



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Grundsätze der Kritik

Kames, Henry Home <Lord>

Leipzig, 1791

VD18 80108954

Zwey und zwanzigstes Kapitel. Von epischen und dramatischen Werken.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-50565](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-50565)

Zwey und zwanzigstes Kapitel.

Von epischen und dramatischen Werken.

Die Tragödie und das epische Gedicht sind im Wesentlichen sehr wenig verschieden; in beyden hat der Dichter denselben Endzweck, zu unterrichten und zu ergözen, und in beyden braucht er dasselbe Mittel, die Nachahmung menschlicher Handlungen. Blos in der Art dieser Nachahmung sind sie verschieden; die epische Poesie erzählt, die Tragödie stellt ihre Begebenheiten so vor, wie sie sich vor unsren Augen ereignen; in der erstern erscheint der Dichter selbst als Geschichtschreiber, in der letztern giebt er uns die handelnden Personen, und zeigt sich nie selbst. *)

*) Das Gespräch in dramatischen Werken unterscheidet sie so deutlich von andern Werken der Dichtkunst, daß noch kein Kunstrichter es für nöthig gehalten hat, nach irgend einem andern unterscheidenden Kennzeichen zu forschen. Viel unnütze Mühe aber hat man sich gegeben, das epische Gedicht durch ein charakteristisches Kennzeichen zu unterscheiden. Bosku sagt: »Es ist eine Erdichtung, in Versen geschrieben, deren Absicht ist, die Sitten durch Lehren zu bilden, welche unter den Allegorien einer wichtigen Handlung versteckt liegen.« Diese Erklärung schließt jedes epische Gedicht aus, das auf wahre Begebenheiten ge-

Dieser Unterschied, der blos die Form betrifft, wird vielleicht als unbedeutend angesehen werden; allein die Wirkungen, die daher entspringen, sind keineswegs unbedeutend, denn was wir selbst sehen, macht einen stärkern Eindruck, als was wir von andern hören. Ein episches Gedicht ist eine Geschichte, die von einem andern erzählt wird; Be-

gründet ist, und setzt vielleicht verschiedne von Aesops Fabeln an ihre Stelle. Voltairen ist der Vers so wesentlich, daß ihm der Mangel desselben schon Grund genug ist, den Telemach auszuschließen. Siehe dessen Versuch über die epische Dichtkunst. Andre, die mehr auf das Wesentliche, als auf die Verzierung achten, erklären dieses Werk ohne Bedenken für ein episches Gedicht. Es ist ungemein lustig, so manche tiefsinnige Kunstrichter nach einem Dinge jagen zu sehn, das nicht zu finden ist; sie nehmen es immer, ohne den geringsten Grund, für ausgemacht an, daß es ein solches genaues Kennzeichen gebe, welches die epische Poesie von jeder andern Dichtungsart unterscheidet. Die Werke des Geistes fließen in einander, wie die Farben; in ihren starken Tinten sind sie leicht zu unterscheiden; dabey aber sind sie so vieler Mannichfaltigkeit und so viel verschiedener Formen fähig, daß wir niemals sagen können, wo die eine Art endigt und die andre beginnt. Nach dem Geschmacke des größten Theils der Leser zu urtheilen, scheint es ausgemacht, daß ein Werk, welches heldenmüthige Thaten in einem erhabnen Styl erzählt, allezeit, ohne weitere Forderungen, für ein episches Gedicht gehalten wird.

gebenheiten und Zufälle, die sich auf dem Schauplatze zutragen, fallen unter unsre eigne Beobachtung, und werden außerdem noch durch die Vorstellung und die Gebehrden sehr belebt, die viele Gesinnungen ausdrücken können, welche die Sprache nicht erreicht.

Die dramatische Poesie hat noch einen andern Vortheil, der von der Vorstellung ganz unabhängig ist. — Das Gespräch macht einen tiefern Eindruck, als die Erzählung; weil im erstern die Personen ihre Gesinnungen selbst ausdrücken, die wir in der letztern erst durch einen dritten erfahren. Deswegen macht es Aristoteles, der Vater der Kunst-richter, zu einer Regel, daß im epischen Gedichte der Dichter jede Gelegenheit ergreifen muß, seine Personen selbst aufzuführen, indem er den erzählenden Theil so kurz macht, als es nur möglich ist. *) Homer hat die Vortheile dieser Methode vollkommen gekannt, und seine beyden Gedichte sind dem größten Theil nach dramatisch. Lucan nimmt gerade den entgegen laufenden Weg, und begeht einen noch größern Fehler, da er seine Pharsalia mit frostigen und matten Betrachtungen anfüllt; ein Verdienst, worauf er so eifersüchtig ist, daß er es mit keiner von seinen Personen theilen will. Nichts kann unüberlegter, noch mehr zur Unzeit angebracht seyn, als die Reihe von Betrachtungen, welche die Beschreibung der pharsalischen Schlacht unterbrechen, nachdem die Feldherrn schon ihre Reden

*) Poët. Cap. 25. Sect. 6.

geendigt, und die beyden Armeen zum Angriffe bereit sind. *)

Aristoteles theilt, der Natur der Fabel gemäß, die Tragödien in einfache und zusammengesetzte. Nützlicher aber ist es, einen Unterschied sowohl für die epische, als für die dramatische Poesie nach den verschiedenen Absichten, welche diese Werke sich vorsezen, anzugeben. Ein episches oder dramatisches Werk, dessen Absicht nicht weiter geht, als die Leidenschaften zu erregen, und Gemälde von Tugenden und Lastern zu geben, kann durch die Benennung, pathetisch, unterschieden werden. Aber wenn die Fabel vorsehlich so eingerichtet ist, daß sie eine gewisse moralische Wahrheit in ein starkes Licht setzt, indem sie die natürliche Verbindung zwischen unordentlichen Leidenschaften und äußerlichen Unglücksfällen zeigt, so kann das Werk moralisch genennt werden. **) Außerdem daß

*) Im 7ten Buch, vom 385. bis 406. Vers.

**) Eben diesen Unterschied kann man auch bey den Fabeln machen, für deren Erfinder Aesop gehalten wird. Es ist wahr, alle Kunstrichter halten die Moral bey diesen Fabeln für wesentlich. Allein nichts ist gewöhnlicher, als sich blindlings von anderer Meynung leiten zu lassen. Von den zahlreichen Sammlungen, die mir bekannt sind, machen die Fabeln, die deutlich auf eine Moral weisen, nur einen kleinen Theil aus. Manche Fabeln enthalten wirklich richtige Schilderungen der Tugend und
des

daß ein solches Werk einen tiefern Eindruck macht, als ihn irgend ein moralischer Discours machen kann, führt es so viel Ueberzeugung mit sich, als der strengste Beweis. Hievon versichert zu seyn, darf man nur betrachten, daß die natürliche Verbindung zwischen Laster und Elend, und zwischen Tugend und Glückseligkeit, so gut durch einen gegebenen Fall gezeigt wird, als durch Schlüsse. Wir wollen zu einem Beyspiele, folgende moralische Wahrheiten nehmen: Daß die Uneinigkeit unter den Anführern alle gemeinschaftliche Maaßregeln unwirksam macht; und daß die Folgen eines Streites über Kleinigkeiten, wenn er von Stolz und Hochmuth genährt wird, nicht weniger schädlich sind, als die Folgen der schwersten Beleidigung. Diese Wahrheiten können durch den Streit zwischen Agamemnon und Achilles, bey der Belagerung von Troja, gezeigt werden. Fehlet es hierzu an Begebenheiten und Umständen, welche die unruhigen Leidenschaften zu erwecken dienen können, so müssen sie erfunden werden. Hingegen darf nichts Zufälliges, oder wovon man keinen Grund siehet, vorgebracht werden, denn die notwendige oder wahrscheinliche Verbindung zwischen Laster und Elend erhellet nur aus solchen Begebenheiten, welche natürlicherweise aus den Charakteren und

des Lasters; aber der größte Theil enthält nichts Unterrichtendes, und giebt keine höhere Belustigung, als deren ein Kind bey Lesung einer gewöhnlichen Geschichte fähig ist.

den Leidenschaften der vorgestellten Personen, die in dergleichen Umständen handeln, entspringen. Eine wirkliche Begebenheit, deren Ursache wir nicht sehen, kann eine Lehre für uns seyn, weil das, was sich einmahl zugetragen hat, sich wieder zutragen kann; dieser Schluß aber findet bey keiner Geschichte statt, von der man weiß, daß sie erdichtet ist.

Werke dieser Art haben viel gute Wirkungen. Ein pathetisches Werk, es mag episch oder dramatisch seyn, führt zu einer Fertigkeit in der Tugend, indem es uns zu dem ermuntert, was recht ist, und von dem abhält, was unrecht ist. *) Durch die häufigen Gemälde von menschlichem Elend macht es die Seele menschlicher, und stärkt uns, unsre eignen Unglücksfälle zu ertragen. Ein moralisches Werk muß offenbar dieselben guten Wirkungen thun, denn dadurch, daß es moralisch ist, hört es nicht auf pathetisch zu seyn; es besitzt außerdem einen Vorzug, der ihm eigen ist, denn es bessert nicht nur das Herz, wie oben erwähnt worden, sondern unterrichtet auch den Verstand, durch die Moral, die es enthält. Was mich betrifft, so kann ich mir keine Ergözung vorstellen, die einem vernünftigen Wesen angemessener sey, als ein Werk, das eine moralische Wahrheit in ein so schönes Licht stellt, wo verschiedene Personen von verschiedenen Charakteren in eine wichtige Handlung verwickelt sind, indem einige die große Entwicklung zurück hal-

*) Siehe des zweyten Kapitels ersten Theil, den vierten Abschnitt.

ten, andre sie befördern; wo die Würde des Ausdrucks mit der Würde der Materie verbunden ist. Ein Werk von dieser Art gebietet über unsre Sympathie, und kann die ganze Reihe der geselligen Neigungen in Bewegung setzen; unsre Neugier wird wechselsweise erregt und befriedigt, und unser Vergnügen steigt am Ende zu seiner höchsten Stufe, wenn wir finden, daß jeder Umstand aus den Charaktern und Situationen, die am Anfang vorgelegt worden, bis zur völligen Entwicklung hinab, natürlich entspringt, und das Ganze in seiner Verbindung eine zusammenhängende Kette von Ursachen und Wirkungen ist.

Wenn man betrachtet, daß die Epöee und die Tragödie im Wesentlichen einerley, und auf gleichen Endzweck gerichtet sind, so könnte man denken, daß auch zu beyden einerley Subjekte gleich geschickt seyn müßten. Allein, wenn man über ihre Verschiedenheit in der Form nachdenkt, so wird man Ursache finden, diese Vermuthung, wenigstens im gewissen Maasse, zu verwerfen. Viele Subjekte können in der That, mit gleichem Vortheil, nach beyden Formen behandelt werden; noch weit mehr Subjekte aber giebt es, für welche die eine der beyden Formen vortheilhafter ist, als die andre. Ferner giebt es Subjekte, die nur einer von den beyden Formen angemessen, und für die andere ganz und gar nicht schicklich sind. Um hier nur einen flüchtigen Begriff von dieser Verschiedenheit zu geben, da der Raum nicht verstattet, uns über jeden Artikel auszubreiten, wollen wir bemerken, daß

der Dialog sich besser zum Ausdruck der Empfindungen, und die Erzählung besser zur Entwicklung der Begebenheiten schickt. Heldenmuth, Großmuth, unerschrockne Tapferkeit, und das ganze Geschlecht der erhabnen Tugenden, zeigen sich zu ihrem größten Vortheil in Handlungen; zärtliche Leidenschaften, und die ganze Reihe der sympathetischen Neigungen, machen die schönste Figur in Empfindungen; in diesen letztern ist das Wichtigste das, was wir fühlen, in den erstern das, was wir thun. Hieraus folgt deutlich, daß zärtliche Leidenschaften vorzüglich der Tragödie, große und heldenmüthige Handlungen aber dem epischen Gedichte eigen sind. *)

Ich sehe keine Ursache, vom epischen Gedichte mehr zu sagen, sofern es als gewissen Subjekten vorzüglich angemessen betrachtet wird. Aber da die dramatischen Subjekte verwickelter sind, so muß ich sie genauer betrachten, welches ich so viel lieber thue, da ich dabey eine Materie werde aufklären können, über welche die Kunstrichter viel Dunkelheit verbreitet haben.

In dem Kapitel von den Bewegungen und Leidenschaften **) ist gelegentlich gezeigt worden, daß

*) Im Racine herrschen die zärtlichen Empfindungen; im Corneille große und heldenmüthige Situationen. Daher hat offenbar jener den Vorzug vor diesem, wenn man sie als dramatische Dichter betrachtet. Corneille würde eine beste Figur im epischen Gedichte gemacht haben.

**) Im 4ten Theil desselben.

ein Mensch, der selbst die Ursache seines Unglücks ist, das schönste Subjekt für die Tragödie sey. Dieser Mensch aber muß weder sehr schuldig, noch ganz unschuldig seyn; das Unglück muß durch einen Fehltritt verursacht worden seyn, dem die menschliche Natur ausgesetzt ist, und der folglich Verzeihung verdient. Unglücksfälle von dieser Art reizen die ganze Kraft der gesellschaftlichen Neigungen, und interessiren die ganze Empfindlichkeit des Zuschauers. Ein zufälliges Unglück, wenn es nicht sehr außerordentlich ist, erregt kein starkes Mitleid; die Unschuld der leidenden Person macht, daß sie von der größten aller Martern, der Gewissensangst, frey ist.

Alle Schmerzen, alle Leiden
Sind nur klein;
Hast du keiner Thorheit dich zu schämen,
Kein Verbrechen zu bereun.

Metastasio!

Ein Bösewicht, von der andern Seite, der sich ein großes Unglück zuzieht, erregt wenig Mitleid, aus einem andern Grunde. Seine Gewissensangst vermehrt zwar noch sein Unglück, und schwellt die ersten Bewegungen des Mitleids; in der Folge aber vermischt sich unser Haß gegen sein Ver-

Poco è funesta
L'altrui fortuna,
Quando non resta
Ragione alcuna
Nè di pentirsi, nè d'arrossir.

brechen mit dem Mitleid, und schwächt dieses nicht wenig. Unglücksfälle, die weder ganz unverschuldet, noch auch durch ein großes Verbrechen verursacht sind, haben die Vortheile der beyden Extremitäten; sie sind mit Gewissensangst verbunden, die das Leiden empfindlicher und unser Mitleid weit lebhafter macht, und das schwache Mißfallen, das wir an einem verzeihlichen Fehler haben, vermindert das Mitleid nicht merklich. Aus diesem Grunde würde das glücklichste Subjekt, Mitleid zu erregen, wenn anders ein solches erfunden werden könnte, dasjenige seyn, wo ein rechtschaffner Mann in ein großes Unglück durch eine unschuldige Handlung fiel, die er aus sonderbaren Ursachen sich als lasterhaft vorstellte. Seine Gewissensangst würde sein Leiden vergrößern, und unser Mitleid würde zu seinem höchsten Grade steigen, ohne durch irgend einen Unwillen zurück gehalten zu werden. Das Mitleid ist also die herrschende Leidenschaft einer pathetischen Tragödie, und kann durch eine gehörige Vorstellung zu einer Höhe getrieben werden, die kaum etwas übersteigt, was man bey wirklichen Begebenheiten fühlt. Die moralische Tragödie hat noch ein weiteres Feld; denn, außerdem daß sie Mitleid erregt, erregt sie noch eine Leidenschaft, die zwar in der That eigennützig ist, die aber eben so sehr genährt zu werden verdient, als die geselligen Neigungen. Die Leidenschaft, die ich meyne, ist Furcht oder Schrecken. Wenn ein Unglück eine natürliche Folge von irgend einem übeln Hange des Temperaments ist, so wird jeder Zuschauer auf

merksam darauf, der sich eines ähnlichen Fehlers an sich bewußt ist, und es wird ihm bange, daß er vielleicht eben demselben Unglücke blosstehe. Diese Bewegung der Furcht und des Schreckens ist es, wenn sie in verschiednen moralischen Tragödien oft erneuert wird, die den Zuschauer gegen die Unordnungen der Leidenschaften auf die Hut stellt.

Die Ausleger des Aristoteles und andre Kunst-richter sind in großer Verlegenheit über dasjenige, was dieser Philosoph von der Tragödie sagt: „daß sie vermittelt des Mitleids und des Schreckens, alle Gattungen von Leidenschaften in uns reinige.“ Niemand aber, der einen deutlichen Begriff von dem Endzweck und den Wirkungen einer guten Tragödie hat, kann über die Meynung des Aristoteles in Zweifel seyn. Unser Mitleid wird für die vorgestellten Personen erregt; das Schrecken betrifft uns selbst. Das Mitleid wird hier für alle sympathetischen Bewegungen genommen, weil es die vornehmste unter ihnen ist. Daß unsre sympathetischen Bewegungen durch tägliche Uebung gereinigt oder gebessert werden, daran kann kein Zweifel seyn; und wie unsre andern Leidenschaften durch das Schrecken gebessert werden, ist eben gesagt worden. So viel ist gewiß, daß man der Lehre des Aristoteles keinen andern etwas bedeutenden Verstand geben kann; und daß dieses wirklich seine Meynung gewesen, wird aus seinem dreyzehnten Kapitel offenbar, wo er verschiedne Regeln vorträgt, die mit dieser Lehre, wie wir sie erklären, übereinstimmen. Diese Regeln will ich zugleich

deswegen desto lieber anführen, da sie meine Gedanken über die eigentlichen Subjekte der Tragödie so weit bestätigen, als das Ansehn eines andern bestätigen kann. Seine erste Regel ist, daß wenn es der Endzweck der Tragödie ist, Mitleid und Schrecken zu erregen, eine unschuldige Person, die in Unglück geräth, nie das Subjekt seyn darf. Dieser Satz ist eine nothwendige Folge seiner Lehre, wie wir sie erklärt haben. Ein Subjekt von dieser Art kann in der That Mitleid und Schrecken erregen, aber jenes nur schwach, und dieses zu gar keiner Absicht eines moralischen Unterrichts. Die zweyte Regel ist, daß man keinen lasterhaften Menschen vorstellen darf, der sich aus seinem Unglück heraus reißt, und zum Glück erhebt. Dieß erregt weder Schrecken noch Mitleid, und ist in keiner Absicht angenehm. Die dritte Regel ist, daß man das Unglück eines lasterhaften gar nicht vorstellen muß. Eine solche Vorstellung kann gewissermaßen, durch ein Gefühl der Gerechtigkeit, angenehm seyn, aber sie wird unser Mitleid nicht erregen, noch irgend einiges Schrecken, ausgenommen bey denen, die mit der vorgestellten Person gleiche Laster haben. Seine letzte Regel ist, daß der einzige Charakter, der zur Vorstellung geschickt ist, zwischen jenen mitten inne liegt, weder in einem hohen Grade tugendhaft, noch in einem hohen Grade lasterhaft, wo das Unglück nicht die Wirkung eines vorsätzlichen Verbrechens, sondern irgend eines unfreywilligen Fehlers ist, wie unser Autor es ausdrückt. *)

*) Wer sich an einer ernsthaften Abhandlung ergötzen kann, die viel verspricht, und nichts erklärt, den

Das einzige, was ich wider des Aristoteles Regeln einzuwenden habe, ist, daß er die Tragödie in gar zu enge Gränzen einschränkt, indem er die pathetische Tragödie ausschließt. Denn wenn, wie er behauptet, das Schrecken in der Tragödie wesentlich ist, so ist jede Vorstellung ausgeschlossen, die nicht von der moralischen Art ist, in welcher die vorgestellten Unglücksfälle durch einen übeln Hang der Seele, oder durch irgend eine Unordnung in der innerlichen Einrichtung verursacht werden; dergleichen Unglücksfälle führen allemahl moralischen Unterricht mit sich, und nur dergleichen Unglücksfälle können das Schrecken zu unsrem Vortheil erregen.

Also beziehen sich die vier angezeigten Regeln des Aristoteles blos auf Tragödien von der moralischen Art. Die von der pathetischen Art sind nicht in einen so engen Umfang eingeschlossen. Die Subjekte, die sich für das Theater schicken, sind nicht in solchem Ueberflusse, daß wir Ursache hätten, unverschuldete Unglücksfälle, die unsre Sympathie erregen, zu verwerfen, ob sie gleich keine Moral einschärfen. In Absicht auf Subjekte dieser Art kann man in der That in Zweifel seyn, ob der Ausgang nicht allezeit glücklich seyn sollte.

Q 5

verweisen wir, über dieses Subjekt, an den Vater Brumoy, auf die vorläufige Abhandlung von dem Ursprunge der Tragödie, in seinem Theater der Griechen.

Wenn eine tugendhafte Person, unter blos zufälligen Unglücksfällen, bis ans Ende leidend vorgestellt wird, so gehen wir mißvergnügt vom Schauplatz, und mit einem gewissen dunkeln Gefühl einer Ungerechtigkeit; denn selten hat ein Mensch so viel Unterwürfigkeit unter die Rathschlüsse der Vorsehung, daß er auch über die Tyranny und die Unterdrückung eines blindscheinenden Zufalles nicht murren sollte; er wird geneigt seyn zu sagen: dieß sollte nicht seyn. Ich gebe Shakespears Romeo und Juliet zu einem Beispiele, wo die traurige Katastrophe dadurch verursacht wird, daß der Mönch einen Augenblick zu spät zum Grabe kömmt. Eine solche Begebenheit denken wir uns mit Widerwillen, wir sind verdrießlich über den unglücklichen Zufall, und gehen unzufrieden aus der Vorstellung. Dieß ist eine Verfassung der Seele, der man nicht Raum geben darf, und folglich ein zureichender Grund, Begebenheiten dieser Art vom Theater auszuschließen. Anders aber, dünkt mir, wird man das Unglück einer tugendhaften Person betrachten, das aus nothwendigen Ursachen, oder aus einer Folge unvermeidlicher Umstände entspringt. Alles Ungefähr giebt immer einen flastern Prospekt, und macht, in jedem Falle, den Eindruck von einer Unordnung, einer Anarchie. Eine zusammenhängende Folge von Ursachen und Wirkungen hingegen, die durch allgemeine Gesetze der Natur bestimmt wird, erinnert uns jedesmahl unfehlbar an die Hand der Vorsehung, der wir uns ohne Widerwillen unterwerfen, da wir uns be-

mußt sind, daß dieß unsre Pflicht ist. Aus diesem Grunde sind wir nicht unzufrieden über das Leiden der Mariamne des Voltaire, ob es gleich bis zu dem Augenblick ihres Todes immer anwächst, ohne den geringsten Fehltritt von ihrer Seite; ihr Unglück entspringt aus einer äußerst natürlichen, und nicht seltenen Ursache, der Eifersucht eines barbarischen Gemahls. Das Schicksal der Desdemona im Othello rührt uns auf gleiche Weise. Nicht so leicht bequemen wir uns dem Schicksal der Cordelia im König Lear; die Ursachen ihres Unglücks sind lange nicht so offenbar, daß sie die finstre Vorstellung des Ungefährs ausschließen könnten. Kurz, ein vollkommner Charakter, der unter Unglücksfällen erliegt, schickt sich sehr wohl zum Subjekt einer pathetischen Tragödie, wenn nur kein Ungefähr Theil daran hat. Auch zu einer moralischen Tragödie ist ein vollkommner Charakter nicht ganz ungeschickt; er kann sehr wohl in einer untergeordneten Person gebraucht werden; zur Hauptperson aber muß ein unvollkommner Charakter genommen werden, aus dem man eine Moral ziehen kann. Dieß ist der Fall der Desdemona und der Mariamne, dieß ist auch der Fall der Monimia und der Belvidera in Otways beyden Tragödien, die Waise und das gerettete Venedig.

Ich habe schon bald am Anfang dieses Werkes Gelegenheit gehabt, die sonderbare Lehre zu entwickeln, daß die Fabel auf unsre Leidenschaften wirkt, indem sie ihre Begebenheiten als vor unsern Augen vorgehend vorstellt, und durch die Täu-

schung uns eine Ueberzeugung von Wirklichkeit aufdringt. *) Daher ist es in epischen und dramatischen Werken von der größten Wichtigkeit, jedes Mittel zu brauchen, das die Täuschung befördern kann; wie, zum Beyspiel, irgend eine bekannte Begebenheit aus der Geschichte zu borgen, und Umstände hinzuzudichten, welche die Absicht des Dichters befördern können. In diesem Falle erkennen wir die vornehmsten Umstände für wahr, und unser Glaube verbreitet sich leicht auf die andern. Wählt man aber ein Subjekt, das eine große Figur in der Geschichte macht, so ist noch mehr Vorsicht nöthig, als wenn alles erdichtet ist. Im lezten Fall hat die Erfindung freyen Raum; der Dichter ist durch nichts eingeschränkt, als durch die Sorgfalt, seine Charaktere und Begebenheiten zu richtigen Copien der Natur zu machen. Ist aber die Fabel auf eine Geschichte gegründet, so dürfen keine Umstände hinzugedichtet werden, die nicht natürlich mit denen zusammenhängen, deren Wahrheit uns bekannt ist; man kann der Geschichte zusehen, aber nicht ihr widersprechen. Ferner muß das gewählte Subjekt der Zeit, oder wenigstens dem Orte nach, von uns entfernt seyn; denn das Gewöhnliche in Personen und Begebenheiten, die nah mit uns verbunden sind, muß durchaus vermieden werden. Dieses muß noch mehr in einem epischen Gedichte geschehen, dessen eigenthümlichen

*) Im zweyten Kapitel ersten Theil, den siebenten Abschnitt.

Charakter Würde und Erhabenheit ausmachen; unsere neuern Sitten machen eine schlechte Figur in einem solchen Gedichte. *)

Nach Voltairen wird vermuthlich kein Dichter sich mehr einfallen lassen, ein episches Gedicht auf eine noch frische Begebenheit in der Geschichte seines eignen Vaterlandes zu bauen. Vielleicht aber sind Begebenheiten dieser Art nicht ganz ungeschickt zur Tragödie; in Griechenland sind sie angenommen worden, und Shakspear hat sie in verschiednen seiner Stücke gebraucht. Einen Vortheil haben sie über die Erdichtung, nämlich, daß sie leichter unsern Glauben erhalten, welches mehr, als ein andrer Umstand, beyträgt, unsere Sympathie zu erregen. Die Scene der Komödie wählen wir gemeinlich in unsrer Heymath; das Gewöhnliche macht hier keinen Einwurf, und wir sind besonders für das lächerliche in unsern eignen Sitten empfindlich.

*) Ich will mit dieser Beobachtung keine Geringschätzung unsrer neuern Sitten anzeigen. Die Reinigkeit, Aufrichtigkeit, und Heftigkeit in den Sitten der Alten können eine bessere Figur in einem epischen Gedichte machen, ohne der Gesellschaft nützlicher zu seyn. Diesen Umstand aber bey Seite gesetzt, ist es klar, daß das Gewöhnliche, das für uns in unsern neuern Sitten liegt, sie zu einem erhabnen Subjekt ungeschickt macht. Die Würde unsrer gegenwärtigen Sitten wird in künftigen Jahrhunderten besser erkannt werden, wenn sie alt worden sind.

Nachdem auch ein schickliches Subjekt gewählt ist, so erfordert die Vertheilung des Stoffs immer noch Kunst. Der Schluß eines Gesanges in einem epischen Gedicht, oder eines Actes in einem Schauspiele, kann nicht ganz willkürlich seyn; die Absicht dieser Eintheilung kann auch nicht etwas so Unbeträchtliches seyn, als bloß Theile von gleicher Länge zu machen. Die angenommene Pause bey dem Ende jedes Gesanges, und die wirkliche Pause bey dem Ende jedes Actes, muß allemahl mit irgend einer Pause in der Handlung zusammen treffen. Aus diesem Gesichtspunkt muß ein dramatisches oder episches Gedicht einer Periode ähnlich seyn, welche in ihre Glieder zertheilt ist, die durch regelmäßige Pausen von einander unterschieden sind, oder einem Stücke Musik, das seinen vollen Schluß am Ende hat, vor welchem unvollständigere Pausen vorhergehn, welche die Melodie befördern. Jeder Akt in einem dramatischen Gedichte muß daher mit irgend einem Zufalle schließen, der eine Pause in der Handlung macht; denn dieß ist der einzige Grund, der die Unterbrechung der Vorstellung rechtfertigen kann. Es würde abgeschmackt seyn, die Handlung in der größten Hitze still stehen zu lassen, jeder würde sich dawider empören. Selbst ein minder rascher Gang der Handlung hebt die Ungereimtheit nicht; die Handlung muß auf einige Zeit wirklich aufhören. Diese Regel läßt sich auch auf das epische Gedicht anwenden, obgleich hier die Abweichung von der Regel nicht so merklich ist, weil es in des Lesers Gewalt steht, die Ungereimtheit auf-

zuheben; er darf nur sogleich zu einem folgenden Buche fortrücken. Das Ende des ersten Buchs im verlornen Paradiese hat keinen regelmäßigen, weder vollen, noch auch nur scheinbaren Schluß; es bricht plötzlich ab, da eben Satan, der sich auf seinen Thron gesetzt, bereit ist, das zusammen berufne Heer der gefallnen Engel anzureden; und das zweyte Buch beginnt mit seiner Rede. Milton scheint hier die Aeneis kopirt zu haben, deren zwey erste Bücher ungefähr auf dieselbe Art getheilt sind. Auch am Ende des fünften Buchs des Aeneis ist keine richtige Pause, keine am Ende des siebenten und des eilften Buchs im verlornen Paradiese.

Dieser Zweig unsrer Materie soll mit der allgemeinen Regel beschloffen werden: daß, da Handlung die Hauptsache in jedem epischen und dramatischen Werke ist, die Gedanken und der Ausdruck der Handlung untergeordnet seyn müssen, um diese natürlich und den Umständen gemäß zu machen. Die Anwendung dieser Regel auf unsre neuern Schauspiele würde eine große Menge derselben in ein bloßes magres Skelett verwandeln. *)

*) Ueberhaupt giebt es auf dem französischen Theater eine Menge Reden und wenig Handlung. Einst sagte jemand, da er aus einem Stück des Dionysius des Tyrannen ging: Ich habe nichts gesehen, aber ich habe viel Wörter gehört. Eben das kann man sagen, wenn man aus den französischen Stücken kömmt. Racine und Corneille selbst sind mit allem ihrem Genie nur Sprecher,

Nachdem wir bisher das epische und das dramatische Gedicht zusammen betrachtet haben, so wollen wir nunmehr jedes besonders behandeln, und zu

und ihr Nachfolger ist der erste, der nach dem Beyspiel der Engländer es gewagt hat, zuweilen Gemälde auf die Bühne zu bringen. Gemeinlich besteht das Ganze blos aus schönen, zierlich gesetzten und hoctönenden Dialogen, wo man gleich sieht, daß die erste Sorge jeder spielenden Person immer darin besteht, vor den andern hervorzuglänzen. Fast alles wird in allgemeinen Sätzen ausgedrückt, und in so heftiger Bewegung sie immer sind, so denken sie doch mehr an die Zuschauer, als an sich selbst. Eine Sentenz kostet ihnen weniger als eine Empfindung. Wenn man die Stücke des Racine und des Moliere ausnimmt, so ist das Ich vom französischen Theater eben so sorgfältig verbannt, als aus den Schriften des Port-Royal: und die menschlichen Leidenschaften reden auf demselben mit aller Bescheidenheit der christlichen Demuth, niemahls anders als durch man. Es giebt überdieß eine gewisse gesuchte Hoheit in den Gebärden und in dem Ausdruck, welche der Leidenschaft niemahls erlaubt, ihre eigene Sprache zu reden, noch dem Schriftsteller und Schauspieler, den Charakter ihrer Personen anzunehmen und sich an den Ort der Scene zu versetzen, sondern die sie immer auf dem Theater und unter den Augen der Zuschauer angefesselt hält. Auch die lebhaftesten Situationen können den Schriftsteller nicht so weit bringen, daß er eine

zu den Umständen vortrücken, die jedem eigen sind. Wir wollen mit dem epischen Gedichte anfangen. In einem theatralischen Werke, wo beydes, das Ohr und das Auge, beschäftigt werden, würde es eine grobe Ungereimtheit seyn, höhere Wesen in sichtbarer Gestalt auf die Bühne zu bringen. Diese Ungereimtheit aber fällt bey dem epischen Gedicht weg, und Boileau *) nebst vielen andern Kunst-richtern, erklären sich nachdrücklich für diese Art des Wunderbaren in einem epischen Gedichte. Doch, wir wollen nicht auf Autoritäten achten, die das Urtheil leicht blenden, sondern lieber sehen, wie viel Licht uns die Vernunft geben kann. Ich beobachtete vorläufig, daß die Kunstrichter diese Materie nur verwirrt haben. Das poetische Vorrecht, unbe-seelte Gegenstände zu beseelen, um eine Beschreibung lebhafter zu machen, ist sehr von dem unterschieden, was man die Maschinen des Gedichts nennt, wo Gottheiten, Engel, Teufel, oder andre

eine schöne Anwendung der Redensarten, oder den Akteur, daß er eine artige Stellung der spielenden Personen vergäße: und wenn die Verzweiflung dem letztern den Dolch ins Herz stößt, so ist es ihm nicht genug, wie Polyxene mit Anstand zu fallen; er fällt gar nicht: der Anstand hält ihn auch nach seinem Tode noch aufrecht, und der welcher erst gestorben ist, geht den Augenblick darauf auf seinen Füßen davon.“

Roussau.

*) Im dritten Theil seiner Art poetique.

übernatürliche Mächte als wirkliche Personen aufgeführt werden, die an der Handlung Theil nehmen, und die Entwicklung befördern; und gleichwohl haben die Kunstrichter diese beyden Dinge beständig mit einander verwechselt. Das erste hat seinen Grund in der menschlichen Natur; *) aber hat ihn auch das letztere? Nichts weniger als das; nichts kann unnatürlicher seyn. Die Wirkungen davon sind überdem kläglich. Zuerst giebt es dem Ganzen ein erdichtetes Ansehn, und verhindert den Eindruck von Wirklichkeit, der nothwendig ist, wenn unsre Neigungen interessirt, und unsre Leidenschaften erregt werden sollen. **) Dieß allein ist schon zureichend, die Maschinen abgeschmackt zu machen, so viel Vergnügen sie auch Lesern von einem phantastischen Geschmack, oder von einer unordentlichen Einbildungskraft geben mögen. Ausserdem aber, wenn es auch möglich wäre, den Schein des Erdichteten zu verbergen, und uns bis zu einer Vorstellung von Wirklichkeit zu blenden, welches ich fast für unmöglich halte; so bleibt doch noch der unwiderlegbare Einwurf übrig: daß der Endzweck des epischen Gedichtes niemahls in einiger Vollkommenheit erreicht werden kann, wo Maschinen gebraucht werden. Dieses dienet zum deutlichen Beweise, daß tugendhafte Bewegungen nicht anders wirksam erregt werden können, als durch die Handlungen derjenigen, die

*) Siehe das zehnte Kap. den ersten Abschnitt.

**) Siehe des zweyten Kapitels ersten Theil, den siebenten Abschnitt.

gleiche Neigungen und Leidenschaften mit uns haben, das ist, durch menschliche Handlungen; und was den moralischen Unterricht betrifft, so ist es offenbar, daß wir diesen Unterricht nie aus Handlungen von Wesen ziehen können, die nicht gleiche Gründe der Handlung mit uns haben.

Die äsopische Fabel ist kein Einwurf dawider; Aesops Thiere sind nichts, als verkleidete Menschen, handeln und empfinden in jeder Absicht, wie Menschen, und hierauf gründet sich die Moral, die wir aus ihren Handlungen ziehen. Es ist wahr, Homer bringt Götter in seine Fabel; aber die Religion seines Vaterlandes rechtfertigte diese Freyheit, da es ein Glaubensartikel bey den Griechen war, daß die Götter sich oft sichtbar und körperlich in die Geschäfte der Menschen mengen. Gleichwohl muß man bemerken, daß Homers Götter seinen Gedichten keine Ehre machen. Erdichtungen, welche die Gränzen der Natur überschreiten, thun selten eine gute Wirkung; sie können die Einbildungskraft einen Augenblick entflammen, aber sie werden keinem Leser von richtigen Geschmacke gefallen. Ich darf noch hinzufügen, daß so nützlich auch dergleichen Erdichtungen einem mittelmäßigen Genie seyn mögen, ein großer Dichter dennoch weit schönere Materialien in dem reichen Vorrathe der Natur finden wird, sein Subjekt zu erheben und interessant zu machen.

Man sollte glauben, daß Boileau, wenn er sich für die heydnischen Gottheiten, wie wir oben gesagt haben, erklärt, sie blos zum Schmuck des

Ausdrucks bestimme; unglücklicher Weise aber verbannt er Engel und Teufel, die doch ohne Zweifel in der poetischen Sprache eben so gut eine Stelle einnehmen können, als die heydnischen Gottheiten. Wenn demnach Boileau den letzten das Wort geredet und die erstern verworfen, so hat er ganz gewiß nichts anders meynen können, wenn er wirklich eine bestimmte Meynung gehabt hat, als daß man diese Gottheiten zu handelnden Personen machen könne. Und wirklich hat er sich selbst dieser handgreiflichen Ungereimtheit schuldig gemacht, und zwar in einem Gedichte, wo sie nicht so verzeihlich ist, als in der Epopöe. In seiner Ode auf die Eroberung von Namur fragt er mit einer ernsthaften Miene: ob Apoll oder Neptun die Mauern dieser Stadt erbaut habe? und wenn er den Uebergang der Franzosen über den Rhein, im Jahr 1672, besingt, so beschreibt er den Gott dieses Flusses, wie er mit allen Kräften wider den französischen Monarchen kämpfet. Dieß ist eine seltsame Vermischung des Wirklichen und Erdichteten. Die französischen Dichter fallen überhaupt gern in diesen Irrthum; wunderbar, daß sie nicht merken, wie lächerlich er ist!

Daß dieß ein Hauptfehler des Befreyten Jerusalems ist, müssen die größten Bewunderer des Tasso erkennen. Eine Sitaation kann nie verwickelt werden, der Leser kann niemahls in Unruhe wegen der Entwicklung seyn, so lange ein Engel, ein Teufel, oder ein Zauberer mit seiner Hülfe bey der Hand ist. Voltaire bemerckt, in seinem Ver-

suche über die epische Dichtkunst, bey Gelegenheit der Pharsalia sehr richtig, „daß die Nähe der Zeiten, die allgemein bekannte Geschichte, der Charakter eines aufgeklärten und politischen Jahrhunderts, mit der Gründlichkeit des Subjekts vereinigt, dem Lucan alle Freyheit zu poetischen Erndichtungen entzogen habe.“ Ist es nicht erstaunend, daß ein Kunstrichter, der so richtig von andern urtheilt, so blind in Ansehung seiner selbst seyn kann? Voltaire, noch nicht zufrieden, daß er seine Sprache mit Bildern von unsichtbaren und höhern Wesen bereichert, setzt sie gar in Handlung; im sechsten Gesang der Henriade erscheint der heilige Ludwig in Person, und erschreckt die Soldaten; im siebenten Gesang sendet dieser Heilige den Gott des Schlafes zu dem Helden; und im zehnten kommen die Geister der Zwietracht, des Aberglaubens, des Krieges u. s. w., schützen den Numale in einem Zweykampfe mit dem Turenne, und werden von einem Engel verjagt, der das Schwert Gottes schwingt. Die Vermischung solcher erdichteten Personen mit Menschen, zu derselben Handlung, macht in jeder Absicht eine üble Figur, und in einer so neuen Geschichte, wie Heinrichs IV. Geschichte, wird sie unerträglich. Dieß allein ist zureichend, der Henriade kein langes Leben zu lassen, *) hätte

R 3

*) Mit Erlaubniß unsers Autors, bey andern Nationen vielleicht, aber gewiß nie bey den Franzosen. Die Fabel der Henriade mag auch noch so unglücklich zusammengesetzt, noch so trocken seyn,

sie auch jede andre Schönheit. Ich habe dieses Subjekt ernsthaft behandeln wollen, wiewohl man, wie ich glaube, finden wird, daß hier das lächerliche besser überführt, und dieses hat Addison schon mit vieler Feinheit gebraucht. Wir wollen ihn hören.

Da aller Wahrscheinlichkeit nach die Zeit eines allgemeinen Friedens sich nähert, und wir Nachricht erhalten haben, daß verschiedne witzige Personen sich vorsezen, ihre Talente bey einer so glücklichen Gelegenheit zu zeigen, wir aber Willens sind, so viel in unsrer Macht ist, den Strom von Unsinn zurück zu halten, den wir nicht ohne Grund besorgen; so ermahnen wir hierdurch inständig Jeden, der bey dieser Gelegenheit schreiben wird, sich zu erinnern, daß er ein Christ ist, und nicht seinen Katechismus seiner Poesie aufzuopfern. Demnach erwarten wir von Jedem fürs erste, daß er sein Gedicht für sich machen wird, ohne sich im Geringssten auf den Apollo zu verlassen, oder eine der neun Musen namentlich anzurufen. Gleichermassen verbieten wir ausdrücklich, den Mexkur mit Nachrichten oder Depeschen abzuschicken, die den Frieden betreffen können; und werden keinesweges gestatten, daß die Minerva sich erkühne, die Gestalt irgend eines der gevollmächtigten Minister anzunehmen, die bey diesem großen Werke zu thun haben. Wir erklären ferner, daß wir

so geben lebhafte und rührende Beschreibungen von Umständen, die ein Volk sehr interessiren, die Schönheiten, die Harmonie, das Feuer der Versifikation, in der Sprache dieses Volkes, ihm zu viel Vergnügen, als daß es diesem Vergnügen freywillig entsagen sollte. Meinhard.

nie eingesehn werden, daß die Parzen einigen Antheil an dem Tode der verschiednen Tausende gehabt haben, welche in dem letzten Kriege ungetommen sind; da wir der Meinung sind, daß alle diese Todesfälle sich aus dem christlichen System von Pulver und Kugeln sehr wohl erklären lassen. Wir verbieten daher den Parzen ausdrücklich, den Lebensfaden eines Menschen, unter welchem Vorwand es auch seyn kann, entzwey zu schneiden, den Fall ausgenommen, wenn sie es des Reims wegen thun müssen. Da wir auch guten Grund haben, zu besorgen, daß Neptun in verschiednen Gedichten, die nach unsrer Vermuthung ist auf dem Ambos liegen, sehr viel Arbeit bekommen wird, so verbieten wir ihm gleichfalls, sich zu zeigen, ausgenommen in Metaphern, in Gleichnissen, oder einer sehr kurzen Allegorie; doch unter der Bedingung, daß ihm auch hier nicht erlaubt seyn soll, aufzutreten, wenn er es nicht mit großer Behutsamkeit und Vorsicht thut. So wollen wir auch, daß sich diesem Befehle seine ganze Verwandtschaft der heidnischen Götter unterwerfe; da wir entschlossen sind, jedes Gedicht zum Feuer zu verdammen, in welchem Jupiter donnert, oder sich irgend ein Ansehn geben will, das ihm nicht zukommt. Kurz, wir erwarten, daß kein heidnischer Mittelsmann erscheine, noch irgend etwas erzählt werde, das ein Mensch nicht mit gutem Gewissen nacherzählen kann. Alles dieses wohl verstanden, daß es verschiedne von den Dichterinnen dieses Landes nicht betrifft, noch ausgelegt werden dürfe, als wenn es sie beträfe, da wir sie im ungestörten Besiz ihrer Götter und Göttinnen zu lassen gedenken, und dieß auf gleiche Art und Weise, als wenn diese Schrift nie kund gemacht worden wäre.

523. Stück des Zuschauers.

Das Wunderbare wird in der That durch die Maschinen so sehr befördert, daß es sehr begreiflich ist, wenn der große Haufe der Dichter, und vielleicht auch der Leser, es willig annimmt. Und nimmt man es einmahl an, so gestattet man ihm gemeiniglich alle Ausschweifungen. Homer stellt uns seine Götter mit eben so wenig Ceremonie vor, als seine Helden; und Virgil maßigt sich noch weniger. Ein Steuermann, der durch langes Nachwachen erschöpft ist, kann nicht natürlicher Weise sich dem Schlaf überlassen und in die See fallen; Aeneas und Dido, von Liebe für einander entbrannt, können nicht mit einander zu Bette gehn, ohne daß ein höheres Wesen den Zufall unmittelbar verursacht. Das Lächerliche solcher Fictionsen muß auch durch den dicksten Schleier des Ernstes und der Feyerlichkeit durchscheinen.

Engel und Teufel dienen so gut, als die heidnischen Gottheiten, zu Materialien für die figurliche Sprache, und besser noch vielleicht unter Christen, weil wir an sie, aber nicht an die heidnischen Gottheiten, glauben. Nichts desto weniger empfindet jeder, so gut als Boileau, daß die unsichtbaren Wesen unsrer Religion, als handelnde Personen, eine weit üblere Figur in unsern Gedichten machen, als die unsichtbaren Wesen der Heiden in den Gedichten der Alten. Der Grund davon scheint mir folgender zu seyn. Die heidnischen Gottheiten waren, in der Vorstellung ihrer Anbeter, nur eine Stufe über die Menschen erhaben, sie wurden von denselben Leidenschaften bewegt, durch die-

selben Bewegungsgründe getrieben, und waren folglich nicht ganz ungeschickt, mit den Menschen zugleich an einer wichtigen Handlung zu arbeiten. In unsrer Religion hingegen sind die höhern Wesen in eine so große Entfernung von uns gestellt, sie sind von einer so verschiednen Natur, daß sie mit keiner Schicklichkeit auf demselben Schauplatze mit uns erscheinen können; der Mensch ist so weit unter ihnen, daß er alle seine Würde verliert, wenn er ihnen entgegen gestellt wird. *)

Es scheint nicht zweifelhaft zu seyn, daß ein historisches Gedicht die Verschönerung der Allegorie sowohl, als der Metapher, des Gleichnisses, oder einer andern Figur annimmt. Moralische Wahrheiten besonders werden durch die Allegorie in ein schönes Licht gesetzt. Die Einbildungskraft wird angenehm überrascht, wenn sie abstrakte Wörter, durch eine Art Zauberey, in handelnde Wesen verwandelt sieht; und es ergötzt nicht wenig, die Spur eines allgemeinen Satzes durch eine erdichtete Begebenheit zu verfolgen. Nur müssen allegorische Wesen nicht aus ihrer Sphäre treten, und sich in die Haupthandlung mengen, noch mit den wirklichen Personen zur Beförderung oder Verhinderung der

R 5

*) Dieser Einwurf ist in der Messade glücklich gehoben. Die Verschiedenheiten der Engel und der Menschen sind so fein nuancirt, daß sie fast in einander fließen, und sehr wohl neben einander stehn, ohne das Auge zu beleidigen. Meinhard.

Katastrophe zusammen wirken. Dieses würde noch weit schlimmere Wirkung thun, als unsichtbare Wesen; und ich kann den Grund davon angeben. Der Eindruck eines wirklichen Daseyns, welcher dem epischen Gedichte wesentlich ist, kann nicht mit dem figürlichen Daseyn bestehn, welches der Allegorie wesentlich ist; *) und daher kann keine Methode kräftiger seyn, den Eindruck von Wirklichkeit zu vernichten, als allegorische Wesen aufzuführen, die mit den Personen zusammen handeln, welche wir uns als wirklich existirend vorstellen.

Die verliebte Episode in der Henriade **) wird durch die mißhellige Mischung der Allegorie mit dem Wirklichen unerträglich; sie ist eine Copie der Episode der Liebe des Rinaldo und der Armida im Befreyten Jerusalem, die kein Verdienst hat, das sie werth machte, copirt zu werden. ***) Ein allegorischer Gegenstand, wie die Janna in der Aeneis, und der Tempel der Liebe in der Henriade, können in einer Beschreibung Platz finden; aber die Zwietracht als eine wirkliche Person aufzuführen, welche die Liebe als eine wirkliche Person um Beystand anfleht, den Muth des Helden zu schwächen,

*) Man sehe das zwanzigste Kapitel, im sechsten Abschnitt.

**) Neunter Gesang.

***) Wie hat unser Autor die großen Schönheiten der Empfindung in diesen beyden Episoden so wenig gefühlt, daß sie ihm die Fehler nicht verdunkelt haben? M.

das setzt diese figurlichen Wesen aus ihrer Sphäre, und gebiert ein seltsames Gemische von Wahrheit und Erdichtung. Die Allegorie von Sünde und Tod im Verlorenen Paradiese gefällt, wie ich glaube, nicht durchgehends, ob sie gleich nicht völlig von derselben Art mit denen ist, die wir eben verworfen haben. In einem Werke, das auch die Geschichte höherer Wesen in seine Sphäre nimmt, ist mehr Raum für die Einbildungskraft, als in einem Werke, das auf Handlungen der Menschen eingeschränkt ist.

Was ist der richtige Begriff von einer Episode? Oder wie unterscheidet man sie von dem, was wirklich ein Theil der Haupthandlung ist? Jeder Vorfall, welcher die Entwicklung befördert oder zurück hält, muß ein Theil der Haupthandlung seyn. Dieß führt auf die Natur der Episode, die man erklären kann, als eine mit der Haupthandlung verbundene Begebenheit, welche nichts beiträgt, diese Handlung entweder zu befördern oder zurückzuhalten. Die Reise des Aeneas in die Hölle und die Elifäischen Felder befördert die Entwicklung nicht, und hält sie nicht zurück; sie ist folglich eine Episode. Die Geschichte des Nisus und des Euryalus wirkt eine Veränderung in den Umständen der streitenden Völker, und ist folglich ein Theil der Haupthandlung. Von gleicher Natur ist Hektors Unterredung mit der Andromache im sechsten Buche der Ilias; denn dadurch, daß Hektor das Feld verläßt, seine Gemahlinn zu besuchen, bekommen die Griechen Gelegenheit, sich zu erholen, und so

gar die Trojaner anzugreifen. Da es also mit der Episode eine solche Beschaffenheit hat, so muß die unvermeidliche Wirkung davon diese seyn, daß sie die Einheit der Handlung zerstört. Daher muß man ihr niemahls Raum geben, außer wenn man nach der Ermüdung einer langen Erzählung den Leser erfrischen will. Dieser Endzweck der Episode verlangt folgende Bedingungen: sie muß mit der Haupthandlung genau verbunden werden; sie muß lebhaft und interessant seyn; sie muß kurz seyn; und man muß sie an einen Ort stellen, wo die Haupthandlung einen Stillstand macht. *)

In folgender schönen Episode, welche das zweyte Buch Fingals beschließt, sind alle diese Bedingungen erfüllt:

Comal war ein Sohn Albions, des Königs von hundert Bergen. Seine Hirsche tranken aus tausend Flüssen, und tausend Felsen widershallten der Stimme seiner Hunde. Sein Gesicht war die Anmuth der Jugend; aber sein Arm war der Tod der Helden. Er hatte nicht mehr als Eine Geliebte, und schön war sie! die Tochter des mächtigen Conloch. Sie erschien wie ein Sonnenstrahl unter den Frauen, und ihr Haar war

*) Homers Beschreibung vom Schilde des Achilles ist sehr schicklich zu einer Zeit angebracht, da die Handlung still steht, und der Leser die Unterbrechung vertragen kann. Aber der Autor des Telemach beschreibt den Schild dieses jungen Helden mitten in der Schlacht; eine sehr unschickliche Zeit zu einer Unterbrechung.

wie der Flügel des Raben. Ihre Seele hing an Comal; sie folgte ihm auf die Jagd. Oft begegneten sich ihre Augen voll Liebe, und glücklich waren ihre geheimen Worte. Aber Gormal liebte die Schöne, der Fürst vom finstern Arden. Er bewachte ihre einsamen Schritte auf der Haide, der Feind des unglücklichen Comal.

Eines Tages, da sie von der Jagd ermüdet waren, da der Nebel sie ihren Freunden verborgen hatte, traten Comal und die Tochter Conlochs in Ronans Höhle. Es war der Ort, den Comal oft zu besuchen pflegte. Die Wände der Höhle waren mit seinen Waffen behangen; hundert lederne Schilder hingen hier, und hundert Helme von klingendem Stahl. Erwarte mich hier, sprach er, meine geliebte Galvina, du Licht der Ronanshöhle; ein Hirsch erscheint auf dem Gipfel des Mora; ich geh ihm nach, aber ich will bald zurückkommen. Ich fürchte, sprach sie, den finstern Gormal, meinen Feind; ich will dich hier erwarten; aber komme bald zurück, mein Geliebter.

Er ging nach dem Hirsch auf dem Mora. Die Tochter des Conloch, begierig seine Liebe zu prüfen, warf seine Rüstung um ihre weiße Brust, und trat aus Ronans Höhle. Er sah sie, und glaubte seinen Feind zu sehn; sein Herz schlug stark, und seine Farbe verwandelte sich. Er spannte den Bogen, der Pfeil flog, und Galvina lag in ihrem Blute. Er lief mit eilenden Schritten, und rufte: Conlochs Tochter; wo bist du, meine Geliebte? Aber keine Stimme kam aus der einsamen Höhle. Endlich sah er, wie ihr sterbendes Herz gegen den tödtlichen Pfeil schlug. O Conlochs Tochter, bist du es? Er sank auf ihre Brust.

Die Jäger fanden das unglückliche Paar. Manchen stillen und einsamen Gang ging er um die Wohnung seiner Geliebten. Die Flotte des Oceans kam. Er stritt, und die Fremden fielen. Er suchte den Tod überall im Schlachtfeld; aber wer konnte den mächtigen Somal tödten? Endlich warf er sein Schild weg, und ein Pfeil fand seine männliche Brust. Er schlüft neben seiner Galvina; ihre grünen Grabmäler sieht der Seemann von fern, wenn er auf den Wellen des Norden fährt.

Wir kommen nunmehr auf dasjenige, was dem dramatischen Gedichte eigen ist. Das erste, wobey wir uns aufhalten wollen, ist die doppelte Fabel, da unsre letzte Beobachtung uns natürlich darauf führt. Eine von beyden Fabeln muß nothwendig von der Art der Episode im epischen Gedicht seyn; denn der Zuschauer würde mehr verwirrt als interessirt werden, wenn er zu gleicher Zeit zwey Hauptfabeln, die gleich interessant wären, verfolgen müßte. Und gesetzt, es ist auch nur eine untergeordnete Fabel, von der Art einer Episode, so thut sie doch selten gute Wirkung in dem Trauerspiele, dessen vornehmste Eigenschaft Simplicität ist. Denn ein interessirender Gegenstand, der sich unsrer Neigungen bemeistert, beschäftigt auch unsre ganze Aufmerksamkeit und erlaubt uns nicht, an irgend etwas anders Theil zu nehmen. *) Mannichfal-

*) Racine fühlt, in der Vorrede zu seiner Berenice, daß die Simplicität eine große Schönheit im Trauerspiel ist, verfehlt aber die Ursache. »Nichts

tigkeit ist eher im Lustspiel zu dulden, das bloß er-
göhen will, ohne die ganze Seele zu beschäftigen.
Aber auch hier ist noch viel Kunst nöthig, eine dop-

»(sagt er,) gefällt in der Tragödie, was nicht
»wahrscheinlich ist; wie ist aber wahrscheinlich,
»daß in dem Umfange eines Tages sich Begeben-
»heiten zusammen häufen sollten, die gemeinlich
»ganze Monate brauchen?« Hier verwechselt er
die Nichtigkeit der Nachahmung mit der Wahr-
scheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit künftiger
Begebenheiten. Ich will mich deutlicher erklären.
Die Wahrscheinlichkeit, die man in der Tragödie
fordert, besteht darin, daß die Handlungen den
Sitten, und die Sitten der Natur entsprechen.
Wo diese Aehnlichkeit vollkommen ist, da ist die
Nachahmung richtig, weil sie eine wahre Copie der
Natur ist. Hingegen läugne ich, daß die Wahr-
scheinlichkeit der Zukunft bey Begebenheiten eine
Regel in der Tragödie ist. Es ist wahr, eine
Menge außerordentlicher Begebenheiten entsteht
selten in einem einzigen Tage; allein was selten
geschieht, kann doch überhaupt geschehen, und
wenn sich dergleichen Begebenheiten wirklich ereig-
nen, so scheinen sie uns nicht weniger natürlich,
als die gewöhnlichsten Zufälle. Die Wahrschein-
lichkeit, in diesem Verstande, zu einer wesentli-
chen Regel des Trauerspiels machen, würde diese
Dichtungsart völlig vernichten; denn es würde
alle die außerordentlichen Begebenheiten ausschlies-
sen, die das Leben der Tragödie sind. Wenn man
auf Gerathewohl den ersten Menschen nimmt, der
uns vorkommt, so ist es sehr unwahrscheinlich,

pelte Fabel angenehm zu machen; die Nebenfabel muß in ihrem Tone nicht sehr von dem Tone der Hauptfabel abweichen; denn ob man gleich verschiedene Leidenschaften zugleich vorstellen kann, so sind dennoch ungleichartige Leidenschaften in ihrer Vereinigung unangenehm, welches ein wichtiger Einwurf wider die Tragikomödie ist. Dadurch ist der beleidigte Ehemann tadelhaft; alle die Scenen, welche die Familie der Querköpfe vorstellen, sind ein Possenspiel, und stimmen daher sehr übel zu dem Ernst des Hauptsubjekts, der Uneinigkeit zwischen Lord Townley und seiner Gemahlinn. Dieser Vorwurf trifft die doppelte Fabel im sorglosen Ehemann nicht; die verschiedenen Subjekte vereinigen sich hier ungezwungen, und haben nur die Mannichfaltigkeit von harmonisch gemischten Licht und Schatten. Doch dieß ist noch nicht genug. Die Nebenfabel muß so mit der Hauptfabel verbunden werden, daß in beyden dieselben Personen handeln; die Pausen oder die Zwischenräume der Haupthandlung müssen mit der Nebenhandlung gefüllt werden

oder sehr wenig zu vermuthen, daß er geneigt seyn sollte, sein Leben und sein Glück für sein Vaterland oder für eine Geliebte aufzuopfern. Eignet gleichwohl sich eine solche Begebenheit, gesetzt nur, daß sie mit dem Charakter übereinstimmt, so erkennen wir sie für wahrscheinlich, so fern sie natürlich ist, so wenig Wahrscheinlichkeit auch a priori seyn mag, daß eine solche Begebenheit sich ereignen sollte.

den, und beyde müssen sich zusammen entwickeln. Dieß ist der Fall in den lustigen Frauen zu Windsor.

Gewaltfame Handlungen müssen vom Theater ausgeschlossen bleiben. So lange das Gespräch fortrückt, vereinigen sich tausend Umstände, uns zu einer Vorstellung von Wirklichkeit zu verblenden, ächte Gesinnungen, pathetischer Ausdruck, überredende Gebehrden; der Zuschauer, der einmahl interessirt ist, läßt sich gern täuschen, vergißt sich selbst, und genießt ohne Bedenken das Schauspiel als eine wirkliche Begebenheit. Aus diesem von sich selbst abwesenden Zustande wird er durch eine gewaltfame Handlung gerissen. Er erwacht, wie aus einem ergötzenden Traume, faßt sich, und findet, daß alles Erdichtung war. Horaz giebt eben diese Regel, und gründet sie auf die Ursache, die wir angegeben haben:

Laßt nicht Medeen

In Gegenwart des Chores ihre Kinder
Erwürgen, oder den verruchten Atrous
Vor Aller Augen Menschenfleisch zur Speise
Bereiten, Prognen sich in einen Vogel,
In eine Schlange Cadmus sich verwandeln.
Was so gezeigt wird, das erregt nicht Täuschung,
Nur Widerwillen —

Die französischen Kunstrichter stimmen mit dem Horaz darin überein, daß sie kein Blutvergießen auf dem Theater zulassen: aber ohne die wesentlichsten Einwürfe dagegen anzuführen, bringen

III. Theil.

S

sie blos darauf, daß es ein barbarisches und für gesittete Zuhörer anstößiges Schauspiel sey. Die Griechen wußten von dieser Weichlichkeit nicht; ein Beweis ist der Mord der Klytemnestra, der hinter dem Theater vorgeht, wie Sophokles ihn vorstellt; man hört ihre Stimme, wie sie um Erbarmen fleht, bittere Vorwürfe, welche ihr Sohn, der ihr Mörder ist, ihr macht, ein lautes Geschrey, da sie den tödtlichen Stoß bekömmt, und dann eine tiefe Stille. Ich berufe mich auf jede Person von Empfindung, ob diese Scene nicht weit schrecklicher ist, als wenn der Mord im Angesichte der Zuschauer, in einem plötzlichen Anfalle der Leidenschaft wäre begangen worden. Wenn Cornelle, da er den Streit zwischen Horatius und seiner Schwester vorstellt, der mit einem Mord hinter dem Theater endigt, keine andre Absicht hatte, als eine schreckliche Scene von den Zuschauern zu entfernen, so war er ohne Zweifel in einem Hauptirrhum; denn ein Mord bey kaltem Blute, wie es dieser gewissermaßen war, ist schrecklicher, wenn auch der tödtliche Streich nicht gesehen wird, als ein Mord, der in einer gewaltsamen und unbedachten Leidenschaft auf dem Theater begangen, und eben sobald bereut, als begangen wird. Ich stimme dem Addison *) von ganzem Herzen bey, daß von diesem Vorfalle gar nichts hätte vorgestellt, sondern die ganze Begebenheit in einer Erzählung, und mit allen möglichen Umständen, hätte sollen vorgebracht werden, wel-

*) Im 44sten Stück des Zuschauers.

che die Sache zum Vortheil des Helden hätte lindern können. Dieß wäre der einzige Weg, die Schwierigkeiten zu vermeiden, welche sonst diese Begebenheit für das Theater unbrauchbar machen, nämlich ein vorbedachter Mord von einer Seite, und von der andern eine gewaltsame Handlung auf dem Theater, die den Zuschauer aus seiner Vorstellung von Wirklichkeit reißen muß.

Ich will noch einige Worte über das Gespräch hinzufügen, welches so geleitet werden muß, daß es zu einer wahren Vorstellung der Natur wird. Ich rede hier nicht von Gesinnungen, noch vom Ausdruck, denn diese gehören unter andre Betrachtungen; ich rede blos von dem, was eigentlich die Kunst zu dialogiren betrifft, nach welcher jede einzelne Rede, sie mag kurz oder lang seyn, aus demjenigen entspringen muß, was die vorher redende Person gesagt hat, und Materie zu demjenigen geben muß, was nachher gesagt werden wird, bis an das Ende der Scene. Aus diesem Gesichtspunkte sind alle die Reden, von der ersten bis zur letzten, so viel verschiedne Glieder, die alle sich in eine regelmäßige Kette vereinigen. Kein Autor, weder unter den Alten noch unter den Neuern, ist dieser Kunst so mächtig, als Shakspear. Dryden kann ihm, in diesem Umstande, gerade entgegengesetzt werden; er führt oft drey bis vier Personen auf, welche über dieselbe Materie sprechen, indem jeder besonders seine Gedanken darüber vorträgt, ohne nur

daran zu denken, was die andern gesagt haben. Zu einem Beyspiel mag die erste Scene des Murengzeb dienen; bisweilen läßt er einige Personen zusammen kommen, eine Begebenheit zu erzählen, nicht einem Fremden, dem sie unbekannt ist, sondern sich selbst einander, blos um etwas zu reden zu haben. Von dieser trefflichen Art Dialog haben wir eine Probe in dem ersten Auftritt des ersten Theils der Erobrung von Granada. Im zweyten Theile dieser Tragödie, im zweyten Auftritt, machen der König, Abenamar, und Zulema, ihre Beobachtungen, wie in so viel verschiednen Monologen, über den unstätten Charakter des Pöbels. Man erinnert sich dabey an die Schäfergedichte, in welchen zwey Schäfer, den Preis zu gewinnen, wechselseitig ein Kuplett zum Ruhm ihrer Schönen hersagen.

Dieses Redenspiel hat, außer seinem unnatürlichen Ansehn, noch eine schlimme Wirkung; es hält den Lauf der Handlung zurück, weil es zu Nichts führt. In Congreus Komödien wird die Handlung oft unterbrochen, um einem Spiele der Witzes Platz zu machen. Doch hiervon mehr im nächstfolgenden Kapitel.

Kein Fehler ist unter Schriftstellern gewöhnlicher, als eine Rede noch fortzusetzen, wenn die Ungeduld der Person, an die sie gerichtet ist, diese treiben müßte, dem Redenden ins Wort zu fallen. Man stelle sich vor, wie der unge-

duldige Schauspieler sich indeß geberden muß. Seine Ungeduld durch heftige Action auszudrücken, ohne dem Redenden ins Wort zu fallen, würde unnatürlich seyn; aber auch seine Ungeduld zu verhehlen, und kaltsinnig zu scheinen, wenn er entflammt seyn sollte, ist nicht weniger unnatürlich.

Der Reim, der im Gespräch nothwendig unnatürlich und widerlich wird, ist zum Glücke vom englischen Theater verbannt; man muß sich nur wundern, wie er auf demselben Platz gefunden, besonders nachdem die Engländer schon an die männliche Freyheit im Dialog Shakspears gewöhnt waren. Durch die Verbannung des Reims haben sie so viel gewonnen, daß sie nachher nicht einmahl daran gedacht haben, ihre Vortheile noch weiter zu treiben. Und gleichwohl muß der reimfreye Vers, so angemessen er auch erhabnen Charaktern und feurigen Leidenschaften seyn mag, in dem Munde geringer und untergeordneter Personen unschicklich scheinen. Warum soll es denn eine Regel seyn, daß jede Scene in der Tragödie in reimfreyen Versen seyn muß? Shakspear ist mit einem sehr richtigen Geschmack einer andern Regel gefolgt, nämlich, die Prose mit dem Verse zu vermischen, und den letztern nur da zu brauchen, wo die Wichtigkeit und Würde des Subjekts ihn erfodern. Gemeine Gedanken und Begebenheiten müssen in einer gemeinen Sprache ausgedrückt werden; und wenn es uns nicht lächerlich vorkömmt, wenn ein Bedienter seinen Auftrag in

278 Von epischen u. dramat. Werken.

Bersen ausgerichtet, so ist es blos eine Wirkung der Gewohnheit, die einen Schleyer über das lächerliche zieht. Kurz, die Mannichfaltigkeit der Charaktere und Situationen, welche das Leben eines Schauspiels ist, erfordert nicht nur eine verhältnißmäßige Mannichfaltigkeit in den Gesinnungen, sondern auch eine gleiche Mannichfaltigkeit in der Sprache des Dialogs.