

Adolf Nafz



G. J. Göschen'sche
Verlagshandlung



Lessings Werke.

Neue rechtmäßige Ausgabe.

Vierter Band.

Stuttgart.

G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung.

1869.

R. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg (Carl Grüniger) in Stuttgart.

Hamburgische Dramaturgie.

1767—69.

Erster Band.

Ankündigung.

Es wird sich leicht errathen lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beizumessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Aeußerungen sind, sowohl hier, als auswärts, von dem feinern Theile des Publicums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdient, und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen, wenn ihr häßlicher Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Glenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält, und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Überwiges werden!

So glücklich sey Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdient, so glücklich zu seyn!

Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten.“¹ Die Principalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches

¹ Werke, dritter Theil, S. 252.

Lessing, Werke. IV.

der Meister mehrentheils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis jetzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt, und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen, sich verbunden hätte: so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können, auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publicums, leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gespart werden: ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publicum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöhrt, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritiker für das Publicum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rathe gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel eines Acteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto partiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe, natürlicher Weise, noch weiter entfernt; und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herum irrt.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist; und der unbefriedigte Zuschauer wenigst daran urtheilen lernt. Einem

Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Composition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers zu setzen sey. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Muth benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da, und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauscht gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur sind zu seinem Berufe sehr nützlich, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken: er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urtheile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

Erstes Stück.

Den 1. Mai 1767.

Das Theater ist den 22sten vorigen Monats mit dem Trauerspiele: *Olint und Sophronia*, glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Original anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Werth dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

Olint und Sophronia ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. *Croncegt* starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er, nach dem Urtheile seiner Freunde, für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatischer Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht eben so zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim *Tasso*. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken, und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen, und ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisiren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nöthig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen, vergebens sich martert.

Tasso scheint, in seinem *Olint und Sophronia*, den *Virgil* in seinem *Nisus und Euryalus* vor Augen gehabt zu haben. So wie *Virgil* in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte *Tasso* in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmüthiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte: hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit gibt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem *Tasso* nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeigt, ist in *Croncegts* Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß, eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts, als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem *Tasso* so simpel und natürlich, so wahr

und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerk, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengespinnen hat, welcher dem Aladin den Rath gibt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht eben so unwissend war, als es der Dichter zu sehn scheint, so konnte er einen solchen Rath unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verräth sich in mehreren Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigemohnt. Der größte Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringt. Die Moschee heißt ihm ein „Sitz der falschen Götter,“ und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rath' und Strafe rülsten,
„Ihr Götter? Bliht, vertilgt das freche Volk der Christen!“

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Costume, vom Scheitel bis zur Zehe, genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Thäter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz;“ aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube gibt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine That sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennt: so ist es nichts mehr als Schuldigkeit, und keine Großmuth. Beim Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt thun; er will Sophronien retten, oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht Ein Bette besteigen, so sey es Ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehrt zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denkt an nichts, was er jenseit dem Grabe zu hoffen habe, und wünscht nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter seyn möge, daß er Brust gegen Brust drücken, und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Contrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin, und einem hitzigen, begierigen Jünglinge, ist beim Cronegk böllig verloren. Sie sind beide von der kältesten

Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märterthum im Kopfe; und nicht genug, daß Er, daß Sie für die Religion sterben wollen; auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmüthige Gefinnungen Bewunderung erregen sollen: so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen: denn was man öfters, was man an mehreren sieht, hört man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegt schon in seinem Codrus sehr veründigt. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elefinde, und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird getheilt, und Codrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olinth und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrentheils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt, als daß jeder Rasende, der sich muthwillig, ohne alle Noth, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jezt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsiun ausdrücken, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloß stellt! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrocken lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berührt, daß es nur ein eben so nichtswürdiger Aberglaube seyn konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olinth antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldigt den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war, und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; daß es noch Länder

gibt, wo er der frommen Einfalt nichts befremdendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel eben so wenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien gespielt zu werden. Der gute Schriftsteller, er sey, von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibt, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, wüthigt er zu schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurtheilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

Zweites Stück.

Ten 5. Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Befehrung der Clorinde zu machen sehn. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sehn mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physischen Welt: in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sehn soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Maafgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen sehn, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns, durch Schönheiten des Details, über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauscht hat, zurück. Dieses auf die vierte Scene des dritten Acts angewendet, wird man finden, daß die Neben und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Befehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christenthum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugethan gewesen: seine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Amor, durch Beispiel und Bitten, durch Großmuth und Ermahnungen beflurmt, und bis in das Innerste erschüttert worden,

läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuthen als glauben. Und vielleicht wüßte Voltaire auch diese Vermuthung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der Volheult des Corneille ist, in Absicht auf beide Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten seyn. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessirt. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäft der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben, der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rath: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt. Dieser Rath, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts, als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemüthern zu Statten kommt, die, ich weiß nicht welchen Schander empfinden, wenn sie Gefinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligen Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sey, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

Cronegt hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazu gefügt: eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat, allem Ansehen nach, die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegt zu enden Willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darnach läßt er beide sterben, den Olin und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmuth ihrer an. Cronegt aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu errathen, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinander sehen wollen, ohne den Tod zu Hilfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: Aber woran stirbt sie denn? — Woran? am fünften Acte; antwortete

dieser. In Wahrheit; der fünfte Act ist eine garstige böse Staube, die manchen hinreißt, dem die ersten vier Acte ein weit längeres Leben versprochen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stücker nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellt worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hülfe dazu nöthig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit, als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen eben so bezahlt sehn, wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stücker zufrieden sehn, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich, und die andern gut gespielt haben. Wen in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel, so sehr beleidigt, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien, und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtpußer ein Garrick ist.

Herr Echhoff war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olinth, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Acteur, und bedauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehn zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Menschheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

Die eingestreuten Moralen sind Cronegts beste Seite. Er hat, in seinem Codrus und hier, so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten, und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine, und witzige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwätzen. Zwei dergleichen Feilen, in dem ersten Acte, hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine,

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht.“

Die andere,

„Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht.“

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung, und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Theils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte

sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Antheil möge gehabt haben. Es ist nur Ein Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürzt zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug; wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urtheilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Ludding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armjelige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sey. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer nothwendig Unmenschen seyn müssen. Priester haben in den falschen Religionen so wie in der wahren, Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnenen finden, die sie als die gerade Heerstraße zur Hölle ausschreien?

Aber ich verfall' wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8. Mai 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Echhoff), daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein Anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle eben so unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeheth; man muß eben so wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es versteht sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vor-

züglich wohl gelernt sehn wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Ausframungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sache scheinen.

Eben so ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Acteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation ist zur Noth auch einem Papagen beizubringen. Wie weit ist der Acteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtniß geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig sehn; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Acteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sehn, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstaten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Acteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegentheils kann ein anderer so glücklich gebaut sehn; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sehn, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu

handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Daseyn wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Acteur soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergrößten Aeußerungen des Zornes einem Acteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat, und getreu nachzuahmen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachahmen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhängen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu seyn scheinen, ohne es zu seyn, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es seyn sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen seyn, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Acteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt Folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der, als solcher, einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt seyn.

Alein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß, er ist eine generalisirte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen seyn.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorlicht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück, oder ihre Pflichten, bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und muthiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschliefungen geben zu wollen scheinen.

Genes erfordert einen erhabenen und begeisterten Ton; dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raisonnement in Affect entbrennen, und hier der Affect in Raisonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie postern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen eben so stürmisch heraus, als das Uebrige; und in ruhigen beten sie dieselben eben so gelassen her, als das Uebrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen noch in den andern bei ihnen ausnimmt; und daß wir sie in jenen eben so unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stiderei von dem Grunde abstecken muß, und Gold auf Gold brodiren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele, und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhängen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle gerathen in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezieht, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmählig das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben, während der Reflexion, die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so unspöglisch in unserer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge, und in

dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, besteht die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen seyn will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt seyn; nur mit dem Unterschiede, daß der Theil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige seyn muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung seyn; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sich der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12. Mai 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen, in ruhigen Situationen, die Moral gesprochen zu seyn liebt?

Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten im Stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikulirtes Geschrei behalten zu haben: nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixirte Bedeutung zu geben, und wie sie unter einander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzelnen Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren, und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine conventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber eben so wenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen

Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer kriechlichten Achte, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Lust von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Uebung, um sich zum Agiren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agiren selbst in weiter nichts als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebraß, vornämlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affectation und Grimasse: und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich eitel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aussagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Mennet die Hand gibt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend seyn. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beispielen zu erläutern. Jetzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben ertheilen kann. Es sind dieses, mit einem Worte, die individualisirenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausweisung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen, oder weniger scharfsinnigen Zuhörer, nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus seyn können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich

nehme es, wie mir es jetzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfare, als er ihnen gedrohet: so kann Evander, als ein alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrügllichkeit unserer Hoffnungen zu Gemüthe führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betrügen!“
 Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“
 Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen, und fährt fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“
 Diese Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer seyn, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile,

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft“
 muß in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung, an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrene leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamem Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen,

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft“
 erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich nothwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sey, von dem er gelte. —

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Hrn. Echhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahiren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktrizen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwisken; sie weiß den verworrensten, holprichsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präcision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Commentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr

glücklichen Empfindung, oder von einer sehr richtigen Beurtheilung zeugt. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Oint thut, noch zu hören:

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
 „Verstellung oder Stolz sey niedern Seelen eigen.
 „Oint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
 „Bewundernd sah ich oft in Krieg und Schlacht nach dir;
 „Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
 „War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite,
 „Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
 „Und jetzt erkenn ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
 „Setz, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
 „Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
 „Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
 „Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:
 „Setz wag ich's zu gestehn: jetzt kenne meine Triebe!“

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Ueberströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntniß ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab, und veränderte auf einmal Stimme und Blick, und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtjamen gezogenen Tone der Verwirrung, kam endlich

„Ich liebe dich, Oint, —“

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich als Helbin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war, so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten: behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kann aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimüthigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbeflümmelten Hitze des Affekts fort:

„— — — Und stolz auf meine Liebe,
 „Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
 „Biet ich dir Hand und Herz, und Kron und Purpur an.“

Denn die Liebe äußert sich nun als großmüthige Freundschaft: und die Freundschaft spricht eben so dreist, als schlichter die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15. Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absehung der Worte

„Ich liebe dich, Olint, —“

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daher rauscht, nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht schente sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer seyn, als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehn.

Eronegl hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ungeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessiert. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisiren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns eben so gleichgültig und eckel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Aeußersten auf das andere. Raum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu: „Wirst du mein Herz verschmähen? Du schweigst? — Entschließe dich; Und wenn du zweifeln kannst — so zittere!“

So zittere? Olint soll zittern? Er, den sie so oft, in dem Tumulte der Schlacht, unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen austragen? — O wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade, „so zittere!“ zu sagen: ich zittere! Sie konnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidigt zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fordern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marquetenderin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr Statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch thun

könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wuth nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakespeare nicht ein eben so großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens eben so gut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehört. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte Euch,“ läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, „spricht die Rede so, wie ich sie Euch“ „vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinfahren. Aber wenn“ „ihr mir sie so herausschaffet, wie es manche von unsern Schauspielern“ „thun: seht, so wäre mir es eben so lieb gewesen, wenn der Stadt-“ „schreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer“ „Sand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn“ „mitten in dem Ströme, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in“ „dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müßt ihr noch einen Grad von“ „Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeibige giebt.“

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrichtigen Orte heftig oder wenigstens heftiger seyn könne, als es die Umstände erfordern: so haben die, welche es leugnen, Recht zu sagen: daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Ueberhaupt kommt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Acteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Acteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehn wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer seyn, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Ströme, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht

widerwärtig würden: und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel seyn. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidigt werden; und nur alsdann, wenn man bei Aeußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm seyn könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz seyn; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Veranni öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählig vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt seyn, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefert soll.

Es könnte leicht seyn, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles, nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Gallerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Lobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwiedern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacks Vortheil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich, gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme, und überladet die Action, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu seyn, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzusehen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Sch getraue mich nicht, von der Action der übrigen Schauspieler

in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht seyn müssen, Fehler zu bemänteln, und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdient.

Den Beschluß des ersten Abends machte der Triumph der vergangenen Zeit, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des le Grand. Es ist eines von den drei kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel, der Triumph der Zeit, im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben, bereits einige Jahre vorher, unter der Aufschrift: die lächerlichen Verliebten, behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satyrische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecks und einer eben so alten Narrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Narrin selbst zu sehen, ist edelhafter als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19. Mai 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tief sinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern, und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mittheile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Commentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sey!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit allem Anstande und der Würde, und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt eines jeden erforderte.

Prolog.

(Gesprochen von Madame Löwen.)

Ihr Freunde, denen hier das mannichfache Spiel
Des Menschen in der Kunst der Nachahmung gefiel:
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen;

Wenn bald die süße Thrän', indem das Herz erweicht,
 In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht.
 Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
 Im Leiden Wollust fühlt, und mit Vergnügen zittert!
 O sagt, ist diese Kunst, die so Eu'r Herz zerschmelzt,
 Der Leidenschaften Strom so durch Eu'r Innern wälzt,
 Vergnüglich, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schreckt,
 Zu Mitleid, Menschenlieb', und Edelmuth erwecket,
 Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
 Ist die nicht Eurer Gunst und Eurer Pflege werth?

Die Fürsicht sendet sie mittheilend auf die Erde,
 Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;
 Weist sie, die Lehrerin der Könige zu sehn,
 Mit Würde, mit Genie, mit Feu'r vom Himmel ein;
 Weist sie, mit ihrer Macht, durch Thränen zu ergößen,
 Das stumpfste Gefühl der Menschenliebe wecken;
 Durch süße Herzensangst, und angenehmes Graun
 Die Bosheit bändigen, und an den Seelen bann;
 Wohlthätig für den Staat, den Wüthenden, den Wilden,
 Zum Menschen, Bürger, Freund, und Patrioten bilden.

Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
 Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit:
 Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
 Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.
 Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat,
 Der, statt der Tugend, nichts, als ein Gesetzbuch hat!
 Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
 Gesetze, die man lehrt des Hasses Urtheil sprechen,
 Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit
 Für eines Solons Geist, den Geist der Drückung leiht!
 Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
 Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen:
 Da pflanzt Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
 Der Nothlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals,
 Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten,
 Und das blutschuld'ge Veil der Theinis Unschuld schlachten!

Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
 Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
 Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
 Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
 Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt? —
 Wer? Sie, die jetzt den Dolch, und jetzt die Geißel trägt,
 Die unerforschne Kunst, die allen Mißgestalten
 Straßloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
 Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,

Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erbüdet,
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet;
Gefrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüttern macht,
Den Heuchler züchtigt, und Thoren klüger lacht;
Sie, die zum Unterricht die Todten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen, oder weinen.

Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier
In Rom, in Gallien, in Albion, und — hier.

Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Thränen flossen,
Mit edler Weichlichkeit, die Euren mit vergossen;
Habt redlich Euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint,
Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweiht:
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet, und gescheuet,
Und Eurer Menschlichkeit im Leiden Euch erfreuet.
Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn:
In Hamburg fand sie Schutz: hier sey denn ihr Athen!
Hier, in dem Schooß der Ruh, im Schutze weiser Gönner,
Gemuthiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reiset — ja ich wünsch', ich hoff', ich weisag' es! —
Ein zweiter Roscius, ein zweiter Sophocles,
Der Gräciens Kothurn Germanien erneure:
Und ein Theil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der Eure.
D seyd desselben werth! Bleibt Eurer Güte gleich,
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf Euch!

Epilog.

(Gesprochen von Madame Fensel.)

Seht hier! so standhaft stirbt der überzeugte Christ!
So lieblos hasset der, dem Irrthum nützlich ist,
Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,
Sein Ansehn, seinen Traum, zu Lehren Gottes mache.
Der Geist des Irrthums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienst, und Furcht für Andacht galt.
So konnt' er sein Gespinnst von Lügen, mit den Bligen
Der Majestät, mit Gift, mit Mordmord beschützen.
Wo Ueberzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut:
Die Wahrheit überführt, der Irrthum fordert Blut.
Verfolgen muß man die, und mit dem Schwert befehlen,
Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
Und mancher Mabin sieht staatsklug oder schwach
Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Mörder nach,
Und muß mit seinem Schwert den, welchen Träumer hassent,
Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit wirgen lassen.
Abscheulichs Meisterstück der Herrschsucht und der List,

Woßihr kein Name hart, kein Schimpfswort lieblos ist;
 O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
 In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
 Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
 Dich, Gräuel, zu verschmähn, wer leiht mir einen Fluch!
 Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
 Pant für die Heldin sprach, als sie dem Priestergrimme
 Ein schuldlos Opfer ward, und für die Wahrheit sank:
 Habt Dank für dieß Gefühl, für jede Thräne Dank!
 Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses und des Spottes:
 Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!
 Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit sind,
 Zwar schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
 Belchret, duldet sie; und zwingt nicht die zu Thränen,
 Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähen.
 Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
 Nichts zur Verstellung zwingt, zu böser Heuchelei;
 Der für die Wahrheit glüht, und, nie durch Furcht gezügelt,
 Sie freudig, wie Olin, mit seinem Blut versiegelt.
 Solch Beispiel, edle Freund', ist Eures Beifalls werth:
 O wohl uns! hätten wir, was Cronegst schön gelehrt,
 Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
 Durch unsre Vorstellung tief in Eu'r Herz gegraben!
 Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
 Er war, und — o verzeiht die Thrän'! — und starb ein Christ,
 Dieß sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
 Um sie — was kann man mehr? noch todt zu unterrichten.
 Versaget, hat Euch jetzt Sophronia gerührt,
 Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
 Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre,
 Und — ach! den traurigen Tribut von einer Jähre.
 Uns aber, edle Freund', ermuntre Gültigkeit;
 Und hätten wir gefehlt, so tadelt; doch verzeiht.
 Verzeihung muthiget zu edelerm Erklühnen,
 Und seiner Tadel lehrt das höchste Lob verdienen,
 Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
 In welcher tausend Quins für einen Garrick find;
 Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
 Und — doch nur Euch gebührt zu richten, uns zu schweigen.

Siebentes Stück.

Den 22. Mai 1767.

Der Prolog zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde, in-
 dem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es gibt
 Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche, in Ansehung

ihrer unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft zu unbeträchtlich, und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie werth oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermesslich sind, daß sie entweder der Abndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst gehandelt werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie; und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen, und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Gränzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder dießseits oder jenseits der Gränzen des Gesetzes wählet, und die eigentlichen Gegenstände desselben nur in so fern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Theil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzwicken. Es war zwar von dem Herrn von Cronest ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen, und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Befennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten und blutigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubt haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragicus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen. Menschlichkeit und Sanftmuth verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt seyn, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Uebrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronest ertheilt. Aber ich werde mich schwerlich bereuen lassen, daß er mit mir, über den poetischen Werth des kritisirten Stückes, nicht ebenfalls einig seyn sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlenes Urtheil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen

die Fesung eines Dichters zu verleiden, den ungeflincktesten Witz, viel seine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein Codrus ward von den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschaften gekrönt, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urtheil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals ertheilet. Wenn Sinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Sinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt, gewesen, von der sie gerettet zu werden verdient. Der Dichter sagt:

„Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,

„In welcher tausend Quins für einen Garrick sind.

Quin, habe ich dawider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons besonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter, wie Thomson, gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurtheil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurtheil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielt; daß er besonders der erhabenen Sprache des Milton Genüge zu leisten gewußt; daß er, im Komischen, die Rolle des Falstaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverständniß liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten, und für schlecht durchgängig erkannten, entgegen setzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht; einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist; der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielt, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu Hülfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar, und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu sehn, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erklärt hat. Ein solcher Quin machte, ohne Zweifel, den König im Hamlet, als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren; und der Rebhühne gibt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was?“ sagen sie, „Garrick der größte Akteur? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir eben so ausgehen, und eben das gethan haben, was er that. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sehn, aber als ein guter

Akteur gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus, und redete noch einmal so laut, als jener kleine unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht!“

Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst, oder ein Freund desselben, abfaßt. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter, oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen, und unbilligen Kritiken, sowohl über ihn als über die Schauspieler, vorbeugen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedient, um die völlige Auflösung des Stückes, die in dem fünften Acte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzenwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten, über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satyre ein so lautes Gelächter aufschlägt, und der Wit so muthwillig wird, daß es scheint, es sey die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespött zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschelle, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat. Wenn ich daher wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke, nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung, vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener seyn müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk seyn, als er wollte. Dryden ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertigt, zum Theil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe; und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit atti-schem Salze zu würzen, so gut als der Engländer verstehen würde.

Achtes Stück.

Den 26. Mai 1767

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wieberholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24. v. M.) ward Melanide

aufgeführt. Dieses Stück des *Mivelle de la Chaussée* ist bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen, der *Weinerlichen*, gegeben. Wenn *weinerlich* heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr, als *weinerlich*; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdient, in Vergleichung ihrer, allein *weinerlich* genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

Melanide ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich, selbst auf dem französischen Theater, erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sey aus einem Roman, *Mademoiselle de Bontems* betitelt, entlehnt. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Scene des dritten Akts aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten, anstatt des *de la Chaussée*, um das beneiden, wesswegen ich wohl, eine *Melanide* gemacht zu haben, wünschte.

Die Uebersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser, als eine italienische, die in dem zweiten Bande der theatralischen Bibliothek des *Diopati* steht. Ich muß es zum Troste des größten Haßens unserer Uebersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbilder meistens noch weit elender sind, als sie. Gute Verse indeß in gute Prosa übersetzen, erfordert etwas mehr, als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Uebersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern seyn kann. Aber eine Uebersetzung aus Versen macht sie zugleich wägrig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versificateur, den nie das Sylbenmaaß, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer, früher oder später, sagen ließe, als er es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Uebersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmac, nicht Muth genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis zu ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals übertiefert, und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der *Melanide* ward von einer *Africe* gespielt, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater, aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. *Madame Löwen* verbindet mit dem silbernen Tone der

sonorsten, lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdrucksfähigsten Gesichte von der Welt das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Declamation accentuirt sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hilfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Acteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvemement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchen der Takt gespielt wird. Dieses Mouvemement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik nothwendig, weil Ein Stück nur einerlei ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich seyn würde. Mit der Declamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen, und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Sylben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affect, von einerlei Werth und Belang seyn können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschleift; auf den beträchtlichern aber verweilt, sie dehnt und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen, und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvemement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen, an den rechten Stellen, damit verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unsehbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur in so fern daran Antheil hat, als

auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Kunst, sage ich, ist die Actrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich, und ihr niemand zu vergleichen, als Herr Edhof, der aber, indem er die intensiven Accente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger beleihtigt, noch hinzufügt, bloß dadurch seiner Declamation eine höhere Vollkommenheit zu geben im Stande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt; und ich urtheile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebt. Ich erwarte sie in dem Trauerspiele, und fahre indeß in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags, den 27. v. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe, aufgeführt. Es hat den Hrn. Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere Stücke von ihm den Beifall des dortigen Publicums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urtheilen, müssen sie nicht ganz schlecht seyn.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Theil der Situationen sind aus der Neuen Heloise des Rousseau entlehnt. Ich wünschte, daß Hr. Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurtheilung dieses Romans in den Briefen, die neueste Literatur betreffend,¹ gelesen und studirt hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben, und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen seyn.

Der Werth der Neuen Heloise ist, von der Seite der Erfindung, sehr gering, und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich, und die wenig guten so weit von einander entfernt, daß sie sich, ohne Gewaltthat, in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt, als verliert. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Hr. Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekommt seine Schülerin. Aber hat Hr. Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau, oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessirt. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts, als eine kleine verliebte Narrin, die manchmal artig genug schwagt, wenn sich Hr. Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnt. „Julie, sagt der Kunstrichter, dessen Urtheils ich erwähnt habe, spielt in der Geschichte eine zwerfache Rolle. Sie ist Anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen, und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das, als ein Muster der Tugend, alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft.“ Dieses

¹ Theil X S. 255 u. f. (Von M. Mendelssohn.)

letztere wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnt. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig, als, wie gesagt, das schwache verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge, und Thorheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Hr. Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmeckt bei uns ziemlich nach dem Domestiquen. Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchter, und auf den Ton der großen Welt aufmerkamer seyn wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle, sagt der angeführte Kunstrichter, den Philosophen. Den Philosophen! Ich möchte wissen, was der junge Mensch in der ganzen Geschichte spricht oder thut, dadurch er diesen Namen verdient? In meinen Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt, und nicht den geringsten Funken davon besitzt. In seiner Liebe ist er abenteuerlich, schwülstig, ausgelassen, und in seinem übrigen Thun und Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Ueberlegung. Er setzt das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft, und ist dennoch nicht entschlossen genug, den kleinsten Schritt zu thun, ohne von seiner Schüllerin, oder von seinem Freunde an der Hand geführt zu werden.“ — Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29. Mai 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen, und die thätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts, als ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht, und sich sehr beleidigt findet, daß man seinem zärtlichen Herzen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läuft auf ein Paar mächtige Thorheiten heraus. Das Bütschchen will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in geungsammer Handlung erscheint; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen gibt: „daß ein Mensch seines gleichen, in einer Zeit von vier und zwanzig Stunden, nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sey, wie er beschrieben

werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten.“

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man im gemeinen Leben in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute unter einander ertheilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Thaten sehen. Das Gute, das wir ihnen, bloß auf anderer Wort, zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessiren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, den Siegmund für den vortrefflichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit seyn sollten: so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meinung rechtfertigt. Es ist wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern; und nur die, welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind, nach der poetischen Schätzung, die größten. Wie traf es sich denn indeß, daß vier und zwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Narrheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können? Die Gelegenheiten sind auch darnach; könnte der Verfasser antworten: doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch so natürlich herbeigeführt, noch so fein behandelt seyn: so würden darum die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsere Idee von dem jungen stürmischen Scheinweisen nicht verlieren. Daß er schlecht handle, sehen wir: daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten schaukelndsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da sie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewöhlt hatte, wird beim Rousseau nur kaum berührt. Hr. Genfeld hatte den Muth, uns eine ganze Scene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich war um die Ausführung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler hatten sie so wohl concertirt; es ward, von Seiten des Vaters und der Tochter, so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand that der Wahr-