



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Grundsätze der Kritik

Kames, Henry Home <Lord>

Leipzig, 1791

VD18 80108954

Drey und zwanzigstes Kapitel. Von den drey Einheiten.

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

Drey und zwanzigstes Kapitel.

Von den drey Einheiten.

Das erste Kapitel dieses Werkes entwickelt das Vergnügen, welches wir an einer Reihe verbundener Vorfälle finden. In allgemeinen Weltgeschichten, in der Geschichte eines Landes, eines Volkes, ist dieses Vergnügen nur schwach; weil die Verbindungen schwach und dunkel sind. Wir finden mehr Vergnügen in Lebensbeschreibungen, wo die Vorfälle durch ihre Beziehung auf eine einzige Person, die hervorsticht und unsre Aufmerksamkeit reizt, unter einander verbunden sind. Allein das größte Vergnügen dieser Art giebt uns die Geschichte einer einzelnen Begebenheit, wenn anders die Begebenheit selbst interessant ist; aus der Ursache, weil die Umstände und Vorfälle durch das stärkste aller Verhältnisse, das Verhältniß zwischen Wirkung und Ursache, mit einander verbunden sind. Eine Menge Vorfälle, deren immer einer den andern hervorbringt, machen eine sehr angenehme Reihe, und wir ergößen uns inniglich in unserm Fortgange vom Anfang bis zum Ende.

Doch, dieser Gegenstand erfordert eine genauere Untersuchung. Wenn wir die Kette der Ursachen und Wirkungen in der Körperwelt, ohne Rücksicht auf Vorsatz, Absicht, Zweck, betrachten, so finden wir eine Menge Vorfälle in einer Folge,

ohne Anfang, Mittel, oder Ende; jedes Ding, das erscheint, ist in verschiedener Absicht beydes, Wirkung und Ursache; indem es die Wirkung irgend eines Dinges ist, das vor ihm hergeht, und die Ursache eines andern, oder vieler andern Dinge wird, die nach ihm folgen. Ein Vorfall kann uns mehr, ein anderer weniger bewegen; alle zusammen aber, sowohl die großen als die kleinen, sind so viele Glieder in der allgemeinen Kette. Die Seele, welche diese Vorfälle betrachtet, kann sich nicht auf irgend einen derselben heften, oder dabey still stehn, sondern wird unaufhörlich in der Reihe mit fortgeführt.

Betrachten wir aber die intellektuelle Welt mit der Körperwelt zusammen, so verändert sich die Scene. Der Mensch handelt mit Ueberlegung, mit Wahl, mit Willen; er handelt in Absicht auf irgend einen Endzweck, Ehre, zum Beyspiel, oder Reichthum, oder Eroberung, das Glück andrer oder seines Vaterlandes zu befördern; er wählt Mittel, und macht sich Plane, den vorgesezten Endzweck zu erhalten. Hier erkennt man eine Menge von Begebenheiten, oder Vorfällen, die zu dem vorgesezten Endzwecke leiten, und das Ganze ist durch das Verhältniß von Wirkung und Ursache, gleich einer Kette, verbunden. Wenn wir eine Reihe von solchen Begebenheiten überlaufen, so können wir bey keiner derselben still stehn, weil sie uns blos als Mittel erscheinen, die zu einem gewissen Endzwecke führen; mit Vergnügen aber verweilen wir bey der Hauptbegebenheit, weil da die Absicht, der

Plan, das Ziel der handelnden Person oder Personen erfüllt und zu einem endlichen Schluße gebracht ist. Dieses zeigt uns den Anfang, die Mitte und das Ende desjenigen, was Aristoteles eine vollständige Handlung nennt. *) Die Geschichte fängt natürlich an mit der Beschreibung derjenigen Umstände, welche die Hauptperson bewegen, sich einen Plan zu machen, um zu einem gewissen vorgesezten Ziele zu gelangen; die Ausführung des Plans, und die Hindernisse, die sich ihr entgegen setzen, ziehen den Leser in die Hitze der Handlung; die Mitte ist eigentlich, wo die Handlung am meisten verwickelt wird, und das Ende, wo die gesuchte Begebenheit hervor gebracht und der Plan ausgeführt ist.

Ein Vorhaben oder ein Plan, der nach vielen Hindernissen endlich glücklich ausgeführt wird, giebt dem Leser ein wunderbares Vergnügen. Dieses Vergnügen zu erzeugen, trägt ein Trieb, dessen oben erwähnt worden, **) sehr vieles bey; der Trieb, welcher die Seele bewegt, jedes angefangne Werk vollständig zu machen, und überhaupt jedes Ding zu seinem endlichen Schluße gebracht zu sehen.

Ich habe das Beyspiel eines glücklich ausgeführten Plans gegeben, weil es den deutlichsten Begriff von einem Anfang, einer Mitte, und ei-

S 5

*) Im 6ten und 7ten Kap. der Poetik.

**) Im 8ten Kapitel.

nem Ende giebt, worin die Einheit der Handlung besteht; und wirklich läßt sich eine genauere Einheit, als in diesem Falle, nicht denken. Doch, eine Handlung kann auch dann noch Einheit, oder einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, ohne ein so genaues Verhältniß der Theile; wie z. B. wenn die Entwicklung anders ausfällt, als man sich sie vorgesezt oder gesucht hatte, welches in unsern besten Tragödien oft der Fall ist. In der Aeneis führt der Held seinen Plan, nach vielen Hindernissen, glücklich aus. Die Anlage der Ilias ist von dieser verschieden; sie fängt an mit einem Streite zwischen dem Achill und dem Agamemnon, fährt fort, die verschiedenen Wirkungen dieses Streites zu beschreiben, und endigt mit der Versöhnung. Hier ist, ohne Zweifel, Einheit der Handlung, ein Anfang, eine Mitte, ein Ende; aber nicht so vollkommen als in der Aeneis, welches aus folgendem erhellen wird. Die Seele hat einen Hang, in der Kette einer Geschichte vorwärts zu gehn; sie behält immer die erwartete Begebenheit vor Augen, und wenn die Vorfälle oder die Untertheile, durch ihr Verhältniß zu der Hauptbegebenheit, mit einander verbunden sind, so folgt ihnen die Seele leicht und mit Vergnügen. Dieses Vergnügen haben wir in der Aeneis. Es ist nicht völlig so angenehm, die Wirkungen, wie in der Ilias, mit ihrer gemeinschaftlichen Ursache zu verbinden; denn eine solche Verbindung zwingt die Seele zu einer beständigen Rücksicht, und rückwärts zu sehen ist so unangenehm, als rückwärts zu gehn.

Homers Plan hat noch eine andre Unvollkommenheit, aus einem andern Grunde, nämlich, daß die beschriebnen Begebenheiten nur unvollkommen mit dem Zorn des Achilles, ihrer gemeinschaftlichen Ursache, verbunden sind. Sein Zorn äußert sich nicht in Handlungen, und die Unglücksfälle seiner Landsleute sind nur verneinend die Wirkung desselben, blos weil sie dadurch seines Beystandes beraubt werden.

Wenn die Einheit der Handlung eine Hauptschönheit einer Fabel ist, die menschliche Dinge nachahmt, so muß eine doppelte Fabel ein Hauptfehler seyn, indem sie zwey Reihen unverbundner Gegenstände vorstellt. Der Mannichfaltigkeit wegen gestatten wir eine Nebenhandlung, die mit der Haupthandlung verbunden ist; zwey Handlungen ohne Verbindung aber machen eine sehr ungestalte Fabel, und dieser Fehler wird nur wenig dadurch vermindert, daß man dieselben Personen zu beyden Handlungen braucht. Ariost ist völlig ausschweifend in diesem Umstande; er stellt zu gleicher Zeit eine Menge von Handlungen vor, die keine Verbindung unter sich haben. Alles was ihn entschuldigen kann ist dieses, daß sein Plan seinem Subjekte vollkommen angemessen ist; denn alles ist wild und ausschweifend im rasenden Roland.

Ob es gleich natürlich ist, Begebenheiten nach der Ordnung der Zeit zu stellen, so kann dennoch diese Ordnung wegen mehr in die Augen fallender

Schönheiten verändert werden. *) Wenn z. B. eine bekannte Geschichte, deren erste Vorfälle wenig interessant und zu einfach sind, zum Subjekt eines epischen Gedichtes genommen wird, so kann man den Leser in die Hitze der Handlung hinein treiben, und die ersten Vorfälle zum Subjekt irgend einer Unterredung nehmen, wenn es nöthig seyn sollte; und diese Methode, die dramatisch ist, hat eine besondre Schönheit, welche die Erzählung nicht erreichen kann. **) Doch darf man diese Freyheit, die wirklich von der Natur abweicht, nicht mißbrauchen. Gleichwohl sind einige Romanenschreiber, in Ansehung dieser Freyheit, ganz zügellos; sie machen sich kein Bedenken, dem Leser, ohne die geringste Vorbereitung, unbekante Personen mit irgend einem kühnen Unternehmen beschäftigt vorzustellen, das eben so unbekant ist. In der Cassandra erscheinen auf einmahl, an den Ufern des Euphrats, zwey vollständig gerüstete Personen, die nachher als die Helden der Geschichte bekannt werden, und fangen einen Zweykampf an. ***)

*) Siehe das erste Kapitel.

**) Siehe das ein und zwanzigste Kapitel.

***) Ich begreife, daß ein solcher Anfang gewissen Lesern, die sich gern verwundern mögen, sehr gefallen kann. Ihre Neugierde wird erregt, und sie ergößen sich nicht wenig in der Befriedigung. Aber die Neugierde ist verloren, so bald

Ein zergliedertes Schauspiel ist eine Kette verbundner Vorfälle, von welcher jeder Austritt ein Glied ist. Jeder Austritt muß folglich einen gewissen Vorfall wirken, der sich auf die Entwicklung der Hauptbegebenheit bezieht, indem er sie entweder befördert oder zurück hält. Wird kein Vorfall gewirkt, so muß ein solcher Austritt, den man eigentlich unnütz nennen kann, weggestrichen werden, weil er nur die Einheit der Handlung zerstört; ein unnützer Austritt kann nirgend auf einen Platz Anspruch machen, weil die Kette ohne ihn vollständig ist. In Congrevo's alten Hagesstolz sind der dritte Austritt des zweyten Actes, und alle folgenden Austritte bis zum Ende des Actes, bloße Conversationscenen, die keine Folgen haben. Bey demselben Dichter sind die zehnte und eilfte Scene des dritten Actes im Falschen, und die zehnte, eilfte, zwölfte, dreyzehnte und vierzehnte Scene im ersten Acte des Lustspiels, Liebe für Liebe, von gleicher Art. Auch der Lauf der Welt ist nicht ganz frey von dergleichen Scenen. Daß sie die Charaktere entwickeln helfen, dient ihnen nicht zur Entschuldigung; besser thäte man noch, wenn man, wie Dreyden, in der Liste der Personen die Charaktere voraus beschriebe, denn dieses würde die Kette der

man das Buch einmahl gelesen hat; und daher verliert auch ein so gekünstelter Anfang bey dem zweytenmahl alle seine Wirkung, auch auf den Pöbel. Ein Schrifsteller von Genie strebt nach darrhastten Schönheiten.

Handlung nicht zerreißen. Allein, ein Schriftsteller von Genie braucht dergleichen Künste nicht; er kann die Charaktere seiner Personen weit lebhafter in ihren Gesinnungen und Handlungen zeigen. Wie glücklich thut Shakspear dieses, in dessen Werken man nicht eine einzige unnütze Scene findet.

Ueberhaupt ist es offenbar, daß alle Vorfälle einer historischen Fabel eine wechselseitige Verbindung unter sich, durch ihre gemeinschaftliche Beziehung auf die Hauptbegebenheit oder die Entwicklung, haben müssen. Und diese Beziehung, in welcher die Einheit der Handlung besteht, ist epischen und dramatischen Werken gleich wesentlich.

Da wir hier die Einheit der Handlung betrachten, so müssen wir nicht unbemerkt lassen, daß die Seele sich mit einer unvollständigen Einheit in einem Gemälde, als in einem Gedichte, befriedigt; weil die Vorstellungen, die uns ein Gemälde giebt, lebhafter sind, als die Ideen, die uns ein Gedicht giebt. In Hogarths tollen Musiciis haben wir eine Sammlung aller widerlichen Töne in der Natur, ohne den geringsten Grad von Einheit, außer der Einheit des Ortes. Allein, der Abscheu, den sie dem zärtlichen Ohr eines italienischen Violinisten, der fast in Convulsionen vorgestellt ist, verursachen, giebt dem Stück eine Einheit, mit der wir zufrieden sind.

Wie fern die Einheiten der Zeit und des Ortes nothwendig sind, ist eine verwickeltere Frage. Diese beyden Einheiten sind auf den griechischen und römischen Theatern genau beobachtet worden; und die

französischen und englischen Kunstrichter machen sie zu wesentlichen Regeln dramatischer Werke. In der Theorie erkennen sie auch die besten englischen Dichter für wesentlich, obgleich ihr Gebrauch selten mit ihrer Lehre übereinstimmt; sie sind oft gezwungen, sich Freyheiten zu nehmen, die sie nicht wider den Gebrauch der Griechen und Römer, und wider die feyerliche Entscheidung ihrer eignen Landsleute zu rechtfertigen verlangen. Allein in der Folge dieser Untersuchung wird es sich zeigen, daß, in diesem Punkte, das Beyspiel der Griechen und der Römer kein Gewicht bey uns haben darf, und daß unsre Kunstrichter sich irren, wenn sie bey uns die Zeit und den Ort auf dem Theater in dieselben Gränzen einschränken wollen, die sie bey den Griechen und Römern hatten.

Man erlaube mir nur die vorläufige Beobachtung, daß die Einheiten der Zeit und des Ortes, auch von den strengsten Kunstrichtern, in einem erzählenden Gedichte nicht erfordert werden. In einem solchen Gedichte würden diese Einheiten ungeeignet seyn, wenn anders das Gedicht eine Copie der Natur seyn soll; weil wirkliche Begebenheiten selten in sehr enge Gränzen der Zeit oder des Ortes eingeschränkt sind. Gleichwohl können wir einer historischen Fabel, oder einer Geschichte, durch alle ihre Veränderungen, mit der größten Leichtigkeit folgen; wir denken nicht einmahl daran, die Zeit der Geschichte nach der Zeit zu messen, die wir bey dem Lesen zubringen, noch den Ort der Handlung mit dem Orte zu vergleichen, wo wir jetzt wirklich sind.

Ich gebe zu, daß die dramatische Poesie sofern von der epischen unterschieden ist, daß sie andre Regeln annimmt. Man hat die Bemerkung gemacht: „daß eine historische Fabel, die uns bloß vermittelt des Lesens ergötzt, so wenig unter einer Einschränkung der Zeit und des Ortes ist, als eine wahre Geschichte; ein dramatisches Werk aber nicht richtig vorgestellt werden kann, wenn es nicht, so wie seine Vorstellung, auf Einen Ort und auf einige wenige Stunden eingeschränkt ist; und daß folglich keine Fabel auf dem Theater gestattet werden kann, die nicht diese Eigenschaften hat, weil es ungereimt seyn würde, ein Werk zur Vorstellung zu machen, das nicht richtig vorgestellt werden kann.“ Ich bekenne, daß dieser Grund allerdings scheinbar ist; und dennoch kann man sich nicht enthalten, ein Versehen dabey zu argwöhnen, wenn man betrachtet, daß kein Kunstrichter, so streng er auch seyn mag, noch gewagt hat, die Einheiten der Zeit und des Ortes in so enge Gränzen einzuschränken. *)

Die

*) Boſſú, der mit wunderbarem kritischen Scharfsinn bemerkt, daß der Winter eine ungeschickte Jahreszeit zu einem epischen Gedicht, und die Nacht eine nicht weniger ungeschickte Zeit zu einer Tragödie ist, gestattet gleichwohl, daß ein episches Gedicht sich durch alle Sommermonate, und eine Tragödie durch alle Tagesstunden des längsten Sommertages verbreite. (Traité du poëme epique l. 3. ch. 12.) Nach diesem Maßstab darf eine

Die Betrachtung des griechischen Drama, und eine Vergleichung desselben mit dem neuern, kann uns vielleicht aus dieser Schwierigkeit helfen. Wenn die Einrichtung in beyden verschieden ist, wie es bald offenbar werden wird, so ist es möglich, daß der angeführte Grund nicht mit gleicher Richtigkeit auf beyde angewandt werden könne. Dieß ist ein Punkt, der, in Absicht auf gegenwärtiges Subjekt, noch von keinem Schriftsteller untersucht worden ist.

Alle stimmen darin überein, daß die Tragödie in Griechenland aus den Hymnen zur Ehre des Bacchus entsprungen ist, die von einem Chore theilweise gesungen wurden. Thespis führte zwischen diesen Theilen einen Schauspieler auf, theils die Sänger abzulösen, theils auch der Mannichfaltigkeit wegen. Das Amt dieses Schauspielers war, das Subjekt des Gesanges historisch zu erklären, und bey Gelegenheit eine oder die andre Person selbst vorzustellen. Aeschylus, der noch einen Schauspieler hinzufügte, schuf den Dialog, und dadurch wurde das Spiel dramatisch. Die Zahl der Schauspieler wurde vermehrt, wenn das vorgestellte Subjekt es nothwendig machte, der Chor aber, welcher der Tragödie den Ursprung gegeben, noch immer als ein wesentlicher Theil ihrer Einrichtung betrachtet. Im ersten Austritte wurden ins-

eine englische Tragödie länger dauern, als eine französische; und in Neu-Zembla wird die Zeit des epischen Gedichtes und der Tragödie gleich lang seyn.

gemein die vorläufigen Umstände entwickelt, die zu der großen Begebenheit führen; und diesen Austritt nennt Aristoteles den Prolog. Im zweyten Auftritte, wo die Handlung eigentlich anfängt, tritt der Chor auf, welcher, dem Ursprunge des Schauspiels gemäß, das ganze Stück durch auf der Bühne bleibt.

Oft mischt sich der Chor in das Gespräch; und macht das Gespräch einen Stillstand, so beschäftigt sich der Chor, während der Pause, mit Singen. Sophokles weicht nie von diesem Plan. Euripides ist nicht völlig so korrekt. In einigen seiner Stücke wäre es nothwendig gewesen, den Chor zu entfernen; das aber geschieht selten, und wenn es geschieht, so ist es so eingerichtet, daß die Abwesenheit nur einen Augenblick dauert. Ferner unterbricht die Entfernung des Chors da, wo dieser ungewöhnliche Schritt gewagt wird, die Vorstellung nicht; der Chor entfernt sich nie von selbst, sondern allezeit auf den Befehl einer der Hauptpersonen, die jedesmahl seine Zurückkunft erwartet.

Auf diese Weise ist das griechische Drama eine fortwährende Vorstellung, welche nie unterbrochen wird; ein Umstand, der Aufmerksamkeit verdient. Eine fortwährende Vorstellung ohne Pause giebt keine Gelegenheit, den Ort der Handlung zu verändern, und eben so wenig die Zeit der Handlung über die Zeit der Vorstellung auszudehnen. Für eine Vorstellung, welche in Ansehung der Zeit und des Ortes so eingeschränkt ist, ist der angeführte Grund vollkommen bindend; eine wirkliche oder er-

dichtete Handlung, die nach merklichen Zwischenräumen von Zeit, und öftern Veränderungen des Ortes, zum Schlusse gebracht wird, kann nicht in einer Vorstellung richtig kopirt werden, in welcher beyde so sehr eingeschränkt sind. Daher kömmt es, daß die Einheiten der Zeit und des Ortes in griechischen Tragödien genau beobachtet wurden, oder beobachtet werden mußten. Sie wurden ihnen durch die Einrichtung ihres Drama selbst zum Gesetz; denn es ist ungereimt, eine Tragödie zu machen, die nicht richtig vorgestellt werden kann.

Hiegegen machen sich die neuern Kunstrichter, die für unser Drama Regeln festsetzen wollen, welche auf den Gebrauch der Griechen gegründet sind, eines handgreiflichen Versehens schuldig. Die so oft und viel gepredigten Einheiten der Zeit und des Ortes waren in Griechenland, wie wir sehen, eine Wirkung der Nothwendigkeit, nicht der Wahl; und ich bin izt im Begriff zu zeigen, daß, wenn wir uns diesen Fesseln unterwerfen, keine Nothwendigkeit sie uns aufdringt, sondern wir selbst sie uns wählen müssen. Dieß wird offenbar werden, wenn wir einen Blick auf die Einrichtung unsres Drama werfen, welche von der griechischen weit unterschieden ist; ob sie mehr oder weniger vollkommen ist, das ist eine andre Frage, die nachher untersucht werden soll. Durch die Abschaffung des Chors haben wir Gelegenheit bekommen, die Vorstellung durch Zwischenräume der Zeit zu trennen, während deren die Bühne ganz ledig bleibt, und das Schauspiel still steht. Diese Einrichtung macht unser

Drama zu Subjekten geschickt, die sich durch einen weiten Umfang der Zeit sowohl als des Ortes erstrecken; die Zeit, von der man annimmt, daß sie während des Stillstandes der Vorstellung verlaufe, wird nicht nach der wahren Dauer dieses Stillstandes gemessen; auch wird keine Verbindung zwischen der Loge gemacht, in der wir sitzen, und dem Orte, wo wir annehmen, daß die Dinge in unsrer Abwesenheit vorgehn. Auf diese Weise können auf unsern Theatern viele Subjekte richtig vorgestellt werden, die das alte griechische Theater nicht annehmen konnte. Diese Lehre wird deutlicher werden, wenn wir ein neueres Schauspiel mit einer Reihe historischer Gemälde vergleichen. Wir wollen ihrer fünf annehmen, und die Aehnlichkeit wird vollkommen seyn. Jedes der Gemälde wird einem Akt in einem unsrer Schauspiele ähnlich; in jedem Gemälde muß nothwendig die genaueste Einheit der Zeit und des Ortes seyn, und diese beyden Einheiten sind auch gleich nothwendig während jedes Aktes in unserm Schauspiele, weil während des Aktes die Vorstellung nicht unterbrochen wird. Wenn wir eine Reihe solcher historischen Gemälde in einem Fortgange sehn, es sey, zum Beyspiele, die Geschichte Alexanders des Großen vom le Brun, so können wir ohne Schwierigkeit uns vorstellen, daß zwischen den Subjekten zwey verschiedner Gemälde Monate und Jahre vergangen sind, obgleich der Zwischenraum der Zeit, in welchem wir von dem einen zum andern übergehn, fast unmerklich ist; und eben so wenig Schwierigkeit finden wir, uns

eine Veränderung des Ortes vorzustellen, sie mag auch noch so groß seyn. Aus diesem Gesichtspunkte ist wirklich gar kein Unterschied zwischen fünf Akten eines neuern Schauspiels, und fünf solchen Gemälden; so lange die Vorstellung unterbrochen ist, können wir uns mit der größten Leichtigkeit jede Länge von Zeit, und jede Veränderung des Ortes vorstellen. Es ist wahr, der Zuschauer kann sich bewusst seyn, daß die wirkliche Zeit und der wirkliche Ort nicht dieselben sind, die das Schauspiel vorstellt; doch, dieß ist ein Werk des Nachdenkens; und durch dasselbe Nachdenken kann er sich auch bewusst seyn, daß Garrick nicht König Lear, die Bühne nicht die Gebirge bey Dover, und das Geräusch, das er hört, nicht Donner und Blitz ist. Kurz, nach einer Pause in der Vorstellung ist es dem Zuschauer nicht schwerer, sich an einen andern Ort versetzt zu glauben, oder in eine entfernte Periode der Zeit, als sich, bey der ersten Eröffnung der Bühne, auf einmahl von London nach Rom, oder aus der gegenwärtigen Zeit in eine Periode zwey tausend Jahre rückwärts versetzt zu glauben. Und wirklich ist es lächerlich, daß Kunsttrichter, die keine Schwierigkeit machen, Talglicht für Sonnenschein, und einige Stücke bemalte Leinwand für einen Palast oder ein Gefängniß anzunehmen, es so schwer finden, sich einen größern Umfang der Zeit oder des Ortes in der Geschichte vorzustellen, als zu der Vorstellung nothwendig ist.

Dennoch giebt es Umstände, welche die Wirkung einer langen Zeit sind, die man in einer thea-

tralischen Vorstellung nie gestatten kann. Nichts kann ungereimter seyn, als einen erwachsenen Mann am Ende des Schauspiels aufzuführen, der am Anfang desselben als ein Kind erschienen war; einen solchen Umfang von Zeit, als zu einer so merklichen Veränderung nöthig ist, verwirft die Seele, als ganz unwahrscheinlich. Die größte Veränderung des Ortes hat keine so üble Wirkung; in dem größten Theile der menschlichen Geschäfte ist der Ort nichts wesentliches, und die Seele, die einmahl mit einer interessanten Begebenheit beschäftigt ist, achtet wenig auf kleine Umstände; diese können nach Gefallen verändert werden, weil sie kaum einigen Eindruck machen.

Allein, wenn ich schon die Waffen ergriffen habe, die neuern Dichter aus der Sklaverey der neuern Kunstrichter zu befreien, so ist es doch meine Meynung nicht, eine zügellose Freyheit einzuführen. So weit getriebene Freyheiten in Ansehung der Zeit und des Ortes sind aus einem Grunde fehlerhaft, den man bisher nicht bemerkt zu haben scheint, nämlich, weil sie allemahl die Einheit der Handlung zerstören. In dem gewöhnlichen Laufe menschlicher Dinge sind einzelne Begebenheiten von der Art, wie sie geschickt sind auf dem Theater vorgestellt zu werden, auf einen engen Raum eingeschränkt, und brauchen gemeiniglich keinen großen Umfang von Zeit. Daher finden wir selten eine genaue Einheit der Handlung in einem dramatischen Werke, in welchem sich der Dichter große Freyheiten in Ansehung der Zeit und des Ortes gestattet.

Ferner muß ich noch gestehn, daß ein Stück, welches nur Einen Ort, und keinen größern Umfang von Zeit braucht, als zur Vorstellung nöthig ist, sofern desto vollkommner ist, weil eben diese Einheit der Zeit und des Ortes die Einheit der Handlung befördert, und die Seele der Mühe überhebt, (so gering diese auch seyn mag,) sich häufige Veränderungen des Ortes und viele Zwischenräume der Zeit vorzustellen. Gleichwohl muß ich immer dabey bleiben, daß die Einschränkung der Zeit und des Ortes, die dem griechischen Drama nothwendig war, keine Regel für uns ist; und daß folglich, wenn auch gleich diese Einschränkung dem Stück eine Schönheit mehr giebt, dieß dennoch höchstens nur eine gekünstelte Schönheit ist, die oft tausend andern wesentlichen Schönheiten billig weichen kann. Und ich kann hinzufügen, daß es äußerst schwer, fast möchte ich sagen, unmöglich ist, irgend eine Fabel in die engen Gränzen der Griechen einzuschränken, deren Zufälle zahlreich und mannichfaltig genug sind, dem Spiele der Leidenschaften freyen Raum zu geben.

Es wird nunmehr offenbar seyn, daß die Kunst-richter, welche die Einheiten der Zeit und des Ortes in gleichen Rang mit der Einheit der Handlung stellen, und sie alle drey für gleich wesentlich halten, die Natur und Einrichtung des neuern Drama nicht beachtet haben. Wenn sie die unterbrochne Vorstellung gestatten, wider die kein Kunst-richter etwas einwendet, so ist es offenbar unge- reimt, den größten Vortheil zu verwerfen, den sie

uns giebt, den Vortheil, eine Menge interessanter Subjekte vorzustellen, die vom griechischen Theater ausgeschlossen waren. Wenn durchaus eine Reformation nöthig ist, warum führen wir nicht lieber den Chor der Alten und ihre ununterbrochne Vorstellung wieder ein? In der That giebt es keinen Mittelweg; denn die unterbrochne Vorstellung anzunehmen, ohne von den genauen Einheiten der Zeit und des Ortes abzugehen, ist doch im Grund nichts anders, als uns mit allen Unbequemlichkeiten des alten Drama belästigen, und uns zugleich seine Vortheile entziehen.

Die Frage ist daher, eigentlich diese: ob unsre Einrichtung des Drama nicht eine wirkliche Verbesserung ist? Zweifeln läßt sich daran in der That, und wenn wir eine richtige Vergleichung anstellen wollen, so müssen wir vorher einige Beobachtungen festsetzen. Wenn ein Schauspiel anfängt, so fällt es uns nicht schwer, uns in die Scene der Handlung zu versetzen, so entfernt sie auch, der Zeit oder dem Orte nach, von uns seyn mag; denn wir wissen, daß das Schauspiel blos eine Vorstellung ist. Dieser Umstand wird sehr verändert, wenn wir einmahl in die Handlung interessirt sind; die Vollkommenheit der Vorstellung besteht darin, daß sie sich selbst verbirgt, den Zuschauer verblendet, und in ihm einen Eindruck von Wirklichkeit hervorbringt, als wenn er ein Zuschauer einer wirklichen Begebenheit wäre; *) jede Unterbrechung aber ver-

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

nichtet diesen Eindruck, indem sie den Zuschauer aus dem wachenden Traum aufweckt, und ihn unglücklicher Weise wieder zu sich selbst bringt. So schwer ist es, diesen Eindruck von Wirklichkeit zu erhalten, daß eine weit geringere Unterbrechung, als die zwischen zwey Akten, hinreichend ist, die Bezauberung aufzulösen. Im fünften Akte der Braut in Trauer ist der Ort der ersten drey Scenen ein Zimmer, und der Ort der vierten ein Gefängniß; diese Veränderung des Ortes geschieht auf dem Theater in einem Augenblicke, durch eine Verschiebung der Wände; aber so schnell dieser Uebergang auch ist, so ist es doch unmöglich, den Zuschauer so sehr zu blenden, daß er sich einbilden sollte, er wäre wirklich aus dem Palast in das Gefängniß gebracht worden; er denkt in dem Augenblicke nach, daß der Palast und das Gefängniß und das ganze Schauspiel erdichtet sind.

Diese Beobachtungen können bey der ersten Betrachtung natürlich auf den Schluß führen, daß die häufigen Unterbrechungen in neuern Schauspielen eine Unvollkommenheit sind. „Jede Unterbrechung, wird man denken, muß die Wirkung haben, den Traum von Wirklichkeit zu vernichten, und zugleich auch unsere Theilnehmung daran aufzuheben, die nicht mehr bestehn kann, sobald wir wissen, daß alles nur Erdichtung ist. Folglich giebt das neuere Drama nicht Zeit genug, unsre Leidenschaften zu ihrer Höhe zu bringen, wie das griechische Drama sie gab, das nie unterbrochen wurde.“ Diese Gedanken haben viel Schein, ich

muß es bekennen; allein, wir müssen bey einer ersten Niederlage den Muth nicht fahren lassen, wir wollen unsre Kräfte zu einem zweyten Angriffe sammeln.

Wenn wir das Drama der Alten genau betrachten, so finden wir, daß obgleich die Vorstellung nie unterbrochen wird, dennoch die Handlung nicht feltner, als in dem neuern Drama, unterbrochen wird. Dieses sowohl als jenes ist in Akte getheilt, und der einzige Unterschied ist, daß jenes bey der Pause der Handlung, die am Ende jedes Aktes ist, den Zwischenraum mit den Gesängen des Chores ausfüllt. Daher ist es offenbar, daß die fortwährende Vorstellung der Griechen die Wirkung nicht haben kann, den Eindruck von Wirklichkeit zu verlängern. Diesen Eindruck zu vernichten ist der Stillstand in der Handlung, während dessen der Chor mit Singen beschäftigt wird, eben so wirksam, als ein gänzlicher Stillstand in der Vorstellung.

Um aber die Aussicht noch zu erweitern, will ich jetzt zeigen, daß eine fortwährende Vorstellung, ohne eine einzige Pause, selbst ohne Pause in der Haupthandlung, weit entfernt, ein Vortheil zu seyn, nur eine Unvollkommenheit seyn würde; und daß eine Vorstellung mit schicklichen Pausen weit vermögender ist, die Zuschauer zu rühren, und die tiefsten Eindrücke zu machen. Folgende Betrachtungen werden dieß außer Zweifel setzen. Die Vorstellung kann den Eindruck von Wirklichkeit nicht sehr lange unterstützen; denn wenn die Kräfte des Geistes durch angestrengte Aufmerksamkeit und

durch die Arbeit der Leidenschaft erschöpft sind, so folgt eine Unruhe, die den wachenden Traum nothwendig zerstreuet. Wenn wir nun annehmen, daß jeder Akt so viel Zeit einnimmt, als wir auf irgend einen Vorfall bequem scharfe Aufmerksamkeit wenden können, (und was wir hier annehmen, kann nicht weit von der Wahrheit entfernt seyn,) so folgt, daß der Eindruck von Wirklichkeit nicht viel über die Zeit eines Actes dauern würde, wenn die Vorstellung auch nie unterbrochen würde. Hat dieses seine Richtigkeit, so würde eine Vorstellung, die ununterbrochen länger als einen Akt fortbauerte, nicht der Leidenschaft einen größern Raum geben, zu ihrer vollkommenen Höhe zu steigen, sondern vielmehr die Aufmerksamkeit überspannen und eine gänzliche Zerstreung der Seele wirken. In dieser Absicht haben die vier Pausen eine sehr schöne Wirkung; indem sie dem Zuschauer zur rechten Zeit einen Stillstand geben. Wenn der Eindruck von Wirklichkeit ohnedem verschwunden, und kein wesentliches Stück der Handlung in Bewegung ist, so erquicken sie die Seele von ihrer Anstrengung, und verhindern folglich ihre Zerstreung, die sonst vielleicht mitten in den interessantesten Scenen entstehen könnte.

In Einem Punkte aber hat die griechische Einrichtung in der That einen sehr merklichen Vortheil vor der unsrigen. Ihr Chor in den Zwischenacten erhält nicht nur die Eindrücke, die auf die Zuschauer gemacht worden sind, sondern bereitet sie auch sehr schön zu neuen Eindrücken. In unsern Theatern

dagegen werden die Zuschauer am Ende jedes Actes gewissermaßen gereizt, ihre Gedanken von der Vorstellung abzuwenden, und die Zeit mit den ersten besten Kleinigkeiten zu vertändeln. So wird in den Zwischenräumen der Acte jeder starke Eindruck vernichtet, und die Zuschauer sind in dem folgenden Acte von neuen so kalt sinnig und gleichgültig, als bey dem Anfange des Schauspiels. Dieß ist ein schweres Gebrechen unsrer theatralischen Vorstellung, das aber zum Glück nicht unheilbar ist. Den griechischen Chor wieder einzuführen, hieße nur die griechische Sklaverey der Zeit und des Ortes wieder einführen. Allein wir können uns einen abgesonderten Chor vorstellen, der eben so in die Pause der Vorstellung einfällt, als der griechische Chor in die Pause der Haupthandlung. Was kann man, zum Beyspiele, wider eine Musik von Instrumenten und Singstimmen zwischen den Acten einwenden, die dem Subjekte genau angemessen wäre? Ein solcher abgesonderter Chor würde die Freyheit, die wir in Ansehung der Zeit und des Ortes haben, nicht einschränken, und würde mehr als Eine glückliche Wirkung haben; er würde die Seele des Zuschauers erfrischen, und zugleich, wo nicht den Strom, wenigstens den Ton der Leidenschaft vollständig erhalten. Der Anfang der Musik nach einem Acte müßte in den Ton der nächst vorhergehenden Leidenschaft stimmen; und allmählig müßte sie verändert werden, bis sie in den Ton der Leidenschaft fielen, die der folgende Act erregen soll. Musik und Vorstellung würden beyde in dieser Vereinigung gewinnen,

welches aus folgendem erhellen wird. Eine Musik, die mit dem gegenwärtigen Tone der Seele übereinstimmt, wird eben durch diesen Umstand doppelt angenehm; und obgleich, diesem zu Folge, die Musik für sich allein keine große Gewalt hat, eine Leidenschaft zu erregen, so ist sie doch sehr geschickt, eine schon erregte Leidenschaft zu erhalten. Ferner bereitet uns die Musik zu einer künftigen Leidenschaft, indem sie muntre, zärtliche, melancholische, oder feurige Eindrücke macht, nachdem das Subject sie erfordert. Man betrachte, zum Beyspiele, den ersten Auftritt der Braut in Trauer, in welchem die sanfte melancholische Musik uns sehr schön bereitet, an Almeriens tiefen Leiden Antheil zu nehmen. Auf diese Weise geben die Musik und die Vorstellung einander wechselsweise einen reizenden Beystand; der Eindruck, den die Vorstellung auf die Zuhörer macht, ist eine schöne Vorbereitung zu der folgenden Musik; und der Eindruck, den die Musik macht, ist eine schöne Vorbereitung zu der folgenden Vorstellung. Es scheint mir außer Zweifel zu seyn, daß durch irgend eine solche Einrichtung das neuere Drama zu der Vollkommenheit gebracht werden könnte, daß es alle die Vortheile des Chores der Alten, ohne die daher entstehende sklavische Einschränkung der Zeit und des Ortes, besäße. Und was die Musik besonders betrifft, so kann ich mir nichts denken, das mehr fähig wäre, zu ihrer Verbesserung beizutragen. Die Componisten, wenigstens diejenigen, die für das Theater componiren, würden in die glückliche Nothwendigkeit gesetzt seyn,

die Natur zu studieren und nachzuahmen, statt nach der heutigen Mode, wilden, phantastischen und unnatürlichen Einfällen nachzuhängen. Doch, wir müssen zu unserm Gegenstand zurückkehren, und die Vergleichung zwischen dem alten und neuern Drama beschließen.

Man sollte glauben, die unzähligen Unschicklichkeiten, zu denen die dramatischen Dichter der Griechen durch die Einrichtung ihres Drama gezwungen wurden, wären allein schon Grund genug, ihm das Drama der Neuern vorzuziehen, auch ohne die Verbesserungen in Rechnung zu bringen, die wir eben vorgeschlagen haben. Um den Leser zu diesem Theil unsrer Materie zu bereiten, müssen wir vorher anmerken, daß in dem Drama der Griechen, wegen des unveränderlichen Ortes der Handlung, nothwendig ein Ort gewählt werden mußte, zu dem jede Person ohne Unwahrscheinlichkeit kommen konnte. Dieses zwingt den Dichter, zu seinem Schauplatz irgend einen offenen Ort, gemeiniglich den Hof oder den Vorsaal eines Palastes, zu nehmen, und dieses schließt alle Handlungen aus, die nur in den Zimmern vorgehen können, obwohl diese gemeiniglich die wichtigsten sind. Ein solcher grausamer Zwang ist für sich schon zureichend, die reichste Erfindungskraft unfruchtbar zu machen. Daher sind auch die griechischen Dichter, um die Einheit ihres Ortes zu erhalten, zu jämmerlichen Unschicklichkeiten genöthigt. Im Hippolyt des Euripides*) wird

*) 1ster Akt, 6ter Auftritt.

Phädra, die an Leib und Seele leidet, ohne den geringsten Vorwand aus ihrem Palast auf den Ort der Handlung gebracht, wird da auf ein Bett gelegt, weil sie nicht mehr sich aufrecht halten kann, und sagt einen Haufen Dinge, die gar nicht von der Art sind, vor einer Menge Frauen, die den Chor ausmachen, schicklich vorgebracht zu werden; und was noch schlimmer ist, ihre Wärterinn sucht durch die stärksten Bewegungsgründe sie zur Entdeckung der geheimen Ursachen ihres Leidens zu bewegen, und bewegt sie endlich, aller Anständigkeit und Wahrscheinlichkeit zuwider, ihr diese Ursache, in Gegenwart des Chors, zu entdecken. *) Alceste wird in den letzten Augenblicken ihres Lebens aus ihrem Zimmer auf die Scene gebracht, seufzet da, und beklagt ihr frühzeitiges Ende. **) In den Trachinerinnen des Sophocles ***) wird der Desjanira, der Gemahlinn des Herkules, ein Geheimniß in Gegenwart des Chors offenbart. In der Iphigenia bleibt der Bote, welcher der Clytemnestra die Nachricht von der Aufopferung der Iphigenia bringen sollte, auf dem Platze der Handlung stehn, und ruft mit lauter Stimme die Königin aus ihrem Palast, damit er ihr die Nachricht vorbringen könne. In der Iphigenia in Tauris zwingt die nothwendige Gegenwart des Chors den Euripides zu der groben Ungereimtheit, eine geheime Verschwörung vor den Ohren dieses Chors ver-

*) 2ter Akt, 1ster Auftr. **) 2ter Akt, 1ster Auftr.

***) 2ter Akt.

abreden zu lassen; *) und um die Ungereimtheit zu verhüllen, wird dem Chöre, der nicht aus einer Person, sondern aus einer Menge besteht, geschmeichelt und geliebkost, um ihn zur Heimlichkeit zu verbinden. In der Medea des Euripides macht diese Prinzessin keine Schwierigkeit, den Anschlag zur Vergiftung ihres Gemahls, seiner Geliebten, und ihres Vaters, des Königs von Korinth, in Gegenwart des Chores zu fassen. Aber es war einmahl notwendig, die Medea auf die Bühne zu bringen, und es durfte nicht mehr als ein einziger Ort der Handlung seyn, den der Chor beständig einnehmen mußte. Dieser Austritt beschließt den zweyten Akt, und am Ende des dritten macht sie den Chor offenherzig zum Vertrauten ihres Vorhabens, ihre Kinder zu ermorden. Den Terenz zwingt die Einheit des Ortes oft, eine Unterredung in den Zimmern auf offner Straße hören zu lassen; so wird das Wimmern eines Frauenzimmers in Kindsnöthen deutlich auf der Straße gehört.

In Rücksicht auf die Zeit sind die griechischen Dichter nicht glücklicher, als in Ansehung des Ortes. Im Hippolyt des Euripides wird dieser Prinz am Ende des vierten Aktes verbannt; und in dem ersten Austritte des fünften erzählt ein Bote dem Theseus mit allen Umständen, wie er von einem Seeungeheuer getödtet worden. Diese wichtige Begebenheit muß manche Stunden nöthig gehabt haben; in der Vorstellung aber ist sie auf die Zeit ein-

*) 4ter Akt, am Ende.

eingeschränkt, welche der Chor mit seinem Gesang am Ende des vierten Actes zubringt. Noch viel größer ist die Ungereimtheit in der *Iphigenia in Tauris*; *) der Gesang konnte nicht mehr als eine halbe Stunde nöthig haben; aber die Begebenheiten, die sich in dieser Zeit zugetragen haben sollen, konnten natürlicherweise nicht in weniger Zeit, als in einem halben Tage zu Stande kommen.

Nicht weniger oft werden die griechischen Dichter, durch ihre fortwährende Vorstellung, zur Uebertretung noch einer andern Regel gezwungen. Diese Regel verlangt, daß der Ort der Handlung beständig besetzt bleibe, weil die Erledigung des Schauplatzes, wenn sie auch nur einen Augenblick dauern sollte, die Vorstellung unterbricht. Sophokles ist in Ansehung dieser Regel sowohl, als der andern Regeln des griechischen Theaters, meistens korrekt. Euripides aber kann diesen Zwang nicht aushalten; er läßt den Schauplatz sehr oft leer, um den folgenden Personen Platz zu machen. Nachdem *Iphigenia in Tauris*, im ersten Austritt, einen Monolog hergesagt, verläßt sie den Schauplatz, auf dem nach ihr Orest und Pylades auftreten; nach einiger Unterredung gehn diese weg, und *Iphigenia* tritt wieder auf, von dem Chore begleitet. In der *Alceste* eben dieses Dichters wird der Schauplatz am Ende des dritten Actes leer. Es ist wahr, daß Euripides, um die Unregelmäßigkeit zu bedecken, und die Vorstellung in Bewegung zu erhalten, auf-

*) 5ter Act, 4ter Austr.

ferst besorgt ist, den Schauplatz immer wieder ohne Zeitverlust zu füllen; die Vorstellung aber wird dann doch immer unterbrochen, und ein Glied aus der Kette gerissen; denn während der Ablösung der Schauspieler muß doch jedesmahl eine gewisse Zeit verfließen, in der man nicht sagen kann, daß entweder die einen oder die andern den Schauplatz einnehmen. Noch merklicher freylich wird die Unterbrechung dann, wenn der Ort der Handlung sowohl, als die Schauspieler, verwechselt werden; dieses aber war auf dem griechischen Theater nicht möglich.

Es ist schwer zu sagen, nach welchem Modell Terenz seine Komödien eingerichtet hat. Da er keinen Chor hat, so wird die Vorstellung am Ende jedes Actes unterbrochen; gleichwohl macht er sich diesen Umstand nicht zu Nuze, er verändert nicht einmahl den Ort der Handlung, denn sein Schauplatz bleibt immer die Straße, wo Jeder alles sehen kann, was vorgeht; und durch diese Wahl des Schauplatzes werden die lebhaftesten und interessantesten Theile der Handlung ausgeschlossen, die gemeiniglich im Hause vorgehn. Ein Beweis ist der letzte Act des Verschmittnen. Eben dieser Sklaverey unterwirft er sich auch in Ansehung der Zeit. Mit Einem Worte, ein Schauspiel mit einem regelmäßigen Chore ist nicht eingeschränkter in Ansehung des Ortes und der Zeit, als es seine Komödien sind. So folgt ein eifriger Nachahmer mit unbedingtem Gehorsam alten Formen und Ceremonien, ohne nur daran zu denken, ob die Ursache,

die sie hervorgebracht hat, noch bestehe. Plautus, ein kühneres Genie als Terenz, macht sich die Freiheit wohl zu Nutze, welche die unterbrochne Vorstellung gestattet; er verändert den Ort der Handlung bey jeder Gelegenheit, wo diese Veränderung seiner Absicht dienlich ist.

Der verständige Leser wird nunmehr einsehn, daß ich die Veränderung des Ortes in unsern Schauspielen nur zwischen den Akten, und gleicher Weise die Verlängerung der Zeit nur in sofern vertheidige, als sie zwischen den Akten vorausgesetzt wird. Während jedes Aktes muß die Einheit der Zeit sowohl als des Ortes genau beobachtet werden; denn während der Vorstellung ist kein Vorwand zu der geringsten Abweichung von einer von beyden. Daher ist es von wesentlicher Nothwendigkeit, daß während des Aktes der Schauplatz immer besetzt bleibe; denn die Leere mag auch nur einen Augenblick dauern, so macht sie doch einen Zwischenraum. Noch eine andre Regel ist nicht weniger wesentlich. Es würde nämlich eine grobe Verletzung der Einheit der Handlung seyn, zwey verschiedene Handlungen zu gleicher Zeit auf dem Theater vorzustellen; und daher ist es, zu Erhaltung der Einheit der Handlung, nothwendig, daß jede Person, die während eines Aktes aufgeführt wird, mit denen verbunden sey, die schon im Besiz des Schauplatzes sind, so daß sie alle sich zu Einer Handlung vereinigen. Diese Dinge folgen aus dem Begriff eines Aktes selbst, der nicht die geringste Unterbrechung gestattet; in dem Augenblicke, da die Vorstellung

unterbrochen wird, ist der Akt zu Ende; und wir haben keinen andern Begriff von einem neuen Akte, als daß, nach einem Zwischenraume oder einer Pause, die Vorstellung wieder in Bewegung kömmt. Die französischen Dichter sind, im Allgemeinen, äußerst korrekt in diesem Umstande, die englischen hingegen so unregelmäßig, daß sie kaum eine Kritik verdienen; die Schauspieler treten nicht nur an demselben Ort ohne Verbindung nach einander auf, sondern, was noch schlimmer ist, sie treten oft an verschiednen Orten nach einander auf. Diese Veränderung des Ortes in demselben Akte darf sich nie ein Dichter erlauben; denn, ungerechnet, daß sie die Einheit des Aktes zerstört, hat sie noch eine andre unangenehme Wirkung. Nach einem Zwischenraume kann die Seele sich leicht an jeden nothwendigen Ort versehen, eben so leicht, als bey dem Anfang des Schauspiels; aber während der Vorstellung kann sie keine Veränderung des Ortes annehmen. Von dem vorhergehenden Tadel der englischen Schauspieler ist Congreves Braut in Trauer frey, in welcher die Regelmäßigkeit sich mit der Schönheit der Gefinnungen und der Sprache vereinigt, sie zu einem der vollkommensten dramatischen Werke zu machen, deren England sich rühmen kann. Gleichwohl muß ich bekennen, daß in Ansehung der Regelmäßigkeit dieses sonst elegante Werk nicht ganz untadelhaft ist. In den ersten vier Akten sind die Einheiten der Zeit und des Ortes genau beobachtet; im letzten Akt aber ist ein Hauptfehler in Ansehung der Einheit des Ortes; denn in

den ersten drey Scenen dieses Actes ist der Schauplatz ein Zimmer, und in der vierten wird er in ein Gefängniß versetzt. Zugleich wird die Verbindung zwischen den Schauspielern aufgehoben, da die Personen, welche im Gefängniß aufgeführt werden, nichts mit denen zu thun haben, welche in dem Zimmer erschienen waren. Diese merkliche Unterbrechung der Vorstellung macht in der That zwey Acte aus Einem; und wenn es eine Regel ist, daß ein Schauspiel aus nicht mehr als fünf Acten bestehen darf, so ist dieses Stück in sofern unregelmäßig. Ich kann noch hinzufügen, daß wenn auch sechs Acte verstattet wären, die Unregelmäßigkeit gleichwohl noch nicht völlig gehoben seyn würde, wenn man nicht eine längere Pause annehmen wollte, als die Vorstellung gestatten kann: denn, die Einbildungskraft fähig zu machen, sich an einen andern Ort zu versetzen, oder eine verlängerte Zeit anzunehmen, erfordert einen längern Zwischenraum von Zeit, als einen Augenblick. In dem Laufe der Welt von eben diesem Verfasser ist die Einheit des Ortes, während jedes Actes, und eine genauere Einheit der Zeit, während des ganzen Schauspiels, beobachtet, als nothwendig ist.
