

RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, PIERRE

Der Schauspieler

Zweeter Theil

in der Richterischen Buchhandlung
Altenburg
1772

books2ebooks – Millions of books just a mouse click away!



European libraries are hosting millions of books from the 15th to the 20th century. All these books have now become available as eBooks – just a mouse click away. Search the online catalogue of a library from the eBooks on Demand (EOD) network and order the book as an eBook from all over the world – 24 hours a day, 7 days a week. The book will be digitised and made accessible to you as an eBook. Pay online with a credit card of your choice and build up your personal digital library!

What is an EOD eBook?

An EOD eBook is a digitised book delivered in the form of a PDF file. In the advanced version, the file contains the image of the scanned original book as well as the automatically recognised full text. Of course marks, notations and other notes in the margins present in the original volume will also appear in this file.

How to order an EOD eBook?



Wherever you see this button, you can order eBooks directly from the online catalogue of a library. Just search the catalogue and select the book you need.

A user friendly interface will guide you through the ordering process. You will receive a confirmation e-mail and you will be able to track your order at your personal tracing site.

How to buy an EOD eBook?

Once the book has been digitised and is ready for downloading you will have several payment options. The most convenient option is to use your credit card and pay via a secure transaction mode. After your payment has been received, you will be able to download the eBook.

Standard EOD eBook – How to use

You receive one single file in the form of a PDF file. You can browse, print and build up your own collection in a convenient manner.

Print

Print out the whole book or only some pages.

Browse

Use the PDF reader and enjoy browsing and zooming with your standard day-to-day-software. There is no need to install other software.

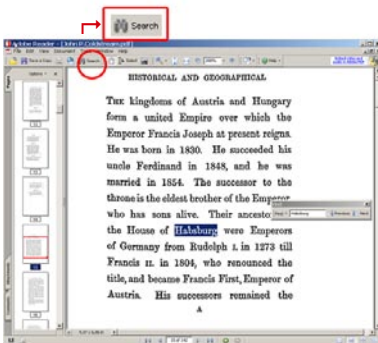
Build up your own collection

The whole book is comprised in one file. Take the book with you on your portable device and build up your personal digital library.

Advanced EOD eBook - How to use

Search & Find

Print out the whole book or only some pages.



With the in-built search feature of your PDF reader, you can browse the book for individual words or part of a word.

Use the binocular symbol in the toolbar or the keyboard shortcut (Ctrl+F) to search for a certain word. "Habsburg" is being searched for in this example. The finding is highlighted.

Copy & Paste Text



Click on the "Select Tool" in the toolbar and select all the text you want to copy within the PDF file. Then open your word processor and paste the copied text there e.g. in Microsoft Word, click on the Edit menu or use the keyboard shortcut (Ctrl+V) in order to Paste the text into your document.

Copy & Paste Images



If you want to copy and paste an image, use the "Snapshot Tool" from the toolbar menu and paste the picture into the designated programme (e.g. word processor or an image processing programme).

Terms and Conditions

With the usage of the EOD service, you accept the Terms and Conditions. EOD provides access to digitized documents strictly for personal, non-commercial purposes.

Terms and Conditions in English: <http://books2ebooks.eu/odm/html/ubw/en/agb.html>

Terms and Conditions in German: <http://books2ebooks.eu/odm/html/ubw/de/agb.html>

More eBooks

More eBooks are available at <http://books2ebooks.eu>

Universitätsbibliothek Wien

I

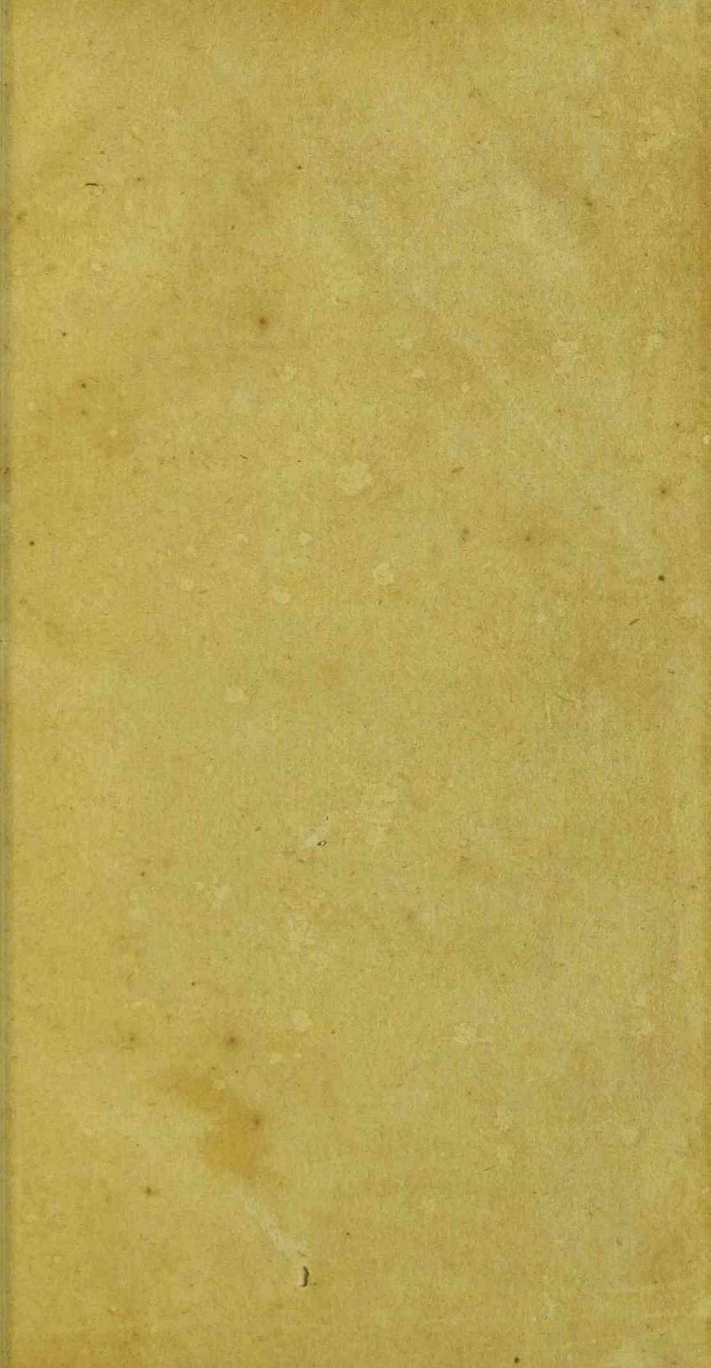
56.423

1.2.





~~240X~~



Der Schauspieler.

Ein dogmatisches Werk für das Theater.

Aus dem Französischen
des
Herrn Remond de Sainte Albine.



Zweiter Theil.

Altenburg
in der Richterischen Buchhandlung 1772.

Les Graces seules embellissent
Nos esprits ainsi que nos corps;
Et nos talens sont des ressorts
Que leurs mains légères polissent.
Les Graces entourent de fleurs
Le sage Compas d'Uranie,
Donnent le charme des couleurs
Au pinceau brillant du Genie,
Enseignent la route de cœurs
A la touchante melodie,
Et prêtent des charmes aux pleurs
Que fait verser la Tragedie.

C. BERNIS.



Der Schauspieler.

Zweiter Theil.

Von der Hülfe, welche Schauspieler von ihrer Kunst entlehnen müssen.

Aus den Anmerkungen, welche im ersten Theile dieses Werks enthalten sind, fließt, daß nur wenig Personen mit allen nöthigen Vorzügen auf dem Theater erscheinen, und noch weniger mit Recht auf Hauptrollen Anspruch machen können. Die meisten, welche sich entweder dem komischen oder tragischen Theater widmen, überlegen dieß bey nahe gar nicht. Zuweilen sollten sie eben so wenig daran denken, etwas zu unserm Vergnügen beizutragen, als engbrüstige Leute in einem

Wettlaufe zu siegen, und dennoch unternehmen sie es kühn genug. Viele widmen sich der Bühne, ohne nur die geringste Anlage zu dieser Kunst zu haben, oft aber bekümmern sich die, welche diese Anlage auch noch haben, am wenigsten darum, Gebrauch davon zu machen, um vollkommner zu werden. Wenn sie vielleicht in zwei oder drey Rollen Beyfall erhalten haben, und in den andern nicht ausgepiffen worden sind, so glauben sie schon alles für unsere Befriedigung und ihren Ruhm gethan zu haben.

Dies können wir freylich nicht verlangen, daß Schauspieler, die nicht für ihre Kunst gebohren waren, dieselbe nun niederlegen sollten; wir können uns auch nicht schmeicheln, zu verhindern, daß sie nicht noch in der Zukunft von vielen Unwürdigen ergriffen werden sollte. Wir dürfen freylich auch nicht hoffen, solchen eine edle Nacheiferung einzufloßen, deren Zweck nur niedere Gewinnsucht ist, und welche eben so wenig Liebe zu ihrer Kunst, als Hochachtung für ihre Zuschauer haben, und daher nur auf die Bühne kommen, sich ihrer Rolle zu entledigen, so wie sie eine höchst beschwerliche Bürde abschütteln würden.

Da ich zu beweisen suche, wie nothwendig es, sowohl komischen, als tragischen Schauspielern sey, verschiedene Naturgaben empfangen zu haben, so habe ich nicht für Personen geschrieben, welche, da sie

sie doch eben so gut, als ich, überzeugt sind, daß die Natur sie nicht für das Theater geschaffen hat, dennoch hartnäckig darauf bleiben, die Bühne zu betreten. Ich habe mir nur vorgesetzt, denen ihren Irrthum zu benehmen, welche glauben, daß es zum Schauspieler schon genug sey, Gedächtniß zu haben, reden, gehen, und gesticuliren zu können.

Indem ich mich bemühe zu zeigen, wie viel ein Schauspieler studiren müsse, um vollkommen in seiner Kunst zu werden, so glaube ich doch nicht die Nachlässigkeit derer, die ohnedieß Feinde des Fleißes und der Arbeit sind, zu überwinden. Mein Vor-
satz ist nur, Neulingen auf der Bühne die Augen zu eröffnen, welche es für leicht halten, bey einer nur mittelmäßigen Mühe, sowohl zu der Komödie, als zu der Tragödie, geschickt zu seyn. Ich will auch zugleich denen, die es verlangen, und die vielleicht mit gutem Erfolg sich Einer von beyden widmen könnten, die Talente anzeigen, die sie nöthig haben, wenn sie unsern Beyfall verdienen wollen.

Erstes Capitel.

Worinnen die Wahrheit der Vorstellung bestehe.

Dramatische Erfindungen gefallen uns desto mehr, je ähnlicher sie wahrhaften Geschichten sind, und die Vollkommenheit, die wir in ihren Vorstellungen verlangen, ist eigentlich das, was man in der Sprache des Theaters, Wahrheit nennet.

Man versteht durch dieses Wort hier den Zusammenfluß aller Wahrscheinlichkeiten, welche dienen können, die Zuschauer zu täuschen. Sie theilen sich in zwey Classen. Die einen rühren von dem Spiele des Akteurs her; die andern aber, welche nicht von der Handlung abhängen, wirken entweder gewisse Modificationen des Schauspielers selbst, oder seine Verkleidung und die Verzierungen des Orts, wo er spielt.

Die Wahrscheinlichkeiten der ersten Gattung, das ist, solcher, die von der theatralischen Handlung selbst herrühren, tragen das meiste zu unserer Illusion bey, und sind eigentlich die, welche der Gegenstand meiner Untersuchung seyn müssen. Sie bestehen in der vollkommenen Beobachtung alles dessen, was sich geziemt, oder überhaupt, des Schicklichen. Die Handlung einer spielenden Person ist nur in so ferne wahr, als man darinnen
alles,

alles, was sich für das Alter, den Stand, Charakter und die Lage ihrer Personage schicket, wahrnimmt.

Ihr übernehmet z. E. die Rolle des Hr. d'Orbesson im Hausvater (*), und wir werden euch nicht für diesen guten Alten halten, wenn ihr nicht das würdige Ansehen seiner Jahre besizet. D'Orbesson ist ein Mann vom Stande, und ihr werdet ihm nicht gleichen, wenn ihr nicht mit dieser Würde edle Sitten verbindet. Er ist herablassend, der zärtlichste Vater, und der wahre Freund seiner Kinder. Falsch werdet ihr seine Personagen vorstellen, wenn ihr ihm nicht die liebenswürdige Sanftmuth, und seine ganze zärtliche Sorgfalt, selbst, wenn er sich strenger zeigen will, erhaltet. Er ist ängstlich über die vermeynten gefährlichen Wege seines Sohnes, und traurig über die Zurückhaltung Céciliens; ihr werdet uns also allezeit ein falsches Bild von ihm zeigen, wenn ihr uns nicht recht treu den zärtlichen Kummer eines unglücklichen Vaters auf seinem Gesichte mahlet.

Einem Akteur, der sich vorsetzt die Wirkungen einer Leidenschaft richtig auszudrucken, darf es, wenn er seiner Handlung Wahrheit geben will, nicht
genug

(*) Der Verfasser nimmt hier den Licandre aus dem Glorieux des Des Touches; da aber Diderots Hausvater durch Hr. Lessings sehr gute Uebersetzung auf unsrer Bühne bekannter ist, so habe ich lieber die Rolle des Hausvaters, Hr. d'Orbesson, die jener sehr gleich, wählen wollen. Anmerk. des Uebers.

genug seyn, diejenigen Bewegungen zu entlehnen, welche diese Leidenschaft bey allen Menschen würkt; er muß sie auch in der Gestalt zeigen, durch welche sie sich bey der Personage, die er hat, unterscheidet. So zürnt z. E. ein Held weit anders, als sein Waffenträger, und der Schmerz einer Philaide (*) ist von dem Schmerz eines Bürgermägdcchens, die den Verlust ihres Liebhabers beweint, sehr unterschieden.

Der Ausdruck muß sich also eben so, wie die Bewegungen, nach dem Unterschied der Personage verändern. Bey einem Jüngling bricht die Liebe in heftige Entzückungen aus; bey einem Alten aber pflegt sie sich nur mit mehr Vorsicht und Behutsamkeit zu äußern. Eine Person von höherer Geburt beobachtet in ihrer Reue, ihren Klagen und Drohungen, weit mehr Wohlstandigkeit und weniger Hitze, als ein Mensch von niederer Geburt und schlechter Erziehung. Der Schmerz über den Verlust eines Schazes, mahlt sich mit weit lebhaftern Farben auf dem Gesichte eines Geizigen, als auf dem Gesichte eines Verschwenders, und der Ruhmredige erröthet ganz anders, als der bescheidene Mann.

Die Wahrheit des Ausdrucks, oder der Vorstellung, hängt also von der Wahrheit der Aktion, und der Wahrheit der Recitation ab.

(*) Medons Geliebte im Codrus.

Zwentes Capitel.

Von der Wahrheit der Aktion.

Der Aktion Wahrheit geben, heißt, sie vollkommen mit dem übereinstimmend zu machen, was die Personage entweder wirklich thun würde, oder doch in jeder Lage, in welche sie der Autor bringt, thun sollte.

Jede Scene verändert die Lage des Schauspielers, und jede veränderte Lage giebt ihm wieder verschiedene besondere Dinge zu beobachten. Gewisse Fälle geben ihm die Aktion, die sie erfordern, selbst in die Hände. Ein junges Frauenzimmer, z. E. welches Herr von Boißen in der Komödie, der Arzt, durch Gelegenheit, auf die Bühne bringt, beschäftigt sich, das Portrait ihres Liebhabers zu entwerfen, um sich seine Abwesenheit zu erleichtern. Dieser Jüngling wird von einem Kammermägden, ohne bemerkt zu werden, hingebacht, wo er sehen kann, wie seine Geliebte ihre müßigen Stunden anwendet. Hier ist es augenscheinlich, daß er sich natürlicher Weise so stellen müsse, daß er die Arbeit seiner Geliebten betrachten könne, ohne doch von ihr selbst bemerkt zu werden; daß er sich, von dem Verlangen sie zu betrachten, hingerissen, alle Augenblicke wider seinen Willen der Gefahr aussetzt entdeckt zu werden; daß, bey der kleinsten Bewegung, die sie macht, er befürchtet

entdeckt zu seyn, und daß er, unt diesem für ihn so bezaubernden Schauspiele eine längere Dauer zu geben, schnell aber unwillig seine vorige Stellung wieder annimmt, die ihm den Genuß dieses Vergnügens länger gewähren kann.

Es giebt aber, außer diesem, auch Fälle, welche dem Schauspieler nicht so deutlich anzeigen, wie er sich dabey verhalten muß; ja einige können ihn sogar zu der gerade entgegen gesetzten Handlung verleiten. Ein paar Beyspiele sollen dieß erläutern.

Agamemnon, da er von der Iphigenie (*) gefragt wird, ob er ihr erlauben wolle, bey dem Opfer, welches er vorhabe, gegenwärtig zu seyn? antwortet dieser Prinzessin: "Du wirst dabey seyn, meine Tochter!" — Viele Schauspieler würden diese Situation recht pathetisch auszudrücken glauben, wenn sie hier zärtliche Blicke auf Iphigenien heften, und diese Aktion würde der Wahrscheinlichkeit ganz widersprechend seyn, da Agamemnon, indem er dieß zu seiner Tochter sagt, die Augen gewiß wird abgewandt haben, damit sie nicht den tödtlichen Schmerz, der sein Herz zerfleischte, weil sie selbst das Opfer seyn sollte, darinnen lesen könnte.

Nachdem Ulyß lang genug der Rache der Venus und des Neptuns ausgesetzt gewesen, kommt er endlich auf die Insel Ithaca zurück. Gerührt von den Gefinnungen seines Sohnes, entdeckt er sich diesem

(*) In der Iphigenia, Aufz. 2. Auftr. 2.

diesem Prinzen (*). Der treue Eumäus ist ein Zeuge dieser rührenden Scene. Anfangs ist man gewiß geneigt zu denken, daß die erste Bewegung des Akteurs, welcher den Telemach vorstellt, seyn müsse, sich dem Ulyß zu Füßen zu werfen, und sich dem Entzücken, einen Vater wieder zu finden, zu überlassen, bey mehrerm Nachdenken wird man aber diese Meynung ändern. Telemach hatte nie den Ulyß gesehen, und, um den Reden dieses Unbekannten Glauben benzumessen, mußte er nothwendig erwarten, daß Eumäus die Wahrheit bestätigte. Weit mehr Wahrheit wird also die Handlung haben, wenn der Schauspieler Anfangs nur ein ehrfurchtvolles Erstaunen zeigt, und eine gewisse unentschloßne Mine annimmt, bis ihn eine Person, von unverdächtiger Treue, versichert, daß er mit seinem Vater und Könige spreche.

Diese Beispiele beweisen genug, wie sehr unterschieden oftmals die rechte Wahrheit der Handlung von derjenigen ist, die sich vielleicht Anfangs der Schauspieler einbildet. Das letztere beweist zugleich, wie nöthig es ihm ist, nicht nur seine ganze Sorgfalt auf die Aktion zu verwenden, womit er seine Reden begleiten muß; oft muß sein Stillschweigen eben so beredt seyn, wie seine Worte, und oft hat er schweigend mehr zu thun, als wenn er die prächtigsten Verse deklamirte. Würde ohne diese schweigende Handlung der Aktrice, welche in oben angeführter Tragödie die Rolle der Penelope spielt,

B 2

(*) In der Penelope. Aufz. 4. Austr. 6.

spielet, die Scene, wo Ulyß und seine Gemahlin einander wieder erkennen, so vielen Eindruck auf die Zuschauer gemacht haben? Man bewundert unermüdet die beynahe unmerklich feine Gradation, mit welcher die Neigung der Penelope gegen diesen angegebenen Fremden wuchs, so wie sie sich nach und nach mehr überzeugete, daß die Stimme, die sie jeho hörte, eben dieselbe sey, deren Töne sonst so viele Gewalt über ihr Herz hatten.

Die Schwierigkeit, alle die kleinen Schattirungen, worinne eigentlich die Wahrheit der Action bestehet, zu beobachten, läßt sich sonderlich in verwickelten Situationen fühlen. Ich gebe solchen Situationen, da eine Personage entgegenstehenden Absichten zugleich genug thun muß, diesen Namen. Frau Cleonte (in Herr Weisens Lustspiele die Haushälterin Aufz. 5. Auftr. 8.) befindet sich in diesem Falle, da sie von dem alten Geronte mit ihrem vermeynten Liebhaber Valer überrascht wird. Sie zörnt über seine Eifersucht, spielt die Prüde, schmeichelt ihm wieder, und giebt Valeren heimliche Blicke, indem sie sich bey jenem rechtfertigt. Eine Actrice, die diese Rolle spielt, muß sehr viel Genauigkeit besitzen, daß sie, indem sie ihren Geronte umkehrt, dennoch ihren vermeynten Liebhaber dabey schonet.

Gewisse Rollen erfordern noch weit feinere Schattirungen, und dieß sind solche, darinnen, während, daß die Personage des Schauspielers sich mit zwey entgegen

entgegen gesetzten Absichten beschäftigt, dennoch der Akteur in den Augen der Zuschauer sich ganz anders zeigen muß, als er den Personagen, die zugleich mit ihm in Aktion sind, scheint. Die Rolle des Dorante (*), in dem bürgerlichen Edelmann, ist von dieser Gattung. Es ist ihm daran gelegen, daß die Marquise Dorimene nicht erfährt, daß Mons. Jourdain die Kosten zu dem Feste hergiebt, zu welchem er sie für sich einlud; nicht weniger aber sucht er auch zu verhindern, daß Mons. Jourdain nicht erfährt, daß Dorimene ihn nur als einen höflichen Mann betrachtet, der sein Haus zu dieser Feyerlichkeit hergiebt. Der feinste Hofmann würde bey dieser Gelegenheit kaum seiner Mine Wahrheit genug geben können, um sich nicht zu verrathen, der Schauspieler aber muß nicht allein diese Mine der Wahrheit entleihen, sondern er muß uns auch zugleich zween Gegenstände zeigen, die sich zu widersprechen scheinen. Auf einer Seite ist es nöthig, daß ihm nichts entwische, was der Marquise, oder Mons. Jourdain seinen Betrug verrathen könne, den er ihnen spielt, auf der andern Seite aber muß doch der Zuschauer die Unruhe an ihm entdecken können,

B 3

können,

(*) Ich habe dieß Beyspiel aus Moliere's bürgerlichen Edelmann (Aufz. 4. Austr. I.) beybehalten, weil ich theils in unsern Originalstücken kein völlig angemessnes fand, und der Verfasser seine Anmerkung just von dieser Rolle abstrahirt zu haben scheint, theils auch, weil Moliere's Stücke aus der deutschen Uebersetzung gewiß jedem unserer Schauspieler bekannt sind, und ihnen diese Scene also auch nicht fremd seyn kann.

können, die Dorante in einer so kritischen Lage fühlt.

Molierens Stücke sind voll solcher Situationen, und wenn man überlegt, wie schwer solche Rollen gut vorzustellen sind, so darf man sich nicht wundern, daß seine Stücke, die doch alle Bewunderung verdienen, selten vielen Zuschauern gefallen.

Drittes Capitel.

Anmerkungen über die zwey vornehmsten Stücke, welche zu der Wahrheit der Aktion nöthig sind.

Eben so, wie die Aktion und das Recitiren, das Vornehmste bey dem Ausdruck sind, eben so besteht wieder die Wahrheit der Aktion, in der Wahrheit der Mienen, der Stellung, der Geberden und der Gestus.

Damit der Ausdruck der Mienen eines Schauspielers dem Zuschauer wahr scheine, ist es nicht genug, daß sich die Leidenschaft, deren Bild er uns darstellen will, in seinen Augen zeigen könne; nein, sie muß sich auch mit Lebhaftigkeit darinnen zeigen können.

Auf der Bühne gilt eine Mine, die nur schwach etwas ausdrückt, fast eben so wenig, als eine, die gar nichts sagt. Selbst derjenige Grad des Ausdrucks, der uns sonst gewiß rühren würde, ist auf dem

dem Theater nicht hinreichend. Bilder, die man uns auf dem Theater zeigt, sieht man, wegen der Menge der Zuschauer, nur in einer gewissen Entfernung; sie müssen daher in die Augen fallende Züge und lebhaftere Farben haben, als die, so man nur in der Nähe siehet (*).

Leidenschaften müssen sich also lebhaft auf dem Gesichte des Schauspielers mahlen, allein sie dürfen es durchaus nicht verstellen. Zwar nicht jede Person vom Theater besitzt das Vorrecht, eine Ge-

B 4

sichtsbildung

(*) Dieses sehr artige Gleichniß, welches der Verfasser von der Mahlercy hernimmt, deutlicher zu machen, muß ich es noch ein wenig erweitern. Den Ausdruck der Leidenschaften sehen wir auf dem Theater nur in der Ferne, wir sehen ihn auch nur bey Lichte, und also würde der Grad der Mähe, womit ein Mensch unter vier Augen vielleicht eine Leidenschaft rührend genug ausdrücken kann, die leicht schattirten Züge im Gesicht, auf dem Theater nicht zureichen. Wir würden sie nicht einmal erblicken. Sie würden so wenig Wirkung auf uns thun, wie das schönste Miniaturgemälde, welches man uns von ferne zeigt, und welches doch nur für das nahe Auge gehört. Damit man also den Ausdruck der Leidenschaften sehen könne, müssen sie sich lebhaft auf dem Gesichte des Schauspielers zeigen, ihr Contour muß stark, ihr Colorit hervorstechend seyn; kurz, der Schauspieler muß sie auf eben diese Art behandeln, wie der Mahler einen Plafond al fresco, oder ein anderes Gemälde, das für das ferne Auge bestimmt ist; beyden muß der Abstand des Gesichtspunktes ihrer Zuschauer den Maasstab geben, nach welchem dieser die Stärke im Ausdruck seinem Gemälde, und jener seiner Leidenschaft geben soll. Ann. des Uebers.

sichtsbildung zu haben, welche jede Leidenschaft, selbst der Kummer, verschönert, und welche allezeit gefällt, mit welcher Mine sie sich uns auch zeigt, allein so viel können wir doch mit Recht fordern, daß man uns nicht den Zorn mit Convulsionen vorstellt, und die Traurigkeit abscheulich macht, für die man uns vielmehr einnehmen sollte.

Man verfällt meistens nur in diesen Fehler, wenn man nicht selbst wirklich so aufgebracht oder gerührt ist, als es die Situation der Personage erfordert. Fühlet man wirklich einen von diesen Eindrücken recht stark, so wird er sich ohne Mühe von selbst in unsern Augen mahlen. Ist man aber genöthiget die Seele erst mit Gewalt aus ihrem Todtenschlummer zu reißen, so zeigt dieser innere Zwang sich gewiß auch auf unserm Gesichte, und man gleicht eher einem, von einem außerordentlichen Zufalle befallenen Kranken, als einem Menschen, den eine gewöhnliche Leidenschaft beunruhiget.

Zuweilen kann auch die Gesichtsbildung eines Akteurs nur geschickt seyn, gewisse Leidenschaften der Seele auszudrücken. Es giebt gewisse traurige Gesichter, welche nur bestimmt zu seyn scheinen, Thränen zu vergießen, und uns welche abzulocken, und andere hingegen nur für die Freude geschaffen, um uns selbst welche einzuhauen. Auf den Gesichtern wird die Freude allezeit nur ängstlich lachen, und die Traurigkeit wird auf diesen ein Fremdling zu seyn scheinen,

scheinen, der sich in einem Lande niederlassen will, dessen Einwohner alle seine Feinde sind.

Die Wahrheit der Stellung, der Leibesbewegungen, und der Gestus, trägt gewiß eben so viel zur Wahrheit der Aktion bey, als die Wahrheit im Ausdruck der Mienen. Was die Stellung und Bewegungen betrifft, davon ist genugsam in den zwey vorhergehenden Capiteln gehandelt worden, und, um alle Ausschweifungen zu vermeiden, wollen wir jeho einige Anmerkungen über die Gestus machen.

Sie sind von einer zweyfältigen Gattung, denn, sie haben entweder eine bestimmte Bedeutung, oder sie dienen nur, der Aktion die Seele zu geben.

Mit den Erstern können wir unsere inneren Bewegungen ausdrucken, und bey dem Zuschauer diejenige Empfindung erregen, die wir ihm gerne einflößen möchten. Im Mangel der Worte, mahlen wir, durch Hülfe dieser Zeichen, unsere Begierden, unsere Sorge, Zufriedenheit und unsern Verdruß; wir bitten dadurch, und erlangen unsere Bitten; wir klagen damit, und zwingen die Andern, an unserm Unglücke Theil zu nehmen; wir drohen, und erregen Schrecken. Diese Zeichen sind aber nicht willkührlich. Sie sind durch die Natur selbst bestimmt, und allen Menschen gemein. Es ist eine Sprache, die wir alle reden, oder nöthig haben sie zu lernen, und in welcher wir uns gegen alle Nationen deutlich ausdrucken können. Die Kunst
B 5 würde

würde sich vergebens bemühen ihr mehr Deutlichkeit und Nachdruck zu geben. Sie kann nichts mehr thun, als sie auszieren und polieren, und sie kann Schauspielern nur zeigen, sich derselben auf eine, ihren Rollen angemessne Art zu bedienen. Sie kann ihnen z. E. nur sagen, daß das edle Komische weit weniger Gestus voll Leidenschaft erfordert, als das niedere Komische. Man kann leicht einsehen, woher dieser Unterschied kommt. Die sich selbst überlassne Natur, hat weit weniger bestimmte Gestus, im Ausdruck der Leidenschaften, als wenn sie durch die Erziehung eingeschränkt wird. Leute aus der großen Welt haben zwar eben dieselben Leidenschaften, wie der Pöbel, aber bey ihnen sind sie besser verstellt, und nehmen eine bescheidene und vernünftige Mine an. Ein Hofmann unterdrückt meistens seinen Verdruß, und scheint gelassen, da hingegen ein Bauer im Zorne lärmt, Tisch und Bänke umschmeißt und seine Frau und Kinder prügelt.

Da der häufige Gebrauch heftiger Gestus in dem edlen Komischen nicht erlaubt ist, so sollte er es noch weniger in der Tragödie seyn. So weit ein vornehmer Herr über einen gemeinen Mann erhaben ist, eben so groß ist der Abstand zwischen einem Helden und einem blos vornehmen Manne. Wenn dieser allezeit eine gewisse Achtung für seinen Rang beobachten muß, so ist es eine noch strengere Pflicht des Erstern, die hohe Idee, welche man von seinem Charakter

Charakter hat, durch eine gewisse äußere Würde zu erhalten.

Unterdeffen duldet doch die Tragödie in verschiedenen Scenen, sonderlich in zärtlichen, und in solchen, wo viel Leidenschaft herrscht, ja sie fordert sogar, eine gewisse Mannichfaltigkeit, nicht allein von bestimmten Gestus, sondern auch von solchen, die nur dazu dienen die Aktion zu beleben.

Gestus, von der zwoten Gattung, sind der Kunst mehr unterworfen, als die Erstern. Sie schreibt ihnen gewisse Regeln vor. Wir können hier nur von denjenigen reden, die zur Wahrheit der Aktion gehören; und folgende, sind die Hauptregeln davon.

Wenn auch Gestus unbestimmt sind, so müssen sie doch eine gewisse Mine des Ausdrucks haben, überhaupt aber müssen sie nicht studiert scheinen. In Rollen, die uns interessiren sollen, müssen sie allezeit edel seyn; nicht allein aber in diesen Rollen, sondern in allen überhaupt, müssen sie oft abwechseln, sonst hält man sie eher für Zuckungen, womit der Akteur behaftet ist, als für Eindrücke, die, durch die verschiedenen Lagen seiner Personage, auf ihn wirken.

Diesen Regeln kann man noch eine Andere an die Seite setzen. Der Schauspieler muß sich überall nach dem Charakter seiner Nation richten, und darnach abmessen, ob er weniger, oder mehr Gestus von

von jeder Gattung brauchen darf. In Frankreich darf er weit weniger gesticuliren, als in Italien (*).

Diesem allen müssen wir noch die letzte Anmerkung beyfügen. Gewisse komische Rollen scheinen nicht nach der Natur kopirt, sondern nur erdichtet und bloßes Ideal zu seyn. Wir finden unter den Menschen keine Originale, oder wenigstens höchst selten, dazu. So sind z. E. die Rollen Crispins, Pourceaugnacs u. a. m. in Moliere's Stücken. Meistens beurtheilen wir den Schauspieler, in Vorstellung solcher Rollen, nach dem Akteur, der sie zuvor mit gutem Erfolg vorstellte, und in diesem Falle ist es allezeit vortheilhaft für den Akteur, wenn er sich nach seinem Vorgänger richtet. Ja er muß vielleicht Jenem auch so gar in seinen Fehlern nachahmen, wenn er eben so viel Zuschauern, wie Jener, gefallen will. Je mehr seine Vorstellung der Vorigen ähnlich ist, desto mehr Wahrheit wird man in seiner Aktion zu finden glauben.

(*) Und ich setze noch hinzu, in Deutschland weniger, als in Frankreich. Der Charakter eines Deutschen ist bey weitem nicht so lebhaft und leicht, als der Charakter eines Franzosen. Die Leidenschaften drücken sich auch daher bey dem Erstern durch weniger Gesticulation eben so stark aus, als bey dem Letztern. Ja ich setze noch hinzu, der Schauspieler muß sich sogar bemühen den Nationalcharakter seiner Person, die er vorstellt, ausfündig zu machen, und darnach seine Gesticulation abmessen. Er muß zusehen, ob er einen Deutschen, Italiener, Franzosen, Engländer u. s. w. vorstellt; Nationen, deren Charakter auch hierinnen sehr unterschieden sind. Anm. des Uebers.

Viertes

Viertes Capitel.

Von der Wahrheit im Recitiren.

Mergebens ist die Aktion eines Schauspielers wahr, wenn es seine Recitation nicht ist, und auf der Bühne hilft es nichts unsere Augen zu verführen, wenn man nicht auch zugleich unsere Ohren täuscht.

Verschiedene Stellen der Alten scheinen uns zu beweisen, daß sie die Deklamation ihrer dramatischen Werke nach Noten abgemessen haben; allein ich zweifle, ob diese Methode ihrer theatralischen Vorstellung einige Vollkommenheit gegeben habe. Wenn die Töne, denen ihre Schauspieler unterworfen waren, musikalisch waren (*), so war ihre Deklamation ein Gesang, und ihre Schauspieler befanden sich in eben dem Falle, als unsere neuern Opersänger; allein ich sehe nicht ein, daß eine Rolle, dadurch, daß sie gesungen wird, eben sollte besser gespielt werden. Es ist zwar wahr, daß die Noten dem Schauspieler nicht die Freyheit in der Wahl seiner Töne lassen, und er kann sich nicht so, wie der Komödiant, in dieser Wahl irren. Das theatralische Spiel würde also nur in so ferne dabey gewinnen, als die Musik für sich gewisse bestimmte

(*) Der Hr. Abt Condillac, in seinem Essai sur l'origine des connoissances humaines, ist dieser Meynung.

stimimte Mittel hätte die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken. Dieß ist aber eben der Punkt, über den die Philosophen noch nicht einig werden können. Das geben sie zwar zu, daß ein schönes Recitativ allezeit die Deklamation zum Grunde habe, aber sie behaupten auch, daß dieß nicht eben der wahre Ausdruck sey, den es von der Stimme entlehnet; und selbst die Erfahrung lehrt uns, daß Worte, von ganz entgegen gesetzter Bedeutung, nach einerley Melodie gesungen werden können. Uebrigens aber mag die Musik so viel als möglich ausdrücken, und sie mag auch durch den singenden Akteur die größten Vollkommenheiten erlangen, so wird man sich doch nie überreden können, daß eine Scene, welche gesungen wird, eben so viel Illusion für die Zuschauer haben sollte, wie eine, worinnen die Akteurs in ihrem natürlichen Tone reden.

Der Herr Abt du Bos (*) behauptet, daß die Töne, welche man den griechischen und römischen Schauspielern durch die Noten vorgeschrieben hätte, keine harmonischen Töne, oder eine gewisse Melodie, sondern Töne des Dialogs im gemeinen Umgange gewesen wären. Allein aller schuldigen Ehrerbietung für die Urtheile dieses gelehrten Akademisten ohngeachtet, bin ich nicht seiner Meynung. Er setzt voraus, daß man dergleichen Töne in Vergleichung mit andern gegebenen Tönen wirklich ausdrücken

(*) In seinen Reflexions sur la Poësie et sur la Peinture.

drucken könne, und Herr Abt Condillac hat sehr geschickt bewiesen, daß sie gar nicht auszudrucken sind. Er sezet ferner voraus, daß eine jede Empfindung nur einen ihr ganz eigenen wahren Ton habe. Auch dieser Grundsatz kann eben so wenig bey der Deklamation, als in der Musik gelten. Alle Menschen haben von einander verschiedene Stimmen, und jeder unter ihnen hat noch gewisse ihm ganz eigene Beugungen seiner Stimme, um die Eindrücke, die er fühlt, zu entdecken.

Die verschiedenen Veränderungen und Beugungen der Stimme, die aus einerley Eindruck entstehen, haben zwar ohnstreitig etwas mit einander gemein, aber sie sind doch nothwendig, nach den verschiedenen Organen der Menschen, unterschieden, eben so, wie sich der Accent von einerley Nation bey allen Personen, die diese Nation ausmachen, fast in das Unendliche verändert, so wie ihre Charaktere unterschieden sind. So ist z. E. bey Einigen der Zorn ein Donner, der oft mehr erschreckt, als Schaden thut; bey Andern hingegen ist er ein Feuer, das unter der Asche glimmt, keine Flammen auswirft, welches aber um so viel gefährlicher ist, weil es uns eine Feuersbrunst ankündigt, welche es anrichten wird.

Man darf also nicht erwarten, daß ich die Kunst mit Wahrheit zu recitiren hier methodisch abhandeln wollte. Man müßte in diesem Falle eben so viele Regeln geben, als Stimmen und verschiedene Arten

Arten einerley Empfindung auszudrucken sind (*). Alles, was ein Schauspieler hierbey thun kann sich vollkommener zu machen, ist, gewisse glückliche Recitationen großer Schauspieler, so genau, wie möglich, nachzuahmen. Endlich gehört es auch für die Natur besonders, die Töne zu bestimmen, die am geschicktesten sind, und die Empfindung ist die einzige Lehrmeisterin, die uns in den Geheimnissen dieser rednerischen Magie des Schalls, durch die man bey dem Zuhörer alle nur beliebige Eindrücke würkt, unterrichten kann.

Das Vornehmste dieser Geheimnisse ist, daß man nicht Töne, die zwar einerley scheinen, aber doch unterschieden werden müssen, mit einander verwechseln. Die Töne können in gewisse Arten eingetheilet werden, deren jede wieder besondere Gattungen unter sich begreift, so wie sich eine Hauptfarbe durch ihre verschiedenen Schattirungen wieder zertheilt. Man betrachtet z. E. den stolzen (**) und den hoch-

(*) Ich lasse hier eine Stelle des Verfassers außen, weil sie Personalien betrifft, und also hier eckelhaft und langweilig seyn würde. Er sagt nämlich, aller Unterricht, den er über diesen Satz Schauspielern, und besonders Aktricen, geben könne, sey nicht so gut, als wenn sie die vortrefliche Art zu recitiren, einer gewissen berühmten Aktrice Mlle. le Couvreur auf dem französischen Theater studirten. Dieser Aktrice hält er hier eine kleine Lobrede, und diese überschlage ich. Anm. des Uebers.

(**) Man könnte hier glauben, daß ich mir widerspräche, und, nachdem ich vorher behauptet, daß es verschiedene wahre Töne für einerley Eindruck gäbe, hier nun

hochmüthigen Ton, als wenn beyde unter einerley Art gehörten, da doch beyde augenscheinlich von einander unterschieden sind. Durch den Ersten drücken wir zuweilen die gerechte Empfindung aus, die wir von unserer Würde haben; durch den Zweeten aber geben wir zu erkennen, daß wir diese Empfindung weit über ihre billigen Gränzen ausdehnen. Obgleich der naive und der aufrichtige Ton unter einerley Art stehen, so würde man doch ganz unrecht Einen für den Andern gebrauchen. Der Eine gehört für diejenigen Personen, die nicht Wiß oder Stärke genug besitzen, ihre Gesinnungen und Empfindungen zu verhelen, und die Geheimnisse ihrer Seele, selbst, die sie nicht wollen wissen lassen, entwerfen lassen; der Andere hingegen ist vielmehr ein Zeichen der Redlichkeit, als Dummheit und Schwachheit. Es gehört für Personen, welche Klugheit und Herrschaft genug über sich selbst besitzen, ihre Art zu denken und zu empfinden verstellen zu können, die sich aber dennoch nicht entschließen können, der Wahrheit zu nahe zu treten.

Einige

nun wieder nur einen für den Stolz setze. Dieser Einwurf aber hebt sich, wenn ich sage, daß ich mich hier dieses Ausdrucks nur collective bediene, und, ob ich gleich nur den Singular brauche, dennoch durch den stolzen Ton alle diejenigen Töne verstehe, die diese Empfindung ausdrücken können. Der Leser wird also so gütig seyn, und dieß bey allen andern, in diesem Capitel, angegebenen Tönen, auch voraussetzen.

Einige Töne gehören auch zugleich zu mehr, als einerley Art. Die Ironie kann z. E. aus Zorn, aus Verachtung, und aus bloßem Vergnügen, oder guter Laune entstehen. Aber der ironische Ton, der sich für die eine Art schickt, schickt sich nicht für die andern Beyden. Liebe und Freundschaft reden, in gewissem Betracht, einerley Sprache, die Freundschaft aber hat noch mehrere Gattungen ihrer Töne. Der Ton der Zärtlichkeit eines Vaters gegen seinen Sohn, ist ganz anders, als eben dieser Ton zwischen zween vertrauten Freunden.

Fünftes Capitel.

Von der Art, wie man in der Komödie recitiren müsse.

Nichts darf in der Komödie deklamirt werden; wenige Stellen ausgenommen, da man, um die Zuschauer aufzumuntern, eine lächerliche Deklamation annehmen kann. Ueberhaupt ist es ein unverbrüchliches Gesetz für komische Schauspieler, eben so zu recitiren, als wie sie außer dem Theater reden würden, wenn sie sich in eben den Umständen befänden, wie die Person, die sie vorstellen.

Bei Komödien, die in Prose geschrieben sind (*), ist diese Regel ohnedieß überflüssig, aber schwerer wird

(*) Der Verfasser, als ein Franzose, mußte nothwendig diese Anmerkung machen, da in Frankreich noch immer

wird sie ihnen, wenn sie Lustspiele in Versen haben. Sie sollten, aus dieser Ursache nichts lieber als Prose zu recitiren verlangen, und doch wählen die Meisten lieber Stücke in Versen, weil sie sich leichter lernen und behalten lassen, obgleich oft unter einer ganzen Gesellschaft Schauspieler nicht ein Einziger ist, der Verse recht recidiren könnte. Es ist meine Absicht nicht, hier zu untersuchen, ob die Sprache der Poesie sich für die Komödie schicke, und in welchem Falle es ihr erlaubt sey, sich derselben zu bedienen. Ich merke nur an, daß sie sich derselben weit weniger bedienen würde, wenn sie nicht in dem Falle in Prose mehr und ununterbrochener Wiß zeigen müßte, als in Versen; daß das Sylbenmaaß und der Reim nothwendig die Wahrheit des Dialogs verringert, und daß mithin komische Schauspieler sich nicht Mühe genug geben können, das Eine zu unterbrechen, und den Andern zu verstecken.

immer der Geschmack herrscht, Lustspiele in Versen zu schreiben. Unsere neuesten dramatischen Schriftsteller aber haben diesen Geschmack aus dem Lustspiele verbannt. Wir haben, außer einigen Schäferspielen, nur sehr wenige gute komische Stücke in Versen für das deutsche Theater. Die Ursache davon ist leicht einzusehen, und zu weitläufig für eine Note. Ich habe aber dennoch diese Anmerkung des Verfassers, ob sie gleich für unsere Schauspieler nicht sehr interessant ist, mit übergetragen, um meinen Autor nicht zu sehr zu verstümmeln. Anmerk. des Uebers.

Sechstes Capitel.

Verlangt die Tragödie, daß man sie deklamiren solle?

Ueber keine Frage, die man über die Kunst eines Schauspielers aufwerfen kann, ist man weniger einig, als über diese. Die Meynungen darüber sind nur deswegen getheilt, weil man sich sehr verschiedene Begriffe von der Deklamation macht. Viele halten sie für eine gewisse schwülstige und pomphaft prahlende Recitation, für jenes eben so unsinnige, als monotonische Singen, welches, da es nicht von der Natur herrühret, nur die Ohren betäubt, und nie, weder das Herz, noch den Verstand rührt (*).

Eine solche Deklamation muß aus der Tragödie verbannt seyn. Allein Kenner, wenn sie auch zugestehen, daß tragische Verse nicht natürlich genug recitirt werden können, verbiethen deswegen gar nicht eine gewisse Majestät des Vortrags, wenn sie an dem rechten Orte gebraucht wird. Man muß allezeit eine allzu schwülstige Recitation vermeiden, wenn man nur Empfindungen ausdrücken soll; man muß

(*) Sonst war diese fehlerhafte Art tragische Stücke zu spielen in Frankreich gemeiner, als jezo, und diese glückliche Verbesserung hat das französische Theater dem Herrn Baron und der Madlle. le Couvreur zu danken.

muß sie auch eben sowohl in bloßen Erzählungen, als in der gleichgültigen Unterredung vermeiden. In andern Fällen aber ist ein prächtiger Vortrag nicht nur erlaubt, sondern selbst oft nöthig. Aus eben den Gründen, warum Personen in der Komödie die Verse mißbilligen, in der Tragödie sie aber schicklich finden, verlangen wir auch überhaupt in der Letztern eine wichtigere und erhabenere Aussprache, als in der Ersten. Wenn man uns ein Buch vorliest, so sind wir gewiß nicht mit dem Leser zufrieden, wenn er seinen Ton nicht nach den Sachen, die er liest, einrichtet; ja wir nehmen selbst oft in Gesellschaft einen rednerischen Ton an, wenn die Würde des Gegenstandes nicht unter diesem Tone ist. Die Würde gewisser Stellen in Tragödien erfordert also, daß der Schauspieler majestätisch reden muß; allein eine pomphafte Deklamation beleidigt uns in diesem Falle desto mehr, je mehr wir die Größe der Personage sehen. Wenn wir die alten Helden mit einer gewissen Ehrfurcht, und beynahe, als ganz andere Menschen, wie wir, betrachten, so kommt es uns auch gar nicht fremde vor, daß sie zuweilen einen Ton annehmen, der über den gewöhnlichen erhaben ist.

Dieser prächtige Vortrag schickt sich auch sonderlich sehr gut für gewisse Stellen in Tragödien, deren Begebenheiten aus dem fabelhaften Zeitalter entlehnet sind. Man darf zwar auch da, so wenig, als in andern Stücken, die Natur übertreiben, aber man muß sie uns doch in ihrer ganzen Würde und

in ihrem vollen Glanze zeigen. Von einer mächtigen Zauberin, so, wie Medea ist, glaubt man, daß sie etwas mehr, als Menschliches besitze. Wenn sie also nur einen treulosen Gemahl zurück rufen will, so kann sie gar wohl, wie andere Weiber, reden. Wenn sie aber die dreyköpfige Hekate citirt; wenn sie mit ihren geflügelten Drachen durch die Lüfte fährt; dann muß sie donnern.

Siebendes Capitel.

Von einigen Hindernissen, welche der Wahrheit der Recitation im Wege stehen.

Eines der vornehmsten Hindernisse, die der Wahrheit der Recitation schaden, ist die Gewohnheit der meisten Schauspieler, ihre Stimme zu zwingen. Wenn man nicht mehr in seinem natürlichen Tone spricht, kann man schwerlich mit Wahrheit spielen. Hierzu kommt noch, daß, wenn man einen Fehler an den Sprachwerkzeugen hat, dieser dadurch weit mehr ins Gehör fällt. Eine Stimme, die vielleicht in ihrer gehörigen Mäßigung ganz angenehm seyn kann, wird, wenn sie diese Gränzen überschreitet, unserm Ohr unerträglich.

Ein anderes Hinderniß ist die Monotonie. Es giebt dreyerley Arten davon; die Erste ist, die beständige Fortsetzung einerley Modulation der Stimme, die Zwote, die Gleichheit der Schlußöne, und die

die Dritte, die allzuhäufige Wiederholung einerley Wendung der Stimme. Den Ersten dieser Fehler haben tragische und komische Akteurs mit einander gemein. Viele von ihnen halten beständig einerley Ton, wie die kleinen Flachelets, nach welchen man gewisse Vögel abrichtet. Dem zweeten Fehler sind tragische Schauspieler mehr unterworfen, als komische, denn sie sind gewohnt fast jeden Satz mit der tiefen Octave zu schließen. Mehr, als eine Aktrice, würde sich auf dem tragischen Theater sehr hervor-
thun können, wenn sie nicht durch eben diese Einförmigkeit in den Augen der Kenner nur immer mittelmäßig bliebe. Selten hat man die dritte Art der Monotonie komischen Schauspielern vorzuwerfen, aber tragische haben sich mit vieler Sorgfalt davor zu hüten. Oft bringt sie die Nothwendigkeit, in der sie sich von Zeit zu Zeit befinden, eine lange Reihe von Versen majestätisch herzusagen, dazu. Es würde auch für den geringsten Anfänger unter ihnen eine Art der Beleidigung seyn, wenn man ihn noch lehren wollte, den Ruhepunkt der Cäsar, so viel möglich, zu vermeiden. Dieß ist nur eine Klippe für Schauspieler, welche ohne Urtheil und Geschmack mehr auf eine gewisse Anzahl Sylben, als auf den Gang und die Verbindung der Gedanken Achtung geben. Da aber die Poesie die natürliche Sprache der Tragödie ist, so sind auch tragische Schauspieler nicht so sehr, wie komische, gezwungen den Reim zu verstecken. Sie würden es auch meistens nicht einmal können, wenn sie es auch wollten. Der

bestimmte Abschnitt des Verstandes zwingt sie gemeinlich bey dem Ende eines jeden Verses ein wenig inne zu halten, und dieß verursacht eine Art von Gesang. Diesem beugt man vor, wenn man diesen Abschnitt, wie es die Umstände erlauben, entweder abkürzt, oder verlängert, wenn man die Verse nicht in einerley Zeilmaasse hersagt, und wenn man endlich die Geschicklichkeit besitzt, solche, die keine prächtige Aussprache verlangen, mit einer gewissen edlen Simplicität zu recitiren.

Man kann auch unter die Ursachen einer vererbten Recitation denjenigen herrschenden Geschmack rechnen, den einige Schauspieler für eine gewisse besondere Art zu spielen haben. Oft wollen sie, da sie z. E. die Kunst zu rühren besitzen, allenthalben diese Kunst anbringen, und weil sie mit Anstand und angenehm weinen können, so ist ihr Ton fast immer weinerlich. Vergebens hat die Zärtlichkeit verschiedene Charaktere, solche Schauspieler drucken sie doch nur immer auf einerley Art aus; sie zeigen Weichlichkeit und Grimassen, wo sie uns Stärke und Würde zeigen sollten, sie seufzen, wenn man von ihnen männliche Hitze erwartet, und klagen wie Schäfer, wo sie, wie Könige klagen sollten.

Anderere, die mehr Empfindsamkeit, als Beurtheilungskraft besitzen, können die Bewegungen, welche die Hauptsituation ihrer Personage in ihnen rege macht, nicht zu rechter Zeit mäßigen. Sie gebrau-

chen

chen in allen Scenen einerley Hestigkeit, und da sie ihrer Aftion mehr Nachdruck geben wollen, be-nehmen sie ihr die Wahrheit. So feurig auch immer die Liebe des Nestan gegen die Osmire ist, so darf doch dieser Prinz nicht mit eben dem hohen Grade der Lebhaftigkeit gegen seinen Freund Hermes von seiner Liebe sprechen, als gegen Osmiren selbst, wenn er ihr zu Füßen liegt (*).

Es ist zwar nicht gewöhnlich, daß Schauspieler, die ihre Kunst verstehen, in die Fehler fallen, von denen ich alleweile geredet habe, aber oft fallen sie in einen andern weit feinern, denn anstatt sich in die Empfindungen ihrer Personage zu versehen, geben sie ihr ihre eigene Art zu empfinden. So könnte z. E. dieser Fehler bey der Rolle der Lucia (in dem Trauerspiele Lucia Woodvil) vorgehen, nachdem sie in die Hände verschiedener Aktricen fiel. Die Eine würde sie vielleicht blos zu einer Lasterhaften machen, die nichts, als die Stimme ihrer Leidenschaften hört, und sich von ihnen zu den schwärzesten Verbrechen hinreißen läßt, kurz, sie würde in ihrem Munde nur Sir Karl Southwells Liebhaberin seyn, um welchen Preis es auch sey. Eine Andere würde ihr vielleicht zu viel kaltes Blut, zu viel Ueberlegung bey ihrer Unruhe, und zu wenig Feuer, ja oft Haß gegen ihren Liebhaber geben. Bey keiner von Beyden, würden wir das wahre Bild der Lucie sehen; sie würde nicht mehr das eben so

C 5

tugend-

(*) In Hr. Löwens Hermes und Nestan, oder das Orakel.

tugendhafte, als von ihrer Leidenschaft gemarterte Mägdchen, das unglückliche Schlachtopfer ihrer Liebe seyn, die nur von Leidenschaften betäubt und von ihrem Schicksale verfolgt, aus einem Laster in das andere unwissend gestürzt wird; sie würde uns auf diese Art eher ein Gegenstand unsers gerechten Abscheues scheinen, da sie doch bey uns Mitleiden und Bedauern erregen muß.

Wenn nun die Vorstellung solcher Schauspieler, die doch ihre Kunst verstehen, nicht allezeit wahr genug ist, wie viel Widersinniges muß man da nicht bey solchen finden, die nicht geübt sind, und denen überhaupt diejenige Ausbildung fehlt, welche man nur durch den Umgang und das Studium der großen Welt erlangt. In dem Trauerspiele Mustapha und Zeangir (*) 3. E. wird jeder Schauspieler den ehrfurchtsvollen zärtlich bittenden Ton eines Sohnes, wenn sich Mustapha seinem Vater Solimann zu Füßen wirft, in folgenden Versen treffen:

„Mein Vater, nur ein Wort! — —

„ — — — Halt' ein, ich bitte dich —

„Um deinetwillen selbst; ich flehe nicht für mich,

„Ach! laß mich wenigstens nicht unvertheidigt sterben — —

— — — — —

„Mein Weib, mein Sohn und ich, sind Herr! in deinen Händen,

„Du kannst den Todesstreich, so bald du willst, vollenden,
„Doch

(*) Siehe Hr. Weisens Mustapha und Zeangir Aufz. 2. Auftr. 3.

„Doch sprich, welch Unglück hat den schrecklichen Verdacht

„Und deines Zornes Last so schwer auf mich gebracht?

„Die Ursach? — —

Bis hieher, sage ich, wird fast ein jeder den rechten Ton treffen, aber wenn er unerfahren ist, der Unterredung durch den Ton und durch die Aussprache eine andere Wendung zu geben, so werden ihm gewiß folgende Verse verunglücken: Solimann entdeckt dem Mustapha die Beschuldigungen wider ihn, und Mustapha antwortet immer vom Solimann unterbrochen:

„Der strengste Richter hört auch einen Missethäter,

„Und wenn verrieth ich dich? — —

— — — — —

„Ich sie bestochen? nein; stets that ich meine Pflicht,

„Ich half den Armen auf, und Unrecht litt ich nicht;

„Ich habe stets dein Recht, und das Gesetz beschützt,

„Die Bosheit abgestraft, die Unschuld unterstützt,

„Mit unbestochner Hand Gerechtigkeit geübt —

— — — — —

„Hätt ich das Regiment also, wie sie, geführt,

„Um Gold das Recht verkauft, an reiche Missethäter,

„Alsdann, mein Vater, wär ich wirklich dein Beräth-
râther.“

Um diese Stelle, ja die Rolle des Mustapha, diesen ganzen Auftritt durch, mit Wahrheit vorzustellen, muß der Akteur ein überaus feines Gefühl haben, den rechten Ausdruck für alle die Empfindungen, die so schnell im Mustapha wechselten, zu treffen.

treffen. Mustapha sieht den wütenden Zorn seines Vaters gegen ihn, davon er doch die Ursache nicht weiß, seine Anrede ist also demüthig, Respekt voll, und kindlich bittend; er hört die Verläumdungen, und die schwarzen Laster, so man ihm angedichtet, er fühlt sich unschuldig, und seine große Seele empört sich wider solche niederträchtige Verläumdungen; hier wird sein Ton lebhafter, und die Sprache des bittenden Sohnes verwandelt sich in die Sprache einer großen edlen Seele, eines Unschuldigen, der sich zwar mit Freymüthigkeit vertheidigt, dennoch aber durch die Ehrfurcht zeigt, daß ein Vater sein Richter ist. Bey den Versen:

„Mein Vater! nein, die würdest Du verdammen,

„Dein Herz bürgt mir dafür? — — —

geht er wieder zu dem sanfteren Tone eines zärtlichen Sohnes über. Sein Vater ist noch immer hart, und beschuldigt ihn, daß er ihn selbst habe vom Throne stürzen wollen. Der tugendhafte Mustapha entsezt sich über die Bosheit seiner Feinde, und daß ein Vater diesen Gedanken von ihm hegen könne; hier mischt sich die Empfindung eines unschuldig gekränkten Herzens, und edler Zorn, gegen die Boshaften, die die Leichtgläubigkeit seines Vaters so mißbrauchen konnten, in seinen Ton. Bey dem Verse:

„Dein Zorn, mein Vater, ach! der mich gewiß verzehrte.“

wird sein Ton wieder sanfter; er sucht seinen Vater durch Vorstellungen zu überzeugen, daß er unschuldig

dig

dig sey, immer wird er dringender, und etwas wehmüthig. Endlich, da der erweichte Solimann zu ihm sagt:

„Mein Sohn! steh auf; — laß mich alleine —

geht er zu einem freudigen Erstaunen, und fast in eben diesem Augenblicke zu einem schnellen Entzücken über.

Die kleine Analise dieser Stelle kann ein Beweis seyn, wie viel es auf einen Schauspieler ankommt, Stellen von dieser Art, durch die Wahrheit der Recitation zu heben, oder durch eine falsche sie zu verunstalten.

Achtes Capitel.

Mit welcher Vollkommenheit Schauspieler die Stücke auswendig lernen müssen, um sie mit vollkommener Wahrheit vorzustellen.

Je weiter wir uns in die Untersuchung der Kunst dramatische Werke vorzustellen einlassen, desto mehr sieht man, wie nöthig einem Schauspieler eine genaue Untersuchung und Analyse seiner Stücke ist. Man bemerkt auch zugleich, wie unentbehrlich ihnen ein gutes Gedächtniß ist, daß sie nicht allein nicht verläßt, sondern so gar so vollkommen ist, daß es nicht einmal scheint, als hülfe es ihnen

ihnen bey den Unterredungen, die wir in ihrem Munde bewundern.

Oft genug ergänzen die italienischen Schauspieler (*) mit einem Impromptu, aus ihrem eignen Gehirne, dasjenige was ihnen ihr Gedächtniß in verschiedenen Scenen versagt, und verkaufen uns einen guten Einfall oft mit einem langweiligen Gewäsche.

Unterdessen sehen wir doch noch zuweilen diese Stücke mit Vergnügen, weil die Wahrheit der Vorstellung uns einigermaßen für den Mangel der Zierlichkeit in dem Dialog entschädiget. Gesezt, wir hören schlecht gesagte Sachen, so hören wir sie doch auf eine Art, die uns desto mehr Illusion machen kann. Es ist gar kein Zweifel, daß nicht dramatische Stücke, von einem Verfasser, der Genie besitzt, diesen bloßen Entwürfen vorzuziehen seyn sollten, so bald die Erstern dem Gedächtnisse mit der gehörigen

(*) Der Verfasser sieht hier auf diejenigen Komödien, die man auf dem italienischen Theater, (welches, wie bekannt, zu Paris sehr geschätzt wird,) nach gewissen Plans oder Entwürfen aus dem Stegreife spielt, und die Ausführung der Rollen jedes Schauspielers eigener Geschicklichkeit überlassen wird. Viele von diesen Schauspielern bekommen durch die Uebung und durch das beständige Extemporisiren, gute Einfälle, und eine gewisse komische Laune; aber man kann sicher schließen, daß noch drey mal mehr unter ihnen nichts, als elende Wäscher sind. Hr. Lessing hat im 4ten Stück seiner theatralischen Bibliothek gut und ausführlich davon gehandelt. Anm. des Uebers.

gen Vollkommenheit eingeprägt worden sind. Aber unsere Väter haben dieß Wunder noch nicht gesehen, und wie es scheint, ist es auch nicht für unser Jahrhundert aufbehalten. Wir sind verdammt auf dem französischen Theater — (und ich kann hinzufügen, auch auf vielen deutschen) durch den Fehler vieler Schauspieler, denen ihr Gedächtniß entweder sehr untreue, oder doch sehr beschwerliche Dienste leistet, nur ein unvollkommenes Vergnügen zu schmecken.

Die vornehmste Sorge eines Schauspielers, — habe ich schon oben gesagt, — muß seyn, uns nichts, als seine Personage sehen zu lassen. Wie ist aber dieß möglich, wenn er nicht sorgfältig versteckt, daß er sonst nichts thut, als sein auswendig gelerntes Pensum zu wiederholen? Noch mehr; wie kann er, wenn sein Gedächtniß arbeiten muß, uns nur den bloßen Schauspieler zeigen? Wenn der Lauf des Wassers, das durch sein Steigen eine Fontaine, oder durch seinen Fall eine Cascade verschönern soll, durch etwas in seinen Kanälen aufgehalten wird, so können beyde nicht die geringste Wirkung thun; eben so bey dem Schauspieler; wenn ihm seine Rede nicht den Augenblick beyfällt, wenn er sie braucht, so kann er fast gar keinen Gebrauch von seinen Talenten machen.

Sie kann ihm zwar wieder einfallen, aber zu spät. Sein Gedächtniß muß also in einem Augenblick nicht allein dasjenige fassen, was er eben braucht, sondern auch, was er die ganze Scene durch zu sagen hat,

hat, damit er seine Bewegung, seinen Ton und seine Gestus nicht allein mit dem, was er in dem Augenblicke sagt, sondern auch mit dem, was er noch sagen wird, gleichförmig machen kann.

Ich gehe noch weiter und sage den Schauspielern, daß es nicht genug sey, wenn sie nur ihre eigene Rolle vollkommen auswendig können, sondern daß sie — (wenigstens zum Theil) — sogar die Rollen der Andern, mit welchen sie auf dem Theater zusammen kommen, mit wissen müssen. Man muß fast immer auf dem Theater, ehe man das Stillschweigen bricht, seine Rede durch eine Aktion vorbereiten, und der Anfang dieser Aktion muß entweder eine kürzere oder längere Pause vor der Rede, nach Beschaffenheit der Umstände, hergehen. Wenn man nichts, als nur die letzte Zeile von der Rede des Andern weiß, auf die man antworten soll, so ist man öfters der Gefahr ausgesetzt, seiner Antwort nicht die nöthige Vorbereitung geben zu können.

Neuntes Capitel.

Digression, über einige Artickel, welche zwar nicht eigentlich zum Theaterspiel gehören, ohne welche aber doch die Wahrheit der Vorstellung unvollkommen seyn würde.

Wenn die Schauspieler ihre Rollen vollkommen memorirt, und ihre verschiedenen Lagen fleißig studirt haben, so werden sie auch ihre Action nach jeder gehörig abmessen, und wir werden bey der Vorstellung selbst allen Anschein der Illusion finden; wir werden also nichts mehr fordern können, als noch diejenigen Wahrscheinlichkeiten, welche von der Action und Recitation nicht abhängen.

Damit aber die Vorstellung völlig bezaubernd sey, so müssen die Wahrscheinlichkeiten von dieser zweiten Gattung mit den Erstern verbunden seyn. Ihre Vereinigung interessirt uns sonderlich in der Oper. Je mehr darinnen alle Wahrscheinlichkeiten vernachlässiget sind, desto mehr haben wir nöthig uns zu bemühen, daß die Täuschung unserer Sinne uns nicht zulassen möge, Gebrauch von der Vernunft zu machen. Diese Art des Schauspiels, welches von den Italienern mehr, die Augen und Ohren zu vergnügen, als das Herz und den Verstand zu rühren, erfunden wurde, entfernt sich noch immer

2. Th.

D

nicht

nicht von seiner Quelle, und unsere Nation, ob sie ihm gleich das Gesetz gab, rührend und erfindungsreich zu seyn, hat ihm doch die Freyheit gelassen, seine höchsten Reize von dem Wunderbaren zu entlehnen. Es führt unsere Einbildungskraft von Wundern zu Wundern; jeden Augenblick würft es neue Täuschungen, immer Eine seltsamer, als die Andere, denen sie sich überlassen muß. Wechselfeise verwandelt sich ein kostbarer Palast in eine elende Hütte, und die Hütte eines Schäfers wird ein prächtiger Tempel. Hier holt ein Zauberer, um das Glück zweener Liebenden zu stören, die Furien und die Zwietracht aus der Hölle, und Venus vom Amor, den Grazien und der Freude umringt, steigt vom Himmel herab, um die Standhaftigkeit eben dieses Paares zu krönen. Bald werden wir an die Ufer des Tenarus, bald in die Grotten des Neptuns, und bald wieder in den Olymp mitten in die Versammlung der Götter versetzt.

Diesen Erdichtungen das Ansehen der Wahrheit zu geben, muß die Kunst des Verzierers und des Mechanisten eben so viel dazu beytragen, als die Geschicklichkeit des Dichters, Tonkünstlers und Schauspielers.

Stücke aber, die uns das komische und tragische Theater liefert, und die sich genauer an die Wahrscheinlichkeit binden, haben die Hülfe der Dekorationen und Maschinen nicht so nöthig, wie jene. Je weniger dieses Theater gezwungene Täuschungen, in
Ansehung

Ansehung der Haupthandlung, erfordert, desto eher überlassen wir uns solchen, die uns blos zufällig scheinen. Die Vortreflichkeit der Scenen und der Unterredung, welche von dem Akteur durch eine vollkommen wahre Aktion unterstützt wird, fesselt oft unsere Einbildungskraft dergestalt, daß wir nicht auf die Dekoration des Saals oder des Zimmers, wo die Handlung geschiehet, Achtung geben.

Ob wir aber gleich in diesem Artickel bey der Komödie gleichgültiger, als bey der Oper sind, so muß man doch zugeben, daß es der Vernunft gemäß ist, und viel zur Täuschung beyträgt, wenn die Bühne allezeit dem Orte, wo eigentlich die Handlung vorgehen soll, vollkommen gleicht (*). Ueberhaupt wird man auch nirgends den närrischen Gebrauch finden, der nur in Frankreich, und sonderlich in Paris herrscht, einen Theil der Zuschauer mit auf das Theater zu lassen. Man kann sich einbilden, daß das Zimmer des Kaiser Augusts mit Bildhauerarbeit und Vergoldungen ausgeziert gewesen, aber wie kann man es länger für das Zimmer des Augusts halten, wenn man Leute in Beutelsperucken darinnen erblickt?

D 2

Indessen

(*) In diesem Stücke muß man dem italienischen Theater Gerechtigkeit widerfahren lassen, welches, um dem Publiko zu gefallen, weder Mühe noch Kosten sparet. Dieß ist aber die gewöhnliche Eigenschaft adoptirter Kinder, welche sich durch ihre Aufmerksamkeit unserer Zärtlichkeit würdiger zu machen suchen, als unsere eignen.

Indessen wir aber ein Mittel wider diesen Mißbrauch erwarten müssen, so wollen wir indessen nur mit der Forderung, die wir mit Recht an die Schauspieler thun können, zufrieden seyn; daß sie sich allezeit den Weg, frey und ohne Hinderniß auf dem Theater zu erscheinen, offen erhalten; daß sie sich Platz genug lassen, ihre theatralische Vorstellung gehörig ausführen zu können, und daß sie dem Parterre die verdrüßliche Nothwendigkeit ersparen, solchen Unverschämten, die ihnen die Aussicht rauben, zuzuschreien (*).

Zuweilen untersucht man auch die Kleidung gewisser Akteurs und Aktricen nicht weniger streng, als die Dekorationen. Ein Schauspieler, der seiner Rolle gemäß in einer prächtigen Kleidung erscheinen

(*) Die ganze Anmerkung geht blos auf das französische Theater, und zwar in Frankreich selbst; wo man, wie der Verfasser schon angemerkt, und wie auch jedermann weiß, den bösen Mißbrauch hat, Zuschauer während des Stückes auf das Theater zu lassen, welche sich oft so sehr darauf anhäufen, daß man die Akteurs nicht mehr von ihnen unterscheiden kann, und dem Parterre die Aussicht auf das Theater völlig geraubt wird. Diese Unordnung schreibt sich vermuthlich von der Coquetterie der französischen Aktricen her, welche ihren Liebhabern zuerst einen Aufenthalt in den Coulissen erlaubten, und woraus hernach dieser Mißbrauch entstand. Bey dem deutschen Theater ist dieser Uebelstand nicht so eingerissen, und diese und andere Anmerkungen des Verfassers gehören nur in so ferne für dasselbe, wenn unsere Nachkommen etwa Geschmack an der Nachahmung dieser französischen Unverschämtheit finden sollten. Anmerk. des Uebers.

scheinen sollte, darf in keinem gar zu schlechten Habit auftreten. Eher vergeben wir es einer Aktrice, welche bey der Rolle eines Kammermädchens, da sie doch eine gewisse Simplicität im Anzuge zeigen sollte, sich mehr, als gehörig, puzt. Unser Geschmack, der schon zur Pracht gewöhnt ist, läßt uns hierbey das Interesse der wahren Vorstellung vergessen.

Wenn wir uns nicht schmeicheln dürfen, daß unsere Schauspieler sich von selbst entschließen werden, keinen Zuschauer mehr auf das Theater zu lassen, so dürfen wir auch nicht hoffen, daß unsere Aktrizen den Anzug, mit welchem sie die Herzen leichter zu fangen glauben, mit demjenigen leicht vertauschen würden, mit welchem sie unsere Augen besser täuschen könnten. Dieß große Opfer verlangen wir von ihnen nicht; nur so viel fordern wir von ihnen, daß sie ihre Eitelkeit, so viel sie können, ihrer Rolle anpassen, und uns nicht durch einen ausschweifenden Pracht alle Mittel nehmen, sie nur wahrscheinlicher Weise für die Personen zu halten, die sie vorstellen sollen.

Wir fordern ferner, daß Schauspieler, und sonderlich die, so sich mit tragischen Hauptrollen abgeben, die Wahrscheinlichkeit beobachten, wenn sie sich den Augen der Zuschauer, nach einer Handlung, die nothwendig einige Unordnung an ihrer Person muß verursacht haben, zeigen. Drest darf nicht mit schön frisirten und gepuderten Haaren aus

dem Tempel wieder kommen, wo er, um die Hermione zu befriedigen, den Pyrrhus ermordet hat. Ueberhaupt müssen Schauspieler nicht allein solche Umstände in Acht nehmen, sondern sie sind auch so, wie die Mahler, dem Costume unterworfen. Alexander und Cäsar mit Modenhüten beleidigen auf dem Theater so gut, wie in in einem Gemählde, das Auge des Kenners.

In der Oper sind wir zwar weit strenger über die Kleidungen und Dekorationen, als auf dem komischen Theater; aber auf dem Letztern sind wir es hingegen weit mehr, als in der Oper über einen andern Artikel, der aber auch nicht zu den Talenten eines Schauspielers nothwendig gehört. Da die Schönheit der Stimme ein feltner Vorzug ist, und sie doch eigentlich das ist, was in der Oper hauptsächlich rührt, so vergeben wir dem Akteur gerne die äußere Unähnlichkeit mit seiner Personage, wenn er nur schöne singt. Bey dem komischen Schauspieler ist hier gerade das Gegentheil. Seine Person muß unsere Augen bezaubern, und die Natur muß ihr selbst die ersten Züge der Wahrheit eingeprägt haben. Wenn ich hier von dieser Nothwendigkeit rede, so dehne ich sie nicht nur auf eine allgemeine und ohngefähre Gleichheit zwischen dem Akteur und seinem Original, davon er die Copie ist, sondern auf eine bestimmtere und ganz besondere Ähnlichkeit, aus.

Der Akteur, welcher zuerst den verlohrnen Sohn auf dem französischen Theater vorstellte, schien, so vor-
trefflich

trefflich er auch immer im hohen Komischen war, dennoch in dieser Rolle übel angebracht zu seyn, weil man ihn, seinem Aeußeren nach, ohnmöglich für einen jungen Glenden halten konnte, der durch seine üble Aufführung sich in die äußerste Armuth gestürzt, und ihre härtesten Folgen ausgestanden hatte. Hingegen war das gesunde Ansehen des Montmery, im eingebildeten Kranken des Moliere, nicht im geringsten beleidigend, weil es desto lächerlicher ist, einen Menschen zu sehen, dem alles das längste Leben zu versprechen scheint, und der dem ohngeachtet immer eine nahe Todesgefahr befürchtet. Eben dieß gesunde Ansehen aber that der Illusion im Testamente Abbruch. Die Ursache davon kann man leicht einsehen; der Onkel, der das Testament macht, ist wirklich, und zwar schon so lange krank, und man kann sich also nicht einbilden, daß seine lange Krankheit keine Veränderung an seiner Person verursacht haben sollte.

Wollen also Schauspieler ihrer Vorstellung vollkommene Wahrheit geben, so wünschten wir, daß nicht allein ihre Aktion und Recitation vollkommen wahr sey, sondern daß sie auch vorsichtig für sich keine Personage wählten, die sich durch einen unterscheidenden Zug charakterisiret, und welcher nicht bey ihnen angetroffen wird. Sie können sich nicht zu viel daran erinnern, daß das Schauspiel alle seine Reize von der Nachahmung erborgt; daß es eine Art von Mahleren, nur aber mit dem Unterschiede

D 4

ist,

ist, daß seine Zauberereyen weit mächtiger, als der Zauber des Pinsels, sind; daß, je mehr die Bühne Vortheile uns zu täuschen hat, wir auch desto strenger fordern, daß sie uns wirklich täusche; daß es nicht genug ist, daß ihre Erdichtungen den Begebenheiten, die sie uns zeigen sollen, ähnlich zu seyn scheinen, nein, sondern, daß wir glauben wollen, die Begebenheiten selbst, und die vornehmsten Personen, die sie betreffen, mit eigenen Augen zu sehen.

Zehntes Capitel.

Worinnen zu den, über die Wahrheit der Action und Recitation, schon bestimmten Grundsätzen, noch einige wichtige Regeln hinzu gethan werden?

Von den Anmerkungen, welche wir über die Nothwendigkeit der Wahrheit bey dem Spiele eines Schauspielers gemacht haben, fließen ganz natürlich die her, welche dieß Capitel ausmachen werden. Jetzt gedachte Nothwendigkeit enthält noch eine Andere für den Schauspieler, nämlich, daß er zu großen Bewegungen vorbereiten, stufenweise darinne steigen, und eine mit der Andern gehörig verknüpfen könne. Jedes soll hier besonders abgehandelt werden.

I.) Von

I.) Von der Vorbereitung.

Ein geschickter dramatischer Dichter verbirgt seinen Zuschauern sehr sorgfältig, wohin er sie führen will. Der Schauspieler muß ihm hierinne treulich folgen, und uns das Ziel, wohin er uns haben will, nicht eher sehen lassen, als wenn wir eben im Begriff sind, darauf zu stoßen. Aber so wenig wir das, was man uns noch vorbehält, errathen mögen, so wenig wollen wir uns auch gerne betrügen lassen. Wir sind vergnügt, wenn wir etwas zu sehen bekommen, das wir nicht erwarteten, allein unzufrieden sind wir auch, wenn wir just das Gegentheil von dem, was man uns hoffen ließ, erblicken. Wenn man also unserer Scharfsinnigkeit, das, was folgen soll, raubt, so muß man uns nothwendig darauf vorbereiten.

Wenn eine Actrice in Herrn von Cronegks *Olint* und *Sophronia* (*) bey der Rolle der *Elorinde*, wo sie im 3ten Aufz. Austr. 3, den *Olint*, der eben zum Tode geführt werden soll, aufhält, um ihm ihr Herz und Rettung anzubiethen, gleich ihre ganze Hefigkeit blicken ließ, so würde diese Scene weit weniger Eindruck machen, als wenn sie uns

D 5 unver=

(*) Ich habe hier nothwendig, die Rolle der Clorinde, aus dem, zwar unvollendeten, schönen Stücke des Hr. von Cronegk, anstatt der Stelle aus der Phädra, die der Verfasser hier braucht, wählen müssen. Die Phädra ist unsern Schauspielern zu unbekannt, als daß ich dieß Beyspiel hätte behalten können, und ich fand sonst nirgends eine Rolle, die ihr so glich, als die Rolle der Clorinde. Anm. des Uebers.

unvermerkt darauf vorbereitet, sie in die Ausschweifung fallen zu sehen, welche sie eben begehen will.

Wenn sie ihre Rolle mit Nachdenken studirt hat, so wird sie uns in der ersten Anrede an Olint:

„ — — Ist es wahr, Olint, was ich gehöret?

„ So hat das Christenthum dein edles Herz bethöret?“

merken lassen, daß Clorinde von ihrem Herzen hintergangen wird, und daß sie nicht aus Großmuth, sondern aus Liebe, seinen Entschluß lobt, seinen Glauben öffentlich zu bekennen, um nur Gelegenheit zu bekommen, ihm ihre Liebe zu entdecken. Sie muß in ihrer Recitation immer eiliger werden, bis zu der Stelle:

„ Gefällt dir Macht und Thron — — — —

„ — — — — — trau deiner Tapferkeit!

„ Du bist der Erste nicht, der sich empor geschwungen,

„ Und dem, der Schickung Hand selbst Kronen aufgedrungen.

Es ist Clorinden daran gelegen, daß Olint diese Worte hört, und also spricht sie sie etwas langsamer aus. Noch sanfter wird ihre Recitation bey folgendem Verse:

„ Nührt dich das stille Glück erhabner Zärtlichkeit?

und hier hält sie einige Augenblicke seufzend inne, als wenn sie überlegen wollte, ob sie auch das, was ihr ihr Herz befiehlt, sagen dürfe:

„ Vielleicht seufzt manches Herz für dich schon lange Zeit,

„ Das seine Gluth verschweigt; — — —

Es

Es ist gewagt, und nun recitirt sie etwas schneller, doch noch immer mit einer gewissen zärtlichen Furchtsamkeit, weil sie das ganze Bekenntniß ihrer Liebe noch nicht gewagt hat. Sie fällt hierauf Olinten mit noch mehr Lebhaftigkeit in die Rede:

„ — — — — Ich soll leben?

„Olint so wilt du mir den letzten Abschied geben?“

„Dein letzten — — — — —

und auf einmal läßt sie die Stimme fallen, als wenn sie sich schämte, sich ihren Empfindungen überlassen zu haben; mit halb erstickter Stimme setzt sie hinzu:

„ — „ Ach! mein Herz verräth sich allzusehr, —

„Ihr Thränen haltet ein. — Ich kenne mich nicht mehr.“ —

Nunmehr hätte Clorinde ihre Zuschauer auf das Bekenntniß ihrer Liebe, und auf die Entdeckung des Anschlags, Olinten auf den persischen Thron zu setzen, und sich mit ihm zu vermählen, gehörig vorbereitet. Ich werde dieß Beispiel behalten, um dadurch die Gradation bey großen Bewegungen zu erläutern.

2.) Von der Gradation.

Nachdem nun eine geschickte Aktrice, als Clorinde, uns gehörig vorbereitet hat, die heftigen Ausschweifungen ihrer Leidenschaften, denen sie sich über-

überlassen will, ohne Schrecken zu sehen, so überläßt sie sich ihnen nunmehr wirklich; allein sie entwickelt sie ebenfalls nur nach und nach. Sie weiß, daß die Kunst, stufenweise zu steigen, ihr eben so nöthig ist, als vorzubereiten. Sie weiß, daß sich jeder Eindruck bey uns verringert, wenn er nicht steigt, und daß wir gar bald in eine Geschmacklosigkeit und in Ekel verfallen, wenn die Empfindungen, die wir vor der Bühne fühlen, nicht bey uns steigen.

Verlangt man das vollkommenste Muster der Gradation zu sehen, so untersuche man genau folgende Rede der Clorinde an Olint: worinne sie ihm ihre Liebe, und die Mittel sich zu retten, entdeckt; sie fängt sich an:

„ — — — — Selbst ein Fürst zu seyn —

„Du staunst! Erkenne mich! ich kann nicht länger schweigen,“ —

und geht immer steigend, immer mit zunehmenden Feuer, bis zu folgenden Versen fort:

„ — — — — Besteig mit mir den Thron!

„Es wird, von dir beherrscht, mein Volk nicht unterliegen,

„Europen furchtbar seyn, und Asien besiegen.“ —

Man würde zwar eine Aktrice nicht völlig tadeln können, wenn sie bey dieser ganzen Stelle alle ihre Hefigkeit gebrauchte; aber weit mehr Kunst, weit mehr

mehr feines Gefühl würde sie zeigen, wenn sie zu derselben nur stufenweise stiege, und erst bey dieser Stelle:

„Wirst du mein Herz verschmähn? — Du schweigst —
— Entschließe dich —

„Und wenn du zweifeln kannst — so zittre! —

zu der völligen Höhe ihrer Hestigkeit gelangte.

Clorinde merkt aus dem bänglichen Schweigen Olints, daß er sie nicht wieder liebt, daß sie sich durch ihr Geständniß erniedriget hat, daß Olint sie vielleicht verachtet. Sie hat sich völlig entdeckt, sie hat nichts mehr zu schonen, und nun läßt sie ihren Leidenschaften völlig den Zügel schießen. Kein Strom, der einen Damm durchbricht, kann reißender seyn, als folgende Worte:

„Verstumme — das ist genug — ihr Götter, blizt auf mich!

„Verberget meine Schmach — ich bin verachtet, —
ich —

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

„Flieh, sag ich, — —

Ihre Liebe wird hier Wuth, und fast kein Augenblick scheidet diese beyden Empfindungen von einander, und sie haben nicht die geringsten Zwischenschattirungen. Nirgends ist der Uebergang von einer Leidenschaft zur andern so schnell. Gemeiniglich
vertreibt

vertreibt eine Leidenschaft die entgegengesetzte mit einem gewissen Streite; und wenn es nun darauf ankömmt, die Art, wie die Natur dabey verfährt, getreu zu schildern, so ist die Kunst, solche Uebergänge gehörig zu schattiren und mit einander zu verknüpfen, den Schauspielern höchst nöthig.

3.) Von der Kunst, den Uebergang von einer heftigen Bewegung zur andern gehörig zu schattiren.

Der 6te Auftritt des 4ten Aufzugs aus der Zaire (*) soll mir ein Beyspiel geben, wo Schauspieler diese Kunst anwenden müssen. In diesem Auftritte muß sich der Akteur, der die Rolle Orosmanns spielt, erinnern, daß sich der Sultan für edel und großmüthig genug ausgiebt, seine Leidenschaft zu unterdrücken, wenn er entdeckte, daß Zaire zu einem Andern eine unüberwindliche Neigung spürte, daß er es aber selbst in ihrem Herzen lesen will; daß er verlangt, daß, wenn sie ihm auch ihre Liebe versagt, sie ihm doch ihre Freundschaft und ihr Vertrauen schenken solle; daß er sich zwar entschließen könne, nicht als Liebhaber betrachtet zu werden, daß er es aber nicht ausstehen könne, nicht wenigstens als Freund geachtet zu seyn, und daß ihn

(*) Ich kann dieß Erläuterungsbeispiel des Verfassers gar wohl behalten, weil die Zaire des Hrn. von Voltaire auch auf unserm deutschen Theater bekannt genug ist. Anm. des Uebers.

ihn Verstellung weit mehr, als Gleichgültigkeit beleidigen würde.

In dieser Verfassung des Drosßmann ist es nun augenscheinlich, daß er nicht seine ganze Empfindung hört, um Zairen, weil er von ihrer Hartnäckigkeit überzeugt zu seyn glaubt, durch eine falsche Zärtlichkeit zu hintergehen. Er läßt nicht allein hernach etwas von seinem Zorne nach, sondern noch zuvor giebt es einige Augenblicke, wo man glauben sollte, daß ein einziges Wort aus dem Munde der Zaire, das Wetter zertheilen könnte, das sich über ihrem Haupte zusammen zieht; und hierbey muß man anmerken, daß nach und nach zwey Verwandlungen in Drosßmanns Herzen vorgehen; daß sich erst sein Stolz in Weichherzigkeit, und diese wiederum in den heftigsten Verdruß verwandelt.

Man kann also denken, daß der Sultan zuerst den Ton eines Souverains annimmt, aber keines erzürnten, (weil er sonst hätte befürchten müssen, Zairen zu erschrecken, und von dem Bekenntnisse, welches er gern von ihr hören wollte, abzuhalten,) sondern eines Monarchen, der entschlossen ist zu vergeben, wenn man sich nur für schuldig erkennt. So viel Neigung er auch zur Gnade hat, so ist er doch über das Verhalten seiner Geliebten empfindlich, und wenn er auch Gewalt genug über sich besitzt, ihr seine wahre Empfindung zu verbergen, so spricht er doch wenigstens mit ihr mit einer erdichteten Frostigkeit. Ganz unmerklich fühlt er, indem er
sie

sie betrachtet, seine Liebe zu ihr wieder erwachen, und bald darauf, indem er sich seiner Schwachheit überläßt, sagt er ihr, mit einem zärtlichen Entzücken:

„Für dich ist Gnade hier im Herzen; sprich!

„Sprich nur, und sie erwartet dich.“ — — —

Nachdem er nun Zairen diese Versicherung gegeben, so zweifelt er nicht mehr, daß sie nicht so aufrichtig gegen ihn seyn sollte, als er verlangt. Da nun die ersten Reden dieser jungen Schöne seine Fragen nicht genau beantworten, so bleibt er einige Zeit ungewiß, ob er sein Herz der Liebe, oder dem Hasse überlassen soll. Sein Zorn entbrennt auf das Neue, da er Zairen sagen hört:

„Zaire, — schwör ich dir, — sich selbst geschenkt,

„Die würde stolz den größten König fliehn!

„Und jeder Held nach dir wär ihr verhaßt,”

Je zärtlicher Zaire in ihren Ausdrücken ist, desto mehr giebt er ihr Falschheit schuld, und desto unwürdiger scheint sie seiner Vergebung. So wird er immer mehr gereizt, je mehr sie ihm Liebe zeigt; und diese Betheuerung:

„War mein Herz tadelnswerth, so wars um dich,

„Undankbarer! um dich — — — — —

Diese Betheuerung, sage ich, die einen weniger eingenommenen Liebhaber hätte entwasnen sollen, bringt den Unwillen Drossmanns zur größten Höhe.
Verach-

Verachtung gesellt sich bey ihm zu diesem Unwillen; er will aber dennoch den Zorn, der ihn innerlich martert, nicht ausbrechen lassen.

Ein kleiner Rest von Liebe streitet doch noch in dem Herzen des Sultans; er will einen neuen Versuch machen, Zairen, sich weniger zu verstellen, zu zwingen. Er redet sie auf das neue an, und spricht den Namen dieser Unglücklichen mit einem Zorn, aus, der sowohl aus Unruhe, als Zärtlichkeit zusammen gesetzt ist. Endlich aber setzt ihn seine Empfindung ganz außer sich. Die Proben, welche er von der Verrätheren seiner Geliebten zu haben glaubt, zeigen sich ihm mit aller ihrer Abscheulichkeit; er sieht nichts mehr in ihr, als eine Meinenyde, welche die grausamste Todesstrafe verdient.

Die Kunst, von einer heftigen Bewegung geschickt zu der andern über zu gehen, ist schwer, und dieß hauptsächlich darum, weil solche Bewegungen einander mit einer außerordentlichen Schnelligkeit vertreiben, so, wie in folgender Stelle der nämlichen Zaire, wo Drossmann redet:

„ — — O Nacht! der Nächte schrecklichste!
 „ Kannst du den Schleyer solchen Lastern leihn?
 „ Zaire! — Untreu! — nach so vieler Gnad'?
 „ Mit heiterm Aug, und froher Stirn, hätt' ich
 „ Selbst meiner Hoheit nahen Sturz gesehn.
 „ In härtesten Fesseln würd' ich kühnen Muth
 „ Und mir die Ruh' erhalten haben. Doch

2. Th.

E

„ Mich

„Mich ietzt durch die, die ich so sehr geliebt,
 „Durch diese selbst mich hintergangen sehn!
 „Dieß Laster schreckt mich, und sein Schrecken folgt
 „Mir nach. So hoch stieg die Verwegenheit!
 „Du kanntest nicht mein Herz und Zärtlichkeit; —
 „Wie liebt ich dich! welche Feuer! — — Coraßmin,
 „Ach! einer ihrer Blicke würde mir,
 „Glück, Ruh, ein Paradies gewesen seyn. —
 „Durch sie nur lebte ich, sie war mein Glück. —
 „Erbarm dich meiner Wuth. — Ja, flieh nur, flieh —
 „Ach! Grausame! — sieh hier die Thränen, die
 „Zum ersten mal mir fließen. Ja du siehst
 „Mein grausam Schicksaal, siehest meine Schaam. —
 „Ha! grausam ist die Thrän', Todt folget ihr. —
 „Zaire! wein', — auch mich, — die Stunde naht, —
 „Sie naht, und siehe diese Thränen sind,
 „Des Bluts, das fließen wird, Propheten gnug."

Fünftes Capitel.

Vom natürlichen Spiele.

Es kann seyn, daß das Spiel einer Person vom
 Theater die meisten Eigenschaften, von denen
 wir schon geredet, und mithin die vornehmsten
 Charaktere hat, von denen die Wahrheit der Aktion
 und Recitation abhängt, und daß es dennoch nicht
 natürlich ist.

Man

Man fragt also: ob das Natürliche allezeit auf dem Theater unentbehrlich sey? — Diese Frage bedarf einer kleinen Erläuterung. Verstehet man durch das natürliche Spiel, dasjenige, welches nicht mühsam und gezwungen aussieht, so haben gewiß alle Schauspieler, (ihre Rollen mögen nun eine simple Aktion erfordern, oder nicht,) diese Verbindlichkeit auf sich, natürlich zu spielen (*). Rollen, die Simplicität erfordern, sind von jenen eben so unterschieden, als das Tanzen *terre à terre* von dem Caprioliren. Das letztere verstattet weit mehr Bewegungen des Leibes, und stärkere Pa's, als das Erstere; aber bey keinem von Beyden wollen wir etwas Gezwungenes sehen. Ein Tänzer gefällt uns in der zwoten Gattung, nur in so fern es ihm gar keine Mühe scheint, wenn er die schwersten Sachen macht, und als wenn er sie nur ganz leichte, in Vergleichung aller anderer Tänzer, machte.

Nimmt man das Wort natürlich in etwas weitläufigerm Verstande, und will damit eine durchaus genaue Nachahmung der allgemeinen Natur

E 2

anzeigen,

(*) Man darf hier das nachlässige nicht mit dem leichten Spiele verwechseln. Dieß letztere überhebt uns der Arbeit nicht, sondern erfordert vielmehr welche: Zuweilen läßt man nur merken, wie viel Mühe eine Rolle macht, weil man sie nicht genug studirt hat. Unter allen den verschiedenen Arten, mit Wahrheit zu spielen, kostet oft die, welche am wenigsten in die Augen fällt, die meiste Mühe und Sorgfalt; so wie Verse, die am leichtesten scheinen, dem Dichter oft am schwersten geworden sind.

anzeigen, so kann ich kühn behaupten, daß oft ein Schauspieler abgeschmactt werden würde, wenn er allenthalben, auf diese Art, natürlich spielen wollte. Erstlich giebt es gewisse komische Rollen, wo man weit mehr Wahrheit im Spiele zeigt, wenn man auf eine gewisse Art affectirt, welches den Charakter der Personage ausmacht, wie z. E. die Rollen der zwei Nârinnen, in den lächerlichen Preziösen. Zwentens ist es gar kein Zweifel, daß ein Schauspieler nicht zuweilen seine Rolle übertreiben könne, ja oft selbst müsse. Dieser Satz, den ich behaupte, wird vielleicht Anfangs einigen meiner Leser widersinnig scheinen; vielleicht wird er ihnen aber weniger unvernünftig vorkommen, wenn sie folgende Anmerkungen werden gelesen haben.

Erste Anmerkung.

Sehr falsch bedienet man sich des Wortes Uebertreiben, wenn man von der allzugroßen Hestigkeit des tragischen Akteurs im Deklamiren spricht. Wenn ein Mahler, in einem Gemählde, das uns rühren soll, die Figuren mit Grimassen zeichnet, so sagt man nicht, daß er übertreibe, sondern, daß er seine Gedanken übel ausdrücke. Wenn also ein Schauspieler einen Helden kopiren will, und uns statt dessen einen Bessenen zeigt, so darf man nicht sagen, daß er seine Rolle übertreibt, sondern, daß er eine ganz andere Rolle spiele.

Das Uebertreiben auf dem Theater, ist eben so beschaffen, wie in der Mahleren. Es ist eine Ausschweifung, die man sich erlaubt, entweder, um zu spotten, oder den Zuschauer lachen zu machen. So zeichnet z. E. ein Mahler in seiner allzufruchtbaren Einbildungskraft eine groteske Figur, und giebt ihm einen Buckel, dessen Größe alles übertrifft, was man jemals von dergleichen gesehen; eben so kann auch ein komischer Schauspieler, um sich und seine Zuschauer lustig zu machen, einen lächerlichen Zug höher treiben, als man ihn jemals treiben sahe.

Zwote Anmerkung.

Diese Freyheit ist also dem komischen Akteur erlaubt, aber nur mit gewissen Bedingungen und unter gewissen Umständen.

1.) Sie ist es nur mit gewissen Bedingungen. Das Uebertreiben muß allezeit mit Vernunft geschehen, und selbst in seinen Ausschweifungen muß es noch gewisse Regeln beobachten. Man erlaubt zwar wohl einem Mahler, daß er in seiner lustigen Laune eine Carriatur mit einer entseßlich langen Nase mahle, aber diese Nase muß doch andern Nasen, die man kennt, ähnlich seyn, und an dem Orte stehen, den ihr die Natur angewiesen hat. Eben so kann ein Schauspieler zuweilen viel weiter gehen, als ordentlicher Weise die Natur, aber, um komisch zu seyn,

seyn, darf er uns deßwegen eben keine Ungeheuer zeigen. Der Eine sowohl, wie der Andere, kann zwar die Gegenstände vergrößern, aber unkenntbar darf er sie nicht machen. Ein komischer Akteur darf aber nicht allein nicht weiter gehen, als seine Gegenstände zu vergrößern, sondern er muß auch, wenn er übertreiben will, erst eine gewisse Vorbereitung dazu beobachten. Es wird ihm nicht eher glücken, als bis er seine Zuschauer in eine Art von freudiger Trunkenheit gesetzt hat, in welcher sie ihn nicht so streng, als bey kaltem Blute beurtheilen können. Wir haben schon bemerkt, daß das Uebertreiben eine Ausschweifung ist, wozu uns die Freude verleitet. Es gleicht den Freyheiten, welche man sich in dem Umgange verstattet. Ein Scherz, den man in einer Versammlung gesetzter und ernsthafter Personen nicht wagen dürfte, erhält in einer lustigen und rauschenden Gesellschaft Beyfall. Ein gewisser Ton und Gestus würden uns an dem Akteur ausschweifend scheinen, wenn wir sie mit Nachdenken untersuchten, und doch gefallen sie uns, wenn sie uns nicht die Freyheit lassen, sie zu untersuchen.

Außer diesen zwey Bedingungen, setzt man noch zwey andere; nämlich, daß das Uebertreiben nicht zu häufig, und nicht an einem unrichtigen Orte angebracht scheine.

2.) So wie das Uebertreiben nur unter gewissen Bedingungen statt finden kann, eben so ist es auch nur
in

in gewissen Umständen erlaubt. Ueberhaupt schickt es sich nicht für einen Akteur, der auf dem Theater einen ehrlichen Mann vorstellt, sonderlich, wenn seine Rolle Interesse erwecken soll. Bey andern Rollen kann es vielleicht angenehm, ja oft selbst nöthig seyn. Wenn die Intrigue der Komödie es erfordert, daß Bedienten und Kammermägden die Kleidung und Mine einer Person von Wichtigkeit annehmen müssen, so wird das Uebertreiben ihrer Rollen gewiß allezeit angenehm seyn; wenn sie es nur nicht so weit treiben, daß sich Personen, die sie dadurch hintergehen wollen, ohnmöglich können von ihnen betrügen lassen.

Hier könnte man mir einen Einwurf machen: „warum man es nämlich einen Komödianten erlaubt, wenn er sich in eine Person, über seinen Stand, verkleidet, da man es ihm doch nicht verstatet, wenn er eine niedrigere Verkleidung annimmt?“ Man kann darauf antworten, daß sich eine Person vom Stande, allezeit, durch eine ihrem Range unwürdige Verkleidung, auf eine gewisse Art erniedrige. Wir wollen nicht, daß sie sich noch mehr erniedrigen soll, indem es scheint, als gefalle sie sich in dieser Lage; und sie setzt sich allezeit der Gefahr aus entdeckt zu werden, wenn sie nicht diejenigen Schranken beobachtet, da sie die Entdeckung vermeiden kann. Ein Mensch von geringerem Herkommen hingegen gewinnt allezeit, wenn er sich beeifert vornehmer zu scheinen. Außerdem
E 4
aber,

aber, daß er nur eine sehr fehlerhafte Copie eines vornehmeren Mannes ist, so verschafft er uns zu dem Vergnügen, Personen zu sehen, die er betrügt, und die ihren Irrthum nicht merken, noch dieß, daß wir die Eitelkeit seiner Bemühungen wahrnehmen können.

Es giebt Rollen, sagte ich, wo das Uebertreiben nicht allein angenehm, sondern auch nöthig ist. Scapin, (in den Betrügereyen des Scapin 1. Aufz. 3. Auftr.) ahmet der alten Argante nach, um den Octavio desto besser vorzubereiten, die Gegenwart eines erzürnten Vaters auszuhalten. Der Akteur muß bey dieser Stelle übertreiben, und er kann es treiben so hoch es möglich ist, weil es hier die Wahrscheinlichkeit nur vermehrt, an statt ihr Schaden zu thun. Es würde weniger wahrscheinlich seyn, daß Octavia ganz betäubt ist, und nicht reden kann, wenn die äußerste Hestigkeit, die Scapin im Reden zeigt, und die Wuth seines Zorns, diesen jungen Liebhaber nicht so täuschten, daß er sich einbildet den fürchterlichen Argante selbst in dem Scapin zu sehen.

Ich würde die Geduld meiner Leser mißbrauchen, wenn ich alle Rollen anführen wollte, in welchen man übertreiben muß. Man kann überhaupt hieher alle diejenigen rechnen, welche von uns unbekannten Originalen copiert sind, wie z. E. die Rollen des Geisigen, des Arnulph und des bürgerlichen Edelmannes.

Dritte

Dritte Anmerkung.

Die vorhergehende Anmerkung kann viele überzeugen, daß man zuweilen kühn etwas entscheidet, ohne zu untersuchen, ob unser Urtheil auch auf sichern Gründen ruhe. Mancher Zuschauer hat gewiß bis-hero das Uebertreiben für einen Fehler in allen Fällen gehalten, und hier siehet man, daß es zuweilen eine Vollkommenheit ist.

Ohnerachtet dessen aber, was ich hier bewiesen habe, wird man doch vielleicht bey verschiedenen Gelegenheiten einige Schauspieler weniger billig beurtheilen. Ein Akteur, der vortrefflich ist in der Kunst Bedientenrollen zu spielen, überläßt sich seinem Feuer, und spielt die Komödie sich selbst; er übertreibt, aber auf eine sehr feine Art, und man verdammt ihn vielleicht doch dafür, daß er uns vergnügt hat. Ein anderer komischer Akteur hingegen, der, um Lachen zu erwecken, sich nur zeigen darf, erfährt vielleicht dieß Schicksaal nicht. Er bindet sich außerordentlich an seine Rolle, und ob er gleich nur an dem rechten Orte übertreibt, so übertreibt er doch vielleicht mehr und anhaltender, als Jener, aber man denkt nicht daran, unzufrieden mit ihm zu seyn, weil seine Rollen von derjenigen Art Grotesken sind, bey denen das regelmäßige Verhältniß gar nicht verlangt wird.

Zwölftes Capitel.

Von den Feinheiten der Kunst eines Schauspielers, überhaupt genommen.

Ich habe mich in diesem ganzen Werke bisher immer bemüht, den gemeinen Haufen der Zuschauer nicht mit Personen vom Geschmack und Beurtheilungskraft zu verwechseln. Zuschauer, von dieser zwoten Gattung, theilen sich wieder in zwei Classen ab, die man auch unterscheiden muß. Die einen beurtheilen nach Wiß und gesunder Vernunft, das, was man ihnen zeigt, da sie aber bey gewissen Gränzen stehen bleiben, untersuchen sie nicht weiter, ob das, was sie sehen, auch alles ist, was man mit Recht hätte erwarten können. Andere hingegen, bey denen eine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft ihren erleuchteten und scharfen Verstand begleitet, begnügen sich nicht damit, daß das, was man ihnen vorstellt, nur gut ist, sondern sie wollen auch alles sehen, was man ihnen noch außerdem hätte zeigen können.

Wenn ein Schauspieler nur ohngefähr seiner Action und Recitation die gehörige Wahrheit giebt, wenn er weder Aengstlichkeit noch Mühsamkeit blicken läßt, so fordern Zuschauer von der erstern Classe nichts mehr von ihm, weil sie sich nichts darüber denken. Bey Zuschauern von der zwoten Classe

Classe ist es aber nicht eben so. Vor ihrem Richter-
stuhle ist ein Spiel, das nur natürlich und wahr
ist, eben so von dem sinnreichen und feinen unter-
schieden, als ein Buch von einem Autor, der Ge-
lehrsamkeit und gesunde Vernunft besitzt, von einem
Andern, dessen Verfasser auch noch Genie hat.
Sie wollen, der Schauspieler soll nicht allein ein
treuer Copiste, nein, er soll selbst Schöpfer seyn.
Hierinnen bestehen nun eigentlich die Feinheiten
seiner Kunst.

So viel Wiß auch ein Autor immer hat, und
so viel Mühe und Fleiß er an die Vollkommenheit
seines Stücks wendet, so denkt er doch nicht an alles,
und es kann ihm zuweilen begegnen, daß er Sachen
wegläßt, die seinem Stücke eine besondere Grazie
würden gegeben haben. Oft, wenn er in Versen
schreibt, verstattet ihm auch das Sylbenmaaß und
der Reim nicht, alles zu sagen, was er will, und
die Feinheit einer Idee geht oft durch ein einziges
Wort, welches er nicht anbringen kann, für eine
große Anzahl Zuschauer verloren, wenn sie der
Schauspieler nicht entdecken hilft (*).

An statt daß nur mittelmäßige Schauspieler
bloß durch die Augen ihres Autors sehen, an statt
daß

(*) Da die Schauspieler überhaupt bey Stücken in Ver-
sen mehr Ergänzungen, als bey prosaischen machen
müssen, so folgt nothwendig, daß sie auch mehr Wiß
zu den Erstern, als zu den Letztern nöthig haben. Dies
sollte ihnen eine neue Ursache seyn, die Letztern
allezeit den Ersteren, im Komischen vorzuziehen.

daß sie gar nicht muthmaßen, daß er noch etwas hätte können, außer dem was er sagt, hinzudenken, so fassen geschicktere Schauspieler, die Anmerkungen, die ihm entgangen sind, auf, und man findet in ihrem Spiele dasjenige völlig, was in dem Dialog mangelt. Bey diesen kann man es wagen etwas auszulassen, oder verlangen, daß sie etwas darunter verstehen sollen.

Sie unterscheiden sich überhaupt durch das Talent, Empfindungen auszudrucken, die zwar nicht in der Unterredung bemerkt sind, die aber dem Charakter und der Lage ihrer Personage zukommen.

Wenn Sever, nach dem Tode des Polieuct (*), zum Felix und zu der Pauline sagt:

„Dient eurem Gott recht, dient eurem Monarchen,“

so bekümmert er sich wenig darum, ob sie ihrer Religion treu bleiben, aber die Treue gegen den Kaiser betrachtet er, als eine Pflicht, die sie nicht unterlassen dürfen. So sprach Baron, der so geschickt war zu errathen, was die Autors nicht sagten, aber doch hatten sagen wollen, diese letztern Worte — dient eurem Monarchen — ganz anders aus, als die ersten — dienet eurem Gott recht. Er gieng über die erste Hälfte des Verses ganz leicht weg, und legte den ganzen Nachdruck auf die Andere. Bey der Ersten nahm er den Ton eines Mannes an, welcher zwar von der Tugend der Christen gerührt,

(*) Polieuct. Aufzug 5. letz. Austr.

gerührt, aber noch nicht überzeugt ist, ob ihre Religion die Einzige wahre sey, und also wohl zugeben konnte, daß man sich dazu bekannte, es aber gar nicht für nöthig hielt, sie selbst zu ergreifen. Bei der zwoten Hälfte des Verses aber gab er durch eine sehr feine Bewegung und künstliche Wendung der Stimme zu erkennen, daß es ihm weit wichtiger schiene, sich ganz und gar dem Dienste des Kaisers zu widmen, als das Christenthum auf das genaueste zu beobachten.

So gut ein Schauspieler Feinheiten zeigt, wenn er durch sein Spiel etwas ausdrückt, das der Autor nicht sagt; eben so zeigt er auch welche, wenn er einer Sache, die gesagt wird, aber noch nicht gesagt ist, zuvor kommt. Der bekannte Akteur La Thorilliere bediente sich dieser Kunst in der koquetten Mutter. Der Todt von Tsmenens Manne ist noch nicht so gewiß bestätigt, daß diese Närrin ihre zwote Verhey Rathung wagen dürfte. Laurette unternimmt es, sie zu bereden, daß sie berechtigt sey diese Ausschweifung zu begehen, und diesermwegen will sie den Champagne zwingen, zu beweisen, daß Tsmene wirklich Wittwe sey. Diese kommt dazu, (2. Aufz. 4. Auftr.) ehe Champagne noch in Laurettens Begehren gewilligt hat. Dieß listige Kammermägdden, welche sich einbildet, daß dieser Bediente, ihr Liebhaber, den Muth nicht hat, ihr zu entsagen, noch weniger aber dem Diamant zu widerstehen, welchen sie ihn anbietet, stellt sich also, als habe er es bestätigt, daß kein Hinder-

niß

niß mehr Jßmenens Neigung gegen Acanten im Wege stehe. La Thorilliere, nachdem er bey Annehmung des Rings gesagt hatte:

„Weil Sie es so wollen, Madam, — —

schwieg lange stille, und beobachtete die folgenden Worte,

— — — — — so ist er todt;

sehr genau, nachdem er den Ring verschiedene mal betrachtet hatte. Man konnte schon zum voraus in seiner Aktion die Erklärung lesen, welche Champagne hernach thut:

„Benigstens, wenn er nicht ächt ist, so ist der Verstorbene nicht todt;“ —

Bey dieser Feinheit brachte La Thorilliere noch eine andere an. Indem er den Ring betrachtete, so sahe er ihn nur ganz verstohlen an. Durch diese Feinheit, vermied er, der Wittwe einen zu beleidigenden Verdacht bemerken zu lassen, und er war doch dabey komisch, ohne unhöflich zu seyn.

Wir werden an einem andern Orte sehen, daß bey gewissen komischen Rollen Schauspieler nicht allezeit so gewissenhaft, in Ansehung des Wohlstandes, zu seyn brauchen. Bey andern Rollen, und sonderlich in der Tragödie, können sie ihn zwar nicht genug beobachten, und unter den Feinheiten ihrer Kunst, sind diese, die den Wohlstand betreffen, die Vornehmsten; aber man trifft gemeinlich

lich die wenigsten, die man von dieser Art wünschet, an.

Man gebe z. E. einem mittelmäßigen Schauspieler die Worte des Agamemnons in den Mund, wenn er zur Elitemnestra spricht:

„Madam, ich will es so, und ich befehl' es Ihnen“ (*)

er wird sie gewiß in einem herrschsüchtigen und heftigen Tone deklamiren, und bey vielen Zuschauern Beyfall finden. Aber diejenigen werden ihn gewiß nicht loben, welche die Kunst eines geschickteren Schauspielers bey dieser Stelle bemerkt haben. Dieser mäßiget seinen Ton gar merklich, wenn er die Worte

— — — — und ich befehl' es Ihnen, —

sagt. Er urtheilt, daß Agamemnon, zu eben der Zeit, da er die Elitemnestra überreden will, ihm zu gehorchen, ihr dennoch nicht den Schmerz machen will, als höre sie einen Befehl von ihm; und wir freuen uns, daß der König ihr Gemahl die Eigenliebe seiner Gemahlin auf eine so feine Art schonet.

Viele Personen vom Theater sind zwar fähig, diejenigen feinen Höflichkeiten zu empfinden, die
 Persona-

(*) In der Iphigenia Austr. I. des 2ten Aufz. worinnen Agamemnon, durch das ungestüme Anhalten der Elitemnestra, ihre Tochter zum Altare zu begleiten, bewogen wird, dieser Königin zu sagen, daß sie ihr Verlangen nicht erfüllt sehen werde.

Personagen, ob sie gleich von einerley Rang sind, einander schuldig sind, aber nicht allezeit können sie diejenige Achtung bemerken, die sich ihre Personage selbst schuldig ist.

Wenn eine Aktrice, die diese Feinheit der Empfindung nicht besitzt, z. E. folgende Rede der Junie an den Nero, thun müßte, (*)

„ — — — — Er wußte mich zu rühren,
 „ Und, Herr, ich will dir es gar nicht läugnen,
 „ — — — — — — — — — —
 „ — — — — Ich war ihm bestimmt,
 „ Wenn sein Reich eine Folge dieser Verbindung seyn
 könnte,
 „ Aber eben dieß Unglück, das ihn entfernt hat,
 „ Seine geraubte Ehre, sein verwüsteter Palast,
 „ Die Flucht eines Hofes, den sein Sturz verbannte, —
 „ Sind eben so viel Banden, die Junien fesseln.“ —

so würden wir nichts, als weinerliche Monotonien hören, welche uns Junien, als eine Liebhaberin zeigten, die nur einzig mit dem Wunsche, die Härte des Kaisers zu erweichen, beschäftigt wäre. Eine Aktrice hingegen, welche weiß, daß Achtung gegen sich selbst, und Muth zum Wohlstande für eine Person von so hoher Geburt gehört, wird sie uns zwar, als eine zärtliche und unschuldige, aber doch kluge und gesetzte Prinzessin zeigen, welche wahrhaftig liebt, und ihre Liebe nicht verhehlet, aber welche

(*) In dem Britannicus, Aufz. 2. Auftr. 3.

welche auch will, daß man glauben soll, daß sie weniger aus Schwachheit, als aus Gerechtigkeit und Edelmuth liebe, und welche uns sehen läßt, daß sie nur darum ihr Geheimniß entdecke, weil sie es ihr für zu niedrig hält, es zu verbergen.

Alle Feinheiten des Schauspielers können nicht von einerley Gattung seyn. Einige thun wenig Beytrag zu der Unterredung, aber viel zu der Wahrheit der Vorstellung.

Rodogune sucht ihre Liebe zu dem Antiochus, durch folgende Verse gegen ihre Vertraute zu entschuldigen, (Rodogune. Auftr. 5. des 1sten Aufz.)

„Es giebt geheime Bande, Sympathien,
 „Durch deren süßen Zug die Seelen sich
 „Verbinden, und sie sind besiegt durch das —
 „Ich weiß nicht was, — das unbeschreiblich ist.“

Die Aktrice, welche die Rolle gewöhnlich auf dem Theater zu Paris spielte, hielt nach dem Worte Das (ce), des vorlezten Verses, ein wenig inne. Durch dieses Innehalten gab sie sich das Ansehen einer Person, welche den eigentlichen Ausdruck für die geheime Tyranney der unbekannten Macht, von der sie spricht, suchet. Es scheint, als wenn sie, weil sie dieß Wort nicht finden kann, den unbestimmten Ausdruck — ich weiß nicht was, hier brauche, und ihre Unruhe entdeckt leicht die Schwierigkeit, diejenigen Triebfedern zu finden, welche die Liebe braucht, zwey Herzen zu verbinden, welche

2. Th. F von

von der Natur nicht für einander bestimmt zu seyn schienen.

Baron gab durch eine ganz simple Bewegung, den Versen, welche Sever zum Fabian (im 6ten Auftr. des 4ten Aufz. des Polieuct,) sagt, eine ganz neue und besondere Lebhaftigkeit des Ausdrucks:

„Aber, ohne Schminke von so vielen Vergötterungen zu sprechen,

„So ist die Wirkung solcher Verwandlungen noch sehr zweifelhaft;

„Die Christen haben nur einen Gott, der Herr über alles ist,

„Dessen Wille auch die Vollstreckung seines Rathschlusses ist.

„Aber, wenn ich im Vertrauen sagen darf, was mir scheint,

„So vertragen sich unsere Götter manchmal schlecht mit einander,

„Und, sollte mich auch ihr Zorn vor deinen Augen verderben, —

„So haben wir ihrer zu viel, als daß sie wahre Götter seyn könnten.

Ich will mich nicht aufhalten, die Klugheit zu loben, mit welcher er das Wort — zu viel — im letzten Verse, besonders hören ließ, weil die ganze Stärke des Satzes darauf ruhet. Ich will hier nur die Art zeigen, die weder von seinen Feinheiten, noch von der Veränderung der Stimme abhieng,
wie

wie er sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer verschaffte. Zwischen dem vorletzten und dem letzten Verse näherte er sich dem Fabian, indem er sich stellte, als wolle er untersuchen, ob er auch nicht behorcht werden könnte, und, als wenn er seinen Vertrauten bewegen wolle, kein Wort von dem Ende der Unterredung zu verlihren, legte er ihm die Hand auf die Schulter, ehe er sagte,

„So haben wir ihrer zu viel, als daß sie wahre Götter seyn könnten.“

Einige, allzueckle Kunstrichter seiner Zeit, haben behaupten wollen, daß dieser vortreffliche Schauspieler in der Tragödie zu viel Vertraulichkeit in seiner Aktion zeige. Ich bekenne es, er verfiel zuweilen in diesen Fehler; aber oft tadelte man auch falsch an ihm Gestus und Töne, als zu vertraulich, ohne welche doch nie sein Spiel die außerordentliche Wahrheit würde erhalten haben, welche es von allen andern unterschied. Sind Töne und Gestus wahr, sind sie ausdrückend, erniedrigen sie weder die Personage, die spricht, noch diejenige, mit welcher sie spricht, so kann man sie kühn brauchen, ohne zu befürchten, daß man dadurch die Hoheit der Tragödie beleidige.

Ein geschickter Schauspieler glaubt aber nicht, daß sich nur die Feinheiten seiner Kunst auf das Talent, dramatischen Werken neue Zierden zu geben, einschränke. Nein, er geht noch weiter, und

sucht auch sogar die Fehler des Stücks durch seine Feinheiten zu verstecken. Dieß ist die zwote Hauptgattung derselben.

Die Fehler eines Stücks zu verstecken, ist ihm freylich nicht allezeit möglich; einige lassen sich nicht einmal bemänteln. Zu dieser Gattung gehören gar zu gemeine, niedrige, und veraltete Ausdrücke, (wie z. E. in den Stücken des großen Corneille). Solche Fehler sollte man allezeit von guten Stücken weg schneiden; und Leute von Geschmack würden lieber einige Verse verstümmelt, oder einige gar unterdrückt, als sie den frostigen Spöttereyen einiger Zuschauer von seichtem Wiß, ausgesetzt sehen. Solche vermeynte Aristarchen können sich nicht lange mit einem großen Interesse beschäftigen, und lassen sich oft durch Gegenstände von gar keiner Wichtigkeit davon abbringen. In einer vollkommen majestätischen und pathetischen Scene verlihren sie die höheren Schönheiten, die sie enthält, aus dem Gesichte, und heften ihre ganze Aufmerksamkeit auf eine ganz unerhebliche Unvollkommenheit, welche oft nur darum eine ist, weil sich die Sprache und Gewohnheiten einigermaßen verändert haben.

Wenn ich an der Stelle eines Schauspielers wäre, so würde ich viele fehlerhafte Stellen in Stücken unterdrucken, und viele unnütze Deklamationen, welche die Scenen schleppend, und die Zuschauer schläfrig machen, weglassen. Ich würde noch kühner seyn, wenn ich den Fehler des Autors nicht selbst verbessern könnte,

könnte, so würde ich meine Zuflucht zu Personen, von seiner Kunst, nehmen. Ich würde einige Dichter, die bescheiden genug dazu wären, (wenn es anders solche giebt,) bitten, sich die Mühe zu geben, andere Werke vollkommener zu machen, verschiedene fehlerhafte, aber doch nöthige Unterredungen zu verbessern, und überhaupt den Dialog an dem Orte abzuschneiden, wo eine Person am natürlichsten von der Andern, mit welcher sie spricht, unterbrochen werden kann.

Solche Verbesserungen wären freylich bey vielen Stücken wünschenswerth, aber oft können sie dieselben auch entbehren, wenn sie von großen Schauspielern aufgeführt werden. Ein Fehler muß gewiß sehr merklich seyn, wenn diese nicht sollten ein Mittel finden können, ihn zu verstecken.

Wenn der Autor etwa eine Person, mit der sie in Unterredung sind, zu lange sprechen läßt, so machen sie es nicht, wie gewisse Actricen, welche, wenn sie nichts zu reden haben, von der ganzen Action des Stücks frey zu seyn glauben, und unterdessen mit ihren Augen auf dem Parterre und unter den Zuschauern herum schweifen. Durch ihr stummes Spiel besitzen sie die Kunst zu reden, selbst, wenn ihnen der Autor das Stillschweigen aufgelegt hat.

Sind Reden, die ihnen in den Mund gelegt sind, zwar an sich nicht, doch aber in Ansehung dessen, was sie zu antworten haben, zu lang, so wissen sie ein langweiliges Gewäsche, durch die Schnelligkeit,

womit sie einen Theil davon hersagen, und durch die wichtige Mine, die sie dem andern Theile geben, gar gut abzukürzen. Dieser letztere Artickel ist für sie einer der wichtigsten. Wenn es nur nicht ganz und gar unmöglich ist, einen Vers zu heben, so müssen sie die Kunst besitzen, auch dem Schwächsten eine edle Mine und Nachdruck zu geben. Alles läutert sich in ihrem Munde. So, wie sie nur wollen, scheint ein falscher Gedanke wahr zu werden, und eine unnatürliche Empfindung in die Schranken der Natur zurück zu kommen.

Ich habe zuvor die Deklamation eine Zauberey genannt, weil sie uns verleitet, uns bey prächtigen Schimären zu ängstigen, und manchmal aufrichtiger, als viele unter uns, es bey Begebenheiten, die ihre Aeltern oder Freunde angehen, thun würden, und ich glaube nicht, daß mich jemand beschuldigen wird, daß ich ihr einen zu prächtigen Titel gegeben habe. Man wird es noch weniger thun, wenn man das neue Gemählde, das ich zeigen will, betrachten wird.

Bishero haben wir die Feinheiten in der Kunst eines Schauspielers, nur ihrem Wesen nach betrachtet; in dem folgenden werden wir sie nach ihrer verschiedenen Bestimmung kennen lernen. Die Einen gehören besonders nur für das Tragische, so wie sich die Andern das Komische zueignen.

Dreyzehntes Capitel.

Von den Feinheiten des Tragischen.

Man glaubt, mit Recht, daß es der Zweck der Tragödie sey, große Bewegungen in uns zu erwecken, schließt man aber hieraus weiter, daß sich tragische Schauspieler solchen Bewegungen nicht anhaltend genug überlassen können, so irrt man sich. Zuweilen ist es gut, wenn sie bey solchen Stellen, wo sie, gemeiner Seelen Meynung nach, die heftigsten Bewegungen zeigen müßten, die vollkommenste Ruhe sehen lassen. In der Kunst aber, diesen Contrast zu rechter Zeit anzubringen, liegen die vornehmsten Feinheiten der Tragödie.

Da uns das Trauerspiel überhaupt die Natur nur auf ihren wichtigsten Seiten zeigen will, so ist es die erste und wichtigste Pflicht eines Schauspielers, welcher den Cothurn anzieht, seiner Personage das ganze Ansehn der Größe zu geben, deren sie nur fähig ist. Nie ist ein Held größer, als wenn ein mächtiges Interesse, gehäuftes Unglück, grausame Beleidigungen, große Entwürfe, oder dringende Gefahren, seine Seele nicht aus ihrer natürlichen Lage reißen können. Je mehr uns also ein tragischer Akteur, ohne doch der Absicht des Autors zu widersprechen, seinen Held von dieser Seite zeigt, desto besser beweist er uns seine Geschicklichkeit.

Die Horazier sind drey Helden, deren Tapferkeit Rom sein Schicksaal überläßt. Alba erzeigt den drey Curiaziern gleiche Ehre. Diese beyden Familien sind durch die genauesten Bande der Freund- und Verwandschaft mit einander verknüpft. Corneille giebt dem jüngsten Horazier und Curiazier einerley Durst nach Ruhm, einerley Willen sich für das Vaterland aufzuopfern, aber, um ihre Charaktere ein wenig zu verändern, nimmt er an, daß es dem Curiazier schwerer werde, als dem Erstem, über die Empfindungen der Liebe und Freundschaft zu siegen. Wie viel tragische Schauspieler, welche die Absichten dieses höchst feinen Dichters gar nicht einsehen, verstellen hier die Großmuth des Vertheidigers von Rom. Sie zwingen sich, seine Stärke des Geistes in Wildheit zu verwandeln, und da, wo er nur Held ist, machen sie einen Wilden aus ihm, der weiter nichts Menschliches, als Stimme und Gestalt hat. Zuweilen auch liegt es nicht an ihnen, daß er sich nicht, weder in Ansehung des Einen noch des Andern, als ein Mensch zeigt; ich sage nicht da, wenn er das Blut der Camilla vergießt, (da würden sie vielleicht noch zu entschuldigen seyn,) aber wenn er weiter nichts sucht, als nur ihr seine Standhaftigkeit durch folgende Verse einzuhauchen (*),

„Bewafne dich mit Muth; zeig dich als meine Schwester;

„Wenn er durch meinen Todt siegreich zurücke kehrt,

„Dann,

(*) Corneille in dem Trauerspiele, die Horazier.
Aufz. 2. Auftr. 4.

- „Dann, so empfang ihn nicht, als Mörder deines Bruders;
 „Als Mann von Ehre nur, der seinen Pflichten treu,
 „Dem Vaterlande dient, der durch die Helden Tugend
 „Dem Volke zeigen kann, daß er dein Herz verdient,
 „So nimm ihn auf, vollzieh mit ihm die Hochzeitfreuden,
 „Als wenn ich lebte. — Doch wenn mein Schwert ihn
 so trifft,
 „So laß auch meinem Sieg dasselbe wiederfahren,
 „Und wirf mir seinen Todt nicht als Verbrechen vor.“ —

Unterdessen ist es doch hier ganz offenbar, daß dieser Horazier eine desto größere Seele zeigt, je wichtiger das Opfer ist, das er Rom thut, und doch gelassen dabey scheint.

Die bekannte Gnade, womit August den Cinna beehrt, konnte den Letztern doch nicht abhalten, eine Zusammenverschwörung wider seinen Wohlthäter zu machen.

Das Vorhaben dieses Rebellen wird entdeckt. August läßt ihn zu sich fordern, ihm zu entdecken(*), daß er seine ganze Untreue wisse. Wer sieht nicht ein, daß dieser Kaiser nur desto mehr Ehrfurcht erwecken muß, je weniger er seinen Zorn sehen läßt? Und je mehr er Ursache hat, über die Undankbarkeit dieses Verräthers aufgebracht zu seyn, den er doch mit Wohlthaten überhäuft hatte, und der ihm nunmehr Thron und Leben rauben will, desto mehr,

F 5

sage

(*) Cinna. Aufz. 5. Auftr. I.

sage ich, wird man erstaunen, die Majestät eines Monarchen, welcher richtet, und nicht den Zorn eines Feindes, der sich rächet, an ihm zu finden.

Wer begreift wohl nicht, daß, je weniger man über die Größe eines Entwurfs, den man gemacht hat, erstaunt scheint, man bey andern einen nur desto größern Begriff von der Macht, diesen Entwurf auszuführen, erweckt? Mithridates (*) muß daher weit mehr Eindruck machen, wenn er mit einer ganz simplen und gelassenen Mine seinen Söhnen den Plan entdeckt, den er, den Stolz Roms zu demüthigen, entworfen hat, als wenn er ihnen denselben mit vielem Geräusche, und mit dem Tone eines Mannes, der sein ausgebreitetes Genie, und die Größe seines Muthes will sehen lassen, vorlegte?

Eben so wird niemand läugnen, daß man sich nicht einer Feigheit bey Gefahren verdächtig mache, wenn man zu viel Wesens macht, wenn sie kommen. Unsere Geringsachtung des Todes zeigt sich weit mehr durch die Ruhe, mit welcher wir ihm entgegen sehen. Weit besser beweist Olint und Sophronia, wie wenig ihnen die Drohungen Aladins Schrecken machen, wenn sie folgende Verse mit einem gewissen gelassen ernsthaften Tone aussprechen (**):

Olint.

(*) Mithridates. Aufz. 3. Auftr. I.

(**) Olint und Sophronia. Aufz. 3. Auftr. I.

Olint.

„Ich bin bereit, das Leben,
 „Für Gott und Christenthum, in Martern aufzugeben,
 „Hier ist er, den ihr sucht; hier, Sultan, ist ein
 Christ!“

Sophronia.

„ — — — Herr! gläub' ihm nicht und wähle
 „Die Marter nur für mich; auch hier ist eine Seele
 „Die Quaal und Todt nicht scheut; — — —

als wenn sie dieselben im heftigen Tone und mit gewaltsamen Bewegungen deklamirten.

Wenn man diese Anmerkungen gelesen hat, so wird man gewiß nicht mehr zweifeln, daß erhabene Empfindungen kein wesentliches Stück der Tragödie wären. Ein Schauspieler, der keine erhabene Seele hat, wird denjenigen feinen Contrast, den wir hier fordern, sich nicht einmal einbilden, vielweniger ihn anbringen können. Wie wird er gehörigen Gebrauch von diesen Gegensätzen bey Rollen machen können, wo sie so oft unentbehrlich sind? Ja selbst, wie wird er nur ein einziges gutes tragisches Stück spielen können?

Es kommt aber nicht allein darauf an, daß man an solchen Stellen die Deklamation unterlasse, weil dieß Unterlassen vielleicht ein Mittel seyn kann, der Personage ein höheres Ansehen zu geben. Man muß dieß auch thun, wenn sich der Dichter an einem

einem Orte gar zu gesuchte Auszierungen verstattet hat, der nur ganz simple und rührende Ausdrücke verlangte. Je prächtiger ein Schauspieler die Erzählung des Graf Nordfolk in Eduard dem Dritten, die sich anfängt:

„So bald mir Edmund schrieb, floh ich gleich aus der Stadt,“ — (*)

deklamirt, desto übler scheint der epische Luxus dabey angebracht zu seyn.

Ben andern Gelegenheiten erfordert es Geschicklichkeit, den Pomp der Aussprache recht zu brauchen. Bald durch diesen, und bald durch Hestigkeit, können die Schauspieler viele Fehler der Tragödien verstecken, uns oft bereden, daß durch eine ganz unnütze Phrase noch etwas wichtiges gesagt sey, und uns auch das Riesenmäßige einer Empfindung aus den Augen ziehen. Ein paar Beispiele davon werden uns dieß deutlicher aus einander setzen.

Die Vertraute der Medea fragt sie (**):

„Was bleibt dir übrig?“ —

und Corneille läßt diese Prinzessin in einem göttlichen Enthusiasmus antworten — „Ich.“ — Zum Unglück aber fiel es ihm schwer die andere Hälfte

(*) Weisens, Eduard III. Aufz. 5. Austr. 2.

(**) In der Medea des Corneille; welcher, ohngeachtet ihres berühmten Verfassers, dennoch die Schauspieler die Medea des Longepierre vorzogen.

Hälfte des Verses auszufüllen, und Medea fährt fort:

„Ich“ — sage ich, „und dieß ist genug.“

Viele Zuschauer werden die Ueberflüssigkeit dieser Wiederholung nicht fühlen, ja selbst die Worte — „und dieß ist genug“ — als eine nöthige Erklärung des Vorhergehenden betrachten, wenn die Aktrice das Erste — Ich — mit einer majestätischen Gelassenheit ausspricht, und auf das Zweyte — Ich — einen gewissen Nachdruck legt.

Eben dieser Schriftsteller, durch sein Feuer hingerissen, (und man muß bekennen, daß ihm dieß zuweilen begegnete) giebt der Sabina in den Horaziern (Aufz. 2. Auftr. 6.) eine ganz wider die Vernunft laufende Empfindung, indem er sie zu ihrem Gemahl und Bruder sagen läßt:

„Möchte mich doch Einer von euch tödten, und der Andere mich rächen!“ —

Zeigt nun hier die Sabina einen solchen hohen Grad der Hestigkeit, daß man sich einbilden kann, sie habe den Gebrauch ihrer Vernunft verloren, so fühlt der Zuschauer die Unwahrscheinlichkeit dieser Empfindung weit weniger. Würde aber diese Schwester des Curiaziers ihrem Manne und Bruder es mit kaltem Blute antragen, ihre Mörder zu werden, so würde sie gewiß jedermann durch eine solche außerordentliche Narrheit aufbringen. Man könnte mir zwar einwerfen; daß die Verwebung
der

der Unterredung von der Aktrice eine gewisse nachdenkende Mine, bey diesen Worten, fordere; aber diejenige Schauspielerin muß gewiß die größte Meisterin in ihrer Kunst seyn, welche diese Schwierigkeit zu übersteigen weiß, indem sie zuerst den Ton des Autors annimmt, und davon durch eine ganz unmerkliche Gradation bis zu derjenigen Beunruhigung übergeht, welche allein die Naserey der Sabina entschuldigen kann.

Geht ein Schauspieler den Dialog eines tragischen Stücks auf diese Art durch, vermeidet er das, was zwar kein wirklicher Fehler ist, aber doch als einer betrachtet werden kann, verstecket er uns wirkliche Fehler, oder bekleidet sie doch wenigstens, und setzt er endlich die Schönheiten des Stücks in ein noch helleres Licht, so wird er gewiß den Ruhm davon tragen, die Tragödie mit allen ihren Feinheiten zu spielen. Diesen Ruhm aber auch bey gewissen Scenen der Verstellung, wo eine Hauptpersonage die andere, wo nicht zu hintergehen, doch sich gegen sie zu verstellen sucht, wie z. E. die Scenen der Ariadne mit dem Theseus, der Medee mit dem Jason, oder der Isabelle und des Edwards (in Eduard dem Dritten) sind, diesen Ruhm, sage ich, auch dazu erhalten, dazu gehört die größte Delikatesse des Spiels. Das Talent, in solchen Scenen die Majestät des Cothurns mit der Geschicklichkeit eines künstlichen Betrugs zu verbinden, ist nur einer kleinen Anzahl Schauspielern und Aktricen gegeben.

Eben

Eben so Wenige besitzen auch das feine Gefühl, welches durchaus nöthig bey Tragödien, die aus der neuern Geschichte genommen sind, das rechte Mittel zwischen dem Tone des hohen Tragischen und der bloßen höhern Komödie zu treffen. Viele Schauspieler glauben, wenn sie keinen griechischen oder römischen Habit anhaben, daß sie auch nicht die Freyheit hätten als Helden zu reden und zu handeln. Andere scheinen nicht zu wissen, daß die Hoheit, eben so, wie die Zärtlichkeit, verschiedene Charaktere hat, daß sie sich bey gewissen Nationen mit einer strengen, finstern, und bey andern hingegen mit einer sanftern Mine zeigt, und daß die Sitten der Menschen oft eben so sehr von einander abstehen, als die Epoquen, in welchen sie lebten (*).

(*) Die theatralische Vorstellung würde überhaupt viel dabey gewinnen, wenn sich Schauspieler bemühten nicht allein diesen Unterschied, sondern auch den, der sich zwischen Völkern aus verschiedenen Jahrhunderten und Ländern befindet, zu studiren. Gemeiniglich sieht auf dem französischen Theater, Egyptier, Parther, Römer, Deutscher, überein aus. Alles hat die französische Mine. Vielleicht würde es den Franzosen, die nur ihre Gewohnheiten zu billigen gewohnt sind, anfangs nicht gefallen, wenn die Akteurs in der Tragödie die Nationalgebräuche ihrer Personage annehmen wollten. In der Folge aber würde man diese Veränderung billigen. Wenigstens kann man doch nicht läugnen, daß eine genauere Beobachtung des Costume die Vorstellung wahrer mache; außer dieser Wirkung aber, würde sie noch den Nutzen haben, daß sie weit mehr Veränderungen und Wechsel auf das Theater brächte.

Vierzehn.

Vierzehntes Capitel.

Von den besondern Feinheiten des Komischen.

Ein Schauspieler muß uns in der Tragödie seine Personage allezeit auf der vortheilhaftesten Seite zeigen, in der Komödie hingegen oft auf derjenigen, die ihm am allerwenigsten vortheilhaft ist. Diese gefällt uns nur, wenn sie uns den Menschen mit seinen Ausschweifungen und Schwachheiten getreu mahlt (*).

Wir haben im ersten Theile (**) dieses Werks gesehen, daß gewisse Personen, mehr aus einer lächerlichen Grille, als aus ungegründeten Empfindungen,

(*) Dieser Satz des Verfassers läßt sich nicht so allgemein nehmen, als er ihn ausgedrückt hat, und bedarf daher einer kleinen Einschränkung. In einer Komödie muß zwar wenigstens eine Hauptrolle seyn, welche das Bild eines ausschweifenden, schwachen oder lächerlichen Menschen zeigt, aber deswegen dürfen nicht alle Personen einer Komödie diesen Stempel führen. Wir würden, wenn wir den Satz des Verfassers als allgemein annehmen wollten, viele unserer besten Stücke vom komischen Theater verbannen müssen. Theophan, z. E. in Herr Lessings Freygeiste, ist gar keine Rolle, die uns Ausschweifungen, oder Schwachheiten des Menschen zeigt, und dennoch ziert sie eines unserer besten komischen Stücke. Es ist genug, daß Abraht darinnen die komische Hauptrolle spielt. Anm. des Uebers.

(**) Th. I. Buch 2. Abschn. I. Cap. I.

dungen, einen großen Unterschied zwischen dem edlen Komischen, und dem, was sie, aber mit Unrecht, das niedere Komische nennen, machen. Wenn man mit einem Auge des Kenners viele Stücke, welche sie in die letztere Classe werfen, untersucht, so wird man gewiß wenigstens eben so viel Erfindung und Wiß darinnen antreffen, als in solchen, denen sie mehr Achtung erweisen. Ließt man nur dieß Capitel durch, so wird man sehen, daß ein Schauspieler eben so viel Genie nöthig habe, in dem niedern Komischen vortrefflich zu seyn, als in dem Hohen. Giebt man mir nur diese Wahrheit zu, so will ich auch gerne gestehen, daß man in dem letztern mehr Kenntniß und Umgang der großen Welt nöthig habe, als in dem Ersten.

Beiderley Gattungen des Komischen zeigen uns menschliche Unvollkommenheiten, aber das edle Komische zeigt sie uns nur durch die Erziehung mehr poliert. So müssen komische Schauspieler dieser Gattung Lächerlichkeiten kopieren, welche die Eitelkeit und der verdorbene Geschmack, unter Leuten vom Stande, nach und nach eingeführet hat; ich sage ausdrücklich, nach und nach, denn die Mode hat (sonderlich in Frankreich) ihren Einfluß so gut auf Sitten und Gewohnheiten, als auf Kleider.

So wie uns aber das edle Komische, die durch Erziehung polierte Natur zeigt, so zeigt sie uns hingegen das niedere Komische ganz von dieser Cultur entbloßt. Diesen Unterschied ausgenommen, haben

beiderley Gattungen einerley Zweck, nämlich uns zu bessern, oder uns durch das Bild der Ausschweifungen des Geistes und der Schwachheiten des Herzens zu unterhalten. Sie schöpfen auch ihre Feinheiten aus einerley Quellen, deren hauptsächlich zwei sind.

Der komische Schauspieler macht uns nämlich, 1) entweder über seine eigene Personage, oder 2) durch seine Geschicklichkeit über andere Personagen des Stücks, lachen. Dieß sind die zwei Hauptquellen der Feinheiten im Komischen.

Das Erstere zu thun, giebt es unendlich viel Mittel für den Akteur. Das, was er aber besonders zu Hülfe nehmen muß, ist, sich der Umstände gehörig zu bedienen, welche den Charakter seiner Personage mehr hervorstechend machen können. Er soll uns z. E. einen Geizigen mahlen, und es brennen zwey Wachslichter im Zimmer, so muß er natürlicher Weise eines auslöschten. Er soll uns einen verstellten Freygebigen zeigen, dieser soll Almosen geben, und läßt von ohngefähr einige Heller fallen, diese muß er ängstlich wieder zusammen suchen, und geschwind in den Beutel stecken.

Fast allezeit sind auch die einfachsten Charaktere noch ein wenig gemischt. Jede Unvollkommenheit ist, aus einem gewissen Gesichtspunkte, ein Inbegrif vieler anderer. Ein Schauspieler muß dero wegen den Fehler, den er uns mahlen soll, gehörig zu

zu zergliedern, und die andern, welche er zugleich in sich faßt, so weit es das Stück erlaubt, zu entwickeln wissen. Einen Neidischen sind wir gewohnt, immer mißvergnügt und hitzig zu sehen. Ein Narr scheint immer mit sich selbst zufrieden, und glaubt allezeit, daß es Andere auch seyn müssen (*).

Ich gebe den Schauspielern hierbey folgende Regeln.

1.) Bemühet euch überhaupt, die kleinen Nebenzüge, welche die lächerliche Hauptleidenschaft bey Leuten vom Stande, in eurer Personage, gewöhnlich begleiten, zu kopieren. (Ich verstehe aber allezeit, sowohl, als im folgenden, die Bedingung darunter, wenn es die Beschaffenheit des Stücks zuläßt.) Stellt ihr einen Mann von großem Titel vor, so nehmt eine zerstreute Mine an, und betrachtet die Person, mit der ihr spricht, nur selten. Habt ihr die Rolle eines Petit-Maitre, so nehmet gewisse affectirte, präziöse Manieren an;

G 2

spricht

(*) Abermals zu unbestimmt und zu allgemein gesagt. Wenn die Zufriedenheit mit sich selbst der unterscheidende Charakter eines Narren seyn soll, so werde ich den weisesten, tugendhaftesten Mann mit in die Classe der Narren werfen müssen. Dieser sowohl, als jener, ist mit sich selbst zufrieden; aber wie? Eine kleine Schattierung macht nun beyde Charaktere himmelweit unterschieden; der Narr ist es mit seinen Fehlern und Thorheiten, (welche er für Vollkommenheiten hält,) der Weise hingegen mit seinem Schicksale, seiner Lage, und seinem reinen Herzen, welches ihm die zufriedene Mine giebt. Anmerk. des Uebers.

spricht in einem gewissen matten, nachlässigen Tone, bey der geringsten Kleinigkeit: — das ist, abscheulich, — entsetzlich — zum Umkommen. — Ich bin wüthend, — verzweifeln darüber — u. s. w.

2.) Bedienet euch auch der geringsten Umstände, das Lächerliche eurer Personage hervorstechender zu machen, wenn sie dergleichen hat. Entwickelt uns nicht allein die Fehler, woraus ihr Charakter zusammengesetzt ist, sondern gebt ihr auch die unterscheidenden Züge einer Person ihres Standes. Hat sie aber der Autor, von ohngefähr, durch eine unterscheidende Handlung zu charakterisiren vergessen, so ersetzet dieses, indem ihr derselben solche leihet, die man wahrscheinlicher Weise von ihr vermuthen kann. Spiellet ihr z. E. die Rolle eines Bedienten, bey einem reichen Unverschämten, so muß man an euch sehen können, wie ansteckend böse Beyspiele der Herren für ihre Bedienten sind. Nehmt den Ton und das Betragen des Laffen, dem ihr dient, völlig an, wenn ihr etwa mit einem rechtschaffenen Handwerksmanne auf dem Theater zu thun habt; man muß in euern Augen und in eurer Aktion alsdann das Vergnügen lesen, welches Leute von geringer Herkunft und Würde haben, einen andern zu erniedrigen, dessen Schicksaal sie beneiden, ohne Achtung dafür zu haben.

3.) Auch bey den Leidenschaften, die eure Personage beunruhigen, findet man nicht weniger Stoff zum Komischen; und man kann Feinheiten genug
von

von dieser Art dabey anbringen. Hier ist z. E. eine junge, zärtliche und unschuldige Person. Ihre Empfindungen müssen sich durch tausend artige und naive Ausdrücke zeigen, welche, wenn sie glücklich angebracht werden, (wie z. E. bey Lucinden, im Drakel, von Gellert) nothwendig dem Zuschauer gefallen müssen. Dort ist eine Verliebte, die sich verstellt; sie will es nicht merken lassen, daß sie liebt, entdeckt aber wider ihren Willen alle Augenblicke ihr Herz. Zuweilen lachen wir über die Kunst, die eine Schöne anwendet, den Wohlstand mit ihrem Verlangen zu verknüpfen, und noch mehr über ihren Verdruß, wenn sie diese Kunst nicht so weit treiben kann, als sie gerne möchte.

4.) Wollt ihr uns auf andere Art über eure Personage lachen machen, so müssen zuweilen ihre Handlungen ihren Absichten gerade entgegenstehen. Ein Liebhaber, der im heftigen Zorne gegen seine Geliebte ist, und sie fliehen will, ergötzet uns allezeit, wenn er aus Gewohnheit den Weg zu ihrem Zimmer nimmt; eben so auch ein Platterhaster, der laut alles her erzählt, was er gern verschwiegen haben möchte. Wir lachen desgleichen über einen Tölpel, der zween Briefe in zwey verschiedene Häuser, deren ihm eines zur Rechten, und das andere zur Linken liegt, zu überbringen hat, und beym Herumwenden nicht bemerkt, daß das Haus, das ihm zuvor zur Linken war, nunmehr zur Rechten ist.

5.) Gewisse, mit Fleiß zur Unzeit angebrachte Sachen, thun auf dem Theater nicht weniger gute Wirkung. Da Albert, in der Komödie, die verliebten Thorheiten (Aufz. 2. Austr. 6.) keinen Takt hält, und, sich zu entschuldigen, sagt, daß er nicht die Ehre habe musikalisch zu seyn, schreyt Agathe:

„Warum kömmt du aber, dummer Teufel, da
 „du nichts kannst, und unterbrichst unser Con-
 „cert, wo schon deine bloße Gegenwart falschen
 „Takt und Mißlaut macht? Hat man wohl je
 „einen Esel ein B moll anstimmen hören? oder
 „sich in das Lied zärtlicher Nachtigallen mischen
 „sehen?“ —

Gewiß, die milzsüchtigsten Zuschauer werden ihre finstere Mine nicht behalten können, wenn sie Crispinen sich ganz bescheiden hiebey neigen sehen; als wenn ihn der Vergleich, den Agathe mit der Nachtigall machte, vollkommen mit angienge.

Wenn sich nun der Schauspieler bemühet hat, mit seiner eignen Personage Lachen zu erwecken, so muß er, wenn er mit Feinheiten spielen will, uns auch auf Kosten der andern Personagen des Stücks lachen machen können. Oftmals giebt ihm das Stück selbst genug Mittel darzu an die Hand.

Diese Mittel sind von zweyerley Gattung. Die von der ersten Gattung liegen in der Rolle selbst; dem Schauspieler ist hier seine ganze Lektion vorge-
 geschrieben,

schrieben, und um sie zu nützen, darf er nur seine Rolle uns ganz wörtlich hersagen. Mittel von der zweiten Gattung sind schon schwerer, und sie nützen dem Schauspieler nur, in so fern er geschickten Gebrauch davon zu machen weiß. Hieher gehören gewisse seine Spöttereyen, gewisse boshafte Anspielungen, welche nicht so deutlich im Dialoge liegen. Sie geben dem Schauspieler die Mittel sich dadurch hervorzuthun, aber sie fordern auch dargegen seine ganze Kunst, um sich mit ihren ganz eignen Reizen zu zeigen.

Die Anspielung, welche Johann, Aldrasts Bedienter, in Herr Lessings Freygeiste, (Aufz. 3. Austr. 4.) macht,

— „Kann ich Esel denn, wenn von einem Geistlichen die Rede ist, nicht gleich auf das Aller-
„boshafteste fallen? — —

würde vielleicht manchem Zuschauer nicht so in die Augen fallen, wenn Johann das Wort — Geistlichen — nicht mit einer spöttischen Wendung der Stimme ausspräche. Eben so viel Feinheit hat die Anspielung Lisettens nöthig, wenn sie in eben demselben Stücke Aufz. 4. Austr. 8. spricht,

„Die Mannspersonen bekommen dann und wann
„gewisse Anfälle von einer gewissen wetterwendigen
„Krankheit, die aus einer gewissen Ueber-
„ladung des Herzens entspringt.“

Der besondere Ton, womit sie das drehmal wiederholte Wort, gewiß, ausspricht, muß allein diese kleine Spötterey sichtbar und treffend machen.

Das sicherste Mittel, welches ein Schauspieler in einem Stücke finden kann, um uns auf Kosten einer andern Personage zu ergötzen, ist, die Gelegenheit, welche ihm der Autor giebt, andere zu parodiren. Diese Nachahmungen kommen in Komödien sehr häufig vor, und man setzt voraus, daß sie entweder einiger Unwille, oder die bloße lustige Laune dem Akteur an die Hand giebt.

Solche Nachäffungen gefallen uns eben so sehr, wenn sie mit der gehörigen Feinheit angebracht werden, als sie uns auch mißfallen und abgeschmackt werden, wenn sie diesen Vorzug nicht haben. In diesem Falle gleichen sie einem Bilde ohne Leben, in jenem aber einem Portrait, das zu leben und zu denken scheint. Viele Schauspieler werden bey solchen Nachahmungen keinen andern Unterschied machen, als den der Stand und das Geschlecht der Personage nothwendig voraus setzt; geschicktere hingegen werden einen weit feinern Unterschied dabey anzubringen wissen.

Wenn nun aber große Schauspieler nicht aus dem Stücke selbst die nöthigen Hülfsmittel in diesem Falle für sich ziehen können, so müssen sie ihre Zuflucht zu ihrem eignen Genie nehmen. An der Hand dieses Führers werden sie Wege genug zu dem vorgesezten Zwecke entdecken.

Ein

Ein kleiner boshafter Zug, wie ihn z. E. die Aktrice, welche in dem Unbekannten die Gräfin vorstellte, zeigte, kann zuweilen genug seyn. Im Divertissement des dritten Akts führt Dancourt eine verkleidete Zigeunerin auf. Diese stellt sich, als wolle sie der Gräfin wahrsagen, und spricht zu ihr:

„Dein Herz wird von einer Menge Liebhaber
 „gesucht, aber der Erste von ihnen würde sich dessel-
 „ben bemeistern können, wenn dir der Letzte,
 „doch ohne sich zu entdecken, nicht zärtliche Em-
 „pfindungen verursachte.

Die Aktrice, welche die Gräfin machte, drehte sich hierbey boshaft gegen den Marquis (*) und ein einziger spöttischer Blick, den sie auf ihn warf, that die vortrefflichste Würkung, und man sahe deutlich, wie viel das Genie des Autors gewinnt, wenn es vom Genie des Schauspielers unterstützt wird. Oft vergnügt uns auch ein Hinderniß, welches man dem Andern in den Weg leget, desto mehr, je mehr es der andern Personage Ungeduld verursacht. Zwo Personen, z. E. gehen zu gleicher Zeit in ein Haus; der Eine davon will seine Gegenwart nicht wissen lassen, der Andere aber setzt ihn, durch das Geräusch, welches er macht, der Gefahr aus, alle

G 5

Augen-

(*) Man muß nämlich voraus setzen, daß der Marquis zu gleicher Zeit der erste Liebhaber und der Unbekannte ist, von dem die falsche Zigeunerin redet, daß dieß aber die Gräfin nicht weiß.

Augenblicke entdeckt zu werden. Oder; ein Herr glaubt einen Brief, den ihm sein Bedienter bringt, nicht eilig genug lesen zu können, und dieser bringt ihn, entweder durch sein langsames Suchen, oder durch die Dummheit, da er immer ein Papier für das Andere ergreift, fast außer sich. Crast, in den verliebten Thorheiten Aufz. 2. Auftr. 1. eröffnet mit eilfertiger Hitze das Billet, welches ihm Agathe, durch Hülfe einer erdichteten musikalischen Naserey, zuzustellen, Mittel gefunden hat. Man kann sicher glauben, daß er es ruhig lesen will; auf einmal aber unterbricht Crispin seinen Herrn, indem er vielmals die letzten Noten, welche Alberts junge Pflgetochter sang, wiederholt. Dieser lustige Einfall ist außerordentlich komisch, weil uns ein so unvermuthetes Hinderniß, für Crasts Lektüre, sehr angenehm überrascht, und dieser Einfall hat um soviel mehr die größte Wahrscheinlichkeit, weil die heftige Begierde zu singen fast eine Krankheit zu seyn scheint, dafür man sich gar nicht hüten kann, wenn man viel singen, oder auf Instrumenten spielen gehört hat. Solche unverhoffte Hindernisse, welche geschickt erfunden und angebracht werden, haben einen doppelten Nutzen, nämlich sie verursachen uns Lachen, theils über die Personage, die sie verursacht, theils über die, welche dadurch beunruhiget wird.

Ich würde dieß Capitel zu lang machen, wenn ich darinnen alle Mittel anführen wollte, die einem Schau-

Schauspieler, bey Vorstellung einer Rolle, Gelegenheit geben, über andere Personagen des Stücks zu spotten. Um dem Leser derowegen nicht zu lang zu werden, gehe ich zu denjenigen Regeln über, welche man Schauspielern über den allgemeinen Gebrauch der Feinheiten geben kann.

Fünfzehntes Capitel.

Regeln, die bey dem Gebrauche der Feinheiten zu beobachten sind.

Aus verschiedenen Beyspielen, die ich bisher angeführt habe, ist leicht zu ersehen, daß viele Feinheiten, blos die Vorstellung angenehmer zu machen, dienen. Aber diese müssen eben so, wie die Andern, welche allein für die Wahrheit der Vorstellung gehören, daher entstehen, daß sie der Autor voraussetzt. Haben sie aber auch diesen Vorzug nicht, so verlangt doch zum wenigsten, daß sie nicht zu weit hergeholt seyn, oder zu ängstlich gesucht scheinen.

Ueberhaupt muß der Schauspieler seiner Personage nicht Wiß geben wollen, welche entweder gar keinen, oder doch sehr wenig haben darf. Er darf auch nicht solche Feinheiten anbringen, welche allezeit Ruhe und freyen Gebrauch des Verstandes erfordern, wenn wahrscheinlicher Weise seine Personage

sonage in so heftiger Bewegung ist, daß sie nicht Acht haben kann, auf das, was sie sagt, oder thut.

Diese zwei Regeln gründen sich auf folgende, worauf auch alle andern ruhen. Wenn man keine Feinheiten anbringen kann, ohne zugleich dadurch der Wahrheit der Vorstellung zu schaden, so ist allezeit nöthiger, die Wahrheit den Feinheiten vorzuziehen.

Dieser Maxime füge ich noch folgende bey. Es ist viel klüger, lieber gar keine Feinheiten, als solche anzubringen, deren Wirkung noch zweifelhaft ist; denn in Absicht der angenehmen Empfindungen wollen wir sie lieber ganz und gar entbehren, als unvollkommne schmecken.

Oft spielt man eine Rolle weniger gut, wenn man zu viel Feinheiten dabey anbringen will. Witzige Einfälle gerathen nur, wenn sie von selbst quellen, und nicht allezeit ist man Herr über sein Genie. So verschwenderisch dieses oft mit seinen Reichthümern ist, so wenig gewährt es sie dem, der sie mit Gewalt erzwingen will. Wenn es den Schauspielern nicht helfen will, so ist nicht daran zu gedenken, ihm Gewalt anzuthun.

Wenn ihr Spiel nur wahr ist, so wird es gewiß der größten Zahl gefallen; und mehr noch gefallen, als wenn sie ihr Genie zwingen wollten, um fein zu seyn.

Sechzehn:

Sechzehntes Capitel.

Von den Theaterspielen.

Außer den Feinheiten, welche, um sie zu fühlen, man nur hören darf, giebt es noch eine andere Gattung, die nur gesehen werden dürfen, und die oft nur bloß für das Vergnügen der Augen bestimmt sind. Diese letztern nennt man Theaterspiele. In Ansehung der dramatischen Schriftsteller, ist diese Benennung weniger eingeschränkt, aber in Ansehung des Schauspielers hat sie engere Gränzen, und bedeutet eigentlich nur das, was dem Zuschauer ein Gemälde machen kann. (*)

Die Theaterspieler helfen, so wie auch die andern Feinheiten, entweder die Vorstellung eines Stückes angenehmer, oder wahrer zu machen. Die Erstern gehören sowohl für die Tragödie, als Komödie gemeinschaftlich, die Andern aber sind besonders nur der Komödie eigen.

Je genauer nun die Verbindung der letztern mit dem Stücke selbst ist, desto vollkommener sind sie ohnstrei-

(*) Im weitläuftigeren Verstande dieses Wortes, kann die Komödie nicht genug Theaterspiele von aller Gattung haben, aber auch im engern Verstande, kann der Schauspieler nie zu viele dabey anbringen. Eine Komödie muß eigentlich gespielt, nicht aber bloß recitirt werden. Wenn man behaupten wollte, daß sie schon durch das Lesen vieles gewönne, so hieß dieß behaupten, daß sie viele Annehmlichkeiten, die man von der Vorstellung fordert, entbehren könne.

ohnstreitig. Doch ist dieß nicht ganz unentbehrlich nöthig; wenn sie nur wahrscheinlich sind, und dem Stücke nicht widersprechen, so ist dieß schon genug.

Während, daß sich Albert mit Craffen unterhält (*), macht Crispin verschiedene Versuche, in das Haus des Eifersüchtigen zu kommen. Da es ihm aber nicht glücken will, so entschädigt er sich dafür, indem er die Taschen von Agathens Vornunde durchsucht. Diese zween Einfälle, tragen eigentlich nichts zu dem Fortgange der Intrigue des Stückes bey, aber sie schaden auch nichts. Sie befördern vielmehr unser Vergnügen, ohne der Wahrscheinlichkeit Schaden zu thun. Ganz natürlich sucht Crispin, entweder aus Verlangen Craffen zu dienen, oder aus Lust Alberten zu beunruhigen, oder aus bloßer Neugierde, ein Mittel Agathen, oder doch wenigstens ihr Mägdchen, zu sprechen. Als ihn nun Albert, um sein Vorhaben zu verhindern, dergestalt aufhält, daß er ihm nicht entweichen kann, so ist es gar nichts außerordentliches, daß Crispin, theils sich an dem Eifersüchtigen zu rächen, theils, um sich frey zu machen, sich unterdessen die Zeit damit vertreibt, daß er alle die Lektionen wiederholt, welche er bekam, da er noch Krieg mit den Miquelets (**) führte.

Theater=

(*) In den verliebten Thorheiten. Aufz. 2. Austr. 4.

(**) Miquelets sind gewisse bewafnete Bauern, die sich in den pyrenäischen Gebürgen aufhalten. Anm. des Uebers.

Theaterspiele, welche die Vorstellung eines Stücks wahrer machen, als auch die, so ihr nur bloße Annehmlichkeiten geben, hängen entweder nur von einer Person, oder von mehreren Akteurs zusammen ab.

In beyden Fällen muß man die guten Sitten schonen. Die Komödie darf zwar munter und lustig, aber nie ausgelassen seyn. Jeder Scherz, bey dem ein Frauenzimmer nicht mit Wohlstand und ohne zu erröthen lachen kann, ist ihr verbotzen; ja selbst ein Scherz, der sich niedern Pöffen nähert, ist nicht für sie, und der Schauspieler darf Thalien nicht zu einer gemeinen Marktschreyerin machen.

Wenn die Theaterspiele von verschiedenen Akteurs zusammen abhängen, so müssen diese so genau zusammenstimmen, daß in Ansehung ihrer Stellungen und Bewegungen die größte Genauigkeit herrscht. Phädra nimmt z. E. dem Hyppolit den Degen. Hat es nun der Akteur und die Aktrice nicht genau so eingerichtet, daß sie in diesem Augenblicke nahe genug beisammen sind, daß Phädra nicht erst lange das Gewehr, dessen sie sich bemächtigen will, suchen muß, so sieht dieß Bild nicht mehr wahrscheinlich aus.

Wenn die Aktion gewisser Schauspieler, die einerley Eindruck empfinden müssen, auch übereinstimmender seyn soll, so haben sie zwei Regeln zu beobachten.

1.) Die

1.) Die Wahrscheinlichkeit erfordert, daß der Grad ihres Ausdrucks dem Grade des Interesse entspreche, welches ihre Personagen an der Handlung haben, die auf der Bühne vorgeht.

2.) Bey Bildern, die uns das Theater zeigt, muß die Hauptfigur, eben so, wie bey andern Gemälden, den Vorzug haben, unsere Blicke besonders auf sich zu ziehen.

Ein nicht weniger wesentliches Stück bey den Theaterspielen ist, daß die Stellungen und Gestus verschiedener Akteurs, sich auch einander, so viel möglich, kontrastiren. Alles muß auf dem Theater abwechseln. Wir bringen den Geschmack für die Veränderung mit vor dasselbe, und zwar in einem so hohen Grade, daß wir nicht allein verlangen, daß die Akteurs untereinander selbst verschieden sind, sondern sogar, daß sie jeden Tag von sich selbst unterschieden sind, wenigstens in gewissen Absichten. Dieß soll der Inhalt des folgenden Capitels werden.

Siebzehntes Capitel.

Von der Abwechslung.

Daß die Abwechslung Schauspielern, die sich sowohl in der Komödie, wie in der Tragödie, hervor thun wollen, nöthig sey, wird niemand läugnen. Sie ist es nicht weniger für die, so sich nur einer von beyden widmen, wenn sie sich nicht auf einen einzigen Charakter nur darinnen einschränken. Man siehet überhaupt, daß sie in dem letzten Falle dem komischen Akteur unentbehrlicher sey, als dem tragischen.

Die Komödie beschäftigt sich, alles, ohne Unterschied, zu mahlen, und jedes Original ist gut für sie, wenn sie nur hoffen kann, über die Copie desselben Lachen zu erwecken. Weniger frey ist die Tragödie in der Wahl der Gegenstände für ihre Gemählde, in welchen sie uns gewöhnlich nur durchlauchte oder doch sehr erhabene Personen zeigt. Ihr Hauptzweck ist, uns durch außerordentliches Unglück zu rühren, oder uns durch große Beispiele zu schrecken und zu unterrichten, und sie bekümmert sich wenig darum, ob die Helden des einen Stückes, den Helden des andern gleichen, oder nicht. Wenn sie uns nur durch Ungewißheit, Furcht und Thränen, bis zur Katastrophe führt, so sind wir zufrieden. Wenn die Schauspieler, die sie auf die Bühne bringt, nur eine neue und interessante Lage haben,

wenn sie nur ihrer Lage gemäß reden und handeln, so untersuchen wir die Charaktere nicht so genau, die wir schon mehrmal auf dem Theater gesehen haben. Wir werden nicht verdrüsslich, dieselben wieder erscheinen zu sehen, wenn sie uns nur durch neue Mittel in neue Unruhen stürzen.

Anstatt also, daß der tragische Akteur, er mag auch alle Arten der Tragödie übernehmen, und sowohl zärtliche, als majestätische und schreckliche Rollen spielen, nichts anderes, als Personen von höherem Range vorstellt, und eine kleine Zahl Charaktere zu kopieren hat, so hat hingegen der Schauspieler, der sich nicht im Komischen nur auf eine ganz besondere Gattung Rollen legt, Menschen vorzustellen, die oft, in Ansehung der Geburt, Gewerbe, Art zu denken und zu empfinden, sehr weit von einander unterschieden sind. In dem einen Stücke ist er Hofmann, in dem andern blos Bürger; heute ein junger flatterhafter Officier, morgen ein ernsthafter Rathsherr, wechselsweise Herr und Diener, scherzend und ernsthaft, gleichgültig und zärtlich, einfältig und listig; und so muß er jeden Tag, nicht allein sein Aeußeres, Ton und Aktion, sondern auch, so zu sagen, seine ganze Art zu seyn, verändern.

Schauspieler denken eben so, wie die Zuschauer von dem Unterschiede, den ich zwischen dem komischen und tragischen Akteur gemacht habe. Sie denken eben so von der Nothwendigkeit, in der sie sich oft befinden, verschiedene Gestalten anzunehmen,

men, wenn sie bald den Cothurn, bald den Soccus anziehen, ja sogar, wenn sie nur bey dem Römischen bleiben, aber doch Rollen verschiedener Art spielen wollen. Von dieser Abwechselung des Spielles aber glauben sie befreyt zu seyn, wenn sie sich nur für Rollen einerley Art bestimmen, und dieser Irrthum verursacht eben auf dem Theater eine Einförmigkeit, welche eben so unvernünftig, als verdrüsslich ist.

So viel Aehnlichkeit auch immer gewisse Personen mit einander haben mögen, so unterscheiden sie sich doch allezeit durch gewisse Schattierungen von einander. Der Stiefvater des Ruhmredigen, und der Onkel des verheyratheten Philosophen, haben nur in den Augen solcher Richter, denen die sanften Schattierungen entwischen, einerley Charakter. Lisimon und Geronte sind alle beyde auf-fahrend hüzig, aber sie sind es auf verschiedene Art und aus verschiedenem Grunde. Die Hize des Ersten hat nichts stolzes oder beleidigendes, da hingegen die Hize des Zweyten stolz und unhöflich ist. Jene kann ohne Narrheit und Laster bestehen, diese setzt aber allezeit Mangel des Verstandes und Hart-herzigkeit voraus. Ein Schauspieler, der also den Unterschied dieser zween Finanzpachter charakterisiren will, muß die vermeynte Aehnlichkeit zwischen beyden ganz verstecken. Er muß jede von diesen Rollen so zu zergliedern wissen, daß sie sich nur ohn-gefähr ein wenig ähnlich scheinen, und dieß Studium wird gewiß seinem Spiele Verschiedenheit geben.

Es ist aber nicht genug, daß Schauspieler nur in ähnlichen Rollen ihr Spiel abwechseln, nein, sie müssen es, so gar bey einerley Rolle, verändern. Die wenige Aufmerksamkeit, die sie diesem Artickel schenken, ist eine der vornehmsten Ursachen, daß wir nicht gerne ein Stück, mehr als einmal, hintereinander sehen wollen. Nichts ist, sonderlich in der Komödie, unerträglicher, als die beständige Gewohnheit eines Akteurs, immer bey einerley Fällen auch einerley Wendungen der Stimme, der Gestus und der Stellungen zu brauchen. Eben so gut könnte man an einer Uhr unablässig den periodischen Umlauf der Räder und Zeiger betrachten. Es giebt zwar gewisse Theaterspiele, welche, besonders in komischen Stücken, nur mit gewissen Scenen verbunden sind. Man duldet sie, ja man sieht sie sogar mit Vergnügen wiederholen, aber, daß sie immer auf einerley Art wiederholt werden sollen, wollen wir nicht.

Gemeiniglich sind aber Schauspieler nur darum so einförmig, weil sie mehr nach dem Gedächtnisse, als nach Empfindung spielen. Wenn ein Akteur, der Feuer hat, recht von seiner Situation durchdrungen ist; wenn er auch die Gabe besitzt, sich in seine Personage zu verwandeln, so braucht er seine Abwechselung nicht zu studieren. Ob er gleich, so oft er die nämliche Rolle spielt, auch eben derselbe Mensch bleiben muß, so findet er doch gewiß Mittel, immer neu zu scheinen.

Achtzehntes Capitel.

Von der Grazie.

Ist das Spiel eines Akteurs vollkommen wahr, ist es natürlich, ist es fein und abwechselnd, so werden wir ihn zwar bewundern, aber es wird ihm doch noch etwas, uns zu gefallen, mangeln, wenn er mit diesen Vorzügen nicht die Grazie des Vortrags und der Aktion verbindet.

Wenn ich sagte, daß in der Tragödie alles majestätisch seyn müsse, so habe ich, mit einem Wort, alles von der ihr eignen Grazie gesagt. Hätte ich nicht befürchtet, das Capitel, von den Feinheiten der Komödie, zu lange zu machen, so würde ich von der Grazie, die der komische Schauspieler nöthig hat, darinnen geredet haben.

Die Kunst, einem Stück die Grazie zu geben, ist eine der delikatesten Feinheiten des hohen Komischen. Es ist Schade, daß es eben so wenig leicht ist, diese Kunst zu beschreiben, als Regeln davon zu geben. Dieß einzige kann man sagen, daß sie überhaupt darinnen bestehe, wenn man der Natur auch sogar in ihren Fehlern Reiz geben kann. Baron, auf dem französischen Theater, war eine lebendige Schule derselben, und man durfte ihn nur in verschiedenen Rollen genau bemerken, um sie an ihm zu studieren.

Welcher Schauspieler seinem Spiele diese liebenswürdige Zierlichkeit nicht geben kann, der thut wohl, wenn er gar keinen Anspruch auf das hohe Komische macht; und dieses, was ich den Akteurs rathe, empfehle ich sonderlich den Aktricen. Sie können zwar, ohne die Mine unserer Hofdamen zu haben, die Rolle der Gräfin in dem Spieler, und einige ihr ähnliche in unsern neuesten Komödien, übernehmen; aber die glänzende Rolle der Celiante, in dem verheyratheten Philosoph, mögen sie ja nicht wagen. Wir sind zu eigensinnig, nur die geringste Schönheit darinnen verändert zu sehen, und wollen zwar in der Celiante eine Närrin finden, aber sie soll doch eine Närrin vom Stande seyn.

Von dem Beyspiel dieser Rolle kann man sich einen Begriff davon machen, was ich vor Augen hatte, als ich sagte (*), daß ein Hauptakteur in der höhern Komödie uns die Natur durch die Erziehung, wo nicht gebessert, dennoch wenigstens poliert und verfeinert zeigen müsse. Es ist mir unangenehm, daß ich dorten, als ich diese Regel gab, nicht an die Politesse, im engsten Verstande genommen, dachte; an diejenige sanfte Höflichkeit, welche Geist und Herzen verbindet, beständig aufmerksam auf die Beobachtung der Hochachtungsbezeugungen ist, welche sie aber auf eine so feine Art beobachtet, daß die Person, welche sie empfängt, nie Zwang leidet, und die, welche sie erzeugt, sich nie dadurch zu erniedrigen scheint. Wenn der Schauspieler

(*) 2. Th. Cap. 14.

spieler die Verbindlichkeit auf sich hat, uns oft, in dem hohen Komischen, diese seine Höflichkeit zu zeigen, so ist er nicht allein in vielen andern Fällen davon frey, sondern oft ist es selbst eine Schuldigkeit, die Pflichten derselben zu verlegen. Melite, die Frau des verheyratheten Philosophen, beobachtet die Politesse so genau, als sich ihre Schwester hingegen gar nicht darum bekümmert. Gemeiniglich bekümmern sich unsere Petits-Maitres eben so wenig darum, und oft ist es also eine Feinheit des Akteurs, ihren Ton nachzuahmen, selbst, wenn es der Dialog nicht zu erfordern scheint. Der Vormund der Waise z. E. sagt zum Ritter, daß er gar nicht mehr auf die Liebe dieses Mädchens rechnen dürfe. Wenn nun dieser junge Flattergeist in einem bloß fragenden Tone ihm antwortet: — “Wie sagen Sie, mein Herr?” So scheint er nicht das, was ihm gesagt wurde, nicht verstanden zu haben. Er muß vielmehr einen spottenden Ton annehmen, als wenn er ganz sicher vor diesen Drohungen wäre. Durch diese Unverschämtheit, setzt er den Charakter eines Laffen, den er in den vorhergehenden Scenen gezeigt hatte, in ein weit helleres Licht. Es kommt also bey solchen Rollen weniger darauf an, uns das Bild einer Person zu zeigen, deren Sitten eine gute Gesellschaft ausgebildet und vollkommen gemacht hat, als uns das Gemählde eines Menschen sehen zu lassen, dessen Aeuseres der Umgang mit Modegesellschaften formiret hat.

Dieser verführerische Firniß, dieß Reizende — ich weiß nicht was, welches uns an dem hohen Komischen so gefällt, ist allenthalben nöthig. Es verändert sich nach den verschiedenen Gemälden, aber allenthalben müssen wir es doch finden können. Bald ist diese Grazie lebhaft und leichtsinnig, wenn sie die Jugend, sonderlich die französische, bezeichnet; und diese Grazie würde die angenehmste von allen seyn, wenn sie nur nicht zu oft gründlichern Eigenschaften im Wege stünde. Bald ist diese Grazie weniger lustig. Die muthwillige Lustigkeit eines Petit-Maitre schickt sich weder für den Ruhmredigen, noch für den Abentheurer. Sie schickt sich sehr schlecht zu dem Charakter des Erstern, der beständig bemüht ist Ehrfurcht zu erwecken, oder befürchtet, daß man ihm nicht genug erzeige, noch auch für den Letztern, der als ein lasterhafter Wollüstling sich ein eigenes Studium daraus gemacht hat, leichtgläubige Schönen methodisch zu betrügen.

Nicht weniger nöthig ist es, auch wenn man Personen vorstellt, bey denen gewisse Annehmlichkeiten weniger wesentlich zu seyn scheinen, doch diejenigen nicht zu vernachlässigen, die man ihnen mit einiger Wahrscheinlichkeit geben kann. Orgon, in dem Tartüffe, ist ein Mann, der am Hofe gelebt, und mit Ehre unter der Armee gedienet hat. Ganz falsch würde also sein Bild seyn, wenn man ihn uns als einen bloßen ehrlichen Bürger aus einer kleinen

kleinen Landstadt zeigen wollte. Der Stiefvater des Ruhmredigen ist ein Finanzpachter, aber ein Finanzpachter nach der jetzigen Welt, er kann zwar seines vertraulichen, entscheidenden und auffahrenden Tones wegen, lächerlich seyn, allein er darf nicht bäuerisch in seinen Betragen und Handlungen werden.

Wenn wir aber sogar Grazie bey Vorstellung gewisser Fehler erfordert, so können wir sie noch mit weit mehrerem Rechte verlangen, wenn man Personen vorstellt, die sich nur durch eine gewisse Schwachheit auszeichnen, sonderlich, wenn solche Personen unser Interesse erwecken sollen.

Durch Interesse verstehe ich hier nicht, diejenige zärtliche Erweichung, welche das Unglück der Melanide der Gemahlin des Dorval macht (*); nein, ich verstehe hier blos darunter die Neigung, welche uns für eine Personage einnimmt, die uns durch die vortreffliche Vorstellung des Schauspielers oder der Aktrice noch liebenswürdiger wird.

Bei solchen Rollen ist die Grazie der Naivetät, die vornehmste, da hingegen bei andern die edle Grazie, die nöthigste ist. Amor verwundet alle Herzen mit einerley Pfeilen, und die Wirkungen davon sind bei allen Menschen einerley. Zuweilen nur kommen zu diesen Wirkungen, nach der Verschiedenheit

H 5

schiedenheit

(*) In dem Stück, das Vorurtheil nach der Mode.

chiedenheit der Erziehung, gewisse zufällige Veränderungen. Schauspielerinnen, deren Gefühl sehr fein ist, fühlen selbst, und lassen auch uns diesen Unterschied fühlen. Bey ihnen wird die Zärtlichkeit, wenn es die Umstände erfordern, sogar bis zu ihren Schwachheiten die Mine der Würde behalten.

Man darf aber ja nicht glauben, daß sich das Vorrecht uns lustig zu machen, nicht mit der edlen Grazie vertragen könne. Vorausgesetzt, daß man diese Meynung hegte, so würde man sie gewiß bald verliehren, wenn man eine recht geschickte Aktrice die Rolle der Wittwe in dem Stück des Herrn Marivaux, die Ueberraschung der Liebe, spielen sähe. Die edle Mine in dem Spiel der Aktrice, verhindert gar nicht, daß uns die Illusion einer zärtlichen Wittwe, welche, je mehr ihre Liebe steigt, sich überreden will, daß sie ihre Freundschaft für ihren Liebhaber verliehre.

Man darf ferner, noch weniger glauben, daß wir nur von Schauspielern des hohen Komischen Grazie verlangen; wir verlangen sie sogar von solchen, deren Personagen sie entbehren könnten. Jeder Gegenstand ist einer Art von Vollkommenheit fähig, und ein jeder, den man uns auf dem Theater zeigt, muß so vollkommen seyn, als er nur seyn kann. Eure Personage muß zwar Personen ihres Standes gleichen, allein nur von der schönsten Seite. Ein
Land=

Landmägden ist auf dem Theater nicht eben die Colette, die sie in ihrem Dorfe ist (*). Unter ihren Manieren, und den Manieren ihres gleichen muß alsdann eben derselbe Unterschied herrschen, der zwischen ihren Kleidern und den Kleidern eines gemeinen Bauermädchens ist.

Neunzehntes Capitel.

Beschluß.

Nachdem ich nun versucht habe die edelsten Theile der Kunst eines Schauspielers gehörig auseinander zu setzen, so hätte ich noch von einigen, zwar weniger wichtigen, aber doch eben so nöthigen, zu reden. Ich habe den Schauspieler nur in Ansehung dessen betrachtet, was er seyn muß, in Beziehung auf die Personagen, so er vorstellt, ich hätte aber auch noch betrachten können, was er außerdem noch beobachten muß, daß nicht mit zu der Wirkung gehört, die er durch diese oder jene Personage

(*) Wie vortrefflich hat nicht diese Anmerkung, einer unserer größten dramatischen Schriftsteller, Herr Weiße, in seinen komischen Opern beobachtet. Die Sprache seiner Landmägden hat natürliche Simplicität, ohne bäuerisch zu seyn, sie ist naiv ohne ins Witzige zu verfallen, zärtlich ohne preziös zu seyn; kurz, seine Personagen sind Muster, sowohl für den Schauspieler, als für den Autor, wie er Gegenstände von dieser Gattung auf die Bühne bringen soll, wenn er uns Beyfall ablocken will. Anm. des Uebers.

Personage hervorbringen will. Diese Untersuchung aber würde mich in Kleinigkeiten führen, die keinen Platz hier verdienen, und die ein Neuling auf dem Theater von einem auch weniger geschickten Meister lernen kann. Ich erspare sie also dem Leser, und endige mein Werk mit einer Anmerkung, welche die natürlichste Folge aller meiner zuvor gemachten Anmerkungen ist. Es ist folgende.

Je schwerer diese Kunst ist, desto mehr Nachsicht müssen wir mit jungen Schauspielern haben, wenn sie nur mit den natürlichen Vorzügen, welche ihre Kunst erfordert, auch den gehörigen Eifer verknüpfen, um darinnen vollkommen zu werden. Wenn es aber unser eigenes Interesse erfordert, gegen diese nicht gar zu streng zu seyn, so erfordert es auch die Billigkeit, vortrefflichen Schauspielern alle die Achtung zu erzeigen, welche sie mit Recht von uns erwarten können. Wir müssen Talente schätzen, wo sie sich uns zeigen, am wenigsten aber müssen wir uns durch die Narrheit gewisser Bewunderer vergangener Zeiten hinreißen lassen, welche eine gewisse Zufriedenheit darinnen suchen, daß sie glauben, das Vergnügen, welches sie jezo genießen, sey weit unter dem, welches sie ehemals genossen haben.

E n d e .

Innhalt



Inhalt

des Schauspielers.

Einleitung.	S. 25
Erster Theil. Von den vornehmsten Gaben, welche ein Schauspieler von der Natur empfangen haben muß.	27
Erstes Buch. In welchem der Verfasser verschiedene Vorurtheile widerlegt, und Anmerkungen über einige, den Schauspielern überhaupt, nöthige Eigenschaften macht.	29
Erstes Capitel. Ob es wahr sey, daß es den vortrefflich- sten Schauspielern an Wiß gemangelt. ebendaf.	
Zweytes Cap. Was Empfindung sey? und ob sie dem tragischen Akteur nöthiger sey, als dem komi- schen?	37
Drittes Cap. Kann ein Schauspieler zu viel Feuer haben?	44
Viertes Cap. Würde es gut seyn, wenn alle Schauspieler eine ansehnliche Gestalt hätten?	49
Anmerkungen zum ersten Buch.	
1.) Schauspieler in den niederen Rollen müssen nicht weniger Feuer, Wiß und Empfindung haben, als in den obern Rollen.	59
2.) Ob man gleich alle einem Schauspieler nöthige Gaben besitzt, so muß man doch nur bis in ein gewisses Alter die Bühne betreten.	64
Zweytes	

Innhalt des Schauspielers.

Zweytes Buch. Durch was für Vorzüge sich Schauspieler, welche die Hauptrollen spielen, von andern Schauspielern unterscheiden müssen. S. 69

Erster Abschnitt. Von den innern Naturgaben, welche man bey einem Hauptakteur sucht. = 70

Erstes Cap. Die Munterkeit ist komischen Akteurs besonders nöthig. = = = ebendas.

Zweytes Cap. Wer keine erhabene Seele besitzt, stellt einen Held allezeit schlecht vor. = = = 74

Drittes Cap. Wenn alle Schauspieler Empfindung nöthig haben, so hat ein tragischer Akteur sonderlich diejenige Art davon nöthig, die man d'Entrailles nennt. = = = = 78

Viertes Cap. Nur Personen, die zum Lieben gebohren scheinen, sollten Liebhabersrollen spielen. = 84

Fünftes Cap. Welches nur ein Anhang zum Vorhergehenden ist. = = = 89

Zweyter Abschnitt. Von den äußerlichen Gaben, welche bey dem Schauspieler die Sinne des Zuschauers einnehmen. = = = 91

Erstes Cap. Eine Stimme, welche zwar bey gewissen Rollen hinreichend seyn würde, ist es nicht bey solchen, die uns einnehmen sollen. = ebendas.

Zweytes Cap. In der Komödie sucht man an einem Liebhaber eine liebenswürdige, und in der Tragödie an dem Helden eine ansehnliche Gestalt. = 95

Drittes

Innhalt des Schauspielers.

Drittes Cap.	Von der wahren, oder scheinbaren Gleichheit des Alters des Akteurs, mit dem Alter seiner Personage.	S. 101
Viertes Cap.	Welches besonders die Kammermägden und Bediente angehet.	103

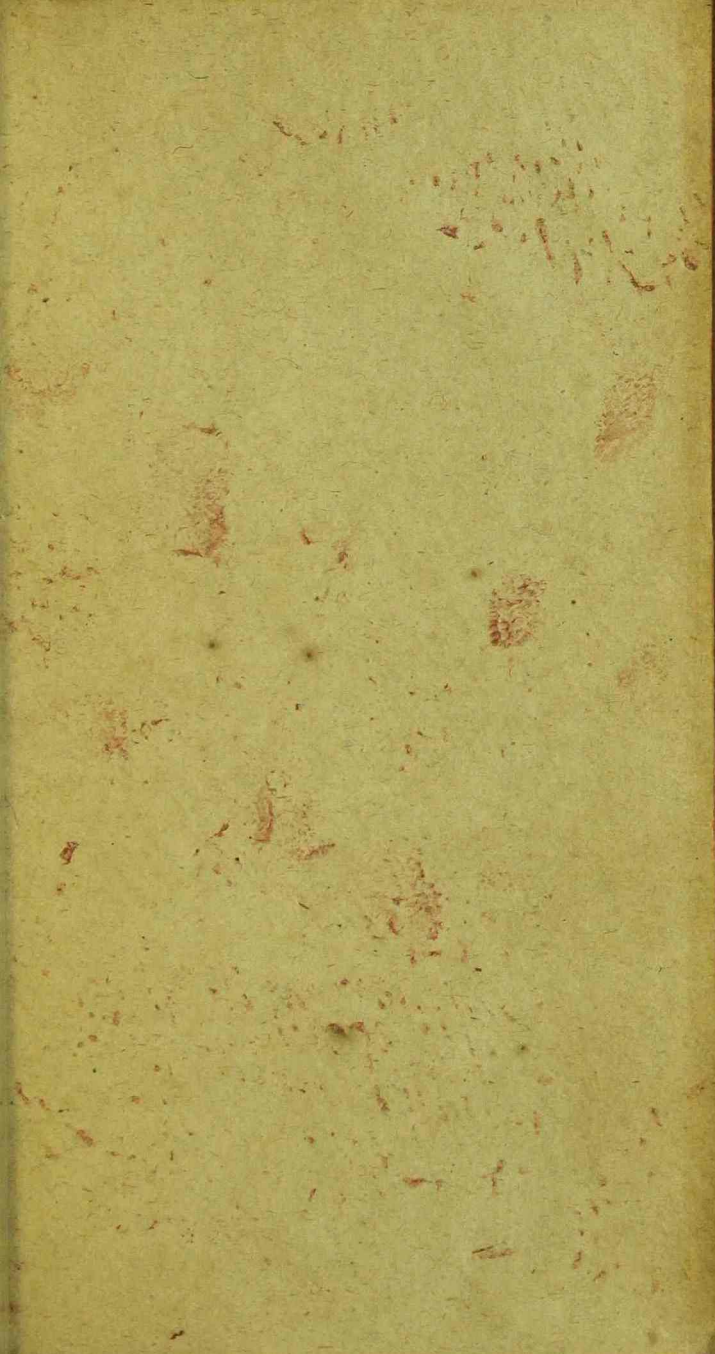
Zweiter Theil.

Von der Hülfe, die ein Schauspieler von der Kunst haben muß.	=	=	=	=	S. 3
Erst. Cap. Worinnen die Wahrheit der Vorstellung bestehe.	=	=	=	=	6
Zweyt. Cap. Von der Wahrheit der Aktion.	=				9
Dritt. Cap. Anmerkungen über die zwey wesentlichen Stücke bey der Wahrheit der Aktion.	=				14
Viert. Cap. Von der Wahrheit im Recitiren.	=				21
Fünft. Cap. Wie man in der Komödie recitiren müsse.					26
Sechst. Cap. Verlangt die Tragödie das Deklamiren?					28
Siebend. Cap. Von einigen Hindernissen, die der Wahrheit des Recitirens im Wege stehen.	=				30
Acht. Cap. Wie vollkommen Schauspieler die Stücke auswendig lernen müssen, um sie mit vollkommener Wahrheit vorzustellen.	=	=	=		37
Neunt. Cap. Digression über einige Artikel, die zwar nicht eigentlich zur theatralischen Vorstellung gehören, ohne die aber doch die Wahrheit der Vorstellung unvollkommen ist.	=	=			41
Zehnt.					

Innhalt des Schauspielers.

Zehnt. Cap.	In welchem noch außer den, über die Wahrheit der Action und Recitation schon bestimmten Grundsätzen, einige wichtige Regeln gegeben werden.	S. 48
Elft. Cap.	Vom natürlichen Spiele.	58
Zwölft. Cap.	Von den Feinheiten der Kunst eines Schauspielers überhaupt.	66
Dreyzehnt. Cap.	Von den Feinheiten der Tragödie.	79
Vierzehnt. Cap.	Von den besondern Feinheiten der Komödie.	88
Fünfzehnt. Cap.	Regeln, die man bey dem Gebrauche der Feinheiten beobachten muß.	99
Sechzehnt. Cap.	Von den Theaterspielen.	101
Siebzehnt. Cap.	Von der Abwechselung.	105
Achtzehnt. Cap.	Von der Grazie.	109
Neunzehnt. Cap.	Beschluß.	115



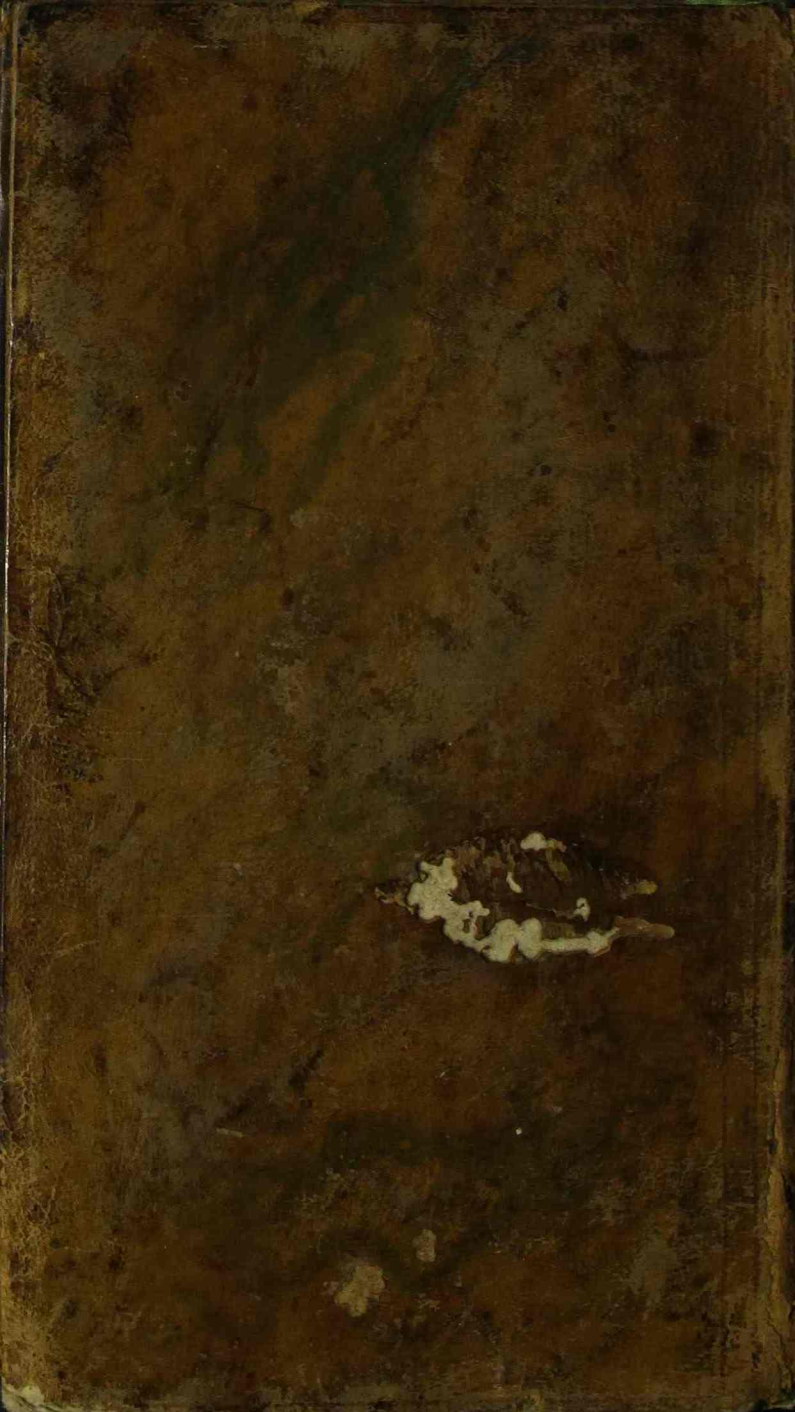




UB WIEN



+AM316944303



www.books2ebooks.eu