



## 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:

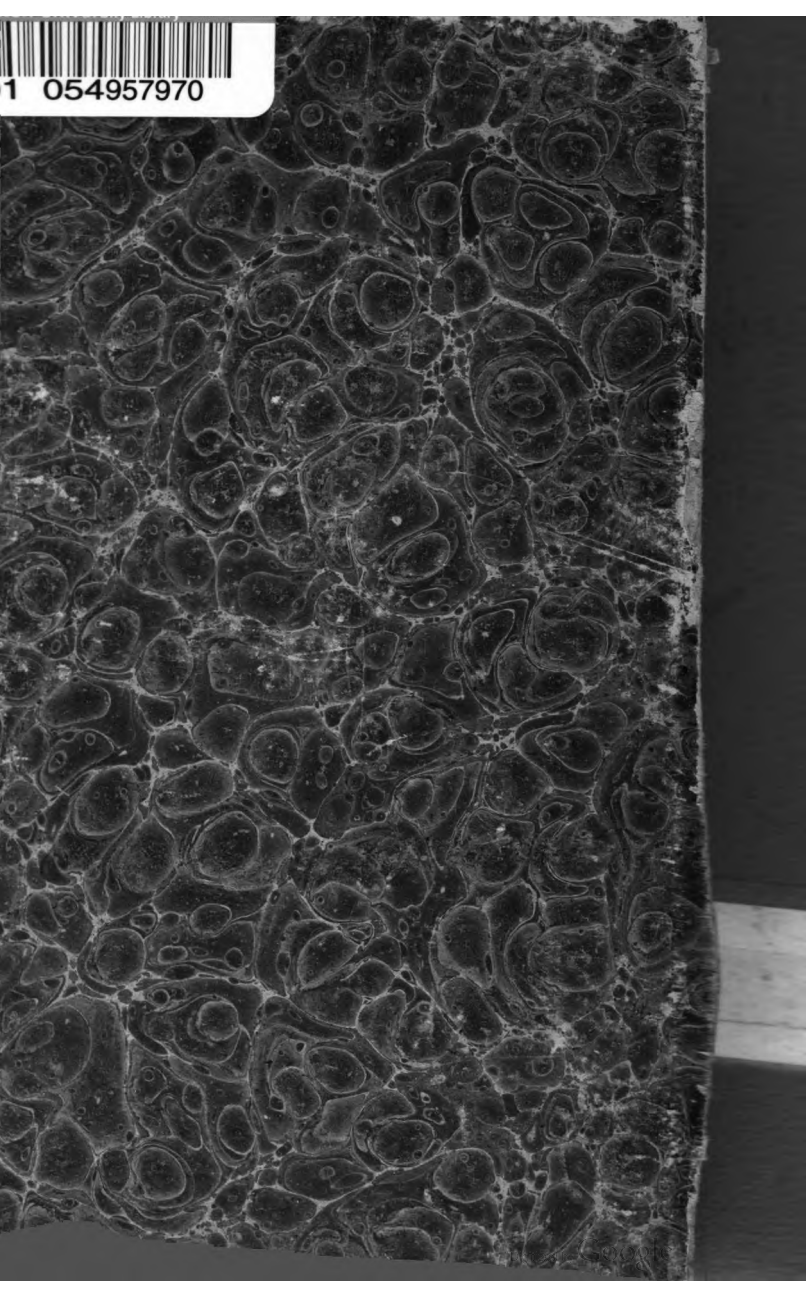
- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an 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.



1 054957970









1275

Theorie  
der  
Schauspielkunst.



Leopold Moltke.



Theorie  
der  
Schauspielkunst,

von

L. E. Kürnagel,

großherzoglich badischem Hofchauspieler.



---

Heidelberg,

Druck und Verlag von August Oswald's  
Universitäts-Buchhandlung.

1836.

RECAP)

30107

.904

Ihrer  
Königlichen Hoheit  
der  
durchlauchtigsten Frau Großherzogin  
Sophie von Baden.

---

1957-15



**Durchlauchtigste Frau Großherzogin!**  
**gnädigste Fürstin und Frau!**

geschmückt mit den edelsten Tugenden der Weiblichkeit,  
den liebenswürdigsten Eigenschaften der Fürstin und  
dem geläutertsten Sinne für Wissenschaft und Kunst,  
würdigten Ihre Königliche Hoheit auch die  
dramatische Höchst ihres besonderen Schutzes. Um  
so mehr ermuthigte die tiefe Verehrung für Ihre  
erlauchte Person den Verfasser, Ihrer Königlichen  
Hoheit diesen dramaturgischen Versuch ehrerbietigst  
zu Füßen zu legen. —

Wenn der Verfasser gleich nicht ohne Scheu es wagt, Höchsthrem prüfenden Blicke denselben zu unterwerfen, so verschwindet jene dennoch vor der beruhigenden Zuversicht, daß Höchstdieselben diese Arbeit mit der Ihnen eigenthümlichen Milde und Nachsicht zu beurtheilen geruhen werden.

Mit tiefster Ehrerbietung

Ihrer Königlichen Hoheit

unterthänigst gehorsamster,

Chürnagel.

Mannheim, am ersten August 1834.

## Vorerinnerung.

---

Obgleich vieles Beherzigenswerthe über die Schauspielkunst in ganzen Werken und einzelnen Flugschriften für den Darsteller vorhanden ist, so hat es bis jetzt dennoch an einem zusammenhängenden Ganzen, an einer eigentlichen Theorie derselben, im wahren Sinne des Wortes, gemangelt. Der im Jahre 1825 erschienene „Versuch einer systematischen Anleitung zur Deklamazion“ ermunterte den Verfasser desselben in der Folge, die übrigen Bestandtheile der Schauspielkunst ebenfalls zu entwickeln, und Alles zusammen zu einer Theorie auszubilden, um Denjenigen, welche sich der Bühne widmen, durch eine möglichst vollständige Zusammenstellung alles Dessen, was ihnen für ihren Beruf zu wissen unmittelbar nothwendig ist, nach Kräften nützlich zu sein. — Was von der systematischen Anleitung zur Deklamazion dem gegenwärtigen Zwecke entsprach, ist hier, jedoch mit den nöthigen Zusätzen und Veränderungen, beibehalten; sowie das über die Schauspielkunst hier und da bereits vorhandene Gute und Unwiderlegbare nicht unbeachtet gelassen. Zugleich hat der Verfasser sich bestrebt, diesen Versuch, durch Vermeidung aller unnützen positiven Vorschriften, so praktisch als möglich zu machen, und die nämliche Kürze in der Behandlung des Stoffes, wie bei dem früheren Werkchen, beobachtet. Denn es ist auf der einen Seite sein Wunsch,

durch gedrängtere Zusammenstellung die Uebersicht im Allgemeinen zu erleichtern, und auf der andern, dem jüngeren Schauspieler dadurch Gelegenheit zu eigener Reflexion zu geben, deren Anwendung sein schwieriger Beruf ihm im höchsten Grade zur Pflicht macht, und ohne welche jede Weitschweifigkeit doch von keinem wahrhaft praktischen Nutzen sein dürfte. Dieser Zweck veranlaßt daher die Bitte, es nicht bei dem bloßen Durchlesen dieses kleinen Handbuchs bewenden zu lassen, sondern dem Inhalt desselben eigenes Nachdenken und Studium zu widmen. Wo die ausgesprochenen Ansichten nicht einleuchtend genug sind, mag dann ein verständiger Kunstfreund, dessen der angehende Schauspieler für seine schwierige Laufbahn zu jeder Zeit und so sehr bedarf, ihm jene berichtigen helfen.

In Betreff der S. 31 u. ff. angeführten Literatur ist noch schließlich zu bemerken, daß sie die werthvolleren dramaturgischen Schriften und Abhandlungen jüngster Zeit nicht umschließen konnte, weil das Werkchen nicht mehr in des Verfassers Händen war, und bei dem Beginn des Druckes jene nicht mehr eingeschaltet werden konnten.

Indem nun der Verfasser den zahlreichen Freunden der Schauspielkunst diesen Versuch zu einer Theorie derselben übergiebt, bescheidet er sich gern, daß noch Manches zu wünschen übrig geblieben, und wird sich lebhaft freuen, wenn es in der Folge einem Tüchtigeren vorbehalten ist, eine, dem Gegenstande vielleicht angemessenere, Form zu wählen, die Lücken auszufüllen, zu berichtigen, wo es nöthig war, mit einem Worte, das Bessere zu leisten. —

# Allgemeine Uebersicht.

## Theorie der Schauspielkunst.

### Einleitung.

Begriff und Zweck einer Theorie der Schauspielkunst.

Allgemeine Grundsätze.

### Elementarlehre.

	Seite
<b>A. Subjektive Eigenschaften und Fähigkeiten . . . . .</b>	<b>7</b>
<b>I. Geistige: . . . . .</b>	<b>7</b>
1) Phantasie.	
2) Gefühl.	
3) Beurtheilungsvermögen.	
4) Darstellungsgabe.	
5) Gedächtniß.	
6) Beobachtungsgabe.	
7) Besonnenheit, und die, ihr verwandte, Geistesgegenwart.	
<b>II. Körperliche Eigenschaften: . . . . .</b>	<b>16</b>
1) Gefällige Gestalt.	
2) Gutes Organ.	
3) Gesunde Körperbeschaffenheit im Allgemeinen.	
<b>B. Vor- und Hilfskenntnisse . . . . .</b>	<b>23</b>
<b>I. Vorkenntnisse: . . . . .</b>	<b>23</b>
1) Gründliche Kenntniß der Muttersprache.	

- 2) Metrik.
- 3) Bekanntschaft mit älteren und neueren Sprachen, insbesondere der französischen.
- 4) Geschichte, Erdbeschreibung, Mythologie und Alterthumskunde.
- 5) Logik.

## II. Hilfskenntnisse; . . . . . 28

- a) Solche, welche theils intellektuell sind, und zugleich den Sinn für das Schöne ausbilden helfen, theils in die Klasse technischer Kenntnisse überhaupt gehören:
  - 1) Aesthetik.
  - 2) Psychologie und Physiognomik.
  - 3) Technische Kenntniß der Künste und Handwerke.
  - 4) Studium der Antiken.
  - 5) Das Wissenschaftliche der Zeichenkunst.
  - 6) Einige musikalische Kenntniß.
  - 7) Dramatische Geschichte.
  - 8) Ausgebreitete Belesenheit.
- b) Hilfskenntnisse, in Rücksicht der körperlichen Ausbildung:
  - 1) Der Tanz.
  - 2) Das Fechten.
  - 3) Das militärische Exerzizium.
  - 4) Das Reiten.
  - 5) Das Voltigiren, (Turnen).
- c) Bekanntschaft mit den allgemein angenommenen Regeln der feinen Lebensart.

## M e t h o d o l o g i e.

- A. Herrschaft über die Sprache im Allgemeinen, (Deklamazion, vornehmlich in rhetorischer Hinsicht). . . . . 37

Begriff und Zweck der Deklamazion. — All-	Seite
gemeine Grundsätze. —	
Besondere Grundsätze, in Hinsicht auf Dekla-	
mazion:	
I. Regeln für die Deutlichkeit. . . . .	44
1) Das Lautsprechen an und für sich selbst.	
2) Die reine Aussprache der Laute.	
3) Artikulation.	
4) Vermeidung des allzuschneilen Sprechens.	
II. Hauptregeln zur Erhaltung und	
Beförderung des Wohllautes. . . . .	53
III. Lehre vom Tone. . . . .	55
1) Umfang der Stimme.	
2) Akzent.	
a) Sylben- oder Wortakzent.	
b) Redeakzent.	
c) Empfindungsakzent.	
3) Modulation der Stimme.	
a) Tonbiegung.	
b) Tonfall.	
4) Stärke und Schwäche der Stimme.	
5) Malerei der Stimme.	
IV. Das Zeitmaß, (Tempo). . . . .	102
V. Die deklamatorischen Pausen. . . . .	105
1) Oratorische.	
a) Verständlichkeitspausen.	
b) Verstandespausen.	
2) Emphatische Pausen, (Gefühlspausen).	
3) Prosodische Pausen.	
a) Cäsur-	
b) Endpause.	

B. Herrschaft über den Körper: . . . 114 Seite

I. in Rücksicht der Haltung überhaupt  
und der Wohlstandigkeit. . . . 114

Allgemeine Grundregeln.

Spezielle Regeln.

- 1) Das Stehen.
- 2) Das Gehen.
- 3) Die Art, sich niederzulassen, zu sitzen  
und aufzustehen.
- 4) Die Verbeugung.
- 5) Weiterer Gebrauch des Hauptes, der  
Arme und Hände.

II. in Rücksicht des mimischen Aus-  
druckes, (Geberdensprache, Mimik). 132

Begriff des Wortes „Geberdensprache.“  
Allgemeine Grundsätze. —

Verschiedene Gattungen der Geberden-  
sprache:

- 1) die bloß begleitende,
- 2) solche, welche organische und mechanische,  
körperliche Veränderungen und Bewe-  
gungen nachahmt,
- 3) die ausdrückende,
- 4) die malende,
- 5) die symbolische.

Besondere Regeln über das ganze Spiel  
der Geberden:

- A. Regeln für die Sprache des Gesichts.
- B. Regeln für das gesammte Geberden-  
spiel.

<b>C. Anwendung der körperlichen Beredsamkeit:</b>	184
<b>I. in Bezug auf die Bühne und Menschendarstellung überhaupt.</b>	184
1) Natur.	
2) Beherrschung der Persönlichkeit.	
3) Streben nach Originalität. — Verbannung des Kopirens und der Manier.	
4) Eigene Empfindung. — Art der Begeisterung.	
5) Festhalten der Rolle. — Uebertreibung. — Dekonomie.	
6) Lebendigkeit des Vortrags. — Verhütung aller Vernachlässigung.	
7) Uebereinstimmung des Vortrags mit den übrigen Personen des Stückes und deren Darstellung.	
8) Sittlichkeit.	
<b>II. in Bezug auf bestimmte Gattungen dramatischer Dichtung.</b>	215
1) Die höhere Tragödie.	
2) Das rein historische Trauerspiel.	
3) Das bürgerliche Trauerspiel und rührende Schauspiel.	
4) Das Lustspiel.	
5) Die Posse.	
6) Die Oper.	
<b>III. auf die Darstellung der einzelnen Gattungen der, auf der Bühne vorkommenden, dramatischen Personen, nach Alter, Stand, Charakter ic. derselben.</b>	234
1) Darstellung des Alters.	
2)       "      der Helden- und Liebhaberrollen.	

3)	Darstellung	der Charakterrollen.	
4)	„	der Anstandsrollen.	
5)	„	der Vertrauten und sekundären Rollen.	
6)	„	der Dienerrollen.	
7)	„	der Naturmenschen.	
8)	„	der Dümmlinge, Bauern und niedrig komischer Rollen.	
9)	„	der Juden.	
10)	Vortrag	des Chors in der Tragödie.	
D. Art des Rollenstudiums. . . . .			261
E. Bühnenschicklichkeit. . . . .			273
F. Art, sich zu kleiden. . . . .			286
Schlußwort. . . . .			295

---

# Einleitung.

---

## Begriff und Zweck einer Theorie der Schauspielkunst.

### Allgemeine Grundsätze.

**U**nter Schauspielkunst (in engerem, eigentlichem Sinne, mit Ausschluß der Scenik) versteht man:

„das Vermögen, eine dramatische Person durch seine eigene ästhetisch vollkommen zu versinnlichen.“

(Der Ausdruck „dramatische Person“ bezieht sich in dieser Erklärung, wie sich von selbst versteht, nur auf solche Rollen, bei welchen es auf eine wirkliche Charakter schilderung ankommt; denn alles Uebrige gehört nicht in das eigentliche Gebiet der

Schauspielkunst, sondern bleibt nur reine, durch Uebung erworbene, mechanische Fertigkeit.)

Der Beruf des Schauspielers erheischt also, daß in der Phantasie des Dichters vorhanden gewesene Bild mit seiner eigenen richtig aufzufassen, und zu einer so vollständigen, äußeren Anschauung zu bringen, daß die Einbildungskraft des Anschauenden von dem nämlichen Bilde erfüllt, und auf diese Weise eine absolute Täuschung hervorgebracht werde.

Den beiden Grundprinzipien aller schönen Künste, der Wahrheit und Schönheit, huldigend, bestände demnach das ganze, aber große Geheimniß der dramatischen Kunst darin, die Natur stets getreu, jedoch unter Beobachtung der Gesetze des Schönen, wiederzugeben.

Um dieses Ziel vollkommen zu erreichen, ist es zuerst nothwendig, daß dem Schauspieler die Natur die dazu erforderlichen Hilfsmittel nicht versagt habe. Da jedoch natürliche Anlagen und Fähigkeiten an und für sich selbst dazu eben so wenig, wie in dem Gebiete jeder andern Kunst, hinreichen, so ist es des Schauspielers Pflicht,

diese Anlagen zweckmäßig zu leiten, und nach Kräften bis zur möglichen Vollendung auszubilden. — Nur dadurch wird es ihm alsdann gelingen, die vollständigste Naturwahrheit mit der Schönheit in der Darstellung zu verbinden, und auf diese Weise ein Produkt zu liefern, welches ihm einen gerechten Anspruch auf den Namen des Künstlers erwirbt.

Der Zweck einer Theorie der Schauspielkunst wäre mithin, ihm bei jenem Bestreben die Hand zu bieten, und ihre Definition mögledemnach folgende seyn:

„der Inbegriff der Regeln zur zweckmäßigen Leitung und Ausbildung der natürlichen Anlagen und Fähigkeiten, um eine dramatische Person ästhetisch vollkommen zu verfinnlichen.“

Es bedarf keiner Frage, daß nur das Genie das Vollendete zu leisten vermag, und daß der größere Theil der auf die Schauspielkunst unmittelbar anzuwendenden Regeln, der Natur der Sache nach, eher negativ, als positiv seyn könne; weil ächtes Talent sich durch sie nicht mittheilen läßt. — Die Regeln an und für sich selbst schaffen aber deutliche Vorstellungen, berichtigen Irr-

thümer, machen aufmerksam auf die Bedingungen des Schönen, lehren das Mechanische, von welchem keine Kunst frei ist, und leiten, diesem Allem zufolge, zu höherer Vollkommenheit. Und wenn ihre Ausübung, wie z. B. bei dem Tonkünstler, erst einmal durch Uebung, so zu sagen, zur andern Natur geworden ist: so wird die Darstellung, ohne an Wahrheit zu verlieren, nur an Schönheit gewinnen und um so sicherer werden.

Ja selbst, mit Ausnahme der Anfänger, welche eine mit Bewußtsein befolgte Regel gewöhnlich ängstlich macht, bringt, bei größerer Fertigkeit, auch ein solches Bewußtsein derselben, im Augenblicke der Exekuzion, der Natürlichkeit der Darstellung nicht den mindesten Nachtheil.

Wenn nun gleich das Genie für einzelne Momente auch der Regeln zu entbehren vermag, so hat doch jede Kunst, wie schon gesagt, auch einen zu erlernenden, mechanischen Theil, dessen Anwendung Schwierigkeiten überwinden hilft, die selbst dem ausgezeichnetsten Talente im Wege sind, und bei dem unbedeutenderen wenigstens das Störende entfernen. Darum darf auch das Genie die Kenntniß solcher All-

gemein angenommenen Regeln in der bescheidenen Ueberzeugung nicht verschmähen, daß jeder Sterbliche, bei aller Vortrefflichkeit der Anlagen, dennoch geringeren oder größeren Irrthümern unterworfen ist, und hin und wieder, wenn auch noch so kleiner, Fehler sich schuldig macht, die um so mehr zu bedauern sind, weil eben jene Vortrefflichkeit der Anlagen die Regeln so herrlich unterstützen, und, in Verbindung mit denselben, zur höchsten Vollendung berechtigen würde. — Schauspieler, welche schon auf einer bedeutenden Kunststufe stehen, und, unter Verschmähung der Regel, durch kleinliche Mittel, für den Augenblick einen unwürdigen Beifall zu erhalten suchen, sind zu bedauern, und können versichert sein, daß ihr Ruhm, alles Talentes ungeachtet, nicht ohne Flecken bleibt, und noch weniger sich dauernd erhält, indem der Grund zu unsicher ist, auf welchem sie ihr Kunstgebäude auführten. —

Die Theorie selbst zerfällt nun in zwei Abtheilungen, nämlich:

in die Elementarlehre und  
in die Methodologie.

In jener sollen die natürlichen Anlagen an und für sich, so wie selbst alle dem dramatischen Künstler noth-

wendigen Eigenschaften und Kenntnisse entwickelt werden; diese wird dann den eigentlich praktischen Theil, d. h. den Inbegriff der speziellen Regeln zur Ausübung der Schauspielkunst enthalten.

Die beigefügte tabellarische Uebersicht möge dazu dienen, den Zusammenhang der zu behandelnden Gegenstände dem Leser anschaulicher zu machen.

---

---

# Elementarlehre.

---

## A. Subjektive Eigenschaften und Fähigkeiten.

Daß es einer großen Anzahl bestimmter Eigenschaften und Fähigkeiten bedürfe, um Menschen darsteller zu werden, wird Niemand bezweifeln. Um sie näher kennen zu lernen, mögen zuerst die geistigen und dann die körperlichen Eigenschaften entwickelt werden.

### I. Geistige Eigenschaften und Fähigkeiten.

Die zur Ausübung der dramatischen Kunst erforderlichen geistigen Eigenschaften und Fähigkeiten sind von solcher Wichtigkeit, daß sie, mit Aus-

nahme des Genies, selten ind'gesammt in ihrer Vollkommenheit bei einem einzelnen Individuum angetroffen werden.

Die hauptsächlichsten derselben, aus deren theilweiser Vereinigung, in Verbindung mit höherer Geisteskultur überhaupt, zugleich alle noch übrigen, dem dramatischen Künstler nothwendigen, geistigen Erfordernisse entspringen, dürften ungefähr folgende seyn:

- 1) Phantasie.
- 2) Gefühl.
- 3) Beurtheilungsvermögen.
- 4) Darstellungsgabe.
- 5) Gedächtniß.
- 6) Beobachtungsgabe.
- 7) Besonnenheit, und die, ihr verwandte, Geistesgegenwart.

Die nothwendigste, geistige Eigenschaft des Menschendarstellers besteht in der Lebendigkeit der Einbildungskraft, und zwar nicht derjenigen, welche sich bloß auf die Fähigkeit der inneren Anschauung des Gegenwärtigen oder Abwesenden beschränkt, sondern der produktiven, schöpferischen Einbildungskraft (Phantasie im eigentlichen Sinne); d. i. in dem Vermögen, aus der Verbindung mehrerer Vorstellungen neue Bilder zu erschaffen, und auf diese

Art den Geist über die Gegenstände der Erfahrung zu erheben, um ihn in das Gebiet des Idealen zu führen.

Mit einem richtigen Gefühle vereinigt, ist der Phantasie wesentliche Bestimmung, das gegebene Charakterbild im Allgemeinen, wie im Besonderen, so wie die Wechselwirkung zwischen der dramatischen Person und der Handlung, mit Lebhaftigkeit und Stärke vor die innere Anschauung zu bringen; so, daß des Darstellers Anschauung mit derjenigen des Dichters sich vollkommen identifizire, und für die Verkörperung dieser Anschauung zugleich der richtige Ausdruck bestimmt werden könne.

Der Mangel der genannten beiden wichtigen Eigenschaften des Geistes ist sogleich erkennbar, wenn bei dem Studium einer darzustellenden dramatischen Person, dieselbe nicht unwillkürlich und mit einer solchen Lebendigkeit des Bildes vor die Seele tritt, daß sie sich mit allen ihren Eigenthümlichkeiten, Empfindungen und Beziehungen wirklich im Geiste personifizirt.

Damit nun aber diese Bilder, welche die Phantasie und das Gefühl erzeugen, nicht in Zweck- und Regellostigkeit ausarten, so muß das Beurtheilungsvermögen hinzutreten, um die Uebersicht über alle unterscheidenden Merkmale, über die be-

sonderen Motive der Handlung und den Zusammenhang des Ganzen zu erhalten.

Auf diese Art entspringt alsdann durch die Vereinigung der gedachten drei Fähigkeiten eine durchaus richtige Vorstellung von dem zu verstinnlichenden Gegenstande, welche nothwendigerweise der Darstellung desselben stets vorangegangen sein muß. —

Sind jedoch die genannten Eigenschaften auch in der That vorhanden, so reichen sie dennoch bei Weitem noch nicht hin, um den Beruf zur Bühne zu begründen.

Ohne Darstellungsgabe nämlich kann, bei allen Vorzügen des Geistes und der Bildung, Niemand hoffen, auf den Namen des Menschendarstellers, des wahren Künstlers, jemals Anspruch machen zu dürfen. Denn, wiewohl sie allerdings Phantasie und Gefühl schon voraussetzt, besteht sie dennoch ausschließlich in dem Vermögen, dasjenige Charakterbild, welches vermittelt dieser beiden Eigenschaften hervorgerufen und mit Hilfe des Verstandes berichtigt worden, auch mit Wirkung zu vollkommener, äußerer Anschauung zu bringen.

Keine der geistigen Eigenschaften, weder einzeln, noch in ihrer Verbindung, sind ohne diese

Fähigkeit genügend, in der dramatischen Kunst das Vollendete hoffen zu lassen; sie gehört zu der Natur unbedingtesten Geschenken.

Der Grad ihrer Vollkommenheit unterscheidet daher auch hauptsächlich das Genie von dem minderen Talente, welches durch Einsicht, richtiges Gefühl, Fleiß und Uebung es ebenfalls bis zu der Stufe der Brauchbarkeit auf der Bühne zu bringen vermag.

In dem Irrthume, welcher über das Vorhandensein dieser Naturgabe, aus Eitelkeit oder Unbekanntheit mit sich selbst, entspringt, liegt vornehmlich der Grund des unglücklichen Strebens, um jeden Preis die Neigung zur Bühne zu befriedigen; indem ganz übersehen wird, daß die glühendste Phantasie und die ausgezeichnetste Geistesbildung den Mangel derselben nicht zu ersetzen vermögen, und daß der Unterschied zwischen dem Empfinden und der Fähigkeit, das Empfundene durch äußerliche Mittel auch ansprechend *ver sinn lich en* zu können, von sehr großer Bedeutung ist. —

In den so eben entwickelten, geistigen Fähigkeiten sind nun entweder an und für sich selbst oder durch ihre theilweise Vereinigung, und in Verbindung mit höherer geistiger Ausbildung im Allgemeinen, zugleich noch andere für die Ausübung der dramatischen Kunst erforderlichen Eigenschaften

enthalten, zu deren Subsumzion hier der schicklichste Platz seyn dürfte.

Dahin gehören z. B. der Sinn für das Schöne überhaupt (das ästhetische Gefühl), der Kunstsin, d. i. die harmonische Thätigkeit der Phantasie, des Gefühls und des Verstandes in ihrer Gesamtanwendung auf Kunstwerke; ferner der Geschmack, das Zartgefühl, und endlich jene Reizbarkeit des Gemüths, welche den Darsteller für den oft präzipitirten Wechsel von Eindrücken jeder Art empfänglich macht, und zugleich die Mutter derjenigen Laune wird, ohne welche humoristische Darstellungen, und wären sie im Uebrigen mit noch so vieler Kunstfertigkeit ausgestattet, nie den Stempel der höchsten Wahrheit und Genialität zu erhalten vermögen.\*)

Nächst der Darstellungsgabe ist es ferner das Gedächtniß, ohne dessen Stärke kein Schauspiel-

---

\*) Heiterkeit des Gemüths, leichter Sinn, (nicht Leichtsin, wie manche Schauspieler glauben), haben allerdings auch wesentlichen Einfluß auf die Permanenz jener Laune, indem sie den Geist über manche drückende Lebensverhältnisse für den Augenblick emporzuheben im Stande sind. Doch wäre es nicht angemessen gewesen, jene Seelenstimmung zu den

ler, er sei mit noch so vorzüglichem Talente für die Bühne ausgestattet, auf eine hohe Kunststufe sich emporzuschwingen vermag.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Wahrheit und Charakteristik durch Mängel des Gedächtnisses, welche Pausen zur Unzeit oder verkehrte Worte erzeugen, leiden müssen, und daß überhaupt dadurch unvermeidliche Lücken in der Darstellung entstehen; mithin bedarf es also keines Beweises von der unbedingten Nothwendigkeit dieser Seelenkraft. —

Betrachten wir nun noch die übrigen, gewöhnlich durch das Vorhandensein der Darstellungsgabe mehr oder minder bedingten, geistigen Fähigkeiten, so ist es alsdann ferner die Beobachtungsgabe, welche auf die feinere Individualisirung bestimmter Charaktere unendlich großen Einfluß hat. Meistentheils findet man sie bei dem Genie mit der Darstellungsgabe verbunden, und, obgleich nicht zu

---

besonderen Eigenschaften zählen zu wollen; weil die Nothwendigkeit ihres Vorhandenseins nicht zu den absoluten und unbedingten gehört, indem Kunstliebe und Phantasie überhaupt ihren Mangel für den Zeitraum der Darstellung ersetzen müssen und ersetzen können.

läugnen ist, daß die bloße Absicht zu beobachten ihre Wirkung mit Hilfe des Verstandes nicht verfehlt: so ist jene Gabe dennoch ein besonderes Geschenk der Natur, vermöge dessen sich dem darstellenden Künstler die Eigenthümlichkeiten seiner Umgebungen unwillkürlich im Lebensverkehre einprägen. Indem er nun vermittelt derselben überall den Einfluß beachtet, welchen Gemüthsart, Charakter, Stand, bürgerliche Verhältnisse, Gewohnheit u. u. auf den Menschen haben, und wie mannfaltig sich danach dessen Affekte und Leidenschaften ausdrücken, wird er um so mehr in den Stand gesetzt, die ihm unentbehrliche Menschenkenntniß bis zur möglichen Tiefe auszubilden, und so die verschiedenartigsten Charaktere um so viel leichter und schärfer zu individualisiren. —

Ist nun endlich durch die Vereinigung so vieler Eigenschaften und Fähigkeiten schon sehr Vieles für eine tadellose Ausführung zu erwarten, so reicht Alles insgesammt dennoch nicht hin, um einer vollendeten Leistung gewiß zu sein.

Der dramatische Künstler darf nämlich nie und zu keiner Zeit, auch bei dem leidenschaftlichsten Ausdrucke, vom Gefühle hingerissen, derjenigen Besonnenheit des Geistes verlustig werden, welche ihm den Ueberblick über das Kunst-

werk erhält; weil Zügellosigkeit des Gefühls stets über die Grenzen des Wahren und Schönen hinaustreibt. Die weitere Ausführung dieses wichtigen Gegenstandes bleibe einer späteren Untersuchung vorbehalten.

Eine andere Gattung der Besonnenheit des Geistes, welche sich, ohne besondere Rücksicht auf erhöhte Gefühlsstimmung, über das Ganze überhaupt harmonisch verbreitet, und der Zerstreung entgegengesetzt ist, wird nicht minder nothwendig. Denn der dramatische Künstler muß sich, auch im Allgemeinen und jeden Augenblick, über Das, was er sprechen, und wie er sich bewegen soll, die gehörige Rechenhaftigkeit geben können. Zerstreung bringt leicht Störung und kleine Flecken in die Darstellung, die oft um so empfindlicher sind, je besser jene im Ganzen zu gelingen schien.

Endlich bedarf der Bühnenkünstler auch der, der Besonnenheit verwandten, Geistesgegenwart, um kleine Mängel, welche entweder ihm selbst, oder seinen Umgebungen zu Schulden kommen, mit Fassung und raschem Ueberblicke verbessern, und für die Harmonie des Ganzen möglichst unschädlich machen zu können.

So viel von den, zur Ausübung der drama-

tischen Kunst erforderlichen geistigen Fähigkeiten. —

## II. Körperliche Eigenschaften.

- 1) Gefällige Gestalt.
- 2) Gutes Organ.
- 3) Gesunde Körperbeschaffenheit im Allgemeinen.

### 1) Gestalt.

Das erste körperliche Erforderniß, um sich dem Berufe zur Bühne zu widmen, ist eine Gestalt, die, wenn sie auch nicht zu den schönen gezählt werden kann, doch weder etwas Widerliches, noch ein in die Augen fallendes Gebrechen hat. — Allzu kleine Gestalten gehören nicht auf die Bühne, und sehen, wegen Mangels an Wirkungskreise überhaupt, nur einer herben Zukunft entgegen. Die mittlere Größe ist die beste, und wenn alsdann dem Antlitz nicht der nöthige Ausdruck fehlt, und dieses insbesondere noch mit einem sprechenden Auge ausgestattet ist: so dürften diese Eigenschaften der Gestalt für die Bühne hinreichend sein. (In Betreff des Haars gebührt unstreitig dem braunen der entschiedenere Vorzug vor dem blonden, dessen charakteristische Bezeichnung von minderem

Umfange ist; jedoch kann dieser Mangel in den geeigneten Fällen leicht ersetzt werden.)

Der Meinung Einiger, welche in Rücksicht der Gestalt und des Organs, von welchem unmittelbar nachher die Rede seyn wird, ihre Forderungen all zu hoch stellen, ist übrigens der Verfasser nicht. Es ist z. B. schon in einer kleinen dramaturgischen Schrift der Grundsatz aufgestellt worden, ein wahrer Künstler, im reinen Sinne des Wortes, müsse jede Rolle gut, wenn auch nicht vollkommen, spielen können. Da nun zu den Helden- und Liebhaberrollen unstreitig größere Vorzüge in Hinsicht auf physische Mittel erforderlich sind, um in denselben nur das Gute zu leisten, so müßten jener Ansicht zufolge, dieselben auch von einem Jeden, der dem Bühnenberufe folgt, ohne Unterschied in gleichem Grade verlangt werden dürfen. Dieses mögte jedoch streng genommen von doppeltem Nachtheile seyn. Denn auf der einen Seite giebt es manche Charakteristika, bei welcher sehr entschiedene körperliche Vorzüge gerade das Entgegengesetzte wirken, und auf der andern würde es der Freund der Kunst doch beklagen müssen, wenn die Welt so ausgezeichneten, und in dem Wirkungskreise der ihnen angemessenen Fächer vollendeter Künstler hätte ent-

behren müssen, insofern jener Grundsatz ihnen den Muth genommen, ihre Kräfte der darstellenden Kunst zu widmen. Der Verfasser hat die Ueberszeugung, daß ein wahrer Künstler zwar jede Rolle, und die Art wie sie zu behandeln sey, verstehen müsse, darum aber noch keinesweges von ihm gefordert werden könne, auch wirklich ein jedes Fach zur Zufriedenheit des Publikums auszufüllen. Der in Rede stehende Grundsatz mögte daher viel eher zur Anmaßung führen, als daß er praktisch jemals anwendbar sein dürfte. Das bekannte „Ungleich vertheilt sind des Lebens Güter“ mögte auch in künstlerischer Hinsicht sehr wohl gelten können; es kommt nur darauf an, wie mit diesen Gütern geschaltet wird, und Beide, der Mehr- wie der Minderbegabte, würden oft mit Bescheidenheit zurücktreten, wenn es einen Rollentausch gälte. —

## 2) O r g a n.

Reinheit, Kraft und Biegsamkeit desselben sind dem Schauspieler unentbehrlich. Merkliche Naturfehler des Organs, wenn sie nicht durch Übung noch Verbesserung hoffen lassen, eignen nicht zum Bühnenberufe; denn sie erschweren nicht nur dem Zuhörer das Empfangen an und für sich

selbst, sondern beleidigen auch unmittelbar das Ohr. —

In diesem Betreff steht also die Gesundheit der Sprachwerkzeuge im Allgemeinen oben. Man rechnet zu den letzteren: die Lunge, Kehle, Lippen, Zunge, Zähne, Nase und den Gaumen. Sie sind es, welche dem Tone Reinheit und die hinlängliche Kraft ertheilen, ohne die nicht nur zuweilen Unverständlichkeit eintritt, sondern auch die ganze Wirkung des Vortrages selbst beeinträchtigt wird.

Das Organ muß ferner wohlklingend und biegsam sein, Jenes für das Ohr, Dieses, um aller nöthigen Tonbiegungen, insbesondere für den Ausdruck der Empfindungen, mächtig zu werden, und überhaupt um Monotonie zu vermeiden.

Wenn nun gleich ein vollkommen schönes Organ zu den größeren Seltenheiten gehört, und (in Bezug auf die im vorigen Abschnitte entwickelten Ansichten sei es gesagt), auch nicht für jedes Fach ohne Unterschied erforderlich ist:\*)

---

\*) Zur Darstellung edler, leidenschaftlicher Charaktere, besonders des Helden- und Liebhabersaches, ist ein ganz ausgezeichnetes Organ beinahe nothwendig, um stets darin das Vollendete zu leisten.

so darf doch allermindestens weder das hinlängliche Metall, noch die gehörige Biegsamkeit demselben fehlen. Biewohl durch anhaltende Übung, wie wir auch noch später hören werden, für den Umfang der Stimme, und mithin auch für die Biegsamkeit derselben, Manches gethan werden kann, und es auf diese Art dem Künstler durchaus zur Pflicht gemacht werden muß, keine Mühe zu scheuen, um sich die vollkommenste Herrschaft über seine Stimme zu erwerben: so muß doch auf der andern Seite eine gewisse Möglichkeit dazu vorhanden seyn. Gänzliche Klanglosigkeit und Unbiegsamkeit eignen sich durchaus nicht, um mit diesen Eigenschaften sich der Bühne mit Erfolg zu widmen. Daher ist es eine entschiedene Thorheit, wenn junge Leute mit so mangelhaften natürlichen Anlagen, dennoch die Bühne betreten. Sie werden, aller übrigen Fähigkeiten ungeachtet, in dieser Sphäre stets auf der Stufe der Mittelmäßigkeit stehen bleiben. Ist nun vollends ein merklicher und unüberwindlicher Naturfehler sogar noch dabei vorhanden, so erscheint die Thorheit noch größer, und der Unglückliche ist zu beklagen, welcher bei der Wahl seines Berufes, sei es aus Eitelkeit oder unzureichender Kenntniß seiner individuellen Kräfte, so leichtsinnig zu Werke ging.

Zuweilen verdirbt indessen auch Vernachlässigung des richtigen Gebrauchs der Sprachwerkzeuge oder üble Gewohnheit, in Rücksicht auf die Stimme Manches, das durch Aufmerksamkeit und anhaltende Uebung wieder zu verbessern ist; z. B. was das Schnarren, Lispeln, Stottern, Anstoßen ic. betrifft. Sogar kurzen Athem wird man durch öfteres lautes Sprechen längerer Sätze wo möglich während des Gehens oder Steigens ziemlich zu bemeistern im Stande sein. Nur versteht es sich von selbst, daß bei allen diesen Uebungen allmählig und mit Vorsicht verfahren werden müsse. — So viel für jetzt vom Organe selbst. Die Regeln, welche sich zur Beförderung und Erhaltung des Wohllautes aufstellen lassen, werden später entwickelt werden. —

### 3) Gesunde Körperbeschaffenheit im Allgemeinen.

Wer mit organischen Mängeln irgend einer Art zu kämpfen oder keiner dauerhaften Gesundheit sich zu erfreuen hat, möge durchaus dem Berufe der Bühne entsagen. Der Gründe sind hier zu viele, um in solchen Fällen einen ruhigeren und weniger angreifenden Wirkungskreis zu wählen. Denn für das Erste bleibt die Unmöglichkeit, bei

oft und zuweilen plötzlich wiederkehrender Unpäßlichkeit, nur das Gute zu leisten. Ferner werden Anstrengung, unvermeidliche Erkältung und zahllose mit dem Berufe des Schauspielers an und für sich selbst verknüpfte Verdrüßlichkeiten dem Gesundheitszustande, ja dem Leben selbst, nur immer gefährlicher. Das Schrecklichste aber ist bei den ohnehin so schwankenden und unsicheren Verhältnissen des Schauspielers der Blick in die Zukunft und die fast augenscheinliche Gewißheit, im Alter dem Elende preisgegeben zu werden! — Die dieser Theorie angehängten Schlußbemerkungen sind ausschließlich der Warnung gegen die beklagenswerthe Neigung zum Theater gewidmet, welche sich in der Jugend so vieler Gemüther und mit so unwiderstehlicher Gewalt bemächtigt, daß die warnende Stimme leider! nie gehört wird. Für jetzt werde nur die Bemerkung hinzugefügt, daß auch selbst bei anscheinend dauerhafter Gesundheit ohne hinlängliche Kenntnisse in andern Fächern des Wissens oder sonstige Aussichten auf ein sorgenfreies Alter, der verhängnißvolle Schritt der Bühnenkunst und durch sie zu leben, mit der umsichtigsten Ueberlegung gethan werden müsse, um gegen künftiges unabsehbares Elend geschützt zu sein. —

---

Der vorangeschickten Uebersicht zufolge entwickelt der andere Theil der Elementarlehre:

## B. Die dem Schauspieler zu seinem Berufe nöthigen Vor- und Hilfs- Kenntnisse.

### I. Von der wissenschaftlichen Ausbildung des dramatischen Künstlers überhaupt, (von seinen Vorkenntnissen).

Man muß gestehen, daß, wenn die Summe aller, dem Schauspieler nothwendigen, Kenntnisse auf befriedigende Weise und für jede Beziehung seines Berufes im voraus von ihm erworben werden sollte, dazu mehr erfordert würde, als die Bedingungen der Zeit und der natürlichen Kräfte verstaten mögten. — Daher mag vor Allem zuerst von den unentbehrlichsten Vorkenntnissen die Rede sein, welche insgesammt in das Gebiet der rein wissenschaftlichen Ausbildung im Allgemeinen gehören, und deren Erwerbung so unerläßlich ist, daß jeder Kunstjünger versichert sein darf, noch sehr Vieles nachholen zu müssen, wenn es ihm anders recht Ernst mit seiner Kunst ist. Den größten Theil seiner wissenschaftlichen Ausbildung muß

der Schauspieler allerdings in der Jugend, und ehe er die Bühne betritt, empfangen. Wenn aber, wie es nicht selten geschieht, junge Leute aus Scheu vor ernster Arbeit und Täuschung über den neuen Beruf entweder sogar die gewöhnlichen Schulstudien ganz vernachlässigen oder plötzlich abbrechen: so ist der daraus entstehende Nachtheil in der Folge nie mehr zu ersetzen. Denn die Jugendzeit muß vorzugsweise dem Unterricht gewidmet bleiben und während derselben der Grund zu der geistigen Ausbildung gelegt werden. Wird sie verabsäumt, so ist es späterhin darum unmöglich, die nöthigen Kenntnisse gründlich zu erwerben; weil nicht allein die Berufsgeschäfte, sondern auch die Nothwendigkeit, in der Bildung weiter vorzuschreiten, ihr Vielseitigkeit zu geben, und manches Unentbehrliche nachzuholen, unvermeidliche Hindernisse erzeugen. — Nur zu oft werden selbst bei dem größten Genie störende Lücken bei Ausübung der Kunst sichtbar, welche lediglich die Folge einer vernachlässigten Jugend sind.

Die dem Schauspieler nothwendigsten Vorkenntnisse wären also ungefähr folgende Schulwissenschaften:

- 1) gründliche Kenntniß der Muttersprache,
- 2) Metrik,

3) Bekanntschaft mit älteren und neueren Sprachen, insbesondere der französischen,

4) Geschichte, Erdbeschreibung, Mythologie und Alterthumskunde,

5) Logik.

Unter Allen oben an steht:

1) Die gründliche Kenntniß der Muttersprache, Grammatik, Sprachwissenschaft im weitesten Sinne des Wortes.

Da Sprachrichtigkeit und Sprachreinheit, mit Vermeidung alles Provinziellen und Gemeinen, bei mündlichen Vorträgen unerlässlich sind, so rächt sich der Mangel an scientivischer Bildung in dieser Rücksicht am Empfindlichsten, und wird nicht selten sogar vom rohen Haufen bemerkt.

2) Ist bei dem Studium der Muttersprache, aus natürlichen Gründen, insbesondere auch der metrische Theil desselben mitzukultiviren; weil ohne ihn der Vortrag dramatischer Poesie, in eigentlichem Sinne, stets mangelhaft bleiben muß.

3) Möge Derjenige, welcher sich der Bühne widmen will, in früherer Jugend ja nicht das Studium der älteren Sprachen für überflüssig halten. Nicht allein, daß es zu höherer Geistesbildung nicht fehlen darf, so dient es ihm zugleich auch dazu, daß er nicht bei jedem, aus einer älteren Bühnengel Schauspielkunst.

ren Sprache entlehnten Worte, welches in irgend einer Rolle vorkömmt, wie ein Stümper dasteht, der sich mit demselben, weder was dessen Sinn, noch die Aussprache betrifft, zu helfen weiß. — Von den neueren Sprachen, der französischen, englischen und italienischen z. B. lerne er, so viel ihm nur möglich ist. Ganz vorzüglich ist ihm aber unter diesen das Studium der französischen zu empfehlen. Unmöglich läßt sich nämlich gänzliche Unbekanntschaft mit der Pronunziazion, oder das Mangelhafte derselben in der Eile später ersetzen. Wie störend das Kadebrechen französischer Wörter und Phrasen auf den gebildeten Zuschauer wirkt, davon liefern wohl manche Bühnen einige Beispiele.

4) Das, jedem Gebildeten unentbehrliche, Studium der Geschichte ist für den Schauspieler von ganz bestimmtem Zwecke. Denn, um eine historische Person psychologisch richtig zu individualisiren, ist es nothwendig, daß sie ihm hinlänglich, und in jeder Beziehung bekannt sei; nicht zu gedenken, daß er unterscheiden müsse, inwiefern der Dichter bisweilen eine modificirte und veränderte Charakteristik derselben zur Ausführung seines Planes angemessen gefunden. Dieser Fall gehört mit zu dem Schwierigsten, sowohl in Hinsicht der Auf-

fassung, als der Ausführung, und bedarf ganz vorzüglich der schärfsten Umſicht und Beurtheilung. — Was die geographiſche Kenntniß betrifft, ſo iſt es ſehr natürlich, daß dieſe nicht gänzlich vernachläſſigt werden dürfe, um weder Namen und Benennungen in dieſem Bezuge zu verunſtalten, noch offenbare Verſündigungen im Koſtüm gegen das Klima des Schauplatzes der Handlung zu begehen. —

Endlich iſt, neben dem rein hiſtoriſchen Studium, die nöthige Bekanntschaft mit den Mythen, den Sitten und Gebräuchen älterer Völker um ſo weniger zu entbehren, als der Darſteller nicht von allen Bühnenvorſtänden in dieſer Kenntniß hinlänglich unterſtützt wird.

5) Da keine Wiſſenſchaft, mit Ausnahme der Mathematik, den Verſtand ſicherer berichtigt, und demſelben größere Bildung verſchaft, als die Logik: ſo iſt die Bekanntschaft mit den Prinzipien derſelben dem Schauspieler nicht minder unerläßlich. —

So viel von den nöthigen Vorkenntniſſen und der rein wiſſenſchaftlichen Ausbildung des darſtellenden Künſtlers im Allgemeinen. — Betrachten wir jetzt

II. Die übrigen, für seinen Beruf nothwendigen, Hilfskenntnisse.

Es sind ungefähr folgende:

I. solche, welche theils intellektuell sind, und zugleich den Sinn für das Schöne ausbilden helfen, theils in die Klasse technischer Kenntnisse überhaupt gehören; nämlich:

- 1) Aesthetik,
- 2) Psychologie und Physiognomik,
- 3) technische Künste und Handwerke,
- 4) Studium der Antiken,
- 5) das Wissenschaftliche der Zeichnenkunst,
- 6) einige musikalische Kenntniß,
- 7) dramatische Geschichte,
- 8) ausgebreitete Belesenheit.

1) Die Aesthetik, als metaphysische Entwicklung der Theorie des Schönen und seines Eindruckes auf Geist und Gemüth, kann als wissenschaftliche Behandlung eines Gegenstandes, welcher unmittelbar zum Hauptgebiete der dramatischen Kunst gehört, dem Schauspieler nur von dem größten Nutzen sein.

2) Der Psychologie (Seelenlehre) und der Physiognomik, ersterer vorzüglich in Rücksicht

auf die Leidenschaften), bedarf er zu schärferer Charakterisirung.

3) Bekanntschaft mit der Technik der Künste und Handwerke ist ihm nöthig, weil er oft in dem Falle ist, Etwas der Art auf der Bühne mechanisch anwenden zu müssen.

4) und 5) Das Studium der Antiken und der wenigstens wissenschaftliche Theil der Zeichenkunst unterstützen ihn sehr in mimisch-plastischer Hinsicht. — Jedoch ist hier, in Bezug auf das erstere, Folgendes noch zu bemerken. — Das Studium der Antiken taugt weniger für den Anfänger, als für Denjenigen, der schon einige Fortschritte in der Kunst gemacht hat. Es muß nämlich mit Geschmack und Umsicht angewendet werden. Daher bleibe es dem Kunstjünger ein, für spätere Zeiten aufzubewahrender, Schatz, damit er nicht planlos nachahme, und etwa in der Stellung des Kriegesgottes erscheine, wo der Charakter der Rolle nichts als eine gefällige Haltung erheischt.

6) Einige musikalische Kenntniß ist zur Beihilfe für den melodischen Theil des rhetorischen, vornehmlich des rein poetischen Vortrags zu empfehlen.

7) Bekanntschaft mit der dramatischen

Geschichte giebt dem darstellenden Künstler eine Uebersicht der Veränderungen des Standpunktes der dramatischen Kunst in älterer und neuerer Zeit, und lehrt ihn, seinen eigenen besser kennen lernen.

8) Ausgebreitete Belesenheit schließlich ist es, welche hauptsächlich zu der vielseitigsten Bildung des Geistes beiträgt, indem sie Reichthum an Kenntnissen und Ideen verschafft, die vorhandenen berichtigen hilft, den Geschmack veredelt, den Sinn für das Schöne belebt, und nebenbei endlich eine Gewandtheit der Rede hervorbringt, die wenigstens dazu von großem Nutzen ist, um manchen kleinen Gedächtnißfehler, manche leichte Verirrung zu verbessern.

Daß der Schauspieler dabei vorzugsweise diejenigen Werke nicht übersehe, welche dem Gebiete der dramatischen Kunst ausschließlich oder theilweise gewidmet sind, versteht sich wohl von selbst. Stimmen auch nicht überall einzelne, in einem oder dem andern Werke enthaltene, Ansichten mit den seinigen überein, so ist die Bekanntschaft mit denselben dennoch, zu schärferer Berichtigung der eigenen Ideen, unerläßlich. —

Um eine, wenn auch nicht vollständige, Uebersicht solcher empfehlungswerthen Schriften, welche

dem jüngeren Schauspieler vielleicht willkommen sein dürfte, zu geben, möge ein Theil der betreffenden Literatur hier angemerkt werden:

Lessings und Schinks Dramaturgie.

Goethe's Wilhelm Meister.

— Kunst und Alterthum.

— Propyläen.

IFFlands Theater Almanache.

— Fragmente über Menschendarstellung.

— „Allgemein angenommene Regeln für die Darstellung auf dem Theater“, welche er den Theatergesetzen der berliner Bühne hinzufügte.

Schlegel: „Ueber dramatische Kunst und Literatur“.

Die Schauspielkunst des jüngern Niccoboni, mit den Schröderschen Anmerkungen.

Schröders Leben, von Meyer.

Engels Ideen zu einer Mimik.

Seckendorfs „Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums und der neuern Zeit.“

— Vorlesungen über Deklamazion und Mimik.

— Kritik der Kunst.

— Grundform der Loga.

- Kabbecks Briefe eines alten Schauspielers an seinen Sohn.
- Reichardts Theaterkalender. (Mehrere Jahrgänge).
- Klingemanns „Kunst und Natur“.
- „Allgemeiner deutscher Theateralmanach“.
- Sulzers Theorie der schönen Künste.
- Lieck's „dramaturgische Blätter“.
- Theaterzeitung, (als Beilage zur dresdener Morgenzeitung).
- Zimmermanns ältere und neuere dramaturgische Blätter.
- Müllners „Vermischte Schriften“.
- Dramaturgische Abhandlung, am Schlusse des Almanachs für Privatbühnen, vom J. 1817.
- Vers und Reim, ein Taschenbüchlein für Schauspielerinnen.
- F. L. Schmidt's „Dramaturgische Aphorismen.“
- Reinbeck's Handbuch der Sprachwissenschaft. Zweiten Bandes 1. Abtheil.
- Lemberts und Carls Taschenbücher für Schauspieler und Schauspielere.
- Mémoires d'Hyppolite Clairon et réflexions sur l'art dramatique.

Mémoires de Marie Françoise Dusmenil, en  
réponse aux Mémoires de Clairon, suivis  
d'une lettre de Lakain etc.

Mémoires de Joseph Jean Baptiste Albo-  
y d'Arliancourt.

Le comédien, par Remond de St. Albine.

Réflexions sur l'art théâtral, par Larive.

Mémoires sur l'art dramatique.

La pratique du théâtre, par l'Abbé d'Aubi-  
gnac.

Auszug aus der Chironomia des Gilbert Au-  
gustin, (aus dem Englischen).

Réflexions sur le maintien et sur les moyens  
d'en corriger les défauts, par Mereau.

Ferner gehören hierher die unzähligen zer-  
streuten Aufsätze über dramatische Kunst in Flug-  
schriften aller Art, die kritische Beleuchtung ein-  
zelner Darstellungen berühmter Schauspieler von  
geistreichen Kunstrichtern, wie z. B. von einem  
Böttiger, Zimmermann, Lied, Müllner, Horn,  
u. a. m.

B. Hilfskenntnisse, in Rücksicht der  
körperlichen Ausbildung.

Diese sind vornehmlich:

- 1) der Tanz,
- 2) das Fechten,

- 3) das militärische Exerzizium, und allenfalls
- 4) das Reiten und
- 5) das Voltigiren, (Turnen).

Der Tanz ist zwar durchaus nur empfehlenswerth zu besserer Herrschaft über den Körper, aber dazu ist er auch nothwendig. Unmittelbar durch ihn den vornehmen oder edeln Anstand, wie er der Bühne, mit Ausnahme der reinen Pantomime, angemessen ist, zu erhalten, würde ein vergebliches Bestreben sein. Wir werden auf diesen Gegenstand gehörigen Ortes zurückkommen. —

Abgerechnet, daß das Fechten und das militärische Exerzizium bisweilen geradezu auf der Bühne ihre Anwendung finden, und deswegen also die nöthige Kenntniß derselben verlangt wird, so dienen sie, nebst den übrigen hierher gehörigen Hilfskenntnissen, insbesondere dazu, dem Körper die nöthige Festigkeit und Geschmeidigkeit zu geben, deren Mangel nicht selten auf der Bühne sehr bemerklich wird. —

Es bleibt nunmehr noch das letzte, für den Schauspieler aber nicht weniger wichtige Requisite seiner Hilfskenntnisse übrig, nämlich:

E. die Bekanntschaft mit den allgemein angenommenen Regeln der feinen Lebensart.

Was sich im gemeinen Leben nicht schickt, schickt

stch auch nicht auf der Bühne. Wie unerläßlich also die Bekanntschaft mit den Maximen der feinen Sitte für den Künstler ist, fällt in die Augen. Freilich ist jene hauptsächlich die Folge einer guten Erziehung und wohlgewählter Muster aus den Kreisen gebildeter Klassen; Beides jedoch, leider! der künstlerischen Ausbildung nicht immer vorangegangen. —

Indem hiermit die Elementarlehre beschlossen wird, mögen noch folgende Schlußbemerkungen Platz finden.

Wirft man nur einen flüchtigen Blick auf die große Anzahl der zuvor entwickelten Eigenschaften und Fähigkeiten, und zugleich auf den Umfang der, dem dramatischen Künstler nothwendigen intellektuellen Bildung, so erbellt schon hieraus allein zur Genüge, wie Vieles zur Ausübung seiner schwierigen Kunst erforderlich ist, um an ihrer Hand das Bedeutende zu leisten. — Die Ueberzeugung von der Schwierigkeit dieses Berufes, welche durch die großen Anforderungen, die von allen Seiten an die Künstler gemacht werden, mit den Jahren wächst, der Beifall, welcher das ausgebildete Talent belohnt, verblenden nun nicht selten die Künstler zu einer Eitelkeit, welche zuweilen den höchsten Grad der Lächerlichkeit zu erreichen

vermag. Am Gefährlichsten wirkt diese beklagenswerthe Eigenschaft bei dem erst aufsteimenden Talente, das den ihm gezollten Beifall, anstatt denselben als eine Ermunterung zu betrachten, nur für die gerechte Anerkennung seiner ausgezeichneten Verdienste hält, einer weiteren Ausbildung nicht zu bedürfen wähnt, und so das eigene Talent in seiner Blüthe erstickt. Da jene bedauernswerthe Schwäche aber überhaupt und im Allgemeinen von den nachtheiligsten Folgen für die Kunst ist, so darf dieselbe um so weniger ungerügt bleiben, je häufiger sie, mit sehr wenigen Ausnahmen, angetroffen wird. — Die gewöhnliche Eitelkeit der Bühnenkünstler äußert sich nämlich theils in der Ueberschätzung des eigenen Talentes und in der Geringschätzung des fremden, theils in der Ueberzeugung der unbedingten Vollkommenheit der eigenen Produktionen. Auf solche Weise wird jene übele Eigenschaft demnach in doppelter Hinsicht der Kunst selbst und den Kunstfortschritten verderblich. — Denn entweder verleitet sie zu dem unseligen Streben nach unbedingter Vielseitigkeit, zu dem Haschen nach Rollen, welche mit den natürlichen Anlagen in direktem Widerspruche stehen, und zerstört auf diesem Wege das eigene Talent und den Ruf; oder sie verhindert die Ueberzeu-

gung, daß es in der Kunst keinen Stillestand giebt, und vernichtet auf diese Art jedes Bestreben nach höherer Vollkommenheit. Das Bewußtsein der Unverbesserlichkeit entwickelt sich durch jene tadelnswerthe Eigenschaft bisweilen in einem so hohen Grade, daß es völlig taub gegen die Mahnung an augenscheinliche Mängel macht, sie mögen von größerer oder geringerer Bedeutung sein. — Gewiß bleibt es aber, daß da, wo sich das, allerdings nöthige, Selbstvertrauen nicht mit Bescheidenheit paart, nie die Stufe der Vollkommenheit erreicht werden kann. —

In der jetzt folgenden, zweiten Abtheilung der Theorie werde nunmehr der eigentlich praktische Theil derselben entwickelt. —

---

## Methodologie.

A. Herrschaft über die Sprache im Allgemeinen, (Deklamazion, vornehmlich in rhetorischer Hinsicht).

Absolute Beherrschung der Sprache im Allgemeinen ist das erste, wichtige, praktische Erforderniß des ausübenden Künstlers. Nur ein

gründliches Studium der Deklamazion kann ihm zu dessen Erwerbung behilflich sein, und darf um so mehr von ihm gefordert und vorausgesetzt werden; weil rein deklamatorischer Vortrag, auch ohne unmittelbaren Bezug auf Menschendarstellung, so oft zum Gegenstande seines Berufes wird. Mit Erstaunen bemerkt man daher, welche dunkeln Begriffe, selbst bei sehr talentvollen Künstlern noch über manche Gegenstände des mündlichen Vortrags überhaupt vorhanden sind. Insbesondere werden Regellosigkeit und eine Menge verkehrter Ansichten in Bezug auf den oratorischen Akzent angetroffen, welche häufig einen störenden, ja widrigen Eindruck auf den gebildeten Zuhörer hervorbringen. Es ist deshalb auch vornehmlich bei dieser Materie nach Kräften der Versuch gemacht, durch möglichst bestimmte und einfache Prinzipien jenem Uebelstande entgegenzuarbeiten. —

Indem nunmehr also die einfache Theorie der Deklamazion beginnt, möge der Leser jedoch nirgend übersehen, daß für jetzt noch nicht von eigentlicher Menschendarstellung die Rede sei, und der mündliche Vortrag, wenn gleich mit einiger Rücksicht auf den Schauspieler, doch nur vorerst als ein für sich bestehendes Ganzes, und

zwar mehr in rhetorischer Hinsicht, behandelt werden mußte. —

Begriff und Zweck der Deklamazion.

— Allgemeine Grundsätze. —

Unter Deklamazion überhaupt versteht man die Kunst, vorgeschriebene Gedanken und Empfindungen durch Anwendung entsprechender Redetöne auszudrücken.

Da die deklamatorische Kunst mit dem Wohlgefallen an der ästhetischen Ausführung, welches durch die Produkte einer jeden schönen Kunst empfunden werden soll, noch außerdem den unmittelbaren Eindruck auf Verstand und Gemüth verbindet: so ist vorzugsweise der schöne Zweck derselben, zu überzeugen, zu erheben, zu rühren.

Daher unterscheidet sich das bloße Vorlesen von wirklicher Deklamazion dadurch, daß bei jenem der Ausdruck der Empfindungen nur untergeordnet, unvollkommen ist. Der Vorleser darf nur in den schwächsten Umrissen diese andeuten, da sein Zweck einzig darauf gerichtet ist, durch einen bloß klaren und zusammenhängenden, mündlichen Vortrag den Zuhörer für das Auffassen des Vernommenen im Allgemeinen empfänglich zu machen. Der Deklamator

dagegen bedient sich, bei höherem Zwecke, auch höherer Mittel. Wenn nun einigen Gattungen von öffentlichen Rednern, und namentlich den geistlichen, es nicht geziemt, bei dem mündlichen Vortrage sich ihrer Persönlichkeit zu entäußern: so ist es dagegen ausschließlich des Schauspielers Pflicht, diese überall verschwinden zu lassen, wo es darauf ankömmt, den vorzutragenden Gegenstand auf eine, den Grundsätzen des Schönen zugleich entsprechende Weise, nach Kräften zu versinnlichen. Er wird also um so mehr sich aller, ihm zu diesem Zwecke zu Gebote stehenden Mittel zu bedienen haben, als er noch überdieß den Charakter und Seelenzustand des Redenden in den meisten Fällen zur äußeren Anschauung zu bringen hat. Mithin erlaubt die Schauspielkunst an der rechten Stelle den höchsten deklamatorischen Ausdruck.

#### Von der Wahrheit und Schönheit des mündlichen Vortrags.

Die Wahrheit desselben im Allgemeinen beruhet auf der Uebereinstimmung des Vortrags mit der Eigenthümlichkeit des vorzutragenden Gegenstandes.

Der Redner hat demzufolge zu beurtheilen,

inwiefern dem Vortrage Würde, Feierlichkeit, Wärme der Empfindung, Ruhe, oder Laune, Leichtigkeit und Gefälligkeit im Ganzen oder theilweise, und unter Berücksichtigung der angemessenen Uebergänge und Abstufungen, gebühren.

Bei dem Schauspieler jedoch reicht Dieß allein zur Wahrheit nicht immer hin, sondern ihm ist es noch außerdem, wie schon oben gesagt, eine besondere Pflicht, bei dem mündlichen Vortrage auf den Charakter und die jedesmalige persönliche Beziehung des Redenden die geeignete Rücksicht zu nehmen.

Die Schönheit wird erreicht, wenn der Redner, wie jeder andere Künstler, nur der veredelten Natur huldigt, d. h., wenn er auf der einen Seite im Ausdrucke der Empfindungen das Rohe und Gemeine vermeidet, und auf der andern die einzelnen Theile der Rede zu einem harmonischen Ganzen verbindet, indem er dieselben in ein, dem vorzutragenden Gegenstande angemessenes, Verhältniß unter sich selbst bringt.

Um den genannten beiden künstlerischen Anforderungen ein Genüge zu leisten, ist es daher vor allen Dingen nothwendig, daß eine durchaus richtige Vorstellung von dem Vortrage selbst

und der Art seiner Behandlung der Darstellung vorangehe. Das Wesentlichste aller Vorbereitungen und Bemühungen wird also, mit Hilfe der Phantasie, des Gefühls und des Beurtheilungsvermögens, beruhen:

1) auf Berücksichtigung der Gattung der Rede im Allgemeinen, (des Styles derselben), ihres Inhalts und der darin vorkommenden Motivirung und Abwechslung der Ideen und Empfindungen,

2) insofern im Charakter einer dramatischen Person auf der Bühne gesprochen werden soll, auf Beachtung desselben und der individuellen Beziehungen, unter welchen der Vortrag geschieht;

3) auf angemessener Berücksichtigung der eigenen, individuellen Kräfte und deren umsichtiger Anwendung. —

Hat nun der Redner auf solche Art das Ganze in allen seinen Beziehungen mit der gehörigen Tiefe aufgefaßt, so sei zunächst sein Bestreben, den Gegenstand mit der möglichsten Natürlichkeit zu behandeln. Im Augenblicke der Exekution aber suche er, durch richtiges Gefühl und Ueberlegung geleitet, sich in eine, der Sache zwar angemessene, Begeisterung, welche jedoch die Besonnenheit nicht ausschließt, zu versetzen, damit weder die Eigenthümlichkeit des vorzutra-

genden Gegenstandes in seiner eigenen untergehe, noch dem Vortrage die nöthige Wärme entzogen werde, sondern der Redner vor beiden Extremen, der Kälte und zu großer Leidenschaftlichkeit, bewahrt bleiben möge. So wird er alsdann im Stande sein, durch Anwendung der unbedingten Regeln der Deklamazion, seinem Vortrage zu Hilfe zu kommen, und, indem er der Wortsprache die Consprache vermählt, welche seinen Gefühlen die bestimmteren Bezeichnungen verleiht, auf diese Art ein Ganzes liefern, in welchem Geist, Gemüth und Phantaste, keines das andere ausschließend, aber auch keines das andere überbietend, die Schöpfer derjenigen schönen Harmonie werden, welche zur Vollendung eines Kunstwerkes wesentlich nothwendig ist. —

### Besondere Grundsätze, in Hinsicht auf Deklamazion.

Es lassen sich für alle Erfordernisse eines guten mündlichen Vortrags mehr oder weniger Regeln aufstellen, welche durch Uebung mit Fertigkeit in Anwendung gebracht werden können. Wenn nun gleich die Beobachtung dieser Regeln auch an und für sich selbst noch nicht den ausgezeichneten Deklamator erschafft, indem, was die

natürlichen Fähigkeiten betrifft, Empfindung, Phantasie u. ihren mächtigen Beistand zur Erreichung der Palme nicht versagen dürfen: so wird doch der Preis um so weniger errungen werden, insofern man nicht Alles thut und vermeidet, was einzig von unserem Willen abhängt, um wenigstens Undeutlichkeit, unrichtige Betonung, Eintönigkeit und singenden Ton, diese vier wichtigsten Klippen des mündlichen Vortrags, gänzlich zu verbannen.

Betrachten wir daher zuvörderst diejenigen Grundsätze, welche sich für das allernothwendigste Erforderniß eines guten deklamatorischen Vortrags aufstellen lassen, nämlich:

### I. für die Deutlichkeit.

Sie erstrecken sich auf vier Gegenstände:

- 1) das Lautsprechen an und für sich selbst,
- 2) die reine Aussprache der Laute,
- 3) die richtige Artikulation,
- 4) Vermeidung des allzuschneilen Sprechens.

#### 1) Das Lautsprechen.

Um leicht, und auf eine dem Zuhörer nicht lästige Weise verstanden zu werden, braucht man eben nicht mit der möglichen Stärke zu reden;

auch giebt es viele Fälle, wo man der feinsten Tonschwingungen bedarf, um einen bestimmten Gemüthszustand zu versinnlichen, wobei eine richtige Artikulation, von welcher späterhin ausschließlich die Rede sein wird, genügend ist, um dem aufmerksamen Zuhörer nichts zu entziehen. Es ist aber ein sehr gewöhnlicher Fehler Derjenigen, welche vor einem großen Auditorium zu stehen nicht gewöhnt sind, und namentlich der Anfänger auf der Bühne, nicht laut genug im Allgemeinen zu sprechen. Die Rede ist hier keinesweges von einem Lautreden, das an das Schreien gränzt, in einem Herausstossen der Worte besteht, oder das der Stimme sonst irgend einen Zwang auflegt, sondern von dem freien, kräftigen Hinaussprechen, im Gegensatze des Leisen. — Abgerechnet, daß durch leises Reden dem Zuhörer an der Stelle der Behaglichkeit und des Wohlgefallens, mit welchem er zu hören berechtigt ist, eine Spannung zugemuthet wird, stört auch das Reden mit halber Stimme nicht selten, durch zu schwache Versinnlichung des Vorzutragenden, den Effekt der Rede überhaupt. Vor diesem Uebelstande, welcher seinen Grund gewöhnlich in Befangenheit, zuweilen aber auch in Nachlässigkeit, oder Unsicherheit des Gedächtnisses hat, ist nicht genug zu warnen. Der

Schauspieler hat ohnehin nicht nur auf den größeren Hörsaal im Allgemeinen, worin die Stimme leicht verhallt, sondern auch darauf Rücksicht zu nehmen, in welcher Entfernung er zugleich verständlich bleiben soll. Bei der Exposition eines Stückes kommt noch der Nachtheil hinzu, daß der Zuschauer in der Folge nur mit Mühe sich mit dem Plane der Handlung und der eigentlichen Lage der Dinge bekannt macht. Dort, und bei schwer zu verstehender, oder gar schwülstiger Dikzion wird die Unbequemlichkeit des Auffassens oft sogar unerträglich \*).

Es gehört freilich eine, erst durch Uebung zu erlangende, Fertigkeit dazu, sich selbst, ohne der Wahrheit und Schönheit des Vortrags zu schaden, auf eine Art reden zu hören, wie man im gemeinen Leben und unter vier Augen gewöhnlich nicht zu sprechen pflegt. Sie muß aber durchaus vom öffentlichen Redner, und namentlich von dem

---

\*) In den angegebenen beiden Fällen, und überhaupt bei dem Anfange einer jeden Abtheilung eines Stückes, welcher fast stets mit kleinen Störungen für den aufmerksamen Zuhörer verbunden ist, muß dem darstellenden Künstler eine ganz besondere Rücksicht auf die entschiedenste Deutlichkeit empfohlen werden.

Schauspieler erworben werden, um dem Vortrage, wo es nöthig ist, ein Genüge zu leisten.

Wenn nun gleichwol das Lautreden an und für sich selbst auf der Bühne empfohlen werden muß, so hat der Deklamator dennoch auf der andern Seite sich vor derjenigen übertriebenen Sprachdeutlichkeit zu hüten, welche zur Eintönigkeit führt, und dem Ohre zugleich wehe thut. Er gebe überhaupt keinem Worte und keiner Sylbe mehr Ton, als ihnen verhältnismäßig zukömmt, und suche stets, und in jeder Rücksicht, allen Zwang der Stimme aus dem Vortrage zu verbannen. Ein Angreifen derselben, das dem Organe nicht angemessen ist, wird jederzeit widerlich; ein jeder Zwang, von welcher Art er sei, benachtheiligt die Herrschaft über die Sprache, verursacht dem Zuhörer ein peinliches Gefühl, stört seine Theilnahme an der Sache, mit ihr die Täuschung, und trägt sogar noch obenein zur Unverständlichkeit bei.

Wenn der Deklamator sich nun, was die Anwendung der Sprachwerkzeuge überhaupt betrifft, mehr mit der Zunge, als mit den Lippen zu sprechen gewöhnt, den Mund zu voll zu nehmen, oder umgekehrt, zwischen den Zähnen zu murmeln, vermeidet, so hat er nächstdem noch zwei Dinge

zu beachten, welche den Gebrauch der Stimme merklich erleichtern, und diese sind: das Emportragen des Halses und ein richtiges Athemholen.

Das letztere vornehmlich bedarf überhaupt einer ganz besonderen Aufmerksamkeit und Vorsicht für den Redner, damit er nicht, aus Vernachlässigung desselben, durch physischen Widerstand genöthigt werde, Sylben und Wörter zu verschlucken, den Sinn einer Periode unverständig zu trennen, und außer Stande gesetzt werde, seine Stimme in den nöthigen Fällen zu verstärken. — Durch das stete, umsichtige Benützen der kleinen Verständlichkeitspausen, welche größtentheils schon durch die Interpunkzion bedingt sind, wird es dem Declamator leicht werden, zur rechten Zeit so viel Luft zu athmen, als er für die folgenden Theile der Periode bedarf. Beim Schlusspunkt, oder wo die Rede überhaupt eine größere Pause verstattet, wird er wohl thun, immer so zu athmen, daß er das Gefühl einer vollen Brust habe. Ein allzu präzipitirtes Einziehen oder Ausstoßen der Luft kann auch von Nachtheile für die Deutlichkeit werden; doch wird von diesem Uebelstande insbesondere bei den Mitteln zur Beförderung des Wohlklanges noch Erwähnung gethan werden.

Es bleibt zuletzt nur noch die Warnung hier übrig, daß der Schauspieler es so viel als möglich vermeide, nach den Seitenwänden hin zu sprechen, weil Dieses aus natürlichen Gründen einer leichten Verständlichkeit nicht günstig ist. —

### 2) Die reine Aussprache der Laute.

Ganz davon abgesehen, daß reine Aussprache der Laute schon durch die Grammatik an und für sich selbst bedingt ist, und das Gegentheil einen auffallenden Mangel an Bildung verräth, so wird Vernachlässigung in jenem Bezuge auch der Deutlichkeit nachtheilig.

Zu der reinen Aussprache der Laute gehört, daß ihnen ihr eigenthümlicher Klang gelassen, und sie nicht in einer gewissen Vermischung mit anderen gesprochen werden. Es ist, dem eben zuvor Bemerkten zufolge, also die doppelte Pflicht des Schauspielers, Jenes zu beobachten. Die meisten Versündigungen dagegen bestehen in der nachlässigen Behandlung des ö und ü und der Diphtonge eu und ei; so wie, was die Konsonanten betrifft, der Unterschied zwischen der Härte und Gelindigkeit derselben oft nicht mit der gehörigen Schärfe beachtet wird. Denn nicht selten hört man das t in d, das p in b, das gelinde f in ein scharfes (ß) Thörnagel Schauspielkunst.

verwandeln u., wodurch der Sinn zuweilen bis zur Lächerlichkeit entstellt wird \*). —

### 3) Artikulation.

Eine richtige Artikulation befördert nicht allein die reinere Aussprache der Laute an und für sich selbst, sondern ist auch zugleich eines der nothwendigsten Hilfsmittel, um verständlich zu seyn. Sie besteht a) in der fehlerfreien Verbindung der Konsonanten mit den Vokalen, und b) in der Berücksichtigung der nöthigen, kleinen Einschnitte, zur angemessenen Trennung der Sylben und Wörter von einander.

Wenn diese beiden Gegenstände unbeachtet bleiben, so ist alles Lautsprechen nicht hinreichend, um bequem verstanden zu werden. Von der größten Wichtigkeit ist die Artikulation aber ganz vorzüg-

---

\*) Da das Dehnen und Schärfen der ganzen Sylbe bloß von dem längeren oder kürzeren Verweilen der Stimme auf den Vokalen abhängt so dürfte hier auch noch in der Kürze gerügt werden, daß in dieser Beziehung nichts Provinzielles entscheidet, sondern die Ableitung des Wortes, oder der allgemeinere, bessere Sprachgebrauch. So ist es, z. B., dem letzteren zuwider, die kleinen Wörter: das, es, hin, was, an u. zu dehnen, u. dgl. m.

lich noch in jenen Fällen, wo der deklamatorische Ausdruck nur die schwache Stimme gestattet, und nur durch die Präzision des Artikulirens vollkommene Verständlichkeit möglich wird. Wird nun die angedeutete Trennung der Sylben und Wörter noch durch ein gewisses Nachtragen der Zunge, ein Austönenlassen der Sylbe unterstützt: so ist nicht nur Alles geschehen, um vor dem häßlichen Verschlucken der Sylben zu bewahren, sondern um dem Zuhörer auch nicht die zarteste Tonschwingung zu entziehen.

Es dürfte nicht überflüssig seyn, hier einige allgemeine Regeln hinzuzufügen, um manchen, hin und wieder nur zu sehr bemerkbaren, Nachlässigkeiten in der Artikulation vorzubeugen. — Man hüte sich also:

α) Buchstaben hinzuzusetzen, wohin sie nicht gehören; z. B.: in den Wörtern „Vater, schon, ich“ ic. nicht „Vat-ter, schout, ich e“ ic. zu sprechen;

β) Buchstaben auszulassen, wohin sie wirklich gehören; z. B.: „orntlich“ statt „ordentlich“ ic. zu sagen.

γ) Unterlasse man, Buchstaben zu verschieben, welches nicht allein ungrammatikalisch ist, sondern auch zuweilen der Verständlichkeit und Klar-

heit Nachtheil bringt. 3. B.: man spreche nicht „Mauren“ statt „Mauern“, „Kegeln“ statt „kegeln“ 2c.

Harte Zusammenziehungen, durch Elisionen entstanden, welche der Schriftsteller übersah, möge der Deklamator nach Kräften, und, wenn er Poesie vorzutragen hat, wo es sich nur irgend mit dem Verse verträgt, verbessern; denn ganz zerstören darf er den Vers, als solchen, durch dergleichen eigenmächtige Verbesserungen durchaus nicht.

#### 4) Vermeidung des allzuschleunigen Sprechens.

Obgleich die vollkommene Beobachtung einer richtigen Artikulation schon dazu beiträgt, vor übertriebener Geschwindigkeit zu bewahren, und da, wo eine sehr rasche Sprache nothwendig ist, die Verständlichkeit im Allgemeinen aufrecht zu erhalten: so ist dennoch die Gewohnheit, auf der Bühne, ohne bestimmte Veranlassung, allzugesehwind zu reden, durchaus unangemessen. Denn für das Eine versetzt sie den Zuhörer stets in eine gewisse Spannung, welche gewöhnlich um so größer ist, je entfernter er sich von dem Schauplatze befindet. Es macht ihm alsdann Mühe, zu folgen, und das Bedürfnis nach bisweiliger Erholung vermindert sei-

nen Antheil und seine Täuschung. Für das Andere aber ist jene Art zu reden der theatralischen Wirkung überhaupt nachtheilig, und zwar auf ganz natürliche Weise; indem dem Zuhörer nicht die gehörige Zeit zum Genuße gelassen wird, sobald eine Rede die andere, ein Moment den andern drängt. Der Fehler des allzugewinlichen Redens ist vornehmlich manchen Anfängern auf der Bühne eigen, und entweder eine Folge der Befangenheit oder einer zu großen Hestigkeit. Er ist oft so schwer wieder abzulegen, daß er zuweilen noch das schon ausgebildete Talent überrascht. Die einzigen Mittel, ihn vollkommen zu beseitigen, sind: eine stete Aufmerksamkeit auf sich selbst im gemeinen Leben, und der angestrengteste Fleiß, die ausdauerndste Geduld während des Studiums derjenigen Rollen, welche stellenweise dazu veranlassen könnten. —

## II. Hauptregeln zur Erhaltung und Beförderung des Wohlklanges.

Wenn gleich diesem oder jenem Organ ein natürlicher Wohlklang in höherem oder minderm Grade zu Gebote steht, so giebt es doch auch künstliche Mittel, ihn zu befördern, zu verbessern, oder wenigstens nicht zu stören. Die hierüber aufzustellenden Regeln sind ungefähr folgende:

1) bestrebe sich der Redner, seiner Stimme überhaupt Ründung, einen vollen, reinen, und vor allen Dingen ungekünstelten Klang zu geben. Demzufolge vermeide er

2) den Mund weder zu sehr zu öffnen, oder ihn zu voll zu nehmen, weil Dieses den Ton nicht nur an sich breit, sondern auch einen widerlichen Eindruck auf das Auge macht; noch denselben zu sehr zu schließen und zwischen den Zähnen zu murmeln, welches ohnedies zur Unverständlichkeit führt.

3) Das Athemholen geschehe stets auf unmerkliche Weise, und so, daß die Luft weder zu scharf eingezogen, noch herausgestoßen werde. Nichts ist widerlicher, als das Ohr des Zuhörers den Mechanismus des Athmens vernehmen zu lassen, und es gehört dieser Fehler zu den häßlichsten des mündlichen Vortrags auf der Bühne, wo er bei leidenschaftlichen Stellen, sei es aus Mangel an Aufmerksamkeit oder Besonnenheit, oder an guter, physischer Organisation, gar oft angetroffen wird.

4) Vermeide der Deklamator in der Tiefe das Dumpfe, d. h. er entziehe der Stimme nicht alles Metall; und in der Höhe das Kreischende, welches entsteht, indem er entweder den, ihm von der Natur vorgeschriebenen, Spielraum seiner Stimme

zu überbieten sucht, oder derselben durch übertriebene Anstrengung Gewalt anthut. —

### III. Lehre vom Tone.

#### 1) Umfang der Stimme.

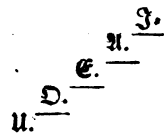
Die menschliche Redestimme läßt sich, wie die des Gesanges, in hohe, tiefe und Mittelstimme theilen. Da die Töne, welche ihr zu Gebote stehen, ungleich näher beisammen liegen, als beim Gesange, so ist die Aufstellung einer vollkommenen, deklamatorischen Tonleiter etwas Unmögliches. Inzwischen lassen sich wohl fünf Haupt- oder Grundtöne annehmen. Nämlich: 1) Der Mittelton oder die Mittelstimme, worin ein jeder, nach Beschaffenheit seines Organs, im täglichen Lebensverkehr und ruhigen Zustande zu sprechen pflegt. Da Mund und Kehle hierbei weder einer besonderen Erweiterung, noch Verengung bedürfen, so wird, wenn man die Selbstlaute a, e, i, o, u, zur Bezeichnung der fünf Grundtöne zu Hilfe nehmen will, der Buchstabe E der angemessenste für diesen Mittelton seyn, welchen man Lese- oder Gesprächs- (Conversations-) Ton zu nennen pflegt. Von ihm auf- und abwärts lassen sich jedesmal wieder zwei Grundtöne annehmen, nämlich aufwärts: 2) und 3) die Grundtöne A und J,

abwärts: 4) und 5) D und U. — Der Grundton A würde, bei nothwendiger Erweiterung der Kehle selbst, auch denjenigen Empfindungen angehören, welche eine Erhebung und Erweiterung der Brust bewirken, als z. B.: denen der Freude, des Entzückens, ja selbst der Wehmuth, weil diese einen tiefen Schmerz, als solchen, überbietendes Gefühl ist, das die Brust erleichtert, mithin ihr wieder sich auszudehnen erlaubt.

Der Grundton J hingegen würde für diejenigen Empfindungen bestimmt seyn, wo eine gewisse, durch erhöhte Einbildungskraft hervorgebrachte, innere Spannung herrscht. Die beiden zuletzt genannten Haupttöne wären demnach die Töne der Aufschwungung von der Mittelstimme, und insbesondere J die höchste und äußerste. — Abwärts, als Töne der Abschwungung der Stimme, kommt alsdann zunächst der Ton D dem Ausdruck der Ehrfurcht, Andacht und allen denjenigen Seelenstimmungen zu, welche tiefer Ernst, feierliche Betrachtung gebiert. Er liegt ungefähr in derselben Entfernung von der Mittelstimme abwärts, wie A aufwärts, und ist für den Vortrag der Ode und insbesondere des Trauerspiels der angemessenste Grundton. — Endlich steht in der tiefsten Abschwungung der letzte der Grundtöne U dem J als

dem höchsten in der Aufschwungung) unmittelbar gegenüber, und würde dem Ausdruck der Abspannung, Erschlaffung und allen zu Boden drückenden Affekten und Leidenschaften ausschließlich gewidmet seyn.

Auf diese Art ließe sich der ganze Umfang der menschlichen Stimme durch folgende Figur anschaulich machen:



Innerhalb des Raumes dieser, durch U und J bezeichneten, äußersten Wendepunkte der Stimme läge nun die unendliche Zahl der untergeordneten Töne in ihren mannichfachen Auf- und Abschwüngen, welche näher zu bezeichnen, oder wohl gar notenartig aufzuschreiben, eben darum eine reine Unmöglichkeit ist, weil, wie schon oben gesagt, die Töne der Redestimme unendlich näher an einander liegen, als die des Gesanges. —

Gleichwie nun in der Musik der Tonsetzer die Wahl der passenden Tonarten für seine Komposition keinesweges zu übersehen hat, muß auch der Deklamator, nach Maßgabe der Gattung und des Inhalts des von ihm Vorzutragenden, zurörderst

den dafür angemessenen Grundton bestimmen, welcher natürlich nur nach Beschaffenheit der verschiedenen Organe gewählt wird und gewählt werden kann; mithin ebensowenig eine allgemeine Bestimmung der Höhe und Tiefe des Kluges zuläßt, als es die zahllose Menge der ihm untergeordneten Töne erlaubt.

Die Hauptregeln, welche der Redner in's Auge zu fassen hat, nachdem er über den zu wählenden Grundton mit sich einig geworden, sind:

a) daß er stets lieber ein wenig unter demselben (versteht sich von selbst, wenn es nicht der an sich schon tiefste, U, ist) anfange; weil im Laufe der Rede die Stimme, ohne besondere Aufmerksamkeit, nur allzugeru zu steigen pflegt, und den Redner über ihren natürlichen Umfang hinaustreibt;

b) daß, bei aller Mannfaltigkeit des Vortrags, der einmal für denselben gewählte Grundton nie ganz verschwinde, sondern immer als der herrschende behandelt werde.

Schließlich noch folgende Bemerkung.

Die Redestimme läßt sich durch Uebung, wie die Gesangstimme, kultiviren. Daher wird es dem Redner nicht unmöglich, selbst den geringeren Umfang seiner Stimme zu erweitern, wenn er darauf bedacht ist, da, wo es fehlt, (es sei in der Höhe

oder Tiefe), durch ununterbrochene Sorgfalt- und Übung nachzuhelfen. Der Vortheil eines größeren Stimmumfangs ist in Rücksicht auf die Modulation zu bedeutend, als daß er nicht das eifrigste Bestreben erheischen sollte, die Natur überall, wo es ihr mangelt, nach Kräften zu unterstützen.

## 2) Vom Akzente.

Akzent im Allgemeinen ist das Hervorheben einzelner Sylben und Wörter durch den Stimmgebrauch. — Ohne ihn würden ganze Sätze, wie ein Chaos, vor unsern Ohren vorüberwallen, und durch das Aussprechen derselben nichts, als ein bedeutungsloses Herzählen von Sylben bewirkt werden, ohne allen Zusammenhang und ohne alle Deutlichkeit.

Es giebt drei Gattungen des Akzents :

- a) einen Sylben- oder Wortakzent,
- b) — Redesakzent:
- c) — Empfindungsakzent.

Sie bestehen sämmtlich entweder

I. in einem Druck oder Stoß der Stimme, einer Verstärkung, Erhebung, oder

II. in einem Verweilen derselben auf einem Laute oder einer Sylbe.

a) Der Sylben- oder Wortakzent.

Er bezieht sich nur auf die richtige Sylbenbetonung bei der Aussprache der einzelnen Wörter, hinsichtlich ihrer eigenthümlichen Bedeutung, und ohne Rücksicht auf ihre Verbindung mit andern zu einem vollständigen Sinne, einem Ganzen. Da die Grammatik und der Sprachgebrauch ihn bestimmen, so wird er auch der grammatische Akzent genannt. Er trägt aber außerdem auch noch den Namen des etymologischen, weil er hauptsächlich von der Abstammung oder Ableitung bedingt wird, und den des prosodischen, weil er bei Versen die Quantität der Sylben, ihre Kürze und Länge, anzeigt.

Am Wenigsten scheint bei ihm der Ton einer besondern Erhebung, sondern mehr nur des Verweilens und der Verstärkung zu bedürfen.

Dieses Verweilen kann aber von kürzerer oder längerer Dauer seyn, je nachdem der Vokal in der Sylbe gedehnt oder geschärft wird. Z. B.: in dem Worte sollen hat die erste Sylbe, als Wurzel- oder Stammsylbe, natürlich den grammatischen Akzent, ungeachtet der Ton über das o in derselben rascher hinweggeht, als z. B.: in dem Worte wählen über die Sylbe wähl, welche gleichfalls als Stammsylbe den Akzent hat.

Was nun die prosodische Beziehung des Wortakzentes anlangt, so ist, in Rücksicht auf den Vortrag der Verse, hier Folgendes zu bemerken.

Obgleich es von der einen Seite des Deklamators Pflicht ist, bei dem Vortrage der Verse den Rhythmus vernehmen zu lassen; weil der Dichter sonst ebenso gut statt der Poesie die Prosa hätte wählen können, und sowohl dessen angewandte Mühe, als die beabsichtigte Wirkung verloren seyn würde: so muß er sich von der andern doch ebenso sehr vor widriger Skansion, vor zu scharfer Bezeichnung des Sylbenmaßes vermittelt der Sylbenakzente, hüten; weil diese dem vollkommenen Ausdruck der Gedanken und Empfindungen, wohl gar dem Sinne, zuwiderlaufen würde.

Ueberhaupt gehört zu der Behandlung des Vortrags der Verse die äußerste Feinheit und Zartheit des Gefühls, um dem schönen Bau derselben sein Recht widerfahren zu lassen, ohne jedoch dabei die übrigen oratorischen Pflichten zu verletzen.

Da wir auf diesen Gegenstand bei den verschiedenen Materien der Deklamazion noch öfter zurückzukommen genöthigt sind: so steht sich der Verfasser gleich an dieser Stelle veranlaßt, nachstehende Bemerkungen voranzuschicken.

Alles, was gegenwärtig in der Lehre von der

Deklamazion über die Versrezitazion, an mehreren Stellen, und namentlich auch am Schlusse, bei Gelegenheit der prosodischen Pausen, als Grundsatz aufgestellt wird, ist, wie schon gesagt, bloß in rhetorischer Hinsicht zu verstehen. Wo diese also auf der Bühne unmittelbar und in ihrem ganzen Umfange anwendbar ist, d. h., wo der Vortrag rein = deklamatorischer Natur ist, bleiben diese Bestimmungen auch in voller Kraft. Modifikationen können und müssen eintreten, wo es mehr auf Charakteristik und Menschendarstellung ankommt, und die prosodischen Schönheiten hier untergeordnet erscheinen. Dennoch wird es dem talentvollen, und mit Sinne für die letzteren ausgestatteten, Künstler gelingen, auch in solchen Fällen den Vers nicht geradezu verschwinden zu lassen, sondern vielleicht im Gegentheile, und der Wahrheit unbeschadet, noch mehr rhythmischen Wohlklang in den Vortrag desselben zu bringen. — Wenn sich nun hierüber gleich keine allgemeinen, positiven Vorschriften aufstellen lassen, so bleibt doch so viel unabänderlich gewiß, daß Sinn und Ausdruck auf keine Weise, weder durch ängstliche Beobachtung der Längen und Kürzen, durch widerliche Skansion überhaupt, noch durch lächerliche Pausen entstellt und vernichtet werden dürfen. —

b) Der Rede = oder oratorische Akzent.

Dieser Gegenstand, welcher ganz insbesondere für den Deklamator von Wichtigkeit ist, bei welchem derselbe aber den unschätzbaren Vortheil hat, daß er, als vom Verstande und der Urtheilskraft abhängig, sich nach eigener Einsicht und eigenem Willen behandeln läßt, scheint, so viel Gutes auch schon darüber gesagt worden, doch noch nicht hinlänglich erschöpft zu seyn. Es möge daher hier der Versuch gemacht werden, in wie fern durch Aufstellung fester Grundsätze, so allgemein als möglich, und durch deutliche Fingerzeige dem Uebelstande abgeholfen werden könne, welcher aus der so häufigen, grundfalschen Betonungsweise entspringt, die man, mit Bedauern, selbst bei Rednern von Talente wahrzunehmen Gelegenheit findet. —

Der Zweck des Rede = oder oratorischen Akzents ist, der Rede Deutlichkeit und den gehörigen Eindruck dadurch zu verschaffen, daß er die wichtigeren Theile derselben, die Hauptgedanken von den Nebengedanken, sondert, und alle unter sich dennoch wiederum auf künstliche Weise in die, zur Verständlichkeit nöthige, Verbindung bringt. Da er es nicht, gleich dem grammatischen, mit der Betonung der Wörter und Sylben an sich und nach ihrer unverbundenen Bedeutung zu thun hat, son-

dern, mit Hilfe des Verstandes, diejenigen Wörter einer Periode, welche in Rücksicht des Gedankens oder der wechselseitigen Beziehung von besonderer Wichtigkeit sind, gehörig zu unterscheiden und auszuzeichnen, pflegt er auch wohl der logische genannt zu werden. —

Es ist daher, um diesen Redeakzent zweckmäßig anzuwenden, dem Redner vor allen Dingen nothwendig, daß er genau verstehe, was er spricht. Er bemühe sich demnach zuerst, die wirkliche Hauptidee des ganzen Satzes vollkommen aufzufassen, gebe sich von jedem einzelnen Gedanken, von jeder Beziehung und Verbindung derselben die allergeauenste Rechenschaft, wofern er von dem Wunsche befeelt ist, seiner Rede die höchstmögliche Wirkung zu verschaffen, und nicht wohl gar das Gegentheil von Dem, was er will, zu sagen, oder Gesagtes zu wiederholen. Indem wir die Sache zuerst im Ganzen betrachten, fragt es sich zuvörderst: welche Wörter in einem Satze pflegen im Allgemeinen und ohne, daß eine besondere Beziehung vorhanden ist, gewöhnlich die wichtigsten zu seyn? —

Die Antwort hierauf ist: die Grundbestandtheile der Sprache, nämlich: Hauptwort, Eigenschaftswort, Fürwort und Zeitwort.

Da es diejenigen sind, ohne deren, wenigstens theilweises, Vorhandensein kein Satz gebildet werden kann, so gebührt ihnen auch vor den übrigen Nebenbestandtheilen der Sprache der Vorrang, und mithin der Ton.

Allein es entsteht hierbei gleich die zweite Frage: welchen Rang behaupten sie (versteht sich immer im Allgemeinen, und ohne weitere Beziehungen) unter sich selbst? — In den hier folgenden Zusammensetzungen bezeichnet die wichtigeren der verschiedene Druck. Nämlich:

Hauptwort und Eigenschaftswort.

Hauptwort und Zeitwort.

Fürwort und Zeitwort.

Dieses liegt in der Natur der Sache und in dem allgemeinen, ungekünstelten Sprachgebrauch. Doch verdient noch bemerkt zu werden, daß, wo ein Zeitwort in das Spiel kömmt, nur von solchen Fällen die Rede ist, wo das Hauptwort oder das seine Stelle vertretende Fürwort Objekt sind; weil sonst der Zustand oder die Handlung, welche als Prädikat in dem Zeitworte enthalten sind, vorzugsweise betont werden. Denn man sagt: ich bin, ich kann, und nicht ich bin, ich kann, ohne besondere Ursache. —

Es wird jedoch auf der andern Seite jedem sehr einleuchtend seyn, daß man im gemeinen Leben, ohne besondere Nebenbeziehungen, nie sprechen wird:

„ich habe schöne Pferde gekauft,“  
noch:

„ich habe schöne Pferde gekauft,“  
sondern ganz einfach:

„ich habe schöne Pferde gekauft.“

Man wird eben so wenig ohne besondere Beziehung sagen:

„ich habe ihn gesehen,“  
statt:

„ich habe ihn gesehen,“  
und nicht:

„vergönnen Sie mir einen Augenblick,“  
statt:

„vergönnen Sie mir einen Augenblick, ic.

So einfach Dieses an sich scheint und ist, so unendlich oft wird von den Deklamatoren gegen diese natürliche Art zu sprechen, wobei, wie gesagt, von gar keiner besonderen Beziehung die Rede ist, verstoßen, ohne, daß sie sich selbst den mindesten Grund für ihre unnatürliche Betonung anzugeben wüßten. So betonte unter andern einst ein Schauspieler, als Karl Moor, die Worte: „glaubt ihr,

daß ich mich zur Wehre setzen werde,“ indem er den Akzent auf setzen legte.

Etwas ganz Anderes aber ist es, wenn durch Betonung einzelner Redetheile ein Hauptbegriff besonders hervorgehoben, eine besondere Beziehung, ein Gegensatz, ein Widerspruch bezeichnet werden soll, und man die einzelnen Redetheile, seien einige davon wirklich schon ausgesprochen, oder von dem Redenden in seiner Seele nur als Gedanken vorhanden gewesen, so gewissermaßen gegenüberstellt.

Denn in diesen Fällen läßt sich kein einziger Redetheil, er sei so unbedeutend er wolle, denken, der nicht durch die Beschaffenheit des Gedankens hier und da von größerer Wichtigkeit, als der andere, seyn könne. Ja, es kann sogar ein Gegensatz z. B. in einer einzelnen Sylbe enthalten seyn, und diese daher betont werden müssen. Z. B.: „ist es unerlaubt?“ — Antwort: „nein, es ist erlaubt,“ obgleich in dem Worte erlaubt, dem Wortakzent nach, die zweite Sylbe den Ton hätte \*). — Auf solche Weise geschieht es dann

---

\*) Es giebt auch wohl Fälle für den Schauspieler, wo er, aus Berücksichtigung des Vortrags und der Betonung des Zuvorredenden, sei diese richtig oder

also, daß durch die Betonung des einen oder des andern Redetheils der ganze Sinn verändert werden kann, der Zuhörer genöthigt wird, seine Aufmerksamkeit auch einem an und für sich unbedeutenden Redetheile zu widmen, und der Gedanke selbst erst dadurch seine besondere Bestimmtheit erhält.

Ein Beispiel mag Dieß erläutern.

Zu dem einfachen Satze: „ich werde ihn morgen besuchen“ würde, je nachdem eines der fünf Wörter, aus welchen er besteht, eine besondere Betonung erhielte, durch dieselbe der ganze Sinn, der ganze Gedanke geändert werden. Legt der Redende den Akzent auf ich, so will er damit sagen, daß er und kein anderer den Besuch abstaten werde. Legt er ihn auf werde, so bezeichnet er damit etwa, daß er schon längst diesen Besuch hätte machen sollen, ihn aber stets verschoben habe, jedoch nunmehr entschlossen sei, und der Besuch demnach sicher abgestattet werden werde und solle. Betont er ihn, so meint er damit, daß er zu einer bestimmten Person, im Gegensatz von andern, nicht zu besuchenden, gehen

---

falsch gewesen, seine eigene, für die kommenden Reden, auf angemessene Art zu modifiziren hat.

werde. Wird morgen betont, so will er damit den bestimmten Tag, an welchem der Besuch zu gedacht ist, herausheben, auch wohl damit sagen, daß er ihn nicht länger, als vier und zwanzig Stunden aufschieben wolle. Fällt endlich der Ton vorzugsweise auf besuchen, so ist Dies der Ton der gewöhnlichen Unterhaltung, der, ohne weitere Beziehung, wie schon oben bemerkt worden, nur das einzelne Faktum angiebt, das geschehen soll, geschieht oder geschehen ist. —

Um nun dem Vortrage die gehörige Klarheit und Wirkung zu verschaffen, sind dem Redner vor Allem zwei Dinge anzuempfehlen, und diese sind:

A. Natürlichkeit und

B. möglichste Einfachheit in der Betonung.

Es ist nichts widerlicher, als, ohne besondere Ursachen, Grundbestandtheile der Sprache willkürlich zu übergehen, und Nebenbestandtheile zu akzentuiren, wenn diese nicht wirklich den Hauptbegriff enthalten, sich, als unmittelbar widersprechend und ausschließend, oder als Gegensatz überhaupt, einander gegenübergestellt sind. Es ist aber eben so widerlich, Akzent auf Akzent unnützerweise zu häufen, so den Zuhörer von dem Hauptgedanken abzuführen, und wohl gar gänzlich in Zwei-

fel zu lassen, was man denn eigentlich habe sagen wollen. Der Redner richte also stets seine Aufmerksamkeit auf das Vorgegangene, wie auf das Folgende, um sich vor bezugloser und unpassender Betonung zu bewahren. —

Es mögte von Nutzen seyn, für jene aufgestellten beiden Haupterfordernisse der logischen Akzentuation: Natürlichkeit und Einfachheit, einige bestimmtere Grundsätze vor Augen zu haben, deren Hauptzweck vornehmlich darauf beruhen soll, dem Deklamator in vorkommenden Fällen eine schärfere Prüfung und eine größere Aufmerksamkeit zu empfehlen, ob Sinn und Absicht der Rede wirklich, und auf ganz entschiedene Weise damit unvereinbarlich seyn dürften, oder nicht. Erwarte daher,

A. rücksichtlich der Natürlichkeit Folgendes:

a) Da in dem Hauptworte auch in der Regel der Hauptbegriff enthalten ist, vorzüglich, wenn jenes noch gar nicht da gewesen, und mit allerhand Prädikaten oder nähern Bezeichnungen zum ersten Male erscheint: so darf der Deklamator auch diese nicht, ohne ganz besondere Ursache, vorzugsweise betonen, und um so weniger, wenn sie nichts, als eine natürliche Eigentümlichkeit enthalten, und von dem Dichter oder Schrift-

steller bloß zur Ausschmückung, wie es gewöhnlich geschieht, hinzugefügt wurden. Was für ein Grund läßt sich z. B. aufstellen, wenn von einem geliebten Bruder oder einem dichten Walde die Rede ist, die Eigenschaftswörter, ohne irgend eine weitere Beziehung, zu betonen, da es sich in der Regel von selbst versteht, daß man seinen Bruder liebt, und daß der Wald, der vielen Bäume wegen, dicht ist. So z. B. in dem Sage: „diesen hochberühmten Mann kannte ich noch als arme Waise“, würde es sehr fehlerhaft seyn, das Eigenschaftswort arm betonen zu wollen, da offenbar in dem Hauptworte der Hauptbegriff liegt, und das hinzugefügte arme nur ein Nebenbegriff ist, der sich in der Regel mit Waise von selbst verbindet.

Es ist diese Gattung unrichtiger Akzentuazion ein so gewöhnlicher Fehler, daß auf denselben nicht genug aufmerksam gemacht werden kann.

Ja, selbst in dem Falle, wo das Eigenschaftswort nicht einmal solche Eigenthümlichkeiten bezeichnet, die dem Gegenstande, schon dem von ihm bestehenden Begriffe gemäß, zukommen, ist es gewöhnlich fehlerhaft, dasselbe zu betonen, sobald das Hauptwort zum ersten und einzigen Male erscheint, weil, bei dem Mangel an weiterer Bezie-

hung des Prädikats, das Hauptwort auch meistens alsdann den Hauptbegriff enthält. Z. B.:

Der böse Wille richtet die That.

Das Eigenschaftswort böse gebührt nicht einem jeden Willen, denn es giebt auch einen guten. Allein ohne den Hauptbegriff des Willens verliert der vorstehende Satz allen Sinn, und, da einmal von Sträflichkeit einer Handlung die Rede seyn soll, so kann es natürlicherweise auch kein anderer Wille, als der böse seyn, der sie begründet.

In dem Satze:

„Wer ein gutes Herz hat, verzeiht seinen Feinden“, darf aus den nämlichen Gründen das Eigenschaftswort nicht auf Kosten des Hauptworts hervorgehoben werden.

Ein Anderes aber ist es:

β) wenn der, in dem Hauptworte in der Regel liegende, Hauptbegriff, sei es mit denselben oder auch nur umschreibenden Worten, ja sogar, wenn er nur in der Idee schon früher vorhanden war, oder nachfolgt. In diesem Falle gilt folgende Regel: die gleichartigen Begriffe, es mögen ihrer so viele seyn, als da wollen, sie mögen mit denselben, oder wenigstens mit ähnlichen Worten ausgedrückt seyn, heben sich ein-

ander auf, erhalten nie den Ton, sondern nur Dasjenige, was ihnen beigelegt ist, und unter sich einen Widerspruch bildet, oder einander gegenübergestellt ist. Z. B.:

„Edlen Seelen ist es eigen, ihren Feinden zu verzeihen; wer niedrig denkt, verfolgt sie.“

Abgerechnet, daß die beiden einander gegenübergestellten, sich widersprechenden, Zeitwörter verzeihen und verfolgen ebenfalls zu betonen sind, muß der Akzent desgleichen auf das Eigenschaftswort edlen und auf das Umstandswort niedrig fallen; denn der Begriff von menschlichem Geiste und Gemüthe ist einmal in dem Hauptwort Seelen und zweitens in den Worten wer denkt, wenn gleich nur umschrieben, vorhanden. Der Ton fällt also nunmehr auf die bezeichnenden Beiwörter, welche den Gegensatz bilden.

Indem durch das Vorstehende vor dem unzeitigen Betonen der Eigenschaftswörter, wenn sie nicht wirklich einen Gegensatz bilden, oder den Hauptbegriff enthalten, dringend gewarnt wird, ist es jedoch nöthig, eines Falles zu erwähnen, wo auch bei dem erstmaligen Erscheinen eines Hauptworts dennoch das ihm beigegebene Eigenschaftswort den Ton erhält, welches jedoch keineswegs als Ausnahme angesehen werden darf, son-

den nur der allgemeinsten Regel folgt — die Hauptbegriffe und Gegensätze hervorzuheben. Es kann nämlich der Fall seyn, daß einem Zeitwort nähere Bezeichnungen, jedoch nicht durch ein bloßes Umstandswort, hinzugesügt werden, sondern auf umschreibende Weise, nämlich mittelst eines Verhältniß-, Haupt- und Eigenschaftswortes, welche zusammen in Verbindung gebracht sind, oder auch ohne das erstere, wenn die beiden letzteren Redetheile nur den zweiten Fall erhalten. Z. B.:

„er ging zögernden Schrittes“ oder „mit zögerndem Schritte“ zc.

Bei solchen Bezeichnungen behauptet die Regel des Hauptbegriffs und Gegensatzes ihr Recht, wie überall, wo sie sich in Anwendung bringen läßt. Gehen kann nämlich nur jemand im Schritte, sonst würde er laufen oder schleichen. In dem Hauptworte kann also der Hauptbegriff nicht liegen, sondern in der nähern Bestimmung der Art des Gehens, mit welchem kein Zögern eben, der Natur der Sache nach, als nothwendig verbunden gedacht wird. Es bildet also hier das Eigenschaftswort, oder das, seine Stelle vertretende, Mittelwort zögernd den Hauptbegriff, indem es die nähere Bezeichnung des Gehens enthält.

Es ist jedoch bei Wendungen der Art noch

ein zweiter Fall möglich, daß nämlich in einer solchen Umschreibung etwas Bildliches (eine tropische Figur) liegt, und hier wird der Redner sehr wohl thun, wenn er mit dem vorzugsweisen, ausschließlichen Betonen, sei es des Haupt- oder Eigenschaftswortes, sehr vorsichtig ist. Er kann in solchen Fällen sonst leicht in's Alerne gerathen, und wird daher eher seine Stimme auf beiden genannten Redetheilen gleichförmig schwebend zu erhalten suchen, um sie gewissermaßen zu verbinden.

Folgendes Beispiel mag auch Dies erläutern.

X In der Braut von Messina heißt es von der bösen That:

„aber ist sie geschehen und begangen,  
blickt sie dich an mit erbleichenden Wan-  
gen.“

Der ganze Ausdruck „mit erbleichenden Wangen“ ist metaphorisch; Wangen steht daneben noch für Antlitz, und das Beiwort erbleichenden soll den Zustand schildern. Wenn nun auf der einen Seite das bloße Betonen des Hauptworts Wangen in's Abenteuerliche fallen würde, das ausschließliche Aigentuiren des Wortes erbleichenden aber nicht logisch genug wäre, indem der Zuhörer sonst voraussetzen könnte, es gäbe für eine vollbrachte, böse That noch Wangen an-

derer Art: so wähle der Deklamator in diesen und ähnlichen Fällen lieber ein verbindendes, fast gleichmäßiges Betonen.

7) Fehlerhaft ist es, in der bildlichen Sprache auf Kosten der Sache, welche den Hauptbegriff nothwendigerweise enthält, das Bild zu betonen, und jene entweder ganz zu übergehen, oder dadurch doch wenigstens in den Schatten zu stellen.

Beispiele mögen das Tadelnswerthe dieses Verfahrens anschaulicher machen.

Don Manuel sagt in der Braut von Messina zum Chor:

„nichts kannt' ich, als der Waffen wilde Freuden,  
und als des Maidwerks kriegerische Lust.“

Ganz davon abgesehen, daß Freuden und Lust, schon als gleichartige Begriffe, übergangen werden müssen, liegt, wie bei allen solchen Bildern, der Hauptbegriff allemal in der Sache, der sie als Eigenthümlichkeit beigelegt sind. Die letztere ist aber in der Regel von solcher Beschaffenheit, daß sie eben so gut auf tausend andere Dinge paßt; und es mögte nur sehr wenige Fälle geben, wo ein Hauptbegriff oder Gegensatz bloß in den Bildern enthalten wäre, und demnach, als solcher, durch die Betonung hervorgehoben werden müßte. Wie zwecklos also ist es, den

Zuhörer von dem Hauptgedanken an Manuels Lieblingsbeschäftigungen: Krieg und Jagd, abichtlich durch fehlerhafte Akzentuation abzuleiten, und, indem unverständiger Weise wilde Freuden und kriegerische Lust, oder, was noch schlimmer ist, wohl gar bloß die Eigenschaftswörter betont werden, ihn auf Eigenthümlichkeiten, auf Wirkungen zu leiten, die in Rücksicht auf den Hauptgedanken ganz unwesentlich sind, und vom Dichter nur zur Ausschmückung hinzugefügt wurden.

Derselbe Fall ist, wenn Manuel sagt:

„denn anders nicht soll sie mich wiedersehen,  
als in der Größe Schmuck und Staat!“

oder:

„auch nicht der Perlen und Korallen Schmuck“ ic.  
Unter „der Größe Schmuck und Staat“ ist die Größe selbst zu verstehen, wie in der darauf folgenden, eben angeführten, Stelle die Perlen und Korallen selbst verstanden sind; mithin muß der Sache: Größe, Perlen und Korallen, und nicht dem Bilde der Lou gehören.

Alle Natürlichkeit, und zugleich mit ihr alle Einfachheit, geht bei so fehlerhafter Betonung verloren. —

Aus dem hier, bei Gelegenheit der Bildersprache, zur Regel Aufgestellten ergibt sich von selbst, wie

D) der Genitiv, wenn er mit anderen Fällen zugesehnter Hauptwörter verbunden ist, fast immer vorzugsweise den Ton erhält, weil in solcher Verbindung die, im zweiten Fall stehenden, Wörter meistens die Sache selbst, mithin den Hauptbegriff, enthalten, die Eigenthümlichkeiten aber in andern Biegefällen vorkommen. J. B.: „des Richters Arm“, „der Hallen Räume“, „des Schwertes Spitze“, „des Baches Fliesen“, „der Meeresgöttin Gaben“, oder, wie Schiller am Schlusse der schönen Erzählung Manuels sagt:

„und mit der Myrthe jungfräulichem Kranze  
vollende krönend sich das schöne Ganze.“—

Das Wort „Myrthe“ enthält offenbar den Hauptbegriff; denn, nachdem Manuel nur von der Ausschmückung seiner fürstlichen Braut gesprochen hat, und demzufolge vom Scheitel bis zur Sohle die angemessene Zierde bestimmt, versteht es sich von selbst, daß die Braut auch mit einem Kranze auf dem Haupte geschmückt sei. Als Jungfrau gehört ihr der Myrthenkranz jedoch, und also ist es das Wort Myrthe, welches vornehmlich hervorzuheben. Am Lächerlichsten ist es, den Ton dem Eigenschaftsworte jungfräulichem zu geben, da Myrthe Alles hinreichend enthält.

Das empfohlene Betonen des Genitivs wird

überdies in der Regel da am rechten Platze seyn, wo der Begriff des Wortes, welches in diesem Falle erscheint, zum ersten Male vorkömmt; wenigstens bedarf es alsdann einer geschärfteren Prüfung der Sache.

e) Da, wie schon mehrmals erwähnt, der Hauptbegriff gewöhnlich in dem Hauptworte, und nächst ihm in dem Zeitworte enthalten ist, so fehlt der Deklamator, wenn er alle Partikeln, sie seien, welche sie wollen, besonders nicht und kein, das „zu“ in zu viel, zu sehr ic., ohne besondere Ursache, betont.

Wenn z. B. gefragt wird: „warum hast du das nicht gethan?“ und die Antwort ist darauf: „ich habe es nicht gewollt,“ so gehört der Ton dem Participium gewollt.

Wird aber gefragt: „hast du es gewollt?“ und die Antwort ist: „ich habe es nicht gewollt,“ dann erst wird die Negazion betont.

Es ist ungefähr, in Betreff der Negazion, welche einem Zeitwort beigelegt ist, wie mit dem Haupt- und Eigenschaftsworte.

So wie das Hauptwort in der Regel betont wird, wenn es zum ersten Male erscheint, so auch in gleichem Falle das Zeitwort. Ähnliches ist bei der Zusammenstellung der Zeitwörter mit

Umstandswörtern überhaupt zu bemerken, deren unzeitiges Betonen, ohne alle Ursache und Beziehung, sehr oft unpassend ist. Häufig geht durch eine solche fehlerhafte Akzentuazion alle Natürlichkeit verloren, und der Zuhörer wird, wie durch das tadelnswerthe Betonen der Bilder, ganz von dem Hauptgedanken der Periode ab- und, durch Richtung seiner Aufmerksamkeit auf Nebenbegriffe, irregeleitet. Wenn z. B. gefragt wird: „kennst du diesen Mann?“ und man antwortet: „ja, ich habe ihn oft gesehen“: so ist es sehr thöricht und widernatürlich, das Umstandswort oft zu betonen. Ein Anderes ist es bei ganz absichtlich vorhandenen, näheren Bezeichnungen und ausschließlichen Bestimmungen, bei Gegenüberstellungen oder Empfindungsakzenten, von welchen letztern später die Rede seyn wird.

So z. B. würde oft ohne Frage betont werden müssen, wenn es dem selten oder gar nicht z. gegenübergerstellt wäre. Z. B. in folgenden Sätzen:

„Besuchst du ihn bisweilen?“

„Sehr oft zc.“

Zu Vermeidung aller Mißverständnisse über die bisher aufgestellten Grundsätze, welche zugleich gewissermaßen Regeln zu enthalten scheinen, muß jedoch hier schließlich noch einmal wiederholt wer-

den, daß sie hauptsächlich bezwecken sollen, bei vorkommenden Fällen mit ganz besonderer Vorsicht zu Werke zu gehen, genau zu beurtheilen, ob und welche Beziehung etwa vorhanden seyn dürfte, und sich erst dann von denselben zu entfernen, wenn die klare Ueberzeugung gewonnen ist, daß der Zusammenhang des Ganzen und besondere Umstände gewisse Modifikationen der Betonung unabänderlich erheischen. — Der Beziehungen giebt es so tausendfältige, daß sie unmöglich alle aufgezählt werden können, und es dem Verstande überlassen bleiben muß, den oratorischen Akzent nach denselben zu bestimmen. So darf z. B. nur in irgend einem Redetheile eine Steigerung des Gedankens oder der Empfindung enthalten seyn; es darf nur in einer Partikel das Bedingte liegen, welches, dem Sinne zufolge, besonders in einem Satze hervorgehoben werden soll u. c.: so erheben sich alle diese Redetheile alsdann zu Hauptbegriffen, und machen einen gerechten Anspruch auf Betonung. —

So viel von der Natürlichkeit der Akzentuation.

II) Zur Beobachtung der Einfachheit im Akzentuiren, welche nicht allein zur Schönheit des Vortrags ungemein viel beiträgt, weil sie als

leß Bunte und Holperige entfernt, sondern auch eines der zweckmäßigsten Mittel wird, seiner Rede, durch augenblickliche, scharf treffende Betonung des wahren Hauptgedankens derselben, die entschiedenste Wirkung zu verschaffen, merke der Deklamator Folgendes:

Es giebt, wie sich von selbst versteht, in einer Periode, besonders, wenn sie von größerem Umfange ist, Begriffe von größerer und geringerer Wichtigkeit, deren keine Beziehung unter sich, insofern sie nicht schon an und für sich selbst der Aufmerksamkeit der Zuhörer empfohlen werden müssen, jene zarte Modulazion der Stimme in Anspruch nimmt, von welcher späterhin noch insbesondere die Rede seyn wird.

Man wird also zuvörderst zwar durch einen Hauptakzent vor allen andern den Begriff hervorheben, welchem Verstand und Gemüth vereinigt den ersten Rang zuerkennen; auf der andern Seite aber wird man bedacht seyn, daß, wenn gleich manchen der übrigen Gedanken und Begriffe, je nach deren Wichtigkeit, Nebenaakzente gebühren, diese auch wirklich Nebenaakzente seien. —

Was bereits gesagt worden, wird hoffentlich hinreichen, um, was die Hauptbegriffe betrifft, vor allzuhäufiger Akzentuazion zu warnen. Die Fer-

tigkeit aber, logische Nebensätze mit dem Hauptsätze, und unter sich selbst, in Harmonie zu bringen, wie es der Zweck der Rede erheischt, ist für die Deutlichkeit, Wahrheit und Schönheit des Vortrags von der entschiedensten Wichtigkeit, und kann, bei richtig leitendem Verstande, mit Hilfe des Gefühls und der Uebung, erworben werden. Ohne diese Fertigkeit kehrt sonst nur allzuleicht der schon gerügte Fehler wieder, die Aufmerksamkeit der Zuhörer gänzlich irrezuführen, sie über den wahren Hauptgedanken in Zweifel zu lassen, und so seiner Rede, durch Zerstörung der anempfohlenen, möglichsten Einfachheit der Betonung, diejenige Wirkung zu nehmen, welche sie bei Beobachtung derselben gewiß gehabt hätte. Es ist viel besser, ganze Zeilen mit dem Tone fallen zu lassen, wenn sie an sich unerheblich sind, und die Verbindung der Hauptgedanken zu sehr trennen, oder Nebenbezeichnungen enthalten, die zum Ganzen nicht unmittelbar nothwendig sind, als aus den letzteren immer wiederum auch das Wichtigere herauszuscheiden, und mit Sätzen, wohl gar in der Stärke den Hauptsätzen ähnlichen, zu überladen. Insbesondere ist diese Aufmerksamkeit bei den so häufigen Einschaltungen mehr oder weniger, je nach deren größerer oder geringerer Erheblichkeit

nicht genug anzuempfehlen. Das Hinübernehmen der Akzente von einem Worte zum andern, um die Vollständigkeit des Begriffs im Ganzen zu vermehren, möge daher nur, unter sorgfältiger Leitung des Verstandes, hin und wieder Statt finden, (wie z. B. bei den bildlichen Umschreibungen in der S. 75 angegebenen Art).

In der Regel wird der aufmerksame Dektamator bei solchen, durch Hinübertragen der Akzente hervorgebrachten, Verbindungen, vermöge scharfer Prüfung der Art, mit welcher dasselbe veranstaltet worden, dennoch bemerken, wie sein eigenes Gefühl ihn bisweilen verleitet hat, eines der zu verbindenden Wörter unmerklich schärfer, als das andere, zu akzentuiren: so, daß, wenn er den Verstand für das nächste Mal auf das Feinste zu unterscheiden auffordert, nicht selten der Entschluß befestigt wird, für einen Begriff sich zu erklären, und den andern fallen zu lassen. Ist Dieses, ohne in's Undeutliche, oder wohl gar, wie oben schon bemerkt, zuweilen in's Alberne zu verfallen, einigermaßen möglich, so wird es immer für die Einfachheit des Vortrags, und mithin für seine Schönheit, ein großer Gewinn seyn.

c) Der Empfindungsakzent.

Er ist bloß Sache des Gefühl, weshalb sich zu einer bestimmten Anwendung desselben durch-

aus keine festen Regeln aufstellen lassen. Er wird mehr durch Verweilen, Tragen und Schleifen des Tons, als durch Erhebung und Verstärkung desselben, hervorgebracht, und fällt, da er größtentheils malerischer Natur ist, gern auf die näher bezeichnenden und umschreibenden Wörter.

Was sich über ihn mit einer Art von Bestimmtheit sagen läßt, ist durchaus mehr negativ, als positiv, da ihn, wie gesagt, das Gefühl erschafft. Es bestände ungefähr in folgenden Warnungen:

a) Sei der Redner in der Anwendung des Empfindungsakzents sehr behutsam, und vermeide, seiner sich zu bedienen, wo es das Gefühl oder die Empfindung nicht wirklich richtigerweise erfordert, mit einem Worte, wo es sich nicht auch der Mühe lohnt, ihn anzuwenden. Es trifft sich natürlich oft, daß er mit dem logischen Akzent auf ein und dasselbe Wort fällt; wo Dieses aber nicht der Fall seyn mögte, sei der Redner um so behutsamer. Denn es könnte sich alsdann leicht ereignen, daß er unnützerweise den ganzen Sinn zerstörte, und nie wird für eine ganz widersinnige Betonung die Empfindung zur Entschuldigung dienen können; sonst ließen sich am Ende hinter alberne Empfindungsakzente die Mangelhaftigkeit und Unrichtigkeit der logischen verbergen.

β) Hüte sich der Redner vor aller Uebertreibung im Empfindungsausdruck. Davor zu bewahren, wird das beste Mittel unter andern jene Besonnenheit seyn, welche die Empfindung stets begleiten muß, und von welcher schon in der Elementarlehre gesprochen ist, und späterhin noch ausführlicher gesprochen werden wird. Uebertreibungen fallen, abgerechnet, daß sie auch zuweilen sinnzerstörend wirken, leicht in's Widerliche, und heben die nothwendige, schöne Harmonie des Ganzen auf. — So viel von den Akzenten, als einer der allerwichtigsten Materien in deklamatorischer Hinsicht. —

### 3) Von der Modulazion der Stimme.

Der dritte, bei der Lehre vom Tone zu berücksichtigende, Gegenstand ist die Modulazion der Stimme, d. h.: diejenige Abwechslung, welche durch das Erheben, Sinken oder Schwebenlassen derselben im Allgemeinen, mit Ausschluß der richtigen Betonung einzelner Worte an sich, in den Vortrag gebracht wird.

#### a) Tonbiegung.

Dieser Gegenstand, der die ganze Skala der menschlichen Stimme umfaßt, inmitten welcher sich die unendlichen Abstufungen finden, vermöge deren der Redner durch die feinsten Modulazionen aller

Art auf Geist und Gemüth des Zuhörers so unbeschreiblich viel wirken kann, ist eben deshalb wiederum nicht geeignet, um nach festen Regeln behandelt zu werden. Denn das Wenige, was sich hierüber sagen läßt, bezieht sich nur auf den Periodenbau, als solchen, und auf die nöthige Dekonomie der Stimme.

Wenn die Seele noch mit der Entwicklung der Ideen und Empfindungen beschäftigt ist, so liegt es in der Natur der Sache, daß sie in steigender Bewegung bleibt. Das bloße Scheiden der Vorder- und Nachsätze läßt sich also ohne letztere ebensowenig bezeichnen, als überhaupt bei fortdauernder Steigerung der Gedanken der, für die Entwicklung derselben thätigen, Seele auch eine angemessene Steigerung der Stimme fehlen darf. Nur wird man sich in diesem Falle vor einer gewissen Stimmerverschwendung zu hüten haben; denn, abgerechnet, daß durch zu heftig steigende Intervalle Uebellaut hervorgebracht wird, muß der Redner darauf bedacht seyn, so viel Kraft und Umfang übrig zu behalten, als die Wichtigkeit der, späterhin noch aufzustellenden, Hauptideen nothwendig macht. Eine weise Dekonomie, durch allmäliges Emporsteigen erhalten, wird also hierbei von Nutzen seyn. Es ist bei dieser

Gelegenheit zu wiederholen, was schon früher, als von den Grundtönen die Rede war, gesagt wurde, wie sehr nämlich der Deklamator Acht zu geben habe, daß die Stimme nicht im Laufe des Vortrags ihren Umfang dergestalt übersteige, daß sie eines später nöthig werdenden Nachdrucks am Ende ganz unfähig wird. Die unendlich feinen Modifikationen in den Tonbiegungen, bei Legung der Akzente und insbesondere der Empfindungsakzente, lassen sich auf keine Weise regelrecht angeben, weil Gefühl, glückliche Biegsamkeit und sorgfältige Übung des Sprachorgans zu großen Einfluß darauf haben. So viel läßt sich aber in dieser Rücksicht als Grundsatz annehmen, daß Monotonie nur äußerst selten, und zwar bloß bei einer gewissermaßen gänzlichen Erschlaffung und Erstödtung des gesammten Empfindungsvermögens, und in einigen Fällen der Reflexion, oder des innern, heftigen Kampfes der Seele bei zu besiegenden Affecten, Platz finden darf, daß aber nie der Ton unverändert bleibt, wenn Gedanken oder Empfindungen wechseln. Gesang muß stets und in jeder Rücksicht vermieden werden, wenn nicht allenfalls bei Nachahmung gewisser Gattungen des Wahnsinns absichtlich Spuren davon in den Vortrag gebracht werden.

Je öfter nun der Wechsel der Ideen und

Empfindungen Statt findet, um desto mannichfaltiger werden die Tonbiegungen. Je heftiger die Gemüthsstimmung ist, je auffallender die Empfindungen von einander abweichen, um so größer ist auch die Abweichung von der Mittelstimme und der Stimmenwechsel überhaupt. Jedoch darf in allen diesen Fällen ein nothwendiger Uebergang mit der Stimme, und sei er noch so unmerklich, nicht vermisst werden. Allzugroße Abweichung der Töne von einander, ein greller Sprung mit der Stimme, beleidigen nicht nur das Ohr, sondern werden auch größtentheils unpsychologisch. Denn, wie in der ganzen Natur ein stufenweises Fortschreiten und Abnehmen, es falle auch noch so wenig auf den ersten Blick in die Augen, vorhanden ist, so vermag auch das Gemüth des Menschen nicht urplötzlich eine, seiner vorigen ganz entgegengesetzte, Empfindung in ihrer ganzen Stärke aufzufassen und wiederzugeben.

(Die nähere Entwicklung dieses Gegenstandes, besonders in seiner Verbindung mit dem mimischen Ausdrucke, bleibe einem späteren Abschnitte dieser Theorie vorbehalten).

Je sanfter aber eine Gemüthsstimmung ist, um so näher müssen die Töne bei einander liegen. Hier ist es, wo man sich zuweilen des Tragens

der Töne bedient, welches dem Vortrag hin und wieder einen schwärmerischen Anstrich giebt. Doch hüte man sich vor dem zu häufigen Gebrauch desselben, weil er zu leicht in Manier ausartet. Im Allgemeinen gewinnt jede Rede an Zartheit und rührendem Ausdruck, je weniger gegen das Ende die Stimme zu steigen hat, wie z. B. oft bei Ausrufungszeichen noch auf dem letzten Worte.

Das planlose Auf- und Abschwingen der Stimme von der Tiefe in die Höhe und umgekehrt, aus welchem falsches Pathos und Vieltonigkeit entstehen, wirkt eben so widerwärtig, als das ununterbrochene Schreien und Lärmen bei leidenschaftlichen Stellen; denn es giebt weder Schatten, noch Licht, peinigt durch Monotonie, und überbietet zuletzt den Umfang der Stimme. Ein einzelner, scharfer Laut oder Schrei kann zwar oft von großer Wirkung seyn, allein dieses Mittel muß mit äußerster Vorsicht nur in höchst seltenen Fällen angewandt werden, und nie das Ohr beleidigen.

Daß bei den Tonbiegungen endlich alles Gezierte, alle Affektazion zu vermeiden sei, versteht sich von selbst.

Um rücksichtlich der, den Akzenten bestimmten, Tonbiegungen theils singenden Ton, theils Uebellaut zu vermeiden, merke man Folgendes:

α) Man hebe, um einen Akzent zu legen, die Stimme nicht allzu hoch über den Grundton, und lasse

β) dieselbe nach einer starken Betonung auch nicht wieder allzutief unter jenen herabsinken.

Eine Schlußbemerkung möge hier noch rücksichtlich des Vortrags der Verse Platz finden.

Sind sie kurz und mit vielem Reimgeklänge versehen, so suche man, ohne dem Verse, als solchem, zu nahe zu treten, die Tonbiegungen bei den Akzenten hin und wieder so einzurichten, daß das Klappen des Reimes nicht allzustark vernommen werde. Da es nicht nöthig ist, daß alle Akzente durch Hochtönigkeit und scharfe Erhebung der Stimme bezeichnet werden, sondern auch durch Verstärkung derselben und durch Dauer des Tons in abschwinger Bewegung angedeutet werden können: so wird es in einzelnen Fällen, mit Hilfe der Beurtheilungskraft, dem Redner durch zweckmäßige Tonbiegung gelingen, widerliches Gekling zu vermeiden, ohne den richtigen Ausdruck der Gedanken und Empfindungen und die nöthige Wirkung des Vortrags zu stören.

#### b) Tonfall.

Am Schlusse eines Satzes, Fragen und Ausrufungen zuweilen ausgenommen, läßt man den

Ton zum Beweise, daß der Gedanke und mit ihm der Sinn vollendet und ausgesprochen sei, ein wenig unterhalb des Grundtons fallen. Dasselbe tritt ein, jedoch in vermindertem Grade, sobald nur ein, für sich bestehender Theil, ein Glied des Sinnes vollendet ist. Je vollständiger also eine Periode geschlossen ist, um so entschiedener wird der Stimmefall seyn, und dadurch der Zuhörer aus dem Zustande der Erwartung in den Zustand der Ruhe versetzt.

Die Interpunkzion an und für sich selbst leistet schon hierin dem Dektamator augenblicklichen Dienst. — Da der Punkt von allen Schreibzeichen dasjenige ist, welches am Bestimmtesten die Vollendung eines Gedankens ausdrückt, so wird auch bei demselben die Stimme am Meisten gesenkt, am Wenigsten aber bei dem Komma, als dem unbedeutendsten Schreibzeichen.

Das Semikolon, welches in der Mitte zwischen Punkt und Komma steht, von geringerem Werthe, als jener, von größerem aber, als dieses ist, wird also auch nach diesem Maßstabe in Rücksicht des Tonfalls behandelt werden müssen. Vor dem Kolon darf die Stimme nicht sinken, sobald es Border- und Nachsatz trennt, aus den, bei der Tonbiegung entwickelten, Gründen. Denn da der Nachsatz gewöhnlich eine Folgerung aus dem

Vorhergehenden enthält, so kann der Gedanke und mit ihm der Zusammenhang noch nicht vollständig beendigt seyn; mithin darf erst, nachdem dieses wirklich geschehen, durch ein Herabsinken der Stimme die nöthige Beruhigung gewährt werden. Vor dem Aufzählen von Gegenständen ist es eher erlaubt, den Ton, um Monotonie zu vermeiden, nicht bedeutend zu heben, sondern ihn mehr dem Grundtone zu nähern.

Die Ausrufungs- und Fragezeichen erfordern in der Regel Erhebung des Tons, ja die Frage häufig ein zweimaliges, abwechselndes Heben und Sinkenlassen. Dieß ist Sache des Gefühls, und pflegt insbesondere angewendet zu werden, wenn Unerwartetes, ein Erstaunen ausgedrückt werden soll.

Sonst ist die allgemeine Regel für die Fragen folgende: Ist die Frage unmittelbar, so pflegt man, ein wenig unter dem Grundton anfangend, die Stimme, unbeschadet den nöthigen Akzenten, allmählig bis zum Schlusse steigen zu lassen.

Ist sie mittelbar, d. h.: wird bloß der Sinn der Frage, nicht die Worte selbst, angeführt, so tritt der gewöhnliche, ungezwungene Tonfall, wie am Ende jedes Satzes, ein.

Folgen endlich mehrere Fragen mit steigen-

der Wichtigkeit auf einander, so wird auch, je nachdem sie mittelbar oder unmittelbar sind, eine angemessene, steigende Erhebung der Stimme im Allgemeinen und bei Betonung der, in denselben enthaltenen, Hauptbegriffe beobachtet.

Bei den Ausrufungszeichen steigt die Stimme am Allerhäufigsten, wenn sonst nicht andere Gründe, (z. B.: allzugroße Abspannung u.) dawider sind, oder das Gefühl das Gegentheil erlaubt.

Was die Parenthese betrifft, so ist entweder nach derselben der Sinn vollendet, oder nicht. Im letztern Falle darf der Ton nicht sinken, sondern bleibt auf dem letzten Worte schwebend liegen, um dem Zuhörer anzudeuten, daß noch etwas, zur Verständlichkeit der ganzen Periode Gehöriges, folge.

Das Eingeschaltete wird alsdann in einem Tone gehalten, welcher, je nach dem Inhalt, höher oder tiefer, (gewöhnlich tiefer, weil die Einschaltungen doch in der Regel nicht die Hauptgedanken enthalten) schwächer oder stärker, nach ähnlichen Grundsätzen der Wichtigkeit beurtheilt, ist, als die übrigen Theile der Periode. Ist hingegen vor der eintretenden Parenthese ein Theil des Sinnes vollendet, so läßt man den Ton ein wenig, jedoch

nicht ganz, sinken, fällt aber nach Beendigung derselben in den Grundton zurück, insofern nicht, wie sich von selbst versteht, nach der Parenthese der Sinn überhaupt vollendet ist.

Nach den Unterbreichungszeichen darf die Stimme natürlich nie sinken, indem sie ja eben dazu dienen, die Unvollständigkeit des Sinnes zu bezeichnen, und dem Zuhörer überlassen werden soll, diesen befriedigend zu ergänzen, wenn er nicht durch spätere Erwiederung, in einem Dialoge etwa, von selbst ergänzt wird.

Es ist daher fehlerhaft von Schauspielern, wenn sie nach Bindewörtern, wie: und, aber, daß, um 2c., sobald sie einen unterbrochenen Satz schließen, die Stimme, wie nach einem Punkte, senken.

Der Gedankenstrich, insofern er nicht ebenfalls zu einem Abbreichungszeichen dient, wird für jetzt übergangen, weil dessen Behandlung und große Wichtigkeit für den declamatorischen Vortrag nicht hierher, sondern in die Lehre von den Pausen gehört.

Um dem über Tonfall Vorangeschickten nun noch einige allgemeine Regeln hinzuzufügen, merke man, daß zu Ende einer Periode der Ton übrigens nie stets auf gleiche Art sinken, so wenig er sich stets auf gleiche Art erheben darf;

weil hieraus die widerwärtigste Eintönigkeit entspringen würde. Er muß zugleich auch im Verhältnisse mit derjenigen Stärke sinken, mit welcher überhaupt gesprochen wird. Daher ist der Tonfall im gesellschaftlichen Verkehr geringer. Endlich richtet sich auch die Verschiedenheit des Tonfalls nach der Verbindung, in welcher die Sätze unter sich sind: so, daß vor einem solchen, der mit dem vorhergehenden in genauem Zusammenhange steht, das Sinken der Stimme geringer seyn muß, als wenn zwischen den Sätzen kein, oder wenigstens nur ein unbedeutender, Zusammenhang vorhanden ist.

#### 4) Von der Stärke und Schwäche der Stimme.

Der vierte Hauptgegenstand der Betrachtungen in der Lehre vom Tone überhaupt, ist die Stärke und Schwäche des Ausdrucks. Auch hier sind der allgemeinen Regeln, welche sich darüber aufstellen lassen, nur wenige, und gewissermaßen schon durch die Andeutungen bedingt, welche früher, bei Gelegenheit der Behandlung des Umfangs der Stimme und der Grundtöne, gegeben worden sind. —

Wenn der Charakter der Rede nämlich die tie-

fern Grundtöne erheischt, so liegt schon in der Verengung der Kehle beinahe die Unmöglichkeit, mit derselben Gewalt zu sprechen, als in den obern Grundtönen A und I, welche den lebhafteren, die Brust erweiternden, Empfindungen bestimmt sind.

Ähnliche Fingerzeige lassen sich aber auch aus der Natur derjenigen Gemüthsstimmung, in welcher geredet wird, für Stärke und Schwäche des Ausdrucks im Allgemeinen geben. Nämlich:

a) Die heftigeren Gemüthsstimmungen verlangen auch das heftigere Angreifen der Stimme; nur ist hierbei jederzeit doch Sparsamkeit zu empfehlen, damit nicht Uebellaut, Monotonie, oder plötzliches Versagen der Stimme eintrete. Dagegen erfordern

β) niederbeugende Affekte, Erschlaffung und Betäubung des Gemüths die matte und schwache Stimme.

Wo hingegen

γ) der Verstand spricht, beim Ausdruck des Zarten, Sanften, der Ehrerbietung, bei Ruhe und Behaglichkeit des Gemüths, und in Gesellschaften von gutem Tone, muß, was Stärke und Schwäche betrifft, die Mittelstraße beobachtet werden.

δ) Die Stärke und Schwäche der Akzente  
Thürnagel Schauspielkunst.

richtet sich natürlich nach dem Vortrage im Allgemeinen, um die Harmonie des Ganzen aufrecht zu erhalten, und nach der Nothwendigkeit, eine Steigerung der Gedanken oder Empfindungen anschaulich zu machen. Das Herausstoßen der Akzente aber ist überhaupt, wenige Fälle abgerechnet, wo besondere Ursachen in Rücksicht eines sehr leidenschaftlichen Ausdrucks es gestatten, immer dem Ohre widerlich, und in Gesellschaften von gutem Tone am Wenigsten zu empfehlen. Daher Niedere gegen Höhere, um in den Schranken der Ehrerbietung zu bleiben, durchaus eine sehr große Mäßigung in der Betonung zu beobachten haben, es müßte denn seyn, daß ein gereizter Zustand ausdrücklich vorgezeichnet wäre, oder angenommen werden müßte. Dagegen pflegen ältere Leute und alle diejenigen, welche mit besonderer Ueberlegung sprechen, oder eine solche wenigstens zur Schau tragen wollen, schärfer zu akzentuiren, im Gegensatz von jungen, unbefangenen und unerfahrenen Personen, welche fast gar nicht betonen, außer im leidenschaftlichen Zustande. Uebrigens merke man noch schließlich daß von zwei in Verbindung stehenden logischen Akzenten der letztere in der Regel der stärkere seyn müsse. —

d) Daß endlich, was den Kraftaufwand des Vortrags im Allgemeinen betrifft, Wechsel der Empfindungen, eine Steigerung oder Abnahme derselben, oder der Wille, mit größerem Nachdruck zu sprechen, so wie eine erhöhte Ueberzeugung von der Wahrheit des vorzutragenden Gegenstandes, die nöthigen Modifikationen erheischen, bedarf wohl kaum des Winkes mehr.

Jedoch muß stets dabei aus dem Gesichtspunkte verfahren werden, dem einzelnen Worte dennoch nie mehr Ton zu geben, als ihm nach den Umständen gebührt. Ein richtiges Gefühl wird auch hier das rechte Maß zu treffen wissen, und in Verbindung mit den feinen Nüancen, welcher die Tonbiegungen fähig sind, durch den, bisweilen momentanen, Wechsel der äußersten Gränzen der Stärke und Schwäche des Ausdrucks, dem Vortrage einen ausgezeichneten Grad von Natürlichkeit verleihen.

### 5) Von der Malerei der Stimme.

Es bleibt nun noch zum Schlusse der Lehre vom Tone übrig, über die Malerei der Stimme das Nöthige hinzuzufügen.

Man versteht unter Malerei der Stimme die Nachahmung sinnlicher oder nicht sinnlicher Ge-

genstände, vermittelst, unserm Sinnen, und Empfindungsvermögen entsprechender, verwandter Töne. Sie ist zur Deklamazion, in rhetorischer Hinsicht, aus dem Grunde nicht wesentlich notwendig, weil der mündliche Vortrag, als solcher, keiner offenbaren Versinnlichung bedarf. In zwei Fällen jedoch ist es nicht nur erlaubt, sich ihrer zu bedienen, sondern wird sie auch sogar mit Erfolg angewendet.

Nämlich:

a) wenn die Seele des Deklamators von dem vorzutragenden Gegenstande dergestalt erfüllt ist, daß sie sich selbst in und über der Anschauung desselben verliert, und auf diese Weise gewissermaßen eine Objektivität vorherrschend wird, welche sich durch das Bestreben der Versinnlichung des Gegenstandes äußert;

β) wenn durch eine solche nachahmende Malerei die Versinnlichung des Gegenstandes zu Hilfe genommen werden soll, um dadurch die Wirkung des Vortrags zu erhöhen. Die Mittel, welcher man sich dazu bedient, sind: Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, größere oder geringere Bewegung der Stimme (das Zeitmaß, von welchem bald die Rede seyn wird.) Bisweilen genügt, eines von ihnen anzuwenden, bisweilen bedarf man

aber auch der Verbindung derselben, mehr oder weniger.

Da nun, wie bereits gesagt, der Gegenstand sinnlicher oder nicht sinnlicher Natur seyn kann, so wird auch die Nachahmung desselben von bestimmter Aehnlichkeit, oder nur durch eine gewisse Verwandtschaft mit dem nachzuahmenden Gegenstande bezeichnend seyn, in welcher alle Dinge der menschlichen Natur, unserm Sinnen- und Empfindungsvermögen zufolge, mehr oder weniger, erscheinen. Es wird daher niemand einfallen, den Donner durch eine lispelnde Stimme, noch das Liebliche der Naturschönheiten, oder süße und süße Empfindungen der Seele, wie die der Freundschaft und Zärtlichkeit, durch dumpfe Töne malen zu wollen. Das mühsame Emporklimmen eines Felsens wird ebensowenig durch raschen Gang der Rede, als das Hinabsteigen in Abgründe durch hohe Töne ausmalend bezeichnet werden können; u. s. w. Feines Gefühl muß bei diesen Malereien insbesondere vor Uebertreibung und vor dem Gemeinen um so mehr bewahren, da eine solche Verstümmelung nur vorsichtig angewendet werden darf. Nur allzuleicht fällt sie in das Widrige, wenn sie der Würde des Ganzen unangemessen ist, und dessen Harmonie im Mindesten stört.

#### IV. Das Zeitmaß (Tempo).

Man versteht hierunter nicht nur das Gesamtsondern auch das theilweise Maß der Bewegung der Stimme, in Rücksicht auf Langsamkeit und Geschwindigkeit des Vortrags. Beide hängen theils von der Gattung, zu welcher die Dichtung selbst gehört, dem Charakter der Rede, theils von dem Wechsel der darin vorkommenden Gemüthsstimmungen, theils von dem Verhältnisse der einzelnen Theile unter sich, in Rücksicht ihrer Wichtigkeit, ab. — Der Deklamator ist bei der Wahl des Gesamtzeitmaßes, wie der Grundtöne, abermals dem Tonsezer zu vergleichen. Beiden muß es insbesondere auch daran gelegen seyn, daß jenes der Gattung der vorzutragenden oder zu versinnlichenden Empfindungen angemessen sei, und mit ihr im Einklang stehe; weil ohne diese Berücksichtigung das Haupterforderniß, die Wahrheit, verschwände, und eine ganz verfehlte Wirkung hervorgebracht würde.

Obgleich sich in der Deklamazion rücksichtlich des Tempo keine genau bezeichnete Mensur angeben läßt, (schon mit aus dem Grunde, weil der, jedesmal auf den Zuhörer zu machende, Eindruck zu berücksichtigen ist) so lassen sich doch im Ganzen, und in einer gewissen Uebereinstimmung mit

den vorübergehenden Andeutungen über Stärke und Schwäche des Ausdrucks, folgende allgemeine Grundsätze aufstellen:

1) Das geschwindere Tempo ist überhaupt dem stürmisch leidenschaftlichen Zustande angemessen, und hört in einzelnen Fällen da auf, wo der Affekt mehr oder minder ausgetobt hat. (Bei einer Steigerung der Gedanken und Empfindungen kann man sich desselben oft mit sehr großem Vortheile bedienen. — Man vergl. den Vortrag der Tragödie in einem der späteren Abschnitte.)

2) Das langsamere gehört dem Kummer und allen niederbeugenden Affekten. Athmet die Brust nach dem Erguß derselben freier, so verändert sich auch das Zeitmaß in Etwas.

3) Verstand, zarte Empfindungen, Gesellschaftston halten wiederum die Mittelstraße; was dem letzteren betrifft, den Fall ausgenommen, wo sich eine gewisse erhöhte Wärme des Gefühls und der Theilnahme in denselben mischt.

4) Besiegt, dämpft oder verbirgt die Vernunft und Ueberlegung den Ausbruch irgend einer der, unter 1) und 2) genannten, Gemüthsstimmungen, so ändert sich auch das Zeitmaß. Es wird ein wenig angehalten oder etwas rascher genommen, als es, der eigentlichen Natur des Affekts nach,

seyn würde, zum Beweise, daß eine stärkere Macht, als der bloße Affekt, die Seele beherrsche.

5) Die feinste Rüancirung, welche dem Deklamator zu Gebote steht, liegt darin, daß er zuweilen über die unwichtigeren Theile der Periode, sie kaum berührend, hinwegseilt, und bei den wichtigeren verweilt. Bei den Parenthesen, insofern sie in der Regel zu den ersteren, ihrem Inhalte nach, gehören, ist eine flüchtigere Behandlung derselben Nothwendigkeit. Aber, um im Ganzen den Vortrag mit solcher Feinheit zu ordnen, läßt sich wenig bestimmen, und was den Schauspieler vollends betrifft, so muß diesem insbesondere Zartgefühl dabei leitend zur Seite stehen, wenn er auf solche Weise eine große, aber sichere, Wirkung hervorbringen will.

6) Da sich im Allgemeinen, wie schon oben gesagt, das Zeitmaß auch nach der Gattung und dem Style der Dichtung selbst zu modifiziren hat: so ist es des Redners Pflicht, auch hierauf, bei der Bestimmung desselben im Ganzen, die geeignete Rücksicht zu nehmen. (Was die Tragödie ausschließlich betrifft, davon später.) Der letzte, in der Lehre von der Deklamazion zu behandelnde, Gegenstand, sind

## V. Die deklamatorischen Pausen.

Unter Pausen wird hier nicht eben derjenige kurze Einschnitt verstanden, dessen bei der Artikulation, in Betreff der Trennung der Wörter von einander, gedacht worden, weil er an sich zu unbedeutend ist, um diesen Namen zu verdienen; sondern man nennt Pause ein völliges Innehalten mit der Stimme.

Die Wichtigkeit der Pausen ist für jeden öffentlichen Redner, er gehöre, zu welcher Klasse er wolle, unbeschreiblich groß. Nicht allein, daß sie zur bloßen Verständlichkeit des Ganzen nothwendig sind, und im Verse das ästhetische Wohlgefallen vermehren, sondern die beiden Hauptgattungen derselben: die oratorischen und emphatischen, geben dem geschärfteren Nachdenken Raum, und steigern Empfindung und Phantasie durch das, denselben gewährte, Verweilen auf denjenigen Grad, der zum vollständigen Genuße eines ästhetisch vollkommenen, mündlichen Vortrags nöthig ist.

Das richtige Maß in Hinsicht der Pausen zu halten, ist nicht der unbedeutendere Theil ihrer Behandlung; denn es kann sehr leicht durch die Verletzung desselben und eine hieraus wieder entstehende Erschlaffung oder Zerstreung in der Seele des Zuhörers ganz das Gegentheil der beabsichtig-

ten Wirkung hervorgebracht werden. — Was bei dem Menschendarsteller auf der Bühne unter dem Namen „Pause“ verstanden wird, und inwiefern sich dafür etwas Bestimmtes angeben läßt, wird in einem der späteren Abschnitte entwickelt werden. — In rein- deklamatorischer Hinsicht mag jetzt Folgendes genügen.

Man kann drei Gattungen der Pausen annehmen:

1) die oratorischen, 2) die emphatischen (Gefühlspausen) und 3) die prosodischen.

1) Die oratorischen Pausen.

Sie zerfallen wieder a) in die Pausen der bloßen Verständlichkeit und b) in die des Verstandes.

a) Was die ersteren betrifft, so versteht es sich von selbst, daß sie nothwendig sind, um die verschiedenen Gedanken der Rede nicht untereinander zu verwirren, und hierin leistet die Interpunktion, und mithin die Grammatik, wieder die wesentlichsten Dienste. Es ist demnach leicht begreiflich, daß sie mit den Tonfällen in dieser Hinsicht in genauer Verbindung stehen. Je stärker der Tonfall, je entschiedener ist die Pause, denn beide bezeichnen in ihrer Vereinigung die größere oder mindere Vollendung des Sinnes der Periode.

Es wird also nöthig seyn, auf den Unterschied der Interpunkzion noch einmal insbesondere aufmerksam zu machen, da Tonfall und Pause in Hinsicht der bloßen Verständlichkeit der Rede so ziemlich Hand in Hand gehen. Daher genüge, hier zu bemerken, daß der Schlußpunkt von allen Schreibzeichen (mit Ausnahme des Gedankenstrichs, von dem bei den Verstandespausen die Rede seyn wird) auf die größte Pause Anspruch macht; jedoch wird dieselbe, als rein oratorische, nicht wohl über drei Tonlängen hinausgehen dürfen. Was die Parenthese betrifft, so muß vor und nach derselben, wenn auch nur unbedeutend, mit der Stimme eingehalten werden, um den folgenden Theil des Hauptgedankens mit dem vorhergegangenen gehörig zu verbinden. \*)

b) Die Pausen des Verstandes haben einen doppelten Zweck. Einmal sollen sie des Zuhörers Nachdenken über das Vorangegangene, dabei verweilend, sammeln; andererseits aber ist ihr Zweck, des Zuhörers Aufmerksamkeit auf das

---

\*) In Rücksicht der Parenthesen sind also, im Ganzen genommen, drei Dinge zu beobachten: 1) Die Stimmeveränderung, 2) die Geschwindigkeit, 3) die Pause vor und nach denselben, (s. ub.n).

Folgende vorzubereiten und zu spannen. Insofern also nur die Wichtigkeit des Vorangegangenen einen solchen Ruhepunkt wünschenswerth macht, wird dieser auch mit Erfolg angewandt werden. Wo aber weder die Wichtigkeit des Gesagten, noch diejenige des noch zu Entwickelnden, ein plötzliches Verstummen erheischt, soll der Redner ja sich aller unnützen Pausen enthalten, die unter solchen Umständen nur zu leicht in das Lächerliche fallen. Die Dauer der Verstandespausen darf übrigens in oratorischer Hinsicht überhaupt:

a) nur nach der Würde des vorzutragenden Gegenstandes, dem Inhalte der Rede und dem Gang der Ideen bestimmt werden. — Der größere oder geringere Nachdruck, mit welchem gesprochen wird, der geschärfte Wille, verstanden und begriffen zu werden, die Absicht, zu überzeugen, das mehr oder minder Ueberlegende, das in dem Vortrage liegt, entscheidet über die Dauer der Pause.

Der Gedankenstrich spielt bei solchen Momenten der aufgezeichneten Rede die größte Rolle.

Entweder bricht er die erstere ab, und soll das Nachdenken für das Vorangegangene erhöhen, oder er soll die Aufmerksamkeit auf das Folgende spannen. In jedem Falle verlangt er Pause.

In der Regel darf der Gedankenstrich vom Deklamator nie unberücksichtigt gelassen werden, denn er ist nie ohne Ursache, wenigstens von einem guten Dichter oder Schriftsteller, hingesezt worden. Am Meisten entscheidet er für die längere Dauer einer Pause bei dem plößlichen Uebergange von einem leidenschaftlichen Zustande in den andern.

ß) Muß die Dauer der Verstandespausen mit dem, für die Rede im Allgemeinen angenommenen, Zeitmaße übereinstimmen, um auch die kleinste Disharmonie zu vermeiden.

2) Die Pausen der Empfindung oder die emphatischen gehören, gleich dem Empfindungssatzente, überhaupt nur in sofern in einen Inbegriff von Regeln über die Deklamazion, als sich in gewisser Beziehung einige Grundsätze darüber aufstellen lassen. —

Sie können Wirkung der Rührung, ja selbst der höchsten, leidenschaftlichen Stimmung, wie auch einer heitern Empfindung seyn. In jenem Falle muß es dem Redner überlassen bleiben, wo derselbe durch sein eigenes Gefühl zu einer solchen Pause bestimmt wird.

Gewöhnlich begleitet die Sprache des Gefühls eine emphatische Pause mit dem Hinschwinden oder

Verhallen der Töne, und das Einzige, wovon hier gewarnt werden kann, ist Uebertreibung oder Affektazion, deren Keines freilich das richtige Gefühl verschulden wird.

Selbst das Athemholen der gepreßten Brust während solcher Pausen bleibt das Werk reiner Empfindung, welche aber durch die Art, wie jenes geschieht, die Gesetze der Schönheit nicht verletzen darf. — Diese emphatischen Pausen kehren sich auch, wie leicht zu erachten, an keine Interpunkzion, und vereinigen sich, bisweilen mit dem malerischen Akzent, um die ganze Tiefe des Gefühls des Vortragenden zu verrathen, und dieses so dem Zuhörer mitzutheilen. Ja, sie fallen sogar nicht selten, von der Empfindung diktiert, zwischen Wörter, welche, zufolge des Sinnes, unmittelbar zusammengehören. — (Auch hinter logischen und Empfindungs-Akzenten bedient man sich zuweilen kurzer Halte, um entweder durch gesteigertes Nachdenken, oder erhöhte Empfindung des Zuhörers, die Wirkung des Vortrags zu vermehren.

Wenn für die Dauer einer solchen emphatischen Pause etwas Bestimmteres angegeben werden soll, so möchte es Das seyn, daß sie 1) beim Ausdruck der Rührung und in gefühlvollen Vorträgen

fast nie über einen, aus tiefer Brust geschöpften und natürlich ausgehaltenen, Athemzug auszudehnen sind, und 2) im Komischen, im Allgemeinen, länger als im Ernsten oder Tragischen gehalten werden dürfen.

3) Die prosodischen Pausen, nämlich:

a) die Cäsur = und b) die Endpause.

Wie äusserst zart die Behandlung des Verses überhaupt seyn müsse, ist bereits in der Materie von den Akzenten bemerkt.

Von gleicher Feinheit muß sie in Rücksicht der Beobachtung der, bei seinem Vortrage erforderlichen, Pausen seyn. Denn wenn gleich auf der einen Seite die Regel gebietet, daß dem Verse, als solchem, sein Recht widerfahre: so verlangt auf der andern die Art und Weise, wie Jenes geschehe, ohne in Steifheit und Unnatur zu verfallen, und den Sinn sammt der Wirkung zu zerstören, eine Fertigkeit, deren Ausübung zu den größten Feinheiten des mündlichen Vortrags gezählt werden kann. \*) So gehört z. B. die Cäsur (der

---

\*) Der Verfasser bezieht sich jedoch, zu Vermeidung aller Mißverständnisse über das Folgende, auf die, S. 61 befindlichen, allgemeinen Bemerkungen über den Vortrag der Verse auf der Bühne.

Verseinschnitt) zum innern Mechanismus des Verses. Da dieselbe eine Uebersicht des letzteren geben und zugleich zur Vermehrung des Wohltautes beitragen soll, so darf sie in rein-deklamatorischen Vorträgen ebensowenig, als gar nicht existirend betrachtet werden, als es erlaubt ist, den Schluß eines Verses ganz unangedeutet zu lassen. Dieser bedarf in doppelter Hinsicht der Versinnlichung; nämlich erstens, um der Versgattung und dem Sylbenmaße die nöthige Klarheit durch den Vortrag zu geben, und zweitens, um dem Reim nicht alle Beachtung zu entziehen. Denn da der letztere gleichfalls absichtlich vom Dichter in den mechanischen Bau des Verses verflochten wird, so ist es Pflicht des Deklamators, ihn durch seinen Vortrag nicht ganz aufzuheben und zu zerstören.\*) Wo die Interpunkzion, und mithin der Sinn an sich, einen merklichen Einschnitt erlauben, ist die Beobachtung der Cäsur- und der Endpause aus begreiflichen Gründen nicht leicht zu verfehlen.

Ein Anderes ist es aber, wo dieser Fall nicht Statt findet, der Sinn ununterbrochen fortgeht, und dennoch, ihm selbst und dem Verse unbeschadet, Cäsur und Ende des Verses versinnlicht wer-

---

\*) Man vergl. oben betr. D.

den soll. Hier bedarf es, wie gesagt, der äußersten Zartheit des Vortrages, und diese kann nur dadurch erreicht werden, wenn der Deklamator sowohl bei der Cäsur, als am Ende des Verses, die letzte Sylbe, sie sei so unbedeutend sie wolle, rein austönen, und, dem feineren Ohre nur bemerklich, seine Stimme auf derselben schwebend verweilen läßt, wodurch dann Das entsteht, was der Begriff der beiden in Rede stehenden Pausen erheischt. Fällt bei der Cäsur oder am Schlusse des Verses sogar ein Akzent, so ist das eben gedachte Verfahren natürlich um so leichter; aber weder die Cäsur, noch der Reim, soll an und für sich selbst durch einen Akzent, sondern nur durch dieses zarte Anhalten der Stimme (die Pause) bemerkbar gemacht werden.

Der Reim insbesondere wird ohnehin nur allzuleicht gehört, wenn er nicht durch ein gewaltsames Ineinanderschlingen des Schlusses eines Verses mit dem Anfang des folgenden verwischt wird. Es bedarf also nur eines äußerst geringen Grades von Anhalten der Stimme, um jedem Ohre ihn hinlänglich bemerklich zu machen.

Wo keine Interpunktion zu Hilfe kömmt, wird jedoch die feine End- und Cäsurpause um ein Unbedeutendes merklicher seyn dürfen und müs-

fen, als die, zur Artikulation nöthigen, Einschnitte zwischen den Wörtern.

Daß zu Ende einer Strophe oder eines Abschnitts in irgend einem Gedichte eine stärkere Pause erforderlich ist, versteht sich von selbst. —

Was endlich das Athembolen betrifft, so wäre dieses, wofern Interpunkzion oder allenfalls eine emphatische Pause es nicht gestatten, bei der Cäsur- und Endpause ebenso unrichtig, als es zu Anfange eines Fußes unter denselben Umständen seyn würde. —

Nachdem hiermit die Lehre von der Deklamazion, in rhetorischer Hinsicht, beschlossen wird, möge nunmehr das zweite, nicht minder wichtige, praktische Erforderniß des dramatischen Künstlers entwickelt werden.

## B. Herrschaft über den Körper.

### I. In Rücksicht der Haltung überhaupt und der Wohlanständigkeit.

Wenn die, für den mimischen Ausdruck aufzustellenden, Regeln ihren Zweck nicht verfehlen sollten, so ist es unumgänglich nothwendig, daß Derjenige, welcher sich dem Bühnenberufe widmet, zuvor einen richtigen Begriff von der Art erhalte,

welche beobachtet werden muß, um dem Körper und seinen Gliedern, sowohl in Hinsicht des ruhigen Zustandes, als der Bewegung, diejenige Haltung im Allgemeinen mitzutheilen, welche der Sinn für das Schöne und die Wohlanständigkeit erbelfchen.

Daß der Tanz, insofern der Lehrer die hinlängliche Umficht besitzt, ihn zu dem oben ausgesprochenen Zwecke zu benützen, sehr vielen Einfluß auf eine anständige und schöne Haltung hat, ist nicht in Abrede zu stellen. Der Unterricht muß aber, wie gesagt, mit Verstande und besonderer Einsicht gegeben werden; weil der, dem Tänzer, als solchem, abgeborgte Anstand im Allgemeinen, wohl für die eigentliche Pantomime, wie früher bemerkt worden, nicht aber für den Menschendarsteller auf der Bühne taugt, von welchem, neben der Grazie, hauptsächlich Natur, und zwar auf die vollkommenste Weise, verlangt wird. So viel bleibt aber gewiß, daß der Tanz jederzeit zu besserer Beherrschung des Körpers beiträgt, welchem Zwecke der Unterricht darin auch nur für den dramatischen Künstler gewidmet sein muß.

Es möge nun der Versuch gemacht werden, die, für eine anständige und schöne Haltung überhaupt erforderlichen, Grundregeln aufzustellen.

Sie lassen sich im Allgemeinen auf zwei beschränken, deren Nichtanwendung ein, mit dem Sinne für das Schöne begabtes, Auge stets beleidigt; und diese sind:

A. Vermeidung der Winkel, und

B. — völlig gleichlaufender Linien.

Es liegt in diesen beiden Grundregeln so viel, daß, wenn sie auf den ersten Blick verstanden und angewendet würden, fast wenig oder gar nichts über die Haltung der einzelnen körperlichen Glieder hinzuzufügen, übrig wäre. Ueble Gewohnheit, Nachlässigkeit und Ziererei haben jedoch einen so bösen Einfluß auf die Haltung, daß es nothwendig ist, bei den einzelnen Gliedern des menschlichen Körpers zu verweilen, um die Anwendung der obenstehenden, beiden Hauptregeln zu erleichtern. Ueberdies lehrt die Erfahrung, daß gewöhnlich fast ein Jeder wenigstens die Haltung eines Theiles des Körpers zu vernachlässigen pflegt. Bei jungen Künstlern wird man überhaupt bemerken, daß die Ausbildung der körperlichen Haltung und Geschmeidigkeit am Spätesten erfolgt, nachdem eine mehrjährige Uebung sie wohl in den Stand gesetzt hat, manche Aufgabe, bei welcher jene nicht so sehr in Anspruch genommen wird, mit Geschicklichkeit zu lösen. Ja, es hat stets unter den ausgezeichnete-

sten Künstlern deren gegeben, welche, wenn sie nicht mit der gespanntesten Aufmerksamkeit auf ihre Haltung achteten, bis an das Ende ihrer Laufbahn nicht fähig waren, sich von kleinen Mängeln in dieser Rücksicht ganz zu befreien. Da nun ein großer Theil der Zuschauer nicht mit der Erfahrung des Künstlers von Beruf über den jungen Schauspieler urtheilt, und weit eher das richtige Gefühl auf der Bühne, als eine ungraziöse Bewegung erkennt: so ist Demjenigen, welcher sich der Bühne widmet, um so mehr das ernste Bestreben zu empfehlen, die gehörige Herrschaft über seinen Körper zu gewinnen, damit er nicht zur Unzeit auf der neu betretenen Bahn vielleicht durch Tadel und Widerstand entmuthigt werde.

Um zuvor noch einmal der beiden oben ausgesprochenen Hauptregeln für eine edle und schöne Haltung, nämlich: der Vermeidung von Winkeln und strengen Parallelen, im Ganzen genommen, Erwähnung zu thun, so ist allerdings dem Künstler das Studium der Antiken von großem Nutzen, wenn es mit Verstande und überhaupt mit der, bei Gelegenheit der Elementarlehre empfohlenen, Modifikation geschieht.

Vor dem Spiegel Sicherheit und Haltung zu empfangen, ist nicht wohl anwendbar. Das

weibliche Geschlecht, von dem vorzugsweise mehr Grazie verlangt wird, dürfte sich vielleicht eher in einzelnen Fällen des Spiegels mit Erfolg bedienen dürfen; jedoch nur allein zu dem Zwecke, sich Das, was nicht kleidet, anschaulicher zu machen. Der Nutzen des Spiegels ist jedenfalls mehr negativ, als positiv; weil man zu leicht durch ihn auf den Abweg der Grimasse; mindestens der Affektazion und Ziererei, gerathen kann. Die Hauptsache ist, daß die angemessene Haltung gefühlt werde, um sie mit Geschmeidigkeit auszuführen, und daß Anweisung von Sachverständigen, den, alsdann noch vorhandenen, Mängeln abzuhelfen bemüht sei.

Wir wollen nunmehr die spezielleren Regeln für die Haltung des Körpers, sowohl, was den Stand der Ruhe, als die Bewegung betrifft, zusammenzustellen suchen. —

#### 1) Das Stehen.

Die gerade Haltung des Körpers, unter Vermeidung des Steifen und Gezierten, ist zugleich die schönste und wohlständigste. Der Körper muß senkrecht mit den Füßen auf dem Boden ruhen; er darf weder vorwärts, noch zurückgebogen werden. Letzteres erschwert auch noch daneben die Bewegung der Arme. — Die einzelnen Glieder betreffend, so muß vor Allem zuerst

das Haupt aufrecht erhalten werden, ohne es weder zurückzuwerfen, noch durch irgend eine Biegung des Halses vorwärts zu bewegen. Jenes giebt sogleich eine mimische Bezeichnung des Hochmuths oder Stolzes, und Dieses entweder der Haltung etwas Gemeines und Nachlässiges, oder deutet zuletzt wohl gar auf Nachdenken oder Kummer ic.

Der Hals muß frei, und zwar auf, nicht zwischen, den Schultern ruhen.

Die Schultern selbst müssen zurückgebogen werden, um die Brust frei heraustreten zu lassen. Doch darf Jenes nicht mit dem Anscheine von Zwang geschehen, und ebensowenig dürfen sie selbst dabei emporgezogen werden.

Der Rücken, dessen mittlerer Theil etwas eingezogen wird, muß die senkrechte Richtung des Körpers im Ganzen fortsetzen, ohne irgendwo eine Krümmung nach außen hin zu verrathen.

In der Haltung der Arme darf auf keine Weise eine Anstrengung sichtbar seyn. Sie müssen nicht steif, sondern gemächlich, herabfallen: so, daß die Biegung des Gelenkes am Ellenbogen zwar bemerkt wird, aber nichts Eßiges, keines in die Augen fallenden Winkel, erhält.

Das Zurückdrängen der Ellenbogen,

welcher Fehler bei dem weiblichen Geschlechte zuweilen wahrgenommen wird, giebt der Haltung ebensoviel Steifes, als das feste Anschließen der Arme an den Körper.

Die Hände ruhen nachlässig, und ohne eine Spannung zu verrathen, gegen die vordere Seite der Schenkel, und zwar so, daß ihr äußerer Theil mehr, als der innere sichtbar wird. Das Gegentheil hiervon erinnert sogleich an das Linkische.

Die Beine setzen von Neuem die gerade Linie des ganzen Körpers fort. Das Knie muß, jedoch ohne den Anschein von Zwang, eingezogen und nicht gebogen werden, und die Füße selbst nehmen, wie sich von selbst versteht, ihre Richtung nach außen.

Das Stehen auf einem Fuße verursacht, durch die, damit auf die Länge verbundene, Ermüdung, ein Hin- und Herwerfen des Körpers, und verursacht auch die ganze Gestalt. Bei hageren Personen insbesondere wird auch wohl das Hüftgelenk dadurch allzusehr sichtbar. Bedient man sich dennoch zuweilen dieser Stellung, so ist es am Schicklichsten, auf demjenigen Fuße zu ruhen, welcher der Person, an deren Seite man sich befindet, nicht zunächst steht, dagegen den, ihr zunächst stehenden,

Fuß etwas vorzustellen. Das gesprächsweise Neigen zum Nachbar gewinnt dadurch mehr Gefälligkeit. — Auf einem Fuße zu stehen, und den andern quer über diesen hinwegzustellen, gehört nicht zu einer anständigen Haltung.

## 2) Das Gehen.

Ist dem Körper die angegebene, perpendikuläre Richtung mitgetheilt, so muß beim Gehen Folgendes beachtet werden.

Die Kniekehle desjenigen Fußes, welcher den Schritt machen soll, wird, nach der ersten ganz leichten, Biegung, ohne Anstrengung zu verathen, gestreckt. Die Ferse desselben darf nicht niedergehalten werden, und den Boden zuerst berühren, sondern der Fuß muß flach aufgesetzt werden, ohne ihn auf den Boden zu stoßen. In dem Augenblicke, wo der eine Fuß sich stellt, hebt sich alsdann der andere, auf nämliche Weise, und ohne ihn auf dem Boden etwa nachzuschleifen, zum nächsten Schritte. Der sich jedesmal stellende Fuß trägt das Gleichgewicht des Körpers; ein besonderes Verweilen auf demselben darf aber nicht bemerklich seyn. (Dieser letztere Fehler wird zuweilen von den Darstellern der Heldenrollen begangen.) Die Schritte selbst müssen fest, ohne Ziererei, nicht hüpfend, gemacht

Zürnagel Schauspielkunst. 6

werden; zugleich dürfen sie nicht groß seyn, und sich durchkreuzen, um dem Gange die angemessene Sicherheit zu geben, und das Auge nicht zu beleidigen. Daß die ganze Haltung der Füße nicht einwärts, sondern nach außen seyn müsse, versteht sich auch bei dem Gange von selbst.

Beim Ummenden muß derjenige Fuß, welcher sich auf der Seite befindet, wohin man sich wenden will, zuerst weiterschreiten, damit sich ebenfalls die Füße nicht kreuzen, und der Körper das Gleichgewicht verliere.

Endlich ist es unschicklich, ohne Ursach, quer vor jemand vorüberzuschreiten, dem man Achtung schuldig ist. Hierüber später jedoch das Mehrere. —

3) Die Art, sich niederzulassen, zu sitzen und aufzustehen.

Die Wohlstandigkeit erfordert, daß der Körper, wenn man sich setzen will, weder mit Schwerfälligkeit, noch allzurash auf den Stuhl niedergelassen werde, und daß man die Mitte des letzteren einnehme.

Beim Sitzen bleibt der Oberkörper aufrecht, ohne die Lehne des Stuhles zum Stützpunkte zu gebrauchen. Knie und Füße müssen zwar nach auswärts gewendet, aber nicht von einander gespreizt, noch die Beine weit hinausgestreckt werden. Das

Ueberlegen des einen Schenkels über den andern, das Anfassen der Stühle mit den Händen, das Strecken der Arme über die Stuhllehne, sind unschicklich.

Will man aufstehen, so wird der eine Fuß, indem man denselben am Besten ein wenig zurückstellt, dem andern um Einiges genähert, und der Oberkörper selbst etwas, jedoch nicht zu sehr, vorwärts bewegt, um bequem sich erheben zu können, und das Gleichgewicht zu unterstützen.

#### 4) Die Verbeugung.

Beim Verneigen wird das Haupt zuerst, und, mit ihm, die Brust gebeugt, indem, wenn die Füße nicht zufällig schon aneinander stehen, der eine dem andern merklich näher gebracht wird. Die Arme läßt man dabei gemächlich fallen, wo alsdann der untere Theil derselben sich von selbst etwas vom Körper trennen wird. Sie müssen aber ruhig gehalten, und nicht in der Luft hin- und hergeworfen werden. — Den untern Theil des Rückens in der Gegend der Hüften zu biegen, und dadurch dem übrigen Theile des Oberkörpers eine linkische Steifheit mitzutheilen, ist abscheulich. In vielen Fällen reicht eine gefällige Verbeugung des Hauptes allein hin, wobei die Haltung der Arme keine merkliche Veränderung erleidet. —

Bei flüchtigem Grüßen im Vorübergehen ist zu beachten, daß derjenige Fuß, welcher dem zu Grüßenden zunächst sich befindet, etwas vorgestellt, und der andere während des Verneigens leicht nachgezogen werde. —

5) Weiterer Gebrauch des Hauptes, der Arme und Hände.

Soll das Haupt sich nach der Seite wenden, so muß der übrige Körper dabei in Ruhe bleiben. Man nähert hierbei am besten das Ohr allmählig etwas der Schulter, und dreht das Haupt so weit, bis man einen gemächlichen Anblick des zur Seite Befindlichen erhält. So bleibt Bewegung und Stellung zugleich dem Auge gefällig. — Sieht man neben jemand, den man vor dem Aufstehen grüßen will, so wird das Haupt auf die nämliche Art gewandt, und Jener angesehen, um ihn vorzubereiten.

Das Schwierigste endlich ist jedoch der Gebrauch der Arme und Hände; dieser verlangt durchaus eine mehrjährige Übung.

Eine Bewegung ist überhaupt nur dann schön, wenn sie, ohne den Anblick von Winkeln und strengen Parallelen zu geben, auch zugleich ohne Anschein von Vorbereitung, ohne Anstrengung und in dem angemessenen Tempo, geschieht. — Allzurassch, allzuheftig gemacht, ver-

liert sie größtentheils das Edle. Verzuckungen gar erregen Ekel.

Wir wollen jetzt versuchen, die spezielleren Regeln in dieser Hinsicht, für Arme und Hände, aufzustellen.

Es ist eine bekannte Sache, daß, wenn der Arm bewegt werden soll, dies nicht von Seiten des unteren Theiles desselben zuerst geschehen darf; weil stets dadurch etwas Ectiges der Bewegung mitgetheilt wird. Die Gegend oberhalb des Ellenbogens muß zuerst vom Körper getrennt werden, um dem Ganzen Ründung zu geben. Dies darf jedoch nicht auf gezierte Weise geschehen: so, daß ein neuer Winkel, welchen der Ellenbogen äußerlich beschreibt, bemerklich wird. — Ist nun so auf die angemessene Art der obere Theil des Armes gelöst, so folgt der untere Theil desselben, und zuletzt die Hand, mit Gemächlichkeit, der emporhebenden Bewegung im Ganzen erst bis zur mittleren Höhe des Körpers, bevor der Hand die bestimmte, bezeichnende Richtung gegeben wird. Nirgend darf aber hierbei, weder bei dem Arme, noch bei der Hand, eine gewisse Ungelenksamkeit sichtbar seyn, indem man die Gelenke des Ellenbogens und der Hand allzuwenig wahrnehmen läßt. — Die umgekehrte Ord-

nung wird bei dem Sinkenlassen des Armes beobachtet, wo die Hand zuerst wieder ihre früher verlassene Stellung zu gewinnen sucht, ohne, daß jedoch ein Hin- und Herschwingen der Arme damit verbunden werden darf. —

Alle deutenden und abweisenden Bewegungen der Hand abgerechnet, müssen die Finger stets sanft gerundet bleiben, und ein natürlicher Zwischenraum derselben beobachtet werden. —

Es giebt der Unarten in der Fingerhaltung so mannfache, daß nicht genug davor gewarnt werden kann. Sie entstehen aus übler Gewohnheit und Nachlässigkeit. Z. B. Häßlich ist, einen Finger vorzugsweise von den übrigen abzufondern, und einwärts oder auswärts zu kehren, das Zusammendrücken der Finger an einander, das Voneinanderspreißen und Ausstrecken derselben, der allzuhäufige Gebrauch des Zeigefingers ic.

Will man mit den Händen bezeichnen, so muß dies in der Regel immer in der mittleren Höhe des Körpers geschehen. Das Emporheben der Hände über das Auge, oder gar über das Haupt, ist nur in den seltensten Fällen, nämlich in den Augenblicken einer Verstimmlung sehr gereizter Gemüthszustände, bei herrischen Befehlen, oder zuweilen im Komischen, erlaubt; denn in der feineren

Konversation ist es Regel, die Hände nicht, ohne besondere Ursach, über die Ellenbogenhöhe zu erheben.

Nie dürfen ferner beide Arme und Hände völlig gleichlaufende Linien beschreiben, oder in solchen verweilen, es sei empor, noch abwärts, oder von der Seite. Es wird hierunter keinesweges verstanden, daß sie nicht mit Natürlichkeit eine gewisse Gleichheit der Richtung an und für sich selbst behaupten dürfen. Nur ist jede auffallend grolle Parallele dem Schönheitsfinne zuwider, (sie wird deshalb auch nirgend bei den Antiken angetroffen) indem eine ganz unbedeutende Veränderung in der Haltung einer der beiden Hände etwa, schon hinreichend genug ist, um vollkommen gleichlaufende Linien zu vermeiden. — Von selbst versteht es sich übrigens, daß Arme und Hände in einer Hebung mehrere Bewegungen machen dürfen, ehe man sie, zum Zeichen der Ruhe, wieder sinken läßt.

Ein zu langes Verweilen in irgend einer Bewegung ist ebensowenig geeignuet, als ein stetes Wiederholen derselben, und wäre die Bewegung auch noch so graziös. Beides ermüdet, und wird auch häufig, wie wir später hören wer-

den, ganz unpsychologisch. Angemessene Abwechslung thut dem Auge wohl und belebt.

Daher darf man sich auch der Bewegung der linken Hand bedienen, ohne ihr ein ausschließliches Vorrecht einzuräumen, das man durch den Ausdruck: „Links seyn“ bezeichnet. Besonders hängt der Gebrauch der rechten oder linken Hand davon ab, auf welcher Seite Derjenige steht, zu dem man redet. Nur darf man die linke Hand nicht etwa, wie es auch bisweilen schon auf der Bühne geschehen, zu einer Verrichtung gebrauchen, die nur der rechten eigen zu seyn pflegt; z. B., wenn, zu größerer Bekräftigung eines Versprechens, die Hand gereicht werden soll u.

Obgleich der Gebrauch des Fächers in neueren Zeiten ziemlich verschwunden ist, so bleibt es dennoch nöthig, über die anständige Haltung desselben ein Paar Worte hinzuzufügen. Unstreitig erleichtert sein Gebrauch, wie das Tragen eines Hutes oder Stokkes beim männlichen Geschlechte, die Haltung der Arme in Etwas, indem wenigstens eine Hand eine bestimmte Beschäftigung dadurch erhält. Am Wohlständigsten nun wird der Fächer an seiner Spitze zwischen dem zweiten und dritten Finger der rechten Hand gefaßt, und so, daß er dabei leicht noch unterwärts gelehrt werde.

Ihn auf den linken Arm oder das Knie zu legen, ist gegen die feinere Sitte. — Die Verlegenheit, in Rücksicht der Arme und Hände, die daraus entstehende Eintheilung, das Schwankende und Unbestimmte in der Richtung der Bewegung, endlich die unnützen Bewegungen, z. B. Spielen am Jabot, Halstuche, oder an der Weste u. dgl. Dinge, die dem Anfänger allerdings noch zu verzeihen sind. Insbesondere wird es großen und bageren Figuren, aus natürlichen Gründen, schwerer, in der guten Haltung rasch vorzuschreiten. Macht aber der Darsteller in der Folge auf den Namen des Künstlers Anspruch, so sind Nachlässigkeiten und Angewöhnungen der Art mit Recht höchst tadelnswerth. Es ist im Allgemeinen viel besser, die Hände geradezu fallen zu lassen, als ihnen eine ungelente oder nichts sagende Richtung zu geben.

Darum mögen hier noch schließlich zweierlei Haltungsweisen der Arme und Hände, auf der Bühne, berührt werden, welche man bisweilen an dem weiblichen Geschlechte wahrnimmt, von denen die eine leicht in das Steife fällt, und die andere ungraziös ist. Die erste besteht nämlich darin, daß der eine Arm auf eine linksche Weise über den andern gelegt wird: so, daß die Hände

die Ellenbogen berühren, oder wenigstens den Arm in der Gegend derselben fassen. Die Hände auf gemächliche Art über einander zu legen, ist eine schickliche Art der Frauenzimmer; jene Weise aber erscheint durch Dauer und Wiederholung immer steifer. Die zweite besteht darin, daß, indem gewöhnlich die Ellenbogen dabei an den Körper geschlossen werden, der Unterarm eine horizontale Richtung nach vorwärts bekommt, und beide Hände ganz nachlässig herabfallen, ungefähr nach Art und Stellung der aufwartenden Hündchen. Da diese Haltung, welche, wie es scheint, eine gewisse Naivetät bezeichnen soll, nichts weniger, als grazios ist, so mögte es wohl wenige Momente zu ihrer angemessenen Benützung geben. Wird nun vollends noch, z. B. bei Anstandsrollen des höheren Lustspiels, die eine der Hände in der Luft hin- und hergeworfen: so eignet sich dieses Bild weder für die Sache, noch für den äußern Anblick. — So viel von der anständigen Haltung im Allgemeinen. — Es bleibt für jetzt nur noch übrig, einige bisher noch übergangene Unschicklichkeiten in Haltung und Bewegung zu rügen.

Sie sind freilich größtentheils relativ, d. h., es giebt Verhältnisse und Beziehungen, unter denen man sich hier und da auf der Bühne mit Um-

sicht über dieselben hinwegsetzen darf; dennoch ist es nöthig, den jungen Künstler darauf aufmerksam zu machen. Es sind in der Kürze, nach Maßgabe des Geschlechts, folgende:

1) das Tragen der Hände in den Taschen, insbesondere den Beinkleidertaschen,

2) das Halten derselben auf dem Rücken, vornehmlich in Gegenwart von Personen unschicklich, denen man Achtung schuldig ist. — In der Weste sie zu tragen, ist wohl zuweilen erlaubt; doch ist Dies keine Stellung der Demuth,

3) das Ballen der Faust, überhaupt das Schließen derselben,

4) das Stellen der Hände, oder gar der Fäuste auf die Hüften,

5) das Falten der Hände über den Unterleib,

6) alle ausgreifenden Bewegungen mit Armen und Händen,

7) das Schlagen mit den Händen auf Kopf und Schenkel, Wühlen in den Haaren, das geräuschvolle Zusammenschlagen der Hände etc.,

8) das Berühren der Personen, mit denen man redet, auf deren Schulter Schlagen, das zwecklose Ergreifen ihrer Hand, und wohl gar das Festhalten derselben, (eine sehr üble Gewohnheit, welche gewöhnlich aus Verlegenheit entspringt, und

zugleich die freie Geberde des Nebenschauspielers hemmt);

9) das, (man sollte nicht glauben, Dieses sogar von guten Künstlerinnen zuweilen wahrnehmen zu müssen,) Emporziehen der Handschube mit der einen Hand von hinterwärts,

10) das Anhalten an Möbeln, Auflegen auf dieselben 1c.,

11) bei Männern, das Werfen des Huts von einer Hand in die andere,

12) das häufige Tragen des Taschentuches in den Händen 1c. —

Wir gehen nun zu einem der wichtigsten Abschnitte über, nämlich:

zu der Herrschaft über den Körper:

## II. In Rücksicht des mimischen Ausdrucks (der Geberdensprache, Mimit.)

Ehe die Entwicklung dieses Gegenstandes beginnt, sei es dem Verfasser erlaubt, einige Worte voranzuschicken, um den Gesichtspunkt anschaulich zu machen, welchen er, zum Behuf eines wahrhaft praktischen Nutzens, nicht zu verlassen, für zweckmäßig gehalten hat. —

Man erwarte nicht, daß der jetzt folgende Theil dieser Theorie, welcher der Geberdensprache

an und für sich selbst gewidmet ist, eine Zusammenstellung von lauter positiven Regeln enthalte, welche auf ganz bestimmte Weise diese oder jene Geberde, diese oder jene Bewegung vorschreiben, um jeden Gemüthszustand nach der Reihe zu verfinnlichen. Ohne Darstellungsgabe oder Talent muß Niemand die Bühne betreten wollen. Eine natürliche Anlage der Art ist, wie in der Elementarlehre schon bemerkt worden, für Denjenigen, welcher Menschendarsteller werden will, allzunothwendig, als daß es nicht auf der einen Seite höchst überflüssig wäre, ihn auf Dinge aufmerksam zu machen, die sich gewissermaßen von selbst verstehen, indem sie mit dem, allen Menschen gemeinsamen, Sinnen- und Empfindungsvermögen auf das Innigste verbunden sind. Der Versuch würde aber auch auf der andern Seite, wie der Verfasser gewiß überzeugt ist, unpraktisch seyn, indem der Talentvolle, wie gesagt, solcher, in der Natur der Sache liegenden Vorschriften nicht bedarf, der Talentlose aber nie etwas durch sie erreichen würde, als höchstens die Grimasse. Es käme also bei der Behandlung des vorliegenden Gegenstandes, nach des Verfassers Ueberzeugung, hauptsächlich nur wieder darauf an, theoretische Grundsätze aufzustellen, nach welchen die natürli-

den Anlagen auf eine zweckmäßige Art gelehrt und künstlerisch ausgebildet werden könnten. So nur allein kann eine theoretische Behandlung solcher Gegenstände, die auf Phantasie, Gefühl und Kunstfertigkeit vornehmlich mit beruhen, von wahren Nutzen seyn. Jedermann weiß und fühlt, z. B., daß die Bezeichnung des Hochmuths nicht durch Neigen oder Senken des Hauptes geschieht, womit Knechtschaft oder gebrechliches Alter etwa ausgedrückt zu werden pflegen. Einem Wahnsinnigen selbst würde es nicht beikommen, bei Empfindungen des Abscheues oder Schreckens z. B., dem Urheber derselben sich nähern, oder ihm zu winken zu wollen. Um einen solchen Gemüthszustand äußerlich zu bezeichnen, bedarf es also auf keine Weise der Vorschrift, daß der Körper hierbei diese oder jene Richtung, diese oder jene Stellung, im Allgemeinen anzunehmen habe. Dies liegt in der Natur der Sache. — Es kommt nur darauf an, wie, auf welche angemessene Art, solche Versinnlichung ausgeführt werden müsse, um in allen Theilen den beiden Grundprinzipien, der Wahrheit und Schönheit, zugleich, ein vollkommenes Genüge zu leisten. Es ist, diesem Gesichtspunkte zufolge, also auch einleuchtend, daß, was sich dabei von Regeln aufstellen läßt, im Allgemei-

nen mehr negativ, als positiv seyn müsse. Mit einem Worte, das Vermeiden von Mängeln des mimischen Ausdrucks, welche der Wahrheit und Schönheit gefährlich werden, muß in höherem Grade der Zweck eines Inbegriffs von Regeln über die Geberdensprache seyn, als es rein positive Vorschriften über dieselbe seyn können; denn nur das künstlerisch ausgebildete Genie vermag das Vollendete zu leisten. —

So weit die, den Verfasser bei dieser Materie leitende, Ansicht, der er jedoch noch die Bemerkung hinzuzufügen, für nothwendig hält, daß für jetzt hauptsächlich nur von der Geberdensprache an und für sich selbst die Rede seyn werde. In dem nächstfolgenden Abschnitte, welcher der Verbindung derselben mit der Deklamazion, in Beziehung auf Menschendarstellung, insbesondere gewidmet ist, wird Dasjenige, was bisher noch planmäßig übergangen wurde, an der geeigneten Stelle näher entwickelt werden.

Begriff des Wortes „Geberdensprache“ —

Allgemeine Grundsätze. —

Unter Geberdensprache (Mimik) versteht man diejenige Gattung des Ausdrucks, bei welcher man sich zur Versinnlichung von Ideen und

Empfindungen sichtbarer, körperlicher Zeichen bedient. (Im Gegensatz von der Deklamation, bei welcher man sich hörbarer Zeichen, der Wort- und Tonsprache, bedient.)

Die obengenannten, körperlichen Zeichen, mit deren Hilfe anschaulich gemacht werden soll, sind:

A. Blick und Miene (Sprache des Gesichts)  
und

B. die Geberde im engern Sinne, d. h.: alle übrigen körperlichen Veränderungen, mit Ausnahme der Gesichtssprache, also: Haltung, Stellung, Bewegung. —

Zur Wahrheit der Mimik wird erfordert, daß sie dem zu versinnlichenden, Gegenstande, seiner Natur nach, vollkommen entspreche; mithin, daß sie

1) charakteristisch, und

2) natürlich sei.

1) Charakteristisch ist sie, wenn sie die Merkmale der Natur so wiedergiebt, wie diese dieselben zu Versinnlichung gewisser Vorstellungen oder Empfindungen, unserm Sinnen- und Empfindungsvermögen zufolge, erheischt. Diese Merkmale müssen aber gemeinsam, generell, seyn, d. h.: der Darsteller darf nicht schildern, wie er zu empfinden, und diese Empfindungen an und mit seinem

Sich auszudrücken pflegt, sondern der Ausdruck muß vollständig seyn, indem er die allgemeinen Naturmerkmale für diesen oder jenen zu verständlichen Gegenstand wiedergiebt. 2) Natürlich ist die Mimik, wenn sie sowohl von Künstelei, Spannung oder Anstrengung, als von Uebertreibung vollkommen frei ist.

Zur Schönheit der Geberdensprache gehört, daß:

- 1) die Zeichen unter sich in richtigem Verhältnisse sind, und sich zum Ganzen harmonisch verbinden,
- 2) daß sie sich gehörig von einander unterscheiden, mithin leicht aufzufassen und verständlich sind,
- 3) daß sie das Auge nicht beleidigen, indem die erst zuvor aufgestellten Regeln einer anständigen Haltung im Allgemeinen Anwendung finden, und
- 4) daß bei dem mimischen Ausdrucke ebenfalls, wie bei der Deklamazion, nur der edleren Natur überhaupt gehuldigt, und alles Rohe und Gemeine (mithin auch alle übelen Gewohnheiten) vermieden werden.

## Verschiedene Gattungen der Geberdensprache.

Es giebt deren fünf:

- 1) eine bloß begleitende,
- 2) eine solche, welche organische und mechanische, körperliche Veränderungen und Bewegungen nachahmt,
- 3) eine ausdrückende,
- 4) eine malende, und
- 5) eine Gattung symbolischer Mimik.

---

### 1) Die begleitende Mimik.

Man bedient sich derselben bloß, um der Rede, ihrem Sinne im Allgemeinen zufolge, mehr Ausdruck zu geben, und dadurch die Aufmerksamkeit des Zuhörers in höherem Grade in Anspruch zu nehmen. Es werden also, nach Maßgabe des Inhalts der Rede, durch die Sprache des Gesichts und der Gesten, nur die wichtigeren Theile der Rede hervorgehoben, und alle Regeln der Declamation auf ähnliche Weise, nur in mimischer Hinsicht, beobachtet. Die Geberdensprache erhält demnach die angemessene Würde, Lebhaftigkeit, Gefühllichkeit zc., und, wie bei dem mündlichen Vortrage, giebt es auch in mimischer Beziehung Grade in

der Bezeichnung, mimische Akzente. Diese Grade bestehen in der angemessenen Stärke oder Schwäche, einem Steigen oder Sinkenlassen, einer größeren Lebhaftigkeit, einem Verweilen des mimischen Ausdrucks, oder in der Veränderung des Tempo, der Geberden. — Das Unwichtigere erscheint durch die mimische Bezeichnung alsdann dem Wichtigeren, gerade, wie bei der Deklamazion, nur untergeordnet, und dieselbe Dekonomie, wie bei dem Gebrauch der Stimme, findet auch in Rücksicht auf die begleitende Mimik Statt. Ein Blick, eine Bewegung des Hauptes, der Hand 2c., leichter oder entschiedener, giebt hier der Rede angemesseneren Nachdruck, und fesselt den aufmerksamen Zuhörer nur desto mehr an den Vortrag. — Die Regeln einer anständigen Haltung kommen dabei übrigens in besondere Anwendung. —

2) Die zweite Gattung der Mimik bezieht sich auf das bloße Nachahmen organischer und mechanischer, körperlicher Veränderungen und Bewegungen; z. B.: des Lachens, Weinens, Einschlummerns, des Todeskampfes 2c.

Um dergleichen anschaulich zu machen, muß des Mimikers Hauptaugenmerk seyn, alles Widrige und Grelle zu entfernen, indem es nicht nur gegen die Gesetze der Schönheit ist, sondern auch die Läu-

schung aufhebt. Die menschliche Natur empört sich unter allen Beziehungen gegen das Ekelhafte. Ist Widrigkeit und Uebertreibung vorhanden, so sucht der Zuschauer von selbst, und auf Kosten des Darstellers, des störenden Eindrucks ledig zu werden, und augenblicklich verschwindet, mit der Befriedigung dieses Wunsches, alle Täuschung bei ihm. —

Was, z. B. das Weinen betrifft, so vermeide der Mimiker für das Erste, die äußeren Rippenwinkel, zu dessen greller Bezeichnung, herabzuziehen, weil ein solcher Anblick etwas Widerliches hat; und für das Andere, eine an sich unpsychologische Dauer desselben. Hauptsächlich jedoch muß alles Gräßliche bei der Nachahmung des Todeskampfes vermieden werden. Köcheln, grelle Verzuckungen erregen nur Ekel, und heben die Täuschung auf. — Eine kurze Rüge verdient hier endlich auch noch das extravagante Zubodenfallen auf der Bühne, wodurch manche Schauspieler auch zugleich als Gaukler sich eine Bewunderung abtrotzen mögten, das aber um so weniger an seinem Plage ist, als dadurch auf irgend eine Weise, sei es zum Nachtheile oder Vortheile des Equilibristen, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, nämlich dem Interesse der Handlung selbst, abgezogen wird. —

### 3) Die ausdrückende Mimik.

Man versteht hierunter diejenige, welche den individuellen Gemüthszustand der darzustellenden Person anschaulich machen soll.

Je nachdem die Seele nämlich in größerer oder geringerer Thätigkeit ist, verlangt die Ver sinnlichung dieser Zustände, durch die Sprache des Gesichts und der übrigen Geberden, auch im Ausseren die angemessene Ruhe oder Bewegung. Entwickelt sich nach und nach ein höherer Grad von Thätigkeit in der Seele, so müssen daneben, wie wir später hören werden, von dem Darsteller auch die Uebergänge von einem Zustande in den andern, durch angemessene Veränderungen der äußerlichen, körperlichen Zeichen, auf eine natürliche und allgemein verständliche Weise anschaulich gemacht werden.

Der Gemüthszustände an und für sich selbst giebt es hauptsächlich zwei.

Die Seele ist nämlich mehr mit abstrakten, oder mehr mit sinnlichen Gegenständen beschäftigt. Im ersten Falle, wo ihre Thätigkeit mehr nach innen, als nach außen, gekehrt ist, z. B., bei dem Ausdruck des Nachdenkens, der Ueberzeugung u., geschieht die Ver sinnlichung eines solchen Gemüthszustandes durch geringere, körperliche

Veränderungen; das Geberdenspiel ist ruhiger. Modifikationen treten ein, wenn diesem Seelenzustande ein Schwanken, eine Ungewißheit beigemischt ist, z. B., bei dem Ausdruck des Zweifels. Hier verlieren die Geberden schon etwas von ihrer Ruhe und Entschiedenheit; die gehaltene Stellung verändert sich in Beweglichkeit, der Schritt wird unsicher u. Im letzteren Falle jedoch, wann die Seele sinnlich erregt, und im Kampfe mit Affekten und Leidenschaften begriffen, mithin ihre Thätigkeit mehr nach außen gekehrt ist, tritt auch das heftigere Geberdenspiel ein.

Die Abstufungen der Geberden, in denen das Gefühl sich ausdrückt, und durch welche Affekte und Leidenschaften, sich selbst äußerlich bezeichnend, sichtbar hervortreten, sind jedoch so unendlich mannfaltig, daß keine Sprache reich genug ist, sie erschöpfend zu bezeichnen. — Um sie angemessen zu verstunlichen, ist es hauptsächlich nöthig, daß es dem Darsteller weder an Phantasie, noch an derjenigen Beobachtungsgabe fehle, von welcher früher bereits, bei Gelegenheit der geistigen Erfordernisse des Schauspielers, die Rede war. Denn ohne letztere wird er um so leichter in den Fall kommen, nur seine Persönlichkeit wiederzugeben, und dadurch einen unvollständigen, mimischen Aus-

druck zu erschaffen. — Wovon hier insbesondere gewarnt werden muß, ist die Uebertreibung, — Es giebt, z. B., Affekte von besonderer Heftigkeit, welche das Eigenthümliche haben, daß sie sich nicht immer unmittelbar in ihrer äußern Erscheinung an den Gegenstand richten, auch wenn er gegenwärtig ist, welcher die Ursache derselben war. Hierher gehören: der Zorn, die Verzweiflung, die Freude. Verzweiflung und Zorn wüthen oft gegen die eigene Person Dessenjenigen, der von ihnen ergriffen worden. Freude spricht sich oft durch Lachen, Singen, durch mannfache Bewegungen, als: Liebkosungen, Umarmungen, selbst ganz fremder Personen ic., aus. Wird bei solchen affektvollen Ausdrücken nicht die gehörige Mäßigung beobachtet, so fallen sie nur allzuleicht in das Lächerliche oder Widrige. Derjenige Affekt, wobei die Uebertreibung am Empfindlichsten wirkt, ist der Zorn; weil er nicht nur an und für sich selbst zu den verächtlichsten Eigenschaften gehört, sondern auch zugleich bei ihm das ganze Gemüth, und durch dieses alle Muskeln und Nerven, in die ungewöhnliche Spannung gerathen, indem die Vernunft so ganz entschieden für den Augenblick jeden Einfluß verliert. Nächst ihm ist es alsdann die Verzweiflung, deren Ausdruck für den Darsteller

die meiste Schwierigkeit hat, insofern er, bei deren Ver sinnlichung, von eigenem Gefühle hingerissen, die nöthige Besonnenheit verliert, und die Gränzen des Schönen überschreitet. Uebertreibung macht den Ausdruck der Verzweiflung nur lächerlich, denjenigen des Zornes aber lächerlich und widrig zugleich. Ein einziger Moment von Unnatur und Ueberspannung ist oft hinreichend, das Grab einer ganzen Vorstellung zu werden. Der höchste Grad der Seelenthätigkeit äußert sich übrigens zuweilen auch wohl durch jene erstarrende, nur scheinbare, Ruhe, welche eine Folge der Ueberspannung des ganzen Organismus ist.

Daß es bei allen diesen Ausdrücken einer besonders gewandten Bezeichnung der Uebergänge der verschiedenen Zustände bis zur höchsten Aufregung bedarf, versteht sich von selbst. Von der Art solcher Uebergänge überhaupt, bald das Mehrere.

#### 4) Die malende Mimik.

Die Seele strebt mit rastlosem Triebe, Dasjenige anschaulich zu machen, was in ihr vorgeht. Daher sucht sie nicht bloß ihre Empfindungen, ihre Vorstellungen an und für sich selbst zu ver sinnlichen, sondern auch sogar die Gegenstände, an welche sie denkt, es mögen dieselben sinnlicher

oder nicht sinnlicher Natur seyn. — Von den sinnlichen Gegenständen können, wie sich von selbst versteht, nur diejenigen eigentlich, d. h., ganz, wie sie sind, bezeichnet, oder, um deutlicher zu seyn, durch die Malerei nachgeahmt werden, welche wirklich auf irgend einer körperlichen Bewegung oder Veränderung beruhen, mithin selbst Blick, Miene oder Geberde sind. — Alle übrigen Gegenstände können nur, wie bei der Deklamazion, in Hinsicht auf ihre Verwandtschaft mit sinnlichen, bezeichnet werden, so weit eine solche in unserm eigenen Sinnen- und Erpfindungsvermögen begründet ist. Z. B.: ein Hauch durch die Finger oder über die flache Hand kann zur Bezeichnung eines Nichts, eines Luftgebildes, dienen. Die verfllossene Zeit läßt sich durch eine bogenförmige Bewegung des Armes und der Hand nach hinterwärts, malend bezeichnen, indem man hier die Zeit mit dem Raume in Verwandtschaft bringt etc. —

Es gelten in Beziehung auf mimische Malerei auch ungefähr dieselben Grundsätze, wie bei der Deklamazion. — Erlaubt ist sie nämlich, wo die Seele, als sich selbst in Anschauung des Gegenstandes verlierend, gedacht wird, und diese Gattung des Ausdrucks zu noch größerer Ver sinnlich-

chung angewendet werden soll, um die äußere Wirkung zu verstärken.

Ferner wird bei mimisch-malerischer Bezeichnung auch in der Wahl vielleicht eben so wenig gefehlt werden, wie in der Deklamazion; weil Alles der Art, wie gesagt, mit der Natur des Menschen vergesellschaftet, und in einer gewissen Analogie begründet ist, deren Vorhandensein die Seele, stets geneigt, das Sinnliche mit dem Nicht- oder Ueber-sinnlichen in Verbindung zu bringen, ihrem Wesen nach, von selbst empfindet. Man wird, z. B., durch die äußere Bezeichnung eines angemessenen Raumes die Größe oder den Umfang irgend eines sinnlich erkennbaren Gegenstandes bezeichnen; man wird keine ruhigen Bewegungen anwenden, um das Poltern oder den Zorn eines Dritten auszumalen u. Die Hauptsache jedoch, auf welche es bei mimischer Malerei ankommt, ist, daß sie nicht zur Unzeit, sondern mit Geschmack angewendet werde. In dieser Beziehung gelten folgende Vorschriften.

1) Man male nur Hauptvorstellungen, und erfasse das Ganze, indem alle Malerei hauptsächlich durch das eigene Gemüth des Darstellenden, weniger durch den wörtlichen Inhalt, bedingt ist. Daher hüte man sich ja,

2) Alles malen zu wollen, weil Dies an und für sich selbst in das Lappische fallen muß, und vermeide

3) das Malen überhaupt, wo es in gar keiner Verbindung mit der eigenen Empfindung ist.

4) Unterlasse man Etwas zu malen, das in offenbarem Widerspruche mit der Rede selbst steht.

Um wenigstens ein Beispiel höchst unschicklicher Malerei zu geben, möge hier angeführt werden, daß ein sonst tüchtiger Schauspieler bei der Darstellung des Dünois in Schillers Jungfrau von Orleans an der Stelle:

„Ja sie ist eine Rasende, wie Du,  
Und wirfst ihr alles in ein brennend Haus,  
Und schöpft ins lecke Faß der Danaiden“

nie die Bewegung des Hineinschöpfens mit der einen Hand unterließ. —

5) Es giebt noch eine Gattung symbolischer Mimik, welche der malenden sehr nahe kömmt, nur, daß sie nicht geradezu den Gegenstand selbst zu bezeichnen strebt, z. B.: das Ausstrecken der Hand voll gespannter Erwartung, als wolle man gleichsam vermittelt jener die ersehnte Antwort, die Erfüllung eines Wunsches empfangen u. —

## Besondere Regeln über das ganze Spiel der Geberden.

Zum Behuf eines praktischen Nutzens für den angehenden Künstler, mögen für jetzt noch folgende Vorschriften, das ganze Geberdenspiel betreffend, hier Platz finden, und die Sprache des Gesichts, zuerst an und für sich selbst, dabei den Anfang machen.

### A) Regeln für die Gesichtssprache, das Mienenspiel.

1) Das Auge versinnlicht vorzugsweise, und zwar zuerst vor allen übrigen Theilen des Gesichts, die Art, wie sich nach und nach die Vorstellungen in der Seele entwickeln. Es bedarf der Worte nicht, um auf die Wichtigkeit des richtigen Gebrauchs desselben aufmerksam zu machen. — Von ihm hängt in unendlich vielen Fällen die mimische Wirkung allein ab. Wer also durchaus unfähig ist, irgend eine Veränderung seiner Seele damit auszusprechen, möge ja dem Berufe der Bühne nicht folgen. Eine starre, nichts sagende Kälte des Auges ertödtet allen Antheil, der von außen an der darzustellenden Person genommen werden soll. —

Um sich der Augensprache mit Wirkung zu be,

dienen, muß man durchaus zuvor das Auge selbst an Ruhe gewöhnen. Auf diese Art wird dann auch der wirkliche Blick mit demselben zur Bedeutung werden. Ist es von Natur von größerem Umfange, oder liegt eine gewisse, natürliche Schärfe in ihm: so wird man sehr wohl thun, es für gewöhnlich nur stets mäßig, (jedoch ohne Affektation oder Blinzeln, wie sich von selbst versteht,) zu öffnen, noch viel weniger aber es unnöthiger Weise wohl gar aufzureißen. Schauspielerinnen haben sich durch Nichtbeobachtung dieser Vorschriften schon oft den Tadel einer gewissen Frechheit zugezogen, wo der schärfere Beobachter überzeugt war, daß dieser Tadel nur dem Anscheine sein Entstehen verdankte. Auf alle Fälle ist es übrigens unanständig und höchst zweckwidrig, mit den Augen während der Darstellung im Hörsaale herumzugaffen.

Diesen Fehler der Nachlässigkeit, Zerstreuung oder Koketterie erlauben sich zuweilen selbst ausgezeichnete Künstler. Sie vergessen, daß ihre Aufmerksamkeit der Bühne und den handelnden Personen, nicht dem Zuschauer, gewidmet sein müsse, und daß nur jenen das ganze innere Leben des darstellenden Künstlers gehört. Die Sprache des Gesichts, auch wenn sie das Wort nicht kommen-

tirt, ist oft allmächtiger, als dieses. Wird sie vermist, ist auch augenblicklich die Täuschung dahin. —

2) Nächst dem Auge sind es die Augenbraunen, die Stirne und der Mund, welche die Gesichtssprache vollenden, indem sie zugleich die feineren Gesichtsmuskeln unter dem Auge, der Wangen und der Mundwinkel in Bewegung setzen. Sie helfen dem Antlitze den unterschiedenen Ausdruck des Ernstes, des Nachdenkens, des Kummeres, des Zorns ic. mittheilen. Bei dem höchsten Ausdruck des Zornes vornehmlich ist keine Gesichtsmuskel, die des Kinnes ausgenommen, ohne Erregung. Hohn, Schadenfreude, Hinterlist, nehmen ganz vorzüglich die feineren Gesichtsmuskeln in Anspruch. Diese sind überhaupt nächst dem Auge für den Physiognomiker von besonderer Wichtigkeit. Das zitternde Muskelspiel längs dem Munde, an den Mundwinkeln, und unter dem Auge, zu den Seiten der Nase, über die Wangen herab, werden leicht die Veräther des Charakters und der augenblicklichen Stimmung. Insbesondere sind es Falschheit und verhaltener Spott, welche dem Scharfblicke des Menschenkenners durch sie unverborgen bleiben. — Es giebt Personen auf der Bühne, welche den Ausdruck des Schmerzes stets mit einem gewissen Lächeln zu begleiten

pflügen. Auf diesen Mißgriff müssen insbesondere Diejenigen aufmerksam gemacht werden, deren Gesichtsbildung im Allgemeinen leicht dazu verleitet. — Ebenso wenig darf endlich hier die übele Gewohnung erügt bleiben, in affektvollem Zustande unwillkürlich den Mund zu öffnen und offen stehen zu lassen. Daß die Sprache des Gesichtes dadurch nicht an Ausdruck gewinnt, und das Antlitz auf diese Weise überhaupt keinen angenehmen Anblick gewährt, bedarf keiner weitern Erklärung. — Will man nun den Gesamtausdruck der Gesichtssprache, mehr mit Berücksichtigung der Miene, als des Blickes, auf allgemeine Grundsätze zurückbringen, so wird

3) durch Verlängerung der Gesichtszüge ein edleres Mienenspiel, durch ihre Ausdehnung in die Breite aber bloß Lebendigkeit desselben hervorgebracht. (Daher ist im Allgemeinen das längliche Gesicht zur Bühnenmimik das tauglichere, indem man durch kosmetische Mittel ihm in den geeigneten Fällen dennoch nachzuhelfen, im Stande ist.) Für das Komische ist in vielen Fällen die Ausdehnung der Züge in die Breite, von dem Auge abwärts bis ganz herab, von besonderer Wirkung, vornehmlich, wenn die Stirne dabei zugleich verkürzt wird. Geschieht die Ausdehnung in die Breite nur an einer Stelle, mit

Verkürzung der Züge überhaupt: so erhält dieses Mienenspiel etwas Verzogenes, und entbehrt nächst dem der Mannfaltigkeit und Abwechslung.

4) Die Uebertreibung in der Gesichtssprache, der Mißbrauch, welcher durch das sogenannte Gesichterschneiden mit ihr getrieben wird, mag dem Pökenreißer überlassen bleiben, dem es um die Sprache der Seele nicht zu thun ist. —

#### B. Regeln für das gesammte Spiel der Geberden.

Mit erneuerter Bezugnahme auf die bereits früher aufgestellten Grundsätze einer wohlanständigen Haltung und Bewegung mögen noch folgende Vorschriften an dieser Stelle hinzugefügt werden.

1) Die Geberde darf der Gesichtssprache nicht vorangehen, sondern diese letztere ist es zuerst, welche den Seelenzustand verknüpfen muß. — Bei dem Ausdrucke sehr gereizter Seelenstimnungen kann aber sehr oft die Geberde dem Worte vorangehen; in der Regel erscheint sie jedoch unmittelbar mit demselben, und nur in dem Falle nach ihm, wenn der Inhalt des Wortes erheischt, daß die Geberde das Ganze beschliesse.

2) Der körperlichen Haltung muß im Auge-

meinen Ruhe mitgetheilt werden. Auf diese Weise wird der Mimiker in den Stand gesetzt, sich der Geberden am rechten Plage mit um so größerer Wirksamkeit zu bedienen. — Hin- und Herschwan-  
ken des Körpers, Unruhe in der Stellung, Hin- und Herlaufen ohne bestimmten Zweck, müssen unbedingt ihres störenden Einflusses wegen vermieden werden.

3) Jede Geberde muß von bestimmter Bedeutung seyn, und keine unnütz und zwecklos verschwendet werden, auch wenn sie an sich noch so schön ist. Die großartigsten Bewegungen, die schönsten Wellenlinien, ohne Zweck und Absicht sind ebenso falsch, als ein planloses Auf- und Abschwingen, ein Luftdurchschneiden der Arme, das nicht nur das Auge beleidigt, sondern auch alle Täuschung zerstört. — Bei dieser Gelegenheit ist auch die üble Gewohnheit zu rügen, die Hand jederzeit auf die Brust oder das Herz zu legen; wenn entweder von dem Herzen der handelnden Person, oder von ihr selbst und ihrem Gemüths- zustande die Rede ist. Dieser Behelf deutet eben nicht auf Reichtum und Gewandtheit im mimischen Ausdruck, und wird insbesondere durch häufige Wiederholungen lästig.

4) Die Geberde muß stets die auszudrückende

Empfindung oder Gemüthsstimmung hinreichend anschaulich machen, und, wenn Deklamazion und Mimit verbunden sind, der Kommentar des Wortes, der ganzen Rede, werden; mithin in vollkommener Uebereinstimmung mit diesen seyn. Einzelne Fälle der Satyre, Ironie, des Scherzes, oder wo irgend ein Zwang des Gemüths anzudeuten ist, sind davon auszunehmen. — Außerdem darf die Geberde nirgend im Widerspruche mit dem auszudrückenden Gegenstande stehen, oder etwas, demselben Unangemessenes enthalten. Der Mimiker hat sich daher von einer jeden körperlichen Veränderung, und schein sie noch so unbedeutend, die genaueste Rechenschaft zu geben, damit jene Uebereinstimmung nirgend verletzt werde. Um nur ein Paar Beispiele vom Gegentheile anzuführen, die an sich von keiner großen Erheblichkeit zu sein scheinen, es aber doch sind, wenn es darauf ankömmt, den mimischen Ausdruck zu erschöpfen, mag folgendes hier Platz finden.

Man sieht zuweilen auf der Bühne das Innere der Hand nach außen gekehrt, unter völlig abweisender Richtung der letzteren, bei Stellen, deren Zweck auf der Versinnlichung eines ganz entgegengesetzten Gefühls, oft der zärtlichsten

Hineigung beruht. — Man steht ferner Denjenigen, welcher sich auf ein Knie niederzulassen hat, um die Empfindungen der Liebe, Dankbarkeit, oder andere Gefühle auszudrücken, welche mit dem Drange der Annäherung an die gegenwärtige Person verknüpft sind, anstatt auf natürliche Weise mit dem einen Fuße erst vorzuschreiten, und sich alsdann auf das Knie des andern niederzulassen, umgekehrt den Schritt zurückthun, und so die Geberde auf eine Art vollenden, welche dem Ausdruck der Verehrung viel angemessener wäre. Diese Dinge scheinen zwar, wie gesagt, Kleinigkeiten zu seyn; sie sind es aber, streng genommen zur mimischen Vollendung des Ausdrucks keinesweges. — Um so weniger darf man sich also verwundern, wenn Zerstreung oder Eitelkeit manche darstellenden Künstler oft so weit verleiten, während der ergreifendsten Momente, in denen die ganze Tiefe der Empfindung anschaulich gemacht werden soll, etwas ganz Unbedeutendes an ihrem Anzuge zu ordnen, und, leider! wird dieser thörichte Mißgriff zuweilen sogar bei ausgezeichneten Darstellern wahrgenommen. — Die Geberde muß, in Folge jener nothwendigen Uebereinstimmung, also auch bis zum Schlusse der Rede angemessen ausdauern, d. h., sie darf nicht willkürlich

abgebrochen werden; dann in der Mimik giebt es keinen Stillestand, keine eigentliche Ruhe, keine Pause, indem die Gestalt, auch ohne äußere Bewegung, noch bezeichnend sein soll.

5) Nicht minder hat der Mimiker zu beachten, daß die Geberden auch unter einander selbst übereinstimmen, und daß alle körperlichen Glieder, ohne Ausnahme, verhältnißmäßig das Ihrige zum Gesamteindruck beitragen. Nichts ist lächerlicher und für die Täuschung nachtheiliger, als wenn eines derselben in störender Unthätigkeit gelassen wird, und auf diese Art eine Lücke in dem mimischen Ausdrucke entsteht. Bei vorherrschendem Zwange des Gemüthes giebt es indessen auch hier einige Ausnahme; wie z. B. bei dem Ausdrucke der Heuchelei, wenn durch die Abneigung des Gemüthes dagegen derselbe unvollkommen erscheint u.

6) Muß bei den Geberden auch eine innere Dekonomie beobachtet werden, d. h.: wenn ein unbedeutenderer Theil des Körpers, z. B., ein einziger Finger, der oft sehr bezeichnend ist, hinreicht, muß der Mimiker sich nicht unnöthigerweise mehrerer oder bedeutenderer Theile, wie des ganzen Armes und der Hand mit Verschwendung bedienen. Diese Vorschrift dient insbesondere dazu, die Grade

des mimischen Ausdrucks für das Folgende angemessen erreichen zu können, Wiederholungen zu ersparen, und so den Gesamteindruck zu erhöhen. Ueberhaupt liegt eine der größten Schwierigkeiten des mimischen Ausdrucks in dem rechten Maße, damit sowohl das Zuviel, als das Zuwenig vermieden werde. Jenes führt zur Annatur und Uebertreibung, dieses beeinträchtigt die Totalwirkung.

7) Es ist außer Zweifel, daß die Affekte, mehr oder weniger, sich gewöhnlich mit der allgemeinen Empfindung der Liebe oder des Hasses verbinden, daß also eine dieser beiden, als eine, in der Seele dunkel vorhandene, Vorstellung, mit die Triebfeder derselben ist. Daher das Hinneigen zu, oder das Abwenden von dem Gegenstande, in den meisten Fällen. Der, von einigen gewissermaßen als Regel aufgestellte Grundsatz, Haupt und Arme größtentheils nach einer und derselben Seite zu bewegen, kann aber nicht als solche gelten, weil es eben so viele Ausnahmen giebt. Bei den Empfindungen der Verehrung, Ehnfucht, Liebe im engern Sinne, ist diese Vorschrift wohl, der Natur der Sache nach, am Platze, nicht aber immer bei den entgegengesetzten Empfindungen, z. B.: des Abfchues, der

Furcht, des Schreckens. Hier wahr! entweder das Antlitz sich zuweilen vor dem Anblick, indessen die Geberde vielleicht nach der Seite des, den Affekt erregenden, Gegenstandes gewandt ist, in der dunkeln Vorstellung, ihn zu entfernen, und zugleich das eigene Antlitz noch besser vor seinem Anblick zu schützen; oder umgekehrt: die Geberde nach der entgegengesetzten Seite gewendet, bezeichnet das Streben der Person, sich selbst zu entfernen, während das Auge den Gegenstand ängstlich verfolgt, um ihn desto sicherer beobachten zu können. —

8) So lange der auszudrückende Seelenzustand der nämliche bleibt, bleibt auch das Geberdenspiel in engerem Zusammenhange, man möchte sagen: fließender. Je mehr und je freier sich nun aber die Thätigkeit der Seele entwickelt, oder überhaupt eine Steigerung des Affekts, ohne Zurückhaltung anschaulich gemacht werden soll, desto freier und lebhafter wird auch, wie früher schon bemerkt ist, das Spiel der Geberden. Ebenso kehrt es auf der andern Seite wieder zu größerer oder minderer Ruhe zurück, je nachdem die Seelenthätigkeit mehr oder minder verschwindet, je nachdem der Gemüthszustand, vollkommen oder bedingt, aufgehört hat, vorhanden zu seyn. Die mimische Verfinnlichung von allen Diesen darf

aber nie auf eine Art geschehen, daß irgendwo ein sichtbarer Sprung wahrzunehmen sei. Am allerwenigsten ist dieser bei einem präzipitirten Wechsel von Empfindungen, und ganz vorzüglich solcher Affekte zulässig, die, ihrem Wesen nach, sich vollkommen oder zum Theile widerstreben. z. B. in Momenten, wo Freude in Entsetzen, Erstaunen in Verzweiflung, Behaglichkeit in Schmerz u. sich verwandeln sollen.— Ein jeder mimische Sprung, ohne Ausnahme, ist unpsychologisch; denn nirgend in der ganzen Natur wird allzugreller Wechsel, ohne irgend einen Uebergang, einen Zwischenzustand, und sei er noch so unmerklich, angetroffen. — Gewöhnlich behält die Seele einen, wenn auch noch so unbedeutenden, Antheil an ihrem vorigen Zustande, ehe der neue sich vollkommen entwickelt. Auf diese Uebergänge ist von Seiten des Mimikers eine ganz besondere Rücksicht zu nehmen, gleichviel, ob ein Wechsel von Ruhe und Thätigkeit, und umgekehrt; oder ob ein rascher Wechsel ganz von einander verschiedener Affekte ausgedrückt werden soll. Wie immer ist auch hier, aus psychologischen Gründen, die Gesichtssprache das Erste, welches den Uebergang andeutet; alsdann folgen die übrigen Geberden stufenweise nach. Diese augenblickliche Verwirrung des Gemüthes, wobei vielleicht noch ein

Theil des Antlitzes den Kummer verräth, indessen der andere schon Hoffnung ausspricht, dieses Schwanken, diese Spannung, die durch die scheinbare Pause, (welche das Gebardenspiel nicht abbricht, sondern nur unterbricht, um es desto harmonischer zu verbinden), nur anschaulicher gemacht werden sollen, gehören unstreitig mit zu jenen Aufgaben, welche den Triumph des mimischen Talentes vollenden helfen.

Es mögte hier der Ort sein, über diesen wichtigen Gegenstand, welcher zugleich von ganz besonderem Einflusse auf die theatralische Wirkung ist, noch folgendes hinzuzufügen.

Da es in der Mimik, wie schon gesagt, keinen Stillestand und keine eigentliche Pause giebt, so kann man auch die Behandlung solcher Uebergänge logischerweise nicht wohl, wie gewöhnlich geschieht, mit dem Namen „Pause“ belegen; jene besteht vielmehr nur in der mimischen Ausfüllung derjenigen Pause, welche der Darsteller für den Augenblick in seinem mündlichen Vortrage macht. Wenn nun gleich für die Dauer einer rein deklamatorischen Pause gewisse, allgemeine Vorschriften früher aufgestellt werden konnten: so lassen sich, insofern es auf Menschen darstellung ankömmt, für solche Momente des Ueberganges, von einem

Seelenzustand in den andern, in mimischer Hinsicht weder in Rücksicht ihrer Dauer, noch der Art der Ausführung selbst bestimmte Regeln angeben. Beide sind das Werk der Phantasie und überhaupt der Genialität des Darstellenden; und nur so viel ist in Rücksicht auf die Dauer, entschieden einleuchtend, daß hierbei das Zuwenig, wie das Zuviel, gleich nachtheilich für Täuschung und Wirkung ist. Durch das Zuwenig nämlich wird der Empfindung des Zuschauers der nöthige Spielraum entzogen, durch das Zuviel wird sie jedoch überboten, und von der sogleich eintretenden Reflexion erstickt. Viele Schauspieler, wohl überzeugt von dem großen Eindruck, welchen eine vollendete Ausführung solcher Momente hervorzubringen vermag, verirren sich daher nicht selten zu Mißbräuchen, die, weil sie der Natur zuwider sind, einen ganz entgegengesetzten Erfolg, als den erwarteten haben. Die, unter dem Namen „Kunstpauzen“ bekannte, Behandlung des Gegenstandes von Seiten der Ksterkünstler liefert davon häufig genug die evidentesten Beispiele. —

Der Verfasser kann nicht umhin, vor dem Schlusse dieses Abschnitts noch einige darauf Bezug habende Stellen aus einer Abhandlung aufzunehmen, welche in Ifflands „Fragmente über

Menschen darstellung“ enthalten ist, da einestheils dieses kleine Werkchen nur selten noch angetroffen wird, und anderntheils der berühmte Verfasser seine Ansichten über den in Rede stehenden Gegenstand mit so vieler Sachkenntniß ausgesprochen hat.

Gleich die ersten Zeilen mögen dem Leser auf das Bestimmteste bezeichnen, über welche Gattung von Uebergängen, als die wichtigste, er sich mittheilen wollte. Nämlich:

„Eine ganz unerwartete Begebenheit oder Begegnung, überhaupt alle die Ereignisse, welche eine Kette von Grundfäßen, Rathschlüßen, Hoffnungen und Vorsäßen auf einmal unnützlich machen, veranlassen eine Abspannung der Körperkräfte, eine Betäubung des Seelenvermögens. Dieß ist die Pause. Die Erholung davon geschieht nie, ohne daß alle Kräfte einen höheren Schwung nähmen. Die Gährung zwischen wieder auflebenden verstärkten Kräften und geschärftem Seelenvermögen, gebiert die Raschheit der Entschlüsse oder Sprünge, und giebt dem äußern Menschen Eigenheit in der Ausführung.

„Die Nothwendigkeit der Handlung, und keine Regel, schafft also die Pause.

„Es giebt aber Fälle, wo die eigene Schöp-

„fung des Schauspielers in der Darstellung Pau-  
„sen erfordern kann. Dann sind sie das Werk  
„raschen Blutumlaufs, feiner Organifazion, und was  
„aus beiden folgt, lebhafter Einbildungskraft, un-  
„merklich geleitet von Kunst und Bildung, und ei-  
„nem dunkeln Gefühle des rechten Augenblicks, des  
„Jetzt, wie man es von einem Feldherrn fordert.  
„Jeder Mangel des Künstlers kann dem Zuschauer  
„eher verborgen werden, als der, jener nöthigen  
„Reizbarkeit, um der Darstellung einer Pause Wahr-  
„heit zu verschaffen. Gleichwohl führen die re-  
„thorischen, deutschen Schauspieler, deren Ver-  
„stellungsart sich der französischen Manier nähert,  
„leicht über diese Schwierigkeit hinaus. Ihre  
„Theorie erhält kaltes Blut und hohes Alter; sie  
„lehrt — innezuhalten, eine schöne Bewegung zu  
„machen, und in einem andern Tone wieder anzu-  
„fangen. Ich setze auch den Fall, das Rezept  
„werde durch Augen= Hin= und Herwerfen, durch  
„Auf= und Niederkeuchen der Brust verbessert,  
„durch irgend eine krampfartige Bewegung ver-  
„stärkt — dem fühlbaren Menschen sagt Das nichts,  
„und der Kenner bemitleidet die mühsame Gri-  
„masse des Handwerkers. Ich habe vorhin von  
„der Kenntniß des rechten Augenblicks des Jetzt

„gesagt. Dafür giebt es gar keine Theorie, und  
„die Routine reicht bei Weitem nicht hin. — —

„Je erschütternder die Ursachen der Pause sind,  
„je mehr die Seelenkräfte betäubt sind, um so  
„größer ist die Ruhe der Maschine; ihre Bewe-  
„gungen entstehen nur aus dem Mechanismus all-  
„täglicher Handlungen, ohne Bezug auf die Sache.  
„Der Kontrast dieser äußern Bewegungen mit dem,  
„was innerlich vorgeht, ist dem Umstehenden schauer-  
„lich. Die Darstellung dieses Zustandes von ei-  
„nem Meister ist der Triumph des Menschendar-  
„stellers. Wie selten ist es aber, daß das Blut dahin  
„treibt, wie schwer, in diesem hohen Aufgebote der  
„der Phantasie doch eine gewisse Reinheit der Anord-  
„nung zu behalten, ohne die Kürze des Zeitraums zu  
„übergehen. Wie schwer ist es, leidender Mensch,  
„und genauer, feiner Künstler zugleich, zu bleiben.  
„Wie nahe die Gränze der Vollkommenheit oder  
„Plattheit, der Bewunderung oder des Auszi-  
„schens! — Es ist — der Gang des Nachwand-  
„lers. —

„Die Kunst allein thut zur Erreichung dieses  
„Zustandes — wohl nur wenig.

„Unfehlbar aber muß der Schauspieler, in  
„einem aufgestellten Charakter die Dinge, Schwächen  
„oder Verhältnisse, vorher merklich gemacht haben,

„wovon der Zuschauer vermuthen kann, daß, wenn sie  
„in einem gewissen Grade verletzt werden, noth-  
„wendig wichtige Reden, Entschlüsse oder Hand-  
„lungen veranlassen müssen. Die Zuschauer sehen  
„alsdann, wenn nun der Hauptpunkt kömmt, nicht  
„Den, der anredet, angreift oder verletzt, sondern  
„Den, der leidet. Allgemeine Neugier erregt Stille,  
„und auf allen Gesichtern steht —

Was wird Der machen?

„Diese Stille, diese Aufforderung, diese Gesichter,  
„bloß auf Den gerichtet, der nun handeln soll,  
„sind wahrlich fähig, das Blut zu erhizen, um  
„eigene Täuschung zu vollenden; Vaterliche  
„für den kommenden Theil der Ausführung, der  
„höchste Ehrgeiz — entzünden endlich das kochende  
„Blut, das Auge emailirt sich immer reiner und feuris-  
„ger — Dieß, Dieß! ist der Augenblick, wo der Künst-  
„ler — im Namen alles Abenteuerlichen, nicht  
„deutlich werden wollen darf — wo ein Fin-  
„gerzeig bis an das Gräßliche befiehlt — Arme  
„und Schritte die Täuschung aufheben, die  
„Stille in Räuspern verwandeln, den Zuschauer  
„in unerfüllter Erwartung auf seinem Platze lassen.

„Ich glaube, daß drei, auf diese Art verei-  
„telte Erwartungen dem Kredit mehr schaden, als  
„einige schlecht gespielte Rollen. — Für das,

„was ich Pause nenne, giebt es also wohl all-  
„gemeine Regeln, denn es lassen sich Fälle an-  
„geben, wo die Handlung sie erfordert; aber keine  
„sicheren Regeln für die Ausführung. Denn  
„das Äußere muß ein deutliches Bild innerer  
„Zerrüttung sein, und es ist unmöglich, diesen  
„Zustand mit gewöhnlich laufendem Blute, für den  
„Kenner wahr darzustellen. —

„Es giebt einige große Schauspieler, welche  
„ihr ganzes Ansehen dahin verwenden, um zu be-  
„haupten, man könne es, man müsse es sogar.  
„Sie scheinen zu glauben, ihre Größe erhalte  
„den Zusatz der Selbstständigkeit, wenn sie die  
„Lächerlichkeit begehen, von der Dauferbarkeit gegen  
„die Natur sich loszusagen u.“ — So weit der  
würdige Verfasser der Fragmente. —

9) So wenig nun der menschlichen Natur  
auf der einen Seite ein sichtbarer Sprung an-  
gemessen ist, ebensowenig ist es auf der andern  
ein langes Andauern des höchsten Grades sinn-  
licher Erregung. Es ist schon früher vor einem  
unzweckmäßigen Verweilen in irgend einer Stel-  
lung oder Bewegung gewarnt worden. Hier muß  
diese Warnung um so dringender wiederholt wer-  
den, da es sich gegenwärtig um den eigentlich mi-  
schischen Ausdruck handelt, und psychologische

Gründe diese Warnung rechtfertigen. — Es ist bei dieser Gelegenheit sogar noch die besondere Bemerkung hinzuzufügen, daß das Verweilen in einer Stellung oder Bewegung um so weniger von Dauer sein darf, je größere Hestigkeit sich dadurch ausdrückt; weil sonst das Auge und der ästhetische Sinn allzuleicht beleidigt werden.

10) Nicht genug ist ferner dem Mimiker eine ganz vorzügliche Aufmerksamkeit auf Schritt und Gang überhaupt zu empfehlen. — So wie einerseits Schritte, ohne Zweck gemacht, etwas Unzuverlässiges verrathen, und dem mimischen Ausdruck im Wege sind, so unendlich viel trägt andererseits selbst ein einziger Schritt, welcher mit dem Charakter der darzustellenden Person, der Handlung selbst und dem Moment übereinstimmt, dazu bei, einen zu verständlichen Affekt anschaulicher zu machen. Dabei ist es keineswegs Dasselbe, wann ein Schritt gemacht wird, ob mit der Rede zugleich, vor oder nach derselben. Alles hat Bedeutung, und muß von dem Mimiker nicht dem Gerathewohl, sondern einer sinnigen Prüfung unterworfen werden. Einer eben so aufmerksamen Beurtheilung bedarf es, ob der Schritt, in affektivem Zustande gethan, der übrigen Geberde vorangehe, folge oder mit ihr zugleich ge-

schehen müsse. 3. B.: bei dem Ausdrucke eines heftigen plötzlichen Entsetzens mögte es in den meisten Fällen nicht wohl zulässig sein, zuvor den Körper abzuwenden, und alsdann erst zurückzuschreiten u. — Was nun aber den Gang überhaupt betrifft, so ist dieser von der entschiedensten Bedeutung. Er hilft unbedingt das Charakterbild vollenden, er ist sogar fähig, sich für Momente zur *Soeie*-sprache zu erheben. Wird er vernachlässigt, oder nur für die Dauer eines Augenblicks unbeachtet gelassen: so verursacht er eine solche mimische Lücke, daß auf der Stelle Individualisirung, Charakteristik und Täuschung verschwinden. Es giebt z. B., Darsteller, welche die übelste Gewohnheit haben, sich, nachdem sie eine ganze Scene mit angemessener Haltung und Bewegung gegeben, so weit zu vergessen, beim Abgehen in ihren gewöhnlichen Schritt zu fallen, als ob sie sich gar nicht mehr auf der Bühne befänden. Wie störend Dieses ist, bedarf keiner Worte.

Die Art des Kommens und Weggehens ist nicht minder von der größten Wichtigkeit. Der Darsteller hat nämlich, was das Kommen betrifft, jederzeit zu beachten, zu wem, und unter welchen Umständen er kömmt, und hiernach Haltung und Gang zu modifiziren. Ebensovienig darf

er übersehen, wen er verläßt, welcher Grad von Achtung demselben gebührt, und überhaupt von welchen Umständen sein Weggehen begleitet ist. —

Hauptsächlich hat aber der Darsteller

11) sein Hauptaugenmerk auf sein erstes Erscheinen an und für sich selbst zu richten, und zwar, noch ehe auch gesprochen wird. Denn sogleich mit demselben muß die ganze Gestalt, in Haltung und Bewegung, den Charakter der darzustellenden Person augenblicklich anschaulich machen, und der Beziehung zugleich angemessen seyn, unter welcher sie erscheint. So wird der Zuschauer vollkommen vorbereitet, und der Stempel der Wahrheit dem Gemälde, vom ersten Augenblicke an, aufgedrückt. —

12) Das ganze Geberdenspiel richtet sich ferner nach Stand, Erziehung, Alter, Geschlecht, Nationalität, Zeitalter, Kostüm &c., und zwar sowohl, was dessen Dekonomie überhaupt, als auch die größere oder mindere Lebhaftigkeit, das Tempo desselben, betrifft. — Es liegt, z. B., in dem Charakter südlicher Nationen eine größere Leidenschaftlichkeit, als in dem der übrigen. Hierauf muß bei der Geberdensprache die geeignete Rücksicht genommen werden. — Junge Leute sind gewöhnlich lebhafter, als ältere Personen, die mehr Erfahrung, Ruhe und Ueberlegung besitzen. — Der Mann von Stande bedient

sich viel seltener, und nicht mit so großer Behendigkeit, der Gesten, als der schlichte Bürger. Feine Sitte und Zurückhaltung tragen bei jenem sehr Vieles zur Mäßigung der Geberdensprache, selbst im leidenschaftlichen Zustande, bei. — Ebenso ist auf das Zeitalter, das Kostüm 2c., die nöthige Rücksicht zu nehmen. Dieselbe Person des jetzigen Jahrhunderts, in Umgebungen des vierzehnten versetzt, erscheint dort unstreitig anders, und einer Steifheit des Kostüms ist eine auffallende Leichtigkeit der Bewegungen unangemessen 2c.

Es dürfte vielleicht hier der Ort seyn, vor den unnützen Spielereien mit dem griechischen oder römischen Gewande, insbesondere mit dem Zipfel des Mantels, zu warnen. Bei affectvollem Ausdrucke kann die Weise, sich des Mantels zu bedienen, von mimischer Bedeutung werden; im Uebrigen aber muß der Darsteller nur selten, und ohne Absicht dabei zu verathen, eine, durch den Mantel hervorgebrachte, Veränderung der äußern Haltung eintreten lassen. — Alles, was zum Kostüm gehört, Hut, Stock, Fächer, Regenschirm 2c. kann mimisch-symbolische Bezeichnung gewähren, wenn diese mit Verstand und Talent geschieht. —

1.3) Auf Kosten der Wahrheit, darf zwar nie die Schönheit der Bewegungen vorzugsweise

beachtet werden, wie gewissermaßen schon unter No. 3 angedeutet worden; aber ebensowenig dürfen selbst die leidenschaftlichsten Geberden von aller Schönheit entblößt seyn. Daher muß der Mimer sich jener weisen Mäßigung und Besonnenheit, deren schon mehrfältig Erwähnung geschehen, aus allen Kräften, und um so mehr zu befeißigen suchen, als sehr heftige Bewegungen überhaupt, wie früher schon bemerkt worden, allzuleicht das Edle verlieren. Ueble Gewohnheiten in der Haltung des Kopfes, der Schultern, oder sonst irgend eines andern Theiles des Körpers, in der Art des Ganges &c., müssen jedoch immerdar und unter allen Umständen vermieden werden, so wie heftige Verzücungen stets das Auge beleidigen, und ihr widriger Eindruck den Zuschauer sehr bald bestimmt, sich demselben zu entziehen, und die Täuschung zu vergessen. —

14) Durch Zusammensetzung der Geberden lassen sich oft in einer Stellung oder Bewegung mehrere Empfindungsausdrücke zu gleicher Zeit anschaulich machen. Das einfachste Beispiel davon ist der Ausdruck der freudigen Ueberraschung bei dem unvermutheten Wiedersehen einer geliebten Person. Der zurückgeworfene Körper und die dabei ausgestreckten Arme vermögen in einer Stellung, sowohl das Erstaunen, als die hingebende Freude, genügend zu

bezeichnen. Die Sprache des Gesichts aber ist vornehmlich dazu geeignet, mehrere Empfindungsausdrücke zu kombiniren, und auf einmal zu verstunlichen; insofern deren Vereinigung nur nicht unbedingt widernatürlich ist. So kann, z. B., Ernst mit Lächeln, Leiden mit Hoffnung, im Antlitz gepaart seyn. In solchen Fällen kömmt es nur darauf an, welcher Eindruck der überwiegende ist, und diese Untersuchung bestimmt zugleich die Abstufungen, welche der Sprache des Gesichts, durch Blick oder Miene, mitgetheilt werden müssen.

15) Man kann sich zuweilen, mit Absicht und Plan, gewisser körperlicher Veränderungen bedienen, die für den Augenblick von keiner Bedeutung erscheinen, jedoch aus dem Grunde gemacht werden, um mit Hilfe derselben einem verstärkten, mimischen Grade für die Zukunft im voraus vorzuarbeiten. Diese Machinazion ließe sich durch den Ausdruck „vorbereitende Mimik“ bezeichnen.

Ein spezieller Fall, mag erläutern, was hierunter verstanden werden soll. — Wenn dem Darsteller, z. B., bekannt ist, daß er aus dem ruhigen Zustande des Hörens während eines Gesprächs, in der Folge plötzlich in den Ausdruck des Erstaunens übergehen soll, und er neigt zuvor, und unmerklich, den Oberkörper nach und nach ein wenig mehr dem Redenden

zu: so wird ihm die mimische Bezeichnung einer späteren, augenblicklichen Verwunderung, durch den größeren Bogen, welchen der Körper alsdann in der entgegengesetzten Richtung beschreibt, nicht nur an sich leichter, sondern dadurch auch der mimische Akzent selbst verstärkt werden können. — Dergleichen kleine Feinheiten, indem vielleicht ein vorbereitender Schritt gethan, eine leichte Bewegung gemacht, das Auge etwa zuvor, wie aus Zufall, leicht nach dem Boden gerichtet wird, um damit in der Folge desto kräftiger emporzublicken, u. dgl. m., sind Kleinigkeiten, die oft Manches zu einer größeren Gewandtheit und Entschiedenheit eines später auszuführenden, mimischen Ausdrucks beitragen können. Jedoch ist so Etwas nur von Vortheil, wenn es weder mit Pedanterie geschieht, noch die Vorbereitung dazu an sich merklich und auffallend gemacht wird. —

16) Bei der Versinnlichung mechanischer Verrichtungen, welche nicht, wie die körperlichen Veränderungen des Einschlümmerns, Lachens &c., physischen, sondern moralischen oder konventionellen Ursprungs sind, (wie, z. B., das Beten, Schwören, Grüßen, die äußerlichen Zeichen der Verehrung und Demuth &c.), müssen die Geberden genau mit der Rationalität der darzustellenden Person, oder den angemessenen, konventionellen Beschriften überein-

V stimmen. Es ist störend, in solchen Fällen eine fehlerhafte Haltung wahrnehmen zu müssen. — Der Römer, z. B., hob beim Beten und Schwören beide Arme und Hände empor: so, daß zwischen den Fingern ein kleiner Zwischenraum verblieb, und das Innere der Hände zwar nach außen gekehrt, sie selbst aber, mittelst des Handgelenkes, etwas zurückgewendet wurden. — Der Grieche hob bei der nämlichen Verrichtung zwar gleichfalls Arme und Hände empor, wandte aber nur die schmale Fläche der letzteren, längs dem kleinen Finger, nach außen. — In unsern Zeiten hebt das männliche Geschlecht beim Eide nur den rechten Arm empor, indem dabei die drei Finger der rechten Hand, vom Daumen an gerechnet, jedoch ohne sonderliche Spannung, empor gestreckt werden. Dagegen legt das weibliche Geschlecht und die Geistlichkeit beim Eide nur jene ausgestreckten drei Finger der rechten Hand auf die linke Brust. — Der Morgenländer kreuzt, um sich demuthsvoll zu verneigen, Arme und Hände auf der Brust, der Sklave berührt mit der Stirne die Erde u. Dergleichen positiv-konventionnelle Manuskriptigkeiten und Abweichungen darf der Mimiker nicht übersehen, noch weniger sie der Willkür oder dem Zufalle überlassen, sondern er muß, wenn es ihm an hinlänglicher, eigener Kenntniß gebricht, sich zuvor hierin zu unterrichten suchen. —

17) Die Bilder und Gruppen anbetreffend, so ist deren Anordnung zwar das unmittelbare Geschäft der Regie; jedoch dürften dem jüngeren Künstler folgende allgemeine Bemerkungen darüber nicht ohne Nutzen seyn.

In der Regel wird bei den Gruppen die Hauptfigur in den Vorgrund gestellt, und im Ganzen, so viel nur immer möglich, die pyramidalische Figur gewählt. Wenn nun gleich das Bild die nöthige Verschiedenheit der einzelnen Figuren, in Stellung und Ausdruck, gewähren soll, so darf doch auf der andern Seite die angemessene Uebereinstimmung mit der einzelnen Stellung der Glieder der Gruppen nicht mangeln, um auf diese Art sich harmonisch zu einem Ganzen zu verbinden. Dieses muß Natürlichkeit, Präzision, und, wo es der Ausdruck erheischt, den nöthigen Ernst und die angemessene Würde haben und darin erhalten werden. Es darf zu seiner Gestaltung keine Vorbereitung sichtbar werden, und neben sorgfältiger Vermeidung gleichlaufender Linien, nichts Längerartiges oder Uebertriebenes darin enthalten seyn. —

Auch mögte noch nachstehende Bemerkung hier einen schicklichen Platz finden.

Den Grundsätzen der Plastik zufolge, gehört es zu der Schönheit einer Stellung, daß der Ausdruck

des Lebens in den Arm- und Fußbewegungen möglichst über das Kreuz geordnet sei. Es ist z. B. nicht schön, wenn auf der nämlichen Seite, wo der Fuß senkrecht auf dem Boden steht, auch der Arm in gerader Linie herabfällt, während nur auf der anderen Seite Arm und Bein nach vorwärts streben, und Biegung erhalten. — Tritt ein Fuß dem andern zuvor, so muß der gegenüber befindliche Arm, vorzugsweise vor dem andern, mit dieser Richtung korrespondiren, und entweder ganz, (wie z. B. selbst bei nur verschränkten Armen), oder um ein Geringes wenigstens, (wie z. B. in der stehenden Stellung), über dem andern hinaus seyn, und ihn in der vorstrebenden Richtung in Etwas gewissermaßen überbieten. (Bei der zuletztgenannten Stellung bewahrt dieses Verfahren auch um so mehr vor einer häßlichen Parallele, wenn außerdem noch die Hände, wie bereits schon anderswo bemerkt wurde, eine unbedeutende Verschiedenheit in ihrer Richtung an und für sich selbst empfangen.) Nirgend sollen auf einer und derselben Seite aber jemals Arm und Fuß zugleich zurückbleiben. Dieß hat Alles theils seinen Grund in dem Schönheitsfinne überhaupt, der dem Auge das Verlangen nach zweckmäßiger Belebung des Körpers zu dessen beiden Seiten mittheilt, theils auch in dem natürlichen Gleichgewicht des Körpers, welches im

Zustande eines zwanglosen Gehens schon beobachtet werden kann. Hier wird nämlich, während der eine Fuß zum Weiterschreiten gebogen und gehoben wird, der auf dessen Seite befindliche Arm nicht auch zugleich nach vorwärts streben, sondern für den Augenblick zurückbleiben. An den Werken geschickter Bildhauer und Maler, namentlich an den Antiken, kann man die Beobachtung der obigen Grundsätze sehr leicht wahrnehmen, wofern bei den Figuren ein freier Gebrauch der Arme angenommen wird, oder sonst nicht besondere Gründe eine Abweichung nöthig machen. —

Wenn nun auf der Bühne Dergleichen während der Handlung, ohne in Unnatur zu verfallen, und den Anblick der Drahtpuppe am Ende zu gewähren, nicht anwendbar ist, so kann doch wenigstens bei Bildern und Gruppen hier und da eine angemessene Rücksicht auf jene plastischen Grundsätze genommen werden. —

Endlich ist noch, was die Gruppen betrifft, darauf aufmerksam zu machen, daß bei der Auflösung oder Verwandlung derselben in eine andere die schickliche Leichtigkeit und Natürlichkeit beobachtet werde. —

18) Der letzte, hier nunmehr zu behandelnde, Gegenstand ist zugleich einer der wichtigsten in mimischer Hinsicht. Es ist nämlich des Darstellers Pflicht, den Gemüthszustand, den Charakter und die Will-

nahme der darzustellenden Person an der Handlung auch alsdann anschaulich zu machen, wenn sie nicht spricht, sogar selbst keinen unmittelbaren Einfluß auf die Handlung hat. Dieser mimische Ausdruck ist unter dem Namen des stummen Spieles bekannt, und nimmt sowohl die Sprache des Gesichts, als der übrigen Geberden in Anspruch.

Das stumme Spiel giebt der Handlung höheres Leben, vergegenwärtigt dieselbe dem Zuschauer auf das Ansprechendste, und führt ihn so gewissermaßen erst vollkommen zur innern Anschauung der Situation. Da es noch obenein den Vortheil gewährt, daß es auch die mithandelnden Personen unwillkürlich zu größerer Lebendigkeit des Zusammenwirkens aufzuregen und fortzutreiben vermag: so ist es aus allen diesen Gründen um so mehr eines der wichtigsten Erfordernisse der theatralischen Darstellung, das nirgend übersehen oder vernachlässigt werden darf. —

So fehlerhaft es jedoch auf der einen Seite ist, nach Beendigung einer Rede in gleichgiltige Ruhe zu verfallen, oder wohl gar mit den Augen, sei es mit Absicht oder unwillkürlich, im Hörsaale herumzublicken, mit dem Nachbar zu schwätzen u. c., so höchst tadelnswerth ist es auf der andern, wenn der Darsteller die Gränzen überschreitet, welche ihm durch seine augenblickliche, persönliche Stellung oder durch

das höhere Interesse, welches das Ganze und die Handlung selbst in Anspruch zu nehmen hat, vorgezeichnet sind. Diese verächtliche Sucht, auf Kosten des Ganzen, die Aufmerksamkeit auf seine eigene Person zu lenken, um den partiellen Beifall des ungebildeten Pöbels für den Augenblick zu erhalten, ist, leider! hier und da bei Darstellern komischer Rollen vorzugsweise anzutreffen. Der wahre Künstler betrachtet sich auf der Bühne als ein wirksames Mittel zu einem gemeinsamen Zwecke. Verläßt er diesen Gesichtspunkt, so ist sein Bestreben entweder die Wirkung einer strafwürdigen Eitelkeit, oder eines gemeinen Sinnes. Die Gesamtdarstellung muß in allen einzelnen Theilen übereinstimmend seyn, und daher auch das Wirken des Einzelnen den Situationen und der Tendenz des Stückes überhaupt entsprechen. Es ist schon sehr tadelnswürdig, in Hauptrollen diesen Grundsatz zu übersehen, und auf Kosten der Umgebung und der Sache, sich einzubilden, durch mißbrauchte Persönlichkeit hinreichenden Ersatz für alles Uebrige zu geben. Noch tiefer, wo möglich, sinkt aber der Künstler herab, wenn er in einer sekundären Stellung, die ihm durch die Beschaffenheit der Situation oder des ganzen Styles des Stückes zugetheilt worden, sich dennoch so weit vergißt, die Wahrheit und den guten Geschmack mit elenden Possen zu verspotten.

Wenn er den mindesten Sinn für Beides besitzt, und mit Recht den Namen eines Künstlers behaupten will, so wird er sich im Gegentheil bemühen, Alles zu vermeiden, was bei Scenen und einzelnen Stellen, denen nach dem Willen des Dichters eine höhere Rücksicht gebührt, nur im Entferntesten zu einer Störung beitragen mögte, die auf jeden Gebildeten den widrigsten Eindruck macht, und wird so sich vor dem Tadel des Ungeschmacks und der Gemeinheit sicherstellen.

Bei jugendlichen Schauspielern ist gewöhnlich der entgegengesetzte Fall. Aus Befangenheit vergessen sie, den schicklichen Antheil an der Handlung zu nehmen. Froh, der dahingesprochenen Rede ledig zu seyn, bleiben sie in gänzlicher Unthätigkeit und Theilnahmlosigkeit, bis das Schlagwort sie wieder belebt, und die nächste Rede begonnen wird. — Es ist nicht einmal so leicht, als man glaubt, nur schicklich zuzuhören. Persönliche Stellung und eine Menge Beziehungen deuten dem sinnigen Schauspieler die Art und den Grad der zu äussernden Theilnahme an. Anders empfängt der Vertraute, der Diener, der Lebhaft, der Pölegmatische, Derjenige, welcher, während des Hörens, für seine eigene Person durch einen Affekt ergriffen ist, oder der das Gesprochene mit Schadenfreude oder Gleichgiltigkeit aufzunehmen

hat. Um wie viel schwieriger ist es nun, in jeglicher Beziehung alles Das auszudrücken, wodurch die Seele durch den Gang der Handlung, an und für sich selbst, erregt wird, ohne diesen Ausdruck mit Worten zu begleiten. Hier das Zuviel oder Zuwenig zu vermeiden, die Versinnlichung dem erheischten Total-  
eindruck und zugleich dem Vortrage der Umgebungen anzupassen, ist nicht die kleinste der mimischen Aufgaben. Unschicklichkeiten lassen sich aber unbedingt vermeiden, wenn nur einige Einsicht und kein böser Wille vorhanden ist. Der Komiker insbesondere ist vor einem Ueberwallen der Laune zu warnen, die ihn dem Gesichtspunkte, aus welchem das Ganze betrachtet und der einzelne Vortrag behandelt werden soll, entrückt. Gewöhnlich spricht jene sich dann in Gesichterschneiden oder zu heftigen Bewegungen aus, weil es bekannt ist, daß diese die Lächerlichkeit leicht vermehren; auch pflegt zuweilen heftiges Weinen, das in Geheul übergeht, u. dgl. m., zu Hilfe genommen zu werden. Der kunst sinnige Komiker wird dagegen bei Momenten, welche die besondere Theilnahme der Zuschauer in Anspruch nehmen sollen, sich sogar jeder, auch der unschuldigsten, Bewegung zu enthalten suchen; ja, er wird es oft nicht wagen, nur den Platz, auf welchem er steht, zu verlassen, um nicht die Aufmerksamkeit von dem Hauptgegen-

stande ab- und darauf hinzuleiten, was er allenfalls nunmehr, zur ferneren Ergöblichkeit an seiner Person, hinzuzufügen, im Begriffe seyn mögte. —

Ferner ist es unangemessen, auf Etwas zu merken, das nicht vernommen werden soll, und umgekehrt. — In Rücksicht des ersteren Falles, verdient die Art, wie beiseite gesprochen werden soll, und der Danebenstehende Dieses zu unterstützen hat, eine besondere Beachtung. Eine leichte Wendung beider Personen auf die, dem Nachbar entgegengesetzte, Seite, ist hier das Angemessenste, um die Täuschung nicht zu unterbrechen. Diese Wendung muß insbesondere von Demjenigen, welcher nicht spricht, aber auch nicht hören soll, auf schickliche Weise vorbereitet werden: so, daß man nicht etwa Absicht dabei gewahrt, (welches der ärgste Mißgriff in dergleichen Fällen seyn würde), und dennoch das Beiseitereden dem Mitschauspieler erleichtert werde. —

Der letztere Fall aber, wo wirklich vernommen werden soll, verleitet jedoch oft zu einem Fehler, der nicht genug zu rügen ist; indem zuweilen von unverständigen, eiteln, oder nach unwürdigem Beifalle haschenden, Schauspielern gar keine Notiz von Demjenigen genommen wird, was unmittelbar während der Scene zu ihnen gesprochen und von ihnen ver-

nommen werden soll. Nach geendigter Rede, insbesondere, wenn augenblicklicher Beifall sie belohnen soll, oder der darzustellende Charakter an sich ihnen nicht wichtig genug erscheint, pflegen solche Schauspieler nach dem Hintergrunde, auf die Seite, oder sonst umherzugehen, und dem Zunächstredenden den Rücken zu wenden; oder sie schauen gerade unter den Zuschauern umher, um sich von dem Eindrucke ihrer Anstrengung um so gewisser zu überzeugen. Solche Unschicklichkeiten, wo sie außer dem Charakter der Rolle und der Situation sind, verdienen von einem kunstsin-  
11  
nigen Publikum auf der Stelle beschämt zu werden.—

Die Anzahl der Fälle, welche eine besondere Vorsicht zu Vermeidung von Störungen erheischen, ist zu groß, als daß sie alle, der Reihe nach, aufgezählt werden könnten; denn überall muß bei dem stummen Spiele Verstand und eigene Einsicht zu Hilfe genommen werden. Es wird, z. B., leicht lächerlich, wenn der Subordinirte mit eben so hellen Farben seine Theilnahme und Empfindungen bei Dem, was um ihn vorgeht, ausdrücken will, als diejenigen Personen, welche unmittelbar in die Handlung verflochten sind; es ist ferner thöricht, seine Gefühle auf eine Art auszudrücken, durch welche eine nothwendige Unterbrechung der Rede des Nebenschauspielers erfolgen müßte, &c. —

Das Hauptaugenmerk des Darstellers muß also, dem Vorangeschickten zufolge, in rein mimischer Hinsicht, auf die Bedeutsamkeit der Zeichen überhaupt, auf Mäßigung und Uebereinstimmung gerichtet seyn; und es mag alsdann dem größeren Talente vorbehalten bleiben, den Vortrag der Umgebung mit Verstand und Einsicht zu benützen, um einzelne kleine Züge des eigenen mit augenblicklicher Wirkung demselben anzureihen. —

### C. Anwendung der körperlichen Bedeutsamkeit:

#### I. in Bezug auf die Bühne und Menschen- darstellung überhaupt.

Unter körperlicher Bedeutsamkeit versteht man die Verbindung der Deklamazion mit der Geberdensprache, auf deren Vereinigung alle Menschendarstellung auf der Bühne beruht.

Ein jeder öffentliche Redner fühlt das Bedürfniß, den mündlichen Vortrag, mehr oder weniger, durch die Sprache der Geberden zu unterstützen, um ihn anschaulicher zu machen, und die Aufmerksamkeit und Theilnahme seiner Zuhörer zu erhöhen. Seine persönliche Stellung zu diesen aber deutet ihm, (wie z. B. dem Volkslehrer), noch außer dem Inhalt der

Rede selbst, nicht allein den Grad des deklamatorischen Ausdrucks, sondern auch den Maassstab an, nach welchem er mit Wahrheit und Geschmaack sich mimischer Bezeichnungen zu bedienen hat, um jene Zwecke zu erreichen. — Unter allen öffentlichen Rednern ist es aber vorzugsweise der Schauspieler, welchem an den geeigneten Stellen der höchste, deklamatorische und mimische Ausdruck zu Gebote stehen muß; weil sein Bestreben, wie schon früher vorläufig bemerkt worden, einzig darauf gerichtet ist, nicht allein den vorzutragenden Gegenstand, sondern auch zugleich den Charakter und Gemüthszustand des Redenden dem Publikum auf die vollständigste Art zu versinnlichen. Zum Unterschiede von allen übrigen Rednern, ist es ihm also nicht nur erlaubt, sondern Pflicht, seine Persönlichkeit auf der Bühne verschwinden zu lassen, um das auszuführende Charakterbild vollständig zu erreichen. Eine so schwierige Aufgabe vollkommen zu lösen, ist nur dem Genie vorbehalten, das mit unbedingter Freiheit und schöpferischer Phantasie ein Gebilde gestaltet, dessen Wahrheit durch die Gaben des Verstandes und des feinsten Gefühls, und dessen Schönheit durch den allgemeinen Sinn dafür und durch ästhetische Grundsätze bedingt ist. — Ohne Begeisterung und Kunst im eigentlichen Sinne des

Wortes ist eine solche Ausführung um so weniger möglich, als sie momentan und ohne Aufschub, und, was noch mehr ist, ohne die Beruhigung, in der Folge ändern und verbessern zu können, geschehen muß. — Unter Kunst in wahren Sinne ist jedoch nicht jene Heuchelei zu verstehen, welche, ohne eigenes Gefühl, nur die Schale statt des Kernes giebt, mit der äußern Kopie irgend eines Modells, oder, was ebenso schlimm ist, einer angewöhnten Manier sich befrecht, sondern: die durch Uebung erlangte Fertigkeit, das, vermittelt des Verstandes und Gefühls richtig aufgefaßte und vor die innere Anschauung der Phantasie gebrachte Charakterbild selbst, und zwar ganz, wie es ist, mit sichern Zügen zur äußern, sinnlichen Wahrnehmung zu bringen: so, daß die Begeisterung sich während der Ausführung mit allen Grundsätzen der Wahrheit und Schönheit gewissermaßen identifizire, und, in vollständiger Harmonie mit denselben, das Vollendete leiste. — Man kann rücksichtlich der Laufbahn des dramatischen Künstlers drei Perioden annehmen. In der ersten überläßt er sich mehr seinem Genius und den Eindrücken des Gefühls und der Phantasie; weil er noch nicht die Herrschaft über sich gewonnen hat, jene ohne Beeinträchtigung, — mit den allgemeinen Kunstregeln überall zu verbinden. Bald stößt er aber auf Schwierigkeiten aller Art; er sieht, daß er mit

dem bloßen Gefühle zur Erschaffung eines vollendeten Kunstwerkes nicht überall ausreicht; und, indem er sich bemüht, mit jenem die Regeln der Kunst zu vereinigen, entsteht ein Schwanken, wobei bald das Eine, zum Nachtheile des Andern, die Oberhand behält. Dieses ist die zweite Periode, in welcher der Darsteller die Leiter der Kunst stufenweise emporsteigt, um wieder dahinzugelangen, von wo er gleich anfangs hätte ausgehen dürfen, wenn es mit den Kräften der menschlichen Natur vereinbar gewesen wäre. Die dritte Periode endlich ist die der ruhigen Ueberzeugung, so und nicht anders dürfe sich das Kunstwerk gestalten, die Periode der, durch Nachdenken und Uebung erlangten, Fertigkeit, mit Sicherheit der Begeisterung für ein Kunstgebilde zu folgen, das alle Merkmale einer veredelten Natur trägt, wie diese an jedem Kunstwerke erheischt wird. —

Es mag nunmehr der Versuch gemacht werden, diejenigen Begriffe mit Bestimmtheit zu entwickeln, und diejenigen Untersuchungen und Prüfungen anzustellen, ohne welche es dem dramatischen Künstler niemals möglich wird, die gehörige Klarheit über Das zu erhalten, was er eigentlich soll, und, selbst bei den günstigsten, Anlagen, den wahren Zweck seines Wirkens zu erreichen. —

1) Natur.

Der Ausdruck: „man verlangt zuerst und vor Allem auf der Bühne Natur“, heißt nichts Anderes, als der Schauspieler soll den ganzen Menschen darstellen, wie er ist, wie ihn der Dichter gedacht hat, und wie der Zuschauer in der Tiefe seines Gemüths fühlt, daß er seyn müsse. — Um einem solchen Verlangen zu entsprechen, muß also der Darsteller seine Person für das Erste ganz vergessen, indem Verstand und Einbildungskraft ihm nur das Charakterbild, das außerhalb seiner selbst vorhanden ist, vor die innere Anschauung bringen. Noch weniger darf sein Bestreben seyn, dieses Charakterbild, nach Maßgabe seiner eigenthümlichen Empfindungen und der Art, wie er dieselben ausdrücken würde, wiedergeben zu wollen, (es müßte denn der seltene Fall eintreten, daß er sein eigenes Porträt zu liefern, und sich, so zu sagen, gewissermaßen selbst zu spielen habe). Gleichwohl ist es noch nicht genug, daß er für die Darstellung sich bestrebt, seine Persönlichkeit aus dem Spiele zu lassen, sondern er muß zur Ausführung eines Charakters auch die gemeinsamen Naturmerkmale, wie sie an den Menschen überhaupt, in bestimmten Lagen und Beziehungen, was Ton und Geberde betrifft, äußerlich wahrgenommen werden, auffassen, und sie jenem

alsdann auf angemessene Weise anpassen, damit die Ver sinnlichung in sich abgerundet und vollständig sei. Geschieht die Darstellung nun mit Geschmeidigkeit, und unter Verbannung alles Zwanges, aller Künstelei und Uebertreibung, alles Rohen und Häßlichen: so hat der dramatische Künstler die Natur so wiedergegeben, wie sie Kunstsin n und Kunstgeschmack von ihm zu verlangen, berechtigt sind. Um diesen Zweck desto sicherer zu erreichen, ist es jedoch nothwendig, noch außerdem mancherlei Untersuchungen hinzuzufügen, nämlich: inwiefern er sich unbedingt bestreben müsse, das Habituell= persönliche aus der Darstellung zu verbannen, selbst schöpferisch, originell zu seyn, und endlich, bis zu welchem Grade er sich von seinem eigenen Gefühle während der Darstellung selbst hinreißen lassen dürfe, ohne weder der Wahrheit, noch der Schönheit derselben Abbruch zu thun. Diesen Untersuchungen mögen die nächsten Abschnitte gewidmet seyn.

## 2) Beherrschung der Persönlichkeit.

Bei der gewöhnlichen Anforderung an den Schauspieler, seine Individualität zu verläugnen, scheint dem Verfasser der letztere Ausdruck in allzu enger Bedeutung, fast wohl nur für das Habituell= persönliche, genommen zu werden. Er will es versuchen, sich hierüber näher zu erklären. —

So nothwendig nämlich es an sich ist, daß der Schauspieler, nach Maßgabe des darzustellenden Charakters, Alles von seinem eigenthümlichen Wesen und Benehmen, und der Art, wie er seine Gefühle anschaulich machen würde, aus der Darstellung entferne, was der, von ihm verlangten, Charakteristik widerspricht: so ist es doch auf der andern Seite ebenso klar, daß er durch den absoluten Gebrauch seiner Fähigkeiten nur im Stande ist, das geforderte Kunstprodukt in das Leben zu rufen. Es ist an sich unmöglich, Etwas zu leisten, das ganz außer den Gränzen der Kräfte des Produzenten läge. Diese Kräfte gehören aber gerade zum Wesen seiner Individualität. Ueber dieselben hinauszugehen, verbietet die Natur, und wo er es versuchen wollte, würde er höchstens eine schlechte Nachahmung liefern. Die Natur erlaubt ihm aber, seine Individualität, d. h. den Umfang aller ihm, als einem besondern Individuum, zustehenden Mittel zweckmäßig anzuwenden; und es kommt bloß darauf an, daß er von denselben einen richtigen Gebrauch für sein vorgestecktes Ziel mache. Daher ist Herrschaft über seine Individualität eine seiner unerlässlichsten Pflichten. Mit Recht muß Verbannung alles Habituell-persönlichen, wohin es nicht gehört, von ihm verlangt werden, nicht aber eben eine bestimmte Verläug-

nung seiner individuellen Wesenheit, indem er gerade mit dieser und durch sie das Kunstwerk vollenden soll, was er nicht könnte, wenn sie unbedingt ihm ihre hilfreiche Hand entzöge, oder etwas ganz Widernatürliches von ihr verlangt würde. — Ja, es giebt sehr bedeutende Künstler und Künstlerinnen, (von denen hier nur beispielweise die, für die Kunst nur zu früh verewigte, Bethmann angeführt werden mag), deren höchster Triumph der Kunst nicht selten darin bestand, eine Charakterdarstellung, welche scheinbar ihrer Individualität in den Hauptzügen zu widersprechen schien, dennoch derselben so anzugreifen und zu subsumiren, daß die herrlichste Schöpfung daraus hervorging. —

Um sich nun aber vor unzeitiger Einmischung des Habituell-persönlichen zu bewahren, muß der Schauspieler damit anfangen, sein eigenes Ich, die Art, wie seine Person in den verschiedenen Beziehungen äußerlich zu erscheinen pflegt, seinen gewöhnlichen Ton, seine Sprache u. von Grund aus zu studieren und kennen zu lernen, damit er die nöthige Herrschaft über seine gewohnheitlichen Eigenthümlichkeiten erreiche, und nie darf er die Achtsamkeit auf das Allerunbedeutendste derselben verlieren, damit er nicht von Dergleichen am unrichtigen Orte überrascht werde.

3) Streben nach Originalität. Verbannung des Kopierens und der Manier.

Nichts ist schädlicher für die Kunst, als wenn der Darsteller, sei es aus Irrthum, Unlaune, Widerwillen gegen die Darstellung, oder aus Mangel an hinreichendem Talente für diese oder jene Rolle, die Bahn der Originalität verläßt, und auf dem Meere der Nachäfferei und Manier sich umhertreibt. Bei vollkommener Unfähigkeit, aus sich selbst zu schaffen, gebe er den Anspruch auf den Namen des Künstlers völlig auf. Es ist nicht damit gemeint, daß er nicht mit Wohlgefallen und Vorliebe bei guten Mustern verweilen, Geist und Absicht derselben auffassen, und mit diesen sich vertraut machen solle. Es ist sogar Pflicht und Vortheil für ihn, wie für jeden Künstler, das wahre Gute sich anzueignen, ihm nachzustreben, und vielseitige Bildung zu gewinnen; nur muß es der Geist seyn, welcher aufgenommen wird, und nicht die Schale. Leider! ist es aber gerade diese, das Mechanische großer Künstler, welches, weil es am Leichtesten in die Augen fällt, nachgeahmt werden kann, und womit manche Schauspieler sich begnügen zu dürfen glauben, indem sie in der Unverständigkeit so weit gehen, daß sie nicht einmal unterscheiden, ob es ihnen überhaupt auch nur eben so wohl anstehet,

als jenen. Auf solchem Wege entsteht statt der Naturwahrheit unfehlbar leere Grimasse, und um die Kunst ist es unwiederbringlich geschehen. —

Ein eben so großer Fehler, als die Nachäfferei, ist die Angewöhnung einer Manier, mit welcher Rollen von ähnlicher Gattung, oder was noch schlimmer ist, alle mit einander, behandelt werden. Unter Manier versteht man nämlich überhaupt denjenigen Bühnenvortrag, welcher nicht auf der eigenen, schöpferischen Kraft des Darstellers beruhet, sondern etwas Erborgtes enthält, um Wahrheit und Natur zu erbeucheln. Nicht selten artet sie in Nachahmen aus; gewöhnlich zeugt sie aber von Mangel an Darstellungsgabe, oder wenigstens von deren Unzulänglichkeit zu Befiegung der Schwierigkeiten einer bestimmten Characterschilderung überhaupt, oder einzelner Theile derselben. Zuweilen ist diese Methode auch die Folge der Unlaune oder Vernachlässigung. — Die Originalität dagegen erstreckt sich nicht nur auf eigene Freiheit des Geistes und Gemüths zum Behufe der Darstellung, sondern auch auf die Manichfaltigkeit, welche in die Ausführung selbst derjenigen Rollen und Momente gebracht wird, die einander ähnlich scheinen, und nur der schärferen Kritik und dem größeren Talente einen willkommenen Spielraum feinerer Distinktionen und Abstufungen gewähren,

die für den Minderbegabten in undurchdringlichen Nebel gehüllt sind. Schauspieler, welche von Anfang ihrer Kunstlaufbahn nicht Alles aufbieten, mit Schärfe zu unterscheiden, und sich der erlangten Erkenntniß zu Mannfaltigkeit in der Darstellung besonders solcher Rollen zu bedienen, welche für den ersten Anblick die täuschendste Aehnlichkeit verrathen, werden in späteren Jahren nur allzuleicht Alles über einen Leisten werfen, und auf diese Art selbst bei bedeutenden Naturgaben, auf die Länge Gleichgiltigkeit, wohl gar Ueberdruß, bewirken.

Es giebt noch eine Gattung von Manier, welche sich zuweilen über die ganze Darstellung, zuweilen aber auch nur über einzelne Theile derselben erstreckt. Sie besteht entweder überhaupt in der Sucht zu verkünsteln, welche besonders schwachem Talente eigen ist, oder in der Affektazion in Ton und Geberde, und man kann zu derselben nicht bloß das Gezierte an und für sich selbst zählen, sondern jede Heuchelei in declamatorischer und mimischer Hinsicht, wie, z. B., die Spielereien mit dem Organe, das Haschen nach Bildern in Stellungen und Bewegungen ic. Der aufmerksame und gebildete Zuschauer wird bei dergleichen Affektazionen sehr bald den Mangel an Seele bemerken, und hierdurch der Täuschung verlustig werden; nicht zu gedenken, daß alle Ziererei ohnehin

zuletzt durch sich selbst einen widrigen Eindruck macht, und Ekel erregt. Bei den Spielereien mit dem Organe von solchen Schauspielern, denen die Vortrefflichkeit des ibrigen bekannt ist, und die aus diesem Grunde mit demselben gewissermaßen kokettiren, wird der Fehler schon dadurch bemerklicher, weil sie nicht versäumen, sich dessen oft ganz offenbar am unrichtigen Platze zu bedienen. Wahrer Kunstsinne, reeller Verstand, verschmähen dergleichen unwürdige Behelfe, deren Werth, wenn sie gleich für den Augenblick den großen Haufen täuschen, an der Flamme der Kritik und des richtigen Kunstgefühls gebildeter Zuschauer erlischt. Deutet Affectation irgend einer Art auf Mangel an Talente, eigener Erfindung und Phantasie überhaupt, so ist diesem Uebelstande freilich nicht wohl abzuhelfen, und es wäre besser gewesen, wenn der Darsteller die theatralische Laufbahn gänzlich vermieden hätte. Ist sie aber Folge einer Angewöhnung, so bleibt wieder vor allen Dingen Bekanntschaft mit sich selbst das Erste, welches der Darsteller sich zu erwerben hat, um durch festen Willen und Aufmerksamkeit diesen Fehler abzulegen. Trägt jedoch ein, für diesen oder jenen Ausdruck, unzureichendes Organ die Schuld davon: so ist es jedenfalls des Darstellers unbedingte Pflicht, dem Organe durchaus keinen Zwang aufzulegen, sondern mit Verstand und

Einsicht zu beurtheilen, auf welchem andern Wege, und besonders durch welche mimische Hilfsmittel, er seinem mündlichen Vortrage zu Hilfe zu kommen vermöge.

Dieser Rath mag insbesondere Derjenige befolgen, dem die Natur den Ton der Rührung versagt. Die ernste, ruhige Sprache der Ueberzeugung, der Ausdruck des Gefühls in Blick und Geberde, eine emphatische Pause, ein Seufzer u. werden hier von größerem Vortheile seyn, als jeder, dem Organe aufgelegte, Zwang.

Die Sucht, sich stets in Bildern zu zeigen, und Ziererei in die mimischen Bezeichnungen zu bringen, ist insbesondere eiteln Schauspielern eigen, denen es an Einsicht mangelt, um dergleichen, der Wahrheit schädliche, Mittel, die dem Kunstkenner von Geschmack nur lächerlich erscheinen, zum Vortheile der Kunst zu verschmähen. —

#### 4) Eigene Empfindung. — Art der Begeisterung.

Es sind die verschiedensten Meinungen darüber ausgesprochen worden; inwiefern der Darsteller sich während der Ausführung seiner Begeisterung und dem eigenen Gefühle zu überlassen habe. Dem Verfasser dünkt, die Berichtigung der Ansicht darüber

aus der Natur der Sache sehr leicht hervorzugehen, und zwar durch folgende Schlüsse:

Der Schauspieler soll Etwas darstellen, das außer ihm, als vorhanden, gedacht wird, und das Gelingen hängt von dem Augenblicke ab, an den er, vermöge der Pflichten seines Berufes, gebunden ist. Er muß also eine ungewöhnliche Erregbarkeit besitzen, um im Moment die klare Anschauung dessen, was er will und was er soll, zu gewinnen, weil ohne vollkommene Klarheit derselben es unmöglich seyn würde, das Vollendete zu leisten. Ein umsichtiges Studium der zu lösenden Aufgabe ist hierbei vorgegangen, und bietet ihm hilfreich die Hand. Er hat die Aufgabe gedacht und empfunden; er weiß, daß die eigene Täuschung das sicherste Mittel ist, Andere zu täuschen, daß die Sprache des Herzens der sicherste Weg zur Rührung Anderer ist. Er weiß aber auch auf der andern Seite, daß jede Uebertreibung, wozu Ueberspannung der Einbildungskraft und Ausgelassenheit des Gefühls, in Verbindung mit der dadurch bewirkten Abwesenheit des Geistes, ihn verleiten können, dem äußern Wohlgefallen an dem Kunstgebilde, ja, selbst der beabsichtigten Täuschung überhaupt, schädlich zu werden vermag. — Der höchste Triumph ächter Kunst ist es also, wenn, neben der Begeisterung für den darzustellenden Gegenstand,

auch die Begeisterung für das Kunstwerk, als solches, ihren Platz findet. Und Dieses ist durch Uebung eines ausgezeichneten Talentes um so weniger unmöglich, als vorausgesetzt werden muß, daß der Künstler schon auf derjenigen Höhe künstlerischer Ausbildung stehe, daß der bloße Wille, die in ihm vorhandene, schon veredelte Empfindung, eben so edel wiederzugeben, dadurch, daß die Anwendung der hierzu erforderlichen Regeln ihm zur andern Natur geworden sind, nur zum Spielwerke seiner Phantasie wird, um ihn zu realisiren.

Die wahre, künstlerische Begeisterung, sagt Liedt sehr richtig, schließt die Besonnenheit nicht aus. — Sie wird im Augenblicke der Ekstase identisch mit dem Ueberblicke über das Kunstwerk selbst; ja, man dürfte behaupten, daß das Wohlgefallen an der innern Anschauung des Ganzen die Begeisterung für den darzustellenden Gegenstand noch vermehre. —

Der Wichtigkeit der Sache wegen, mögen jedoch noch folgende auf dieselbe Bezug habenden, Betrachtungen hinzugefügt werden.

Es wurde oben gesagt, eigene Täuschung, so wie Sprache des Herzens seien der sicherste Weg, Andere zu täuschen und zu rühren. Dieses ist unverkennbar, weil dieses sich überall im gemeinen

Leben bewährt. — Manche Lehrer der Schauspielkunst, und namentlich von fremden Nationen, haben zwar zu behaupten versucht, daß der Verstand, in Verbindung mit Kunstfertigkeit, allein hinreichende, das Höchste zu leisten. Ueberall läßt sich aber dieser Grundsatz gewiß nicht anwenden. So wenig ächte Laune stets durch die Kunst ersetzt werden kann, eben so wenig lassen sich da, wo es auf Erschütterung der Herzen ankömmt, innere Kälte durch jene immer ersetzen, und der höchste Erfolg mit Gewißheit bestimmen. Der Ton der Rührung steht allerdings manchem Darsteller zuweilen in einem so hohen Grade, und mit so leichter Mühe, zu Gebote, daß der Unterschied der eigenen Aufregung von derjenigen des aufmerksamen Zuhörers oft sehr bedeutend seyn kann. Es sind auch Fälle möglich, wo besonders im Hochtragischen, bei gänzlicher, innerer Kälte, dennoch zuweilen der Darsteller durch deklamatorische und mimische Fertigkeit eine gewisse elektrische Wirkung auf die Versammlung hervorbringt. Hierbei ist aber Mancherlei zu bemerken. Für das Erste findet diese Erscheinung fast nur immer alsdann wirklich Statt, wenn entweder durch die gigantische Phantasie des Dichters und die Gewalt seiner Produktion, oder durch das Ergreifende der Situationen selbst, schon im Voraus das Gefühl und die Einbildungskraft der

Zuschauer auf ungewöhnliche Weise in Anspruch genommen worden; für das Andere muß der Darsteller aber dann auch sehr genau, sowohl seine Kräfte und Fähigkeiten, als auch die Art ihrer Anwendung in ähnlichen Fällen, kennen und berechnen, um die beabsichtigte Wirkung erwarten zu dürfen. Jederzeit muß aber dennoch während der Ausführung, wenn er des höchsten Erfolges gewiß seyn will, für den Moment die Saite der auszudrückenden Empfindungen in seinem Gemüthe anklingen, und er wenigstens, so zu sagen, bei der Sache seyn. — Am Allerwenigsten ist der oben angeführte Grundsatz Einiger jedoch da ausführbar, wo es auf eine zarte und charakteristische Behandlung der Uebergänge von einem Gemüthszustande in den andern ankömmt, welche die Genialität des Darstellers am Meisten bekundet. — \*)

Indem wir also auf das, zu Anfange dieses Abschnitts, Gesagte zurückkommen, mag noch, in Bezug auf die, nothwendig zu bewahrende Besonnenheit, folgende Bemerkung hier Platz finden. — Schauspieler von besonders schwachen Nerven, oder solche, deren Gemüth, sei es durch körperliche oder moralische Ursachen, sich in ungewöhnlicher Aufregung an dem Tage der Darstellung befindet, haben ganz

---

\*) Man vergl. oben betr. D.

vorzüglich während der Ausführung darauf zu machen, daß das Herz nicht alle Besonnenheit des Geistes vernichte. Denn der Darsteller muß durchaus von dem Gesichtspunkte ausgehen, daß es darauf ankommt, wie er seine Gefühle mit Wirkung zur äußeren Wahrnehmung bringe, und nicht, mit welcher Tiefe er selbst, nach seiner Individualität, empfinde. Absolut sinnliche Erregung erlaubt weder Herrschaft über die Sprache, noch Herrschaft über die Geberde. Es kann in solchen Fällen daher nur zu reinem Glücke gezählt werden, wenn, vermöge des Talentes und des Zufalls, dennoch die angemessene Wirkung hervorgebracht wird; davon abgesehen, daß das eigene Herz des Zuschauers hier zuweilen auch Manches vergiebt, das mit der Fackel einer vernünftigen Kritik so eigentlich nicht beleuchtet werden dürfte. —

5) Festhalten der Rolle. — Dekonomie. — Uebertreibung.

Abichtlich einen Charakter verfälschen zu wollen, um dadurch wohl gar einem niedern Zwecke zu huldigen, verräth einen zu gemeinen Sinn, als daß hiervon weiter die Rede seyn dürfte. — Der Künstler hüte sich aber wohl, nur irgendwo etwas Fremdes dem darzustellenden Charakter beizumischen, und denjenigen Fehler zu begehen, welcher unter dem

Ausdrucke: „aus der Rolle fallen“ bekannt genug ist. Getreu der Natur in allen Einzelheiten der Darstellung, muß er Alles, wie aus einem Gusse, formen, und jeden Ton, jeden Blick, jede Bewegung, charakteristisch behandeln. Insbesondere aber müssen Deutlichkeit und Zusammenhang in der Ver sinnlichung der verschiedenen Motive des Handelns beobachtet werden, damit weder Sprünge noch Lücken sich wahrnehmen lassen. — Dem Genie, wenigstens dem größeren Talente, bleibt es vorbehalten, vom Dichter begangene Fehler in der Charakterisirung zu verbessern, und so die Harmonie und den Zusammenhang des Ganzen auf verständige Weise wieder herzustellen. — Der schönste Sieg eines großen Künstlers ist aber, unbedeutende, vielleicht sogar verwahrlosete, Rollen durch die Darstellung zu größerem Interesse zu erheben, oder den wichtigeren, vom Dichter selbst mit Vorliebe behandelten, durch eigenen Scharfblick und eigene Begeisterung für dieselben, noch Seiten abzugewinnen, welche jenem sogar verborgen geblieben, und auf diese Art den Gesamteindruck durch geniale Ver sinnlichung zur höchsten Potenz zu erheben. —

Eine große Klippe des Effekts und ächter Kunstleistung besteht jedoch in der Sucht zu übertreiben; ein Fehler, welcher, ohne Ausnahme, auch bei den ausgezeichnetesten Künstlern, nicht genug zu rügen

ist. Abgesehen davon, daß nie die Einbildungskraft und das Gefühl des Zuschauers durch Darstellung des Alleräußersten mißhandelt werden darf, so verunstaltet alles Zuviel an und für sich selbst den Charakter, und beeinträchtigt die Täuschung. Fehler dieser Art werden freilich eben so häufig von genialen Darstellern, durch Ueberwallen der Laune, als von solchen begangen, denen es an Zartgefühl und Kunstgeschmack überhaupt mangelt. Es giebt aber noch eine dritte Gattung von Darstellern, welche sich dieselben nicht minder zu Schulden kommen lassen. Diese sind nämlich diejenigen, welche weder Reichthum an Gefühl, noch an Phantasie besitzen, und diesen Mangel durch äußerliche Mittel zu ersetzen wähnen. —

Zu den gewöhnlichen Uebertreibungen gehören in tragischen Rollen das ununterbrochene Einerschreiten auf dem höchsten Cothurne, die unnütze Hefigkeit, das Poltern, Wüthen, Schreien, Wollen und Gebrüll, das unnatürliche Häufen entbehrlicher Akzente und das gewaltsame Zuzählen der Worte und Sylben, das Herausstoßen der Worte, das Zerreißen der Sätze, um ihnen mehr Nachdruck zu geben, das Niederspielen der Umgebungen, Stoßen und Rütteln der Subalternen, die Verzuckungen in der Geberdensprache, die allzuhfestigen Bewegungen, das unpassende Verweilen in einzelnen Stellungen, die übertriebenen,

sogenannten, Kunstpausen, das Einrichten der Abgänge nach beliebter Komödienkunst, u. dgl. m.

Ferner in komischen Darstellungen: die unzeitigen und störenden Späße, das widerliche Dehnen und Ueberladen der Scherze, die lästigen, allzuhäufigen Wiederholungen von Phrasen oder Bewegungen, von denen man sich eine besonders komische Wirkung verspricht, die abgeschmackten Zusätze, das Hervorheben von Zweideutigkeiten, das übermäßige Heulen beim Ausdrucke des Schmerzes, die unschickliche Deutlichkeit der Mienen oder Geberden, das alberne Hervordrängen der Nebenpersonen &c.

Der Künstler von Geschmack vermeidet solche Dinge von selbst; das dürftige Talent, die rohere Natur aber, ist, leider! schwer zu überzeugen, wie nachtheilig das Urtheil über eine solche Darstellung von Seiten der Kenner, und sogar hinterher und bei ruhiger Ueberlegung von Seiten des rohen Hauses ausfällt. —

Um jedoch auf der andern Seite das Gegentheil der Uebertreibung, nämlich: das *Zu wenig*, welches dem Gesamteindrucke nicht minder nachtheilig ist, zu vermeiden, hat der Schauspieler von Anfang der Darstellung an, sowohl seine Kräfte für dieselbe im Ganzen, als für denjenigen Anspruch zu berechnen und zu bewachen, welchen die einzelnen Momente

der Rolle an jene zu machen, befugt sind. Es muß also eine umsichtige Vertheilung der Kräfte, von dem ersten Erscheinen an, Statt finden, und hierin mit weiser Oekonomie verfahren werden, um weder stellenweise matt zu seyn, damit auf einen besondern Moment Alles aufgespart bleibe, noch unnütz zu verschwenden, und dadurch die Glanzpunkte der Darstellung zu vernachlässigen.

Von dem Anfänger ist diese Umsicht allerdings noch keinesweges zu erwarten; sie kann und muß aber, bei größerer Theaterfähigkeit, und zunehmender, künstlerischer Besonnenheit, erworben werden, und der Meister, in Bezug auf das eben Gesagte, hierin mit belehrendem Beispiele vorangehen. —

Es dürfte hier der schickliche Platz seyn, um noch einer Modesünde zu erwähnen, welche sich viele, selbst sehr bedeutende, Künstler erlauben; und diese ist: das sogenannte Spielen auf Effekt. — Nach dem Beifalle der Menge bublend, pflegen sie entweder ihre ganze Kraft und Kunst bloß auf einzelne Lichtpunkte der Dichtung und der darzustellenden Rolle zu verschwenden, oder sie bedienen sich der kleinlichsten Mittel in Ton und Geberde, um für den Augenblick den großen Haufen für ihre künstlerische Leistung zu gewinnen. Ein solches Verfahren entwürdigt die Kunst und den Künstler zugleich, und um so mehr,

da dem prüfenden Blicke des Kenners der Mangel an Naturwahrheit, Individualisirung und wahrer Charakteristik ebensowenig entgeht, als auf der andern Seite auch sehr häufig der Sinn für das Schöne, durch die bisweilen entstehende Disharmonie des Vortrags mit dem ganzen Style des Stückes und der Darstellung überhaupt, beleidigt wird. —

- 6) Lebendigkeit des Vortrags. —  
Verhütung aller Vernachlässigung.

Es liegt zwar außerhalb der Kräfte der menschlichen Natur, in jeder Darstellung, ohne Ausnahme, mit gleicher Vollkommenheit zu wirken; weil Zufälle mancherlei Art, auf welche der Künstler nicht vorbereitet war, eine, wenn auch noch so kleine, Verhinderung darin verursachen. Merklich darf aber der Unterschied im Ganzen nicht seyn, wenn der Darsteller anders gerechten Anspruch auf den Namen eines ächten Künstlers machen will. Jede Darstellung muß inneres Leben haben, und Lebhaftigkeit und Frische des Vortrags darf nirgend vermißt werden. Diese Lebendigkeit liegt aber weder in Uebereilung, noch in Pathos oder seelenlosen Spielereien mit dem Organe, und ebensowenig in Hektigkeit, Unruhe und Ungestüm der Bewegungen. Sie soll vielmehr das Resultat wahrer, innerer Wärme, eines ächten begei-

sternden Feuers, seyn, denn nur die innere Erwärmung für den Gegenstand giebt der Darstellung in allen Theilen inneres Leben und Ründung, und muß den Darstellenden von dem ersten Aufrollen des Vorhanges bis zum Schlusse begleiten. Gleich mit dem Beginnen des Stückes wird es schon unerläßliche Pflicht des Künstlers, dafür zu sorgen, daß die, dann oft noch schlummernde, Aufmerksamkeit der Zuhörer gefesselt werde. Denn die Exposition eines Stückes erheischt schon außer der, dabei bereits früher empfohlenen, besonderen Deutlichkeit, zugleich die angemessene Wärme und Lebendigkeit des Vortrags, damit der Zuhörer sogleich, und ohne Mühe, sich mit dem Gegenstande und der Situation bekannt machen, und dem Ganzen die erforderliche Theilnahme widmen könne. Und diese Frische, dieses innere Leben sind es, welche von dem dramatischen Künstler auch in den unbedeutendsten Theilen der ganzen Darstellung verlangt und erwartet werden dürfen.

Was jedoch dem Schauspieler nie, und unter keiner Bedingung, zu verzeihen ist, sind Vernachlässigung und Mangel an gutem Willen. Diese gehören zu den größten Verletzungen seiner Pflicht, und zugleich seiner künstlerischen Ehre. — Von dem unwürdigen Verfahren mancher Schauspieler, die Darstellung mit Nachlässigkeit zu behandeln, wenn

ihnen die Versammlung der Zuhörer nicht groß genug scheint, schweigen wir. Das Tadelnswerthe desselben ist allzu einleuchtend. Aber auch in dem Falle, wo entschiedener Widerwille gegen die darzustellende Rolle vorhanden ist, kann es auf keine Weise entschuldigt werden. Denn die Pflicht des Schauspielers, aus allen Kräften einer bestimmten Rolle das mögliche Interesse zu verschaffen, bleibt die nämliche; und was etwa die an und für sich nicht dankbaren betrifft: so lassen sich einer jeden Seiten abgewinnen, die dem Beobachter von Bildung stets den Künstler verrathen; ganz davon abgesehen, daß dieser seinem Berufe und seinen Kunstgenossen die nöthige Achtung schuldig ist.

Es ist unglaublich, welchen übeln Einfluß die, nur einmalige, oberflächliche Behandlung irgend einer Rolle auf die Kunstfortschritte im Allgemeinen, ja, zuweilen sogar schon auf die nächste Darstellung derselben Rolle, ausübt. Wird die Vernachlässigung vollends periodisch, so ist ein gänzlicher Mangel an Naturwahrheit nur zu oft die Folge einer solchen Erschlaffung. Der Schauspieler darf sich nie vergebem, Anstrengung zu scheuen, oder sich, so zu sagen, auf gewisse Weise gehen zu lassen; denn er soll nicht von dem Menschen, welchen er darzustellen hat, erzählen, oder eine Skizze desselben liefern,

sondern das Charakterbild soll kräftig und lebendig aus der Phantasie hervorgehen, und vor die Augen und die Seele des Zuschauers treten. Da aber viele Schauspieler kaum, durch eigene Klugheit und Berücksichtigung der unvermeidlichen, übeln Folgen der Vernachlässigung, vor derselben bewahrt werden: so wird es um so nöthiger, sie, zu ihrem eigenen Besten, davor auf das Dringendste zu warnen.

7) Uebereinstimmung des Vortrags mit den übrigen Personen des Stückes und ihrer Darstellung.

Da es in der Natur der Sache liegt, daß alle Theile sich harmonisch verbinden müssen, wenn ein zusammenhängendes Ganzes geschaffen werden soll: so folgt daraus in Bezug auf die Bühne, daß der Vortrag des Einzelnen nicht nur mit dem Charakter, der Stellung der übrigen dramatischen Personen und den Situationen, sondern auch mit dem Vortrage der Nebenschauspieler selbst, in Einklange stehen müsse. — Dennoch werden in beiden Hinsichten, aus Mangel an Kunstsinne und Uebersetzung, die größten Fehler begangen. Nur zu oft spielt auch die Eitelkeit dabei eine bedeutende Rolle.

Der ächte Künstler dagegen berücksichtigt genau sein eigenes Verhältniß zu den übrigen Personen des Stückes, sowohl im Allgemeinen, als im Besonderen.

Er wird weder bei der Darstellung einer Haupt- oder einer untergeordneten Person sich auf unangemessene Weise hervordrängen: so, daß Wahrheit, Zartgefühl und der Totaleindruck, den die Situation und das Ensemble gewähren sollen, dadurch beeinträchtigt werden. — Wie oft nimmt man aber nicht in dieser Beziehung entschiedene Rohheit in höherem oder minderen Grade wahr. Reden, z. B., in deren Inhalt Härte liegt, werden entweder auf eine Art vorgetragen, welche verächtlich wird, wenn sie an eine Person gerichtet sind, die sie ohne Widerstand aufnehmen muß; oder, wo dieser psychologisch geleistet werden müßte, der Handlung zufolge aber nicht geleistet werden darf, zum Nachtheil der Wahrheit und der feinen Sitte. Satyre wird mit der möglichsten Bitterkeit gesprochen, die, ohne Beimischung eines bestimmten Affekts, an und für sich selbst stets etwas Empörendes trägt. Dem weiblichen Geschlechte werden ohne alle Rücksicht die härtesten Dinge, entweder mit Rohheit in das Gesicht gesagt, oder doch, wenn von jenem nur gesprochen wird, mit Unverschämtheit hervorgehoben. Dieser Fehler, in Bezug auf das Benehmen gegen die Frauen, beleidigt ganz besonders das feine Gefühl eines jeden Zuschauers, wofern er nicht zu der rohesten Klasse des Pöbels gehört. — Das Eintreten, das Weggehen, geschieht ohne alle Beachtung

der anwesenden Personen, des Ortes und der Situazion des Stückes. Die Untergebenen werden gerüttelt, gestoßen, überall wird im Zorne mit der geballten Faust gedrohet 2c. — Darsteller von Nebenrollen suchen die Aufmerksamkeit des Publikums auf ihre unbedeutende Person durch unverschämtes Hervordrängen zu erregen, das stumme Spiel wird zur Störung derjenigen Personen mißbraucht, welche für den Augenblick die Hauptfigur machen; man fällt ihnen auch wohl in die Rede, (was an sich schon unschicklich ist), \*) und unterbricht sie wiederholt durch nichtsbedeutende Zwischenreden, die sie fast außer Stande setzen, ihre eigene Stellung mit Geschicklichkeit zu behaupten, kehrt ihnen den Rücken, begiebt sich ohne hinreichende Ursache, in den Hintergrund, während sie reden, u. dgl. m.

---

\*) So unziemlich es auf der einen Seite ist, jemand in die Rede zu fallen, so nothwendig ist auf der andern ein präzises und rasches Einfallen, nachdem die Rede des Zuvorsprechenden beendigt ist. Natürliche Ausnahmen finden nur Statt, wo die Pause eine Folge richtiger Charakterisirung ist; denn nichts vermag mehr zur Lebendigkeit und Ründung des Ganzen beizutragen, als eben die Präzision im Einfallen, und die Vermeidung aller unnöthigen, kleinen Pausen zwischen den Reden.

Was nun aber die speziellere Berücksichtigung betrifft, die der Schauspieler auf die ganze Art des Vortrags seiner Umgebungen zu nehmen hat, um den seinigen damit in Einklang zu bringen: so bietet freilich hierbei ein längeres Beisammensein der Mitglieder einer Bühne am Besten die Hand. Daher wird, z. B., der fremde Künstler sehr wohlthun, ehe er eine, ihm unbekante, Bühne betritt, zuvor mit ruhig prüfendem Blicke mehreren Vorstellungen auf derselben beizuwohnen, um Ton und Vortrag überhaupt mit dem seinigen, der Kunst unbeschadet, in die angemessene Harmonie zu bringen. —

Es ist jedoch noch nicht hinreichend, daß der Künstler auf die Uebereinstimmung des Vortrages im Ganzen achte, sondern er muß auch im Moment die Lichtfunken des Genies seiner Umgebungen auffassen, auf die Abstufungen ihres Vortrages eingehen, und endlich kleine Mängel desselben (z. B., wo dieser stärker oder schwächer hätte seyn sollen &c.), mit Umsicht zu verbergen, und in den nöthigen Einklang mit dem Ganzen zu bringen suchen. — Durch dieses Alles ehrt er sich und die Kunst, und findet oft sogar Belohnung auf der Stelle. Denn unvermerkt vermehrt sich seine Theilnahme an der Sache, seine Einbildungskraft erhält neuen Schwung, er wird emporgehoben, neue Gedanken entstehen, Behaglichkeit über

das Gelingen der Gesamtausführung vergrößert seine Laune, und dadurch die Gediegenheit seiner Darstellung selbst. — Unterläßt er aber gar aus bösem Willen, auf die Darstellungen seiner Umgebungen, zu dem oben angegebenen Zwecke zu achten: so ist Dieses schon deshalb um so verächtlicher, weil er das Nämliche von seinen Mitschauspielern zu verlangen berechtigt ist. —

### 8) Sittlichkeit.

Es versteht sich zwar von selbst, daß diese, ohne den Zweck der Bühne herabzumwürdigen, nie unbeachtet bleiben darf. Dennoch wird gegen sie, sowohl durch Ton und mündlichen Vortrag, als auch in mimischer Hinsicht, verstoßen. — Der Mißbrauch des göttlichen Namens, die gemeinen Flüche, das absichtliche Hervorheben von Zweideutigkeiten durch Wort oder Geberde, die zu große Annäherung, das Anfassen, Küssen, das Andrängen an die Männer von weiblicher, und umgekehrt an die Frauen von männlicher Seite ic., sind Dinge, welche, sowohl in moralischer, als in Hinsicht auf die Wohlstandigkeit, von der Bühne verbannt werden sollten. — Es leuchtet, z. B., ein, wie tadelnsworth es ist, bloß in den Mißbrauch des göttlichen Namens, in allerhand Wortkombinationen, die komische Wirkung setzen zu wollen, und zeugt nur von der Armuth in der Wahl anderer, auf genügende

Weise den Gemüthszustand bezeichnenden, Wendungen. — Statt des Küßens reicht gewöhnlich die bloße Umarmung, oder das Berühren der Stirne mit den Lippen, hin. Wo Jenes aber zur Wahrheit des einzelnen Moments, als unumgänglich nothwendig, bedingt ist, muß es mit der äußersten Delikatesse geschehen; am Allerwenigsten darf das Ausdrücken der Lippen auf unanständige Weise im ganzen Hause vernommen werden. — Ganz davon abgesehen, daß das häufige Berühren oder Anfassen der nebenstehenden Personen, auf der Bühne etwas Steifes und Aengstliches hat, und gewöhnlich in einer Verlegenheit des Darstellers zu suchen ist: so bleibt es stets der Wohlständigkeit zuwider, und darf vollends ohne besondere Ursache nie gegen Personen Statt finden, denen eine besondere Achtung, sei es durch Rang, oder aus andern Rücksichten, gebührt; denn hier wird es sogar zur Unverschämtheit. Darsteller weiblichen Geschlechts begehen sehr oft den Fehler, in Rollen ungebildeter Landmädchen, oder überhaupt bei Charakterzeichnungen von Kindern der Natur, ihre Gefühle gegen den Mann allzugreß auszudrücken. Sie behaupten, das Gegentheil sei der Wahrheit zuwider, bedenken aber nicht, daß die rohe Natur nicht ihren Platz auf der Bühne hat, und daß, unbeschadet der Wahrheit, Alles, was das sittliche Gefühl beleidigt,

sehr wohl vermieden werden kann. Ein einziger unanständiger Schrei, ein unweiblicher Schlag in das Gesicht, und hundert andere, die feine Sitte verletzende, Dinge, sind hinreichend, das Wohlgefallen an der Darstellung und die Achtung vor der Person, welcher Vergleichen entschlüpft, auf der Stelle zu vermindern.—

### Anwendung der körperlichen Beredsamkeit:

#### II. auf bestimmte Gattungen dramatischer Dichtung.

Es ist einleuchtend, daß Gattung, Styl und Tendenz eines darzustellenden Stückes gewisse Bedingungen des Vortrags im Allgemeinen unerläßlich machen, wenn die Harmonie des Ganzen nicht gestört, und der Sinn für das Schöne befriedigt werden sollen.

Wir wollen daher bei den einzelnen Hauptgattungen der dramatischen Poesie und den Grundsätzen verweilen, welche bei einer jeden derselben von dem Darsteller beobachtet werden müssen, um dem Vortrage diejenige Richtung im Ganzen zu geben, welche sowohl der Absicht des Dichters, als den Anforderungen an theatralischen Kunstgenuß überhaupt, entspricht.

##### 1) Die höhere Tragödie.

Vor allen Gattungen dramatischer Dichtung ist es vorzugsweise die Tragödie, welche die meisten

körperlichen Anlagen und Vorzüge bedingt, um überall darin das Vollendete zu leisten. Ein Organ, dem die Natur die Mittel versagte, alle Abstufungen der Affekte und Leidenschaften auf edle Weise in Tönen zu versinnlichen, ein Antlitz, das, wenn gleich schön, dennoch eines sprechenden Ausdrucks entbehrt, ein Auge, in dessen belebenden Strahlen die innere Seelenthätigkeit sich nicht auszusprechen vermag, endlich irgend ein, wenn auch theilweises, Mißverhältniß der Gestalt, alle diese Mängel sind für die Darstellung hochtragischer Charaktere durch bloße Anwendung künstlicher Mittel nicht zu ersetzen. Ohne jene körperlichen Vorzüge ist das richtigste Gefühl, die höchste, künstlerische Intelligenz nicht hinreichend, der Leistung, wenn auch einen gewissen artistischen Werth, doch nicht das, durch Wahrheit hervorzubringende, Interesse zu verleihen. Glücklich, wenn die Natur in dieser Hinsicht, neben den geistigen Anlagen für diese Gattung theatralischer Darstellungen, zugleich mit der ganzen Fülle ihrer körperlichen Gaben ausstattete; denn nur eine solche Organisation vermag, in diesem Wirkungskreise überall das Höchste und Ausgezeichneteste zu leisten. — Der oft wiederholte Streit, ob die Darstellung tragischer Charaktere, im Allgemeinen schwieriger sei, als die der komischen, mag auch hier ungeschlichtet bleiben. So

viel ist gewiß, daß um etwas Vollendetes in beiden Gattungen zu liefern, beide nicht nur ausgezeichnete, wiewohl ganz verschiedene, natürliche Anlagen, sondern auch das regeste Bestreben, die, einer jeden eigenthümlichen, Klippen zu vermeiden, erforderlich machen. Wenn auf der einen Seite die Tragödie vorzugsweise Empfindung und Phantasie in möglichst hohem Grade in Anspruch nimmt, weil der Tragiker mehr zu idealisiren hat: so bedarf auf der andern der Komiker unstreitig eines größeren Scharffinnes, weil sein Bestreben hauptsächlich im Individualisiren besteht. Des Komikers Feld ist, man möchte sagen, unendlich. Nirgend kann er z. B., nach allgemeineren Prinzipien, wie hier und da in der Tragödie wohl zulässig ist, irgend eine Erregung des Seelenzustandes, irgend einen Affekt, er sei, welcher er wolle, behandeln und anschaulich machen. Die Nothwendigkeit, die darzustellende Person in jedem Moment auf das Schärffste zu individualisiren, und zahllose Kombinationen verlangen hier größere Menschen- und Sittenerkenntniß, feinere Beurtheilung und eine unverstegbare Quelle der Laune und des Humors, um seinen Leistungen den Stempel der Vollendung aufzudrücken. Da nun überdieß diejenige körperliche Gewandtheit, welche viele Charaktere des Lustspiels in besonderen Anspruch nehmen, nur

in längerer Frist errungen wird: so ist es erklärlich, warum dem selbst talentvollen Anfänger jenes größere Hindernisse darzubieten pflegt, als die Tragödie.

Nach dieser kurzen Abschweifung wenden wir uns zu dem eigentlichen Zwecke des Abschnitts.

Die Erhabenheit des Stoffes; daneben die bestimmte Tendenz der Tragödie, welche sich in dem Kampfe der moralischen Freiheit mit einer unendlichen Nothwendigkeit, dem Schicksale, aussprechen soll; die Auflösung dieses Kampfes durch den Sieg oder Untergang jener endlichen und bedingten Freiheit; der damit verbundene moralische Zweck; und endlich die, dem Gegenstande angemessene, gewähltere, poetische Sprache bezeichnen dem Tragiker auf unzweideutige Weise die Behandlung seines Stoffes im Ganzen. Die allgemeinen Formen des Großen und Erhabenen, die damit nothwendig verknüpfte Idealisierung, welche des Dichters Genius leiteten, werden zugleich unerläßliche Bedingungen für den darstellenden Künstler bei der Ausführung. Blick, Miene, Sprache, Haltung, Gang, Alles muß bei dem ersten Erscheinen desselben von dem Hauche beseelt seyn, der über dem Ganzen athmet. Ohne in widerliches Pathos, zwecklose Kostbarkeit, oder Gebell und Gebrüll zu verfallen, sei die Sprache an sich kräftig, edel, und das Tempo derselben im Allgemeinen weder über-

eilt, oder in dem gewöhnlichen Takte der Gesellschafts-  
sprache, noch gedehnt und schleppend. —

Der Genius der deutschen, tragischen Muse und  
höheren Poesie überhaupt, duldet nämlich durchaus  
nicht die flüchtige Gesellschaftsprache, ohne deswegen  
im Mindesten in das andere Extrem des Dehnens  
oder Predigens und der Unnatürlichkeit der Rede  
verfallen zu müssen. Was in dem sogenannten bürger-  
lichen Trauerspiele erlaubt ist, und zuweilen am  
Platze seyn kann, ist es durchaus nicht in der höheren  
Tragödie. Die Entfernung vom Alltäglichen spricht  
sich hier zu deutlich aus, durch Inhalt und Dikzion,  
als daß man, ganz von der Schwierigkeit des bloßen  
Auffassens abgesehen, sich, ohne augenblickliche Störung  
der Harmonie, eines allzuflüchtigen Konversations-  
tons bedienen dürfte. Es giebt allerdings in der  
höheren Tragödie der Fälle genug, die der Sache  
größeren Eindruck, der Darstellung höheren Werth  
verleihen, wenn der mündliche Vortrag beschleunigt  
wird. Hieher gehören, z. B.: die Schilderungen  
leidenschaftlicher Gemüthszustände überhaupt,  
dann die allzulangen Erzählungen, besonders, wenn  
sie in erhöhtem Seelenzustande vorzutragen sind, die  
Wiederholungen, wie die Deutung der Prophezeiung  
von Seiten der Isabelle gegen den Schluß der Braut  
von Messina, u. Wenn nun gleich in solchen Fällen

das Tempo auch noch so sehr beschleunigt wird, so darf es dennoch nie und unter keiner Bedingung den Charakter der gewöhnlichen, gesellschaftlichen Unterhaltung tragen. Und dieser Fehler ist es, auf welchen hier vornehmlich aufmerksam gemacht werden sollte. Eine Rede oder Erzählung in der höheren Tragödie im Tone des Zimmergespräches anzufangen, oder stellenweise in solchen zu verfallen, um urplötzlich populär seyn zu wollen, stört den schönen Einklang des Ganzen, und beleidigt jedenfalls den guten Geschmack. — \*)

Wenn nun gleichwohl auf der einen Seite das

---

\*) So wie sich der Ausdruck unserer Muttersprache nur über das Alltägliche erhebt, verträgt ihre Eigenthümlichkeit nicht bloß in der Tragödie, sondern nirgend eine merkliche Geschwindigkeit des Zeitmaßes im Allgemeinen, sondern verlangt durchaus Mäßigung, um das Auffassen zu erleichtern, allen Zwang zu vermeiden, und vor offener Unverständlichkeit zu bewahren. Diese Bemerkung ist sehr leicht bei Darstellung poetischer Produkte der komischen Muse zu machen, sie mögen Original oder Bearbeitung seyn. Je besser die Diktion, um so weniger ist ein allzu flüchtiges Tempo anwendbar. Die französische Sprache begünstigt daher die Darstellung des Lustspiels in dieser Rücksicht sehr vor der unsrigen.

Allzukonversationelle dem Style der höheren Tragödie nicht angemessen ist, so wird auf der andern die natürliche Bemessenheit, das Dehnen der Reden durch schleppendes Tempo und Pausen aller Art, und die Eintönigkeit des Vortrags überhaupt, durch den fortwährenden Gebrauch zu tiefer, dumpfer, oder gar klagernder, Töne, dem Ohre lästig, und mindert die Theilnahme. Der Ernst der Tragödie bedingt zwar, wie schon in der Deklamationslehre bemerkt worden. im Allgemeinen allerdings einen tieferen Grundton; jedoch muß aus der Anwendung desselben kein Mißbrauch entstehen. Denn nur allzu oft vernimmt man auf der Bühne von tragischen Schauspielern und Schauspielerinnen in dieser Rücksicht eine höchst widerliche Monotonie, obgleich, ohne dieselbe, der Adel der Sprache sehr wohl bestehen kann; und jene wird noch um so unerträglicher und langweiliger, je übertriebener die Langsamkeit des Tempo ist. — Dieses letztere ist aber, wie überall, so auch in der Tragödie, relativ, d. h., es muß nach dem, in dem ganzen, dramatischen Gedicht vorherrschenden Style, nach der Charakteristik der darzustellenden dramatischen Personen, und nach den einzelnen Situationen und Momenten modifizirt und bestimmt, auf keine Weise jedoch jemals schleppend, unnatürlich, und also langweilig, werden. —

Derselbe Adel nun, welcher der Sprache

geübt, muß auch harmonisch der Haltung und den Gebarden mitgetheilt werden, und wenn gleichwohl auf Schönheit derselben hier eine besondere Rücksicht zu nehmen ist: so darf die Grazie dennoch weder in Prätenston, noch in Ziererei ausarten, so muß keine Bewegung verkünstelt und überhaupt ohne Zweck angewandt werden. Bei den Stellen höherer, poetischer Begeisterung des Dichters, welche vom Darsteller in Ton und Geberde ganz entschiedene Malerei und bestimmte Idealisierung erheischen, darf dennoch nie diejenige Gränze überschritten werden, innerhalb welcher zugleich auch die nöthige Individualisierung des darzustellenden Charakters nur möglich ist; weil diese jederzeit die unerläßlichste Pflicht des Menschendarstellers bleibt. —

Im Ganzen müssen ferner der Ausdruck der verschiedenen Affekte und Leidenschaften, nach ihren Triebfedern und bewegenden Ursachen, nach der Individualität des darzustellenden Charakters selbst, und den äußern Beziehungen mit Schärfe gesondert, und die Affekte selbst, wie deren Uebergänge, mit der gehörigen Klarheit und Präzision wiedergegeben werden. Die richtige Behandlung der Pausen und deren mimische Ausfüllung bedarf demnach vorzüglich, hinsichtlich der Tragödie, des feinsten Gefühls und ganz besonderer Einsicht, so wie endlich jedwede

Art von Uebertreibung in Ton oder Geberde das augenblickliche Grab einer idealisirenden Charakteristik wird. Da bereits früher in Bezug auf Uebertreibung im Allgemeinen und Besondern das Nöthige gesagt worden: so braucht jetzt hierüber nichts weiter hinzugefügt zu werden. Nur folgende Bemerkung zum Schlusse.

Dem Tragiker ist, wegen der eben entwickelten Anforderungen, ganz insbesondere jene, an mehreren Stellen schon besprochene, Besonnenheit zu empfehlen, damit seine Begeisterung nicht in Ueberspannung ausarte, und die Wirkung seiner Darstellung weder die entgegengesetzte, noch ganz und von Grunde aus vernichtet werde. —

## 2) Das rein-historische Trauerspiel.

Dieses bedarf zwar auch, gleich der höheren Tragödie, die zuvor erwähnten, körperlichen Anlagen; doch unterscheidet es sich darin merklich von dieser, daß seine Sphäre sich gewöhnlich mehr vom Idealen entfernt, indem es sich hauptsächlich mit dem Zwecke verbindet, eine Schilderung der Sitten, der Denk- und Handlungsweise eines bestimmten Zeitalters zu geben. — Anlage, Dikzion und Ausführung deuten dem einsichtsvollen Darsteller den Weg der Versinnlichung der darin aufgestellten, dramatischen Personen an, um ein harmonisches Ganzes zu schaffen. Jeden-

falls bleibt aber, (die Nothwendigkeit des Idealistrens mag theilweise vorhanden seyn, oder nicht), eine sehr scharfe Charakteristik das Haupterforderniß solcher Darstellungen. —

3) Das bürgerliche Trauerspiel und rührende Schauspiel

endlich, welche sich in der Sphäre gewöhnlicher, oft alltäglicher, Verhältnisse und Personen bewegen erheischen, wo sie sich vom Idealen ganz entfernen, unbedingt die reinste Natürlichkeit des deklamatorisch-mimischen Vortrags. —

Eine besondere Bemerkung darf hier jedoch schließlich nicht übergangen werden. In allen genannten Gattungen nämlich hat der Darsteller mit besonderer Zartheit diejenigen dramatischen Personen zu behandeln, welche der Dichter etwa, als die belustigenden, einzuflechten, für gut gefunden hat. Mangel solcher Zartheit oder wohl gar Uebertreibung von dergleichen Charakteren, benachtheiligt nicht nur den Gesamteindruck, sondern erregt dem kunst sinnigen und feinsühlenden Zuschauer den entschiedensten Widerwillen, und entwürdigt den Künstler zum Possenreißer. —

4) Das Lustspiel.

Den weitesten Spielraum für die Kunst des Darstellers umfaßt, wie schon gesagt, das Lustspiel,

indem es die ausgebreitetste Menschen- und Sittenkenntniß, den Ton der feinen Welt und die schärfste Beobachtungsgabe voraussetzt, um jede darzustellende Person auf das Feinste und Bestimmteste zu individualisiren. Sein Zweck beruhet einerseits auf Erheiterung durch Scherz, Wiß, Satyre und Laune, und andererseits auf Sitten- und moralische Verbesserung, jedoch auf einem, der Tendenz der Tragödie entgegengesetzten, Wege, indem das Lustspiel nämlich die letztere Absicht durch das Herausstellen der Lächerlichkeit und Zwecklosigkeit thörichter, oder überhaupt tadelnswerther, Eigenschaften zu erreichen sucht.

Aus diesen beiden Gesichtspunkten betrachtet, lassen sich mit Leichtigkeit die Art seiner Behandlung im Allgemeinen und die dabei zu befolgenden Grundsätze und Regeln bestimmen. — Wenn gleich nicht alle Personen des Lustspiels auf unmittelbare Weise zu den oben erwähnten beiden Zwecken beizutragen vermögen; so ist doch wenigstens Aller Pflicht, nichts Unzweckmäßiges ihrer Darstellung beizumischen, wodurch die Totalwirkung bezinträchtigt werden könnte. — Einen besonderen Vortheil gewährt übrigens diese Gattung dramatischer Dichtung dem Darsteller dadurch, daß ihm, (versteht sich, in den geeigneten Fällen) eine Unendlichkeit der Töne und Bewegungen zu Gebote

stehet. — Nach diesen Voranschickungen möge nunmehr versucht werden, aus dem Wesen des Lustspiels die besonderen Grundsätze abzuleiten, welche bei der Behandlung desselben von Seiten der Darsteller im Allgemeinen beobachtet werden müssen.

Für das Erste darf keine Person des Lustspiels, ohne die Harmonie und Tendenz des Ganzen zu stören, bei ihrer Darstellung Mittel gebrauchen, die dem Lustspiele fremd sind, und, seinem Wesen nach, fremd bleiben sollen; d. h.: es muß Alles in dem, dieser Gattung angemessenen, Tone vorgetragen werden. Kein gereizter Seelenzustand, kein zu versinnlichender Affekt, darf aus der innersten Tiefe des Gemüths, gleichsam tragisch, behandelt werden, ein Fehler, den sich zuweilen besonders die zärtlichen Liebhaber und Liebhaberinnen im Lustspiele zu Schulden kommen zu lassen pflegen. Ist übrigens der Dichter selbst in seiner Schilderung hier zu weit gegangen, so ist es die Pflicht des Schauspielers, diese, der Sache angemessen, zu mildern. — Abgeschmackt ist es ferner, wenn die komische Person gar bei dem Ausdrucke des Schmerzes eine mitleidige Rührung erwecken will; weil es im Lustspiele nicht darauf ankömmt, daß der Zuschauer den Schmerz einer dramatischen Person theile, sondern, daß ihn dieselbe durch die thörichte Art, womit sie jenem unterliegt, belustige. Der

zweite Gesichtspunkt, aus welchem der Darsteller komischer Rollen die Behandlung des Stoffes zu betrachten hat, bezieht sich auf die Art, durch welche die Wirkung einer komischen Darstellung an und für sich selbst verstärkt wird. Der Mittel hierzu sind vornehmlich zwei: Trockenheit des mündlichen Vortrags und mimische Sparsamkeit. Je weniger ein Bestreben des Komikers sichtbar wird, belustigen zu wollen, um so mehr gewinnt die Darstellung an Natürlichkeit und Reize. Die größte Verirrung ist, wohl gar seine eigenen Scherze zu belachen. — Ueberhaupt muß der Komiker es sich zum Gesetze machen, Alles zu vermeiden, was den Zuhörer für den Augenblick zu irgend einer Art von Ueberlegung kommen läßt; denn diese wird auf eine oder die andere Weise gewiß das Grab des momentanen Scherzes. — In mimischer Hinsicht ist die weiseste Dekonomie eines der sichersten und besten Hilfsmittel, die komische Wirkung zu vermehren. Obgleich hiervon schon im Allgemeinen früher die Rede gewesen, so wird die Bemerkung dennoch an dieser Stelle nicht überflüssig seyn, daß, bei keiner Gattung von Darstellung, Sparsamkeit der Bewegung von größerem Vortheile ist, als im Komischen. Nie wird alsdann der Darsteller um eine Gradazion verlegen seyn, und die leiseste Fingerbewegung an der rechten Stelle

angewandt, oft hinreichen, elektrische Wirkung hervorzubringen.

Die bisher, in Bezug auf das Lustspiel, gegebenen Vorschriften waren, ihrer Natur nach, mehr positiver Art. Es mögen zum Schlusse noch einige hinzugefügt werden, deren Zweck sich auf unmittelbare Unterlassungen von Seiten des Komikers bezieht.

Die Wirkung einer komischen Darstellung wird ungemein erhöht, wenn der Künstler das absolut Hässliche des Charakters hervorzuhoben, vermeiden kann, wenigstens es auf keine Weise empörend darstellt. Die Thorheit an sich soll Thorheit bleiben, und je weniger Bössartigkeit oder nur Bitterkeit die komischen Personen zur Schau tragen, um desto mehr müssen sie nothwendigerweise ergötzen. Es versteht sich, daß eine derartige Milderung nicht in offenbarem Widerspruche mit dem Charakter selbst oder der Handlung überhaupt stehen muß. Ferner vermeide der Komiker, nicht immerwährend und ununterbrochen den Späsmacher zu spielen, und am Wenigsten erlaube er sich Späße, die nur zur Ergötzlichkeit der Zuschauer, und zwar der niedrigsten und rohesten Klasse, ohne Zusammenhang mit der Sache, dienen. Da diese beiden Fehler schon in das Feld der Uebertreibung hinüberspielen, über welche bereits andern Orts das Hinreichende (und namentlich zur Warnung für Dar-

steller komischer Rollen) gesagt worden: so mag gegenwärtig über den verderblichen Gang zu übertreiben, auch hier nichts weiter hinzugefügt werden. — Wir schließen daher die Bemerkungen über die Art der Behandlung der verschiedenen Gattungen des recitirenden Schauspiels mit einigen wenigen Worten, welche die Modifikationen des Vortrags der Posse nöthig machen, die dem Lustspiele auf das Innigste verwandt ist. —

### 5) Die Posse.

Diese Gattung dramatischer Dichtung, welche der äußeren Wirklichkeit spottet, um durch den Kontrast mit derselben den Ernst in Scherz und Lust zu verwandeln, bietet dem Dichter zugleich das weiteste Feld dar, das Thörichte und Alberne, aller positiven Bestimmungen der Außenwelt entfesselt, auf das Willkürlichste anschaulich zu machen. Sie verbindet sonach auch den Darsteller zu einer phantastisch-willkürlichen Ausführung. — Wenn nun aber gleich bei Behandlung des Stoffes jenem Manches erlaubt ist, ja sogar Vieles eigenthümlich dahin gehört, was bei den übrigen dramatischen Dichtungen auf keine Weise am Platze wäre: so muß derselbe sich dennoch nie von einer sehr scharf individualisirenden Charakteristik entfernen, und zugleich sorgfältig berücksichtigen, daß schon das innere Wesen der Posse an und für sich selbst

eine karririrte Zeichnung von Seiten des Dichters & nothwendig machte. Er hüte sich daher vor allen Dingen die schon in der Dichtung vorhandene Karrikatur nicht noch durch die Darstellung, aller Wahrheit und allem Zartgeföhle zum Troße, bis zum Ekel zu steigern. Von selbst versteht es sich übrigens auf der andern Seite, daß noch viel weniger, als im Lustspiele, irgend ein, in der Posse zu charakteristrender, Gegenstand etwa mit dem, ihm eigentümlichen, unbedingten Ernste allzuscharf durch die Darstellung hervortreten, oder endlich dem Zuhörer Zeit zur Reflexion gelassen werden dürfe; weil Beides mit dem Geföhle der Lust nicht vereinbarlich ist, und folglich dem Zwecke der Posse zuwiderläuft. —

#### 6) Die Oper.

Es ist zwar höchst selten der Fall, daß ein ausgezeichneteter Sängter zugleich auch ein tüchtiger Schauspieler ist; jedoch darf von allen Sängtern, sobald sie nicht bloß im Konzerte, sondern als Bühnendarsteller erscheinen, das eifrigste Bestreben gefordert werden, in dieser Beziehung Alles zu leisten, was nur immer in ihren Kräften steht. Am Wenigsten ist ihnen offenbare Nachlässigkeit und Mangel an gutem Willen zu verzeihen. — Es ist kaum glaublich, daß viele Bühnensänger, ohne hinlängliche Einsicht in den Gang der Handlung und ihre Tendenz, und unbekümmert, von

welcher Art die, neben ihnen erscheinenden, Charaktere sind, die Bühne betreten, nachdem sie sich aus den Buchstaben ihres abzustimmenden Textes und ihres Dialogs nur eine oberflächliche Kenntniß der, von ihnen darzustellenden, Person verschafft haben. Sie bedenken nicht, daß dadurch auf sehr natürliche Weise auch der Gesang an und für sich selbst an Kunstwerthe verlieren, und ihre ganze Produktion überhaupt ein Stückwerk, ohne alle Gediegenheit und innern Zusammenhang, werden muß. Geht nun die Nachlässigkeit oder Albernheit gar so weit, es unter ihrer Würde zu halten, den Dialog nur ihrem Gedächtnisse fleißig einzuprägen: so wird der Zuhörer vollends ganz um den Antheil betrogen, welcher der Zweck der Bühne, und nicht des Konzertes, ist. Da es in dem gegenwärtigen Abschnitte bloß darauf ankommt, die, zur Behandlung einer jeden Gattung dramatischer Dichtung, als solcher, nothwendigen Vorschriften zusammenzustellen: so mögen folgende Bemerkungen, in Bezug auf die Oper, hier Platz finden.

Daß der Bühnensänger, was die Charakterisirung der darzustellenden Person betrifft, die nämlichen Obliegenheiten habe, als der Schauspieler, versteht sich von selbst. Es treffen ihn aber gewisse besondere Beziehungen, die aus dem Wesen der Oper hervorgehen, und diese bestehen in dem mimischen

Anteile, den er während der, von ihm selbst oder von Andern auszuführenden, Musikstücke zu beobachten hat. Die erste dieser Beziehungen ist die angemessene, mimische Ausfüllung der Ritornelle. Zu diesem Ende wird er wohlthun, wenn er mit Verstand und Einsicht sich während der letzteren so zu beschäftigen sucht, daß es nicht den Anschein erhalte, als warte er geistlich nur auf deren Ende, sondern daß er dieselben, im Charakter seiner Rolle, und ohne Uebertreibung, so ausfülle, daß mindestens die Wahrscheinlichkeit vorhanden sei, seine Empfindungen nicht früher durch Töne ausgesprochen zu haben. Dieses ist zwar, besonders bei Ritornellen von einiger Länge, keinesweges immer eine leichte Aufgabe; sie läßt sich aber mit der gehörigen Einsicht und durch vollkommene Bekanntschaft mit der Situaizon und dem momentanen Gemüthszustande der einzelnen, oder wenn ihrer mehrere auf der Bühne anwesend sind, aller dieser Personen, lösen. Eine vorangegangene, angemessene Vereinbarung mit den übrigen Darstellern wird alsdann der Bemühung eine größere Bestimmtheit geben. Das Tadelnswertheste ist aber, unbekümmert um Situaizon und Ausdruck, ein Ritornell mit Andern nachlässig zu verplaudern.

Was nun ferner des Sängers Geberden während seines eigenen, musikalischen Vor-

trags selbst betrifft, so hat er sehr aufmerksam zwei Dinge hauptsächlich zu beachten, nämlich erstens daß er nicht zu viele Bewegungen mache, und zweitens, die nämlichen Bewegungen nicht zu oft wiederhole.

So wenig während der Rede sich Geberde auf Geberde häufen darf, so unstatthaft ist es auch während des Gesanges; ja, es kann hier sogar der Fälle geben, wo die Einsicht verbietet, irgend eine zu machen. Das Widerlichste ist aber die öftere Wiederholung derselben Geberden, zuweilen bei den nämlichen Stellen, wohl gar bei dem nämlichen Worte. Es giebt der ungelenkten Sänger genug, die so wenig der mimischen Begleitung ihres musikalischen Vortrags mächtig sind, daß dem Zuschauer in einigen Sekunden sich der ganze Reichthum ihrer Bewegungen in dem abgeschmacktesten und langweiligsten Cyklus offenbart. — Die dritte Berücksichtigung von Seiten des Sängers auf der Bühne verdient diejenige vernünftige und angemessene Theilnahme, welche er der Handlung, dem anwesenden Mitkünstler und dem Publikum schuldig ist, während er dem musikalischen Vortrage einer andern Person anzuwohnen, genöthigt ist. In diesen Fällen das stumme Spiel, auf Kosten der Hauptfigur, zu übertreiben, ist eben so unkünstlerisch und unschicklich, als derselben den Rücken zu wenden, und von Dem-

jenigen gar keine Notiz zu nehmen, was dem Wortinhalte des Tonstückes und der dramatischen Beziehung entspricht. —

Es giebt gewisse Mißstände bei theatralischen Darstellungen, die für den scharfsinnigen Kunstfreund stets etwas Störendes haben, und welche, sonderbar genug! von der Geißel einer vernünftigen Kritik selten oder gar nicht berührt werden; der letztere unter Anderen gehört unstreitig mit zu denselben. —

In Bezug auf die Anwendung der körperlichen Beredsamkeit bleibt nunmehr noch die Zusammenstellung derjenigen Grundsätze übrig, welche

III. bei der Darstellung der einzelnen Gattungen der, auf der Bühne vorkommenden, dramatischen Personen, nach Alter, Stand, Karakter u. derselben, zu befolgen sind.

Ehe der Gesichtspunkt entwickelt wird, welcher bei der Behandlung der verschiedenen Gattungen dramatischer Personen und der Bühnenkaraktere überhaupt zu verfolgen ist, bedarf es noch einer kurzen Vorerinnerung.

Des Verfassers Absicht ist es durchaus nicht, eine bestimmte Rolle in einem oder dem andern Stücke zu analysiren; weil ohne eigenes Talent und Einsicht

des angehenden Schauspielers diese partielle Bemühung nur eine sehr mangelhafte, oder vielleicht gar keine, allgemeine Anwendung sich versprechen dürfte. Eine Theorie kann sich auch, seines Erachtens, bei der vorhandenen Unendlichkeit der Einzelheiten, nicht auf diesem Wege mitzutheilen suchen. Jedoch sollen diejenigen Grundsätze, welche in dem gegenwärtigen Abschnitte und in dem folgenden „über das Rollenstudium selbst“, aufgestellt werden, der Beurtheilungskraft und dem Talente auf angemessene Weise zu Hilfe kommen, und ihnen gewissermaßen zu einem Leitfaden dienen, um den richtigen Weg bei Behandlung des Stoffes der Darstellung nicht zu verfehlen. Der höhere oder mindere Werth der Ausführung im Speziellen beruht jederzeit auf der höhern oder minderen Darstellungsgabe, der Stufe der geistigen Ausbildung des Künstlers und dessen Genialität. — Die Andeutungen werden daher, wie es, der Natur der Sache nach, und bei Dingen, die nothwendigerweise die ausgezeichnetesten Anlagen erheischen, von Anfang an größtentheils geschehen mußte, wieder mehr negativ, als positiv sein müssen; denn das Positive in seiner Vollkommenheit spottet einer wörtlichen Beschreibung, wenn gleich nicht des dadurch hervorgebrachten Eindrucks. — Nicht minder wird, zu Vermeidung unnöthiger Wiederholungen,

Manches, das schon früher bei den einzelnen Materien entwickelt werden mußte, entweder ganz unberührt bleiben, oder nur der geeignete Bezug darauf genommen werden. —

1) Darstellung des Alters, als solches.

Dem jüngeren Schauspieler, welcher sich bestrebt, für die Rollen bejahrter Personen sich nach und nach auszubilden, fällt es von Anfang gewöhnlich sehr schwer, die richtige Haltung für dieselben zu treffen, und den Gebrauch der Stimme auf angemessene Art zu leiten. Er glaubt, daß zur Bezeichnung des Alters eine markirte Gebrechlichkeit angenommen werden müsse, und sucht diese dem Ober- oder Unterkörper, und oft bei beiden zugleich, mitzutheilen, indem er eine Lähmung der Muskeln und Nerven affektirt, mit gekrümmtem Rücken, vorwärtsgefenktem Haupte und emporgezogenen Schultern einherwankt. Er meint alsdann, den Ton mit der äußeren Haltung in Uebereinstimmung bringen zu müssen, und befließigt sich zu dem Ende einer hohlen, tiefen, heisern und wimmernden Stimme, wobei ihn ein kurzes und beschwerliches Athmen unterstützen soll. — Dieses Altthun ist in der Regel unpsychologisch, und erregt leicht Langeweile. Es muß also vermieden werden, wenn sich nicht des Dichters Absicht unmittelbar dafür ausspricht. Wenn

auch das Alter sich nicht der rascheren Bewegungen der Jugend bedient, und ihm eine größere Bedachtsamkeit, als dieser, eigenthümlich bleibt: so ist sichtbare Gebrechlichkeit doch um so weniger zu dessen Bezeichnung nothwendig, als bei vorangegangener Thätigkeit in dem Berufe des Lebens, und wenn nicht offenbare Siechheit, dauerndes Elend und tiefer Kummer entgegenwirkten, dem Körper nicht in dem Grade seine Kräfte entzogen werden, daß Gestalt und Haltung der Hinsälligkeit zur Versinnlichung des Alters bedürften. Der Zweck, dadurch zu rühren, fällt vollends in das Kleinliche.

Was das Komische betrifft, so ist in dieser Rücksicht eine besondere Behutsamkeit zu empfehlen, um sich des Anscheins der Gebrechlichkeit nicht in einem solchen Grade und auf eine Art zu bedienen, daß sie eher Mitleiden erzeuge, wodurch nothwendig der komische Eindruck verschwindet.

Das Alter im Allgemeinen möge daher mit der angemessenen Würde, oder Ruhe wenigstens, in Ton und Haltung angedeutet werden. Das Tempo der Rede sei gemäßigt, ohne zu predigen, sie selbst jedoch an der rechten Stelle von dem gehörigen Nachdrucke begleitet, durch welchen das Alter seinen Aussprüchen gern das nöthige Gewicht zu geben, beabsichtigt. Insbesondere aber werde alles Gewimmer

aus dem gewöhnlichen Vortrage verbannt, und da, wo die Rede von moralischer Tendenz ist, mit Seele, Ueberzeugung, fließend, und dennoch mit Würde, aber ohne Pathos, gesprochen. — Die Geberden endlich ordne der Darsteller mit Sparsamkeit und Bemessenheit, ohne Steifheit, und vermeide, ohne bestimmte Ursache dazu, alle ausgreifenden Bewegungen der Arme und Hände. Vor allen Dingen aber hüte er sich, Lücken in der Haltung wahrnehmen zu lassen, d. h.: in Gang und Stellung sich augenblicklich zu vergessen, oder die Harmonie dadurch aufzulösen, daß irgend ein Theil des Körpers aus Unachtsamkeit oder Nachlässigkeit an die Jugend erinnere. —

## 2) Darstellung der Helden- und Liebhaberrollen.

Es hat schon bei Entwicklung der Grundsätze des mimischen Ausdrucks und der Anwendung der körperlichen Beredsamkeit, in Bezug auf Menschendarstellung und die Tragödie, so Vieles mit unmittelbarer Rücksicht auf die Darstellung der eben in Rede stehenden Rollengattungen gesagt werden müssen, daß eine bloße Wiederholung desselben als überflüssig vorausgesetzt werden darf. Was jedoch an dieser Stelle noch hinzugefügt werden dürfte, mögte Folgendes sein.

Vor allen Dingen entferne sich der Darsteller nicht, auf Kosten der Wahrheit, von der Natur.

Bei größerer oder minderer, idealer Versinnlichung des Charakters lasse er nie den Menschen über den Helden vergessen. In leidenschaftlichem Zustande erhalte er sich die nöthige Besonnenheit, beobachte die Gränzen des Schönen, und hüte sich vor unnatürlicher Ueberspannung, damit er stets Herr seiner Stimme und seiner Bewegungen bleibe. In leidenschaftlosem verbanne er alle unnütze Prätension, alles Stürmische, und alles zweckwidrige, hochfahrende Benehmen, insofern es nicht zur unmittelbaren Charakteristik der darzustellenden, dramatischen Person gehört. In beiden bewahre er sich aber endlich vor dem lächerlichen Mißgriffe, den sich zuweilen eitle Schauspieler zu Schulden kommen lassen, an ihrer eigenen Darstellung dergestalt mit Wohlgefallen zu verweilen, und sich mit solchem Vergnügen selbst zu vernehmen, daß darüber alle Wahrheit und Charakteristik zu Grunde geht. — Der Ausdruck zärtlicher Empfindungen für den Gegenstand der Liebe geschehe mit Herzlichkeit und Anmuth, ohne Süßigkeit; denn diese hat stets den Anstrich des Faden und etwas Geziertes. Vor Allem aber hüte sich der Darsteller eine Rolle, wie die andere zu behandeln, sondern unterscheide einsichtsvoll, neben dem Grundtone des Charakters, die manchfaltigen Abstufungen und individuellen Richtungen eines jeden. Der

Ausdruck der Affekte und Leidenschaften kann und darf ebensowenig auf eine und dieselbe Art behandelt werden. Individualität des Charakters, persönliche Stellung und insbesondere diejenige Seelenstimmung, welche die Triebfeder des Ausbruchs irgend eines Affekts war, verlangen eine genaue Berücksichtigung um denselben nicht oberflächlich, sondern mit individueller Charakteristik, und so mit eindringender Wahrheit, anschaulich zu machen. Es ist z. B. nicht einerlei, ob Verzweiflung aus Liebe, oder aus unverschuldeter Beraubung der Ehre oder sonst eines unerseßlichen Gutes, geschildert werden soll. Es ist nicht Dasselbe, ob der Zorn eines Vaters, eines Gebieters, oder eines Untergebenen, eines Liebenden u. c., ob die zärtliche Theilnahme an dem Schicksale des Kindes, oder des Bruders, Freundes, der Geliebten anschaulich gemacht werden soll. Durch die nämlichen Töne und Geberden alles Dieses verständlichen zu wollen, wäre ein großer psychologischer Fehler, indem die, den Affekt veranlassende, Empfindung auf der einen Seite, und die persönliche Beziehung auf der anderen, sehr viele Modifikationen und Schattirungen des Ausdrucks nothwendig machen. —

Wiewohl nun das Gesagte im Ganzen nicht minder von der Behandlung der weiblichen Rollen in den bezeichneten Fächern die bezugsweise Anwen-

ding finden muß, so ist es doch nothwendig, noch folgende besondere Bestimmungen, in Rücksicht auf jene, hinzuzufügen.

Das weibliche Geschlecht unterscheidet sich, was den Zustand des Affekts anbelangt, von dem männlichen in der Regel dadurch, daß es von Gemüthsbewegungen zwar rascher, und oft heftiger, aber um desto weniger dauernd, ergriffen wird. Diese Wirkung des weiblichen Organismus darf bei der psychologischen Ver sinnlichung der Affekte nicht unbeachtet bleiben. Ein Haupterforderniß ist aber, daß die Darstellerin weder bei dem Ausdrucke zärtlicher Empfindungen, noch im Zustande der höchsten Exaltation, ihr Geschlecht ganz verschwinden oder vermissen lasse, weil die Nichtbeachtung der Gränze, welche das Geschlecht vorschreibt, jederzeit zu den empörendsten Eindrücken gehört. Da ohnedies vorzugsweise Zartheit und Grazie dem weiblichen Geschlechte zur eigenthümlichen Zierde gereichen, so wird Unweiblichkeit in allen Fällen, am Meisten aber im Zustande eines erregten Gemüths, zu der allerwidrigsten Erscheinung, und es ist sehr genau darauf zu achten, daß die aufgeregte Empfindung sich nicht durch Töne oder Geberden Luft mache, die das Wesen der Weiblichkeit vernichten. Es soll hiermit keinesweges gesagt werden, daß die Darstellung darum

matt und unwahr erscheinen dürfe, sondern es soll nur der Erguß der Empfindungen die Gränze der weiblichen Schicklichkeit behaupten. Der übertriebene Muthwille der munteren Liebhaberinnen des Lustspiels, welcher gegen die feinere Sitte verstößt, ist gleichfalls eine Klippe, an der schon manche recht talentvolle Darstellerin scheiterte; und eine Versündigung an der Weiblichkeit, diesem höchsten Zauber der Frauen, wird hier doppelt fühlbar und störend. —

Eine sehr scharfe Rüge verdient endlich die lästige, unpsychologische, und alle theatralische Wirkung raubende, Gewohnheit des Wimmerns und Winselns in tragischen und ernsthaften Rollen überhaupt. Ein anhaltendes Weheklagen, unaufhörliches Weinen ist an sich so wenig der menschlichen Natur angemessen, als es durch seine Monotonie dem Ohre zugleich lästig wird. Nichts in der Natur ist, wie früher anderen Orts schon hinreichend bemerkt worden, in gleichem Grade dauernd, sei es Freude, Schmerz, oder was sonst immer für eine Stimmung des Gemüths. Da nun obenein diese Art des Vortrags so viel Mißfälliges für den Zuhörer hat, so ist nicht leicht zu begreifen, warum sie so häufig von Darstellerinnen angewendet, und wohl gar auf alle mögliche Weise, durch wiederholten Gebrauch, des Tränentuches und durch Schluchzen unterstützt wird. Sie gehen in ihrer

Liebhabelei für diese Methode sogar oft so weit, daß sie selbst in Situationen und Momenten, die offenbar einen ganz entgegengesetzten Vortrag verlangen, sich derselben bedienen. Es ist, z. B., der Fall, daß ein großer Charakter dem Leiden den Sieg abgerungen, daß die, mit dem Unglücke im Kampfe begriffene, Seele bereits einen festen Entschluß gefaßt, dem Gemüth eine ganz andere Richtung gegeben, und (der gewöhnliche Ausdruck sei erlaubt) die Person schon ihre Partie ergriffen hat. Kaum findet aber späterhin eine zufällige, mündliche Wiederholung der Leiden Statt, so hört man auch nichtsdestoweniger gleich wieder den wehklagenden und weinerlichen Ton des gewöhnlicheren Weibes eintreten. — Den Ausdruck des Schmerzes übrigens auf der anderen Seite in hohlen, fast heulenden, Tönen wiederzugeben, oder den Erguß zärtlicher Empfindungen durch ein süßliches und affektirtes Gelispel und Gemisper zu bezeichnen, ist eben so unleidlich; und es wäre zu wünschen, daß sämtliche widerliche Gattungen des mündlichen Vortrags endlich ganz von der Bühne verbannt werden möchten. Diese Mißgriffe würden auch gewiß von selbst verschwinden, wenn der auszudrückende Gemüthszustand, was er stets sollte, wirklich richtig empfunden, und alsdann mit Besonnenheit die Versinnlichung

desselben behandelt würde. Dieses ist aber, leider! häufig nicht der Fall, sondern die Natur, welche man auf der Bühne dargestellt zu sehen, berechtigt ist, wird statt dessen durch dergleichen abgeschmackte Mittel, mit denen sich dann auch noch natürlicherweise der langweiligste Cyklus von Tonbiegungen vermählt, paralyßirt und mißhandelt. —

### 3) Darstellung der Charakterrollen.

Die Beschaffenheit des Temperamentes und sittliche Eigenschaften haben einen solchen Einfluß auf den Menschen, daß sie nicht allein seine Handlungsweise bestimmen, sondern auch dieser und seinem Benehmen überhaupt, gewisse Formen ausdrücken, wodurch der Charakter des Menschen sinnlich erkennbar wird. Dramatische Personen, von dieser Seite vom Dichter behandelt, und dem Darsteller zur Ver sinnlichung durch seine eigene Person überlassen, nennt man in der Künstlersprache „Charakterrollen.“ Jene sittlichen Eigenschaften brauchen weder Tugenden, noch offenbare Laster zu seyn; sie können ebensowohl in einer Thorheit oder Schwäche bestehen. Der Zweck der Rolle bleibt derselbe, nämlich das Porträt der Gattung in einem Individuum, wie, z. B., in Moliere's Geizigen, oder das Porträt eines bestimmten, einzelnen Individuums mit allen seinen Thorheiten, Eigenheiten u.

ohne besondere Rücksicht auf eine, dasselbe umfassende, Gattung darzustellen. — Daß eine große Vielseitigkeit der Darstellungsgabe und eine besondere Gewandtheit in Beherrschung der eigenen Persönlichkeit dazu erfordert wird, um jenes Rollenfach mit Erfolg zu bekleiden, fällt in die Augen. Der Menschendarsteller hat hier das ausgebreiteteste Feld zu bearbeiten, und sein Triumph besteht in der Gediegenheit der Individualisirung. Denn die Denk- und Empfindungsweise des Menschen, das Temperament und die sittlichen Eigenschaften bestimmen nicht bloß das äußere Benehmen, in Rücksicht der körperlichen Bewegungen, sondern sie geben auch sogar dem Blicke, der Miene und dem Redetone, wie dem ganzen mündlichen Vortrage, etwas Eigenthümliches. Der Ausdruck der Melancholie, z. B., bezeichnet sich nicht durch breite Gesichtszüge und lebhaften Blick, und ebensowenig durch heftige Geberden und Schreien. Dem Hochmuth entspricht nicht die Miene der Bescheidenheit, die gewöhnliche Haltung des Hauptes und Halses, eine Weichheit des Tones &c. Der Geiz kargt mit den Worten und Geberden, wie mit dem Gelde, so lange die bloße Besorgniß vor irgend einem Verluste vorhanden ist, und spricht sich nur erst bei der Gewißheit desselben in greller Leidenschaftlichkeit aus. —

Die Mannfaltigkeit der Beziehungen setzt also

neben der Darstellungsgabe an und für sich selbst, noch die tiefste Menschenkenntniß, das feinste Beobachtungsvermögen und die größte Scharfsinnigkeit voraus; weil es ohne alle diese Eigenschaften unmöglich seyn würde, durch seine eigene Person jeden gegebenen Charakter entsprechend zu individualisiren.

Das Schwierigste aber bei Darstellungen dieser Art und die Hauptregeln für diese Gattung von Menschendarstellung bestehen darin,

daß in keinem Moment das mindeste Fremdartige dem Charakter beigemischt werden darf, nichts, was auch nur einem andern zugleich eigenthümlich wäre, sondern daß er überall in den kleinsten Zügen, und zwar mit Präzision, hervorschimmern und anschaulich gemacht werde. Daher ist es auch nothwendig, daß der Geist stets mit der gespanntesten Aufmerksamkeit über der Darstellung in ihren kleinsten Theilen wache, damit jene Zwecke mit Sicherheit erreicht werden können. Denn es ist nicht hinreichend, daß bloß diejenigen Momente entsprechend behandelt werden, in denen durch größeren oder geringeren, äußern Angriff, oder durch unmittelbare Berührung der Charakterseite, die äußerlichen Formen sich zugleich deutlicher aussprechen und wahrnehmen lassen, sondern das Porträt muß auf eine Art entworfen und festgehalten werden, daß der Zuschauer auch in den gleich-

giltigsten Augenblicken immer nur den Menschen, und keinen andern vor Augen hat; daß er, so zu sagen, aus der Beständigkeit der Umrisse, auch im voraus ahnet, wie die Formen sich mehr entwickeln würden, wenn die bestimmte Saite des Charakters in unmittelbaren Anspruch genommen würde. —

Da unter allen Charakterrollen die Darstellung derjenigen, welche unter dem Namen der Bösewichter bekannt sind, am Meisten von Irrthümern begleitet zu seyn pflegt, deren Grund in einer fehlerhaften Ansicht ihrer Behandlung zu suchen ist: so mögen an dieser Stelle die angemessenen Gesichtspunkte aufgestellt werden, nach welchen sie zu betrachten und anschaulich zu machen sind. —

Kein Mensch ist böse, um böse zu seyn. Dieß wäre das Geschäft des Teufels, und würde daher nicht zum Vorwurfe ästhetischer Kunstleistungen sich qualifiziren. Es bleiben also dem Darsteller zwei Gesichtspunkte übrig, nach welchen diese Schilderungen aufgefaßt, und wiedergegeben werden müssen.

Die erste Berücksichtigung verdient nämlich der Einfluß, welchen persönliche Stellung des Menschen von seiner Geburt an, Temperament, Erziehung, Stimmung durch die, ihn betreffenden, Schicksale, und überhaupt alle nur möglichen subjektiven Beziehungen

e selbst auf sein Denk- und Empfindungs-Vermögen und seine sittliche Eigenschaften haben mußten.

Die zweite beruht aber auf dem Zwecke, welchen er mit der Anwendung böser Mittel verbindet; denn jener ist die unmittelbare und momentane Triebfeder seiner Handlungsweise, und muß vermittelt der Darstellung auf das Deutlichste anschaulich gemacht werden.

Wenn nun der dramatische Künstler sowohl bei dem Studium, als bei der Ausführung, von diesen beiden Gesichtspunkten mit der gehörigen Einsicht ausgeht, so wird er, insofern es ihm überhaupt nicht an dem nöthigen Talente für diese Gattung theatralischer Leistungen gebricht, dem darzustellenden Charakter eine Genüge leisten, ohne Ekel zu erregen, und sich von der Gränze zu entfernen, innerhalb welcher nur dem Zwecke einer Kunstproduktion entsprechen werden kann. Er wird dann, z. B., nicht in den Fehler gerathen, sich auf seine Bosheit gewissermaßen etwas zu Gute zu thun, und sie zur Schau zu tragen, und sich zugleich vor allen Uebertreibungen, besonders, was den Mißbrauch der Sprache des Gesichts betrifft, bewahren. Denn der ächte Bösewicht besitzt gewöhnlich die nöthige Herrschaft über sich, seinen Umgebungen nicht das tückische Gewebe seines Herzens äußerlich preiszugeben. Ist er unbemerkt und für sich allein,

so ändert dieß allerdings einigermaßen und insofern die Sache, als Stand, Erziehung und der Grad der Leidenschaftlichkeit damit harmoniren. Es ist schon bei Gelegenheit des mimischen Ausdrucks im Allgemeinen die Bemerkung gemacht worden, welchen Einfluß Stand und Erziehung auf das Benehmen und die Geberden haben. Beide geben aber nicht selten eine solche Glätte den äußerlichen Formen, daß diese sich unter keiner Beziehung merklich verändern; indem durch Bedürfnis und Gewohnheit ein Zurückhalten und unwillkürliches Verbergen leidenschaftlicher Regungen der betheiligten Person gewissermaßen schon zur andern Natur geworden sind. —

Alles hier so eben Entwickelte soll jedoch keinesweges den Darsteller böshafter Charaktere etwa zu dem entgegengesetzten Fehler verleiten, unter der Entschuldigung, nichts Unpsychologisches haben leisten zu wollen, eine matte, saft- und kraftlose Darstellung zu liefern. Gänzliche Erschlaffung in Ton und Geberde würde dem Charakter des Bösewichts, dessen Gemüth keines Friedens theilhaftig wird, ebensovienig entsprechen, als grelle Uebertreibung; und jede Darstellung muß inneres Leben haben, und nicht zu viel, nicht zu wenig enthalten. —

Was endlich die Sucht betrifft, rein böshaftern Charakteren einen Ausstrich von Komik zu geben, oder

wenigstens ihre komische Seite vorzugsweise hervorzuheben, und statt des Schreckens, den sie durch ihre Gefährlichkeit verbreiten sollen, sie dann und wann lächerlich zu machen, so beweiset diese Darstellungsweise nicht allein wenig Kunstsinne, sondern vernichtet ihrerseits ebenfalls alle charakteristische Wahrheit. —

Setzt noch einige Worte über die Darstellung der, den böshafsten unmittelbar entgegengesetzten, rein edeln Charaktere. —

Ueber diese läßt sich, was Ton und Haltung betrifft, mit Ausnahme der vorauszusetzenden, gewöhnlichen Wohlansständigkeitsregeln nichts Positives aufstellen. — Sprache des Gesichts und Ton müssen hier vornehmlich der Spiegel der Seele seyn. Wenn aber diese nicht für das Edle wenigstens empfänglich ist, und auch sonst alle körperlichen Anlagen mit dem Ausdrucke desselben im Widerspruche stehen, so helfen auch keine Vorschriften, die sich auf das Sinnlich-erkennbare beziehen. — Güte, strenge Rechtlichkeit, Menschenfreundlichkeit, Festigkeit, Ordnungsliebe, aber Alles ohne Schimmer, sind die Kriterien des Edlen. Ohne irgend einen Anflug für diese Eigenschaften in einer rohen Seele, sind alle Regeln für ihre Ver sinnlichung zwecklos. Mit der Empfänglichkeit dafür wird aber ohne Schwierigkeit auch Das sich äußerlich aussprechen, dessen Mit,

theilung dem Gemüth durch die eigene Empfindung zugleich ein Bedürfniß geworden ist. —

Das weibliche Geschlecht hat bei der Darstellung von Charakterrollen, sich vor den nämlichen Klippen zu bewahren, deren Vermeidung zuvor den Heldinnen im vorkommenden Falle empfohlen ist. Offenbare Grausamkeit, allzugroße Heftigkeit, niedrige Tücke, kleiden das zartere Geschlecht so wenig, daß es sich angelegen seyn lassen muß, Dergleichen, der Täuschung unbeschadet, nach Kräften zu mildern. Besonders muß Dieses da Statt finden, wo nicht sehr mächtige, und noch weniger großartige, Leidenschaften die Motive der Handlungsweisen enthalten. Nirgend aber darf Verführungskunst, Gefallsucht und Koketterie mit allzugrellen Farben geschildert werden, indem jedes Ueberschreiten der Gränze, welche das Zartgefühl mit dem Geschlechte verbindet, eine sehr empörende Wirkung hervorbringt. —

Nach Beendigung dieser Untersuchungen bleibt noch die Berührung eines wichtigen Punktes, einer Pflicht übrig, die dem dramatischen Künstler, wie auch schon früher bemerkt worden, zwar im Allgemeinen obliegt, die aber doch an dieser Stelle noch vorzugsweise einer besonderen Erörterung bedarf. Sie betrifft nämlich die, dem Dichter zur Last fallenden, Inkonsequenzen eines Charakters. — Diese zu bemänteln,

und, wo möglich, in rein-psychologische Wahrheit aufzulösen, ist ein Vorzug, den zuweilen der Dichter dem ausübenden Künstler gewähren muß. Wenn z. B. jener sich zu Schulden kommen ließ, seiner dramatischen Person eine Handlung aufzulegen, oder diese sie auf eine Art begehen zu lassen, die ohne alle innere psychologische Wahrscheinlichkeit und naturwidrig ist: so muß der Darsteller, so viel es in seinen Kräften ist, zu Hilfe kommen, damit Beweggründe durch die Darstellung anschaulich gemacht werden, welche der bestimmten Handlungsweise Wahrscheinlichkeit geben, und muß ferner diese Handlungsweise selbst auf eine Art versinnlichen, daß sie dem Charakter im Ganzen nicht widerspreche, den innern Zusammenhang nicht störe, und die Harmonie aufhebe. — Daß Dieses jedoch keine Kleinigkeit ist, ein sehr sinniges Studium und oft noch größere Darstellungsgabe erfordert, und daher nur mit Erfolg, zur Ehrenrettung des Dichters, von sehr talentvollen Künstlern in Ausübung gebracht werden kann, bedarf des Beweises nicht. —

#### 4) Darstellung der Anstandsrollen.

Unter Anstandsrollen begreift man gewöhnlich diejenigen, welche vorzugsweise eine gewisse Repräsentation, eine, dem Stande angemessene, Würde in der Haltung erheischen, wenn auch sonst weiter keine besonders scharfe, individuelle Charaktere

rifikt damit verbunden ist. Denn ist das Letztere entschieden der Fall, so pflegt man jene lieber mit dem allgemeinen Namen der Charakterrollen zu bezeichnen.

Diese Abtheilung hätte ganz übergangen werden können, wenn es nicht nothwendig gewesen wäre, mit Bezug auf Dasjenige, was schon früher über die Wohlansständigkeit gesagt worden, den Erfordernissen des vornehmen Anstandes noch eine besondere Erläuterung zu widmen.

Es ist nicht leicht möglich, etwas Treffenderes über diesen Gegenstand zu sagen, als in Göthe's „Wilhelm Meister“ darüber schon vorhanden ist. Daher können die hier aufzustellenden Grundsätze fast nur eine Wiederholung Desselben enthalten.

Das Betragen des Vornehmen (als eines solchen, und insofern dem Charakter jede Mischung wirklichen Stolzes fremd ist) äußert sich weder durch ein hochmüthiges Herabsehen auf seine Umgebungen, durch Aufgeblasenheit und Steifheit, noch durch Kälte und Schärfe des mündlichen Ausdrucks, sondern es verbindet mit einer wohlansständigen und edeln Haltung im Allgemeinen, die stete Aufmerksamkeit, sich in keinem Momente zu vernachlässigen, nirgend eine Blöße zu geben, jederzeit Herr des Affekts zu seyn, und überhaupt alles Unwürdige und Gemeine als entehrende Eigenschaften, zu verwerfen. Es besteht also mehr

in einer Kette von Unterlassungen, als in positiver Handlungsweise, und der Vornehme setzt sich auf solche Art in den Stand, human gegen seine Umgebungen zu seyn, ohne den Mißbrauch seines Benehmens befürchten zu dürfen. —

Wenn nun die bloße Wohlstandigkeit schon Erziehung und Uebung voraussetzt, und nicht das Werk des Augenblicks ist, so wird es begreiflich, daß man auf der Bühne den vornehmen Anstand gewöhnlich nur erheucheln oder grimassiren sieht. Die Unbehilflichkeit, in dieser Sphäre sich zu bewegen, verleitet die Darsteller, auf einem entgegengesetzten und ganz falschen Wege das Ziel zu erreichen. Aller Zeichen des Hochmuths, und wohl gar der Brutalität sich bedienend, verbinden sie das gespreizteste Wesen mit einem mündlichen Ausdrucke, der durch seine unnütze Gewichtigkeit und Schärfe (auch bei der ruhigsten Unterhaltung) mit jenem in gebührenden Einklang gebracht werden soll, und verirren sich durch dieses Verfahren von aller Naturwahrheit und verständigen Charakterisirung der darzustellenden Person. — Es ist freilich für Denjenigen, dessen Verhältnisse die Beobachtung vornehmer Personen ganz unmöglich machten, sehr schwierig, seine Aufgabe in den kleinsten Nüancen mit Gewandtheit zu lösen, und um so schwieriger, wenn es ihm am Sinne für feinere

Sitte überhaupt mangelt, und vielleicht noch obenein eine gänzlich vernachlässigte Erziehung voranging. Wo also diese drei Umstände unglücklicherweise zusammentreffen, mögte weder der Tanzmeister, noch der gute Wille, wenn solcher auch wirklich vorhanden ist, hinreichend seyn, den Mangel zu ersetzen, und den kritischen Anforderungen ein Genüge zu leisten; denn nimmer werden dem feineren Beobachter, auch bei einer sonst rühmlichen Leistung, in dieser Rücksicht die unvermeidlichen Blößen entgehen, welche das Gemälde beslecken. Daß übrigens Aufmerksamkeit auf sich selbst, und das Bestreben des Künstlers, auch außerhalb der Bühne, Alles zu vermeiden, was ihn herabziehen könne, Vieles, wenn auch nicht Alles, dazu beitragen, dem Tone der feineren Welt mehr zu huldigen, und größere Herrschaft über sich zu gewinnen, ist wohl nicht zu läugnen. —

5) Darstellung der Vertrauten und sekundären Rollen.

Alle sekundären Rollen, sie mögen noch so unbedeutend scheinen, sind nicht unbedeutend für das Ganze. Zu dessen Vollkommenheit nach Kräften mitzuwirken, gebieten dem Künstler die Pflicht und die Ehre. Dennoch ist entweder eine grobe Vernachlässigung und Theilnahmlosigkeit, oder ein lächerliches Bestreben, sich auf Kosten des Ganzen geltend zu

machen, - nur allzuoft bei ihrer Darstellung unverkennbar. Was die Stelle der Vertrauten, z. B., betrifft, so ist diese nicht so leicht, als man glaubt. Mangel an Einsicht, Mißbrauch des künstlerischen Eifers, Unachtsamkeit auf die Umgebungen ic., können hier Vieles verderben, das der genialste Mittkünstler oft nicht wieder zu ebnen vermag. Am Schädlichsten wirkt jedoch Uebertreibung. Denn wenn es gleichwohl die Pflicht der Vertrauten ist, entweder auf schickliche Weise zu hören, oder der Handlung und den Situationsen die angemessene, verständige Theilnahme zu widmen, und so zur Ründung des Ganzen und besserer Vergegenwärtigung der Handlung beizutragen: so müssen sie doch auf der andern Seite bedacht seyn, sich nicht, auf Kosten der Hauptfiguren, hervorzudrängen, und auf ungeschickte Weise die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Ganz vorzüglich ist ihnen Sparsamkeit der Gesten zu empfehlen. Zu viele und heftige Geberden werden leicht lächerlich, und zwar um so mehr, wenn die Person entweder während Dessen schweigt, oder doch kein glühender Antheil an der Sache bei ihr vorausgesetzt werden darf; nicht zu gedenken, daß solche Geberden noch überdieß zugleich im Widerspruche mit der schuldigen Ehrerbietung stehen. —

Das Nämliche, was von den Vertrauten gilt,

ist im Allgemeinen auf alle sekundären Rollen auszu dehnen. Ihre Theilnahme soll nämlich verständig seyn, ohne daß sie sich, zum Beweise derselben, hervordrängen. — Dieses Hervordrängen nun kann aber auch zuweilen darin bestehen, daß die Darsteller aus ihrer Rolle mehr machen wollen, als in ihr liegt, oder, um die Aufmerksamkeit auf ihre Person zu ziehen, Etwas, das ganz und gar nicht in der Rolle liegt. Daher suchen sie ihr oft einen Anstrich von Wichtigkeit und Pedanterie, oder von Komik zu geben, der ihr weder zukömmt, noch zu dem Ganzen paßt, und auf diese Weise lästig und langweilig wird. Eine vernünftige Ansicht von der Sache ist hinreichend, alle diese Mängel zu beseitigen. Sobald es aber freilich dem Darsteller an demjenigen Kunstsinne fehlt, der ihn über seine Stelle und seine Beziehung zum Ganzen, dessen Theil er nur ist, gehörig aufklärt, verirrt er sich zu Abgeschmacktheiten, die den unangenehmsten Eindruck auf die Versammlung hervorbringen, und ihn selbst nur lächerlich machen. —

#### 6) Darstellung der Dienerrollen.

Die Gewandtheit und Lebendigkeit des schlauen Bedienten oder Kammermädchens in der Theilnahme an der Intrigue des Stückes, ist zwar Sache des Talents und der Uebung, jedoch giebt es für diese Gattung von Rollen gewisse besondere Beziehungen,

welche einer kurzen Erörterung bedürfen. Zuörderst nämlich hat der Diener sich, in seiner Stellung zum Gebieter, nach diesem zu richten, damit er durch sein Benehmen nicht mit dem Karakter seines Herrn oder dessen augenblicklicher Stimmung in Widerspruch gerathe. Alles unzeitige Hervordrängen ist demnach hier aus doppelten Gründen nicht minder am unrechten Plage, und offenbare Gemeinheiten, sind, wo möglich, noch tadelnswerther. —

Wiewohl ferner Haltung und Benehmen der Jose, wie sich von selbst versteht, nicht die nämlichen der Gebieterin seyn können, so muß jene doch alles Rohe aus ihrem Wesen verbannen, ihre Lebendigkeit nicht in einen gewöhnlichen Muthwillen ausarten lassen, und besonders darauf bedacht seyn, alles Unzarte, das etwa von dem Dichter in ihren Karakter oder in die Situation gelegt worden, auf anständige Weise zu mildern. —

#### 7) Darstellung der Naturmenschen.

Freier, offener, heiterer Blick, Unbefangenheit in Ton und Geberde, Treuherzigkeit, Gemüthlichkeit und Unbekanntschaft mit der feineren Weltsitte charakterisiren den Sohn der Natur. Dessen ungeachtet dürfen, um dergleichen Darstellungen das geeignete Interesse zu verschaffen, eine gewisse natürliche Anmuth nicht mangeln, und noch viel weniger Spuren

von Rohheit sichtbar werden. Dem weiblichen Geschlechte ist vorzugsweise eine natürliche Grazie in Ton und Geberden zu empfehlen, um diese, mit Wahrheit ohnehin oft schwer darzustellenden, dramatischen Personen, dem Geschlechte angemessen, zu idealisiren. Es versteht sich jedoch hierbei von selbst, daß dadurch das ganze Benehmen nicht das Mindeste von seiner Natürlichkeit verlieren, und weder in Ziererei, noch in denjenigen Anstand übergehe, welcher einen Anflug der verfeinerten Weltsitte der Dame verräth. —

8) Darstellung der Dümmlinge,  
Bauern und niedrig komischer  
Rollen.

Obgleich diese Gattung von Darstellungen, Grazie in Ton und Geberde unmittelbar verbietet, und der Mangel an Erziehung dabei erkennbar seyn muß: so darf dennoch auf der andern Seite die Natürlichkeit nicht durch plumpe Gemeinheit ersetzt werden. Die Geberden insbesondere betreffend: so hat der Darsteller in dieser Hinsicht noch darauf zu achten, daß dieselben (insofern keine wirkliche Befangenheit charakterisirt werden soll) weder Verlegenheit verrathen, noch abgebrochen erscheinen, und daß sie überhaupt keine widernatürlichen Verkrenkungen oder Verzückungen enthalten. —

### 9) Darstellung der Juden.

Zu einer bestimmten Klasse dramatischer Personen gehört der Jude nur insofern, als bei seiner Darstellung die besonderen Eigenthümlichkeiten seines Volkes, in Sprache und Geberde anschaulich gemacht werden sollen; denn im Uebrigen hängt seine Behandlung von dem Charakter der Rolle selbst ab. — In jener Rücksicht ist daher nur zu bemerken, daß es der Einsicht des Darstellers überlassen bleiben müsse, inwiefern Tendenz und Styl des ganzen Stückes es gestatten, jene Eigenthümlichkeiten in höherem oder niederem Grade hervorzuhellen, oder inwiefern es nothwendig wird, sie zu modifiziren oder ganz verschwinden zu lassen. —

Zum Schlusse dieses Abschnitts bedarf endlich noch

### 10) der Vortrag des Chors in der Tragödie

einiger erläuternden Worte. —

Der Chor, welcher das lyrische Gemälde nicht als handelnde, sondern als reflektirende Person vollendet, muß auch nach diesem Gesichtspunkte behandelt und vorgetragen werden.

Würde, ohne Schwulst, Empfindung, ohne Leidenschaftlichkeit, und, wo der Chor im Ganzen gesprochen wird, vollkommene Gleichheit in Tempo und Rhythmus, sind die dabei anzu-

wendenden, deklamatorischen Regeln, mit welchen außerdem noch mimische Einfachheit und Sparsamkeit zu verbinden sind. —

Hiermit beendigen wir den Abschnitt, welcher die Grundsätze enthält, die bei der Darstellung bestimmter Gattungen dramatischer Personen in ihrer Eigenthümlichkeit, zu befolgen sind, und gehen nunmehr zu einem, nicht minder wichtigen, Theile der Theorie über, nämlich, zu der Art und Weise, welche bei dem Rollenstudium überhaupt dem Menschendarsteller zu einer richtigen Ansicht von der, ihm anvertrauten, Rolle, und demnächst zu ihrer künstlerischen Ausführung behilflich wird. —

#### D. Art des Rollenstudiums.

Wo Genialität oder hinlängliche Ausbildung des Geistes fehlt, wird zwar das Studium immer sehr mangelhaft ausfallen, und stets Tiefe der Darstellung vermisst werden. Denn entweder ist die theilweise Unfähigkeit, in alle Nüancen der Dichtung und des darzustellenden Characters einzudringen, oder eine vollkommene Unrichtigkeit im Auffassen desselben vorhanden. In dem ersteren Falle hat es dann gewöhnlich bei dem Auswendiglernen und einer oberflächlichen Ansicht von der Rolle sein Bewenden, und sie wird,

auf gutes Glück, nach der Analogie mit andern, schon dargestellten, und der größeren oder geringeren, gewonnenen Theaterstärke behandelt; im letzteren jedoch völlig vergriffen, die Dichtung mißhandelt, und der ganze Zweck der Darstellung verfehlt.

Es fällt aber vorzüglich dem jüngeren Schauspieler schwer, sich überhaupt einen deutlichen Begriff von Demjenigen zu machen, was eigentlich zum Studium einer Rolle gehört; denn alle geistigen Verrichtungen erfordern wenigstens Anleitung, um mit wahren Nutzen zu geschehen, und wo diese fehlt, kann nur die Erfahrung zu einem späten, und oft unsicheren, Ziele führen.

Es möge daher hier der Versuch gemacht werden, alles Dasjenige zu entwickeln, was, vermöge gründlichen Rollenstudiums, vorangehen muß, ehe der Darsteller seine Talente bei der Ausführung unmittelbar in Anspruch zu nehmen hat.

Das allererste Erforderniß ist die sorgfältigste Bekanntschaft, das Studium des ganzen Stückes. Man sollte nicht glauben, daß es sehr viele Schauspieler giebt, die, besonders, wenn sie von der, ihnen zugetheilten, Rolle nicht sehr angesprochen werden, sich bei dem Anhören der Leseprobe beruhigen, oder genug gethan zu haben wähnen, wenn sie sich erst auf den Theaterproben einigermaßen orientiren. Auch

Anfänger pflegen sich diese grobe Vernachlässigung sehr häufig zu Schulden kommen zu lassen, indem es ihnen hinreichend scheint, sich auf freundschaftliche Unterweisungen und das sogenannte Einstudiren von andern Personen zu beschränken und zu verlassen, ohne im Mindesten bemüht zu seyn, die eigene Beurtheilung zu Rathe zu ziehen, um eine individuelle Ansicht zu gewinnen. Sie bedenken nicht, daß etwas aus sich selbst geschöpft, von viel-bedeutenderem Nutzen ist, als was erst von aussen her anschaulich gemacht werden mußte. Das Ziel der Vollendung liegt ja ohnehin so weit, daß noch genug übrig bleibt, wo eigener Verstand und der beste Wille nicht hinreichen, sondern auf anderweitige Hilfe, Fingerzeige und Ermahnungen gezählt werden muß. — Auf jeden Fall bleibt es unmöglich, mit Sicherheit darauf rechnen zu können, nur eine halbe Seite, der Sache angemessen, vorzutragen, wenn nicht die allgeringste Bekanntschaft mit dem Stücke selbst vorangegangen ist. Ein jeder Schauspieler sollte daher wünschen, nicht nur auf längere Zeit, sondern so lange es nur irgend die Verhältnisse der Bühne erlauben, im Besitze des Buches zu verbleiben, insofern nicht ganz augenscheinlich der Ueberblick einer kürzeren Frist bedarf. —

Während das Stück selbst nun mit Aufmerksamkeit gelesen und wieder gelesen wird, muß sich

unwillkürlich in der Seele des Darstellers die, seiner Ausführung anvertraute, Rolle, im Allgemeinen, wie im Besonderen, personifiziren. Er muß, mit einem Worte, die darzustellende, dramatische Person lebhaft vor sich sehen. Inmitten dieses Spieles seiner Einbildungskraft hat er aber stets, um dieser kein falsches Bild vorzuführen, (das später oft sehr schwer wieder aufzugeben ist) und, um über alle Theile eine vollkommen klare Ansicht zu gewinnen, seinen Verstand, seine Beurtheilungskraft und sein Gefühl über folgende Gegenstände zur Rechenschaft zu ziehen.

Für das Erste muß er die Klasse, die Gattung bestimmen, zu welcher die Person im Allgemeinen gehört, und demnach zuvor beachten, welchen Standes, Alters, Temperamentes, sie etwa sei, den Grad ihrer Bildung und Erziehung berücksichtigen, und besonders, welche geistigen und sittlichen Eigenschaften und Neigungen bei ihr vorherrschend geworden. Daneben muß er aber auch stets ihr Verhältniß und ihre Beziehung zu den übrigen Personen des Stückes sich anschaulich machen, deren Charakter zugleich eine sehr genaue Berücksichtigung verdient, um nach allen Diesen die darzustellende Person mit ihren Umgebungen in psychologischen Einklang zu bringen.

Hiernächst hat er gleich bei dem ersten

Erscheinen der Person zwei Dinge zu untersuchen, nämlich für das Eine, in welcher Stimmung sie auftritt, und für das Andere, zu welchem Zwecke, in welcher Absicht. Was das Erstere betrifft, so hat er sich nicht allein im Allgemeinen an ihre gegenwärtige Lage und Beziehung, und daran zu halten, welche Schilderungen etwa bereits von ihr gemacht sind, oder vielleicht späterhin gemacht werden, sondern er muß in einzelnen Fällen sogar ihre früheren Beziehungen, ihre Schicksale, von der Geburt an, verfolgen, um das charakteristische Gemälde gleich von Anbeginn mit dem Stempel der Wahrheit zu versehen. In dieser Rücksicht begreift sich die Behandlung historischer Personen, mit Hilfe hinlänglicher Kenntniß der Geschichte, um Vieles leichter, insofern nicht von dem Dichter selbst der Charakter verändert worden. Was aber den Zweck des Erscheinens der Person anbelangt, so hat der Darsteller zu untersuchen, was durch sie eigentlich anschaulich gemacht werden soll, und warum, aus welchem Grunde, der Dichter sich in dem Augenblicke, ihrer zur Theilnahme an der Handlung bedient. Diese Theilnahme an der Handlung muß er alsdann Schritt vor Schritt verfolgen, und während der Scene sich die Veränderungen verständlich machen, die in ihrem Gemüthe durch äußere oder innere Eindrücke Statt finden, und auf welche

Art diese Eindrücke zur äußeren Anschauung gebracht werden sollen, ob sie, z. B., mit Natürlichkeit wiedergegeben, oder verborgen werden sollen u. Mit diesen Untersuchungen hat er das Bild seiner Einbildungskraft bis zum Schlusse der Scene zu begleiten, und hier genau zu beachten, unter welchen Umständen endlich der Dichter durch die gegebene Situation ihn nöthigt, es für den Augenblick aus seiner Seele verschwinden zu lassen. —

Der Gegenstand seines künstlerischen Bestrebens erscheint nun auf das Neue, und die nämlichen Untersuchungen beginnen von Neuem. Die erste Frage ist wieder, ob die Stimmung der darzustellenden dramatischen Person, noch die frühere ist, oder durch eine Veränderung ihrer Lage darin ein Wechsel Statt gefunden habe; und ist diese genügend gelöst: so verfährt er auf die eben zuvor angegebene Art während der Scene, in Rücksicht der Theilnahme der Person an der Handlung, und so fort bis zum Schlusse des Ganzen. Bieten sich bei diesem Verfahren ihm scheinbare Widersprüche oder wirkliche Inkonsequenzen dar, so löset er jene aus dem natürlichen Zusammenhange der Sache, und diese durch eigene Einsicht, durch eigenes Talent, harmonisch auf.

Bei dieser kritischen Zergliederung der gesammten Darstellung werden ihm alldann leicht die Haupt-

momente der Rolle in die Augen fallen. Es sind diejenigen, wo sich der Charakter in einer Hauptsituation so entschieden ausspricht, daß eine talentvolle Ausführung von unmittelbarer Wirkung seyn muß. Wenn es nungleichwohl seine Pflicht ist, diese Hauptmomente nicht zu vernachlässigen, so muß er dennoch die übrigen Theile der Darstellung nichts destoweniger unberücksichtigt lassen, und das bloße Haschen nach Effekt in den Glanzpunkten der Rolle, welches schon früher gelegentlich verworfen wurde, gänzlich verschmähen; denn er soll ein Ganzes voll Harmonie liefern, das in allen Theilen abgerundet und vollendet ist.

Um diesen Zweck aber desto sicherer zu erreichen, darfer sich bei seinen Untersuchungen weder in Pedanterie, unnütze Spitzfindigkeiten und Kleinigkeiten verlieren, noch seiner Einbildungskraft durch das Haschen nach Künsteleien oder durch den Willen, nach zu äffen, Fesseln anlegen. Leere Spitzfindigkeit schafft nichts Großes, und unerwartet ist es durch sie im Augenblick um die Naturwahrheit geschehen.

Diese, und nur diese allein ist des Künstlers Triumph, und muß sein einziges Streben seyn; Nachahmungssucht und Kleinigkeitskrämerei sind ihre unveröhnlichsten Feinde auf der Bühne. —

Hat sich der Darsteller nun die hinlängliche Bekanntschaft mit der Sache verschafft, so sei dann

sein eifriges Bemühen, die Worte seiner Rolle auf das Sorgfältigste seinem Gedächtnisse einzuprägen. Mit dieser Beschäftigung verbinde er jedoch zugleich eine ununterbrochene Rücksicht auf diejenige Grundsätze, nach welchen er mit sich einig geworden ist, die Art seines Vortrags zu behandeln; denn Zeit und Aufmerksamkeit auf den Gegenstand geben noch Vieles zu berichtigen und zu verbessern. —

Was das Memoriren an und für sich selbst betrifft, so ist in dieser Hinsicht großer Fleiß eine unerlässliche Bedingung für den Schauspieler. Die Unmöglichkeit liegt in der Natur der Sache, ohne Gedächtnistreue, etwas Vollendetes zu leisten. Befangenheit in dieser Beziehung raubt dem Geiste die schöpferische Freiheit, und muß nothwendigerweise zu allerhand Mängeln verleiten, die einer unbedingten Vollendung im Wege sind, und noch überdies den Uebelstand zur Folge haben, daß eine solche störende Unsicherheit dem Zuschauer selbst eine Befangenheit mittheilt, welche seinem Interesse an der Handlung, wie seinem Genuße an der Darstellung, großen Abbruch thut. Eine wohl auswendiggelernte Rolle ist zuweilen sogar bloß durch die Wortsicherheit, mit welcher sie gesprochen wird, im Stande, eine sonst schwache Darstellung des Anfängers wenigstens erträglich zu machen. Dazu kommt noch der Umstand, daß durch Vernachlässigung

daß Gedächtniß mit der Zeit so mangelhaft wird, daß es alle Fähigkeit verliert, nur das Geringste mit Sicherheit aufzufassen; dagegen fortdauernde, verständige Uebung desselben es bis zu einem Grade verstärkt, welcher die wohlthätigste Erleichterung jenes, oft beschwerlichen, Berufsgeschäftes gewährt.

Der Wichtigkeit des Gegenstandes wegen, mögen an dieser Stelle noch folgende Bemerkungen hinzugefügt werden.

Das laute Memoriren hat, besonders, wenn noch keine bedeutende Stufe der Kunstbildung erreicht ist, viele Vorzüge. Es wird dem angehenden Schauspieler dadurch leichter, seine Stimme in bessere Gewalt zu bekommen, er kann auf reine Aussprache und Artikulation mehr Fleiß verwenden, und insbesondere den angemessenen Vortrag sehr schwieriger Stellen um so gewisser vorbereiten. Die Art des Memorirens selbst aber ist sehr mannfaltig, und es lassen sich nicht wohl für jedes Individuum darüber bestimmte Anweisungen geben, indem den Einen diese, den andern jene Weise die, ihm angemessenere und bequemere dünkt, und sich als solche auch sehr bald herausstellt. Drei Dinge mögten allenfalls, zur Erleichterung des Auffassens mit dem Gedächtnisse, empfohlen werden können, und diese sind in der Kürze ungefähr folgende:

Zuerst ist soviel gewiß, daß die Morgenstunden, in welchen der Geist gesammelter und freier ist, dazu die tauglichsten sind, und zweitens, daß es rathamer ist, erst diejenigen Stellen abzufertigen, die einen gewissen Zusammenhang bilden; weil Dieses unstreitig den Ueberblick erleichtert.

Die dritte Erleichterung endlich besteht darin, daß man da, wo die Verbindung gewisser Stellen oder Worte von Seiten des Gedächtnisses merklich erschwert wird, sich kleiner, mnemonischer Hilfsmittel bedient, indem man z. B., beliebige äußere Mittelvorstellungen oder Bilder irgend einer Art mit demselben wieder in Verbindung zu setzen sucht. Da diese Hilfsvorstellungen eine Folge der eigenen Wahl sind, und Vorstellungen an sich leichter, als gegebene Worte, lasten: so ist Dieses von Vortheil, und es dient eine solche äußere, verbindende Hilfsvorstellung dem Gedächtnisse gewissermaßen zu einer Art von mnemonischer Brücke, die in der Folge, und je vertrauter man mit der Sache wird, wieder abgebrochen und weggeworfen werden kann. Hat man übrigens während der Darstellung trotz des, bei dem Memoriren angewandten, Fleißes dennoch die Bemerkung zu machen, Gelegenheit gehabt, daß das Gedächtniß an dieser oder jener Stelle den augenblicklichen Dienst versagte: so ist von großem Nutzen, diese Stellen,

wo möglich, gleichnach beendigter Vorstellung, sich noch einmal recht zu verfnnlichen, und, besonders, wenn keine baldige Wiederholung des Stückes zu erwarten ist, dergleichen Stellen zu bezeichnen, um sie sich bei Gelegenheit immer wieder von Neuem anschaulich zu machen. —

Nachdem nun in allen Theilen das vorbereitende Studium auf angemessene Weise beendigt worden, ist es zur Vollendung der Darstellung nothwendige Pflicht des Künstlers, die Proben mit allem Ernste zu behandeln; denn durch diese lernt er für das Erste seine physischen Kräfte für die Rolle besser prüfen, um sich ihrer mit weiser Oekonomie bei der wirklichen Ausführung zu bedienen, und zweitens das Zuviel und Zuwenig seiner Darstellung richtiger bemessen. Durch ernstes und eifriges Zusammenwirken mit den übrigen Künstlern werden sich ihm dann ferner sowohl die Nothwendigkeit mancher kleinen Abänderungen, als auch feinere und unerwartete Abstufungen des eigenen Vortrags, darbieten. Er halte es daher sogar nicht für unnütze und überflüssigen Eifer, während der Proben alles Dasjenige von seiner Bekleidung zu entfernen, was ihm zu einer freieren Haltung und Bewegung hinderlich seyn könne, lege alle unnütze Dinge aus den Händen, die nicht zur Sache gehören, setze sich aber dagegen in den Besitz der nöthigen Requisiten, deren Gebrauch

bei der Vorstellung sehr leicht, durch eigene oder fremde Schuld, in das Unsichere und Zweckwidrige fallen kann. Vor Allem aber verlasse ihn in keinem Momente, während des Probirens, die nothwendige Aufmerksamkeit auf sich selbst, damit er nicht Mängel und Fehler, (die er vielleicht selbst nicht gewollt hat), sichtbar werden lasse, und sich wohl gar daran gewöhne. Es ist in dieser Rücksicht sehr zu loben, wenn der dramatische Künstler auch außerhalb der Bühne sich weder in Haltung, noch Benehmen vernachlässigt; denn die Sicherheit in Beherrschung seiner Person wird dadurch bei der Darstellung nur um so größer, und kann nie groß genug werden. —

Was endlich den Tag der Vorstellung selbst betrifft, so sei es ihm Pflicht, sich aller unnützen Zerstreungen zu enthalten, damit er auch von dieser Seite Alles vermeide, was seiner künstlerischen Leistung nachtheilig werden könnte. —

Hat nun der Künstler mit redlichem Bestreben Alles zu beherzigen und sich zu eigen zu machen gesucht, was ästhetischer Sinn für die Ausübung seiner schwierigen Kunst ihm zur Pflicht macht, so mag ihn zuletzt der Genius seines Talentès bei der Darstellung selbst unterstützen, um an seiner Hand alsdann das Große, und vielleicht Unübertroffene, zu leisten. —

## E. Bühnenschicklichkeit.

Daß die Regeln der feinen Lebensart und Welt-  
sitte, wie im gemeinen Leben, auch natürlicher Weise  
auf der Bühne beobachtet werden müssen, ist bereits  
an der geeigneten Stelle bemerkt worden. Es gab  
auch in den vorhergehenden Abschnitten der Gelegen-  
heiten mehrere, um einzelne Unschicklichkeiten in  
Haltung, Stellung und Benehmen zu rügen, deren  
Wiederholung es hier um so weniger bedarf, als sie  
größtentheils an und für sich selbst auf den Grund-  
sätzen eines anständigen Benehmens überhaupt beruhen.  
Dahin gehört, z. B., daß auf der Bühne so viel,  
als möglich vermieden werden müsse, die Umstehenden  
zu berühren; ihnen zu nahe zu treten; in die Rede  
zu fallen; den Rücken zu wenden, während sie sprechen;  
sich der Möbel zur Unterstützung zu bedienen, u. dgl. m.  
Eine abermalige Erörterung alles Dessen kann also  
für jetzt als überflüssig betrachtet werden. —

Es giebt aber außerdem eine gewisse Bühnen-  
schicklichkeit, welche theils durch den Ort der  
Darstellung und den Zeitraum, in welchen die  
Handlung zusammengedrängt ist, theils durch die  
beabsichtigte Wirkung auf die Zuschauer bedingt  
wird, und aus diesen Gründen von dem Darsteller  
nicht ungeachtet gelassen werden darf.

Diese also ist es, welche vorzugsweise zum Gegenstande des gegenwärtigen Abschnitts dienen, und bei welcher Gelegenheit Dasjenige noch nachträglich angemerkt werden soll, was unmittelbar dem Bühnenzwecke zuwider ist, und früher keinen schicklichen Platz zur Erörterung fand. —

Was zuerst den Ort der Handlung, die Bühne, betrifft, so ist es natürlich, daß der Darsteller bei seinem Benehmen die schickliche Rücksicht auf den Standpunkt des Zuschauers zu nehmen hat, ja bisweilen, wo es, der Wahrheit unbeschadet, geschehen kann, in einem noch höhern Grade, als auf seine Umgebungen.

Was ferner den kurzen Zeitraum betrifft, in welchen die Handlung nothwendigerweise von dem Dichter zusammengedrängt werden mußte, so ist es nicht minder einleuchtend, daß diesem gemäß, auch der Zeitraum aller derjenigen kleinen, mechanischen Berrichtungen, welche der Darsteller auf der Bühne dem gemeinen Leben nachzubilden hat, modifizirt werde, und mit dem Ganzen in dem gehörigen Einflange stehe. —

Was endlich die, durch dergleichen Modifikationen beabsichtigte, Wirkung betrifft, so liegt es in der Natur der Sache, daß diese ebenfalls durch den Zweck, welchen die Versammlung mit ihrer Anwesenheit vor

der Bühne verbindet, bedingt werde, und mit jenem nicht in Widerspruche stehen dürfe. —

Um die hierhergehörigen Bemerkungen besser zu ordnen und überschaubarer zu machen, mögen sie den Darsteller von seinem ersten Erscheinen auf der Bühne begleiten. —

1) Damit der Handlung in jedem Moment die gehörige Ründung und Lebendigkeit erhalten und unnütze Pausen vermieden werden, ist es, einzelne Fälle abgerechnet, weit besser, vor dem Heraustrreten nicht erst das volle, ausgesprochene Schlagwort abzuwarten, sondern mit dem Schlußworte des Zuletztredenden zu erscheinen. (Dem rhytmischen Zusammenhange in versifizirten Stücken geschieht durch allzu spätes Eintreten und Einfallen ohnedieß noch besonderer Nachtheil.) Daß übrigens die nöthige Rücksicht darauf zu nehmen ist, ob der Eintretende das Gesprochene zugleich auch hören darf, versteht sich von selbst.

2) Unschicklich ist es und gegen alle Sitte, beim Ein- oder Abtreten, sowohl die Thüre zuzuworfen, als sie offen stehen zu lassen. Wo Flügelthüren angebracht sind, (deren man sich eigentllich viel seltener bedienen sollte), ist das Herein- und Hinausschleichen durch die Hälfte der Thüre häßlich. Ueberhaupt ist zu beobachten, daß jederzeit, so viel, als möglich,

die Mitte des Ein- und Ausgangs gewonnen werde; weil es Befangenheit verräth und zugleich unangenehm für das Auge des Zuschauers ist, der Seiteneinfassung der Eingänge allzu nahe ein- oder abzutreten, oder jene wohl gar zu streifen, und dadurch den ganzen hintern Prospekt in Bewegung zu setzen.

3) Die meldenden Pagen, Bedienten 2c. haben sich ihres Auftrags zwar mit der, ihnen zukommenden, gehörigen Schicklichkeit zu entledigen, sich aber dabei nicht zu verneigen.

4) Mit bedecktem Haupte in ein Zimmer zu treten, und jenes alsdann erst zu entblößen, kann nur mit ganz besonderer Rücksicht auf eine bestimmte Charakteristik erlaubt seyn.

5) Hat der dramatische Künstler zu vermeiden, das eigentliche Proscenium zu seinem Standpunkte zu erwählen, indem er dadurch offenbar den, für die Handlung bestimmten, und für dieselbe künstlich eingerichteten, Ort verläßt. (Zu bedauern ist, daß manche Proscenien großer Schauspielhäuser von so bedeutender Tiefe sind, daß durch die Beobachtung dieser natürlichen Vorschrift die Verständlichkeit zuweilen benachtheiligt wird.)

6) Müssen die Personen, welche auf der Bühne anwesend sind, je nach der Größe derselben und den Umständen, zwei, drei, auch vier Schritte von einander

entfernt bleiben, und soviel als möglich den mittleren Raum zwischen den, einander gegenüberstehenden, Kulissen einzunehmen suchen. — Gleich nach dem Heraustreten seine Richtung unmittelbar nach dem Souffleurkasten zu nehmen, und dort Posto zu fassen, ist ebenso häßlich, als überhaupt auf der einen Seite der Bühne unnöthigerweise ganze Scenen zu spielen. Zwei Personen können sich vollends ganz gemächlich in die Breite des Theaters theilen: so, daß eine jede von ihnen die eine Hälfte derselben zu ihrer Disposition behält. — Daher ist der Gebrauch an einigen Bühnen, wo der Souffleur während der Proben nicht an seinem, für die Darstellung bestimmten, Platze, sondern auf der einen Seite der Bühne selbst zu sitzen pflegt, nachtheilig, indem er die Schauspieler verführt, auch Abends sich zuweilen mechanisch nach derselben Seite hinzudrängen. Allermindestens sollte jener, wenn auch auf der Bühne, doch in der Mitte des Proskeniums, dicht vor seinem, am Abend einzunehmenden Platze sitzen.

7) Drei Vierteltheile der Person überhaupt, und des Antlitzes insbesondere, müssen in der Regel dem Publikum zugewandt seyn; weil das Gegentheil leicht die deklamatorische sowohl, als die mimische, Wirkung vermindert. (Das Sprechen nach den Seitenwänden verursacht überdieß, wie bereits früher

bemerkt worden, nicht selten Unverständlichkeit.)

8) Ist hier abermals darauf aufmerksam zu machen, daß Unruhe in der Stellung, ohne Zweck, um so mehr zu vermeiden sei, als sie die Behaglichkeit des Auffassens von Seiten der Zuhörer benachtheiligt.

9) Befinden sich mehr, als zwei, Personen auf der Bühne, so ist der Halbkreis ihre angemessenste Stellung, sowohl in Hinsicht für das Auge des Zuschauers, als auch zur Erleichterung des gegenseitigen Vortrags. — Wenn überhaupt beobachtet wird, daß Derjenige, welcher Etwas von Bedeutung vornehmen soll, ein wenig hervortritt: so wird alles Belästigende für den Mitschauspieler entfernt. Das Stehenbleiben im Hintergrunde oder Sichdahinbegeben, während die redende Person gezwungen ist, den ganzen Körper zu wenden, um ihre Worte nicht an die Bänke und die Zuschauer richten zu müssen, ist eine schon gerügte Rücksichtslosigkeit, die höchstens einem befangenen Anfänger verziehen werden darf. Bei Personen, denen die Ehrerbietung nicht gestattet, sich in gleicher Linie mit dem Redenden zu stellen, ist ein Wink hinreichend, die, für den Vortrag geeignete, Stellung zu gewinnen.

10) Es darf weder Kengstlichkeit in der

Stellung der verschiedenen Personen zu einander, noch in dem Wechsel derselben wahrgenommen werden; jedoch ist alles unnütze Hin- und Herlaufen zu vermeiden. Mit Hilfe des Halbkreises ist Dieses sehr leicht, wenn auch in einiger Entfernung mit und zu einander gesprochen werden soll.

11) Manche Anordnungen des Dichters sind für die Bühne entweder gar nicht praktisch, oder müssen wenigstens, zum Nutzen der theatralischen Wirkung, modifizirt werden. Bescheidene Dichter fühlen sich durch dergleichen Abänderungen nicht verletzt. Schiller gehörte zu diesen. — So z. B. muß, wo es füglich vermieden werden kann, eine Unterredung, besonders, wenn sie lang ist, nicht im Sigen gehalten werden. In der Regel ist es hinreichend, wenn der Stuhl von der einen Seite angeboten, und von der andern verboten wird. Diese Sitte der Höflichkeit gegen Denjenigen, welcher einen Besuch abstattet, wird sehr oft, wenn sie nicht unmittelbar vorgeschrieben ist, vernachlässigt. (Sie darf aber ebensowenig übersehen werden, als der anständige Gruß, den die Anwesenden und Eintretenden sich gegenseitig, der Natur der Sache nach, zu machen haben.) Ist indessen die Nothwendigkeit vorhanden, sich zusammen niederzulassen, so geschehe Dieses wenigstens, sowie das vorangehende Stellen der

Sessel, während des Redens, und so behend, als möglich, um dem Zuschauer jede Langeweile zu ersparen. —

Wie unanständig es ist, die Sessel etwa auf der Erde herumzuschleifen, braucht wohl nicht erst bemerkt zu werden. Ebenso störend ist es aber auch, seine Kräfte überbieten, und mit einer Hand einen schweren Sessel von der Stelle bewegen zu wollen. Junge Schauspieler glauben zuweilen, Dieses müsse aus Schicklichkeit geschehen, verlieren aber darüber die Herrschaft über die ganze, zu machende Bewegung, und nicht selten fährt auch wohl der Sessel ihnen auf diese Weise aus der Hand, und nimmt mit Gepolter seinen Platz auf dem Boden.

12) Was zur Wohlanständigkeit des Ganges an und für sich selbst erforderlich ist, wurde schon an dem geeigneten Orte früher entwickelt. — Es muß aber außerdem auch noch Alles von der Bekleidung entfernt werden, das einen zufällig nachtheiligen Einfluß auf jenen haben könnte. Dahin gehören: das Knarren der Fußbekleidung, die Nägel und Eisen unter den Fersen, und Alles, was sonst den Gang erschweren könnte. Das rasselnde Nachschleifen der Säbel auf dem Fußboden ist ebenfalls eine störende Unanständigkeit.

13) Unschicklich ist es, an Personen quere

vorüberzugehen, denen man, aus welchem Grunde es sei, Achtung schuldig ist. Allezeit hat es für das Auge des Publikums etwas Störendes und Unangenehmes. Darum muß man bedacht sein, Dieses, so viel, als nur immer möglich, auf der Bühne zu vermeiden, und nur die wenigen Fälle davon ausnehmen, wo es geradezu geziert, unnatürlich und der Natur der Sache zuwider, erscheinen würde. Selbst in diesen Fällen aber wird bei den meisten Gelegenheiten wenigstens ein flüchtiger Blick der Entschuldigung, auf die betreffenden Personen gerichtet, alsdann das Angemessenste seyn.

14) Die Bühnenschicklichkeit verlangt ferner, daß Derjenige, welcher sich an einer bestimmten Seite der Bühne auf ein Knie niederzulassen hat, dasjenige dazu wählet, welches der zuschauenden Versammlung zunächst sich befindet. Der Reihn desselben Fußes muß alsdann so viel, als möglich den Boden zu berühren suchen, und das andere Bein ein wenig gestreckt werden, damit nicht die Ferse desselben an das, auf dem Boden liegende, Knie gerathe. Ferner muß Derjenige, welcher mit seinem ganzen Körper zu Boden fällt, oder in liegender Stellung überhaupt sich befindet, des Anstandes wegen, nicht unmittelbar den untern Theil der Ferse und des ganzen Fußes dem Anblick des Publikums preisgeben.

15) Lächerlich ist es, wenn aus Zerstreung oder Nachlässigkeit die, auf der Bühne anwesenden, Personen für den Augenblick gar keine Notiz durch Blick oder Geberde von Denjenigen nehmen, welche eintreten. Noch viel greller fällt dieser Mißstand auf, wenn sogar von einem der Anwesenden die übrigen auf ein solches Eintreten mit deutlichen Worten aufmerksam gemacht werden.

16) Es giebt manche mechanische Verrichtungen, die im gemeinen Leben einer längeren Frist bedürfen, als es auf der Bühne, mit Rücksicht auf den Gesamtzeitraum der ganzen Handlung, und in Verhältniß zu demselben, geschehen kann. Hierher gehört z. B. das Lesen und Schreiben von Briefen, Dokumenten 2c. In solchen Fällen muß die Frist dazu die angemessene Modifikation erhalten, ohne dabei jedoch in den entgegengesetzten, und nicht ungewöhnlichen, Fehler einer allzu übertriebenen Eilsfertigkeit zu verfallen. Beide Extreme, das des zu langen Verweilens bei dergleichen Verrichtungen, und das einer zu wider natürlichen Geschwindigkeit, sind der Wirkung schädlich, indem jenes Langeweile macht, und dieses sehr leicht Lachen erregt. — Das Lesen selbst muß überdies, (von dem nöthigen, mimischen Ausdruck während desselben abgesehen), mit Anstand geschehen, d. h., nicht mit gebeugtem Oberkörper, oder wohl

gar das Papier an die Lampen haltend. (Der letztere Mißgriff gewinnt noch an Lächerlichkeit, während etwa der Mond scheint.) Ebenso muß das Siegeln und Schreiben in anständiger Haltung, und das Eröffnen nicht mit der ganzen Hand, und (wo es die Charakteristik nicht erfordert) auch nicht mit Gewalt, sondern mit einem oder zwei Fingern geschehen. Zugleich muß bei dem Hervorsuchen von Papieren die nöthige Vorbereitung darauf zuvor Statt gefunden haben, damit es mit Behendigkeit und Gewandtheit geschehe. — Das Zerknittern und Zubodenwerfen von Briefen und Dokumenten ist nur in den seltensten Fällen statthaft. —

Es giebt noch viele kleine Beobachtungen einer anständigen Haltung beim Essen, Trinken, bei der verbindlichen Art, mit welcher die Hand geküßt werden muß, bei der Weise, Etwas zu nehmen, zu ergreifen, zu holen *zc.*, welche alle aufzuzählen, nicht wohl möglich ist, in dem die feine Lebensart in ihrem ganzen Umfange, wie im gemeinen Leben, auch auf der Bühne ihren Platz findet, und von jedem Künstler von Bildung gefordert und vorausgesetzt werden darf.

17) Unanständig ist es und höchst nachtheilig für die Täuschung, wenn Schauspieler sich so weit vergessen, während der Handlung in die Kulisse zu reden oder auch nur zu deuten, auf merkbare Weise da oder

dorthin Stille zu gebieten; oder, was ebenso tadelnswerth ist, über, nicht zur Handlung gehörige, Dinge zu lachen; unbesorgt um dieselbe, mit dem Nachbar Gespräche zu führen; wohl gar auf kleine, vorgefallene Mängel oder Fehler, durch Wort oder Geberde, die Versammlung aufmerksam zu machen, und jene erst recht dadurch hervorzuheben. So störend Mängel der Umgebungen auch auf die eigene Darstellung wirken können, so bleibt es doch die ununterbrochene Pflicht des dramatischen Künstlers, jede individuelle Regung, von welcher Art sie auch sei, auf der Bühne zu unterdrücken. Sein ganzes Interesse muß der Individualisirung seines darzustellenden Charakters und der Handlung selbst gewidmet seyn; er muß daher auch alle seine Kräfte dazu anwenden, kleine Mängel, welche die Harmonie des Ganzen zu stören drohen, nach Möglichkeit unschädlich zu machen, und den Einklang wiederherzustellen.

18) Es geschieht häufig, daß Dinge auf der Bühne in Gegenwart von Domestiken, Wachen &c., die oft noch dazu in großer Nähe sich befinden, verhandelt werden, obgleich diese von denselben weder wissen, noch, Anstandes halber, sie hören dürfen. Auch hierauf ist die geeignete Rücksicht zu nehmen.

19) In Situationen, wobei jemand überrascht wird, so, daß er sich entweder zu verbergen oder

heimlich zu entfernen gezwungen ist, bleiben oft, aus Zerstreung oder Nachlässigkeit, Gegenstände aus seiner Bekleidung, z. B., der Hut u., oder andere, ihm zugehörige, Dinge auf der Bühne liegen. Wie störend Dieses wirkt, und welchen nachtheiligen Einfluß es auf die Täuschung späterhin hat, braucht wohl nicht näher angedeutet zu werden.

20) Der Schauspieler hat vor dem Abgehen diejenige Stellung mit Gewandtheit vorzubereiten, welcher er bedarf, um weder dem Zuhörer von der Wirkung der schließenden Rede etwas zu entziehen, noch sich überhaupt mit Ungeschicklichkeit von der Bühne zu entfernen. Bei den meisten leidenschaftlichen Stellen schadet es, wenn der Ausdruck derselben, durch all zu frühes Umwenden, gewissermaßen zur Hälfte mit auf die Reise genommen wird. In solchen Fällen thut der Künstler wohl, das volle Charakterbild, bevor er sich entfernt, nur auf die Dauer eines Augenblicks, mit seiner ganzen Person dem Auge des Zuschauers zu gewähren.

21) Da dem Publikum Alles, und zwar in den kleinsten Theilen, nach Kräften deutlich und anschaulich zu machen ist, so gehört endlich noch folgendes Uebersehen zu den störenden Kleinigkeiten. — Wenn nämlich mehrere Personen die Bühne verlassen, um sich gemeinsam an einen bestimmten Ort zu begeben, so ist es

von Nachtheil für die Lükschung, wenn sie in den Ausgängen des Prospekts sich trennen, und der Eine rechts, der Andere links seinen Weg nimmt, noch ehe die Thüre geschlossen ist; ein Mißstand, welchen die Abfertigung einer gespielten Scene nicht entschuldigt. —

### F. Art, sich zu kleiden.

So mächtigen Einfluß auf der einen Seite Kostüm und Larve auf die Individualisirung des darzustellenden Charakters haben, so Vieles tragen sie auf der andern bei, die eigene Einbildungskraft des Darstellers für die Ausführung zu leiten und zu erhöhen. Jene beiden Gegenstände verdienen also Sorgfalt und Beachtung. Es kann an diesem Orte nicht von der unmittelbaren Bestimmung des Kostüms aller Völker und Zeitalter die Rede seyn. Die nöthige, antiquarische Vorkenntniß und die Bekanntschaft mit den Sitten und Gebräuchen neuerer Nationen müssen hierbei vorausgesetzt werden; und wo diese beiden nicht hinreichend vorhanden sind, ergänzen sehr vorzügliche und erschöpfende Werke, in deren Besitze, mehr oder weniger, eine jede Theaterdirektion zu seyn pflegt, den Mangel einer so ausgebreiteten Kenntniß. So viel werde nur in dieser Rücksicht hinzugefügt, daß allzugroße Pedanterie in Nachahmung der unendlichen Modifikationen, welche

von Zeit zu Zeit fast bei allen Nationalkostümen Statt gefunden, unzweckmäßig ist, und zum Wesen der Sache nichts beiträgt. Denn einerseits ist es unmöglich, trotz aller Sorgfalt und Vorsicht, dennoch in allen Einzelheiten die Kleinigkeiten zu berichtigen, und andererseits ist auch Vieles, was der Mode und der Veränderung des Geschmacks unterworfen ist, für den Anblick auf der Bühne, durch die damit unmittelbar verbundene, störende Wirkung, nicht immer geeignet. Es ist daher in den meisten Fällen hinreichend, bei den allgemeineren Unterscheidungszeichen der Völker, ihrer Stände und des Zeitalters es bewenden zu lassen.

Nach diesen Voraussetzungen mögen daher hier nur die einzelnen **G r u n d s ä t z e** näher entwickelt werden, welche der Darsteller in Rücksicht des Kostüms und der Farbe zu beobachten hat, um auch in diesem Bezuge das Seinige zur Individualisirung des darzustellenden Charakters beizutragen.

Zu den **Hauptgrundsätzen**, welche bei der Art, sich zu kleiden, zu befolgen sind, gehören:

- 1) daß diese der darzustellenden Person in allen Theilen vollkommen angemessen sei, in keinem Widerspruche mit ihr stehe, und nicht zu viel, nicht zu wenig enthalte;
- 2) daß sie reinlich und sorgfältig sei;

- 3) daß sie dem Auge wohlthue, oder mindestens es nicht beleidige;
- 4) daß das Kostüm das Gefühl der Sittlichkeit nicht verlege.

Was den ersten Punkt betrifft, so ist es, leider! eine Erfahrung, die auf allen Bühnen gemacht werden kann, daß Eitelkeit, Mangel an Kunstsinne und Geschmack in dieser Rücksicht Vieles verderben. Auf der einen Seite verleitet die Sucht, sich zu putzen, oder jünger zu scheinen, als es der Rolle angemessen ist, (wenigstens, als es die größere Wirkung derselben, dem Zwecke des Dichters gemäß, nothwendig erfordert), beide Geschlechter zu Dingen, die eben so albern an sich, als unpassend für das Ganze sind. Weder Stand, Grad der Kultur, Alter, noch Jahreszeit u. c., wird in Erwägung gezogen, und, unter dem lächerlichen Vorwande, zu idealisiren, alle Natürlichkeit begraben. Auf der andern Seite werden sowohl aus Haupt- als aus Nebenrollen schon durch das Kostüm Karrikaturen geschaffen, die ganz und gar nicht in dem Begriffe liegen, den der Dichter sich selbst von der Rolle und ihrer Beziehung gemacht hat, und die nur zu oft die Aufmerksamkeit des Zuschauers misleiten. So z. B., sind, in Bezug auf das zuerst Erwähnte, die vielen Bänder, Quasten und Schleifen, die Mischung von allen erdenklichen Farben,

das Tänzerartige der Bekleidung, die übertriebene galante Toilette der Bauern, Bäuerinnen und Josen, der Mangel an Solidität und Anspruchlosigkeit im Anzuge der Mütter, der Mißbrauch des Federschmuckes auf den Helmen 2c., lauter Mißgriffe, die schon oft getadelt worden, aber dessen ungeachtet, nicht unterlassen werden. Man kann durch einfache und geschmackvolle Kleidung, das Auge, wie es es sich auch gebührt, dennoch befriedigen, ohne durch lächerliche Raffinerie der Charakteristik zu schaden, und dem verständigen Zuschauer die Täuschung zu erschweren, oder überhaupt in das Abgeschmackte zu fallen, und den Spott der Vernünftigen zu verdienen.

Was die Charakterrollen betrifft, so ist bei diesen Stoff und Farbe der Bekleidung von ganz besonderer Bedeutung. In beiden muß eine verständige Wahl herrschen, sowohl, was das Kostüm im Allgemeinen, als auch seine speziellen Verzierungen betrifft, und nächst Diesem muß die ganze äußere Form auch der Sache entsprechen. Auf solche Art individualisirt die Bekleidung sehr bestimmt, und auf der Stelle, einen darzustellenden Charakter; weil Denk- und Sinnesweise der Menschen entweder durch Gewohnheit, oder absichtlich, zu Erreichung eines bestimmten Zweckes, auch in den äußeren Formen sich auszusprechen pflegen. Der Melancholie entspricht es, z. B., nicht, wie dem

heiteren Gemüth, helle Farben zu wählen; dagegen wird der Hochmuth, durch Stoff und Farbe, vor Allen hervorstechen, und seine Ansprüche geltend zu machen, sich bemühen; der Geizige jedoch Alles aus seinem Anzuge entfernen, das kostspielig oder nicht dauerhaft ist, sein Gewand, der Mode wegen, nicht ändern &c. —

Eine andere, von dem darstellenden Künstler zu erfüllende, Hauptbedingung in der Art, sich zu kleiden, besteht in der, dabei zu beobachtenden, Reinlichkeit und Sorgfalt.

In Bezug auf die Reinlichkeit des Anzuges ist zu bemerken, daß da, wo das Gegentheil davon angedeutet werden soll, Dieß mit Vorsicht geschehe, damit das Auge nicht beleidigt und Ekel hervorgebracht werde. Wenn es gleich der Fälle genug giebt, wo es Pflicht ist, das getragene Kleid dem neuen vorzuziehen, und nur Eitelkeit oder Unverstand hierin eine Aenderung treffen, so ist aus diesem Grunde noch keinesweges nöthig, daß das getragene Kleid darum gerade an Unreinlichkeit erinnern müsse. — Spuren von Nachlässigkeit im Anzuge dürfen nirgend angetroffen werden, als nur da, wo sie unmittelbar zur Charakteristik gehören. — Ein großer Uebelstand auf den meisten Bühnen ist der Mangel an Uebereinstimmung der äußeren Form der Bekleidung in einem und demselben Stücke, und daher die Sitte der Franzosen zu

loben, welche das Kostüm des Zeitalters, für welches ein Stück geschrieben ist, und wohin es gehört, in allen Theilen nicht übersehen, und darin eine einmal angenommene und feststehende Bühnenschicklichkeit beobachten. Auf den deutschen Theatern sieht man sehr häufig die junge Welt nach der neuesten Mode gekleidet, und die älteren Personen davon sehr wunderlich abstechen. Wenn nun der Gang der Ideen, die ganze Anlage und die Beziehungen des Stückes, sammt den darin vorkommenden Tagesbegebenheiten eines ganz anderen Zeitalters, mit dem modernen Anzuge der heutigen Welt im Widerspruche stehen, und der letztere dieserhalb auch nothwendigerweise der ganzen Wirkung der Darstellung schädlich werden muß: so entsteht bei dem gegenwärtigen Gange, zu modernisiren, für die älteren Fächer eine eigene Verlegenheit, weil sie nicht wohl im Stande sind, Alles zusammen in den gehörigen Einklang zu bringen. — Außer den, für die Befriedigung des Auges bisher gemachten allgemeinen Bemerkungen, verdient noch die besondere Bestimmung hinzugefügt zu werden, daß es dem Auge nicht wohlthut, wenn die meisten Personen eines Stückes eine und dieselbe Farbe tragen, oder die Wahl der Farben, in Verbindung mit der Grundfarbe der Dekorazion, einen übeln Eindruck machen, und daß eine wohlgewählte und sorgfältige Fußbekleidung zur Eleganz des

Anzuges ganz vorzüglich, und namentlich beim weiblichen Geschlechte, beiträgt. —

Daß die Sittlichkeit ebensowenig durch das Kostüm, als durch die Darstellung, verletzt werden darf, ist endlich eine Pflicht, welche Moralität und Anstand zugleich dem darstellenden Künstler auflegen. —

So wie nun das eigentliche Kostüm eine bestimmte, dramatische Person gleich bei ihrem ersten Erscheinen zu individualisiren vermag, ebenso nothwendig ist es auch, auf die Gesichtslarve und das Haar die angemessene Sorgfalt zu verwenden, um die Charakterisirung zu vollenden.

Es ist schon bei einer andern Gelegenheit die Bemerkung gemacht worden, daß für die Bühne längliche Gesichtsforn und markirte Züge im Allgemeinen die vortheilhaftesten sind, und daß sich auch mit Hilfe künstlicher Mittel dem charakteristischen Ausdruck des Antlitzes, wo es nöthig ist, nachhelfen läßt. In dieser Rücksicht muß nur dabei zu nichts Widrigem und Allzugroßem seine Zuflucht genommen werden. Schon das bloße Zuviel ist, wie überall, so auch bei der Gesichtsmalerei, nicht am Platze. Ein Paar Pinselstriche sind oft hinreichend, um den Mangel zu ergänzen. \*) Die

---

\*) Es ist, z. B., weder nöthig, noch überall angemessen, das Alter durch Siechheit des Antlitzes, und eine

Behandlung der Gesichtslarve für jedes einzelne Individuum, ist übrigens mehr eine Sache der Erfahrung, und wird auch leicht durch die letztere, und mit Hilfe guten Rathes von Seiten Sachverständiger, nach und nach erlernt. —

Eine nicht geringere Sorgfalt, als auf diesen Gegenstand, ist endlich auch auf das Haar zu verwenden, indem theils die Farbe desselben, theils die Art und Weise, wie es geordnet wird, sehr vielen Einfluß auf eine angemessene Charakterisirung hat. —

Dieses wäre ungefähr das Wichtigste, was, in Hinsicht auf die Art, sich zu kleiden, im Allgemeinen hier zu bemerken war, und es bleibt nur noch zum Schlusse des Ganzen übrig, einige Worte über die Nothwendigkeit hinzuzufügen, das Umkleiden, so schnell, als möglich, zu bewerkstelligen; ein um so dringenderes Erforderniß, als ohnehin durch das häufige Wechseln der Dekorazionen die Handlung des Stückes unterbrochen und in ihrem raschen Fortgange gehemmt wird. —

Nichts erschlaßt die Theilnahme der Zuhörer mehr, als unverhältnißmäßige Pausen zwischen den verschie-

---

Wasse von Runzeln anzudeuten, sowie ein Aufhängeschild der Bosheit durch Entstellung des Gesichts sehr oft als fehlerhaft erscheinen muß.

denen Abtheilungen eines Stückes. Bei jeder Gattung dramatischer Dichtung, ohne Ausnahme, sind diese von großem Nachtheile für den Gesamteindruck, und dadurch zugleich unvermeidlich für die einzelne Rolle selbst. Am Allermeisten jedoch schaden sie dem Lustspiele, bei welchem der Gang der Handlung rasch vorwärts schreitet, und dem Zuhörer keine Zeit gelassen werden soll, um sich erst wieder zu sammeln, und das Gesehene für den Augenblick in besondere Ueberlegung zu ziehen. Die Franzosen haben in der Geschwindigkeit des Umkleidens vorzugsweise eine große Gewandtheit, und es wäre zu wünschen, daß auf allen deutschen Bühnen ein Gleiches Statt fände, welches auch nicht zu den Unmöglichkeiten gehörte, wenn nur Alles vorher gehörig bedacht, vorbereitet und geordnet würde, und es endlich für dieses Geschäft nicht an den nothwendigen Gehilfen fehlte. —

Mit diesem Abschnitte möge nunmehr die Theorie der Schauspielkunst als beendigt angesehen werden, und das angefügte Schlußwort zu einer dringenden Warnung aller Derjenigen dienen, welche dem leidenschaftlichen Triebe für die Bühne folgen, ohne sowohl die eigene, hinlängliche Befähigung dazu, als alle diejenigen drückenden Verhältnisse, welche mit dem Bühnenberufe unvermeidlich verbunden sind, in gehörige Erwägung zu ziehen. Denn mit tiefer Reue werden

sie nur zu spät einen Schritt beklagen, welcher so Vielen schon zum Verderben gereichte.

---

## Schl u ß w o r t.

---

Es ist sehr beklagenswerth, daß weder Vorstellungen, noch Ermahnungen, die einmal entstandene, leidenschaftliche Neigung, der Bühne sich zu widmen, zu unterdrücken vermögen. Eitelkeit, Unbekanntschaft mit den Bühnenverhältnissen, Leichtsinn, Mangel an wirklichem Fleiße, thörichter Freiheitswahn, und endlich einige Beispiele des Gelingens auf dieser schwierigen Laufbahn, treiben die unbedachtsame Jugend unwiderstehlich zu der Wahl eines Wirkungskreises fort, der nur zu oft von den traurigsten Folgen für sie ist, indem er sie ihrem wahren Berufe entzieht, und am Abend des Lebens dem Elende preisgibt. — Gewöhnlich wird Sinn und Liebe für diese Gattung künstlicher Produktionen, und ein gewisses, richtiges Gefühl für hinreichendes Talent gehalten, und das Uebrige auf leichte Weise, durch Übung und allenfalls durch Unterricht, zu ergänzen geglaubt. Es wird dabei aber nicht bedacht, ob auch in der That alle die unzähligen Erfordernisse vorhanden sind, um

mit einiger Sicherheit sich einen glücklichen Erfolg versprechen zu können; es wird nicht bedacht, daß das richtigste Gefühl, die schärfste Beurtheilungskraft, und selbst die gediegenste, wissenschaftliche Ausbildung, noch bei Weitem nicht hinreichend sind, das Gedachte und Empfundene auch ansprechend wiederzugeben. Das Anschauen berühmter Künstler und ihrer Produktionen vermehrt den irrigen Wahn. Je vortrefflicher und mit je größerer Naturwahrheit eine Rolle dargestellt ward, um so größer erscheint die Wahrscheinlichkeit, wohl gar die Gewißheit, das Gleiche zu schaffen. (In dieser Täuschung liegt besonders der Grund, warum fast alle Anfänger sogleich nach den schwierigsten Rollen haschen, wenn diese an und für sich selbst ihnen nur glänzend genug erscheinen; obgleich es einleuchtet, daß der Anfänger bei der Wahl seiner ersten Rollen sehr vorsichtig zu Werke gehen, dem Rathe sachverständiger Kunstfreunde folgen müsse, und seine Kräfte nicht gleich überschätzen dürfe.) Die körperlichen Anlagen betreffend, so werden die Mängel der Figur und des Organs entweder ganz übersehen, oder doch nicht für bedeutend genug gehalten, indem man sie zu verbergen, und das letztere durch Übung zu verbessern hofft. Gar häufig wird auch schon in sehr früher Jugend der Wunsch, der Bühne einst zu folgen, und zwar so entschieden geäußert und gebilligt, daß

nicht einmal die Zeit abgewartet wird, in welcher sich ungefähr bestimmen ließe, ob auch nur die körperlichen Anlagen überhaupt sich für diesen Beruf in der Folge hinreichend entwickeln mögten. Mit jenem thörichten Gange verbindet sich alsdann auch sogleich eine Scheu vor ernster Arbeit und trockener Beschäftigung. Dem jungen Mädchen erscheint die häusliche Bestimmung des Weibes lästig, und ihrer beklagenswerthen Eitelkeit schmeichelt die Hoffnung auf die häufige Gelegenheit, sogar von Berufswegen sich nach Belieben schmücken zu können. Der Knabe findet ein gründliches Studium der Schulwissenschaften langweilig, wohlgar überflüssig, wähnt sich schon im voraus als großen Künstler zu sehen, und thut es in allem Uebrigen den Erwachsenen gleich, nur nicht in der Anwendung seiner Kräfte zu einer reellen Beschäftigung. Eltern und Angehörige, gewöhnlich ganz unbekannt mit der wahren Beschaffenheit der Bühnenverhältnisse, oder doch wenigstens im Irrthume darüber, sehen mit Rücksicht dem Unwesen zu, und bedenken nicht, daß die, ihnen anvertraute, Jugend, wenn sich der erträumte Beruf nicht als solcher bewährt, in der Folge für jeden andern Wirkungskreis ganz, oder mindestens zum Theile, verloren ist. Eitelkeit von beiden Seiten vollendet alsdann die Täuschung über das vorhandene Talent, und der sehr häufige, aber in

Rücksicht auf die Zukunft, sehr irrige Gedanke an größere, merkantilische Vortheile, als in anderen Wirkungskreisen, läßt endlich vollends keinem Zweifel über die Verständigkeit der Wahl der theatralischen Laufbahn mehr Raum.

Wenn sich nun aber auch in der That ausgezeichnete Anlagen für die Bühne verrathen, so gehört dessen ungeachtet der Schritt, sich der dramatischen Kunst zu widmen, wegen der, mit ihrer Ausübung unvermeidlich verbundenen, Verhältnisse, zu den gewagtesten, welche nur irgend bei der Wahl eines Berufs gethan werden können. Denn obgleich das ausgezeichnete Talent sich allerdings, auch unter ungünstigen Verhältnissen, mit der Zeit bemerklich machen und Aufmerksamkeit erregen wird: so ist der Jubegriff aller vortrefflichen Anlagen für die Bühne deannoch nicht hinreichend, einen dauernd glücklichen Erfolg zu sichern, wenn neben denselben nicht auch zu gleicher Zeit, sowohl der individuelle Charakter im Ganzen, als einzelne sittliche Eigenschaften überhaupt, mit den, von diesem Wirkungskreise unzertrennlichen, Verhältnissen in Einklang zu bringen sind. Gesinnungen, Art und Weise des Benehmens, die jenen unvermeidlichen Verhältnissen widerstreben, können dem größten Talente in der Folge zum tiefsten Verderben gereichen, nachdem es seiner eingebildeten Freiheit, auf dem ihm

einzig möglichen Wege des steten Wanderns von einer Bühne zur andern, bis zu den Jahren, wo eine feste Heimath, ein ruhiger Blick in die Zukunft, zum Bedürfnisse geworden sind, Lust gemacht hat. Daß jene eingebildete Freiheit des dramatischen Künstlers in der That in nichts Anderem bestehe, als in einer, so lange es thunlich ist, willkürlichen Vertauschung der Bühnen, wird bei hinreichender Untersuchung der Sache sehr einleuchtend. Denn es mögte schwerlich, mit Ausnahme sehr weniger Verhältnisse, einen Stand geben, der minder unabhängig, mehr gebunden, und der Willkühr von allen Seiten in höherem Grade unterworfen ist, als der des Schauspielers. Für das Erste hängt der Künstler von seiner eigenen, sowohl körperlichen, als geistigen, Disposition ab, die bei andern Geschäften, sie mögen in Verstandes- oder in mechanischen Arbeiten bestehen, nicht so störend wirkt, als bei diesem. Auch vor den meisten der übrigen Künste hat die seinige den Nachtheil, daß das Gelingen an den Moment gefesselt ist, der ihm durch die Zeit, in welchem die Ausübung seines Berufs ihm vorgeschrieben ist, aufgelegt wird. Für das Andere hängt er von einer zahllosen Menge äußerer Zufälle ab, indem er dem Wechsel und der Verschiedenheit des Geschmacks, einer oft ungerechten Zurücksetzung, den Launen, überspannten Forderungen und Vorurtheilen aller Art, der Sucht

zu kritisiren, sogar im Augenblicke der Ekstase, dem mehr oder weniger regelmäßigen Zusammenwirken seiner Umgebungen, und endlich manchen drückenden Verhältnissen zu den Bühnenvorständen selbst, unterworfen ist. Denn in der Natur dieser Dienstverhältnisse liegt, daß sie durch Willkühr erschwert werden und zu den traurigsten Resultaten führen können. Schon der einzige Umstand, daß die, mit der obern Leitung einer Bühne beschäftigten, Personen die gesetzgebende, richterliche und exekutive Gewalt zugleich besitzen, daß sie oft in derselben Angelegenheit Partei und Richter sind, läßt für die Behaglichkeit des Dienstverhältnisses mehr von dem Charakter und den Gesinnungen jener Personen, als von der Form des Verhältnisses selbst erwarten. Hierzu kommt auch noch, daß die Bühnenleitung einem zufälligen Wechsel der damit beauftragten Personen unterworfen ist, und auch von dieser Seite das Verhältniß manches Unangenehme darbietet. Soll nun die eingebilddete Freiheit dadurch hergestellt werden, indem sich der dramatische Künstler allen belästigenden, äußeren Einwirkungen, sie seien, von welcher Art sie wollen, entzieht, indem er neue Verbindungen anknüpft: so ist der Schritt immer gewagt; denn überall trifft er, bald in dieser, bald in jener Beziehung, auf Widerwärtigkeiten, und ist oft in dem Falle, die klare Ueberzeugung zu gewin-

nen, nur die Charybdis mit der Scylla vertauscht zu haben. — Zu allem Diefen gefellt ſich noch außerdem in der Regel eine gewiſſe Unheimlichkeit in den bürgerlichen Verhältniſſen. Die Mäzenatenmilde; das Streben nach feiner Geſellſchaft, um ſich entweder bloß durch ſeine Talente die Zeit verkürzen zu laſſen, oder höchſtens einen freieren Spielraum für die Befriedigung eigener Lieblingsunterhaltung zu haben; das bißweilige Andrängen an ſeine Perſon von Leuten, die er entweder nicht achten kann, oder gar verachten muß, ſind für den verſtändigen und fühlenden Künſtler Dinge, welche ihm ebenſowenig Lebensgenuß gewähren, als die Demüthigungen, welche er zuweilen durch den konventionellen Unverſtand erfährt. Gelingt ihm auch hier und da ein innigeres Anſchließen achtungswerther Perſonen, ſo hat auch Dieſes gewöhnlich ſeine Gränze, und es kann den Leuten nicht einmal recht verdacht werden, weil die größere Anzahl der Schauſpieler dieſen Stand im Allgemeinen den übrigen auf gewiſſe Weiſe entfremdet hat, und entfremdet erhält. Für dieſes Alles iſt häusliches Glück in ſeinem ganzen Umfange auch nur ſelten zu entſchädigen im Stande, beſonders, wenn beide Theile den nämlichen Wirkungskreis, und alſo doppelte Sorgen, doppelte Widerwärtigkeiten zu ertragen haben; oder wenn, wie es gewöhnlich geſchieht, die Bühnenehnen im Kaufe der

Leidenschaft geschlossen werden. Der Lebens- und theatralische Verkehr mit den eigenen Kunstgenossen bietet, wenige Ausnahmen abgerechnet, ebenfalls nicht viel Erfreuliches dar; denn Eitelkeit und Selbsterhaltungstrieb regen in dem dramatischen Wirkungskreise; leider! gewöhnlich alle kleinlichen Leidenschaften in einem so hohen Grade auf, daß nur sehr gediegene, sittliche Eigenschaften und eine entschiedene Charakterfestigkeit dem Strome zu widerstehen vermögen. —

Das Allerschlimmste und Bedenklichste des ganzen Wirkungskreises liegt aber endlich in dem ungewissen Blicke in die Zukunft. Wie gering ist die Sicherheit, mit der der Bühnenkünstler in der Blüthe der Jahre auf ein sorgenfreies Alter zählen darf, und wie viele günstige Umstände gehören dazu, Dieses wirklich zu erreichen. Und hat er die Aussicht auf ein solches wirklich erreicht, wie Vieles hängt alsdann von seinem eigenen Benehmen und seinem Charakter ab, um diese Aussicht nicht selbst zu zerstören; denn nichts in der Welt ist leichter aufgelöst, als ein Theaterkontrakt, wenn es nur Einem der beiden Kontrahirenden recht Ernst damit ist. Gewöhnlich trägt freilich der Uebermuth und die Unstatthaftigkeit unangemessener Ansprüche, von Seiten der Schauspieler, hier die Schuld; zuweilen liegt aber auch der Grund in

einem Wechsel der, mit der Leitung der Bühne beauftragten, Personen und den Gesinnungen Derjenigen, welche dieselbe für den Augenblick übernehmen. Unglaublich ist daher, wenn alle diese Umstände gehörig erwogen werden, der Leichtsinn, oder vielmehr der Wahnsinn, mit welchem oft nicht allein in der Wahl dieses Berufes, sondern auch in der thörichten Art, sich in diesen Dienstverhältnissen zu benehmen, zu Werke gegangen wird. Es ist daher aus allen diesen Gründen sehr erklärlich, warum sich die Anzahl Derjenigen, welche der vermeinte Beruf zur Bühne an den Bettelstab gebracht hat, mit jedem Monate mehrt. —

Der Verfasser schließt mit Bedauern die Aufzeichnung dieser Betrachtungen, von welcher er fast mit Gewißheit die Ueberzeugung hegt, daß sie vergeblich geschah; weil selten die Vernunft, sondern gewöhnlich nur die bitterste Erfahrung deutliche Begriffe verschafft. —

---

Empfehlungswerthe

## Empfehlungswerthe Bücher.

---

**Friedrich Bettinger,**

Prof. an der Königl. Studienanstalt zu Speyer.

# Vollständiges Lehrbuch

der

französischen Sprache

für

Studienanstalten und zum Privatgebrauch.

---

Zweite, mit einem Inhaltsregister nach Kapiteln und Paragraphen vermehrte Ausgabe.

31 eingedruckte Bogen in größtem Octavformat auf schönes weißes Druckvelinpapier.

Kadenpreis 1 fl. 48 kr. rhein. oder 1 Rthlr. sächs.

empfehlen wir bei dieser Gelegenheit zum Theil mit den Ausdrücken des hier folgenden Urtheiles von einem geachteten öffentlichen Blatte.

„So bedeutend die Fortschritte waren, welche Mozin, Hitzel und Andere seit etwa 30 Jahren in Bearbeitung der französischen Sprachlehre gemacht, so wurden doch gar manche Unvollkommenheiten von Kennern gerügt, von Lehrern und Lernenden empfunden.“

Herr Bettinger, bekannt durch seine genaue Kenntniß der französischen Sprache, durch seine vortreffliche Methode und

und die Klarheit seiner Mittheilung, erregte keine geringe Erwartung auf das von ihm mit Kille, anspruchlosem Fleiß ausgearbeitete Lehrbuch, und Kenner werden ihm einstimmig ein ausgezeichnetes Verdienst zuzuerkennen. Wir haben das Lehrbuch des Herrn *Bettinger* mit jenen des Herrn *Wozin* und des Herrn *Pirzel* verglichen, und müssen ihm nicht nur den entschiedensten Vorzug in Absicht auf größere Reichhaltigkeit, klare und lichtvolle Darstellung, sinnreiche Methode und zweckmäßigere Anordnung des ganzen Buchs beimessen, sondern wir fanden auch bedeutende Vorzüge im Besondern und Einzelnen. Beinahe alle Lehren sind neu und eigenthümlich behandelt; eine gänzliche Umbildung haben z. B. erfahren die Lehre von der Aussprache und den Accenten, von der Mehrzahl der zusammengesetzten Verbwörter, von der Uebereinstimmung des Subjects und Prädicats, vom Regime der Verbwörter, von den unregelmäßigen Zeitwörtern, die durch einfache Regeln sehr viel von ihrer Schwierigkeit verloren haben, und die Lehren von den Participien oder Mittelwörtern, worüber man bekanntlich eigene Werke hat, und die hier auf einigen Seiten so vollständig als lichtvoll dargestellt sind. Ein anderer Vorzug liegt in der Auswahl der Uebungstücke. Selbstlernende und Lehrer werden diesen mit Vergnügen folgen, indes man in andern Sprachlehren durch die abgeschmackten Uebungstücke mit Ekel erfüllt wird. Das beigefügte vollständige Sachregister erleichtert den Gebrauch des Buches ungemein. Ueberall waltet Sinn und Verstand.

In gleichem Sinne drückt sich noch neuerdings die Darmstädter Schulzeitung in No. 104 des Jahrgangs 1834 aus.

Außerdem ist der Verfasser im Besiz mehrerer privativer Zuschriften, welche ihm die ehrenvollste Anerkennung ausdrücken; und wir können also nicht zweifeln, das Jeder, der die französische Sprache gründlich lehren oder lernen will, begierig nach dem Buche greifen werde.

# L e s e b u c h

zum

Uebersetzen vom Deutschen ins  
Französische,

zum Unterricht und zu eigener Uebung

von

Professor **G. Nissling.**

gr. 8. 10 ggr. sächs. oder 42 fr. rhein.

Die französische Sprache, welche seit Jahrhunderten in ganz Europa das einzige allgemeine Verständigungsmittel für höhere Staatsverhandlungen, für die Unterhaltung der Gebildeten und für Handel und Verkehr der verschiedensten Tungen gewesen ist, hat in neuerer Zeit wieder ein gesteigertes Interesse gewonnen, durch die Ereignisse, welche jetzt die Aufmerksamkeit der ganzen Welt beschäftigen, und ihre Kenntniß wird, durch die Theilnahme an Staats- und Volksangelegenheiten, deren Verbreitung bis zu den tiefersten Klassen aus der Entwicklung unserer Zeit gestossen ist, und ihre daraus sich ergebenden, vermehrten und vielfältigten Beziehungen, zum unentbehrlichen Bedürfniß.

Der Herr Verfasser des vorliegenden Lesebuchs, hat dem Unterrichte in dieser Sprache eine Seite abgewonnen, welche denselben nicht nur für Lehrer und Schüler gleichmäßig erleichtert, sondern auch das Erlernte auf eine, gerade bei dieser Sprache bisher häufig veräumte Weise befestigt; so daß seine Anwendung im Leben sich daraus gewissermaßen von selbst ergibt. Seinen entschiedenen Beruf hiezu hat er bereits bewährt in seinen phraseologischen Bearbeitungen von Florian's Guillaume Tell, Numa Pompili und Voltaire's Charles XII. welche sich neben den zahlreichen davon bestehenden Ausgaben eines so ausgezeichneten Beifalls erfreuten, daß mehrere davon nach kurzer Frist in neuen Auflagen erscheinen mußten.

Unser

Unser Lesebuch, welches durch das Interesse der gewählten Übungsstücke die Aufmerksamkeit fortwährend belebt, erleichtert in den beigelegten Notizen durch die sorgfältigste Auan-  
cirung von Wort und Ausdruck für Deutsche die so oft verfehlte Schwierigkeit den Geist der Sprache richtig zu treffen, so wie die Stufenfolge der Erkenntnißfähigkeit darin nach den vieljährigen Erfahrungen des Herrn Verfassers treulich beobachtet ist. Wir dürfen ihm daher zuversichtlich einen Vorzug und nach Maßgabe desselben eine recht vielfältige Aufnahme versprechen, welche der Verleger, bei dem an sich schon äußerst billigen Preise für die Anwendung in größerer Zahl bei Lehranstalten durch möglichst billige Bedingungen begünstigen wird. Eine äußerst günstige Bestätigung des hier Gesagten findet sich in der *Flora neuer Literaturztg. für Lehrer. 1832. 3tes Heft.*

**Hand- und Taschenbuch**  
der  
**Eleganten Gartenkunst**  
in Zimmern, an Fenstern und in kleinen Gärten.  
Mit vollständigem Gartenkalender in botanischen, deutschen,  
französischen und englischen Benennungen.

Nach dem Französischen  
von  
**Professor G. Risling.**  
Mit einer Vorrede  
von

**Garteninspektor J. Mezger.**

8. geheftet 1 fl. 20 kr. rhein. oder 20 ggr. sächs.  
Dasselbe roh 1 fl. 12 kr. rhein. oder 18 ggr. sächs.

Daß dieses Werkchen seinem Zwecke auf eine ganz vorzügliche Weise entspricht, ist längst durch öffentliche Urtheile bestätigt;

bestätigt; daß es aber in der hier gebotenen Bearbeitung eine ausgezeichnete Stelle einnimmt, dafür spricht nicht nur der Name des Herrn Herausgebers, welcher mit der Sprache und der Kunst aufs äußerste vertraut; sondern auch die Einführung des Herrn Garteninspektor Wegger, welcher eben sowohl als wissenschaftlicher Botaniker, wie als praktischer Gartenkünstler, durch seine Aufsicht der botanischen Gärten Heidelbergs, des vielfach bewunderten Schloßgartens, durch seine ausgezeichneten Leistungen in der Kultur des Weinbaues und der ökonomischen Pflanzen, so wie durch die Begierde, mit welcher Jeder, nah und fern seine Gärten unter seiner Anseitung angelegt wünscht, seine Mitwirkung gewiß nur für eine Arbeit bieten konnte, von deren allseitigem Werthe er überzeugt ist. Darum glauben wir Garten- und Blumenfreunden aller Stufen und Verhältnisse eine höchst erwünschte Anzeige zu geben, indem wir die Erscheinung des Werkes hiermit bekannt machen, dessen Erwerbung durch seinen äußerst billigen Preis für Jeden möglich ist.

## Chemisches Kunst-Farb- und Waschbuch,

nach eigenen Grundsätzen und Versuchen bearbeitet,  
und nach 30jähriger Ausübung im Großen und  
im Kleinen erprobt.

Für Kunstfärber, Fabrikanten und  
Hausfrauen

von

F. J. Wernigk.

S. 1 fl. 48 kr. rhein. oder Nthlr. 4 ggr. sächs.

Ein Handbuch der Färbekunst, wie das vorliegende,  
möchte wohl zu den seltenen Erscheinungen zu zählen, und  
darum desto ersruhtlicher sein, weil dadurch in diesem wichtigen  
Fache

Sache einem gewiß längst und allgemein gefühlten Mangel abgeholfen wird. Der Verfasser hat, wie der Titel besagt, bei wissenschaftlicher Kenntniß, 30jährige Erfahrungen und die Versuche vom Großen bis zum kleinsten Verhältnisse benutzt, um sich des Erfolgs zu versichern, und denselben nun in seinem Buche so vollständig und deutlich entwickelt und dargestellt, daß er Keinem, welcher seiner Anleitung mit Aufmerksamkeit folgt, fehlschlagen kann, und also den Fabrikanten im Großen ebensowohl als den Kunstverwandten befriedigen muß, so wie nicht minder im kleinen häuslichen Versuch den Uebungen und der Sparsamkeit häuslicher Frauen, eine Befriedigung gewährt, welche dann nicht nur den Zweck der Ersparniß, sondern auch den Genuß einer gelungenen Schöpfung aufs erfreulichste bietet. Das Buch wird also hierdurch allen, die es angeht, hinreichend empfohlen sein, und sich am besten durch seine Anwendung empfehlen; wozu der nach Maasgabe der kostbaren Proben und Leistungen äußerst wohlfeile Preis gewiß förderlich mitwirkt. Von dem reichen Inhalte des Buches führen wir zu weiterer Bestätigung des Gesagten nur folgende Punkte an:

Wie man neue ungefarbte seidene, wollene, baumwollene, leinene, sammetne, manchesterne, lameel- und haasenshaarne Waare vorzubereiten, nach Wunsch zu färben und zuzurichten habe. Auch Federn und Strohhüte zu färben. — Ferner die getragenen und beschmutzten farbenlosen seidene, wollene, baumwollene, leinene und Kreppflohrstoffe zu reinigen und von der alten Farbe zu befreien, um neue hellere auffärben zu können. Nebst Unterricht, den Cotton-, Leinens- und Indiennen-Druck zu machen. — Für Frauenzimmer enthält dasselbe: wie farbiger mit Gold und Silber gestickter Stoff haltbar, und weißer beschmutzter Atlas, Taffet, Rand, seidene Strümpfe, Handschuhe und Kreppflohr rein zu waschen und wie neu herzustellen sind.

Bereits hat die Nürnberger Handlungszeitung von dem Buche eine sehr ehrenhafte Erwähnung gemacht.

Hand:

Hand- und Taschenbuch  
**der Rechenkunst**  
für Schule und Haus.

Nach einer neuen Methode  
von **M. Besaga**.

Auch unter dem Titel:

**Der Zweisatz,**

oder

das Rechnen mit dem Verstande  
ohne weitere Rechnungsformeln,  
in seiner Anwendung.

auf alle Rechnungsverhältnisse des Lebens.

Gemeinfaßlich dargestellt

von **M. Besaga**.

Preis: 54 fr. rhein. od. 14 ggr. sächf.

Von der Hand des für die Wissenschaften des Lebens und der Schule so verdienstreichen und unermüdet thätigen Herrn Verfassers muß eine neue Erscheinung um so mehr die allgemeine Begierde erregen, wenn sie die wichtigste Kenntniß für das Leben, welche keiner entbehren kann, die Rechenkunst, in einer neuen, abgekürzten und doch für jeden faßlichen Methode darstellt, deren Zuverlässigkeit schon in den bisherigen Leistungen des würdigen Mannes und ihrer allgemeinen Anerkennung begründet ist.

Wir unterlassen daher nicht, darauf aufmerksam zu machen, damit das Buch für den Unterricht von Jedem berücksichtigt werden könne, und haben in dieser Rücksicht den Preis so außerß billig gesetzt.

---

Allgemeines

# Allgemeines Lesebuch

zur Erwerbung und Bewahrung der gemeinnützigsten  
Kenntnisse für Stadt und Land,  
sowie für Schule und Haus.

Nach den besten Quellen bearbeitet  
von

Michael Desaga.

Zweite Auflage. Erster Theil.

Mit Königl. Württembergischen Privilegium.

Auch unter dem Titel:

Faßlicher Unterricht

in der

Natur-, Himmels- und Erdkunde.

gr. 8. 36 Kr. rhein. oder 9 Ggr. sächs.

Desselben 2r Theil, auch unter dem besondern Titel:

Faßlicher Unterricht

in der

Menschen- und Weltkunde.

Mit zwei chronologischen Uebersichtstafeln der Weltge-  
schichte und der Erfindungen, und einem  
vollständigen Sachregister.

gr. 8. 36 Kr. rhein. od. 9 Ggr. sächs.

Die beste Empfehlung dieses Buches glauben wir außer dem glänzenden Erfolge, daß kurz nach Vollendung der ersten starken Auflage schon die zweite nöthig wurde, durch folgende Schlußworte einer Recension über dasselbe in der Allgemeinen Schulzeitung, 1832, 6tes Heft, 1ste Abthlg., Nr. 69, zu geben:

„Der rühmlich bekannte und von uns seiner verschied-  
„denen pädagogischen Werke halber mehrfach belobte Hr.  
„Verf. liefert hier ein Lehrbuch der gemeinnützigsten Kennt-  
„nisse, wie wir deren noch keines besitzen; und mögen auch  
„die Werke eines Wagner, Hempel, Schlegel, Schwab  
„e u. A. wegen ihrer eigenthümlichen Vorzüge noch von  
„Vielen

„Vielen geschätzt werden, so ist doch hier Außergewöhnliches geleistet. Die Anordnung des Ganzen, die Ausschließung des Unzweckmäßigen, die reine Sprache sind Vorzüge, welche wir an gar manchem Buche der Art vermissen, und zeugen zugleich von dem außerordentlichen Fleiße und der großen Sorgfalt, welche Hr. Desaga auf die Bearbeitung seines Werkes anwendete. Wir heißen solches dankbar willkommen in der Reihe der vorzüglichsten Bücher der Art und hegen zugleich die vollkommene Ueberzeugung, daß es dem Verfasser nicht darum zu thun ist, als Schriftsteller zu glänzen; sondern einzig darum, sich durch die Gediegenheit seiner durchdachten Arbeiten um die Bildung des heranwachsenden Geschlechtes wahre Verdienste zu erwerben. Je mehr das hier ausgesprochene Urtheil die innigste Ueberzeugung des Ref. ist, der eine Menge solcher Schriften schon mit einander verglichen hat, um so mehr lebt er der freudigen Hoffnung, daß dieses nützliche Buch bald in recht viel Schulen und Lehranstalten zum Heil und Frommen der Jugend Eingang finden werde.“ Druck und Papier sind vorzüglich schön.

Nicht minder günstig hat sich die *Ziemenauer Literaturzeitung* f. Lehrer im 4ten Heft des laufenden Jahrgangs darüber ausgesprochen, und mit diesen beiden Competenzen vereinigen sich eine Menge Stimmen höherer und niederer Behörden, von Lehrern, Erziehern und Aeltern auf die ehrendste und aufmunterndste Weise.

Wir glauben hierdurch jeder weiteren Empfehlung überhoben zu sein, welche der Name des verdienten Verfassers schon von selbst in sich trägt, und, indem wir nur noch auf den Werth und Vorzug des vollständigen *Register*s aufmerksam machen, bemerken wir, daß wir geneigt sind, trotz des äußerst billigen Preises, die Anschaffung in größerer Anzahl noch durch möglichst billige Bedingungen zu erleichtern.





