



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lessings sämtliche Werke

in 20 Bänden

Theatralische Bibliothek

Lessing, Gotthold Ephraim

Stuttgart, [1883?]

4. Auszug aus dem "Schauspieler".

[urn:nbn:de:hbz:466:1-65152](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-65152)

IV.

Auszug aus dem „Schauspieler“

des Herrn

Remond von Sainte Albine.

Ich habe lange Zeit vorgehabt, dieses Werk des Herrn von Sainte Albine zu übersetzen. Doch Gründe, die ich am Ende anführen will, haben mich endlich bewogen, die Uebersetzung in einen Auszug zu verwandeln. Ich werde mich bemühen, ihn so unterrichtend als möglich zu machen.

Unsre Schrift ist schon im Jahr 1747 zu Paris auf 20 Bogen in Oktav unter folgendem Titel ans Licht getreten: *Le Comédien. Ouvrage divisé en deux Parties; par M. Remond de Sainte Albine.* Ich kann von ihrem Verfasser weiter keine Nachricht geben, als daß er selbst kein Schauspieler ist, sondern ein Gelehrter, der sich auch um andre Dinge bekümmert, welche die meisten ohne Zweifel wichtiger nennen werden. Ich schließe dieses aus seinem Aufsätze *Sur le Laminage* (Vom Blechschlagen), wovon ich bereits die dritte Ausgabe habe angeführt gefunden.

Sein Schauspieler ist, wie gleich auf dem Titel gesagt wird, ein Werk, welches aus zwei Theilen besteht. Zu diesen kommt noch eine Vorrede und eine kurze Einleitung.

In der Vorrede wundert sich der Verfasser, daß noch niemand in Frankreich darauf gefallen sei, ein eigentliches Buch über die Kunst, Tragödien und Komödien vorzustellen, zu verfertigen. Er glaubt, und das mit Recht, seine Nation habe es mehr als irgend eine andre verdient, daß ihr ein philosophischer Kenner ein solches Geschenk mache. — Was er sonst in der Vorrede sagt, sind Komplimente eines Autors, die eines Auszuges nicht wohl fähig sind. Man läßt ihnen nichts, wenn man ihnen die Wendungen nicht lassen will.

Die Einleitung fängt mit einer artigen Vergleichung der Malerei und Schauspielkunst an. Diese erhält den Vorzug. „Umsonst rühmt sich die Malerei, daß sie die Leinwand belebe, es kommen aus ihren Händen nichts als unbelebte Werke. Die dramatische Dichtkunst hingegen gibt den Wesen, welche sie schafft, Gedanken und Empfindungen, ja sogar, vermittelt des theatralischen Spiels, Sprache und Bewegung. Die Malerei verführt die Augen allein. Die Zauberei der Bühne fesselt die Augen, das Gehör, den Geist und das Herz. Der Maler stellt die Begebenheiten nur vor. Der Schauspieler läßt sie auf gewisse Weise noch einmal geschehen. Seine Kunst ist daher eine von denjenigen, welchen es am meisten zukömmt, uns ein vollständiges Vergnügen zu verschaffen. Bei den übrigen Künsten, welche die Natur nachahmen, muß unsre Einbildungskraft ihrem Unvermögen fast immer nachhelfen. Nur die Kunst des Schauspielers braucht diese Nachhilfe nicht, und wenn ihre Täuscherei unvollkommen ist, so liegt es nicht an ihr, sondern an den Fehlern derjenigen, welche sie ausüben.“ — — Hieraus folgert der Verfasser, wie unumgänglich nötig es sei, daß sich diejenigen, die sich damit abgeben wollen, vorher genau prüfen. Sie müssen untersuchen, ob ihnen nicht diejenigen natürlichen Gaben fehlen, ohne welche sie nicht einmal dem allergemeinsten Zuschauer gefallen können. Besitzen sie diese, so kömmt es darauf an, diejenigen Vollkommenheiten zu erlangen, welche ihnen den Beifall der Zuschauer von Geschmack und Einsicht erwerben. „Die Natur muß den Schauspieler entwerfen. Die Kunst muß ihn vollends ausbilden.“

Nach diesen zwei Punkten ist das ganze Werk geordnet. In dem ersten Teile nämlich wird von den vorzüglichsten Eigenschaften geredet, welche die Schauspieler von der Natur müssen bekommen haben. In dem zweiten Teile wird von dem gehandelt, was sie von der Kunst erborgen müssen.

Der erste Teil sondert sich wiederum in zwei Bücher ab. Das erste Buch macht verschiedene Anmerkungen über die natürlichen Gaben, welche allen Schauspielern überhaupt unentbehrlich sind. Das zweite Buch betrachtet diejenigen natürlichen Gaben, welche zu dieser oder jener Rolle insbesondere erfordert werden.

Wir wollen das erste Buch näher zu betrachten anfangen. Es besteht aus vier Hauptstücken und zwei angehängten Betrachtungen. Gleich das erste Hauptstück untersucht, ob es

wahr sei, daß es vortrefflichen Schauspielern an Witz gefehlt habe. Man glaubt zwar fast durchgängig, daß man sich auch ohne Witz auf der Bühne Ruhm erwerben könne, allein man irrt gewaltig. Kann ein Schauspieler wohl in seiner Kunst vortrefflich sein, wenn er nicht in allen verschiedenen Stellungen mit einem geschwinden und sichern Blicke dasjenige, was ihm zu thun zukömmt, zu erkennen vermag? Eine feine Empfindung dessen, was sich schickt, muß ihn überall leiten. „Doch nicht genug, daß er alle Schönheiten seiner Rolle faßt. Er muß die wahre Art, mit welcher jede von diesen Schönheiten auszudrücken ist, unterscheiden. Nicht genug, daß er sich bloß in Affect setzen kann, man verlangt auch, daß er es niemals als zur rechten Zeit und gleich in demjenigen Grade thue, welchen die Umstände erfordern. Nicht genug, daß sich seine Figur für das Theater schickt, daß sein Gesicht des Ausdrucks fähig ist, wir sind unzufrieden, wenn sein Ausdruck nicht beständig und genau mit den Bewegungen zusammentrifft, die er uns zeigen soll. Er muß nicht bloß von der Stärke und Feinheit seiner Reden nichts lassen verloren gehen, er muß ihnen auch noch alle die Annehmlichkeiten leihen, die ihnen Aussprache und Aktion geben können. Es ist nicht hinreichend, daß er bloß seinem Verfasser treulich folgt, er muß ihm nachhelfen, er muß ihn unterstützen. Er muß selbst Verfasser werden, er muß nicht bloß alle Feinheiten seiner Rolle ausdrücken, er muß auch neue hinzuthun; er muß nicht bloß ausführen, er muß selbst schaffen. Ein Blick, eine Bewegung ist zuweilen in der Komödie ein sinnreicher Einfall und in der Tragödie eine Empfindung. Eine Wendung der Stimme, ein Stillschweigen, die man mit Kunst angebracht, haben zuweilen das Glück eines Verses gemacht, der nimmermehr die Aufmerksamkeit würde an sich gezogen haben, wenn ihn ein mittelmäßiger Schauspieler oder eine gemeine Schauspielerin ausgesprochen hätte.“ — Der Witz ist ihnen also ebenso unumgänglich nötig als der Steuermann dem Schiffe. Eine lange Erfahrung auf der Bühne kann zwar dann und wann den Mangel desselben verbergen, und ein Schauspieler ohne Witz kann andre Gaben in einem hohen Grade haben und sie oft zufälligerweise so glücklich anwenden, daß wir ihm Beifall geben müssen. Doch es währt nicht lange, so erinnert uns wieder ein Mißverstand in dem Tone, in der Bewegung, in dem Ausdrucke des Gesichts, daß wir seiner Organisation und nicht ihm den Beifall schuldig sind. — — Sonst hat

man noch bemerkt, daß man die tragischen Schauspieler weit öfter als die komischen des Mangels am Witz beschuldigt hat. Dieser Unterschied kommt ohne Zweifel daher, weil das Feine in dem Spiele der letztern von den gemeinen Zuschauern leichter kann erkannt werden als das Feine in dem tragischen Spiele. Der Witz in der Tragödie muß sich größtenteils, sowohl bei dem Verfasser als bei dem Akteur, unter der Gestalt der Empfindung zeigen, und man hat Mühe, ihn unter dieser Verkleidung zu erkennen. Und überhaupt geht man nicht sowohl in die Tragödie, seinen Witz, als sein Herz zu brauchen. Man überläßt sich den Bewegungen, die der Schauspieler erweckt, ohne zu überlegen, durch welchen Weg er dazu gelangt ist. — — Man muß aber nur hier merken, von was für einem Witz die Rede ist. An dem leichten Witz, welcher nur zur Prahlerei dienet und uns nur in Kleinigkeiten und unnützen Dingen ein Ansehen gibt, kann es ganz wohl großen Schauspielern gemangelt haben, aber niemals an dem gründlichen Witz, welcher uns das Verborgenste an einem Dinge entdeckt und es uns anzuwenden lehret. — — Von dem Witz kommt der Verfasser im zweiten Hauptstücke auf die Empfindung. Er untersucht, was die Empfindung sei, und ob sie bei dem tragischen Schauspieler wichtiger sei als bei dem komischen. Unter der Empfindung wird hier nicht bloß die Gabe zu weinen verstanden, sondern dieses Wort hat einen größern Umfang und bedeutet bei den Schauspielern die Leichtigkeit, in ihren Seelen die verschiedenen Leidenschaften, deren ein Mensch fähig ist, auf einander folgen zu lassen. Aus dieser Erklärung ist das übrige zu entscheiden. In den Bezirk des Trauerspiels gehören nur sehr wenig Leidenschaften, Liebe, Haß, Ehrgeiz, welche noch dazu in dem Schrecklichen und Traurigen alle mit einander übereinkommen. Die Komödie hingegen schließt keine einzige Leidenschaft aus, und diese alle muß der Schauspieler annehmen und von einer auf die andre überspringen können. Weil aber die Leidenschaften in der Komödie nicht so gewaltsam sind als in der Tragödie, so muß der komische Schauspieler zwar die Empfindung in einem größern Umfange, der tragische aber in einem männlichern Grade besitzen. — — Mit der Empfindung hat das Feuer einige Verwandtschaft, und von diesem untersucht der Verfasser im dritten Hauptstücke, ob ein Schauspieler dessen zu viel haben könne. Das Feuer besteht nicht in der

Hestigkeit der Deklamation oder in der Gewaltfameit der Bewegungen, sondern es ist nichts anders als die Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Teile, die einen Schauspieler ausmachen, zusammentreffen, um seiner Aktion das Ansehen der Wahrheit zu geben. In diesem Verstande nun ist es unmöglich, daß eine spielende Person allzuviel Feuer haben könne. „Man wird sie zwar mit Recht tadeln, wenn ihre Aktion mit ihrem Charakter oder mit der Stellung, in welcher sie sich befindet, nicht übereinkömmt, und wenn sie, anstatt Feuer zu zeigen, nichts als konvulsivische Verzückungen sehen und nichts als ein überlästiges Geschrei hören läßt. Allein alsdenn werden Leute von Geschmack ihr nicht allzuviel Feuer schuld geben, sondern sie werden sich vielmehr beklagen, daß sie nicht Feuer genug hat; so wie sie, anstatt mit dem Publico bei gewissen Schriftstellern allzuviel Wiß zu finden, vielmehr finden, daß es ihnen daran fehlt. Ein Schriftsteller leihet zum Exempel in einem Lustspiele dem Bedienten oder dem Mägdchen die Sprache eines witzigen Kopfes; er legt einer Person, welche von einer heftigen Leidenschaft getrieben wird, Madrigale oder Sinnschriften in Mund: und alsdenn sagt man, er habe allzuviel Wiß. Genauer zu reden, sollte man vielmehr sagen, er habe nicht Wiß genug, die Natur zu erkennen und sie nachzuahmen. So auch mit dem Schauspieler; kömmt er bei Stellen außer sich, wo er nicht außer sich kommen soll, so ist dieses unnatürlich. Allein er verfällt in diesen Fehler nicht aus Ueberfluß, sondern aus Mangel der Hitze. Er empfindet alsdenn nicht das, was er empfinden sollte, und drückt das nicht aus, was er ausdrücken sollte. Es ist daher kein Feuer, was wir bei ihm gewahr werden, sondern es ist Ungeschicklichkeit, es ist Unsinn.“ — — Aus diesem wird man leicht urteilen können, ob ein Schauspieler des Feuers ganz und gar überhoben sein könne. Unmöglich, wenn man anders das, was wir angeführt haben, und nicht die bloße äußerliche Hestigkeit in der Stimme und in den Bewegungen darunter versteht. — — Bis hierher hat der Verfasser die innerlichen natürlichen Gaben betrachtet, nun kömmt er auf die äußerlichen und untersucht in dem vierten Hauptstücke, ob es vorteilhaft sein würde, wenn alle Personen auf dem Theater von ausnehmender Gestalt wären. „Gewisse Zuschauer, welche das sinnliche Vergnügen dem geistigen vorziehen, werden mehr durch die Schauspielerinnen als durch die Stücke vor die Bühne gelockt. Als

Leute, die nur gegen die Gestalt empfindlich und immer geneigt sind, ein liebenswürdiges Gesicht für Talente anzunehmen, wollten sie lieber gar, daß auch die alte Mutter des Orgons im Tartüffe, die Madam Bernelle, reizend wäre.“ — — Doch diese Herren verstehen den Vortheil der Zuschauer sehr schlecht, und noch schlechter verstehen sie das, was die Einrichtung der Komödie selbst erfordert. Den erstern verstehen sie deswegen nicht, weil, wenn es wahr wäre, daß nur ausnehmend schöne Gestalten auf dem Theater erscheinen dürften, das Publikum nicht selten die vortrefflichsten Schauspieler entbehren würde, denen es sonst an keiner Art von Geschicklichkeit mangelt. Noch schlechter, wie gesagt, verstehen sie das, was die Einrichtung der Komödie erfordert, nach welcher die äußerlichen Vollkommenheiten unter die Akteurs nicht gleich verteilt sein müssen, ja, nach welcher es sogar oft gut ist, wenn gewisse Akteurs einige von diesen Vollkommenheiten ganz und gar nicht besitzen. „Regelmäßige Gesichtszüge, ein edles Ansehen nehmen uns freilich überhaupt für eine Person auf dem Theater ein; allein es gibt Rollen, welche ihr weit besser anstehen, wenn ihr die Natur diese Vorzüge nicht erteilt hat. Ich weiß wohl, daß man, ohne von dem Mangel der Wahrscheinlichkeit beleidiget zu werden, ja, daß man sogar mit Vergnügen eine junge Schöne die Person einer Alten und einen liebenswürdigen Schauspieler einen groben und tölpischen Bauer vorstellen sieht. Ich weiß wohl, daß wir nicht in die Komödie gehen, die Gegenstände selbst, sondern bloß ihre Nachahmung zu sehen — gleichwohl aber muß man doch unter den Gattungen der komischen Rollen einen Unterschied machen. Einige ergötzen uns durch die bloße Nachahmung gewisser lächerlichen Fehler. Andre aber ergötzen uns durch die Absteckung, die sich entweder zwischen dem Vorgeben der Person und den Beweisen, auf welche sie dasselbe gründet, oder zwischen dem Eindrucke befindet, den sie bei denjenigen Personen, die mit ihr spielen, machen sollte, und zwischen dem Eindrucke, welchen sie wirklich bei ihnen macht. Je mehr ein Schauspieler in den Rollen von der ersten Art die Vollkommenheiten hat, die den Fehlern, welche er nachahmt, entgegengesetzt sind, desto mehr wissen wir es ihm Dank, wenn er uns gleichwohl eine vollkommene Abschilderung von diesen Fehlern macht. Je weniger aber in den Rollen von der zweiten Art ein Schauspieler die Vollkommenheiten hat, welche die Person, die er vorstellt, haben

will, oder welche ihm die andern ausschweifenden Personen des Stückes beilegen, desto lächerlicher macht er die närrische Einbildung des einen und das abgeschmackte Urtheil der andern, und desto komischer folglich wird seine ganze Aktion. Die Rolle eines Menschen, der nach der Meinung des Verfassers mit aller Gewalt den Titel eines Schönen haben will, wird weit weniger belacht werden, wenn sie von einem Komödianten gespielt wird, der sich dieses Titels in der That anmaßen könnte, als wenn sie einer vorstellt, der der Natur in diesem Stücke weniger zu danken hat. Der Irrtum eines albernen Tropfs, welcher einen Bedienten für einen Menschen von Stande ansieht, wird uns weniger ergötzen, wenn das gute Ansehen des Bedienten den Irrtum entschuldigen kann, als wenn er ganz und gar nichts an sich hat, das ihn rechtfertigen könnte. Weit gefehlt also, daß es gut sein sollte, wenn alle Schauspieler von reizender und ausnehmender Gestalt wären, es ist vielmehr unserm Vergnügen zuträglicher, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet sind. Unter dessen aber muß man diese Maxime nicht allzuweit ausdehnen. Wir erlauben ihnen zwar, gewisse Vollkommenheiten nicht zu haben, aber die gegenseitigen Fehler zu besitzen, verstaten wir ihnen durchaus nicht. Sie müssen sogar völlig von gewissen Mängeln frei sein, die uns bei andern Personen, die sich dem Schauspieler nicht widmen, wenig oder gar nicht anstößig sein würden. Dergleichen sind zu lange oder kurze Arme, ein zu großer Mund, übelgestaltene Füße“ &c. — Zu diesen vier Hauptstücken fügt der Verfasser noch zwei Anmerkungen, die mit dem Inhalte des ersten Buches genau verbunden sind. Die erste ist diese: Die Schauspieler können in den Nebenrollen des Witzes, des Feuers und der Empfindung eben so wenig entübrigt sein als in den Hauptrollen. Die Ursache ist, weil in guten Stücken auch die Nebenrollen nicht etwa zum Ausflicken da sind, sondern einen Einfluß in das Ganze haben und sich oft eben so thätig erweisen als die allervornehmsten Personen. Die Vertrauten zum Exempel in den Trauerspielen haben oft so vortreffliche Stellen, besonders in den Erzählungen, die ihnen meistens aufgetragen werden, zu sagen, daß sie ohne Witz, ohne Feuer und ohne Empfindung gewiß alles verderben würden. Die zweite Anmerkung ist diese: Wenn man auch schon die vornehmsten Vollkommenheiten hat, die zu einem Schauspieler erfordert werden, so muß man

doch in einem gewissen Alter zu spielen aufhören. Denn in den Schauspielen beleidiget uns unumgänglich alles dasjenige, was uns Gelegenheit gibt, die Schwachheiten der menschlichen Natur zu überlegen und auf uns selbst verdrießliche Blicke zurückzuwerfen. Es werden hier bloß diejenigen Rollen ausgenommen, deren Lächerliches durch das wahre Alter des Schauspielers vermehrt wird, zum Exempel die Rollen der Alten, die mit aller Gewalt noch jung sein wollen; auch muß man gegen Akteurs von außerordentlichen Gaben einige Nachsicht haben; nur werden diese alsdann so billig sein, wenn es in ihrer Gewalt stehet, keine andre als solche Rollen zu wählen, welche mit ihrem Alter nicht allzusehr abstechen. Frankreich hat es selbst seinem Baron nicht vergeben, daß er noch in seinen letzten Jahren so gern junge Prinzen vorstellte. Es konnte es durchaus nicht gewohnt werden, ihn von Schauspielerinnen Sohn nennen zu hören, deren Großvater er hätte sein können.

In dem zweiten Buche des ersten Theils handelt der Verfasser von einigen Vorzügen, welche gewisse Schauspieler insbesondere haben müssen. Diese Schauspieler sind erstlich diejenigen, welche man in der Komödie vorzugsweise die komischen nennt; zweitens diejenigen, welche sich in der Tragödie durch ihre Tugenden unsere Bewunderung und durch ihre Unglücksfälle unser Mitleiden erwerben sollen, und drittens diejenigen, welche sowohl in der Tragödie als Komödie die Rollen der Liebhaber vorstellen. Alle diese haben gewisse besondere Gaben nötig, welches theils innerliche, theils äußerliche sind. Dieser Einteilung gemäß macht der Verfasser in diesem zweiten Buche zwei Abschnitte, deren erster die innerlichen und der zweite die äußerlichen Gaben untersucht. Wir wollen uns zu dem ersten Abschnitte wenden, welcher aus fünf Hauptstücken besteht. In dem ersten Hauptstücke zeigt er, daß die Munterkeit denjenigen Schauspielern, welche uns zum Lachen bewegen sollen, unumgänglich nötig sei. „Wenn man,“ sind seine Worte, „eine komische Person vorstellt, ohne selbst Vergnügen daran zu haben, so hat man das bloße Ansehen eines gedungenen Menschen, welcher nur deswegen Komödiant ist, weil er sich seinen Lebensunterhalt auf keine andre Art verschaffen kann. Teilt man aber das Vergnügen mit dem Zuschauer, so kann man sich allezeit gewiß versprechen, zu gefallen. Die Munterkeit ist der wahre Apollo der komischen Schauspieler.“

Wenn sie aufgeräumt sind, so werden sie fast immer Feuer und Genie haben." — Es ist aber hierbei wohl zu merken, daß man diese Munterkeit mehr in ihrem Spiele als auf ihren Gesichtern zu bemerken verlangt. Man gibt tragischen Schauspielern die Regel: Weinet, wenn ihr wollt, daß ich weinen soll; und den komischen Schauspielern sollte man die Regel geben: Lachet fast niemals, wenn ihr wollt, daß ich lachen soll. — Das zweite Hauptstück zeigt, daß derjenige, welcher keine erhabne Seele habe, einen Helden schlecht vorstelle. Unter dieser erhabnen Seele muß man nicht die Narrheit gewisser tragischen Schauspieler verstehen, welche auch außer dem Theater noch immer Prinzen zu sein sich einbilden. Auch nicht das Vorurteil einiger von ihnen, welche große Akteurs den allergrößten Männern gleichschätzen und lieber gar behaupten möchten, es sei leichter, ein Held zu sein, als einen Helden gut vorzustellen. Die Hoheit der Seele, von welcher hier geredet wird, besteht in einem edeln Enthusiasmo, der von allem, was groß ist, in der Seele gewirkt wird. Dieser ist es, welcher die vortrefflichen tragischen Schauspieler von den mittelmäßigen unterscheidet und sie in den Stand setzt, das Herz des gemeinsten Zuschauers mit Bewegungen zu erfüllen, die er sich selbst nicht zugetrauet hätte. — Mit diesem Enthusiasmo, welcher für diejenige Person gehöret, die Bewunderung erwecken soll, muß derjenige Teil der Empfindung verbunden werden, welchen die Franzosen unter dem Namen des Eingeweides (d'entrailles) verstehen, wenn eben dieselbe Person unser Mitleiden erregen will. Hiervon handelt das dritte Hauptstück. „Wollen die tragischen Schauspieler,“ sagt der Verfasser, „uns täuschen, so müssen sie sich selbst täuschen. Sie müssen sich einbilden, daß sie wirklich das sind, was sie vorstellen; eine glückliche Raserei muß sie überreden, daß sie selbst diejenigen sind, die man verrät, die man verfolgt. Dieser Irrtum muß aus ihrer Vorstellung in ihr Herz übergehen, und oft muß ein eingebildetes Unglück ihnen wahrhafte Thränen auspressen. Alsdann sehen wir in ihnen nicht mehr frostige Komödianten, welche uns durch gelernte Töne und Bewegungen für eingebildete Begebenheiten einnehmen wollen. Sie werden zu unumschränkten Gebietern über unsre Seelen, sie werden zu Zaubern, die das Unempfindlichste empfindlich machen können — und dieses alles durch die Gewalt der Traurigkeit, welche Leidenschaft eine

Art von epidemischer Krankheit zu sein scheint, deren Ausbreitung eben so schnell als erstaunlich ist. Sie ist von den übrigen Krankheiten darinne unterschieden, daß sie sich durch die Augen und durch das Gehör mittheilet: wir brauchen eine mit Grund wahrhaft betrübte Person nur zu sehen, um uns zugleich mit ihr zu betrüben. Der Anblick der andern Leidenschaften ist so ansteckend nicht. Es kann sich ein Mensch in unserer Gegenwart dem allerheftigsten Zorne überlassen, wir bleiben gleichwohl in der vollkommensten Ruhe. Ein anderer wird von der lebhaftesten Freude entzückt, wir aber legen unsern Ernst deswegen nicht ab. Nur die Thränen, wenn es auch schon Thränen einer Person sind, die uns gleichgültig ist, haben fast immer das Vorrecht, uns zu rühren. Da wir uns zur Mühe und zum Leiden geboren wissen, so lesen wir voll Traurigkeit unsre Bestimmung in dem Schicksale der Unglücklichen, und ihre Zufälle sind für uns ein Spiegel, in welchem wir mit Verdruß das mit unserm Stande verknüpfte Elend betrachten.“ — Dieses bringt den Verfasser auf eine kleine Ausschweifung, welche viel zu artig ist, als daß ich sie hier übergehen sollte. — „Es ist nicht schwer,“ spricht er, „von unserer Leichtigkeit, uns zu betrüben, einen Grund anzugeben. Allein desto schwerer ist es, die Natur desjenigen Vergnügens eigentlich zu bestimmen, welches wir bei Anhörung einer Tragödie aus dieser Empfindung ziehen. Daß man in der Absicht vor die Bühne geht, diejenigen Eindrücke, welche uns fehlen, daselbst zu borgen, oder uns von denjenigen, die uns mißfallen, zu zerstreuen, darüber wundert man sich gar nicht. Das aber, worüber man erstaunt, ist dieses, daß wir oft durch die Begierde, Thränen zu vergießen, dahin geführt werden. Unterdessen kann man doch von dieser wunderlichen Neigung verschiedene Ursachen angeben, und die Schwierigkeit dabei ist bloß, die allgemeinste davon zu bestimmen. Wenn ich gesagt habe, daß das Unglück anderer ein Spiegel für uns sei, in welchem wir das Schicksal, zu dem wir verurtheilt sind, betrachten, so hätte ich einen Unterscheid dabei machen können. Dieser Unterscheid kann hier keine Stelle finden, und er wird uns eine von den Quellen desjenigen Vergnügens, dessen Ursprung wir suchen, entdecken. Der Anblick eines fremden Elends ist für uns schmerzlich, wenn es nämlich ein solches Elend ist, dem wir gleichfalls ausgesetzt sind. Er wird aber zu einer Tröstung, wenn wir das Elend nicht zu fürchten haben, dessen Abschilderung er

uns vorlegt. Wir bekommen eine Art von Erleichterung, wenn wir sehen, daß man in demjenigen Stande, welchen wir beneiden, oft grausamen Martern ausgesetzt sei, für die uns unsre Mittelmäßigkeit in Sicherheit stellet. Wir ertragen alsdenn unser Uebel nicht nur mit weniger Ungeduld, sondern wir wünschen uns auch Glück, daß wir nicht so elend sind, als wir uns zu sein eingebildet haben. Doch daher, daß uns fremde Unglücksfälle, welche größer als die unsrigen sind, unserer geringen Glücksstände wegen trösten, würde noch nicht folgen, daß wir in der Betrübniß über diese Unglücksfälle ein Vergnügen finden müßten, wenn unsre Eigenliebe, indem sie ihnen diesen Tribut bezahlt, nicht dabei ihre Rechnung fände. Denn die Helden, welche durch ihr Unglück berühmt sind, sind es zugleich auch durch außerordentliche Eigenschaften. Je mehr uns ihr Schicksal rührt, desto deutlicher zeigen wir, daß wir den Wert ihrer Tugenden kennen, und der Ruhm, daß wir die Größe gehörig zu schätzen wissen, schmeichelt unserm Stolze. Uebrigens ist die Empfindlichkeit, wenn sie von der Unterscheidungskraft geleitet wird, schon selbst eine Tugend. Man setzt sich in die Klasse edler Seelen, indem man durchlauchten Unglücklichen das schuldige Mitleiden nicht versaget. Auf der Bühne besonders läßt man sich um so viel leichter für vornehme Personen erweichen, weil man weiß, daß diese Empfindung durch die allzulange Dauer uns nicht überlästig fallen, sondern eine glückliche Veränderung gar bald ihrem Unglücke und unserer Betrübniß ein Ende machen werde. Werden wir aber in dieser Erwartung betrogen, und werden diese Helden zu Opfern eines ungerechten und barbarischen Schicksals, so werfen wir uns alsdann zwischen ihnen und ihren Feinden zu Richtern auf. Es scheint uns sogar, wenn wir die Wahl hätten, entweder wie die einen umzukommen, oder wie die andern zu triumphieren, daß wir nicht einen Augenblick in Zweifel stehen würden, und dieses macht uns in unsern Augen desto größer. Vielleicht würde die Untersuchung, welche von diesen Ursachen den meisten Einfluß in das Vergnügen habe, mit dem wir in einem Trauerspiele weinen, ganz und gar vergebens sein. Vielleicht wird jede von denselben nach Beschaffenheit derjenigen Seele, auf welche sie wirken, bald die vornehmste, bald die geringste.“

— — Wir kommen von dieser Ausschweifung wieder auf den geraden Weg. Das vierte Hauptstück beweiset, daß nur diejenigen Personen allein, welche geboren sind,

zu lieben, das Vorrecht haben sollten, verliebte Rollen zu spielen. „Eine gewisse Sängerin,“ erzählt der Verfasser, „stellte in einer neuen Oper eine Prinzessin vor, die gegen ihren Ungetreuen in einem heftigen Feuer ist; allein sie brachte diejenige Zärtlichkeit, welche ihre Rolle erforderte, gar nicht hinein. Eine von ihren Gesellschafterinnen, die der Ursachen ungeachtet, warum zwei Personen von einerlei Profession und von einerlei Geschlecht einander nicht zu lieben pflegen, ihre Freundin war, hätte gar zu gerne gewollt, daß sie diese Rolle mit Beifall spielen möchte. Sie gab ihr daher verschiedene Lehren, aber diese Lehren blieben ohne Wirkung. Endlich sagte die Lehrerin einmal zu ihrer Schülerin: Ist denn das, was ich von Ihnen verlange, so schwer? Sehen Sie sich doch an die Stelle der verrathenen Geliebten! Wenn Sie von einem Menschen, den Sie zärtlich liebten, verlassen würden, würden Sie nicht von einem lebhaften Schmerze durchdrungen sein? Würden Sie nicht suchen — — Ich? antwortete die Altrice, an die dieses gerichtet war; ich würde auf das schleunigste einen andern Liebhaber zu bekommen suchen. Ja, wenn das ist, antwortete ihre Freundin, so ist Ihre und meine Mühe vergebens. Ich werde Sie Ihre Rolle nimmermehr gehörig spielen lehren!“ — Diese Folge war sehr richtig; denn eine wahre Zärtlichkeit auszudrücken, dazu ist alle Kunst nicht hinlänglich. Man mag sich auch noch so sehr bestreben, das unschuldige und rührende Wesen derselben zu erreichen, es wird doch noch immer von der Natur eben so weit unterschieden sein, als es die frostigen Liebkosungen einer Buhlerin von den affektvollen Blicken einer aufrichtigen Liebhaberin sind. Man stellt alle übrigen Leidenschaften unvollkommen vor, wenn man sich ihren Bewegungen nicht überläßt, aber wenigstens stellt man sie doch unvollkommen vor. Man ahmet mit kaltem Blute den Ton eines Zornigen schlecht nach, allein man kann doch wenigstens einige von den andern äußerlichen Zeichen, durch welche er sich an den Tag legt, entlehnen; und wenn man in verschiedenen Rollen schon nicht die Ohren betriegt, so betriegt man doch wenigstens die Augen. In den zärtlichen Rollen aber kann man eben so wenig die Augen als die Ohren betriegen, wenn man nicht von der Natur eine zur Liebe gemachte Seele bekommen hat. — — „Will man,“ fährt der Verfasser fort, „die Ursache wissen,

warum man zwar die Larve der andern Leidenschaften borgen, die Entzückungen der Zärtlichkeit aber nur auf eine sehr ungetreue Art nachbilden kann, wenn man nicht selbst liebt oder wohl gar zu lieben nicht fähig ist, so will ich es wagen, eine Vermutung hierüber vorzutragen. Die übrigen Leidenschaften malen sich bloß dadurch auf dem Gesichte, daß sie in den Zügen eine gewisse Art von Veränderung verursachen; die Zärtlichkeit hingegen hat, sowie die Freude, das Vorrecht, der Gesichtsbildung neue Schönheiten zu geben und ihre Fehler zu verbessern. Daher also, daß man uns von gewissen Leidenschaften ein unvollkommenes Bild vorstellen kann, ohne von ihnen selbst beherrscht zu werden, folgt noch nicht, daß man auch die sanfte Trunkenheit der Liebe, auch nur unvollkommen, nachahmen könne, ohne sie selbst zu fühlen.“ — — Aus allem diesem zieht der Verfasser in dem fünften Hauptstücke die Folgerung, daß man sich nicht mehr mit diesen Rollen abgeben müsse, wenn man nicht mehr in dem glücklichen Alter, zu lieben, sei. Die Wahrheit dieser Folgerung fällt zu deutlich in die Augen, als daß es nötig wär, seine Gründe anzuführen, die ohnedem auf das Vorige hinauslaufen. — — Wir kommen vielmehr sogleich auf den zweiten Abschnitt dieses zweiten Buchs, worin, wie schon gesagt, die äußerlichen Gaben abgehandelt werden, welche zu gewissen Rollen insbesondere nötig sind. Es geschieht dieses in vier Hauptstücken, wovon das erste die Stimme angeht und zeigt, daß eine Stimme, welche in gewissen Rollen hinlänglich ist, in andern Rollen, welche uns einnehmen sollen, es nicht sei. Bei komischen Schauspielern ist es fast genug, wenn wir ihnen nur alles, was sie sagen sollen, hinlänglich verstehen können, und wir können ihnen eine mittelmäßige Stimme gar gern übersehen. Der tragische Schauspieler hingegen muß eine starke, majestätische und pathetische Stimme haben; der, welcher in der Komödie Personen von Stande vorstellt, eine edle; der, welcher den Liebhaber macht, eine angenehme, und die, welche die Liebhaberin spielt, eine bezaubernde. Von der letztern besonders verlangt man diejenigen überredenden Töne, mit welchen eine Schöne aus dem Zuschauer alles, was sie will, machen und von ihrem Liebhaber alles, was sie begehrt, erlangen kann. Eine reizende Stimme kann anstatt vieler andern Vorzüge sein. Bei mehr als einer Gelegenheit hat die Verführung der Ohren über das Zeugnis der Augen gesiegt, und

eine Person, der wir unsere Huldigung verweigerten, wenn wir sie bloß sahen, hat sie vollkommen zu verdienen geschienen, wenn wir sie gehöret haben. — — Von der Stimme kommt der Verfasser auf die Gestalt und zeigt in dem zweiten Hauptstücke, daß die Liebhaber in der Komödie eine liebenswürdige, und die Helden in der Tragödie eine ansehnliche Gestalt haben müssen. Weil es wahrscheinlich ist, daß die erhabenen Gefinnungen einer Prinzessin sie bewegen können, bei einem Helden die nicht allzu regelmäßige Bildung seines Gesichts in Ansehung seiner übrigen großen Eigenschaften zu vergessen: so ist es eben nicht so unumgänglich nötig, daß der Liebhaber in der Tragödie von einer durchaus reizenden Gestalt sei, wenn seine Rolle sich nur ungefähr zu seinem Alter schickt. In der Komödie aber pflegen wir strenger zu sein. Weil diese uns in den Gefinnungen und Handlungen ihrer Personen nichts als das Gemeine zeigt, so bilden wir uns ihre Helden auch von keinen so ausnehmenden Verdiensten ein, daß sie über das Herz siegen könnten, ohne die Augen zu reizen, und ihre Heldinnen stellen wir uns nicht so gar zärtlich vor, daß sie bei dem Geschenke ihres Herzens nicht ihre Augen zu Räte ziehen sollten. Die Gestalt des Liebhabers muß die Zärtlichkeit derjenigen, von welcher er geliebet wird, rechtfertigen; und die Liebhaberin muß uns ihre Liebe nicht bloß mit lebendigen Farben abschildern, sondern wir müssen sie auch nicht für unwahrscheinlich halten, noch ihren schlechten Geschmack dabei tadeln können. Man wirft zwar ein, daß man im gemeinen Leben oft genug eine Schöne nach einem gar nicht liebenswürdigen Menschen seufzen sehe, und daß uns daher ein klein wenig Ueberlegung gleiche Ereignungen auf dem Theater erträglich machen könne. Hierauf aber ist zu antworten, daß man in der Komödie das Vergnügen durchaus nicht von der Ueberlegung will abhängen lassen. Bei den Liebhaberinnen ist diese Bedingung noch notwendiger als bei den Liebhabern. Es ist zwar nicht eigentlich Schönheit, was sie besitzen müssen, sondern es ist etwas, was noch mehr als Schönheit ist, und welches noch allgemeiner und noch mächtiger auf die Herzen wirkt: es ist ein, ich weiß nicht was, wodurch ein Frauenzimmer reizend wird und ohne welches sie nur umsonst schön ist; es ist eine gewisse siegende Anmut, welche ebenso gewiß allezeit rührt, als es gewiß ist, daß sie sich nicht beschreiben läßt. — — Gleiche Bewandnis hat es auch mit denjenigen

Personen, welche der Verfasser in Ansehung ihres Standes und ihrer Gesinnungen über das Gemeine hinaussetzt; ihre äußerliche Gestalt muß ihre Rolle nicht erniedrigen. Obgleich die Natur ihre Gaben nicht allezeit dem Glanze der Geburt gemäß einrichtet, und obgleich oft mit einer sehr schlechten Physiognomie sehr ehrwürdige Titel verbunden sind, so ist es uns doch zuwider, wenn wir einen Schauspieler von geringem Ansehen eine Person von Stande vorstellen sehen. Seine Gestalt muß edel und seine Gesichtsbildung muß sanft und glücklich sein, wenn er gewiß sein will, Hochachtung und Mitleiden in uns zu erregen. Man weiß in Paris noch gar wohl, was einem gewissen Schauspieler widerfuhr, welcher seine Probe spielen sollte. Es fehlte ihm weder an Empfindung, noch an Witz, noch an Feuer; nur sein Aeußerliches war gar nicht heldenmäßig. Einmals stellte er die Person des Mithridats vor und stellte sie so vor, daß alle Zuschauer mit ihm hätten zufrieden sein müssen, wenn er lauter Blinde zu Zuschauern gehabt hätte. In dem Auftritte, wo Monime zu dem Könige sagt: Herr, du änderst dein Gesicht, rufte ein Spottvogel aus dem Parterre der Schauspielerin zu: Laßt ihn doch ändern! Auf einmal verlor man alle Gaben des Schauspielers aus den Augen und dachte bloß und allein an die wenige Uebereinstimmung, die sich zwischen ihm und seiner Person befände.

— In dem dritten Hauptstücke kömmt der Verfasser auf das wahre oder anscheinende Verhältnis, welches zwischen dem Alter des Schauspielers und dem Alter der Person sein muß. Ein Porträt, das wegen seiner Zeichnung und seiner Farbenmischung auch noch so schätzbar ist, wird doch mit Recht getadelt, wenn es diejenige Person, die es vorstellen soll, älter macht. Ebenso wird uns auch ein Schauspieler, wenn er auch sonst noch so vollkommen spielt, nur mittelmäßig gefallen, wenn er für seine Rolle allzu alt ist. Es ist nicht genug, daß man uns Iphigenien nicht mit Runzeln und den Britannicus nicht mit grauen Haaren zeigt; wir verlangen, beide in allen Reizungen ihrer Jugend zu sehen. Einige Jahre zwar kann der Akteur älter als seine Person sein, weil er uns alsdann, wenn er diesen Unterscheid wohl zu verbergen weiß, das Vergnügen einer doppelten Täuschung verschafft, welches wir nicht haben würden, wenn er in diesem Falle nicht wäre. — Dieses ist zu deutlich, als daß der Verfasser nötig haben sollte, viel

Worte damit zu verschwenden. Er thut es auch nicht, sondern eilt mit dem ersten Teile seines Werks zu Ende, indem er nur noch ein kleines Hauptstück, welches das vierte ist und besonders die Mägdchen und die Bedienten angehet, hinzuthut. Bei einigen Rollen ist es gut, wenn die Schauspielerinnen, welche die Mägdchen vorstellen, nicht allzu jung mehr sind; bei einigen aber müssen sie notwendig jung sein oder wenigstens jung scheinen, um ihre Jugend zu einer Art von Entschuldigung für die unbedachtamen Reden, welche sie meistens führen, oder für die nicht allzu klugen Ratschläge, die sie ihren Gebieterinnen oft bei Liebeshändeln geben, zu machen. Wenn aber das Mägdchen eben nicht allezeit jung sein darf, so muß sie doch immer eine außerordentliche Flüchtigkeit der Zunge besitzen. Diese Eigenschaft ist besonders in den Lustspielen des Regnards sehr nötig, wo ohne dieselbe bei verschiedenen Rollen alle Anmut wegfällt. Auch fordert man von den Mägdchen eine schalkhafte Miene und von den Bedienten Geschwindigkeit und Hurligkeit. Ein dicker Körper schickt sich daher für die Bedienten eben so wenig, als sich für die Mägdchen das Stottern schicken würde.

Dieses also wäre der Inhalt des ersten Teils. Er handelt, wie man gesehen hat, nichts anders ab, als diejenigen natürlichen Gaben, ohne welche es nicht einmal möglich ist, ein guter Schauspieler zu werden. Wie viel häßliche Gegenstände würden wir unter ihnen entbehren, wenn sie alle so billig gewesen wären, sich darnach zu prüfen. Noch weniger Stümper aber würden wir sehen, wenn diejenigen, die diese Prüfung vorgenommen und darinne bestanden haben, nicht geglaubt hätten, daß sie nunmehr schon vollkommne Schauspieler wären und nichts mehr als diese natürlichen Vorzüge nötig hätten, um den Beifall der Zuschauer zu erzwingen. Sie mögen sich ja nicht betriegen; sie haben aufs höchste nur die Anlage von dem, was sie sein müssen, und wenn sie sich nicht durch Kunst und Fleiß ausarbeiten wollen, so werden sie zeitlebens auf dem halben Wege stehen bleiben. Wie dieses aber geschehen müsse und worauf sie insbesondere zu sehen haben, handelt unser Verfasser in seinem zweiten Teile ab, welcher ohne einige Unterabteilungen aus neunzehn Hauptstücken besteht, deren Inhalt ich gleichfalls anzeigen will.

Das erste Hauptstück untersucht, worinne die Wahrheit der Vorstellung besteht? Diese Wahrheit besteht

in dem Zusammenflusse aller Wahrscheinlichkeiten, welche den Zuschauer zu betriegen geschickt sind. Sie teilen sich in zwei Klassen. Die einen entstehen aus dem Spiele des Akteurs und die andern aus gewissen Modifikationen des Schauspielers in Ansehung seiner Verkleidung oder der Auszierung des Orts, wo er spielt. Die Wahrscheinlichkeiten von der ersten Art gehören vornehmlich hierher und bestehen in der genauen Beobachtung alles dessen, was sich geziemt. Das Spiel des Akteurs ist nur alsdann wahr, wenn man alles darinne bemerkt, was sich für das Alter, für den Stand, für den Charakter und für die Umstände der Person, die er vorstellt, schicket. Diese Wahrheit aber teilt sich in die Wahrheit der Aktion und in die Wahrheit der Recitation.

Von der ersten handelt das zweite Hauptstück. Diese Wahrheit ist oft diejenige gar nicht, welche dem Schauspieler zuerst in die Gedanken kömmt. Agamemnon zum Exempel (Iphigenia, Aufz. II. Aufz. 2), als ihn Iphigenia fragt, ob er ihr erlauben werde, dem Opfer, das er vorhabe, beizuwohnen, antwortet ihr: Du bist dabei, meine Tochter. Verschiedne Schauspieler glauben diese Stellung recht pathetisch auszudrücken, wenn sie Blicke voll Zärtlichkeiten auf Iphigenien heften; allein diese Aktion ist ganz wider die Wahrscheinlichkeit, weil Agamemnon, indem er dieses zu seiner Tochter gesagt, die Augen gewiß wird abgewendet haben, damit sie den tödlichen Schmerz, der sein Herz zerfleischt, nicht darinne lesen möge. Die Schwierigkeit, alle kleine Schattierungen zu bemerken, aus welchen die Wahrheit der Aktion bestehet, zeigt sich besonders in den verwickelten Stellungen. Der Verfasser verstehet unter dieser Benennung diejenigen Stellungen, in welchen die Person entgegengesetzten Absichten ein Genügethun muß. In diesem Falle ist Isabelle in der „Männerschule“, wenn sie sich zwischen dem Sganarelle und Valère befindet und den einen umfaßt, indem sie dem andern die Hand gibt, und zu dem einen etwas spricht, was sich der andre annehmen soll. Die Schauspielerin, die dieses spielt, hat sehr viel Genauigkeit anzuwenden, damit ihr die Zuschauer weder allzu wenige Vorsicht in Ansehung ihres Eifersüchtigen, noch allzu wenig Zärtlichkeit gegen ihren Liebhaber schuld geben können.

In dem dritten Hauptstücke betrachtet der Verfasser die zwei vornehmsten Stücke der Aktion, die Mienen nämlich und die Gestus. Beide müssen hauptsächlich wahr sein. Der

Schauspieler muß die Leidenschaften nicht allein in seinem Gesichte ausdrücken, sondern er muß sie auch lebhaft ausdrücken können. Nur muß es nicht so weit gehen, daß er sein Gesicht dadurch verstellte. Gemeiniglich aber fällt man in diesen Fehler nur alsdenn, wenn man nicht wirklich, nachdem es die Stellung der Person erfordert, aufgebracht oder gerührt ist. Empfendet man wirklich einen von diesen beiden Eindrücken, wie man ihn empfinden soll, so wird er sich ohne Mühe in den Augen abmalen. Muß man aber seine Seele erst mit aller Gewalt aus ihrem Totenschlase reißen, so wird sich der innere gewaltsame Zustand auch in dem Spiele und in den Mienen verraten. — Die Gestus teilt der Verfasser in zwei Arten; einige, spricht er, haben eine bestimmte Bedeutung, andre aber dienen bloß, die Aktion zu beleben. Die erstern sind nicht willkürlich, sondern sie machen eine gewisse Sprache aus, die wir alle reden, ohne sie gelernt zu haben, und durch die uns alle Nationen verstehen können. Die Kunst kann sie weder deutlicher, noch nachdrücklicher machen, sie kann sie aufs höchste nur ausputzen und den Schauspieler lehren, sich ihrer so zu bedienen, wie es sich für seine Rolle schickt. Sie kann ihn zum Exempel lehren, daß das edle Komische weniger heftige Gestus erfordert als das Niedrig-Komische, und das Tragische noch wenigere als das edle Komische. Die Ursache hiervon ist leicht zu erraten. Die Natur nämlich macht, wenn sie sich selbst gelassen ist, weit unmäßigere Bewegungen, als wenn sie von dem Zaume der Erziehung oder von der Ernsthaftigkeit eines zu beobachtenden Ansehens zurückgehalten wird. Was die andre Art der Gestus anbelangt, so müssen sie wenigstens eine Art des Ausdruckes haben, sie müssen nicht studiert sein und müssen oft abgewechselt werden. Bei denjenigen komischen Rollen, bei welchen man gewissermaßen die Natur nicht vor sich haben kann, dergleichen die erdichteten Rollen der Crispins, der Bourceagnacs und andre sind, thut man wohl, wenn man seinen Vorgänger in denselben, dessen Art Beifall gefunden hat, so viel wie möglich nachahmt. Vielleicht ist es gut, wenn man manchmal auch sogar dessen Fehler nachahmt, um den Zuschauern die Aktion desto wahrer scheinen zu lassen.

Von der Aktion kommt nunmehr der Verfasser in dem vierten Hauptstücke auf die Recitation und derselben Wahrheit. Nach einigen Stellen bei den Alten muß man glauben, daß sie die Declamation ihrer dramatischen Werke

nach Noten abgemessen haben. Wenn dieses harmonische Noten gewesen sind, so haben sich ihre Schauspieler in eben den Umständen befunden, in welchen sich die heutigen Oper-sänger in Ansehung der Recitative befinden; allein die Wahrheit der Recitation kann dabei nichts gewonnen haben, weil die Musik keine an und vor sich bestimmten Mittel hat, die verschiednen Leidenschaften auszudrücken. Sollen aber diese Noten bloß die Töne der gemeinen Unterredung angeeignet haben, wie der Abt du Bos behauptet, so muß man voraussetzen, daß sich dergleichen Töne in Vergleichung mit andern gegebenen Tönen wirklich ausdrücken lassen, und daß jede Empfindung nur einen Ton habe, welcher ihr eigentlich zukomme. Allein beides ist falsch. Die verschiednen Veränderungen der Stimme, welche aus einerlei Eindrücken entstehen, haben zwar mit einander etwas gemein; allein sie sind auch wegen der verschiednen Sprachwerkzeuge notwendig unterschieden. Wer daher die Kunst zu recitieren methodisch abhandeln wollte, der müßte eben so vielerlei Regeln geben, als Arten von Stimmen sind. Kurz, es gehört allein der Natur zu, die Töne, welche sich am besten schicken, vorzuschreiben, und die Empfindung ist die einzige Lehrerin in dieser bezaubernden Beredsamkeit der Schalle, durch welche man in den Zuhörern alle beliebige Bewegungen erregen kann. Das vornehmste Geheimnis ist dabei dieses, daß man diejenigen Töne, welche dem Anscheine nach einerlei sind, in der That aber unterschieden werden müssen, nicht unter einander verwechsle und die einen für die andern brauche. Man betrachtet zum Exempel den naiven Ton und den aufrichtigen Ton als zwei Töne, die unter einerlei Art gehören; allein es würde ganz unrecht gethan sein, wenn man den einen anstatt des andern nehmen wollte. Der eine gehört derjenigen Person zu, welche nicht Wiß oder Stärke genug hat, ihre Gedanken und ihre Gesinnungen zu verbergen, sondern die Geheimnisse ihrer Seele wider ihren Willen und wohl gar zu ihrem Schaden entwichen läßt. Der andre ist viel mehr das Zeichen der Redlichkeit als der Dummheit oder Schwachheit und gehört für diejenigen Personen, welche Geschicke und Herrschaft über sich selbst genug hätten, um ihre Art, zu denken und zu empfinden, zu verbergen, gleichwohl aber sich nicht entschließen können, der Wahrheit Abbruch zu thun. Es gibt übrigens auch Töne, welche zu mehr als einer Art gehören. Die Ironie kann zum Exempel aus Zorn, aus Verachtung und aus bloßer Munter-

keit gebraucht werden. Allein der ironische Ton, welcher sich bei dem einen Falle schickt, schickt sich ganz und gar nicht bei dem andern, und so weiter.

Dieses war von der Recitation überhaupt. In dem fünften Hauptstücke handelt der Verfasser mit wenigen von der Art, wie die Komödie recitiert werden müsse. Sie muß durchaus nicht deklamirt werden, wenige Stellen ausgenommen, die man, um sie den Zuhörern desto lächerlicher zu machen, deklamieren kann. „Es ist überhaupt ein unverbrüchliches Gesetz für die komischen Schauspieler, daß sie eben so recitieren müssen, als sie außer dem Theater reden würden, wenn sie sich wirklich in den Umständen befänden, in welchen sich die Person, die sie vorstellen, befindet. In den prosaischen Komödien wird es ihnen eben nicht schwer, dieser Regel zu folgen, allein in den Komödien in Versen haben sie schon mehr Mühe damit. Sie sollten daher wünschen, daß sie alle in Prose möchten geschrieben sein. Dennoch aber, ob schon oft in ganzen Gesellschaften von Komödianten kaum eine Person Verse gehörig herzusagen weiß, ziehen sie die Stücke in Versen vor, weil diese sich leichter lernen und behalten lassen. Der größte Teil der Zuhörer gibt diesen Stücken gleichfalls den Vorzug. Ohne hier zu untersuchen, ob sich die Sprache der Poesie für die Komödien schickt, und in welchem Falle sie zu dulden sei, will ich nur anmerken, daß man sich ihrer gewiß feltner bedienen würde, wenn man nicht in Prose mehr Witze haben müßte; daß das Silbenmaß und der Reim die Wahrheit der Unterredung notwendig verringert, und daß folglich die Schauspieler sich nicht Mühe genug geben können, das eine zu unterbrechen und den andern zu verstecken.“

In dem sechsten Hauptstücke untersucht der Verfasser, ob die Tragödie deklamirt werden müsse? Man ist dieser Frage wegen nur deswegen so sehr uneinig, weil man sich allzu verschiedene Begriffe von der Deklamation macht. Einige verstehen darunter eine gewisse schwülstige und prahlende Recitation, ein gewisses unsinniges und monotonisches Singen, woran die Natur keinen Anteil nimmt und welches bloß die Ohren betäubt und niemals das Herz angreift. Eine solche Deklamation muß aus der Tragödie verbannt sein, nicht aber die Majestät des Vortrags, welche bei einer natürlichen Recitation ganz wohl bestehen kann. Dieser prächtige Vortrag schickt sich besonders an gewisse Stellen in den Tragödien,

deren Begebenheiten aus den fabelhaften Zeiten erborgt sind. Man muß zwar auch da die Natur nicht übertreiben, allein man muß sie doch in aller ihrer Größe und in allen ihrem Glanze zeigen. Von einer mächtigen Zauberin glaubt man, daß sie etwas mehr als Menschliches besitze. Wenn daher Medea nichts als ihren untreuen Gemahl zurückrufen will, so kann sie ganz wohl als eine andre Weibsperson reden. Wenn sie aber die dreiförmige Hefate citirt, wenn sie mit ihren geflügelten Drachen durch die Luft fährt, alsdann muß sie donnern.

In dem siebenten Hauptstücke werden einige Hindernisse angegeben, welche der Wahrheit der Recitation schaden. Eine von den vornehmsten ist die Gewohnheit verschiedener Schauspieler, ihre Stimme zu zwingen. Sobald man nicht mehr in seinem natürlichen Tone redet, ist es sehr schwer, der Wahrheit gemäß zu spielen. Eine andere Hindernis ist die Monotonie, deren es dreierlei Arten gibt. Die eine ist die Verharrung in eben derselben Modulation, die zweite die Gleichheit der Schlußöne und die dritte die allzu ofte Wiederholung eben derselben Wendungen der Stimme. Der erste von diesen Fehlern ist den tragischen und komischen Schauspielern gleich gemein. Verschiedne von ihnen bleiben ohn' Unterlaß in einem Tone, sowie die kleinen Instrumente, mit welchen man gewisse Vögel abrichtet. In den zweiten Fehler fallen die tragischen Akteurs öfter als die komischen; sie sind gewohnt, fast immer mit der tiefen Oktave zu schließen. Eben so ist es mit dem dritten Fehler, welchen man gleichfalls den komischen Schauspielern weit seltner als den tragischen vorzuwerfen hat, die besonders durch die Notwendigkeit, von Zeit zu Zeit eine lange Reihe von Versen majestätisch auszusprechen, dazu verleitet werden. Man würde auch dem geringsten Anfänger unter ihnen unrecht thun, wenn man ihm noch raten wollte, soviel möglich den Ruhepunkt der Cäsar zu vermeiden. Es ist dieses bloß ein Anstoß für diejenigen Komödianten, welche ohne Verstand und ohne Geschmack mehr auf die Zahl der Silben als auf die Verbindung der Gedanken Achtung geben. Weil aber die Poesie die natürliche Sprache der Tragödie ist, so sind die tragischen Akteurs nicht so wie die komischen verbunden, den Reim allezeit zu verstecken. Gemeinlich würde es auch nicht einmal angehen, wenn sie auch gerne wollten. Der Abschnitt des Verstandes zwingt sie oft, bei dem Schlusse eines jeden Verses inne zu

halten, und dieses verursacht eine Art von Gesang, welchem man am besten dadurch abhilft, wenn man diesen Abschnitt nach Beschaffenheit der Umstände entweder verkürzt oder verlängert und nicht alle Verse in einerlei Zeit ausspricht. — Ferner gehöret unter die Hindernisse der vorherrschende Geschmack, welchen gewisse Schauspieler für eine besondre Art zu spielen haben. Besitzen sie zum Exempel die Kunst, zu rühren, so wollen sie diese Kunst überall anwenden, und weil ihnen der weinende Ton wohl läßt, so sind sie fast nie daraus zu bringen.

Das achte Hauptstück untersucht, in welcher Vollkommenheit die Schauspieler ihre Rollen auswendig wissen sollen, damit die Wahrheit der Vorstellung nichts darunter leide. Die Antwort hierauf ist offenbar: in der allermöglichsten. „Denn die vornehmste Aufmerksamkeit des Schauspielers,“ sagt der Verfasser, „muß dahin gerichtet sein, daß er uns nichts als die Person, die er vorstellt, sehen lasse. Wie ist dieses aber möglich, wenn er uns merken läßt, daß er bloß das wiederholt, was er auswendig gelernt hat? Ja, noch mehr. Wie kann er uns nur den bloßen Schauspieler zeigen, wenn sein Gedächtnis arbeiten muß? Wenn der Lauf des Wassers, das durch seine Erhöhung oder durch seinen Fall eine Fontäne zu verschönern bestimmt ist, in seinen Kanälen durch etwas aufgehalten wird, so kann es unmöglich die verlangte Wirkung thun. Wenn dem Schauspieler seine Rede nicht auf das schleunigste beifällt, so kann er fast nicht den geringsten Gebrauch von seinen Talenten machen.“ — Ja, der Verfasser geht noch weiter und behauptet, daß die Schauspieler nicht allein ihre eigne Rolle, sondern auch die Rollen aller andern, mit welchen sie auf der Bühne zusammenkommen, wenigstens zum Teil wissen müssen. Man muß fast immer auf dem Theater, ehe man das Stillschweigen bricht, seine Rede durch einige Aktion vorbereiten, und der Anfang dieser Aktion muß nach Beschaffenheit der Umstände eine kürzere oder längere Zeit vor der Rede vorhergehen. Wenn man aber nichts als die letzten Worte von der Rede, auf die man antworten soll, weiß, so ist man oft der Gefahr ausgesetzt, seine Antwort nicht gehörig vorbereiten zu können.

Bis hierher hat der Verfasser die Wahrscheinlichkeiten betrachtet, die der Schauspieler in seinem Spiele beobachten muß, wenn die Vorstellung wahr scheinen soll. In dem neunten

Hauptstücke betrachtet er nunmehr diejenigen Wahrscheinlichkeiten, welche von den äußerlichen Umständen, in welchen sich der Schauspieler befindet, abhängen. Es muß zum Exempel der Ort der Szene allezeit dem Orte ähnlich sein, in welchem man die Handlung vorgehen läßt. Die Zuschauer müssen sich nicht mit auf dem Theater befinden, welches in Paris besonders Mode ist. Die Schauspieler müssen gehörig gekleidet sein; wenn sie ihre Rolle in einem prächtigen Aufzuge zu erscheinen verbindet, so müssen sie nicht in einem schlechten erscheinen; auch diejenigen Schauspielerinnen, welche die Mägden vorstellen, müssen sich nicht allzusehr putzen, sondern ihrer Eitelkeit ein wenig Gewalt anthun. Besonders müssen die Schauspieler die Wahrscheinlichkeit beobachten, wenn sie sich den Zuschauern nach einer That zeigen, die ihre Person notwendig in einige Unordnung muß gesetzt haben. Dreist, wenn er aus dem Tempel kömmt, wo er, Hermionen ein Gnüge zu thun, den Pyrrhus umgebracht hat, muß nicht in künstlich frisierten und gepuderten Haaren erscheinen. — Noch eine gewisse Gleichheit muß zwischen dem Schauspieler und der Person, die er vorstellt, außer der, deren wir oben gedacht haben, beobachtet werden. Derjenige Akteur, welcher zuerst den verlorren Sohn vorstellte, schien seiner Vortrefflichkeit in dem hohen Komischen ungeachtet dennoch an der unrechten Stelle zu sein, weil man ihn unmöglich für einen jungen Unglücklichen halten konnte, der sich durch seine üble Aufführung in die äußerste Armut gestürzt und das härteste Glend erduldet habe. Hingegen war das gesunde Ansehen des Montmery, welcher den eingebildeten Kranken vorstellte, in dieser Rolle gar nicht anstößig, sondern um so viel angenehmer, je lächerlicher es war, daß ein Mensch, dem alles das längste Leben zu versprechen schien, sich beständig in einer nahen Todesgefahr zu sein einbildete.

Aus den jetzt angeführten Betrachtungen über die Wahrheit der Vorstellung fließen einige andere Betrachtungen, welche das zehnte Hauptstück ausmachen. Sie betreffen die Vorbereitungen großer Bewegungen, das stufenweise Steigen derselben und die Verbindung in dem Uebergange von einer auf die andre. Ein dramatischer Dichter, welcher seine Kunst verstehet, läßt die Zuschauer mit Fleiß nicht merken, wohin er sie führen will. Der Schauspieler muß sich hierinne nach dem Verfasser richten und muß uns das letzte nicht eher sehen lassen, als bis wir eben darauf kommen sollen.

Allein wie wir das, was uns vorbehalten wird, nicht gern erraten mögen, so mögen wir auch eben so wenig uns gern betriegen lassen. Es ist uns lieb, wenn wir das zu sehen bekommen, was wir nicht erwarteten, allein mißvergnügt sind wir, wenn man uns etwas anders hat erwarten lassen, als das, was wir sehen. Dieses erläutert der Verfasser durch eine Stelle aus der Phädra, wo diese den Hippolyt zu einer Liebeserklärung vorbereitet. Das stufenweise Steigen besteht darinne, daß sich die heftige Bewegung immer nach und nach entwickle, welches eben so notwendig als die Vorbereitung ist, weil jeder Eindruck, welcher nicht zunimmt, notwendig abnimmt. Die fernere Folge der angeführten Stelle aus der Phädra muß auch dieses erläutern. — — Was aber die Verbindung verschiedner Bewegungen, besonders derjenigen, die einander vernichten, anbelangt, so wird die Stelle aus der Zaire zum Muster angeführt, wo Drosman bald Wut, bald Liebe und bald Verachtung gegen den unschuldigen Gegenstand seines Verdachts äußert. Ich müßte sie ganz hersetzen, wenn ich mehr davon anführen wollte.

Ein Schauspieler kann die meisten der nur gedachten Bedingungen beobachten und dennoch nicht natürlich spielen. Der Verfasser untersucht also in dem ersten Hauptstücke, worinne das natürliche Spiel bestehe, und ob es auf dem Theater allezeit nötig sei. Wenn man unter dem natürlichen Spiele dasjenige meint, welches nicht gezwungen und mühsam läßt, so ist es wohl gewiß, daß es überhaupt alle Schauspieler haben müssen. Verstehet man aber eine durchaus genaue Nachahmung der gemeinen Natur darunter, so kann man kühnlich behaupten, daß der Schauspieler unschmackhaft werden würde, wenn er beständig natürlich spielen wollte. Der komische Schauspieler darf nicht nur, sondern muß auch dann und wann seine Rolle übertreiben. Allein man merke wohl, daß unter diesem Uebertreiben nicht die Heftigkeit der Deklamation eines tragischen Akteurs begriffen ist, und daß man sie nur dem komischen Akteur erlaubt, um etwas Lächerliches desto stärker in die Augen fallen zu lassen. Doch auch hier müssen gewisse Bedingungen und Umstände beobachtet werden. Der Schauspieler muß noch immer bei seinem Uebertreiben eine Art von Regeln beobachten; er kann wohl weiter gehen, als die Natur geht, aber keine Ungeheuer muß er uns deswegen nicht vorstellen. So erlaubt man zum

Exempel wohl einem Maler, daß er in der Hitze einer lustigen Raserei eine Figur mit einer außerordentlich langen Nase mache, aber diese Nase muß doch sonst mit den andern Nasen übereinkommen und muß sich an der Stelle befinden, welche ihr die Natur angewiesen hat. Gleichfalls muß der Schauspieler, wenn er übertreiben will, zuerst eine Art von Vorbereitung anwenden und es nicht eher wagen, als bis er den Zuschauer in eine Art von freudiger Trunkenheit versetzt hat, welche ihm nicht so strenge zu urteilen erlaubt, als wenn er bei kaltem Blute wäre. Außer diesen zwei Bedingungen muß das Uebertreiben auch nicht allzu häufig und auch nicht am falschen Orte angebracht werden. Am falschen Orte würde es zum Exempel angebracht sein, wenn es diejenigen Akteurs brauchen wollten, die das, was man in der Welt rechtschaffne ehrliche Leute nennt, vorzustellen haben und uns für sich einnehmen sollen. Ein deutliches Exempel übrigens, daß das Uebertreiben durchaus notwendig sein könne, kommt in den Betriegerereien des Scapins (Aufz. 1. Aufz. 3) vor, wo Scapin den Argante nachmacht, um den Oktavio die Gegenwart eines aufgebrachten Vaters aushalten zu lehren. Der Akteur kann hier übertreiben, so viel als er will, weil die Wahrscheinlichkeit dadurch mehr aufgeholfen als verletzet wird. Es würde nämlich weniger wahrscheinlich sein, daß Oktav ganz betäubt wird und nicht weiß, was er sagen soll, wenn nicht die außerordentliche Hefigkeit des Scapins und die Gewaltigkeit seines Betragens diesen jungen Liebhaber so täuschte, daß er wirklich den fürchterlichen Argante in dem Scapin zu sehen glaubte.

Alles, was unser Verfasser bisher angeführt hat, thut, wenn es von dem Schauspieler beobachtet wird, nur denjenigen Zuschauern Genüge, welche das Gute, was sie sehen, empfinden und damit zufrieden sind, nicht aber denen, welche zugleich untersuchen, ob das Gute nicht noch besser hätte sein können. Für diese hat der Schauspieler gewisse Feinheiten vonnöten, die der Verfasser in den folgenden drei Hauptstücken erklärt. In dem zwölften Hauptstücke handelt er von diesen Feinheiten überhaupt. Eine von den größten bestehet darinne, daß er dem Verfasser nachhilft, wo er etwa durch Unterdrückung eines Worts oder durch sonst eine kleine Unrichtigkeit, die er vielleicht aus Notwendigkeit des Reims begangen hat, einen schönen Gedanken nicht deutlich genug ausgedrückt hat. „Wenn zum Exempel Sever nach dem Tode

des Polieuct (Aufz. 5. letzter Auftritt) zu dem Felix und zu der Paulina sagt:

Servez bien votre Dieu, servez votre monarque,

so bekümmert er sich wenig darum, daß sie bei ihrer Religion bleiben, allein die Treue gegen den Kaiser betrachtet er als eine Schuldigkeit, deren sie sich auf keine Weise entbrechen können. Daher sprach auch Baron, welcher dasjenige, was die Verfasser nicht sagten, aber doch gerne sagen wollten, un-
gemein glücklich zu erraten wußte, die letztern Worte: die-
net eurem Monarchen! auf eine ganz andre Art aus
als die erstern: dienet nur eurem Gott! Er ging
über die erste Hälfte ganz leicht weg und legte allen Nach-
druck auf die andere. In der ersten nahm er den Ton eines
Mannes an, welcher von den Tugenden der Christen zwar
gerührt, aber von der Wahrheit ihrer Religion noch nicht
überzeugt ist und also ganz wohl zugeben konnte, daß man
ihr anhing, aber es gar nicht für nötig hielt, sie selbst zu
ergreifen. In der andern aber gab er durch eine sehr feine
Bewegung und durch eine sehr künstliche Veränderung der
Stimme zu verstehen, daß ihm der Dienst des Kaisers ein
weit wichtigerer Punkt zu sein scheine als die genaueste Beob-
achtung des Christentums." — — Eine andre Art von den
Feinheiten des Schauspielers kommt auf die Verbergung der
Fehler eines Stücks an. Läßt zum Exempel der Verfasser
eine Person, mit der er in Unterredung ist, allzu lange
sprechen, so macht er es nicht, wie es wohl oft gewisse Schau-
spielerinnen machen, und läßt seine Augen unterdessen unter
den Zuschauern herumschweifen, sondern er bemüht sich, durch
ein stummes Spiel auch alsdenn zu sprechen, wenn ihm der
Dichter das Stillschweigen auflegt.

In dem dreizehnten Hauptstücke nimmt der Ver-
fasser, um die Feinheiten des Schauspielers näher zu be-
trachten, diejenigen vor, welche dem Tragischen insbe-
sondere zugehören. „Man glaubt mit Recht, daß die
Tragödie große Bewegungen in uns erregen müsse. Wenn
man aber daraus schließt, daß sich folglich der Schauspieler
diesen Bewegungen nicht ununterbrochen genug überlassen
könne, so betriegt man sich. Oft ist es sehr gut, wenn er
in denjenigen Augenblicken, in welchen gemeine Seelen denken,
daß er sich in der allergewaltsamsten Bewegung zeigen werde,
ganz vollkommen ruhig zu sein scheint. In dieser Absteckung

liegt der größte und vornehmste Teil der Feinheiten, welche in dem tragischen Spiele anzubringen sind." Ein paar Exempel werden dies deutlicher machen. „Die ausnehmende Gunst, womit Augustus den Cinna beehrte, hatte den letztern doch nicht abhalten können, sich in eine Verschwörung wider seinen Wohlthäter einzulassen. Das Vorhaben des Cinna wird entdeckt. Augustus läßt ihn vor sich fordern, um ihm zu entdecken, daß er alle seine Untreue wisse. Wer sieht nicht sogleich ein, daß dieser Kaiser um so viel mehr Ehrfurcht erwecken muß, je weniger er seinen Unwillen auslassen wird? Und je mehr er Ursache hat, über die Undankbarkeit eines Verräters erbittert zu sein, den er mit Wohlthaten überschüttet hat und der ihm gleichwohl nach Thron und Leben steht, desto mehr wird man erstaunen, die Majestät eines Regenten, welcher richtet, und nicht den Zorn eines sich rächenden Feindes in ihm zu bemerken. — — Ebenso deutlich fällt es in die Augen, daß, je weniger man über die Größe seiner entworfenen Unternehmungen erstaunt scheint, desto größer der Begriff ist, den man bei andern von seinem Vermögen, sie auszuführen, erweckt. Mithridat muß daher einen weit größern Eindruck machen, wenn er seinen Söhnen die Entwürfe, die er, den Stolz der Römer zu erniedrigen, gemacht hat, mit einer ganz gelassenen und einfältigen Art mittheilet, als wenn er sie mit Schwulst und Prahlerei auskramet und in dem Tone eines Menschen vorträgt, welcher den weiten Umfang seines Genies und die Größe seines Muts gern möchte bewundern lassen.“ — — Wenn man dieses gehörig überlegt, so wird man hoffentlich nicht einen Augenblick länger daran zweifeln, daß große Gefinnungen zur Vorstellung einer Tragödie notwendig erfordert werden. Ein Akteur, welcher keine erhabene Seele hat, wird diese verlangten Absteichungen auf keine Weise anbringen können; kaum, daß er fähig sein wird, dieselben sich vorzustellen.

Das vierzehnte Hauptstück handelt von denjenigen Feinheiten insbesondere, welche für das Komische gehören. Diese sind zweierlei. Entweder der komische Schauspieler macht uns über seine eigne Person zu lachen oder über die andern Personen des Stücks. Das erste zu thun, sind eine unzählige Menge Mittel vorhanden. Das vornehmste aber besteht darinne, daß man sich der Umstände zu nuze macht, welche den Charakter der Person an den Tag legen können. Ist zum Exempel diese Person ein Geiziger, und

es brennen zwei Wachslichter in dem Zimmer, so muß er notwendig das eine auslöschten. Auch bei den Leidenschaften kann man viel komische Feinheiten von dieser Art anbringen, wenn man nämlich thut, als ob sie sich wider Willen der Person, die sie gerne verbergen will, verrieten. Ferner kann man über seiner Person zu lachen machen, wenn man sie etwas thun läßt, was ihren Absichten zuwider ist. Ein Liebhaber, der wider seine Schöne in dem heftigsten Zorne ist und sie fliehen will, ergötzt uns allezeit, wenn wir ihn aus Gewohnheit den Weg zu dem Zimmer seiner Geliebten nehmen sehen; desgleichen ein unbedachtsam Dummer, wenn er dasjenige, was er gerne verschweigen möchte, ganz laut erzählt. — Unter den komischen Feinheiten von der andern Art, wodurch man nämlich andre Personen lächerlich zu machen sucht, gehöret der rechte Gebrauch der Anspielungen und besonders das Parodieren, welches entweder aus Unwillen oder aus bloßer Munterkeit geschieht. Gleichfalls gehören die Hindernisse hierher, die man der Ungeduld eines andern in Weg legt. Zum Exempel, ein Herr glaubt den Brief, den ihm der Bediente bringt, nicht hurtig genug lesen zu können, und dieser zieht ihn entweder durch die Langsamkeit, mit welcher er ihn sucht, oder durch die Unvorsichtigkeit, ein Papier für das andre zu ergreifen, auf.

In dem funfzehnten Hauptstücke fügt der Verfasser zu dem, was von den Feinheiten gesagt worden, einige Regeln, die man bei Anwendung derselben beobachten muß. Sie müssen vor allen Dingen diejenige Person nicht wichtig machen, welche entweder gar keinen oder nur sehr wenig Wiß haben soll. Sie müssen auch alsdenn nicht gebraucht werden, wenn die Person in einer heftigen Bewegung ist, weil die Feinheiten eine völlige Freiheit der Vernunft voraussetzen. Ferner muß man sich lieber gar nicht damit abgeben, als solche anzuwenden wagen, von deren guter Wirkung man nicht gewiß überzeugt ist; denn in Absicht auf angenehme Empfindungen wollen wir lieber gar keine als unvollkommene haben.

Alle diese Feinheiten sind von der Art, daß sie fast immer sowohl gesehen als gehöret werden müssen. Es gibt deren aber auch noch eine Art, welche bloß gesehen werden dürfen, und diese sind das, was man Theaterspiele nennt. Der Verfasser widmet ihnen das sechzehnte Hauptstück. Sie helfen entweder die Vorstellung bloß angenehmer oder wahrer machen. Die letztern, welche die Vorstellung wahrer machen,

gehören für die Tragödie sowohl als für die Komödie; die andern aber insbesondere nur für die Komödie. Ferner hängen sie entweder nur von einer Person oder von allen Personen, die sich mit einander auf der Bühne befinden, zusammen ab. Die letztern müssen so eingerichtet sein, daß in aller Stellungen und Bewegungen eine vollkommene Uebereinstimmung herrsche. Wenn Phädra dem Hippolyt den Degen von der Seite reißt, so müssen der Schauspieler und die Schauspielerin sich wohl vorgeesehen haben, damit sie sich in dem Augenblicke nicht allzuweit voneinander befinden, und damit die Schauspielerin nicht nötig hat, das Gewehr, dessen sie sich bemächtigen will, erst lange zu suchen. — — Ueberhaupt muß in den Theaterspielen eine große Abwechslung zu bemerken sein, und von dieser handelt der Verfasser

In dem siebzehnten Hauptstücke. Die Abwechslung gehöret nicht allein für diejenigen Schauspieler, welche sich zugleich in der Tragödie und Komödie zeigen wollen, auch nicht für die alleine, die nur in der einen oder in der andern spielen, sondern auch für die, die sich nur zu gewissen Rollen bestimmen, die alle einigermaßen mit einander übereinkommen. Die Ursache davon ist diese, weil auch diejenigen Personen, die einander am meisten ähnlich sind, dennoch gewisse Schattierungen haben, die sie von einander unterscheiden. Diese Schattierungen muß der Schauspieler aufsuchen und seine Rolle genau zergliedern, wenn er nicht alles unter einander mengen und sich nicht einer ekeln Einförmigkeit schuldig machen will. — — Doch auch nicht einmal in den ähnlichen Rollen allein muß der Schauspieler sein Spiel abwechseln, er muß es auch alsdann abwechseln, wenn er eben dieselben Rollen spielt. Die wenige Aufmerksamkeit, die man auf diesen Artikel richtet, ist eine von den vornehmsten Ursachen, warum wir nicht gerne einerlei Stück mehr als einmal hinter einander sehen mögen. — — Meistenteils sind die Schauspieler aber nur deswegen so einförmig, weil sie mehr nach dem Gedächtnisse als nach der Empfindung spielen. Wenn ein Akteur, der Feuer hat, von seiner Stellung gehörig eingenommen ist, wenn er die Gabe hat, sich in seine Person zu verwandeln, so braucht er auf die Abwechslung weiter nicht zu denken. Ob er gleich verbunden ist, so oft er eben dieselbe Rolle spielt, eben derselbe Mensch zu bleiben, so wird er doch immer ein Mittel finden, den Zuschauern neu zu scheinen.

Gesetzt nun, daß das Spiel eines Komödianten voll-

kommen wahr ist; gesetzt, daß es natürlich ist; gesetzt, daß es fein und abwechselnd ist: so werden wir ihn zwar bewundern, wir werden aber doch immer noch etwas vermissen, wenn er nicht die Anmut des Vortrags und der Aktion damit verbindet. Von dieser Anmut handelt das achtzehnte Hauptstück. Bei Vorstellung der Tragödie ist sie mit unter der Majestät begriffen, welche überall darinne herrschen muß. Was aber die Anmut in dem Komischen sei, besonders in dem hohen Komischen, das läßt sich schwer erklären, und eben so schwer lassen sich die Regeln davon geben; überhaupt kann man sagen, daß sie darinne bestehe, wenn man der Natur auch sogar in ihren Fehlern Zierde und Reiz gibt. Man muß närrische Originale nachschildern, aber man muß sie auf ihrer schönsten Seite nachschildern. Ein jeder Gegenstand ist einer Art von Vollkommenheit fähig, und ein jeder, den man auf der Bühne zeigt, muß so vollkommen sein, als er nur immer sein kann. Ein Landmägdehen zum Exempel ist auf dem Theater diejenige gar nicht, die es auf dem Dorfe ist. Es muß unter ihrem Betragen und dem Betragen ihres gleichen eben der Unterscheid sein, welcher zwischen ihren Kleidern und den Kleidern einer gemeinen Bäuerin ist.

Das neunzehnte Hauptstück, welches das letzte unsers Schauspielers ist, enthält nichts als einen kurzen Schluß, welcher aus einer Betrachtung besteht, der die natürliche Folge aus den vorhergemachten Anmerkungen ist. „Je schwerer nun,“ sagt der Verfasser, „die Kunst ist, desto mehr Rücksicht sollten wir gegen die jungen Schauspieler haben, wenn sie mit den natürlichen Gaben, die ihnen nötig sind, auch den gehörigen Eifer, in ihrem Werke vortrefflich zu werden, verbinden. Wenn es aber unser Nutzen erfordert, mit diesen nicht allzu strenge zu verfahren, so erfordert es auch unsre Billigkeit, vortrefflichen Schauspielern alle die Achtung widerfahren zu lassen, welche sie verdienen.“ — — —

Ich bin überzeugt, daß meine Leser aus diesem Auszuge eine sehr gute Meinung von dem Werke des Herrn Remond von Sainte Albine bekommen werden. Und vielleicht werden sie mir es gar verdanken, daß ich sie mit einem bloßen Auszuge abgefertiget habe. Ich muß also meine Gründe entdecken, warum ich von einer förmlichen Uebersetzung, die doch schon fast fertig war, abgestanden bin. Ich habe deren zwei. Erstlich glaube ich nicht, daß unsre deutschen Schauspieler viel daraus lernen können; zweitens wollte ich nicht gerne, daß

deutsche Zuschauer ihre Art, zu beurteilen, daraus borgen möchten. Das erste zu beweisen, berufe ich mich theils darauf, daß der Verfasser, seine feinsten Anmerkungen zu erläutern, sehr oft nur solche französische Stücke anführt, die wir auf unsrer deutschen Bühne nicht kennen; theils berufe ich mich auf die ganze Einrichtung des Werks. Man sage mir, ist es wohl etwas mehr als eine schöne Metaphysik von der Kunst des Schauspielers? Glaubt wohl jemand, wenn er auch schon alles, was darinne gesagt wird, inne hat, sich mit völliger Zuversicht des Beifalls auf dem Theater zeigen zu können? Man bilde sich einen Menschen ein, dem es an dem Aeußerlichen nicht fehlt, einen Menschen, der Wiß, Feuer und Empfindung hat, einen Menschen, der alles weiß, was zur Wahrheit der Vorstellung gehört: wird ihm denn deswegen sogleich sein Körper überall zu Diensten sein? Wird er deswegen alles durch äußerliche Merkmale ausdrücken können, was er empfindet und einsieht? Umsonst sagt man: Ja, wenn er nur alsdenn Aktion und Aussprache seiner Person gemäß, natürlich, abwechselnd und reizend einrichtet. Alles dieses sind abgesonderte Begriffe von dem, was er thun soll, aber noch gar keine Vorschriften, wie er es thun soll. Der Herr Remond von Sainte Albine setzet in seinem ganzen Werke stillschweigend voraus, daß die äußerlichen Modifikationen des Körpers natürliche Folgen von der innern Beschaffenheit der Seele sind, die sich von selbst ohne Mühe ergeben. Es ist zwar wahr, daß jeder Mensch ungelernt den Zustand seiner Seele durch Kennzeichen, welche in die Sinne fallen, einigermaßen ausdrücken kann, der eine durch dieses, der andre durch jenes. Allein auf dem Theater will man Gefinnungen und Leidenschaften nicht nur einigermaßen ausgedrückt sehen, nicht nur auf die unvollkommene Weise, wie sie ein einzelner Mensch, wenn er sich wirklich in eben denselben Umständen befände, vor sich ausdrücken würde: sondern man will sie auf die allervollkommenste Art ausgedrückt sehen, so wie sie nicht besser und nicht vollständiger ausgedrückt werden können. Dazu aber ist kein ander Mittel, als die besondern Arten, wie sie sich bei dem und bei jenem ausdrücken, kennen zu lernen und eine allgemeine Art daraus zusammenzusetzen, die um so viel wahrer scheinen muß, da ein jeder etwas von der seinigen darinnen entdeckt. Kurz, ich glaube, der ganze Grundsatz unsers Verfassers ist umzukehren. Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerliche Kennzeichen und Merk-

male, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernet hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studieren. Allein was findet man hiervon in dem ganzen Schauspieler unsers Verfassers? Nichts oder aufs höchste nur solche allgemeine Anmerkungen, welche uns leere Worte für Begriffe oder ein, ich weiß nicht was, für Erklärungen geben. Und eben dieses ist auch die Ursache, warum es nicht gut wäre, wenn unsere Zuschauer sich nach diesen Anmerkungen zu urteilen gewöhnen wollten. Feuer, Empfindung, Eingeweide, Wahrheit, Natur, Anmut würden alle im Munde führen, und kein Einziger würde vielleicht wissen, was er dabei denken müsse. Ich hoffe ehestens Gelegenheit zu haben, mich weitläufiger hierüber zu erklären, wenn ich nämlich dem Publico ein kleines Werk Ueber die körperliche Beredsamkeit vorlegen werde, von welchem ich jetzt weiter nichts sagen will, als daß ich mir alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derselben ebenso sicher als leicht zu machen.
