäßigen Herzogs von Mailand gegeben, der dem
 Sebastian rath, seinen Bruder den König von
 Neapolis umzubringen.

*) „Antonio.

(*), „Antonio. Was könntest du — wür-
 „diger Sebastian — o was könntest du — ges-
 „nug! Doch mich deucht, ich sehe das in deinem
 „Gesicht; was du seyn solltest; die Gelegenheit ver-
 „setzt, und meine starke Einbildungskraft sieht eine
 „Krone auf dein Haupt herabsinken.

2. Akt. I. Aufst.

„Aber am vollkommensten wird dieser Satz durch
 „die Stelle erläutert, wo König Johann den Hu-
 „bert bewegen will, den jungen Prinzen Arthur aus
 „dem Wege zu räumen (**).

§ 3

„König

(* Antonio. — — What might
 Worthy Sebastian — o what might — no more
 And yet methinks, I see it in thy face
 What thou should'st be; th' occasion speaks the
 And my strong imagination sees a crown
 Dropping upon thy head —

**), *King John*. Come hither Hubert, O my gentle Hubert
 We owe thee much; within this wall of flesh
 There is a soul counts thee her creditor
 And with advantage means to pay thy love
 And my good friend, thy voluntary oath
 Lives in this bosom, dearly cherished
 Give me thy hand. I had a thing to say —
 But I will fit it with some better time
 By heav'n Hubert, I'm almost a hand
 To say, what good respect I have of thee
Hubert. I'm much bounden to your Majesty

King John. Good friend, thou hast no cause to say so;
 Yet — —

But thou shalt have — and creep time near so flow
 Yet it shall come for me to do thee good
 I had a thing to say — but let it go:
 The sun is in the heaven, and the proudday
 Attended with the pleasures of the world

Is

„König Johann. Komme hieher, Hubert. O
 „mein lieber Hubert, ich habe dir viel zu danken.
 „In dieser Mauer von Fleisch ist eine Seele, die
 „sich für deine Schuldnerin erkennt, und deine
 „liebe mit Wucher zu bezahlen denkt. Glaube mir,
 „mein theurer Freund, dein freiwilliger Eid lebt
 „in dieser Brust, und er bleibt mir theuer; Sieh
 „mit

Is all too wanton, and too full of gawds
 To give me audience. If the midnight bell
 Did with his iron tongue, and braven mouth
 Sound *one* into the drowsy race of night
 If this same were a church-yard where we stand
 And thou possessed with a thousand wrongs
 Or, if that surly spirit melancholy
 Had back'd thy blood, and made it heavy-thick
 Which esse runs trickling up and down the veins
 Making that Ideot Laughter keep mens eyes
 And strafe their cheeks to idle merriment
 (a passion hateful to my purposes)
 Or if that thou couldst see me without eyes
 Hear me without thine ears, and make reply
 Without a tongue, using conceit alone
 Without eyes, ears, and harmfull sounds of words
 Then in despite of broad-eyed watchful day,
 I would into thy bosom pour my thoughts
 But ah! I will not - yet I love thee well
 And by my troth, I think thou lov'st me well
Hubert So Well, that what you bid me undertake
 Though that my death were adjunct to the act
 Bh heav'n I'll do't.

K. John Do not I Know — thou wouldst?
 Good Hubert — Hubert — Hubert throw thine eye
 On yon young boy — I'll tell thee what, the friend
 He is a very serpent in my way
 And where see'er this Foot of mine doth tread
 He lies before me. Do'st thou understand me?
 Thou art his Keeper.

„mit deine Hand — ich hatte dir was zu sagen. —
 „Aber ich will es auf gelegnere Zeit sparen. Wenn
 „Himmel Hubert! ich schäme mich fast es zu sagen,
 „wie viel ich auf dich habe.

„Hubert. Ich bin Euer Majestät unger.
 „mein verbunden.

„König. Eheurer Freund! du hast noch keine Ur-
 „sache das zu sagen: Aber du sollst sie haben, und so
 „langsam die Zeit auch fortkriechen mag, so soll sie für
 „mich doch kommen, dir gutes zu thun. Ich hatte dir
 „was zu sagen — aber, laß es seyn, die Sonne
 „steht am Himmel, und der stolze Tag umgeben von
 „den Freuden der Welt, ist gar zu üppig und zu voll
 „von Lustbarkeiten, um mir Gehör zu geben. Wenn
 „die mittlernächliche Glocke mit ihrer ehernen Zunge,
 „und mit ihrem eisernen Munde über die schlaf-
 „trunknen Geschöpfe der Nacht eins tönte, wenn
 „dieser Platz, wo wir stehen ein Kirchhof wäre,
 „und du wärst von tausenden Kränkungen geplagt,
 „oder wenn der widerwärtige Geist der Schwerm-
 „muth dein Blut starr schwer und dick gemacht hätte,
 „welches sonst küßelnd in den Adern auf und abläuft,
 „das nichts sagende Ding, Gelächter, in die Augen
 „der Menschen kommen läßt, und ihre Wangen zu
 „müßiger Freude spannt — eine Leidenschaft die
 „mir bey meiner Absicht verhaßt ist! — oder wenn
 „du mich sehen könntest ohne Augen, hören könntest
 „ohne Ohren, und mir antworten ohne Zunge;
 „wenn du ohne Augen, ohne Ohren, ohne den be-
 „leidigenden Schall der Worte durch bloße Ger-
 „anken mit mir reden könntest; dann wollt ich,
 „trotz dem wachsamem Tage mit weiten Augen mei-

„ne Gedanken in deinen Busen ausschütten, aber
 „ach! ich wills nicht! — Indes lieb ich dich sehr,
 „und wahrhaftig, ich denke du liebst mich auch sehr.

„Hubert. So sehr, daß ich beim Himmel!
 „alles unternehmen würde, was du mein König
 „mir befehlst, wär auch mein Tod mit meiner That
 „verknüpft.

R. Johann. Weiß ich nicht, daß du
 „das thun würdest. Guter Hubert, — Hu-
 „bert — Hubert! wirf deine Augen auf jenen
 „jungen Knaben. Ich will dir was sagen, Freund!
 „Er ist eine wahre Schlange, die mir im Wege liegt,
 „und wohin nur dieser mein Fuß tritt, da schiebt er
 „vor mir. Verstehst du mich — du bist sein Hüter.

König Johann (nach des Herrn
 Prof. Eschenburg Uebersetzung)

3. Akt. 5. Auftritt.

Nun will ich diesen angeführten Beyspielen
 solche Gesinnungen entgegenstellen, welche fehler-
 haft scheinen, und zuerst mit Gesinnungen den
 Anfang machen, die nicht mit der Leidenschaft übere-
 einstimmen, sondern den Ton derselben übersteigen.

*) „Othello. O Freunde meiner Seele!
 „Wenn auf jeden Sturm eine solche Stille folgt,
 „so mögen die Winde blasen, bis sie den Tod auf-
 „geweckt haben; so mag das arbeitende Schiff
 „Berge von Wellen, so hoch als der Olymp hinans
 „klettern,

*) Othello — — O my souls joy!

If after every tempest come such calms,

May the winds blow till they have waken'd death;

And let the labouring bark climb hills of seas

Olympus high, and duck again as low

As hell's from heaven

„Klettern, und wieder so tief hinabfahren, als die
„Hölle unter dem Himmel ist.

Orhella 2. Akt. 6. Auftr.

Obige Gesinnungen können zwar von einer heftigen und entbrannten Leidenschaft eingegeben werden, aber sie sind dem Vergnügen, das wir nach einer entgangnen Gefahr fühlen, und wenn es auch noch so groß ist, nicht angemessen.

Ein anders Beispiel von dieser Art:

*) „Philaster. O ihr Götter! stellet mich
„auf eine Pyramide, die höher ist, als die Gebürge
„der Erde, und leihet mir eine Stimme, laut als
„euer Donner, damit ich von dannen der ganzen
„Unterwelt den Werth, den er besitzt, erzählen möge.

Beaumonts und Fletchers Philaster 4. Akt.

Ferner giebt es Gesinnungen, die zu gekünstelt sind, als daß sie aus einer ernsthaften Betrübniß entspringen könnten. Dergleichen finden sich in folgender Stelle der Braut in Trauer.

„**) Almeria. O nein! die Zeit vermehrt mein
„Betrübniß. Die im Kreise herumlaufende
„Stunden, die alles Weh sammeln, das durch das
E s „ganze

*) *Philaster.* Place nie some god, upon a pyramid
Higher than hills of earth, and lend a voice
Loud as your thunder to me, that from thence
I may discourse to all the uuder — world
The worth that dwells in him

**) *Almeria.* O no! time gives increase to my afflictions
The circling hours, that gather all the woes
Which are diffus'd through the revolving year
Come heavy laden with th'oppressive weight
To me! With me successively they leave
The sighs — the tears — the groans — the restless cares
And

74 Grundsätze der dramatischen Kritik.

„ganze Jahr vertheilt ist, kommen mir der unterdrückenden Last schwer beladen zu mir; bey mir lassen sie nach und nach die Seufzer, die Thränen, das Winseln, die rastlosen Sorgen, und alle Nebel des Grams, die ihren Flug hemmten; sie schütteln ihre weichen Fittige, und schütteln allen gesammelten giftigen Thau auf mein armes Haupt; dann fliegen sie froh und schnell von mir.

I. Akt. 5. Auftr.

In eben diesem Stücke sieht Almeria einen toten Leichnam, hält ihn für Alphonso; und verfällt wiederum in Gestinnungen, die bey der Gelegenheit gar zu gekünstelt sind.

*) „Hatten die, die diese That begiengen, Herzen oder Augen. Konnten Augen es aushalten, so grausame Hände zu leiten? Und sind meine Augen nicht so strafbar als ihre, da sie ihn so anschauen können, und doch nicht zu Stein werden. — Ich weine nicht! die Quellen der Thränen sind vertrocknet, und auf einmahl bin ich so ruhig, als wenn — alles wohl stünde; und doch ist mein Gemahl

And all the damps of grief, that did retard their flight
They shake their downy wings, and scatter all
The dire collected dews on my poor head;
Then fly with joy and swiftness from me

*) Had they, or hearts or eyes, that did this deed
Could eyes endure to guide such cruel hands
Are not my eyes guilty alike with theirs
That thus can gaze, and yet not turn to stone?
— I do not weep! — the springs of tears are dry'd
And of a sudden, I am calm, as if —
All things were well? and yet my husband's murdered
Yes, Yes, I know to mourn; I'll slice this heart
The source of woe, and let the torrent loose

„Gemahl ermordet? Ja, ja, ich weiß zu trauern.
 „Ich will die Schleusen dieses Herzens, die Quelle
 „des Jammers eröffnen, und dem Ströme freien
 „Lauf lassen.

5. Akt. II. Auftr.

Gesinnungen die in Spitzfindigkeiten und Wortspiele ausarten, können niemals die Frucht einer ernsthaften oder wichtigen Neigung seyn, so sehr sie gleich in einer müßigen Stunde ergößen mögen. Rowe, dem der Charakter der Jane Shorn in vielen Stellen geglückt ist, läßt sie in der folgenden Situation unter der Würde ihres Geistes zu Antithesen und gekünstelten Reden herabsinken.

*) „Laßt mich zum öffentlichen Schimpfe ge-
 „brandmarckt, fortgetrieben und verstoßen werden,
 „wie ein Flüchtling herumzuwandern; laßt mich
 „freundlos und verlassen in unfruchtbaren Wild-
 „nissen und öden Wüsten mein Brod suchen: mit
 „meinen Seufzern mich sättigen, und meine
 „fallenden Thränen trinken; ehe ich darinn willige
 „meine Lippen Ungerechtigkeit zu lehren, oder dem
 „Waisen Unrecht zu thun, der keinen Beschützer hat.

Jane Shorn 4. Akt. 2. Auftr.

Fehlerhaft sind die Gesinnungen, die zu früh oder zu spät vorgebracht werden. Wenn Belvidera ihrem Vater Priuli die Gefahr entdeckt, in den

*) — Let me be branded for the public scorn
 Torn'd forth, and driven to wander like a vagabond
 Be friendless, and forsaken, seek my bread
 Upon the barren wild, and desolate waste
 Feed on my sighs, and drink my falling tears
 Ere I consent to teach my lips injustice
 Or wrong the orphan, who has none to save him

der sie sey, weil ihr Gemahl ihr den Tod gebühret hätte, so mußte ihn dieses natürlichermesse beuntzigen; statt dessen aber zerfließt er in Zärtlichkeit für seine Tochter, als wenn er sie schon aus der Gefahr errettet hätte.

*) „Prinzi. Kannst du mir alle meine vergangene Thorheiten verzeihen? Ich will von nun an in der That ein Vater seyn; niemals, niemals mehr dich so blos stellen, sondern dich theuer halten, so theuer als die beseelende Wärme, die mein Leben nährt, so theuer als die Augen, die aus Zärtlichkeit über dich weinen. Friede sey mit deinem Herzen.

Das gerettete Venedig, 5. Akt, 2. Aufst.
Fehlerhaft ist es, wenn unsterbliche Gestaltungen in ihren natürlichen Farben dargestellt werden, statt sie verheehet oder verkleidet werden sollten. So hält Lady Macbeth, wie sie auf den Tod des Königs sinnt, folgendes Selbstgespräch: **) —

*) *Prinzi.* Can'st thou forgive me all my Folliespast?
I'll henceforth be indeed a Father, never
Never more thus expose, but cherish thee
Dear as the vital warmth that feeds my life
Dear as those eyes, that weep in fondness o'er thee
Peace to thy heart. — —

**) — — The raven himself's not hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. Come all you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here
And fill me from the crown to the toe topfull
Of direct cruelty — make thick my blood
Stop up th'aeues, and passage to remorse
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose

Er habe selbst mußte Helfer werden, der mich
 Amens ihm tödliche Anfunft unter mein Dach
 früher wolltu. Kommt jetzt ihr Geister alle, des
 n Geschäft es ist tödliche Gedanken einzuhauchen,
 „Kommt, und erweicht mich hier, und erfülle mich
 „vom Wirbel bis zur Zähe durch und durch mit
 „Grausamkeit. Macht mein Blut dick, verstopfe
 „die Zugänge der Neve, daß keine bittere Vorwarnung
 „der wiederkehrenden Natur mein gräßliches Ver
 „haben abschüttert.“

Macbeth, nach des Jern. Prof. Pichens
 1794. 2. Theil. Burg Ueberf. 1. Akt, 7. Aufz.

Diese kann man nicht für natürlich halten. Ich
 glaube nicht, daß der verstockteste Obfericht jemals
 den treulossten Mord ohne Gewiffensängst begehr
 gen hätte. In diesem Zustande der Seele ist es ein
 unendlichliches Kunststück des Selbstbetrugs, den dick
 sten Schleyer über die boshafteste Handlung zu hie
 ben, und sie durch alle Umstände, die sich nur er
 finden lassen, zu verkleinern. Und wenn das Ver
 brechen gar keine Deckung abnehmen kann, so
 versucht man es zunächst, es ganz aus der Seele
 zu verbannen, und gedankenlos in die Handlung
 zu rennen. So war ihr Gemahl gesinnt.

„Wunderbare Dinge hab ich im Kopf, die
 „meine Hand fodern, und eber ausgeführt wer
 „den müssen, als sie überlegt werden.“

Ebendaf. 3. Akt, 5. Aufz.

Congrevolet nach meiner Meinung in seinem
 Faltschen ebenfalls hierinn, wenn Maskwell anstatt

Seine

***) Strange things I have in head, they will so hand
 which must be acted, ere they must be scann'd.

78 Grundsätze der dramatischen Kritik.

seine Verbrechen zu verkleiden, oder ihnen etliche Gabe zu geben, in folgenden Worten stolz darauf ist *).

„Cynthia, deine Schönheit übergolde meine Verbrechen, und jede Verrätheren, jeder Betrug, den ich begehr mag, soll mir zu einem Verdienst angerechnet werden. — Verrätheren! — Welche Verrätheren? Die Liebe löscht alle Verpflichtungen der Freundschaft aus, und setzt die Menschen wieder in ihre erste natürliche Rechte.

Der Falsche, 2. Akt, 8. Aufst.

Gefinnungen die einander selbst widersprechen, sind ebenfalls fehlerhaft. Hier ist ein Exempel davon **).

„Heisse mich jetzt eilen, und ich will mit Unmöglichkeit streiten, ja sie überwinden.

Julius Cäsar, 2. Akt, 3. Aufst.

Gefinnungen die bloß Unsinn und daher fehlerhaft sind, finden wir in solchen Beispielen:

Wenn Coriolan zu seiner Mutter spricht ***):

„Was ist das? du kniest vor mir, vor deinem ungezügigten Sohn? denn laß die Steine auf den hungrigen:

*) Cynthia, let thy beauty gild my crimes, and whatsoever I commit of treachery or deceit, shall be imputed to me as a merit — treachery! what traitor? does cancel all the bonds of friendship and sets men right upon their first foundations

**) Now bid me run

And I will strive with things impossible

Ye get the better of them

***) — — What is this?

Your lances to me, to your corrupted Ion?

Then let the pebbles on the hungry beach

Filop

„knagenden Gestade gegen die Sterne geschneit,
 „werden: denn laß die tobenden Winde, die stoßen,
 „Ebern gegen die feurige Sonne werfen. Die
 „Unmöglichkeit ermorden, thun, was nicht gesche-
 „hen kann, sey denn geringe Arbeit.

Coriolan, 1. Akt, 3. Aufst.

Noch einige Beispiele von dieser Art.

*) „Caesar. — Die Gefahr weiß vollkom-
 „men, daß Caesar gefährlicher ist als sie. Wie
 „waren zwey an einem Tage geborne Löwen. Und
 „sich der älteste und schrecklichste.

Julius Caesar, 2. Akt, 4. Aufst.

**) „Ventidius. Aber du — ehe die Liebe
 „deine herumwandernde Augen irrg führte, warst
 „du gewiß der vornehmste und beste unter dem
 „menschlichen Geschlecht; recht im Stolge der Na-
 „tur und zu ihrem Ruhme gebildet, so vollkommen,
 „daß die Götter, die dich schufen, sich über ihre
 „eigene Geschicklichkeit wunderten, und ausriefen:

„Ein

Fillop the start, then let mutinous Winds

Strike the proud cedars 'gainst the fiery sun

Murdring impossibility, to make

What cannot be, slight work.

*) Caesar. — Danger knows fall well

That Caesar is more dangerous than he

We were two lions littered in one day

And I the elder and more terrible

**) Ventidius — But you — ere love misled your wand-
 „ring eyes

Were sure the very pride, and boast of nature

So perfect, that the god's, who formd you, wonderd

At their own still, and cried — A lucky hit

Has mended our design

Grundsätze der dramatischen Kritik.

„Ein glücklicher Zufall hat unser Werk ver-
bessert.

Drydens Anton und Cleopatra, 1. Ak-
te. Dieser letzte Gedanke ist, der Nachsichtigkeit zu
geschweigen, posteriorlich statt erhaben zu seyn.

Ich hätte diese Gattung noch durch unzählige
Beispiele zu einer ungeheuren Länge ausdehnen
können, wenn ich die wahnsinnigen Neben aus dem
See und die Declamationen neuerer dramatischer
Dichter anführen wollen; von denen manche kaum
so viele Proben ihres Verstandes als der arme See
in seinem Unglück b) gegeben. Allein ich habe
die fehlerhafte Stellen mit Vorbedacht aus den
berühmtesten Verfassern genommen, um an ih-
nen zu zeigen, wie sehr auch die größten Genies
einer Verbesserung des ersten Flugs ihrer Einbil-
dungskraft bedürfen.

10. Kapitel.

Von der Sprache a).

Obgleich die Fabel, die Sitten und die Gesinnungen ohne Zweifel die beträchtlichsten
Theile des Trauerspiels sind, so macht doch eine
Anschick:

b) Nathaneel Lee, ein Schauspieler und theatralischer Dichter, besaß sehr viel Feuer, und war besonders in dem Ausdrucke der zärtlichen Leidenschaften glücklich. Er hatte das Unglück einige Zeit den Verstand zu verlieren, und ward in dem Tollhause in London eingesperrt.

a) Dieses Kapitel ist zum Theil wiederum ein Auszug aus H. Home Grundsätze der Kritik, und zwar aus dem 17. Kapitel.

Unschickliche Sprache den Dialog platt, wenn auch die Gesinnungen noch so erhaben sind, und ob sie gleich bey einem kritischen Geist, die Stärke der andern Theile nicht durchaus vertilgt, so schwächt sie doch dieselben insgemein dermaßen, daß uns ihre Schönheiten verborgen bleiben, und deren Wirkung sehr oft unterdrückt wird.

Die Sprache ist nach des Aristoteles gewöhnlicher lakonischer doch kritischer Definition: Die Erklärung der Sachen durch Worte. Folglich erfordern erhabne Gesinnungen eine erhabne Sprache; zärtliche Gesinnungen, sanfte und fließende Worte; wehmüthige Gesinnungen müssen demüthig und rührend ausgedrückt werden. Kurz: da die Worte mit den Begriffen, die sie vorstellen in einer genauen Verbindung stehen, so muß die größte Uebereinstimmung zwischen ihnen seyn; und so wie die Gesinnungen, als bereits angemerkt worden, zu der Leidenschaft gestimmt seyn müssen, so muß die Sprache mit beyden übereinkommen.

Die ersten Begriffe, welche in der Seele entstehen, sobald sie den Eindruck von einer lebhaften Neigung empfängt, und die man gemeiniglich Gesinnungen nennet, haben eine Kraft uns zu rühren, wenn sie gleich in den einfachsten Ausdrücken vorgetragen werden; denn sie reden die Sprache des Herzens. Emilie rührt uns daher, wenn sie mit den ungekünsteltesten Worten sagt:

*) Ich liebe Cinna noch mehr, als ich Augusten hasse.

Eine

*) J'aime encore plus Cinna, que je ne hais Auguste.

Eine Gesinnung würde aufhören; rührend zu seyn, wenn sie mit prächtigen Worten und hochfliegenden Figuren ausgedrückt wäre. Othello würde uns z. B. nicht so sehr einnehmen, als er thut, oder uns mit einem so kurzen Blick die Verknüpfung der vergangenen Umstände in seiner Seele übersehen lassen, wenn er (wie Jago ihn erlucnet, daß Desdemona, da sie ihren Vater hintergangen hätte, auch ihn hintergehen könnte) anstatt des einfachen aber nachdrucksvollen: und das hat sie gethan, eben diesen Gedanken in einem süßgürligen Styl vorgetragen hätte: das Gezwungene darinn würde sich von selbst entdeckt haben, und denn — ist es um die Sprache des Herzens geschehen.

Und hier läßt sich, in Absicht auf die Sprache, eine allgemeine Regel festsetzen: Wenn die Personen über ihre und anderer Gesinnungen Anmerkungen machen; wenn Erzählungen und Beschreibungen eingeführet werden, und mit einem Wort: alles, was nicht eigentlich Empfindung ist, muß, so weit es die Natur des Stück's und die Wahrscheinlichkeit erlauben, unter Bildern vorgetragen werden, welche Gemählde in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, im Stande sind.

Inzwischen sind von dieser allgemeinen Regel die Erzählungen wunderbarer Begebenheiten, welche gleich nachdem sie sich zugetragen haben, gemacht werden, ausgenommen. Es ist glaubwürdig, daß ein Augenzeuge dieser Vorfälle, denn ein solcher muß zu der Erzählung gebraucht werden, voller Bestürzung ist, und sich davon noch nicht wieder erhohlet hat; Es würde daher den Regeln der Wahrscheinlichkeit zuwider laufen, wenn er in seiner Erzählung

zählung sich Ausdrücke bediente, die einer erschrocknen Person, die auf nichts weniger denken kann, als pathetisch zu reden, nicht einfallen. Ueberdem muß der Dichter bey dergleichen Begebenheiten sehr aufmerksam seyn, damit er so viel möglich der Zuschauer Beyfall erhalte, und das sicherste Mittel dieses zu bewerkstelligen, ist, daß er die Erzählung in den deutlichsten Worten vortragen läßt, die am wenigsten zu dem Verdacht Anlaß geben, als ob der Redende die Sache übertreibe.

Da ich in dem vorhergehenden Kapitel die Theorie der Gemüthungen durch Beispiele erläutert habe, so will ich in diesem auf gleiche Art verfahren, weil ich sie zur Deutlichkeit und zum Unterricht für die beste halte.

Das erste Beispiel, das ich anführen will, ist die Anmerkung des Aristoteles über den Homer, der, um das schreckliche Geräusch tobender Wasser zu beschreiben, sagt: die Ufer brüllen. Nun spricht Aristoteles sehr richtig: wenn jemand, sagen wollte: die Ufer schreyen, so würde er einen ausgesetzten und edeln Ausdruck in einen niedrigen und schlechten verwandeln.

Angenehme Regungen, die die Seele heben oder schwellen, müssen sich in starken Bewörtern und figürlichen Redensarten äußern; hingegen suchen demüthigende und niederschlagende Leidenschaften einfältig zu reden: denn figürliche Ausdrücke sind Wirkungen einer begeisterten Einbildungskraft und können daher nicht die Sprache des Kummers oder des Leidens seyn. Dieses hat Otway sehr gut eingesehen; daher schildert er eine Scene der Ver-

erbildnis mit Farben, die dem Gegenstande vortreflich angemessen sind. Man findet kaum eine Figur darinn, auffer einem kurzen und natürlichen Gleichnisse, mit welchem der Eingang zu der Rede gemacht wird.

Belvidera redet mit ihrem Vater von ihrem Gemahl *).

„Stelle dir vor, du sähest, was bey unserm
 „letzten Abschiede vorgieng; stelle dir vor, du sähest
 „ihn wie einen wüthenden Löwen, mit den Füß-
 „sen auf die Erde stampfend, seine Spuren auf-
 „reißend, den Tod in seinen Augen, vor der Peit-
 „einer brennenden Wuth brüllen. Stelle dir vor,
 „du sähest die eine Hand an meine Kehle gesetzt, in-
 „des die andere ausgestreckt einen scharfen drohens-
 „den Dolch hält. O auf diese Art umarmten wir
 „einander zum letztenmal, als er vor Rache zitternd
 „mich zu Boden riß, meiner Brust den schrecklichen
 „Tod anbot, und ausrief: meine Freunde, wo sind
 „meine Freunde. Er schwur, er weinte, er tobte,

*) Think you saw what pass'd at our last parting
 Think you beheld him like a raging lion
 Pacing the earth, and tearing up his steps
 Fate in his eyes, and roaring with the pain
 Of burning fury; think you saw his one hand
 Fix'd on my throat, while the extended other
 Grasp'd a keen threat'ning dagger; oh! 'twas thus
 We last embrac'd, when thrembling with revenge
 He draggd me to the ground, and ad my bosom
 Presented horrid death; cried out: my friends
 where are my friends? swore, wept, rag'd, threatn'd,
 lov'd
 For he yet lov'd, and that dear love preserv'd me
 To this last trial of a fathers pity —

„er drohte, er liebte; dennoch liebte er; und diese
 „theure Liebe erhielt mich für diesen letzten Versuch
 „des väterlichen Mitleids.

Das gerettete Venedig, 5. Akt, 2. Aufz.

Wenn man mit ungekünstelten Worten sagen
 wollte, es sey kein großes Verdienst, die Zuneig-
 ung eines Mannes von verliebter Gemüthsart zu
 gewinnen, das aber habe sehr viel auf sich, eine
 Person, die nie zu dieser Leidenschaft einen Hang
 gehabt, verliebt zu machen, so würde diese bekann-
 te Wahrheit kaum unsere Aufmerksamkeit rege ma-
 chen. Wenn aber Racine eben diese Wahrheit
 der Aricia in den Mund legt, so wird dieser Ge-
 danke, so wenig er an sich zu bedeuten hat, durch
 seine Ausdrücke zu einer zierlichen Rede *).

„Ich für meine Person bin weit stolzer, ich
 „fliehe den leichten Ruhm, eine tausend andern an-
 „gebotne Huldigung anzunehmen, und in ein von
 „allen Seiten ofnes Herz meinen Einzug zu halten.
 „Über einen unbiegsamen Muth zu beugen, eines
 „unempfindlichen Seele Schmerz verursachen, einen
 „Gefangnen zu fesseln, der über seine Ketten er-
 „staunt, und sich vergebens wider ein ihm gefallen-

§ 3

„des

*) Pour moi je suis plus fiere, & suis la gloire aisée.
 D'arracher un hommage a mille autres offert
 Et d'entrer dans un coeur de toutes parts ouvert
 Mais de faire fléchir un courage inflexible
 De porter la douleur dans une ame sensible
 D'enchaîner un captif de ses fers etonné
 Contre un joug, qui lui plait vainement mutiné
 Voilà ce qui me plait, voilà ce qui m'irrite.

36 Grundsätze der dramatischen Kritik.

„des Joch sträubet. — Sehet, das ist es, was
„mir gefällt, das ist es, was mich reizet.

Phedra, 2. Akt, 1. Auftr.

Eben so ist es, wenn man schlecht hin sagen wollte: Alexander sey ein überredender Liebhaber gewesen. Dieser Charakter würde nichts neues, nichts anziehendes haben, denn er könnte auf viele angewendet werden, und der Styl macht keinen großen Eindruck. Aber Lee erhebt diesen Gedanken zu einer der größten Schönheiten unserer Sprache in dieser einzigen Zeile *).

„Dann redete er — Gütige Götter! wie redete er.

Diese wenige Proben werden zum Beweise der notwendigen Uebereinstimmung zwischen den Gesinnungen und der Sprache zureichend seyn, ich will nur noch einige Beispiele hinzufügen, wo dies selbe verfehlt ist.

Ein Fehler ist, wenn sich die Sprache über den Ton der Gesinnung erhebt **).

„Zara. Schnell wie die Gelegenheit will ich
„selbst fliegen, und früher als der Morgen dich zur
„Freiheit

*) Then he would talk! — Good Gods, how he would talk!

***) ZARA. — — Swift as occasion I
Myself will fly; and earlier than the morn
Wake thee to freedom. Now 't is late; and yet
Some news, few minutes past arrivd, which seem'd
To shake the temper of the king — who knows
What racking cares disease a monarchs bed?
Or love that late at night, still lights his lamp
And strikes his rays through dusk, and folded lids
Torbidding rest, may stretch his eyes awake
And force their balls abroad at this dead hour

„Freyheit aufwecken. Jetzt ist es spät, und dannoch kamen vor einigen Minuten gewisse Nachrichten, welche die Gelassenheit des Königs zu erschüttern schienen. — Wer weiß, welche solternde Sorgen das Bette eines Monarchen beunruhigen! Oder kann nicht die Liebe, die spät in der Nacht noch ihre Fackel brennen und ihre Strahlen durch düstre geschlossene Augentlieder dringen läßt und die Ruhe verjagt, die Augen ihm offen halten, und in dieser todten Stunde sie auswärts umhertreiben.

Die Braut in Trauer, 3. Akt. 4. Aufst.

Der gewöhnlichste Beobachter muß es einsehen, daß hier die Sprache für die Beschreibung eines so einfachen Umstandes als die Abwesenheit des Schlafs viel zu prächtig und gekünstelt ist.

Da bildliche und figürliche Ausdrücke der Todesangst einer Mutter, die zwey hoffnungsvolle Söhne durch einen grausamen Tod verloren hat, im höchsten Grade widersprechen, so ist folgende Stelle eine Probe einer zu leichtsinnigen und flüchtigen Sprache für eine so heftige Leidenschaft.

*) „Ach meine theuren Prinzen, meine besten
„Geliebten Knaben! süße junge Knospen
„Unaufgeblühte Blüthen! Flattern jetzt
„Noch eure theure Seelen in der Luft,
„In ewigem Ansehalt noch nicht verwahrt

§ 4

„Co

*) *Zwey* — — Ah my poor princes! Ah my tender babes
My unblown flowers, new appearing sweets
If yet your gentle souls fly in the air
And be not fix'd in doom perpetual
Hover about me with your airy wings
And hear your mothers lamentation.

„So schwebt mit lästigen Schwingen um mich her
Und hört den lauten Jammer eurer Mutter

Richard III. nach Eschenburgs Uebsf.
4. Akt. 4. Auftr.

Ein Gedanke, der sich statt des Subjekts mit dem Ausdrücke beschäftigt, und gemeintlich ein Wortspiel genannt wird, ist eines jeden Werks unwürdig, das einigermassen auf Erhabenheit Anspruch macht. Shakespear hat in manchen Stellen seinem Zeitalter dieses Opfer gebracht, besonders in folgenden b):

Wie Laertes die erste Nachricht von seiner Schwester Tod erhält *).

„Laertes. Ach! So ist sie denn ertrunken.

„Königin. Ertrunken.

„Laertes. Du hast zu viel Wasser bekommen,
„arme Ophelia, also will ich mein Thränenwasser
„zurück halten.

Samlet, 4. Akt. letzter Auftr.

Antonius, wenn er von Julius Cäsar sagt **):

„O Welt! du warst der Wald dieses Hirschen;
„und dieses in der That, o Welt das Herz von dir.
„Wie liegst du hier gleich einem Hirschen, der von
„vielen Fürsten geschossen ist.

Julius Cäsar, 3. Akt. 3. Auftr.

Doch

b) Da sich Wortspiele in keine andere Sprache übertragen lassen, so verlieren diese Beispiele in der Uebersetzung sehr.

*) Laertes. Helas! then she is drown'd

Zusen. Drown'd

Laertes. Too much of water hadst thou poor Ophelia
And there fore I forbid my tears

***) O World! thou wa't the forent of this hart

And this indeed o World, the heart of thee

Now like a deer, stricken by many princes

Do'st thou here lie!

Doch ist es nicht allemal zu tadeln, wenn sich Shakespear zu Wortspielen herabläßt, denn zuweilen braucht er sie einen besondern Charakter zu bezeichnen, wie in folgender Stelle:

*) „König Philipp. Was sagst du Jüngling? — sieh der Prinzessin ins Gesicht.

„Ludwig. Ich thu es mein König, und in ihrem Auge find ich ein Wunder, oder eine wundervolle-Erscheinung, meinen eignen Schatten in ihren Augen abgebildet, der zwar nur der Schatten meines Sohns ist, aber doch eine Sonne wird, und euren Sohn zum Schatten macht. Ich verzichre euch, ich liebte mich selbst noch niemals als jetzt, da ich mich selbst auf der schmeichelnden Tafel ihres Augs abgebildet fand.

„Faulconbridge. Auf der schmeichelnden Tafel ihres Augs abgebildet, an den zürnenden Runzeln ihrer Stirne aufgehängt und in ihrem Herzen einquartiert. — Er merkt, daß er ein
 § 5 „Berr

*) *King Philip.* What say'st thou boy? look in the lady's face
Lewis. I do my Lord, and in her eye I find,
 I wonder or a wond'rous miracle
 The shadow of my self form'd in her eye
 Which being but the shadow of your son
 Becomes a sun, and makes your son a shadow
 I do protest, I never lov'd my self
 Sill now infixed I behold my self
 Drawn in the flattering table of her eye
Faulconbridge. Drawn in the flattering table of her eye
 Hangd in the frowning wrinkle of her brow
 And quarterd in her heart. I he doth espy
 Him self Loves traitor, this is pity now
 That hang'd and drawn and quarterd there should be
 In such a love so vile a love as he

„Beträther der Liebe ist. Nur Schade, daß solch ein elender Tropf wie er, in dem Herzen solch eines Mädgen abgebildet, aufgehängt und einquartirt seyn soll.

König Johann, 2. Akt. 5. Aufst. nach Prof. Eschenburgs Uebers.

Man sollte denken, es sey unnöthig vor Ausdrücke zu warnen, die gar keinen, oder wenigstens keinen deutlichen Verstand haben, und dennoch findet man dergleichen auch bey sonst achtungswürdigen Schriftstellern. Ich will daher ein Beispiel aus Dryden anführen.

Cleopatra befragt Charmion wegen des Antonius Beständigkeit *)

„Nun, was bringst du für Nachricht meine Charmion? Will er gütig seyn, und will er mich nicht verlassen. Soll ich leben oder sterben? Oder vielmehr: lebe ich noch, oder bin ich tod? denn da er die Antwort ertheilte, sagte das Verhängniß sein Wort auf, und da schon war ich tod oder lebend.

Alles aus Liebe, 2. Akt.

Nirgends aber wird diese letzte Art seiner lächerlich gemacht, als von dem wüthigen Herzog von Buckingham in diesen beyden Zeilen **).

„Was

*) Now what news, my Charmion
Will he be kind, and will he not forsake me
Am I to live or die? nay do I live?
Or am I dead? for when he gave his answer
Fate took the word, and then I liv'd or dy'd

**) Wast not unjust, to ravish hence her breath-
And in Life's head to leave us nought but death

War es nicht ungerecht ihren Odem wegzurauben, und statt des Lebens uns nichts als Tod zu lassen.

Die Komödienprobe, 4. Akt. 1. Aufst.

Mit einem Wort. — Man kann nicht besser von der Sprache reden, als Lord Kaunes in der folgenden kurzen Erklärung von derselben; dessen kritischer Feder ich ebenfalls für verschiedene der in diesem und vorigen Kapitel angeführten dramatischen Stellen verpflichtet bin.

Die Sprache kann als das Kleid der Gedanken betrachtet werden. Wenn sich eines nicht zu dem andern schickt, so werden wir den Fehler eben so leicht gewahr, als wenn wir einen Richter wie einen Stuker, oder einen Bauer wie einen Mann vom Stande gekleidet sehen.

Jedoch muß ich noch ehe ich diese Materie schliesse, etwas von der Versart sagen, die man insgemein für die tauglichste zum Trauerspiel ansiehet.

Aristoteles setzt es als eine Regel fest: es sey am besten eine Tragödie in der Versart zu schreiben, die es am wenigsten ist, oder die der Prosa am nächsten kommt.

Dieses war bey den Alten die jambische Versart; bey den Engländern sind es die ungeretmeten Verse. Da aber die witzigen Köpfe zu Carl des 2. Zeiten

c) Ehedem mußten auch bey uns Deutschen alle Trauerspiele gereimt seyn, doch haben wir diese Fesseln abgeworfen: wir haben vortrefliche Stücke in reinfreyen Versen. z. E. den Mahomet von dem verstorbnen Löwen übersetzt, und gegenwärtig wird kaum mehr ein gereimtes Stück aufgeführt.

Zeiten ihre Stücke gemeinlich in Reimen schrieben; und es in unsern Tagen nicht an Vertheidigern dieser Gattung fehlet, nicht weniger auch sich verschiedne finden, die Stücke in Reimen verfertigen, so will ich noch einige allgemeine Anmerkungen über die Unschicklichkeit dieser Dichtungsart hinzusetzen. Es ist wenig daran gelegen, ob wir diese Schreibart ursprünglich von unsern Landesleuten oder von den Franzosen, bey denen sie noch auf diesen Tag im Gebrauch ist, angenommen haben. So viel ist gewiß, daß unsere Vorfahren vor Shakespears Zeit alle in Reimen schrieben, oder eigentlicher zu reden, es nicht besser wußten. Diesem Schooskinde der Natur war es vorbehalten, alles was gegen seine Mutter stritt zu vertilgen, er opferte den Reim mit andern Ungereimtheiten des Drama auf; das Ansehen Fletchers und Ben Johnson. unterstützten Shakespeare: und wenn man die kurze Wiederherstellung desselben in der reimenden Regierung Carl des 2. ausnimmt, da sich die Muses von den Trümmern der Monarchie in einiger Zeit wieder erholen konnten, so ist der Reim seit der Zeit mit Recht von der Bühne verbannet geblieben.

Und in der That, wenn wir die vielen Einwendungen die gegen den Gebrauch des Reims auf dem Theater gemacht werden können, erwägen, so ist es gar kein Wunder, daß wir ihn haben fahren lassen, sondern es ist vielmehr zu bewundern, daß wir uns jemals daran gebunden haben. Denn da ein Schauspiel eine Nachahmung der Natur ist, und niemand ohne vorher darauf gesonnen zu haben, in Reimen redet, so sollte er es auch niemals auf der Bühne

Wahne thun; freylich kan die Phantasien dort einen höhern Schwung der Gedanken nehmen, als in gewöhnlichen Reden; und es ist wahrscheinlich, daß Leute von vortreflichen und lebhaften Geiste ohne vorher darauf zu-sinnen, erhaben reden können; aber nie legen sie ihren Gedanken ohne vorhergegangene Ueberlegung die Fessel des Reims an; folglich ist es ganz unnatürlich, die freyste Art zu reden, unter der gezwungensten vorzustellen.

Man sagt zwar, die Geschwindigkeiten der Antworten erlangen in den Scenen, wo Gründe gegent Gründe gesetzt werden, eine besondre Zierde. Allein was kann unvernünftiger seyn, als sich einzubilden, daß Wiß und Reim sich so plötzlich haschen ließen. Wenigstens mußten wir die Personen eines Stück's alle für geborne Dichter halten, wenn es uns wahr scheinlich vorkommen sollte, daß einer in des andern Silbenmaaß so einfallen könnte, daß sich am Ende durch ein ähnlicher Schall mit dem vorhergehenden fände. Können wir uns aber dieses nicht vorstellen, so wird es einem von zweyen entworfenen Plan ähnlicher sehn, als der Antwort von einem einzigen, und wir werden glauben müssen, daß die Schauspieler mit einander verabredet haben, was sie sagen wollen, so wie die Wahrsager ihre Streiche durch eine Vereinbarung ausführen. Hiedurch wird der große Grundsatz aller Professionen

Ars est celare artem d)

gänzlich zernichtet werden.

Eben so wenig ist die Einwendung gegründet: Man wisse ja, daß ein Schauspiel ein Schauspiel sey,

d) Es ist eine Kunst, die Kunst verbergen.

sey, man möge es einrichten wie man wolle, und daß folglich das Gespräch zweyer oder mehrerer Personen, die Sprache eines einzigen Dichters sey. Es ist wahr, wir wissen, daß wir hintergangen werden, und wollen es auch, aber doch hat sich noch kein vernünftiger Mann hintergehen lassen, ohne daß wenigstens eine Wahrscheinlichkeit da war. Es ist uns zur Gnüge bekannt, daß die Scenen, welche Städte und Länder vorstellen, es nicht in der Wirklichkeit, sondern nur auf Bretter und Leinwand gemahlt sind, aber kann man damit einen Mangel in der Zusammensetzung und Farbenmischung an ihnen entschuldigen. Müssen sie nicht vielmehr mit desto größerm Fleiße und Genauigkeit gefertigt werden, da sie hauptsächlich dazu dienen, der Einbildungskraft zu Hülfe zu kommen, die sich nicht anders als unter dem stärksten Schein der Wahrheit täuschen läßt.

So unnatürlich es ist, erhabne Gedanken im Reime auszudrücken, so abgeschmackt klingt er bey niedrigen Redensarten. Was ist der Majestät des Verses unanständiger, als wenn man im Reimen einen Bedienten ruft oder die Thür zumachen heißt. Es hat ein lächerliches Ansehen, daß man einen so gewöhnlichen Befehl in die Würde des Epikens maßes einkleidet, und ist schon hinreichend, das folgende Gespräch unwahrscheinlich zu machen, und dem wichtigsten Umstand ein schwülstiges Ansehen zu geben. Dennoch sind einige unserer größten Dichter, die in Reimen geschrieben haben, in diese traurige Nothwendigkeit versetzt worden.

Ich sehe es inzwischen zur Genüge ein, daß ich, wenn ich den Reim tadle, verschiedene angesehenen Schriftsteller wider mich habe, und besonders den Herrn Dryden, einen der größten Dichter, auf den England stolz seyn kann, aber so wie an der einen Seite ein Irrthum allemal Irrthum bleibt, und wenn er noch so fürchterliche Verteidiger hat, so ist es an der andern Seite nicht mehr als billig, die zufälligen Ursachen, die zu dieser Verteidigung etwas haben beitragen können, zu untersuchen.

Daß sich bey dem Herrn Dryden die große Stärke des Geistes erst spät entwickelt habe, wird durchgängig eingeräumt. Der große Milton, der mit ihm, als er zwischen 30 und 40 war, bekannt war, wollte ihm nie einen größern Ruhm zugestehen, als daß er ein glücklicher Reimer sey; und gewissermaßen begünstigen seine Schriften diese Erklärung, ob ich gleich nicht sagen will, daß sie dies selbe ohnbedingt bestätigen; denn seine besten Schauspiele hat er zwischen seinem vierzigsten und fünfzigsten Jahr, und sein Alexandersfest, welches von vielen sein Meisterstück genennet wird, in seinem hohen Alter zwischen 60 und 70 geschrieben. Aus diesen Thatsachen läßt sich der Schluß machen, daß er bey seiner ersten Erscheinung in die gelehrte Welt, (um die Zeit der Wiederherstellung der königlichen Würde) mehr der gewöhnlichen Art der Schauspiele folgte, als Anweisung gab, wie sie seyn sollten. Da nun der Reim der falsche Geschmack damaliger Zeiten war, und er sehr große Gaben dazu hatte, so schrieb er seine Stücke in Reimen, weil es Mode war, und seine Neigung
unter:

28 Grundsätze der dramatischen Kritik.

unterstützte ihn darin. Doch ist es mehr als wahr-
scheinlich, daß er seinen Irrthum einsah, wie sehr
ne Beurtheilungskraft reifer wurde, nur wollte ihm
sein Stolz keinen Widerruf verstatten, weil er sonst
eine große Anzahl seiner Werke hätte verwerfen müß-
sen, die auf das allgemeine Ansehen seines Namens
in Achtung standen. Deswegen schrieb er seinen
Versuch über die dramatische Dichtkunst, um haupt-
sächlich die Autorität des Reims zu vertheidigen e);
aber so unwiderstehlich ist die Macht der Wahrheit,
daß er auch sogar in diesem Versuche die Einwür-
fe, die er wider den Reim gemacht hatte, nicht
gründlich widerlegen konnte, und durch eine unfrey-
willige Stärke der Beurtheilungskraft von seiner
Eitelkeit zu einer Zeit hintergangen wurde, da er
am meisten gegen sie zu wachen suchte.

II. Kapitel.

**Von den drey Einheiten — der Hand-
lung, der Zeit und des Orts a).**

Wenn wir die Kette der Ursachen und Wirkun-
gen in der Körperwelt unabhängig von einem
Vorsatz einer Absicht, und einem Gedanken erwä-
gen, so finden wir eine Menge Vorfälle in einem
Fortgang

- e) Diesß ist wohl zu übereilt geurtheilt; denn erst zu Ende des Versuchs kommt er auf den Gebrauch der Reime. Einen ziemlich vollständigen Auszug desselben hat Herr Lessing im 4. St. der theatralischen Bibliothek geliefert.
- a) Dieses Kapitel ist so wenig wie die vorigen aus des Verfassers eigenem Geiste, sondern ein Auszug des 23. Kapitels in Humes Grundsätzen der Kritik.

Fortgang ohne Anfang, Mittel oder Ende. Eine jede Sache, die sich zuträgt, ist in verschiedenem Betracht beydes Ursach und Wirkung. Die Wirkung dessen, das vorgehet, die Ursache dessen, das nachfolgt. Ein Vorfall kann uns mehr, ein anderer weniger rühren, aber alle, sie mögen wichtig oder nichtsbedeutend seyn, sind so viele Glieder in der allgemeinen Kette. Die Seele kann bey Betrachtung dieser Vorfälle sich nicht auf irgend einen derselben heften, oder dabey stille stehen, sondern wird unaufhörlich in der Reihe mit fortgeführt.

Aber betrachtet man die intellectueller — in Verbindung mit der Körperwelt, so verändert sich der Schauplatz. Der Mensch handelt mit Ueberlegung und Wahl; er zielt nach einem gewissen Zweck, als Reichthum, Eroberungen, Patriotismus u. s. f. er sezt sich Mittel vor und entwirft Plane, seinen Zweck zu erreichen. Hier finden sich eine Menge von Begebenheiten oder Vorfällen, die ihn zu dem Ziele leiten; darauf er sein Augenmerk gerichtet hat; und das Ganze ist durch das Verhältnis von Wirkung und Ursach, gleich einer Kette, verbunden. Wenn wir eine Reihe von solchen Vorfällen und Begebenheiten überlaufen, so können wir bey keiner derselben stille stehen, indem sie sich uns bloß als Mittel zeigen, die zu einem gewissen Zwecke leiten; aber bey der Hauptbegebenheit halten wir uns mit Vergnügen auf, weil da die Absicht oder der Zweck der Hauptperson oder Personen zum endlichen Schluß gebracht ist. Dieses zeigt uns den Anfang, die Mitte und das Ende dessen, was Aristoteles eine vollständige Handlung nennet.

ⓐ

Die

Die Geschichte hängt natürlich mit Beschreibung der Umstände an, welche die Hauptperson anzu-
treiben, einen Plan zu entwerfen, aus dem gewisse
festen gesuchten Endzweck zu erreichen, „Die Wert-
folgung dieses Plans und die Hindernisse; die ihn
aufhalten; ziehen den Leser in die Höhe der Hand-
lung; die Mitte ist eigentlich da, wo sie am meis-
ten verwickelt wird; und das Ende, wenn der Zweck
erreicht, der Plan ausgeführt ist.“

Dieses Beispiel ist von einem mit einem guten
Ausgange bekrönten Plan hergenommen, weil es
den deutlichsten Begriff von einem Anfang, einer
Mitte, und einem Ende giebt, worinn die Einheit
der Handlung besteht; und in der That kann man
sich keine genauere Einheit gedenken als in diesem
Falle; aber auch ohne ein so genaues Verhältniß
der Theile kann eine Handlung Einheit oder Anfang,
Mitte und Ende haben, als wenn der Ausgang
andernausfällt; wie man sich ihn vorgestellt oder
gewünscht hat, welches sich oft in unsern bestn
Trauerspielen ereignet.

Wenn die Einheit der Handlung in einer Fabel,
die menschliche Handlungen nachahmt, eine Haupt-
schönheit ist, so muß eine doppelte Fabel ein Haupt-
fehler seyn. Um der Abwechslung willen gestattet
man eine Nebenhandlung, die mit der Haupthand-
lung verbunden ist, aber zwei Handlungen ohne
Verbindung verunstalten die Fabel sehr; und dies
fer Fehler wird dadurch nur wenig vermindert, daß
man dieselben Personen zu beyden Handlungen
braucht. Mit einem Wort, ein zergliedertes Schau-
spiel ist eine Kette verbundener Vorfälle, und jeder
Auftritt

Aus jedem Glied derselben; folglich muß jeder auch einen gewissen Vorfall hervorbringen, der sich auf die Entwicklung der Haupthandlung bezieht, und sie entweder befördert oder zurückhält. Ein Auftritt, der keinen Vorfall hervorbringt und deswegen leer genennet werden kann, muß sich nie in einem Stücke finden, weil er die Einheit der Handlung verdirbt, oder wenigstens unterbricht und die Kette ohnähnlich vollständig ist. Es rechtfertigt nicht, wenn man sagen wollte, diese Auftritte hülfen die Charaktere entwickeln; besser wäre es, wenn man, wie Dryden in dem Verzeichniß der Personen, die Charaktere zum voraus beschriebe, denn dadurch würde die Kette der Handlung nicht zerrissen; aber ein Schriftsteller von Genie braucht solcher Künste nicht; er kann die Charaktere seiner Personen in ihren Gesinnungen und Handlungen weit mehr nach dem Leben schildern.

21. Wie glücklich thut Shakespear dieses, in dessen Werken man kaum eine einzige leere Scene findet.

22. Ueberhaupt müssen alle Vorfälle in einem dramatischen Gedichte, durch ihre gemeinschaftliche Beziehung auf die Hauptbegebenheit eine wechselseitige Verbindung unter sich haben, und darinn besteht die Einheit der Handlung.

23. Vermickelter ist die Frage, wie fern die Einheiten der Zeit und des Orts nothwendig sind. Diese Einheiten wurden auf den griechischen und römischen Theatern auf das genaueste beobachtet und die französischen und englischen Kunsttrichter schärften sie als wesentliche Regeln dramatischer Werke ein. Auch die besten englischen Dichter erkennen sie in

Der Theorie für wesentlich; aber in der Anwendung richten sie sich selten darnach: oft sind sie geneigt sich Freyheiten zu nehmen, die sie sich nicht wagen zu rechtfertigen, und die dem Gebrauch der Griechen und Römer und der feyerlichen Entscheidung ihrer eignen Landesleute widersprechen, aber in der Folge dieser Abhandlung werd' ich untersuchen, ob wir denn zu einer so genauen Nachahmung der Alten in diesen beyden Einheiten verpflichtet sind; und ob nicht unsere Kunsttrichter irren, wenn sie eine größere Erweiterung der Zeit und des Orts gestatten als in Griechenland und Rom erlaubt war.

Vielleicht kann uns eine Betrachtung des griechischen Drama und eine Vergleichung desselben mit dem neuern diese Untersuchung erleichtern. Ich habe schon oben angemerkt, daß das Trauerspiel in Griechenland seinen Ursprung aus den Hymnen hatte, die zum Lobe des Bacchus von einem Chor theilweise gesungen wurden. Thespis führte zur Erholung der Sänger und zur Veränderung eine redende Person ein, welche den Inhalt des Gesangs historisch erklären und bey Gelegenheit ein oder die andere Person selbst vorstellen mußte. Aeschylus that noch einen Schauspieler hinzu und schuf den Dialog, und dadurch wurde das Stück dramatisch. Wenn es der Inhalt des Stücks erforderte, so wurde die Zahl der Schauspieler vermehrt, jedoch der Chor, der der Tragödie den Ursprung gegeben hatte, als ein wesentlicher Theil derselben betrachtet. Im ersten Auftritt wurden gemeiniglich die vorläufigen Umstände entwickelt, die zu der Hauptsache führen, und dieser wird vom Aristoteles der Prolog

lag genannt. Im zweiten Auftritt, wo die Handlung eigentlich anhebt, tritt der Chor auf, und bleibt, dem Ursprung des Schauspiels gemäß, das ganze Spiel durch auf der Bühne. Oft mischt sich der Chor in das Gespräch, und wenn dasselbe still steht, so beschäftigt er sich in der Zwischenzeit, mit Singen. Sophokles bleibt diesem Plan auf das strengste treu. Euripides ist nicht völlig so korrekt. In einigen seiner Stücke wird es nothwendig, den Chor zu entfernen, wenn er über diesen ungewöhnlichen Schritt waget, so richtet er es so ein, daß die Abwesenheit desselben nur einen Augenblick dauert, und seine Entfernung die Vorstellung nicht unterbricht; nie verläßt der Chor die Bühne aus fremden Stücken, sondern allezeit auf Befehl einer Hauptperson, die jedesmal seine Zurückkunft abwartet.

Solchemnach ist das griechische Drama eine ununterbrochne aneinander hängende Vorstellung. Ein Umstand, der Aufmerksamkeit verdient. Bei einer an einander hängenden Vorstellung ohne Stillstand ist keine Gelegenheit vorhanden, den Ort der Handlung zu verändern oder die Zeit derselben über die Zeit der Vorstellung zu verlängern. Folglich ist für eine, in Ansehung der Zeit und des Orts, so eingeschränkte Vorstellung der vorerwähnte Grund vollkommen bindend. Eine wahre oder erdichtete Handlung, die nach merklichen Zwischenräumen der Zeit und häufigen Veränderungen des Orts zum Schluß kommt, kann in einer Vorstellung, wo beyde so sehr eingeschränkt sind, nicht richtig nachgeahmt werden. Daher kommt es, daß die Einheiten des Orts und der Zeit in den griechischen

Trauerspielen aufs genaueste beobachtet wurden ^{aber} werden mußten; die Einrichtung ihres Drama selbst machte sie nöthig; denn es ist ungereimt, ein Trauerspiel zu verfertigen, das nicht richtig vorgesteller werden kann.

Wenn nun die Kunstrichter für unser Drama Regeln festsetzen wollen, die auf den Gebrauch der Griechen gegründet sind, so sehen sie nicht ein, daß die so sehr gerühmte Einheit der Zeit und des Orts in Griechenland nicht aus Wahl, sondern aus Noth beobachtet wurde; daß wir aber, wenn wir uns diesen Regeln unterwerfen, nicht aus Nothwendigkeit dazu gedrungen werden, sondern es aus Wahl thun. Dieses wird offenbar werden, wenn wir einen Blick auf die Einrichtung unsers Schauspiels werfen, welche von der Griechischen gar weit unterschieden ist; aber ob sie mehr oder weniger vollkommen ist, das ist eine andre Frage.

Da wir den Chor aus unserm Drama verstoßen haben, so haben wir dadurch Gelegenheit bekommen, die Vorstellungen durch Zwischenräume der Zeit oder Akte zu trennen, während deren die Bühne ganz ledig bleibt und das Schauspiel still steht. Diese Einrichtung macht uns fähig, Gegenstände aufzuführen, die in Ansehung der Zeit und des Orts von einem weiten Umfange sind. Die Zeit, die während des Stillstandes der Vorstellung zu verstreichen geglaubt wird, wird nicht nach der wirklichen Dauer derselben abgemessen, auch wird zwischen der Loge, in der wir sitzen, und dem Ort, wo wir annehmen, daß die Dinge in unserer Abwesenheit vorgehn, keine Verbindung gemacht; deswegen

Deswegen können wir auf unserm Theater viele Subjekte richtig vorstellen, die von der alten griechischen Bühne ausgeschlossen waren.

Ein Beispiel kann die Sache deutlicher machen. Man nehme fünf historische Gemälde. (z. E. die Geschichte von Alexanders Schlachten von Le Brun) Jedes von diesem wird einem Akte in einem Schauspiel ähnlich. In einem jeden Gemälde muß nothwendig die genaueste Einheit des Orts und der Zeit seyn. Und eben diese beiden Einheiten müssen auch in einem Akte des Schauspiels nicht verlegt werden, denn so lange ein Akt währet, wird das Spiel nicht unterbrochen. Wenn wir nun aber eine solche Reihe von Gemälden nach einander ansehen, so wird es uns nicht schwer zu begreifen, daß zwischen den Begebenheiten zweyer verschiedener Gemälde Monate und Jahre verstrichen sind, ob uns gleich der Zwischenraum der Zeit, in der wir unser Auge von dem einen auf das andere werfen, fast unmerklich ist; eben so wenig Schwierigkeiten finden wir, uns eine noch so große Veränderung des Orts vorzustellen. Und aus diesem Gesichtspunkt ist wahrscheinlich kein Unterschied unter fünf Akten eines neuern Schauspiels und fünf solchen Gemälden.

So lange die Vorstellung gehemmet ist, können wir uns ungemein leicht jede Länge der Zeit, jede Veränderung des Orts gedenken. Es ist wahr, der Zuschauer kann sich bewußt seyn, daß die wirkliche Zeit und der wirkliche Ort nicht dieselben sind, die sie nach der Vorstellung seyn sollen, aber dieses weiß er durch Nachdenken; und durch dasselbe weiß er eben so gut, daß Garrick nicht König Lear, die

Bühne nicht die Klippen bey Dover, und das Geräusch, das er hört, nicht Blitz und Donner ist. Mit einem Wort: nach einer Pause in der Vorstellung wird es dem Zuschauer nicht schwerer, sich an einen andern Ort oder in einen andern Zeitpunkt versetzt zu glauben, als im Anfang des Stücks sich nach Rom oder zweytausend Jahr zurück zu versetzen; und es muß uns in der That lächerlich scheinen, daß ein Kunstrichter, der ohne Bedenken das Licht der Lampen für Sonnenschein, und bemahltes Leinwand für einen Vallaft annimmt, so sehr viel Schwierigkeiten macht, einen größern Umfang des Orts und der Zeit anzunehmen, als zur Vorstellung nöthig ist.

Ich gesteh es gern, daß es Umstände giebt, welche die Wirkung einer langen Zeit sind, die man in einem Schauspiel nicht gestatten kann. Nichts ist ungereimter, als am Ende eines Stücks demjenigen, der im Anfange als ein Kind auftrat, als einen erwachsenen Mann aufzuführen. Einen solchen Umfang von Zeit verwirft die Seele, als aller Wahrscheinlichkeit zuwider. Die größte Veränderung eines Orts thut keine so üble Wirkung. In dem größten Theile der menschlichen Beschäftigung ist der Ort nichts wesentliches, denn wenn die Seele mit einem interessanten Vorfalle beschäftigt ist, so achtet sie auf kleine Umstände wenig, und dieselben machen kaum einigen Eindruck.

Doch, wenn ich die Waffen ergreife, einigen unserer besten Dichter gegen die despotische Aussprüche der alten Kunstrichter zu vertheidigen, so bin ich nicht gesonnen, eine ungebundene Freiheit zu rechtfertigen. Eine solche püffelose Freiheit in Ansehung
des

der Zeit und des Orts ist aus einem Grunde fehlerhaft, den man bisher übersehen zu haben scheint, weil sie nemlich die Einheit der Handlung zerreißen. In dem gewöhnlichen Laufe menschlicher Dinge sind einzelne Begebenheiten, die zur Vorstellung auf der Bühne tauglich sind, auf einen engen Raum eingeschränkt, und brauchen gemeiniglich keinen großen Umfang von Zeit. Man findet folglich selten eine genaue Einheit der Handlung in einem dramatischen Werke, in welchem der Dichter sich in diesem Stücke eine gar zu große Freiheit erlaubt hat. Ich muß ferner bekennen, daß ein Stück, welches nur einem Ort und nicht mehr Zeit braucht als zur Vorstellung nöthig ist, in so fern desto vollkommener ist, weil die Begrenzung der Begebenheit in so enge Schranken die Einheit der Handlung befördert, und die Seele der Mühe, wenn sie auch noch so gering ist, überhebet, sich öfters Veränderungen des Orts und vielen Zwischenraum der Zeit vorzustellen; doch muß ich die neuern in so weit vertreten, daß die Einschränkung der Zeit und des Orts, die dem griechischen Drama nöthig war, uns nicht zur Richtschnur dient, und daß sie daher, wenn sie gleich in Untersuchung des regelmäßigen dem Stück eine Schönheit mehr giebt, diese doch nur höchstens eine gekünstelte Schönheit ist, die mit Recht tausend wesentlichen Schönheiten weichen muß; und ich kann hinzusetzen, daß es äußerst schwer, wo nicht gar unmöglich ist, eine Fabel in die Schranken der Griechen einzuschließen, die an Menge und Verschiedenheit der Zufälle fruchtbar genug ist, dem Strom der Leidenschaften freien Lauf zu geben.

Hieraus wird es nun deutlich zu erkennen sehn, daß die Kunsttrichter, welche die Einheit des Orts und der Zeit der Einheit der Handlung gleich achten, und sie alle für gleich wesentliche Stücke erklären, auf die Natur und die Einrichtung des neuen Drama nicht Acht gehabt haben. Wenn sie eine unterbrochne Vorstellung zulassen, welche kein Schriftsteller fehlerhaft findet, so ist es ja offenbar ungereimt, den größten Vortheil, den sie uns giebt, zu verwerfen, den Vortheil, viele interessante Subjekte vorzustellen, die auf das griechische Theater nicht gebracht werden konnten. Wenn durchaus eine Verbesserung nöthig ist, warum stellet man nicht den Chör, und die aneinander hängende Vorstellung der Alten wieder her. Es giebt hier zuverlässig keinen Mittelweg; denn eine Unterbrechung der Handlung gestatten, und von den genauen Einheiten des Orts und der Zeit nichts nachlassen wollen, das heißt in der That nichts anders, als uns mit allen Beschwerden des alten Drama belästigen, und das bey die Vortheile des neuen entziehen.

Es ist dennoch eigentlich die Frage, ob unsere Einrichtung des Schauspiels eine Verbesserung ist oder nicht? Um dieses durch eine Vergleichung auszumachen, muß ich einige Anmerkungen voraus schicken.

Wenn ein Gedicht anfängt, so wird es uns nicht schwer unsere Einbildungskraft in die Scene der Handlung zu versetzen; so entfernt sie auch in Hinsicht der Zeit und des Orts von uns sehr wenig, denn wir wissen, daß das Schauspiel nur eine Vorstellung ist. Ganz anders verhält es sich, wenn unsere

unsere Aufmerksamkeit einmal gefesselt ist; es gehört zu der Vollkommenheit der Vorstellung, daß sie sich zu verstecken weiß, den Zuschauer verblendet, und einen Eindruck in ihm hervorbringt, als wenn es etwas wirkliches und kein bloßer Schein wäre: aber dieser Eindruck wird durch eine jede Unterbrechung vernichtet, indem sie den Zuschauer aus seinem wachenden Traum aufweckt, und ihn unglücklicherweise zu sich selbst bringt. Es kostet so viele Mühe diesen Eindruck von Wirklichkeit zu erhalten, daß eine weit geringere Unterbrechung als die zwischen zweyen Akten hinlänglich ist, die Beszauberung aufzulösen. In dem fünften Akt der Braut in Trauer, sind die ersten drey Austritte ein Staatszimmer, und der vierte ein Gefängniß. Diese Veränderung des Orts geschieht in einem Augenblick durch eine Verschiebung der Wände; aber so schnell auch dieser Uebergang ist, so ist es doch ganz unmöglich den Zuschauer so sehr zu blenden, daß er sich wirklich aus dem Pallaste in das Gefängniß versetzt zu seyn glauben sollte. Ihm fällt es sogleich ein, daß beydes in der Einbildung besteht, und das ganze Schauspiel eine Erdichtung ist.

Diese Anmerkungen können bey der ersten Betrachtung natürlich auf den Schluß führen, daß die häufigen Unterbrechungen in dem neuern Drama Unvollkommenheiten sind. Man wird auf die Gedanken gerathen, jede Unterbrechung müsse die Wirkung haben, den Traum der Wirklichkeit zu verjagen, und zugleich unsere Theilnehmung daran aufzuheben, die nicht mehr statt finden kann, sobald wir wissen, daß alles eine Erdichtung ist; folglich

gebe

gebräuch das neuere Drama um fünf bis sechs Stunden nicht Zeit genug aufzuwallen und in Bewegung zu gerathen, wie sie das alte griechische Drama that, das nie unterbrochen wurde.

Es ist nicht zu leugnen, daß dieser Einwurf einen großen Schein hat, doch wird er sich bey einer aufmerksamen Untersuchung verlieren.

Wenn man das alte Drama genau betrachtet, so findet man, daß die Haupthandlung eben so häufig, als in dem neuern Drama unterbrochen wird, obgleich die Vorstellung nie stille steht. Der einzige Unterschied besteht darin, wenn in jenen die Handlung eine Pausenmacht, wie es am Ende eines jeden Aktes geschieht, so wird die Zwischenzeit mit den Gesängen des Chors ausgefüllt. Hieraus erhellet, daß die griechische an einander hängende Vorstellung unmbglich die Wirkung haben könne, den Eindruck von Wirklichkeit zu verlängern: denn der Stillstand der Handlung während des Singens des Chors vertheilt diesen Eindruck eben so wirksam als eine völlige Unterbrechung der Vorstellung.

Um diese Frage noch mehr zu erläutern, wird es sich ohne Schwierigkeit erweisen lassen, daß eine ansinnderhängende Vorstellung selbst ohne einen einzigen Stillstand in der Haupthandlung weit entfernt ein Vorzug zu seyn, nur eine Unvollkommenheit seyn würde; und daß eine Vorstellung mit gehörigen Pausen weit geschickter ist, die Zuschauer zu führen, und lebhaftere Eindrücke zu machen. Folgende Betrachtungen werden dieses noch mehr ins Licht setzen.

Die

Die Vorstellung kann den Eindruck von Wirklichkeit nicht lange unterstützen, denn wenn die Kräfte des Geistes durch angestrenzte Aufmerksamkeit und durch die Arbeit der Leidenschaften erschöpft sind, so erfolgt eine Unruhe, die den wachenden Traum allemal verscheucht. Gesezt nun, daß ein Akt so viele Zeit wegnimmt, als eine scharfe Aufmerksamkeit auf einen Vorfall verwenden kann, (und diese Vermuthung kann von der Wahrheit nicht weit entfernt seyn) so folgt, daß der Eindruck von Wirklichkeit, wenn man auch eine aneinander hangende Vorstellung annehmen wollte, nicht viel über die Zeit eines Akts dauern würde. Ist dem also, so würde eine Vorstellung, die ununterbrochen länger als ein Akt währte, anstatt der Aufschwellung der Leidenschaft größern Raum zu lassen, vielmehr die Aufmerksamkeit überspannen, und eine gänzliche Zerstreung der Seele wirken. In diesem Betrachte thun die vier Pausen eine schöne Wirkung. In dem sie dem Zuschauer zu rechter Zeit einen Stillstand geben, wenn der Eindruck von Wirklichkeit verflogen ist, so erquickten sie die Seele nach ihrer Anstrengung, und verhindern folglich eine Zerstreung der Gedanken, die sich sonst vielleicht mitten in den interessantesten Auftritten ereignen konnte.

Doch muß man gestehen, daß die griechische Einrichtung in der That in einem Stück einen sehr großen Vorzug vor der unsrigen hat. Ihr Chor unterhält nicht nur in den Zwischenräumen den Eindruck, den das Stück auf den Zuschauer gemacht hat, sondern bereitet auch sein Herz zu den folgenden Eindrücken. Auf unserer Bühne hingegen wird

wird die Versammlung am Ende eines jeden Actes durch ein lustiges Stück von Vivaldi oder ein Concert von Giardini zerstreuet, verlieret alle warme Eindrücke, die auf das Stück eine Beziehung haben, und ist bey dem Anfange eines jeden Actes so kalt und gleichgültig, als bey dem Anfange der ganzen Vorstellung.

Man hat dieses schon längst für einen großen Fehler angesehen, aber zum Glück ist er nicht unheilbar. Wollte man den griechischen Chor wieder aufbringen, so wäre es eben so gut, als wollte man die griechische Sklaverey der Zeit und des Orts wieder einführen. Aber: — Könnte man überhaupt einen abgesonderten Chor vorstellen, der eben so in die Pause der Vorstellung einfällt, als der alte Chor in die Pause der Haupthandlung? Was wäre da gegen eine dem Schluß angemessene Vokal- und Instrumentalmusik, zwischen den Acten, einzusetzen? Solche abgesonderte Chöre würden uns,

h) Zum Theil ist das, was der Verfasser hier vorschlägt, auf ein und andern deutschen Theater schon eingeführt. Herr Lessing giebt in der Dramaturgie I. Th. 27. Ein von der vortreflichen Musik Nachricht, die zu der *Opera miramis* componirt worden; und in dem vorhergehenden 26. Stück meldet er, daß schon 1738 zum Polignot und Mittheilbat besondere Symphonien von Herr Scheibe verfertigt sind, er führt zugleich eine Stelle aus desselben kritischen Musikus an, der eben den Vorschlag des englischen Verfassers, in Ansehung der Instrumentalmusik, enthält, und umständlich vorträgt; ob aber eine Vokalmusik die nemlichen Wirkungen äußern würde, lasse ich unentschieden. Der Einfall des *Dealmarchais* in der *Eugenia* der Bedienten zwischen den Acten verschiedene Beschäfte

In Aufsehung der Zeit und des Orts, nicht eingeschränkt den Geist erfassen; und wo nicht den Strom, doch den Ton der Leidenschaft vollständig erhalten. Die Musik müßte nach einem Akte in dem Ton der nächst vorhergehenden Leidenschaften anheben, und stufenweise abwechseln; bis sie in den Ton der Leidenschaft fiele, die die folgende Akte erregen soll. Musik und Vorstellung würden, bey dieser Vereinigung gewinnen; denn die Musik, die mit dem gegenwärtigen Ton des Geistes übereinstimmt, wird eben aus diesem Grunde doppelt angenehm und obgleich dieser zufolge die Musik für sich allein keine Kraft hat, eine so starke Leidenschaft, als tragische Empfindungen sind, zu erregen, so ist sie doch zu Abstreifung einer schon erregten Leidenschaft sehr geschickt; sie bereitet uns ferner zu der folgenden Leidenschaft vor, indem sie munter, zärtlich, melancholische oder lebhaftere Eindrücke macht, nach dem das Subject sie erfordert. Man nehme z. B. die Brant in Traver, wo die Vorstellung mit mörserhaften Musik anfängt, und unter derselben der Vorhang aufgezogen wird; wie sympathetisch werden wir zubereitet, an Ameriens Bedrängnissen Theil zu nehmen.

So kräftig können Musik und Vorstellung einander unterstützen; der Eindruck, den die Vorstellung

Beschäftigungen auf der Bühne zu geben, ist nach meiner Meynung nicht zu verwerfen. Nur würde es dem Dichter in der Anlage des Stücks mehr Mühe machen, eine solche Verbindung der Akte hineinzubringen, und bey allen Stücken würde es ohne großem Zwang nicht thunlich seyn.

zur Grundsätze der dramatischen Kritik.

zung auf die Versammlung macht, ist eine solche Vorbereitung zu der folgenden Musik, und der Gedruch, den die Musik macht, ist das nämliche zu der folgenden Vorstellung. Mir scheint es daher eine ausgesprochene Sache zu seyn, daß das neuere Drama durch irgend eine solche Einrichtung so sehr verbessert werden könne, daß es alle die Vortheile des alten Chors, ohne eine solche (dab) hätte sich gesagt (Kant'sche) Einschränkung der Zeit und des Orts, besitze, und diejenigen, welche musikalische Stücke fürs Theater setzen, würden sich in der glücklichsten Nothwendigkeit befinden, die Dichtungen und nachzutragen, anstatt nach der jetzigen Weise, die wilden unregelmäßigen Einfällen nachzugehen. Aber ich muß wieder höher zum Zweck kommen. Man sollte glauben, die unglückliche Ungelegenheit zu denken die griechischen dramatischen Dichter durch die Einrichtung ihres Dramas gezwungen waren, wären schon ein hinlänglicher Grund, um das neuere Drama auch ohne die vorgeschlagne Verbesserung vorzuziehen. Um den Leser zu diesem Theil meines Satzes zu bereiten, müssen wir zum Voraus annehmen, daß in dem alten Drama, wegen des unveränderlichen Orts der Handlung, nothwendig ein Platz gewählt werden mußte, zu dem jeder ohne Unwahrscheinlichkeit Zutritt haben konnte; aus diesem Grunde mußte irgend ein offener Ort, gemeinlich der Hof oder Vorfaal des Pallastes, zum Schauplatz genommen werden, und daher waren alle Handlungen, die im Hause vorgehen, die doch gemeinlich am wichtigsten sind, ausgeschlossen.

Ein

Ein so grausamer Zwang ist an sich schon zureichend, die fruchtbarste Erfindungskraft unfruchtbar zu machen, daher sind auch die griechischen Dichter zu den größten Unschicklichkeiten genöthigt, um die Einheit des Orts zu erhalten. Im Hippolit des Euripides *) wird die am Leibe und Geiste leidende Phedra ohne einigen Vorwand aus ihrem Pallaste nach den Ort der Handlung gebracht; da auf ein Bette gelegt, weil sie sich nicht aufrecht halten kann, und sagt einen Haufen Dinge, die ganz unschicklich sind, von einer Menge Weiber, die den Chor ausmachen, gehört zu werden; ja was noch ärger, ihre Vertraute bedient sich der stärksten Gründe, sie zur Entdeckung der geheimen Ursachen ihres Kummers zu bewegen; endlich läßt sich Phedra, aller Anständigkeit und Wahrscheinlichkeit zuwider, bereden, dieses in Gegenwart des Chors zu thun **).

Euripides läßt Alceste in dem letzten Augenblick ihres Lebens aus dem Pallast nach den Ort der Handlung bringen, wo sie seufzet und ihr trauriges Schicksal beklagt ***). Sophocles läßt in den Trachinierinnen der Dejanira, der Gemahlin des Hercules ein Geheimniß eröffnen.

****) In der Iphigenia steht der Bote, der Clytemnestra von Iphigeniens Aufopferung Nachricht geben soll, auf einmal an dem Ort der Handlung

*) 1. Akt. 6. Auftr.

**) 2. Akt. 2. Auftr.

***) 2. Akt. 1. Auftr.

****) 2. Akt.

lung still, und ruft die Königin mit lauter Stimme aus dem Malle, die Zeitung anzuhören. Wiederum wird Euripides in der Iphigenia in Tauris durch die nothwendige Gegenwart des Chors zu der groben Ungereimtheit gezwungen, vor den Ohren desselben eine geheime Verschworung zu verabreden, und um das Ungereimte zu verstecken, wird dem Chor, (nicht einem, sondern vielen Weibern) geschmeichelt, um sie zur Verschwiegenheit zu verbinden. In der Medea des Euripides macht sich diese Prinzessin kein Bedenken, in Gegenwart des Chors den Anschlag zur Vergiftung ihres Gemahls, seiner Buhlerin, und ihres eignen Vaters, des Königs von Corinth, zu fassen. Aber es war nothwendig, Medea auf die Bühne zu bringen, und es durfte nur ein Ort der Handlung seyn, der beständig von dem Chor besetzt bleibt. Dieser Auftritt schließt den zweiten Akt, und am Ende des dritten macht sie den Chor ganz dreist zu Vertrauten ihres Vorhabens, ihre Kinder zu ermorden. Terenz wird ebenfalls durch die Einheit des Orts gar oft gezwungen, Personen, die im Hause reden, so laut sprechen zu lassen, daß man es auf der Gasse hören kann. So wird das Winseln einer Frau in Kindesnöthen auf der Straße vernehmlich gehört.

In Ansehung der Zeit sind die griechischen Dichter nicht glücklicher, als in Ansehung des Orts. Im Hyspolit des Euripides wird dieser Prinz am Ende des vierten Akts verbannt, und in dem ersten Auftritte des folgenden erzählt ein Bote dem Theseus mit allen Umständen, wie er von einem Seeunge-

Stimmungsbewer gelobdet worden. Diese merkwürdige Begebenheit muß manche Stunde nöthig gehabt haben, und doch wird sie in der Vorstellung auf die Zeit eingeschränkt, die der Chor mit seinem Gesänge am Ende des vierten Akts braucht. In der *Iphigenia in Tauris* ist das Widersinnige im 5. Akt im 4. Austritt noch weit größer; denn mit dem Gesänge konnte keine halbe Stunde verstreichen, da hingegen die Zufälle, die in dieser Zwischenzeit vorgefallen seyn sollten, natürlicherweise nicht in kürzerer Zeit als in einem halben Tage zu Stande kommen konnten.

Eben so oft werden die Alten gezwungen, durch ihre aneinander hängende Vorstellung eine andere Regel zu überschreiten. Der Ort der Handlung mußte nemlich nothwendig besetzt bleiben, weil eine Erledigung des Schauplatzes, und wenn sie auch nur einen Augenblick währet, die Vorstellung unterbricht. Sophocles ist in Ansehung dieser Regel, so wie aller andern, gemeinlich korrekt. Euripides aber kann solchen Zwang nicht ausstehen; er läßt den Schauplatz oft leer, um andern Personen Platz zu machen. *Iphigenia in Tauris* hält in dem ersten Austritt ein Selbstgespräch, und verläßt darauf die Bühne. Hierauf kommen Orest und Pylades, halten eine Unterredung und treten ab; dann kommt *Iphigenia*, von dem Chor begleitet, zurück. In der *Alceste* eben dieses Verfassers wird der Ort der Handlung am Ende des dritten Akts ebenfalls leer. Es ist wahr, daß Euripides, um die Unregelmäßigkeit zu bedecken und die Handlung in Bewegung zu erhalten, den Schau-

platz mit außerordentlicher Sorgfalt ohne Zeitverlust wieder besetzt, aber die Vorstellung wird doch immer unterbrochen und ein Glied aus der Kette gerissen. Denn es muß doch allemal, während die Schauspieler ab- und andre auftreten, ein gewisser Zwischenraum seyn, in welchem die Bühne gar nicht besetzt ist. In der That ist die Unterbrechung der Handlung weit merklicher, wenn zugleich der Ort und die Schauspieler verändert werden, aber dieses war auf der griechischen Bühne nicht möglich.

Es ist schwer zu sagen, nach welchem Muster Terenz seine Stücke verfertigt hat. Da er keinen Chor hat, so hört die Vorstellung am Ende eines jeden Actes auf, aber er macht sich dieses Umstandes nicht einmal in so weit zu Nutz, daß er den Ort der Handlung ändern sollte: denn dieser bleibt immer die Gasse, wo ein jeder alles sehen kann, was vorgeht; durch diese Wahl des Orts aber bleibt der lebhafteste und interessanteste Theil der Handlung, der gemeinlich im Hause vorgeht, ausgeschlossen. Der letzte Act des Verschnittenen dient zum Beweise, wo er sich in Ansehung der Zeit gleichem Zwange unterwirft. Mit einem Wort, ein Stück mit einem regelmäßigen Chor bindet sich nicht genauer an Zeit und Ort, als er in seinen Comödien thut. So folgt ein eifriger Anhänger blindlings alten Gebräuchen und Gewohnheiten, ohn einmal zu erwägen, ob die Ursache, warum sie eingeführt wurden, noch vorhanden sey. Plautus, ein weit fühnerer Geist als Terenz, weiß sich der Freyheit einer unterbrochnen Vorstellung recht gut zu gebrauchen; er verändert den Ort bey aller Gelegenheit, wo es zu seinem Zwecke dienlich ist. Bey

Bei dieser kurzen Zergliederung des alten Drama habe ich keineswegs die Absicht, eine andere Veränderung des Orts in unsern Schauspielen zu verteidigen, als die nach einem Stillstand der Vorstellung geschieht, so wenig ich in Ansehung der Zeit eine andere Verlängerung rechtfertige, als die man sich zwischen den Akten vorstellen kann. Während eines jeden Aktes müssen die Einheiten des Orts und der Zeit auf das genaueste beobachtet werden; denn während der Vorstellung ist kein Vorwand zu der geringsten Abweichung von einer von beyden. Es ist daher eine wesentliche Nothwendigkeit, daß die Bühne, so lange ein Akt währet, beständig bestehn, denn die Erledigung mag auch nur einen Augenblick dauern, so macht sie eine Unterbrechung.

Noch eine eben so nöthige Regel: Es würde eine grobe Verletzung der Einheit der Handlung seyn, wenn man auf der Bühne zugleich zwei verschiedene Handlungen vorstellen wollte; es ist daher zur Erhaltung der Einheit nöthig, daß eine jede Person, die in einem Akte auftritt, mit denen, die auf dem Schauplatze sind, dergestalt verbunden seyn, daß sie sich alle zu einer Handlung vereinigen. Dieses folgt aus dem Begriff eines Aktes selbst, welcher nicht die geringste Unterbrechung erlaubt; in dem Augenblick, da die Vorstellung unterbrochen wird, hat der Akt ein Ende, und wir machen uns keinen andern Begriff von einem neuen Akt, als daß die Vorstellung nach einer Pause oder Zwischenraum wieder in Bewegung kommt. Die französischen Dichter sind überhaupt in diesem Umstand sehr korrekt. Die Englischen hingegen achten ganz und

gar nicht darauf. Die Schauspieler treten nicht nur an demselben Orte ohne Verbindung nach einander auf, sondern was noch schlimmer ist, sie treten häufig nach einander an verschiedenen Orten auf. Diese Veränderung des Orts in einem und ebendemselben Akt sollte sich billig kein Dichter erlauben; denn ausser daß sie die Einheit unterbricht, hat sie noch die unangenehme Wirkung, daß sie die Täuschung, die durch beständige Fortdauer des Orts am meisten unterhalten wird, aufhebet e).

12. Kapitel.

Einige Nebenregeln, welche bey einem Trauerspiele zu beobachten sind.

Nachdem ich alle wesentliche Stücke eines Trauerspiels durchgegangen bin, so komme ich nun auf einige andere Regeln, welche zwar zu der eigentlichen Einrichtung desselben nichts beitragen, doch aber zur Verschönerung der Haupttheile, als auch zur Hervorbringung einer guten Wirkung höchst nöthig

e) Wir Deutschen ahmen in der Veränderung der Bühnen mehr den Engländern als den Franzosen nach. In einige unserer neuesten Stücke sind, in Aufsehung der Zeit und des Orts, mehr als shakespeareisch. Aber können solche Stücke, wo man bald nach Osten, bald nach Westen reisen muß, Stücke, die der Zeitrechnung nach einige Jahre wagnahmen, auf der Bühne gefallen? Ich lasse diese Frage unentschieden, befürchte aber, daß sie verneinend ausfallen würde, wenn ein Theaterprincipal ein Versuch damit anstellen wollte. Aber Schauspieler, die sie nicht aufführen lassen, sind nach dem eigentlichen Begriff des Wortes ein Lindling.

wichtig sind, daher auch jeder dramatische Dichter aufmerksam darauf seyn muß.

Ben der Abhandlung von dem Stoff des Trauerspiels hab ich schon angemerket, daß es nicht über fünf Akte haben kann, wenn man sich anders dem Gebrauch der Alten und Neuern gemäß bezeigen will: ich habe ferner gesagt, daß der Schauplatz während eines Aktes nicht verändert werden muß, aber die genaue Anzahl der Zeilen bleibt billig unbestimmt, denn durch eine solche Einschränkung würde man einem Genie gar zu harte Fesseln anlegen; aber bey unsern besten Verfassern hat ein Akt gewöhnlich drey bis vierhundert Zeilen.

Eine andere Regel Horazens

— *nec quarta loqui persona laboret* a), sollte billig fast durchgehends befolget werden; denn es gebraucht nur einer gewöhnlichen Aufmerksamkeit, einzusehen, daß wenn vier oder mehr Personen auf der Bühne mit einander reden, der Dialog den Zuschauer nicht so sehr befriedigt, als wenn zwey oder drey sprechen. (Es mag dieses nun daher kommen, daß es dem Dichter schwerer wird, die verschiedene Charaktere den ganzen Dialog durchzuführen, oder daß der Zuschauer die Aufmerksamkeit bey dem Umfang des Gesprächs verlieret.) Wo wenige reden, da kann man ihren Charakter besser beurtheilen, man nimmt mehr Antheil daran, man findet den Werth oder Unwerth des Dichters leichter. So wichtig inzwischen diese Regel an sich ist, so darf sie doch so genau nicht beobachtet werden, daß man nie davon abweiche. Der Ausgang des

§ 4

Stücks

a) Die vierte Person bemäße sich nicht mitzusprechen.

Stücks ist oft so angelegt, daß man sie übertreten muß, es kann vielleicht nicht anders eingerichtet werden, als daß die Personen selbst vieles erläutern müssen, was von andern nicht so gut geschehen kann; jedoch möchte ich in diesem Falle sogar einen sparsamen Gebrauch dieser Freiheit empfehlen und anrathen, sich derselben nicht anders zu bedienen, als wenn die Verwicklung dadurch besser aufgelöst wird.

Die Wirkungen einer jeden Leidenschaft, die man auf der Bühne vorzustellen sucht, müssen in ein solches Licht gesetzt werden, daß der Zuschauer Antheil daran nimmt. Dies wird er aber niemals, wenn die Reden zu Deklamationen werden, welche nur ihre Länge ermüden, und anstatt uns zum Mitleid mit den eingebildeten Helden zu bewegen, uns dieselbe in der Gestalt eines langweiligen Besuchs vorstellen, über den wir verdrießlich sind und ihn wieder fort wünschen.

Bei der Verbesserung der französischen Bühne durch den Cardinal Richelieu, kamen jene lange Reden auf, die der Ernsthaftigkeit eines Geistlichen am angemessensten waren, und vermuthlich haben wir diesen Fehler von der Zeit an nachgeahmet. Aber wenn ein Schauspiel in allen Stücken ein wahres Gemälde von der menschlichen Natur seyn soll, so sind kurze Reden und Antworten weit geschickter, die Leidenschaften zu erregen als jene: es ist ganz unnatürlich, wenn eine Person in einer aufgeregten Leidenschaft nach einander fortredet, oder eine andere, die sich in gleichen Umständen befindet, ihr lange ununterbrochen zuhört; Gram und Hitze sind

Stützen gleich, die sich durch einen plötzlichen Regen in kleine Bäche sammeln, und plötzlich anschwollen: Wenn wir unerwartet zur Theilnehmung hingerissen werden, so überschwellen sie uns; Kommen sie aber allmählig, wie ein langwieriger Regenschauer, so gehen sie wieder fort, wie sie gekommen sind, ohne unsere gewöhnliche Affekten zu machen oder anzuschwellen.

Nun können zwar alle Leidenschaften auf der Bühne lebhaft vorgestellt werden, wenn der Schauspieler ein gut geschriebenes Stück mit einer guten gefälligen Stimme und einer angenehmen Stellung unterstützt; unterdessen giebt es doch manche Handlungen, die nicht mit der gehörigen Vollkommenheit nachgeahmt werden können. Das Sterben z. B. ist eine Handlung, die nur ein römischer Fechter auf der Bühne natürlich vorstellen könnte, wenn er sie nicht sowohl nachahmte als vielmehr wirklich vollzog. Es ist also am besten diese Vorstellung zu unterlassen b).

So wie ein Dichter, der uns in dem schönsten Blumen Garten beschreibt, unsere Einbildungskraft oft mehr als der Dichter selbst befriedigt, geben so können lebhaft und währende Beschreibungen des Todes, wenn ihnen alles Erhabne der Action zu Hilfe kommt,

b) Es gehört freylich eine sehr große Kunst des Schauspielers oder der Schauspielerin dazu; mit Anstand und Würde zu sterben; aber wenn sie es können, so glaube ich allemal, daß die Vorstellung des Todes mehr rührt, als eine bloße Erzählung. Ich habe eine Miss Sara, eine Emilie sterben sehen, nicht als wenn es Vorstellung, sondern etwas wirkliches war. Wer konnte dabei ungerührt bleiben.

kömme, auf unsere Einbildung mehr Eindruck
 Wirklichkeit machen, als wenn wir den Schauspieler
 wirklich vor unsern Augen sterben sehen. Wenn
 wir den Tod vorgestellt sehen, so sind wir überzeugt,
 daß es nur eine Erdichtung ist; wenn wir ihn aber
 gut erzählen hören, so können uns unsere Augen
 (die stärksten Zeugen) den Irrthum nicht benehmen;
 und wenn uns der Dichter nicht gar zu groß
 täuscht; so beaunstigen wir die Blendung gern.
 Wer sich also einbildet, daß dergleichen Erzählungen
 den Zuschauer nicht rühren würden, der irret sich;
 denn er verwechselt sie mit andern: lange vor dem
 Stück geschehener Dinge. Erzählungen von dieser
 Art werden oft bey kaltem Blute gemacht;
 Bey jenen aber werden wir durch unsere Theilnehm-
 rum, die schon in dem Schauspiel erregt war, erhitet.
 Was die Philosophen von der Bewegung sagen,
 daß wenn sie einmal angefangen, sie von sich selbst
 fortgehe, und bis in Ewigkeit fortgehen werde; wenn
 sie durch keine Hindernisse aufgehalten würde, ist
 auch in diesem Falle eine ausgemachte Sache. Die
 Seele, die durch die Charaktere und Schicksale der
 eingebildeten Helden einmal in Bewegung ge-
 bracht ist, geht von selbst fort; und wir hören das,
 was auffer der Bühne mit ihnen vorgegangen, eben
 so begierig an, als wir die Nachricht von einer
 abwesenden Geliebten vernehmen. Hier möchte
 man einwenden: wenn ein Theil des Stücks erzählt
 werden darf, warum denn nicht alle? ich antwor-
 te: einige Stücke der Handlung lassen sich besser er-
 zählen, und andere besser vorstellen. Corneille sagt
 sehr weislich, daß der Dichter nicht verpflichtet ist,

alle

Alle einzelne Handlungen, die zu der Hauptfache beitragen, vor Augen zu stellen, sondern er muß zur Vorstellung solche aussuchen, die entweder durch ihr äusseres Gepränge, oder durch die Heftigkeit der Leidenschaften, die sie hervorbringen, oder durch eine andere Verzauberung überaus schön sind, das übrige aber muß er der Versammlung durch Erzählungen bekannt machen.

Aber wie wird dieses überhaupt auf unserer Bühne beobachtet? Diejenige Handlungen, die man sich als hinter der Scene zu geschehen vorstellen sollte, werden alle hervorgezogen und dem Zuschauer gezeigt. Dem Grundsatz Horazens:

neq. pudor coram populo Medea trucidet *) gerade entgegen; werden unsere Bühnen durch Doppelte, Schlachten und Wunden in Schauläche der Kämpfer und Klopffechter verwandelt. Die Art der Ausführung ist eben so lächerlich. Denn was kann abgeschmackter seyn, als wenn man zu Vorstellung einer Armee von zwanzig bis dreißig tausend Mann einige tölpische Statisten gebraucht, denen man rothe Röcke angethan, und die von einigen andern angefallen werden; oder wenn bey der Vorstellung eines Zweykampfs der eine mit zweyen oder dreyen Stößen eines Kappiers erlegt wird, welches so stumpf ist, daß man gewiß eine Stunde und mehr gebraucht, jemand in allem Ernst damit zu tödten. Und in der That kann man schon aus der Miene der Zuschauer in dergleichen Fällen, ohneachtet der Kraft der Gewohnheit, abnehmen, wie unnatürlich sie ihnen vorkommen. Sektten oder nimmer schlägt

*) Medea muß ihre Kinder nicht öffentlich umbringen.

schädigt es sehr, daß nicht eine Schlacht, ein Duell, oder der Tod eines Helden die stärkste theatralische Täuschung aufheben, und alle sympathetische Wirkungen derselben durch ein Gefächter wegwischen sollte.

Mit einem Wort: ein Dichter sollte sich diese allgemeine Regel merken, daß alle Handlungen, die wegen ihrer Grausamkeit Abscheu ertragen; oder unglaublich unmöglich u. s. f. sind, entweder gänzlich vermieden, oder nur erzählt werden müssen: die besten alten und neuen Schriftsteller rechtfertigen diesen Gebrauch; wie ich aus einigen Beispielen erweisen, und dieses Kapitel damit beschließen will. In dem Beschnittenen des Terenz erzählt Pythias, was bey dem Gastmahl des Soldaten im Hause vorgefallen ist; die Erzählungen von dem Tode des Sefanus und den vorübergegangenen Wunderzeichen sind beyde sehr merkwürdig; jener aber wird dem Auge des Zuschauers entzogen, um den Abscheu und Tumult bey der Darstellung zu vermeiden, diese aber durften nicht vorgestellt werden, weil es ungläubliche Dinge waren. Ben Jonsson folgt in seinem magnetischen Frauenzimmer dem Terenz, wo einer heraustritt, und die bey der Mahlzeit vorgekommene Streitigkeiten und Unordnungen erzählt, um sowol die Geschichte abzukürzen, als auch den Zuschauern einen dem Wohlstand zuwider laufenden Anblick zu entziehen. Fletcher in seinem vortreflichen Stücke der König und kein König (the king and no king) geht noch weiter. Denn die Entwickelung des ganzen Stück's geschieht im fünften Akt, nach Art der Alten, durch

durch eine Erzählung, die einen gehörigen Eindruck auf die Zuschauer macht, ob sie gleich Dinge enthält, die viele Jahre vor Anfang des Stücks vorgefallen sind. Aaron Hill giebt uns ebenfalls in seiner *Merope* ein Beispiel, wo die Empörung, in der der rechtmäßige Erbe auf den Thron gesetzt, und der Tyrann am Altar ermordet wird, nur erzählt, aber so erzählt wird, daß sie einen weit stärkern Eindruck macht, als vielleicht die Vorstellung selbst könnte. Ich würde sehr viele Beispiele hinzufügen können, wenn ich nicht diese für hinlänglich zum Beweise hielte, daß es kein Fehler sey, eine *Matrèce* zu wählen, die dergleichen Erzählungen erfordert; daß man aber in der übeln Ausführung zweifeln ohne fehlen könne.

13. Kapitel.

Daß ein Trauerspiel mehr rührt, als ein Lustspiel a).

Wer es überlegt, daß das Trauerspiel eine weit stärkere Kraft hat, einen großen Theil der Menschen zu rühren, als das Lustspiel, der wird daraus leicht den Schluß machen, daß die Nachahmung nur nach dem Maaße des größern oder geringern Eindruck's interessiert, den der nachgeahmte Gegenstand auf uns gemacht haben würde. Nun ist es gewiß, daß man überhaupt von der theatralischen

a) Dieses Kapitel hat der Verfasser dem du Bos zu danken. Man sehe dessen kritische Betrachtungen, 1. Th. 7. Abschn.

126 Grundzüge der dramatischen Kritik.

ischen Akten während der Vorstellung einer Komödie nicht so sehr als einer Tragödie gerühmt wird. Diejenigen, die die dramatische Dichtkunst studiren, oder sich zu ihrem Zeitvertreib damit beschäftigen, reden weit häufiger und mit mehr Wärme von dem Trauerspielen, die sie gesehen, als von den Lustspielen; sie führen daher auch mehr Stellen aus jenem als aus diesen an; man entschuldigt auch weit eher das mittelmäßige in der tragischen als in der komischen Sprache, indem das Lustspiel kein so groß Recht auf unsere Aufmerksamkeit zu haben scheint, als das Trauerspiel

— habet comoedia tanto

Plus oneris, quanto veniae minus. b)

HOR.

Diejenigen, welche für die Schaubühne arbeiten, reden eben so, und stimmen mehrentheils darinn überein, man laufe nicht so viel Gefahr das Publikum mit einem Stück zu unterhalten, dabey es weinet, als dabey es lachen muß.

Inzwischen möchte sich mancher einbilden, daß die Komödie unsere Aufmerksamkeit mehr an sich ziehen müßte, als das Trauerspiel.

Ein komischer Dichter stellt dem Zuschauer keine heroische oder solche Charaktere vor, die er nicht anders als aus unbestimmten Ideen kennet, welche er aus Erzählungen der Geschichtschreiber gesammelt hat; er unterhält das Parterre mit keinen Verschwörungen wider den Staat, mit keinen Drakeln oder andern wundersamen Begebenheiten, bey denen

b) Das Lustspiel hat um so viel mehr Schwierigkeiten, je weniger man ihm Nachsicht widerfahren läßt.

Der größte Theil der Zuschauer, der in solchen Abentheuern nie verwickelt gewesen, nicht einsehen noch beurtheilen kann, ob die Umstände und Folgen derselben auf eine der Wahrheit ähnliche Art ausgeführt werden. Er unterhält uns vielmehr mit Schilderungen unserer Freunde und derer, mit denen wir einen beständigen Umgang und Bekanntschaft haben. Das Theater erhält sich, nach dem Plato so zu reden, gänzlich durch die Irrthümer und Schwachheiten, worein die Menschen täglich aus Mangel einer hinreichenden Selbsterkenntnis gerathen. Einige bilden sich ein mächtiger, andere klüger, und noch andere liebenswürdiger zu seyn.

Der tragische Dichter zeigt uns die widrigsten Zufälle, die aus dem Mangel der Selbsterkenntnis bey Monarchen und andern unabhängigen Personen entstehen, von deren rachgieriger Gemüthsart die Folgen gemeinlich ein großes Aufsehen machen, deren Zorn natürlich heftig, und deren für die Bühne taugliche Leidenschaften Triebfedern der größten Begebenheiten werden können. Der komische Dichter stellet die Folgen dieses Mangels an Selbsterkenntnis in allen Ständen des Volks vor, deren Nachbegierde den Gesetzen unterworfen ist, und deren für die Bühne taugliche Leidenschaften nichts als häusliche Zwistigkeiten und gewöhnliche Abentheuer hervorbringen.

Diesemnach unterhält uns der komische Dichter mit Begebenheiten von Personen unsers gleichen, und liefert uns Gemälde, wovon wir die Originals beständig vor Augen haben; er läßt sogar das Parterre,

erre, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf die Bühne betreten. Da nun jedermann von Natur eine Freude daran hat, an seinem Nächsten Schwachheiten zu entdecken, und alles zu erfahren wünscht, was ihm Anlaß geben kann, seine Achtung gegen andere zu verringern, so sollte er sich billiger an Thalia als an Melpomene wenden, da besonders jene an Lehren für Privatpersonen weit fruchtbarer als diese ist.

Wenn gleich die Komödie vielleicht nicht alle Fehler, die sie zur Schau stellet, verbessert, so lehrt sie wenigstens, wie man mit denen, die jene Fehler an sich haben, umgehen und wie man sich in Gesellschaft aufführen müsse, um sowol die Rauigkeit, wodurch man sie aufbrüdet, als das kriechende Bösen, das ihnen schmeichelt, zu vermeiden. Hingegen stellt das Trauerspiel Helden vor, denen wir nicht suchen dürfen ähnlich zu werden, weil es uns unsere Umstände verbieten, und ihre Lehren und Beispiele sind von Begebenheiten hergenommen, die mit denen, die uns begegnen können, so wenig Gleichheit haben, daß die Anwendungen, die wir etwan davon machen wollten, ungemein schwankend und unvollkommen ausfallen würden. Denn so wie im Trauerspiel die Vergehungen und Unglücksfälle großer Leute nachgeahmt werden, so wird auch die erhabenste Tugend, deren sie fähig sind, geschildert.

Der tragische Dichter stellet uns Menschen vor, die den ausschweifendsten Leidenschaften und den unruhigsten Gemüthsbewegungen unterworfen sind. Er zeigt uns ungerechte aber allgewaltige

allgewaltige Gottheiten, die die Aufopferung einer jungen unschuldigen Prinzessin am Fuß ihrer Altäre verlangen. Er stellet uns den Fortgang der Helden, den Tod der Tyrannen, und die Unruhen in den Reichen vor. Es ist wahr, wir treffen in keiner tragischen Person unsern Freund an; ihre Leidenschaften sind weit ungestümer, und da die Gesetze nur eine schwache Mauer gegen diese Leidenschaften sind, so haben sie auch weit wichtigere Folgen als die komischen Charaktere, daher nimmt uns die durch die Schilderungen tragischer Begebenheiten in unsern Seelen erregte Furcht und Mitleid weit mehr ein, als alles Lachen und die Verachtung, so die verschiedene Zufälle des Lustspiels erwecken.

14. Kapitel.

Von der Tragikomödie.

Die Tragikomödie ist ein vermischtes Drama, das etwas vom Trauerspiel und etwas vom Lustspiel an sich hat. Es ist die einzige Gattung von letzterm, wo Könige und Helden aufgeführt werden. Die Alten kannten es nicht, ihr Geschmack war zu erhaben; bey den Engländern aber war diese Schreibart gegen das Ende des letzten Jahrhunderts so sehr Mode, daß man sich kaum wagte, ein Trauerspiel aufzuführen, in dem nicht etwas von einer Komödie oder vielmehr Possenspiel verwebt war, um das Volk lachen zu machen. Man kann diese außerordentliche Unterhaltung mit nichts als mit dem damaligen Staatssystem entschuldigen.

J

Dieses

Dieses erforderte es, daß alle Stücke, wenn sie auch noch so ungereimt wären, dahin eingerichtet würden, die Düsternheit der Schwärmeren durch Lachen zu vertreiben, und die Verstellung der Heuchelen zu entlarven.

Aber hier verfehlten nun unsere Voreltern, wie es in ähnlichen Fällen oft zu geschehen pflegt, der rechten Art, diese düstere und störrige Sitten zu verbannen; sie schweiften an der andern Seite gar zu sehr aus; sie wollten, es möchte kosten was es wollte, ein Gelächter erregen, und lieber in Ansehung dessen Moralität und gesunden Verstand aus den Augen setzen, als es daran ermangeln lassen. — Aber was folgte daraus? Einige der schönsten Dichter damaliger Zeiten gaben diesem Verderben nach, und anstatt der Vorschrift ihres Geistes zu folgen, der ihnen gewiß eine Verachtung für dieses unnatürliche Gemisch eingestößet haben würde, so verfertigten sie dergleichen Stücke, weil sie den meisten Vortheil brachten, und sie sich dadurch am wahrscheinlichsten den Beyfall des Publikums erwarben. Unter diesen that sich unglücklicherweise der ex habne Orwan hervor. Dieser zierliche Maler der menschlichen Leidenschaften hat nach diesem Plan eine Tragikomödie, das gerettete Venedig, hinterlassen, die mehr eine Satyre auf sein Zeitalter als auf seine Gaben ist. Jeder kann es einsehen, daß entweder der komische Theil nicht aus der Feder dessen geflossen, der in den tragischen Auftritten so viel Leben gebracht, oder daß er ihm, wenn er Verfasser davon ist, in der Stunde der Noth, um den großen und kleinen Pöbel seiner Lage zu gefallen, abgedrungen worden. Ich

Ich will hievon noch etwas kritischer reden. Die Einheit der Handlung ist eine notwendige Haupteigenschaft, sowohl der Tragödie, als der Komödie: in einer Tragikomödie aber werden zwey verschiedene Handlungen zu großer Verwirrung der Zuschauer fortgeführt, die, ehe sie mit den Angelegenheiten des einen Theils recht bekannt sind, zu dem andern hinerissen werden, und daher sich für keinen von beyden interessieren. Hieraus entsteht eine andere eben so ungereimte Inconvenienz, daß nemlich die eine Hälfte der spielenden Personen die andere nicht kennet; sie machen sich so wenig miteinander zu thun, wie die Mountagues und Capulets, und werden selten eher als in dem letzten Auftritt des fünften Akts, wo sie alle auf dem Schauplatz erscheinen, um ihre Geschichte zum Ende zu bringen, miteinander bekannt.

Mit einem Wort: die Grundlage dieser dramatischen Gattung ist abscheulich unnatürlich. Wenn Aristoteles, und das mit Recht, das Mitleid zu einer von den großen Wirkungen des Trauerspiels gemacht hat, wie wenig reimt sich Fröhlichkeit oder eigentliche pöbelhafte Einfälle mit einer so feinen und erhabnen Empfindung? und ist es nicht augenscheinlich, daß der Dichter jenes vertilgt, wenn ers mit diesem vermischt? Wir würden denjenigen mit Recht für einen lächerlichen Charakter halten, der uns in gemeinem Leben zu lachen und weinen machen wollte, weil dieses ganz widersprechende Bewegungen sind, die das Herz nicht auf einmal empfinden kann, denn alles, was uns zu dem einen geneigt macht, das macht uns von dem andern abgeneigt.

Doch Welch ein Glück! daß wir von dieser Materie als gewesen reden können. Die Tragikomödie hat dies Land (wo sie wahrscheinlich eigentlich ausgeheckt war) schon vor mehr als fünfzig Jahren verlassen; denn unser Geschmack ist, ohnerachtet des gegenwärtigen verfallenen Zustands unserer Bühne, doch noch rein genug, diese Verführung mit allgemeiner Verachtung zu verwerfen, und wir wollen zur Ehre unserer Nachkommen hoffen, daß kein künftiges Zeitalter wiederum ein Drama aufnehmen werde, das zugleich allen Gesetzen der Kunst und der Natur zuwider ist a).

15. Kapitel.

Von dem bürgerlichen Trauerspiel a).

Das bürgerliche Trauerspiel ist in den neuern Zeiten erst aufgetommen, Aristoteles kennet es nicht.

- a) Die englische Tragikomödie ist, wie aus diesem Kapitel zu ersehen, von einer andern Gattung, als diejenige, der wir Deutsche und die Franzosen diesen Namen beyslegen. Wir verstehen darunter ein Schauspiel, worin Könige und Helden auftreten, und welches nach vielen tragischen Auftritten einen glücklichen Ausgang hat. Man findet im Corneille verschiedene Stücke, denen er diesen Namen beylegt. Von der englischen Tragikomödie hingegen macht Dryden in seinem Versuch über die dramatische Dichtkunst diese kurze doch treffende Schilderung. "Es ist ein Drama von unserer eignen Erfindung, welches man ihm auch sogleich aus dem Schnitte ansieht; bald kommt ein Strom von lustigen Einfällen, bald von Traurigkeit und zärtlichen Leidenschaften, bald von Verdunkelungen der Ehre, die sich mit einem Zweykampf endigen; kurz, in dritthalb Stunden müssen wir durch alle Anfälle des Tollhauses hindurch."

nicht. Wenn nach seiner Definition eine berühmte Person ein Hauptcharakter der Tragödie ist, so scheint es, als müßte sich das bürgerliche Trauerspiel seines Rechts auf diesen Namen begeben, aber Aristoteles hatte keine Muster davon. Seine Vorschriften gründen sich auf die Stücke der alten griechischen Dichter, die er vor sich hatte. Aus ihren Schönheiten machte er unverbrüchliche Regeln. Wenn sie ihm Beispiele aus dem bürgerlichen Leben geliefert hätten, so würde er auch vermuthlich hievon Regeln gegeben haben. Indes kann man den größten Theil seiner Beschreibung süglich behalten, wenn man es eine Nachahmung einer Handlung nennet, wodurch eine Person bürgerlichen Standes auf dem Theater als unglücklich vorgestellt wird.

Es ist nicht zu bewundern, daß diese Gattung in Deutschland so viele Liebhaber gefunden, daß die heroischen Trauerspiele b) dadurch fast gänzlich von

J 3

a) Dieses ganze Kapitel ist von dem Uebersetzer hinzugefügt. Es enthält dasjenige, was er sich darüber bey seiner Lektüre aus den besten Schriftstellern gesammelt hat. Er glaubte, da der Verfasser von allen Arten der Schauspiele einige Grundsätze zur Kritik zu liefern gesonnen gewesen, es könnte ein so wichtiger Zweig des Drama nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Das Gute, was man hier angewerke findet, schreibe man auf Rechnung der Schriftsteller, denen er diese Stellen zu danken hat: das Schlechte aber bringe man ihm zur Last, daß er das, was er gesammelt, nicht besser durchgedacht und bearbeitet hat.

b) Unter dem heroischen Trauerspiel verstehe ich das, was Dattaux darunter versteht; das eigentliche Trauerspiel

der

der Bühne verdrungen worden sind. Unglücksfälle, die uns näher liegen, uns umgeben, und uns selbst angehen, haben ja wohl ein näheres Recht an unsern Thränen, als die Widerwärtigkeiten eines Monarchen, in dessen Situation sich unsere Einbildungskraft nicht so gemächlich hinein versetzen kann.

Das Trauerspiel soll Furcht und Mitleid erregen; diese Absicht kann durch das bürgerliche so gut wie durch jenes erreicht werden. Die Herzen bürgerlicher Personen sind den Wirkungen der Leidenschaften so gut als Helden unterworfen. Sind aber nicht diese Leidenschaften die Quellen aller der Handlungen, durch welche Furcht und Mitleid hervorgebracht wird? Wir weinen über das Unglück einer Mariamne, die einen Väterich zum Gemahl hat? Sollten wir denn bey den Leiden einer Sophie unempfindlich seyn können, die die Ehegattin eines verführten Spielers ist? Verdient Barnwell, der einen liebevollen Oheim ermordet, weniger Abscheu, als Brutus, der dem Julius Cäsar den Dolch in die Brust stößt? Und nehmen wir an Emilia Galotti nicht mehr Antheil als an Virginia?

Das bürgerliche Trauerspiel muß alle wesentlichen Theile eines ordentlichen Trauerspiels an sich haben. Die Einheit der Handlung, die Verschiedenheit der Charaktere, die Verwickelung, die Auflösung

der Alten, das Aristoteles kannte, und was nach ihm alle Nationen neuerer Zeiten, die theatralische Dichter aufzuweisen haben, mit diesem Namen belegt haben, worinn berühmte Personen, Könige und Helden den Schauplatz betreten.

lösung sind einem jeden theatralischen Stücke, also auch diesem, nothwendig. In der Einheit der Zeit und des Orts ist man schon nachgiebiger; der Zuschauer ist der Veränderung des Theaters bereits gewohnt, und der deutsche Geschmack kommt darinn dem englischen ähnlicher als dem französischen. Doch halte ich allemal dafür, daß man die Sache nicht übertreiben müsse. Lessing, Weiße, Gotter, Gebler, Cronenkamp haben sich nicht die großen Freyheiten einiger Neuern erlaubt, den Schauplatz in einem Auftritt z. E. nach Wien, und in dem andern nach Copenhagen, und in dem dritten wohl gar wiederum nach einem andern Ort zu verlegen. Eine Person im ersten Akt als ein junges Mädgen erscheinen und im fünften mit einem zwey oder dreyhährigen Kinde auftreten zu lassen.

Das bürgerliche Trauerspiel hat ebenfalls seine gewisse Charakter. Diese entlehnt es aus der Fabel; es ahmt tragische Handlungen nach, die sich im gemeinen Leben zutragen können. Die unglücklichen Folgen der Eifersucht — die traurigen Wirkungen eines falschen Religionseifers — der Sieg der Religion über die Liebe — die Gefahren der Verführung u. d. gl. sind Gegenstände des bürgerlichen Trauerspiels, die im Deutschen mit Glück bearbeitet sind.

Die Sprache in diesen Stücken muß das Edle, das Starke, das Erhabne der poetischen Schreibart an sich haben; sie muß sich durch eine gewisse Wahl der Worte und Kühnheit der Ausdrücke, durch eine gute Wendung der Gedanken, und den Schwung, den man ihnen giebt, von dem ordent-

lichen Dialog im gemeinen Leben unterscheiden: doch muß sie weitläufige Gleichnisse, das Feuer der profaischen Rede und das Uebertriebne vermeiden.

Das Trauerspiel soll Furcht und Mitleid erregen, und dadurch unsere Leidenschaften reinigen. Die Leidenschaften werden aber nicht besser gereinigt, als wenn uns die Tugend recht verehrungswürdig und beliebt, das Laster verabscheuungswürdig und verhaßt gemacht wird. Beides bewirkt das bürgerliche Trauerspiel.

Und es bewirkt es weit vorzüglicher als das heroische. Im letztern erblicken wir ein Unglück, das uns die Umstände der Sphäre, in der wir leben, nicht so leicht befürchten lassen. Wir empfinden daher auch das Mitleid nicht so stark, als wir es empfinden würden, wenn wir dasselbe in einem ähnlichen Falle nöthig zu haben besorgen müßten. Aber die Unglücksfälle, die wir in dem Trauerspiel erblicken, haben wir oft selbst gefühlt, oder sind sie doch wenigstens alle Tage zu fühlen fähig. Wir kennen also die Last derselben genau. Wir bedauern in dem Unglücklichen oft uns selbst. Wir erblicken ferner in dem heroischen Trauerspiele Laster, die bestraft werden, aber es sind nicht die unstrigen. Wir verabscheuen sie, aber wir sind ganz ruhig dabei, und fürchten uns für ihrer Strafe nicht. Hingegen im bürgerlichen Trauerspiel erblicken wir unsere eigne Laster; wir sehen es ein, daß uns oft nur wenige Schritte, oft nur Gelegenheiten fehlen, um ein Barnwell, ein Beverley, eine Marwood u. s. f. zu werden. Wir lernen uns selbst kennen, und wenn wir ein gutes Herz haben, so lernen wir uns schämen, und die Tugend nachahmen.

Ben

Bei der Verfertigung eines bürgerlichen Trauerspiels muß man allemal das Erhabene im Auge behalten, ohne den Charakter der Personen zu vergessen. Ich habe schon gesagt, daß der Dialog erhabener als im Lustspiel oder im gemeinen Umgang seyn muß, aber doch muß man auch nie vergessen, daß der Bürger oder der Adelige spricht. — Jeder Stand hat seine Tugenden und Laster, aber sie äußern sich in dem einen auf eine verschiednere Art als in dem andern. Diesen Unterschied muß man zu bemerken wissen.

Inzwischen muß man sein Subjekt niemals aus der untersten Klasse des Volks wählen. Ein Mangel der Erziehung und des Umgangs würden verursachen, daß uns die Handlungen eines aus dem Vöbel genommenen Charakters nie gefallen würden, wollte man ihm aber diese Mängel nehmen, so würde man gar zu sehr ins Unwahrscheinliche fallen. Der Adel, der Gelehrte, der Kaufmann, kurz, ein jeder, der Gelegenheit gehabt hat, sein Herz zu verbessern oder seinen Verstand aufzuklären, gehört zu demjenigen Stand, der hier unter der Benennung des bürgerlichen begriffen ist. Dennochachtet dieses Namens können auch erhabnere Personen, von niedern und hohen Adel, darinn auftreten, in so fern aus ihrem Privatleben solche Tugenden und Laster hergenommen werden, die auch der Bürger an sich haben und auf ähnliche Art äußern kann.

Alle Charaktere sind des tragischen nicht fähig. Mancher schlimme und gute Charakter sind hies für das Lustspiel brauchbar. Handlungen, aus denen

der Verlust des Lebens, der Ehre, des Glücks entstehen, sind zu Subjekten des bürgerlichen Trauerspiels brauchbar.

Man muß in einem bürgerlichen Trauerspiel keine Scherzreden neben rührende Stellen setzen. Vernunft und Gefühl müssen immer die Oberhand behalten und nie verdunkelt werden.

Diejenigen Regeln, die von dem Trauerspiel überhaupt gegeben worden sind, und sich auch auf das bürgerliche anwenden lassen, wird ein jeder leicht hinzusetzen, und darnach die Stücke beurtheilen können, die wir in diesem Fache aufzuweisen haben.

16. Kapitel.

Von dem Ursprung und Fortgang der alten Komödie.

Der Ursprung der Komödie ist eben so dunkel als der Tragödie. Sie stammten beyde von den Festen der Weinlese her, und waren bloß durch scherz- oder ernsthaften Chor von einander unterschieden. Wollen wir aber den Worten einen genauern Verstand beylegen, der den nachher angenommenen Begriffen angemessen ist, so ward die Komödie später als die Tragödie eingeführet a); und war in mancher

a) Dem Namen nach ist die Komödie jünger als die Tragödie, in der That aber waren beyde im Anfang einerley. Denn man sang dem Bacchus zu Ehren auch die schändlichsten Lieder, und nannte sie Tragödien. Nach und nach aber, wie man sich von diesen Niederträchtigkeiten entfernte,

manchem Betracht eine Folge und Nachahmung der Werke des Aeschylus. Im Grunde ist sie weiter nichts, als eine Handlung, die uns durch die Kunst der Vorstellung, so wie jene, vor die Augen gemahlet wird; wie sie denn auch wesentlich nur in Aufsehung des Gegenstandes, welcher hier das Lächerliche ist, von ihr unterschieden ist.

Aristoteles benachrichtiget uns, daß Homer ein komisches episches Gedicht, unter dem Namen *Margites*, verfertigt habe, welches zu nicht geringem Nachtheil aller folgenden Jahrhunderte verloren gegangen, nach seiner Vermuthung hat die Komödie diesem Gedicht, so wie die Tragedie der Iliade desselben ihren Ursprung zu verdanken. Es ist demnach der Inhalt und die Einrichtung der Komödie vom Homer und Aeschylus entlehnet worden. Dies kann uns nicht sehr fremde scheinen, da unsere Ideen immer stufenweise gehen, und die Künste selten anders, als durch eine fortschreitende Nachahmung erfunden werden. Die erste Idee enthält den Saamen der zweyten, diese dehnt sich aus, und bringt die dritte hervor; und so fort an. So ist es mit dem Fortgange des menschlichen Verstandes bewandt. Er geht in seinen Früchten Schritt vor Schritt weiter, auf eben die Art, wie die Natur ihre Werke, bloß durch Wiederholungen ihrer eignen Handlungen vervielfältiget, wenn sie am meisten sich der Abwechselung zu überlassen scheint.

Inzwischen

entfernte, und ernsthafte Dinge in die Lieder brachte; blieben die Soten auf die Dörfer eingeschränkt, und vielleicht haben sie daher ihren Namen erhalten, indem *ωμῆν* ein Dorf und *ω.η* ein Lied bedeutet.

Inzwischen ist die Frage, wer der glückliche Urheber dieser Nachahmung gewesen, mehrerm Zweifel unterworfen: ob es nur einer, wie Aeschylus in Ansehung der Tragödie, oder ob es verschiedene gewesen b). Horaz führt nicht mehr als drei Verfasser an, die sich um die alte Komödie berühmt gemacht haben, Eupolis, Cratinus und Aristophanes. Von ihnen spricht er, daß sie und andere, die auf gleiche Art schrieben, die Fehler von Privatpersonen mit außerordentlicher Freyheit bestrafte. Dieses waren wahrscheinlich die berühmtesten Dichter, obgleich nicht die ersten, denn wir kennen außer ihnen noch verschiedene dem Namen nach.

Zuverlässig hat sich Aristophanes unter diesen dreyn den größten Ruhm erworben. Dieses erhellet nicht nur aus den mannichfaltigen Lobsprüchen, die ihm sowol von seinen Landesleuten, als andern bengelegt worden, sondern auch daraus, weil er der einzige ist, von dessen Lustspielen einige bis auf uns gekommen sind. Beweise haben wir freylich nicht, daß er der erste Erfinder der Komödie gewesen, wohl aber, daß er mehr als sonst jemand bengetragen, sie zu derjenigen Vollkommenheit zu bringen, in der er sie hinterließ. Ich will mich daher in keine weitere Untersuchung einlassen, ob die regelmäßige

Komödie

b) Aristoteles meldet, daß Epicharmus ein Sicilianer, der neuer als Thespis, aber älter als Aeschylus gewesen, zuerst angefangen ordentlichere Stücke zu spielen; dem Krates ein Athentenser gefolgt sey, und sie von der Unflätere geäubert habe. Pratinas, der gleich nach dem Thespis lebte, brachte eine Art satyrischer Tragödien auf. Er ließ den Chor aus Satyren unter Anführung des Chors bestehen, die beissende und scharfe Wahrheiten sagten.

Komödie das Werk eines einzigen Geistes gewesen, welches noch nicht ausgemacht zu seyn scheint, oder ob verschiedene Zeitverwandte, wie diejenigen, welche vom Horaz angeführt werden, daran gearbeitet haben. Ich will vielmehr die dreifache Gestalt der Komödie anführen, in der sie sich in ihrem Fortgang zur Vollkommenheit zeigte.

Die Komödie, welche Horaz die alte nennet, und seiner Nachricht zufolge, in die Zeiten nach dem Aeschylus zu setzen ist, behielt etwas von ihrem ursprünglichen Zustand, und von der Zügellosigkeit bey, die sie an sich hatte, als es ihr noch an Regelmäßigkeit fehlte, und sie von dem Karren des Theopis auf die vorübergehende Schmähungen und ungebundene Spöttereyen ausstieß. Zwar war sie nun so gut eingerichtet, daß sie eines großen Schauplatzes und einer zahlreichen Versammlung würdig gewesen wäre, und den Namen einer regelmäßigen Komödie verdiente; aber dennoch näherte sie sich dem Wohlstande nicht viel weiter. Sie stellte wirkliche Handlungen vor, und zeigte die Kleidung, die Stellungen, die Mienen (so weit es unter der Maske geschehen konnte) eines jeden, den man der öffentlichen Verspottung bloß geben wollte.

In einer so freyen (oder um der Wahrheit näher zu treten, so ausschweifenden) Stadt, als Athen damals war, ward besonders niemand verschont. Die vornehmsten obrigkeitlichen Personen, ja die Richter selbst, deren Stimme die Komödie erlauben oder verbieten konnte, blieben nicht frey. Die Unverschämtheit der Vorstellungen artete endlich in offenbare Nuchlosigkeit aus, und die Götter wur-

den

den so sehr wie die Menschen gespottet. An diesen Tugenden wird man den größten Theil der Werke des Aristophanes erkennen, der sich zwar durch die hinterlassene Denkmäler des Witzes und der Laune seiner Zeiten bey uns ein Ansehen erworben, aber auch eben so sehr durch die schändlichste Verspottung eines Sokrates, des größten und weisesten Mannes nicht nur in Griechenland, sondern auch aller Zeiten und Völker, beschimpft hat.

Endlich schränkten die Gesetze die Zügellosigkeit der Dichter ein, und nun entstand die mittlere Komödie. Die Regierung — an welcher vormals alle Einwohner Theil nahmen, die nun aber auf eine gewisse Anzahl Bürger eingeschränkt wurde — verordnete, daß niemandes Name auf dem Schauplatz genannt werden sollte; doch es währte nicht lange, so erfand die Bosheit der Dichter ein Geheimniß, den Zweck des Gesetzes zu vereiteln, und sich durch Erfindung falscher Namen für den Zwang reichlich schadlos zu halten. Nun machten sich die Dichter an bekannte und wirkliche Charaktere, und hatten den Vortheil dabei, daß sie ihre Eitelkeit und das böse Herz der Zuschauer weit angenehmer befriedigen konnten. Der eine hatte das feine Vergnügen, dem andern etwas zu rathen zu geben, und der andere recht zu rathen, und die Masken zu nennen. Wenn das Gemälde dem Original so ähnlich ist, daß man es nicht zu nennen braucht, so schreibt niemand die Namen hinzu. Dieses Gesetz hatte also keine weitere Wirkung, als daß das auf eine feine Art geschah, was vorher grob geschehen war; und die Kunst, welche man in die Schranke

fen der Billigkeit einzuschließen glaubte, ward noch immer, aber nur mit mehrerer Scharfsinnigkeit, übertreten.

Die neue Komödie, oder diejenige, welche hier auf folgte, war eine Verfeinerung, die dieser Kunst den letzten Glanz gab. Denn die obrigkeitlichen Personen, die vorher den Gebrauch wirklicher Namen verboten hatten, untersagten nun auch wirkliche Gegenstände und einen Schwarm von Ehören, die gar zu viel Schmähungen ausstießen: die Dichter waren also genöthigt, erdichtete Namen und Gegenstände auf den Schauplatz zu bringen, wodurch derselbe zugleich gereinigt und bereichert wurde. Von dieser Zeit an war die Komödie keine mit Fackeln und Feuerbränden bewafnete Furie mehr, die sich mit Persönlichkeiten und parthenischen Schmähungen beschäftigte, sondern ein angenehmer, unschuldiger, unterrichtender Spiegel des menschlichen Lebens.

Hauptsächlich hatten die Griechen diese Verfeinerung dem aufgeklärten Geist Menanders zu danken; und obgleich von seinen Werken nichts bis auf uns gekommen ist, so sind ihm doch Plautus und Terenz, so wie die nebern ihnen, für das Muster der komischen Schreibart verpflichtet. Wir sind nach den besten Gründen berechtigt dieses zu sagen, da Cäsar den Terenz nur den halben Menander nennet, und doch erklären ihn seine Werke zur Gnüge für einen Meister im Zierlichen und Launichten. Und in der That ertheilen ihm alle Dichter, seine Landsleute sowol als die Lateiner, einstimmig die größten Lobsprüche. Plutarch stellet zwischen ihm und dem Aristophä-

Aristophanes, (dem einzigen Mitbewerber, den er hatte) eine Vergleichung an, der ich, ohne mich zu entschuldigen, einen Platz einräumen will.

Er wendete gegen den Aristophanes ein, daß er seine Gedanken unnatürlich übertreibet, mehr vor den Pöbel, als vor angesehene Leute schreibt; einen dunkeln und ausschweifenden tragischen, schwülstigen und niedrigen Styl affektirt, bisweilen ernsthaft, bisweilen muthwillig redet, und keine seiner Personen nach ihrem bestimmten Charakter reden läßt, so daß man in seinen Scenen, den Sohn vom Vater, den Bürger von dem Bauer, den Helden von dem Krämer, den Geistlichen von dem Knecht nicht unterscheiden kann; dahingegen die Sprache des Menander sich immer gleich und rein, und den verschiedenen Charakteren angemessen ist; und sich hebet, wenn es das muntere und lebhaftere des Stücks erfordert, ohne jedoch die gehörigen Schranken zu überschreiten, oder die Natur aus den Augen zu verlieren; hierinn hat er es zu einer Vollkommenheit gebracht, die noch kein Schriftsteller vor ihm erreicht hat; denn wer hat außer ihm jemals die Kunst erfunden, eine Sprache zu reden, die sich für Weiber und Kinder, für Alte und Junge, für Gottheiten und Helden gleich gut schickt; die, gleich einem Strom klaren Wassers, durch verschiedene Gänge fließt, ohne in seinem Lauf etwas von seiner Natur, oder Lauterkeit zu verlieren.

Um nichts wichtiges hieher gehöriges zu übergehen, will ich den Abriß von der alten Komödie noch ein wenig weiter ausdehnen, und von ihrem Fortgang unter den Römern, eine kurze Nachricht erteilen.

erhielten. Wie die Sänfte von Griechenland nach Rom kamen, so wanderte die Komödie mit den übrigen dahin, aber die Römer legten sich nur auf die neue Art ohne Chor oder persönliche Anspielungen, ob sie gleich vielleicht einige Uebersetzungen der alten und mittlern Komödie spielten; wie uns denn Plinius eine Nachricht von einer giebt, die zu seiner Zeit vorgestellet wurde. Die römische Komödie, die nach der letztern Art der griechischen eingerichtet war, hat jedoch ebenfalls ihre Zeitpunkte, je nachdem ihre Verfasser roh oder polirt waren. Die Stücke des Livius Andronicus, der ums Jahr 514 nach Erbauung der Stadt lebte, welche älter und nicht so fein als die Arbeiten derer waren, die die Kunst von ihm lernten, kann man für das erste Zeitalter halten; ihm müssen wir seinen Zeitsverwandten, Nevius und Ennius, der einige Jahre nach ihm lebte, an die Seite setzen. In das zweite Zeitalter gehört Pacuvius, Caelius und Accius. Das dritte und höchste Alter seiner Vollkommenheit, welches eigentlich die neue Komödie genannt werden kann, begreift den Plautus und Terenz, deren letzter, wie durchgängig angenommen wird, von Menander treulich kopiret hat.

Aber die Römer bekümmerten sich um diese Zeitordnung nicht, sondern unterschieden ihre Komödien nach den Kleidungen der Spieler. Wenn in einem Stück Personen auftraten, welche den *Roct praeterea* mit breiten Purpursam trugen, der die förmliche Kleidung der obrigkeitlichen Personen in ihrer Würde war, so erhielt die Komödie ihren Namen davon. Wurden Senatoren nicht in großen Ehren

Ehrenstellen, sondern als Privatpersonen aufgeführt, so wurden diese Stücke Togae von Togata genannt, und diese machten die zweite Gattung aus. Die letzte Art führte den Namen Tabernaria von Tunica, der gewöhnlichen Kleidung des Volks, oder vielmehr den geringen Häusern, die auf der Scene gemalt waren c). Die Wahrheit zu sagen, so ist diese

- c) Ich glaube, daß der Verfasser hier einen kleinen Verstos macht. Du Bos, dessen Untersuchungen voller Scharfsinn sind, giebt in seinen kritischen Betrachtungen über die Poesie und Malerey folgende Nachricht, woraus jene zu berichtigen ist. "Die dramatische Poesie der Römer," sagt er, "theilte sich gleich anfangs in drey Arten, welche sich wiederum in verschiedene Gattungen theilten. Diese drey Arten waren: das Trauerspiel, die Satyre und das Lustspiel. Die Römer hatten zwey Gattungen von Trauerspielen. Die einen nach griechischen Sitten und Gebräuchen: diese wurden palliatae genannt, weil man sich bey der Vorstellung derselben griechischer Kleidung bediente. Diefen Tragödien, deren Sitten und Personen römisch waren, hießen praetextatae oder praetextae von dem Namen des Kleides, welchen in Rom die Vornehmen trugen. — Die Satyre war etliche Art von Hirtengedichte, welches nach einigen Schriftstellern das Mittel zwischen der Tragödie und Komödie hielt. — Die Komödie theilte sich eben wie die Tragödie erstlich in zwey Gattungen, in die griechische, welche palliata, und in die römische, welche togata hieß, weil man darin gewöhnlicherweise bloße Bürger auführte, deren Kleidung die toga war. (Dom. de arte gram. l. 3 c. 4.) Die römische Komödie theilte sich ihrer seits wieder in vier Gattungen. Diese waren: die togata im eigentlichen Verstande, die tabernaria, die attellansischen Schauspiele und die Pantomimen. Die Stücke von der ersten Gattung waren sehr ernsthaft; man führte darinnen

Diese Unterscheidung sehr unbedeutend, indem man die Komödie weit nützlicher und vernünftiger nach dem allgemeinen Namen ihrer Gegenstände unterscheiden kann. Ob die Römer zu diesen Benennungen Ursache hatten oder nicht, läßt sich nicht bestimmen; sie haben uns so wenig von dieser Materie hinterlassen, daß es unnütz wäre, uns mit einem Unterschied den Kopf zu zerbrechen, der uns keine gründliche Kenntniß giebt. Plautus und Terenz sind die einzigen Verfasser, die wir noch haben, und da sie uns einen vollständigen Begriff von der wahren Beschaffenheit ihrer Komödie geben, so verweise ich den Leser an ihre Werke, und beschließe dieses Kapitel von der alten Komödie mit einer kurzen Schilderung dieser Dichter, wie sie der Vater Kapin entworfen hat.

Was die beyden lateinischen komischen Dichter anbetrifft, so ist Plautus in seinen Entwürfen scharfsinnig, in seinen Ausdrücken glücklich, in Erfindungen fruchtbar. Inzwischen hat er, dem Sokrates zufolge, einige niedrige Poesien, und die Einfälle, die den Pöbel zu lachen machen, erregten das Mitleid derer, die einen höhern Geschmack hatten. Wahr ist es, einige seiner Scherze sind ungemeyn gut, andere aber sind auch äußerst schlecht; das ist das Schicksal eines jeden, der sich gar zu

K 2

fest

darinnen selbst Personen vom Stande auf, daher sie auch bisweilen praetextatae genant werden. Die von der zweyten Gattung waren etwas weniger ernsthaft. Sie haben ihren Namen von taberna, welches eigentlich einen Ort bedeutet, wo Leute von allerley Stande zusammen zu kommen pflegten u. s. f. Du Bos krit. Betr. I. Th. 21. Abschn.

gest vorgenommen hat, lustige Einfälle vorzubringen, der durch Hyperbolen ein Gelächter zu erzeugen sucht, das bei einer richtigen Vorstellung der Dinge nicht entstehen würde. Plautus ist nicht völlig so regelmäßig als Terenz in der Eintheilung seiner Entwürfe oder in Vertheilung seines Stoffs; aber einfacher in seinem Stoff; denn die Fabeln des Terenz sind gemeinlich verwickelt, wie auch seine Andria zu ersehen, die einen gedonneten Liebeshandel enthält. Es wird dem Terenz als ein Fehler angerechnet, daß er, um mehr Handlung auf das Theater zu bringen, aus zwey griechischen Komödien eine lateinische gemacht; aber dagegen entwickelt er seinen Stoff natürlicher als Plautus, so wie Plautus natürlicher als Aristophanes; und wenn gleich Caesar den Terenz nur den besten Menander nennt, weil er zwar seine Annehmlichkeiten und Delikatessen hatte, aber an Lebhaftigkeit und Stärke fehlte, so hat er doch so natürlich und vernünftig geschrieben, daß es nicht gleich damals nur eine Komödie war, es jetzt ein Lustspiel ist.

Von den Regeln des Lustspiels.

Nach dem Aristoteles ist das Lustspiel eine Nachahmung lasterhafter Handlungen, jedoch nicht aller Laster überhaupt; sondern nur derjenigen, die etwas lächerliches mit sich verknüpft haben; denn das lächerliche ist nicht ein Fehler und Uebelstand,

der über mit reinem Schmerz oder gar mit dem Un-
 tergang der Welt, welche ihn an sich hat, ver-
 bunden ist. Diese Beschreibung des Aristoteles
 bedürftigen Horaz, Quintilian, Boileau, Auf-
 grave, und die vielen berühmten Schriftsteller, die
 Somers von dieser Materie geschrieben haben. Die
 Sitten, Gesinnungen und Sprache des Lust-
 spiels sind an eben die Regeln wie die, des Trau-
 erspiels gebunden; das heißt, die erstern müssen
 zur oder den Charaktern angemessen seyn, und die
 Letztern letztern mit den erstern übereinstimmen. Je-
 doch ist unter beyden Art wesentlicher Unterschied in
 Ansehung der Wahl der Subjekte, und in Anse-
 hung der Zeit und des Orts, wohin die Handlung
 verlegt wird. Ich habe der eigentlichen Helden
 des Trauerspiels schon erwähnt und gesagt, daß
 der tragische Dichter seine Handlung in längst ver-
 flossene Zeiten verlegen muß. Aus Gründen, die
 gerade das Gegentheil von diesen sind, muß die
 Handlung des Lustspiels nach eben den Ort und in
 eben die Zeiten verlegt werden, worinn man lebet.
 Das Lustspiel bedarf seine Hauptpersonen nicht
 auf ein Fußgestelle zu erhöhen, weil sein vornehm-
 ster Endzweck eben nicht ist, Bewunderung für sie
 zu erwecken, damit man sie desto leichter beklagen
 könne; aufs höchste sucht es uns durch die verdrieß-
 lichen Zufälle, die ihnen begegnen, (welche aber
 nicht eine Art fehlgeschlagener Hofnungen als wück-
 licher Unglücksfälle seyn müssen) ihrerwegen einige
 Unruhe zu verursachen, damit wir nachher desto
 froher sind, wenn wir sie bey der Entwicklung des
 Stücks vergnügt sehen; die Absicht des Lustspiels
 ist

ist uns auf Kosten lächerlicher Personen lachen zu machen, und uns von den Fehlern, die es vor Schau stellet, zu bessern, damit wir desto tanglicher zur Gesellschaft werden. Das Lustspiel kann daher das Lächerliche, was es schildert, dem Zuschauer nicht zu sichtbar machen, indem er, so leicht er auch das Lächerliche an andern entdeckt, dennoch nicht ohne viele Mühe seine eigne Thorheiten erkennet.

Nun fällt uns aber die Natur nicht so leicht in die Augen, wenn sie sich in fremden Gebräuchen, Sitten und Anzügen zeigt, als wenn sie nach unsrer eignen Mode gekleidet ist. Der Engländer z. B. kennet das Anständige in Spanien, Frankreich und Italien nicht so gut, als in seinem Vaterlande; das Lächerliche einer Person, die wider den Wohlstand in jenen Ländern handelt, ist ihm nicht so anstößig, als wenn diese Person die Gesetze des Anständigen in seinem Lande übertritt.

In den Helden des Trauerspiels entdecken wir allemal die menschliche Natur; die Handlung mag nach Rom oder Sparta verlegt seyn; denn die Tragödie beschreibt allgemeine große Tugenden und Laster. In diesen gleichen die Menschen in allen Ländern und Zeiten einander mehr, als in ihren gewöhnlichen Handlungen und Gebräuchen, oder als in den Lastern und Tugenden, die im Lustspiele geschildert werden, daher müssen billig im letztern die Personen nach der Mode des Landes, für welches das Stück verfertigt ist, abgebildet seyn.

Man kann dagegen einwenden, daß Plautus und Terenz in ihren meisten Stücken den Ort, in Absicht auf die Römer, für die sie schrieben, in ein fremdes

fremdes Land vollen haben; denn sie nahmen den
 Stoff aus den Gesellen und Gebräuchen der Grie-
 chen her. Wenn aber dieser Grund einen Einwurf
 gegen Meynung abgiebt, so ist er doch nicht stark
 genug, das Gegentheil dessen, was ich behauptet
 habe, zu beweisen. Ueberhaupt läßt sich darauf
 antworten, Plautus und Terenz haben sich irren
 können. Als sie anfangen zu schreiben, war die
 Komödie noch zu Rom in ihrer Kindheit, dahins
 gegen die Griechen schon die vorzüglichsten Stücke
 geliefert hatten. Da nun die klugen Römer in ih-
 rer Sprache keine Muster fanden, nach denen sie
 sich richten konnten, so ahmten sie die Lustspiele des
 Menanders und anderer griechischen Dichter nach,
 und stellten den römischen Zuschauern griechische
 Personen vor.

So gehts gemeinlich, wenn eine Kunst ver-
 pflanzt wird. Die sie zuerst einführen, richten sich
 zu sehr nach der fremden Gewohnheit, und bege-
 hen den Fehler, in ihrem Lande eben die Originale
 nachzuzeichnen, welche die Kunst an den Orten nach-
 zuahmen pflegte, wo sie solche zuerst lernten. Aber
 die Erfahrung lehrt sie den Gegenstand ihrer Nach-
 ahmung bald verändern; es währte daher auch nicht
 lange, so sahen die römischen Dichter ein, daß ih-
 re Komödien weit mehr gefallen würden, wenn sie
 die Handlung nach Rom verlegten, und Charak-
 re des Volkes vorstellten, das ihre Stücke beur-
 theilen sollte. Sie thaten es, und die nach römi-
 schen Sitten verfertigte Lustspiele wurden in verschie-
 dene Gattungen eingetheilt.

Horaz lobt daher diejenigen seiner Landesleute, die zuerst römische Personen in ihre Stücke brachten, und die Bühne von einer gewissen Tyranney befreiten, die ausländische Personen darüber ausgeübt hatten.

a) Nil intentatum nostri liquere poetae
Nec minimum meruere decus, vestigia graeca.
Aus deferre, et celebrare domestica facta
Vel qui praetextas, vel qui docuere togatas.

Hor. de art. poet.

Es giebt noch andere allgemeine Regeln für das Lustspiel: Kapin hat sie in der 25. Betrachtung über die Dichtkunst sehr hübsig vorgetragen, und ich werde nicht besser thun können, als wenn ich seine Worte abschreibe:

„Das Lustspiel (sagt er) ist eine Vorstellung des gemeinen Lebens. Es hat den Endzweck, die Fehler besonderer Charaktere auf der Bühne zu schildern, und das Volk durch die Furcht des lächerlichen von seinen Unarten zu heilen: Folglich ist das lächerliche ein wesentlicher Theil desselben, und dieses kann in bescheidenen oder grotesken Worten oder Sachen bestehen. Das lächerliche in einem jeden Dinge aufzufinden, ist eine bloße Gabe der Natur; denn alle Handlungen des Lebens haben ihre glänzende und dunkle Seiten, sind zuweilen ernsthaft, zuweilen fröhlich. Aristoteles hat uns Regeln

- o) Unsere Dichter haben in jeder Gattung gearbeitet. In sie haben es gewagt, den Griechen nicht mehr furchtsam auf dem Fuße nachzugehen, sondern einheimische Fabeln zu behandeln, die ihnen viel Ehre gebracht haben, so wol im Komischen als im Tragischen

geln gegeben, Thränen abzulocken, aber keine Vorschriften ertheilet, ein Lachen zu erregen: dies ist hauptsächlich ein Werk der Natur, welches aus dem Genie ohne viele Hülfe der Kunst oder Umstände entstehen muß. Die Spanier sind weit geschickter, die lächerliche Seite eines Dinges aufzufinden, als die Franzosen und Italiäner, diese aber sind weit bessere Schauspieler, und wissen alles vorzüglich schön auszudrücken. Mit einem Wort: Jene angenehme Wendung; jene Munterkeit, die die Delikatesse des Charakters zu erhalten weiß, ohne abgeschmackt zu werden, oder auf Vossen zu verfallen; jene artige Spötterey, die die Blume eines freyen Wiges ist, sind nothwendige Eigenschaften eines Lustspiels.

Doch muß man nicht vergessen, daß das gekünstelte Lächerliche, das die Bühne verlangt, einzig und allein eine Copie des lächerlichen in der Natur seyn muß. Nur das Lustspiel ist natürlich geschrieben, wenn man sich bey der Vorstellung desselben einbilden kann, man befinde sich in einem Privathause, oder an einem gewissen Orte der Stadt; und wenn man nichts siehet, als was man wirklich in der Welt findet: denn wenn man nicht sein eignes Bild, seine eignen Sitten, und das Bild und die Sitten des Volks, bey welchem man sich aufhält, darinn antrifft, so ist die Kunst nur nachgeäfft: Niemandern glückte es bloß durch diesen Kunstgriff bey den Griechen, und wenn die Römer Terenzens Komödien hörten, so glaubten sie in einer Privatgesellschaft zu seyn, indem sie hier nichts an-

ders fanden, als was sie im täglichen Umgang zu Hören pflegten.

Darinn besteht die große Kunst der Komödie, daß sie der Natur getreu bleibt, und allgemeine Gesinnungen und Ausdrücke hat, die jedermann verstehen kann; wenn der Verfasser es nie aus der Acht läßt, daß die gröbsten Striche, die nach der Natur getroffen sind, weit mehr gefallen, als die feinsten Züge, die nicht mit ihr übereinstimmen; Bey dem allen muß man sich doch keine niedrige gemeine Ausdrücke auf dem Theater erlauben, es wäre denn, daß sie von einer Art des Witzes unterstützt würden. Sprichwörter und pöbelhafte Sticheleyen bleiben ebenfalls ausgeschlossen, oder sie müssen etwas natürliches und drollisches an sich haben.

Nur allein wenn man sich drauf legt, die Natur zu studiren, erreicht man die Wahrscheinlichkeit, die einzige untrügliche Führerin, auf der Bühne felts Glück zu machen: Ohne diese Wahrscheinlichkeit ist alles mangelhaft, nur ein wahrscheinliches Stück ist schön. Wer sich darnach richtet, kann nie irren, und die gewöhnlichsten Fehler des Lustspiels entstehen aus Vernachlässigung des Eigentümlichen und Uebereilung der Zufälle: Man muß ebenfalls dafür sorgen, daß man die Winke, die man dem Zuschauer von den Zufällen giebt, nicht gar zu deutlich sind, damit er das Vergnügen genießt ihre Meynung zu errathen. Insgemein ist die Auflösung des Knotens, die schwächste Stelle eines Lustspiels, wegen der Schwierigkeit, die mit der Entwicklung des verworrenen verbunden ist: Die Handlung zu verwickeln ist etwas leichtes; dies thut
die

die Einbildungskraft von selbst; aber zu der Entwicklung gehört Verstand, und daher findet man so selten, daß solches glücklich geschieht. Ein jeder der noch so wenig über den gewöhnlichen Ausgang der Lustspiele nachdenkt, wird dieses leicht gewahrt werden."

Es ist noch übrig zu untersuchen, ob es der Komödie erlaubt ist, ihre Gemälde über Lebensgröße zu schildern, damit sie auf dem Zuschauer einen tiefern Eindruck machen. Ich will sagen: Ob ein Dichter einen geizigen Menschen geiziger, einen zänkischen, trotziger und beschwerlicher machen dürfe, als er wirklich ist. Ich antworte: Plautus, der dem Volke überhaupt zu gefallen suchte, machte es so, Terenz aber war anderer Meinung, und stellte Tugend und Laster ohne den geringsten Zusatz oder Vergrößerung vor. Die Kunstrichter sind hierüber uneins, doch wenn es mir erlaubt ist meine Meinung zu sagen, so halte ichs mit dem Plautus, und sehe die Komödie als ein perspektivisches Stück an, das etwas stärkere als natürliche Züge fordert, damit man sie von weiten besser unterscheiden und empfinden kann.

Nachdem was ich bisher von den Regeln des Trauer und Lustspiels gesagt habe, ist es vielleicht nicht unschicklich eine allgemeine Anmerkung hinzuzusetzen; es ist diese: Ob gleich nach meiner Meinung alle diejenigen, die ihre Fähigkeiten dazu anwenden für die Schaubühne zuschreiben, zum voraus mit den Regeln derselben bekannt seyn müssen, so können diese doch allein noch keinen guten tragischen oder komischen Schriftsteller ausmachen.

Gründe

Gründliche und analytische Kenntniß wird zu dieser freien Künsten erfordert, aber ohne Genie in Ausübung dieser Kenntniße kann ein bloßer Lehrer derselben so genau und regelmäßig, aber auch so dumm und ununterrichtend als eine Uhr sein.

18. Kapitel.

Von der empfindsamen Komödie a).

Die Vorschriften des Drama kennen keine Gattung des Lustspiels unter diesem Namen; da aber die Mode es seit einiger Zeit eingeführt, ja ihm eines der ersten Stellen auf unserer Bühne eingeräumt hat, so muß ich billig dasselbe nicht übergehen.

Wollte man hier auf Aehnlichkeit sehen, so würde man nie auf den Grund einer so unregelmäßigen Einrichtung gelangen; denn wenn eine Vergleichung zwischen dieser und der uns von dem Alterthum hinterlassenen und von verschiedenen unserer englischen

- a) Ich habe den Ausdruck des Verfassers sentimental comedy durch empfindsamen Komödie übersetzt. Er versteht darunter nicht, wie man aus der Benennung schließen möchte, das rührende Drama; denn das ist in England nicht sehr in Gange, sondern ein eigentliches so genanntes moralisches Lustspiel, in welchem kein gewisser Charakter lächerlich gemacht wird, sondern die Personen ernsthaft und moralisch reden. Der Engländer, der ohnehin zur Ernsthaftigkeit geneigt ist, will sich in einem Lustspiele aufheitern, er sucht eine Erschütterung des Zwerchfells, wozu ihm aber diese Gattung der Komödie keinen Stoff giebt, daher ihm solche natürlicherweise nicht so angethan als ein Stück ist, darinn es recht viel zu lachen giebt; doch kommen auch ihre moralische Komödien den rührenden Lustspielen lange nicht bey.

englischen Dichter so geschickt fortgeführten Komödie anstellt, so würde man ihre Züge einander sehr unähnlich und nicht das entfernteste Verhältniß unter ihnen gewahr werden. In dem wahren Lustspiel finden wir einen Stoff, der sich auf die Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Natur gründet; Charaktere, die eine ihnen angemessene Sprache reden; und überhaupt einen Schauplatz der uns die Sitten der Welt schildert. Hingegen bey dem empfindsamen Lustspiel finden wir Namen für Charaktere, dichterischen Egoismus für Sitten, Schwulst für Gesinnung, und für Wit und Laune dem wahren Kern des Lustspiels eine läppische Verzerrtheit, die (da man diesen Ausdruck gemeiniglich von der Sittenlehre braucht) eigentlich freylich wohl gut genannt werden kann, aber sich für die Komödie nicht schickt; denn wenn sie auch den großen Haufen zur Frömmigkeit reizet, so erreget sie doch bey vernünftigen wohlherzognen Leuten einen Eckel.

Es findet sich ein Umstand, der nach meinen Gedanken zu der Einführung dieses falschen Geschmacks das meiste beygetragen hat. Ohne mich zu einem Verbesserer aufwerfen zu wollen, und ohne unüberlegt dem großen Haufen beizutreten, der gemeiniglich die gegenwärtige Zeit bloß darum tadelt, weil sie die gegenwärtige Zeit ist, glaube ich behaupten zu dürfen, daß unser Zeitalter, so frey es von großen und Hauptlastern seyn mag, sich durch eine sklavische Weichlichkeit der Sitten, und durch die Allgemeinheit einer sorglosen Zerstreuung von denen die vorige Zeiten nichts gemust haben, besonders auszeichnet: daher hielten es Leute
nach

nach der großen Welt, die ungern so richtige Schilderung von sich auf dem Schauplatz sahen, als die Komödie darstellen konnte, vor besser eine Tugend anzunehmen, die sie nicht besaßen, und die Theorie der Moralität zu erheben, um dadurch gewissermaßen die Verletzung derselben zu bedecken. Die geringen Leute, die keine andere Muster vor Augen hatten, als diejenigen, die sie oft irrig für besser als sich erklären, folgten ihrem Beispiel, ohne diese Meinung zu untersuchen, so daß beyde Partheyen anfiengen zu untersuchen, die Natur pöbelhaft zu nennen, und alles was zu dem niedrigen launichten oder lasterhaften gerechnet werden kann (Sachen die hauptsächlich in der Komödie vorkommen) unter Werth zu schätzen; weil jenen daran gelegen war, es zu verschreyen, diese aber sich durch den Kunstgriff hintergehen ließen.

Es ist die Stimme des Publikums, die den öffentlichen Geschmack bildet. Nachdem die Komödie, welche unter allen schriftstellerischen Arbeiten, vielleicht die meisten Schwierigkeiten hat, und in der man am wenigsten eine Vollkommenheit erreichen kann; und welche nach dem Ausdruck eines der schönsten Geister des letzten Jahrhunderts, „den ersten Anspruch auf Klugheit, Lebensart, Wiß und Beredsamkeit macht“ — so verderbet worden; so fehlte es nicht an Dichtern, die von der rühmlichen Bahn ihrer Profession abwichen (oder richtiger zu reden, die Grundlehren ihrer Profession nicht kennen) und sich zu dieser Neuerung bequemen. Ich glaube, daß Richard Steeles sich mit einander verstehende Liebhaber das erste Stück in

dieser

dieser Schreibart ist. Ich setze damit diesen in andern Betracht zierlichen und vernünftigen Schriftsteller keineswegs mit dem allgemeinen Schwarm der Dichter, die ihm nachher auf diesem Wege ges folgt sind, in eine Klasse; ich sage nur, daß die pathetische Anstritte in diesem Lustspiel, die ersten von einiger Wichtigkeit waren, welche sich von jener von dem Alterthum uns hinterlassenen Komödie entfernten; folglich gab der große Ruf des Herrn Richard Steel, der als ein moralischer Schriftsteller damals seines gleichen nicht hatte, zuerst das Gepräge der Mode.

Nachdem die Komödie, wie ein unglückliches Mädchen einmal entehret war, ward sie nun von den Dichtern, die in den Tagen ihrer Keuschheit die Augen nicht zu ihr aufheben dürfen, für ein gemeines Wildpret angesehen; und sie vermietheten sich sogleich zu ihrem Dienste, da sie den Zutritt leicht und die Vorthelle groß fanden. Das Glück eines Thoren zog viele herben; sie brauchten ja nur die vis comica mit dem pathetischen zu vertauschen, und matte lange Erzählungen statt eines natürlichen Dialogs unterzuschieben. Mit einem Wort: ein Roman versah sie mit der Fabel; eine gezwungene Anspielung auf alle kleine Plapperereien diente ihnen statt Witzes und Laune; und die ganze Pflicht des Menschen, Pamela oder eine andere Sittenschrift verhalf ihnen zu Gesinnungen. So ward eine Kunst, welche ursprünglich zur Geißel der menschlichen Thorheiten und Unvollkommenheiten dienen sollte, indem sie sie lächerlich machte; eine Kunst, die beständig als der größte Probierstein
des

des Wikes, der Lebensart und der Beobachtung angesehen werden sollte; eine Kunst, deren Endzweck sowohl im Anfang als noch jetzt dahin gerichtet ist, der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre Züge, der Schande ihr Bildniß, und dem Zeitalter seine Form und Abdruck zu zeigen, — so ward sie, sage ich, in eine moralische Unterhaltung verändert, wohin ein Bürger seine Frau und Tochter frenlich eben so sicher, als in eine Methodistenversammlung führen kann, aber auch mit gleicher Aussicht zum Nutzen.

Da ich aber diesen Gegenstand nicht bloß nach seinem Ursprung untersuchen, oder über seine Unvollkommenheiten klagen will, so erfordert es die Unpartheylichkeit, die Stärke der Gründe abzuwägen, welche die Liebhaber dieser Neuerung anführen.

Der erste und den Leidenschaften des Publikum am meisten schmeichelnde Grund ist: Obgleich empfindsame Schriftsteller eine fromme Besorgniß äußern, daß noch zurweilen lasterhafte oder lächerliche Charaktere in der Natur vorhanden seyn mögen, so würde es sich doch für die Würde ihrer Feder nur schlecht schicken, wenn sie dieselben auf den Schauplag brächten, denn sie könnten leicht Gegenstände der Nachahmung werden; daher schließen sie sie mehrentheils aus ihren Stücken aus, oder falls sie sie bisweilen zulassen, so skizziren sie dieselben nur schwach in dem Hintergrunde, dahingegen die Hauptfiguren mit allem Glanz der Tugend ohne den geringsten Schatten von Sterblichkeit ausgeschmückt werden. Ich will mich bey dem großen Fehler dieser Einrichtung nicht aufhalten, da er die

Regeln

Regeln der Komödie betrifft, sondern sie mit ihren eignen Waffen bekriegen und sehen, in wie weit sie zur Verbesserung der Sitten geschickt ist.

Die gründlichsten Philosophen haben zugegeben, daß das Lächerliche eine weit bessere Wirkung habe, die Laster und Unvollkommenheiten der Menschen zu heilen, als die Beispiele einer strengen Tugend, deren Pflichten so erhaben sind, daß sie mehrentheils von dem Versuch abschrecken. Wäre der Mensch mit einer so moralischen Biegsamkeit der Seele begabt, daß er fähig wäre, die stärksten Eindrücke der Tugend anzunehmen, so möchte sich diese Einrichtung einigermaßen entschuldigen lassen, aber da sein Herz aus so vielen Graden der Unvollkommenheit bestehet, als es Grade in der Gesellschaft giebt, so muß man dasjenige wählen, wodurch es am besten und wirksamsten verbessert wird; daher müssen unter keinerley Vorwand Charaktere auf die Bühne gebracht werden, die erhabner als die Sterblichen sind; hingegen sollte man den Lügner, den Wildfang, den Stutzer, den Spieler, den Heuchler, den Schwelger u. s. w. allemal in dem stärksten Colorit des Lächerlichen vorstellen. Wenn sich ähnliche lebende Charaktere auf diese Art beständig zur Schau gestellet fänden, so würden sie eine Schaam über ihren Fehler empfinden, und sich entweder gänzlich davon losreißen, oder sie so einrichten, daß sie der Gesellschaft weniger nachtheilig würden; da hingegen nun die Welt den Nutzen von ihrer Besetzung verlieret, da die Gegenstände des Lächerlichen und der Verachtung gegenwärtig mehrentheils ausgeschlossen bleiben.

Ein

Ein anderer Grund, den unsere empfindsamern Dramaschreiber für sich anführen, ist: da die Welt den Werken der Kunst und Wissenschaft Ruhm und Ansehen ertheile, und gegenwärtig an keiner andern Art der Komödie, als der empfindsamen, Geschmack habe, so wären sie nicht zu tadeln, daß sie sich nach diesem Maasstab in ihrer Schreibart richteten. Aber das ist immer die Entschuldigung kleiner Geister, die ihre Unwissenheit und ihre Unfähigkeit auf Ruhm und Unsterblichkeit Anspruch zu machen, mit dem Schein, der Welt zu gefallen, bedecken; denn nichts ist gewisser, als daß ein wahres Genie, in welcher Art es auch seyn mag, nie ohne den größten Widerwillen und Schaam bewogen werden kann, sich unter seinen Charakter zu erniedrigen, und sich aus bloßem Eigennuz bereden läßt, gewissen Regeln zuwider zu handeln, und dadurch seine Einsichten zu entehren.

Wem etwas von der Geschichte berühmter Bildhauer, Baumeister und Maler bekannt ist, der wird sich an viele Beyspiele von dieser Art erinnern; oder wer einigen Umgang mit der bessern Gattung von mechanischen Künstlern hat, die wahre Liebhaber ihrer Kunst und Meister in derselben sind, muß beobachtet haben, wie getreu sie der Natur in diesem Stück sind. Sie mögen noch so müßig, ausschweifend oder schwelgerisch seyn, sie mögen noch so wenig auf andre Regeln achten, so verabscheuen sie doch alle Uebertretung ihrer Kunst, verlieren lieber ihre Kunden und verhungern, als daß sie aus einer niederträchtigen Gefälligkeit gegen die

die Welt dem zuwider handeln sollten, was sie die Wichtigkeit und Genauigkeit ihres Werks nennen.

Dies ist Tugend! wahre Tugend und Liebe der Wahrheit, unabhängig von Meinung und über die Welt erhaben. Diese Denkungsart, auf das Ganze des Lebens übertragen, macht einen Charakter vollkommen, und giebt ihm die Vollständigkeit, welche sogar die Bewunderung derer erzwinget, die zu derselben nicht fähig sind.

Wenn die frühern Dichter Griechenlands der Welt durch eine Nachsicht mit ihrem falschem Geschmack und unordentlichen Neigungen geschmeichelt hätten, so würden sie ihren Landesleuten nicht so viel Dienste geleistet, noch sich so viele Ehre erworben haben. Diese edle Geister hielten es für verächtlich, sich nach der Welt zu richten, und zogen sie männlich nach sich; sie bahnten sich einen Weg, und verschafften sich durch ihr Verdienst gar bald Beyfall. Sie bildeten ihre Zuhörer, verfeinerten das Ohr des Publikums, und polirten ihre Zeitverwandte, um sich einen rechtmäßigen und dauerhaften Ruhm zu erwerben: es schlug ihnen nicht fehl, der Ruhm folgte ihnen bald, und war dauerhaft; denn er war gründlich; man hat ihnen bis auf diesen Tag Gerechtigkeit wiederfahren lassen, sie haben ihre Nation überlebt, sie leben in allen Sprachen; je aufgeklärter ein Jahrhundert ist, desto mehr scheinen sie, und ihr Ruhm muß nothwendig so lange währen, als Wissenschaften und gesunde Vernunft vorhanden sind.

Es ist wahr, verschiedene unserer empfindsamen dramatischen Dichter mögen darauf stolz thun, daß

Sie sich in weit bessern Umständen als verschiedene Schriftsteller des Alterthums befinden, und späterlich die Unsterblichkeit denen überlassen, die der Welt nicht mehr genießen können: ohne zu erwegen, (weil sie es nicht fühlen,) daß die Hoffnung der Unsterblichkeit damals eine eben so große Belohnung für sie war, als ihre Werke seit dem eine Wohlthat für die Nachkommen gewesen sind. Sie mögen die Vergleichung noch weiter treiben, und den Beweis führen, mit wie weit größerer Genauigkeit sie zwischen der Qualität und Quantität der Forderung des Publikum ein Verhältniß treffen, und mit welcher größern Behendigkeit und Verschlagenheit sie den Geschmack der Zuschauer verführen; aber diese mögen bedenken, daß ein guter Erfolg keineswegs ein Merkmal des Verdienstes sey, daß sie zwar eine Weile, in Abwesenheit der Wahrheit und Natur, siegen können, daß aber — falls anders das Sprichwort wahr ist; wenn es am ärgsten ist, muß es sich bessern — der Zeitpunkt herbeieilet, wo dieser Dunst empfindsamer Bezauberung sich zertheilen, und das wahre Lustspiel ihre Fahne der Vernunft nochmal auf dem Theater pflanzen wird.

Bisweilen hat das große Publikum eben so wie einzelne Personen seine falsche Begierden und unnatürliches Verlangen, welche allein die Zeit oder ein Zufall ausrotten muß. Die Schwärmer unter Cromwell, die von der einen Seite allen Schimmer der Heuchelei, von der andern den rücksichtenlosen Geist der Rachsucht zeigten, nannten ihre Aufführung Religion; und nicht nur der Abschattum des Übels

Pöbels legte ihr diesen Namen bey, sondern er wieder schallte auch von den Lippen der Aufseher des Staats. Aber nur wenige Jahre, sehr wenige Jahre verstrichen, so erreichte dieser lächerliche Auftritt sein völliges Ende, die Vernunft stieg wieder auf den Thron, und derjenige, der keinen andern Beweis vom Christenthum geben konnte, als eine offtekrirte Bewegung der Hand, oder die Gabe, durch die Nase zu reden, ward mit Recht als ein Betrüger oder Tölpel verworfen.

19. Kapitel.

Von dem rührenden Lustspiel a).

Diese Gattung von Schauspielen ist neu. Die Alten haben uns keine Muster davon hinterlassen, allein sie hat den Beyfall der Vernunft und Natur. Freylich, wenn das bloß ein Lustspiel genannt werden soll, was lächerliche Charaktere schildert, so kann man es nicht dahin rechnen, aber ein Trauerspiel kann es noch weniger heißen, weil es sich auf eine angenehme und vergnügte Art endet. Doch der Name macht nichts aus. Gnug, es ist eine Art eines Lustspiels, welches nicht allein die Herzen der Zuschauer zu ergötzen, sondern auch so

L 3

a) Da der Verfasser von dem rührenden Lustspiel, das in Deutschland eine so gute Aufnahme gefunden, und so viele geschickte Federn beschäftigt hat, nichts sagt, so habe ich geglaubt, auch hiervon etwas erwähnen zu müssen, und ich beziehe mich, in Ansehung dessen, auf dasjenige, was ich in der ersten Note zum 15. Kapitel gesagt habe.

zu rühren im Stande ist, daß es ihnen Thränen auspresset. Er verbindet das Pathetische des Trauerspiels mit den naiven Schilderungen eines Lustspiels, und wird dadurch weit nützlicher, wahrer und interessanter als jene.

Diese Art des Drama hat in Frankreich ihren Ursprung genommen, wo Herr de la Chaussée, so viel mir bekannt ist, durch *Melanide* die ersten Bewegungen und Streitigkeiten darüber erregte. Seit der Zeit hat man diese Art, sowol in Frankreich als Deutschland, sehr nachgeahmt, und es hat ihr so wenig an Feinden gefehlt, die sie verdammet, als an Freunden, die ihre Vertheidigung übernommen haben.

Ich will mich bemühen, die vornehmste Einwürfe anzuführen und zu beantworten. Man wendet ein, daß der Begriff, den Aristoteles von der Komödie giebt, sich dazu nicht schicke. — Aber ich habe schon einmal gesagt, daß sich seine Lehren nur auf die griechischen Muster gründeten, die er vor sich hatte. Aus ihrer Einrichtung bildete er seine Vorschriften; aus ihren Schönheiten macht er unverbrüchliche Regeln. Aber dabei ist er auch stehen geblieben. Er ist bey weitem die Kunst nicht im Ganzen durchgegangen. Euripides und Sophokles waren seine Muster. Ob sich Stücke machen ließen, die in ihren Plan nicht einschlugen, daran dachte er nicht. — Ueberdem ist derjenige Theil seiner Poetik, der von dem Lustspiel handelt, verloren gegangen, wir haben also davon keine besondere Regeln.

Aber

Aber weder das griechische noch römische Theater, (so viele Schriftsteller uns nemlich davon noch übrig sind) giebt Muster davon. Ich gebe es zu, daß, wenn sie ja dergleichen Stücke gefertigt gehabt, solche nicht bis auf uns gekommen sind; allein, wenn wir alle Künste mehr zu erweitern, wenn wir immer neue Erfindungen zu machen suchen, warum sollte es denn ein Verbrechen seyn, auch das Gebiet der Schauspielkunst durch neue Gattungen zu bereichern. Warum will man sich darüber beklagen, daß man ausser der alten Komödie eine andre Gattung erfunden hat, welche gefällt, Beyfall findet, ergötzet und nützet, ohne die hergebrachten Grundregeln eines dramatischen Gedichts zu verletzen. Eine Gattung, die ein interessantes Gemälde seyn kann, weil alle Stände der Menschen darinn auftreten, ein moralisches Gemälde, weil die moralische Rechtschaffenheit sich in ihrer Größe darinn zeigen kann; ein Gemälde unsers Zeitalters, weil es die Charaktere der Tugenden und Laster desselben darstellt; ein lachendes Gemälde, weil die Tugend darinn zwar gedrückt, aber nicht unterdrückt wird, und nach erlittenen Widerwärtigkeiten vollkommen triumphiret.

Es ist ganz, und gar nicht nach der Natur, in demselben Augenblick lachen und weinen. Der schnelle Uebergang von der Freude zur Betrübniß, und von der Betrübniß zur Freude setzt die Seele in Zwang, und verursacht ihr unangenehme und gewaltsame Bewegungen. Dieser Einwurf ist leicht zu heben. Wenn der Verfasser seinen Plan gut anzulegen und auszuarbeiten weiß, so wird er

nie schleunig und ohne Vorbereitung, sondern aufsenweise von einem zum andern übergeben: komische Possen, kriechende Redensarten, pöbelhafte Scherze wird er auf alle Art vermeiden; Man nehme z. B. die Melanide, der ich oben schon gedacht habe, und überzeuge sich, wenn man Geschmack und Gefühl hat, durch die Erfahrung, ob man unangenehme und gewaltsame Bewegungen, oder nicht vielmehr eine süsse angenehme Traurigkeit empfindet, ob man nicht recht mit Vergnügen Thränen vergießt, und je mehr man gerührt worden, desto mehr Vergnügen bey dem glücklichen Ausgang des Stückes sühlet.

Man mag also immer das rührende Lustspiel tadeln, es bleibt doch allemal ein wahres nütliches und interessantes Drama.

Man muß zu diesem Drama eine traurige Handlung erwählen, einen widerwärtigen Zufall der einem rechtschaffenen Mann begegnet, an dessen Schicksal wir Theil nehmen, über sein Unglück gerührt werden, und uns freuen, wenn er dasselbe überstehet, und wieder glücklich wird. Alle Hauptpersonen müssen in dieser Begebenheit interessirt seyn; in so fern sie entweder das Leid mit tragen, oder dasselbe verursachen, komische Austritte aber, die das gerührte Herz des Zuschauers wiederum aufmuntern, werden nur zur Nebenrolle aufbehalten.

Hiebey hat der Dichter dahin zu sehen, daß er nicht auf eine oder die andere lustige Scene sogleich ein ernsthafte folgen lasse, wodurch das Herz, das sich durch Lachen geruhig erholt hatte, nun auf einmal wiederum durch das volle Gefühl der Menschlichkeit

lichteit dahy gerissen wird, und eben den verdriesslichen Schmerz empfindet, welchen das Auge fühlt, wenn es aus einem finstern Ort plötzlich an das helle Licht gebracht wird. Er muß auch einer leidenden Person, wenn sie die Zuschauer in Rührung setzen soll; keine lächerliche zugesellen, die durch ihre Einfälle jene Empfindungen gleich wieder vertilget. Ueberhaupt muß er nichts ohne genaue Vorbereitung vorbringen, auch sich bey einerley Affekten nicht zu lange aufhalten.

Er muß nicht auf abgeschwackte Ket ein verwickeltes Interesse häufen, das die Aufmerksamkeit störet, und das Herz austrocknet. Die Handlung muß wahrscheinlich seyn. Vermunft und Gefühl müssen immer die Oberhand behalten, und nie verdunkelt werden. Das glückliche oder unglückliche, welches der Dichter wider alle Hofnung sich ereignen läßt, und welches zu den Gemüthsbewegungen, die wir empfinden Anlaß gibt; muß aus den Sitten der Personen so natürlich fließen, daß es sich fast nicht anders hätte zutragen können.

Wenn das Publikum Stücke, die so eingerichtet sind, mit Vergnügen aufnimmt, so wird man es keiner unnatürlichen Begierden beschuldigen, vielmehr seinen Geschmack billigen müssen. Denn wer wird nicht gern mehrmal gerührt werden wollen? wer wird nicht die selbige Wollust, in welcher das ganze Gemüth gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, welche nur so zu reden die Oberfläche der Seele berührt.

20. Kapitel.

Daß die Charaktere des Lustspiels lange noch nicht erschöpft sind.

Die Vertheidiger der empfindsamen Komödie entschuldigen ihren Mangel an Geschmack unter andern auch damit, daß die meisten, wo nicht alle komische Charaktere erschöpft wären. Sie geben zu, daß es den tragischen Dichtern nie an Gegenständen fehlen könne, weil sie Personen von beliebigen Charakteren in eine Handlung bringen, und die Fabeln mit außerordentlichen nach der Willkühr erfindenen Zufällen ausschmücken dürfen. Aber ein komischer Dichter sagen sie, muß Gemälde aufstellen, in denen wir die Menschen, mit denen wir leben und umgehen, erkennen; und dieser wahrhaften und natürlichen Charaktere haben sich Shakespear, Moliere und ihre Nachfolger zum voraus schon bemächtigt.

Ich antworte auf diesen Einwurf: Man kann es behaupten, daß Shakespear, Moliere und ihre Nachahmer noch Charaktere im Ueberflus übrig gelassen haben, die sich zu Subjekten für die Bühne schicken. Es geht mit dem Gemüch und mit dem Charakter der Menschen beynah, wie mit ihren Gesichtern. Alle Gesichter sind aus einerley Theilen zusammengesetzt, aus zwey Augen, aus einem Munde u. s. f. Und dennoch sind alle Gesichter von einander verschieden, und keines ist dem andern ähnlich, weil sie alle auf verschiedene Weise zusammen gesetzt sind. Nun aber sind die Charaktere
der

Der Menschen nicht nur auf verschiedene Art zusammengeſetzt, ſondern es kommen zu der Zuſammensetzung auch nicht allemal einerley Theile, das iſt einerley Laſter, einerley Tugenden, und einerley Projekte, alſo muß in den Charakteren der Menſchen ein weit größerer Unterſchied und Mannigfaltigkeit ſeyn, als ſelbſt in den Geſichtern.

Das Wort Charakter begreift eine Zuſammensetzung aus verſchiedenen Fehlern und Tugenden in ſich. In dieſer Vermischung herrſcht ein gewiſſes Laſter, wenn die Gemüthsart laſterhaft, und eine gewiſſe Tugend, wenn ſie tugendhaft ſeyn ſoll. Durch dieſe verſchiedene Miſchung von Laſtern, Tugenden und natürlichen Einſichten, werden die mannigfaltigen Charaktere der Menſchen vermaſſen vervielfältigt, daß zweene einander ganz gleiche weiſſe ſeltner in der Natur ſind, als zwey vollkommen ähnliche Geſichter.

Ein jeder wohlgezeichnete Charakter kann eine gute Perſon in einem Luſtſpiele abgeben, und eine Rolle mit Beifall ſpielen, die nach Erfoderung der Umſtände länger oder kürzer, mehr oder weniger wichtig iſt. Warum ſollte die Liebe ein beſonderes Vorrecht haben, und die einzige Leidenschaft ſeyn, welche mittelſt der Verſchiedenheit, die das Alter, das Geſchlecht und die Lebensart, in die Empfindungen der Verliebten bringen; mannichfaltige Charaktere an die Hand geben kann. Kann der Charakter eines Geizigen nicht eben ſowol durch ſein Alter, durch ſeine Leidenschaften, und durch ſeine Lebensart abgeändert werden. Wenn dieſe Charaktere gut gezeichnet würden, ſo würden wir
ihrer

ihret nicht überdrüssig werden, denn sie sind in der Natur vorhanden, und eine ungekünstelte und aufrichtige Schilderung derselben gefällt allezeit. Wenn also unsere neuern Komödiendichter sich beschweren, daß sie keine neue Charaktere auf die Bühne bringen könnten, so muß es daher kommen, weil ihre Augen nicht scharf genug sind, in der Natur zu lesen, die verschiedenen Quellen von einzelnen Handlungen genau zu entdecken, und daraus zu sehen, wie einerley Triebfedern in jedem einzeln Menschen verschiedentlich wirken.

Wer sich deutliche und richtige Begriffe von der Bildung eines Charakters machen will, muß fähig seyn, unter zwanzig und dreißig Dingen, die er mit andern Menschen gleich sagt oder thut, drey oder vier Züge zu unterscheiden, die zu seiner eigenthümlichen Gemüthsart gehören, diese Züge muß er sammeln, sein Muster immer mehr studiren, und aus dergleichen Handlungen und Reden desselben, welche nur geschicktesten sind, das Gemälde kenntlich zu machen, so zu reden einen Auszug verfertigen.

Diese Züge sind es, welche, wenn sie von den gleichgiltigen Dingen, die alle Menschen beynabe auf einerley Art sagen oder thun, abge sondert und hernach zusammengesetzt werden, dasjenige ausmachen, was wir einen Charakter nennen, und ihm seine theatralische Rundung geben. Eingeschränkten Geistes kommen alle Menschen unter einerley Gestalt vor. Ein Verstand von einem weiten Umfange bemerkt eine Verschiedenheit an ihnen. Ein Dichter, der mit einem wirklichen komischen und einsichtsvollem Geiste begabt ist, findet in einem jeden Menschen ein besonderes Original. Alle

Alle Bildnisse mittelaltlicher Meister haben gemeinlich einerley Stellung und Mienen, weil sie nicht Kenntnisse genug von ihrer Kunst haben, die individuellen Züge, wodurch sich eine Person von der andern unterscheidet, einzusehen. Ein geschickter Künstler aber weiß einem jeden die ihm eigenthümliche Miene und Stellung zu geben. Da er die Gabe besitzt, das natürliche Temperament und die Denkungsart, die bey allen Menschen verschieden sind, zu unterscheiden, so verändert er nach denselben die Züge und Handlungen der Person, die er mahlt.

Die Erfahrung hilft ebenfalls viel dazu, den wirklichen Unterschied zwischen Gegenständen, die uns bey dem ersten Anblicke völlig überein zu seyn scheinen, auszufinden. Die 3. C. welche zum erstenmal Nohren sehen, bilden sich ein, alle Gesichter wären einander ganz ähnlich, aber wenn sie öfters Gelegenheit haben, sie zu betrachten, so werden sie in ihren Gesichtern eben so viel Verschiedenheit als bey den Europäern gewahr. Dasselbe fand auch Moliere in seinem funfzigsten Jahre mehr Stichtigkeit als in seinem vierzigsten, weil er nemlich die verschiedenen Züge der Menschen länger und aufmerkamer betrachtet hatte.

Der große Haufe ist nur dann erst fähig, einen Charakter zu erkennen, wenn er seine rechte Form und theatralische Rundung bekommen hat, aber nur derjenige, der ein Genie zur Komödie besitzt, ist vermögend, diesen Charakter zu erkennen, so lange die eigenthümliche Züge desselben mit einer unzähligen Menge von Reden und Handlungen vermischt

vermischt und vermischt bleiben, welche aus Wohlstand, Mode, Gewohnheit, Lebensart und Eigenschaft von allen beynähe auf einerlei Weise verrichtet werden. Nur ein solches Genie kann sagen, was aus diesen Zügen, wenn sie aus den gleichgiltigen Handlungen herausgehoben und vereinigt würden, für ein Charakter entstehen würde. Mit einem Wort, da es eigentlich ein Geschäft der Erfindungskraft ist, den Unterschied der Charaktere in der Natur zu bemerken, so ist derjenige, der nicht mit einem Genie zur Komödie geboren worden, eben so unfähig sie aufzuspüren, als einer, der kein Genie zur Malerei besitzt, unfähig ist, die Gegenstände in der Natur, die am besten für seine Kunst dienen, zu unterscheiden. Wie viel (spricht Cicero) sehen die Maler nicht im Schatten und Lichte, das wir nicht bemerken *).

Ich mache daher den Schluß, daß ein Dichter, der sich aus Neigung, und nicht in der eigennützigsten Absicht, sein Leben dadurch zu unterhalten, auf die Kunst legt, allezeit neue Subjekte in der Natur finden wird. Seine Vorgänger haben ihm, wenn ich figurlich reden darf, vielleicht eben so viel Marmor in den Marmorbrüchen übrig gelassen, als sie daraus genommen haben.

21. Kap.

*) Quam multa vident pictores in umbris et in eminentiis quae nos non videmus. Acad. Quest. Lib. IV.

21. Kapitel.

Ist es leichter ein Trauerspiel oder ein Lustspiel zu schreiben.

Wenn man bey der Beantwortung dieser Frage sein Augenmerk auf die allgemeine Ausnahme der Stücke richten, und darnach das Urtheil fällen wollte, so würde die Tragödie auf den Vorzug Anspruch machen. Da die Komödie lebende Sitten schildert, so dünkt sich ein jeder geschickt genug, sie loben oder tadeln zu können. Dagegen das Trauerspiel Personen auftreten läßt, die weit über die Sphäre des großen Haufen erhaben sind, und sich mit der Ausführung großer Begebenheiten beschäftigt, mit denen der Mittelstand nicht so bekannt ist. Hiedurch werden viele abgeschreckt, auch nicht einmal über die Fehler desselben, wenn sie nicht etwa sehr hervorstechend sind ein Urtheil zu wagen, dagegen die Schönheiten desselben allemal fesseln und Bewunderung einflößen. Folglich hat das Trauerspiel einen gewissen künstlichen Vortheil über das Lustspiel.

Wenn man es aber auf dieses Urtheil ankommen lassen wollte, so würde man eben so unrichtig handeln, als wenn man einem Richter deswegen Weisheit beylegen wollte, weil ihn die Kleidung von andern unterscheidet. Ich will daher diese Frage unpartheyischer untersuchen, und die Schwierigkeiten, die sich an beyden Seiten finden, gegen einander halten.

Wenn

Wenn gleich der allgemeine Umriss des Trauerspiels in einige Schranken eingeschlossen ist, so sind die Charaktere desselben doch unzählbar, indem Verstellung, Eifersucht, Staatskunst, Ehrgeiz und andere Leidenschaften, in der Geschichte nach den verschiedenen Situationen derselben, tausend verschiedene Gestalten annehmen. Der ehrsüchtige blutdürstige Richard der 3. den Shakespear so glücklich getroffen, machte ihm bey der Zeichnung des Macbeth nicht das geringste Hinderniß. Eine kleine Veränderung des Charakters unterschied sie so sehr von einander, daß beyde Bildnisse gleich auffallend, gleich neu, gleich abstechend wurden: denn ob sie gleich beyde ehrgeizig waren, beyde durch Ströme von Blut sich den Weg zur Krone bahnten, so lag doch bey dem einen eine natürliche Neigung zur Grausamkeit, und bey dem andern ein künstlicher Hang dazu zum Grunde, indem bey Macbeth, die Vorstellungen seiner Gemalin das meiste thaten; dadurch wurden die daraus entstehende Handlungen einander so unähnlich, als sie es nur immer in zweyen Trauerspielen, die von ganz verschiedenen Subjekten handeln, seyn können.

Ganz anders verhält es sich mit dem Geiz, der Eifersucht, der Eitelkeit, der Heuchelei, und andern Lastern, in so fern man sie als Gegenstände des Lustspiels betrachtet. Man würde mit weit geringerer Mühe, alle Trauerspiele unserer größten Dichter, zwey, drey mal in eine andere Form gießen, und ihre Subjekte fast ohne Ende vermehren, als einen der Hauptcharaktere Molierens in veränderter Gestalt auf die Bühne bringen können. Ich sage

Sie damit keineswegs, daß die allgemeine Laster mit denen sich die Komödie beschäftigt weniger einer Veränderung fähig wären, oder weniger durch verschiedene Umstände eine andere Gestalt erhalten könnten; als die Taster und Leidenschaften der Helden, sondern weil sie nicht so deutlich, nicht so genau, nicht so eindringend bearbeitet seyn würden, wenn man sie von neuem in einer Komödie anbrächte, oder der Verfasser müßte ein Genie erster Größe seyn. Sie würden folglich weniger Beifall erhalten. Das Schetzhafte und lächerliche erfordert weit stärkere Züge; als der Heldennarr, und das Erhabne, welche sich hauptsächlich durch ihre eigene Kraft unterstehen.

Wenn die wahre Komödie das wäre, was sie in Spanien ist; eine Art von einem Roman, der aus vielen verwickelten und vermehrten Zufällen und Liebeshandeln besteht, und blos überraschen soll, so würde man in einer Mannigfaltigkeit von Begebenheiten Stoff genug finden. Aber es verhält sich ganz anders damit. Die wahre Komödie fodert keine Charaktere. Eine Menge von Zufällen, eine mühsame Erfindung der Verwicklung, macht es eben so wenig aus, als ein empfindsames Geschwätz. Sie erlaubt es keinem feichten Kopf, der diese Art zu schreiben vielleicht sehr bequem findet, sich dahinter zu verstecken. Der Geschmack des Lustviels verlangt ein ungezwungeneres Ansehen; die Freiheit, die ungekünstelte Manieren, die darin herrschen sollen, müssen vom Eitel des Pöbels und des Romanenschreibers gleich weit entfernt seyn. Es vorstellet keine andere Charaktere,

M

als

als die der Natur ähnlich sind, und ohne nachsamer Erfindung sich darstellen.

Aber man erwäge noch die Endabsicht des Trauerspiels und des Lustspiels. Ist sie nicht bey jenem die Kunst, Furcht und Mitleid als die natürlichsten Saiten des Herzens zu berühren, und bey diesem die Kunst ein Lachen zu erregen. Nun haben in einer Tragödie der Bornehme und der Bauer beyde Empfindsamkeit und Bärtlichkeit des Herzens; vielleicht einer mehr, der andere weniger: da sie aber als Menschen einander ähnlich sind, so wird auch ihr Herz durch einerley Berührung bewegt: hingegen sind die Saiten, die in der Komödie zu Erreichung ihres Endzwecks berührt werden müssen, bey einem Bornehmen, und bey einem Bauer nicht einerley. Dieser wird bey dem größten Scherze laut lachen, dahingegen jener nur durch einen freyen Einfall bewegt wird. Die Leidenschaften hängen von der Natur ab, die Frölichkeit von der Erziehung.

Die Zuschauer eines Trauerspiels, auch die, welche nur eine geringe Kenntniß haben, kommen in ihrem Urtheil fast alle überein, und sind nicht anders anzusehen, als ob sie einander völlig gleich wären; aber bey einem Lustspiel giebt es viele Klassen des Volks, von denen jede nach ihrer Art urtheilet. Das Lachen in einem Lustspiel ist von einem ganz andern Gepräge, als das, was gute Laune, Gesellschaft, Gefälligkeit, Achtung und Schmeicheln erregen. Bey diesen bewegt überhaupt Kunst und Wein dazu; aber bey einem Schauspieler urtheilt ein jeder Zuschauer unpartheyisch nach seinem eignen Maßstabe von dem Wis, und mißt den Umfang
und

und die Kraft desselben nach seiner Fähigkeit und Stande. Nach diesen verschiedenen Fähigkeiten und Ständen, wird man nun auch auf verschiedene Art belustigt, daher wird die höchste Anstrengung des Geistes dazu erfordert, Witz oder Laune dergestalt zu verbreiten, daß sie durchgehends empfunden wird.

Wenn man also den Endzweck des tragischen und komischen Dichters erwegt, so findet man, daß letzterer weit mehr Schwierigkeiten zu übersteigen hat, wenn man auch die Hindernisse abrechnet, die beyde gleich stark in einer Kunst antreffen, welche die Leidenschaften, oder die Fröhlichkeit eines großen Haufens erregen soll. Ersterer hat sonst wenig zu thun, als seine Gedanken zu überlegen, und aus seinem Herzen Gesinnungen herzunehmen, die sich gewiß zu dem Herzen anderer einen Weg bahnen werden; dahingegen muß letzterer viele Gestalten annehmen, und sich wie ein anderer Proteus, fast in so manche Personen verwandeln, als er zu belustigen gedenkt. Mit einem Wort, ersterer trägt Materialien zusammen, und ordnet sie wie ein geschickter Baumeister, letzterer bauet wie Aesop in die Luft. Folglich halte ich dafür, daß es weit schwerer ist, ein Lustspiel als ein Trauerspiel zu schreiben; doch muß man dies keineswegs als einen Lehrsatz, sondern nur als eine Meynung betrachten, die man von einem allgemeinen Gegenstande der Untersuchung erbühen darf.



22. Kapitel.

Von den Pantomimen a).

Der Name Pantomime, welcher einen Nachahmer eines jeden Dinges bedeutet, wurde zuerst den Schauspielern gegeben, welche alle Arten von Gegenständen durch Gebärden nachahmten und ausdrückten. Nach dem Jofimus und Suidas ist die Pantomime zu Rom unter der Regierung des Augustus aufgekomen.

Die zwey ersten Erfinder dieser Kunst waren Pylades und Barbyllus, die beyde ihre Namen in der römischen Geschichte berühmt gemacht haben. Sie waren Nebenbühler in ihrer Kunst, jener ward von dem Kaiser, dieser vom Mäcenus beschützt, und ihre Zwistigkeiten machten bisweilen so viele Bewegung bey dem Volk, daß Augustus selbst einmal den Pylades ermahnete, mit seinem Nebenbühler in besserem Verständnisse zu leben; dieser antwortete, „es wäre am besten für ihn, wenn sich das Volk nur mit dieser Streite beschäftigte,“ womit er zu verstehen geben wollte, daß er seine Herrschaft desto ungestörter führen könnte.

Was am wunderbärsten hieben scheint, ist dieses, daß die Pantomimen, welche das römische Volk in diesem Zeitpunkt ihres höchsten Stanzes und feinen Geschmacks so sehr entzückten, sich der Bewegungen ihres Gesichts nicht bedienen konnten; denn

a) Dieses Kapitel ist ein Auszug aus dem du Bos, von den theatralischen Vorstellungen der Alten, 16. Abschnitt

ist gewiß, daß sie eben sowol wie die übrigen Komödianten unter der Maske spielten. Lucianus sagt in seinem Werke vom Tanzen, die Maske der Pantomimen habe keinen so weit ausstehenden Mund gehabt, wie die Maske der gewöhnlichen Schauspieler, und habe überhaupt viel hübscher ausgesehen; und Macrobius erzählt, Pylades habe sich einstmals sehr erzürnt, als er den rasenden Hercules gespielt, und die Zuschauer seine Geberden, die nach ihrer Meinung allzu übertrieben gewesen, tadeln wollen. Er nahm die Maske ab und rief ihnen zu: Seht ihr nicht, ihr Narren, daß ich einen Menschen vorstelle, der noch närrischer ist, als ihr.

Aber, ohnerachtet dieser großen Unbequemlichkeit, war doch der Pantomime so völlig Meister seiner Aktion, und wußte sich so deutlich und verständlich auszudrücken, daß man ihm den allgemeinen Charakter beylegte.

b) Tot linguae, quot membra viro, mirabilis est ars,

Quae facit articulos, ore silenti loqui.

Cassiodorus erwähnt bey den Trauer- und Lustspielen, die auf dem Theater vorgestellet werden, auch der Pantomimen, und nennet sie Leute, deren beredte Hände so zu reden an der Spitze eines jeden Fingers eine Zunge hätten; Leute, welche redten, indem sie stille schwiegen und eine ganze Erzählung machen könnten, ohne den Mund aufzutun; kurz, Leute, welche Polyhymnia c) gebildet habe

M 3

b) Er hat so viel Zungen als Glieder. Vortreflich ist die Kunst, die reden lehrt, ohne den Mund aufzutun.

c) Die Muse, welche der Musik vorsteht.

habe, um zu zeigen, daß man eben nicht Worte articuliren dürfe, um seine Gedanken zu verstehen zu geben.

Lucianus erklärt sich ebenfalls für einen eifrigen Liebhaber dieser stummen Schauspieler, und man sieht es, daß er ein Vergnügen daran gefunden haben müsse, Begebenheiten zu erzählen, die ihrer Kunst Ehre machen konnten. Er sagt unter andern, daß ein cynischer Weltweise diese Kunst für einen kindischen Zeitvertreib geachtet, und eine Sammlung von Geberden genennt habe, welche durch die Musik und durch die äussern Auszierungen bloß erträglich wurden. Allein ein Pantomime vom Hofe des Nero habe dem Philosophen bewiesen, daß er unrecht habe, indem er die Liebe des Mars und der Venus in seiner stummen Declamation, ohne Begleitung eines Instruments, vor ihm aufgeführt; da denn der Cyniker frey bekante, daß die Kunst der Pantomimen eine wirkliche Kunst sey.

Eben dieser Schriftsteller erzählt, daß ein König aus der Gegend des Pontus Eurinus, welcher unter der Regierung des Nero zu Rom gewesen, diesen Monarchen sehr eifrig um einen Pantomimen gebeten, den er spielen gesehen, um seinen Dollmetscher in allen Sprachen aus ihm zu machen. Diesen Menschen, sagte er, wird ein jeder verstehen können, anstatt, daß ich jetzt, ich weiß nicht wie viel Dollmetscher haben muß, um mit meinen Nachbarn Unterhandlungen treiben zu können, welche verschiedene Sprachen reden, die ich nicht verstehe.

Man

Man kann sich leicht vorstellen, wie es die Pantomimen gemacht haben, um eine Handlung deutlich zu beschreiben, und durch Geberden die Worte in ihrem eigentlichen Verstande zu bezeichnen, als den Himmel, die Erde, den Mensch u. s. f. Wie aber ist es möglich, wird man fragen, Worte, die in figurlichen Verstande genommen werden, und die in der Dichtkunst so häufig sind, durch Geberden auszudrücken.

Ich weiß hierauf nicht besser zu antworten, als daß ich eine Geschichte aus dem Macrobius anführe, die uns einigermaßen einen Begriff giebt, wie es die Pantomimen machten. Syllas, der Schüler und Nebenbuler des Pylades, des ersten Erfinders der Pantomime, führte eine Monologe nach seiner Art auf, die sich mit den Worten: der große Agamemnon, schloß. Um diese auszudrücken, machte Syllas alle Geberden eines Menschen, welcher sich mit einem andern, der größer ist als er, messen will. Hier konnte sich Pylades, der sich unter den Zuschauern befand, nicht enthalten, auszurufen: Freund, du machst aus deinem Agamemnon nur einen langen aber keinen großen Mann. Das Volk verlangte hierauf, daß Pylades selbst sogleich diese Rolle spielen sollte; er that es, und als er auf die Stelle kam, bey welcher er seinen Schüler öffentlich getadelt hatte, so stellte er durch seine Geberden und Stellung das Betragen eines Menschen vor, welcher sich in einem ernsthaften Nachdenken vertieft hat; und gab dadurch gar richtig zu verstehen, daß der ein größerer Mann als andre sey, der mehr und tiefer denke.

Von dem wahren Verdienst dieser Kunst und von der Nothwendigkeit, sie so erstaunend treffend auszuführen, können wir jedoch eben so wenig als von der unter zwey Schauspielern vertheilten Deklamation der Alten urtheilen. Wir haben weder das eine noch das andre gesehen. Inzwischen werden diejenigen, die zu unsern Zeiten an der italienischen Komödie ein Vergnügen finden, schon überzeugt werden, daß man gar wohl verschiedene Scenen ohne dabey zu sprechen, vorstellen könne; ich will aber noch eine Erzählung aus dem Abt du Bos anführen, die die Möglichkeit der Ausführung besser als alle Gründe erweisen kann.

Vor ungefähr zwanzig Jahren (schreibt er,) wollte eine Prinzessin*), welche wegen ihrer großen Gaben und Geschmack an den Schauspielen berühmte ist, einen Versuch von der Kunst der alten Pandorinnen sehen, um sich einen deutlichern Begriff von ihren Vorstellungen zu machen, als sie durch Lesung der Schriftsteller bekommen hätte. Aus Mangel an Schauspielern, die in dieser Kunst geübt waren, wählte sie einen Tänzer und Tänzerin, die in ihrer Profession vorzüglich Genies und ungemein geschickt

*) Obgleich der Abt du Bos (der bekanntermaßen unter Ludwig dem 14. lebte) diese Prinzessin nicht nennet, so halte ich es doch für höchst wahrscheinlich, daß er die Königin Christina von Schweden, die Tochter des großen Gustav Adolph, verstehe, deren Hang zu den schönen Künsten und dem Studio des Alterthums überhaupt so groß war, daß sie im Wittag ihres Lebens und ihrer Größe den Thron ihrer Voreltern verließ, um alle ihre Zeit auf Reisen und Ausbildung des Geistes verwenden zu können.

geschickt an Erfindungen waren. Man ließ sie also auf dem Theater zu Sceaur den Auftritt des vierten Akts aus den Horaziern des Corneille, in welcher der junge Horaz seine Schwester Camilla umbringt, blos durch Geberden vorstellen: sie führten ihn auch wirklich, unter Begleitung einer Musik, auf, die auf die Worte dieses Auftritts von einem geschickten Tonkünstler componirt war. Die zwey angehenden Pantomimen setzten sich wechselsweise durch ihre Geberden und ausdrucksvolle Bewegungen dergestalt in Affect, daß sie endlich Thränen verassen und die ganze Versammlung gerührt w. de.

Nach diesem Beispiele, welches noch gar zu neu ist; und von einem zu achtungswürdigen Schriftsteller herrührt, als daß man daran zweifeln sollte; darf man dem Alterthum, in Ansehung der erstaunenden Erzählungen von ihren Pantomimen, den Glauben nicht versagen, besonders, wenn man die große Mühe in Erwägung zieht, die die Erziehung zu dieser Kunst erforderte. In der Einbildung, daß ihre Pantomimen, wenn sie sie zu Verschnittenen machten, eine gewisse Geschwindigkeit des Körpers behalten würden, welche Männer nicht haben könnten, mußten sich vorher alle, die dazu bestimmt waren, dieser Operation unterwerfen. Auch mußte der Pantomime von einer besondern Statur und Ansehen seyn; und wenn er in der Hysterie, in den Stellungen und in dem Anstand untermiesen war, so mußte er die Musik, die Geschichte und noch mehr andere zur Gelehrsamkeit gehöri- ge Dinge auf eine regelmäßige Art lernen.

M 5

Diese

Diese Kunst liegt dormalen in Italien sehr bars nieder. In England ist sie zwar nie in allen ihren Theilen zur Vollkommenheit gelangt; (vielleicht, weil die natürliche Aktion der Engländer nicht lebhaft und beredt genug ist, ohne Worte verstanden zu werden) Doch hat sie zu gewissen Zeiten vielen Beyfall gefunden, besonders unter dem berühmten Jun, und seinem Schüler, dem Herrn Rich, ehemaligen einzigen Privilegiaten des Coventgardentheaters, die, so weit die Kunst in ihrer eignen Person gieng, (wenn man den großen Unterschied zwischen der alten und neuen pantomimischen Erziehung abrechnet) vielleicht den Künstlern des Alterthums nicht sehr nachzusetzen waren d).

Aber ob man gleich in England zufälligerweise glückliche Pantomimer gehabt haben mag, so haben sie doch die Kunst selbst in einem verstümmelten und unvollkommenen Zustande erhalten. Bey den Römern ward allezeit eine erdichtete oder aus der Geschichte genomene Begebenheit vorgestellt, die aus ordentlichen Abtheilungen bestund, dadurch wurde die Pantomime eine angesehenene Gattung von Schau:

d) Ich kann nicht umhin, bey dieser Gelegenheit der Pantomime des Herrn Nikolini zu erwähnen. Ich muß gestehen, daß die ersten Vorstellungen desselben, die ich 1749 in Hamburg sah, alles übertrafen, was ich nachher in London davon gesehen habe. Die letzten Vorstellungen desselben 1772 waren nicht so gut als jene erstere, auch habe ich, wie er am braunschweigischen Hofe war, verschiedene Jahre Gelegenheit gehabt, sie zu sehen, sie schöner als die letzten hamburgischen, der londonischen Pantomime gleich, aber nicht so vortreflich als jene erste Hamburgische gefunden.

Schauspielen, voller Unterricht und Unterhaltung, und fand folglich oft weit mehr Liebhaber, als die Komödie oder Tragödie. In England aber ist niemals ein Stoff bearbeitet worden, der wichtig genug gewesen wäre, die Aufmerksamkeit und Achtung der Neubegierde an sich zu ziehen; folglich beruhete ihre ganze Stärke auf einen einzigen Charakter, der alle seine Geberden gemeinlich an Erklärung von Kleinigkeiten verschwendete. Aber auch diese unvollkommene Ueberbleibsel der Pantomime sind nun in Verfall gerathen: denn seit dem Tode des Herrn Rich haben wir keinen Pantomimer gehabt, der nicht seine Kunst im Laufen, Hüpfen und Springen gesetzt hätte; und an die Stelle des Stoffs ist ein Gemische von mechanischen Blendwerken gekommen, die offenbar keinen andern Zweck haben, als den großen und kleinen Pöbel auf Kosten des Geschmacks und der Vernunft zusammen zu locken.

23. Kapitel.

Von der Farce.

Das Wort Farce wird gemeinlich von dem französischen farci, kleingehacktes Fleisch, hergeleitet, als wenn es gleichsam unter mehrern vernünftigen Zeitvertreibern einer Versammlung vorgesezt würde, um ihnen das Ganze desto schwachhafter zu machen. Sie scheint eine gothische Nachahmung der Mienen des Alterthums zu seyn, und bestand ursprünglich aus kleinen Possenspielen, die auf offener Strafe vorgestellet wurden, das Volk zusam-

men

men zu locken, so wie man dergleichen noch zu unsern Zeiten in verschiedenen großen Städten von Marktschreibern auf öffentlichen Plätzen siehet. Die Dichter, welche das wilde dieser ersten Farcen zu verbessern suchten, verlegten sie von der Gasse nach dem Schauspiel, brachten sie, da sie bisher nur von Possenreißern aufgeführt waren, in eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Lustspiel, und ließen sie durch ordentliche Schauspieler vorstellen.

Auf der englischen Bühne besteht der Unterschied unter beiden darinn, daß das Lustspiel auf gewisse Regeln und Vorschriften eingeschränkt ist, und sich nach der Natur und Wahrscheinlichkeit richtet, die Farce aber sich gelegentlich von allen Regeln losmacht; ihr vornehmster Endzweck geht blos dahin zu belustigen, folglich verwirft sie nichts, was darzu etwas beitragen kann, wenn es auch noch so wild und ausschweifend wäre: daher ist der Dialog gemeinlich niedrig, die Charaktere vom geringsten Stande, der Stoff unbedeutend oder lächerlich, und Natur und Wahrheit allenthalben übertrieben, um das lächerliche desto handgreiflicher zu machen.

Doch bessert sich England auch in diesem Theile des Drama von Tage zu Tage. Die Farcen der letzten zwanzig Jahre sind nicht mehr die unwahrscheinlichsten Fabeln und die niedrigste Art des Witzes, und haben den Namen der Nachspiele oder wie sie gewöhnlich genennet werden: Komödien von zween Akten, angenommen, und viele darunter sind in Ansehung des Plans, der Laune und der Anmerkungen keineswegs fehlerhaft, wenn ihnen gleich der völlige Umfang der vis comica mangelt. Ich

würde

würde es gewissermaßen als eine Ungerechtigkeit ansehen, wenn ichs mit Stillschweigen übergienge, daß das Publikum diese Verbesserung hauptsächlich dem Herrn Murphyn zu danken hat, der in der Wahl der Gegenstände so glücklich gewesen, und in ihrer Behandlung so viele Bekennniß bewiesen, daß seine Stücke wegen ihres wahren Verdienstes und der guten Aufnahme, die sie (ohneachtet sie lange schon ihre Neuheit verloren hatten) noch immer erfahren, den Vorzug vor allen Farcen, die jetzt aufgeführt werden, behalten, so lange der richtige Geschmack für diese Gattung des Drama unter uns bleibet a).

24. Kapitel.

Von der Oper, der komischen Oper und dem Schäferspiel a).

Zu den theatralischen Vorstellungen gehören noch einige Schauspieler, die ich nicht gänzlich mit Stillschweigen übergehen kann.

Der Verfasser hat sich hinlänglich erklärt, was er unter Farcen versteht. Auf unserm Deutschen Theater kommt dann und wann auch eine dergleichen zum Vorschein. Ich will den Leser nur auf das Wiener Theater, das manche Farce nicht nur in 2, sondern auch wol in 5 Aufzügen enthält, verwessen. Die neuesten englischen Farcen sind denjenigen französischen und deutschen Nachspielen von einem Akt ähnlich, in denen mehr auf wichtige und lebhaftere Einfälle, als Moral, gesehen wird.

Der Uebersetzer glaubt, daß er diese Gattungen theatralischer Vorstellungen nicht ganz übergehen müßte; da ch
ha.

Die Oper oder das Singspiel steht unter demselben ihres Alterthums wegen oben an. Einige sind der Meinung, als habe sie ihren Ursprung aus den Chören der alten griechischen und römischen Trauerspiele genommen. Denn so wie der Chor zwischen den Akten der Tragödien gewisse Lieder singen mußte, so habe man daher Anlaß genommen, ganze Stücke abzingen zu lassen. Doch dem sey, wie ihm wolle, so hat man schon vor ungefähr 200 Jahre Singspiele in Deutschland gehabt, und bald darauf sind sie auch in Italien aufgetommen.

In der letzten Hälfte des vorigen, und im Anfange des jetzigen Jahrhunderts war die deutsche Oper in ihrem größten Glanze. An allen Höfen des deutschen Reichs wurden erstaunende Kosten daran verwendet.

Die prächtigen Decorationen der Schaubühne, die vielen Veränderungen und Abwechselungen der Vorstellung, die häufig angebrachten Maschinen, die von den größten Meistern gesetzte Musik, die melodische Stimme der Sängers machte dies Schauspiel bey allen beliebt; Da ich die Oper hier nicht als ein Stück der musikalischen Dichtkunst, sondern bloß als ein Schauspiel betrachte, so betreffen meine Anmerkungen sie auch nur von dieser Seite. Und da nenne ich sie mit St. Evremont: Das ungerinste

hat er der Oper und der komischen Oper nur bloß erwähnt. Da die Musik ihr Hauptverdienst ausmacht, so gehört sie, in Ansehung derselben, nicht hieher. Als Schauspiel betrachtet sollten sie aber billig nach den Haupttugeln der Trauer- und Lustspiele eingerichtet seyn; und es ist ein Fehler, wenn sie es nicht sind.

teste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat.

Denn soll ein Schauspiel eine Nachahmung einer menschlichen Handlung seyn, so muß sie der Natur ähnlich seyn. Das ist aber die Oper nicht. Eine romanhafte Liebe macht größtentheils den Inhalt derselben aus. Alle aus der Geschichte hergenommene Stücke werden dadurch in die abgeschmackteste Fabeln verkehrt, und wenn wir den großen Praß der deutschen Opern ansehen, die in oberwehntem Zeitraum aufgeführt sind, so sind es Haupt- und Staatsaktionen mit Haus Wursts Lustbarkeiten vermischt. Sie erregen so wenig Furcht und Mitleid, wie die Tragödie, als sie die menschlichen Thorheiten verlachen, wie die Komödie

Doch ich würde ungerecht handeln, wenn ich nicht gestünde, daß die Deutschen von dem verdorbenen Geschmack zurückgekommen, und seit dreßsig Jahren die deutschen Opern fast gänzlich eingegangen sind. Es ist wahr, die italiänische Oper erhält sich noch besonders an großen Höfen, allein mehr wegen der vortreflichen Musik, als wegen der theatralischen Vorstellung. Sie gehöret also mehr für musikalische als dramatische Kunststrichter.

Neulich hat Herr Wieland durch seine Alceste, so zu reden, eine neue Epoche darinn gemacht. Doch dieser große Geist verläßt die Bahn seiner Vorgänger, und liefert uns ein Stück, das man ein musikalisches Trauerspiel nennen kann, indem er den Zweck der Tragödie dabey sehr gut beobachtet hat. Und findet er auf dieser Bahn geschickte Nachfolger, so kann die Oper auch in Ansehung des dramatischen ein Zeitvertreib der Vernunft werden.

Die

Die Italiäner haben neben ihrer ernsthaften Oper auch eine opera buffa; welche die Franzosen und Engländer nachgeahmt, und daraus komische Opern gemacht haben. Auch die Deutschen hatten dergleichen schon im vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhundert. Dieses waren völlige Singspiele, die aber auch alles ungerichtet der ernsthaften Oper an sich hatten. Die gegenwärtige Gattung derselben könnte man eben so gut ein Lustspiel mit untermengten Gesängen und Liedern nennen. Sie nimmt ihre Gegenstände aus dem niedrigen, und besonders aus dem ländlichen Leben her, und schildert mehrtheils eine ländliche Liebe, die jedoch der unschuldigen Natur ähnlich ist, oder auch andere Auftritte des Landlebens und des niedrigen Volks. Zuweilen sind es aber auch bloße Possenspiele, die sich nur darin unterscheiden, daß sie mit Arien untermengt sind. Auf Aristoteles Regeln wird dabei gar nicht gesehen. Ihren größten Vorzug nehmen sie von der Musik her, und eben diese ist auch wohl hauptsächlich Ursache dran, daß sie auf dem Theater so sehr eingerissen sind, ob sie gleich als Schauspiel, ohne Rücksicht auf die Musik betrachtet, dem Theater Schaden thun, und den Geschmack an dem ächten Lustspiel verderben. Die komische Oper hat die Schäferspiele von der Bühne verdrängt. Das Alterthum hat uns verschiedene Schäfergespräche hinterlassen, aber keine eigentliche Schäferspiele. Denn wenn gleich einige behaupten wollen, daß die dramatischen Stücke der Alten, die den Namen Satyren führten, dahin zu rechnen sind, so irren sie doch, wie man sich leicht selbst überzeugen kann, wenn

wenn man das einzige übrig gebliebene Stück von dieser Art des Euripides, *Cyklops*, mit unsern Schäferspielen vergleicht.

Das Schäferspiel muß ein naives Gemälde des arkadischen Hirtenlebens, aufstellen. Die Fabel ist gemeiniglich eine unschuldige Liebe; ohne Laster und Unart. Die Handlung muß ebenfalls, wie in andern Schauspielen ihre Verwickelung und Auflösung oder ihren Anfang, Mittel und Ende haben. Der Ort der Scene muß ein Platz vor einer Schäferhütte, ein Gehölz oder eine Wiese seyn. Gesinnungen, Sitten und Sprache den Personen angemessen. Die Schreibart ohngezwungen, nicht schwülstig noch hochtrabend. Spitzfindige Einfälle kennen die arkadischen Schäfer nicht; doch können auch Personen vom höhern Stande mit eingeflochten werden, die alsdenn demselben gemäß reden. — Dies sind die Vorschriften, die uns die Neuern davon gegeben haben. Diese Art der Schauspiele ist schon alt, und ist besonders der *Pastor fido* und *Amynas* der *Italiäner* berühmt. Nachdem die deutsche Schaubühne vor einigen dreißig Jahren von den pöbelhaften Possenspielen gereinigt wurde, machten sich verschiedene Dichter an die Schäferspiele, und diese Stücke fanden besonders als Nachspiele großen Beyfall. So wie aber alles der Veränderung unterworfen ist, so ist auch ihr Zeitalter da gewesen, und sie sind vergessen b).

25. Kap.
b) Vermuthlich hat das Unnatürliche nicht wenig dazu beygetragen. Der Contrast zwischen dieser idealischen Schäferwelt,

R

27: Kapitel.

Umriss von der Erziehung der griechischen
und römischen Schauspieler.

Es ist nicht mehr als billig, daß man von dem Fortgang, welchen eine Nation in denjenigen Künsten gemacht hat, welche feinedauerhafte Denkmäler hinterlassen, aus welchen man ein gründliches Urtheil fällen könnte, nach dem Fortgang urtheile, welchen eben diese Nation in andern Künsten, von denen wir Denkmäler haben, gemacht hat. Nun aber sind die noch vorhandenen Denkmäler der Dichtkunst, der Redekunst, der Medicin, der Bildhauerkunst und Baukunst der Alten, deutliche Beweise, daß sie in allen diesen Künsten sehr geschickt gewesen, und sogar einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben. Was sollte uns hindern, aus diesem Grunde von ihrem theatralischen Vorstellungen eben so gut zu denken und zu glauben, daß wir ihnen, wenn wir sie gekannt hätten, eben die Lobwürdige Urtheile haben würden, die wir ihren Gebäuden, ihren Statuen und ihren Schriften ertheilen. Und können wir nicht aus der Vortreflichkeit ihrer Gedichte ein starkes Vorurtheil für die Verdienste ihrer Schauspieler ziehen, welche vollkommene Meister in der

Beurtheilung, und unsern Landsteuten und Schatzern viel gar zu sehr in die Augen. Die wenige Abwechslung, die man in denselben anbringen konnte, erhabete sich dem gegner die römische Oper, auch die Kunst besaß sie, ein weit größeres Feld vor sich hat, und besser mit der Natur übereinstimmt. R

Verurtheilungskraße; Annuth und Beredsamkeit gewesen seyn müssen; um so vortreflichen Werken Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Aber wir können in diesem Punkt noch weiter gehen, als uns bloße Folgerungen leiten. Gewisse Thatsachen, von denen wir Nachricht haben, lehren uns, daß diese Kunst ehemals eine freye Kunst gewesen, die durch anhaltende und fortgesetzte Übungen, und durch eine nöthige Bemühung, die vortreflichen Werke durch das Spiel zu beleben, erworben werden mußte.

Zuerst wissen wir, daß es durchaus nothwendig war, daß die Schauspieler eine Lehre ausstehen mußten; und wahrscheinlicher Weise wurden keine dazu angenommen, als welche sich durch die gehörigen Eigenschaften der Person und des Geistes empfehlen konnten. Cicero meldet *), daß sich die tragischen Schauspieler ganze Jahre vorher zu üben pflegten, ehe sie das Theater betraten. Und der Scholiast des Aristophanes sagt ausdrücklich, daß kein Schauspieler öffentlich auf dem Theater erscheinen durfte, ehe er dreßzig Jahr war. Gegenwärtig würde man dieses Alter zu Vorstellung jugendlicher Leidenschaften, und zu dem Eifer für die Kunst überhaupt, zu spät halten; aber keineswegs — wir müssen nur die verschiedene Kenntnisse und mühsame Übungen erwägen, die von einem Schauspieler des Alterthums erfordert wurden.

Sie deklamirten im Anfange sitzend, damit es ihnen leichter würde, auf dem Theater stehend zu reden, (welches auch in der That dadurch bewirkt wird,)

N 2

wird,)

*) Cic. de Orat. L. I.

wird,) denn Quintilian *) bemerkt: die Arbeit, der man uns in den Lehrjahren unterwirft, muß schwerer seyn, als die Arbeit ist, zu der man uns geschickt machen will. Daher pflegten sich auch die Kampffechter mit schwerern Waffen zu üben, als die ordentlichen Waffen waren, mit denen sie stritten.

Cicero meldet uns ferner **), daß die großen Schauspieler des Morgens nie ein Wort auszusprechen pflegten, ohne vorher, so zu reden, ihre Stimme methodisch zu entwickeln, indem sie sie nur nach und nach hervorkommen ließen, damit sie ihren Sprachwerkzeugen keinen Schaden thäten, wenn sie sie plötzlich mit Hefigkeit brauchten. Sie beobachteten auch dieses sogar, daß sie gedachte Uebung liegend verrichteten. Wenn sie gespielt hatten — so wickelten sie in dieser Stellung ihre Stimme, so zu reden, wieder zusammen, indem sie sie erst in dem höchsten Ton, auf welche sie in dem Desklamiren gekommen waren, erhoben, und nach und nach sinken ließen, bis sie auf den tiefsten Ton kamen.

Diese Nachricht scheint so sonderbar, daß man, ob sie gleich von einem so angesehenen Schriftsteller kommt, daran zweifeln würde, wenn nicht in denselben Schriften der Alten überflüssige Beispiele anzutreffen wären, daß sie ihre Aufmerksamkeit auf alles, was die Stimme verstärken und verschönern könnte, sogar bis zum Aberglauben trieben. Aus dem dritten Kapitel des zweiten Buchs des Quintilianus kann man sehen, daß die Alten, in Ansehung einer jeden

*) Quint. L. 2. C. 2. Difficiliora enim debent esse, quae exercent, quo sit levius ipsum illud in quod exercent.

**) Cic. de Orat. L. I.

Jeden Art der Beredsamkeit sehr tieffinnige Betrachtungen über die Stimme und über alle Mittel, sie hell zu machen und zu stärken angestellet haben. Ja die Kunst, die Stimme zu stärken und zu gebrauchen, war eine besondere Profession geworden. Plinius merkt an verschiedenen Stellen seiner Naturgeschichte mehr als zwanzig Pflanzen an, die zu Stärkung der Stimmen dienlich seyn sollten. Nero *) erfand eine neue Methode, die Stimme zu verstärken. Sie bestand darinn, daß man eine Platte Bley auf die Brust legte, und dabey aus allen Kräften declamirte; und Suetonius **) fügt noch hinzu, er sey, nach seiner Zurückkunft aus Griechenland, so ausserordentlich sorgsam gewesen, seiner Stimme nicht zu schaden, daß er nicht nur verschiedene Arzeneien gebraucht, sondern auch bey der Musterung des Heers einen jeden Soldaten nicht mehr, nach der römischen Gewohnheit, selbst bey Namen aufzurufen wolle, sondern dieses durch einen Bedienten verrichten lassen.

Von der großen Sorgfalt und Aufmerksamkeit der Alten in diesem Stück können wir den Schluß machen.

N 3

machen.

*) Plin. L. 39. C. 3. Nero, quoniam ita diis placuit princeps, lamina pectori imposita sub ea Cantica exclamans alendis vocibus demonstravit rationem.

**) Suetonius in Nerone. Nec eorum quidquam omittere, quae generis ejus artifices vel conservandae vocis causa vel augendae facitarent. Sed et plumbeam chartam supinam pectore sustinere et clistere vomituque purgari et abstinere pomis cibusque officientibus. Ac post haec tantum absuit a remittendo laxandoque studio, ut conservandae vocis gratia neque milites unquam nisi alio verba pronuncians appellaret.

machen, wie viel Fleiß ihnen die verschiedenen Theile ihrer Kunst kosteten. Es ist schon an einem andern Ort dieses Werks gesagt worden, daß ein Schauspieler ebenfalls nothwendig eine Kenntniß von der Musik und vom Tanzen haben mußte, weil sonst die Saltation, und die Recitation nicht auf eine vortheilhafte Art geschehen konnte, so, daß man im ganzen genommen mit Grunde schließen kann, daß, wenn ein Schauspieler alle von ihm verlangte Eigenschaften besaß, er viele und große Vorräthe vor andern Professionen hatte.

Das Publikum überhaupt kam solchen vereinzelt barten Talenten durch Aufmunterung zu Hülfe. Sie hielten die Schauspielkunst für eine freie Kunst, und erwiesen denen, die sie übten, alle Ehre. Die Zuschauer in den alten Versammlungen saßen, so zahlreich sie auch waren, mit der größten Aufmerksamkeit und Anstand; sobald einer Unordnung anrichtete, ward er durch eigentlich dazu bestellte Aufseher so gleich hinausgewiesen, und wenn er fortfuhr, die Versammlung zu beunruhigen, ward er mit einer Geldbuße bestraft. In Griechenland waren die Schauspieler gemeinlich Personen vom ersten Range, sowol in Ansehung der Gelehrsamkeit als der Abkunft; mehrentheils waren sie Redner und Dichter; ja wir finden sogar Könige, die zuweilen das Diadem von ihrer Stirne nahmen, um ihre Unterthanen auf der Bühne zu belehren und zu vergnügen.

Freilich waren in Rom die Komödianten wegen des schändlichen Lebens einiger der niedrigsten unter ihnen von der Bürgerschaft ausgeschlossen; doch konnten

Konnten sich diejenigen, die in ihrer Kunst berühmt waren, und ein ordentliches Leben führten, gewisse Rechnung machen, Reichthümer, Freiheit und die Achtung des Publikums zu erwerben. Den Donner des Demosthenes hat die Welt dem griechischen Schauspieler Satyrus, zu verdanken; und Cicero selbst gesteht es, daß seine attische Beredsamkeit aus den Lehren und Beispiel seines Freundes des Roscius sehr viele Stärke und Feinheit erhalten habe.

26. Kapitel.

Allgemeine Lehren ein guter Schauspieler zu werden.

Aus dem vorhergehenden Kapitel können wir den Schluß machen, daß man gegenwärtig nicht so aufmerksam mehr ist, ein guter Schauspieler zu werden, als ehemals. Ohne verhasste Vergleichenungen anzustellen, sehe ich mit, daß die Alten durch eine vorhergehende Erziehung und ungemeinen Fleiß ihren Zweck erreichten, dahingegen ein großer Theil sich gegenwärtig dem Charakter widmet, um den Thorheiten oder Lastern der Jugend desto ungestrafter nachzuhängen, oder als die letzte Zuflucht wider Verlegetheit und Noth. Es würde mir inzwischen leid seyn, wenn dieser Satz nicht einige Ausnahme hätte, besonders ist einer davon auszunehmen, der vielleicht dem größten natürlichen Genie mit dem ungemeinsten Fleiße zu Hülfe gekommen, der sich bey keinen Grade der Vortreflichkeit so vollkommen gehalten,

N 4

gehalten, daß er keiner Erinnerungen bedürfte, und dem der frühzeitige allgemeine Wensch der Welt bloß zum Sporn gedienet, auf den Wahn des Ruhms hurtiger fortzugehen a).

Wenn alle seine Brüder seinen großen Schritte folgten, so würde diese Abhandlung unnötig seyn. (denn von großen Geistern muß man Lehren nehmen, ihnen keine vorschreiben) aber da man das Gegentheil wahrnimmt, so vermute ich, es werde nicht ganz unnütz seyn, einige allgemeine Regeln in Beziehung auf ihre Kunst zu geben, daß manche Schauspieler sich von den allgemeinen Vorurtheilen, die Natur müsse alles thun, hinreißen lassen, und daher auf die Kunst wenig oder gar keine Aufmerksamkeit verwenden, indem sie vielmehr den Beystand derselben nicht nur für unnötig halten, sondern auch der Meynung sind, sie könne mit dem Geist ihrer Profession nicht zusammen stehen.

Die ordentlichste Abhandlung, die ich jemals davon gelesen zu haben, mich erinnere, ist Karan Zills Abhandlung, von der Kunst zu agiren; wo er alles in zehn dramatische Leidenschaften zergliedert hat, als Freude, Gram, Furcht, Hoff, Mitleid, Bewachung, Haß, Eifersucht, Bewunderung und Liebe. Eine jede derselben erklärt er, und giebt besondere Anweisungen, wie Stimme und Aktion darnach einzurichten ist; Man sollte

a) Man siehet es leicht, daß der Verfasser von Garrick redet. Es scheint in England bey angehenden Schriftstellern, die für das Theater arbeiten, Mode zu werden, diesem Abgott der englischen Bühne auf eine nicht sehr vortrefliche Art Beybruch zu streuen.

schon verfallen, er werde in eines so weitläufigen
Abhandlung alles erschöpft haben. Aber nach mei-
ner Meinung hat er in der Art der Behandlung
der Materie gefehlt: Da er von allem Regeln geben
wollen, so hat er das, was er der Natur und Be-
obachtung überlassen sollen, nach mechanischen
Vorschriften behandelt; und wenn er von Aus-
streckung des Halses, von Ausdehnung der
Brust, von heißen Rücken, von der genauesten
Richtung der Arme, Hände, Finger, Hüften,
Kniee, Knöchel u. s. f. redet, so glaubt man eher
einen Marinet von der Takel, als einen Philosophen
zu lesen, der die menschliche Leidenschaft untersucht.

Inzwischen hat uns Schackspoor eine Probe
von dergleichen Unterricht in der Leidenschaft des
Borns gegeben, welcher zugleich so sehr für Regel
und Muster gelten kann, daß es einem Manne von
Gefühl unmöglich ist, sich anders auszudrücken,
als er die Anleitung gegeben hat. Aus der Rede
selbst wird sich dieses am besten beurtheilen lassen.

„Nun ahmet die Aktion eines Tigers nach.
Spannet die Sehnen auf, laßt alles euer Blut
ausfließen: Leihet dem Auge grimmige und
fürchterliche Blicke: beißt die Zähne zusammen,
sperrt die Nasenhöhler auf: haltet den Odem an,
und treibet alle Lebensgeister zu ihrer völligen
Höhe.“

Vorschriften, die einen so vortreflichen Unter-
richt enthalten, als diese Rede, sind jedem Schau-
spieler zum ernstlichen Gebrauche zu empfehlen; aber
dieser große natürliche Lehrer war zu geschäftig, die
Leidenschaften selbst zu schildern, als daß er von dem

mechanischen Ausdruck derselben viele Regeln geben sollen. Daher muß sich ein jeder Schauspieler diese Einsicht durch eigene Beobachtung und natürliches Gefühl zu verschaffen suchen. Gar zu genaue Regeln, ausser etwa von einem so unachahmlichen Meister, wie Shakespear, würden dem Genio, anstatt ihm zu helfen, Fesseln anlegen.

Ein jeder der eine freye Kunst oder Profession treiben will, muß nothwendig vorher als Schüler dazu angeführt werden. Der Gottesgelehrte, der Jurist, der Arzt, müssen eine vorgeschriebne Ordnung ihres Studirens beobachten. Der Handwerker muß siebenlehrjahre ausstehen; und es würde ein sehr lächerlicher Fall seyn, der sich vielleicht nie ereignet hat, wenn jemand sich um die Meisterschaft bewerben wollte, ohne sie wenigstens zu verdienen zu suchen. Aber leider wird die Profession eines Schauspielers, die nicht viel geringer als eine Verbindung aller schönen Künste ist, dem Anschein nach fast durchgehendes vernachlässigt. Die gemeinste Erziehung und eine Neigung zur Bühne, sind gemeintlich schon ein Frenbrieff für ihre Kandidaten, und mit diesen gewaltigen Vollkommenheiten, glauben sie wohl gar einem Garrick gleich zu seyn.

Aber bald wachen sie hinter dem Vorhang von ihrem Traum auf; sie entdecken, daß ihnen etwas fehlet, um den Beyfall des Publikums zu erhalten, den jugendliche Leidenschaften einbliesen; Inzwischen vergeht die Zeit gar zu angenehm hinter den Scenen, als daß sie ihre Muse der Verbesserung aufopfern, und das, was an ihnen nicht gefällt, abändern sollten. Sie sehen, daß andere ihrer

iherr Mitbeider es eben so machen, und dadurch verlieren sie es endlich ganz aus den Augen. Aus einer, aus dieser Vernachlässigung entstehenden Theuerung an guten Schauspielern, steigen sie auf dem Theater mehr nach dem Alter, als nach natürlichen oder erworbenen Fähigkeiten, und verwandeln eine freye Kunst in ein Vorthheil bringendes Gewerbe.; Zufrieden, wenn sie nur ihre Arbeit verrichten können, bekümmern sie sich wenig um Ruhm und Ehre b), ohne persönliche oder wenigstens bössartige Absichten zu hegen, bin ich der Meinung, daß dieses Gemälde den Söhnen und Töchtern der Schaubühne überhaupt zu ähnlich sey, als daß man es als eine Caricatur verwerfen könnte. Ich werde mich daher bemühen, in diesem und dem folgenden Kapitel, einen solchen Riß von einer theatralischen Erziehung zu zeichnen, bey dessen gehöriger Aufmerksamkeit und einem natürlichen Genie sie nach meinem Dünken in einer Profession vollkommener werden können, deren Erlernung so viel angenehmes, aber auch so viel schweres hat,

Ich

b) Wenn der Verfasser dieses Gemälde nicht mit gar zu schwarzen Farben gezeichnet hat, so haben wir Ursache unsern Schauspielern in Deutschland, im Durchschnitt genommen, einen Vorzug vor den Engländern beizulegen. Ich gebe gerne zu, daß es unter den vielen Truppen die in Deutschland existiren, auch dergleichen genug gibt, die dieser Schilderung gleichen, aber wenn ich die angesehensten Gesellschaften nehme; — und das kann ich um so mehr thun, da der Verfasser augenscheinlich nur auf die beyden londoner Theater seine Blicke wirft, — so bemühet sich die Schauspieler größtentheils mit der möglichsten Sorgfalt ihren Rollen an Gänge zu leisten, und sich Verfall und Ehre zu erwerben.

324 Grundsätze der dramatischen Kritik.

Ich nehme es für ausgemacht an, daß ein jeder, der sich um theatralischen Ruhm bewirbt, wenigstens von den persönlichen Mängeln frey seyn muß, die ihn für das Theater untauglich machen, denn diese Profession hat das eigenthümliche und kritische an sich, daß der Körper eben so sehr als die Seele bey dem Zuschauer Widerwillen erregen kann. Das geringste tölpische oder fehlerhafte an jenem, wirkt so kräftig auf diesem, daß es ihm in alle seine Mängel mit verwickelt. — Doch dieser Punkt fällt dem gemeinsten Beobachter so deutlich ins Auge, daß ich mich dabey nicht weiter aufhalten will.

Fragt man, in welchem Grad einem Schauspieler eine gelehrte Erziehung nöthig ist, so halte ich eine vollkommne Kenntniß der klassischen Schriftsteller seiner Landesleute für zulänglich; hierunter begreife ich aber auch gute Uebersetzungen der Alten, die ihm in seinem Fache dienlich seyn können: jedoch schließe ich keineswegs eine gelehrtere Erziehung aus, dafern sie nur mit allen andern zum Theater nöthigen Wissenschaften begleitet ist; da es inzwischen etwas sehr seltenes ist, daß ein großer Gelehrter den Grazien hinlänglich opfert. — so halte ich es allein aus diesem Grunde für besser, seiner Erziehung keinen so weiten Umfang zu geben.

Ich will noch etwas umständlicher davon reden. Ein jeder Schauspieler muß in der Grammatik gut geübt seyn; denn diese lehrt ihn das Verhältniß der Worte mit einander, ihre Kraft und Meynung, und setzt ihn also in Stand, mit Nachdruck und richtig zu reden. Ich befürchte, daß die meisten sich auf die Zeichen und Interpunktion der Abschreiber

Sechs und zwanzigstes Kapitel. 27

Abfchreiber der Schauspiele verlassen, und das heißt sehr oft, sich auf eine durch die Gewohnheit geheiligte Unwissenheit verlassen; denn diese sind gemeinlich ungemein schlecht unterrichtet, und haben keinen andern Führer als die Bücher und Meynungen der Einheiser, die sehr oft nicht viel bessere Anweisung gehabt haben. Ein Schauspieler, den die Grammatick vorsteht, entdeckt nicht nur die Unwissenheit und Fehler der Abschreiber, sondern er wird es auch gleich gewahr, wenn der Verfasser geirret hat; denn dieser begehet zuweilen, entweder aus gar zu großem Feuer bey der Ausarbeitung, oder aus Unachtsamkeit, oder gar aus Unwissenheit die größten Fehler wider die Sprachrichtigkeit. Kurz, aus dieser Kenntniß entstehen so viele Vortheile, daß man sie als eine Vorbereitung zu der Profession ansehen muß, der man sich auf keinerley Art und Weise entschlagen kann.

Mit der Kenntniß der Grammatick ist eine Bekanntschaft mit demjenigen Theil der schönen Wissenschaften zu verbinden, der die Dicht- und Redekunst in sich schließt. Jene wird den Verstand des Schauspielers nicht nur zu schönen Bildern und Beschreibungen gewöhnen, sondern auch seinen Geschmack verbessern, und ihn lehren, die ihm vor kommende Rollen mit Gefühl und Richtigkeit auszudrücken. Durch das poetische Silbenmaaß wird er ein harmonisches Gehör erlangen, und es ihm leicht werden, auf der Bühne so wie im gewöhnlichen Umgang zu reden, denn ich habe oft bemerkt, daß, wenn es daran fehlt, die schönsten Stellen verunstaltet, und das wärmste Gefühl unterbrochen wird.

In

In Ansehung der Redekunst ist es keineswegs meine Meinung, daß ein Schauspieler dieselbe nach den Schulregeln durchstudiren, und exordium, narratio, propositio, confirmatio, refutatio, conclusio zu gebrauchen wissen soll. Im Rath, auf der Kanzel, vor Gericht kann dieses alles sehr nöthig seyn, aber er braucht einer so ausführlichen Kenntniß nicht. Er soll nicht erfinden, nur wiederholen; daher kann er seine Theorie aus den übersetzten Reden des Demosthenes, Cicero, J. Crates u. s. w. und den auserlesensten neuern Rednern bilden. In der Praxi aber sich nach den berühmtesten Kanzel- und gerichtlichen Rednern richten. Alle, die von den Schönheiten einer dramatischen Deklamation zu urtheilen vermögend sind, müssen es deutlich einsehen, wie nützlich ihm eine solche Kenntniß seyn muß. Sollte man wohl einem andern, als einem Redner, die Rede, welche Antonius über dem Leichnam des Julius Cäsar hält, anvertrauen. Eine Rede, die aus dem Rührenden und Scharfsinnigen so glücklich zusammengesetzt ist, daß sie vielleicht den ausgearbeitesten Reden des Alterthums das Gleichgewicht halten kann c).

Auf

- c) Ich hoffe, meine Leser werden mir es nicht verübeln, wenn ich ihnen diese Rede des Antonius (nach des Hrn. Prof. Eschenburgs Uebersetzung) mittheile, die er — ein Feind der Verschwornen und Mörder des Cæsars — bey dessen Leichenbegängniß an das Volk hält.

Antonius.

Ihr Römer,

Mitbürger! Freunde! hört auf meine Rede.
Begraben will ich Cæsarn, nicht ihn loben.

Was

und auf ein gutes Kennnis der dramatischen
Dichtkunst zu bringen, schreibe überflüssig zu seyn,
da sie in der That das eigentliche Geschäft eines
Schauspielers ist; aber ich habe bemerkt, wie viele
sind)

sogar

Was Menschen Böses thun, das überlebt sie,
Das Gute wird mit ihnen oft verscharrt.
So seys mit Caesarn auch! Er war, wie Brutus
Euch sagte, herrschsuchtsvoll; und war er das,
So hat er schwer gefehlt; er hat auch schwer
Dafür gebüßt. Vom Brutus und den andern
Ist mirs vergönnt, bey Caesars Grab zu reden;
Denn Brutus ist ein ehrenwerther Mann,
Und alle sie sind ehrenwerthe Männer.
Er war mein Freund, war mir gerecht und treu;
Doch Brutus sagt, er war auch herrschsuchtsvoll.
Und Brutus ist ein ehrenwerther Mann.
Er blähte viel Gefangene nach Rom,
Ihr Lösegeld hat unsern Schatz gehäuft.
Und schlen an ihm dies herrschsuchtsvoll zu seyn?
Wenn Arme leidend schreien, dann weinte Caesar;
Die Herrschsucht pflegt vom härterm Stoff zu seyn;
Doch Brutus saget, er war herrschsuchtsvoll;
Und Brutus ist ein ehrenwerther Mann.
Ihr alle saht es; im Lupercal bot ich
Ihm dreyimal eine königliche Krone.
Er schlug sie dreyimal aus. War dieses Herrschsucht?
Doch Brutus sagt es, er war herrschsuchtsvoll.
Und Brutus ist ein ehrenwerther Mann.
Ich rede nicht, um ihm zu widersprechen.
Doch bin ich hier, zu reden, was ich weiß.
Ihr alle habt ihn einst mit Recht geliebt,
Und solltet ihn nicht ist mit Recht beklagen?
Wernunft! du bist zum dummen Vieh entflohn.
Verstand fehlt allen. Habt mit mir Geduld,
Mein Herz ist dort im Sarge, dort beyrn Caesar;
Und ich muß schweigen, bis es wiederkehrt.

Winer

segar in diesem Gedicht die Dichtungsgattung und
 deswegen kann ich nicht umhin, mich dieser Ver-
 mahnung zu thun. Es ist ganz richtig, daß die
 Schauspieler schon durch die beständige Übung
 seiner

Einer aus dem Volk.

Mich dünkt, er redet sehr vernünftig.

Antonius.

Noch gestern hätte Caesars Wort der Welt
 Entgegen sich gesetzt; nun liegt er da,
 Und keiner ist so arm, daß er ihn achtet.
 O Römer! wollt ich eure Seelen ist
 Zur Wuth und Meuterey entflammen; dann
 Beleidigt ich den Cassius und Brutus,
 Und sie, ihr wißt, sind ehrenwerthe Männer.
 Ich will sie nicht beleidigen, will lieber
 Den Leichnam hier und euch und mich beleid'gen
 Weit lieber, als die ehrenwerthe Männer.
 Doch hier ist eine Schrift mit Caesars Siegel.
 In seinem Zimmer fand ich sie; es ist
 Sein letzter Wille. Wenn dies Testament
 Die Römer hörten — doch verzeiht, ich werd es
 Nicht lesen — ha! sie würden gehn und küssen
 Des todten Caesars Wunden, ihre Tücher
 In sein geweihtes Blut eintauchen, würden
 Ein Haar von ihm zum Angedenken bitten,
 Und sterbend dieses Haars im Testament gedenken,
 Und als ein reich Vermächtniß ihren Kindern
 Es hinterlassen.

Einer aus dem Volke.

Seinen letzten Willen,
 Antonius, laß ihn uns hören.

Alle.

Seinen Willen.
 Wir wollen Caesars letzten Willen hören.

Antonius.

seiner Profession, dieser Kunst sehr kundig werden muß, aber wie gelangt er dazu. Er lernt sie von Blatte in den Zwischenzeiten, wenn ihn seine Schuldigkeit aufzutreten ruft; und so schnell er sie lernet,

Antonius.

Seyd ruhig, Freunde! ich darf ihn nicht lesen. Ihr müßt nicht wissen, wie euch Caesar liebte. Ihr seyd nicht Holz, nicht Steine, sondern Menschen; Als Menschen würd' euch Caesars letzter Wille, Wenn ihr ihn hörtet, nur entflammen, rasend Euch machen. Es ist gut, daß ihrs nicht wißt, Daß ihr die Erben Caesars seyd; denn wüßtet Ihr das, wie würd' es gehn.

Einer aus dem Volke.

So lies doch

Antonius, lies ihn, wir wollen hören! u. s. w.

Antonius.

Seyd ruhig einen Augenblick — Ich habe Mich übereilt, daß ich davon euch sagte. Ich fürcht', ich wücht' die ehrenwerthen Mannst Beleidigen, von deren Dolchen Caesar Ermordet ward. Das fürcht' ich.

Einer aus dem Volke.

Die Verräther! u. s. f.

Antonius.

Ihr wollt es dann, ich soll die Schrift vorlesen? Nun wohl! macht einen Kreis um Caesars Leichnam, Laßt mich ihn zeigen, der dies Testament Gemacht hat — Sagt, soll ich hinuntersteigen? Wollt ihr mich hören.

Alle.

Komm herab.

Einer.

Wir hören.

Antonius.

D

lernet, so bald vergift er sie wieder; wer daher diesen Theil seiner Profession regelmäßig studiren will, sollte es nicht auf eine so zufällige Kenntniß antommen lassen. Er sollte anfangen, die klassischen

bras

Antonius.

Ach! habt ihr Thränen, so bereitet euch,
 Sie jetzt zu weinen! Ihr, ihr alle kennt
 Den Mantel hier; ich weiß noch, als zuerst
 Ihn Caesar trug, an einem Sommerabend
 In seinem Zelt, als er die Nervier
 Geschlagen hatte. — Seht hier, diese Stelle
 Durchdrang der Dolch des Cassius! Seht da,
 Welch einen Riß der neidsche Casca machte,
 Und hier durchstieß ihn der geliebte Brutus,
 Als er den Mörderstahl herauszog, seht,
 Wie strömend ihm das Blut des Caesars folgte.
 Es drang hervor, als wollt es draussen sehn,
 Obs Brutus sey, der so unfreundlich pochte;
 Denn Brutus, wie ihr wißt, war Caesars Engel.
 Ihr Götter wißt, wie sehr ihn Caesar liebte!
 Unfreundlicher war sonst kein Streich; denn als
 Ihn Caesar stoßen sah, bezwang der Undant
 Verderblicher, als der Verräther Waffen,
 Auf einmal ihn, da brach sein großes Herz.
 In seinen Mantel hält er da sein Antlig.
 Und an dem Fuße von Pompejens Bildniß,
 Das blutete, fiel ihm der große Caesar.
 Ihr Römer! welcher ein Fall war das! da fiel
 Auch ich, und ihr, wir alle fielen da!
 Und über unserm Haupt frohlockt indes
 Blutdürstende Verrätherey — O! nun,
 Nun weint ihr, fühlt, ich seh es, die Gewalt
 Des Mitleids, das sind liebevolle Thränen. —
 Ihr edlen Seelen, weint ihr schon, wenn ihr
 Nur unsers Caesars blut'ge Kleider seht?
 O blickt hieher! — da liegt er selbst, zerfleischt
 Von Mördern! seht!

Einest

dramatischen Schriftsteller, als den Shakespear, Johnson, Beaumont und Fletcher; und andere Stücke,

D 2

Einer aus dem Volk.

Erbarmungswerther Anblick.

Antonius.

Ihr Freunde, theure Freunde, laßt euch nicht
 So schnell von mir zur Meuterey erflammen!
 Die diese That verübt, sind ehrentwerth.
 Vielleicht, daß sie verborgnes Unrecht litten,
 Drum thaten sie's; denn sie sind ehrentwerth
 Und weis' und werden sich vor euch vertheid'gen.
 Ich komme nicht, ihr Freund'! euch eure Herzen
 Zu stehlen, bin kein Redner, so wie Brutus,
 Bin, wie ihr wißt, ein freyer, offner Mann,
 Und liebe meinen Freund, das wissen sie,
 Die mirs erlaubt vor euch von ihm zu reden.
 Mir fehlt an Wis, an Worten und an Würde,
 An Stellung, an Gehorden, an der Stärke
 Des Ausdrucks, um das Blut der Hörenden
 In Feu'r zu sehn; ich rede schlecht und recht.
 Ich sag euch das, was ihr wißt, und zeig' euch
 Des theuren Caesars Wunden hier eröfnet;
 Sie laß ich für mich reden. — Wär ich Brutus
 Und er Antonius, dann würd' Antonius
 Die Seelen euch empören, eine Zunge
 In jede Wunde Caesars legen, welche selbst
 Die Steine Romis zum Aufruhr, zur Empörung
 Erwecken würd.

Alle.

Ja! wir wollen Aufruhr u. s. f.

Antonius.

Halt, Römer! ihr beginnt und wißt nicht was!

Wodurch verdiente Caesar eure Liebe?

Ach! das wißt ihr noch nicht! Ach muß ichs euch

Nicht

Stücke, die man öfters aufführt, zu studiren. Da er kommt durch öfteres Lesen derselben, nicht nur seinem Gedächtniß zu Hülfe, sondern er übersieht zugleich alle Rollen, die Absicht und den Plan des Verfassers, dadurch erlangt er einen so genauen allgemeinen Begriff von dem ganzen Stück, daß ihm eine jede Rolle in demselben leicht und angenehm wird, wenn er sie auch eine noch so kurze Zeit vor der Vorstellung erpielte.

Et

Nicht sagen; ihr vergaßt den letzten Willen,
Wovon ich euch gesagt.

Alle.

Der Wille — freylich —

Wir wollen Caesars letzten Willen hören.

Antonius.

Hier ist sein letzter Wille, hier sein Siegel.
Jedwedein Bürger Roms, jedwedom Manne
Vermacht er fünf und siebenzig Drachmen.

Einer aus dem Volk.

Der edelmüthige Caesar!

Antonius.

Aufferdem

Schenkt er auch seine Dämme, Schattengänge
Und neugepflanzte Wälder an der Tyber,
Schenkt euch und euren Erben sie auf ewig,
Um dort zu wandeln, dort euch zu erquickem.
Hier war ein Caesar.

Man wird mir diesen langen Auszug verzeihen, da in dieser Rede, ein und andern Ausdruck abgerechnet, alle Gedanken für die Denkungsart und Gesinnungen derjenigen Personen, an welche sie gerichtet ist, so glücklich gewählt, und die Uebersetzung so gut gerathen ist.

- d) Wir Deutsche haben einen Lessing, Weisse, Schlegel, Cropegl, Romanus und mehr andere, die der Liebhaber des Theaters und der Schauspieler an jener Stelle sehen kann.

Er wird bey diesem Studiren seinem Gedächtnisse und seiner Einbildungskraft sehr zu Hülfe kommen, wenn er im Lesen die Worte, die einen besondern Nachdruck haben, und seine über die Charaktere gemachte Bemerkungen, mit einer Bleistiftfeder dabey zeichnet; die Einbildungskraft ist so flüchtig, die Beurtheilungskraft so ungebunden, daß man nicht zu allen Zeiten gleich geschickt ist, die eine oder die andere zu gebrauchen. Derjenige, welcher der Gelegenheit wahrnimmt, wird es erfahren, welchen Vortheil er vor denen haben wird, die es auf eine allgemeine Erinnerung an die Stellen ankommen lassen.

Die Geschichte nimmt in dem Verzeichnisse der einem Schauspieler nöthigen Wissenschaften, eine zu ansehnliche Stelle ein, als daß ich ihrer vergessen könnte; Eine genaue Kenntniß derselben ist ihm unentbehrlich. Im wird dadurch der Inhalt unserer besten Stücke zum voraus bekannt, und er ist im Stande seinen Autor desto besser zu verstehen. Wie vortheilhaft dieses sey, darf ich ja wohl nicht beweisen. Der Schauspieler, der seine Profession recht gut studiren will, muß sich aber nicht allein mit der neuern Geschichte begnügen, er muß sich auch die griechischen und römischen Begebenheiten bekannt machen, und nicht nur die aus dem mittlern oder lehnem Zweifel unterworfenen Zeitalter, sondern auch die Geschichte der frühesten Jahrhunderte, mit allen ihren Fabeln, Irrthümern und Unrichtigkeiten. Er muß z. B. alles wissen, was die alten Geschichtschreiber von den Arbeiten des Herkules, von dem Zuge der Argonauten, von der

D 3

Belagerung

Belagerung Troja und s. ferner erzählt haben: Und ob er gleich einzelnen Stellen nach Gefallen Glauben geben kann, so muß er doch nothwendig wissen, auf was Art die Geschichte sie erzählt: Hiedurch werden ihm schon zum voraus alle Schauspiele geklärt, die sich auf historische Begebenheiten gründen; er bringt mit mehrerm Geiste, und tiefer in den Charakter ein, den er vorstellt, und da er alle kleine Wendungen und Eigenheiten desselben kennet, so giebt er ihm gedoppelte Stärke und Nachdruck.

Man nehme z. B. aus unserm historischem Stücke, Heinrich den achten. Man gebe die Rolle Heinrich an zwey Schauspieler, die in allen andern Stücken gleiche Verdienste besitzen; ausser daß der eine die englische Geschichte gut inne hat, der andere aber nicht, darf man noch fragen, wer einer Versammlung von Geschmack am besten gefallen wird. Der eine hat keinen andern Leitfaden, als den Dichter, der zwar in seiner Kunst vortreflich war, aber diesen tapfern, prächtigen, doch auch wollüstigen despotischen Monarchen, nicht in Lebensgröße schildern konnte, weil er sich auf einen gewissen Zeitpunkt einschränken mußte. Der andre hingegen kennet alle Züge seines Charakters nicht nur aus dem Dichter, sondern auch aus der Geschichte, und kann daher nicht nur einen deutlichern Umriss davon geben, sondern auch die feinen Striche hinzuthun, die dem Gemälde Leben und Vollständigkeit geben e).

Zu

e) Da die Engländer viele Trauerspiele haben, die aus der Geschichte hergenommen sind, so ist diese Erinnerung

Zu der Geschichte rechne ich auch eine nöthige Bekanntschaft mit denjenigen Werken, die uns von den Kleidungen der alten und neuen Völker, von ihren gottesdienstlichen Gebräuchen, Triumphen, Drationen, Proceffionen u. s. f. Nachricht geben; denn obgleich diese Materien eigentlich zu dem Fache eines Directeurs gehören, so ist doch ihre Kenntniß dem Schauspieler ebenfalls sehr nützlich. Wer keinen Begriff von einem römischen Kleide, oder von einer römischen Proceffion hat, kann sich in demselben nicht so leicht schicken, oder zu der andern ausgerichtet werden. Wenn er aber aus den gelesenen Schriften schon weiß, daß jene den öffentlichen und besondern Leibesübungen dieses Volks, und diese ihrem nachsifernden kriegerischen Geiste angemessen war, so wird sie ihm nicht nur bequemer werden, sondern er wird auch alles anständige und die Stärke ihrer Anwendung empfinden.

Ein Schauspieler kann unter einem Directeur stehen, der in diesem Stücke seiner Profession ganz unwissend ist, wie sich denn dieses sehr oft bey kleinen Gesellschaften ereignet. Hier muß ihm seine größere Kenntniß treffliche Dienste thun, indem er nicht nur sein eignes Spiel dadurch verbessern, sondern auch dem Directeur nützlich werden kann, der gewiß diese Eigenschaften, die mit seinem Vortheil so genau verbunden sind, gehörig belohnen muß.

D 4

Diese

Art ihnen besonders nöthig. — Gut ist die dem deutschen Schauspieler allemal; nothwendig aber im geringen Grade, weil das heroische Trauerspiel durch das bürgerliche fast ganz und gar von unserer Bühne verdrungen worden.

Diese Kenntniß kann ihm zwar die Geschichte zum Theil schon verschaffen, besonders aber empfehle ich die davon handelnde Bücher, als z. E. den Montfaucon, Potters griechische und Kennets römische Alterthümer. Strutts Abriss von den Sitten, Gebräuchen, Kleidungen der Engländer u. a. m.

Ich habe oben gesagt, daß eine Kenntniß der klassischen vaterländischen Schriftsteller für einen Schauspieler hinlänglich sey, doch wird man mir erlauben hinzuzusetzen, daß er auch die französische Sprache verstehen müsse. Vielleicht ist nach der jetzigen Art unserer Erziehung diese Erinnerung uns nöthig. Diese Sprache ist durchgehends im Gange, und man kann ohne dieselbe beynahe in keiner Gesellschaft zurecht kommen; Aber ein Schauspieler muß diese Sprache besonders kennen, damit er einen französischen Charakter in unsern Lustspielen richtig vorstellen könne, denn wenn wir gleich keinen aufführen, der seine Landessprache redet, so lassen wir ihn doch die unsrige unrichtig, gebrochen und kurz so reden, wie sie der Franzose spricht.

Zum Schluß dieses Kapitels will ich noch zwei Eigenschaften empfehlen, nemlich Fechten und Tanzen; da ihm dieselben nicht nur zur Verschönerung seiner Aktion Dienste leisten können, sondern ihm auch durchaus nöthig sind. Das Fechten ist auf der französischen Bühne nicht so nöthig, als auf der unsrigen, wo Schlachten, Duelle und Ermordungen vorgestellet werden, und wo es sich ein unentbehrlicher Theil der theatralischen Erziehung, oder eigentlicher zu reden, der theatralischen Ausübung ist. Die Einführung dieser bar-

barischen

Hartfischen Gewohnheit ist schon oben getadelt worden, da sie aber so eingerissen, daß fast kein Tanzerspiel zu nennen ist, wo nicht einer auf der Bühne stirbt, so ist es allemal anständiger, secundum artem zu tödten, und getödtet zu werden; als wenn der Schauspieler den Mord banditenmäßig vollzieht.

Die Fechtkunst lehrt ihn ferner den Degen mit Anstand und ohne Verlegenheit zu tragen; daher ich wohl anrathen möchte, nicht nur auf dem Theater, sondern auch bey andern Gelegenheiten einen Degen zu tragen. In der Theorie scheint dieses eine Kleinigkeit; aber Auge und Einbildungskraft merken es gleich, wenn es ah der Uebung fehlt: denn es ist unmöglich, sich den, als einen Mann von Stande zu gedenken, bey dem man in dieser Kleinigkeit sogar Fehler findet.

Tanzen ist noch nützlicher als Fechten. Ich verstehe dadurch nicht das Gemisch von Springen und hurtigen Schritten, das der Pöbel in den meisten Ländern tanzen nennet; sondern die anmuthige Tragung des Leibes in Verbindung mit den Augen und Muskeln des Angesichts, wodurch man seine Gedanken unabhängig von Articulation der Sylben und Worte ausdrücken kann. Dies giebt allem, was der Schauspieler auf der Bühne sagt oder thut, eine Anmuth; und vermuthlich hatte eine berühmte französische Tänzerin es darin zur größten Vollkommenheit gebracht, um die Bemerkung zu veranlassen:

Empfindungen sind alle ihre Schritte.

Es ist daher einem jeden Schauspieler zu empfehlen, daß er es nicht bey der Kenntniß in dieser

Kunst bewenden lasse, die er in seiner Jugend von einem Tanzmeister erlernt hat, sondern, daß er sich von einem berühmten Balletmeister unterweisen lasse, der auf das Tragen seines Körpers und einen artigen Anstand weit mehr Aufmerksamkeit beweisen wird, als auf besondere Schritte. Es ist obenfalls nicht genug, nur einmal von einem solchen Meister gelernt zu haben, er muß auch in der Uebung bleiben, und es wäre nicht schlimm, wenn er auch andere behende Leibesübungen, als Voltigiren, Ringen u. s. f. lernte. Ein darinn geübter Körper ist desto geschickter zu allen auf der Bühne vorkommenden Bewegungen. Wenn er in die Arme seiner liebsten fliegt, oder zu den Füßen seines Herrn knieet — wenn er kurze oder weite Schritte macht — wenn er vom Throne steigt, oder auf einem Staatsbette niedersinkt, alles muß anmuthig und natürlich vorgestellt werden. Alles muß die stumme Sprache der Seele reden, und in diesen Fällen mehr thun, als die Stelle der Worte ersetzen.

Wie oft sieht man hingegen Schauspieler, die sonst Gefühl und Beurtheilungskraft besitzen, aus Mangel der Unterweisung in diesen Stücken in die Augen fallendsten Unschicklichkeiten begehen. Wie oft sehen wir sie mit einem langen mechanischen Schritt, wie die Berse der Alten, die Bühne messen, im Reden und Gehen den Zuschauern den Rücken kehren — etwanda vorbehrauschen, als wenn sie in einem Wettlauf begriffen wären, vom Thron heruntersinken, als wenn sie eine Treppe herabstiegen: kurz, alle vorkommende Evolutionen so einfältig machen, daß die Bezauberung der Täuschung

schung verschwindet, und, ohnerachtet der Stärke des Dichters, der Schauplatz in ein unzeitiges aber unvermeidliches lächerliches verwandelt wird.

27. Kapitel.

Fortsetzung.

Nach dem in dem vorigen Kapitel festgesetzten Grundregeln werde ich nun zur Ausübung derselben Anweisung zu geben suchen, und andere hinzuzufügen, die sich auf jene beziehen.

Du Fresnoy macht in seiner Abhandlung über die Malerey, einer Kunst, die einigermaßen mit der Schauspielkunst in Verbindung steht, die Anmerkung, daß der Schüler, der in seiner Profession weit zu kommen sucht, alle Tage etwas thun müsse. Eben dieser Rath ist einem Schauspieler zu empfehlen, denn eine beständige Uebung wird ihm seine Profession leicht machen, er mag eine besondere Rolle zu studiren haben oder nicht; sie wird seine Einsichten erweitern, sein Gedächtniß vollkommener machen, und worauf er vielleicht am meisten achten sollte, ihn vor der Zerstreung, dem Gift der theatralischen Sitten bewahren.

Wenn er liest, sey er besonders aufmerksam, laut und deutlich zu reden, und murmle seine Rolle nicht, dem gar zu gemeinen Gebrauch nach, zwischen die Zähne. Wenn er seine Stimme beständig anstrengt, so wird er fähig werden, ihren ganzen Umfang kennen zu lernen, ihre Schwäche zu verstärken, ihre Töne zu moduliren; und mit einem Wort,

Wort, sie sich nach und nach so unterwürfig machen, daß es ihm eben so leicht seyn wird, auf der Bühne als im Zimmer zu reden.

Auch bey den Proben mache er es eben so, und überaehle kaum einen Punkt, der zu seiner Aktion gehört, und ihr Nachdruck giebt. Diejenigen, denen es bekannt ist, wie es in den Proben zugeht, wissen es, wie flüchtig die meisten der Schauspieler ihre Rollen machen, wie sehr sie alle ihre Geschicklichkeiten beiseit setzen. Wenn nicht etwa einer von den Hauptakteurs oder Aktorzen, die sich in einer neuen Rolle hineinstudiren wollen, sich Mühe giebt, so kann man wohl sagen, daß die übrigen wenig besser als Statisten sind, die nur zusammen gerufen werden, um auf den Abend in Bereitschaft zu seyn und keiner weitem Vorbereitung bedürfen, als daß sie sich nur sehen lassen.

Wenn ein neues oder wieder hervorgesuchtes altes Stück an dem ersten Abend aufgeführt wird, und es finden sich bey den Schauspielern einige kleine Gedächtnißfehler und Unrichtigkeiten in der Aktion, so hört man fast aus jedem Munde die Entschuldigung: „Wenn die Leute sich mehr geübet haben, werden sie es schon besser machen.“ — In dieser Anmerkung ist mehr Nachsicht als nöthig ist — warum können sie es nicht an dem ersten Abend völlig, oder doch meist so gut machen, als an dem vierten, fünften und sechsten? Wenn sie bey der Probe auf alle Kleinigkeiten ihrer Rolle genau merkten, als sie es vor den Zuschauern thun, wenn sie sie so oft als nöthig wiederholten, so würden sie an dem ersten Abend eben so fertig als an dem

dem folgenden seyn können, denn bey Personen, die des Theaters gewohnt sind, muß der Eindruck einer gegenwärtigen Versammlung wenig oder gar keinen Unterschied machen. Ueberdem bestehen die meisten Versehen, die sie an dem ersten Abend machen, nicht so sehr in einem Mangel des Gedächtnisses, als in dem stummen Spiel, welches zu dem Ganzen des Stücks nothwendig ist, und demselben Anmuth ertheilet. Nur gar zu oft sehen die Schauspieler dieses als eine bekannte Sache an, und vernachlässigen es bey der Probe: Wenn sie nun vor den Zuschauern auftreten sollen, so spielen sie ihre Rolle mit einer Verlegenheit und als eine ihnen neue Sache; welches oft für sie selbst, noch mehr aber für den Dichter nachtheilige Folgen haben kann, der vielleicht viele Jahre zu arbeiten hat, ehe er sie wieder auslöscht.

Wenn die Schauspieler, besonders bey verliebten Ausstritten u. d. gl. wo eine genauere Verbindung nöthig ist, sich, so zu reden, einer in des andern Aktion und Manieren hineinstudirt haben, so kann man ihnen die Freyheit lassen, nicht nur einer jeden Rede das gehörige Feuer zu geben, sondern auch den Zuschauern ein Gemälde zu schildern, daß mit allen Regeln der Mannigfaltigkeit und Erhöhung auf das anmuthigste übereinstimmt. Es giebt so vortrefliche Schauspieler, die ausser ihren andern Vollkommenheiten das stumme Spiel mit einander so reizend zu spielen wissen, daß es eben so schwer halten würde, sie jemals in einer unzierlichen Stellung zu überraschen, als an ihrer Beurtheilungskraft, Gefühl oder Ausdruck etwas zu tadeln.

Aber

Aber wieder zur Sache. — Wenn ein Schauspieler genug gelesen hat, so ist es nöthig, das Gelesene in Uebung zu bringen; er tritt zu dem Ende vor einem großen Spiegel, in welchem er seine ganze Gestalt sehen kann, und wiederhole die vornehmsten Stellen; wie es verschiedene alte Komiker zu machen pflegten. Der Anblick seiner Person wird ihn lehren, seinen Zügen den Ausdruck zu geben, der sich zu seinem Charakter am besten schickt, und ihn der gehörigen Aktion zu begleiten. Nach und nach wird er ebenfalls die kleinen Unvollkommenheiten der Natur und die frühzeitig angenommene Gewohnheiten, die fast eben so feste Wurzel schlagen, ablegen oder verbessern. In diesem Betracht ist Demosthenes ein unvergängliches Muster für Beschämung des Nachlässigen und zum Ruhm des Fleißigen.

Bei diesem Studiren seiner Person muß er sich keinen andern Schauspieler zum Muster wählen, wenn auch derselbe die dramatischen Vollkommenheiten in einem noch so hohen Grad besaß; es wäre denn, daß er dieselbige Rolle machte; sonst würde die Nachahmung eben so gefährlich seyn, als wenn ein Maler einen großen Meister kopiren will, ohne die Regeln des Ausdrucks und die Bewegung der Muskeln zu kennen. Man muß hier auch alle Arten der Nachahmung anderer vermeiden. Der niedrigen Bosheit mag diese Kunst noch so sehr gefallen, sie mag vielleicht dann und wann von Berufünftigen wider Willen Beyfall erzwingen — dennoch gereicht sie der Schaubühne zur Unehre. Ihre Grundsätze sind falsch, ihre Wirkungen unmenschlich,

lich, und dem Schauspieler, der Gebrauch davon macht, nachtheilig; denn wie kann der den rechten Weg wandeln, der stündlich seines Nächsten Fehler auffucht?

Ich will hier der unendlichen Mannigfaltigkeit derer Töne nicht erwähnen, deren die Stimme fähig ist, und von denen man bey verschiedenen Gelegenheiten die Anwendung machen muß, um die große Menge von Gesinnungen, die bey dem Studiren der theatralischen Stücke vorkommen, gehörig vorzutragen. Ich bin überzeugt, daß es unmöglich ist, von diesem Gegenstande alles so vollständig zu sagen, daß zur Erläuterung desselben nichts übrig bleiben sollte; aber eben so unmöglich ist es auch vielleicht, alle die angeführten besondern Vorschriften in Uebung zu bringen. Die Natur formirt bey der Bildung des Menschen selten zwey Personen, die auch nur in den kleinsten Theilen einander ähnlich wären. Sehr selten findet man zwey Gesichter, die eine starke Aehnlichkeit mit einander hätten, aber nie hat man vermuthlich eine so große Gleichheit gefunden, daß sie nicht zu unterscheiden gewesen wären. Eben diese bewundernswürdige Mannichfaltigkeit beobachtet man an der Stimme, die nie einander völlig gleich ist. Wie kann sich denn jemand für tüchtig halten, die verschiedene Wendungen und Töne, die so vielen Menschen besonders eigen sind, zu bezeichnen, da ein jeder eine verschiedene seinem Genie angemessene und unmitelbar unter seiner Lenkung stehende Stimme hat.

Eben so viele Schwierigkeit findet sich bey der Aktion, und es würde eben so unnütz als unmöglich

lich seyn, wenn man davon besondere Regeln geben wollte. Ein Schauspieler versehe sich nur in dem Enthusiasmus seiner Rolle, ziehe die Natur zu Rath, und ahme ihr nach: Doch muß er in seiner Nachahmung keine zu knechtische Kopien vorstellen, sondern gleich den Malern, die Schattirungen der Natur, so wie es seiner Kunst am zuträglichsten ist, und das Theaterpiel dadurch verschönert wird, heben, oder matter machen. Mit einem Wort, wenn er so agirt, daß er uns überredet, der Charakter den er vorstelllet, sey nicht erdichtet, so wird die Illusion recht vollständig. Alles, was er sagt, wird empfunden, und alles, was man sieht und höret, für eine wahre Aktion, und für die Sprache der Seele gehalten.

Da der Schauspieler inzwischen von der Kunst so viele Beyhülfe entlehnen muß, als nur mit der Natur seiner Profession zusammenstehen kann, so möchte ich ihm wohl rathe, sich von einigen der berühmtesten griechischen und römischen Statuen, Büsten u. s. w. Kenntniß zu erwerben. Ein Schauspieler in London hat dazu die schönste Gelegenheit, wenn er die königliche Akademie oder die Gallerie des Herzogs von Richmond besucht. Gedachter Herr hat aus patriotischem Geiste vieles auf die Verbesserung und Verschönerung des Geschmacks des Publikums verwandt. Ihm hat sein Vaterland die Stiftung einer Bildhauerschule (School of Statuary) *) in einem Zeitpunkte zu verdanken, da die Künste ohne königlichen Beschützer waren.

Besonders

*) Als der Herzog von Richmond auf seinen Reisen 1755 durch Florenz kam, kaufte er die ganze Schule des Angelo

Besonders empfehle ich folgende:

Für die Männer

Die beyden Antinous,
Den Farnesischen Herkules,
Den Apollo Belvidere,
Den Medicaischen Apolla,
Den Caracalla,
Die fechtenden und
sterbenden Fechter.

Für die Frauenszimmer.

Die Medicaische Venus,
Die Venus Calipadia,
Diana,
Flora und
die Grazien a).

Ich habe obige als einige der vortheilhaftesten in
Ihrer Art, in Ansehung ihrer verschiedenen Aus-
drücke, ausgezeichnet. Wenn der Schauspieler
diese hinlänglich studirt, Ihre verschiedene Attitüden
ohne Zwang angenommen, und sich mit der Rich-
tigkeit

gelo in Skulptur um einen sehr hohen Preis; und er-
öffnete mit diesen und andern Antiken, u. d. gl. nach sei-
ner Zurückkunft eine Gallerie in seinem Pallaste zu
Whitehall, in London, zum Unterricht junger Künstler,
denen er jährlich zwey Medaillen, für das beste Modell
aussetzt. Diese Gallerie ward einige Jahr vor Errichtung
der königlichen Akademie eröffnet, und wird noch immer
von Liebhabern der Alterthümer und Seltenheiten bes-
ucht, die sie ohne die geringste Kosten besehen können.
b) Auch dem deutschen Schauspieler, der sich in Residen-
zen aufhält, wird es nicht an Gelegenheit fehlen, sich
diese Kenntnisse zu erwerben. Es mangelt an den deut-
schen Höfen an Sammlungen von Statuen u. s. f. nicht.

tigkeit und Wahrheit ihrer Grundsätze bekannt gemacht hat; so kann er in ihren untergeordneten Verbindungen so leicht nicht irren. Mit einem Wort, die Biegsamkeit des Körpers, die Tragung der Glieder, so, daß sie einander nicht hindern, oder durch scharfe und stumpfe Winkel getheilt scheinen, machen die ganze Annath aus, und geben ihnen das, ich weiß nicht was, welches bey der ganzen Aktion so sehr bewundert wird.

Da man größtentheils durch Fleiß zur Vollkommenheit gelangt, so muß es ein Schauspieler, der in der Profession, zu der ihn Genie und Neigung treiben, vortreflich zu werden sucht, an keiner Aufmerksamkeit fehlen lassen. Nach diesem Grundsatz muß er beständig dahin sehen, daß er, auch an den Abenden, wo er keine Rolle zu spielen hat, so selten als möglich von dem Schauspieler wegbleibt, besonders aber denn nicht, wenn diejenigen, die ihn übertreffen, ähnliche Rollen mit den seinigen spielen. Ich weiß es gar wohl, wie hart diese Lehre eingeht — der so genannte Handwerksneid herrscht bey allen Künsten und Gewerben — man gesteht einem andern ungern einen Vorzug zu; aber das muß man doch zugeben, daß die Stimme des Publikum und die Direktors, die, wie kein Schauspieler leugnen wird, bey Besetzung der Rollen ihren Nutzen verstehen; die Vorzüge eines Akteurs richtig beurtheilen. In diesem Falle muß derjenige, der in einer Rolle nicht so geschickt als ein anderer ist, nothwendig die Stimme, die Stellungen, die Einsichten des Geschicktern auf das genaueste beobachten, nachahmen, was nach den

den vorhin angeführten Regeln Beyfall verdient, und verwerfen, was zu tadeln ist. Dieser Geist der Macheiferung ist das sicherste Mittel, die Vorkommenheiten eines Nebenbuhlers herunterzusehen, sich über ihn zu erheben. Dieses Mittel ist zugleich ädel, männlich und nützlich, und weit wirksamer, als ohnmächtige Stricheleyen und heimliche Verläumdungen, die zwar nichts ungewöhnliches, aber von vernünftigen Leuten für das erklärt werden, was sie sind.

Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle des verstorbenen Herrn Powel, Schauspielers und Miteigenthümers des Coventgardentheaters zu gedenken; eines Mannes, der bey seinen Mängeln, als Schauspieler betrachtet, nicht beschuldigt werden kann, daß es ihm an Neigung für seine Kunst oder Aufmerksamkeit auf dieselbe gefehlet habe. Ich weiß, daß er in der besten Jahreszeit fürs Theater, und da man seiner kaum entbehren konnte, von Bristol nach London gekommen ist, um den Herrn Barry als König Lear spielen zu sehen. Die Unpartheylichkeit, mit der er nachher von diesem berühmten Schauspieler redete, gereicht ihm eben so sehr zur Ehre, als sein Eifer vollkommener zu werden. Denn als er gefragt wurde, wie er ihm gefiele, so antwortete er: „So gut, daß ich zufrieden seyn werde, falls ich ihm nur denn, wenn ich seine Erfahrung erlangt habe, gleichkomme.“

Ich habe bisher von den Vortheilen eines guten Gedächtnisses nur obenhin geredet, ich muß also davon noch etwas hinzusetzen. So nützlich dasselbe auch allen freyen Künsten und mechanischen

Handhierungen ist, so ist es doch vielleicht keineswegs nöthiger als einem Schauspieler; denn obgleich das Gedächtnis allein nicht alle andere Vorzüge ersetzt, so kann er doch ohne dasselbe zu keinem andern dem Grund legen. Der sich dessen, was er sagen soll, nicht vollkommen erinnert, der weiß gewiß nicht, wie er es sagen soll. Und so ungereimt es seyn würde, wenn man behaupten wollte, es könne jemand eine Rolle spielen, weil er sie aus dem Gehör erlernt hätte, eben so thöricht ist es, wenn man sich vorstellen wollte, der geschickteste Schauspieler könne sie auch nur erträglich spielen, wenn er sie nicht gelernt hat.

Warum gefällt uns ein Stück gemeinlich besser, wenn wirs aufführen sehen, als wenn wirs lesen? Darum, weil dort die Illusion besser unterhalten wird, als hier; dies geschieht aber vorzüglich, wenn die Personen das Stück vollkommen gut im Gedächtnis haben. Derjenige, der einen Charakter oft gespielt hat, ist wegen der Worte nicht mehr verlegen; er hat sich eine Hauptarbeit vom Halse geschafft, und kann nun seine Aufmerksamkeit mit verdoppelten Kräften auf die Empfindung und den Anstand richten, und daher gelingt es ihm auch gemeinlich darinn. Mit einem Wort, der Vortheil eines guten Gedächtnisses ist der erste Schritt zur guten Vorstellung eines Charakters — fehlt es daran, so fühlt der Schauspieler mehr sich selbst als seinen Charakter, die Leidenschaften des Helden schwellen ihn nicht auf, das Ruhrende eines Liebhabers macht ihn nicht weich, ihn ängstet bloß die Furcht, Gedächtnisfehler zu begehen.

Wenn

Wenn es in diesem Augenblick möglich wäre, daß der Schauspieler sich in einen Zuschauer verwandeln könnte, so würde er es einsehen, wie sehr er die Illusion stört, und wie ungereimt es ist, in der Hitze der Leidenschaften sich einhelfen zu lassen; ein solcher Anblick sein selbst würde vielleicht das sicherste Mittel zu seiner Besserung werden — er würde denn das Gedächtniß nicht als eine Niederlage von Worten, sondern als die große Quelle betrachten, aus welcher er sehr viel Schönes und Erhabnes seiner Kunst schöpfen kann, und würde mit Churchill „die Fehler der Unachtsamkeit hassen, die den unterbrochnen Verstand aufdecken, und beweisen, daß alles Erdichtung ist.“

Mit dem Gedächtnisse ist noch etwas verbunden, worauf die Wahrheit der Vorstellung gar sehr beruhet, nemlich: die Nothwendigkeit, daß ein Schauspieler sich den wesentlichen Inhalt aller übrigen Rollen, besonders derer, die mit ihm in einem Austritt vorkommen, eben so gut als seine eignen Worte bekannt mache. Man denkt vielleicht, als ob einem Schauspieler hiemit eine zu schwere Last aufgelegt würde; allein das, was in dem vorigen Kapitel von der genauen und frühzeitigen Bekanntschaft mit den dramatischen klassischen Schriftstellern gesagt ist, wird ihm diese Arbeit so erleichtern, daß es wahrscheinlicherwise gnug seyn wird, wenn er bey dem Studiren seiner Rolle das Stück nur einmal überliefert: denn der wird, so lange er lebt, ein mittelmäßiger Schauspieler bleiben, der nur blos aus dem Stichwort weiß, wenn er reden muß.

„Ich gebe der Stärke dieser Gründe Beyfall,“ spricht ein Schauspieler, „ich sehe die Vortheile des Gedächtnisses deutlich ein — aber zum Unglück hab ich den schlechtesten Kopf von der Welt, et was zu fassen.“ — Dies ist unter zehnmal viels leicht, neunmal die Sprache der Trägheit. Ich gebe es gern zu, daß in dem Gedächtnisse ein großer Unterschied ist, in sofern, daß, was dem einen eine Belustigung, dem andern die schwerste Arbeit ist: aber durch eine fleißige Übung läßt sich dieses, wo nicht aus dem Grunde, doch ziemlichmaßen heben. Ein Schauspieler, der diesen Fehler hat, muß sich nur nicht mit dem Manne messen, der ein gutes Gedächtniß hat, sonst wird er jede Stunde, die er mehr zum Memoriren verwendet, ein Opfer nennen; er muß vielmehr seinen Fleiß verdoppeln, ihm nachzukommen. Er wende so viel Zeit und Aufmerksamkeit auf das Studiren der Bühne überhaupt, als nöthig ist, darinn vollkommen zu werden. Besonders aber nehme er sich mehr Zeit zu den Rollen, die er hauptsächlich spielt, als zu den andern, und so wie er nach und nach zunimmt, setze er sich ein großer Tagewerk vor. Durch die Übungen werden alle unsere Kräfte stärker, und das Gedächtniß vielleicht am meisten.

Der sich daher über den Mangel desselben beklagt, der beklagt nur seinen Mangel an Fleiß, denn wenn ihm gleich das Memoriren schwerer, als andern wird, so wird er es sich doch durch die Übung erleichtern b).

28. Kap.

b) Es ließe sich von dem, was zu einem guten Schauspieler erfordert wird, noch sehr vieles sagen. Doch derjenige,

28. Kapitel.

B e s c h l u ß.

Ich habe unnehro alles gesagt, was ich hauptsächlich zur Bildung eines Schauspielers, der gern den Gipfel seiner Kunst erreichen, und sie nach gewissen und freyen Grundsätzen kennen will, nöthig erachte. Ehe ich aber diese Materie schliesse, muß ich noch einige Beobachtungen hinzuthun, die sich unmittelbar auf das Privatleben und den Umgang beziehen.

Ich sehe es zum voraus gar wol ein, welcher Unterschied sich zwischen dem öffentlichen und besondern Charakter, wegen der großen Schwierigkeit, Letztern recht zu kennen, und wegen der allgemeinen Vernachlässigung desselben, wenn man ihn kennen, finden müsse. Ich will daher auch diese Einschränkung nicht aus der Acht lassen, und nur solche Theile es einen berühren, als auf den andern einen Einfluß haben, das übrige aber dem Richterstuhl überlassen, vor welchem alle Handlungen eines Menschen, die keiner obrigkeitlichen Erkenntniß unterworfen sind, beurtheilt werden müssen, — seinem eignen Gewissen.

P 4

Wenn

jenige, der seine Kunst studirt, und darinn vollkommen zu werden wünscht, wird es gewiß nicht unterlassen, alle kritische und dogmatische Schriften, die vom Theater heraus kommen, zu lesen. Der Schauspieler des Herrn Remond de Saint Albin, ist im ganzen sehr belehrend, aber auch die kleinen kritischen Blätter, die Dramaturgien, und wie sie sonst genannt werden, werden ihm in dieser und jener Rolle manche nützliche Bemerkung mittheilen.

Wenn gleich ein Schauspieler gewissermaßen, gleich wie ein König von England abgehalten werden kann, einen Fehler zu begehen, indem er die Worte seines Dichters nicht verändern oder verbessern darf, so giebt ihnen doch das Ansehen und Erhabne, die Würde und der Anstand, mit dem er sie begleitet, Kraft und Nachdruck. Der Schauspieler sollte eigentlich von eben dem Feuer, das den Dichter entzündete, begeistert seyn, und die Stelle, welche Lehren für den Zuhörer in sich fassen, durch seine Beurtheilungskraft und Gefühl, wie ein freundschaftlicher und kluger Kunstrichter, heben. Aber wie gelangt er dazu? Nicht bloß durch die im vorigen Kapitel angegebne Regeln, sie können ihm zur Behülfedienen, aber völlig hinlänglich sind sie nicht. — Und wie denn? Dadurch, daß er den Einfluß und das eigenthümliche der Tugend selbst in seiner Brust empfindet, weil es ihm sonst an Kraft fehlt, sie andern mitzutheilen; daß er die artigsten und vernünftigsten Gesellschaften besucht, zu denen er Zutritt erhalten kann, und seinen Fähigkeiten beständigen Zwang anthut. Mit einem Wort, daß er von seinem Stande so enthusiastisch eingenommen ist, nichts vor zu schwer, nichts vor zu theuer erkaufte zu halten, was zur Verschönerung und zur Würde desselben, abzweckt. Man ist seit langer Zeit fast durchgehends der Meinung gewesen, daß das Theater bey weitem noch nicht die vollkommenste Tugendsschule sey, und vielleicht hat man mehr als zu viel Recht. Ich will mich nicht auf besondere Umstände einlassen, nur so viel will ich behaupten, daß jemeher der Zuschauer durch seinen

seinen Wandel und Umgang diesen allgemeinen Charakter, den man dem Theater beylegt, unterstützt, desto mehr Fesseln legt er seinen Fähigkeiten an, desto mehr Hindernisse wirft er seinen Bemühungen in den Weg. (Die Moralität will gar beyseits sehn). Die Talente eines Ausschweifenden verlieren dadurch sehr viel, er verdirbt seine Zeit, er entkräftet seine Geschicklichkeit, er schwächt seine Gesundheit. Diese Umstände sind einem jeden hinderlich, sich in irgend einem Stücke Beyfall zu erwerben, wie vielmehr stehen sie dem theatralischen Ruhm im Wege; dieser Geliebten, die von einer so scheuht und sonderbaren Denkart, daß sie verlangt, er solle den Grazien, so wie den Künsten opfern, und ihm ihre Reize nicht übergiebt, ehe die Bedingungen erfüllt sind, von denen sie schwerlich eine fallen läßt.

Ein guter moralischer Charakter hat auch andere Vortheile, zu denen er, eigentlich zu reden, nach den Grundsätzen der Kunst kein Recht hat; oft verlangt ein Schauspieler von mittelmäßigen Gaben, dadurch der Zuschauer Gunst, Schutz und Hochachtung. Alle diejenige, welche das Theater kennen, werden sich solcher Beispiele erinnern. Die Tugend hat eine so mächtige Kraft, daß sie unabhängig von ihrem besondern Einfluß auf die Seele des Besizers, sich Bewunderer in allen Himmelsgegenden erwirbt; ich glaube auch nicht, daß jemals ein Volk so völlig ausschweifend gewesen wäre, das ihr nicht geopfert haben sollte; es wäre denn, daß es durch ein besonderes Interesse davon abgehalten worden wäre.

274 Grundsätze der dramatischen Critik.

Höret dies, ihr Söhne und Töchter des Theater, und sehet, wie nöthig es aus politischen Gründen ist, auf einen guten Privatcharakter einige Aufmerksamkeit zu verwenden. Lasset euch nicht durch die Stärke des Beispiels an der einen, oder durch das Brandmal der Unwissenheit an der andern Seite, in die Irre führen. Ein guter Name ist bey beyden Geschlechtern, das schätzbarste Kleinod der Seele; er giebt dem Stande eines Schauspielers Würde und Achtung, so wie der Mangel desselben auch einen Geistlichen mit Schande bedeckt.

Obgleich die Vermeidung eines ausschweifenden Lebens gar sehr auf den Schauspieler selbst ankommt, so haben doch auch die Directeurs durch die Einführung der Benefizabende dazu ungemein beigetragen. Ist mir Recht, so hat diese Gewohnheit im Anfang dieses Jahrhunderts ihren Ursprung genommen, und die erste Absicht derselben gieng dahin, den vornehmsten Schauspielern zum Dank für ihre Arbeit eine Erkennlichkeit zu bezeugen; nach und nach wurden sie allgemeiner, und da vermuthlich die Directeurs sahen, daß sich an solchen Abenden das besondere Interesse des Schauspielers mit dem zufälligen Vortheil verband, so machten sie es zu einer unumstößlichen Regel, die beste Jahreszeit vor sich zu behalten, die übrige Tage aber unter den Spielern nach ihrem Range auch zuweilen nach Gunst zu vertheilen. Durch dieses Prädicament wurde den Schauspielern ihr wöchentlicher Gehalt beschnitten, und sie genöthigt zu Ergänzung desselben, für eine reichliche Einnahme an den Benefizabenden zu sorgen; zu dem Ende mußten sie ihre Bekanthschaften,

Schaften, so viel möglich zu erweitern suchen. Dieses kostete Geld, und verleitete zu Ausschweifungen. Einer, der auf andere Art unabhängig ist, bleibe nicht immer bey der Erwartung jährlicher Gunstbezeugungen, seinem Charakter treu, wie viel weniger derjenige, bey dem sein und seiner Familie hauptsächlichlicher Unterhalt nur gar zu oft darauf beruhet. Kurz, diese Einrichtung öffnete vielen bösen Gewohnheiten die Thore: Man gieng mit der Zeit mehr auf die Benefizienjagd, als man sich um die wahren Pflichten des Standes bekümmerte, und wenn der Schauspieler die Mühe, die er sich gab, ein bon vivant zu werden, auf diese verwendet hätte, so würde er eine Zierde der Bühne geworden seyn.

Diese Gewohnheit währet noch, aber „es ist,“ wie Shackspeare bey einer andern Gelegenheit sagt, eine Gewohnheit, deren Abstellung mehr Ehre machen würde, als ihre Ausübung.

Ich habe noch eins zu erinnern, das die Direktors angehet, und welches, wenn man es auf vorigen Fuß setzte, nach meinem Dänken, wo nicht zur Moralität, wenigstens zur Verfeinerung und Politur des Theaters beitragen würde; ich meine, die Erlaubniß, eine auserlesene Anzahl Herren vom Stande aufs Theater zu lassen. Ich rede gar nicht von einer Erlaubniß ohne Unterschied; die mancherley Unordnungen und Unanständigkeiten, dazu sie Gelegenheit geben kann, sehe ich gar wohl ein; wenn es aber nur einer gewissen Anzahl Unterzeichneten nach der Reihe, oder Leuten von der großen Welt, die keine Hindernisse verursachten, verstatet würde, so bin ich gewiß versichert, diese Einrichtung würde ihren besondern Nutzen haben.

Wie

Wie man in vorigen Zeiten diese Gefälligkeit sparsam erteilte, so sah man die gute Wirkung davon. Viele Schauspieler, die sonst wenig Gelegenheit hatten, mit Leuten vom Stande umzugehen, und ihre Manieren und Anstand beobachteten, nahmen von ihnen das ungezwungene Wesen und Betragen an, das die Theorie allein nie geben kann. Sie hatten Gelegenheit ihren Umgang auch außer dem Theater fortzusetzen, und diejenigen unter ihnen, die sich durch ihre Aufführung zu empfehlen wußten, erwarben sich viele schätzbare und nützliche Bekanntschaften.

Denn wenn man gleich bey der Hurtigkeit des Gesprächs im freundschaftlichen Umgang diejenige Genauigkeit, die der theatralische Dialog erfordert, nicht beobachten kann, so erlernt man doch in diesem Umgang einen gewissen vorzüglichen Witz, und eine ächte Beredsamkeit, die zur Verbesserung des Styls weit mehr Hülfe leisten, und ein geistreicheres Muster der Nachahmung sind, als wenn man im Kabinet alle Kräfte zusammennimmt. Jene glückliche Wendungen, jene nachdrucksvolle wichtige Redensarten, die in einer aufgeweckten Gesellschaft vorkommen, jene angenehme Würde im Anstand, die Personen von der großen Welt besonders eigen ist, werden von der Aufmerksamkeit dessen aufgefangen, dem sie durch den Umgang gewöhnlich werden, und unvermerkt macht er sie sich zu eigen: denn so wie unsre Sinnen natürlicherweise den Eindruck der Bilder behalten, die sich ihnen gewöhnlich darstellen, so können wir es fast in unserer Sprache und Betragen

kräften nicht vermeiden, von denen, mit denen wir gewöhnlich umgehen, einige Züge anzuehmen.

Der berühmte Schauspieler Wilkes, der, in Ansehung der theatralischen Eleganz und des Ansehens, ein vorzügliches Muster seiner Zeit war, hatte diesem Umgang sehr vieles zu verdanken. Denn da er unter allen Schauspielern vielleicht am meisten mit Personen vom ersten Range umging, so war er auch auf der Bühne am wenigsten Schauspieler. Zu den vielen bekannten Zeugnissen von dieser Sache will ich nur eines von einem jüngst verstorbenen großen Mann hinzusetzen, den seine Bekanntschaft beständig für einen so guten Kunstrichter über den guten Ton als über die Gelehrsamkeit gehalten haben. Dieser erzählt alles, was Wilkes auf dem Theater gethan, und wenn es noch so unbedeutende Dinge betroffen, wenn er die Handschuh angezogen, auf die Uhr gesehen, sich auf sein spanisches Rohr gelehrt, oder Toback genommen — alles sey mit einem so ungezwungenen Anstande und Lebensart geschehen, alles sey der natürlichen Stellung eines Mannes vom Stande so gleich gewesen, daß ein jeder Charakter, den er vorgestellt, einen Schein der Wirklichkeit gehabt habe.

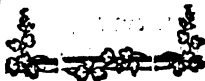
Vielleicht scheint es manchen, als habe ich mich in dem erteilten Unterricht gar zu sehr mit Kleinigkeiten beschäftigt; aber man erinnere sich, daß man durch eine Verbindung derselben zur Vollkommenheit gelangt. Denn ein Schauspieler hat sehr viele verschiedene theils ins Kleine fallende Eigenschaften zu beobachten, davon die kleinste Unterlassung in manchen Fällen die rührendsten Auftritte verderben

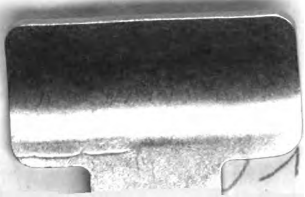
ben kann; dahingegen wird derjenige in jeder Prosektion bemerkt, gerühmt und für vortreflich geschätzt, der sich eine vollkommene Einsicht auch in den kleinsten Stücken derselben erworben hat. Die Ueberzeugung hievon gab dem Michael Angelo Anlaß, als sich einer seiner Schüler wunderte, wie ein Paar Striche ein Gemälde so erstaunend verändert hätten, auszurufen: „eben diese geringschätzende Striche machen den Unterschied zwischen dir, und Michael Angelo.“

Ich habe nun die Grenzen meiner Abhandlung erreicht. So gern ich in derselben mich nach Möglichkeit über alles verbreiten wollen, so sehr weiß ich mir zu bescheiden, daß ich viele zum theatralischen Unterricht gehörende Kleinigkeiten übergangen bin. Entwischt sind sie mir freulich nicht; nur fand ich es schwer, ja unmöglich, sie einzeln so deutlich vorzutragen, daß der Leser meinen Ideen folgen könnte. In dergleichen Fällen giebt Shakespear die Lehre. Laßt eure eigne Klugheit euer Führer seyn; und gewiß, wenn dem Schauspieler diese fehlt, so sucht er aus den vollständigsten schriftlichen Unterweisungen vergebens, sich Rathes zu erholen.

B
63

E n d e.





189691-10

