

Historisch = Kritische

Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

IV. Band.

Sechstes Stück.



Berlin,
Verlegtes Gottlieb August Lange.

1759.

Inhalt

des sechsten Stückes.

- I. Fortsetzung und Beschluß der Abhandlung von den Liedern der alten Griechen ꝛc.
- II. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos.
- III. Vermischte Sachen.
- IV. Register über alle sechs Stücke des vierten Bandes.



I.

Fortsetzung und Beschluß der Ab- handlung von den Liedern der alten Griechen ꝛc.



o läßt auch Nonnus 36) den Emathion
und die Harmonia durch die Lieder ihrer
Mutter, der Electra, einschlummern.

Sie braucht der Ammen Kunst, singt beyder
Kinder Ohr

Ein süßes Liedchen vor.

Dies Liedchen lockt den Schlaf, er kömmt, und
beyde Brüder

Verschließen schon die Augenlieder.

Zu den Liedern des Säugammen könnte man
wohl die Lieder der Kinder hinzufügen. Lala war
ihr ordentlicher Gesang unter den Griechen, so wie
bey

36) Nonn. Dionys. lib. III.

488 I. Beschl. der Abhandlung von den

ben den Römern, und noch 180 ben uns. Lala ist ein Gesang, den wir von den Kindern hören, saget Lucian 37).

Von dem Liede der Bader. Die Bader hatten auch besondere Lieder, saget Athenäus 38), wie Crates in den Rühnen angemerkt hat. Es hatten also die Leute, welche in den Bädern aufwarteten, die Freiheit zu singen. Aber denjenigen, welche sich badeten, erlaubte der Wohlstand dieses nicht. Wenn daher Theophrast 39) einen ungeschliffenen Menschen abmahlen will, so saget er von ihm, daß er im Bade sänge.

Von dem Liede auf die Erigone. Dieses wurde, wie Athenäus 40) meldet, an dem Eoreen oder Schauckelfeste gesungen, und Aletis, oder das herumschweifende, das fliegende Lied genannt. Erigone 41) war eine Tochter des Icarius, der den Debalus zum Vater gehabt, und eine Nichte des Castors und Pollux. Ihr Vater verlor sich auf einmal, und sie suchte ihn mit vieler Mühe. Wie sie endlich erfuhr, daß er getödtet wäre, so gerieth sie in Verzweiflung, und erhenkte sich selbst. Nicht lango darauf wütete die Pest im attischen Gebiete; und als man das Orakel darüber um Rath gefragt hatte, so setzten die Athenienser, nach dem

27) Lucian in Philopseude.

38) Athen. lib. XIV. c. 3.

39) Theophr. Charact. cap. 4.

40) Athen. loc. cit.

41) Hygin. lib. II. in Arctophyl. & lib. I. fab. 136. Nonn. Dionys. l. XLVII. Leopard. cap. 146. Mercural. L. de Gymnast.

Dem Befehle desselben, zum Andenken der Erigone, das Eorensfest und das Lied Alctis ein.

Von den Liedern des Theodoros. Hievon finden wir dieses bey dem Athenäus 42). „Aristoteles schreibt in seinem Buche von der Republik Colophon, daß Theodoros eines gewaltsamen Todes gestorben sey; er solle ein liederlicher Mensch gewesen seyn, und dieses könne man auch aus seinen Gedichten sehen; denn die Weiber pflegten noch an dem Eorensfeste seine Lieder zu singen.“

Von den Zulen der Ceres und Proserpina. So hießen die Lieder 43), welche diesen beyden Gottheiten besonders gewidmet waren. Didymus hatte schon vor dem Athenäus 44) angemerkt, daß Zulos ein Lied sey, welches der Ceres zu Ehren gesungen würde. Da Athenäus 45) dem Ursprunge dieses Namens nachforschet, so bemerkt er, daß man der Ceres den Namen Zulo gegeben, und die Gerstengarben Uloi oder Zuloi genannt; daß die Lobgesänge, welche dieser Göttin zu Ehren verfertigt waren, mit beyden Namen beleget würden, und ausserdem noch Demetruloi, oder Calluloi hießen, wie diese Schlußzelle zeigt, die in einem Liede immer wiederholet wurde, und an die Ceres gerichtet ist: $\pi\lambda\epsilon\acute{\iota}\sigma\upsilon\nu\ \delta\lambda\omicron\nu\ \delta\epsilon\iota$, schick uns reichlich Gersten.

H h 2

Von

42) Athen. loc. cit.

43) Athen. l. XIV. c. 3.

44) Athen. lib. XIV. c. 3.

45) Athen. loc. cit.

490 I. Beschl. der Abhandlung von den

Von der Philelie des Apollons. Die Philelie, sagt Athenäus 46), war ein Lied, das man dem Apollo zu Ehren sang, wie Telesilla berichtet. Es hieß so, wie Casaubon bemerkt, von einer eben solchen Schlußzeile: ἔξεχ' ἔξεχε, ὦ Φιλ' ἡλιε, geh auf, geh auf, o liebe Sonne. Der bloße Name dieses Liedes wird also schon die oft aufgeworfene Frage entscheiden können: Ob in der alten Fabel Apollo und die Sonne einerley sey?

Von den Uspingen der Diana. So heißet sie Athenäus 47), und er redet noch immer von bloßen Liedern. Sie hatten ihren Namen von dem Worte Upis, welches ein Beyname der Diana war, und von dem Callimachus in einem Lobgesange, den er der Göttin zu Ehren verfertiget, gebraucht worden ist. Οὐπι ἀναστ' ἐυῶπι, sagt er, o Diana! Königin mit den schönen Augen. Palæphatus 48) versichert, daß die Diana bey den Lacedæmoniern so geheissen habe. Virgil und Nonnus 49) legen einer von den Gespielinnen und Begleiterinnen der Diana den Namen Upis bey.

Von den Liedern der Verliebten. Die Liebe lehret uns die Musik und die Poesie. Dieser Spruch war unter den Griechen sehr bekannt, und ist bey dem Plutarch 50) der Inhalt einer Tischrede. Die Gründe, womit er beweisen will, daß diese

46) Idem.

47) Idem.

48) Palæphatus Lib. II.

49) Nonnus Dionys. Lib. XLVIII.

50) Plutarch. Amator. & Sympos. L. I. Qu. 5.

Diese Leidenschaft uns einen Geschmack zum Singen und Dichten beybringe, schicken sich noch besser für die Lieder, als für die Musik und Poesie.

Die Liebe, sagt er, belebet, erfreuet und begeistert uns, so wie der Wein. In diesem Zustande hat man eine natürliche Neigung zu singen, eine musikalische Veränderung der Töne, und ein ordentliches Tonmaß in seine Rede zu bringen. Ausserdem, sagt er ferner, brauchen wir auch, wenn wir lieben, eine verblümete und abgemessene Sprache, um dadurch dasjenige, was man sagt, zu erheben, so wie man das Gold zur Ausschmückung der Bildsäulen braucht. Wenn man von dem Geliebten redet, so preiset man desselben Vollkommenheiten und Schönheiten durch Lieder, deren Wirkung allemal viel lebhafter ist und länger währet, als der Eindruck, den alle andere Arten der Rede machen. Schicket man seinem Schatze Briefe oder Geschenke, so suchet man den Werth derselben durch einige verliebte Verse, die sich singen lassen, zu vermehren. Kurz, sagt Plutarch nach dem Theophrast, drey Sachen bewegen uns zum Singen: Der Schmerz, die Freude und die Begeisterung. Der Schmerz preßt uns Seufzer und Klagen aus, die dem Singen nahe kommen; und daher kömmt es eben, daß die Redner bey den Schlüssen ihrer Reden, und die Schauspieler in ihren Klagen eine singende Stimme annehmen. Die Freude verursacht heftige Bewegungen; Leute von schlechter Lebensart treibet sie zum Springen und Tanzen; so weit gehen nun zwar vernünftigere

und gefestere Personen nicht; aber sie bringt sie doch gewiß zum Singen. Die Begeisterung bringt in uns gewaltige Veränderungen hervor; sie verändert so gar die Stimme, und reißt den ganzen Körper aus seiner ordentlichen Stellung. Dieses sehen wir bey dem Geschrey der Bacchanten und aus den Antworten der Orakel; und in beyden hören wir auch eine gewisse Musik und einen Tact. Nun ist kein Zweifel, daß sich bey der Liebe die heftigsten Schmerzen, die lebhaftesten Freuden und die stärksten Entzückungen oder Begeisterungen befinden. Dieser Philosoph schließt demnach so: Da diese Leidenschaft die drey Ursachen unserer Neigung zum Singen in sich vereiniget, so muß sie gewiß unter allen am geschicktesten seyn, uns Lieder singen zu lehren.

Wir haben schon unter den Scolien, oder Trinkliedern der Griechen einige Exempel von solchen verliebten Liedern gesehen. Es ist glaublich, daß die Lieder der Hirten oft von dieser Art waren. Vielleicht wurden auch damals, wie heut zu Tage, bey andern Berrichtungen und Gelegenheiten Lieder gesungen, deren Inhalt blos die Liebe war. Dem sey wie ihm wolle; Athenäus hat uns das Gedächtniß dreier Lieder von dieser Art erhalten; und wir müssen sie hier auch nicht vergessen.

Von dem ersten schreibt er so: Clearch redet in dem ersten Buche seiner Liebesgeschichte von einem Liede, welches Nomion heißt, und von der Eriphanis verfertigt war, folgendergestalt. Die Sängerin Eriphanis liebte den Jäger Menalcas.

Aus

Aus Liebe zu ihm begab sie sich auf die Jagd, und setzte mit ihm den wilden Thieren nach. Sie durchstrich die bergigten Gegenden, wenn sie von Dornbüschen noch so sehr bedeckt waren, und das Herumschweifen der Ino ist mit dem ihrigen nicht in Vergleichung zu stellen. Die Schmerzen dieser verliebten unglücklichen Schöne erweckten nicht allein in den unempfindlichsten Menschen, sondern auch in den wildesten und grausamsten Thieren ein Mitleiden, ja gar zärtliche und verliebte Bewegungen. Hierüber nun machte und sang sie in ihrer Einsamkeit ein Lied, welches Nomion heißt, und worinn unter andern diese Worte vorkommen: Die hohen Eichen, o Menalca!

Von dem andern. Aristorenius sagt in seinem vierten Buche von der Musik, daß die Weiber in alten Zeiten ein Lied gesungen, welches Calycee geheissen. Wir haben, (Athenäus redet hier noch immer) wir haben Verse von dem Stesichorus, worinn eine gewisse Calycee, die in den jungen Evathlus verliebt ist, die Venus bittet, ihr diesen Jüngling zum Manne zu geben; endlich aber, wie der junge Mensch in ihr Begehren ganz und gar nicht willigen will, sich von einem Berge herunter stürzt. Dieses geschah in der Gegend von Leucas.

Von dem dritten. Aristorenius schreibet in dem Auszuge seiner Geschichte, daß Harpaluce vor Schmerz und Betrübniß vergieng, weil Ihyclus sie verachtete, in welchen sie sterblich verliebt war; und daß man bey dieser Gelegenheit Spiele anstellte,

494 I. Beschl. der Abhandlung von den

worauf die jungen Mädchen ein Lied sungen, welches Harpalnce hieß. Parthenius 51) erwähnt auch dieser Art von Liede, und der Geschichte, die dazu Gelegenheit gab.

Von dem Hochzeitliede. Dieses hieß Hymenäus. Auf den Hochzeiten wird der Hymenäus gesungen, sagt Athenäus 52) aus dem Aristophanes. Hier würde ich von dem Ursprunge und Gebrauche des Hochzeitliedes, und von der Anrufung des Hymenäus bey den Griechen etwas sagen, wenn nicht schon der Herr Abt Souchay 53) diese Materie in seiner Abhandlung von dem Ursprunge und Character des Hochzeitliedes ausgeführet hätte.

Von den lustigen Liedern. Diese Lieder werden ordentlicher Weise in dem Schooß der Freude gezeuget. Und also könnte man fast alle die, wovon wir bisher geredet haben, unter die lustigen Lieder zählen. Es gab aber doch in Griechenland noch einige andere, denen dieser Name etwas eigentlicher zukömmt; weil sie, dem Ansehen nach, keinen andern Ursprung und Endzweck gehabt haben, als eine Empfindung und Bewegung der Freude. Von dieser Art ist das Lied des Datis, welches Aristophanes 54) uns in diesen Worten hinterlassen hat: *ὡς ἠδομαι, καὶ τέρπομαι, καὶ χαίρομαι*. Wie wohl ist mir, wie freu ich mich! o, wie entzückt bin ich! Dieses nennet Aristophanes
das

51) Parthen. in Amator.

52) Athen. L. XIV. C. 3.

53) Mem. de Litter. T. XIII. p. 473.

54) Aristoph. in pace.

Das Lied des Datis. Der Scholiast und Suidas setzen hinzu, daß Datis ein persischer General gewesen sey, der aus Unerfahrenheit in der griechischen Sprache für χαίρω immer χαίρομαι gesagt habe; daher man auch diese Redensart Datismus genannt. Das Lied des Datis wurde, nach der Anmerkung des Erasmus, zum Sprüchworte, wodurch man eine angenehme Begebenheit andeutet.

Von den Trauerliedern. Es gab davon einige Arten: Die Wehklage, oder den Dlophyrmos, den Zalemos, den Linos oder Ailinos.

Die Wehklage, sagt Athenäus 55), hieß das Lied, welches bey Todesfällen, oder bey andern betrübten Gelegenheiten, gesungen wurde.

Zalemos war der Name desjenigen, welches man in der Trauer sang, wie Apollodor 56), Euripides 57) und Aristophanes, den Athenäus 58) hierüber anführt, bezeugen. Daher kömmt das griechische Sprüchwort, das wir bey Hesy chius 59) finden, ἰαλέμῃς ὀικτροτέρος, oder auch ψυχρότερος, kläglicher, oder frostiger, als ein Zalemos. Adrianus Junius 60) führt auch diese griechischen Worte als ein Sprüchwort an, εἰς τοὺς ἰαλέμους ἔγγραπτέος, welches werth, unter die Zalemosen gesetzt zu werden. Es gründet sich auf eine Stelle des comischen Dichters Menanders, wo er sagt:

Ἢ ἢ 5

Wenn

55) Athen. L. XIV. C. 3.

56) Apollodor. L. IV.

57) Euripid. in Troad.

58) Athen. loc. cit.

59) Erasim. Adag. chil. 2. centur. 10. adag. 86.

60) Junius adag. cent. 4. adag. 64.

Wenn ein Liebhaber nicht Kühnheit besitzt, so ist er ein unglücklicher Mensch, der unter die Zalemnen, oder Klaglieder gehöret. Junius füget hinzu, daß Zalemnos der Name eines Menschen sey, der sehr häßlich und unangenehm, ein Sohn der Calliope, und folglich seiner Mutter sehr ungleich gewesen.

Linos war ebenfalls ein griechisches Lied. Herodotus 61) schreibt davon folgendes, indem er von den Egyptiern redet. Sie haben noch viel andre merkwürdige Gebräuche, und darunter insonderheit das Lied Linos, welches in Phoenicien, Cypren und andern Ländern berühmt ist, wo es nach der Verschiedenheit der Völker verschiedene Namen führet. Es ist ausgemacht, daß es eben das Lied sey, welches bey den Griechen unter dem Namen Linos gesungen wird. Unterdessen muß ich mich doch, da viele andre sonderliche Dinge in Egypten mich in Verwunderung gesetzt haben, vornehmlich über den Linos verwundern, und ich weiß nicht, woher er seinen Namen erhalten. Es scheint, daß man dieses Lied zu allen Zeiten gesungen habe.

Uebrigens heißt der Linos bey den Egyptiern Maneros. Sie behaupten, daß Maneros der einzige Sohn ihres ersten Königes gewesen sey; und als ihn ein frühzeitiger Tod ihnen entrissen, so hätten sie seinem Gedächtnisse zu Ehren diese Art von Trauerlied gesungen, welches also seinen Ursprung bloß ihnen zu danken habe. Der Text

des

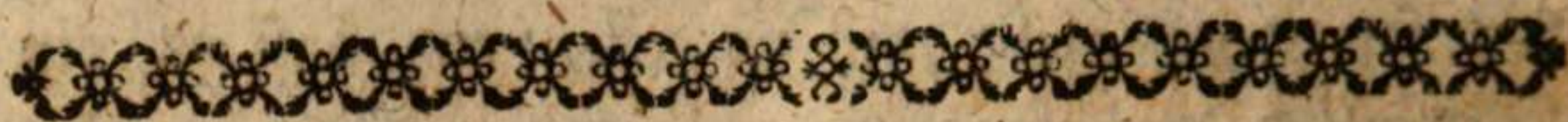
Des Herodots giebt uns zu erkennen, daß es ein Leichenlied gewesen sey. Sophocles 62) redet von dem Liede Alinos in eben dem Verstande. Unterdessen wurde doch auch der Linos und Alinos nicht nur in Trauer und Betrübniß, sondern auch in der Freude gebraucht, wie Euripides bey Athenäus 63) meldet. Pollux 64) giebt uns von diesem Liede noch einen andern Begriff, wenn er saget, daß der Linos und der Lityrses Lieder der Feldarbeiter gewesen. Da Herodotus, Euripides und Pollux, einer von dem andern, in ihrem Leben durch eine Zwischenzeit von etlichen Jahrhunderten entfernt gewesen sind, so ist es wahrscheinlich, daß der Linos Veränderungen erlitten, die aus demselben, nach der Verschiedenheit der Zeiten, ein verschiedenes Lied gemacht haben.

62) Sophocl. in Ajace.

63) Athen. L. XIII. C. 3.

64) Pollux L. I. C. 1.





II.

Fortsetzung der Abhandlung des du Bos.

Zilfter Abschnitt.

Die Römer theilten oft die theatralische Declamation zwischen zwey Schauspieler, deren einer recitirte, indem der andre die Gebeyrden machte.

Dft ward die Declamation verschiedner Scenen in dramatischen Stücken zwischen die Schauspieler getheilt. Der eine mußte recitiren, und der andre mußte die Gebeyrden machen. Wie hätten aber diese zwey Schauspieler mit einander übereintreffen können, wie hätten beyde mit dem Accompagnement einerley Fall beobachten können, wenn die Declamation nicht abgeredet gewesen wäre, so daß jeder genau gewußt, was sein Befehlte zu thun habe, und in wie viel Zeit er es thun müsse? War dieses aber wohl ohne etwas geschriebnes möglich? Wir wollen zu den Beweisen schreiten. Nachdem Titus Livius die Geschichte der ersten theatralischen Vorstellungen zu Rom beschrieben; nachdem er von den ersten Progressen in diesen Vorstellungen dasjenige gesagt, was wir im vorhergehenden Abschnitte angeführt haben: so erzehlt er, zur Fortsetzung der
Geschichte

II. Forts. der Abhandl. des du Bos. 499

Geschichte der römischen Bühne, diejenige Begebenheit, welche zur Theilung der Declamation Anlaß gegeben, und sagt so gar die Gründe, warum dieser Gebrauch, als der beste beybehalten worden.

Livius Andronicus, ein berühmter Dichter, welcher ohngefähr fünfhundert und vierzehn Jahr nach Erbauung der Stadt, und ohngefähr hundert und zwanzig Jahr nach Eröffnung der Bühnen, zu Rom lebte, spielte in einem von seinen Stücken selbst mit. Es war damals Mode, daß die dramatischen Dichter selbst mit auf die Bühne traten und eine Person in ihren Spielen vorstellten. Das Volk, welches sich die Freiheit herausnahm, die es sich noch jetzt in Frankreich und Italien nimmt, indem es sich diejenigen Stellen, die ihm gefallen, wiederholen läßt, das Volk, sage ich, schrie so oft *bis*, und ließ den armen Andronicus zu so oft wiederholten malen recitiren, daß er ganz heischer ward. Da er also nicht mehr declamiren konnte, so ließ es sich das Volk gefallen, daß er einen Slaven vor den Instrumentisten stellen durfte, welcher die Verse recitiren mußte, und unterdessen machte Andronicus eben dieselben Gebärden, die er, als er selbst recitirte, gemacht hatte. Nunmehr merkte man, daß seine Action viel lebhafter war, weil er alle seine Kräfte auf die Gebärden allein wenden konnte, und die Mühe zu recitiren einem andern oblag. Man kam also, fährt Livius fort, auf den Einfall, die Declamation zwischen zwey Schauspieler zu theilen, und,

fs

500 II. Fortsetzung der Abhandlung

so zu reden, nach dem Tacte der Gebehrden recitiren zu lassen. Dieser Gebrauch ist auch so durchgängig angenommen worden, daß die Schauspieler nun weiter nichts als die dialogischen Zeilen selbst recitiren. (*) Livius — — idem scilicet, quod omnes tunc erant, suorum carminum actor, cum sæpius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis usus impediabat. Inde ad manum cantari histrionibus cæptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. Ich werde hoffentlich nicht erst sagen dürfen, wie wichtig das Zeugniß des Livius in dieser Sache sey, und wie wenig ihm alle nur mögliche Vernünftelien anhaben können. Jedermann muß mir diese Wahrheit zugestehen.

Die angeführte Stelle braucht weiter keine Auslegung, als eine authentische Erklärung der Worte *Canticum* und *Diverbium*. Wir finden sie bey dem Diomedes. Nachdem dieser alte Sprachlehrer gesagt, daß die theatralischen Stücke aus Chören, aus Dialogen und Monologen bestünden; so setzt er hinzu: die Dialogen sind diejenigen Stellen eines Stücks, wo verschiedene Personen mit einander reden. Die Cantica oder Monologen sind diejenigen Stellen, wo nur ein Schauspieler ganz allein redet, oder wenn ja eine zweite Person noch auf der Bühne ist, diese zweite Person dennoch mit der ersten nicht im Gespräche ist, und

(*) Tit. Liv. Hist. lib. 7.

und das, was sie zu sagen hat, nur bey Seite sagt. (*) Membra Comœdiarum tria sunt, Diverbium, Canticum & Chorus. Diverbia sunt partes Comœdiarum in quibus diverforum personæ versantur. In Canticis autem una tantum debet esse persona, aut si duæ fuerint, ita debent esse, ut ex occulto una audiat & eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat. Man muß bedenken, daß diese Stellen eines dramatischen Stücks, welche die Alten Cantica nannten, gemeiniglich die aller affectreichsten sind, weil die Person in völliger Freiheit zu seyn glaubet, und daher ihren geheimsten und ungestümsten Empfindungen, die sie in den andern Scenen zurückhalten oder verstecken mußte, den Ausbruch läßt.

Von dem Gesange oder der harmonischen Declamation dieser Canticorum, kann man sich einigermaßen aus dem einen Begriff machen, was Quintilian davon sagt, ob er gleich nur im Vorbeygehen davon redet. Indem er über eine gewisse Stelle aus der Rede des Cicero für den Milo, seine Betrachtungen macht, die in der Aussprache nicht anders als sehr emphatisch seyn müsse, so sagt er, daß sie etwas vom Cantico an sich habe. Man sieht wohl, setzt Quintilian hinzu, daß man sie unmöglich recitiren könne, ohne den Kopf ein wenig zurück zu werffen, welches natürlicher weise von selbst geschieht, wenn man etwas mit Nachdruck vortragen will. Die Stimme findet

(*) De Arte Grammat. lib. 3. pag. 4.

502 II. Fortsetzung der Abhandlung

findet einen freyern Ausgang, wenn man den Kopf in dieser Stellung hält. (*) *Plenior tamen hæc canali fluunt: Vos Albani tumuli atque luci &c.* nam Cantici quiddam habent, sensimque resupina sunt. Auch sagt Quintilian an einem andern Orte, welchen wir schon angeführt haben, um zu erweisen, daß die Declamation kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sey, daß zwar ein Knabe, welchen man Poeten lesen läßt, sie anders lesen müsse, als Prosa, allein er muß seine Stimme doch nicht so sehr abändern, als ob er ein Canticum auf dem Theater recitire. (**) *Sit autem lectio virilis & cum suavitate quadam gravis, non quidem profæ similis, quia carmen est & Poetæ canere se testantur: non tamen in Canticum dissoluta.*

Da Livius weiter nichts thut, als daß er den Ursprung des zu seiner Zeit üblichen Gebrauchs erzählt, so würde ich mir es gewiß nicht in den Sinn kommen lassen, seine Erzählung durch das Zeugniß anderer Schriftsteller zu bekräftigen, wenn die Sache, die er uns meldet, nicht gar zu sonderbar scheinen möchte. Da sie aber nur allzuvielen nicht anders, als sehr seltsam vorkommen kann; so wird es nicht undienlich seyn, noch einige andre Stellen aus den Alten anzuführen, welche eben das sagen, was Livius gesagt hat.

Valerius Maximus, welcher unter dem Tiberius schrieb, erzählt die Begebenheit des
Andro-

(*) Quint. Inst. lib. XI. cap. 3.

(**) Ibid. lib. I. cap. 10.

Andronicus fast mit eben denselben Ausdrücken als Livius. Andronicus, sagt er, spielte in einer von seinen Tragödien, und ward von den Zuschauern genöthiget, eine gewisse Stelle so oft zu wiederholen, daß er ganz heischer ward, und die Verse von einem seiner Slaven, unter dem Accompanement eines Instrumentisten, recitiren lassen mußte, mittlerweile er selbst die Gebehrden machte. (*) Is sui operis actor, cum sæpius a populi revocatus vocem obtudisset, adhibito pueri & tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit.

Lucianus (**) in dem Werke, welches er von der Tanzkunst, so wie sie bey den Alten war, geschrieben hat, sagt bey Gelegenheit der tragischen Personen, daß man sie von Zeit zu Zeit einige tragische Verse aussprechen höre, und daß sie, bey Aussprechung derselben, auf weiter nichts dächten, als die Töne wohl herauszubringen, indem die Künstler und die Dichter, welche die Stücke auf das Theater gebracht, für das Uebrige schon gesorgt hätten. Einige Zeilen darauf fügt er hinzu: vor diesem machte eben derselbe Schauspieler, welcher recitirte, auch die Gebehrden; weil aber die Action das freye Athemhohlen verhinderte und der Aussprache folglich schadet, so hat man denjenigen, welche die Gebehrden machen, Sängern zuge-

(*) Val. Max. lib. 2. c. 4.

(**) Lucian. de Orches.

504 II. Fortsetzung der Abhandlung

zugegeben, welche für sie recitiren. Aulus Gellius, ein Zeitverwandter des Lucians, sagt, die Sänger, welche zu seiner Zeit, ohne sich zu bewegen, recitirten, hätten auf dem alten Theater be-
des gethan, Gebehrden gemacht und recitirt. (*)
Saltabundi autem canebant, quæ nunc stantes canunt.

Alle diese Nachrichten werden auch noch von dem Zeugnisse des Donatus unterstützt, welcher ausdrücklich von dem Theater geschrieben hat. Die Schauspieler, sagt er, wenn er von den Komödien des Terenz redet, recitirten das Dialogische selbst, die *Cantica* aber hatte, nicht der Dichter, sondern ein geschickter Tonkünstler in Noten gesetzt. (**)
Diverbia histriones pronuntiabant. Cantica vero temperabantur modis non a Poeta sed a perito artis Musices factis.

Endlich gedenkt auch Isidorus Hispalensis, welcher wenigstens Leute konnte gekannt haben, die auf den alten römischen Bühnen Vorstellungen mit angesehen hatten, dieser unter zwey Schauspieler vertheilten Declamation. Er redet von einem gewissen Orte der Bühne, und sagt, daß sich eben auf diesen Ort die Dichter und die Sänger der Tragödien und Comödien gestellet, wenn sie ihre Rollen recitiret, zu welchen die übrigen Schauspieler die Gebehrden gemacht. Man sieht nemlich aus der Geschichte des Livius Andronicus, welche Titus Livius erzehlt, und aus verschiednen andern
Stellen

(*) A. Gellius lib. 20. cap. 2.

(**) Fragm. de Trag. & Comœd.

Stellen der Alten, daß die Dichter in ihren Stücken oft selbst gesungen, d. i. daß sie selbst diejenigen Stellen recitirt, welche die Gebehrdenmacher nicht recitirten. *) Ibi enim Poetæ, Comædi & Tragedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus, alii gestus edebant. Vier Verse einer Sinnschrift der lateinischen Anthologie beschreiben einen Schauspieler sehr wohl, welcher zu dem, was andre Schauspieler recitiren, nachdem der Chorus zu reden aufgehöret, schickliche Gebehrden macht.

Ingressus scenam populum saltator adorat

Solerti spondens prodere verba manu.

Nam cum grata chorus diffudit cantica, dulcis

Quæ resonat cantor motibus ipse probat.

Wir wollen uns weiter unten erklären, warum wir *Saltator* durch Schauspieler übersehen.

Es wird nöthig seyn, den Leser hier an drey Dinge zu erinnern. Erstlich daran, daß die Bühnen der Alten weit größer als unsre Bühnen waren, und daß sie weit weniger erleuchtet waren. Das Tageslicht, wie ich bald sagen werde, welches die alte Bühne erleuchten mußte, konnte sie nicht so helle machen, als es unsre theatralische Erleuchtungen thun können. Die Alten sahen also ihre Schauspieler nicht so in der Nähe, und folglich auch nicht so deutlich, als wir unsre sehen. Zweitens daran, daß die alten Schauspieler in

Si 2

Mas

(*) Ibid. Orig. lib. 18. cap. 44.

506 II. Fortsetzung der Abhandlung

Masken spielten, und man also an den Bewegungen des Mundes und der Gesichtsmuskeln nicht sehen konnte, ob sie redeten, oder ob sie nicht redeten. Folglich konnte der Zuschauer das Lächerliche auch nicht gewahr werden, welches man an zwey Personen zu finden glaubt, davon eine Gebärden macht, ohne zu reden, und die andre in einem pathetischen Tone redet, ohne die Hände, die sie kreuzweis übereinander gelegt hat, im geringsten zu bewegen. Drittens daran, daß die Masken, deren sich die Schauspieler damals bedienten, die Stimme, wie wir weiter unten erklären werden, verstärken helfen, und also notwendig den Klang derselben so verändern mußten, daß man schwerlich unterscheiden konnte, ob zum Exempel Micion in den Canticis eben dieselbe Stimme habe, die er in den Gesprächen gehabt hatte. Allem Ansehen nach, wird man wohl auch einen Sänger gewählt haben, dessen Stimme, so viel möglich, der Stimme des Schauspielers gleich gekommen, so daß es fast unmöglich gewesen, diese zwey Stimmen, die beyde durch die Maske gegangen, von einander zu unterscheiden. Dieser Sänger stellte sich auf eine Art von Gerüste (*), welches gegen den tiefen Theil der Scene zugienge.

(*) Ibid. Orig. lib. 18.



Zwölfter Abschnitt.

Von den Masken der alten Schauspieler.

Es wird hier nicht undienlich seyn, eine Ausschweifung über die Masken zu machen, womit sich die griechischen und römischen Komödianten, wenn sie spielten, den Kopf bedeckten. Sie wird dasjenige, was ich noch von der zwischen dem Gebehrdenmacher und Sängern vertheilten Declamation zu sagen habe, besser verstehen helfen. Aeschylus hatte diesen Gebrauch in Griechenland eingeführt. Diomedes (*) sagt uns wohl, daß Rosius Gallus zuerst eine Maske auf das römische Theater gebracht habe, um den Fehler seiner schielenden Augen zu verbergen, allein er sagt uns nicht, wenn dieser Rosius gelebt habe. Personis vero uti primus cœpit Rosius Gallus præcipuus histrio, quod oculis obversis erat, nec satis decorus in personis, nisi parasitos pronuntiabat. Dieser Gebrauch hat sich zum Theil auch sogar auf den neuern Bühnen erhalten. Verschiedne Personen der italiänischen Komödie haben Masken vor. Und ob wir gleich niemals, allen unsern Schauspielern Masken gegeben haben, welches die Alten thaten, so ist es doch noch nicht lange her, als man sich ihrer sehr öfters auf dem französischen Theater bey Vorstellung der Komödien bediente. Man bediente sich ihrer auch sogar dann und wann bey Vorstellungen der Tragödien; und ob sie gleich

(*) Diomed. lib. 3.

508 II. Fortsetzung der Abhandlung

nunmehr aus diesen gänzlich verwiesen sind, so sind sie es doch nicht aus jenen.

Bei den Alten spielten alle Schauspieler in Masken, und jede Gattung der dramatischen Dichtkunst hatte ihre besondere Masken. In dem Buche des Lucians, welches *περί Τυμωσιων* überschrieben, und als ein Gespräch zwischen dem Solon und den Scythen Anacharsis abgefaßt ist, sagt dieser letztere zum Solon, welcher von dem Nutzen der Tragödien und Komödien mit ihm gesprochen hatte: „Ich habe dergleichen an den Festen des Bacchus spielen sehen. In der Tragödie gehen die Schauspieler auf einer Art von Stelzen einher, und haben Masken vor, die ein außerordentlich großes Maul aufsperrn, aus welchen hochtrabende Worte und lehrreiche Sprüche nicht ohne Geräusch herausfahren. In der Komödie schreyen die Schauspieler, welche nicht anders als gewöhnlich beschuhet und gekleidet sind, nicht so sehr, allein ihre Masken sind noch lächerlicher, als jener ihre.“

Bermittelt diese Masken konnte der Schauspieler auch in der That dem Character, den er vorstellen sollte, so ähnlich aussehen, als er nur wollte. Die alten Schauspieler, die tragischen sowohl als die komischen, hatten derselbe sehr viele und verschiedene. (*) *Major in personis observatio est apud Comicos Tragicosque, multis enim utuntur & variis.* Diejenigen, die sich
damals

(*) Quint. in Pro. lib. IX.

damals mit dem Theater abgaben, glaubten daß einer Person von einem gewissen Character eine gewisse Gesichtsbildung so wesentlich zukomme, daß sie eine vollständige Kenntniß von dem Character dieser Person nicht anders ertheilen zu können vermeinten, als wenn sie eine Abschilderung der dazu erforderlichen Maske beyfügten. Sie fügten also, nach der Beschreibung einer jeden Person, so wie man sie den dramatischen Stücken, unter der Aufschrift *Dramatis personæ*, vorzusetzen gewohnt ist, auch eine Abschilderung dieser Masken bey; und diese Nachricht schien ihnen sehr nothwendig.

Diese Masken stellten auch in der That nicht bloß die Gesichter vor, sondern den ganzen Kopf, ob er schmal oder breit, ob er kahl oder mit Haaren bedeckt, ob er rund oder spitzig seyn sollte. Herr Perrault glaubte zwar das Gegentheil hiervon; allein er irrte sich. Es kann niemanden die Fabel des Phædrus (*) unbekannt seyn, in welcher ein Fuchs, nachdem er eine tragische Maske sorgfältig betrachtet, ausruft: welcher vortreflichen Gesichtsbildung kann es gleichwohl an Gehirn fehlen?

Quanta species, inquit, cerebrum non habet?

Die Anmerkung, welche Herr Perrault hierüber macht ist diese. (**). Aesopus läßt einen Affen bey einem Bildhauer einen Kopf finden,

Si 4.

finden,

(*) Fab. 7. lib. 1.

(**) Parallele tom. 3. p. 307.

510 II. Fortsetzung der Abhandlung

finden, und legt ihm die Worte in den Mund: ein schöner Kopf; nur Schade, daß er kein Gehirn hat! So wie es Aesopus erzehlt ist es recht gut; weil der Kopf dazu gemacht ist, daß er Gehirn haben soll; allein eben dieses von einer Maske oder Larve zu sagen, welche keines haben soll, und der man aus dem Mangel desselben auch keinen Vorwurf machen kann, ist ziemlich unwitzig. Was muß man für einen Geschmack haben, wenn man eine Fabel so verhunzen will? Allein die Maske, von welcher Phädrus redet, war mit dem Kopfe des Aesopus in einerley Falle. Diese Masken bedeckten den ganzen Kopf des Schauspielers, und sie schienen allerdings dazu gemacht zu seyn, Gehirn zu haben. Sich hiervon zu überzeugen, darf man nur die alte Handschrift des Terenz, welche sich in der Königl. Bibliothek befindet, oder auch den Terenz der Fr. Dacier aufschlagen.

Die Masken waren also dazu gut, daß man keinen Schauspieler mit einem verfallenen alten Gesichte, die Person eines verliebten und geliebten Jünglings durfte spielen sehen. Hippolit, Hercules und Nestor erschienen also niemals anders auf der Bühne als mit einem Kopfe, der sich zu ihrem bekannten Charakter schickte. Das Gesichte, mit welchem der Schauspieler erschien, kam allezeit mit seiner Rolle überein, und man sahe niemals einen Komödianten die Rolle eines ehrlichen Man-

Mannes mit der Gesichtsbildung eines vollkommenen Betriegers spielen. Die Componisten der Declamation, sagt Quintilian, wenn sie ein Stück auf das Theater bringen, wissen sogar aus den Masken das pathetische zu ziehen. In der Tragödie erscheint Niobe mit einem traurigen Gesichte, und Medea verkündiget uns gleich durch ihre wilde Gesichtsbildung ihren Charakter. Stärke und Stolz sind auf der Maske des Herkules gemahlt. Die Maske des Ajax ist das Gesicht eines ausser sich selbst gesetzten Menschen. Auch in der Komödie haben die Masken der Bedienten, der Sklavenhändler, der Schmarußer, der Soldaten, der alten Weiber, der Buhlschwestern, der Person von groben Sitten, alle ihren besondern und eignen Charakter. Man kann aus der Maske den strengen Alten von dem nachsehenden Alten unterscheiden, gefetzte und weise Jünglinge von ausschweifenden und lüderlichen; ein junges Mädchen von einer ehrwürdigen Matrone. Wenn der Vater, auf dessen Zufriedenheit es besonders in der Komödie ankömmt, manchmal vergnügt und manchmal verdrießlich seyn soll, so ist eine von den Augenbraunen auf seiner Maske gerunzelt, und die andre ist glatt, da er denn alle Aufmerksamkeit anwendet, den Zuschauern diejenige Seite seiner Maske zu zeigen, die sich zu seiner gegenwärtigen Stellung schickt. Auf diese Weise erklärt Herr Boindin (*) die letzten Zeilen in der Stelle des

Si 5

Quin.

(*) In einer Abhandlung, die er der Akademie der schönen Wissenschaften übergeben.

512 II. Fortsetzung der Abhandlung

Quintilians, indem er nehmlich annimmt, daß der Schauspieler, welcher diese Maske getragen, sich bald auf diese, bald auf eine andre Seite gewendet, um allezeit nur diejenige Seite des Gesichts zu zeigen, welche mit den Umständen, in welchen er sich befand, überein kam; und dieses zwar in denjenigen Scenen, in welchen er seine Gemüthsverfassung verändern mußte, ohne daß er abgehen und hinter dem Theater seine Maske umtauschen konnte. Wenn zum Exempel dieser Vater vergnügt auf die Scene kam, so zeigte er gleich Anfangs diejenige Seite seiner Maske, auf welcher die glatte Augenbraune war; wenn er aber seine Gemüthsverfassung änderte, so mußte er auf dem Theater eine so geschickte und ungezwungene Wendung zu machen, daß die Zuschauer die andre Seite, mit der gerunzelten Augenbraune, zu sehen bekamen, indem er nur immer den halben Theil des Gesichts gegen die Zuschauer wandte. Die römischen Komödianten wendeten auf diesen Theil des Spiels eine ganz besondere Aufmerksamkeit (*). Itaque in iis quæ ad scenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutantur, ut sit Niobe tragœdia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comœdiis vero præter aliam observationem qua servi, leones, parasiti, rustici, milites, vetulæ, meretriculæ, ancillæ, senes austeri ac mites, juvenes severi ac luxuriosi, matronæ,

(*) Quint. Inst. lib. XI. cap. 3.

tronæ, puellæ inter se discernentur; pater ille
 cujus præcipue partes sunt, quia interim concitatus,
 interim lenis est, altero erecto, altero
 composito est supercilio. Atque id ostendere
 maxime Latinis Actoribus moris est, quod cum
 iis quas agunt partibus congruat. Pollux sagt
 in seinem unten (*) anzuführenden Werke etwas,
 das mir die sinnreiche und vernünftige Muthmas-
 sung, die ich eben jetzt angeführt habe, bestätigen
 zu können, scheint. Indem er nehmlich von den
 Masken der Charaktere redet, sagt er, daß der-
 jenige Alte, welcher in der Komödie die erste Rolle
 spiele, von einer Seite verdrießlich und von der
 andern heiter seyn müsse. Desgleichen sagt er
 auch, wenn er von den charakterisirten Masken
 der Tragödie spricht, daß die Maske des Thami-
 ris, dieses berühmten Wagehalses, welchem die
 Musen das Gesicht nahmen, weil er sie zum
 Wettstreite aufzufordern wagen durste, zwey ver-
 schiedne Augen, ein blaues und ein schwarzes ha-
 ben müsse.

Besonders machten die Masken der Alten die-
 jenigen vortreflichen Stücke sehr wahrscheinlich,
 wo die Verwicklung aus der Irrung entsteht, nach
 welcher ein Theil der spielenden Personen, die eine
 Person für die andre nimmt. Der Zuschauer,
 welcher sich selbst betrog, indem er zwey Schau-
 spieler unterscheiden wollte, deren Masken einan-
 der so ähnlich waren, als man nur immer will,
 konnte

(*) Onomast. lib. 4. cap. 19.

514 II. Fortsetzung der Abhandlung

konnte sich leicht vorstellen, daß sich die spielenden Personen selbst betriegen müßten. Es machte ihm also keine Mühe, sich der Voraussetzung, auf welche die ganze Verwicklung des Stückes gegründet war, zu überlassen, anstatt daß diese Voraussetzung, unter uns so unwahrscheinlich ist, daß sie uns fast gar nicht in den Kopf will. In den zwey Stücken welche Moliere und Renard aus dem Plautus nachgeahmt haben (*), unterscheiden wir die Personen. Wie sollen wir uns nun einbilden können, daß sie von den übrigen spielenden Personen, welche sie doch noch näher sehen als wir, verwechselt würden? Wir haben es also bloß der Gewohnheit, uns allen auf dem Theater gebräuchlichen Voraussetzungen zu überlassen, zu danken, daß uns auch die Knoten des Amphitryo und der Menächmen nicht anstößig scheinen, und ich wollte es niemanden rathen eine ganz neue Komödie zu verfertigen, deren Verwicklung sich auf eine solche Verwirrung gründete.

Die Masken hatten bey den Alten auch noch diese Bequemlichkeit, daß man von Mannspersonen diejenigen Rollen der Weibspersonen konnte spielen lassen, welche eine stärkere Lunge erfordern, als das Frauenzimmer gemeiniglich hat, um in einem so weitläufigen Platz, als die römischen Theater sind, überall gehört und verstanden zu werden. Verschiedne Stellen der Alten, besonders der Zufall der sich mit einem Komödianten, Namens Polus, welcher die Elektra spielte, eignete,

(*) Amphitryo und Menächmi.

eignete, und den Aulus Gellius erzehlt (*), beweisen auch in der That, daß die Alten die Rollen der Frauenzimmer oft Mannspersonen gegeben. Aulus Gellius erzehlt nemlich, daß als dieser Polus auf dem Schauplatze zu Athen die Elektra, in dem Trauerspiele des Sophokles, gespielt, er mit einer Urne in der Hand auf die Bühne gekommen sey, in welcher wirklich die Asche eines seiner Kinder, welches er kürzlich eingebüßt hatte, verschlossen gewesen. Es geschah dieses an derjenigen Stelle des Stückes, wo Elektra mit einer Urne in der Hand auf dem Theater erscheinen muß, in welcher sie die Asche des Orestes, ihres Bruders, zu seyn glaubt. Weil nun Polus, als er die Urne anredete, wirklich sehr gerührt war, so rührte er auch die ganze Versammlung ungemein sehr. Juvenal, indem er wieder den Nero loszieht, sagt (**), man müsse zu den Füßen der Bildsäulen dieses Kaisers die Masken, die Thyrsos, und den Rock der Antigone, als so viel Trophäen legen, welche das Andenken seiner großen Thaten erhielten. Dieses setzt offenbar voraus, daß dieser Kaiser die Rolle dieser Schwester des Orestes und des Polyneices in irgend einer Tragödie gespielt habe.

Durch Hülfe dieser Masken konnte man auch alle fremde Nationen mit der ihnen eigenen Gesicht-

(*) Cic. de Off. lib. p. Aul. Gell. lib. 7. cap. 5.

(**) Ante pedes Domiti longum tu pone Thyeste Syrma, vel Antigonæ, & personam Menalippes. Juvenal. sat. 8.

516 II. Fortsetzung der Abhandlung

sichtsbildung auf das Theater bringen. Die Maske des Batavers mit rothen Haaren, über welche ihr lacht, jagt den Kindern Furcht ein, sagt Martial.

— — Rufi persona Batavi

Quem tu derides, hæc timet ora puer.

Diese Masken gaben sogar den Verliebten Gelegenheit ihren Gebietherinnen eine Galanterie zu erweisen. Sueton erzehlt uns, wenn Nero die Bühne betreten und einen Gott oder einen Held vorgestellt habe, so habe er eine Maske getragen, die nach seinem Gesichte gemacht gewesen; hätte er aber eine Göttin oder eine Heldin vorgestellt, so habe er eine Maske vorgehabt, die dem Frauenzimmer gealichen, das er damals gleich geliebt. *Heroum Deorumque, item Heroidum personis effictis ad similitudinem oris sui, & fœminæ prout quamque diligeret.*

Julius Pollux (*), welcher sein Werk für den Kaiser Commodus verfertigte, versichert uns, daß in der alten griechischen Komödie, welche sich die Freyheit nahm lebende Bürger aufzuführen und durchzuhecheln, die Schauspieler Masken vorgehabt, welche den Personen, die sie in dem Stücke vorstellten, ähnlich gewesen wären. Socrates hat also auf dem Theater zu Athen einen Schauspieler mit einer ihm ähnlichen Maske sehen können, als ihn Aristophanes in der Komödie die Wolken, eine

(*) Onom. lib. 4. cap. 18.

eine Rolle, unter seinem wahren Namen Socrates, spielen ließ. Eben dieser Pollux theilt uns, in dem oben angeführten Hauptstücke seines Buchs, eine sehr ausführliche Beschreibung von den verschiedenen Charactern der Masken mit, welche bey den Vorstellungen der Komödien und Tragödien gebraucht wurden.

Andern Theils aber verlohren die Zuschauer durch diese Masken das Vergnügen die Leidenschaften entstehen zu sehen, und auf den Gesichtern der Schauspieler ihre verschiedenen Symptomata wahrzunehmen. Alle die Ausdrücke eines Menschen, der im Affecte ist, rühren uns zwar, allein die Zeichen der Leidenschaften, die auf dem Gesichte sichtbar werden, rühren uns weit mehr, als die Zeichen der Leidenschaft, die sich uns durch die Gebärden und durch die Stimme empfindbar machen. *Dominatur maxime vultus*, sagt Quintilian. (*)

Gleichwohl konnten die Schauspieler der Alten die Zeichen der Leidenschaften auf ihren Gesichtern nicht sichtbar machen. Sie legten die Masken nur sehr selten ab, und eine Art von Komödianten legte sie ganz und gar nicht ab. Wir sind es zwar wohl zufrieden, daß uns unsre jetzigen Komödianten die Hälfte der Zeichen der Leidenschaften, welche auf dem Gesichte ausgedrückt werden können, verbergen; denn diese Zeichen bestehen eben sowohl in den Veränderungen der Gesichtsfarbe, als in den Veränderungen der Gesichtszüge. Die
Schminke

(*) Quint. lib. XI. cap. 3.

518 II. Fortsetzung der Abhandlung

Schminke aber, mit der sich seit zwanzig Jahren auch die Mannspersonen bemahlen, ehe sie auf die Bühne treten, verhindert uns, die Veränderungen der Farbe wahrzunehmen, welche in der Natur einen so großen Eindruck auf uns machen. Allein die Maske der alten Komödianten verbarg auch zugleich die Veränderung der Gesichtszüge, welche uns die Schminke noch sehen läßt.

Den Gebrauch der Masken zu vertheidigen, könnte man sagen, daß sie den Zuschauern doch nicht die Augen des Schauspielers verberge. Wenn es aber wahr ist, daß die Leidenschaften durch die Veränderungen, welche auf unserm Gesichte entstehen, weit merklicher werden, als durch die Veränderungen in unsern Gehehrden, in allen unsern Stellungen und in dem Tone unsrer Stimme; so ist es auch nicht weniger wahr, daß unsre Leidenschaften durch das, was in unsern Augen vorgeht, weit sichtbarer werden, als durch alles, was mit den übrigen Theilen unsers Gesichts geschehen kann. Unsre Augen allein können alles deutlich zeigen, was auf dem Gesichte vorgeht, ja sie können es, so zu reden, Trotz der Maske zeigen. *) *Animi est omnis actio & imago animi vultus est, indices oculi.* Die Einbildungskraft, wird man fortfahren, ergänzt das, was verborgen ist; und wenn wir vor Zorn brennende Augen sehen, so glauben wir auch den übrigen Theil des Gesichts von dieser Leidenschaft entbrannt zu sehen. Wir werden eben so sehr bewegt, als ob wir es wirklich sähen.

Ber.

(*) Cic. de Orat. lib. 3.

Verschiedne Stellen des Cicero und Quintilian bezeugen es auch, daß die alten Schauspieler wirklich alle Zeichen der Leidenschaften durch die Bewegungen ihrer Augen, die von den übrigen Gebärden und Stellungen unterstützt wurden, ausgedrückt haben. Man könnte ein gleiches von denjenigen italiänischen Comödianten sagen, welche unter der Maske spielen. (*) In ipso vultu plurimum valent oculi per quos maxime animus emanat. Auf dem Gesichte mahlt sich die Seele, und die Augen sind derjenige Theil des Gesichts, welcher, so zu sagen, am nachdrücklichsten reden kann.

Ich aber halte mich an die natürlichste Gesinnung, und glaube, daß die meisten Leidenschaften, besonders aber die zärtlichen, von einem maskirten Schauspieler nicht so gut vorgestellt werden können, als von einem, der mit unverdecktem Gesichte spielt. Dieser letztere kann sich aller der Mittel, die Leidenschaften auszudrücken, bedienen, die der maskirte Schauspieler anwenden kann, und kann auch zugleich noch solche Zeichen der Leidenschaften sehen lassen, die dem andern nichts helfen. Ich glaube also die Alten, welche so viel Geschmack an den theatralischen Vorstellungen fanden, würden ihre Schauspieler gewiß die Masken haben ablegen lassen, wenn nicht ein einziger Punct gewesen wäre. Denn da ihre Bühnen sehr weitläufig und

(*) Quint. lib. XI. cap. 3.

520 II. Fortsetzung der Abhandlung

und oben offen, wenigstens ohne feste Bedeckung waren, so hatten die Masken für die Schauspieler einen sehr großen Nutzen, indem sie vermittelst derselben überall verstanden werden konnten; da sie hingegen auf der andern Seite sehr wenig dabei verlohren. Es war nemlich in der That unmöglich daß die Zuschauer die Veränderungen des Gesichts, welches die Maske bedeckte, deutlich hätten wahrnehmen können, indem sehr viele derselben, weiter als zwölf Toisen, von dem spielenden Komödianten entfernt waren. Wir wollen diese angeführte Ursache ein wenig näher erklären.

Aulus Gellius, welcher unter dem Kaiser Hadrian schrieb, lobet die Ableitung, welche Cajus Bassus dem lateinischen Worte persona, das so viel als eine Maske bedeutet, gab, indem er es von dem Zeitworte personare, erschallen, abstammen ließ. Denn da in der That, fügt er hinzu, das Gesicht und der ganze Kopf in die Maske eingeschlossen war, und die Stimme also nur durch einen einzigen Ausgang, welcher noch dazu sehr enge war, herauskommen konnte, so folget daraus, daß diese so gepreßte Stimme stärkere und deutlichere Töne von sich geben müssen. Dieses also ist die Ursache warum die Lateiner den Namen Persona den Masken gegeben haben, welche die Stimme derjenigen, die sie trugen, weit erschallen ließen. Lepide me hercules & scite Cajus Bassus in libris quos de origine vocabulorum composuit, unde appellata sit persona interpretatur, a personando enim id vocabulum

lum factum esse conjeetat: nam caput, inquit, & os cooperimento personæ tectum undique, unaque tantum vocis emittendæ via, pervium, quæ non vaga neque diffusa est, in unum tantummodo exitum collectam coactamque vocem, & magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere & resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est. (*) Die Ableitung des Bassus mag richtig seyn oder nicht; dieses thut zu unsrer Sache nichts. Genug daß Aulus Gellius sie weder gelobt noch angenommen haben würde, wenn die Masken zu seiner Zeit nicht eine Art von Wiederhall gewesen wären. Boethius bekräftiget gleichfalls unsre Meinung. (**) Concavitate ipsa, major necesse est emittatur sonus; die Höhlung der Maske vermehrt die Stärke der Stimme, sagt dieser Weltweise, indem er von den Masken redet.

Nach diesen Stellen des Aulus Gellius und des Boethius, welche das, was sie alle Tage sehen konnten, schrieben, kann man also nicht länger daran zweifeln, daß sich die Alten der Masken nicht zur Verstärkung der Stimme ihrer Schauspieler bedient haben sollten. Meine Muthmaßung aber geht dahin, daß man den Mund dieser Masken eingefast, und also eine Art von Sprachrohr hineingebracht habe.

R F 2

Man

(*) Aul. Gellius Noct. lib. 5. cap. 7.

(**) Mares. de Pers. cap. 1.

522 II. Fortsetzung der Abhandlung

Man siehet aus den Figuren der alten Masken, die sich in alten Handschriften, auf geschnittenen Steinen, auf Münzen, in den Ruinen des Marcellischen Theaters und verschiedenen andern Denkmählern befinden, daß die Oeffnung ihres Mundes ausserordentlich groß war. Es war eine Art eines gähnenden Schlundes, welcher die Kinder fürchten machte.

— Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus in-
fans (*).

Allem Ansehen nach würden die Alten diese Widerwärtigkeiten in den Masken nicht gelitten haben, wenn sie nicht zu etwas nütze gewesen wäre. Ich sehe aber nicht wozu sie anders hätte nütze seyn können, als dazu, daß man desto besser das Sprachrohr darinn anbringen konnte, durch welches die Stimme der Schauspieler verstärkt wurde.

Uebrigens lernen wir aus einer Stelle des Quintilians, daß das Lachen in dem Munde der Maske so sehr verändert wurde, daß es in ein unangenehmes Geräusch ausartete. Dieser Schriftsteller, indem er den Rednern den Rath giebt, ihre natürlichen Gaben wohl zu untersuchen, damit sie eine Art von Declamation, die sich zu diesen Gaben schickte, wählen könnten, versichert, daß

(*) Juvenal. sat. 3.

daß man mit ganz verschiedenen Eigenschaften gefallen könne. Er fügt hinzu, er habe zwey berühmte Schauspieler gesehen, welche beyde gleich grossen Beyfall gehabt, ob gleich ihre Art zu declamiren ganz verschieden gewesen; jeder aber sey in der Art, wie er die Komödie gespielt, seinem Naturelle gefolgt. Demetrius, einer von diesen Komödianten, welchen Juvenal unter die besten Schauspieler seiner Zeit rechnet, hatte eine sehr angenehme Stimme und spielte vornehmlich die Rollen der Gottheiten, der vornehmen Matronen, der gefälligen Väter, und der Verliebten. Stratoeles, dieses ist der Name des andern Komödianten, von welchem Juvenal gleichfalls redet (*), hatte eine sehr herbe Stimme. Er gab sich also nur mit den Rollen strenger Väter, Schmaruzer, schelmischer Knechte, mit einem Worte solcher Personen ab, welche viel Action erfordern. Seine Gebärden waren lebhaft, seine Bewegungen geschwind, und er wagte sehr viel, was man an einem andern würde ausgepiffen haben. Eines von den Dingen, die er wagte, war dieses, daß er lachte, ob er gleich, wie Quintilian sagt, wohl wußte, warum das Lachen in der Maske ein üble Wirkung hätte. *Illum decuit cursus & agilitas, & vel parum conveniens personæ risus, quem non ignarus rationis populo dabat (**).* Das

Rf 3 Lachen

(*) *Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illi, Aut Stratoeles, aut cum molli Demetrius Hoemo.*

(**) *Quint. lib. XI. cap. 10.*

524 II. Fortsetzung der Abhandlung

lachen an und vor sich selbst, mißfällt auf der komischen Bühne ganz und gar nicht, wie wir wohl wissen. Moliere selbst läßt seine Personen manchmal mehr als einmal lachen. Das Aufschlagen eines verdoppelten Lachens mußte also in dem Munde der Maske wiedertönen, und zu einem unangenehmen Schalle werden. Dieses hätte aber nicht geschehen können, wenn der Mund und die innern Theile der Maske, welche dem Munde am nächsten sind, nicht mit einem harten und wieder-schallenden Körper eingefast gewesen wären, welcher in dem natürlichen Klange der Stimme etwas veränderte, indem er ihn verstärkte.

Ich will hier eine ganz neue Muthmassung wagen, welche eine bisher übel verstandene Stelle des Plinius erklären kann; diese nehmlich, daß die Alten, nachdem sie ihre Masken Anfangs mit Erz eingefast, hernach kleine dünne Stücke einer gewissen Art von Marmor dazu gebraucht haben. Plinius, wenn er von den besondern Steinen redet, sagt, daß der Stein, welchen man Chalcophonos, oder Erzklang nenne, schwarz sey; und daß er, der Abstammung seines Namens zufolge, wenn man ihn anrühre, einen Klang von sich gäbe, welcher dem Klange dieses Metalls gleich komme. Und daher fügt er hinzu, giebt man den Komödianten den Rath, sich seiner zu bedienen (*). *Chalcophonos nigra est, sed illisa æris tinnitum reddit, Tragedis ut suadent gestanda.* Wozu hätten aber wohl die Schauspieler einen solchen Stein

(*) Plinius lib. 37. cap. 10.

Stein brauchen können, wenn sie ihn nicht zur Einfassung des Mundes ihrer Masken gebraucht hätten, nachdem er gespalten und in dünne Scheiben zertheilet worden? Diese Masken, welche, wie wir aus den Versen, die Prudentius wider den Synmachus gemacht hat, lernen, von Holze waren, waren zu dieser Einfassung sehr wohl geschickt. Diejenigen, welche in der Tragödie recitiren, sagt unser Dichter, bedecken ihr Haupt mit einer hölzernen Maske, und durch die Oefnung, die man darinne gelassen hat, lassen sie ihre hochtrabende Declamation erschallen.

Ut tragicus cantor ligno regit ora cavato

Grande aliquid cujus per hiatum carmen
anhelet.

Solinus, welcher einige Zeit nach dem Plinius geschrieben hat, scheint uns auch die Ursache anzugeben, warum man die innern Theile der Maske lieber mit diesem Steine als mit Erzt auslegen müsse; weil er nemlich, indem er die Stimme zurückprallen lasse, die Deutlichkeit des Klanges nicht verderbe, dahingegen das Widerschallen des Erztes unter den Tönen, welche es zurückstosse, immer eine kleine Verwirrung anrichte. Nachdem er gesagt, daß dieser Stein wie gegossenes Erzt klinge, fügt er hinzu, daß es zugleich der Reinlichkeit der Stimme nicht nachtheilig sey, wenn es behutsam gebraucht werde (*).

Calcophonos

Rf 4

resonat

(*) Solin. Ed. Salmas. c. 37.

526 II. Fortsetzung der Abhandlung

resonat ut pulsata æra. Fudice habitus servat
voci claritatem.

Wie aufmerksam die Alten auf alles gewesen, wovon sie glaubten, daß es zur Anmuth und Leichtigkeit bey Vorstellung der theatralischen Stücke etwas beitragen könne, kann man daraus schliessen, was uns Vitruvius (*) von der Art die Echæa anzubringen saget, welches eherne Gefässe waren, die anstatt des Echos dienten. Wenn dieser Verfasser von der Architectur der Schaubühnen redet, so läßt er sich in eine lange und methodische Untersuchung über die Gestalt dieser Gefässe ein, welche, wahrscheinlicher Weise nichts als große und ein wenig concave eherne Platten waren, die an gewisse Orte gestellt wurden, damit die Stimme der Schauspieler wohl überein klingende Echos finden könne. Ita hac ratione vox a scena velut a centro profusa se circum agens tactuque feriens singulorum vasorum cava, excitaverit etiam claritatem & concentu convenientem sibi consonantiam. Wenn Vitruvius sagt, daß alle diese Gefässe von verschiednen Tönen seyn mußten, so sagt er uns deutlich genug, daß ihre Concavität und ihre übrigen Dimensionen nicht immer einersley seyn mußten; und da noch dazu die Gefässe in verschiedner Entfernung von den Schauspielern gestellet wurden, so mußten sie nothwendig Echos machen, die leichter oder schwerer zu erschüttern waren, wenn sie gleichförmig wiedertönen sollten. Vitruvius beklagt sich, daß die Römer zu seiner

Zeit,

(*) Vittr. lib. 5. cap. 5.

Zeit, diese Echaa in ihren Theatern anzubringen sehr versäumten, und hierinne den Griechen gar nicht nachahmten, welche in diesem Puncte sehr sorgfältig waren. Ohne Zweifel machten sich die Römer die Erinnerung des Vitruvius nach der Zeit zu Nutze, denn Plinius beklagt sich, daß diese Gefässe, und die Schwibbögen, worein man sie stellte, die Stimme der Schauspieler verschlängen. Er behauptet, daß sie eine eben so üble Wirkung verursachten, als der Sand des Orchesters, oder des Plazes, welcher zwischen dem Theater und den entferntesten Zuschauer war (*). In Theatrorum Orchestris scobe aut arena super injecta, vox derotatur & in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus. Andern Theils sagt Cassiodor in dem funfzigsten Briefe seines ersten Buchs, daß die Stimme der Tragödienspieler durch die gedachten Concavitäten so sehr gestärket würden, und einen solchen Schall von sich gäben, daß man kaum glauben könnte, daß er aus der Lunge eines Sterblichen käme. Tragedia ex vocis vastitate nominatur quæ concavis repercussionibus roborata, talem tonum videtur efficere, ut pene ab homine non credatur. Diese Concavitäten konnten nichts anders als die Echaa und die Sprachröhre in den Masken seyn. Aus allen diesem kann man also sehen, ob die Alten das geringste versäumt haben, durch schickliche Erfindungen ihre theatralische Masken eine solche Wirkung

Kf 5

(*) Plin. lib. 11. cap. 52.

528 II. Fortsetzung der Abhandlung

thun zu lassen, daß sie nach dem Aulus Gellius den Namen Persona verdienen konnten

Wenn die Schriftsteller des Alterthums sich hätten vorstellen können, daß man sich jemals in künftigen Jahrhunderten in Verlegenheit finden würde, dergleichen Dinge zu erklären, welche für sie ohne alle Schwierigkeit waren, weil sie sie alle Lage sehen konnten, oder auch weil vielleicht diejenigen Bücher, die alles dieses methodische erklärten, in jedermanns Händen waren; so würden sie ganz gewiß ihre Erzählungen umständlicher gemacht haben. Allein sie glaubten, daß der Nachkommenschaft die Sachen, von welchen sie redeten, beständig bekannt bleiben würden, und sagten also meistens mehr nicht davon, als sie zur Bestätigung etwan einer Betrachtung, oder zur Anwendung eines Gleichnisses, oder zur Erklärung eines Umstandes, oder zur Rechtfertigung einer Herleitung sagen mußten. Selbst diejenigen, welche ausdrücklich von der Dichtkunst und Baukunst schrieben, hielten es nicht für nöthig, ihren Betrachtungen und Lehrsätzen eine genaue Beschreibung desjenigen vorzusetzen, was der ganzen Welt vor Augen lag; sondern wendeten sich sogleich zu Untersuchungen und Regeln, welche ihren Zeitgenossen sehr deutlich waren, die aber für die Nachkommenschaft Räthsel sind, weil die Fackel, welche die Zeitverwandten erleuchtete, für sie verloschen ist. Weil uns, zum Exempel, die Alten keine Beschreibung von dem innern Theile des Cobaltweins hinterlassen haben, wissen die Bauwerkstän-

digen

digen noch nicht, wie die innere Abtheilung des dritten Stockwerks dieses Amphiteaters beschaffen gewesen, ob gleich die zwey ersten innern Stockwerke beynahe noch ganz da sind. Aus eben diesem Grunde können die Antiquare noch verschiedne Dinge nicht erklären, welche die Masken betreffen. Und vielleicht würde dieses nicht seyn, wenn wir die Bücher noch hätten, welche Dionysius von Halicarnas, Rufus und verschiedne andre Schriftsteller von den Schaubühnen und den theatralischen Vorstellungen geschrieben haben. Wenigstens würden sie uns von vielen Dingen Nachricht gegeben haben, die wir jetzt nicht wissen; wenn sie uns auch schon nicht alles gelehrt hätten. Ein Verzeichniß von diesen Schriftstellern, deren Bücher verlohren gegangen sind, kann man in dem vierten Hauptstücke der ersten Abtheilung desjenigen Werkes finden, welches der Jesuit Bulenger von den Theatern der Alten geschrieben hat.

Doch aber wissen wir noch genug davon, um überzeugt zu seyn, daß die Masken den alten Komödianten dazu nützlich waren, daß sie in den weitläuftigen Schauplätzen, welche keine feste Bedeckung hatten, und in welchen viele Zuschauer von der Scene, auf welcher gespielt wurde, auf zwölf Toisen entfernt waren, überall verstanden werden konnten. Uebrigens, wie wir schon angemerkt haben, verlohren die Zuschauer durch die Masken sehr wenig, weil drey Biertheile derselben, die Wirkungen der Leidenschaften auf den Gesichtern der Komödianten nicht würden haben wahrnehmen

530 II. Fortsetzung der Abhandlung

nehmen können, wenigstens so deutlich nicht, daß sie ihr Vergnügen vermehret hätten. Diese Ausdrücke gehen dem Gesichte in einer Entfernung verlohren, in welcher es noch gar wohl das Alter und die übrigen vornehmsten Züge des Characters auf einer Maske erkennen kann. Es müßte eine schreckliche Grimasse seyn, die Zuschauern in einer Entfernung von fünf bis sechs Toisen noch sichtbar seyn sollte. Ich will eine Anmerkung auch nochmals wiederholen; daß nemlich die alten Komödianten, nicht, wie unsere, bey dem Scheine eines künstlichen Lichts, welches von allen Seiten leuchtet, sondern beym Tageslichte gespielt haben, welches auf einer Scene, wo der Tag bey nahe nur von oben herein fiel, sehr viele Schatten lassen mußte. Nun aber erfordert die Genauigkeit der Declamation, daß die Veränderung der Gesichtszüge, in welcher der Ausdruck bestehet, oft nur sehr wenig bemerkt werden darf; welches besonders alsdenn geschieht, wenn der Schauspieler wider Willen einige Zeichen der Leidenschaften entwischen lassen muß. Wir haben also Grund, unsere Schauspieler mit unverdeckten Gesichtern spielen zu lassen, und die Alten thaten nicht unrecht, daß sie ihren Schauspielern Masken gaben. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Dreyzehnter Abschnitt.

Von der Saltation oder der Kunst der Gebeyden, welche von einigen Schriftstellern die hypocritische Musik genennet wird.

Sobald man einmal einen Begriff von der getheilten Declamation auf den Bühnen der Alten hat, so findet man auch die Beweise davon in mehr als einem Buche, wo man sie vorher nicht wahrnahm, ehe man einige Kenntniß von diesem Gebrauche hatte. Man verstehet zum Exempel nunmehr die Stelle deutlich, wo Sveton sagt, daß Caligula das Singen und Tanzen so sehr geliebt habe, daß er sich auch bey öffentlichen Schauspielen nicht enthalten, mit dem recitirenden Schauspieler zugleich zu singen, und mit dem andern, welcher die Gebeyden machen mußte, zugleich die Gebeyden zu machen, um diese Gebeyden entweder dadurch zu billigen, oder auch etwas daran zu verbessern. (*) *Canendi ac saltandi voluptate ira efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret quominus & Tragædo pronuntianti concineret, & gestum Histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret.* Man wird bemerkt haben, daß Svetonius hier die Worte singen und aussprechen, als gleichgeltende Worte in der Sprache des Theaters braucht, und daß er sich auf gleiche Weise der Ausdrücke Tanzen und Gebeyden machen bedienet.

Er

(*) Suet. in Caio Cesare.

532 II. Fortsetzung der Abhandlung

Er thut damit weiter nichts, als daß er den Namen der Gattung der Art beylegt; denn bey den Alten, wie wir schon gesagt haben, war die Kunst Gebeyden zu machen, eine von den Gattungen, in welche sich die Kunst zu tanzen theilte. Unser Tanzen war gleichfalls nur eine von den Gattungen der Kunst, welche die Griechen *Ορχησις* und die Römer *Saltatio* nannten. Weil aber die Uebersetzer diese zwey Worte durch Tanzen geben, so sind durch diese Zwydeutigkeit eine Menge falscher Begriffe entstanden. Wir wollen sehen, was man hiervon wissen kann.

Plato sagt (*), daß die Kunst, welche die Griechen *Ορχησις* nennen, in der Nachahmung aller Gebeyden und Bewegungen bestehe, welche die Menschen machen können. Das Wort *saltatio* kam auch in der That, wenn wir dem Varro glauben, nicht von *saltus*, ein Sprung, sondern von dem Namen eines Arcadiers, welcher *Salius* hieß, und der die Römer diese Kunst zuerst gelehrt hatte. (**) *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio qui primus docuit Romanos adolescentes saltare.* Dieses Zeugniß des Varro kann durch nichts umgestossen werden, was man auch von der anderweitigen scheinbaren Ableitung des Worts *saltatio* sagen könnte. Man muß also das Vorurtheil ablegen, welches aus dem Namen *Saltation* geflossen ist, und uns zu bereden scheint, daß jede *Saltation* von dem Worte *saltus*,
welches

(*) Plato de legibus lib. 7.

(**) Isidor. Orig. lib. 18. cap. 50.

welches einen Sprung bedeutet, seinen Ursprung habe.

Man begreift also gar leicht, daß diejenigen von den künstlichen Tänzen der Alten, in welchen man, zum Exempel, die Springe und Schritte, welche besoffene Bauern machen können, oder die gewaltsamen Sätze der Bacchanten nachahmte, unsern Tänzen gleich kamen, mit einem Worte daß man dabey tripudiabat. Allein die übrigen Tänze der Alten, in welchen man die Handlung solcher Personen nachahmte, die nicht springen, oder, nach unserer Art zu reden, nicht tanzen, waren nichts als Nachahmungen des Ganges, der Stellungen, der Gebehrden, mit einem Worte, des ganzen körperlichen Betragens, welches die Menschen gemeiniglich mit ihren Reden verbinden, oder dessen sie sich manchmal bedienen, wenn sie ihre Gedanken, ohne zu reden, wollen zu verstehen geben. Auf diese Weise tanzte David vor der Bundeslade, indem er durch seine Stellungen sowohl, als durch seine Gebehrden und Niederwerfungen, die tiefe Ehrfurcht an den Tag legte, die er für dieses Unterpfand des Bundes zwischen Gott und dem jüdischen Volke hegte. Man liest in dem neun und siebenzigsten Buche des Dio (*), daß Heliogabalus getanzt habe, nicht nur wenn er von dem kaiserlichen Sitze in dem Theater dramatische Stücke vorstellen sehen, sondern daß er auch im Gehen, wenn er Berhör gegeben, wenn er mit seinen Soldaten gesprochen, ja sogar wenn er

(*) Edit. Flac. pag. 90.

534 II. Abhandlung der Fortsetzung

er geopfert, getanzt habe. Heliogabalus mag nun so unverständig gewesen seyn, als es nun immer will, so wird er doch nimmermehr nach unsrer Art bey denjenigen Gelegenheiten getanzt haben, bey welchen Dio sagt, daß er wirklich getanzt habe. Man mus sich also nothwendig die Kunst, welche Saltatio hieß, als eine Kunst vorstellen, die nicht allein unsre Tanzkunst, sondern auch die Kunst der Gebehrden, oder dasjenige Tanzen unter sich begrif, bey welchem man, eigentlich zu reden, nicht tanzte. Was ich weiter sagen werde, wird es näher beweisen.

Dem Athenäus zufolge, war Thelestes der Erfinder dieser Art des stummen Spiels, oder des Tanzens ohne Springe und ohne hohe Schritte, welches ich allhier öfters die Kunst der Gebehrden nennen werde. Ich werde damit nichts mehr thun, als was die Alten gethan haben, welche ihm gleichfalls diesen Namen oft gaben. Sie nannten es sehr oft Chironomie; welches Wort, wenn man es buchstäblich übersezt, das Gesetz der Hände bedeutet.

Da die Kunst der Gebehrden sich in noch weit mehr Gattungen theilte, so darf man sich nicht wundern, eine so große Anzahl verschiedner Tänze anzutreffen, daß Meursius im Stande gewesen ist, ein ganzes Wörterbuch aus ihren nach dem Alphabet geordneten Namen zu machen. (*) Sie war von allen musikalischen diejenige, welche die
Alten

(*) Orchestra Io. Meursii.

Alten am meisten liebten, und die sie folglich auch am meisten bearbeitet hatten. Die Kunst also, welche den Histrion lehrte, was er auf dem Theater zu thun habe, und zugleich den Redner in anständigen Gebehrden unterwies, theilte sich wieder in verschiedene Geschicklichkeiten, deren einige den allerernsthaftesten Personen anständig waren.

Alle diejenigen, welche die Werke der Alten in den Sprachen, in welchen sie geschrieben worden, gelesen haben, werden sich erinnern, daß sie das Wort Saltatio bey mehr als einer Gelegenheit gebraucht gefunden haben, wo man es keinesweges von einem Tanzen verstehen kann, das dem unsrigen gleich wäre. Unterdessen glaube ich nicht, daß jemand darüber verdriesslich werden wird, wenn ich noch verschiednes bringe, um zu erweisen, daß die Alten verschiedene Saltationen hatten, bey welchen man nicht tanzte.

Die Schriftsteller, welche uns die Eintheilung der Musik der Alten hinterlassen haben, setzen ihrem Tanze die hypokritische Musik vor. Es war eben dieselbe, welche die Lateiner manchmal die stumme Musik nannten. Wir haben gesagt, daß sie ihren Namen von dem Worte Hypocrita habe, welches einen Nachäffer bedeutet. Es war aber zugleich der gewöhnlichste Name, welchen die Griechen ihren Komödianten gaben.

Aus dem wenigen, was ich von dieser Kunst bisher gesagt, wird der Leser schon geschlossen haben, daß die Gebehrden, welche sie lehrte, nicht

536 II. Fortsetzung der Abhandlung

bloße Stellungen und Bewegungen gewesen sind, die zu weiter nichts als zu einem reizenden Tragen des Körpers dienten, wie es die Gebehrden unsrer Tänzer sind. Die Gebehrden des alten Tanzens mußten sprechen, sie mußten etwas bedeuten. Sie mußten, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, eine an einander hangende Rede seyn. Hier sind die versprochenen Beweise.

Apulejus hat uns eine Beschreibung von der Vorstellung des Urtheils des Paris hinterlassen, welches von den Pantomimen aufgeführt wurde, die ohne zu reden spielten, und deren Spiel *Salratio* genennet wurde. (*) Wenn dieser Schriftsteller von dem Gange dieser seiner Schauspieler auf dem Theater spricht, so braucht er das Wort *incedere*; welches eigentlich gehen bedeutet. An einer andern Stelle, wo er sagen will, daß Venus nur mit den Augen declamiret habe, sagt er, daß sie nur mit den Augen getanzet habe. *Et non nunquam saltare solis oculis*. Wir finden auch niemals, daß die Alten ihre *Saltatores* oder Tänzer, wegen ihrer Schenkel und ihrer Beine gelobt hätten; sie lobten an ihnen nur die Arme, und vornehmlich die Hände. Eine Sinnschrift in der griechischen Anthologie (**) wirft einem Schauspieler, welcher die Rolle der Niobe getanzet hatte, vor, daß er sich eben so wenig bewegt hätte, als sich der Fels, in welchen Niobe verwandelt worden, möchte bewegt haben; kurz, daß er nicht

von

(*) Apul. *Metam.* lib. 10.

(**) *Anthol.* lib. 2.

von der Stelle gekommen sey, und folglich nicht einen einzigen Tanzschritt gemacht habe. Nichts schickt sich für eine Person, welche nach unserer Art tanzt, weniger, als eine lange Kleidung. Nun finden wir aber, daß die Saltatores der Alten sehr oft lange Kleider angehabt. Wenn Svetonius von dem Caligula redet, welcher die Saltation ganz außerordentlich liebte, so sagt er: „Er ließ
 „einsmals verschiedne vornehme Staatspersonen
 „auf den Pallast fordern, und als sie in dem Ver-
 „hörsaale beisammen waren, trat er plötzlich in
 „einem griechischen Kleide, welches ihm bis auf
 „die Knöchel ging, herein, und machte, unter dem
 „Geräusche der Instrumente, die Gebärden einer
 „Monologe vor ihnen, worauf er sich, ohne ein
 „Wort zu sagen, wieder weg begab.“ *Magno
 tiliarum & scabellorum crepitu cum palla
 tunicaque talari profiluit, & desaltato cantico
 abiit.* Wenn Bellejus Paterculus (*) erzählen
 will, daß Plancus, einer von den Anhängern des
 Marcus Antonius, den Glaucus nachgemacht habe,
 welches ein berühmter Fischer gewesen war, von
 welchem die Alten glaubten, daß er in einen Triton
 verwandelt worden, nachdem er sich in das Meer
 gestürzt, weil er von einem gewissen Kraute gegessen,
 welches ihn rasend gemacht hatte: so sagt dieser
 Geschichtschreiber, daß Plancus in einen Meergott
 verkleidet, auf den Knien gegangen sey, und das
 Abendtheuer des Glaucus getanzt habe. *Cæru-
 leatus & nudus, caputque redimitus arundine*

(*) Libr. secundo Hist.

538 II. Fortsetzung der Abhandlung

& caudam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset. Ein Mensch aber, welcher auf den Knien wirklich getanzt hätte, würde ein sehr närrischer Anblick gewesen seyn.

Das was Quintilian sagt, wenn er beweisen will, wie nothwendig es sey, die Kinder in die Schulen zu schicken, wo sie die Kunst der Saltation lernen könnten, könnte allein hinreichend seyn, zu beweisen, daß die Kunst der Gebeyrden der vornehmste Theil derselben gewesen sey. Man muß sich nicht schämen, sagt dieser Schriftsteller, dasjenige zu lernen, was man einmal ausüben muß. Uebrigens, fügt er hinzu, ist die Chironomie, welches die eigentliche Kunst der Gebeyrden bedeutet, eine Kunst, welche schon seit den heroischen Zeiten bekannt ist. Die größten Männer Griechenlands, und Socrates selbst, haben sie gebilliget. Sehen wir nicht noch aus der alten Stiftung der tanzenden Priester des Mars, daß unsere alten Römer diese Kunst nicht für unanständig müssen gehalten haben? Und ist dieser Gebrauch nicht bis auf uns, ohne jemals getadelt zu werden, fortgepflanzt worden? Doch aber muß man den Lehrmeister hierinne nicht länger behalten, als die Jahre der Kindheit hindurch, und sich von dieser Uebung nichts natürlich machen, als die Anmuth und das leichte Tragen des Körpers. Die Gebeyrden des Redners müssen von den Gebeyrden des Tänzers sehr unterschieden seyn. (*) Et certe quod

(*) Quint. Inst. lib. pr. cap. 13.

quod facere oporteat non indignum est discere, cum præsertim hæc Chironomia, quæ est, ut nomine ipso declaratur, lex gestus, & ab illis heroicis temporibus orta sit, & a summis Græciæ viris & ab ipso etiam Socrate probata. — Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum est sacerdotum nomine durans ad hoc tempus, saltatio. Cujus etiam disciplinæ usus in nostram usque ætatem sine reprehensione descendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipsis diu. Neque enim gestum Oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione.

Gleichwohl hat uns Macrobius das Fragment einer Rede des Scipio Næmilianus aufbehalten, in welcher dieser Zerstörer Karthagens sehr heftig wider die Unbequemlichkeiten redet, von welchen man nicht leicht die Schulen, in welchen man die Kunst der Gebärden lehrte, befreien konnte. Unsere jungen Leute, sagt Scipio, gehen zu den Komödianten in die Schule, um von ihnen recitiren zu lernen, eine Uebung, welche unsere Vorfahren als eine Profession der Slaven betrachtet haben. Ja was noch mehr ist, frengebohrne Knaben und Mädchen besuchen die Schulen, wo man die Kunst der Saltation lehret. In was für einer Gesellschaft befinden sie sich wohl daselbst? (*) Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod ma-

II 3

jores

(*) Macrobius Saturnal. lib. 3. cap. 8.

540 II. Fortsetzung der Abhandlung

jores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter Cinædos, virgines puerique ingenui. Auch aus der Rede des Cicero für den Murena, welchem Cato das Tanzen vorgeworffen hatte, kann man sehen, daß es an gefehrten Männern nur unter gewissen Umständen geduldet wurde.

Wir wollen auf den Quintilian wieder zurück kommen. Dieser Schriftsteller sagt auch noch an einem andern Orte, ein Redner müsse nicht wie ein Komödianten aussprechen, und müsse auch nicht Gebärden machen, wie ein Tänzer. Non Comædum in pronunciatione, non saltatorem in gestu facio. Allem Ansehen nach, war einer von seinen Gründen dieser.

Die Gebärden, welche die Kunst, die man Saltatio nannte, lehrte, waren nicht immer Gebärden, die blos zu einer reizenden Leibesstellung etwas bestrugen; sie waren nicht immer, wenn ich mich so ausdrücken darf, Gebärden ohne Sinn, sondern sehr oft Gebärden, welche etwas verständlich anzeigten, Gebärden welche reden sollten. Nun sind aber die redenden Gebärden von zweyerley Art. Die einen sind natürliche Gebärden, und die andern sind künstliche Gebärden.

Die natürlichen Gebärden sind diejenigen, mit welchen man natürlicher Weise seine Reden begleitet, und deren man sich im Sprechen bedient. Diejenige Gebärde, welche, um mich eines poetischen Ausdrucks zu bedienen, dem Auge redet, gibt

gibt dem, was gesagt wird, weit mehr Nachdruck. Sie belebt zu gleicher Zeit sowohl die Person, welche redet, als die Person, welche zuhört. Man verbiete einem lebhaften Menschen, wenn er redet, Gebehrden zu machen; den Augenblick wird sein Ausdruck matt werden, und das Feuer seiner Beredsamkeit wird auslöschen. Und so bewegt uns auch ein Redner, den wir zugleich sehen und hören, weit mehr, als derjenige, dessen Stimme wir zwar vernehmen, aber dessen Gebehrden wir nicht sehen. Sehr selten aber drückt die natürliche Gebehrde etwas deutlich aus, wenn man sie ohne zu reden macht. Es geschieht nur in zwey Fällen. Einmal geschieht es, wenn diese natürliche Gebehrde eine Beschaffenheit anzeigt, als etwa Kopfschmerzen oder Ungeduld. Aber auch da ist die natürliche Gebehrde noch nicht zureichend, die Umstände dieser Beschaffenheit zu erkennen zu geben. Fürs zweyte kann die natürliche Gebehrde, ohne Beystand der Sprache, etwas gewisses bedeuten, wenn man erkennt, daß diese Gebehrde dasjenige Bezeigen sey, welches eine gewisse Redensart gemeiniglich begleitet. Alsdenn setzt man voraus, daß derjenige, welcher diese Gebehrde macht, die Absicht habe, dasjenige damit zu sagen, was man gemeiniglich zu sagen pflegt, wenn man sie macht. Die Gebehrden derjenigen Völker, welche uns gegen Mittage liegen, sind viel ausdrückender als unsre; man kann sie also auch viel leichter verstehen, wenn man sie, ohne etwas dabey zu hören, sieht, als man in eben demselben Falle unsere Gebehrden verste-

542 II. Fortsetzung der Abhandlung

hen kann. Doch haben diese natürlichen Gebehrden immer nur eine sehr unvollkommene, und oft auch zwendeutige Bedeutung.

Derjenige also, welcher ohne zu reden etwas mehr als eine leidende Beschaffenheit, deutlich ausdrücken will, muß zu solchen Bezeigungen und solchen künstlichen Gebehrden seine Zuflucht nehmen, welche ihre Bedeutung nicht von der Natur, sondern von der Abrede der Menschen haben. Zum Beweise, daß sie nichts als künstliche Zeichen sind, dient dieses, daß sie, wie die Worte, nur in einem gewissen Lande verstanden werden. Die allereinfachsten von diesen Gebehrden sind nur in einer gewissen Gegend verständlich, und anderwärts bedient man sich, eben dieselbe Sache auszudrücken, ganz anderer Zeichen. Zum Exempel die Gebehrde mit der Hand, welcher man sich in Frankreich, jemanden zu rufen, bedient, ist nicht eben die Gebehrde, die man in Italien zu gleicher Absicht braucht. Wenn der Franzose jemanden durch ein Zeichen zu sich rufen will, so hebt er die rechte Hand in die Höhe, und führt sie mit in die Höhe gerichteten Fingern verschiedne mal gegen seinen Körper; der Italiäner hingegen, um eben dieses Zeichen zu machen, läßt die rechte Hand sinken, und kehrt die Finger derselben gegen die Erde. In verschiedenen Ländern grüßt man auf verschiedene Art. Das Bezeigen und die Gebehrden also, deren sich ein Mensch bedienet, der entweder nicht reden will, oder nicht reden kann, sind nicht durchaus eben dieselben, deren man sich in
Neden

Neden bedient. Derjenige, welcher mit Zeichen, ohne ein einziges Wort hören zu lassen, sagen will, eben jetzt ist mein Vater gestorben, muß den Worten, die er nicht gesagt, durch studirte Zeichen zu Hülfe kommen, die von denjenigen ganz unterschieden sind, die er beym Neden machen würde. Diese Zeichen kann man künstliche, oder, mit der Logik zu reden, willkührliche Zeichen nennen. Denn die Logik, wie bekannt ist, theilt alle Zeichen in zwei Gattungen, in natürliche Zeichen nehmlich und in willkührliche. Der Rauch, lehret sie, ist ein natürliches Zeichen des Feuers; aber die Krone ist nur ein willkührliches Zeichen, ein Sinnbild der königlichen Würde. Auf gleiche Weise macht derjenige, welcher sich vor die Brust schlägt, eine natürliche Gebehrde, welche eine plötzliche Gemütherschütterung anzeigt; und derjenige, welcher mit Gebehrden eine mit der königlichen Binde gezierte Stirn beschreibt, macht nur eine willkührliche Gebehrde, von welcher man eins geworden ist, daß sie ein gekröntes Haupt anzeigen soll.

Ob man gleich auf den Bühnen, bey den gewöhnlichen Vorstellungen, die Gebehrden mit dem Neden verband, so ward doch in den Schulen die Kunst der Gebehrden als eine solche Kunst gelehrt, welche zeigt, wie man sich, ohne zu reden, ausdrücken solle. Es ist also leicht zu glauben, daß die Lehrer derselben nicht nur alle ersinnliche Mittel, sich durch Hülfe der natürlichen Gebehrden auszudrücken, werden an die Hand gegeben, sondern

544 II. Fortsetzung der Abhandlung

bern auch gezeigt haben, wie man seine Gedanken, vermittelst der willkührlichen Gebeyrden zu verstehen geben soll. Der Redner, welcher seinen Mund brauchte, hatte nicht nöthig, sich dieser willkührlichen Gebeyrden zu bedienen, um verstanden zu werden. Uebrigens ist es auch unmöglich, daß nicht viele von diesen Gebeyrden, mit der Unständigkeit, die er bey seiner Declamation beobachten muß, streiten sollten. Und dieses halte ich dafür, ist die Ursache, warum Quintilian seinem Redner so oft verbietet, die Gebeyrden der Tänzer oder saltatorum nachzuahmen.

Was Quintilian an einem andern Orte sagt, scheint meine Muthmassung zu einer Gewißheit zu machen. Alle Gebeyrden, sagt er, deren ich jetzt erwehnt habe, äussern sich natürlicher Weise mit den Worten. Es giebt aber noch eine andre Art von Gebeyrden, die nur dadurch verständlich sind, weil sie die Sache, die man durch sie ausdrücken will, abschildern. Dergleichen ist zum Exempel die Gebeyrde eines nach dem Pulse führenden Arztes, welcher man sich, einen Kranken anzudeuten, bedienet. Nichts kann an einem Redner tadelhafter seyn, fügt Quintilian hinzu, als wenn er bey seiner Declamation Gebeyrden von dieser Art gebrauchet. Die Declamation des Redners muß von der Declamation des Tänzers völlig unterschieden seyn, der Redner muß seine Gebeyrden nach den Empfindungen abmessen, welche er ausdrückt, und nicht nach der besondern Bedeutung des Worts, welches er ausspricht. Wir sehen

hen sogar, fährt unser Schriftsteller fort, daß sich dieser Anmerkung auch die Komödianten unterwerfen, welche mit Anstand spielen wollen; sie brauchen nehmlich bey ihrer Declamation die willkührlichen Gebeyden ganz und gar nicht, oder wenigstens doch sehr sparsam (*). Et ii quidem de quibus sum locutus cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt qui res imitatione significant, ut si ægrotum, tentantis venas Medici similitudine ostendas; quos gestus quam longissime in oratione fugiendum. Abesse enim a saltatore debet Orator, ut si gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.

Cicero hatte ungesehr schon eben das gesagt, was Quintilian sagt. Cicero ist sehr wohl zufrieden, daß ein junger Mensch, welcher ein Redner werden will, die Unmuth und das leichte Betragen des Roscius sich eigen zu machen suche; allein das will er durchaus nicht, daß dieser junge Mensch das Muster zu seinen Gebeyden, von den Gebeyden, die man die Komödianten lehrte, nehmen solle (**). Quis neget opus esse Oratori in hoc oratorio motu, statuque Roscii, gestu & venustate? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare. Vermuthlich thaten die meisten Komödianten das nicht, was diejenigen thaten, welche

(*) Quint. lib. 10. cap. 3.

(**) Cic. de Orat. libr. prim.

che Quintilian *Histriones paulo graviores* nennet. Verschiedne *Histrione* bedienten sich lieber der willkührlichen als der natürlichen Geberden, weil sie die erstern für geschickter hielten, Lachen zu erregen. Sie glaubten diese Geberden machten die Action desto lebhafter; allein Leute von gutem Geschmacke mißbilligten dieses Verfahren. Cicero sagt, dasjenige, was ihm in dem Spiele der Komödianten am meisten gefalle, wären die ganz einfältigen und natürlichen Geberden. Die Komödianten, fügt er hinzu, mißfallen, wenn sie abgeschmackte Geberden machen, und dieses pflegt dann und wann zu geschehen (*). *Nam & palæstrici motus sæpe sunt odiosiores, & histrionum nonnulli gestus inepti non vacant offensione, & in utroque genere quæ sunt recta & simplicia laudantur.*

Man findet eine lesenswürdige Beschreibung von der Kunst der Geberden in einem Briefe, welchen Casiodorus an den Albinus geschrieben hat, um ihm aufzutragen, daß er das Volk entscheiden lassen solle, ob Theodoron oder ob Halandius ein besserer Schauspieler wäre. Es kam darauf an, den geschicktesten von ihnen weiter hinauf rücken zu lassen. Unsere Vorfahren nannten diejenige von den musikalischen Künsten die stumme Musik, welche reden lehrt, ohne den Mund aufzuthun, welche alles mit den Geberden zu sagen, oder mit gewissen Bewegungen der Hände und Stellungen des Leibes Dinge zu verstehen zu geben

(*) Cic. de Off. lib. pr.

geben lehret, die man kaum durch eine aneinander hangende Rede oder durch manche geschriebene Seite eben so gut ausdrücken könnte (*). Hanc partem musicæ disciplinæ mutam majores nostri nominaverunt, scilicet quæ ore clauso manibus loquitur, & quibusdam gesticulationibus facit intelligi quod vix narrante lingua aut scripturæ textu possit agnosci. Unterdessen glaube ich doch nicht, daß die willkührlichen Gebeyden dasjenige immer deutlich werden ausgedruckt haben, was man sie bedeuten lassen wollte, ob man gleich bey ihrer Erfindung allezeit eine Art von Anspielung auf die vorzustellenden Sachen beobachtete. Mimus hallucinatur; sagt Apulejus (**). Wir werden auch aus dem, was der h. Augustinus von den Pantomimen sagt, sehen, daß die Uebereinstimmung der Gebeyden und der auszudrückenden Sachen nicht immer so vollkommen war, daß man sie beständig ohne Ausleger hätte errathen können, wenn man nicht ausdrücklich die Sprache des alten Tanzens gelernt hatte.

Die Orientaler haben noch jetzt verschiedne Tänze, welche denen, die Casiodorus beschreibt, sehr gleich sind. Alle Nachrichten, und besonders die Nachrichten von Persien, reden von diesen Tänzen. Die Asiatischen Staaten sind den politischen Veränderungen immer eben so sehr unterworfen gewesen, als die Europäischen; allein den moralischen Veränderungen scheinen sie es nicht so sehr
gewe-

(*) Variarum Epist. lib. pr. ep. 20.

(**) Flor. lib. 3.

548 II. Fortsetzung der Abhandlung

gewesen zu seyn. In Asien haben die Gewohnheiten, die Art sich zu kleiden, kurz die Nationalgebräuche, niemals so viele Veränderungen erlitten, als sie noch jetzt in den occidentalischen Theilen von Europa leiden.

Wir sehen, daß die Alten einerley Personen ohne Unterschied, Tänzer und Gebehrdenmacher nennen, weil die Saltation die Gattung, und die Kunst der Gebehrden die Art war. Der Redner Hortensius, der Zeitgenosse und Nebenbuhler des Cicero, war in seinen Manieren und in seinem ganzen Betragen das, was die Franzosen précieux zu nennen pflegen. Man sagte von ihm, er wäre, nachdem er lange ein Komödiant gewesen, endlich auch eine Komödiantin, eine Gebehrdenmacherin geworden, und man pflegte ihn deswegen nur Dyonisia zu nennen. Dieses war der Name einer berühmten Tänzerin, setzt A. Gellius, welcher dieses erzehlet, hinzu. Torquatus non jam Histrionem esse Hortensium diceret, sed gesticulariam, Dyonisiamque eum notissimæ saltatriculæ nomine appellaret (*). Man nannte aber auch die Action des Komödianten ein Gebehrdenmachen, wie man aus dem sehen kann, was von dem Dichter Andronicus erzehlet worden. Man sagte also nicht allein tanzen anstatt Gebehrden machen, sondern man sagte auch tanzen, anstatt Komödie spielen. Saltare & gestum agere wurde so völlig eines für das andre genommen, daß man sagte ein dramatisches Stück tanzen, wenn man

(*) A. Gellius Noct. Att. lib. 1 cap. 9.

man sagen wollte, es auf dem Theater recitiren, und dieses nicht bloß bey den Vorstellungen der Pantomimen, welche, ohne den Mund aufzuthun, spielten, wie wir hernach zeigen werden, sondern auch bey den gewöhnlichen Vorstellungen der Tragödien und Komödien, wo die Recitation der Verse einen Theil der Ausführung ausmachte.

Wenn du mir meldest, sagt Ovidius zu einem Freunde, der ihm berichtet hatte, daß die Medea, oder ein anders von den Stücken dieses Dichters, sehr wohl aufgenommen worden, daß das Theater voll sey, so oft man unser Stück tanze, und daß meine Verse Beyfall erhielten.

Carmina cum pleno saltari nostra theatro

Versibus & plaudi scribis, amice, meis (*)

Und wenn Aulus Gellius sagen will, daß vor seiner Zeit eben derselbe Schauspieler, welcher recitirt, auch die Gebehrden gemacht habe, so sagt er, derjenige, welcher zu seiner Zeit, ohne sich im geringsten zu bewegen, singe, habe ehemals tanzend gesungen. Saltabundi autem canebant quæ nunc stantes canunt. (**)

Juvenal lehrt uns, der Vorleger an grossen Tafeln habe die Speisen tanzend vorgeschnitten. Bey Vorschneidung der Speisen kann man nun zwar wohl Gebehrden machen, aber unmöglich nach unserer Art tanzen. Uebrigens fügt dieser
Dich-

(*) Ovid. Trist. lib. 5. El. 7.

(**) A Gellius lib. 20. c. 2.

550 II. Fortsetzung der Abhandlung

Dichter noch im Scherze hinzu, daß man mit einer andern Gebehrde ein jung Huhn, und mit einer andern einen Hasen zerlegen müsse, so wie sie sich jedesmal zu der vorhabenden Operation am besten schicke. Für diese Art von Saltation hatte man in Rom besondre Schulen.

Structorem interea, ne qua indignatio desit
Saltantem specta & chironomonia v. anti
Cultello, donec peragat dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores & quo gallina secetur. (*)

Endlich nennt auch Aristides Quintilianus, nachdem er von der Freundschaft des Cicero mit dem Roscius gesprochen, an welchem dem Cicero besonders die genaue Beobachtung des Takts und die Anmuth der Gebehrden gefiel, diesen berühmten Schauspieler einen Tänzer. Er nennt ihn auf Griechisch Ορχηστν, welches im lateinischen saltatorem bedeutet. Wir werden sogar aus einer Stelle des Cassiodorus sehen, daß man das griechische Wort lateinisch gemacht habe. Und obgleich Roscius wirklich auf der Scene sehr oft redte, so lobt ihn Cicero doch fast immer nur wegen seiner Gebehrden. Wenn er ihn, zum Exempel in seiner Rede für den Archias lobt, so sind es vornehmlich seine Gebehrden, die er lobt. Ergo ille corporis motu tantum amorem sibi conciliarat a nobis omnibus.

Ost

(*) Juvenal. Sat. 5.

Oft gingen Cicero und Roscius sogar einen Wettstreit mit einander ein, wer von beyden eben dieselben Gedanken am öftersten auf verschiedene Art ausdrücken könne, und jeder von ihnen bediente sich dabei derjenigen Geschicklichkeit, in welcher er vortreflich war. Roscius drückte also durch ein stummes Spiel den Sinn der Redensart aus, welche Cicero zusammengesetzt und recitirt hatte. Und alsdenn urtheilte man, welcher von beyden in seinem Ausdrucke am glücklichsten gewesen sey. Hierauf veränderte Cicero die Worte oder die Wendung der Redensart, ohne den Sinn derselben zu entkräften; und auch Roscius mußte nunmehr den Sinn durch andre Gebehrden ausdrücken, ohne daß diese Veränderung den Ausdruck seines stummen Spiels schwächte. (*) Et certe satis constat contendere eum cum historione solitum, utrum ille sæpius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiæ copiam sermone diverso pronunciaret: sagt Macrobius von dem Cicero und Roscius.

Dieses sey von der Kunst der Saltation, überhaupt betrachtet, genug gesagt. Wir haben gesehen, daß die Alten die Vorschriften derselben sowohl bey heiligen Ceremonien, als bey Tische und bey andern Gelegenheiten in Ausübung brachten. Unsere Materie aber erfordert es nicht, daß wir die Saltation in allen ihren verschiedenen Anwendungen betrachten müßten. Hauptsächlich müssen wir von der theatralischen Saltation reden.

Vierzehnter Abschnitt.

Von der theatralischen Saltation.
 Wie der Schauspieler, welcher die Gebeyrden machte, mit dem Schauspieler, welcher recitirte, übereintreffen konnte. Von dem Tanze des Chorus.

Die Kunst der zur theatralischen Declamation sich schickenden Gebeyrden theilte sich in drey Methoden, und also auch in drey verschiedene Künste. Die erste von diesen Methoden lehrte *Ἐμμελειαν*, oder die zur tragischen Declamation sich schickenden Gebeyrden. Die Sammlung der Gebeyrden, wie sie sich zur Declamation der Komödien schickten, hieß *Κορδαξ* und *Σινυβίς* hießen alle diejenigen Gebeyrden, die sich zu Vorstellung derjenigen dramatischen Stücke schickten, welche die Alten Satyren nannten.

Gleichwohl aber sagt Lucian, in seiner Abhandlung vom Tanze, daß man bey Aufführung der komischen Stücke oft die zur Satyre sich schickenden Gebeyrden mit den eigentlichen Gebeyrden für die Komödie vermengt habe, die *Σιφινίς* nemlich mit *Κορδαξ*.

Wie haben es aber, wird man sagen, die Alten dahin gebracht, daß sie diese Methoden schriftlich verfassen und Zeichen und Charakter erfinden konnten, welche alle Stellungen und Bewegungen des Körpers ausdrückten? Ich weis es nicht; allein die Choregraphie des Feuillee, von welcher ich gesprochen habe, zeigt hinlänglich, daß die
 Sache

Sache möglich gewesen. Man muß eben sowol aus Zeichen lernen können, welche Gebehrde man machen solle, als man es aus Zeichen lernen kann, welche Schritte und Figuren man machen müsse. Dieses aber ist es, was das Buch des Feuillée lehret.

Ob die Gebehrden gleich unter uns in kein Kunstgebäude gebracht sind, ob wir gleich diese Materie nicht ergründet, und also auch die Gegenstände nicht so weit zergliedert haben, als die Alten es gethan hatten; so empfinden wir doch gleichwohl, daß die Tragödie und Komödie jede ihre eignen Gebehrden habe. Die Gebehrden, die Stellungen, das Tragen unsrer Schauspieler, die eine Tragödie recitiren, sind von den Gebehrden, den Stellungen, dem Tragen der Schauspieler, die eine Komödie vorstellen, völlig unterschieden. Unsere Schauspieler, die von der bloßen Natur geleitet werden, lassen uns die Grundsätze gar wohl empfinden, nach welchen die Alten die Kunst der theatralischen Gebehrden zertheilt und in drey verschiedene Methoden abgesondert haben. Die Natur, wie Cicero sagt, hat einer jeden Leidenschaft, einer jeden Empfindung ihren besondern und eignen Ton, ihre eigne Gebehrde und ihren eignen Ausdruck im Gesichte gegeben. (*)

Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, & sonum & gestum. Die Leidenschaften, mit welchen sich die Tragödie mei-

M m 2

sten

(*) Cic. de Orat. 1. 3.

554 II. Fortsetzung der Abhandlung

stentheils beschäftigt, sind diejenigen gar nicht, mit welchen die Komödie zu thun hat.

In dem Hauptstücke, in welchem Quintilian weitläufiger als an irgend einem andern Orte, von den für einen Redner sich schickenden Gebehrden redet, findet man verschiedene Dinge, aus welchen man es beweisen kann, daß die Komödianten seiner Zeit besondere Schulen gehabt haben, in welchen man die Kunst der eigentlichen theatralischen Gebehrden lehrte. Manchmal lenkt Quintilian seine Schüler von dem ab, was die Komödianten bey gewissen Umständen lehrten. Manchmal führt er sie auch als gute Lehrmeister an. Diejenigen, welche die Schauspielkunst lehren, sagt er an einem Orte des anführten Kapitels, halten die Gebehrde, die man mit dem Kopfe allein macht, für eine tadelhafte Gebehrde. *) Solo capite gestum facere scenici quoque doctores vitiosum putarunt. Man sieht so gar, daß es diesen Lehrern auch an dem nicht gefehlt habe, was man Kunstwörter nennt. Wenn Quintilian von dem Betragen eines Redners, auf welchen die Augen aller Zuhörer noch eher gerichtet sind, als er angefangen hat zu reden, handelt und lehren will, wie dieses Betragen die kurze Zeit über, ehe er den Mund aufthut, beschaffen seyn müsse, so sagt er, die Komödianten nannten dieses studierte Stillschweigen einen Verzug. (**) In hac cunctatione sunt quædam non indecentes, ut vocant scenici, moræ.

(*) Quint. lib. 10. cap. 3.

(**) Ibid.

Da die, welche sich mit dem Theater abgaben, diejenige Art von Gebärden, welche wir willkührliche genennt haben, fast gar nicht brauchen durften; da, mit einem Worte, ihre Saltation von einer besondern Art war, so war es ganz natürlich, daß sie auch ihre besondern Schulen, und ihre besondern Lehrer haben mußten. Uebrigens mußten sie auch noch eine ganz besondre Kunst verstehen, nehmlich die Kunst ihre Gebärden mit der Recitation des Sängers, welcher manchmal für sie redte, den Takt halten zu lassen. Wie sie dieses aber bewerkstelligten, und wie die Action desjenigen, welcher die Gebärden machte, mit der Aussprache desjenigen, welcher redte, übereinstimmen konnte, will ich hier noch verständlicher zu machen suchen, als ich oben gethan habe. Meinen Lesern diese letzte Erklärung vorzulegen, mußte ich warten, bis sie der Sachen ein wenig kundiger waren; gesetzt, daß ich mich auch dadurch einiger Wiederhohlungen schuldig machte.

Wir haben, wie sich der Leser erinnern wird, bereits gesagt, daß die hypokritische Musik der Saltation vorgesezt war. Nun aber, sagt Quintilian, regieret die Musik die Bewegungen des Körpers eben so wohl, als sie die Fortschreitung der Stimme regieret. (*) Numeros Musica duplices habet, in vocibus & in corpore. Die hypokritische Musik lehrte also, wie man den Takt beobachten solle, wenn man Gebärden mache, so wie die metrische Musik ihn bey dem Recitiren

(*) Quint. lib. 1. cap. 10.

556 II. Fortsetzung der Abhandlung

beobachten lehrte. Die hypokritische Musik ließ sich also von der metrischen helfen, denn die musikalischen Künste konnten nicht überall einen so vollkommen bestimmten Umtreiß haben, daß sie nicht bey mancher Lection hätten zusammen treffen sollen. Die eine musikalische Kunst mußte oft bey der andern Hülfe suchen. Dieses ist schon etwas.

Der Schauspieler, welcher recitirte, und der Schauspieler, welcher die Gebhrden machte, mußten also einerley Takte folgen, und beyde mußten einerley Zeiten beobachten. Wir haben aus dem Quintilian (*) gesehen, daß man ein Verhältniß zwischen den Gebhrden und den Worten, welche der Redner sagte, festzusetzen suchte, damit seine Action weder allzu häufig noch allzu unterbrochen sey. Altem Anscheine nach mochte diese Idee daher gekommen seyn, weil der Schauspieler, welcher auf dem Theater recitirte, nur eine gewisse Anzahl Worte sagen durfte, mittlerweile der andre Schauspieler, dem die Action aufgetragen war, eine gewisse Gebhrde machte, so mußte auch jener eine andere Anzahl Worte sagen. Dem aber sey nun, wie ihm wolle, so ist doch so viel gewiß, daß der eine so wohl als der andre die Zeiten eines und eben desselben Takts beobachten mußte, welchen eine und eben dieselbe Person schlug, die die Verse vor Augen hatte, welche recitirt wurden, und deren Sylben, wie wir gesehen haben, die Zeiten bestimmten. Ueber diese Verse hatte man die Gebhrden in Noten geschrieben, welche

(*) Siehe den zweyten Abschnitt.

welche der Histrion Takt vor Takt machen mußte. Der musikalische Rhythmus, sagt Aristides Quintilianus, (*) regiert eben sowohl die Gebärden, als die Recitation der Verse.

Dem sey nun aber gewesen wie ihm wolle, so wissen wir wenigstens doch ganz gewiß, daß die Schauspieler, von welchen hier die Rede ist, sehr wohl mit einander übereinstimmen. Seneca sagt, man könne nicht ohne Erstaunen wahrnehmen, wie auf der Scene die Gebärde geschickter Komödianten die Rede erreiche, und sich, so zu reden, Troß der Geschwindigkeit der Zunge, mit ihr verbinde. (**) *Mirari solemus scenæ peritos quod in omnem significationem rerum & effectuum parata illorum est manus, & verborum velocitatem gestus assequitur.* Hier nun aber will Seneca gewiß nicht von einer Person reden, welche zu gleicher Zeit spricht und Gebärden macht; denn an dieser würde es nichts weniger als bewundernswürdig seyn, ihre Gebärden eben so geschwind lauffen zu sehen, als ihre Worte. Die Sache geht ganz natürlich zu; und sie kann nur alsdenn bewundernswürdig seyn, wenn ein Schauspieler spricht und ein anderer Schauspieler die Gebärden dazu macht.

Wir sehen auch, daß ein Komödiant, welcher eine Gebärde wieder den Takt machte, eben so wohl ausgepiffen ward, als der, welcher in der

M m 4

Aus

(*) Arist. de Musica lib. 1.

(**) Seneca Epist. 121.

Aussprache eines Verses fehlte. (*) *Histrion si paululum se moveat extra numerum aut si versus pronunciatus est syllaba una longior aut brevior exhibitur & exploditur.* Lucianus sagt es gleichfalls, daß eine Bekehrde wider den Takt bey einem Schauspieler für ein Hauptverbrechen gehalten worden. Dieses hatte zu dem griechischen Sprüchworte Gelegenheit gegeben, einen Soloecismus mit der Hand machen.

Die Kunst der Saltation ist verlohren gegangen, und es würde verwegen seyn, alle kleine Umstände einer durch die Erfahrung und durch die Ueberlegungen vieler tausend Personen zur Vollkommenheit gebrachten Ausübung, errathen zu wollen. So viel ~~ist~~ gewiß, das Volk ward es sehr wohl gewahr, wenn ein Fehler gemacht ward. Die öftere Besuchung der Schauspiele hatte es so zärtlich und eckel gemacht, daß es so gar auch die falschen Wendungen und Accorde tadelte, wenn sie zu oft wiederholt wurden, ob gleich diese Accorde eine gute Wirkung thun, wenn sie mit Kunst gebraucht werden. (**). *Quanto molliores sunt & delicatiores in cantu flexiones & falsæ voculæ quam certæ & severæ, quibus tamen non modo austeri, sed si sæpius fiat multitudo ipsa reclamant.*

(*) Cic. in Parad.

(**) Cic. de Orat. lib. 3.



III.

Vermischte Sachen.

Berlin. Von den im fünften Stücke ange-
 kündigten Kritischen Briefen über die
 Tonkunst, die hieselbst in Birnstielschem Verlage
 herauskommen, ist der zwölfte Brief an den
 Hrn. Carl Höckh, Hochfürstl. Anhalt-Zerbsti-
 schen Concertmeister. Er enthält die erste Fort-
 setzung des Raguenetischen Discurses über die ita-
 lianische und französische Musik. Der dreyzehnte
 Brief ist an den Hrn. Georg Benda, Hoch-
 fürstlich Sachsen-Gothaischen Capellmeister, und
 handelt von der Rhytmik. Der Herr Amisallos
 unterscheidet selbige in drey Theile, wovon der
 erste die verschiednen Tactarten, und ihre Bewe-
 gungen erkläret. Der andre hat es mit der Ord-
 nung und dem Verhalte mehrer Tacte unter sich,
 und der dritte mit den Absätzen und Einschnitten
 des Tacts zu thun. Alle nur mögliche Haupt-
 tactarten entspringen aus der Proportione àquali
 1:1, und dupla 2:1. Im vierzehnten Brie-
 fe, der an den Hrn. Christian Gotthelf
 Scheinpflug, Hochfürstl. Schwarzburg-Rudol-
 städtischen Capellmeister ist, wird die in dem vor-
 hergehenden Briefe angefangene Lehre von der Rhyt-
 mik fortgesetzt. Der funfzehnte Brief ist an
 den Hrn. Joseph Kiepel, Hochfürstl. Thurn und
 Taxischen

560 III. Vermischte Sachen.

Larischen Kammermusicus, und enthält die zweite Fortsetzung des Naguenetischen Discurses über die italiänische und französische Musik. Der sechzehnte Brief, womit der erste Theil dieser musikalischen Wochenschrift geschlossen wird, ist an den Hrn. Johann Heinrich Rolle, Musikdirector in Magdeburg, und ist eine Fortsetzung der Lehre von der Rhythmik.

Berlin. Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen; Ihre Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen unterthänigst zugeweiht, und verfertigt von Carl Philipp Emanuel Bach. Berlin 1760. Gedruckt und zu finden bey Georg Ludewig Winter. Es ist seit einiger Zeit Mode geworden, keine Reprise eines Stücks das zweytemahl auf eben die Art als das erstemahl, zu spielen. Wenn solches von Männern geschähe, die nicht allein den Satz, sondern zugleich den Character des Stücks inne hatten, und hiernächst genaues Genie befassen, geschickte Veränderungen hervorzubringen: so konnte nichts anders als die schönste Wirkung erfolgen. Der Spieler machte sich und dem Stücke Ehre. Hingegen mußte nothwendig das Gegentheil geschehen, wenn dem Spieler die eine oder andere Eigenschaft, oder vielleicht alle mit einander fehlten, und er doch verändern wollte. Dieser letzte Umstand ist es, der den berühmten Herrn Bach veranlasset hat, gegenwärtige Sonaten mit veränderten Reprisen gemein zu machen,

chen, die so viele Lectionen für alle Veränderer sind, als sie den geschickten Kennern und Liebhabern des Claviers wahres Vergnügen machen werden. Wir brauchen zum Lobe dieser Stücke nichts mehr hinzuzufügen, die, wie alle Werke unsers Hrn. Bachs, lauter Originale in ihrer Art, aber schöne Originale, und dazu gemacht sind, das Ohr und Herz zugleich zu rühren. Druck, Noten und Papier sind vortreflich.

Leipzig. Hieselbst ist im verwichenen Jahre, im Verlage des jüngern Hrn. Breitkopfs eine für die Singstimme und den Flügel eingerichtete Scherzoper vom Galuppi unter zweyerley Titeln herausgekommen, als erstlich: *Il Mondo alla Roversa o sia le Donne che comandano*; drama giocoso per Musica dal Sgr. Baldassero Galuppi detto il Buranello, accommodato per il Clavicembalo dal Originale Veneriano; und hernach: *Raccolta delle più nuove composizioni di Clavicembalo di differenti Maestri ed Autori per l'Anno 1758. Contiente il Mondo alla Roversa, o sia le Donne che comandano, drama giocoso per Musica dal Sign. Baldassero Galuppi detto il Buranello.* Lipsia presso Gio. Gottl. Iman. Breitkopf. Da der letztere Titel von meinen beyden Raccolten fürs Jahr 1756 und 57. entlehnet ist; ich aber an der gegenwärtigen sogenannten Raccolta weder Antheil habe, noch zu haben verlange: so habe ich weiter nichts als dieses bey gegenwärtigem Werke anzeigen wollen, von welcher sich sehr vieles, sowohl

wohl in Absicht auf die Composition, als in Absicht auf die Einrichtung fürs Clavier sagen liesse. Wir wünschen, daß der Herausgeber, wer er auch sey, seinen Fehler bereuen, und den Hrn. Breitkopf mit bessern Sachen versehen möge. Es gehöret wohl eben nicht viele Mühe dazu, Clavierstücke zu sammeln. Aber ohne Zweifel wird etwas Einsicht in die Grundsätze der Kunst, und Richtigkeit im Geschmacke erfordert, um gute Clavierstücke zu sammeln, und die Sammlung so einzurichten, daß sowohl der geübtere, als ungeübteste Liebhaber dabey seine Rechnung finde. Es kann seyn, daß in gewissen Gegenden Deutschlands der Geschmack noch nicht genugsam gebildet ist, und daseibst eher bey dem alten Hällischen: Schwärmt, schwärmet, schwärmet immer hin, als bey der richtigsten und schönsten Claviersonate, in die Hände geklatschet wird. Mich deucht aber, daß wer in seinen Compositionen auf solche Gegenden sein Augenmerk richtet die Verbesserung und Aufnahme der Kunst ohne Zweifel nicht zum Gegenstande seiner Absichten hat. Wenn nichts als gute Sachen, und zwar hauptsächlich von guten deutschen Meistern, daran es uns iso nicht fehlet, zum Vorschein kämen: so würden die Leute aus jenen finstern Gegenden doch auch endlich genöthigt werden, an guten Sachen Geschmack zu finden. Es ist hier nicht die Rede, ob Menuetten oder Fugen ans Licht gebracht werden. Man braucht beides in der Musik; aber ein jedes Ding soll in seiner Art gut seyn, und wäre es nicht zu bedauern, daß

Daß die schönen Breitkopfschen Noten nur dazu erfunden zu seyn scheinen sollten, um vielmehr dem bösen, als guten Geschmack, Vorschub zu thun?

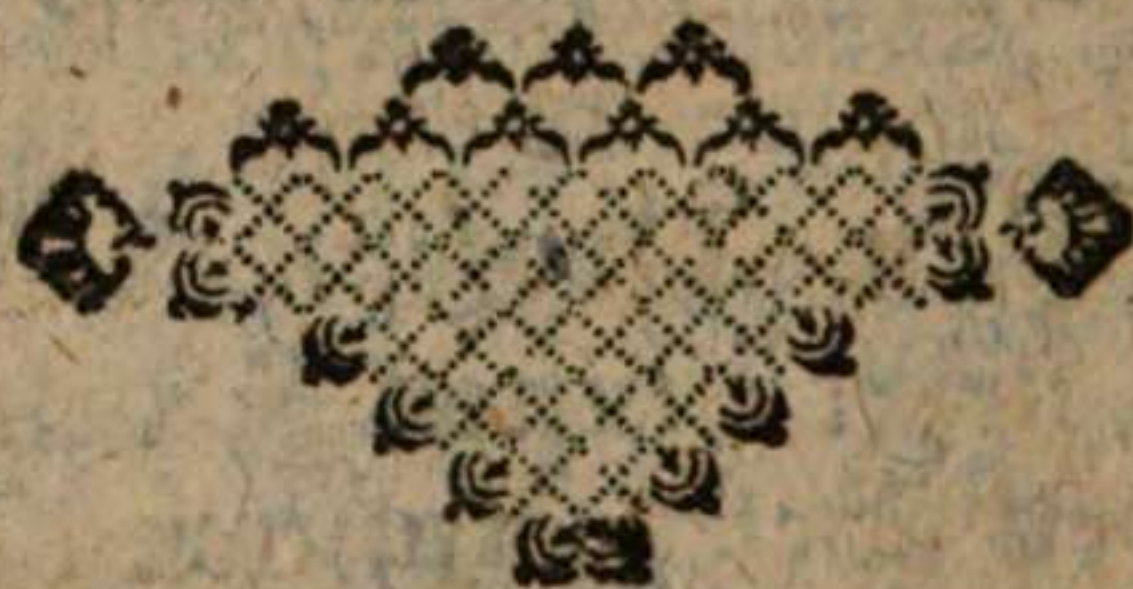
Berlin. Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebst acht Kupfertabellen. Berlin bey Gottlieb August Lange, 1759. ein Alphabet zwölf Bogen in 4to.

Ebendasselbst. Die Kunst das Clavier zu spielen, von dem Verfasser des kritischen Musicus an der Spree. Dritte, verbesserte, und vermehrte Auflage. Berlin 1760. bey Haude und Spener, sieben Bogen in 4to.

Leipzig. Hrn. Profesz. Gellerts Oden und Lieder, nebst einigen Sabeln, größtentheils aus den Belustigungen des Verstandes und Wizes in die Musik gesetzt von einigen Berlinischen Tonkünstlern. 1759. in Breitkopfschem Verlage. Einige Leute wollen sich über die Menge der herauskommenden Oden zu beschweren anfangen, und wenn man Acht giebt, was es für Leute sind, so sind es solche, deren Einsicht und Stärke nicht weiter als bis auf eine Ode, Polonoise oder Menuet geht. Ich rathe diesen Leuten, immer bey der Ode zu bleiben, so lange sie an Fugen und andern schwerern Compositionen

tionen Geschmack zu bekommen, nicht im Stande sind.

Ebendasselbst. Musikalischer Versuch in Sabeln und Erzählungen des Hrn. Prof. Gellerts von A. B. V. Herbing. in eben demselben Verlage. 1759. Herr Herbing zeigt ein munters, aufgewecktes Genie, und, da er sich zugleich um die Grundlage der Kunst Mühe giebt, und es nicht bey dem bloßen Naturelle bewenden läßt: so kann man sich von seiner aufblühenden Muse nichts anders als sehr viel Gutes mit der Zeit versprechen.





Ben dem Verleger dieser Bey-
träge sind folgende musikalische Schriften
für beygesetzte Preise zu haben.

Agricola, Joh. Friedr. Anleitung zur Sing-
kunst aus dem Italiänischen des Tosi, 4. 1757.
1 Thlr.

Marpurgs Anleitung zur Singcomposition, 4t.
1759. 1 Thlr. 4 Gr.

— — erste Fugensammlung, Fol. 1758. 16 Gr.

— — Handbuch bey dem Generalbass und der Com-
position mit zwey, drey, vier, fünf, sechs, sieben,
acht und mehrern Stimmen. 3 Theile mit neun
und zwanzig Kupfern, 4t. 1755 — 58. 1 Thlr.
8 Gr.

Rothens Lieder aus der Wochenchrift der Freund
mit Melodien, 4t. 1757. 6 Gr.

Oden, geistliche, moralische und weltliche, mit
Melodien. Fol. 1758. 16 Gr.

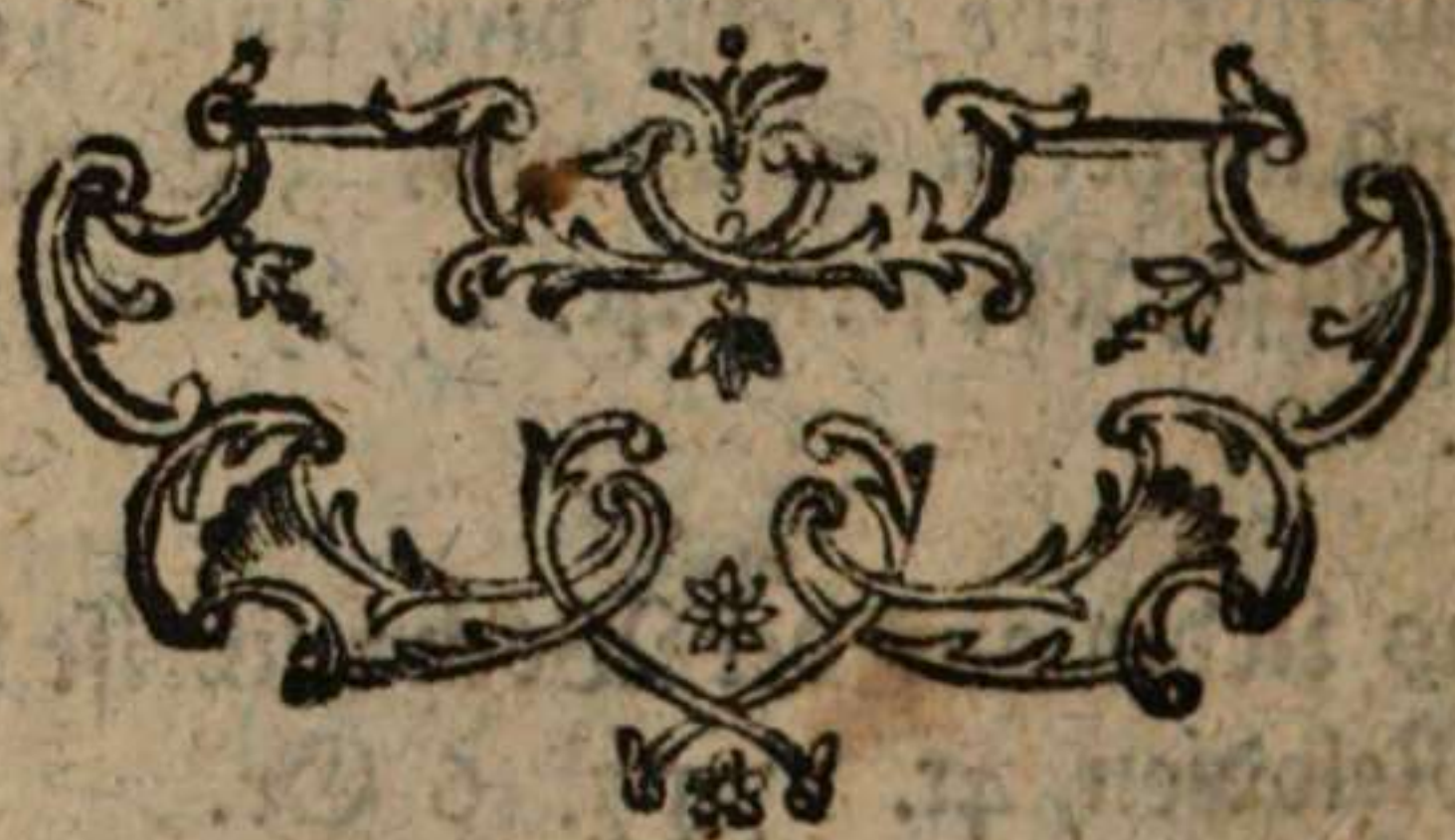
Neue Lieder zum Singen bey dem Clavier, 1756.
auf ord. Schr. Papier 12 Gr. auf holländisch
Papier 16 Gr.

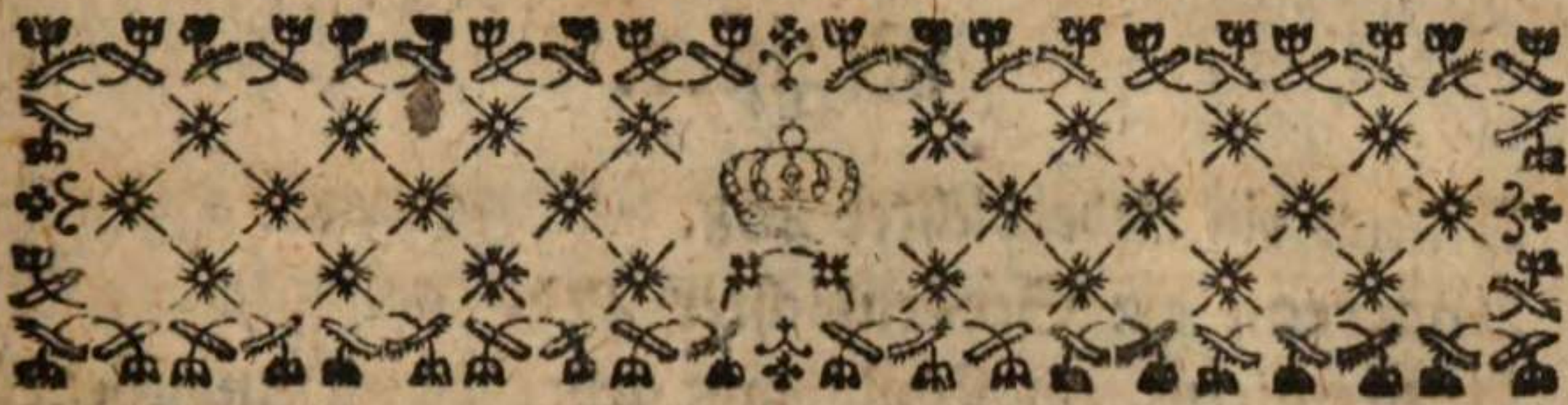


Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über
Herrn Michelmanns Tractat von der Melodie,
in 4t. 2 Gr.

Die Vortreflichkeit der Gedanken des Herrn
Caspar Dünkelfeinds über die Abhandlung von
der Melodie ins Licht gesetzt von einem Mu-
sikfreunde, in 4t. 2 Gr. (Ist eine Antwort
auf vorige Gedanken.)

Schreiben an Hrn. Georg Sylvester, Thurm-
wächter in Schilda von Robert Brummbart,
Leineweber und Vogelpfeiffer zu Mönchshausen,
in 4t. 1 Gr.





Register

über alle sechs Stücke des vierten
Bandes.

A.

Abhandlung des du Bos wird fortgesetzt, 151
bis 186. 337. bis 498.

Accompagnement der Alten verschieden bey den
Gesprächen und den Monologen 159. mit Flöten
165. mit Santeninstrumenten 165. 168. der
Blasinstrumente Vorzug 167.

Adlungs, M. Jac. Anleitung zur musikalischen Ge-
lehrtheit. 800. 187.

Aesopus ein tragischer Declamator 173.

Agricola, J. F. 21ter Psalm nach Cramers Ueberset-
zung in Musik gebracht. fol. 187.

Academie, musikalische zu London, deren Einrich-
tung wird beschrieben 411. Vorlesungen lateinisch
und englisch 412.

Register.

- Alexus ein Lieberdichter 468.
Anacreon ein Scollendichter 472.
Andronicus, ein Komödiant lehrt den Demosthenes
declamiren 176. macht die Gebehiden 499.
Aristoteles ist in der Poesie dem Pindarus gleich
464.

B.

- Bachs, (Capellm.) Vorspiele über die Kirchengesänge. 193.
Bach, C. P. E. zwölf kleine Stücke mit zwei und
drey Stimmen für die Flöte oder Violin und das
Clavier. Taschenform. 405. Sechs Sonaten fürs
Clavier mit veränderten Reprisen 560.
Baron, Rob. Maskerade von ihm 101.
Baß, schwacher, begleitet die Declamation der Alten
152. gab bey den Dialogen nur bisweilen den
Ton an 159. war bey den Monologen ausgear-
beiteter 160.
Beaumonts, Fr. Maskerade 79.
Belchiers, D. C. Interniezzo 82.
Beschreibung des Salzburgischen Hornwerks 403.
Betrügereyen, musikalische, 331.
Betterton, Thom. ein berühmter Komödiant in En-
gelland 110.
Birde, Thom. versieht Doctor Bulls Stelle in
Londen 416.
Blavet, 153. 173.
Blithemann, Wilh. berühmter Organist in London
413.

Boyce,

über alle sechs Stücke des vierten Band.

Boyce Componist in Engelland. 46. 47.

Bononici ein Meisterstück von ihm 36.

Du Bos Abhandlung von den theatralischen Vorstellungen der Alten wird fortgesetzt 151. bis 186. 337. 498.

Briefe kritische, über die Tonkunst. 4to. 393. 559.

Brumbarts, Rob. Schreiben an Hrn. Georg Sylvestor 94.

Büffardin, 153. 173.

Bürette, dessen Kenntniß von der Musik der Alten wird gerühmt 433.

Bull, Joh. Doctor der Musik zu London 413. begiebt sich auf Reisen 416. merkwürdiger Vorfall zu St. Omer 417. wird Jacob I. Organist 418. stirbt auffer Engelland 418.

C.

Carey, Th. Verfertiger einer Maskerade 90.

Castel, P. dessen Farbenclavier wird vertheidigt 405. wenn er dasselbe ersonnen 406. wie dessen Versuch gefiel 406. seine Grundfarbe sollte die Blaue seyn 407.

Chapmanns, Geo. Maskerade 78.

Clarke, Jer. Englischer Musiker 147.

Cokain, Ritter Alston, Verfasser einer Maskerade 100.

Colemann, Doctor Carl, ein Musiker 103.

Comödie, wird in Engelland verboten 28.

Cor, Rob. Intermezzo von ihm 102.

Register

Cramers, überfetzter ziter Psalm, in Musik gebracht von J. F. Agricola. fol. 187.

Crown, John, Verfasser einer Englischen Mas-
kerade 121.

D.

Days, Joh. Maskeraden 74.

Daniel, Sam. Maskerade von ihm 84.

Daubens Generalboß wird kritisiert, 196. lehret
barbarische Ausweichungen, 207.

Davenant, Ritter Wilh. Maskerade von ihm 96.
97. 99. 103. legt Italiänische Opern an 104.
112. 123.

Declamation der Alten wurde in Noten geschrie-
ben und mit Instrumenten accompagnirt 151.
153. 182. 184. 185. 339. 498. 504. die tragis-
che war harmonischer als die komische 172.
jede hatte ihre verschiedene Declamatores 173.
die tragische war singender 175. sie machte eine
besondere Profession aus 178. wie sie heut zu
Tage in Noten zu bringen wäre 186. Verän-
derung in derselben zu den Zeiten des Augusts
339. sie wird unter zwey Schauspieler ver-
theilet 499. geschiehet nach dem Tacte der Ges-
behrden 500.

Doles, Joh. Fr. Melodien zu des Hrn. Prof. Gels-
lerts geistlichen Oden und Liedern Fol. 188.

— — in Musik gesetzter 46ster Psalm 333.

Doppelzunge 173.

Dryden

über alle sechs Stücke des vierten Band.

Dryden in Engelland, verfertigt Opern 47, 116, 126, 130, 133, 136, 140, 142. stirbt 149.

Duffet, Th. Englischer Opernverfasser 124, 129.

Durfey, Thom. Englische Komödie von ihm 136.

E.

Eberlin, Joh. C. Salzburgl. Capellmeister 404.

Eberts Uebersetzung des de la Nauze Abhandlung von den Liedern der alten Sclaven 427 bis 486, 488 sqq.

Eccleston, Ed. Englische Oper von ihm 130, 145.

Eduard der vierte und sechste in Engelland, waren in der Tonkunst wohl beschlagen 415, 416.

Egedacher, Joh. Ehr. und Joh. Koch, berühmte Orgelbauer zu Salzburg 404.

Engelland, Nachricht von dessen geist- und weltlichen Opern 17. Maskeraden unter Jacob I. etc. waren eine Art von Opern 27.

Enharmonische Intervallen, 198.

Explanation of the ocular Harpsichord, 8v. Lond. 405.

F.

Farben-Clavier, dessen Einrichtung wird beschrieben, 406.

Feste, die carneischen, ihre Stiftung 439.

Feuillet Choreographie wird angeführt 552.

Fleknoe, Rich. Englische Maskerade 132.

Fletcher, Joh. verfertigt ein Schäferspiel, 89.

Register

Flötraversiere, siehe Quanz, Molbenit. Drey und viergestrichne Töne auf selbiger, 187.

Fulwell, Wp. verfertigt Intermezzo, 68.

G.

Galuppi, Bald. Il mondo alla roversa o sia le Donne che comandono; Drama giocoso per Musica 561.

Gascoigne, Geo. Arbeiten von ihm, 65, 67.

Gay, verfertigt Opern in Englischer Sprache, 40, 41.

Gebhrdenmachen der Alten, 531. war Bedeutsamungsvoll 536. war die Kunst der Saltatoren, 540. in der Tragödie von der Komödie unterschieden 553.

Gellert, 309, 563, 564.

Gesang, dessen Ursprung ist die Liebe, 492. dessen Beschaffenheit bey den Alten, 501.

Gesetze der Alten, wurden abgesungen 428. ihre Benennung mit den Liedern einerley, 428.

Gildon, Carl, Verfasser der Leben englisch-dramatischer Poeten, 63.

Grabut, ein französischer Componist, 123, 135.

Gracchus, ein Redner zu Rom, ließ sich im Declamiren accompagniren, 158, 159.

Graun, C. H. berühmter Königlich-preussischer Capellmeister, stirbt zu Berlin 397. seine Verdienste und Eigenschaften werden kurz geschildert, 398.

Gedicht auf ihn, 398.

Gresham, Thom. stiftet eine musikalische Akademie zu London, 400. sein Leben 410.

Griechen, die alten, wie sie ihre Lieder, poetische und musikalische Stücke benenneten, 431.

Händel,

über alle sechs Stücke des vierten Band.

H.

- Händel, componirt Opern, 42, 43, 419.
Hambois, John. Doctor der Musik in Engelland, 414.
Heinrich der Achte, König von Engelland, ein großer Tonkünstler 415.
Herbings, U. V. B. musikalischer Versuch mit Gelserts Fabeln und Erzählungen 564.
Hertels Sammlung musikalischer Schriften, 333.
Heywood, Joh. ein englischer Poet 62.
Hopper, Carl, ein Musiker, 97.
Howard, Ritter Rob. Verfasser einer Tragödie, 116.
Howel, Jac. ein komischer Schriftsteller, 150.
Humphray, Sam. übersetzt die Oper Lotharius, 45.
Plüche Schauplatz der Natur, 45.
Hudson, Georg, ein Musiker, 103.

I.

- Intermezzo, wenn sie in Italien aufgekommen, 69.
Intervallen, die nur fürs Auge gehören, 197.
Johnson, Ben. dessen Werke, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88.
Jones, Inigo, ein Englischer Baumeister, 85, 90, 98, 100.

K.

- von Keutschach, Leonh. Erzbischof zu Salzburg legt das Hornwerk an 403.
Kirchengesang, Gedanken über die Verbesserung desselben 290.

Register

Kircher, Pat. bemerkt die Aenlichkeit der Töne mit den Farben 406.

Klopstock, 309.

Kork, Capitain Heintr. ein Musiker 103.

Kunst Gesänge in Noten zu schreiben, sehr alt 182.

L.

Lange, 709.

Laws, Heinrich und Wilhelm zween Englische Musiker 89. 90. 96. 103.

Liebe lehret die Musik und Poesie 490. den Gesang 492.

Lieder, ihr Ursprung 427. ihre Benennung bey den Griechen 428. werden bey Tische gesungen 432. 434. jede Handthierung hatte ihre eigene Art 475. bis 497. Schnitter Lieder 480. Schlaflied 486.

the Lives of the Professors of Gresham-College &c. by John Ward. fol. Lond. 1740. 408.

Lyre ihr Gebrauch bey Gastereyen 438.

Lobwassers Davidische Psalmen, 291.

Löwens Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie 333.

M.

Marpurgs, Fr. Wilh. kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik 563. die Kunst das Clavier zu spielen. das.

Masken der alten Schauspieler, warum sie bequem 514. 529. ihre Unbequemlichkeit 519. ihre Höhlung vermehrt die Stimme 521.

Mats

über alle sechs Stücke des vierten Band.

Matthesons, Joh. Beytrag zu des Hrn. Professor Delrichs historischen Nachricht von den akademischen Würden in der Musik 407. spielt einen guten Stiefel, 418.

Metrum der Verse wurde durch das Accompagnement der Instrumente bey den Alten ausgedruckt 153.

Middletons, Th. Maskerade 82. 83.

Milton, eine Maskerade von ihm 95.

Motteux, Peter le, ein Französischer Componist 143. 147.

von Moldenit Schreiben an Herrn Quanz 92. 153.

— — hat kein Genie zur Musik, 157.

— — singt die tiefern Töne in die Flöte hinein, 160.

— — hat sechs heßliche Flötensonaten herausgegeben, 163.

— — wird zu einem musicalischen Zweykampff heraus gefordert, 179. erscheinet aber nicht, 319. 320.

Mozart, Leop. zwölf musicalische Stücke für das Clavier, wovon täglich eines auf dem Hornwerke in Hohensalzburg des Morgens und Abends gespielt wird 403.

Musik, der Alten, s. Accompagnement. Akademie. Bass. Declamation. Flöte. Gesang. Intervallen. Kunst. Lyre. Ton. Die stumme, was sie sey. 546. die hypokritische, was sie sey 555. was die metrische 555.

Musikalische Betrügereyen 331.

Nabbes,

Register

N.

- Nabbes, Th. Maske von ihm 97. 98.
Nachrichten von englischen Opern 17. bis 91. 95.
bis 150.
de la Nauze, Abhandlung von den Liedern der alten
Griechen 427 bis 486. 488. seqq.
Nero war der erste Kayser der sich seine Reden von
andern machen ließ 163. konnte gut declamiren
163.
Newtons Vergleichung der Töne mit den Farben
406.
Νόμος, ein Name der den Liedern und Obrigkeitli-
chen Gesetzen der Alten gemein war 428.

O.

- Oldmixon Joh. ein Englisches Schäferspiel von ihm
146. eine Oper 147.
Opern, geist- und weltliche in Engelland, Nach-
richt davon 17. Addison macht die italiänischen
lächerlich 18. 36. Er und Gay verfertigen deren
in Englischer Sprache 20. Lully und Quinault
helfen der Oper in Frankreich auf 25. Purcel
und Dryden in Engelland 25. werden unter
Cromwell eingeführt 28. Inhalt der Oper
Rosalinde 54. u. f. Entwurf eines historisch-
chronologischen Catalogi 59. u. f. 95. am Sa-
boyschen Hofe 313. deutscher fortgesetztes Ver-
zeichniß 419 bis 425. in Berlin zweyte fort-
gesetzte Nachricht 426.

über alle sechs Stücke des vierten Band.

Oratorium zu London aufgeführt 48. 49. was es sey, beschrieben 51. 52.

Organisten bekommen gute Erinnerungen 192.

P.

Päane, was sie sind 435. 466.

Debusch, Doct. Director einer Concert-Gesellschaft in Engelland 46. 416.

von Perard, Fräulein sung bey der Geburtsfeyer des Königs zu Stettin 300. deren Bruder stirbt 402.

Praxilla aus Sicyon thut sich in Scolien hervor 449.

Purcell, Heintr. ein Englischer Musiker 138. 148.

Q.

Quanzens Antwort auf ein Schreiben des Herrn von Moldenit an ihn. 153.

— — VI. Duetten für die Querflöte. 334.

R.

Racine, ein so grosser Declamator als Dichter. 180.

Redner, dessen Unterschied im Declamiren vom Schauspieler. 157. musste weniger singen. 176. nicht wie ein Komödiant aussprechen, und wie ein Tänzer Gebhrden machen. 540.

Richard, Ludw. Capellmeister in London. 100.

Richelieu, der Cardinal führt die Opern in Frankreich ein. 141.

Riedts,

Register

Niedts, Fr. Wilh. Solo und Trio für die Flöte fol.
187.

Roscius ein Mann von Wichtigkeit. 155. ein komischer Declamator. 173. gehet mit Cicero einen Wettstreit ein 551.

Rosenmüllers Polyphonien, prächtig und reich.
417.

S.

Saltatores waren nicht eigentlich Tänzer. 536. sie hatten lange Kleider. 537. tanzten auf den Knien. 538. von der Ausübung ihrer Kunst 551. ihre Methoden 552. sie verfaßten solche schriftlich 552. hatten ihre besondern Schulen 553. ihre Kunst ist verlohren 558.

Sapaten, s. Zapaten.

Schauspieler, tragische, wurden von den komischen an der Bekleidung der Füße unterschieden. 174. die tragischen wurden um den Leib ausgestopft. 174. in den Kleidern unterschieden. 175. lehrt den Redner Gebehrden machen. 176. von deren Masken. 507. folgten dem Takte 556.

Scolien, ihr Ursprung. 436. was sie sind. 436. 438. ihr Einfinder 438. wenn sie gesungen wurden 442. welches die besten waren 442. ihre Eintheilungen 443. Exempel 443. 444. 446. 451. 455. 457. 461. 463. 465. 468. 470. 473. wer sich darinnen hervorgethan 449.

Seiltänzer in London werden geduldet 103.

Septenarii, durch dramatische Verse übersetzt, warum 154.

Settle, Elkanah, Englische komische Oper von ihm 146.

über alle sechs Stücke des vierten Band.

- Shadwell, Th. macht eine Oper 124.
Shirleys, Jac. Maskerade 89. 91. 100. 109.
Soloecismus, ein mit der Hand gemachter 558.
Sonnenkalb kritisiert Daubens Generalbaß, 196.
Sorgens, Geo. Andr. Anmerkungen über Hrn. Quanzens Stimmung der Flöte 1.
Stettin feyert den Geburtstag des Königs 400.
Stiefel, einen guten, spielen 418.
von Sydow, dessen Schreiben von Verbesserung des Kirchengesanges, 290.

T.

- Tanz, Veränderungen mit demselben zu Ludewigs des XIV. Zeiten, 339.
Tate, Nahum, ein Possenspiel von ihm, 133.
Telemanns XII. Flötenfantasien, 179. • Choralbuch, 194.
Terpander ist der Erfinder der Scolien, 439.
Theatralstücke der Alten, woraus sie bestunden 500.
Theil, dessen Polyphonien sind prächtig und reich 417.
Ton auf einem Blasinstrument, wie er entsteht 169.
Tonabwechslung beim Declamiren, 180.
Tonorium, eine Flöte, die die Redner accompaniren mußte, 158. ihre Veränderungen nach dem verschiedenen Vortrage, 169. thrische auch linke, ihr Gebrauch bey kurzweiligen Stellen, 169.

Register.

u. v.

Verzierungen der Alten bey tragischen Vorstellungen waren prächtiger als bey komischen, 175.

Vorleger schnitten die Speisen tanzend vor. 549.

Ursachen, warum die Stimme italiänischer Tonkünstler deutlicher zu vernehmen ist, als die Stimme der Französischen, 152.

Ursprung theatralischer Schauspiele in Rom, 184.

w.

Wager, Lud. verfertigt Intermezzo's, 66.

Weizlers Schreiben, 357. rechtfertigt sich gegen die Anmerkungen des Selamintes, 361.

Weizlers Gedanken von den Tönen, 379.

Wolf, Organist zu Stettin, führt eine Musik auf, 401.

z.

Zapaten, eine Lustbarkeit am Savoyischen Hofe, 313.

