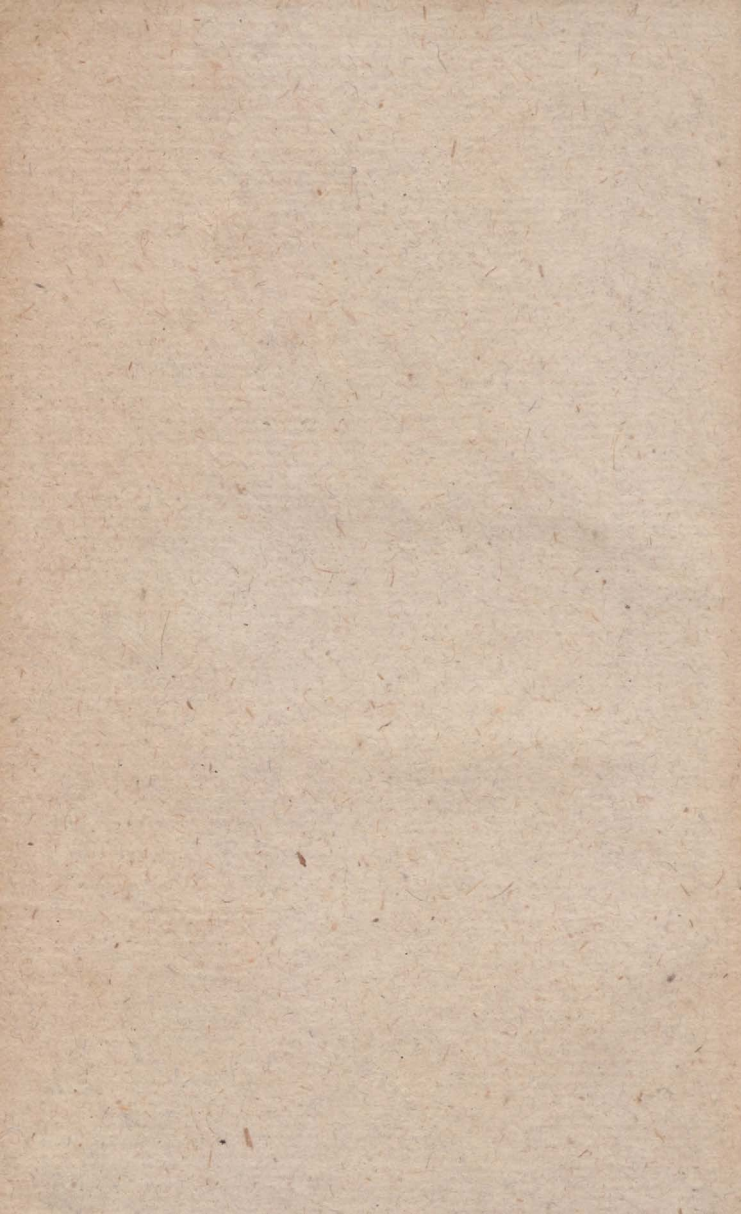


24

Il 332

Il 332









0.4 Ideen

zu einer

M i m i f

von

J. J. Engel.

---

Zweyter Theil.

---

*Ficta voluptatis causa sint proxima veris.*

HORATIUS.

---

Mit erläuternden Kupfertafeln.

---

Berlin 1786.

Auf Kosten des Verfassers und in Commission  
bey August Mylius.



3620



92262

4



# Ideen

811

einer Mimik.

3 d c n

na

c i n e r 36 1 m t e

---

## Acht und zwanzigster Brief.

**S**ohne Zweifel haben Sie den Inhalt von manchem meiner vorigen Briefe vergessen, weil Sie sonst unmöglich die Frage aufwerfen könnten: warum ich denn überhaupt der Malerey in der Mimik erwähnt, warum ich von möglicher Zusammensetzung malender und ausdrückender Gebehrden gesprochen, wenn ich doch, wie es jezt das Ansehen habe, alles Nachahmen der vorgestellten Gegenstände verwerfe und immer nur Ausdruck der Empfindungen der Seele wolle? — Müs-

seyn? Kann es nicht Fälle geben, wo beyde sich entweder vollständig oder doch einigermaßen verbinden lassen, und andere Fälle, wo sie völlig in Eins verfließen? Und hab ich nicht schon selbst mehr als einmal gesucht, Sie auf solche Fälle aufmerksam zu machen?

Ich sagte in meinem zwölften Briefe, wo von dem Spiel der Bewunderung die Rede war, ausdrücklich: daß hier die Malerey des vorgestellten Objectes mit dem Ausdruck der innern Empfindung zusammenfalle, weil bey der Bewunderung die Seele sich so ganz der Vorstellung ihres Objectes hingeebe, sich so ganz ihm ähnlich zu machen suche, und daß also der analoge Ausdruck ihres innern Zustandes hier, wie von selbst, zur Nachahmung, zur Malerey des Objectes werde. Eben daraus erklärte ich Ihnen, warum, bey Bewunderung des Großen, sich der ganze Körper, Augen, Mund, Brust, erweitert, und bey Be-

wunderung des Erhabnen sich die ganze Figur des Menschen emporstreckt. In meinem achten Briefe warf ich die Anmerkung hin: daß zuweilen der sehr interessirte, in die Vorstellung eines Stücks ganz vertiefte, Zuschauer, so lange keine eigenen widersprechenden Empfindungen die von aussen kommenden Eindrücke durchkreuzen, alle Mienen der Schauspieler und sogar manche ihrer Bewegungen nachahme und mit dem Ernsthaften ernsthaft, mit dem Fröhlichen fröhlich werde. Endlich in meinem zwanzigsten Briefe erinnerte ich über die moralische Sympathie mit erhabnen, edlen, festen Charakteren, mit kühnen, großen, menschenfreundlichen Handlungen: daß man hier in sich selbst den Stolz, den Troz, die Herzenswärme, das sanfte Gefühl seines Helden erwecke und eben die Gebährden annehme, eben die Bewegungen mache, die man sich an ihm, dem geliebten oder bewunderten Gegenstande, vorstelle. — Da ich nicht glaube, Ihnen die

Richtigkeit dieser Beobachtungen, die Sie mir einmal haben gelten lassen, erst beweisen zu dürfen; so setze ich hier sogleich die Regel fest: daß da, wo die Seele sich wirklich ganz im Object befindet und ihr eigenes Selbst von der Vorstellung dieses Objects nicht unterscheidet, oder kürzer: daß bey allen homogenen Empfindungen die Malerey eben deswegen erlaubt ist, weil sie sich nicht vom Ausdrücke trennen läßt, weil eben durch sie der Ausdruck geschieht.

Diese Regel, wie Sie sehen, bezieht sich auf die erste Ursache des nachahmenden Spiels, auf die Lebhaftigkeit der eigenen Vorstellung. Ich nannte Ihnen, als eine zweyte Ursache dieses Spiels, die Absicht: bey dem Mitunterredner eine lebhafte anschauliche Idee zu erzeugen. Wenn diese Absicht, wie oft bey Erzählungen oder bey dem Unterrichte, ruhiger kalter Vorsatz, oder wenn auch sie es allein ist, welche die Seele in dem gegenwärtigen Augenblicke

blicke füllt und erwärmt; so ist, schon wegen der obigen Regel, die malende Gebehrde erlaubt: denn es findet hier keine Collision zwischen ihr und dem Ausdrücke Statt. Das eine Mal ist gar keine Empfindung da, die nach Ausdruck strebte; das andre Mal ist es eine homogene, mithin eine solche Empfindung, die eben durch die Nachahmung sich zu befriedigen sucht. Doch wenn auch wirklich die Seele des Redenden von einer eignen, selbst von einer solchen Empfindung eingenommen ist, deren Ausdruck die Malerey, wo nicht aufheben, doch bis zur Unkenntlichkeit verändern würde: so kann noch immer die volle Malerey ein ganz richtiges Spiel geben; vorausgesetzt: daß die Empfindung selbst nicht zu lebhaft ist und daß sie sich, ihres eigenen Vortheils wegen, gern der Absicht, den Gegenstand darzustellen, unterordnet. So ist Ausdruck des Unwillens und Hohns über ein einfältiges Dasißen mit offenem niederhangenden Mause nicht wohl vereinbar

mit der Nachahmung der Attitude selbst: aber wenn der Unwille nur nicht zu lebhaft, zu heftig ist; so wird der hofmeisternde Lehrer sich gern ein wenig Gewalt thun; er wird dem Jünglinge, so getreu als möglich, die getadelte Gebehrde vormachen und eben in dieser beschämenden Nachäffung die Befriedigung seines Unwillens finden. Ziehen Sie sich hieraus selbst die zweite Regel: daß überall die malende Gebehrde entweder einzig richtig oder doch untadelhaft ist, wo die Absicht, lebhaftere Ideen von gewissen Gegenständen zu erwecken, herrscht, oder wo auch die eigene Empfindung des Redenden willig zurücksteht, weil sie nicht besser, als eben durch Erreichung jener Absicht, befriediget werden kann. — Zuweilen trifft es sich, daß das Spiel, welches die Absicht, mit demjenigen, welches die Empfindung fordert, ganz genau übereinstimmt und daß also eine eben so getreue vollständige Darstellung erfolgt, als ob die Empfindung homogen und die ganz



je Seele des Redenden, ohne Unterscheidung  
 des eigenen Selbst, in die Idee des Gegenstan-  
 des ergossen wäre. So bey dem erhitzten Klä-  
 ger, der vor dem Richter die erlittne Kränkung  
 seiner Ehre erzehlt; er ahmt den Trotz, den  
 Zorn, die höhrende Verachtung des Beleidig-  
 ers mit der möglichsten Lebhaftigkeit nach;  
 nicht bloß, wie es scheinen könnte, um dem  
 Richter eine Idee des Vorfalls zu geben und  
 ihn von der Gerechtigkeit seiner Klage zu über-  
 zeugen, sondern vornehmlich auch wegen der  
 Befriedigung, die ihm eine solche Nachah-  
 mung für seine eigenen Leidenschaften gewährt.  
 Er selbst wird durch den Trotz, den Zorn, die  
 höhrende Verachtung des andern, zum Trotz,  
 zum Zorn, zur höhrenden Verachtung gereizt.

Mit der Zusammensetzung der Malerey und  
 des Ausdrucks ist es oft, wie mit der Malerey  
 selbst; sie scheint, was sie im Grunde nicht ist,  
 und wenn man sie wohl untersucht, so findet

man nur Zusammensetzung mehrerer Ausdrücke, wovon der eine, weil er einer homogenen Empfindung gehört, Malerey scheint. Dieß ist der Fall mit dem Verliebten, der jetzt eben von dem königlichen Wuchs, dem edlen Anstand, dem stolzen Blick seiner Gebieterinn zu schwärmerisch eingenommen, zu sehr in die Vorstellung davon versenkt ist, als daß er nicht etwas von ihren Eigenschaften, ihren Empfindungen in sich selbst hinübernehmen sollte. Er ahmt ihren Adel und Stolz in Mine und Art sich zu tragen nach; aber mitten in diesem malendscheinenden Ausdrücke wird man an dem stillen Schmachten im Auge, an dem sanften Boneinanderziehen des Mundes, an dem flüchtigen zärtlichen Lächeln um Wangen und Lippen den gerührten Liebhaber inne: und so entsteht denn eine Art von Zwittergebehrde, ein Ausdruck, fast wie der Ausdruck der Gnade, weil sich nehmlich Würde und Stolz der Geliebten mit Zärtlichkeit

feit und Anbetung des Liebhabers darinn vereinigt.

Eine Zusammensetzung eigentlicher Malerey mit dem Ausdrücke findet Statt, wenn jene durch die Absicht bewirkt wird, bey dem Mitunterredner irgend eine anschauliche Idee zu erwecken; wenn diese Absicht ein ganz andres Spiel erfordert, als die Empfindung, und gleichwohl beyde, die Absicht und die Empfindung, von ohngefähr gleicher Lebhaftigkeit sind. Hier nun sind beyde, Ausdruck und Malerey, entweder vereinbar in der Gebährde oder nicht vereinbar. Das letztere, wenn sie durch einerley Werkzeuge geschehen sollen; das erstere, wenn die Werkzeuge des Ausdrucks nicht eben diejenigen sind, die zur Nachahmung des Gegenstandes dienen. Lassen Sie einen Spötter über den ungeheuren Umfang eines Bauchs, über einen unbehülfflichen gewatschelten Gang, über das zur Seite Fallen

eines Hinkenden oder über irgend sonst einen körperlichen Fehler sich lustig machen, bey dessen Nachäffung die Werkzeuge des Lachens selbst ohne Gebrauch sind: warum sollt er nicht beydes mit einander verbinden; warum nicht in eben dem Augenblicke laut auslachen können, wo er die Dicke und Unbehülfflichkeit eines Fallstaffs durch eigene Vorstreckung des Bauchs und der Hände, durch weites Auseinandersperren der einwärtsgekehrten Füße, anzeigt? (Fig. 40) — Anders, sehen Sie wohl, ist der Fall bey unserm obigen Hofmeisternden Lehrer, wenn er sich über das öftere Wiederkommen des Fehlers schon zu unwillig fühlt, als daß er das einfältige Dasitzen des Zöglings noch getreu sollte nachahmen können, und gleichwohl auch von dem Wunsche noch zu eingenommen ist, durch anschauliche Darstellung des Fehlers selbst zu beschämen und Besserung zu bewirken. Eine volle Vereinigung der Nachahmung mit dem Ausdrücke des Unwillens ist

hier





hier unmöglich; denn die Werkzeuge sind für beide die nehmlichen: es muß daher von beiden etwas aufgeopfert, beyde müssen zu einer gewissen mittlern Gebehrde verstümmelt werden, die weder so recht das Eine, noch so recht das Andere ist. Und so wird bey unsrem Erziehler der Mund nun zwar geöfnet, aber zugleich verzerrt seyn; die Unterlippe wird hangen, aber zugleich sich zur Seite ziehen; der Kopf wird vorfallen, aber viel zu weit sich herausstrecken; die Augen werden blinzeln, aber die zusammengezogenen Augenbraunen und die gerunzelte Stirne zugleich den Zorn verrathen. Kurz, das ganze Gesicht wird zur Carricatur werden, in welcher man neben der Nachäffung einer fremden Gebehrde zugleich den eignen Hohn und Unwillen des Redenden deutlich gewahr wird.

Wo keiner der hier angegebenen Fälle Statt findet; wo weder die Seele so in die Vorstellung eines Gegenstandes versenkt ist, daß Malerey

leren und Ausdruck zu Eins werden, noch die Absicht einen Gegenstand anschaulich zu machen herrscht, noch diese Absicht neben der Empfindung in einem merklichen Grade von Lebhaftigkeit besteht: da ist sowohl die reine Malerey, als die Verbindung einer malenden mit einer ausdrückenden Gebehrde verwerflich; sie ist im Widerspruch mit dem Zustande der Seele; sie ist weder absichtlich, noch analog, noch physiologisch. Und nun beurtheilen Sie nach den hier festgestellten Grundsätzen, ob ich in meinem Vorigen Unrecht hatte, wenn ich das Spiel des dort angeführten Hamlets, des Schauspielers Baron und der Präsidentinn in der Mariane verwarf. Es brauchte in den Stellen, wovon die Rede war, keines mimischen Commentars, um die Worte verständlich zu machen; die Personen konnten nicht die Absicht haben, die mitzutheilende Idee von den Gegenständen ihrer Empfindungen bis zur möglichsten Anschaulichkeit zu beleben; auch

er:



erlaubte ihnen das die Natur dieser Empfindungen nicht; der Ausdruck derselben war von der malenden Gebehrde zu sehr verschieden, er war ihr völlig entgegengesetzt.

Aber welches sind denn nun die Fälle, wo die Seele wirklich ganz im Objekt ist? Welches die andern Fälle, wo die Absicht, eine lebhaftes Idee desselben mitzutheilen, entweder herrscht, oder doch neben der Empfindung in einem ohngefähr gleichen Grade der Stärke besteht? — Wer so fragt, liebster Freund, der verlangt von der Theorie mehr, als sie leisten kann; er will so bestimmte, so genaue Vorschriften, daß der Künstler alles eigenen Nachdenkens überhoben und eben dadurch vom Range des Künstlers bis zum Range des bloß mechanischen Arbeiters erniedrigt werde. Die Regel kann weiter nichts, als das ohnehin schon vorhandne richtige Gefühl zu deutlichen Begriffen entwickeln, das dann und wann

schlaß

schlafende oder irrende Genie des Künstlers wecken und warnen, und in zweifelhaften Fällen ihm zu einer schnellern oder gewissern Entscheidung verhelfen. Einige mehr specielle Vorschriften liessen sich indessen noch geben, z. B. die: daß der Schauspieler keine Ideen und Empfindungen ausdrücken muß, die er zu haben in der Rede verneint; ferner, daß er sich, besonders bey metaphorischen Ausdrücken, hüten muß, ja keine solchen Prädicate zu fassen, die auffer der Vergleichung liegen und auf die jetzige Idee oder Empfindung der Seele keine Beziehung haben. Wenn Freeport zu Lindanen sagt: „Mademoiselle, ich liebe Sie ganz „und gar nicht“ \*); wie abgeschmackt wäre es, wenn er in seine Mine den Ausdruck eines stillen zärtlichen Schmachtyens legte? Oder wenn Antonius dem römischen Volke sagt, er habe dem Cäsar eine Krone geboten und Cäsar sie ausgeschlagen; wie lächerlich wäre sein Spiel,

\*) S. l'Ecoffaise Act. II. Sc. 6.

wenn er bey dem Worte Krone den Zeigefinger gegen die Erde fehrte und durch einen in der Luft beschriebenen Kreis die Munde der Krone malte? wie weit lächerlicher noch, wenn er Cäsarn selbst die Krone der Helden nannte und eben eine solche Malerey dabey anbrächte? — Fehler dieser Art scheinen vielleicht zu abgeschmackt, als daß es einer Warnung davor bedürfte; aber welches ist wohl der Fehler, der nicht in der That begangen, und oft von Leuten begangen würde, die sich Wunder wie viel mit ihrem Geschmak und ihrer Beurtheilung dünken? Sollten Sie nie einem Rhapsoden zugehört haben, der zu seiner Declamation in einem weg Gebeyrden macht und jedes Wort, jeden bildlichen Ausdruck, oft so possierlich malt, daß auch ein Crassus oder ein Cato alle Runzeln darüber verlieren könnte?

Es ist so sichtbar, daß Odoardo in der äußersten Ungeduld der Begierde ist, wenn er

zu Orsina sagt: „Schütten Sie nicht Ihren  
 „Tropfen Gift in einen Eimer!“ \*) Es ist so  
 sichtbar, daß sein Spiel nur diese Ungeduld  
 auszudrücken hat; daß er sich unmöglich Zeit  
 lassen kann, der Gräfinn durch sorgfältige Aus-  
 malung der Metapher das, was ihm an ihr so  
 verhaßt ist, noch lange vorzubilden. Und  
 doch habe ich selbst — freylich nur in einer  
 Bude, in die ich mich einst aus Neugier schlich  
 — einen Odoardo gesehen, der jene bildliche  
 Redensart, was meinen Sie wie? zu geben  
 suchte. Erst erhob er, ganz nach der Regel  
 des Riccoboni, den rechten Arm, legte den  
 Zeigefinger an den Daumen und senkte beyde  
 gegen die Erde, als ob er etwas von ihnen  
 herabfließen liesse: das war der Tropfen! (Fig.  
 41.) Dann hielt er beyde Hände ziemlich weit  
 von einander, spreizte alle Finger und schien  
 etwas von nicht geringem Umfange damit zu  
 um-

\*) Emilia Galotti 4. Aufzug, 7. Auftritt.

P. 16. f. 41.

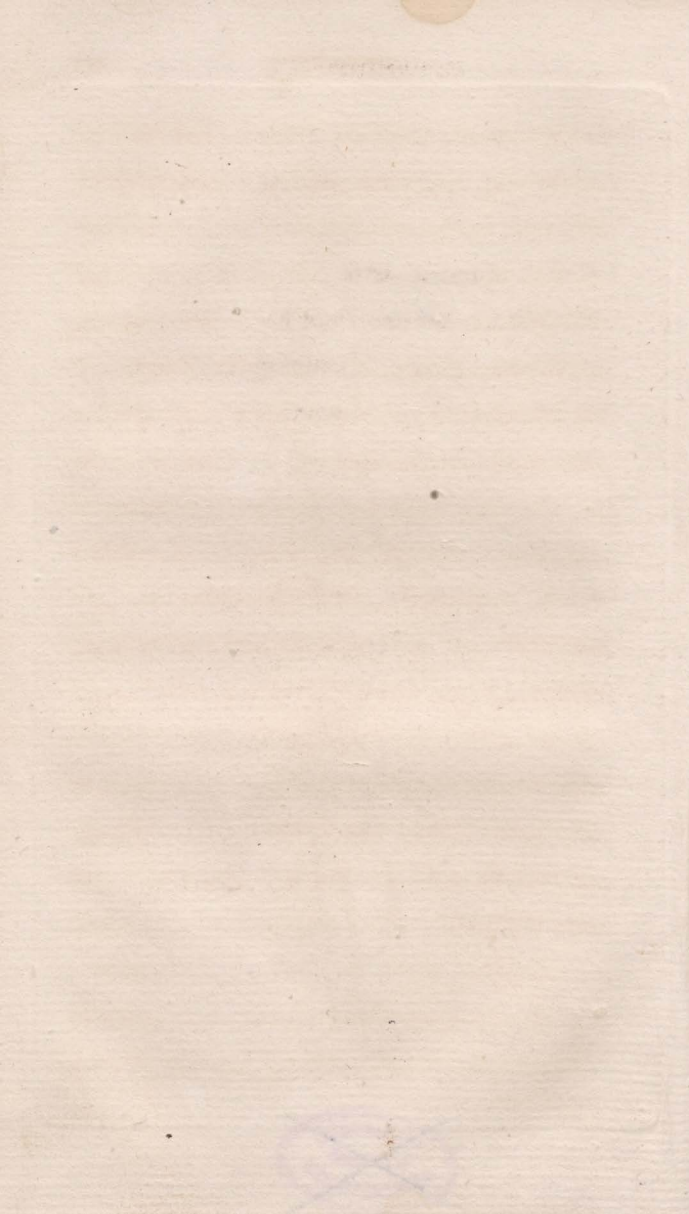


f. 42.



J. W. M. f.





umspannen: das war der Eimer! (Fig. 42) — Denken Sie nur nicht, daß ich dieses Beyspiel aus meinem eigenen Kopf erdichte, um Sie lachen zu machen; Sie kennen ja selbst einen Odoardo, der jedesmal beynt Aussprechen des Wortes Eimer sich mit voller Faust auf den Wanst schlägt: und ist denn dieser Fehler weniger lächerlich, weniger unglaublich, als jener? —

Das Bisherige, mein Freund, mag zur Ausführung der Quintilianischen Regel und zur Beantwortung Ihrer ersten Frage genug seyn: ob nicht durch diese Regel alle Mäleren von der Schaubühne verbannt werde? Ihre zwente Frage, das pantomimische Schauspiel betreffend, beantworte ich in meinem folgenden Briefe.



---



---

## Neun und zwanzigster Brief.

**Z**war, meynen Sie, sey ich der Pantomime, wie es aus dem Anfang unsres Briefwechsels erhelle, nicht sonderlich hold: aber einmal sey es doch eine eigne mögliche Gattung von Schauspiel, eine Gattung, die gleich Anfangs bey ihrem Ursprunge, und noch unlängst bey ihrer Wiedererneuerung durch den berühmten Toverre, den ausgezeichnetsten Beyfall erhalten. Uebergehen könne ich sie um so weniger, da sie von der Hülfe der Rede so ganz entblößt, so ganz von der einzigen Kunst der Gebehrde abhängig sey, und ausdehnen könne ich die Regel, die ich für den Schauspieler festgesetzt, auf den Pantomimen unmöglich. denn diesen, wie ich selbst gestanden, könne gewisser malender Zeichen für die Objecte seiner Empfindungen nicht entbehren.

musse

W

Ich



Ich hätte, glaub ich, hinzufügen sollen: wenn er sich in die Nothwendigkeit setzt, diese Objekte erst bezeichnen zu müssen; wenn er selbst den Dichter spielen und eigene Verwicklungen erfinden will. Denn allerdings lassen sich Pantomimen denken, in denen er alle dem Ausdruck hinderliche Malereyen vermeiden kann; und ob er einen Stoff, bey dem er sie nicht vermeiden kann, jemals wählen sollte? ist noch die Frage.

Es giebt Vorfälle im Leben, die nach allen dabey vorkommenden Umständen und Symptomen so allgemein bekannt sind und die zugleich so viel Eigenes haben, daß bey ihrer pantomimischen Vorstellung keine Frage über den Gegenstand seyn kann, der hier soll nachgeahmt werden. Sie erinnern sich wohl des pantomimischen Possenspiels, welchem einst auf einer der Societätsinseln die Engländer zusahen \*),

B 2 und

\*) S. Forsters Reise um die Welt. D. Uebers. Zweyter Band, S. 107.

und welches freylich nur unter einem solchen, noch so wenig gesitteten oder so wenig verderbten, Volke konnte gegeben werden. Oder Sie erinnern sich auch der Kriegestänze der wilden Amerikaner, worinn sie ihren Zuschauern alle die bekannnten Vorfälle eines Feldzuges, den Ausmarsch, den Angriff, die Gefangennehmung, das Morden, den Rückzug, pantomimisch darstellen. \*) — In diesem ganzen Tanze hat der Krieger die fortdaurende Absicht, die dann und wann auch der Schauspieler in

\*) Charlevoix Hist. de la Nouv France T. III. p. 297. Il (le danseur) represente le depart des Guerriers, la marche, les campemens; il va a la decouverte, il fait les approches, il s'arrête, comme pour prendre haleine, puis tout a coup il entre en fureur & on diroit, qu'il veut tuer tout le monde; revenu de cet accès il va prendre quelqu'un de l'Assemblée, comme s'il le faisoit prisonnier de Guerre; il fait semblant de casser la tête a un autre, il couche un troisieme en jouë; enfin il

in Erzählungen, in Beschreibungen hat; er will die Bilder gewisser Gegenstände so lebendig, so anschauend erwecken als möglich: und so malt er denn zwar, aber mit eben der Befugnis, womit der Schauspieler malt, und malt völlig deutlich, weil alle wissen, was er vorstellen will und weil das, was er vorstellen will, eben diese seine körperlichen Bewegungen sind, die er als natürliche Zeichen gerade so gebraucht, wie der Maler seine Umrisse und Farben. Willkürlicher Zeichen würd es erst dann bedürfen, wenn er Gegenstände oder Vorfälle bezeichnen wollte, die etwas von seinen körperlichen Stellungen und Bewegungen

B 3 selbst

il se met a courir de toute sa force. Il s'arrête ensuite & reprend ses sens: c'est la retraite, d'abord precipitée, puis plus tranquille. Alors il exprime par divers cris les differentes situations, ou s'est trouvé son esprit pendant sa derniere campagne & finit par le recit de toutes les belles actions, qu'il a faites a la guerre.

selbst Verschiedenes wären, oder wenn seine Zuschauer von der Bedeutung und dem Gebrauch dieser Stellungen und Bewegungen noch durchaus keine Kenntniss hätten,

Die komischpantomimischen Ballets, womit man die Vorstellungen auf unsern Bühnen zu beschliessen pflegt, sind guten Theils ähnliche Darstellungen von ganz gewöhnlichen und bekannten Vorfällen, die man ohne Dolmetscher durch den bloßen Anblick versteht. Wer kennt nicht die Freuden eineserntefestes, die mancherley Scenen eines Jahrmarkts, einer Schenke, eines Coventgardens? Auch solche Stücke, die nach Art der Lust- und Trauerspiele eine eigne Verwicklung anspinnen, den Knoten schürzen und auflösen, lassen sich pantomimisch ausführen, ohne daß zur Verständigung des Zuschauers mehr als selbst der richtige Ausdruck der Empfindungen nöthig wäre. — Lassen Sie einen Schäfer  
ben

bey dem Anblick einer jungen reizenden Schäferinn plötzlich gerührt werden; er nähere sich ihr zärtlich und ehverbietig; Sie, voll schüchternen Schamhaftigkeit, wende sich ab und verlasse die Bühne; nach wenig Augenblicken komme sie, dem Schein nach betroffen, aber im Grunde froh, ihn noch wiederzufinden, zurück; er verstehe ihr Wiederkommen, lege ein Band, einen Blumenstraus, was Sie sonst wollen, als ein Opfer der Liebe zu ihren Füßen: noch sey sein Glück unentschieden, da ein anderer Liebhaber hinzukomme und sie belausche; es falle eine Scene der Eifersucht vor; das ganze Betragen der Schäferinn zeige, daß sie nie diesem Andern Erwartung der Gegenseitigen Liebe und also auch kein Recht zur Eifersucht gab: nun erscheine die, die auf das Herz dieses zweenen Liebhabers die frühern Ansprüche hat, und ihr Anblick, ihr Unwille, ihre Niedergeschlagenheit vermöge ihn, reuig und beschämt zu der ersten Liebe zurückzukehren: die

Vermittelung jenes ersten Paares bewege endlich die Zürnende zur Versöhnung, und erkenntlich dafür helfe nun wieder der zwente Liebhaber jenem ersten zu seinem Glücke: was ist hier Dunkles und Unverständliches in der ganzen Art, wie die Handlung anfängt, fortgeht, endigt? Wer liest hier nicht in dem bloßen Spiel der Mienen, in Bewegungen und Stellungen der Personen, alle ihre so natürlichen, der ganzen Menschheit und jedem Geschlecht insbesondere so gemeinen Empfindungen? Wer wird über einen Knoten, der fast in jeder Liebesgeschichte wiederkommt, über eine so gewöhnliche, so alltägliche Entwicklung dieses Knotens Erklärung fodern? Das Auge eines jeden macht hier die Exposition und das Herz die Erzählung. —

Doch auch das ist so nothwendig nicht, daß die Begebenheiten und Handlungen die gewöhnlichen, die alltäglichen sind. Laßt

tau erzehlt uns \*), daß oft nach einem glücklich geendigten Feldzuge der Irokessische Anführer unter seinen Landesleuten auftritt und ihnen diesen Feldzug nach allen seinen Vorfällen beschreibt. Kaum hat er geendigt, so springen alle Anwesenden auf und bringen die ganze Erzählung in einen pantomimischen Tanz. Hier, sehen Sie wohl, dürfen nun die Begebenheiten nicht mehr die gewöhnlichen, die in jedem Feldzuge wiederkommenden seyn; sie

B 5

Fons

\*) Mœurs de Sauvages. T. I. p. 523. Plusieurs de ceux, qui ont vécu parmi les Iroquois, m'ont assuré, que souvent, après qu'un chef de Guerre a exposé a son retour tout ce qui s'est passé dans son expedition & dans les combats, qu'il a livrés ou soutenus contre les ennemis, sans en omettre aucune circonstance, alors tous ceux, qui sont présens a ce récit, se levent tout d'un coup pour danser, & représentent ces actions avec beaucoup de vivacité, comme s'ils y avoient assisté, sans néanmoins s'y être préparés & sans avoir concerté ensemble.

können so viel Eignes und Besondres haben, als man nur will: sobald sie nur mit den wahrsten, den bedeutendsten Stellungen und Gesten angedeutet werden; so wird ein jeder, der mit Aufmerksamkeit die Erzählung gehört und die Begebenheiten nach ihrer ganzen Folge wohl ins Gedächtnis gefaßt hat, den Tanz von Anfang bis zu Ende verstehen und bey jeder neuen Scene den hier ausgeführten Punkt der Erzählung angeben können.

Eben so auch bey uns, wenn zwar keine ganz gemeine Begebenheiten, keine ganz alltägliche Handlungen, aber doch solche vorgestellt werden, von deren Beschaffenheit, Entstehung, Verlauf wir schon zum voraus hinlänglich unterrichtet sind. Wir dürfen alsdann nur den Anschlagzettel sehen, nur den Namen der Pantomime hören, und wir finden keine Schwierigkeit mehr, den Bewegungen und dem Spiel der Tänzer vom ersten bis zum

zum



zum letzten Augenblicke zu folgen. Oft auch können wir des Anschlagzettels, des Namens der Pantomime entbehren: denn die Gruppe der Personen selbst, und vielleicht irgend ein Besondres, wovon wir wissen, daß es gerade bey dieser Handlung vorkommt, bringt uns sogleich die ganze vorzustellende Begebenheit in Gedanken. — Dieß war der Fall auf der alten Bühne mit dem Schäfer auf Ida. Man durfte nur die drey in ihrem Character sich so sehr unterscheidenden und nach diesem Character so allgemein bekannten Göttinnen; durfte nur den Schäfer und das Gebirge und vor allem nur den goldenen Zankapfel erblicken: so war ein jeder von Allem, was er zu erwarten hatte, unterrichtet; nichts konnte in den Mienen und Bewegungen der Juno, der Minerva, der Venus, nichts in den Ausdrücken des bewundernden, zweifelnden, zuletzt von der Venus hingerissenen Paris mehr unverständlich und zweydeutig bleiben. Dieß würde auch

auch auf den neuern Bühnen der Fall seyn, wenn wir es uns erlaubten, die sogenannten Mystereien oder die Erzählungen der biblischen Geschichte in Pantomimen zu verwandeln. Jedermann kennt diese Erzählungen aus dem ersten Unterricht; und wer nur einen Baum, mit einer Schlange umwunden, wer nur unter dem Baume Mann und Weib erblickte, der würde sogleich alles folgende bis auf den Cherub mit dem flammenden Schwerte verstehen. Verstand doch Clarke, so wenig er auch des Spanischen mächtig war, die ganze zu Madrid vorgestellte heilige Leidensgeschichte \*).

Ein nur flüchtiges Nachdenken muß Sie sogleich überzeugen, daß bey solchen Gegenständen, wie hier beschrieben worden, durch

\*) S. Letters concerning the Spanish Nation by the Rev. Edward Clarke. L. 6.

aus keine Nothwendigkeit für den Pantomimen ist, von der Regel des Schauspielers abzuweichen. Entweder herrscht offenbar in seiner Seele die Absicht, die Idee gewisser Gegenstände bis zur möglichsten Anschaulichkeit zu beleben; eine Bedingung, unter welcher die volle Malerey auch dem Schauspieler erlaubt ist: oder das ganze Stück ist durch den Ausdruck der Empfindungen selbst völlig verständlich; oder es ist schon zum voraus nach seiner ganzen Verwicklung, dem ganzen Gange der Handlung bekannt; der bloße Anblick und die Folge der Empfindungen macht die Erzählung oder scheint sie vielmehr zu machen — denn im Grunde macht sie der Zuschauer sich selbst. Und wenn also, in den hier angenommenen Fällen, der Pantomime für die Verständigung des Zuschauers so gar nicht zu sorgen oder doch so wenig ängstlich zu sorgen hat: warum soll er nicht das zu seinem Hauptgeschäft machen, daß er den Empfänger

pfundungen seiner Seele den vollsten, kräftigsten, lebendigsten Ausdruck gebe? Warum soll er bezeichnen wollen, was er doch nie deutlich oder hinlänglich bezeichnen kann, und darüber das, was er so völlig kann, die Darstellung der Affekten seiner Seele, entweder ganz zurücksetzen, oder doch vernachlässigen und schwächen? — —

Wenn ich die Nachrichten, die wir von den Gegenständen der alten Pantomime übrig haben, vergleiche und besonders, wenn ich das lange Verzeichniß derselben beim Lucian lese; so finde ich, daß diese Kunst sich nie mit eignen Erfindungen, immer mit den durch Tradition und Schauspiele schon längst bekannten Fabeln der Mythologie oder der ältern Geschichte abgab: und dann wird mir auf einmal das viele Wunderbare, das man uns von der Geschicklichkeit eines Pylades, eines Bathylls und anderer späterer Pantomimen erzählt

erzählt und das mir sonst durchaus unbegreiflich wäre, recht sehr begreiflich. Die Zuschauer, wenigstens die Meisten unter ihnen, wußten schon alles, was die Pantomimen andeuteten und ausdrückten; und wie leicht also konnten sie zu dem Trugschlusse verleitet werden: daß ihnen wirklich das Gebehrdenspiel alle die Ideen mitgetheilt, die doch schon längst in ihrem Gedächtnisse schlummerten und so leise schlummerten, daß sie zur Wiedererweckung nur eines ganz geringen Anstoßes bedurften. So erkläre ich mir den Ausruf des Cynikers Demetrius beym Lucian \*): so die Anekdote von dem königlichen Prinzen aus Pontus, der sich vom Nero einen Pantomimen zum Geschenk erbat, um ihn in Unterredungen mit Fremden gebrauchten

\*) Περί Ορχησεως. Ed. Reiz. T. II. p. 302.  
 Ακρω, ανθρωπε, α ποιεις, ουχ ορω μονον,  
 αλλα μοι δοκεις ταις χειρσιν αυτοις λαλειν.

chen und der Dollmetscher entrathen zu können \*).

Vorausgesetzt: die Pantomime, welcher dieser Fremde zusah, habe keine der ganz gemeinen, keine derjenigen Handlungen ausgeführt, die aus den ersten Trieben der menschlichen Natur und den alltäglichen Vorfällen des Lebens von jedem begriffen werden; so sehe ich schlechterdings nicht ab, wie man die Anekdote auf eine andre Art erklären könne, ohne von Schwierigkeiten in Schwierigkeiten zu gerathen. Das vollkommenste Gebehrdenspiel, wenn es nicht im eigentlichen Sinne Sprache war, konnte den Prinzen unmöglich über eine ihm unbekannte Handlung verständigen; es konnte ihn nur auf so oder so eine Situation herumrathen, aber nichts mit Deutlichkeit, nichts mit Gewißheit erkennen lassen. Und war das Gebehrdenspiel des Pantomimen

wirkte

\*) Ebendasselbst.

wirklich Sprache; so läßt sich wiederum nicht begreifen, wie der Prinz, ohne Unterricht und Uebung darinn, sie habe verstehen können. Freylich würde eine solche Sprache keine Sammlung von ganz willkührlichen, ganz aus der Luft gegriffenen Zeichen seyn, die durchaus keinen objectiven Grund hätten; denn das war noch nie eine Sprache und das kann keine seyn: aber sie würde doch auch, wie jede Sprache in der Welt, sich mit gewissen gemeinsamen Merkmalen, mit Aehnlichkeiten behelfen müssen, die auf eine ganze Menge von Objecten gleich gut und also im Grunde auf keines hinwiesen; mit Zeichen, von denen man unmöglich die festgesetzte Bedeutung errathen könnte, wenn man nicht schon vorher darüber verständiget worden. Die Sprache, in welcher, beyn Rabelais, Panurg und der Engländer sich unterhalten \*), könnte aus ganz bes  
ques

\*) S. Oeuvres de Rabelais T. I. Ch. XVI. Comment  
Mimik 2. Theil. C meut

quemen, ganz wohlgewählten Zeichen bestehen: für mich wäre sie dennoch bedeutungsloser Unsinn, und würde es bleiben, wenn ich der altfranzösischen Redensarten und Wendungen auch noch so mächtig wäre.

Etwas Anders, aber doch etwas Aehnliches, hat über diese Sache schon der heilige Augustin gesagt \*) und zugleich durch das Beispiel der Carthaginenser bewiesen, wie wenig sich ohne Unterricht eine Zeichensprache verstehen lasse. Er erzählt nemlich, daß Anfangs zu Carthago ein eigener Dolmetscher die Zeichen der Pantomimen den Zuschauern habe

ment Panurge fit quinault l'Anglois, qui arguoit par signes. — Beym Fischart fehlt dieses Hauptstück.

\*) De Doctr. Christ. L. II. c. 25. Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat.



habe erklären müssen. Indessen steht es dahin, ob nicht im Grunde diese Erklärung mehr darauf hinausgelaufen, daß die Zuschauer mit den Fabeln und Geschichten selbst, welche man auf der Bühne vorstellte, bekannter gemacht wurden, und ob nicht mehr die Zeichen durch die Sache, als die Sache durch die Zeichen, verstanden worden. Denn eine hinlänglich vollständige Sammlung von solchen allgemeinen Zeichen, wie es unsre Sprache ist, durch deren andre und andre Zusammensetzungen immer neue unbefannte Gedankenreihen verständlich können ausgeführt und mitgetheilt werden, so eine Sammlung kann ich mir unter den Zeichen der alten Pantomimen nur einmal nicht denken. Eine solche vollkommnere Sprache ist wahrlich so leicht nicht erfunden und wahrlich auch so leicht nicht erlernt.

## Dreyßigster Brief.

Der Pantomime der neuern Zeiten hat kein Vorrecht vor dem Pantomimen der älttern: wenn er nicht ganz gemeine oder schon ganz bekannte Handlungen ausführen, wenn er neue und eigne Verwickelungen erfinden will; so muß er Eins von beidem: entweder malen, Zeichen erfinden, so bedeutend er kann, und es dem guten Glück überlassen, wie viel die Zuschauer von diesen schwankenden ungewissen Zeichen werden enträthseln können, oder er muß den Erklärer zu Hülfe rufen, der das durch Rede verständlich mache, was sich durch Gebärde nie vollständig angeben läßt. Das letztere aber will Noverre durchaus nicht; er sagt von der Kunst, die zu solchen Hülfsmitteln ihre Zuflucht nimmt, daß sie nur noch in der Kindheit sey, nur noch stammle.

le \*). Eben so wenig will er, daß man sich jener malenden ungewissen Zeichen bediene: denn ob er gleich nicht, so viel ich mich erinnere, ausdrücklich auf diese Materie kommt; so läßt es sich doch leicht aus dem, was er sonst sagt, entwickeln.

Zuerst gesteht er, die Kunst der Pantomime könne zu unsren Zeiten das nicht mehr leisten, was sie zu den Zeiten Augusts geleistet — ich setze hinzu: nach den großen, vielleicht übertriebnen Ideen, die wir uns von ihr aus den rednerischen Lobsprüchen der Alten machen; — es gebe, fährt er fort, eine Men-

### § 3

\*) Lettres sur la danse & sur les ballets. p. 106. Sous le regne de Louis XIV les récits, les dialogues & les monologues servoient d'interpretes a la danse. Elle ne faisoit que bégaier. Ses sons foibles. & inarticulés avoient besoin d'etre soutenus par la Musique & d'etre expliqués par la Poésie, cet.

ge Dinge, die sich durch das Gebehrdenspiel nicht mehr verständlich bezeichnen ließen; aller ruhige Dialog finde keinen Platz in der Pantomime \*). Das heißt, denk ich, sehr deutlich sagen: die Pantomime habe keine andre Sprache, als die der Empfindung, und was wir also von ihr durch den Ausdruck dieser Empfindung, verbunden mit dem ganzen Anblick der Personen und ihrer sichtbaren Lage, nicht begriffen; darüber uns zu verständigen, geb' es kein Mittel. — In einem andren Orte, wo er gegen den Gebrauch der Rede zur Erklärung der Pantomimen eufert, und Stücke, die deren bedürfen, mit jenen alten Gemälden vergleicht, unter welche die ungeschickten Maler die Namen der vorgestellten Personen schrieben, giebt er die Mittel an, wie ein Ballet so einzurichten sey, daß es dieser Hülfe entbehren könne; und unter allen diesen Mitteln ist durchaus kei-

ne

\*) Ebendaf. S. 19.

ne Malerey der Objekte, sind durchaus keine verabredeten Zeichen, deren Verbindung eine Art von eigentlicher Sprache gäbe \*).

## C 4

Aus

\*) S. 112. 113. Lorsque les Danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions; lorsqu'ils feront des Prothées & que leur physiognomie & leurs regards traceront tous les mouvements de leur ame; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit, que l'école leur a prescrit, & que parcourant avec autant de grace que de vérité un espace plus considérable, ils décriront par des positions justes les mouvements successifs des passions; lorsqu'enfin ils associeront l'esprit & le génie à leur Art: ils se distingueront, les récits dès lors deviendront inutiles; tout parlera; chaque mouvement dictera une phrase; chaque attitude peindra une situation; chaque geste dévoilera une pensée; chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera séduisant parceque tout sera vrai et que l'imitation sera prise dans la nature.

Aus diesen Stellen — und ich könnte ihrer mehrere von gleichem Tone anführen, — erhellet meines Erachtens ganz deutlich, daß der Meister in der Kunst und der beste Schriftsteller, den wir darüber haben, nichts auf seiner Bühne dulden will, was nicht durch den Ausdruck der Empfindungen selbst verständlich ist. Aber was für Gegenstände können das seyn, sobald es nicht mehr jene gemeinen und alltäglichen Handlungen seyn sollen? Die Geschichten der Religion zu behandeln, war dem alten Pantomimen erlaubt und ist es dem unsrigen nicht; Vorstellungen dieser Art beleidigen den Ungläubigen, wie den Gläubigen, und den erstern oft mehr als den letztern; es bleibt also nichts als das zweene Hülfsmittel der Alten übrig: der Pantomime muß die bekanntesten Werke der Dichtkunst zum Grunde legen und wegen der Exposition sich größtentheils auf das Gedächtniß seiner Zuschauer verlassen. Hiermit stimmt denn auch völlig

das

das Verfahren derjenigen überein, welche die neuere Pantomime zu dem Glanze jener alten haben emporheben wollen.

Du Bos, aus dessen vortreflichem Werke ich Ihnen die Stellen nicht erst hersehen will, worinn er die Nothwendigkeit, schon bekannte Sujets für die Pantomime auszuwählen, behauptet \*), erzehlt uns den ersten Versuch, den man in Paris mit Wiederherstellung jener alten Pantomime gemacht hat. „Eine Prinzessin, sagt er, die viel natürliches Talent mit viel erworbenen Kenntnissen vereinigt und eine große Liebhaberinn der Bühne ist, verlangte vor ohngefähr zwanzig Jahren, einen Versuch zu sehen, aus welchem sie sich von den Vorstellungen der alten Pantomimen einen bessern Begriff machen könnte, als ihr die Lesung der alten Schriftsteller gab.

§ 5

Es

\*) Reflex. critiq. T. III. p. 276.

„Es fehlte an Schauspielern, die sich hinläng-  
 „lich auf diese Kunst verstanden hätten, und  
 „sie wählte also einen Tänzer und eine Tänze-  
 „rinn von sehr ausgezeichnete Geschicklichkeit  
 „und selbst von Erfindungsgeliste. Diese ließ  
 „sie durch bloße Gebehrden die Scene aus  
 „dem vierten Act der Horazier des Corneille  
 „ausführen, wo der junge Horaz seine Schwe-  
 „ster Camilla tödtet; mehrere Instrumente  
 „spielten dazu eine Musik, die ein geschickter  
 „Tonkünstler, Herr Mouret, zu den Wor-  
 „ten dieser Scene, als ob sie hätten sollen ge-  
 „sungen werden, ausdrücklich gesetzt hatte.  
 „Unsre beyden Anfänger in dieser Kunst rühr-  
 „ten einander selbst, durch ihre Gebehrden  
 „und Bewegungen, bis zu Thränen, und man  
 „wird wohl nicht erst fragen, ob sie auch ihre  
 „Zuschauer rührten? \*)”

Was

\*) Ebendas. S. 285. 19.



Was hier mit einer einzelnen Scene versucht ward, das hat nachher Toverre mit dem ganzen Schauspiele des Corneille ausgeführt, und hat es mit mehrern gleichbekannten Schauspielen eben aus dem Grunde auszuführen gerathen, weil sonst die Pantomimen nicht genug möchten verstanden werden. —

„Die Stücke, sagt er, in welchen ein Pylades und Bathyll auftraten, waren durchaus bekannt; der bloße Name diente den Zuschauern statt eines erklärenden Programms; sie hatten die ganze Geschichte schon im Gedächtniß und folgten nicht allein dem Tänzer ohne Mühe, sondern liefen ihm auch mit ihrer Erwartung zuvor. — Und werden denn nicht wir, fährt er fort, den nehmlichen Vortheil haben, wenn wir die am meisten geschätzten Stücke unsres Theaters in Pantomime setzen? Sind wir etwa weniger gut organisirt, als die Tänzer von Rom, und ist etwa das, was zu Augusts Zeiten

„mög

„möglich war, zu den unsrigen nicht mehr  
 „möglich? Es wäre Erniedrigung der Mensch-  
 „heit und Ungerechtigkeit gegen Geist und Ge-  
 „schmack unsres Jahrhunderts, so etwas den-  
 „ken zu wollen \*).“

— Ich habe Ihnen das, was schon aus der Natur der Sache erhellt, auch durch das Urtheil und die eigene Praxis des besten Meisters beweisen wollen; nemlich: daß zu Pantomimen kein unbekannter Stoff, mithin kein solcher gewählt werden muß, bey welchem Malereyen und Zeichen zur Exposition der ganzen Lage der Personen und des ganzen Ganges der Handlung durchaus unentbehrlich sind. Ich sage, daß dieses nemliche schon aus der Natur der Sache erhellt: denn wenn, wie es sichtbar der Fall ist, die Zeichen für abwesende oder unsinnliche Gegenstände doch immer höchst

\*) A. angef. O. S. 76.

dunkel bleiben, wenn sie fast aus lauter allgemeinen, schwankenden, vieldeutigen Maximeren bestehen; so kann unmöglich durch sie ein Werk recht verstanden werden: und was nicht verstanden wird, kann nicht gefallen, nicht rühren, kann keine der ästhetischen Wirkungen hervorbringen, die man sich bey Werken schöner Künste zum Zweck setzt. Nur der Reiz des äussern Anblicks der Bühne und der Personen, das Geschmackvolle der Verzierungen, der Pomp der Aufzüge, die Anmuth und Mannichfaltigkeit der Bewegungen, verbunden mit der vielleicht schönen Begleitung der Instrumente; nur diese Dinge können dann noch Zuschauer locken: das Stück selbst, als Stück, als Entwicklung von Begebenheiten, als Handlung, kann unmöglich mehr interessieren. Und so bleibt es denn, auch in Ansehung des Pantomimen, ganz bey der Regel des Ausdrucks, die dem Schauspieler gegeben ward; denn noch einmal: bey einem Stoffe,

wo er der Malereyen entbehren kann, soll er sich ihrer auch wirklich, unter den festgesetzten Ausnahmen, enthalten, und einen Stoff, wo er ihrer nicht entbehren kann und den Ausdruck um ihrentwillen zerstören müßte, soll er gar nicht behandeln.

Freylich aber kommt, auch bey der Behandlung schon bekannter Stücke, alles auf die Art und Weise an, wie der Pantomime verfährt. Denn wenn er nicht den Rath, den ihm Noverre in Beziehung auf den Plan des Ganzen giebt, auch in Ausführung jeder einzelnen Scene befolgt; wenn er nicht die Begebenheiten einander näher rückt, die zerstreuten Gemälde mehr vereinigt, die ganze Handlung mehr zusammendrängt \*); wenn

er

\*) S. Noverre p. 74. *Reserrés l'action, retranchés tout dialogue tranquille, rapprochés les incidens, réunissés tous les tableaux epars, & vous réussires.*

er dem Dichter Schritt vor Schritt durch seine ganze Ideenreihe folgt und jede Redensart, jedes Bild, jede Wendung durch sein Spiel zu geben sucht: so verliert er auf der einen Seite den ganzen Vortheil wieder, den er auf der andren gewann; das Spiel wird langweilig oder wird Theilweise unverständlich — denn wer hat alle Reden des Dichters so genau im Gedächtnis? — es besteht entweder aus Wiederholungen einförmiger, wenigstens sehr ähnlicher Ausdrücke, oder es verwickelt sich in allerhand seltsame, unzureichende, den Ausdruck zerstörende, oft vielleicht höchst unanständige Malereyen. In höchst unanständige, sag ich: denn ein Bild, das für die Imagination groß, edel, schrecklich seyn kann, muß, mimisch dargestellt, nicht selten klein, niedrig, possenhast werden. Ich weiß nicht, ob Sie bey der pantomimischen Vorstellung der Horazier zugegen waren, die man einmal hier dem Noverre nachzustumpfern

pern wagte. Welch wunderliches Zeug kam da in der Stelle vor, wo Camilla ihren Bruder, ihr Vaterland, jeden einzelnen Römer verwünscht! Schon die Art, wie die Zeilen gegeben wurden:

Qu' elle (Rome) sur soi même renverse  
 ses murailles

Et de ses propres mains déchire ses  
 entrailles \*);

wie Geschmacklos, wie nichts sagend war sie! Aber wie weit Geschmackloser noch die Malerey eines Gedankens, den der Verfertiger der Pantomime aus der Fülle seines eignen Genies hinzugethan hatte, und der vermuthlich der war: Möchte Rom von der Erde verschlungen werden! Für die Phantasie ist dieses Bild nicht bloß edel und groß, sondern schrecklich: man sieht die Erde einen weiten Schlund, fürchterlicher als der Rachen eines Meerungeheuers,  
 auf:

\*) Horace Aët. IV. Sc. 5.



P. 49. f. 43.



J. W. Meil f.



aufreißen, um in ihrem Bauche ein ganzes mächtiges Volk zu begraben: aber in der mischischen Malerei? — wie niedrig, wie lächerlich, selbst wie eckelhaft ward die Vorstellung! Erst wies die Tänzerin nach hinten, vermuthlich auf die Gegend hin, wo man sich Rom denken sollte; dann bewegte sie die Hand mit Heftigkeit gegen die Erde; dann riß sie Fragenweit — nicht den Rachen eines Ungeheuers, sondern ihren eigenen kleinen zierlichen Mund auf und warf mehrmalen hintereinander ihre geballte Faust dagegen hin, als ob sie mitten im gierigsten Schlingen begriffen wäre. (Fig. 43.) Ein Theil der Zuschauer lachte, ein anderer schien wegen der Bedeutung verlegen. Und in der That; wie nur errathen, wie nur muthmaßlich ist der Sinn, den ich oben dieser Grimasse gegeben habe! wie eine ganz andre, ganz verschiedene Erklärung des nehmlichen Spiels ist noch möglich! —

Wenn einmal wirklich eine Gebhrdensprache, die diesen Namen verdiente, sollte erfunden werden; so würden dergleichen slavische Uebertragungen aus der Wörtersprache als höchststeife, höchstelende Uebersetzungen erscheinen, in welchen das Genie beider Sprachen völlig aus der Acht gelassen und dadurch zugleich die ganze Farbe des Stils verändert worden. Ich fürchte sehr, daß auch die aus dem Dubos von mir angeführte Vorstellung in dieser Rücksicht der Kritik manche Blößen gegeben: wenigstens ist mir der Umstand verdächtig, daß Mouret nicht die Bewegungen der Tänzer, sondern die Worte des Corneille, als ob sie hätten sollen gesungen werden, in Musik setzte. — Indessen, da es eine Prinzessinn war, welche zu dieser Vorstellung die Idee gab, so tritt hier die Kritik bescheiden zurück: eine Prinzessinn, mein Freund, hat niemals Unrecht.

! Willgãm Gãm M elsig S nachillinden

## Ein und dreysßigster Brief.

**N**icht, wie Sie sagen, aus meinen Grundsätzen; aus den Grundsätzen des Noverre selbst, dem ich Schritt vor Schritt gefolgt bin, müßte der geringe Werth der Pantomime erhellen, den Sie aus meinem Raisonnement haben schliessen wollen. Ich will nicht fragen, ob der Gesichtspunkt, aus welchem Sie den Werth eines Schauspiels einzig zu beurtheilen scheinen, nicht vielleicht zu eingeschränkt ist; ich will Ihnen nur gestehen, daß ich alle die Folgerungen, durch die Sie mich scheinen eintreiben und verwirren zu wollen, ohne Bedenken für wahr erkenne. Wenn der Pantomime, sobald er über die gemeinen alltäglichen Vorfälle hinausgeht, lauter schon vorhin bekannte Fabeln bearbeiten muß; so ist seine Kunst in der That eine unermögende,

abhängige Kunst, die der Hülfe der Rede nur zu entbehren scheint, ohne ihrer wirklich entbehren zu können: wenn ferner die wenigsten tragischen und komischen Meisterstücke den Zuschauern so durchaus nach allen einzelnen Scenen bekannt sind; so bleibt freylich das pantomimische Spiel theilweise noch immer räthselhaft, so daß in der Einsicht des ganzen genauen Zusammenhanges der Begebenheiten sich hie und da beträchtliche Lücken finden: wenn endlich aller ruhige Dialog hinwegfallen und sich immer Begebenheit an Begebenheit drängen soll; so geht allerdings gerade das verloren, was den feinem Kenner im Schauspiel am meisten reizt: die vollständige Darstellung der Charaktere nach der ganzen Mischung und gegenseitigen Proportion der Neigungen und Kräfte; die Entwicklung des ganzen oft so feinen Spiels der Leidenschaften, der verborgensten Triebfedern und Bewegungsgründe. — Darum kann denn doch immer die Pantomime noch  
sehr

sehr viel Anziehendes haben: was der Geist verliert, können die Sinne gewinnen; und bey den Römern, deren großen Enthusiasmus für diese Art des Schauspiels Sie mir entgegensehen, gewannen wahrlich nicht bloß die feinnern Sinne.

Aber, fahren Sie fort, sollte denn das, was vielleicht nur verloren ging, nicht wieder können hergestellt; sollte das, was vielleicht noch niemals war, nicht mit der Zeit können erfunden werden? Sollte eine Sprache durch Mienen und körperliche Bewegungen nicht eine eben so mögliche Sache seyn, als eine Sprache durch Laute?

Eben so möglich, mein Freund? es sey! so würden doch gegenwärtig alle die Bedingungen fehlen, unter welchen sie wirklich werden könnte. Jede Sprache, soviel ich weiß, geht aus einer kleinen Gesellschaft von Menschen

aus, kostet, ehe sie von einer Stufe der Vollkommenheit zur andern fortschreitet, unglaublich viele Anstrengungen des Genies, wird durch das Bedürfnis, die Mutter aller großen Erfindungen, beides hervorgebracht und vollendet. Jetzt aber sind die großen Gesellschaften bereits errichtet; das Genie, wie kühn und feurig es sey, wird durch die Unmöglichkeit, das schon Geleistete zu erreichen, von allen Versuchen abgeschreckt; und auch das Bedürfnis ist durch Erfindung und Vervollkommnung der Wörtersprache, die zu allen Zwecken schon so völlig hinreicht, vernichtet. Wenn nicht in irgend einem abgesonderten Winkel der Erde ein Menschengeschlecht entsteht, das gleich Anfangs auf den Gebrauch von sichtbaren Zeichen verfällt; wenn nicht auch dieses Geschlecht durch eine Verbindung glücklicher Umstände zu höhern Graden der Cultur empor klimmt; wenn es nicht ganze Jahrhunderte hindurch seine Bemühungen, sich durch körperliche Bewegung

wegungen zu verständigen, unablässig fortsetzt: so mögte wohl nie eine Gebehrdensprache, die sich nur einigermaßen mit der Wörtersprache vergleichen liesse, zu Stande kommen. Denn daß ein schon redendes Volk, wie es alle uns bekannten Völker der Erde sind, sich einmüthig, mit voller Anstrengung und ganze Menschenalter hindurch, um etwas ganz Entbehrliches, ganz Unnützes bemühen sollte; das läßt sich doch wahrlich, bey aller übrigen Thorheit der Menschen, nicht denken. Auch scheint es mir zweifelhaft, ob dadurch, daß die Wörtersprache bereits vorhanden ist, die Erfindung einer Gebehrdensprache um ein vieles würde erleichtert werden. Eher wohl gar erschwert: denn höchst wahrscheinlich würde man die neue Sprache nach dem Muster der alten modeln wollen; und es wäre noch sehr die Frage: ob die natürliche Form der einen die gleich natürliche der andern seyn würde?

Doch auch das muß ich zurücknehmen, was ich Ihnen nur vorläufig gelten ließ: daß die Erfindung einer Gebhehrdensprache eben so möglich, eben so leicht sey, als die einer Wörtersprache. Ich beziehe mich, was die mancherley Vorzüge der hörbaren vor den sichtbaren Zeichen betrifft, auf die so bekannte Herderische Schrift \*) und werfe hier nur einen einzelnen flüchtigen Gedanken her, der mir aus den bisherigen Betrachtungen wie von selbst entgegenspringt, und den ich gerne näher geprüft sähe.

Der Mensch hat mit der Sprache zweyerley Absicht; er will die Ideen von den Objecten mittheilen, die ihn beschäftigen, und will die Art und Weise mittheilen, wie er von diesen Objecten gerührt wird. Das letztere, wenn es auch nicht Absicht wäre, ist doch in

\*) Ueber den Ursprung der Sprache. S. 100. fgg.



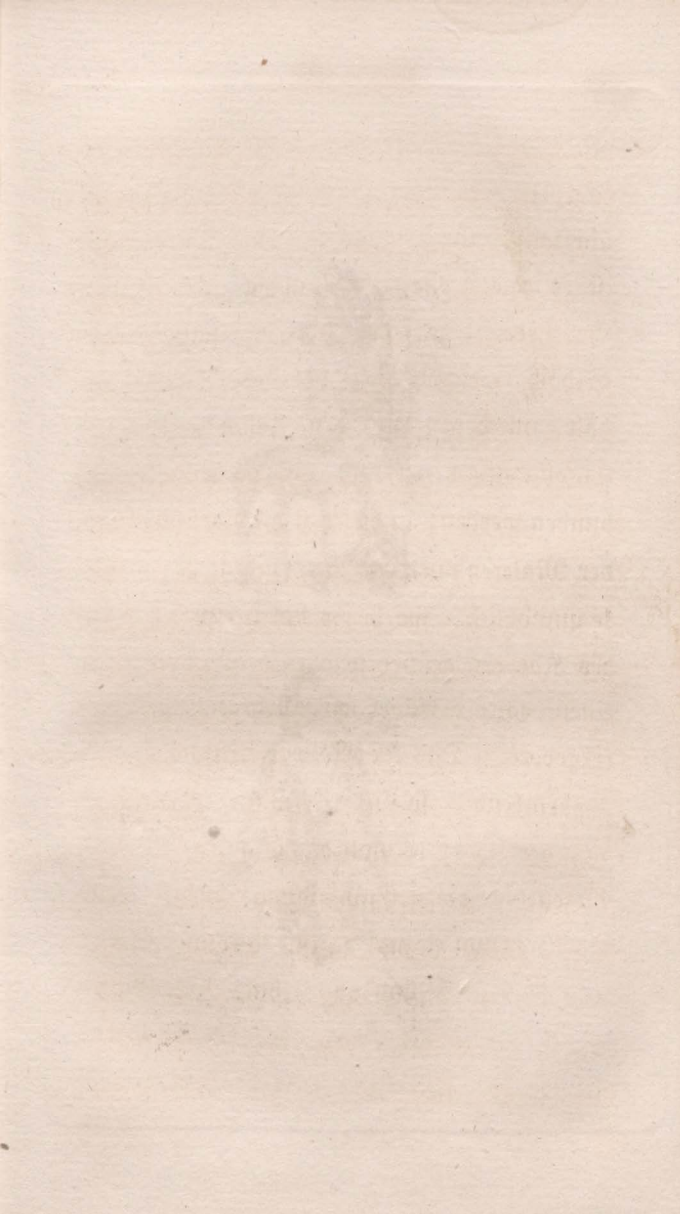
neres dringendes Bedürfnis seiner Natur, dessen Befriedigung er, im Zustande der Leidenschaft, sich nie zu versagen weiß. Die Wörtersprache hat zu diesem Behufe ihre Interjectionen; die Pantomime ihre ausdrückenden Gebärden: und diese letztern, wenn sie auch nichts kräftiger, nichts lebendiger als jene erstern wären, sind doch vielleicht klarer, mannichfaltiger, bestimmter; lassen sich vielleicht durch Willkühr noch weniger als jene laute zurückhalten. Der träge Wilde, dessen Thätigkeit immer nur durch gegenwärtiges dringendes Bedürfnis geweckt wird und daher immer leidenschaftlich ist, konnte vielleicht schon deswegen zu keiner Gebärden Sprache kommen, weil es ihm so oft bey der Lebhaftigkeit seiner Rührung unmöglich fiel, den so genugsamen, so vollen, so natürlichen Ausdruck, den ihm das Gebärden Spiel darbot, zur Erreichung irgend einer andern Absicht, entweder aufzuopfern oder doch wenigstens einzuschränken.

Zu dem erstern Behuf, zur Bezeichnung der Objecte des Denkens, waren in der Wörtersprache die ersten Elemente die Töne, womit der Mensch wirklich hörbare Gegenstände nachahmte. In der Gebhrdensprache würden es, oder vielmehr müßten es die Nachbildungen sichtbarer Gegenstände seyn: denn ganz willkührliche, ganz grundlose Zeichen können, wie schon einmal gesagt, keiner Sprache den Ursprung geben. Aus diesen anfänglichen Zeichen müßten dann, durch alle die mannichfaltigen Sprachfiguren hindurch, die Zeichen für die ganze übrige Menge unsrer Begriffe geprägt werden: und warum sollte das bey Gebhrden nicht eben sowohl als bey Tönen geschehen können? Warum sollten nicht auch die mancherley Verknüpfungen und Trennungen, welche Wiß und Phantasie und Verstand mit den Ideen vornehmen, durch sichtbare Bilder können bezeichnet werden?

Bis hieher also scheint eine Gebhrdensprache noch ohngefähr eben so möglich, als eine Wörtersprache; aber ein nun noch übriger wichtiger Umstand ist: daß in der Seele die Vorstellung des Objects und die der Nührung, welche das Object hervorbringt, so ganz unzertrennt, so innig verschmolzen, so Eins sind, und daß der Mensch diese Vorstellungen, auch in ihrer Bezeichnung, gleich innig will verschmelzt, gleich genau will vereinigt wissen. Ein einziges Zeichen, welches in einem Nu beyden Zwecken und gleich vollkommen Genüge thut, muß ihm daher ohne alle Vergleichung lieber seyn, als mehrere abgesetzte Zeichen, die dasjenige zerreißen und vereinzeln, was er in seiner Seele selbst so gar nicht zu sondern, so gar nicht aus einander zu finden weiß. Und in Rücksicht dieser Vereinigung nun, dieser innigen Verschmelzung des ausdrückenden mit dem vorbildenden Zeichen; wie, wenn da die Wörter vor der Gebhrdensprache einigen Vorzug hätte?

In der Wörtersprache ist die Interjection, ist der Ausdruck der Empfindung immer nur laut, nur Anhauch; in der Pantomime ist es eine eigene, vollständige, ausgeführte Gebärde. In jener kann der nachahmende Schall, welcher die Idee des Objectes enthält, mit dem laute, dem Anhauche, der die Empfindung befriedigt, auf das genaueste verbunden werden; in dieser ist die Verschmelzung der Malerey mit dem Ausdrücke in jedem Falle unmöglich, wo beyde durch einerley Theil des Körpers geschehen sollen, und doch jedes einen ganz verschiednen Gebrauch desselben erfordert. Das Wort Liebe ist frenlich auch ausdrückend, so gut wie Mine oder Stellung der Liebe; es malt das Sanfte, Weiche, Angenehme dieser Empfindung: allein, wenn das Wort nun einmal da ist, so können Sie es nicht bloß sanft und angenehm; Sie können es auch klagend und traurig, Sie können es wild und jornig, Sie können es bitter und höh-

nisch



P. 61. f. 44.



P. 62. f. 45.



J. W. M. f.

nisch aussprechen, ohne daß irgend eine Enghelbe undeutlich und ohne also daß die Idee des Objects im mindesten verwirrt oder verdunkelt würde. Alles liegt hier lediglich in der andern und andern Modification des Organs oder des Athems, in dem Leisern oder Stärkern, Sanftern oder Rauhern, Höhern oder Tiefern, Gezogenern oder Gestoßenern, Bebenern oder Festern der Stimme. — Versuchen Sie dagegen, an die malende Gebehrde der Liebe eben so mannichfaltige mimische Ausdrücke und eben so innig zu knüpfen, ohne daß jene dadurch zerstört oder doch dunkel, unkenntlich, zweydeutig würde: und Sie werden überall die Unmöglichkeit oder die Schwierigkeit fühlen. Das eine Mal wird ein voller Widerspruch die Zusammensetzung hindern; das schwachtende ersterbende Auge, die matte, sanftgebogene, hangende Stellung der Liebe (Fig. 44) wird mit dem feurigen, rollenden Blicke, den straffen, angespannten Muskeln

feln des Zorns (Fig. 45) eben so wenig zusammengehen, als der sich bückende, ins Knie sinkende, ehrerbietigfreundliche Schmeichler (Fig. 46) mit dem sich erhebenden, verachtenden, unwilligen Samler (Fig. 47). Das andre Mal, wenn die Verbindung an sich nicht unmöglich ist, wird die Ungewißheit entstehen: ob die ganze Gebehrde ausdrücken, eine Mischempfindung bezeichnen; oder ob sie nur zum Theil ausdrücken, zum Theil den Gegenstand der Empfindung vorbilden soll? Wenn ich ein zärtliches, stilles Lächeln um Mund und Wangen, bey etwas hinaufgezognen innern Spitzen der Augenbraunen, sehe; wie soll ich da die Frage beantworten: ob beyde Empfindungen, Traurigkeit und Liebe, sich in der Seele dessen vereinigen, der die Gebehrde macht? oder ob von diesen Empfindungen nur die eine in seiner eigenen Seele, die andere bloß der Gegenstand sey, welcher jene veranlaßt? Und in dem letztern Falle; wie soll ichs

ent



P. 62. f. 46.



f. 47.





entscheiden: welche von beenden die ausdrückende, welche die vorbildende sey? Denn es ist ja beides gleich möglich: Liebe kann Traurigkeit, und Traurigkeit kann Liebe erwecken. — Ich weiß zwar, daß hier der Zusammenhang manches würde aufklären können: nur zu viel muß er nicht aufklären sollen, oder es geht am Ende sein eigenes Licht verloren.

## Zwey und dreyßigster Brief.

Die Gedanken, die ich zu Ende meines vorigen Briefes hinwarf und die ich nicht mit noch andern vermehren will, um weder zu weitläufig noch für meinen bisherigen Ton zu spitzfindig zu werden; diese Gedanken, sag ich, mögen wahr oder falsch seyn: so bleibt doch immer, aus den angeführten übrigen Gründen, die Erfindung einer pantomimischen Sprache eine der schwierigsten Aufgaben. Und da nicht erst jetzt diese Gründe zu gelten angefangen; da sie in ihrer vollen Kraft schon zu den Zeiten Augusts bestanden: so kann ich unmöglich in den Ton mit einstimmen, in welchem so Manche von den Wundern der alten Tanzkunst reden. Einzelne Zeichen haben freylich, nach dem Zeugnisse der Schriftsteller, die alten Pantomimen gehabt;

habt; ich will zugeben: sie haben ihrer viele  
 gehabt; sie haben es zum Geschäft ihres Lebens  
 gemacht, die eigenthümlichsten Sprechendsten  
 Merkmale an den Dingen zu fassen; haben der  
 Wörtersprache manches brauchbare Bild, man-  
 che glückliche Anspielung abgewonnen; haben  
 Alles mit einer Kraft, einer Wahrheit, einem  
 Leben dargestellt, wovon wir in unserm kalten  
 Norden uns kaum die Idee machen können;  
 haben noch überdies die Kunst des Ausdrucks  
 bis auf den höchsten Grad getrieben, bis in  
 die feinsten Schattierungen ausgebildet; aber  
 mit alle dem — wie weit könnten sie hin-  
 ter der Wörtersprache zurück bleiben! Ein  
 Pylades und Bathyll werden doch wahrlich  
 nicht das Genie ganzer Menschengeschlechter  
 in sich vereinigt; Rom wird sich doch nicht  
 auf einmal, durch einen wunderbaren Instinct,  
 einer neuen, zu jeder andren Absicht entbehr-  
 lichen, ihrer Originalität wegen gewiß nicht  
 Heichsten, Sprache beflissen haben: und so

Mimit 2. Theil. E kann

Kann ich mir keine pantomimische, durch sich selbst verständliche, Ausführung ruhiger räsonnirender Scenen, keine deutliche, von der Rede unabhängige, Behandlung feiner künstlicher Verwicklungen denken. Die Zeichensammlung jener Tänzer mochte höchstens das seyn, was die Wörtersammlung eines noch rohen Volks auf den untersten Stufen seiner Cultur ist: hinreichend für einen engen Kreis von sinnlicher gemeinen Begriffen, aber noch viel zu arm an Abstractionen, viel zu arm an Beziehungs- und Verbindungs-ideen, als daß sich irgend ein Stück eines Euripides, oder nur irgend eine Scene eines solchen Stücks, in sie übersetzen ließe.

Ich hoffe nicht, daß Sie mir hier die Gebhehrdensprache der Sicilianer entgegensetzen werden, wovon der Graf v. Borch in seinen Briefen über Sicilien und Malta mit so viel

Be-

Bewunderung spricht \*). Geben Sie, bitt ich, in der Erzählung des Grafen nur auf die Umstände acht: daß jede einzelne Person ihre eigene Sprache, mit jeder eine andere und also eine Vielheit von Sprachen hat, und daß alle diese Sprachen original, alle von der eigenen Erfindung dessen sind, der sie gebraucht:

§ 2

braucht:

\*) Tom II. Lettre XX. p. 236. Une autre particularité non moins singulière (es war vorher von dem Eigenthümlichen der Sicilianischen Sprache die Rede gewesen) est l'usage des gestes & des signes, dont on se sert ici communément & dont le langage est si expressif pour les nationaux, qu' à une distance considérable, au milieu d' une compagnie nombreuse, deux personnes, sans ouvrir la bouche, se comprennent mutuellement & se communiquent leurs pensées l'une à l'autre. Ces signes & ces gestes ne sont point généraux; une femme en a de différente espèce, les uns destinés à son mari, d'autres à son amant, enfin d'autres pour ses amis: cette différence d'alphabet produit trois langues différentes, pour ainsi dire, dont la même personne se sert avec  
toute

braucht: Werden Sie da noch auf etwas anders, als auf eine nur geringe Anzahl von Zeichen für einen sehr engen Kreis von Ideen schliessen?

Aber

toute l'aisance possible. On remarque la même habilité dans les enfans, qui dès l'âge le plus tendre commencent déjà a composer avec leurs camarades une suite de signes propres à eux seuls. Cela provient du penchant, qu'a la Nation pour les gestes: un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente, sans l'accompagner tout de suite d'un geste expressif. On croit, que ces gestes & ces signes datent du tems encore de Denis le vieux, dont la tyrannie, descendant l'usage de la parole à ses sujets, les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour se communiquer leurs pensées & pour se consoler dans leur malheur. Je ne Vous garantis pas la vérité de cette origine; mais de quelle source que provienne cet usage, je ne puis que l'admirer & Vous dire, que je le regarde comme la plus sublime pantomime, que j'aie vu de ma vie.



Aber — könnten Sie mir noch einwenden — wenn denn wirklich durch die Zeichen der Pantomimen selbst ein Stück so wenig verständlich ward; wenn wirklich alles dabei auf vorläufige Kenntniss der vorzustellenden Begebenheit und auf gutes Gedächtniss der Zuschauer ankam: wozu denn überhaupt alle Zeichen? Warum wollten jene Künstler das, was sie so gut entbehren konnten, nicht auch wirklich entbehren? — Vielleicht, weil sie die Entbehrlichkeit desselben nicht einsahen; weil sie das Mangelhafte ihrer Kunst weder sich selbst, noch den Zuschauern, gestehen wollten; weil sie mit diesen zugleich den Trugschluß machten: daß das, was so wohl verstanden werde, seine Deutlichkeit eben vor dem Gebrauch der Zeichen erhalte. Oder, was wahrscheinlich die noch frühere, die eigentlich erste Ursache war, weil sie sich des so natürlichen Triebes, mit den Empfindungen auch die Ursachen und Gegenstände derselben zu bezeich-

nen, nicht zu erwehren wußten, und weil sie also, bey dem Mangel der Rede, wenigstens die Hauptideen so oder anders durch Gebärden mußten zu geben suchen. Endlich vielleicht auch deswegen: weil sie in der That von dem Gebrauch dieser Zeichen manche gute Wirkung erfuhren, indem sie dadurch dem stockenden Gedächtnisse der Zuschauer hie und da eine Hülfe gaben und durch Erneuerung einer einzigen wichtigen Idee oft die ganze Reihhe, wovon diese Idee ein Glied war, wieder hervorkiefen. — Uebrigens klage ich die Pantomimen wegen des Gebrauchs dieser Zeichen nicht an: es steht dahin, wie verschwenderisch oder wie sparsam sie damit mögen umgegangen seyn und wie wenig oder wie sehr sie über der Mäleren den Ausdruck mögen vernachlässiget haben. Die alten Schriftsteller reden von dieser ganzen Sache zu selten, und auch dann, wie es mir vorkommt, entweder zu kurz,

oder

oder zu unbestimmt, oder zu hyperbo-  
lisch. \*) — —

Und nun endlich genug, mein Freund,  
von einer Materie, der ich hier ohnehin kein  
Genüge thun kann, und die ich, ohne Ihre  
Fragen und Einwendungen, nur ganz leicht  
berührt haben würde! Genug überhaupt von  
der Schauspielkunst, in so fern sie Aehnlich-  
keit mit der Malerey hat und einen einzelnen  
Anblick im Raume darstellt! Jetzt noch von  
eben dieser Kunst, in so fern sie ihre Wirkung  
in der Zeit hervorbringt, oder mit Einem Wor-  
te, in so fern sie Musik ist! — Ich nehme  
hier, wie Sie sehen, das Wort Musik, so  
wie es die ältern Griechen nahmen: in dem

E 4 wei

\*) Man sehe, wenn man will, diese Stellen ges-  
ammelt in dem oftangeführten Werke von Du-  
bos, oder auch in Octav. Ferrarii Dissert. de  
Pantomimis et Mimis.

weitem) allgemeinem Sinne, wo es mehrere ursprünglich verbundene Künste begriff, die erst späterhin getrennt wurden und bei dieser Trennung — ich weiß nicht, ob mehr gewannen oder verloren? Diese Künste waren: für das Auge, die Kunst der Bewegungen und Gebärden, mit ihrem lyrischen Theile, dem Tanz; für das Ohr, die Kunst der Declamation, ebenfalls mit ihrem lyrischen Theile, dem Gesange und der begleitenden Musik der Instrumente. Die Dichtkunst gehörte dazu nur in Hinsicht auf ihren mechanischen Theil, auf die dem Ohre gefallende Kunst des Versbaues, des Rhythmus. Den Beweis, daß in der That unter dem Worte Musik alle jene Künste, aber auch keine mehreren, begriffen worden, werden Sie mir hoffentlich schenken: Sie können ihn sich selbst aus den Stellen führen, die Brown \*) und Dubos

\*) S. desselben Betrachtung über die Poesie und Musik (Eschenb. Uebers.) Absch. V. 1.

bos aus dem Platon, Athenäus, Porphyre, Augustin, dem griechischen und dem römischen Quintilian gesammelt haben. Wenn Sie die obenangegebenen schönen Künste vergleichen; so erkennen sie sogleich, daß in dem alten Begriffe der Musik die zwey wesentlichen Merkmale verbunden waren: das Energetische oder in der Zeit wirkende und das Sinnliche. Durch jenes wurden alle bildenden, als sie im Raum wirkenden, Künste ausgeschlossen; durch dieses die Dichtkunst, in so fern sie sich nicht an die Sinne, sondern an die Phantasie und die übrigen innern Kräfte der Seele wendet.

Zwar könnten Sie gegen das letztere Merkmal einwenden: daß doch Sokrates, beym Platon, selbst die Philosophie nicht allein Musik, sondern die größte Musik nenne, und daß doch Philosophie so ganz mit keinem äussern Sinne, sondern bloß mit Verstand

und Vernunft zu schaffen habe. Aber wenn wirklich Philosophie zur Musik wäre gerechnet worden: warum hätte denn Sokrates, da es jetzt zum Sterben gieng, sich mit dem Zweifel beunruhigt: ob er auch durch sein Studium derselben den Befehl der Gottheit, sich der Musik zu befleißigen, erfüllt haben mögte? Warum hätte er auf den Fall, daß die Gottheit die Musik in dem gewöhnlichen, in dem Volkssinne (*δημιωδη μουσικην*) gemeint, noch im Gefängnisse Verse gemacht? \*) Wer nur etwas mit dem Platon bekannt ist, der muß es in seiner schriftstellerischen Manier als einen wesentlichen Zug bemerkt haben, daß er die ernsthaften und wissenschaftlichen Dinge immer gern mit Gegenständen der Künste zusammenbringt; daß er immer gern für das Wissenschaftliche Reiz vom Schönen, und für das Schöne Ernst und Würde vom Wis-

\*) In Phaed. Ed. Freft. p. 46.

senschaftlichen borgt. So wie er hier die Philosophie die größte Musik nennt; so nennt er anderswo eine vortrefliche Staatsverfassung die wahrhafteste Tragödie \*) und betrachtet den Staatsmann als einen Mitgenossen und Nebenbuhler des tragischen Dichters. Wollten Sie darum die alten Staatsverfassungen wirklich unter die Schauspiele und die alten berühmten Staatsmänner, einen Solon, einen Lykurg, einen Perikles, unter die tragischen Dichter setzen? — Uebrigens erhellt noch aus der Stelle im Phädon, daß nicht die ganze Dichtkunst, sondern nur die Kunst des Versbaues, zur Musik gezählt worden: denn wie hätte

\*) De Legib. L. VII. Ed. Fcft. p. 898. ἡμεῖς  
 εσμεν τραγωδίας αὐτοὶ ποιητὰ κατὰ δύ-  
 ναμιν καλλιότητος καὶ ἀριότητος· πᾶσα ἐν ἡμῖν  
 ἡ πολιτεία ξυνεσῆκε μιμησις τῆς καλλίης  
 καὶ ἀριεσθίας. ὁ δὲ φάμεν ἡμεῖς γε οὕτως  
 εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀλεθροτάτην &c.

hätte sonst Sokrates glauben können, den im Traume ihm gewordenen Befehl dadurch zu erfüllen, daß er die schon längst vorhandenen und dem ganzen Griechenland bekannten Fabeln Aesops bloß in Verse brächte? \*) —

Es ist nicht bloß Ausschweifung, mein Freund, daß ich, bey Gelegenheit des Ueberganges von dem einen Theile der Mimik zum andern, auf den alten Begriff der Musik zu reden komme. Ich glaube vorherzusehen, daß es bey gewissen Punkten der nachfolgenden Untersuchungen vortheilhaft seyn wird, die Betrachtung allgemein zu machen und sie aus dem eingeschränkten Felde der Mimik in das weitere der Musik hinüberzuspielen. Brown beklagt es, daß man die verschiednen energischen Künste in der Ausübung getrennt hat: ich

mei-

\*) *Εντείνως τῆς τῆς Αἰσώπῃς λογῆς*, wie es Cebes ausdrückt.



meines Theils beklag es nicht weniger, daß man sie in jenem sie alle umfassenden Begriff von einander gerissen. Wenn durch jene erstere Trennung die Wirkung der Künste, so hat durch diese letztere ihre Theorie verloren: denn mit dem gemeinsamen Worte hat der Anlaß zur Untersuchung ihrer gemeinsamen Grundsätze gefehlt; und gleichwohl wäre diese Untersuchung höchst wichtig für die Aesthetik, höchst wichtig für die Seelen- und vielleicht selbst für die Sittenlehre gewesen. Die Folge, hoff ich, soll Ihnen zeigen, daß wirklich allen musikalischen Künsten einerley Hauptbegriffe und Regeln zum Grunde liegen: auch könnten Sie dieses schon jetzt erkennen, wenn Sie die bisher entwickelten Grundsätze der einen Hauptkunst, der Musik, auf die andre Hauptkunst, die Declamation, wollten anzuwenden und überzutragen suchen.

## Drey und dreyßigster Brief.

Sie sagen ganz recht, daß, um die Aehnlichkeit der Grundbegriffe in den beyden Künsten, des Gebährdenspiels und der Declamation, zu beurtheilen, Sie von der Theorie dieser letztern wenigstens einen Entwurf haben müßten. Und sollten Sie denn wirklich eines solchen Entwurfs wegen in Verlegenheit seyn? Sollten Sie keinen der vielen Schriftsteller kennen, die in ältern und neuern Zeiten diese Theorie bearbeitet haben? Vielleicht keinen Francius, keinen Le Sauteur, keinen Grimarest; aber doch gewiß einen Cicero \*), einen Quintilian \*\*) und die frü-

\*) S. de Orat. L. III. c. 57. Was in den ihm zugeschriebenen Büchern ad Herenn. III. c. 11. 15, vorkommt, ist weniger hieher gehörig.

\*\*) Institut. Orat. L. XI. c. 3.

frühere griechische Quelle, aus welcher beyde geschöpft haben, den Stagiriten. Der letztere ist zwar freylich, nach seiner gewöhnlichen Art, nur sehr kurz über diese Materie; er wirft, statt der Theorie selbst, nur das unentwickelte Samenkorn hin, aus welchem sie werden könnte: aber im Grunde ist denn doch die ganze künftige Pflanze in dem organisirten Stoff schon enthalten; und wenn der vortrefliche Mann diesen Stoff nicht selbst entwickelt, so liegt das bloß an seinem zu großen Reichthume, der es ihm, eben wie der Natur, unmöglich macht, jede der unendlich vielen Anlagen zu verfolgen und auszubilden.

Mehrere Schriftsteller, sagt Aristoteles, und unter andern Glaukon, der Leser, haben Regeln gegeben, wie man Gedichte; aber noch keiner, wie man Reden declamiren müsse. Die Kunst der Declamation

tion, fährt er fort \*), beruht auf dem richtigen Gebrauch der Stimme zum Ausdruck der mancherley Leidenschaften, und bey diesem Gebrauche kommt dreyerley in Betrachtung: die Stärke der Stimme, da man entweder lauter oder leiser, rauher oder sanfter; die Höhe und Tiefe nebst der Modulation, da man entweder in feinem oder in gröbern Tönen, mit mehr oder mit weniger Abwechslung; die Bewegung, da man entweder schneller oder langsamer, in kürzern oder in längern Absätzen, gebundener oder gestoßener spricht. — Sie werden, hoff ich, mit der Art,

\*) Rhetor. L. III. c. 1. Ed. Lipf. p. 162. Ἐστὶ δὲ αὐτὴ μὲν (ἢ ὑποκρίσις) ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτὴ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον παθὸς· οἷον ποτε μεγάλη καὶ ποτε μικρὰ, καὶ ποτε μεση. Καὶ πῶς τοῖς τόνοις· οἷον ὀξεῖα, καὶ βαρεῖα, καὶ μεση. Καὶ ῥυθμοῖς τισὶ πρὸς ἕκαστα. Τρεῖς γάρ εἰσι, περὶ ὧν σκοπεῖται ταῦτα δ' εἰσι μέγεθος, ἀρμονία, ῥυθμός.

Art, wie ich hier den Aristoteles halb commentire halb überseze, nicht unzufrieden seyn: ich mögte Sie gerne urtheilen lassen, in wie fern auf die drey von ihm angegebenen Punkte auch die plura ab his delapsa genera, wie sie Cicero nennt, \*) das laeve, asperum u. s. f. könnten zurückgebracht werden. In der Erklärung des zwennten Puncts weiche ich freylich von den Auslegern ab; allein ich denke, mit sehr sichtbarem Recht: denn unmöglich kann hier, wie Majoragius will, \*\*) von dem bloßen Accentuiren der Sylben die Rede seyn; der Philosoph spricht ja nicht vom richtigen Lesen,

\*) S. l. c. n. 216.

\*\*) S. desselben Explanat. in Rhetor. Aristot. p. 743. Vergl. P. Victor. Comment. p. 616.  
— Wie viel besser hier Quintilian, der zwar auch des richtigen Recitirens, aber nur nebenher und als einer Sache erwähnt, die bey der Declamation schon vorausgesetzt werde. Uten di voce, sagt er, multiplex ratio. Nam praeter illam differentiam, quae est tripartita,  
Mimik 2. Theil. F acu-

lesen, sondern vom Ausdrucksvollen, der Natur jeder Leidenschaft angemessenen, Declamiren. Und wenn gleich dieses letztere jenes erstere allerdings voraussetzt, so kann doch jenes erstere sehr wohl ohne dieses letztere seyn. Es giebt der Redner und der Schauspieler so Viele, die fast nie den rechten Accent, weder in Ansehung der Sylben noch der Wörter, aber desto öfter den rechten Ton des Affects verfehlen.

Bringen Sie nun die wahre Art der Declamation, für was für Leidenschaften Sie wollen, unter die drey vom Aristoteles festgestellten Gesichtspunkte: und wenn Sie die Gründe entwickeln, warum die eine Leidenschaft lauter, die andre leiser, die eine schneller,

acutae, gravis, flexae: tum intentis, tum remissis, tum elatis, tum inferioribus modis opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus. I. c. Ed. Barm. p. 1000.

ler, die andre langsamer, die eine höher, die andre tiefer spricht, u. s. w.; so werden Sie überall, wie in der Mimik, auf Analogie, auf Absicht, auf Veränderung des körperlichen Zustandes treffen. — Eben der langsame, bey jedem Merkmal verweilende Ideengang, welcher Schritt und Händenspiel im Affect der Bewunderung so gehalten, so feyerlich macht; eben dieser Ideengang zieht und dehnt auch jeden einzelnen Ton und schleift und bindet Wort an Wort, Sylbe an Sylbe. Der Athem wird zum Aushalten tiefer geschöpft; die Absätze der Rede sind lang, der Einschnitte wenig: nur wo die Fülle der auf einmal sich darbietenden Ideen die Besonnenheit der Seele, die zum wörtlichen Ausdruck ihrer Empfindungen nöthig ist, schwächt; da verliert sich mit dem Gedanken die Rede, und die Pause wird um so feyerlicher und anhaltender, je langsamer sich, so zu reden, die Denkkraft aus dem Meer von Ideen, worinn sie sich verlo-

ren hatte, wieder heraufhebt. — Freude hat, wie sich schon in ihren Gebärden verrieth, einen zwar raschen und lebhaften, aber doch sanften und leichten Ideengang: und dieser Amalogie gemäß — wie anmuthig gleiten und rollen ihr, wenn sie in Worte ausbricht, die Töne! wie viel muntere Kraft ohne Mühe und Anstrengung zeigt sich in der gemäßigten Stärke der Stimme und in dem längern Aushalten des Athems! — Zorn hat, wegen innerlicher Erhizung, nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt! Wie sehr verräth sich das Wilde und Unbändige dieser Leidenschaft, selbst in dem Stammeln und Stottern, wo sie lebhafter, und in dem gänzlichen Verstummen, wo sie auf ihrem höchsten Punct ist! Das eine Mal ist die Seele schon zu weit voraus, als daß sie Alles,

les,



les, was zwischen der erst gesprochenen und der schon gedachten Idee mitten inne liegt, sollte nachzuholen wissen; das andere Mal verzweifelt sie völlig, die allzugroße Menge ihrer Ideen mit Worten fassen, oder der übermäßigen Geschwindigkeit derselben mit der Stimme folgen zu können.

Aus eben der Analogie mit der Ideenfolge, aus welcher ich hier den Gang der Stimme erklärt habe, läßt sich auch die Wahl der einzelnen Laute erklären. Die Bewunderung, werden Sie finden, spricht nie in höhern, immer in tiefern Tönen; warum? Weil sie ihre Ideen nur so langsam entwickelt und weil bey tiefern Tönen der Schwingungen, die auf jede Secunde fallen, so viel weniger sind. Ich sehe Sie, deucht mir, zu diesem Gedanken ein wenig lächeln; aber versuchen Sie, wenn Sie ihn allgemeiner machen, ob er sich nicht durch alle Leidenschaften durchführen läßt? ob nicht

jede, mit je mehr Schnelligkeit sie ihre Gedanken entwickelt, um so mehr in die Höhe steigt, und je einen gemäßigtern Gang sie hält, um so tiefer herabsinkt? Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen reissenden Strome einherbraust; wie gerne pfeift er in die höhern Töne hinein! wie greift er die höchsten und schneidendsten gerade da, wo er am wildesten, am gefährlichsten, zum Führen des Streichs am aufgelegtesten ist! Und wenn er seinen Gegenstand durch Verachtung kränken will; wenn er ein höhrend Gelächter aufschlägt: wie ganz von jedem andren verschieden, wie durchdringend und freischend und fistulirend ist dieses Gelächter! Wie oft versagt ihm mitten im Lachen die Stimme und bricht, wenn sie zu einer Höhe über ihr Vermögen soll angestrengt werden! Dahingegen die sanfte Freude; wie leicht und schön und wohlklingend weiß sie zu lachen! wie modulirt sie immer, bey ihrem nur schnellen und lebhaften, nicht

wilz

wilden ungestümen Ideengänge, zwischen den höchsten und den tiefen Tönen umher! Wie weiß sie, nach den mancherley Graden ihrer Lebhaftigkeit, bald zu steigen und bald zu sinken, ohne doch je den kreischenden Fiselton des Zorns, noch den vollen feyerlichen der Bewundrung zu greifen! Immer weilt bey ihr die Stimme in der Mitte des Umfangs; und eben dieß ist eine der Ursachen, warum die Sprache keines Affects so wohlklingend und anmuthig und hold ist, als die der Freude. Denn so wenig es auch, nach der Ausübung unsrer heutigen Tonseher und Virtuosen, so scheinen mag; so sind doch immer die mittlern gemäßigtern Töne die eigentlich schönen gefälligen Töne. —

Mit diesen Bemerkungen hängen andre über gewisse absichtliche Modificationen der Stimme, wenn man dem Verstande Hülfen geben oder Affecten erregen und dämpfen will,

innigst zusammen. Wer sich selbst oder andern einen wichtigen, aber schweren, noch nicht genug gefassten Gedanken zu besserer Ergründung und Beherzigung vorsagt, der spricht nicht bloß langsam, sondern auch in einem gesenktern, tiefern Tone; darum: weil, nach seinem Gefühle, ein solcher Ton zum Festhalten der Aufmerksamkeit einladet; weil er die Seele zu jener Ruhe, jenem gemäßigtern Gange der Ideen herabstimmt, der zum vollern Erkennen der Wahrheit so vortheilhaft ist. Wer mehrere Gedanken auf einander häuft, die das Gemüth in immer größere Ehrfurcht versetzen, es zu immer tieferer Anbetung bewegen sollen, der steigt bey jedem Worte mit der Stimme mehr nieder; dahingegen der, welcher Affecten, wie die der Angst, des Zornes, der Freude anschwellen will, sie Wort vor Wort mehr erhebt. — Die Leidenschaften haben überhaupt, um dieß hier beyläufig zu sagen, jede ihre eigene Gradation, die nicht so

so schlechthin nur in Erhebung und Verstärkung der Stimme, sondern in größrer Vollendung des besondern einer jeden zukommenden Tons liegt. — Wer die Hitze eines Zornigen dämpfen, das heißt, wer den raschen ungestümen Gang seiner Vorstellungen in einen stillern langsamern verwandeln will, der hütet sich eben so sorgfältig vor dem zu Hohen, als vor dem zu Lauten oder zu Schnellen: denn wie vortrefliche Bewegungsgründe er ihm auch vorhalten mögte; so würde doch der sinnliche Eindruck eines zu hohen Tons sicher mehr den Idenengang zu beschleunigen, mithin den Zorn zu verstärken, als jene Bewegungsgründe, ihn anzuhalten und zu besänftigen, dienen. Das bekannte Tonarion des C. Grachus \*) gab ihm wohl nicht so eigentlich den Ton an, in welchen er einfallen sollte; es warnte ihn wohl

§ 5

nur

\*) C. Cicero l. c. III. 60. 61. Vergl. Quintil. L. I. c. 10.

nur überhaupt vor den Extremen und sprach ihm durch tiefere Töne gleichsam zu, wenn er zu hitzig, oder trieb ihn durch höhere an, wenn er zu kalt war. —

Es wäre so leicht, Ihnen die Fruchtbarkeit des Grundsatzes der Analogie durch Beispiele von mehreren Leidenschaften zu zeigen, den Gebrauch der Stimme für jede dieser Leidenschaften nach Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, Modulation und Bewegung anzugeben und die ganze Kunstsprache der Tonsetzer, die doch so wenig für alle Begriffe und Nuancirungen hinreicht, dabey zu erschöpfen. Es wäre so leicht, Ihnen zu zeigen, wie bey jeder kleinen Abänderung eines Affects, bey jeder Mischung desselben mit andern, auch der Ton der Stimme sich abändert; wie z. B. die Verehrung, wenn sie nicht mehr reine Bewunderung moralischer Vortreflichkeit, sondern schon mit Furcht oder mit Scham vermengt

mengt ist, von der Tiefe und Fülle und Gleichheit der Stimme verliert; wie sich ihr Athem schon merklich zu verkürzen anfängt und also Einschnitte und Absätze häufiger werden u. f. f. Allein ich begnüge mich, Sie auf den Weg der eigenen Untersuchung geführt und Ihnen die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der energischen Künste nur an einigen Beispielen gezeigt zu haben. Vielleicht finden Sie, daß Einiges oder auch Alles, was ich zur Analogie gezogen, sich eben so gut aus physiologischen Gründen herleiten liesse: und in der That könnten Sie aus der Erweiterung des Sprachorgans den tiefern Ton der Bewunderung; aus seiner Verengerung, wegen des stürmenden die Gefäße auftreibenden Bluts, den schneidenden hohen des Zorns erklären. Sie hätten dann hier eine neue, obgleich nicht sehr angenehme, Aehnlichkeit zwischen Mimik und Theorie der Declamation; diese; daß man wegen so mancher Erscheinungen in Verlegenheit

heit ist, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andren Erkenntnisgrunde herleiten soll? Am besten zwar immer, man bleibt bey demjenigen Erkenntnisgrunde, welcher die leichteste deutlichste Einsicht gewährt, indem er zugleich, wo nicht ganz, doch am weitesten durchführt: und diesen Vorzug hat, meines Erachtens, in Ansehung der oben bemerkten und anderer ihnen ähnlichen Erscheinungen, offenbar die Analogie. Auch ist so gar keine Schwierigkeit, das Fach des Physiologischen mit andren sonst nicht zu erklärenden Modificationen der Stimme zu füllen, wovon ich Ihnen als Beispiele nur die Heiserkeit der Wut, das Seufzen der Traurigkeit und der Liebe, die schwankende, schluchzende, gebrochne Stimme der Wehmuth nenne. Als absichtlich führe ich noch das Hinaufziehen der Stimme an, das bey den letzten Worten einer Frage gewöhnlich ist. Es giebt auch bey dem Reden so etwas, das dem Grundton bey dem Singen

ent-



entspricht; das Ohr bleibt unbefriedigt, wenn die Stimme nicht in diesen Grundton zurückfällt: der Fragende zwingt also gleichsam den Befragten, vermittelst des unangenehmen Gefühls der ermangelnden Vollendung, daß er durch die Antwort den Satz schliessen und mit der Wißbegierde des Andern zugleich sein eigenes Ohr befriedigen muß. —

Das Einzige, worauf ich Sie noch besonders aufmerksam mache, ist der Punct vom ausdrückenden und malenden Declamiren. Auch mit der Stimme kann man beydes: den Gegenstand seiner Empfindung und die Empfindung selbst bezeichnen; auch bey ihr kann Malerey und Ausdruck innigst mit einander verbunden oder in Widerspruch seyn; auch für sie gelten, wenn sie malt, die beyden Gründe: Lebhaftigkeit der eigenen Vorstellung, und Absicht, bey andren eine mehr anschauende Idee zu erwecken; auch sie hat alle die Regeln

---

geln und kann in alle die lächerlichen Fehler verfallen, von welchen oben gesprochen worden. Die höhere Iyrische Declamation ist der Gesang; für den Gesang ist die Regel vom Ausdruck schon lange festgesetzt, obgleich noch nicht mit so vielen Beispielen, als zu wünschen wäre, erläutert worden. Setzen Sie nun, statt der nähern Bestimmung: Iyrische Declamation, das Allgemeinere: Declamation überhaupt; und Sie werden, denk ich, wegen der ganzen lehre noch weniger in Verlegenheit seyn, als es schon die in unsrer Mimik angestellten völlig ähnlichen Untersuchungen und Entwickelungen Sie würden bleiben lassen.

---

## Bier und dreyßigster Brief.

Alles, was in Ansehung des fortgehenden Gebehrendenspiels zu bemerken ist, bezieht sich entweder im Allgemeinen auf die Natur der Gattung, zu welcher ein Kunstwerk gehört, oder auf die Beschaffenheit eines gegebenen Kunstwerks insonderheit; und auch hier wieder entweder auf die Verbindung seiner sämtlichen oder auf den Zusammenhang gewisser einzelner Theile. — Sie glauben es, nach diesem so einfältig, so leicht scheinenden Entwurfe wohl schwerlich, was für verwickelte, feine, mit der Sprache kaum zu bearbeitende Materien er befaßt, und in welcher Verlegenheit ich gleich in Ansehung des ersten Punctes bin, meinen Gedanken einen hinlänglich lichten, scharfen, anschaulichen Ausdruck zu geben. Glücklicher Weise sind die hier vorkom-

men-

menden Begriffe und Regeln von den allgemeynern, die für sämtliche musikalische Künste gelten: was man für die eine derselben festsetzt und beweist, das ist für alle festgesetzt und bewiesen; und was sich von der einen nicht ohne Dunkelheit und Schwierigkeit sagen läßt, das läßt sich vielleicht von der andren mit mehr Klarheit, mehr Leichtigkeit sagen. —

Ziehen Sie, bitt ich, Ihre Aufmerksamkeit einen Augenblick von dem Gebeyrdenspiel ab und wenden Sie sie auf den Rhythmus der Rede. Sie haben dreyerley Arten desselben: das bestimmte Sylbenmaaß des lyrischen, des epischen, des schildernden Gedichts; den höhern sehr merkbaren Numerus der feyerlichen erhabnen Rede, der poetischen Prose; endlich den leichten unbestimmten Numerus des Gesprächs, des Briefs und überhaupt jeder gemeinern Schreibart. Was ich hier Arten

des Rhythmus nenne, sind wohl nicht so eigentlich Arten; es sind die am deutlichsten unterschiedenen Hauptgrade, zwischen denen eine unbestimmbare Menge anderer mittlerer Grade liegt, die aber schon zu schwach schattirt sind, schon zu sehr in einander fließen, als daß sie noch mit einiger Schärfe gefaßt werden könnten. Diesen verschiedenen Arten des Rhythmus entsprechen eben so viele verschiedene Arten der Declamation. Die höchste lyrische, ganz bestimmt im Tact und im einzelnen Laut, der hier Ton wird, ist der Gesang; weniger bestimmt, aber doch schon von unverkennbarem Hauptcharakter, ist die Declamation des leidenschaftlichen Redners, des lyrischen oder epischen Werke hersagenden Rhapsoden; am wenigsten bestimmt, bald völlig ruhig, bald Gemüthsbewegungen nur mehr oder minder andeutend, nie aber ausbildend, nie den Ton von irgend einer ganz vollendend oder durchführend, ist die gewöhnliche Sprechart.

Und auch hier giebt es wieder, wie bey dem Numerus, unzählig viel mittlere Stufen, da sich die gemeine Sprechart der höhern Declamation und diese dem Gesange mehr oder weniger nähert.

Jede der hier angegebenen verschiedenen Arten nun hat ihren bestimmten Gebrauch. Nur in einigen Fällen ist das Sylbenmaaß schicklich, in andern höchst unschicklich; nur bey dem Ausdruck gewisser Gemüthslagen dient es die Wirkung zu erhöhen, bey dem Ausdruck anderer würd es sie schwächen oder vernichten. Eine ruhige Untersuchung des Denkers, eine kaltblütige Erzählung des Geschichtschreibers in Versen! ein leichtes, in mancherley schwache Töne der Empfindung ausweichendes, Gespräch in bestimmten Strophen! eine, wenn gleich schon Empfindungsvolle, Rede, ein gewöhnlicher, wenn auch freundschaftlicher, herzlicher Brief, eine Erzählung alltäglicher Vorfälle

fälle in Iyrischen Sylbenmaassen von charakteristischem Fall und Klang! jedermann verwirft das als unschicklich, als unnatürlich; warum? Nicht, wie man auch wohl langsame schleppende Füße verwirft, wo ein fröhlicher Gemüthszustand, oder muntre hüpfende, wo ein trauriger Gemüthszustand soll ausgedrückt werden; nicht wegen der im Ganzen verfehlten Art, sondern wegen des zu Bestimmten, zu Erhöhten, zu Vollendeten der Empfindung. Man fühlt, daß nach dem ganzen Inhalt der Rede, nach dem ganzen Ideengange des Redenden, und schon nach der Wahl seiner Ausdrücke, Wendungen, Bilder, seine Gemüthsfassung nicht so entschieden, seine Empfindung weder von der Fülle, noch von der Gleichheit und Einförmigkeit ist, daß der bestimmte, entschiedne, unveränderliche Charakter des Sylbenmaasses damit zusammenstimmt. Ehemals, als die Geschichte noch Ueberlieferung großer Begebenheiten und That-

ten war, die eine lebhaft gerührte Einbildung oder ein begeisterter Patriotismus zu verewigen suchte, als die Philosophie noch in phantasie-reichen kühnen Dichtungen von Erzeugung der Götter und Ursprung der Welt bestand; da vertrugen noch beyde, mit dem übrigen Schmucke der Poesie, auch ihre Enlbenmaasse: aber als die Geschichte sich in ruhige unpartheyische Erzählung zu verwandeln, die Philosophie sich der kaltblütigen abstracten Untersuchung zu nähern anfing; da führte in jener den Herodot, in dieser den Pherecydes \*) ihr richtiges Gefühl auf die Prose. Und auch der Ton dieser Prose würde noch falsch

\*) S. Apulej. Flor. 2. Pherecydes primus, versuum nexu repudiato, conscribere ausus est passis verbis, soluto locutu, libera ratione. Pherecydes hatte allerdings noch eine sehr allegorische und dichterische Sprache; aber er war doch schon nicht mehr bloßer Mythologe. S. Aristot. Metaph, L. XII. (nach Du Vall.) c. 4.



falsch gewesen seyn, wenn er da, wo er sich mit seinem Gegenstande nur mäßig hätte erheben sollen, sogleich in die prächtigen Rhythmen, in den hohen stolzen Numerus des begeisterten Redners gefallen wäre. Denn es hat mit diesem Numerus vollends eben die Bewandnis, wie mit dem Sylbenmaasse des Verses. Wie falsch z. B. würde der Ton eines gewöhnlichen freundschaftlichen Briefes seyn, wenn er die volle Weichheit, die volle hinschmelzende Süßigkeit eines Idyllions erreichte? Freylich soll auch er einen gewissen Grad von Zärtlichkeit, von Weichheit des Tones haben; Klang und Fall sollen auch in ihm der Natur der Empfindung entsprechen: aber bis zu dem so merklich Cadenzirten, dem schon halb Gebundenen, aus den sanftesten Tonmaassen so sorgfältig Zusammengefügeten einer Gesnerischen Prose muß es nicht kommen, oder der Brief wird geziert, ekelhaft, unausstehlich.

Die Anwendung dieser Bemerkung auf die verschiedenen Arten der Declamation macht sich von selbst. Das Empfindungsvolle Lied, von welchem Charakter es sey, will nicht bloß hergesagt, es will gesungen seyn; wie richtig, wie Gefühlvoll es declamirt werde, so deucht uns doch, daß ihm noch nicht sein volles Recht widerfahre: erst dann sind wir befriedigt, wenn der schlichte Laut zum musikalischen Ton und der noch schwankende Rhythmus zum Tact wird. Hingegen ein gesungener Brief, wie man ihn hie und da in französischen Opern findet; wer kann ihn, wenigstens das erste Mal, ohne Lächeln oder Kopfschütteln hören? Die Abgeschmacktheit wird frenlich größer, wenn die Person nicht schon öfter den Brief durchlas, nicht vielleicht selbst ihn schrieb, sondern ihn eben jetzt erst erhielt; aber auch ohne diesen Umstand nimmt überhaupt kein Brief Gesang an, oder er ist nicht mehr Brief; er ist Lied, Elegie, Romanze, was sonst man will, an eine gewisse

gewisse einzelne Person gerichtet. Wiederum eine höhere Declamation, eine mehr charakterisirte, mehr aushaltende Stimme, wo man den leichten Gesprächston wollte, oder dieser leichte Gesprächston, wo die volle Pracht der höhern Declamation an ihrer Stelle wäre; eine Scene aus Minna, gelesen wie eine der herrlichsten Schilderungen der Messiade, oder diese Schilderung, wie eine Scene aus Minna: wer würde hier, wenn die Natur ihm einen Kopf und ein Herz gab, nicht alle Geduld verlieren? Darum dürfte denn doch der Ton nicht völlig vergriffen, nicht die ganze Art der Empfindung verfehlt seyn: sie wäre nur das eine Mal nicht erreicht, das andre Mal überspannt; dort fiel der Vorleser in den Fehler der Kälte, hier in den Fehler des falschen Pathos, des Schwulstes, der Zierereyen. —

Und nun, mein Freund, von dieser scheinbaren Ausschweifung zurück zu dem eigentli-

chen Gegenstände, worauf es hier ankommt! Auch bey dem Gebhrdenspiel finden sich eben die Arten, oder wenn Sie wollen, eben die Grade, die wir bey Numerus und Declamation unterschieden. Alle die Ausdrücke der verschiedenen Seelenzustände, die wir haben kennen lernen, erheben sich durch unnenbar viele Stufen von dem ersten Anfange, dem ersten Verdacht eines Affects bis zu seiner gänzlichen Ausbildung, seiner Vollendung. — Sie erinnern sich doch des Gemäldes, das ich Ihnen von der Freude, unter der Gestalt des Entzückens, entwarf? (Fig. 28.) Betrachten Sie noch einmal ihr lachendes weitgeöffnetes Auge, ihre der ganzen Länge nach ausgebreiteten Arme, ihre gleichsam in der Luft schwebende, auf die Spitze des Fußes gestellte Figur: und Sie haben den entschiedensten, den vollendtesten Ausdruck dieses Affects; einen Ausdruck, den Sie mehr als zwiefach mildern können, ohne ihn aufzuheben oder

auch



P. 105. f. 48.



P. 106. f. 49.



auch nur ihn unkenntlich zu machen. Die zu gerade Linie der Arme beuge sich in eine sanfte Krümmung herab; sie bleiben darum noch immer ausgebreitet: der eine Fuß stehe weniger auf der Spitze und der andre schwebe weniger hoch, weniger von jenem ersten entfernt; der Körper wird darum noch immer emporgetragen und der Schritt bleibt schwebend und leicht: Auge und Mund verenge sich um ein Weniges und jenes glänze, dieser athme gelinder; beyde sind darum noch immer offen und der Blick bleibt heller, der Athem voller. (Fig. 48.) Nehmen Sie eine zweite größere Klenderung vor: ziehen Sie die Arme an beyden Seiten noch tiefer nieder; geben Sie den Muskeln weniger Kraft, so daß sich die Figur nur noch unmerklich erhebe; lassen Sie beyde Füße auf den Boden leicht auftreten und nur eine flüchtige schwache Dehnung des Mundes den äußersten Rand der Vorderzähne entblößen: so ist das immer noch mehr als

Ausdruck bloßer Zufriedenheit; es ist Freude, aber fast nur in ihrem Entstehen oder Verschwinden, fast nur auf jenem äussersten Punkte, wo sie gleich bereit ist, zu höhern Graden emporzuschwellen oder zu sanfter stiller Ruhe hinabzusinken. (Fig. 49.) Schwächen Sie eben so die Ausdrücke anderer Affecten, z. B. des ergrimnten, kaum sich haltenden, Zähnefletschenden Zorns (Fig. 44.) oder der tief gebeugten, gegen die Erde starrenden, bald ganz unbeweglichen, bald nur träge und mühsam sich fortschleppenden Schwermuth; erhalten Sie dort wie hier die ganze Art, aber nicht die ganze Stärke des Ausdrucks; lassen Sie jenen mit dem Arm weniger ausgreifen, den Körper weniger rückwärts beugen, die Faust mit weniger Spannung der Muskeln ballen (Fig. 50.); diese das Haupt weniger tief gegen den Busen senken, nicht mit ohnmächtig niederhangenden Armen dastehn, vielleicht sie noch in einander schlagen, vielleicht noch die Hände







Hände in der Kleidung, aber nur nicht in der höhern Gegend des Busens, bergen (Fig. 51): und Sie haben, denk ich, der Beispiele genug, um im Allgemeinen den Unterschied, den ich im Sinne habe, zu fassen; den Unterschied des ganz entschiednen, vollendetem, gehaltenen, und des weniger ausgeführten, weniger bleibenden Ausdrucks, bey dem noch höhere Grade möglich sind, der eben deswegen auch leichter verschwinden, leichter Nuancen annehmen, sich mischen, sich in verschiedenartige Ausdrücke umwandeln kann.

Mit dem Gebrauch dieser verschiednen Ausdrücke ist es, eben wie in den Künsten der Declamation und des Rhythmus. Auch die Mimik hat ihre lyrischen, ihre enthusiastischen Werke, in welchen sie auf das Höchste und Vollkommenste geht, und die vollendetsten, abgemessensten, dem Charakter jeder Leidenschaft entsprechendsten, Bewegungen wählet. Sie hat

hat hier die ganz bestimmten Füße, den völlig entschiednen Numerus des Sylbenmaafes; sie ist hier gleichsam Musik für das Auge, so wie diese gleichsam Tanz für das Ohr. Denken Sie sich nun einen Tänzer mit den leichtern, weniger entschiednen Mienen und Stellungen, mit den ungebundnern, nachlässigern Bewegungen des Schauspielers; und es ist Ihnen, wie bey einem matten, profaischen Dendichter: seine Bewegungen dünken Ihnen faul, seine Ausdrücke ohne Kraft, ohne Seele. Von ihm wollen Sie den Affect, der ihn beleben soll, mit Begeisterung dargestellt: je leichter die Freude daherhüpft, je mehr sie gleichsam in der Luft schwebt, in je wenigern Puncten sie den Boden berührt; oder wenn Liebe soll geschildert werden: je zärtlicher und süßer diese Liebe auf ihren Gegenstand blickt, mit je schwachtenderm Verlangen sie auf ihn zuwallt, je inniger und entzückter sie die Arme um ihn herumschlingt; oder wenn Stolz die aus-

zubil-

zubildende Empfindung ist: je kühner dieser Stolz in die Höhe schwillt, je selbstzufriedner und verachtender er um sich her schaut, je einen weitem Raum sein verweilender feyerlicher Schritt übermisset; desto mehr finden Sie Ihre Forderungen befriedigt, desto lauter und herzlicher geben Sie Beifall. Nur die Gesetze der Schönheit und des Anstandes wollen Sie nicht übertreten haben; die Erhebung des Körpers soll leicht, nicht steif geschehen; die Arme sollen sich nicht zu sehr der geraden Linie nähern; Auge und Mund sollen sich nicht bis zu der ungebührlichen Weite einer Frage öffnen; das Schmachten der Liebe soll nicht Ohnmacht, ihre Entzückung nicht Contorsion, Verachtung soll nicht wirklicher Ekel werden; sonst ist aller Enthusiasmus, alle Schwärmeren des Ausdrucks Ihnen willkommen. In nicht Iyrischen Werken hingegen, in solchen, wo nicht mehr Gesang sondern bloß eine höhere Declamation an ihrer Stelle wäre, bey dem

Affectz

Affectvollen Redner, bey dem begeisterten Vorleser; wie widrig und unnatürlich würden Ihnen da jene tänzermäßigen Bewegungen dünken! Gleichwohl dürfen beyde, der Rhapsod und der Redner, nach Maaßgabe des mehr oder minder Affectvollen der Rede sich schon dem Entschiednen und Vollendetem des Ausdruckes nähern; ihre Stellungen und Bewegungen dürfen schon ausgeführter, vollter, gehaltner, als die des bloßen Schauspielers seyn. Denn diesem letztern geziemt durchaus kein andres als ein freyes und leichtes Spiel, eine Gesticulation, die den höhern vollern Ausdruck der Affecten nur dann und wann und immer nur auf Augenblicke greift, ohne auch in diesen Augenblicken ihn je bis aufs höchste zu treiben. Freylich sind Rollen möglich, in welchen der Schauspieler Stellenweise Lyriker, Redner, Rhapsod wird, und in solchen Stellen mag dann auch Er, eben wie jene, gesticuliren: aber während des eigentli-

chen

chen Dialogs, während der eigentlichen Handlung, muß er leicht, ungebunden, natürlich spielen, den Ausdruck immer nur auf einen gewissen Grad treiben, oft ihn nur andeuten, nie in seinen Bewegungen Redner, noch vielweniger Tänzer werden.

Nach der Parallele, worinn ich das Gebührendenspiel mit Numerus der Rede und Declamation gestellt habe, errathen Sie schon von selbst, daß ich auch von versificirten Theaterstücken kein Freund bin. Ich weiß, daß ich hier große Beyspiele, selbst das Urtheil ganzer Nationen und obendrein noch Râsonnements bedeutender Kunstrichter wider mich habe: aber den bey weitem größten Theil derjenigen Nation, zu welcher ich selbst zu gehören mich freue, hab ich dagegen für mich: und so darf ich ja wohl meinen Geschmack nicht verheimlichen — was ich zwar auch mitten in Paris, mitten unter den Bewunderern der französischen Tragiker,

giker, schwerlich würde. In Deutschland hat man das versificirte Trauerspiel längst begraben; wenn es noch hie und da, und gemeiniglich nur auf Befehl, gegeben wird, so hat es wenig Zuschauer mehr; man ist Feind jener Declamationen und Tiraden, welche die Versification so natürlich mit sich brachte; Feind jenes gespannten, strotzenden, übertriebenen Spiels, welches wiederum eine Folge von beidem, von Versification und rednerischer Ausbildung der Empfindungen, war. Ein LeKain, mit seiner Ueberspannung aller edlen und seiner Verfälschung — nicht bloß Milderung — aller unedlen, aller auch nur gemeinen Ausdrücke, macht sein Glück nur noch an Deutschlands undeutschen Höfen, aber schwerlich in Deutschland. Indessen sind wir noch nicht so glücklich gewesen, daß wir unser Urtheil hätten entwickeln, unsre Vorliebe für die Prose durch Gründe hätten rechtfertigen können. Damit, daß wir so schlechtthin vom



vom Falschen, Gefünstelten, Unnatürlichen reden, ist sehr wenig gethan; das ist noch immer mehr der zu beweisende Ausspruch, als selbst der Beweis: und doch wäre, meines Erachtens, dieser Beweis sehr möglich, wenn man die Natur des Drama weiter entwickeln und sie mit der Natur des Sylbenmaasses vergleichen wollte.

## Fünf und dreyßigster Brief.

**Z**abeln Sie mich doch nicht, als ungerecht gegen die französische und parthenisch für die brittische Bühne: ich bin wahrlich keines von beidem, und ich habe der Engländer bloß darum nicht erwähnt, weil ich an sie nicht gedacht, oder weil ich in Ansehung ihrer mich so ganz auf fremdes Urtheil hätte verlassen müssen. Mag es seyn, wie Sie sagen, daß zu London so gut wie zu Paris übertrieben wird und daß Nasen den guten Geschmack noch mehr als Stroßen beleidigt; ich kann jenes nicht widerlegen und dieses nicht läugnen: aber Fehler bleiben doch Fehler, sie mögen von Wenigern oder von Mehrern begangen werden, und damit, daß vielleicht auch ein Quin sündigt, ist doch wahrlich ein Le Rain nicht gerechtfertigt. Die wahre und einzige Recht-

fertigung für den letztern, wenn er, vor lauter Begierde edel zu seyn, beides überspannt und verfälscht, hab ich schon angegeben; er wählt sich die Stelzen, worauf wir ihn einerschreiten sehen, nicht selbst; sie werden von fremder Hand ihm angeschrieben. Seine Dichter stroszen und er muß mit ihnen stroszen. —

Nach den Gründen, die ich wider die Versification im Drama zu haben glaube, sind Sie, wie ich merke, begierig; Sie hätten, sagen Sie, diese Materie schon für erschöpft gehalten; und wenn es nur keine Ausschweifung wäre — — Aber es ist keine Ausschweifung, mein Freund; es ist ganz Eins, ob ich den eigentlichen geraden Weg oder einen nahe liegenden, völlig gleichlaufenden Nebenweg gehe; ob ich zeige, daß ein Drama in schlichter Prose geschrieben oder daß es leicht und frey gespielt werden muß. Die Gründe

sind für beyde Sätze dieselbigen; und ich habe, wenn ich jenem ersten Satz wähle, den Vortheil, daß ich mich leichter und faßlicher ausdrücken kann. Lassen Sie mich also, statt vom Spiele, lieber vom Numerus reden, immer die Anwendung von diesem auf jenes machen und vor allen Dingen die Gründe prüfen, womit bisher die Versification bestritten und womit sie vertheidiget worden.

Einer der Hauptgründe, auf welchen die Vertheidiger immer zurückkommen, ist das Beispiel der alten Griechen und Römer. Ich bin so scheu, wie nur irgend einer, dieses sonst so gerechte Vorurtheil für die Alten geradezu als Vorurtheil zu behandeln; allein ich denke, man könnte es in diesem einzigen Puncte entkräften und es in allen übrigen schonen. Die Wendung, die man hier zu nehmen hätte, würde etwa folgende seyn. Wenn die Griechen in jeder Gattung der Dichtkunst so vor-

trefflich,

trefflich; wenn sie, um das Höchste zu sagen,  
 so unerreichbar sind: so rührt das vorzüglich  
 auch daher, weil eben sie die Erfinder waren.  
 Was die Gattungen und in den Gattungen  
 die einzelnen Werke verderbt, ist die Künste-  
 ley, ist das Streben nach Schönheiten, die  
 entweder im Allgemeinen mit der Natur der  
 Ideenfolge, mit der Form, mit der vorgese-  
 ten Wirkung, oder insbesondre mit der Na-  
 tur des gewählten einzelnen Gegenstandes  
 nicht verträglich sind. Diese Künstelen aber  
 ist nur Sache der Nachahmer: diese verderben  
 die Gattungen, weil sie neu seyn; weil sie sich  
 eine Mine von Originalität geben, weil sie  
 ihre Vorgänger übertreffen wollen: sie ver-  
 derben den einzelnen Stoff, weil sie sich sclav-  
 visch an ihre Muster binden und mit jeder Ab-  
 weichung, wie nothwendig sie immer sey, zu  
 fehlen glauben. Auch das wirkliche Genie,  
 wenn es schon große Muster vor sich hat, wird  
 leicht durch Rücksicht auf diese Muster zer-  
 streut,

streut, geblendet, auf Abwege geführt. Nichts von diesem allen fand bey jenen Griechen Statt, die zuerst den Künsten ihr Daseyn gaben; sie waren als Erfinder neu, auch wenn sie die Gattungen in ihrer ganzen Wahrheit und Einfacht schufen; sie strebten nach keinen unvereinbaren Vollkommenheiten und konnten daher auch keine Wirkung verfehlen, keine minder erreichen; sie gaben sich, ohne Rücksicht auf große Vorgänger, deren noch keine vorhanden waren, mit vollem Geist und Herzen ihrem jedesmaligen Gegenstande hin, suchten keine Schönheit hinein, sondern nur diejenige herauszuarbeiten, die schon in ihm lag, suchten nur diejenige Wirkung zu erreichen, wovon sie selbst, während der Arbeit, sich ganz durchglüht fühlten. Sie ließen das Werk Alles werden, was es durch sich selbst werden wollte, und kamen der Natur in der Vortreflichkeit ihrer Zeugungen nahe, weil sie ihr in der Einfacht und Freyheit und Kraft ihrer

ihrer Wirkungsart nachahmten. In spätern Zeiten, wo schon Muster vorhanden, schon gewisse Ideen von Vollkommenheiten und Wirkungen festgesetzt waren, fiel dieser Vortheil hinweg; und eben daher vielleicht die Erscheinung, daß bey den Griechen die frühern Werke, soviel wir urtheilen können, auch die vorzüglichern sind. Nur ihr Aeschylus ist noch nicht das, was ihr Sophokles ist; nur ihr Drama entstand nicht so, wie ihre andren Dichtungsarten entstanden; nur dieses wuchs nicht aus sich selbst, nicht völlig frey und ungehindert empor; es ward gleich Anfangs auf eine andre, auf die Iyrische, Gattung gepfropft und nahm von dieser Gattung einen gewissen fremden Geschmack an, der sich mit der Zeit zwar etwas, aber nie ganz wieder verlor. Unter andern war in den frühern Werken die Sprache noch viel zu geschmückt, zu episch, zu hoch\*);

S. 4

vol:

\*) S. Aristot. Rhet. L. III. c. 3. *Oi τας κερυδίας*

vollends das Enlbenmaaß schickte sich durch, aus nicht zum Dialog, war viel zu hüpfend und Iyrisch \*). Hier also mußten die Griechen die Vollkommenheit, die sie nicht gleich gefunden hatten, erst lange und mühsam suchen; sie mußten bessern und bessern, bis sie endlich statt des epischen einen leichtern weniger geschmückten Ausdruck, und statt des zu Iyrischen Verses den Jamben wählten. Der Vorzug dieses Jamben war, nach Angabe des Aristoteles der, daß er der Prose näher kam \*\*); und so war denn, nach diesem Weltweisen

γῶδιας ποιῶντες, ὡς περ ἐκ τῶν τετραμετρῶν εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετεβήσαν, διὰ τὸ τῷ λόγῳ τῆς τῶν μετρῶν ὁμοιοτάτου εἶναι τῶν ἄλλων· ἔτι καὶ τῶν ὀνομάτων ἀφῆκασιν, ὅσα παρὰ τὴν διαλεκτὸν εἰσιν· οἷς δ' οἱ πρῶτον ἐκοσμήσαν, καὶ ἐτι νῦν οἱ τὰ ἑξαμετρὰ ποιῶντες, ἀφῆκασιν.

\*) S. auch de Poët c. 4.

\*\*\*) Arist. ll. cc.



weisen selbst, das eigentlich Beste und Schicklichste für das Drama die Prose. Wären die Griechen in der Verbesserung fortgegangen; so läßt sich annehmen, daß sie endlich, statt des nur Bessern, das Beste, statt des mehr profaischen Sylbenmaasses, die Prosa selbst würden genommen haben. So aber wirkte bey ihnen ein ähnliches Vorurtheil, wie bey unsren Nachbarn; niemand hatte das Herz, die Versification, die er von Alters her in Besitz fand, ganz zu verbannen; auch schien die Kunst durch einen Sophokles schon vollendet, schon auf ihren Gipfel gebracht; man hielt nach so vortreflichen Werken, als dieser große Mann hervorgebracht hatte, noch vortreflichere für unmöglich. Die Tragödie, sagt Aristoteles selbst \*), hatte nach einer

§ 5

Men

\*) De Poët. l. c. πολλας μεταβολας μεταβαλυσσα η τραγωδια επαυτατο, επει εσχε την εαυτης φυσιν.

Menge Umwandlungen endlich ihr Wesen erreicht und stand stille.

Doch fand sich, was hier nicht zu übersehen ist, bey den Griechen ein Umstand, der die Einführung der Prose, auch wenn man die größere Schicklichkeit derselben endlich erkannt hätte, schwerlich würde erlaubt haben. Dieser Umstand war die außerordentliche Größe ihrer Theater und die ungeheure Menge der Zuschauer. Sehen Sie hierüber eine Stelle von Diderot, die in jeder Betrachtung zu merkwürdig ist, als daß ich sie nur anziehen, nicht hersehen sollte. „Ist es nicht wahr? „scheinlich, sagt er \*), daß die große Menge „der Zuschauer, die alle hören sollten, ohngeachtet des verwirrten Getöses, welches sie bestän-

\*) Theater des Herrn Diderot. Neueste deutsche Ausg. Th. I. S. 191 fg. Vergl. Mercier du Theatre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique. p. 301. not. b.

„beständig, auch wenn sie am aufmerksamsten  
 „sind, machen; daß eben dieses vornehmlich  
 „Anlaß gegeben, die Stimme zu erheben, die  
 „Sylben abzusehen, die Aussprache zu unter-  
 „stützen und die Nützlichkeit der Versification  
 „zu merken? Horaz sagt von dem dramati-  
 „schen Vers:

„Vincentem strepitus et natum rebus  
 agendis: \*)

„Er schickt sich sehr wohl zur Hitze der Hand-  
 „lung und man kann ihn, trotz allem Geräusch,  
 „deutlich hören. Mußte sich aber die Ueber-  
 „treibung nicht nothwendig zu gleicher Zeit  
 „und aus der nehmlichen Ursache auf den Gang,  
 „auf die Gebehrden und auf die übrigen Theile  
 „der Handlung erstrecken? Und daher ent-  
 „stand dann die Kunst, die man Declamation  
 „hieß.“

„Dem

\*) Ad Pisones. v. 82.

„Dem sey nun wie ihm wolle, die Poesie  
 „mag die theatralische Declamation veranlaßt  
 „haben, oder die Nothwendigkeit dieser De-  
 „clamation mag die Poesie und das Empha-  
 „tische auf der Bühne eingeführt haben; oder  
 „das ganze System mag nach und nach ent-  
 „standen seyn und sich durch die Ersprießlich-  
 „keit seiner Theile erhalten haben: so ist doch  
 „soviel gewiß, daß Alles, was die dramati-  
 „sche Action Ungeheuers hat, zugleich mit ein-  
 „ander entsteht und zugleich mit einander ver-  
 „schwindet. Der Schauspieler muß auf der  
 „Scene entweder nichts oder er muß alles  
 „übertreiben.

Nehmen Sie von diesen Vorstellungsar-  
 ten an, welche Sie wollen; die meinige oder  
 die des Diderot oder beyde zugleich: so wird  
 in jedem Falle der Grund, den man von dem  
 Besspiel der Alten hernimmt, entkräftet.  
 Hatten die Alten noch nicht das wahre volle

Ideal eines Drama; so folgt, daß wir uns weniger bestreben müssen, sie zu erreichen, als zu übertreffen: und hing bey ihnen die Versification nur von gewissen äussern Umständen ab; so folgt, daß wenn diese wegfallen, auch jene wegfallen muß. Ohne Noth noch beyzubehalten, was nur Noth erfand und nur Nothentschuldigte, wäre ja thöricht. Und so kann denn auch die Spielart der Alten, wenn diese wirklich dem übrigen System entsprach und von der höhern feyerlichern Art war, für die heutigen Schauspieler nicht mehr Geses seyn. Der Ton der Werke selbst darf sich ändern, und mit ihm darf nicht nur, sondern muß sich der ganze Vortrag ändern. —

Wie viel mit diesem ganzen Râsonnement gewonnen sey, sehen Sie leicht: bewiesen ist eigentlich für die Prose noch nichts; man zeigt nur, daß auch nichts wider sie bewiesen ist: und so wären denn noch beyde Parthyen einander

ander gleich, wenn nicht diejenige, die sich der Verse annimmt, gerade den Hauptbeweis für die Prose ganz danieder gerissen hätte. Schon vor vierzig Jahren und mehr, griff ein Freund des ältern Schlegels die Versification im Lustspiel als unwahrscheinlich, als unnatürlich an: denn, sagte er, Menschen, die ihre Gedanken ohne Vorbereitung entwickeln, können nicht Sylben zählen, nicht ihre Wörter metrisch ordnen, können unmöglich in Versen reden \*). Schlegel, selbst versificirender komischer Dichter, verfocht die Sache des Verses und seine eigne mit großer Lebhaftigkeit; er gab die Unwahrscheinlichkeit zu, läugnete aber durchaus, daß deswegen ein Lustspiel in Versen schlechter sey, als ein Lustspiel in Prose. Er glaubte, daß man dem Grundsätze

von

\*) S. Kritische Beyträge, 23tes Stück vom J. 1740. Beweis, daß eine gereimte Komödie nicht gut seyn könne.

von der Nachahmung eine zu weite Ausdehnung gäbe; und in der That: wenn man diesen Grundsatz durch keine nähern Bestimmungen einschränkt, so läßt sich eben mit ihm die ganze Dichtkunst zu Grunde richten. Es giebt kein Kunstwerk von keiner Gattung, sagt Schlegel, das nicht die eine oder die andre Unwahrscheinlichkeit hätte; selbst das Lustspiel hat, ausser der Versification, noch ganz andre, die man doch nicht bloß duldet, die man ausdrücklich verlangt. Volle Wahrheit der Natur fodert niemand; sogar beleidiget sie den guten Geschmack: es ist Regel für jeden Künstler, nie die Nachahmung dem Vorbilde so gleich zu machen, daß sich beyde durch nichts Mercklichs mehr unterscheiden. Im Lustspiele nun ist eben die Versification ein Mittel, die Nachahmung des Lebens gegen das wirkliche Leben abzusetzen: Sitten, Handlungen, Reden, alles nimmt man aus der Natur; man läßt die Wahrheit der Nachahmung im Wesentlichen

sentlichen durchaus ungekränkt: aber man erinnert sich, daß man Dichter ist, daß man, als Dichter, die Verbindlichkeit hat, auf das höchste Vergnügen, mithin auf die Vereinigung aller nur verträglichen Schönheiten zu arbeiten: man bringt daher in die Rede harmonischen Klang und erfüllt mit der allgemeinen Pflicht des Künstlers zugleich die besondere des Dichters; man unterscheidet die Nachahmung vom Vorbilde und ergötzt durch eben dieses Mittel das Ohr \*).

Bessere Gründe, als hier Schlegel, hat keiner der nachfolgenden Vertheidiger des Verses, und Zurd nicht einmal so feine, so triftige vorgebracht \*\*); auch sind, meines Wissens,

\*) S. Joh. Elias Schlegels Werke, dritt. Theil. In dem 4ten Stück: Schreiben über die Komödie in Versen.

\*\*\*) S. Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus. Zweyt. Th. Erste Abhandl.



sens, diese Gründe noch von niemanden umgestossen worden. Vielmehr scheint noch immer das *Raisonnement* der Kunstrichter den Versen eben so günstig, als die Empfindung der Liebhaber ihnen abhold zu seyn. Wenn man ja der Prose den Vorzug giebt, so ist es nur darum: weil Verse entweder vollkommen gut oder gar nicht gemacht werden müssen, weil die wesentlichern Vollkommenheiten des Drama sich so äusserst schwer mit einer leichten fließenden Versification vereinigen lassen, und weil am Ende das bloße Vergnügen des Ohrs weder die Aufopferung der höhern Schönheiten, noch die unendliche Mühe des Dichters werth ist. — Sie sehen, daß bey dieser Art von Vergleich die Versification eigentlich alles gewinnt und die Prose alles verliert: jene bleibt im Besitze des Ideals und diese erscheint als bloßer Nothbehelf für den, der das Ideal nicht zu erreichen weiß. Aber sollt es denn wirklich um die Sache der Prose so mißlich

stehen, daß man nöthig hätte, zu einem so schimpflichen Vergleich zu schreiten? Man beweise entweder, daß auch im Ideal des Drama die Prose und nicht die Versification liege; daß, nach Moliere's Tode, nicht sein Geiziger hätte sollen in Verse gebracht, daß ganz im Gegentheil sein Menschenfeind hätte sollen in Prose aufgelöst werden; daß selbst das Trauerspiel, versificirt, ein schwächeres Gedicht sey, als unversificirt; — ein schwächeres! weil es ja nicht auf Rhythmus und Klang, sondern auf die höchste Wirkung ankommt, und weil noch gar sehr die Frage ist: ob die Wirkung durch Rhythmus und Klang immer vermehrt, nicht auch zuweilen vermindert werde? — man beweise, sag ich, entweder dies, oder man lasse den ganzen Streit lieber fahren. In Ihn durch ein großmüthiges Nachgeben der Gegentheilen, mehr als durch eigenes Recht, zu gewinnen, wäre beschämend.

nicht in welchem die Prose die Verse nicht  
 nicht in welchem die Prose die Verse nicht  
 nicht in welchem die Prose die Verse nicht

Ob ich im Stande seyn werde, den hier angegebenen Beweis wirklich zu führen? das wird Ihnen die Folge zeigen. Für jetzt nur noch die Erinnerung: daß mit dem Vorwurf des Unnatürlichen wider die erhöhtere Action eben so wenig gethan ist, als wider den erhöhten Rhythmus der Rede. Auch sie, könnte man sagen, ist ein Mittel, die Nachahmung von der Natur zu unterscheiden; auch sie hat mehr Anmuth, mehr Schönheit, mehr Reiz, als die gemeine alltägliche Gesticulation; auch sie also ist dem Schauspieler nicht allein erlaubt, sondern für ihn Gesetz: denn ihm, so gut als jedem andern Künstler, liegt die Verbindlichkeit ob, auf das höchste Vergnügen, mithin auf die Vereinigung aller nur verträglichen Schönheiten, zu arbeiten. Wenn er Ausdrücke gewisser Empfindungen verfälscht, so mag das freylich Fehler seyn; diese Untersuchung ist hier nicht hergehörig: aber daß er sie erhöht, sie über die Natur treibt, ist

Feiner; denn dieses darf er und soll er. — Sie erkennen, was ich gleich anfangs erinnerte, daß beyde Fragen, die vom Numerus und die von der Spielart, im Grunde die nehmlischen sind, und daß es so gut wie Eins ist, ob man jene oder ob man diese beantwortet.

## Sechs und dreysßigster Brief.

Nichtiger freylich, als die meisten seiner Vorgänger, hat Herr Eberhard über den Grundsatz der Nachahmung geurtheilt, und ich danke Ihnen, daß Sie mir eine Schrift ins Gedächtniß gebracht, aus der ich von neuem gelernt habe \*). Es sollte mir, denk ich, nicht schwer geworden seyn, an die Ideen dieses Weltweisen die meinigen anzuknüpfen, so sehr es auch in einer gewissen Stelle scheint, als ob er den Vers begünstigen wolle; aber einmal hab ich nun mein eignes Gewebe schon völlig fertig, und es Faden vor Faden wieder aufzutrennen und umzuweben, wäre so mühsam. Ich werfe lieber meine Gedanken ganz

I 3

so

\*) Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens, S. 144 fg.

so hin, wie sie entstanden, und spare Ihnen selbst das Vergnügen auf, sie mit denen meines Freundes zusammenzuhalten. —

Daß der Dichter nicht nachahmt, bloß um nachzuahmen; daß nicht die vollkommenste Aehnlichkeit mit der Natur, sondern die vollkommenste Wirkung das höchste Verdienst seines Werks ist, und daß nur um dieser Wirkung willen die vorsezlichen, nicht schon in den wesentlichen Schranken der Kunst gegründeten, Abweichungen des Nachbildes vom Vorbilde zulässig sind; darüber, glaub ich, sind wir jetzt alle einig. Was die Wirkung schwächt oder hindert, wollen wir weggeschnitten; was sie erhöht und befördert, wollen wir hinzugesethan wissen. Nur fürcht ich, wir denken uns diese Wirkung oft zu allgemein und halten manches, in Beziehung auf sie, für gleichgültiger und unbedeutender, als wir sollten. Vergnügen ist allerdings der Zweck jedes Dichters;

ters; aber wie vielfach und mancherley sind die Arten dieses Vergnügens! Und das, was sich mit der einen Art desselben so wohl verträgt; wie wenig verträgt es sich oft mit der andern! Wie sehr kann eben der Beysatz, der den Wohlgeschmack der einen Speise erhöht, dem Wohlgeschmacke der andern schaden! wie fade, wie widrig, wie eckelhaft kann er sie machen! Schönheiten, die mit dem Begriff eines Gedichts überhaupt sehr verträglich sind, können doch in Widerspruch mit einer besondern Dichtungsart seyn, wo das Vergnügen der Seele aus einer bestimmten Art der Beschäftigung entspringen soll und alles, was diese stört, nothwendig auch jenes hindert. Man schliesse also ja nicht zu voreilig: weil Vergnügen der Zweck des Dichters ist und auch Versification Vergnügen gewährt, so darf oder so muß jeder Dichter versificiren; man frage zuvor: ob nicht vielleicht die Versification irgend etwas Eignes habe, wodurch

sie die eine Art von angenehmer Seelenbeschäftigung eben so erschwert, wie sie die andre erleichtert?

Die Versification ist nicht, wie man glaubt, eine bloße allgemeine Annehmlichkeit; sie ist nicht wie ein bloßes glückliches Organ zu betrachten, das nur mit runderm, vollerm, reinerem Tone ausspricht und dadurch für jede Art von Declamation erwünscht ist; sie ist selbst schon Anlage, Hülfe, Einladung zur Declamation; eine Verstärkung der innern specifischen Kraft der Rede, ein Mittel zur Hervorhebung des Sinnes und der Empfindung. Jedes Sylbenmaaß ist Nachahmung eines gewissen eignen Ideenganges, entspricht also einer gewissen besondern Art von Empfindung, von Stimmung der Seele; erhält dadurch seinen ihm eigenthümlichen, bald hervorstechendern, bald verborgnern Charakter. An dem einen ist Weichheit und Sanftheit, an einem



einem andren Feuer und Kraft, an einem dritten Fenerlichkeit und Ernst unverkennbar: wenn das eine hüpfet, schleppt das andre; wenn jenes die Seele hebt, schlägt dieses sie nieder; wenn das eine eine wallende, so hat das andre eine gestosne Bewegung. Daher ist auch keinem Dichter die Wahl des Sylbenmaafes gleichgültig; er liest es sorgfältig nach der besondern Wirkung aus, die er hervorbringen will: und wählet er unglücklich, so kann er an seinem Werke viel, wo nicht alles, verderben.

Denken Sie sich nun ein einförmiges, aus lauter gleichen Füßen, vielleicht auch aus lauter gleichen Rhythmen bestehendes Sylbenmaaf: und Sie begreifen sehr bald, daß die Wirkung eines lyrischen, eines malenden, eines didaktischen Werks ungemein dadurch verstärkt werden könne. Aber auch die eines dramatischen Werks? — In der Seele des ly-

35

rischen

rischen Dichters herrscht eine einzige Hauptempfindung, die sie ganz durchdrungen, die sich aller ihrer verborgensten Kräfte und Neigungen bemächtigt und sie alle, so zu reden, auf Einen Ton gestimmt hat; diese Empfindung sey Freude, Liebe, Stolz; kurz, es sey eine von denen, die einen ebenen, gleichförmigen, regelmäßigen Gang halten: was wird da besser der Natur derselben entsprechen; was wird fähiger seyn, die Seele des Zuhörers in die nehmliche Empfindung hineinzuzaubern, als eine eben so gleichförmige, dem Gange der Empfindung richtig angemessene Folge von Füßen? längere gleichgemessene Zeilen von trägen, weichen Trochäen, oder diese längern Zeilen regelmäßig mit kürzern abwechselnd, in welchen der bis dahin ausgehaltne gezogene Athem sanft verhaucht: wie sehr können sie der wehmüthigen schmelzenden Empfindung des elegischen Dichters gemäß seyn! einer Empfindung, die sich von Anfang bis zu Ende, ohne

ohne wilde Sprünge, ohne rasche Ausbeugungen und Uebergänge, in einerley langsamen Fortgleiten erhält! Wie sehr kann bey dem Zuhörer der nehmliche Ideengang durch die ihm so ähnliche, so entsprechende Folge der sinnlichen Eindrücke begünstigt werden! Und bey dem malenden Dichter: wenn dieser von dem Ganzen, das er durch Theile und Merkmale verfolgt, einen entschiednen, bleibenden Haupteindruck des Erstaunens, der Zufriedenheit, der sympathetischen Nührung erhalten; bey dem didaktischen: wenn der rasche bittere Unwille über die Laster, die er schildert, wenn fenerliches Gefühl der Größe, der Wichtigkeit, der Erhabenheit seiner Wahrheiten ihm die ganze Seele ergriffen, alle ihre Kräfte in ein einziges herrschendes Interesse verschlungen hat: wie sehr kann das wohlgewählte, wohlbearbeitete Sollenmaaß, bey jenem die Kraft des Gemäldes, bey diesem den Nachdruck der gepredigten Wahrheiten, verstärken! Finden  
sich

sich kleine Mischungen, Abstufungen, Ausbeugungen; wie leicht sind auch diese durch Klang und Maaß der einzelnen Wörter, durch Verlegung der Einschnitte, durch vorseßliche kleine Unregelmäßigkeiten, durch andre und andre Anordnung der Perioden herauszubringen! Sey es immer nicht in der Natur, immer nicht der Wahrscheinlichkeit gemäß, daß ein von Empfindung geschwelltes Herz, ein über wichtigen Wahrheiten arbeitender Verstand, auch das Mechanische der Rede so höchst anpassend wähle: dieses Mechanische, wenn nur die Mühe, die es gekostet, geschickt verborgen wird, trägt zur Verstärkung der abgezielten Wirkung bey, und das erste, höchste Gesetz des Dichters ist Wirkung.

Ganz verschieden ist der Fall bey dem dramatischen, sowohl tragischen als komischen, Dichter. Ohne noch tiefer in das eigentliche Wesen der dramatischen Gattung einzudringen,

gen,

gen, erkennt man doch so viel bey dem ersten Blicke: daß hier die Seele nicht in eine einzige Empfindung soll eingewiegt, daß sie durch eine ganze Mannichfaltigkeit von Empfindungen soll durchgeführt werden, und daß eben auf dieser wohlverbundenen Mannichfaltigkeit die ganze Schönheit und Wirkung dramatischer Arbeiten beruht. Zu so einem Entzwecke aber; wie kann es vortheilhaft seyn, wenn sich der Dichter durchaus an einerley festes unverändertes Sylbenmaaß bindet? wenn er den Ausdruck so mancher Empfindungen, durch Mißstimmung des Mechanischen mit dem innern Sinne der Rede, schwächt und in eben den Trochäen, worinn das sanftgerührte Mitleiden spricht, auch den heftigen gewaltsamen Zorn; in eben den Jamben, worinn sich der Zorn ergießt, auch das sanftgerührte Mitleiden reden läßt? Die Alten, die diese Unschicklichkeit besser, als wir, scheinen gefühlt zu haben, enthielten sich daher in ihren theatralischen

schen Werken durchaus der einförmigen Syllabenmaasse; sie wechselten mit den Füßen ohne Bedenken, wo die veränderte Natur der Leidenschaft es zu erfodern schien; und es wäre vielleicht eine nicht so ganz undankbare Arbeit, wenn irgend ein neuer Demetrius Triflinus die griechischen Tragiker ausdrücklich in der Absicht durchlaufen wollte, um den jedesmaligen Grund der Abänderungen zu prüfen. — Am Terenz hat es zwar Quintilian getadelt, daß er nicht durchaus bey den sechsfüßigen Jamben geblieben \*); aber welchen bitteren, höhnenenden Widerspruch hat er darüber von Bentley erfahren \*\*)! Ich glaube,

\*) Instit. Orat. L. X. c. 1. In Comoedia maxime claudicamus — — licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quae tamen sunt in hoc genere elegantissima et plus adhuc habitura gratiae, si inter versus trimetros sterissent.

\*\*) In Praefat. ad Terent. — Mirificum fane magni Rhetoris iudicium! — — Crederes profecto,

be, Quintilian liesse sich retten; allein insofern  
 ne hat doch Bentley unstreitig Recht, daß es  
 widersinnig und unschicklich ist, den Ausdruck

von  
 facto, hominem nunquam scaenam vidisse,  
 nunquam Comoedum partes suas agentem  
 spectavisse. Quid voluit? quod nec Menan-  
 der nec ullus Graecorum fecit, Terentius ut  
 faceret? *ut ira, metus, exultatio, dolor, gau-  
 dium, et quietae res et turbatae, eodem metro  
 lente agerentur?* ut tibicen paribus tonis per-  
 petuoque cantico spectantium aures vel de-  
 lassaret vel offenderet? Tantum abest, ut eo  
 pacto *plus gratiae habitura esset fabula*, ut quan-  
 tumvis bene morata, quantumvis belle scrip-  
 ta, gratiam prorsus omnem perdidisset. Id  
 primi artis inventores pulchre videbant, de-  
 lectabant ergo varietate ipsa diversaque *ἄλλοι  
 καὶ παρῆν* diverso carmine repraesentabant.  
 Marius Victorinus p. 2500: *nam et Menander  
 in comoediis frequenter a continuatis jambicis ver-  
 sibus ad trochaicos transit et rursus ad jambicos  
 redit.* Non ita tamen agebant veteres, ut  
 ab uno in aliud plane contrarium repente exi-  
 lissent, ab jambicis in dactylicos, sed in pro-  
 pinquos trochaicos, ipso transitu paene fal-  
 lente.

von allerley oft ganz entgegengesetzten Affekten in einerley festes Sylbenmaaß einzukerkern. Freylich kann die Declamation bey gewissen Sylbenmaaßen — bey Alexandrinern schon weniger als bey zehnfüßigen Jamben — den Fehler vermindern, vielleicht auch hie und da ihn unmerklich machen; aber größer würde doch immer die Wirkung seyn, wenn man dem Schauspieler durch schickliche Anordnung der Füße lieber zu Hülfe käme, ihn vermittelst des Numerus zu der wahren Art der Declamation einlode, ihn darauf hinwiese, ihm seinen Ton gleichsam vorschriebe; kurz, wenn man, statt ihm Mühe zu machen, ihm lieber Mühe ersparte.

Die neuern Dichter, bendes die unsrigen und die Ausländer, scheinen mehr auf das Urtheil Quintilians, als auf das Beyspiel eines Sophokles und Menander, gegeben zu haben. Sie haben alle, so viel ich mich ihrer  
jetzt



jezt erinnere, die einförmigen Sylbenmaaße den gemischten abwechselnden vorgezogen; auch haben die meisten sich noch überdieß dem Zwange des Reims unterworfen und auf die Gründe nicht geachtet, womit verschiedene Kunststrichter, vorzüglich Isaac Voss, \*) gegen diesen zwiefachen Mißbrauch geeifert haben. Vielleicht war es die Macht der einmal angenommenen Gewohnheit; vielleicht auch

ein

\*) De Poëmatum cantu & viribus Rhythmi. p. 79. sq. — — Antiqui jambicos versus trochaicis & anapaesticis soliti fuere alternare, cum varietas delectet & similitudo mater sit satietatis. *Huc accedit, quod, cum in omni dramatum genere diversorum affectuum & personarum habenda sit ratio, absurdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur, a quo tamen vitio hodierni comici & tragici non sibi cavent, utpote quorum integra dramata eodem carminis genere absolvantur. Multo etiamnum magis id ipsum offenderet, si in hodierna poësi quantitas metrica observaretur. Nam cum singuli affectus peculiares habeant motus, annon ipsi naturae vis infertur, si contrarios affectus iisdem exprimamus motibus?*

ein gewisses dunkles Gefühl von der größern Schönheit einförmiger Sylbenmaasse, was sie gegen die Gründe der Kritik so hartnäckig machte. Wahr und unwiderleglich scheinen mir diese Gründe immer; indessen sind sie für mich noch unzulänglich, der ich überhaupt alle Versification aus echten dramatischen Werken verbannen und statt ihrer die Prose einführen mögte. Sie lassen noch jene Mischung der Sylbenmaasse nach Art der Alten; lassen noch die — wie soll ich sie nennen? — bildsamen Sylbenmaasse übrig, die, wie der Hexameter, mehrerley Füße aufnehmen und dadurch eines mannichfaltigern Ausdrucks empfänglich werden. Wenn ich auch diese fortschaffen will, so sehe ich wohl, daß ich noch ganz andere Gründe der Entscheidung aus der Natur des Drama werde entwickeln müssen.

## Sieben und dreyszigster Brief.

Es ist eine so alte, aber nach ihren wichtigsten Folgen noch zu wenig erwogene Bemerkung: daß der erzählende Dichter in seiner eignen Person erscheint, hingegen der dramatische sich verbirgt. Was man sich unter dieser Bemerkung eigentlich denkt, läßt sich vielleicht noch besser so fassen: in der Erzählung tritt nur Eine Person auf, die für den gegenwärtigen Augenblick Muße hat; die schon vor der Mittheilung ihre Ideen empfing, ausbildete, nährte; die jetzt mit nichts als eben mit diesen Ideen beschäftigt ist: im Drama erscheinen Personen, die sich in wirklicher gegenwärtiger Unruhe befinden; Personen, die ihre Gefühle selbst im Augenblicke des Eindrucks, ihre Ideen selbst im Augenblicke des Entstehens mittheilen; die nie mit der Ausbildung dieser Gefühle

und Ideen allein zu schaffen haben, sondern immer Absichten erreichen wollen, immer mit ihren Gedanken vorwärts in die Zukunft streben, immer Veränderungen und Umwälzungen ihres innern oder äussern Zustandes bald selbst bewirken, bald von andern erfahren. In der Erzählung hören wir einen Zeugen, der schon die Begebenheiten nach allen ihren Folgen, die Theile nach allen ihren Beziehungen übersieht; der uns überdieß in seinen eignen Gesichtspunkt stellen, uns den Eindruck mittheilen will, den eine schon völlig vergangene, nur noch für die Phantasie interessante, Folge von Begebenheiten auf ihn selbst gemacht hat: dieser darf das weniger Wichtige überhüpfen, zusammendrängen; darf von ganzen Reden, ganzen Reihen abwechselnder Empfindungen, ganzen langen unruhvollen Ueberlegungen nur die Resultate hinwerfen; darf auch da, wo er die Personen selbstredend einführt, ihre Reden nur in Auszug bringen,

und,

und, wenn er nur im Wesentlichen den Inhalt nicht verfälscht, ihre Ideen in Verbindungen stellen, die sie im Augenblicke des Werdens noch nicht hatten, nicht haben konnten; darf, als Zeuge, der sich mehr der Sachen als der Worte erinnert, ihnen seine eigenen Ausdrücke leihen, und ihrer Sprache nur den Ton der jedesmaligen Hauptempfindung geben. Im Drama hören wir die Personen selbst, für die nur die Gegenwart wirklich und die Zukunft noch Zukunft ist; sie stellen sich uns, Situation vor Situation, nach der ganzen Individualität ihrer Charakter dar, mit jeder der kleinsten Veränderungen ihrer Seele, mit jedem schwachen abwechselnden Eindrucke, den sie, während ihrer gegenseitigen ununterbrochenen Einwirkung, Augenblick vor Augenblick, auf einander machen, mit jeder entstehenden, bekämpften, halbverschwindenden, seitwärts ausbeugenden, wiederkehrenden, zuletzt sich verlierenden Empfindung, mit

jedem Faum gefaßten schon wieder verworfen, nach den Umständen abgeänderten, aufgegebenen, festgesetzten Entschlusse.

Alles, was ich hier angegeben, läßt sich auf den Einen Begriff der Vergegenwärtigung bringen; und eben diese Vergegenwärtigung ist es, wovon die ganze specielle Wirkung des Drama abhängt. Das Vergnügen beruht hier so sichtbar auf dieser vollständigen Erkenntnis der Art, wie sich eine Handlung, Moment vor Moment, entspinnt, verwickelt, umwälzt, endigt; auf dieser genauern Bekanntschaft mit der ganzen Natur der nach aller ihrer Individualität sich Augenblick vor Augenblick uns enthüllenden Charaktere; auf dieser innigsten Theilnehmung an dem Schicksal der interessirenden Personen; einer Theilnehmung, die so ganz und so lebhaft nur bey der vollständigen Kenntnis ihrer geheimsten Denkungsart und der ganzen Beschaf-

schaffenheit ihrer äussern und innern Lage Statt finden kann.

Dieses vorausgesetzt, erinnern Sie sich nun des Grundsatzes: daß der Dichter alles, was die Wirkung schwächt, vermeiden, alles, was ihr vortheilhaft ist, aufs sorgfältigste beobachten soll. Auf den dramatischen Dichter angewandt, ergiebt sich hieraus die Regel: daß er nichts in seine Nachahmung bringen muß, was die Idee der Gegenwart nur im mindesten erschweren, und noch viel weniger, was sie aufheben könnte. Alle die Aenderungen, die er mit einem gegebenen Stoffe zur Verstärkung der Nührung, zur Vermeidung eines langweiligen ermüdenden Detail, zur bessern Hervorhebung der Charaktere und Situationen vornimmt, müssen doch nie der Darstellung schaden; müssen der Voraussetzung des gegenwärtigen Augenblicks, der eben jetzt sich entwickelnden Ideen, Empfindungen,

Abfichten schonen. Die Seele des Menschen hat ein untrügliches Gefühl ihrer selbst; sie sucht ihre eigne Natur in andern, kann sich nur insoferne in diese andern versetzen, als sie ihre eigene Natur in ihnen wiederfindet. Eine völlige Abweichung von dem, was nach ihrem Selbstgefühl einzig wahr ist, muß unfehlbar den Eindruck zerstören; eine geringere muß ihn wenigstens schwächen, aufhalten, verwirren. Weg also aus dem Drama mit allem, worinn die Seele nur den mindesten Widerspruch, nur die kleinste Mißstimmung mit ihrem eigenen Wesen fühlt; was sie nicht, beim Plazwechsel mit den handelnden Personen, gerade so wie es vorgestellt wird, in sich selbst hervorbringen kann; wogegen ihre eigene Natur sich beim Nachempfinden sträubt; woben sie irgend ein Hindernis, irgend eine Schwierigkeit, in den Gesetzen ihrer eigenen Kräfte findet.

Und



Und nun, mein Freund, erlauben Sie mir, einigen mir unentbehrlichen Erfahrungen eben dadurch die Kraft des Beweises zu geben, daß ich sie in eben so viele Fragen an Sie verwandle. Denn wie sonst, als durch Beziehung auf das sichere untrügliche Selbstgefühl eines jeden, lassen Erfahrungen von dem Innern der Seele sich außer Zweifel setzen?

Zuerst also: Finden Sie nicht, daß, wie jede Wirkung ohne Ursache, so auch jeder Ton der Empfindung Ihnen anstößig ist, wo offenbar keine Empfindung Statt hat, vielleicht auch nie Statt haben kann? Finden Sie nicht, daß eben so auch jede Ueberspannung des Tons Sie beleidigt, wo bendes der Charakter und die Lage der Personen Sie auf einen geringern, als den angegebenen, Grad der Empfindung hinführen? Und wenn nun im Drama unter die Augenblicke der Unruhe

R 5

sich

sich so oft auch Augenblicke der Ruhe mischen; wenn nicht selten die kältesten gleichgültigsten Dinge nicht bloß von den Nebenpersonen, sondern selbst von den Hauptpersonen gesagt werden müssen: wird nicht da jeder unpassende leidenschaftliche Ton, statt Sie zu vergnügen, vielmehr die Bedingung Ihres Vergnügens, die Täuschung, aufheben? Wird nicht jede zu große Gleichheit des Tons gerade das Hauptverdienst dramatischer Werke, die richtige schöne Folge und Abstufung der Empfindungen, und eben dadurch Ihren Glauben und Ihr Vergnügen, kränken?

Zweitens: Sagt Ihnen nicht Ihr Selbstgefühl, daß kein Gegenstand sich auf den ersten Augenblick der Seele genug bemächtigen kann, um den bis dahin regellosen, nachlässigen Gang ihrer Ideen plötzlich nach einer ganz bestimmten Regel zu ordnen; so daß sie augenblicklich mit allen ihren Ideen und Empfindungen

dungen nur auf Einen Ton gestimmt sey? Sind Sie nicht, daß es aus dem Zustande der Ruhe und Gleichgültigkeit in den Zustand eines ganz entschiednen Affects keinen Uebergang giebt? daß, so zu sagen, mehrere Stöße, mehrere auf einander folgende Schwünge, nöthig sind, um die Seele in eine bestimmte gleichförmige Bewegung irgend einer Art zu setzen? Und wenn nun so oft im Drama die Empfindungen eben jetzt erst zu entstehen anfangen; wenn sie, bey diesem ihrem Entstehen, gemeiniglich noch so unentschieden, so zweydeutig sind; wenn sich manche derselben kaum auf Augenblicke verweilt haben, da sie schon wieder verschwinden, sich umwandeln, sich mit verschiedenartigen mischen: muß nicht auch da wieder Alles, was auf jenen Einen Ton, auf jene entschiedne Stimmung und Empfindung der Seele hinweist, der Täuschung Abbruch thun und den Platzwechsel mit den spielenden Personen

erschweren? Oder glauben Sie, daß man wider jene allgemeine Regel der Natur, wider das Gesez der Stetigkeit, zwar nicht für sich selbst, aber wohl für andre empfinden könne? —

Drittens: Erkennen Sie nicht, bey nur etwas schärferer Beobachtung Ihrer selbst: daß jener ganz entschiedne Ideengang nur da in der Seele Statt findet, wo sie ganz bey dem Einen interessanten Gegenstande mit ihrer Empfindung verweilt und über keinen ganz andren Ideen mit ganz andern Kräften arbeitet? daß die Empfindung nie so ganz des Herzens mächtig werden kann, wenn zugleich der Kopf von Anschlägen voll ist? wenn zugleich die Vernunft über Entwürfen zur Erreichung von Absichten brütet? Nicht bloß wird durch diese Theilung die Kraft der Seele geschwächt: auch die Empfindungen, womit uns der gute oder schlechte Anschein des

Ge

Gelingens, womit uns die Natur so manches Mittels, die Möglichkeit so mancher Folgen, das Verhältniß gegen so manche Hülfsperson einnimmt; auch diese vermindern die Kraft der Hauptempfindung, verursachen tausenderley Mischungen, führen in tausenderley Ausbeugungen, die mit jenem ganz entschiednen Gang und Tact der Ideen nicht zu vereinigen sind. Und wenn nun in der That die Personen des Drama nur so selten Muße haben, sich ganz den Eindrücken, die sie erhalten, zu überlassen; wenn bey ihnen jeder empfangene Eindruck vielmehr die Thätigkeit weckt, ihren Kopf mit Entwürfen, ihr Herz, beym Durchdenken und Ausführen dieser Entwürfe, mit mancherley Empfindungen füllt: muß nicht auch da wieder alles, was jener Theilung und Zerstreuung der Seelenkraft entgegen ist, was auf freyes müßiges Spiel der Phantasie oder doch auf einseitige Beschäftigung der Aufmerksamkeit hindeutet, der Täuschung gefährlich

wer:

werden? Und wenn diese Täuschung, dieser Glaube an Wahrheit und Gegenwart leidet; muß da nicht nothwendig auch die Rührung und das Vergnügen leiden? —

Viertens: liegt es nicht in Ihrem innersten Bewußtseyn: daß plötzlicher Uebergang aus einer entschiednen Empfindung in eine andre oft noch weit falscher, der Natur der Seele noch weit weniger gemäß ist, als plötzlicher Uebergang aus der Ruhe? daß es Ihnen z. B. unmöglich ist, aus heftigem Zorn sich sogleich in sanfte Liebe oder aus tiefer Schwermuth in muntre Freude zu versetzen? daß es Zeit gebraucht, ehe sich ein ganz umzogener Himmel wieder bis zu reiner Bläue erheitert? oder ehe die aufgewühlte schäumende Fluth des Meers sich wieder bis zur Glätte des Spiegels ebnet? Wird mithin nicht nothwendig, bey dem Wechsel der Empfindungen im Drama, Alles was dem Allmählichen

ligen

ligen der Natur entgegen ist, aller Sprung, aller plötzliche Uebergang, eben darum weil es nicht kann nachempfunden werden, die Täuschung und mit der Täuschung die Wirkung hindern? —

Ich kann mir nicht denken, daß Sie irgend eine dieser Fragen verneinen, irgend eine der hier angeführten Erfahrungen nicht als wahr und treffend zugeben sollten. Nehmen Sie jetzt aus meinem vorigen Briefe die Bemerkung hinzu, die schon in den ältesten Zeiten gemacht worden: daß Numerus der Rede und Stimmung der Seele in dem genauesten Zusammenhange stehen; daß eine gewisse bestimmte Folge von Tönen auf eine gewisse bestimmte Empfindung hinführt und daß diese Empfindung mit derjenigen, welche eigentlich soll angedeutet und erweckt werden, nicht in Streit seyn kann, ohne diese letztere zu schwächen und zu verwirren; nehmen Sie,

Sie, sag ich, diese Bemerkung hinzu, und die Frage: ob der dramatische Dichter versificiren soll oder nicht? ist entschieden. Versificirt er durchaus; so wird er so oft durch bedeutenden Ton bey unbedeutendem Inhalt beleidigen; er wird an einer von beyden Klippen hangen bleiben: an Reden, die für den Vers zu gemein, oder an Reden, die für den Inhalt zu hoch sind; er wird durch zu gleiche Spannung des Numerus auf zu gleiche Bestimmtheit und Entschiedenheit der Empfindungen hinweisen und sich dadurch ein Großes an dem einzig schönen, einzig wahren dramatischen Gemälde entstehender, anwachsender, mannichfaltig sich mischender, abnehmender, wieder verschwindender Empfindungen verderben. Versificirt er nicht durchaus; so wird doch immer von der Prose bis zu den Versen ein Sprung seyn; und fast überall wird das Sylbenmaaß eine Bestimmtheit des Ideenanges angeben, die jetzt die Person noch nicht haben,



haben, die sie einen Augenblick darauf nicht mehr behalten kann; eine Bestimmtheit, die allemal falsch ist, wenn man bey der Empfindung zugleich auch denken, Rücksichten nehmen, Entwürfe anlegen, verfolgen, durchsetzen soll. Mitten im Gewirre der Handlung und bey dem Entstehen, Abwandeln, Verschwinden, sind die Empfindungen der Seele nur Annäherungen; der Numerus, wenn man ihn mit diesen Empfindungen, wie man unstreitig soll, in Harmonie stimmen will, muß also gleichfalls nur in Annäherungen bestehen; diese Annäherungen lassen sich anders nicht herausbringen, als durch freye mannichfaltige Mischung von Füßen und Rhythmen; so eine freye mannichfaltige Mischung aber ist Prose: und so liegt denn, was ich Ihnen beweisen wollte, selbst im Ideal des Drama die Prose. Die Gründe, die ich angegeben, sind allgemein; sie gelten gegen die gleichförmigen bleibenden und gegen die durch einander gemischten verschiedenartigen

Sylbenmaasse. Gegen jene besonders gilt noch der im Vorigen ausgeführte Grund einer zur Mannichfaltigkeit der Empfindungen nicht passenden Einförmigkeit der Füße, so wie gegen diese besonders der Grund einer zur Stetigkeit, zur allmählichen Entwicklung, der Empfindungen nicht passenden Raschheit der Uebergänge. Jede zu plötzliche Abänderung des einmal angegebenen Tactes ist widrig, denn sie ist Hemmung und Störung der Seele; man findet die Erwartungen getäuscht, mit welcher man der Rede vorauslief; man versieht sich, verliest sich; man vermißt jene zwanglose Leichtigkeit, womit man die Ideen verfolgen mögte. Eben dieses, glaube ich, lag in der Empfindung Quintilians, da er sein neulich angeführtes Urtheil schrieb, und eben hieraus würd ich, wenn daran gelegen seyn könnte, seine Vertheidigung gegen Bentley führen.

Was das bildsame Sylbenmaaß betrifft, das nicht nur mehrere Einschnitte, sondern auch mehrere Arten von Füßen annimmt; so frage ich vor allen Dingen: wie man es einzurichten denkt? Will man ein so wenig charakteristisches, ruhiges, der Prose so nahes, als der sechsfüßige Jambus ist, zum Grunde legen und dann dem Dichter verstaten, die Einschnitte ganz und gar nach seiner Willkühr zu ordnen, die Jamben, mit welcher Art von Füßen er will und wie viel er will, zu mischen, auch allenfalls ein paar Füße mehr oder weniger nicht zu achten: so darf diese Freyheit nur bis auf einen gewissen Grad gehn, und man kommt auf Verse, in denen niemand den Vers mehr erkennt; die erst ein Bentley gewaltsam verbessern muß, um ihn darinn erkennen zu lassen. Will man ein Sylbenmaaß, das noch immer an eine gewisse Zahl und Beschaffenheit der Füße gebunden ist; so muß ich abermals fragen: wie man es zu bearbeiten denkt? So,

daß man es kaum mehr bemerkt? daß es durch ganz fremde Einschnitte, durch nicht beobachtete Längen und Kürzen, durch gehäuftes Zusammenstoßen von Selbstlautern, durch ganz ungewohnte Verschlingungen so gut als zerstört wird? Eine solche Bearbeitung ist, glaube ich, möglich; aber wie verloren und thöricht wäre die Mühe, Verse zu machen, die mehr nicht als die Wirkung der Prose thäten! Will man ein Sylbenmaaß, das wirklich Sylbenmaaß ist und auch als solches bearbeitet wird; so wird es allemal seinen herrschenden Ton, seinen bleibenden Grundcharakter haben: und nun gebe man Acht, ob nicht die dramatische Darstellung, die Täuschung dadurch verlieren werde? Daß dem epischen Dichter so ein Sylbenmaaß vortheilhaft seyn kann, ist ausser Streit: auf ihn hat das Ganze der Handlung, das er so völlig übersieht, schon einen bestimmten bleibenden Eindruck gemacht: seine Seele befindet sich in einer gewissen allgemei-

nen

nen Stimmung, die sich in den verschiedenen Theilen seiner Rede nur mehr oder minder äussert, aber sich doch immer erhält: und da er den Zuhörer in seinen eigenen Gesichtspunct stellen, ihn alles nach seiner eigenen Art, mit seinen eignen Empfindungen, will ansehen lassen; da er Freiheit hat, durch Zusammendrängen und Ueberhüpfen alles, was für den Vers zu kalt und zu gleichgültig wäre, zu vermeiden; da er, selbst wo er dramatisch wird, die Sprache seiner Personen in gewissem Maasse umformen darf: so kann dieser Eine bleibende Grundton des Werks bey ihm sehr zweckmässig seyn. Aber wie kann er es bey dem dramatischen Dichter, da bey diesem die Personen selbst mit ihrem so verschiednen Charakter und Interesse auftreten? da für diese Personen nur die Gegenwart helle und die Zukunft, wenn auch nicht tiefe Nacht, doch nur unsichre Dämmerung ist? da sie also nie nach dem Eindruck des erst werdenden Ganzen, immer nur

nach dem Eindruck einzelner Begebenheiten und Lagen empfinden können? da sie auch gewiß, eben wegen ihres so verschiedenen Charakters und Interesse, jede von dem Ganzen sehr verschieden würden gerührt werden? da sie ohnehin — — Doch was soll ich Gründe hier wiederholen, die ich schon im Obigen vorzutrug und die überhaupt gegen alles Sylbenmaaß, also auch gegen das bildsame, gelten?

Nach diesem Allen glaube ich sagen zu dürfen: daß, bey übriger Gleichheit des Verdienstes, ein versificirtes Drama weniger Gedicht ist, als ein prosaisches: denn wenn, nach der besten Erklärung, das Wesen eines Gedichts in der sinnlichen Vollkommenheit der Rede besteht; so gehört doch wohl unstreitig zu dieser Vollkommenheit: daß alles aufs genaueste zusammenstimme? daß mithin auch der Numerus dem Inhalt der Worte und dieser Inhalt der jedesmaligen Fassung der Seele

Seele höchstgemäß sey? — Ich glaube noch weiter gehen und behaupten zu dürfen: daß ein Drama in Prose schreiben, Erschwerung; es in Versen schreiben, Erleichterung der Arbeit sey. Wer sich an diese Gattung gewagt hat, der kennt das unendlich Schwere der Forderung: eine ganze ununterbrochene Folge von Empfindungen durch die Rede so zu schildern, daß jede ihren wahren Grad der Stärke, ihre gehörige Dauer, ihre richtige Nuance erhalte, und nirgends etwas Grundloses, nirgends eine Lücke, ein Sprung sey. Nun aber schlüpft mit dem Unnatürlichen des Verses so manches andre Unnatürliche durch; der Mangel gewisser Schattirungen, gewisser feiner Verschmelzungen und Vorbereitungen verbirgt sich; die Sprache wird unmerklich veredelt, und jene außerordentliche Schwierigkeit, immer die wahrsten, angemessensten, weder zu hohen noch zu gemeinen, weder zu starken noch zu schwachen, Ausdrücke

cke zu finden, wird eben damit vermindert. Auch zerrüttet man in dem Verse weniger auffallend die Ordnung, in welcher die Gedanken am wahrsten aus und auf einander entstehen, sich durchkreuzen, abgerissen werden, zurückkommen; eine Ordnung, die immer nur von dem wahrhaft begeisterten Genie gefunden und nur von einem sehr feinen Gefühl vermißt wird. — —

Ich bin nicht so ungerecht gegen Ihren Scharfsinn, daß ich von diesem Râsonnement über den Numerus eine weitläufige Anwendung auf das Gebhrdenspiel machen sollte. Sie erinnern sich ohne Zweifel der Parallele, in welche ich die sämtlichen musikalischen Künste stellte; und so werden Sie selbst die allgemeine Gültigkeit der von mir angewandten Grundsätze einsehen; werden erkennen, daß durch diese Grundsätze, zugleich mit dem Numerus, auch Spiel und Declamation so  
gut



---

gut bestimmt werden, als Dinge dieser Art sich bestimmen lassen. Genau läßt sich hier freylich die Grenze nicht angeben; man kann weiter nichts, als vor den schon merklichern Ausschweifungen warnen und das Genie zum Suchen des jedesmaligen Besten und Wahrsten veranlassen. Wo, wie hier, ein so unendlich mannichfaltiges Mehr und Weniger Statt findet, da sind natürlicher Weise alle Versuche zu völlig bestimmten Vorschriften vergeblich.

---

## Acht und dreysßigster Brief.

Ist es ironisches oder ist es ernstliches Lob, daß Sie die Gründe, die ich dem versificirten Drama entgegengesetzt, für so fein erklären? Wenn Sie mir nur die Wahrheit dieser Gründe nicht läugnen; so mag immer Feinheit so viel als Schwäche heißen: ich erinnere Sie, daß der Numerus zur ganzen Wirkung des Drama nur ein einzelner Beytrag ist; daß so ein Beytrag schwach scheinen kann, ohne deswegen unwirksam zu seyn; daß selbst die festeste Schnur nur ein Gewebe von Fasern ist, die die Hand eines Kindes zerpflückt, daß aber eben diese Fasern, in Eins verflochten, einen Herkules fesseln. Wohl untersucht, sind alle unsre mächtigsten Empfindungen, alle unsre lebhaftesten Vergnügungen, nichts als Resultate von Kleinigkeiten, deren

jede

jede an sich ohne Werth und Bedeutung scheint, aber darum nicht ist. — —

Daß mein Raïonnement wider die Verse Ihnen für die Oper so bange macht; das erklärt mir, was ich bisher nicht begriff: Ihre so eifrige, fast mögt ich sagen, leidenschaftliche Vertheidigung des pantomimischen Schauspiels. Die Tonkunst ist für Sie die erste der Künste, und Sie erklären geradezu Ihre Verachtung gegen eine Kritik, die durch kalte Grübelen eine so entzückende Kunst von der Bühne verbannen und Ihnen eine Hauptquelle Ihres Vergnügens verstopfen wollte. Das wäre nun freylich von der Kritik sehr lieblos; aber ist es denn auch von Ihnen liebeich, ihr so etwas zuzutrauen? ihr, die doch schon gegen die Pantomime so nachsichtig war, und von deren Gewandtheit und Gefälligkeit Sie hätten hoffen dürfen, daß sie, auch für die Oper, irgend eine kleine Dis-

stines

stinction zur Hand haben würde? — Es ist  
 wahr: wenn im Drama schon die ruhigeren  
 Sylbenmaasse und die rednerische Declamati-  
 on verwerflich seyn sollen; so scheint es, daß  
 die so charakteristischen lyrischen Sylbenmaasse  
 und die höchstvollendete Declamation, der  
 Gesang, es noch weit mehr seyn müssen.  
 Aber dieser Gesang, der eben auch jene Syl-  
 benmaasse nothwendig macht, hat so unend-  
 lich viel Süßes; er fesselt und bezaubert durch  
 den wohlküstigsten der feinern Sinne die Seele  
 so sehr, versenkt sie so tief in den Genuß des  
 Gegenwärtigen, daß man die Mißhelligkeit  
 zwischen dem Ausdrucke und der auszudrus-  
 ckenden Seelenfassung, die Verwechslung des  
 lyrischen Affects mit dem dramatischen, ent-  
 weder nicht mehr bemerkt oder sie doch  
 nicht achtet. Die Wahrheit der Darstellung  
 wird freylich geschwächt, und insofern auch  
 die Wirkung; allein was auf dieser Seite ver-  
 loren geht, wird auf der andren gewonnen;

was

was an Wahrheit mangelt, wird durch Schönheit vergütet. Selbst das Abgeschmackte des Plans, das Uebelzusammenhangende der Begebenheiten, das ganz Verfehlte mancher Empfindungen verbirgt sich; man wird das Grobe und Ungleiche des Fadens über den Perlen nicht inne, die der Tonkünstler an ihm aufgereiht hat. Mit einer so großen, so mächtigen Wirkung ist die, welche das bloße Sylbenmaaß hervorbringt, durchaus nicht in Vergleichung zu setzen. Die vornehmste Kraft, wodurch es wirkt, ist seine Harmonie mit der Fassung der Seele; wo diese, wie im Drama, fehlt, da bleibt nur das sinnliche Vergnügen übrig, welches regelmäßiger Fall und Klang dem Gehöre geben; und dieses Vergnügen ist viel zu matt, viel zu kalt, als daß es Wahrnehmung und Empfindung der mindesten Abweichung von der Wahrheit hindern oder sie wieder gut machen könnte. — Sie werden sagen, daß

es gleichwohl versificirte Stücke giebt, die eine nicht gemeine Nührung bewirken, und ich räume das ein; allein ich frage: was ist der Grund dieser Nührung? Ist es, wie in der Oper, das Falsche selbst, das an die Stelle des Wahren trat? Oder ist es nicht vielmehr das, was dieses Falsche an der übrigen Wahrheit und Güte des Werks nicht hat verderben können? — Nehmen Sie der Oper ihr Falsches, und Sie haben ihre Wirkung vermindert; nehmen Sie es dem gesprochenen Drama, und Sie haben seine Wirkung erhöht. Das Ideal von beiden ist zu verschieden, um von einem auf das andre sicher schliessen zu können. —

Sie waren unzufrieden mit meinem etwas kühnen Urtheil über das Drama der Griechen, und suchten die Versification desselben auch aus dem Grunde zu rechtfertigen, weil dieses Drama eine Art von Oper und seine Decla-

ma

mation eine Art von Gesang gewesen. Ich hätte freulich diesen Umstandes erwähnen sollen, und ich würde mich dann — ob eben richtiger? steht dahin, aber doch sanfter und behutsamer gefaßt; ich würde den Griechen nicht das wahre volle Ideal eines Drama, nur das Ideal eines reinen, mit keiner fremden Kunst verbundenen, bloß durch sich selbst wirkenden Drama abgesprochen haben. Damit wäre denn immer der Satz, auf den es mir einzig ankam, bestanden: das Beispiel der Griechen hätte für uns nicht Gesetz seyn können; denn vielleicht war die Versification nur in ihrem besondern Ideal gegründet, nur der mitverbundenen Kunst wegen nothwendig, und ward in dem Augenblicke, da man diese absonderte, nicht bloß überflüssig, sondern selbst schädlich. — Machen Sie mit dieser sanftern, bessern Wendung, was Ihnen gut dünkt; nur sprechen Sie mich völlig von dem

Ver

Verdachte frey, als ob ich die Griechen hätte herabwürdigten wollen. —

Gegen die Allgemeinheit der Regel von der Mäßigung der Action machen Sie zwey Erinnerungen, wovon ich die erste sogleich als völlig richtig erkenne. Der Schauspieler muß sich allerdings nach dem Dichter bequemen; und wenn einmal das Stück versificirt ist — ich mögte denn doch bestimmter sagen: wenn es in einem zu charakteristischen Sylbenmaasse versificirt, wenn mit dem Numerus zugleich der ganze Ton der Sprache überspannt ist — so muß freylich auch das Spiel, eben wie die Declamation, über die Wahrheit hinausgehn. Das Nehmliche sagte uns Diderot mit der Anmerkung: daß man auf der Bühne entweder alles übertreiben müsse oder nichts; das Nehmliche hatte auch ich im Sinne, da ich die tragischen Schauspieler der Franzosen durch ihre Dichter

ter



ter rechtfertigte und einen Kthoff wegen seiner zu großen Natur in gewissen strogenden Charakteren tadelte. \*) Ein Widerspruch entsteht zwar immer durch eine solche Spannung der Action; aber er fällt doch weniger in die Sinne, ist einfacher, und ist aus beyden Ursachen unmerklicher, wenn wenigstens die ganze äussre Bezeichnung der Empfindungen zusammenstimmt, als wenn auch die Mittel zu dieser Bezeichnung, Worte, Rhythmus, Spiel, Declamation, eben so unter einander selbst im Streit sind, wie ein Theil derselben mit der Fassung der Seele. — Sie erkennen hieraus, daß der Gedanke gar nicht unglücklich war, lieber gegen die Versification, mit der so gern auch die übrigen Fehler verbunden sind und zum Theil verbunden seyn müssen, als so geradehin gegen ein gespanntes übertriebenes Spiel zu streiten. Ich habe das Uebel angegriffen,

wo

\*) S. oben den 7ten Brief.

wo man es angreifen soll: an der Wurzel, und ich würde gefehlt haben, wenn ich meine Ermahnung nur schlechtweg an den Schauspieler hätte richten wollen, ohne sie zugleich und vorzüglich an den Dichter zu richten.

Ihre zweyte Erinnerung beruht, wie ich glaube, auf einem Mißverstande. Die Beobachtung, daß bey gewissen Völkern eben das Natur ist, was bey uns Ueberspannung und Affectation wäre, trifft entweder nicht zum Ziele, oder wenn sie treffen soll, ist sie falsch. Giebt es denn, frag ich, bey jenen lebhaftern Völkern, die Sie im Sinne haben mögen, keinen Unterschied zwischen Tanz, Rednergesticulation und Spiel des Umgangs? keinen Unterschied zwischen Gesang, feyerlicher Declamation und Ton des Lebens? keinen zwischen Vers, erhöhtem Rhythmus und leichtem gewöhnlichen Numerus des Gesprächs? — denn alle diese Dinge, wie wir gesehen, stehen in

wechselseitiger Beziehung und Verbindung. Wenn es überall, und besonders bey feinem, policirtern Völkern, jene Unterschiede giebt und geben muß; so folgt aus Ihrer Bemerkung keinesweges, daß nicht immer das wahre dramatische Spiel sich innerhalb gewisser Grenzen zu halten habe: es folgt nur, daß diese Grenzen nicht für jedes Volk dieselbigen sind; daß bey dem einen alles feurriger, kräftiger, erhöhter, bey dem andern alles kälter, schwächer, herabgestimmter ist. Und das führt denn zu einer Bemerkung, die schon öfter gemacht worden und die, auffer dem angeführten, auch noch ganz andre Gründe hat: daß nemlich der ganze Werth eines Schauspielers nur von denjenigen kann gefühlt und beurtheilt werden, unter denen und nach denen er sich gebildet hat, und daß er in seinem vollen Glanze nur auf vaterländischen, nicht auf fremden Bühnen erscheinen kann. — Ich nehme, wie Sie sehen, ihre Erinnerung von dem wahren natürlichen Feuer

gewisser Völker, nicht von dem falschen erkünstelsten, das vielleicht in diesem und jenem Publicum Ton geworden. Was, aller Wahrscheinlichkeit nach, eben von der Bühne als Mißnatur ausging, das werden Sie doch nun nicht als wahre Natur der Bühne vorschreiben wollen? —

Ich schliesse diese Reihe einzelner Erinnerungen mit noch Einer, die zwar Sie nicht veranlaßt haben, die aber hoffentlich Ihnen nicht mißfallen wird. Man hat gefragt: ob der geistliche Redner sich nach dem Schauspieler bilden, ob er Ton und Bewegung desselben nachahmen dürfe? und man hat über diese Frage noch neuerlich hin und her gestritten. Ich antworte darauf ja und nein, wie man will. Nein, insoferne Gedanken und Charakter in den meisten Rollen mit Gedanken und Charakter des geistlichen Redners durchaus nicht zusammenstimmen; und abermals nein,

in

insoferne die beyden Gattungen, Drama und Rede, viel zu verschieden sind, als daß nicht auch die Action ganz verschieden seyn müßte. Die Personen des Drama tragen Gedanken vor, die eben jetzt erst entstehen; der Volkslehrer Gedanken, die er vorhin schon durchdacht hat: jene sind in wirklicher äusserer Unruhe und schwanken zwischen Ideen und Empfindungen hin und her; dieser ist in äusserer Ruhe und hat mit seinem Einen Gegenstande auch nur Eine bleibende Hauptempfindung, die er nach Wohlgefallen ausbilden kann. In Hamlets Monolog über den Selbstmord ist der Gegenstand äusserst wichtig; die Stimmung der Seele ist ernst; Ton und Gebärdenpiel haben Feyerlichkeit und Würde; und warum würde denn gleichwohl dieser Ton, dieses Gebärdenpiel sich nicht für den Lehrstuhl schicken? Darum nicht; weil Hamlet ganz in sich selbst versenkt ist, eben jetzt erst nachgrübelt, von Idee auf Idee, von Zweifel auf

Zweifel geräth, und weil diese Situation nie die eines öffentlichen Lehrers seyn kann. — Allein ich antworte auch ja, insoferne nemlich im Schauspiel sich Stellen finden können, die vorher schon von den Personen durchdacht wurden, die ohne Störung und Unterbrechung in ihrem Zusammenhange vorgetragen werden, die also im Grunde eben so gut sind, als Rede; und abermals ja, insoferne diese Stellen voller Würde, die Charaktere der Personen ernsthaft, edel, selbst erhaben seyn können. Die Ermahnungen, die der Hausvater des Diderot im zweenen Acte seiner Tochter und seinem Sohne giebt, sind solche vorher durchdachte, zusammenhängende Reden; sie haben zwar viel und innige Empfindung; aber wer wird auch Ton der Empfindung von den Lehrstühlen verbannen und den geistlichen Redner zum bloßen kalten Moralisten umschaffen wollen? Genug, daß die Empfindung, die in jenen Reden herrscht, von der edelsten Art,

Art, und daß es ein weiser zärtlicher Vater  
 ist, der diese Empfindung ausdrückt; ein Cha-  
 rakter, der mir unter allen, die ich kenne, der  
 allerehrwürdigste scheint. Was kann also  
 hier den geistlichen Redner hindern, das Thea-  
 ter zu seiner Schule, einen vortreflichen Schau-  
 spieler zum Gegenstande seines Studiums zu  
 machen? Und wenn doch nur Viele einen Auf-  
 fresne oder einen Wthoff gesehen hätten! wenn  
 doch nur Viele fähig wären, das, was sie von  
 einem solchen Manne sahen, zu fassen und  
 nachzubilden! Ein bloßes unbedeutendes Hän-  
 despiel bey Ton der Empfindung verlangen,  
 heißt von dem Redner verlangen, daß er seinen  
 Ton durch seine Bewegungen lügen strafe;  
 ausdrücken sollen seine Bewegungen immer,  
 nur sollen sie gemäßigt, gesetzt seyn; und das  
 waren in dem angegebenen, und andren ähnli-  
 chen Fällen auch die eines Aufresne und eines  
 Wthoffs.

## Neun und dreyszigster Brief.

Die Regel von der Leichtigkeit des Spiels, oder wenn Sie lieber wollen, die Warnung vor Uebertreibung und Spannung, die ich bisher, vielleicht nur zu weitsäufig, vorgetragen, hatte ihren Grund in dem Eigenthümlichen der dramatischen Gattung, die uns alles als werdend zeigt und eben daher keine entschiedne bleibende Stimmung der Seele, kein Verweilen bey einerley Empfindung, kein müßiges Ausbilden der Gedanken und Leidenschaften zuläßt. Hoffentlich werden Sie mich entschuldigen, wenn ich meine Vorschriften nicht auch auf die Unterarten dieser Gattung ausdehne, nicht auch davon rede, wie Trauerspiel, Lustspiel, Possenspiel müssen vorgestellt werden. Da ich bis izt mich immer an das Allgemeinnere hielt, so darf ich diese schon speciellere Unter-

ters



tersuchung als außer meinem Plane liegend ansehen; auch hätte ich den Unterschied des Komischen und Ernsthaften schon bey Betrachtung der einzelnen Ausdrücke mitnehmen, nicht bis zur Betrachtung ihrer Verbindung aufsparen müssen. Daß ich diese Materie gleich vom Anfange vermied; davon ist die wahre Ursache die: weil ich bey einigem Nachdenken inne ward, daß ich darüber nichts Neues, nichts Eigenes, wenigstens nichts, das der Rede werth wäre, würde vorbringen können. —

Wenn man, sagte ich, nicht überhaupt auf die Gattung, zu welcher ein Kunstwerk gehört, sondern auf seine besondre Beschaffenheit sieht; so kann man den Zusammenhang seiner sämtlichen oder die Verbindung gewisser einzelner Theile betrachten. Jene Betrachtung ist wieder zwiefach; denn das Ganze, worüber man unterrichtet seyn will, ist entweder das Stük oder die Rolle. Dieses

giebt die zwen Fragen: Was ist in Ansehung des Verhältnisses der einzelnen Rolle zur ganzen Anzahl der übrigen, und was in Ansehung des Verhältnisses einzelner Scenen zur ganzen Rolle zu beobachten? Sie merken wohl, daß ich abermals die Betrachtung nur auf das Theater einschränke und auf kein anderes mimisches Kunstwerk Rücksicht nehme, als auf das Drama.

Auf die erstere der obigen Fragen antwortete ich: daß der Schauspieler seine einzelne Rolle in die Verbindung aller hineinstudiren, die vom Dichter abgezielte Wirkung sowohl des ganzen Stücks, als der einzelnen Situationen fassen, und hieraus die wahre Haltung für seinen einzelnen Charakter finden, es sich bestimmen muß, welchen Grad des Ausdrucks er sich erlauben, wie weit er sich unter die Hauptpersonen hervorzuziehen dürfe. Ohne diesen sorgfältigen Rückblick aufs Ganze, ohne die

fe

se richtige Schätzung des Antheils, den die einzelne Rolle an dem Totaleindrucke hat, ohne diese freywillige bescheidne Unterordnung, wird die Wirkung, wo nicht ganz vernichtet, doch wenigstens gestört und gehindert. Dieser Erfolg ist schon da sichtbar, wo durch das Spiel der verschiedenen Personen keine eigentliche Disharmonie der Empfindungen entstehen, nur der Ausdruck derjenigen geschwächt werden kann, auf die jetzt unsre Aufmerksamkeit vorzüglich geheftet seyn sollte. So z. B. kann Horatio, wo er mit Hamlet zugleich das Gespenst erblickt, durch einen zu lebhaften heftigen Ausdruck unser Auge zwischen sich und dem Prinzen theilen, vielleicht auch ganz von diesem zurückziehen: selbst schon vorher, bey der ersten Erscheinung des Gespenstes, kann er den Ausdruck so sehr verstärken, daß er den Prinzen in die Nothwendigkeit setzt, entweder bloß das nehmliche Spiel zu wiederholen oder es auch unnatürlich zu übertreiben. Aber noch

weit

weit sichtbarer ist jener Erfolg, wo ernsthafte mit komischen Charakteren vermengt, muntre und rührende Scenen durcheinander geworfen sind. Auch wenn der Dichter sich noch so sorgfältig vor einer widrigen Mischung dieser Scenen gehütet, den immer unangenehmen Sprung vom edlen Ernsthaften aufs niedrige Possenhafte noch so geschickt vermieden hat, so kann doch der Schauspieler durch unzeitig angebrachte Lazzi ihm alles zu Grunde richten. Eben jetzt z. B. geschieht eine rührende Erkennung; wir sind zur sanftesten, zärtlichsten, wohlküstigsten Empfindung gestimmt: plötzlich hat eine der komischen Nebenpersonen den unglücklichen Einfall, uns durch eine lächerliche, zwar dem Charakter aber nicht der Scene anpassende, Grimasse zu zerstreuen: und sogleich sind Zärtlichkeit und Rührung bey allen Zuschauern dahin; bey dem gleichgültigern, weil er lacht, und bey dem empfindlichern, weil er sich ärgert. — Wird dieser Fehler in dem

Stück

Stücke zu oft begangen, oder werden überhaupt die komischen Charaktere mit zu viel, die ernsthaften mit zu wenig Feuer gespielt; so wird die ganze Wirkung, auf die das Stück berechnet war und die allein es vollkommen hervorbringen konnte, vernichtet. Der Dichter hatte das Komische nur hineingeflochten, um dann und wann die Seele zu ermuntern, um rührende Scenen, die er folgen ließ, durch einen sanften Contrast mehr hervorzuheben; und so als leichte Nuancirung thaten die muntern Züge viel mehr die glücklichste Wirkung: aber alles wird Wust und Unsinn, wenn die komischen Charaktere sich in den Kopf setzen, hervorzuglänzen, wenn die Nebenfiguren sich aus dem halberleuchteten Hintergrunde unter die Hauptfiguren in den Vordergrund drängen, ja wohl gar diese Hauptfiguren in den Hintergrund, in den Schatten zurücktreiben. Man sieht dann und weiß nicht mehr, was man sieht; man hat nur noch Malerey, aber kein

Gemälde mehr vor sich; man erblickt einen wilden unordentlichen Haufen von Menschen, der sich zu keinen Gruppen verbindet; kurz, man vermißt das wesentlichste Erforderniß jedes Kunstwerks: Absicht, Einheit, Zusammensetzung.

Was den widrigen Eindruck dieser verfehlten Haltung des Ganzen noch widriger macht, ist die Hinzukunft eines andern Fehlers: wenn nemlich der Schauspieler, um hervorzuglänzen, seinen Charakter nicht los übertreibt, sondern verfälscht. Auf den verschiedenen Bühnen, auf welchen ich bisher den Hausvater des Diderot habe vorstellen sehen, ist dieses noch immer mehr oder minder der Fall mit dem Cominthur d'Aulnoi gewesen. Die Schauspieler schienen sich zum Gesetz gemacht zu haben, diesen Charakter schlechterdings auf den Kopf zu stellen: und wenn Diderot einer solchen Vorstellung hätte beywohnen sollen;

er hätte, bey seiner Unkunde des Deutschen, nothwendig glauben müssen, daß man ihm seinen ganzen Comithur herausgeworfen und, zur Belustigung eines geschmackvollen Parterre, eine Art von Possenreisser hineingebracht hätte. Gleich mit dem Anzuge fing man die Umbildung an; statt des simplen Kleides mit einer glatten Dresse, das Diderot diesem Charakter allenfalls verstaten will, \*) war gleich der erste Schauspieler, den ich in dieser Rolle sah, auf eine lächerliche Art so über und über mit Golde beklebt, daß man kaum hie und da die Scharlachfarbe des Sammts erkannte. Der Mann hatte das volle Ansehen eines Bouffon, und was noch ärger war, auch das Spiel eines Bouffon. Aus dem schleichenden, hämischen, neckenden, schadenfrohen, über seine Lücke sich innerlich kigelnden, nur dann

\*) S. Theater Th. 2. S. 313 der neuen deutsch. Ausg.

dann und wann augenblicklich aufbrausenden Manne, der die ganze üble Laune eines Müßiggängers und eines Hagestolzen in sich vereinigt, ward ein herumtobender Poltrier, ein pöbelhafter Gesichterschneider, ein lauter grimassirender Lacher; kurz, ein Mann, von dem es unbegreiflich war, wie er in so eine Familie, nur in so eine Gesellschaft kam, oder wie ihm irgend jemand mit Achtung begegnen konnte. Durch diese unglückliche Umschaffung verlor nicht allein der Charakter selbst; auch alle die Situationen verloren, in denen er vorkam; und da die in andern Scenen kaum erregten Empfindungen nicht gehörig unterhalten und fortgepflanzt wurden, so verlor natürlicher Weise das ganze Stück. Nur der Verdruß über den bittern, die Furcht vor dem heimtückischen, die Verachtung gegen den eingeschränkten, der Zorn über den triumphirenden Mann — Empfindungen, die auch da noch fortdauern mußten, wo wir uns des



Lächelns oder selbst des Lachens nicht erwehren könnten — nur diese und ähnliche Empfindungen passen in die Harmonie aller übrigen, dienen sie zu heben, zu verstärken, zu unterstützen; lautes Auflachen über Pöffen muß sie nothwendig sehr unangenehm unterbrechen oder auch gänzlich zerstören.

Ich weiß wohl, daß zu diesem Hineindringen einer Rolle in die Verbindung mit den übrigen, zu diesem Gefühle der höchsten Wirkung des Ganzen, wodurch die Haltung der Theile bestimmt werden muß, zu dieser Erklärung jedes einzelnen Charakters aus der Gesellschaft aller, ein gewisser durchdringender tieferer Blick gehört, den die Natur nicht jedem, auch sonst Talentvollen, Künstler verliehen hat, ja der vielleicht diejenige ihrer Gaben ist, womit sie am sparsamsten haushält. Aber eben das müßte, meines Bedünkens, das Hauptgeschäft jedes Vorstehers einer Bühne

feyn, daß er den weniger einsichtsvollen Schauspieler leitete, ihn aus der Idee des Ganzen belehrte, ihm seine wahre Stelle in jeder Gruppe anwies, ihn, wo er ausschweiften wollte, in Schranken hielte. — Doch freylich sind das nur Träume, so lange noch auf unsern meisten Bühnen entweder volle Anarchie oder ein unwissender Dictator herrscht, der weiter von keinem Berufe weiß, als für alle zu gewinnen, und nachdem es gut oder übel geht, die Gläubiger sich gedulden oder nicht gedulden, entweder für alle zu verzehren oder sich für alle einsperren zu lassen: Es sind Träume, so lange auch der einsichtsvollste Directeur immer nur für Abwechslung, für Neuigkeiten sorgen, und wenn sichs bey der Probe des Stücks ergibt, daß jeder seine Rolle nur einigermaßen gelernt hat, geschwinde zur Auf- führung schreiten muß, freylich nicht um Beyfall, aber um Brod zu haben: Es sind Träume, so lange der Schauspieler, der sich nur

eini-

einigermassen fühlt, sich stolz der Belehrung entzieht und sich einer Unterordnung schämt, ohne die doch unmöglich eine Menge zusammenarbeitender Künstler etwas nur Mittelmäßiges, geschweige denn etwas Vortreffliches, leisten kann; so lange jeder nur für sich glänzen, nur für seine Person beklatscht seyn will, mehr sich auf sein natürliches rohes Talent, als auf seine Ausbildung, seine Beurtheilung, zu Gute thut, und wenn nur die Menge Beyfall giebt, auf das Achselzucken des feinern Kenners nicht Acht hat. —

So wie die einzelne Rolle in das Ganze des Stücks, eben so muß man die einzelnen Scenen in das Ganze der Rolle hineindenken. Auch hier wird die Vergleichung der Theile dem Schauspieler so manches Licht, so manchen Aufschluß geben, wird ihn über den wahren Sinn so mancher Stelle und eben dadurch über den wahren Ton, womit sie zu sagen,

über die wahre Nuance, womit sie zu spielen ist, unterrichten. Der wichtigste Vortheil wird aber auch hier wieder seyn, daß der Schauspieler sein Feuer gehörig vertheilen, hier es mäßigen, dort es verstärken und so die wahre Haltung des Charakters herausbringen lerne. Eine Rede kann schon sehr lebhaft, sehr voll Affect seyn; aber in der und jener Scene folgt eine noch lebhaftere, noch affectvollere: und wenn nun da der Schauspieler auf jene allein sieht, sich von seinem Feuer hinreißen läßt und sie mit aller ihm möglichen Stärke vorträgt; woher will er die noch größere Stärke für die folgende Scene nehmen? Er wird entweder die Graduation gänzlich verfehlen, oder alle Gesetze der Schönheit, alle Regeln des Anstands verletzen müssen. Beaumarchais hat schon vor der fürchterlichen Scene des vierten Actes, wo sich ihm Clavigos ganze Berrätheren enthüllt, zu sehr heftigen Ausbrüchen Gelegenheit;

heit; besonders in der gleich vorhergehenden Scene, wo er am Busen Mariens, die er in seinen Armen hält, feyerlich zu Gott und allen Heiligen schwört, daß er sie an ihrem Verräther rächen wolle. Er sage diese Stelle zu wild, mit zu heftigem Feuer; und er wird Mühe haben, die nachfolgenden so viel stärker, so viel erschütterndern Stellen gehörig gegen sie abzusetzen. Er wird Gefahr laufen, wenn er die ganze Erhöhung des Affectes ausdrücken will, eben so Cannibalisch, und also für den feinem gesittetern Zuhörer eben so anstößig, zu spielen, als er in der einen seiner Reden Cannibalisch und anstößig spricht. — Doch muß auch die Furcht, sein Feuer zum voraus zu verschwenden, nicht allzuweit gehn; der Schauspieler muß nicht in allen übrigen Scenen matt bleiben, um die Hauptscene mit desto größerm Nachdruck herauszuheben. Ein solches zu weit getriebnes, zu geiziges Aufsparen des Feuers ist in der That Maxime

N 3

gewis

gewisser Schauspieler, und ich selbst habe einmal die Rolle des Beaumarchais gar sehr verlieren sehen, weil sich der Schauspieler zu ängstlich auf die Hauptscene nach erhaltenem Briefe schonte. Selbst die oben erwähnte so Empfindungsvolle Stelle an Mariens Busen ward mit einer Kälte des Tons, mit einer Gleichgültigkeit der Mine gesprochen, nach welcher man die gleichfolgende ausserordentliche Hitze des Spiels nimmermehr hätte erwarten sollen. Freylich war nun der Schlag um so heftiger und gewaltsamer, aber er betäubte mehr, als er schmerzte; und ein paar vorbereitende immer stärkere Schläge würden sicher größere Wirkung gethan haben, als dieser Eine.

Vielleicht, mein Freund, giebt es der practischen Bemerkungen noch viele, die eben hier ihren Platz finden würden; allein nach unserm einmal gemachten Vertrage müssen Sie schon zufrieden seyn, wenn ich nicht alle

Fächer, die ich Ihnen baue, auch fülle. In der That fällt mir auch jetzt keine Bemerkung bey, die entweder allgemein genug wäre, daß sie zu meinem Plane gehörte, oder wichtig genug, daß ich sie hineinziehen mögte. Indessen wird auch schon das Wenige, was ich gesagt habe, hinreichen, Sie über die Gültigkeit derjenigen Probe urtheilen zu lassen, die man uns als einzig für die Güte eines Stückes entscheidend angiebt, und die doch so äußerst zweifelhaft ist. Diese Probe soll nicht die Lesung, sondern die wirkliche Aufführung seyn. Allerdings die sicherste, die entscheidendste Probe, wenn wir nur erst Bühnen hätten, auf welchen es für jede Art von Charakteren Personen von vollkommenem Talent und vollkommener Beurtheilung gäbe; Bühnen, wo weder Unwissenheit, noch Sorglosigkeit, noch Partheylichkeit die Rollen unrecht vertheilten, und jeder das, was er mit der sorgfältigsten Aufmerksamkeit durchdacht, mit der gewissenhaf-

testen Treue gelernt hätte, in seinem besten, glücklichsten Augenblick spielte. Aber wenn es Bühnen dieser Art nirgends als in Utopien, wenigstens sicher noch nicht bey uns giebt; wenn dem einen Schauspieler alles Talent fehlt, der andre an seinem unrechten Platze steht, wieder der andere nicht genug Gedächtnis oder nicht genug Beurtheilung hat; wenn bald Einer, bald Mehrere, bald Alle die Harmonie des Schauspiels zerreißen, die abgezielte Wirkung des Ganzen verdrehen, vernichten; wenn, nach einer so häufigen Erfahrung, ein und dasselbe Stück auf zwey verschiedenen Bühnen sich durchaus nicht mehr ähnlich sieht, oder von eben den Zuschauern, die es vor zehn Jahren nicht ausspielen ließen, jetzt mit lautem Beyfall bis in den Himmel erhoben wird: werd ich da Unrecht haben, wenn ich die Probe des Lesens der Probe der Aufführung ohne Bedenken vorziehe? Nur muß freylich der Leser, dessen Urtheil entscheiden soll, ein Mann



Mann von eben so lebhafter Phantasie als feinem Gefühl seyn; ein Mann, der immer im Geist auf der Bühne ist, die Personen sich nicht bloß denkt, sondern sie vor sich sieht und gleichsam in ihrem Namen jede Rolle so spielt, wie sie nach der Idee ihrer Vollkommenheit gespielt werden mußte. Es ist eine Bemerkung, die schon sonst gemacht worden: daß manches Stück nur darum sowohl sich ausnimmt, weil seine Mittelmäßigkeit sich so ganz zur Mittelmäßigkeit der Schauspieler paßt, manches nur darum zu Grunde geht, weil Garriks oder Kthofe erfordert würden, um es ganz zu verstehn und zu fühlen. \*) Wär es aber nicht äußerst ungerecht, wegen der Eingeschränktheit der Schauspieler, den vortreflichen Dichter hinter den mittelmäßigen zurücksetzen zu

N 5

wols

\*) Noch andre Gründe giebt davon Lessing an. Hamb. Dramat. Th. 1. S. 104.

wollen? War es nicht eben so ungerecht,  
als die göttlichste Composition eines Bach  
zu verwerfen, weil ein Stümper uns die  
Ohren damit zerreißt, und ihr irgend ein  
Alltagsstück vorzuziehen, weil das auch der  
mittelmäßigste Spieler herausbringt?

## Vierzigster Brief.

So gar leicht, als die Beantwortung der vorigen Fragen, wird uns wohl die Beantwortung der letzten nicht werden: derjenigen, wenn ich, die sich auf den Zusammenhang der kleinern Theile einer Rolle, der einzelnen Reden, bezieht.

Die erste sich hier darbietende Bemerkung ist: daß man in Stellen, welche Malerey erlauben, auf die Hauptzüge merken, nur diese durch das Gebährdenspiel darstellen, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge mit jenen Hauptzügen zusammenfassen, nicht sie trennen, nicht sie einzeln angeben muß. Ohne Beobachtung dieser Regel verliert nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Schönheit des Spiels; es wird nicht nur unnatürlich, sondern

auch kraus, überladen, verwickelt. Ich machte schon ehemals eine ähnliche Bemerkung für die Composition des Gesangs, \*) und ich hätte sie eben so gut auf die ganze Kunst der Declamation erstrecken können. Wenn die Sprache, aus Unvermögen alles zugleich zu sagen, die Gedanken in Theile zerlegt, die Bilder in einzelne Züge auflöst; so faßt dagegen die Imagination auf einmal das Ganze, hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammeln, und sucht nur von dieser das Bild oder den Eindruck durch Ton und Gebärden spiel darzustellen. Der Gedanke vom Cäsar, dessen Antlitz den Mörder liebevoll strahlt, wird uns zwar von dem Dichter in mehrern Worten gegeben; aber er ist dennoch nur Einer: das Strafende ist mit dem liebevollen des Blicks und beides mit der Richtung desselben auf den Mörder innig verbunden, und muß eben

\*) S. Ueber die musk. Malerey. S. 42.

eben so verbunden in Ton und Gebärde ausgedrückt werden. Es wäre lächerlich, oder mehr als lächerlich, läppisch, jedem dieser Worte seinen eigenen Ausdruck zu geben, die Idee des Mörders mit einem rauhen Mißlaut der Wut, des Liebreichen mit einem sanften leisen Lispeln, des Strafens mit einer ernstest Festigkeit des Tons zu bezeichnen; erst die Faust, gleichsam zum Dolchstoße, mit grimmigem Blick zu erheben, dann die Hand mit gerührter liebevoller Mine vorwärts zu strecken, dann sie wieder strafend emporzuheben und auf der Stirne den strengen Ernst des unerbittlichen Richters zu zeigen. Eine so schnelle Folge so entgegengesetzter Ausdrücke wäre auch schon darum verwerflich, weil die Phantasie, wie biegsam und mächtig sie immer sey, doch weder biegsam noch mächtig genug ist, um der Seele so ganz verschiedene Fassungen unmittelbar hinter einander zu geben. Ein so plözlich abgeändertes Spiel kann nie etwas mehr als Kunst, und

zwar

zwar mißverstandne verfehlte Kunst seyn: denn echte vollendete Kunst entfernt sich nie von der Natur; sie stellt sie getreu so dar, wie sie ist, aber frenlich in Graden der Vollkommenheit, worinn sie uns nur sehr selten, nur in ihren glücklichsten Augenblicken, erscheint.

Was ich hier sage, berührt schon die Hauptregel von der Continuität des Spiels, und zwar den wichtigsten, merkwürdigsten Punct derselben. Ehe ich diesen ausführe, lassen Sie mich von den mehrern Regeln, die jene Hauptregel befaßt, einige der leichtesten kurz voranschicken.

In der Rede giebt es, wie bekannt, mehrere Unterbrechungen, Stillstände von bald längerer bald kürzerer Dauer, während welcher wir den Gemüthszustand der Personen nur errathen, nicht hören. Im Gebehrdenspiel giebt es dergleichen Stillstände nicht; das

Aus

Auge hat in einem fort, mit den Personen  
 selbst, auch den Ausdruck ihrer Gesinnungen,  
 ihrer Empfindungen vor sich; jeder Anblick in  
 jedem Moment ist bedeutend, sey es durch  
 wirklichen Ausdruck eines bestimmten Affects,  
 oder selbst durch Ruhe, durch Gleichgültigkeit,  
 durch Zerstreuung. Gleichgültigkeit und Zer-  
 streuung müssen also nie dem Schauspieler,  
 immer der vorgestellten Person gehören: sind  
 sie dieser, nach ihrem Charakter und ihrer La-  
 ge, unnatürlich; so ist die kleinste Pause im  
 Ausdruck Pause in der Illusion, und die Illu-  
 sion, die das Leben des Stücks ist, darf nicht  
 zu oft durch Ohnmacht unterbrochen werden,  
 oder es ist Gefahr, daß sie hinstirbt. Der  
 Schauspieler hüte sich daher, daß er, nach ge-  
 sprachener Rede, sich nicht bis zum nächsten  
 Merkworte vernachlässige; er bedenke, daß  
 wir mit eben dem Auge, welches wir auf die  
 jetzt redende Person richten, auch auf ihn einen  
 spähenden Seitenblick werfen: und vor allem  
 hüte

hüte er sich, daß er nicht müßig in Parterre und Logen umhergaffe. Alles Uebrige, was er vornimmt, kann nach Beschaffenheit der Umstände seiner Rolle gemäß, kann dem Charakter natürlich seyn; dieses Einzige ist in keinem Falle natürlich: denn die Zuschauer sind für die handelnden Personen schlechterdings nicht gegenwärtig, nicht in der Welt. „Man muß sich, sagt Diderot\*), an dem Rande der Bühne eine große Mauer vorstellen, durch die das Parterre abgesondert wird; man muß spielen, als ob der Vorhang gar nicht aufgezogen würde.“

Mehr noch, als dem zu dreisten Schauspieler, mögt ich die Idee dieser Mauer dem zu furchtsamen wünschen; er würde dadurch vor einer gewissen Steifigkeit der Bewegungen, vor einem gewissen zu Abgesetzten, zu Vereins-

\*) Theater. Angef. Ausg. Th. 2. S. 250



zesten, zu Maschinenmäßigen des Spiels bewahrt werden, das nicht minder gegen die Wahrheit, als gegen die Grazie ist. Jede Folge von Veränderungen, die keine merkliche Bewegung der Seele bewirken, muß überall durch gewisse mittlere Zustände und Veränderungen fortgehen; es mag nun Ruhe auf Thätigkeit, oder Thätigkeit auf Ruhe, oder eine Thätigkeit auf die andere folgen. Um ein Beispiel nur von dem letztern Falle zu geben, — denn ich erinnre mich, über diese Materie schon sonst gesprochen zu haben \*) — so denken Sie sich einen Menschen, der das Gespräch mit seinem Mitunterredner abbricht, nicht weil er durch irgend einen äussern Vorfall abgerufen, an irgend ein vergessnes wichtiges Geschäft plötzlich erinnert wird, sondern weil die Materie des Gesprächs sich erschöpft, das In-

terese

\*) S. den zehnten Brief. Th. 1. S. 118.

teresse daran erstickt: wird dieser Mensch bis zum letzten Worte seine anfängliche Richtung behalten und sich dann auf einmal zum Weggehen umdrehn? Oder wird er nicht vielmehr beide verschiedene Richtungen durch eine gewisse mittlere Richtung zusammenhängen, verschmelzen? Wird er nicht, vor geendigter Rede, schon Anstalten zum Weggehen machen, die vorletzten Worte in halber Wendung gegen den Mitunterredner hin, die letzten noch mitten im Abgehen sprechen? — Die Seele gleitet hier von der Idee des noch daurenden zur Idee des geendigten Gesprächs, von der Idee des Bleibens zur Idee des Weggehens gemach und Stufenweise hinüber, so daß sie allmählig, wie sie die eine faßt, die andre verläßt: und eben so sanft, eben so allmählig müssen natürlicher Weise auch die zustimmenden körperlichen Veränderungen sich an einander hängen.

So sehr dieses anders ist, wo der Mensch durch irgend einen unerwarteten sinnlichen Eindruck, durch irgend ein der Phantasie sich plötzlich darbietendes Bild aus seiner Ruhe geweckt wird; so werden Sie doch nie finden, daß gleich im ersten Augenblicke eine ganz bestimmte Richtung der Thätigkeit, ein ganz entschiedener einfacher Affect, der Begierde, des Abscheues, des Vergnügens, des Mißfallens, entstünde. Wie der Verstand, wenn er statt einer Idee, mit der er sich als Wahrheit beruhigt hatte, die ganz entgegengesetzte annehmen soll, nothwendig erst durch den Zweifel hindurch muß; so muß das Herz, wenn es aus seiner Ruhe in irgend eine bestimmte Leidenschaft plötzlich soll versetzt werden, nothwendig erst durch einen Zustand der Verwirrung hindurch. Dieser Zustand kann länger oder kürzer anhalten, kann in gewissen Fällen so schwach und unbedeutend seyn, daß man ihn kaum bemerkt; aber nach allen Beispielen, so viel mir

ihrer vorschweben, kann er nie fehlen. Denken Sie sich den Affect, in den die Seele gerathen soll, nur in einem höhern Grade der Stärke, der Lebhaftigkeit: und Sie werden finden, daß allemal der Gegenstand, der ihn bewirkt, in dem ersten Augenblick eine Art von Schrecken erregt; angenehmes oder widriges, nachdem der Affect entweder Zorn oder Furcht oder Freude oder irgend ein anderer ist, das gilt gleich. Schrecken aber ist allemal mit Erstaunen, also mit einer Art von Unglauben, von Unentschiedenheit, von Hin und Herschwan- ken der Seele verbunden: und wie schnell auch dieser Unglaube sich verlieren, wie bald das Schwanken den Ueberschwung nach dieser oder jener Seite hin gewinnen mag; so muß doch immer, bis es geschieht, ein Augenblick Zeit verstreichen, und eh es geschieht, kann unmög- lich in der Seele bloße Rettungsbegierde oder bloßer Zorn oder irgend sonst eine reine Em- pfindung herrschen. Daher denn auch das erste

augenblikliche Stillstehen, Anstarren, Tausmeln, Hin und Herwenden jedes Erschrocknen, das sich bey geringern Graden in ein unmerkliches Verweilen, nach einem kleinen gleich unmerklichen Zusammenfahren, verwandelt.

Rehren Sie den Fall, von dem hier die Rede war, um; lassen Sie Affect den Zustand seyn, aus welchem sich die Seele zur Ruhe, zum Gleichgewicht zurückfinden soll: und Sie erkennen sogleich, daß hier der Uebergang anders nicht, als durch ein allmähliges Sinken und Abschwächen der Empfindung, geschehen kann. Auf eine nur etwas lebhaftere Regung kann nicht sogleich volle Stille, auf eine heftige Erschütterung nicht sogleich ein Zustand folgen, der sich schon merklich der Ruhe nähert. — Vermuthlich erinnern Sie sich noch einer Stelle in Semire und Azor, wo die Ungeschicklichkeit des Schauspielers, der plötzlich aus Empfindung in ruhigen kalten Gehorsam überging,

ging, Ihnen so außerordentlich auffiel. Zermirens Vater, der entschlossen ist, dem Ungeheuer lieber sich selbst, als eines seiner Kinder zu übergeben, bereitet sich mit schwerem Muth zur Abreise und will nur noch seinen Töchtern ein Zeugnis der Liebe mit einem kurzen Worte der Ermahnung zurücklassen. Er fordert Feder und Dinte. Ali, der ihm so eben mit der furchtsamsten wehmüthigsten Mine von dem gefahrvollen Entschlusse abrieth, hört kaum den Befehl seines Herrn, der doch so sanft, mit so ruhiger Stimme gesprochen wird; so ist aller Ausdruck von seinem Gesichte wie weggehaucht; er geht mit dem Schalle des Wortes, ohne das mindeste Zaudern, ohne das kleinste Achselzucken des Leidens, ohne die ersten Schritte nur um ein wenig anzuhalten oder einen Blick nach seinem Herrn zurückzuwerfen, gerade vor sich weg in das Seitenzimmer, um das Befohlene herbeizuschaffen. Ein so schnelles Aufhören der Empfindung,

ein

ein so plötzliches Uebergehen zur vollen Gemüthsruhe schien Ihnen mit Recht bis zum Lächerlichen possierlich. Aber eben das, was von der vollen Gemüthsruhe gilt, gilt bey heftigern gewaltsamern Affecten auch von einem schon zu merklichen Grade derselben. Auch wenn dieser zu plötzlich auf den Sturm der Leidenschaft folgt, vermischen wir zu unsrem Verdrusse das Stetige, das Allmähliche, das hier überall Gesetz der Natur ist.

Lassen Sie einen stolzen edlen Mann auf eine höchstempfindliche Art an seiner Ehre gekränkt und seine ganze Seele zu der wildesten Wut empört seyn: so sehr er in dieser Lage nach Rache dürstet, so augenblicklich er sie an dem Niederträchtigen nehmen würde, wenn er ihn vor sich hätte; so kann er doch unmöglich, in dem ersten bittersten Gefühl seiner Kränkung, schon einen weit aussehenden Plan oder nur überhaupt einen Plan dazu machen. Dies

fer Plan mögte so leicht und so einfach seyn, als er wollte; er würde dennoch einen Grad von Besonnenheit, von Gemüthsfassung voraussetzen, dessen der Beleidigte jetzt noch unfähig ist. Es müssen nothwendig, nach dem ersten Ausbruche seines Affects, wenigstens Augenblicke verstreichen, eh er von der Art, wie er seine Rache ausführen will, nur irgend eine Idee fassen kann. — Otto von Wittelsbach hat jetzt eben den verrätherischen Brief Kaiser Philipps gehört; der unterschriebene Name des Treulosen tönt ihm kaum in die Ohren, so fährt er wütend auf und bricht in die fürchterlichen Worte aus: „Phillipp sey das „Zubelgeschrey der Hölle, wenn ein Undankbarer verdammt wird!“ \*) Die unmittelbar folgenden Worte: „Gieb mir den Brief!“, wenden sich an den ehrwürdigen Friedrich von Reuß und scheinen schon mit Aussicht auf ir-

gend

\*) Dritter Act, S. 112.



gend eine mögliche Art von Rache gesprochen zu werden. Fragen Sie nun sich selbst, was Ihnen besser gefallen würde: daß der Schauspieler diese Worte eben so unmittelbar, als sie auf dem Blatte folgen, nach jener Rede herausstieße? daß er sogleich nach der Erschütterung, womit er die schrecklichste Verwünschung aussprach, die Wildheit seiner verzerrten Züge milderte und die Hand zum Hinnehmen des Briefes ausstreckte? Oder daß er vorher eine kleine, wenn auch noch so kurzdaurende, Pause machte, ein paar heftige große Schritte umherginge und dann erst jene Worte sagte, die gleichsam ein kurzes Wiederaufleben der Besonnenheit sind? Diese Besonnenheit selbst mögte dann, so bald sie wollte, wieder verschwinden; ihre längere Fortdauer wäre sogar gegen die Natur, gegen die Wahrheit; es wäre widersinnig, daß die heftigste aller Leidenschaften so gar schnell sollte verbräust seyn, ohne in neuen Gluthströmen wieder hervorzubrechen. — —

Das Bisherige betraf die ununterbrochene Fortsetzung des Spiels, die Verbindung mehrerer ruhiger Thätigkeiten, den Uebergang aus der Ruhe in den Affect und zurück aus dem Affect in die Ruhe. Was wir jetzt noch zu untersuchen haben, ist die oben schon berührte Hauptfrage von der Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen. Ob ich diese Frage deutlich und befriedigend werde beantworten können, das steht dahin; aber davon halte ich mich überzeugt, daß die Antwort, wenn sie sich geben liesse, für den Schauspieler von Nutzen seyn müßte. Sie würde ihn, denk ich, so oft über die wahre Nuance, über den wahren Grad des Ausdrucks belehren; würde ihn so oft an die Nothwendigkeit einer Pause erinnern, und ihm mit der Dauer derselben ohngefähr auch die Folge der Bewegungen angeben, womit er sie auszufüllen hätte; würde ihn auf die Erfindung des richtigen Zwischenspiels während der Reden seines Mitspielers

spieler's führen, da diese Reden nicht selten so  
 lang sind, oder doch so ganz verschiedene Ge-  
 sinnungen veranlassen, daß unmöglich das  
 Zwischenspiel bloße Fortsetzung des vorherge-  
 henden Ausdrucks seyn kann. Dieser letzte Nu-  
 zen würde sich vorzüglich bey der Aufführung  
 versificirter Trauerspiele zeigen, deren Dialog  
 auch dadurch so unnatürlich ist, daß die Re-  
 den der Personen fast immer zu viel enthalten,  
 zu weit ausgesponnen, zu lange fortgesetzt  
 werden.

## Ein und vierzigster Brief.

Es kommt, sagen Sie, bey der Schnelligkeit, womit eine Flamme emporzuschlagen und wieder verschwinden soll, auf die Beschaffenheit der Materie an, die der Funken ergreift. Die eine ist wenig oder gar nicht brennbar; die andre ist feucht; die dritte ist feuerfangend. Wird es nicht eben so bey der Schnelligkeit, womit eine Leidenschaft sich erzeugen und wieder ersterben soll, auf den Umstand ankommen, wie sehr oder wie wenig die Seele, nach ihrem allgemeinen Charakter oder nach ihrer jedesmaligen besondern Lage, für die Leidenschaft gestimmt ist? — Dieser Gedanke an sich ist sehr einleuchtend wahr; allein ich zweifle, daß Sie damit den möglichen ganz unmittelbaren Uebergang aus Gemüthsruhe in lebhaftere bestimmte Affecten

wer

werden beweisen können. Wenn in den dunklern Gegenden der Seele, uns selbst vielleicht unbewußt und Andern unmerklich, sich schon nahe Dispositionen zur Erzeugung gewisser Affecten finden; wenn der Mensch schon heimlich zur Freude, zur Traurigkeit, zum Verdruß, zu irgend einer andern Empfindung aufgelegt ist; so wird er sie freylich auf den ersten Anlaß, und vielleicht augenblicklich mit einer sichtbaren Lebhaftigkeit äussern. Aber dann ist ja die Bedingung, die ich voraussetzte, die völlige Seelenstille, nicht mehr vorhanden; die angenommene Ruhe ist ja nur Täuschung, nur Schein, und der ganze Uebergang geschieht ja nur von einem geringern zu einem höhern Grade.

Doch vielleicht ist es eben dieß, was Sie mit Ihrem Einwurfe sagen wollen. Vielleicht ist der eigentliche Sinn desselben: daß volle Gemüthsruhe, volles Gleichgewicht der Seele,  
eine

eine Idee ist, der kein wirklicher Zustand entspricht; daß Lage oder Charakter immer schon eine geheime Aufgelegtheit zur Erzeugung gewisser Affecten hervorbringen, und daß diese Aufgelegtheit anders nichts als das schon Vorhandenseyn gewisser unmerklicher Regungen seyn kann, die, wenn sie mehr Nahrung, Leben, Fülle gewinnen, zu eigentlichen wahren Affecten werden. In dieser Idee, wenn es wirklich die Ihrige ist, bin ich völlig auf Ihrer Seite; der Zustand des ganz unentschiedenen Gleichgewichts ist auch mir bloßer Schein: allein in Untersuchungen, die sich so ganz vom Scheine nähren, glaubt ich den Schein eben nicht verlassen zu dürfen. Indessen, wenn es Ihnen so besser dünkt, so setzen Sie überall statt Gemüthsruhe: unmerkliche Seelenregung, und ziehen Sie dann das, was von jener gesagt wurde, zu der jetzt folgenden Lehre von der Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen.

Diese mehrern Bewegungen können nur  
 eins von beydem seyn: einartig oder verschie-  
 denartig. Sind sie das erstere, so liegt der  
 ganze Unterschied zwischen ihnen bloß in Stär-  
 ke und Schwäche, und die möglichen Arten ih-  
 rer Verbindung sind: Anschwellen und Abneh-  
 men. Das Abnehmen, wenn es durch all-  
 mähliges Zurücksinken zur Ruhe geschehen soll,  
 haben wir schon betrachtet; wenn es durch  
 Zwischenkunft anderer Affecten soll bewirkt  
 werden, gehört es in die Lehre von der Verbin-  
 dung fremdartiger Empfindungen: mithin  
 bleibt hier nichts, als die Betrachtung des  
 Anschwellens, übrig. Soll dieses durch un-  
 merkliche Grade geschehen; so ist die einzige  
 Erinnerung, die man dem Schauspieler geben  
 kann: daß er die wesentlichsten, elgensten Zü-  
 ge jedes Affectes merken und eben durch Ver-  
 stärkung von diesen die Erhöhung bezeichnen  
 muß: Soll es plötzlich, durch Ueberhüpfung  
 mehrerer Mittelgrade, geschehen; so kommt

die

die zweite Erinnerung hinzu: daß sich hier in der Seele, eben wie bey dem Uebergange aus scheinbarer voller Gemüthsruhe, ein mittlerer Zustand der Verwirrung findet, und daß, in dem Falle einer zu merklichen Entfernung zwischen den Graden, auch das Gebhrdenspiel diesen Zustand durch eine Mine des Erstaunens, durch ein kleines Zurückfahren, durch irgend sonst eine Bewegung, andeuten muß. Ich erläutere Ihnen beydes durch ein Beispiel, das ich nicht erst erfinden, das ich nur ganz so hinschreiben darf, wie ich es sah, und das Ihnen um so mehr gefallen wird, da es abermals aus Ihrem Lieblingschauspiel, aus **Otto von Wittelsbach**, ist.

Friederich von Reuß hegt Verdacht gegen die Redlichkeit Philipps; Otto, so wenig seine eigne Rechtschaffenheit ihn noch Arges muthmaßen läßt, will gleichwohl den Brief, den ihm Philipp an den Pohlenherz





P. 225 f. 52.



P. 226. f. 53.



zog mitgab, gelesen haben. Der Pfalzgraf selbst, wissen Sie, kann nicht lesen, so wenig als sein Stallmeister Wolf. Ritter Friederich setzt sich hinter einen Tisch, Otto zur Seite; das Ohr hat er gegen den Ritter hingebeugt, und sein Blick ist ein wenig geschärft; sonst sind Mienen und Stellung noch völlig ruhig. Er hat jetzt noch weit mehr Zutrauen, als Verdacht gegen den Kaiser; der Unwille, der sich an den größern Verdacht bald anhängen würde, kann noch zu keiner Kraft bey ihm kommen; sein Ausdruck ist noch ganz der reine Ausdruck der Neugier, der ernstern Aufmerksamkeit. (Fig. 52.) — Der Ritter liest, und gleich zu Anfange des Briefes kommen Stellen vor, die eben nicht beleidigen, aber befremden: der Kaiser hatte andere Worte, als jetzt der Ritter, gelesen; die Aufmerksamkeit wird also natürlicher Weise schon weit höher gespannt. Nach einem sichtbaren Erstaunen, womit Otto die Worte begleitet:

Mimik 2. Theil.

P

„Was?

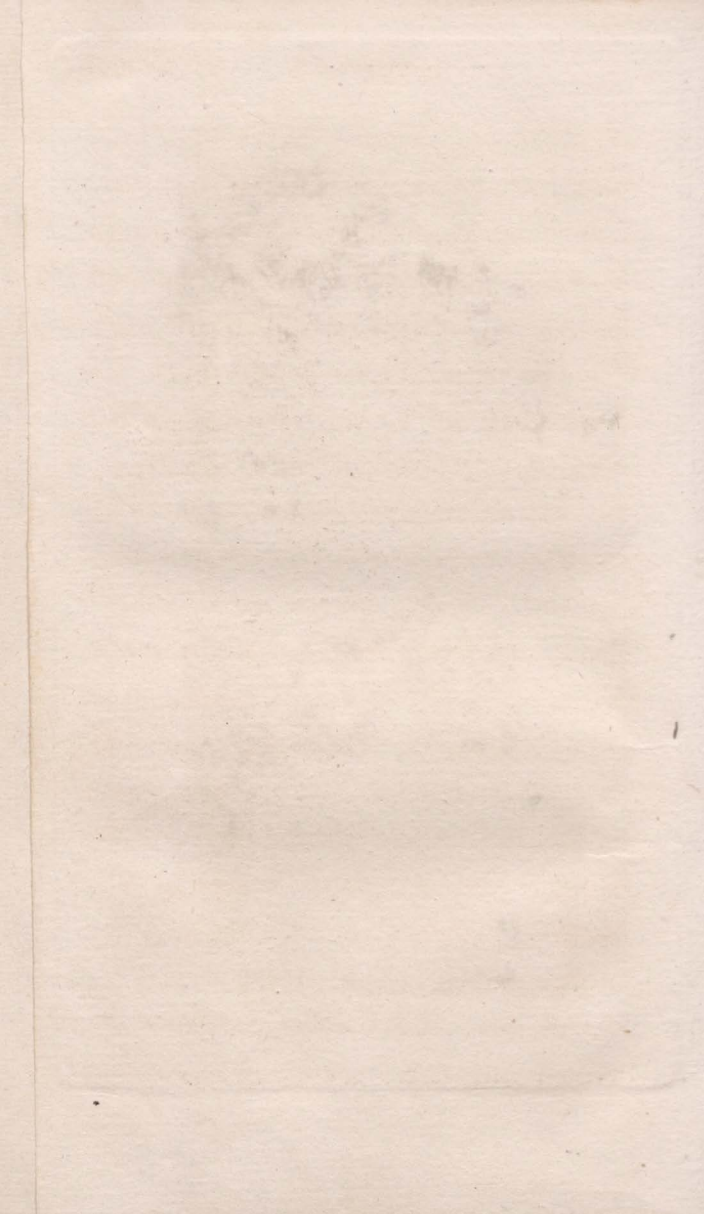
„Was? Stehts so da? Der Kaiser las nicht „so;“ nach einem kleinen Kopfschütteln der Verwunderung, drängt er sich nun schon weiter an den Ritter hinan; bringt sein Ohr dem Munde desselben schon näher, gleichsam um den Tönen ihren Weg zu verkürzen und sie sichrer und schneller zu haschen; zieht die Augenbraunen schon merklicher zusammen und zeigt in allen seinen Muskeln mehr Kraft, mehr Spannung. (Fig. 53.) — Nach noch einem Satze, der in Ansehung der Aufmerksamkeit eben nichts ändert, folgt nun die verrätherische geheime Warnung: daß der Herzog von Pohlen dem Otto keine eigene Macht vertrauen, vielweniger ihn mit der Hand seiner weltberühmten schönen Tochter beglücken solle. Dieser Zug des verworfensten, niederträchtigsten Undanks erschüttert; je minder er sich erwarten ließ, desto tiefer fährt er durchs Herz: das drehmalige Ha! des Pfalzgrafen ist gleich sehr Ausruf wilder Wut, als des höchsten

sten Erstaunens; sein Auge ist nun weit aufgerissen, die Faust geballt, die Stirne gerunzelt; es wird ihm schwer, sich auf seinem Sitze ruhig zu halten. Was ihn noch einzig daran fesselt, ist die jetzt unendlich verstärkte Begierde nach vollem Aufschluß der Sache; eine Begierde, die kaum dem Ritter zu seinem eigenen Erstaunen Zeit läßt: denn wie hitzig spornt ihn der Pfalzgraf durch sein öfteres: „Weiter! Lies weiter!“ zur Eile! Die Nähe des Ohrs an dem Munde des Ritters genügt nun Otto nicht mehr; er blickt dem Alten stier und unverwandt ins Gesicht, gleichsam um die Töne unmittelbar von den Lippen wegzuzufassen oder vielmehr um die Worte, noch ehe sie gesprochen werden, schon aus den Mienen zu lesen. Auch greift er, nach der Bemerkung: daß ein sehr interessirter Zuhörer immer gern den Mitunterredner faßt \*), mit

\*) S. Th. I. S. 183.

der einen Hand auf die Schulter des Ritters. (Fig. 54.) — Das Erstaunen Otto's kann nun kaum mehr geschwellt werden; aber seine Wut kann es, selbst seine Begierde zu wissen kann es. Wenn schon die Warnung des Kaisers an sich selbst höchst beleidigend war, so ist es die Ursache, die er angiebt, noch mehr: das zu stolze, zu Aufruhr und Zwietracht geneigte Gemüth des Pfalzgrafen. So wie diese Worte gesprochen werden, ist Otto schon herunter von seinem Sitze; den Ritter bloß an der Schulter zu fassen, ist ihm nun allzuwenig; er schlingt ihm den ganzen rechten Arm um den Hals, indem der linke die geballte Faust auf den Tisch stützt; auch dünkt ihm jetzt der Blick ins Gesicht des Ritters ein noch zu langsames Befriedigungsmittel für seine Neugier: ohne zu bedenken, daß er selbst nicht lesen kann, starrt er, mit dem Ausdruck der höchsten Sehnsucht und der empörtesten Wut, geradezu in den Brief hinunter. (Fig.







55.) — — Ich weiß nicht, ob für andre diese Beschreibung klar oder lebhaft genug wäre, um sie die ganze Richtigkeit der Gradation, die ganze Wahrheit des Fortschritts durch alle die kleinsten Bewegungen, fühlen zu lassen: für Sie, hoff ich, soll sie es seyn, da Sie durch eigne Wiedererinnerung die Mängel derselben so leicht ersetzen können. —

Eben so, wie von niedern zu höhern Graden eines Affects, geht man aus Affecten des Anschauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieser Uebergang ist im Grunde nichts als Wachsthum durch Grade, als Stufenfolge. Der Verdruß kann zu schwach seyn, um als Zorn in Thätigkeit auszubrechen; die Liebe zu sehr bloße Nührung, um ein sichtbares Streben nach Vereinigung zu bewirken: das Leiden noch zu stumpf, zu gemäßigt, um entweder rastlos umherzuschweifen oder sich gewaltsam an dem

Menschen selbst zu vergreifen. Indessen ist doch jeder dieser Affecten schon ein wirklicher innerer Drang der Seele, der nur durch mehr und lebhaftere sinnliche Eindrücke, durch mehr und lebhaftere Phantasieideen verstärkt werden darf, um als Begierde durch Thätigkeit sichtbar zu werden. Findet sich gar kein Hindernis, das diese Thätigkeit aufhielte, oder hebt auch das etwanige Hindernis sich von selbst; so geschieht der Uebergang leicht, unmittelbar, ohne Zwischenzustand: der stillstehende Bach braucht nur Zufluß, und der schon angeschwollne nur Weghebung des Wehrs, um in seinem natürlichen Bette fortzuwallen. Muß das Hindernis durch eigene Gewalt der Begierde erst durchbrochen werden, so ist freylich die Sache anders: hier entsteht ein unruhiger Mittelzustand, eine Mischempfindung, ein vielleicht zweifelhafter Kampf zwischen Affecten, von dem ich aber eher nicht reden kann, als bis ich erst den Uebergang

aus

aus einem verschiedenartigen Seelenzustande in den andern betrachtet habe.

Daß dieser Uebergang nicht bey allen Affecten gleich leicht sey; daß er das eine mal mit großer Geschwindigkeit, das andre mal nur sehr langsam geschehe; das müssen Sie sogleich, bey dem ersten flüchtigsten Ueberdenken, finden. In so ferne diese größere Leichtigkeit oder Schwierigkeit von der besondern Verwickelung der Begebenheiten, von der eigenthümlichen Beschaffenheit der Charaktere, abhängt, kann die Theorie nichts bestimmen; die Verschiedenheiten erstrecken sich hier ins Unendliche, und es wäre thöricht, nicht kühn, seinen Maasstab an das Unermessliche zu legen. Aber selbst in der allgemeinen Natur der Empfindungen, unabhängig von den Begebenheiten und Ideen, wodurch sie erweckt, von den Charakteren, worinn sie erzeugt werden, liegt ein Grund zu dieser Leichtigkeit oder Schwierig-

rigkeit der Folge; und diesen kann und darf die Theorie in Betrachtung ziehen. Lassen Sie mich diejenigen Affecten, deren Folge ohne Schwierigkeit ist, verwandte, die entgegengesetzten entfernte nennen.

Die erste und wichtigste Frage ist nun die: an was für festen, wesentlichen Merkmalen wir diese Verwandtschaft oder Entfernung erkennen wollen? Der Unterschied fällt schlechterdings mit demjenigen, den man zwischen angenehmen und unangenehmen Affecten macht, nicht zusammen. Tiefe Schwermuth, die freywillig alle Kräfte sinken läßt, alles Bestreben gegen das Uebel aufgibt, weil sie keine Möglichkeit es abzuändern erblickt, ist doch sicher ein höchst unangenehmer, trauriger Affect? Und jene über den Menschen selbst sich herwerfende, Haarausraufende, Brust und Wangen zerfleischende Wut ist doch wahrlich auch kein Gefühl, wie wir es den Bewohnern

Ely

Elysiums geben? Gleichwohl; wie weit ist die Entfernung von einem dieser Affecten zum andern! Wie viel mittlere Zustände und von wie langer Dauer müßten wir annehmen, um zwischen beyden eine natürliche Verbindung zu finden! Eben so: die stille, zärtliche, in sich gefehrte Liebe, die so gern mit dem Rauschen sanftbewegter Wipfel, mit dem eben und leise fortschleichenden Bache sympathisirt, ist doch gewiß eine der süßesten, seligsten Empfindungen der Menschheit? Und der ist doch auch in unsern Augen kein Elender, der vor Freude in Tanz, in Händeklatschen, in Jubel, in lautes Gelächter ausbricht? Aber wie ungerne wird sich jener von dem Rasen, auf dem er wohlhüstig hingestreckt lag, zur Theilnehmung an den wilden stürmischen Schwärmeren von diesem erheben! wie wenig dieser gestimmt seyn, sich neben jenem zugleich sanften heimlichwohlhüstigen Empfindungen einzuwiegen! Hingegen scheint es

auch hier so wahr, daß oft die äussersten Enden einander berühren: die angenehmen Empfindungen sind den unangenehmen und diese jenen in so manchem Punkte verwandt, und die eine schleicht sich in die andre oft so leicht, so unmerklich hinüber. In dem einen Augenblick ist die Liebe noch sanftes wohlüstiges Schmachten, stiller süßer Genuß körperlicher oder geistiger Schönheit: in dem andern erwacht plötzlich eine traurige Phantasieidee; das Herz nimmt sie willig auf, und der Glückliche versinkt auf einmal in Schwermuth. — Sie werden sagen, daß auch diese Schwermuth noch mehr angenehmes als unangenehmes Gefühl ist; aber eben dieses, glaube ich, macht die Sache eher schlimmer, als besser. Es erinnert uns, daß angenehm und unangenehm so zwen deutige, so unsichere Begriffe sind; daß sie sich unmerklich durch so feine, so schwache Schattirungen in einander verlieren; daß sie fast nirgends ei-

ne

ne bestimmte, feste, scharf abgeschnittene Grenze geben.

Gleich unbrauchbar mögte zu unsrem Entzwecke die Eintheilung seyn: in Affecten, die die Seele erheben und die sie niederschlagen. Bewunderung und Zorn gehören doch gewiß zu den erstern; aber wenn nun eben ein großer, erhabner Gegenstand meine Sinne, meine Phantasie beschäftigt und gleichsam die ganze Denkkraft meiner Seele ausfüllt: werd ich aus dieser Stimmung, auf den ersten sich darbietenden Anlaß, einen unmittelbaren Uebergang in Zorn, in Begierde nach Rache finden? Wird ich nicht, wie auch immer die Kette der Ideen und Begebenheiten seyn mag, erst Zeit zur Fassung, zur Erholung bedürfen? Wird nicht zwischen beyden Affecten sich irgend eine mittlere Seelenbewegung finden, durch die ich nothwendig erst durch muß? — Bange zitternde Furcht und jenes

---

jenes stille hinschmachtende Entzücken, das ich Ihnen im neunzehnten Briefe schilderte (Fig. 27.), schlagen beyde die Kräfte der Seele nieder, spannen Sie beyde ab: aber können Sie demungeachtet sich irgend einen Charakter, irgend eine Ideenfolge denken, welche die unmittelbare Verbindung zwey so ganz verschiedner, so widerstrebender Empfindungen möglich machte? — Dennoch liegt in der That in dieser letzten Eintheilung schon etwas von dem, was wir suchen; sie bringt uns der Auflösung der Frage schon näher, als jene erstere, und es wird bloß darauf ankommen, daß wir das Wesentliche derselben zu fassen, abzusondern, aus einander zu setzen suchen.



## Zwey und vierzigster Brief.

Um den Grund zu erkennen, warum gewisse Gemüthsfassungen so unmittelbar, andre immer nur mittelbar, auf einander folgen, müssen Sie auf das Eigne in dem Ideengang der verschiedenen Affecten merken. Verwandt sind Affecten, wenn sie einander in diesem Gange sehr ähnlich; entfernt, wenn sie einander sehr unähnlich sind. Aber diese Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit findet in mehr als in einer Beziehung Statt; der Ideengang ist nicht bloß schnell oder langsam; er ist auch fest oder leise, gebunden oder abgesetzt, gleich oder ungleich: und nun fragt es sich, auf welche von diesen Beziehungen es hier ankomme? auf welche man Acht haben müsse? Ich antworte: auf alle. So wie der Arzt, wenn er den Zustand des Körpers erforschen will, nicht bloß auf

Schnel.

Schnelligkeit oder Trägheit, auch auf Härte oder Weichheit, Fülle oder Schwäche, Gleichheit oder Ungleichheit des Pulses merkt; eben so muß der Psycholog, wenn er den Zustand der Seele schätzen will, nicht bloß auf eins oder das andre, er muß durchaus auf alles merken, was jenen körperlichen Beschaffenheiten in der Seele, in dem Forttriebe ihrer Ideen, analog ist. Wenn Sie den Versuch der Anwendung von diesen Kennzeichen machen; so werden Sie, hoff ich, überall ihre Richtigkeit einsehen, überall erkennen, daß die Folge der Affecten um so leichter ist, je größere Aehnlichkeit und in je mehrern der angegebenen Punkte Statt hat; um so schwieriger, in je wenigern Punkten und in je geringerem Grade man sie antrifft. Der weitere Grund hievon liegt in der Natur der Seele, in dem ihr wesentlichen Hange nach der Fortsetzung ihres jedesmaligen Zustandes; einem Hange, der neben dem gleich wesentlichen

chen

chen Triebe nach unablässiger Aenderung und Abwechslung besteht. So wie dieser letztere Trieb keine Fortdauer einer und derselben völlig gleichen Fassung verstattet, so verstattet jener erstere keinen Sprung, keine plötzliche Umwälzung, keine unmittelbare Folge ganz entgegengesetzter Zustände. Eine geringe Aenderung bringt eine auch nur geringe, vielleicht unmerkliche, Verwirrung, eine größere Aenderung eine größere Verwirrung hervor, und so viel jene kürzer währt, währt diese länger.

Um Wenden Sie die Kennzeichen, die ich festgesetzt, zuerst auf diejenigen Affecten an, deren Verwandtschaft oder Entfernung wir aus dem Umstande, daß beyde angenehm oder unangenehm waren, beyde die Seele erhoben oder niederschlugen, nicht zu erklären wußten. Warum können tiefe Schwermuth und wütendes Leiden nie in nahe unmittelbare Verbindung kommen? Der Gang jenes ersten

Affect's ist Schneckengang, mehr Festhängen, Ansaugen, Stillstehen, als Weiterkommen; der Gang dieses letztern ist schnell, forteilend, rasch; jeder Fortschritt von jenem ist leise, furchtsam, schwach; jeder von diesem stark, reißend, gewaltsam: die Bewegungen des einen sind sanft, gebunden, verfloßt, die des andern rauh, unordentlich, abwechselnd. — Warum findet keine Folge Statt von stiller gärtlicher Liebe zu lauter lärmender Freude? Jene schleicht von Reiz zu Reiz, von Schönheit zu Schönheit, so verweilendlangsam fort, hängt alle ihre Ideen so unmerklich und sanft an einander, gleitet so gemach und eben durch sie dahin: diese geht so rasch, mit so festem kühnen Schritte, und zugleich so hüpfend, so viel minder gleichförmig einher. — Warum sind volle anstaunende Bewunderung und heftiger wütender Zorn keine unmittelbar zu verbindende Affecten? Der eine ist so feinerlichlangsam, der andre so ungestüm rasch; der

der eine hält so gleichen gemessnen Schritt, der andre ist so regellosheftig; der eine ist bey seiner Fülle so gebunden und sanft, der andere bey noch größrer Fülle so rauh, so abgesetzt, so erschütternd. — Warum hängt sich stilles hinschmachtendes Entzücken nie unmittelbar an bange zitternde Furcht? Der Gang des einen Affects ist höchstlangsam, des andern höchstschnell; des einen so ununterbrochen fortwallend, des andern so unstätt und ungleich; des einen so viel fester und voller, des andern so viel unsicherer und schwächer. Die Seele müßte, wenn eine unmittelbare Verbindung der angegebenen Affecten geschehen sollte, ihren Zustand bald größtentheils bald durchaus, und zwar plötzlich, in einem Augenblick, ändern. — Hingegen schmachtende Liebe und stille wohlhlüstige Schwermuth, da sie in aller Rücksicht einander so ähnlich in ihrem Ideen- gange sind, in Langsamkeit, Gebundenheit, Gleichheit; da vielleicht nur in Ansehung der

Mimik 2. Theil.                      2                      Fül-

Fülle sich einiger Unterschied findet: warum sollten sie nicht, eine auf die andre, unmittelbar und ohne Schwierigkeit folgen können?

Es wäre endlos, wenn wir alle die Affecten, die wir unterschieden haben, einzeln in Betrachtung ziehen, jeden mit jedem nach Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit des Ideenganges vergleichen, und so die Grade ihrer Verwandtschaft oder Entfernung bestimmen wollten. Nur irgend einen einzelnen reinen Affect, etwa den Zorn, lassen Sie uns noch zum Ueberfluß nach seinen nächsten Verwandtschaften durchgehn und die Richtigkeit unsrer Theorie an ihm prüfen! Wenn man fragt: warum die stolze Empfindung des eignen Werthes, des Muthes, der Kraft, den Menschen so viel aufgelegter zum Zorn macht, als jeder andre ruhige Affect des Anschauens? so ergiebt sich die Antwort augenblicklich aus der Fassung, in welche bey jener Empfindung die Seele

ver-

verſetzt wird: Fülle, Feſtigkeit, Kraft des  
 Ideengangs ſind ſchon da; nur noch die  
 Schnelligkeit darf wachſen, darf bis zur Wild-  
 heit anſchwellen, und die Seelenſtimmung iſt  
 ganz, wie ſie zum Zorne ſeyn muß. Wenn man  
 wiſſen will, warum auch die Freude, ſo entge-  
 gengeſetzt ſie immer dem Zorne ſcheint, in ih-  
 rem höchſten Grade doch ſo leicht in ihn über-  
 geht? — eine Bemerkung, deren Wahrheit  
 die ſo gewöhnlichen Händel auf ausſchweifens-  
 den Freudengelagen beſtätigen; — ſo giebt  
 auch hierüber der Ideengang Aufſchluß: die  
 zu hoch geſtiegene Freude iſt von einer ſo gro-  
 ßen, ſo unruhigen Schnelligkeit, ihr Schritt  
 ſchon ſo feſt, ſo weit ausgreifend, daß die See-  
 le zum plötzlichen Uebergange in den Zorn nur  
 noch etwas mehr geſpannt werden darf. Wenn  
 man nach der Urſache forſcht, warum leiden  
 mit dem Zorne in ſo naher, ſo inniger Ver-  
 wandſchaft ſteht, daß aus jenem Affect in die-  
 ſen und zurück aus dieſem in jenen nur ein ein-

ziger Schritt ist; so gebe man nur auf den Ideenstrom Achtung: er ist in beyden Affecten von so gleicher Schnelligkeit, so gleicher Heftigkeit und Fülle, daß unmöglich eine größere Uebereinstimmung zwischen Affecten gedacht werden kann. Wenn man belehrt seyn will, warum die Genußbegierde in ihrer größten Hitze so leicht zu der grimmigsten Wut wird; so erklärt auch das wieder die Seelenfassung: Schnelligkeit, Gedrängtheit, Regellosigkeit des Ideenganges sind der Genußbegierde in ihren höchsten Graden eben so eigenthümlich, so wesentlich, als dem Zorne. — Daß in der That keine dieser Erklärungen zureichend ist; daß sich immer noch andre Gründe, als die hier genannten, angeben lassen, das wird Sie hoffentlich nicht befremden: ich sah hier frenlich nur auf die allgemeinste subjective Möglichkeit der Verbindung; aber das war auch, wie Sie sich erinnern werden, die Grenze, die ich gleich Anfangs diesen Untersuchungen vorschrieb.



Werfen Sie noch einmal einen prüfenden Blick auf unsre sämtlichen Beyspiele, und Sie werden Gelegenheit zu einigen nicht unwichtigen Bemerkungen finden. Die erste wird seyn: daß Verwandtschaft und Entfernung der Affecten nicht sowohl von ihrer Natur im Allgemeinen, als vielmehr von dem Grade ihrer Stärke abhängt. Um zu zeigen, daß leiden und Schwermuth entfernte, nicht unmittelbar zu verbindende, Gemüthsfassungen sind, durft ich nicht so schlechtthin diese Affecten nur nennen; ich mußte sie in ihren höhern Graden nehmen, und von tiefer Schwermuth, von wütendem leiden reden. In geringern Graden hat es so ganz keine Schwierigkeit, unmittelbar von einem dieser Affecten zum andern überzugehen. Der Traurende, der mit niedergesenktem Blick an dem Grabhügel seines Freundes dasitzt, fühlt sich plötzlich die Last seines Kammers zu schwer, hebt mit einem Seufzer das matte trübe Au-

ge gen Himmel, und sinkt dann, nach dieser Erleichterung seines Herzens, in die erste Schwermuth zurück, spannt die kaum noch angestregten Muskeln wieder ab, läßt das kaum gehobene Haupt wieder gegen den Busen fallen. — Eben so muß ich alle übrigen Affecten näher bestimmen, wenn ich ihre Entfernung wollte fühlbar machen; mußte die Liebe als still und zärtlich, die Freude als lärmend und laut, die Bewunderung als voll und anstaunend, den Zorn als heftig und wütend voraussetzen. In geringern Graden, sagt' ich schon damals, da von der Mäßigung des dramatischen Spiels die Rede war\*), können die Affecten leichter verschwinden, leichter Nuancen annehmen, sich mischen, sich in verschiedenartige umwandeln. Man thut daher, glaub' ich, besser, wenn man von der Verwandtschaft mehrerer Seelenbewegungen, mehrerer

\*) Br. 34. S. 107.

rerer leidenschaftlichen Zustände, als so schlecht hin von der Verwandtschaft mehrerer Affecten spricht: der letztere Ausdruck verführt so leicht, nur überhaupt an den Gattungsbe- griff, nicht an den ganzen speciellen Zustand zu denken, worinn die Seele versetzt wird.

Mit dieser Bemerkung läßt sich sogleich die zweite verbinden: daß man nehmlich, bey Beurtheilung der Verwandtschaft der Seelen- bewegungen, nicht auf den gemeinen Sprachge- brauch zu achten hat, der zwar oft auch der phi- losophische ist. Dieser Sprachgebrauch nimmt es mit der Bezeichnung der Leidenschaften nicht eben genau; bald nennt er, statt eine Mi- schung anzugeben, nur den einen Affect, der be- sonders darinn hervorsticht, bald belegt er auch die vielleicht ganz verschiedenartige Gemüths- fassung mit dem Nahmen der Quelle, des Grund-affects, von welchem sie herrührt. So sagt man in dieser Sprache ohne Bedenken:

daß oft der Eifersüchtige plötzlich aus der heftigsten Wut in die zärtlichste Liebe zurückfalle: und doch ist die unmittelbare, selbst nur nahe, Folge zwey so entgegengesetzter Affecten durchaus unmöglich. Sehen Sie Othello, dieses so vollkommne, so vollendete Gemälde der Eifersucht an: was finden Sie in der Scene, wo der Mohr seine Gattinn so stürmisch ansfährt und dann plötzlich wieder von ihren Reizen so angezogen wird? Was sonst, als Erschütterung bis zu Thränen, und dann auf einmal Ausbruch des heftigsten Schmerzens, der zwar frenlich aus Liebe quillt, aber von den charakteristischen Bewegungen dieses Affects keine Spur, keinen Verdacht zeigt? \*) Und schon vorher in der Scene mit Jago, wo Othello nach Erklärung seines festen Entschlusses, Desdemonen zu morden, sich auf

\*) Viert. Act. Sc. 2. Eschenb. Uebers. Band 12, S. 473.

einmal wieder ihrer Schönheit, ihrer Geistesgaben, ihrer gefälligen Sitten, aller ihrer Vortreflichkeiten erinnert; was finden Sie, als innige wehmuthsvolle Erschütterung? als bitteres schmerzliches Leiden, aus dem er in die alte Wut der Rachgier immer wieder zurückfallen kann, was er aus wahrhaftzärtlicher, sanfter Bewegung nicht könnte? \*) Liebe ist freylich der Grundaffect, der diese Erschütterungen bey ihm hervorbringt; aber sie selbst, diese Erschütterungen, haben nichts von dem Weichen, Süßen, Zärtlichen, Schmachten den dieser Empfindung.

Eine dritte Bemerkung wird seyn: daß die Leichtigkeit der Verbindung nicht bey allen verwandten Affecten wechselseitig ist. Aus Zorn in Leiden und zurück aus Leiden in Zorn ist der Fortgang gleich leicht, gleich schnell;

2 5 aber

\*) Ebendas. Sc. I. S. 466 fg.

aber zurück aus Zorn in Freude oder in stolzes ruhiges Gefühl seiner Größe ist ein schwererer Schritt, als aus den letztern Affecten in jenen. Es ist hier mit den Bewegungen der Seele, wie mit dem Wogen des Meers: der Sturm, der frenlich schon eine Zeitlang toben mußte, eh er bis auf die Tiefe drang und die Wellen bis zur Höhe der Wolken trieb, muß noch weit länger geschwiegen haben, ehe die empörte Fluth sich wieder bis zum sanften Wallen oder gar bis zum Gleichgewichte zurücksetzt. Bey Zorn und Leiden, wie Sie leicht inne werden, findet diese Vergleichung nicht Statt; der eine dieser Affecten ist eben so wild, so rasch, so ungestüm, wie der andre, und so ist natürlicher Weise der Fortgang gleich leicht von diesem zu jenem und von jenem zu diesem. —

Sie sehen aus dem Bisherigen schon von selbst, daß eben das, was ich von völlig einarti-

arti

artigen Seelenbewegungen sagte, auch auf die  
 verschiedenartigen, sowohl verwandten als  
 entfernten, anwendbar ist. Die Folge der  
 verwandten, wenn sie nicht völlig einerley  
 Ideengang haben, ist weiter nichts als eine  
 allmälige unmerkliche Erhöhung oder Abnah-  
 me, sey es der Geschwindigkeit, oder der Fülle,  
 oder der Festigkeit oder der Gleichheit des  
 Ideenganges, oder auch mehrerer dieser Ei-  
 genschaften zugleich. Die nahe unmittelbare  
 Folge entfernter Seelenbewegungen wäre  
 Sprung; und Sprung ist, in der geistigen  
 wie in der körperlichen Natur, unmöglich:  
 der schnellere Fortstrom der Gedanken läßt  
 sich nicht auf einmal anhalten, ihr trägerer  
 langsamerer Fluß nicht plötzlich beschleunigen;  
 noch weniger läßt sich die Proportion der ver-  
 schiednen Beschaffenheiten, die wir in dem  
 Ideengange unterschieden, augenblicklich um-  
 ändern, so daß bey ungleich weniger Festig-  
 keit auf einmal ungleich mehr Geschwindig-  
 keit

keit u. s. w. entstünde. Mithin muß auch hier, wie bey entfernten Graden einartiger Seelenbewegungen, eine gewisse Verwirrung entstehen; ein gewisses unruhiges Hinundherschwancken zwischen dem einen Zustande, der aufhören, und dem andern, der anfangen soll. Ist die Entfernung zwischen den Affecten nur klein, so ist es so gut als ob sie verwandt wären; die vielleicht nur augenblickliche, dem Menschen selbst unmerkliche, Verwirrung bringt gleichsam nur in den innersten zärtlichsten Fibern ein kleines Zittern hervor, das sich kaum bis in Auge und Lippen, vielweniger bis in die minder beweglichen Theile des Körpers fortpflanzt: ist die Entfernung beträchtlich, so wird das Schwanken, das Taumeln, das Ringen der Seele zwischen den beyden unverträglichen Empfindungen sichtbar. Hier bemerkt man, nach Verschiedenheit der Fälle, bald die Erschütterungen des Lachens, bald die Zuckungen des Weinens, bald den Wechsel

der



der Farbe, bald das Zittern der Glieder, bald das unruhige zweifelmüthige Hinundherwenden, bald noch andre ungewisse, unentschiedne Bewegungen dieser Art. — In der Kunst der Declamation stehen diesen mimischen Veränderungen die verschiedenen Schwankungen und Brechungen des Tons gegenüber. —

Sie erwarten vielleicht, daß ich das weite Feld von Beobachtungen, welches sich hier zu öfnen scheint, wo nicht ganz, doch zum Theil, mit Ihnen durchwandern; daß ich wenigstens einen Versuch machen werde, aus dem Eigenthümlichen des Ideenganges in den beiden zu wechselnden Zuständen die jedesmalige äussere Erscheinung zu finden, die aus ihrer Mischung und Verwirrung hervorkommen muß. Aber leider! ist alles, was ich hier sagen könnte, theils höchstgemein, theils auch höchstunbestimmt, und um das Feinere, das weniger

ger Bekannte mit Genauigkeit und Schärfe anzugeben, dazu fehlt es entweder mir an Geschicklichkeit oder der Sprache an Reichthum. Die Unterschiede in dem Ideengange, die ich nur so im Ganzen angab, und eben so die Unterschiede in den äussern Veränderungen des Lachens, des Weinens, des Zitterns u. s. f.; wie genau müßten sie können bestimmt, wie scharf müßte in jenen das Verhältnis der mancherley Beschaffenheiten, in diesen der Grad und die Nuancirung können angegeben werden, wenn nicht überall die Resultate entweder höchst unzuverlässig, oder auch hie und da völlig unrichtig erscheinen sollten! Dennoch war es nicht überflüssig, daß ich Sie in die bisherige Speculation hineinführte; auch so un-  
ausgeführt, wie sie ist, kann sie schon ihren Nutzen äussern, kann den Künstler zum Suchen der jedesmaligen wahren Gebehrde veranlassen, und ihm Reiz zu Beobachtun-  
gen

gen geben, aus deren Sammlung und Vergleichung, trotz allen sich hier findenden Schwierigkeiten, doch am Ende etwas Bessers und Vollständigers mögte erwachsen können.

## Drey und vierzigster Brief.

Hume hat, in seiner Abhandlung von den Leidenschaften, eine Stelle, die mir beydes schöner und fruchtbarer, als die von Ihnen angeführte Komische, scheint. Er vergleicht die Seele mit einem Saiteninstrument, wo die Schwingungen der angeschlagenen Töne nach geschehener Berührung noch fortbeben und sich nur nach und nach, nur unmerklich verlieren. \*) Die gleich folgenden Töne sind daher

\*) S. Essays and Treatises on several Subjects. Vol. III. p. 253. If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, which, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument, where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which  
gra-

daher nie völlig rein; die hinzukommenden neuen Schwingungen werden mit den noch fortdaurenden alten zugleich vernommen, und die Töne mischen und verwirren sich in einander. Eben so können Affecten, die schnell hinter einander entstehen sollen, nie rein entstehen; der Zustand, in welchen der vorhergehende die Seele versetzt hat, währt noch fort, indem der neue hinzukommt, und so geschieht, bis sich jener verloren hat, die Verbindung beider durch eine Mischempfindung. Some,  
der

gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are slow and restive: for which reason, when any object is presented, which affords a variety of views to the one and emotions to the other; tho' the fancy may change its views with great celerity; each stroke will not produce a clear and distinct note of passion, but the one passion will always be mixed and confounded with the other.

der nur schlechtweg vom Tone der Seele ohne Bestimmungen spricht, \*) läßt es ungewiß, ob er sich diesen Ton auf einer Flöte denke, wo er nach dem Einhauch verschwindet, oder auf einer Harfe, wo er nach dem Griffe noch forthallt. —

Sie erinnern mich, nicht eben da mit Beispielen karg zu seyn, wo sie vielleicht am unentbehrlichsten sind, und in der That war es mein Vorsatz, sie Ihnen zu geben. Aber Sie nennen doch den nicht karg, der nicht gleich Alles giebt, was er besitzt? oder der auch nicht Schätze mittheilt, die er selbst mit langer mühsamer Arbeit erst ergraben müßte, und unmöglich alle ergraben kann? Also nur einige wenige Beispiele; nur um zu zeigen, daß in der That unsre Betrachtungen von practischem

\*) S. Grundr. der Kritik, Th. I. S. 160 fg. der neuesten D. Ausg.

tischem Nutzen seyn können, und um nachdenkende Künstler zu weiterm Beobachten zu reizen. Allzusein dürfen diese Beispiele nicht seyn: die zu schwachen Schattirungen der Leidenschaften finden, wie ich schon öfter klagte, in der Sprache keine Ausdrücke mehr, womit man sie bezeichnen, im *Raisonnement* keine Gründe mehr, woraus man sie herleiten könnte. Nur die geübtere Phantasie ist es, die sich sie denkt, und das zärtere Gefühl, das sie fodert.

Wenn Sie in Agnes Bernauerinn gewisse Scenen, etwa die fünfte des ersten, die dritte des vierten Aufzuges, lesen; so finden Sie keine Schwierigkeit, sich in der Rolle Albrechts die ganze Folge der Bewegungen zu denken, weil diese Bewegungen, ohnerachtet ihrer Mannichfaltigkeit, alle gemäßigt, alle verwandt sind. In jener erstern Scene herrscht Zurückhaltung und Stolz; in dieser

letztern Zärtlichkeit und Nührung: dort hat  
 der Hauptaffect Nuancen der Verachtung, des  
 Hohnlächelns, des Trozes, der muthigen Zu-  
 versicht; hier des edlen moralischen Gefühls,  
 der Hoffnung, des Vertrauens, der stillen  
 Freude; und alle diese Veränderungen sind so  
 gemäßigt, so leicht, daß sich eine aus der an-  
 dern wie von selbst und ohne Anstand entwi-  
 ckelt. Ganz verschieden ist der Fall in Auf-  
 tritten, wie der dritte des zweiten Acts ist, wo  
 plötzlich Bewegungen von ganz entgegengesetz-  
 ter Natur auf einander folgen sollen. Aus dem  
 Erstaunen, worinn der Prinz durch die unerwar-  
 tete öffentliche Beschimpfung versetzt wird,  
 muß sich sehr bald der heftigste Zorn entspin-  
 nen; er ist zwiefach und ist eben da verwundet,  
 wo sein Herz am empfindlichsten ist, an seiner  
 Ehre als Ritter, an seiner Liebe als Gatte:  
 und die ihm diese Wunden schlagen, sind seine  
 Vasallen, sind seine Unterthanen. Aber mit-  
 ten unter diesen erscheint auf einmal Ernst,

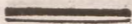
ehr



ehrwürdig als rechtmäßiger Oberherr und gleich ehrwürdig, als Vater. Ohne Zweifel war es höchstfalsch, höchstwidrig, wenn Albrecht die ganze Scene hindurch einerley Ton behielte; wenn er mit eben so stürmischem Feuer gegen den Herzog, als gegen Marschälle und Ritter und Vicedom, spielte. Gleichwohl muß nothwendig sein Zorn auch Ernst, den wichtigsten, den heftigsten seiner Ankläger, treffen: nur wenn er noch selbst Gefühl hat, wenn er nicht das Gefühl aller Zuschauer auf einmal gegen sich empören will; so muß er mitten in diesem Zorne noch Unterwürfigkeit, Mäßigung, Ehrerbietung beweisen. Wo er den Mittern trotzt, darf sein Ton laut; wo er gegen den Herzog eifert, muß er gemäßiger seyn: wo er jene auffodert, darf er, so nah er will, an die Schranken treten; wo er sich gegen diesen rechtfertigt, muß er noch immer entfernt bleiben: gegen jene darf er den Körper weit vorlegen; gegen diesen muß er

nur schwach, nur unmerklich sich überbeugen. Gleichwohl kann auch die Ehrerbietung nicht sogleich, nicht unmittelbar, den Zorn bis zu dem gehörigen Grade mildern; noch weniger kann sie das Uebergewicht in dem Maaße erhalten, daß sie in der Mischung als hervorstechender, herrschender Zug erscheine. Dieses macht die zu große Entfernung der Affecten; dieses die zu heftige, stürmische Natur des Zorns unmöglich. Albrecht hat seine Lanze zerbrochen, hat das Thurnier für aufgehoben erklärt, hat jedem, der dennoch thurnieren würde, Rache bis in den Tod geschworen; er hat die Ritter aufgefordert, seinen Arm, sein Schwert, sein Herz zu versuchen; er hat seinen Handschuh gegen jeden hingeworfen, der die Ehre seiner Gebieterinn antasten würde: und unmittelbar nach diesen drei so wilden, so feurigen Ausbrüchen wendet sich die Rede wieder an seinen Vater. Finden Sie nicht, daß hier eine dreifache Pause durchaus unentbehrlich

lich ist, wenn Albrecht seine Hitze nur einigermaßen, nur bis dahin dämpfen soll, daß er nicht allzulaut, zu heftig, zu stürmisch werde? Sehen Sie nicht, während dieser Pausen, ihn gleichsam mit seiner Hitze ringen, ihn nur mühsam sie in die Gewalt bekommen, ihn besonders da, wo er die Lanze zertreten hat, ein paar unruhige Schritte umhergehen, unschlüssig sich hin und her wenden, den Blick gleichsam ungerne und so, daß es ihm kostet, nach dem Herzoge hinrichten? Und wenn er nun wirklich zu reden anfängt; fühlen Sie nicht, daß er an allen Gliedern zittern, daß seine Farbe wechseln, seine Stimme schwanken muß; daß man noch immer das Uebergewicht des Zorns muß erkennen können, der ihn am Ende, nach dem unglücklichen Schwertschlag, Sohn und Unterthan vergessen macht und ihn über alle Grenzen hinausreißt?



So, wie dieses erste Beispiel, darf ich auch das zweite jetzt folgende nicht erst selbst erfinden; ich darf mich nur dessen, was ich gesehen habe, erinnern. Alceste, die sich zur Rettung ihres Gemahls den Todesgöttern durch eine feyerliche Anrede geweyht hat, wird plötzlich von der fürchterlichen Phantasie ergriffen, als ob sie die Fittige der unterirdischen Schatten schon rauschen hörte, schon sie niedersteigen sähe, schon als bestimmtes Opfer von ihnen fortgeschleppt würde. Der Tonseher, der diese Gedanken durch Wiederholungen ausbildet, läßt die Furcht der Unglücklichen von Rede zu Rede steigen, den Athem sich immer mehr verkürzen, die Stimme immer schwächer, immer ohnmächtiger niedersinken. Zu dieser so bedeutenden, so ausdrucksvollen Declamation war die letzte Stellung der Schauspielerinn einsinkend, halb schon fallend; sie hatte sich von dem Orte, wo sie sich das Phantom dachte, seitwärts weggebeugt und warf  
mit



P. 265 f. 56.



P. 266 f. 57.



mit abgewandtem Gesichte nur noch halbschüchterne Blicke hin; die Arme, die sich dem Schreckbilde verwandt entgegengeworfen hatten, behielten zwar noch die anfängliche Richtung, aber zu ihrer Erhebung, zur Anspannung der Muskeln, waren Muth und Kräfte verschwunden und schon fielen sie matt und zitternd gegen die Erde. (Fig. 56) Unmittelbar auf diese Ohnmacht der Furcht sollte die zweite muthige Anrede an die Götter der Hölle, die zweite entschlossene Darbietung des eigenen Lebens folgen. Die musikalische Declamation ist hier feurig; selbst bis zur Wildheit; sie kündigt eine Seele in einem erhöhtern Zustande der Kräfte an; und so muß denn auch das Spiel einen sehr beträchtlichen Grad von Feuer haben, wenn nicht eine höchst widrige Disharmonie zwischen dem musikalischen und dem mimischen Ausdruck entstehen soll. Der Blick Alcestens, weil sie unterirdische Gottheiten aufruft, muß sich gegen den Boden kehren,

der Körper muß vorwärts hängen, der Schritt muß weit seyn, die Arme müssen sich ausbreiten; das weitofne Auge muß hervorquellen und der Blick etwas Begeistertes, Starres haben. (Fig 57.) Einzeln genommen sind diese beyden Ausdrücke, jeder für die Rede, die er begleiten, für den Gemüthszustand, den er bezeichnen soll, von der abgemessensten Richtigkeit; keiner ist überspannt, keiner zu matt; aber sie in so nahe Verbindung zu bringen, Kraft auf Ohnmacht, entschloßnen Muth auf zitternde Bangigkeit so unmittelbar folgen zu lassen, das würde wider die Kenntniss anstoßen, die jeder, auch wenig unterrichtete, Zuschauer von dem menschlichen Herzen, von der Natur der Empfindungen hat. Hier also war eine Pause und selbst eine längere nöthig, um durch mehrere Mittelzustände die beyden so entgegengesetzten Empfindungen verbinden zu können. Parthenia griff die sinkende Königin auf, schloß sie in ihre Arme; Alceste,

an







an dem schwesterlichen Busen sich bald erholsend, hob den matten Arm und legte, im Gefühl ihrer Verwirrung, die Hand vor die Stirne, indeß Parthenia mit Blicken voll Schmerz und Liebe ihr zuzureden schien, daß sie doch ihrem Vorsatz entsagen, ihr schreckliches Gelübd widerrufen mögte. (Fig. 58.) So wie Besonnenheit und Kräfte zurückkamen, erwachte Alcestens ganze Zärtlichkeit wieder; ihr Vorsatz blieb fest; Anfangs war nur noch ihr Blick von Parthenien wegge wandt; gleich darauf sträubte sich schon ihre Hand in der Hand der sie haltenden in sie dringenden Schwester; jetzt machte sie schon stärkere Bewegungen sich loszureißen, Unwillen und Beharrlichkeit im Auge und auf der Stirne; auf einen noch innigern Blick, eine noch herzlichere Umarmung Partheniens ent wand sich ihr die zu fest entschlossene Königin, (Fig. 59.) und erst dann folgte, mit der ganzen oben beschriebenen Stellung, die zwey-

te muthige Anrede an die Höllengötter. Nicht allein hatte nun die Wiederholung der Todesweyhe einen begreiflichen Grund; auch der beleidigende Sprung in den Empfindungen war vermieden, und was sonst bloßer müßiger Zierrath, leerer musikalischer Ueberfluß hätte scheinen können, ward bedeutender, reizender Zug im Charakter. —

Um der Verlegenheit auszuweichen, worinn die Wahl mehrerer Beispiele mich setzen würde, werfe ich einen Blick in unsren so lange vergessnen Remond von St. Albine. Er hat der Beispiele zwen, das eine aus Racines Phädra, das andre aus Voltärens Zayre; aber sein Raisonnement darüber ist wenig gründlich. Phädra, die endlich alle Bedenklichkeiten überwunden und ihre sträfliche Liebe gegen Zippolyt zwar mit Wendungen, aber doch mehr als zu deutlich erklärt hat, \*)

\*) S. Act. 2. Sc. 5.

erhält von diesem die beschämende niederschlagende Antwort:

Dieux! Qu' est ce, que j'entens? Madame,  
me, oubliés-Vous,  
Que Thesée est mon pere & qu' il est Vot-  
tre Epoux?

Er scheint das Bittere dieses Vorwurfs mildern zu wollen, indem er, nach einer Zwischenrede der Königin, fortfährt:

Madame, pardonnés! J'avoue en rougissant,  
Que j'accusois à tort un discours innocent.  
Ma honte ne peut plus soutenir Votre vue  
Et je vai — —

allein die Unglückliche merkt nur zu wohl, daß er sie verstanden, und wenn sie auch nicht merkte, so ist ihre Leidenschaft für längere Verstellung zu heftig. „Hier wird, sagt Re-  
mond, die Liebe der Königin Wut; kein  
Augenblick scheidet diese beyden so entgegen-  
gesetzten Empfindungen von einander; der  
Uebergang geschieht ohne Vorbereitung,  
ohne

„ohne Zwischenschattirung. — Nicht immer, fährt er fort, dürfen die Uebergänge so rasch, so plözlich geschehen; denn gemeiniglich überwindet die eine Leidenschaft die andre entgegengesetzte erst nach einigem Kampf, und um in solchen Fällen die Wahrheit der Natur zu treffen, ist dem Schauspieler die Kunst des Schattirens und Verschmelzens höchstnöthig.“ — Es ist fürs erste falsch, daß sich die Liebe der Phädra in Wut verwandelt, oder Remond müßte mit diesem Worte einen andern als den gewöhnlichen Sinn verbinden; ihre lange, nur allzulange Rede hebt zwar freylich mit dem Ausrufe an:

— Ah Cruel! tu m'as trop entendue!

Je t'en ai dit assez, pour te tirer d'erreur.

He bien! connois donc Phèdre & toute  
sa fureur!

aber in der That ist das nicht Ausbruch des Zorns, sondern des tiefsten Schmerzens, des  
bit

bittersten Leidens, das sich am Ende zwar allerdings in Wut, aber nicht der Rachgier sondern der Verzweiflung, verwandelt. Doch wenn auch wirklich Phädra in den ausschweifendsten Zorn gerieth; wie kann Remond sagen, daß es ohne Uebergang, ohne Mittel affect geschehe? Was er denn nicht, was die Königin dem Zippolyt schon vorher auf seine erste Rede antwortet:

Et sur quoi jugés - Vous, que j'en perds  
la mémoire?

Prince, aurois - je perdu tout le soin de ma  
gloire?

Oder fühlte er nicht, daß diese Worte mit sichtbarer Verwirrung der Scham müssen gesprochen werden? daß, während der gleich folgenden mildern Wendung Zippolyts, die unglückliche Königin mit sich selbst ringen muß, bis sie in der Unmöglichkeit, ihre Ehre retten oder ihrer Liebe widerstehen zu können, in das volle schmerzliche Bekenntnis ausbricht?

Wenn

Wenn Phädra nach den schwärmerischen verliebten Entzückungen, worinn sie sich so ganz verloren hatte, augenblicklich und ohne den mindesten Uebergang in den wildesten Schmerz gerieth; so wäre das überhaupt wider die Natur der Seele: wenn sie in Zorn gerieth; so wäre das noch überdem wider die Beschaffenheit ihrer Lage. — Die Lage Clorindens beim Cronegge ist ganz verschieden; das Liebesbekenntnis, das diese ablegt, hat nichts von jenem Schwärmerischen, jenem Weichlichwohlhüftigen, welches aus allen Reden der Phädra athmet; ihr entschlossener, muthiger, stolzer Charakter erhält sich durchaus; und wenn sie dem Olin mit ihrer Liebe nicht bloß Rettung des Lebens, sondern auch Krone und Purpur anbeut, so ist das minder Schwäche, als großmüthige Freundschaft, als Gerechtigkeit gegen das Verdienst und Erhabenheit über Vorurtheile. Gleichwohl giebt der Dichter auch ihr, ehe sie ihren  
gan



ganzen Unwillen ergießt, Augenblicke der Scham und Verwirrung:

Verstummt! Das ist genug. — Ihr Götter, blizt auf mich!

Verberget meine Schmach! Ich bin verachtet! Ich!

Er haßt mich. Ich verschmäht! erniedrigt!  
— Frevler, fliehe!

Flieh, sag ich! u. s. w. \*)

Nehmen Sie diese Worte hinweg, und ich frage Sie: ob nicht in den Empfindungen eine sehr merkliche, widrige Lücke entstehe? ob nicht Lessings Ausspruch zwiefache Wahrheit erhalte: daß in der Rolle Clorindens alles Widerspruch sey und sie immer von einem Aeuffersten auf das andere springe? \*\*)

In den Stellen, die Remond aus der Zayre anführt, findet er die Uebergänge sehr  
schwer,

\*) Olint und Sophron. 3. Aufz. 3. Austr.

\*\*) S. Hamb. Dramat. Th. 1. St. 5.

schwer, und gerade hier sind sie sehr leicht. Er redet von Bewegungen, die einander mit größter Geschwindigkeit zerstören, und hat dabei ohne Zweifel die beyden Empfindungen im Sinne, die der Eifersüchtige immer vereinigen will und nie vereinigen kann: Haß und Liebe. \*) Remond bedenkt nicht, daß

Oros-

\*) Ebendas. p. 212. L'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre est difficile. Il l'est sur tout, lorsque ces mouvemens se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité, ainsi que dans ces endroits de la Tragédie de Zaïre :

— O nuit, nuit effroyable !

Peux-tu prêter ton voile à des pareils forfaits ?

Zaïre ! — L'infidèle ! — Après tant de bienfaits !

J'aurois d'un œil serain, d'un front inaltérable,  
Contemplé de mon rang la chute épouvantable.

J'aurois su dans l'horreur de la captivité

Conserver mon courage & ma tranquillité.

Mais me voir, à ce point, trompé par ce que j'aime !

Helas ! le crime veille, & son horreur me suit.

A ce coupable excès porter sa hardiesse !

Tu ne connoissois pas mon cœur & ma tendresse,

Com-

Orosmann nicht erst eifersüchtig wird, daß er schon ist; er bedenkt nicht, daß der ganze Zustand der Eifersucht ein unaufhörliches Ringen, Kämpfen, Schwanken, Leiden ist; daß ihre mancherley Bewegungen sich anders nicht, als durch mehr oder minder Neigung nach dieser oder jener Seite hin, unterscheiden. Das eine mal ist Orosmann mehr der zürnende Beleidigte, das andre mal mehr der klagende Unglückliche; jetzt hat in seinem Herzen Rachgier, jetzt wieder Liebe den Ueberschwung: aber Liebe, in so naher Vereinigung mit dem Zorn

S 2

ne,

Combien je t'adorois; quels feux — Ah Corasmin,  
 Un seul de ses regards auroit fait mon destin.  
 Je ne pus être heureux, ni souffrir que par elle.  
 Prens pitié de ma rage! Oui, cours — Ah! la Cruelle!

Voilà les premiers pleurs, qui coulent de mes  
 yeux.

Tu vois mon sort. Tu vois la honte, ou je me livre.  
 Mais ces pleurs sont cruels, & la mort va les suivre.  
 Plains Zaïre! Plains — moi! L'heure approche.  
 Ces pleurs

Du Sang, qui va couler, sont les avant-coureurs.

ne, kann anders nicht, als in der Gestalt des Leidens erscheinen; und vom Leiden zum Zorne, so wie vom Zorne zurück zum Leiden, ist, wie schon mehrmalen gesagt worden, der leichteste Uebergang von der Welt.

Complien je t'adorais; quels faux — Ah Corina  
 Un sort de les regards n'avoit fait mon destin.  
 Je ne pus être heureux, ni souffrir que par elle.  
 Et sans pitié de ma rage! Oui, cours — Ah! la Cruelle!

Voilà les premiers pleurs, qui coulent de mes  
 Yeux.

Tu vois mon sort. Tu vois la honte, ou j'en me livre.  
 Mais ces pleurs sont étouffés, & la mort va les suivre.  
 Plains Zaire! Plains — moi! L'heure approche.  
 Ces pleurs.

Du sang, qui va couler, font les vains-soupirs.

## Bier und vierzigster Brief.

**B**isher, mein Freund, gingen wir noch immer von reinen, wenigstens scheinbarreinen Empfindungen aus: es ist noch der Fall übrig, wo schon mehrere Affecten in der Seele vorhanden sind und entweder der eine das Uebergewicht erhalten oder auf die Verwirrung aller ein ganz neuer Zustand erfolgen soll. Offenbar sind hier eben die Grundsätze anwendbar, die bey dem Wechsel reiner Empfindungen galten, und so müssen Sie hier nichts Neues, nichts Bedeutendes mehr erwarten. Ist der Affect, der den Ueberschwung erhalten soll, schon in der Mischung der herrschende, so braucht er nur etwas mehr Nahrung, um den mitverbundnen gänzlich zu unterdrücken und in voller Kraft zu erscheinen: ist er der schwächere, so muß er entweder durch langsame

Gradation dem andern immer mehr abgewinnen oder es entsteht auch hier, wie bey allen plötzlichen Veränderungen, eine gewisse Beunruhigung, ein gewisses Schwanken der Seele: ist er dem mitverbundenen an Kraft ohngefähr gleich, so kann er ihn ebenfalls nur nach und nach, nur durch allmälige Zunahme, oder nicht ohne merkliche Verwirrung des Ideengangs, in die Gewalt bekommen. Den ersten Fall kann Albrecht erläutern, wenn er sogleich nach dem Schwertschlag aller Ehrerbietung vergift; den zweyten Alceste, wenn mit der Besonnenheit ihre Liebe und ihr Muth zuerst wieder aufleben; den dritten Semire, wenn sie zwischen entgegengesetzten Begierden kämpft, deren eine sie nach dem magischen Spiegel hin, die andre davon zurückzieht. — Tritt der oben bemerkte letzte Fall ein, daß ein ganz neuer Affect auf den schon zweifelhaften Zustand der Seele folgen soll; so ist die Verwirrung geringer, wenn dieser Affect dem schon

schon herrschenden, größer, wenn er dem schwächern, am größten, wenn er keinem der vorhandenen Affecten verwandt ist. —

Da ich so ruhig in meiner Materie fortfahre, so denken Sie vielleicht, daß ich Ihre Erinnerungen, von denen ich schon im vorigen Briefe schwieg, ganz übergehen wolle; aber in der That wollt' ich das Fehlende von jener nur erst nachholen, ehe ich mich an die Prüfung von diesen machte. Daß meine Betrachtungen, wie Sie sagen, nur auf das Allgemeinste gerichtet waren; daß ich tausend nähere Bestimmungen, tausend noch zu machende Unterschiede aus der Acht ließ, räume ich ein; aber ungerne mögt' ich, ausser diesem Mangel, mir noch den Fehler zu Schulden kommen lassen, daß ich wirkliche Einschränkungen meiner Grundsätze, wirkliche Ausnahmen davon übersehen und meinen Regeln eine Allgemeinheit gegeben hätte, die ihnen nicht

zukäme. — Ich habe die Schrift, die Sie mir nannten, gelesen, habe sie ihres scharfsinnigen Verfassers würdig und die aufgeworfene Frage völlig darinn gelöst gefunden; der einzige Zweifel, den ich noch habe, betrifft den Punkt, auf den es hier ankommt.

„Plötzlicher Uebergang, sagt Herr Tiedemann \*), von einem Gegensatz zum andern, wenn auf einmal in den Ursachen Ueänderung vorgeht, läßt sich bald erklären. „Zorn und Lachen, nicht das bittere Hohngelächter, sondern das Lachen der Freude und „Lustigkeit, schließen einander aus; dennoch „wird der äusserst Aufgebrachte, sobald sein „Gegner den Widerstand fahren läßt und mit „komischen Ausdrücken in Worten oder Stel- „lun-

\*) S. Hessische Beyträge zur Gelehrsamkeit und Kunst. St. 3. No. 4. Vom plötzlichen Uebergange der Seele aus einem Entgegengesetzten in das andre.



„lungen Furcht oder Unterwerfung zu erkennen giebt, sich des lauten Gelächters nicht erwehren können; sogar, wenn ihm auch sonst dergleichen kein hinlänglicher Reiz zum Lachen gewesen wäre. Der gefühlte Contrast zwischen seinem großen Eifer, seiner heftigen Anstrengung, und dem geringen Verstande, der sonst weder so groß gewesen, noch so lebhaft gefühlt wäre, reißt ihn unwiderstehlich zum Lachen hin und macht ihn, nicht allmählig sondern plötzlich, von einem Gegentheile zum andern übergehen.“ — Wäre hier nicht von dem äußerst Aufgebrachtsten die Rede, so würde ich gegen die Wahrheit der Beobachtung nicht streiten; um so weniger, da die Ausdrücke des Gegners komisch seyn sollen; aber wie auf heftigen entschiednen Zorn augenblicklich ein lautes lustiges Gelächter folgen könne? weiß ich mir nicht zu denken. Ich mag die Situation so oder anders annehmen; so scheint es mir immer,

als ob der Zornige eben darüber, daß er von einem so Nichtswürdigen sich so weit treiben ließ, erst den lebhaftesten Unmuth fühlen, diesen Unmuth durch Reden oder Thätlichkeiten auslassen, und wenn er lacht, nothwendig mit Bitterkeit lachen, also hohnlachen müsse. Indessen, wenn auch die Beobachtung selbst völlig wahr ist, so scheint sie nicht das, was sie soll, zu beweisen; nicht die Möglichkeit des plötzlichen Ueberganges von einem Entgegengesetzten ins andre. Der wahre Gegensatz des Zorns würde eine Empfindung seyn, die statt des raschen einen langsamen, statt des vollen einen schwachen, statt des abgestoßnen einen gebundenen, statt des ungleichförmigern einen gleichförmigern Gang hielte; der vollkommenste Gegensatz eine Empfindung, die alle diese Eigenschaften im höchsten Grade vereinigte. Das aber ist nicht der Fall mit dem Lachen: dieses ist Mittelempfindung, ist eine Art von Unentschiedenheit, von Hinundherschwanfen der See

Seele, welches nur mehr nach den munteren als nach den trägen oder stürmischen Empfindungen hinzieht. Der Zornige, der aus seiner Wut auf einmal in ein lustiges Lachen fiele, würde damit nicht von einem Neussersten auf das andere springen; er würde bloß in ein Schwanken gerathen und mit diesem Schwanken, nur ein wenig zu schnell, die Neigung nach dem andern Neussersten hin gewinnen.

„Auf gleiche Weise, fährt Herr Tiedemann fort, geht heftige Liebe, wenn der Gegenstand ihrer auf einmal unwürdig erfunden wird und allmälige Sättigung die Gleichgültigkeit nicht vorbereitet hat, in heftigen Haß über. Die Stärke unsrer Zuneigung läßt uns des Gegenstandes Unwürdigkeit und Nichtswürdigkeit so viel lebhafter fühlen und treibt uns, über die Gleichgültigkeit hinweg, zum heftigen Hasse.“ — Ueber die Gleichgültigkeit hinweg, ist sehr wahr;

wahr; aber auf einmal zum Hasse? ohne ein zwischenliegendes schreckhaftes Erstaunen? ohne einen verwirrten Tumult von Empfindungen, der zwar endlich mit vollem entschiedenem Haß sich endigen kann, aber es doch schwerlich gleich Anfangs ist? — Ich denke, es ist nur die Schuld der Sprache, die so wenig Ausdrücke für die endlose Mannichfaltigkeit unserer Seelenbewegungen hat, daß oft auch der Scharffsichtigste seine Beobachtungen für etwas anders nimmt, als sie sind. Doch lassen sich auch noch andere Ursachen angeben: die große Schnelligkeit in der Folge der Empfindungen und die große Feinheit in ihrer Mischung. Jene verbirgt uns die Mittelaffecten und verführt uns, daß wir schnell mit plötzlich verwechseln; diese läßt uns in den beyden Zuständen der Seele, in dem, welcher aufhören und in dem, welcher anfangen soll, die schwächern Nuancen nicht inne werden, die beyde in einander verflößen; sie läßt uns nicht bemerken,

wie

wie zu den Hauptempfindungen sich gewisse leise, gleichsam stumme, Nebenempfindungen, gewisse geheime Launen gesellen, die, wenn man sie mit in Rechnung brächte, den scheinbaren Sprung bald würden erklären können.

Lassen Sie sehen, ob nicht auch bey dem zweyten Vorwurfe, den Sie mir machen, sich irgend ein kleiner Mißverstand findet. Ich soll den Unterschied zwischen Affecten übersehen haben, die in ihren Ursachen verbunden und die in ihren Ursachen getrennt sind. \*) Wenn, meynen Sie, die Seele durch einen gewissen Gegenstand in eine bestimmte Empfindung versetzt sey und nun ein anderer mit jenem nicht verbundner Gegenstand auf einmal durch eine ungleichartige oder, nach meiner Art zu reden, durch eine entfernte Empfindung den Ton

der

\*) Man sehe darüber *Sume* und *Some* an den angeführten Orten.

derselben zu verändern strebe; so möge freylich Anfangs, wegen der Neuheit des zwenten Gegenstandes, eine Art von Verwirrung entstehen, eine Art von Schrecken, von kurzem Erstaunen, während dessen die neue Empfindung sich allmählig der Seele bemächtige; aber wenn nun einmal dieser erste Eindruck geschehen sey, so gehe doch die Seele, nachdem sie den einen oder den andern Gegenstand denke, von Empfindung zu Empfindung ohne Mittelaffect und so über, daß eine von der andern durchaus keinen Abbruch leide und jede, so lange sie da ist, völlig rein, ohne Verwirrung, ohne fortdaurendes Schwanken, herrsche. — Ich gebe zu, daß der Unterschied zwischen Affecten, die in ihren Ursachen verbunden und die darinn getrennt sind, von Wichtigkeit ist, und daß er bey der Frage von der Folge der Empfindungen nicht weniger in Betrachtung kommt, als bey der Frage von ihrer Mischung. Aber eine wirkliche Einschränkung

unfres

unfres Grundsatzes, eine wirkliche Ausnahme davon kann ich darin nicht finden; wenigstens nach dem Beispiele nicht, auf das Sie mich hinweisen und das bey dieser Gelegenheit auch schon Home anführt. \*) Shyloß fühlt den bittersten Schmerz, wenn er sich der Kostbarkeiten erinnert, die er durch die Flucht seiner Tochter verloren; er fühlt die lebhafteste Freude, wenn er an den Unfall seines Handlungsfeindes Antonio denkt, an dem er nun nach Belieben sich rächen kann. So wie Tubal die Aufmerksamkeit Shyloßs bald auf den einen, bald auf den andern Punct lenkt, wechseln bey diesem die beyden so entgegengesetzten Empfindungen ab; Schmerz scheint auf Freude und Freude auf Schmerz augenblicklich und ohne Mischempfindung zu folgen. Ich sage: scheint; denn der Schmerz, wo er  
auf

\*) Gr. d. R. Th. 1. S. 174 fg. — Shakespear im Kaufmann von Venedig. 3 Act. 1. Austr.

auf die Freude folgt, äussert sich schon nicht mehr so heftig, als Anfangs; auch kann die Freude, wo sie wieder Meister über den Schmerz wird, nicht sogleich im ersten Augenblicke die ganze Stirne erheitern und ausglätten; sie lächelt mit mattem Schimmer gleichsam nur hinter einer Wolke hervor und läßt in der ersten Mine, vielleicht auch sogar im ersten Tone Shylocks, noch etwas Kränkliches, Peinliches übrig. Was aber die Hauptsache ist; so findet sich in der Freude ein Zusatz, der zum Vereinigungspuncte mit dem Leiden dient; sie ist Schadenfreude, also Freude des Hasses, des gemäßigten Horns, der mit dem Leiden eine so genaue Verwandtschaft hat. Nicht die beiden abwechselnden Empfindungen sind rein, wenn sie gleich scheinen; nur die eine, die erste ist es; die andre ist eine ungewisse, schwankende Seelenbewegung, die eben so leicht nach jener erstern entstehen, als in sie wieder zurückkehren kann.

Wir



Wir fangen an, mein Freund, uns in Feinheiten, in Spizfindigkeiten zu verlieren, die von der Ausübung sich immer mehr zu entfernen scheinen. Es ist Zeit, denk ich, daß ich die Untersuchung unsrer Materie, und da sie in meinem Entwurfe die letzte war, daß ich den ganzen bisherigen Briefwechsel schliesse. Wenn Sie finden, daß ich nur wenig leistete, so erinnern Sie sich, daß ich auch nur wenig versprach; daß ich gleich Anfangs die Theorie der Mimik nur auf das Allgemeinste einschränkte; daß ich über das Ganze dieser Theorie nur einige zerstreute Ideen hinwerfen, nur einige schwierige Punkte derselben bemerken und höchstens einige einzelne Theile bearbeiten wollte. Ich habe, wie ich mir schmeichle, noch etwas mehr gethan, als ich, diesem Versprechen nach, hätte dürfen: statt nur einige nöthige Materialien zum Baue herbeuzuschaffen und die meisten so roh zu lassen, wie ich sie aufnahm, hab ich diese Materialien, so weit

sie reichten, schon einigermaßen verbunden, habe daraus schon so ziemlich eine Hütte, wenn gleich eine bey weitem nicht fertige, an vielen Seiten noch ofne, hie und da etwas baufällige Hütte zusammengeschlagen. Möglich genug, daß dieser zu unvollkommne, zu übereilte Bau entweder von selbst wieder zusammenstürzt, oder daß auch irgend ein kritischer Verwüster ihn dem Erdboden gleich macht! Aber die Hofnung bleibt mir doch immer, daß künftig vielleicht ein reicherer, einsichtsvollerer Architekt den Ort, wo ich mich anbaute, nicht nur reizend von Aussicht, sondern auch vortheilhaft gelegen zum Gewinn für wissenschaftliche Kenntnisse findet, und daß er dann einer Kunst, die ich liebe, eben da, wo ehemals meine Hütte stand, einen tiefgegründeten, in allen seinen Theilen festverbundenen, Pracht- und Geschmakvollen Tempel aufführt.

## Inhalt des Werks.

---

**E**inleitung. I. Brief. Lessings Urtheil über den Schauspieler des Remond von St. Albine. Sein Vorsatz, ein Werk über die körperliche Beredsamkeit zu schreiben. Züge aus seinem schriftstellerischen Charakter.

II. Br. Nützlichkeit einer Theorie der Schauspielkunst. Unzulänglichkeit der bloßen Empfindung. Widerlegung des Einwurfs: daß alles, was nach Regeln gemacht wird, kalt und ängstlich werde. Absoluter Werth der Mimik.

III. Br. Möglichkeit einer Mimik. Die auszudrückenden Arten der Empfindungen lassen sich übersehen, wenn gleich nicht ihre Objecte. Mannichfaltigkeit der Ausdrücke unter verschiedenen Völkern, Ständen u. s. w.

IV. Br. Gemeinschaftliches in allen diesen Verschiedenheiten. Einschränkung der Mimik eben auf dieses Gemeinschaftliche.

V. Br. Unterscheidung bloß mechanischer und solcher körperlichen Veränderungen, die von der Einwirkung der Seele abhängen. Regeln für jene erstern. Eintheilung der letztern in solche, die nur einen ganz allgemeinen unbestimmten, und in solche, die einen speciellern bestimmtern Sinn haben. Regel für jene.

VI. Br. Ueber den Begriff des Wortes: Gebärde. Vorläufige Eintheilung der Gebärden in malende und ausdrückende. Theile des Körpers, die zu Gebärden dienen. Schwierigkeit der Beschreibung der Gebärden, wegen Armuth der Sprache.

VII. Br. Zwei Gesichtspuncte für das Gebärdenspiel: Wahrheit und Schönheit. Einschränkung der nachfolgenden Untersuchungen auf die Wahrheit.

Erster Theil. Die Gebärden, einzeln betrachtet.

VIII. Br. Erklärung der beyden Wörter: Malerey und Ausdruck. Was eigentlich mimisch malbar

malbar sey? Die Ursache einer malenden Gebehrde ist entweder Lebhaftigkeit der eignen Vorstellung oder Absicht, bey andern eine lebhaftere Vorstellung zu erwecken. Ueber das viele Figürliche im Gebehrdenspiel.

IX. Br. Eintheilung der ausdrückenden Gebehrden in absichtliche, analoge, physiologische; der letztern wieder in solche, die willkürlich nachgeahmt werden können und die es nicht können. Einziges Mittel, auch die letztern herauszubringen.

X. Br. Ausdruck der unthätigen Ruhe. Verschiedenheiten in diesem Ausdruck und Gründe derselben. Vorläufige Anmerkung über den allmäligen Uebergang aus Ruhe in Thätigkeit.

XI. Br. Ausdruck der Operationen des Verstandes. Von dem Analogen in diesem Ausdrucke. Von dem Figürlichen darinn.

XII. Br. Ausdruck der Affecten. Eintheilung derselben in Begierden und Affecten des Anschauens. Bemerkung, daß auch der Verstand Affecten von beyderley Art habe. Von Lachen, Bewunderung, Verwunderung.

XIII. Br. Ausdruck der Affecten des Herzens und zuvörderst der Begierden. Eintheilung in Begierde nach Genuß, nach Rettung, nach Wegräumung. Verschiedene Modificationen dieser Begierden.

XIV. Br. Gemeinschaftliches aller nach außen gerichteten Begierden: die schiefe Lage des Körpers, die gerade Linie, die Abänderung nach dem verschiednen Verhältnisse, worinn der Begehrende und der Gegenstand der Begierde stehen.

XV. Br. Spiel der Genußbegierde. Bemerkung über die hier sich äussernde Synergie der Kräfte. Figürliche Ausdrücke. Eigenthümliches in dem Spiel der Begierden, die auf Entschließung freyer Wesen gerichtet sind.

XVI. Br. Spiel der Rettungsbegierde. Wie sie sich fast immer mit Begierde, das Uebel zu kennen und es wegzuräumen, verbindet. In wie ferne auch hier Synergie der Kräfte Statt hat. Figürliches und motivirtes Spiel.

XVII. Br.

XVII. Br. Spiel des Zorns. Zurück-  
schreckende Häßlichkeit desselben. Anmerkung  
über eine Stelle im Plutarch.

XVIII. Br. Schwierigkeit, die Ausdrücke  
zu classificiren. Ableitung des Zorns auf  
fremde und unschuldige Gegenstände. Aehnliche  
Erscheinungen bey der Rettungs- und Ge-  
nußbegierde.

XIX. Br. Uebergang zu den Affecten des  
Anschauens. Verschiedenheit der philosophi-  
schen und der mimischen Betrachtungsart.  
Daraus hergeleitete Einschränkung der folgen-  
den Untersuchungen.

XX. Br. Ausdruck der angenehmen Affec-  
ten des Anschauens. Gebehrden der Freude;  
Handlungen, worinn sie gerne ausbricht.  
Verschiedene Ausdrücke des ruhigen Selbstge-  
fallens; der moralischen Sympathie.

XXI. Br. Ausdruck der Verehrung; der  
Liebe. Anmerkung über die Modificationen,  
welche auch diese Affecten von ihrem Gegenstan-  
de annehmen.

XXII. Br. Ausdruck der unangenehmen Affecten des Anschauens. Solcher, deren Ursache bloß Herabwürdigung im Urtheil ist. Ausdruck der Verachtung; der Scham.

XXIII. Br. Solcher, deren Gegenstand ein wirkliches Uebel ist. Eintheilung dieser Affecten in solche, die sich auf die Ursache, und die sich auf die Empfindung des Uebels beziehen. Ausdruck der Furcht, des Aergernisses, des Verdrußes; Ausdruck der Schwermuth, des Leidens. Rückblick auf die Selbstanfalle des Zorns.

XXIV. Br. Regel von der Vollständigkeit des Ausdrucks.

XXV. Br. Ueber zusammengesetzte Ausdrücke vermischter Empfindungen. Wie es einige ihrem Namen nach nicht zu seyn scheinen und es doch sind. Allgemeine Regel für solche Ausdrücke. Beyspiele.

XXVI. Br. Fernere Beyspiele. Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Gebehrden Sprache. Ob es in dieser Sprache Synonymen gebe? Beyspiele feinerer Unterschiede.



Ueber die Grille, bey verschiedenen Vorstellungen desselben Stückes mit Ausdrücken zu wechseln.

XXVII. Br. Verdienst des Schauspielers mit Verdienst des Zeichners verglichen. Wann im Gebhrdenspiel Malerey erlaubt und wann sie unerlaubt sey. Erläuterung einer mißverständnen Stelle des Macrobius. Regel, wie Quintilian sie gefaßt und nähere Bestimmung derselben. Beyspiele falscher Malerey.

XXVIII. Br. Fälle, wo die Malerey das richtige Spiel ist. Von der Zusammensetzung malender und ausdrückender Gebhrden. Fälle, wo die vollkommne Vereinigung beyder möglich und wo sie unmöglich ist. Böllig abgeschmackte Malereyen. Beyspiele davon.

XXIX. Br. Ausdehnung dieser Regel auf die Pantomimen. Wie darinn alle dem Ausdruck hinderliche Malereyen können vermieden werden; auch wenn Handlung der Stoff ist. Stoff, den die Alten für ihre Pantomimen wählten. Ueber eine Stelle im Lucian.

XXX. Br. Ideal einer Pantomime nach Roverre. Was für Gegenstände er will behan-

delt haben, und wie bey diesen alle falsche Malereyen entbehrlich sind. Unmöglichkeit, daß pantomimische Vorstellungen solcher Handlungen verstanden werden, die nicht aus den allgemeinen Trieben der Natur, nicht aus den gemeinen Vorfällen des Lebens begreiflich, oder auch nicht schon vorher bekannt sind. Cautel bey Behandlung auch schon bekannter Gegenstände. Beyspiel unverständlicher und zugleich Geschmakloser Malerey.

XXXI. Br. Schwierigkeiten, die sich der Erfindung einer eigentlichen Gebehrdensprache entgegensetzen.

Zweyter Theil. Die Gebehrden, in ihrer Folge betrachtet.

XXXII. Br. Noch einige Anmerkungen über die pantomimischen Schauspieler der Alten. — Gebehrdenkunst, als Musik. Umfang, den das Wort Musik in seinem ursprünglichen Sinne bey den Alten hatte. Bemerkung, daß allen musikalischen Künsten einerley Begriffe und Regeln zum Grunde liegen.

XXXIII. Br.

XXXIII. Br. Blick in die Kunst der Declamation zum Beweis dieses Satzes.

XXXIV. Br. Regel, die für den Schauspieler aus der allgemeinen Natur der dramatischen Gattung fließt. Verschiedene Arten des Rhythmus der Rede. Gebrauch jeder Art. Verschiedene Arten der Declamation. Gebrauch jeder Art. Entsprechende Arten des Gebärdenspiels: Tanz, rednerische Gesticulation, Spiel des Umgangs. Einschränkung des Schauspielers auf das letztere, so wie des dramatischen Dichters auf die Prose.

XXXV. Br. Beweis der dem Schauspieler gegebenen Regel durch Beweis der dem Dichter gegebenen Regel. Gründe, die das Ansehen der Alten im Punct des Drama entkräften. Verschiedenes Bedürfnis ihrer und unsrer Bühnen. Schlegels Gründe für die Versification und Wichtigkeit dieser Gründe.

XXXVI. Br. Zweck der Dichtkunst. Wie man nicht auf das, was überhaupt Vergnügen wirken kann, sondern auf das zu sehen hat, was eine besondre bestimmte Art des Vergnügens befördert. Kraft der Sylbenmaaße.

Unschicklichkeit einformiger Sylbenmaaße für das Drama.

XXXVII. Br. Unschicklichkeit aller Versification überhaupt für das Drama, die Sylbenmaaße mögen einformig oder gemischt oder bildsam seyn. Beweis dieser Unschicklichkeit aus Natur und Zweck des dramatischen Gedichts, verglichen mit Natur und Zweck der Versification. Anwendung auf das Gebehrdenspiel.

XXXVIII. Br. Rettung des Gesangs in der Oper. Rückblick auf das Drama der Griechen. Pflicht des Schauspielers, sich nach dem Dichter zu bequemen. — Ob der geistliche Redner sich nach dem Schauspieler bilden könne und in wie fern er es könne?

XXXIX. Br. Regeln für den Schauspieler in Beziehung auf das Ganze des vorzustellenden Werks; sowohl in Beziehung auf das Ganze des Stücks, als auf das Ganze der Rolle. Ob der Erfolg der wirklichen Aufführung für die Güte eines Stücks beweise?

XL. Br. Regeln in Beziehung auf den Zusammenhang der kleinern Theile einer Rolle,  
der

der einzelnen Reden. Wie man bey malenden Gelehrden das Ganze fassen, nicht die verschiedenen Züge vereinzeln müsse. Regel von ununterbrochener Fortsetzung des Spiels; von sanfter Verfloßung mehrerer ruhigen Thätigkeiten, vom Uebergange aus der Ruhe in den Affect und zurück aus dem Affect in die Ruhe.

XLI. Br. Verbindung mehrerer leidenschaftlichen Bewegungen; der einartigen und der verschiedenartigen. Anschwellen der Leidenschaften. Beyspiel richtiger Gradation. Uebergang aus Affecten des Anschauens in die ihnen verwandten Begierden. Eintheilung der verschiedenartigen Affecten in verwandte und entfernte. Unzulängliche Unterscheidungsmerkmale.

XLII. Br. Wahre Unterscheidungsmerkmale. Anwendung auf mehrere Beyspiele; besonders auf die dem Zorn verwandten Affecten. — Wie Verwandtschaft und Entfernung weniger von der Natur der Affecten im Allgemeinen als von dem Grade ihrer Stärke abhängt. Irrung, die der gemeine Sprachgebrauch hier verursachen kann. Wie nicht bey  
allen

allen verwandten Affecten die Leichtigkeit des Ueberganges wechselseitig ist. — Gesetz der Verbindung entfernter Affecten. Schwierigkeit einer weitem Ausführung dieser Materie.

XLIII. Br. Beyspiele richtiger Uebergänge durch Pausen und Zwischenschattirungen. Kritik einiger Beyspiele, die Remond von St. Albine anführt.

XLIV. Br. Fortgang aus Mischempfindungen. Geständnis der großen Unvollständigkeit dieser Theorie. Beantwortung einiger Einwürfe gegen die Allgemeinheit des angegebenen Gesetzes. Beschluß.

## Verzeichnis

der Beförderer des Werks.

### Amsterdam.

	Exemplar.
Herr Hofmeister Bunsen	1
— Joh. Lublinck der jüngere	1
Madame Muzenbecher	1

### Amersfort.

Herr Benjamin Cohen	2
— A. B. Cohen	1
— E. B. Cohen	2
— D. A. Meyer	1
— J. P. von Santen	1

### Baden.

Se. Durchl. der Prinz Friedrich von Baden	1
Die Hochfürstliche Bibliothek	1

### Berlin.

Ihro Königl. Hoheit die Prinzessin Amalia	1
Herr Geh. Sekretär Bertram	3
Herr	

Herr von Clermont	I
— Abt Denina	I
— Doctor Fließ	2
— David Friedländer	I
— Hofmaler Frisch	I
— Kammergerichtsrath Gause	I
— Schauspieler Grave	I
— Geheime Sekretär Herzberg	I
— Hartung	I
— Hofrath Hasse	I
— Jördens	I
— Musikus Kannegiesser	I
— Assistenzrath Klein	I
— Kunth	I
— Marchese von Luchefini	I
Die Herren Grafen von Medem	2
— Prof. Meierotto	I
— Direktor Merian	I
— Prof. Müller	I
— Buchhändler Nicolai	I
— Geheimerath Nausleben	I
— Baron von Sacken	I
— Baron und Domherr von Schlabberndorf	I
— Schwa	I
— Referendarius Sievecke	I
	Herr



Herr Freiherr von Seherr und Thosß, Stabs-	
rittmeister der Garde du Corps	I
— Ein Ungenannter	I
— Meyer Warburg	I
— Capitain von Weise	I
— Aaron Wessely	I
— Geh. Finanzrath Blömer	I
Madame Wulf	I
Herr Doctor Zencker	I

### Braunschweig.

Ihro Durchl. die Fr. U. v. G. Pr. zu	
Br. I.	I
Herr Hofgerichtsassessor Viel	I
— Geh. Kammerrath von Böttcher	I
— Hofrath Ebert	I
— Prof. Eschenburg	3
Fräul. von Geusau, Hofdame bey J. D. der	
Fr. Uebt. v. G.	I
Herr Land. Commandeur von Hardenberg zu	
Lucklum	I
— Kammerrath von Schrader	I
— Hofprediger Schulz	I
— Obrist von Warnstedt	I

## Breslau.

	Exemplar.
Se. Durchl. der Erbprinz von Hohenlohe	I
Herr Münzdirector Lessing	I
— Liebmann Meyer	I
— Stadtgerichtsassessor Pistorius	I
— Graf von Schönau	I
— Stadtsecretair Schubart	I
— Feldprediger Seifert	I
— Kammersecret. Streit	I

## Brieg.

Herr Oberamtsrath Westart	I
---------------------------	---

## Curland.

Ihro Durchl. die regierende Frau Herzogin von Curland	2
Herr Advokat Hinz	I
— von Kleist	I
— P. von Offenbergh	I
— H. von Offenbergh	I
Fr. Kammerh. von der Necke	I
Herr Past. Ruprecht	I
— E. von Laube	I
— Ph. von Hahn	I

## Dessau.

	Exemplar.
Se. Durchl. der regierende Fürst von Anhalt-Dessau	2
Se. Durchl. der Prinz Albrecht von Anhalt-Dessau	1
Herr Hofrath Le Roi	1

## Dresden.

Herr Doctor Behling	1
— Premier-Lieut. Lerche	1
— Hofrath von Lindemann	1
— Prof. Meißner	2
Das Societäts-Theater	1

## Emmerdingen.

Herr Hofrath Schlosser	1
------------------------	---

## Frankfurt an der Oder.

Herr Prof. Köffler	1
--------------------	---

## Gotha.

Se. Durchl. der reg. Herzog v. Sachsen-Gotha	2
J. D. die reg. Fr. Herzog v. S. G.	1

Se. D. der Prinz August v. S. G.	I
Se. Excell. der Hr. Minister von Frankenberg	I
Herr Legationssecret. Gotter	I
— Bibliothekar Reichard	I
— Kammerherr von Thümmel	I

### Im Haag.

Se. Durchl. der Erbprinz von Dranien	I
Herr Secret. Chelius	I
— Regierungsrath Euler	I
— Hofrath Servinus	I
— Kandidat Glaser	I
— Se. Excell. der Russisch Kaiserl. Staats- rath Graf Iwan von Galowkin	I
— Krenfner, Königl. Preuß. Legationssecre- taire	I
— Prediger Ritz	I
— Baron von Thulemeyer, Königl. Preuß. Gesandter	I
— Feldprediger Vogel	I

### Halberstadt.

Herr Kanonikus Gleim	I
----------------------	---

---

 Halle.

	Exemplar.
Herr Prof. Eberhardt	I
— Prof. Wolff	I

## Hamburg.

Adresscomtoir	5
Herr Schauspieldirector Schröder	I

## Jena.

Herr Schwarz	I
--------------	---

## Kiel.

Herr Graf von Baudissin auf Knoop	I
— Prof. Ehlers	I
Se. Excell. der Herr Geh. Conferenzzath	
Graf von Holk auf Ethoff	I
Herr Prof. Heinze	I
— Lorenzen	I
— Nabeck	I
— Bollertsen	I

## Königsberg in Preussen.

Herr von Baczkov	I
— Wolff Friedländer	I

Herr Meyer Friedländer	I
— Bernhard Friedländer	I
— Simon Friedländer	I
— E. S. von Halle	I
— Graf von Kaysersling	I
— Marc. Salom. Levi	I
— Wulff Oppenheim	I

## Kopenhagen.

Herr Fries	I
— Gramborg	I
— Holm	I
— Kandidat Hierulff	I
— Lauson	I
— Copist Munthe	I
— Prof. Rüsbrigh	I
— Kandidat Stabel	I
— Procurator Told	I
— Wille	I
— Decan. Worm	I

## Lüneburg.

Die Rathsbibliothek

Mag=

## Magdeburg.

	Exemplar.
Herr Domherr von Alvensleben	1
Die Bibliothek zu Klosterbergen	1
Herr Consistorialrath Funck	1
— Oberlehrer Gurlich	1
— Kriegsrath Röpken	1

## Mannheim.

Er. Excell. der Obercämmerer Freiherr von Dalberg	2
— Schausp. Jffland	1
— Schausp. Meyer	1

## Melldorff.

Herr Justizrath Boie	1
----------------------	---

## Muskau.

Herr Hofgerichtsdirector Bonitz	1
---------------------------------	---

## Rappin.

Die Schulbibliothek	1
---------------------	---

## Schleswig.

Exemplar.

Herr Kammerherr von Warnstedt I

## Schwedt.

Herr Kammerrath Lauer I

— Schauspieldirector Möller I

Mademoiselle Niclas I

## Schwerin.

Frau Majorinn von Baader I

— Hofrathin Becker I

Herr Kammerjunker und Justizrath von Brandenstein I

— Revisionsrath Cahns I

— Stallmeister Denner I

— Doctor Engel I

— Doctor Hartwig I

— Se. Excell. der Geheimerath und Oberhofmarschall Baron von Lüchow I

— Oberzahlcommissair Pauli I

— Hofrath Schildt I

— Regierungsekretair Siggelkow I

— Cand. Stolte I

Stral-



---



---

 Stralsund.

Herr Schauspieldirektor Dilly

Exemplar.

I

## Thoren.

Herr Pred. Hevelcke

I

## Tübingen.

Die Universitätsbibliothek

I

## Wien.

Herr Generalmajor von Airenhofer

I

Frau Gräfinn Bassewig

I

Ihro Excellenz Frau Gräfinn Burghaus

I

Se. Excell. Hr. Graf Joseph Dietrichstein

I

Se. Excell. Hr. Graf Edling

I

Frau Gräfinn von Tokete

I

Herr Graf Fries

I

— Freiherr von Gemmingen

I

— Freiherr von Neßzer

I

Se. Excell. Herr General und Kammerherr

Graf Nostitz

I

Se. Durchl. der Fürst Paar

I

Herr Graf Paar

I

Ihro

Ihro Excellenz die Frau Gräfin Pergen	I
Se. Excell. der Herr Obristcämmerer Graf von Rosenberg	I
Herr Kammerherr und Reichshofrath Graf von Sternberg	I
— Präsid. und Biblioth. Freyherr von Switen	I
Se. Excellenz Herr Graf von Trautmanns- dorf	I
Ihro Excellenz die Frau Gräfin Waldstein	I
Se. Excell. Herr Oberhofmarschall Graf Wrbna	I
Ihro Excell. Frau Gräfin von Zichi	I
Herr Kammerherr Graf von Zichi	I
— Kammerherr und Hofkammerrath Graf von Zichi	I
Se. Excell. Herr Graf von Zinzendorf	I

### Wittenberg.

Herr Prof. Ebert



I





