

Historisch = Kritische

Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Erstes Stück.



Berlin,

Verlegtes Gottlieb August Lange,

1760.

Handwritten text in a blue ink stamp, possibly a library or collection mark, located in the bottom left corner of the page.

2200


Inhalt.

- I. Vermischte Gedanken.
- II. Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteur, mit Zusätzen vermehrt von C. W. Kammler. Auf die Tonkunst angewandt.
- III. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.



I.

Bermischte Gedanken.

 Die Regeln der Musik, so wie aller Künste, sind Zweige, die aus einem einzigen Stamm erwachsen. Kann man bis zu ihrer ersten Quelle hinauf steigen, so trifft man einen Grundsatz an, der so leicht und natürlich ist, daß man seiner unmöglich verfehlen kann, und der doch groß genug ist, alle die kleinen Regeln unter sich zu begreifen, die man nur durch das Gefühl erkennen darf, und wovon die Theorie den Geist mehr einschränkt, als aufkläret. An einem solchen Grundsatz können sich alle diejenigen halten, die ein wirkliches Genie zur Musik haben.

Dies allgemeine Gesetz ist die Nachahmung der Natur. Durch was für Mittel geschiehet diese aber in der Musik? Dies müssen uns die Beobachtungen lehren, die man über gute musikalische

2 I. Vermischte Gedanken.

Stücke machet, gleich den Naturforschern, die zuerst Erfahrungen sammeln, und hernach ein System darauf bauen.

Dies ist aber ein fast noch gänzlich unbekanntes Feld in der Musik. Bey solchen Beobachtungen kommt es nicht allein darauf an, Richtigkeiten der Harmonie aufzusuchen; gewisse Freyheiten, die der Componist sich genommen, zu entdecken und zu prüfen; in den Fugen und Imitationen die Geschicklichkeit zu untersuchen, mit welcher der vorhabende Satz angenehm überraschend eintritt, u. s. w. Diese Bemerkungen muß ein Componist machen; allein sie haben nur zur Absicht, einen geschickten Harmonisten zu bilden. Wir wünschen anoch Beobachtungen von höherm Werthe zu haben.

Sie müssen die Empfindung und Leidenschaft betreffen, die der Componist sich vorgesezet oder ausgedrückt hat; die Art und den Grad derselben; die Mittel, die er dazu angewendet, so wohl in Ansehung der Melodie als der Harmonie, in Absicht auf die Sänger und die Instrumente, und deren Wahl; ob er bey Singesachen den Sinn des Dichters so wohl überhaupt, als in Absicht auf jeden Theil des Singstückes eingesehen; ob er dem Dichter in den Wendungen gefolget ist; ob er die gemäße Schreibart getroffen; ob er bey Op rn die Charaktere durchforscht, und beobachtet u. s. w.

Es ist wahr, es wird aus solchen Bemerkungen eine Menge Regeln entstehen, die dem Verfasser, welcher schreiben, und dem Liebhaber, welcher

cher urtheilen will, gleich viel zu schaffen machen. Allein wie kann man anders zu einiger Gewisheit in der Musik kommen? Man wird sonst noch immer sich auf das Glück verlassen müssen, welches den Componisten auf die Empfindungen führen muß. Und wer kann auf ein solches beständiges Glück Rechnung machen?

Batteux schlägt zur Oper eine wunderbare Handlung, und Götter und Halbgötter zu Personen vor. Metastasio aber, führet Personen aus der menschlichen Welt, und wahre Begebenheiten auf. Inzwischen dünkt mir die Regel des Batteux sehr schön. Man laße die ordentliche Tragödie von Gottheiten leer, und thue dagegen die wunderbaren Materien ins Schauspiel, worinn man alle Wunder der Mahlerey und der Baukunst, des Tanzes und der Musik, auf die wahrscheinlichste Weise vereinigen will. Ich bitte die Quinaultischen Opern ohne Vorurtheil zu lesen, und als ein Aestheticus zu betrachten. Man stelle sich dabei vor, daß die genannten Künste alle in gehöriger Vollkommenheit würden. Man abstrahire davon, daß die Arien nicht in der Form sind, wie des Metastasio Arien; daß die Sänger und Sängerinnen nicht allein hervor leuchten können, sondern auch zuweilen den Tänzern, dem Balletmeister, dem Decorateur, &c. Platz lassen müssen: man betrachte alles mit philosophischen Augen, und verwechsele die Oper nicht mit einem Singstücke: so bin ich versichert, man wird wünschen, ein solches Schauspiel zu sehen.

Man hat sich gewundert, daß Pope in Prosa übersezt worden. Und jemand wundert sich deshalb darüber, weil dieses der Dichter sey, dessen großes, man wolle nicht sagen, größtes Verdienst darinn wäre, was wir das Mechanische der Poesie nennen; dessen ganze Mühe dahin gegangen, den reichsten, trüftigsten Sinn in die wenigsten wohlklingendsten Worte zu legen; dem der Reim keine Kleinigkeit gewesen — — einen solchen Dichter in Prosa zu übersezen, das hieße, ihn ärger entstellen, als man den Euklides entstellen würde, wenn man ihn in Versen übersezte. Ich werfe hiebei die Frage auf: ob es nicht auch ein Mechanisches der Musik gebe, woraus man ein so großes Verdienst machen könne? Ob man nicht auch den reichsten, trüftigsten Sinn in die wenigste wohlklingendste Töne legen könne? Und ob einem Componisten die Proportion und Uebereinstimmung der Einschnitte in den musikalischen Perioden nicht auch mit Nutzen keine Kleinigkeit seyn möge? Wir haben einen solchen musikalischen Pope in Deutschland, der zwar bekant genug ist; aber nur wenige wissen, daß der Werth seiner Stücke hauptsächlich mit daher kommt. Uebrigens könnte man den Euklides in Versen mit einer Fuge vergleichen, die aus zärtlichen, reizenden, seufzenden und neumodischen Gängen bestehet, und ich werfe dabey die zweite Frage auf: warum eine solche Fuge nicht klingt?

Eigenthümlichkeit des Ausdrucks mag vielleicht in der Musik eine unbekante Sache seyn; ich will sagen,

sagen, ein unbekannter Ausdruck bey den musikalischen Kunstrichtern. Mich dünkt aber, die Sache kommt mit dem überein, was die Franzosen tons parlans nennen. Wo dieß wäre, so würde einem gewissen Componisten dieses Gute sehr fehlen. Denn er hat alles, aber nur selten tons parlans.

Pope hat geschrieben, weil es ihn angenehm beschäftigt; er hat verbessert, weil ihm das Ber-
bessern eben so viel Vergnügen gemacht, als das Schreiben. Unser musikalischer Pope thut des gleichen. Aber eben deswegen hat er auch unter den Componisten einen eben so gegründet hohen Rang, als der Engländer unter den Dichtern. Allein wie wenig Musiker componiren anders als par ordre, oder wenigstens nur auf gewisse Veranlassungen! Noch weniger verbessern sie; und die allerwenigsten finden am Ber-
bessern eben so viel Vergnügen als am Schreiben. Wäre unser — — in diesem Stück Pope, er würde ein Wunder der Welt seyn.

Bey den Büchern wird verlangt, daß man die Kunst zu lesen besitze, und bey den Noten kann man ein gleiches verlangen. Gleichwie aber dort der armen Kunst zu lesen wehe geschieht, wenn ihr vornehmstes Geschäft seyn muß, den Wort-
verstand deutlich zu machen: also giebt es so schlechte Compositionen, bey denen alle Kunst, Noten zu lesen, unnütz ist. Man begreift ohne Erinnern den Unterschied unter der Fertigkeit, Noten zu lesen, und der Kunst, die Noten recht zu lesen.

6 I. Vermischte Gedanken.

Jenes gehöret zur musikalischen Grammatik, dieses zur musikalischen Wohlredenheit.

Man sagt von manchen Frauenzimmern, sich zu unterwerfen, sey durchaus ihre Sache nicht; sie wollten ihren Willen haben, oder sie bekämen ihre Zufälle; sie würden krank, die lieben eigensinnigen Weiberchen, wenn man nicht thäte, was sie haben wollen. — — Dieses auf die Musik appliciret, sind nur bloß die Sängerinnen so, wenn sie nicht die erste Rolle bekommen? Oder nehmen nicht auch oft gar starkbärtige Musiker zu den Zufällen ihre Zuflucht, wenn man nicht überall thut, was sie haben wollen?

Die deutschen Uebersetzer sollen die Sprache verstehen. Sie wollen sie aber erst verstehen lernen; sie übersetzen, um sich zu üben, und sind klug genug, sich ihre Uebungen bezahlen zu lassen. — — Auch gar viele Anfänger in der Composition giebt es, die nicht das geringste Stück machen, welches sie nicht bey aller Gelegenheit hören lassen, und die diese ihre elende Uebungen durch Bravo's wollen bezahlt haben, statt deren man lieber mit den Füßen kratzen möchte.

Bolingbroke, wenn er von Männern, die zwar selbst durch ihre Studien weder weiser noch besser werden, andere aber in den Stand setzen, mit mehrerer Bequemlichkeit und in nützlichern Absichten zu studiren; von den Herausgebern verlegener Handschriften, den Wortforschern u. s. w. redet, gedenket mit Beyfall eines Gelehrten, den man einst in der Kirche, in seiner Capelle, unter der
stück.

stückweisen Erwägung göttlicher Wohlthaten, dergleichen bey frommen Leuten nicht ungewöhnlich ist, Gott auch dafür danken gehöret, daß er die Welt mit Zexionmachern versehen habe. — —
 Laßet uns also denen, die in Absicht auf die Musik ein gleiches thun, die Aufmunterung nicht versagen, welche sie verdienen, zumahl wenn ihnen ihre Talente sonst nichts anders zu thun erlauben, und sie dabey bescheiden sind, weder wichtig seyn, noch vernünfteln wollen.

Bolingbrocke vergleicht die Systeme der alten Zeitrechnung und Geschichte mit bezauberten Schlössern. Sie scheinen, sagt er, etwas zu seyn, und sind nichts als Phantome; löset die Bezauberung auf, und sie verschwinden aus dem Gesicht wie jene. — — In der Musik haben wir ganz andere Zauberer. Jene Stümper lassen verschwinden, was bloß da zu seyn schien. Diese machen ihr hocus pocus, bringen es zu Papier, singen und spielen es, und das Gemüth wird so wenig davon gerührt, daß seit dem Augenblick niemand mehr daran gedenkt, noch weniger darnach fragt; alle Gedanken, alle Einfälle, die wirklich da waren, sind weg; ohne alle Spur, weg.

Wie mancher Sänger und Instrumentist giebt dem Componisten, mit dem Hudibras zu reden, die Krähe, um ihn reiben zu können, das ist: er versteht ihn unrecht, er sieht das schöne der simplen Gänge nicht ein, er brodirrt dieselben, und stellt ihn mit Ungereimtheit dar, die er selbst in ihn gelegt hat.

8 I. Vermischte Gedanken.

Viel arme schlechtbesoldete Musiker müssen vom Notenabschreiben leben; das heißet: sie sehen, wo sie Concerten, Arien, Trios &c. bekommen, und schreiben sie für andere ab. Wie viel schreiben sie aber nicht ab, was ihren Notenkunden so sehr mißfällt, daß sie ihnen nichts mehr abnehmen! Wenn also doch nicht jede musikalische Geburt zum Abschreiben gegeben würde! Man sollte die schlechten Componisten anhalten, die Notenlieferanten wegen dieses Verlustes zu entschädigen.

Es ist schon anderwärts gesagt, daß die Ausübung der Musik die Vornehmen den Geringern gleich mache; und doch scheint es den erstern nicht nachtheilig zu seyn. Denn vornehme Personen müssen zwar mit viel Unterscheidung und Urtheil ausmachen, wen sie so ehren wollen und können, daß sie sich nicht selbst dabey verunehren. Meistens können sie nur sehr wenigen erlauben, mit ihnen an einem Tische zu essen. Wer ihnen aber ein Solo, ein Concert accompagnirt, den können sie, ohne Bedenken ihrer Person, so nahe kommen lassen, als die Tonkünstler von Profession einander bey dergleichen Gelegenheit selbst kommen.

Schäzket aber, ihr Tonkünstler, die ihr in Weltsachen noch um so viel unerfahrer seyd, als man die Gewohnheit hat, euch diese Unerfahrenheit zu Gute zu halten, schäzket diesen sonderbaren Vorzug ja nicht höher, als ihr sollt; oder besser zu sagen, nehmet euch deswegen nicht mehr heraus, als Niedrigen gegen Höhern erlaubt ist. Bedenket,

ket, daß es euch doppelte Empfindlichkeit, Schande und Spott zuziehet, wenn eure übele Aufführung verursacht, daß große Herren, die sonst sich gegen euch so herablassen, euch müßen fühlen lassen, daß ihr nicht weniger als andere gegen sie klein seyd.

Es ist etwas sonderbares, daß die sehr Reichen zu vornehm sind, Geld bey sich zu tragen, da sie meistentheils doch nur durch ihr Geld vornehm sind. Eben so ist es auch wunderlich, daß viele Tonkünstler, gar keine Musikalien, auch oft nur schlechte musikalische Instrumente haben, da sie ohne Musikalien und gute Instrumente doch fast nicht mehr Musici sind.

Wenn ein geistlicher Redner im Stande seyn muß, erforderen Falls, auch so fort, und ohne daß er darauf studiret, eine gute Rede zu halten: so sollten die Musici noch mehr im Stande seyn, so fort und aus dem Stegereise einen aufgegebenen Affekt zu erregen. Allein die heutigen Tonkünstler wollen diese Obliegenheit nicht mehr erkennen, und wo sie sich auszudrückende Leidenschaften noch vorschreiben lassen, so ist es nur in Singesachen. Außerdem müßen sich die Umstände nach ihnen, nicht aber sie nach den Umständen richten. Die Orgelspieler lassen sich zwar noch aufgeben, aus dem Stegereis eine Fuge auszuführen. Aber sie sind darinn nicht unlistig; denn zu den Fugen gehöret vielleicht mehr mechanisches als Genie, mehr Kunst als Natur ꝛc.

Folgende Sprüche sollten zu sonderbaren Erfindungen in der Musik Anlaß geben: Der Herr Zebaoth gehet über alles Hoffärtige und Hohe, und über alles Erhabene, daß es geniedriget werde; auch über alle hohe und erhabene Cedern auf dem Libanon; auch über alle Eichen in Basan; über alle hohe Berge und erhabene Hügel; über alle hohe Thürme und feste Mauern; über alle Schiffe im Meer, und über alle köstliche Arbeit; daß sich bücken müssen alle Höhe der Menschen, und demüthigen was hohe Leute sind, und der Herr allein hoch sey zu aller Zeit. — — Vergebens toben die Heyden. Der im Himmel wohnet, lachet ihrer, und der Herr spottet ihrer. Er bändiget ihre Wuth. Der König, den Gott auf seinem heiligen Berge Zion eingesezet hat, zerschlägt sie mit einem eisernen Zepter, und zerschmeißt sie, wie Löpfe. Auch gewaltige der Erde küßen den Sohn, daß er nicht zürne. Hie Schwerdt des Geistes und Kreuz Jesu. Der Herr mit euch, ihr streitsbaren Helden!

In Ansehung des Nachdrucks und der Deutlichkeit, welche eine Singmelodie nach den Regeln der Declamation, und nach den Einschnitten der Rede haben muß, ist zu merken, daß in diesem Betrachte eine Singmelodie oft ganz andern Regeln unterworfen ist, als diejenigen sind, welche man beobachten muß, wenn man diese Worte nur liest, oder hersaget. Ich will mich deutlicher erklären. Man wird in einer Singmelodie oft gewisse Sylben erhoben, gewisse Worte von einander

der

der getrennet, und gewisse Theile der Rede mit einem Nachdruck versehen finden, wo alles dieses nicht geschieht, wenn die Worte nur hergesagt, und nicht gesungen werden. Ob ein Componist beynehmung dieser Freyheit, oder wenn man lieber sagen muß, bey Befolgung der besondern Regeln seiner Kunst, glücklich gewesen, das muß die Empfindung entscheiden. Fühlet ein aufmerksamer Zuhörer den Nachdruck und die Deutlichkeit, den die vorgestellte Sachen erheischen, und zur Absicht haben, so hat der Componist recht verfahren; gesetzt daß auch ein Redner jene Sylben, Worte und Theile der Rede, ganz verschieden behandeln würde.

Die Kunst eines gehörigen Vortrags der Worte, äußert sich erstlich bey dem Lesen einer jeden Schrift; hernach bey öffentlicher Hersagung einer Rede; ferner bey der theatralischen Declamation, und endlich bey dem Gesange. Diese Aufsteigung der Lebhaftigkeit des Vortrages, in den vier besondern Gattungen desselben zeigt schon, daß einem Componisten mehr Kühnheit erlaubt ist, und sein Vortrag weit feuriger seyn muß, als der Vortrag eines Lesers, eines Redners und eines Schauspielers. Indessen aber bleiben ihm doch mit jenen viele Regeln gemein, und vielleicht lassen uns auch Unwissenheit und Vorurtheil manche Freyheiten der Componisten im Vortrage gesungener Worte für erlaubt ansehen, die es nicht sind, und manches für eine Schönheit halten, das in der That ein Fehler ist. Der Reiz der Musik ziehet eine Decke darüber.

Man

Man hat eine eherne Bildsäule des Alexanders vom Insippus gehabt, welche Nero hat vergulden lassen. Weil aber die Verguldung der Bildsäule ihre Schönheit benommen hatte, so mußte man sie wieder wegnehmen: quum pretio perisset gratia artis, detractum est aurum. Wie viel Melodien werden nicht mit so viel Zierlichkeiten der Kunst überdeckt, daß jene vor diesen gar keine Wirkung thun können; und die Gewohnheit, den Gesang so vielen äußerlichen Annehmlichkeiten zu unterwerfen, verursacht, daß die meisten nur solche Gesänge verfertigen, die vieler Manieren fähig sind; nicht aber sich darum bekümmern, ob selbige auch an sich etwas taugen, ob sie rühren, erschüttern und das Herz damit fortreißen.

Ich kenne gewisse musikalische Stücke, die ich schon vielmahl gehöret, und doch allemahl wieder mit neuem Vergnügen höre. Ich kann von ihnen sagen, wie der Philosoph Arcesilaus vom Homer, daß, indem er alle Morgen und Abend sein Buch in die Hand nahm, er nun zu seiner Geliebten gieng.

Wenn man ein musikalisch Stück kritisiret, so hält man sich gemeiniglich bey den Fehlern und bey der Sonderbarkeit der Harmonie und der Zusammenfügung der Töne auf. Aber man könnte edlere Vollkommenheiten auffuchen. Man bekümmere sich genau um die Schönheiten der Figuren im rhetorischen Ausdruck einer Musik, welche am meisten zu der Größe und Erhabenheit derselben beitragen, und dem Zuhörer das empfindlichste Vergnügen machen;

machen; man untersuche das Feine und das Starke der Wendungen, und der Gedanken; dies ist beträchtlicher und wird auch viel nützlicher seyn.

Nicht nur die hervorragenden Stimmen bey einer Musik, sondern auch die, die jene begleiten, müssen sich bemühen, die Stärke, Harmonie, Zärtlichkeit und Erhabenheit derselben auszudrücken, und den Geist beyzubehalten, der im Stücke herrschet. Je mehrere unter ihnen sind, die solchen Geist des Stückes nicht kennen und empfinden, je mehr bleibt es ein Körper ohne Leben und ohne Wirkung. Glückliche Componisten mögen noch so viel Seele und Feuer in ihre Stücke legen: wenn die, welche sie aufführen, nicht auch die Töne zu beleben, und ihnen Verstand zu geben wissen, so ist der Seher Mühe umsonst. Ein guter Ausüber der Musik, der aber selbst nicht componiren kann, verdienet keine geringe Achtung, und wie glücklich wären wir hingegen, wenn alle Ausüber bedenken wollten, daß so viel bey der Musik von ihnen erfordert wird, und auf sie ankommt.

Es ist dieses so wahr, daß selbst eine schlechte Musik, wird sie gut vorgetragen, mehr Gewalt über uns hat, als ein gutes Stück, wenn man es hart und unangenehm aufführet.

Mancher singt und spielet alles, was ihm vorgelegt wird, auf das genaueste und richtigste, er macht nicht den geringsten Fehler. Aber das Ganze ist ein Fehler. Er ist kalt und ohne Genie, und verfehlet also den Geist, worinn das Stück gesetzt ist. Man kann einem Stück so gar Annehmlichkeiten

keiten geben, die just das Gegentheil von demjenigen hervorbringen, welches der Componist will hervor gebracht haben.

Das Gehör ist der feinste, der zärtlichste und der hoffärtigste Sinn von allen, und man muß ihn durchaus in seiner Gewalt haben, wenn man über das Herz herrschen will. Manche Rede würde mit dem größten Widerwillen, und ohne die geringste Rührung, gelesen werden, die sich doch der meisten Zuhörer bemächtigte, da sie von demjenigen ausgesprochen wurde, den die Natur zu einem schönen Vortrage vorzüglich geschickt gemacht hat. Nehmet Lucrezens Versen, über die Natur der Seelen, die Schönheiten der poetischen Mechanick und ihre Harmonie, so werdet ihr den Inhalt nicht mehr ausstehen können.

Hat aber die äußerliche Beschaffenheit, und der gute Vortrag einer Musik so viel Reiz und Gewalt, was wird nicht seyn, wenn noch die Wahrheit, Schönheit, Ordnung und Größe der Gedanken dazu kommt!

Rechnet man es Homeren zu' einem großen Vorzuge, daß er zuweilen ganz simple Redensarten unter die artigsten, feinsten und wohlfließendsten Ausdrücke mengt: so ist auch gewiß die Musik nicht die beste, welche nur aus lauter ausgesuchten, feinen und weit hergeholtten Gängen bestehet. Kunst und Natur muß allenthalben gemischt seyn.

Ich tadele es nicht, wenn man auf neue musikalische Stücke begierig ist; ich tadele es aber,
wenn

wenn man dabey blos die Neugierde zu stillen suchet. Man muß sich angenehme und fröhliche Gänge auch vergnügt und fröhlich machen, und rührende Stellen auch von Zärtlichkeit einnehmen lassen.

Es giebt Leute, die Verstand haben, die aber störrisch oder übereilt in ihren Urtheilen sind. Diese verdammen die meisten musikalischen Stücke sowohl als diejenigen, welche dieselben ausüben. Sie sind denen gleich, welche keinen Weltgebrauch verstehen, und alles in der Welt vollkommen haben wollen. Beyderseits werden für ihre wenige Nachsicht gestraft, dadurch daß, in dem sie nur Vergnügen finden, das Böse zu kritisiren, sie bey dem Guten ganz unempfindlich und stumpf werden. Ein Componist fängt sich an zu zeigen, ein junger Virtuose läßt sich hören; es ist in den Sachen, in dem Vortrage allenthalben noch nicht die genaueste Verbindung, noch nicht die größte Uebereinstimmung; sie verrathen aber Feuer, Erfindung und Nettigkeit. Ist nun dieses nicht so viel werth, daß man durch allzuscharfe Kritiken beyde abzuschrecken weiter zu gehen, sich enthalten sollte?

Die Kritik bestehet so wohl in der Aufdeckung der Vollkommenheiten schöner Werke des Geistes und des Verstandes, als in Auffuchung der Unvollkommenheiten in selbigen. Die musikalischen Kunstrichter sollten sich endlich einmahl hauptsächlich mehr mit dem ersten beschäftigen; denn man hat lange genug Quinten und Octaven aufgesucht, und man gebe den Tonkünstlern die Sachen eines
angehen.

angehenden oder auch eines unbekanntem Componisten, um ihr Urtheil darüber zu fällen. Selten werden sie, wo sie ja sich nicht bloß bey harmonischen Fehlern aufhalten, etwas anders thun, als übel zusammengehangene Sätze, unglücklich gerathene Ausdrückungen des Textes u. d. g. auffuchen. Könnten sie aber nicht eben so gut neue Auflösungen der Intervallen suchen, kühne Züge der Melodie, angenehm überraschende Wendungen des Gesanges, redende Passagen, starkführende Gedanken, u. s. w.

Der Verstand und das Herz sind so genau mit einander verbunden, daß es wohl nicht möglich ist, ein gut Herz und eine böse Denkungsart zu haben. Zwar kann man ein groß Herz und ein klein Genie, und auch viel Verstand und keine Größe der Seele haben; allein mit der Güte oder Bösartigkeit ist es nicht also beschaffen. Diese letzteren haben überhaupt in alle Theile unserer Gemüthsart Einfluß; bey dem Herzen fangen sie an, und bey dem Verstande hören sie auf, sich zu äußern. Welcher Vorzug für die Tonkünstler, daß man einigen derselben zwar vorwerfen kann, ein klein Genie zu haben, und dasjenige wenig zu äußern, was man viel Verstand heißet; daß aber dennoch die meisten ein gut Gemüth zeigen, wenn auch gleich nur ihrer wenige, ein eigentlich großes Herz an den Tag legen.

Bey vielen Gelegenheiten ist auch in der Musik der ausgesuchte Geschmack und ein gar zu feiner Verstand, uns zur Last. An wenigen Orten findet

det man gute Musikalien, gute musikalische Instrumente, und an den allerwenigsten, Leute, die diejenigen, die sie noch haben, gut spielen oder singen. Soll man aber deswegen sich der Tonkunst ganz begeben? Ist es nicht besser, zur gesunden Vernunft seine Zuflucht, und mit den Musikern, wie man sie findet, fürlieb zu nehmen? Sind die Stücke und die Art, sie vorzutragen, nur nicht ganz wider den guten Geschmack, so wird doch ein gesunder Verstand allemahl etwas ergötzendes und rührendes darinnen finden.

Ein französischer Schriftsteller aus dem vorigen Jahrhunderte sagt, daß zu seiner Zeit ein in seiner Carosse ausgestreckt gelegener Comödiant, den zu Fuße gehenden Corneille, mit Roth besprühet habe. Wie viel brave Componisten gehen zu Fuße, dahingegen Sänger, die nicht im Stande sind, jener ihre Stücke zu singen, ihrer Madre und Sorella tausende nach Hause schicken, und ebenfalls in Carossen fahren.

Ich weiß keine Wahl zu treffen, unter demjenigen der ein schlecht Solo spielet, und demjenigen der ein schön Solo schlecht spielet. Mein Ohr leidet gleichen Mangel am Vergnügen.

Jemand sagt von den Gelehrten, daß einige sich ein Verdienst daraus machen, nur etwas schönes zu schreiben, andere aber daraus, gar nichts zu schreiben. Ist bey den letztern oftmahls etwas gezwungenes und affectirtes, so sind Gott lob! die Tonkünstler noch davon frey. Das schlechteste Stück, was ein Componist gemacht, würde er

um aller Welt Wunder nicht unterdrücken, und die Sucht, immer neue Musikalien zu haben, wie auch die Besorgniß armer Tonkünstler, mit ihrer Familie Hungers zu sterben, wird das Stück durch öftere Abschriften schon ausbreiten.

Bei den Tonkünstlern trifft es auch zu, daß das Genie und die großen Naturgaben oft fehlen, zuweilen aber auch nur die Gelegenheit, sie zu zeigen. Der kann gelobt werden deswegen, was er gethan, ein anderer deswegen, was er hätte thun können.

Z. unterstehet sich von aller unserer Tonkünstler Werken, seine offenherzige Meynung zu sagen, und sie alle zu loben, und für vortreflich auszugeben. Er sollte glauben, daß einige unserer Musiker, über sein Lob hinweg wären, und daß er nicht im Stande sey, ihre Werke zu kritisiren. Inzwischen sollte Z. fragen: ob man sich die Mühe gegeben, zu untersuchen, ob seine Kritiken gegründet, oder ungegründet seyn? so würde man schweigen, und zu erkennen geben, daß man es nicht gethan habe. Ueberdem ist mir derjenige Kunstrichter rechter Art, der ohne Ansehen der Personen lobet, was gut ist, es mag her seyn, wo es will, und seine bescheidene Meynung über Unvollkommenheiten nicht verschweigt, wenn er sie gleich auch bey großen Leuten gefunden hätte.

M. ist bey Anhörung unserer Sängerrinnen zuweilen der einzige, der nicht mit Bravo ruft; und ein andermahl ist er wiederum der einzige, der ihnen solchermaßen seinen Beyfall giebt. Sollte

N. wohl ein so großer Sonderling, oder sollte es möglich seyn, daß unsere Sangerinnen nur da einen lauten Beyfall verdienen, wo die meisten Zuhörer ihnen denselbigen nicht geben?

Man frage die Kenner der heutigen Musik: ob sie nicht einige Stücke gehört haben, die sie gerührt, und ein deutliches Bild von dem, was sie vorstellen sollen, gegeben haben? und von denen sie doch nicht sagen können, daß sie ganz nach altem Geschmack abgefasset wären. Man frage sie hingegen auch: ob nicht die allermeisten Stücke nach dem neuen Geschmack, ganz nicht rühren, kein deutliches Bild ausdrücken, und nicht nur bloß die Ohren kitzeln, sondern auch, wo nicht gar Ueberdruß erwecken, doch wenigstens bloß languissant machen? Sind diese beyden Erfahrungen richtig, so müssen wir das Wahre in der Musik noch nicht gänzlich verlohren haben; man muß sich denselben aber ungemein selten bedienen.

Cicero konnte den Brutus, Cäsar, Pompejus, Marcellus, loben; sie waren gegenwärtig, hörten einer des andern Lob mit an, waren höchst eifersüchtig auf einander, und mußten sich doch gefallen lassen. Unsere Sangerinnen hingegen, werden es wahrhaftig nicht leiden, daß man in ihrer Gegenwart eine andere, als sie, auch lobe. Ist die Vergleichung zu hoch, so ist der Vorfall desto sonderbarer. Ich möchte wohl wissen, was geschehen würde, wenn man den Sangerinnen ins Angesicht sagte, was sie für Fehler machten, die andere nicht machen?



II.

Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteur mit Zusätzen vermehret von C. W. Kammeler.

Dieser Auszug wird in Absicht auf die Musik verfertiget, und daher werden Anmerkungen eingestreuet, wie alles näher auf die Musik angewendet werden könne. Man hoffet dadurch bey denjenigen Dank zu verdienen, welche Einsicht genug haben zu wünschen, daß sich jemand finden möchte, der die Grundsätze der schönen Wissenschaften eben so ausführlich auf alle Gattungen der Musik anwendete, wie Batteur dieselben auf die Poesie angewendet hat.

Der erste Theil der Einleitung zeigt, worinn die schönen Künste bestehen, und was für Regeln sie mit einander gemein haben; und er ist wiederum in drey Abschnitte eingetheilet. Im ersten derselben wird untersucht das Wesen der Künste; die Theile, die zu ihnen gehören; und der besondere Unterschied, der unter ihnen ist. Es wird aus der Natur des menschlichen Geistes selbst bewiesen, daß die Nachahmung der Natur, der Künste allgemeiner Vorwurf seyn müsse; und daß sie durch nichts von einander unterschieden sind, als allein durch die

Die Mittel, die sie gebrauchen, ihre Nachahmung ins Werk zu richten. Die Mittel der Mahleren, der Musik, der Tanzkunst sind Farben, Töne, Geberden; Das Mittel der Dichtkunst ist die Rede.

Hernach kommen Beweise, welche von dem Gefühl hergenommen sind, und dieß um so mehr, da das Gefühl, die Empfindung, der Geschmack gebohrne Richter der schönen Künste sind, und die Vernunft selbst sich nach ihnen richtet, und ihnen zu Gefallen alle ihre Gesetze machet. Findet sich alsdenn, daß der Geschmack mit dem Genie übereintrifft, und daß beyde gleiche Regeln, für alle Künste überhaupt, und für eine jede insbesondere vorschreiben: so ist solches ein neuer Grad von Gewisheit, der zu den vorigen Gründen hinzukommt: Und dies macht den Inhalt des zweyten Abschnittes aus, worinn bewiesen ist, daß der gute Geschmack in den Künsten nothwendig mit den im ersten Abschnitt angenommenen Grundsätzen übereinstimmen muß, und daß die Regeln des Geschmacks nichts als Folgen von der Grundregel der Nachahmung sind. Daben wird in einigen Artikeln erkläret, was der Geschmack sey, wovon er abhänge, wodurch er sich verlehre, und so weiter; und alle diese Artikel verwandeln sich wieder in Beweise des Hauptsatzes der Nachahmung, der alles umfaßt. Diese beyden Abschnitte enthalten die Beweise aus Vernunftschlüssen.

Der dritte enthält diejenigen, die von dem Exempel und der Ausübung der Künstler selbst herge-

nommen sind. Dieses ist die durch die Erfahrung bestätigte Theorie.

Im ersten Abschnitte sind also die Eigenschaften der Künste aus den Eigenschaften des Genies hergeleitet, welches sie hervorbringet; und wird erstens von der Einleitung und vom Ursprung der Künste gehandelt.

Die mechanischen Künste haben die Bedürfnisse des Menschen zum Endzweck; die schönen Künste, die Musik, die Poesie, die Mahleren, die Bildhauerkunst, und die Geberdensprache oder Tanzkunst haben das Vergnügen zum Vorwurf. Die dritte Klasse der Künste, z. E. die Beredsamkeit und die Baukunst, haben den Nutzen und das Ergößen zugleich zur Absicht.

Die Künste der ersten Art gebrauchen die Natur so wie sie ist; die von der dritten Art gebrauchen sie verschönert; und die schönen Künste gebrauchen sie gar nicht, sondern ahmen sie nur nach, eine jede nach ihrer besondern Weise.

Die Künste sind folgender massen entstanden. Nachdem die Menschen der allzugleichförmigen Gegenstände, die ihnen die einfältige Natur darbot, überdrüssig waren, und gleichwohl einen ungemeynen Hang zum Vergnügen bey sich fühlten: so nahmen sie ihre Zuflucht zu ihrem Genie, und suchten sich eine neue Reihe von Ideen und Empfindungen zu verschaffen, die ihren Geist wieder aufweckte, und ihren Geschmack reizte. Aber was sollte dieses Genie thun, dessen Fruchtbarkeit Gränzen hatte, und dessen Blicke nicht weiter giengen,
als

als die Natur selbst, und welches auf der andern Seiten für Menschen zu arbeiten hatte, deren Verstandskräfte in gleich enge Grenzen eingeschränkt waren? Alle seine Bemühungen mußten dahin gehen, eine Wahl unter den schönsten Theilen in der Natur anzustellen, um daraus ein herrliches Ganzes zu bilden, welches vollkommener wäre, als die Natur selbst, ohne daß es darum aufhörete natürlich zu seyn. Und dieses ist das Principium auf welches man nothwendig alle Künste gründen mußte, und welchem die grossen Meister in allen Jahrhunderten gefolget sind. Woraus zu schließen ist, daß das Genie, welches die Künste hervorgebracht hat, die Natur nachahmen muß, daß es dieselbe, aber nicht so nachahmen muß, wie sie ordentlicher Weise ist, und wie sie uns täglich in die Augen fällt; sondern so, daß der Geschmack, für den die Künste gemacht sind, und der ihr Richter ist, befriediget werde; welches geschieht, wenn die Natur gut gewählt, und durch die Kunst gut nachgeahmt wird.

Zweitens wird gezeigt, daß das Genie die Künste nicht anders als durch Nachahmen hervorbringen könne; und was Nachahmen heisse.

Von unserm Geiste, sagt der Verfasser, kan nur im uneigentlichem Verstande gesagt werden, daß er erschaffe; alle seine Werke tragen die Spuren eines gehabten Vorbildes. Selbst die Ungeheure, die sich eine verrückte Phantasie in ihren Ausschweifungen erschafft, müssen aus Theilen zusammen gesetzt werden, die aus der Natur genom-

men sind. Und wenn das Genie aus Eigensinn diese Theile auf eine Art zusammen fügt, die den natürlichen Gesetzen zuwieder läuft: so erniedrigt es sich selbst, indem es die Natur erniedrigt, und verwandelt sich in eine Art von Unsinn. Die Grenzen sind hier gesteckt; so bald man sie überschreitet, so verirrt man sich; man macht mehr ein Chaos, als eine Welt, und erweckt mehr Unlust als Vergnügen.

Das Genie ist nicht, wie man insgemein glaubt, wenn man es nicht nahe genug ansieht, ein heftiges Feuer, welches die Seele aus sich selbst reißt, und sie auf gut Glück mit sich hinweg führt. Es ist keine blinde Gewalt, die maschinenmäßig wirkt. Es ist eine Vernunft, die alle ihre Kunst an einer Materie beweist, die mit grossem Fleisse alle ihre wirklichen und alle ihre möglichen Seiten aufsucht, die ihre feinsten Theile methodisch zergliedert, ihre entferntesten Verhältnisse genau abmisst; es ist ein denkendes Instrument, welches nachgräbt, forscht, fühlt. Seine Berrichtung besteht nicht darin, daß es erdichten soll, was nicht seyn kan, sondern daß es finden soll, was da ist.

Erfinden in den Künsten, heißt also nicht, einem Dinge das Wesen geben, sondern ausfindig machen, wo das Ding ist, und was es ist. Die Menschen, welche Genie haben, sind aus keiner andern Ursache Schöpfer, als weil sie beobachtet haben; und umgekehrt, sie sind aus keiner andern Ursache so fleißige Beobachter, als weil sie sich in den Stand setzen wollen, zu erschaffen. Daher
reizen

reizen sie die geringsten Gegenstände; daher überliefern sie sich ihnen mit so vieler Hitze, weil sie allemal neue Erkännnisse davon zurück bringen, die das Eigenthum ihres Verstandes erweitern und fruchtbarer machen. Das Genie gleicht der Erde, die nicht eher etwas hervor bringt, als bis sie den Saamen dazu empfangen hat. Und diese Vergleichung, anstatt den Künstler arm zu machen, zeigt ihm vielmehr die Quelle und den Umfang seiner wahren Reichthümer, die auf diese Weise ganz unermesslich werden. Denn weil alle Erkenntniß, die sich der Geist aus der Betrachtung der Natur erwirbt, ihm ein Saame zu neuen Kunstwerken werden kann: so sind dem Genie in Ansehung seines Vorwurfs keine andere Gränzen gesetzt, als die Gränzen des Weltgebäudes.

Das Genie muß also etwas haben, woran es sich halten kann, wenn es sich erheben und aufrecht erhalten soll. Und dieses ist die Natur. Der Künstler selbst darf sie nicht schaffen, er darf sie auch nicht vernichten; er kann also weiter nichts thun, als ihr folgen und sie nachahmen; und also ist seine ganze Kunst die Nachahmung.

Nachahmen heißt so viel, als nachbilden; ein Wort, das zwey Begriffe in sich schließt: erstlich den Begriff des Vorbildes, welches die Züge besitzt, die man nachahmen will; zwentens den Begriff des Nachbildes, welches diese Züge vorstellig macht. Die Natur, das heißt, alles was ist, oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können, ist das Vorbild oder das Muster der Künste. Auf

sie muß der sorgfältige Nachahmer beständig sein
 Auge gerichtet haben. Und warum? Sie schließt
 alle Anlagen zu regelmäßigen Werken, und auch
 die Grundrisse zu allen den Zierathen in sich, die
 uns gefallen können. Die Künste schaffen ihre
 Regeln nicht selbst, sie sind kein Werk ihres Gut-
 dünkens, sie liegen unveränderlich in dem Vor-
 bilde der Natur.

Worin besteht denn also die Berrichtung der
 Künste? Darinn, daß sie die Züge, die in der
 Natur liegen, übertragen, und in solchen Gegen-
 ständen darstellen, denen diese Züge nicht eigen-
 thümlich zugehören. So zeigt uns der Meißel des
 Bildhauers einen Helden in einem Marmorstosze;
 der Mahler läßt vermittelst seiner Farben, alle sicht-
 baren Gegenstände aus einer Leinwand hervorge-
 hen; der Musicus läßt durch künstliche Töne die
 Freude lachen und die Liebe seufzen; und der Poet
 erfüllt durch seine Erfindungen, und durch den Wohl-
 klang seiner Verse unsern Kopf mit erdichteten Bil-
 dern, und unser Herz mit gemachten Empfindun-
 gen, die oft angenehmer sind, als die wirklichen.

Aus diesem allen schließet der Verfasser, daß die
 Künste, in dem, was eigentlich das Künstliche
 an ihnen ausmacht, nichts als Nachahmungen
 sind, nichts als Aehnlichkeiten, die nicht die Na-
 tur selbst sind, aber es doch zu seyn scheinen; und
 daß also nicht die Wahrheit, sondern die Wahr-
 scheinlichkeit den Stoff zu den schönen Künsten her-
 giebt. Diese Folgerung ist so wichtig, fährt der

Ver.

Verfasser fort, daß sie verdient auseinander gesetzt, und durch die Anwendung bestätigt zu werden.

Was ist die Mahlerkunst? Eine Nachahmung der sichtbaren Gegenstände. Sie hat nichts wirkliches, nichts wahres, alles ist Betrug; und ihre Vollkommenheit beruhet nur auf ihrer Aehnlichkeit mit der Wahrheit.

Die Musik und die Tanzkunst können wohl die Töne und die Gebärden ordnen, die der Redner auf der Kanzel gebraucht, und womit der Bürger in Gesellschaften seine Erzählung begleitet; aber das macht sie noch nicht eigentlich zu Künsten. Eben so können sie auch ausschweifen, die eine in wunderliche Einfälle, wo die Töne sich unter einander anstoßen, ohne Absicht und ohne Bedeutung; die andere in Erschütterungen und seltsame Sprünge der Phantasie: aber beyde gehen alsdann aus ihren Schranken heraus. Sie müssen also, um das zu sehn, was sie seyn sollen, wieder zur Nachahmung zurückkehren; sie müssen eine künstliche Abschilderung menschlicher Leidenschaften seyn: alsdann erkennt man sie wieder mit Vergnügen für Künste; alsdann erregen sie wieder in uns Empfindungen von der Art, wie wir sie wünschen, und in dem Grade wie sie uns gefallen können.

Den Musikverständigen werden hiebey die sogenannten Capriccios befallen. Allein auch von diesen, wenn sie gefallen, kann man nicht sagen, daß ihre Töne sich ohne Absicht und ohne Bedeutung unter einander anstoßen. Denn auch die

Ber.

Bewunderung und die Neubegierde sind Affecten, und selbige werden durch gute Capricios sehr erregt, und befriediget. Das Wahrnehmen mehrerer Dinge, die uns noch nicht vorgekommen sind, und die Befriedigung des Triebes, den wir haben, immer mehr Sachen zu erkennen, können unsere ganze Seele erschüttern und einnehmen. Wenn daher ein Componist einen gefälligen Affect auszudrücken hat, und er kann, z. E. zugleich einem Sängere Gelegenheit geben, durch die Geschicklichkeit seiner Kehle die Zuhörer in Bewunderung zu setzen, und ihre Neugierde auf musikalische Schönheiten zu befriedigen, so darf er diese Gelegenheit zu läufen nicht aus den Händen lassen. Die Läufe müssen aber freylich zu dem Hauptaffect eine gewisse und richtige Beziehung haben, und sie müssen auch nicht das Gemüth mehr als der Hauptaffect einnehmen.

Wir kommen wieder zu unserm Verfasser, der weiter hin saget: Die Poesie sey eine beständige Lüge, die alle Kennzeichen der Wahrheit trägt. Eben so singt ein Mensch wohl von sich selbst, wenn er recht zufrieden ist. Aber niemand singt alsdenn so zierlich, so künstlich, so ausgesucht, als eine Arie über die Zufriedenheit klingt; ob wohl auch hier der Sängere nicht so künstliche, so schwere, so reizende Gänge haben darf, als wenn er eine Liebeserklärung macht, und auch durch die Schönheit der verliebten Töne den Gegenstand, an den der Gesang gerichtet ist, einnehmen und rühren will. Der Musikus muß also nach dem Leben mahlen

vivas voces ducere; allein er muß doch auch dichten, fingiren. *Ex noto fictum carmen sequar.* Man soll sich zwar betrügen, man soll glauben, die Natur selbst zu erblicken, man soll glauben, es sey nichts leichters, als auf solche Art zu singen, zu spielen. Aber es soll doch alles Erdichtung, nachgemacht, künstlich seyn, ein Werk des Genies, worüber man lange geschwizet, und viel Mühe verlohren hat.

Drittens wird ausgeführet, daß das Genie die Natur nicht so nachahmet, wie sie wirklich ist.

Das Genie, sagt der Verfasser, und der Geschmack haben in den Künsten eine so genaue Verwandtschaft mit einander, daß man sie oft verwechselt, und daß es Fälle giebt, wo man sie nicht trennen kann, ohne ihnen beynahе ihr Amt zu nehmen. Dieses erfährt man besonders hier, wo man unmöglich sagen kann, was das Genie bey der Nachahmung der Natur zu thun hat, ohne den Geschmack vorauszusetzen, der es leiten und anführen muß.

Der Verfasser verspricht im zweyten Abschnitte weitläufiger von dieser Materie zu reden, und sagt weiter, man müsse die Natur so nachahmen, daß man die Natur erblicke, nicht so, wie sie an sich selbst ist, sondern so, wie sie seyn kann, und wie sie sich denken läßt.

Was that Zeuxis, fährt er fort, da er eine vollkommene Schönheit mahlen wollte? Entwurf er das Bildniß einer gewissen einzelnen Schönheit,

so,

so, daß sein Gemählde ihre Geschichte ward? Nein, sondern er sammlete die zerstreueten Züge verschiedener wirklichen Schönheiten. Er schuf sich im Geiste eine ganz neue Idee, die er allen diesen vereinigten Zügen zu danken hatte: und diese Idee ward sein Vorbild, oder das Modell zu seinem Gemählde, welches im Ganzen ein wahrscheinliches, ein poetisches Gemälde, aber in seinen besondern Theilen wahr und historisch war. Sehet da ein Exempel, das allen Künstlern gegeben ist; sehet da einen Weg, den sie alle betreten müssen! Und dieser Manier sind alle grosse Meister ohne Ausnahme gefolget.

Als Moliere die Misanthropie oder den Menschenhaß schildern wollte, so suchte er sich keinesweges in Paris ein Original auf, wovon sein Stück eine genaue Copie werden sollte: er hätte auf diese Weise nur eine Historie, nur ein Portrait gemacht; er hätte nur halb so gut unterrichtet: sondern er sammlete alle Züge von dieser finstern Gemüthsart, wo er sie nur irgend unter den Menschen mochte wahrgenommen haben. Hiezu that er alles, was ihm sein arbeitendes Genie in dieser Materie an die Hand geben konnte, und aus allen diesen zusammengedrängten und wohlgeordneten Zügen bildete er einen Character, der einzeln in seiner Art, und nicht wahr, sondern wahrscheinlich war. Seine Comödie ward keine Historie vom Alcest, sondern das Gemälde vom Alcest ward eine Historie der Misanthropie überhaupt. Und dadurch hat er weit
besser

besser unterrichtet, als der gewissenhafteste Geschichtschreiber, der uns weiter nichts als einige Züge eines wirklichen Misantropen aufbehalten hätte.

Diese beyden Exempel sind an diesem Ort hinlänglich, uns einen klaren und deutlichen Begriff von demjenigen zu machen, was man die schöne Natur nennt. Sie ist nicht das Wahre, was wirklich ist, sondern das Wahre, vorgestellt, als ob es existirte, und mit allen Vollkommenheiten geschmückt, die es annehmen kann.

Dieses verhindert nicht, daß nicht auch das Wirkliche und Wahre den Künsten zum Stoff dienen könnte. Laßt uns die Musen selber hören, wie sie sich beyhm Hesiodus darüber erklären:

Wir können Lügen ersinnen, der Wahrheit gleichende Lügen:

Doch können wir auch, so bald wir wollen, die Wahrheit erzählen.

Fände es sich, daß eine historische Begebenheit schon so zugeschnitten wäre, daß sie zum Plan eines Gedichtes oder Gemäldes dienen könnte: so würde sich die Poesie und die Mahleren kein Bedenken daraus machen, sie so wie sie wäre, zu gebrauchen, sich aber im übrigen ihr Recht vorbehalten, Umstände hinzuzudichten, Sachen zum Abstechen, oder Contraste anzubringen, neue Situationen zu erfinden u. s. w. Als le Brün die Schlachten Alexanders mahlte, so fand er in der Geschichte die Begebenheit, die spielenden Personen und den Ort der Scene. Allein wie viel Erfindung

findung, wie viel Poesie herrscht nicht in seinem Werke! Die Anordnung, die Stellungen, der Ausdruck der Empfindungen, alles dieses war seinem schöpferischen Geiste vorbehalten. Eben so verwandelte sich unter den Händen des Corneille der Streit der Horazier aus der Historie in ein Gedicht. Die Kunst bauet alsdann auf den Grund und Boden der Wahrheit, und vermischt sich so geschickt mit der Unwahrheit und Fabel, daß daraus ein einförmiges Ganzes entspringt.

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet

Primo ne medium, medio ne discrepitemum,

So wird es gemeiniglich bey Heldengedichten, bey Tragödien, und bey historischen Gemälden gehalten. Weil sich die Begebenheit hier nicht mehr unter den Händen des Geschichtschreibers befindet, sondern schon dem Künstler übergeben ist, der sich alles erlaubt, um zu seinem Endzweck zu gelangen: so schmelzet man sie wieder um, damit man sie in eine neue Form gießen kann; man thut hinzu, man nimmt weg, man setzt an eine andere Stelle. Ist es ein Gedicht: so knüpft man Knoten, so macht man Vorbereitungen zur letzten Entwicklung und so weiter. Man setzt voraus, daß der Saame zu diesem allen schon in der Historie liegt, und daß die Kunst weiter nichts thun darf, als ihn entwickeln. Liegt er nicht darinn: desto besser. Nun bedienet sich die Kunst ihrer völligen Freyheit: sie schafft, sie erfindet aus sich selbst, alles, was sie nöthig hat. Dieses ist ein Vorrecht, das man ihr zuge-

zugestehen muß; denn sie hat sich anheischig gemacht, zugefallen.

Wir haben hier den Verfasser ganz ausschreiben müssen, und merken dabey an, daß die Musici nur bey Schilderung gewisser physikalischen Bewegungen nach vorstehenden Regeln arbeiten können. Dieß ist aber nur die geringere Art ihrer Bemühungen. Beym Ausdruck der Empfindungen, der Affecten hingegen, können sie nicht wohl, eben so wie Zeuxis, und wie Moliere viele Züge sammeln, und daraus das Ganze ihrer rührenden Gemählde machen. Sie müssen z. E. bey Verrfertigung einer Siegesmusik, sich auf eine oder die andere Gedanke besinnen, die ein solch Frolocken ausdrückt. Diese verbinden sie mit andern nicht heterogenen Gedanken, welche sie hinzudichten. Sie entwickeln weiter, was in jener Gedanke liegt, und so erfinden sie sich, was sie noch nötig haben.

Nur in wenig Affecten und Gelegenheiten singen und spielen wir von Natur. Also hat der Componist meist keine andere Quelle als folgende. Es giebt gewisse Gänge, denen man es anhört, was sie ausdrücken sollen. Je mehr nun ein Componist z. E. gute Siegesmusiken gehöret hat, desto leichter werden ihm allerley Gedanken einfallen, die dergleichen Frolocken bezeichnen. Er nimmt also den, der ihm am bequemsten ist, und dichtet andere Gänge hinzu. Er bereichert ihn mit allerley Anordnungen, Stellungen und verschiedentlichen Ausdrücken.

34 II. Auszug aus dem Batteur.

Er bauet auf solchen Grund und Boden der Wahrheit, nimmt weg, setzt etwas hinzu, knüpft Knoten, und macht Vorbereitungen zu letzten Entwickelungen u. s. w. Dieß scheint auch in der musikalischen Regel zu liegen, daß in jedem Stück eine oder mehrere Gedanken seyn müssen, die schon bekannt sind.

Je mehr nun einem Componisten solche redende Gänge bekannt sind, desto leichter wird er dergleichen zum Unterwurf seiner Arbeiten finden; dieß ist der grosse Nutzen der musikalischen Erfahrung. Es setzet aber voraus, daß man auf die gehörten Musiken recht Achtung gegeben hat. Ein junger Componist muß wenigstens sein Gedächtniß mit solchen Gängen zu bereichern suchen, und ein reisender Musikus könnte keinen grössern Schatz mit nach Hause bringen, als eine Sammlung solcher Gedanken, die er bey allerley Anlässen gehöret hat, sollte er auch selbst die Lieder der Musikliebenden Nationen, sonderlich der Italiener und Franzosen, zu solchem Endzwecke studiret haben, weil gute Lieder am meisten den bloß natürlich musikalischen Ausdruck des Herzens enthalten.

Viertens wird gewiesen, in welchem Zustande sich das Genie befinden müsse, wenn es die schöne Natur nachahmen soll.

Das allerfruchtbarste Genie, sagt der Herr Verfasser, fühlt nicht immer die Gegenwart der Musen. Es erlebt Stunden der Unfruchtbarkeit und der Dürre. Hingegen giebt es für das Ge-
nie

nie gewisse glückliche Augenblicke, wo sich die Seele, als von einem göttlichen Feuer entflammt, die ganze Natur vorstellt, über alle Wesen ein Leben ausgießt, allen diejenigen rührenden Züge mittheilt, die uns allemahl bezaubern und entzücken.

Diesen Zustand der Seele nennt man die Begeisterung, und diese ist bey den Verfassern vor-
trefflicher Werke ein reicher Schatz von Genie, eine
ungemeine Richtigkeit, ein Urtheil, eine frucht-
bare Einbildungskraft und vornehmlich ein em-
pfindliches Herz, das sich durch den Anblick der Ge-
genstände leicht entzünden läßt. In diese privile-
girte Seelen machen alle Bilder einen tiefen Ein-
druck, und kommen aus ihrer Einbildungskraft
allemaal mit neuer Stärke und Anmuth hervor.

Hier fragt sich wiederum, welche Gegenstände
den Musikus entzünden? Wenn der Poet die
Tugend besingen will, so fällt ihm ein hoher Grad
der Standhaftigkeit des Fabius Cunctator bey,
welcher einsah, daß er durchaus keine Schlacht mit
dem Hannibal wagen müsse, ohngeachtet sehr oft
die ganze Armee schlagen wollte, ohngeachtet seine
untergeordnete Generals auch der Meinung wa-
ren, und ohngeachtet man deshalb die schimpflich-
sten Reden von ihm führete, die nur zu erdenken
waren. Diese hohe Standhaftigkeit kann das em-
pfindliche Herz des Dichters rühren, und seine Ein-
bildungskraft erhitzen. Aber wenn der Componist
einen andächtigen Beter schildern soll, wo hat er
da ein Urbild, welches in recht andächtigen Tönen

gesungen oder gespielt hat? welcher Gegenstand entzündet ihn also? Es scheint, daß sein Genie dem andächtigen Manasse, den er sich z. E. vorstellt, auch noch Töne leihen müsse, in welchen er könnte zu Gott gesungen haben. Und nur dergleichen eingebildete Andacht entzündet ihn.

Der Verfasser sagt weiter, die Natur verwahre in ihren Vorrathshäusern alle Züge, woraus man die schönsten Nachahmungen machen könne. Allein für den Musikus scheint keine solche Natur vorhanden zu seyn. Bloß seine Erfahrung in musikalischen Ausdrücken vertritt derselben Stelle. In diesen verwahrten Ausdrücken muß er studiren, wie in den Zeichnungen eines Mahlers. Hat er als Künstler alles genau beobachtet, so erkennt er diese Züge, er nimmt sie aus dem Haufen heraus, bringt sie zusammen. Er macht im Geiste ein Ganzes daraus, denkt sich dieses sehr lebhaft, erfüllt seine ganze Seele damit. Nun entzündet sich sein Feuer bey dem Anblicke dieses Gegenstandes, nun vergift er sich selber, nun geht seine Seele ganz in die Dinge über, die er erschaffen will. Ein Poet ist alsdenn wechselsweise Cinna, Augustus, Phädra, Hyppolitus, oder wenn er ein la Fontaine ist, so ist er der Wolf und das Lamm, die Eiche und das Schilf. In solchen Entzückungen erblickt Homer die Wagen und Rosse der Götter; Virgil höret in den Finsternissen der Hölle das schreckliche Geschrey des Phlegias; beyde finden Dinge, die nirgends sind und doch wahr sind. Eben so müssen auch die Mahler und die Tonkünstler vergessen, wer sie

sie sind, sie müssen aus sich selbst herausgehen, und sich mitten unter die Dinge setzen, die sie vorstellen wollen. Wollen jene eine Schlacht mahlen, so versehen sie sich eben so wie der Poet, mitten unter das Handgemenge. Sie hören das Getöse der Waffen, das Stampfen der Pferde; das Geschrey der Sterbenden; sie sehen blinkende Schwerdter und Leichname im Blut. Sie erhitzen ihre Einbildungskraft selber bis sie sich ganz erstaunt, ganz aus sich selbst gebracht, ganz überwältiget fühlen. Dann heißt es: Deus, ecce Deus! Sie mögen singen, sie mögen mahlen, so ist es ein Gott, der sie beseelt.

Dies ist es, was man nennt: vom Feuer der Seele getrieben, von einem göttlichen Hauche beseelet werden. Dies ist die poetische Raserey, dies ist die Begeisterung, dies ist der Gott, den der Dichter in der Epopee anruft, der den Held in der Tragödie beseelt, der sich in einen schlechten Bürger in der Comödie, in einen Schäfer in der Eclogge verwandelt, der den Thieren in der Fabel Vernunft und Sprache giebt; kurz der Gott, der die wahren Mahler, Tonkünstler und Dichter macht.

Da man gewohnt ist, die Begeisterung nur zu dem allgewaltigen Feuer der lyrischen und epischen Poesie zu verlangen: so wird man sich vielleicht wundern, wenn man hört, daß sie auch so gar zur Fabel nötig ist. Aber was ist Begeisterung? Sie begreift zwey Dinge in sich: eine leb-

hafte Vorstellung eines gewissen Gegenstandes, und eine Bewegung des Herzens, die diesem Gegenstande gemäß ist. Wie es also simple, edle, erhabne Gegenstände giebt: so giebt es auch Begeisterungen, die sich zu einer jeden Art schicken, und worinn sich die Mahler, die Tonkünstler und die Poeten theilen müssen, je nachdem sie eine von diesen Arten gewählt haben. Sie müssen sich aber alle, ohne Ausnahme, darein versehen, wosfern sie ihres Endzwecks nicht verfehlen wollen, welcher ist, die Natur in ihrer schönsten Gestalt zu schildern. Daher ist la Fontäne ein eben so grosser Dichter in seinen Fabeln, als Moliere in seinen Tragödien und Rousseau in seinen Oden ist.

Gleichermassen war Braun begeistert, als er das Lied setzte: Ja liebster Damon du hast überwunden; so wie er es war, als er die Arie componirte: *Nell' orror dell' atra notte*. Ja es scheint, als wenn man bey Verfertigung eines Liedes mehr Begeisterung haben müsse, als bey einem grossen Stücke; weil sie da nur wenig Tacte hat, worinn sich ihr ganzer Ausbruch beschreibt, und die wenigen Noten auch den ganzen vorhabenden Affect schildern müssen.

Fünftens wird von der Art und Weise gehandelt, wie die Künste ihre Nachahmungen machen.

Hier erfährt man den eigenthümlichen Unterschied, der unter den Künsten ist, die die Nachahmung der schönen Natur zum Zwecke haben.

Man kann die Natur in Absicht auf die schönen Künste in zwey Theile eintheilen: in den einen, den man durch das Gesicht, und in den andern, den man durch das Gehör genießt. Der letzte ist der Gegenstand der Musik, wenn sie allein und ohne Worte genommen wird, und der Poesie, welche Worte gebraucht, aber abgemessene und in allen ihren Tönen genau berechnete Worte.

Also ahmt die Mahlerkunst die schöne Natur durch Farben nach, die Bildhauerkunst durch erhabene Figuren, die Tanzkunst durch Bewegungen und Stellungen des Leibes; die Musik durch Töne, und die Poesie durch abgemessene Worte. Sehet da die unterscheidenden Kennzeichen der vornehmsten Künste! Trägt es sich bisweilen zu, daß diese Künste zusammen fließen, und sich mit einander vermischen, wie zum Exempel in der Poesie geschieht, wenn die Tanzkunst den spielenden Personen auf der Schaubühne die Gestus leiht; wenn die Musik zur Declamation die Töne angiebt; wenn der Pinsel des Mahlers die Sonne ausziert: so sind dieses Dienste, die sie sich kraft ihres gemeinschaftlichen Zwecks und ihres gegenseitigen Bündnisses einander leisten, doch ohne Nachtheil ihrer besondern und eigenthümlichen Rechte. Eine Tragödie ohne Gestus, ohne Musik, ohne Decorationen bleibt noch immer ein Gedicht, das heißt, eine Nachahmung, ausgedrückt durch abgemessene Worte. Eine Musik ohne Worte ist allemal Musik. Sie drückt die Schwermuth und die Freude aus, ohne daß sie solches den Worten zu danken hat, die ihr

in der That gute Dienste leisten, die aber ihre Natur und ihr Wesen nicht verändern, sie mögen wegbleiben oder hinzukommen. Ihr wesentlicher Ausdruck ist der Ton, so wie des Mahlers die Farben, und des Balletmeisters die Bewegungen des Leibes sind. Das ist ausser allem Zweifel.

Hiebey aber ist eine Anmerkung zu machen, nemlich so wie die Künste unter den Bildern, die ihnen in der Natur vorgezeichnet liegen, eine Wahl anstellen und es vollkommener machen müssen: eben so müssen sie auch unter dem Colorit, das sie von der Natur entlehnen, eine Wahl anstellen, und es vollkommener machen. Sie dürfen sich nicht aller Arten von Farben, nicht aller Arten von Tönen bedienen: sie müssen mit Verstande gewählt und gemischt werden. Es müssen sanfte Schattirungen, richtige Verhältnisse, Eintracht und Harmonie darinn herrschen. Die Farben und die Töne haben ihre Sympathien und Misshelligkeiten. Die Natur hat das Recht, sie nach ihrem Gefallen zu vereinigen; die Kunst aber muß es nach ihren Regeln thun. Sie muß den Geschmack nicht nur nicht beleidigen, sondern sie muß ihn auch vergnügen, und zwar so sehr vergnügen, als es möglich ist.

Hierauf beschreibt der Verfasser die Künste, und sagt: man könne die Mahleren, die Bildhauerkunst, die Tanzkunst, eine Nachahmung der schönen Natur nennen, ausgedrückt durch Farben, durch erhabene Figuren, durch Stellungen; und die Music und die Poesie: eine Nachahmung der
schönen

schönen Natur, ausgedrückt durch Töne und durch eine abgemessene Rede.

Diese Beschreibungen sind ganz einfältig. Sie kommen, wie man sieht, mit der Natur des menschlichen Genies, welches die Künste hervor gebracht hat, überein. Sie sind nicht weniger den Gesetzen des Geschmacks gemäß, wie man bald sehen wird. Und endlich schicken sie sich auch auf alle Arten der Werke, die wirkliche Werke der Kunst sind, wie man bey der Anwendung sehen wird.

Sechstens wird gezeigt, worinn die Beredsamkeit und die Baukunst von den andern Künsten unterschieden sind.

Der Verfasser sagt von diesen beyden Künsten, daß bey ihnen die Ergözung selbst die Gestalt der Nothwendigkeit annimmt; alles muß zum Gebrauch, zur Nothdurft da zu seyn scheinen. Bey den Künsten hingegen, welche zum Gefallen gemacht sind, darf die Nutzbarkeit nicht eher einen Zutritt fordern, als bis sie unter einer Gestalt erscheint, die nichts als Vergnügen verspricht, und zwar so viel Vergnügen, als ob dieses ihre Hauptabsicht wäre. Sehet da, eine allgemeine Regel für die Künste, und eine der allerwichtigsten.

Gleichwie also die Poesie oder die Bildhauerkunst, wenn sie ihre Subjecta aus der Historie, oder aus der bürgerlichen Gesellschaft genommen hätten, ein schlechtes Werk damit schlecht entschuldigen würden, daß sie der Wahrheit ihrer Vorschrift getreu geblieben wären; denn nicht das

42 II. Auszug aus dem Batteur.

Wahre, sondern das Schöne verlangt man von ihnen: eben so würde man auch die Redekunst und die Baukunst mit Recht tadeln, wenn aus ihren Werken die Lust zu gefallen gar zu sehr hervorleuchtete. Von ihnen heißt es: Die Kunst erröthet, so bald sie gesehen wird. Alles was bey ihnen zum bloßen Zierrath da ist, das ist ein Fehler. Die Ursache ist, weil man von ihnen keinen Zeitvertreib, sondern einen guten Dienst erwartet.

Wir haben auch eine Music von der man keinen Zeitvertreib, sondern einen guten Dienst erwartet. Das sind die Melodien zu den Kirchenliedern, und das Spielen der Organisten bey selbigen. Möchte man es aber doch diesen lezten einprägen können, daß man alsdenn von ihnen einen Dienst, und keinen Zeitvertreib erwartet! Wie viel unnützes, unachtsames Wesen würde weggehen, und sie würden doch endlich einmal weder zu geschwind noch zu langsam mitspielen lernen.

Indeßen giebt es Gelegenheiten, fährt der Verfasser fort, wo die Beredsamkeit und die Baukunst einen höhern Flug wagen können. Es soll ein Held gelobt, es soll ein Tempel gebaut werden. Alsdann ist die Pflicht dieser Künste, die Größe ihres Vorwurfs nachzuahmen, und Bewunderung zu erregen, alsdann mögen sie sich einige Grade höher schwingen und alle ihre Reichthümer ausspenden: doch ohne sich von ihrem Ursprunge allzuweit zu entfernen. Man fordert hier zwar das Schöne von ihnen, aber allemal das nützliche und brauchbare Schöne.

Was

Was würde man wohl von einem kostbaren Gebäude denken, das gar nicht zu gebrauchen wäre? Das schlechte Verhältniß zwischen den Kosten und dem Nutzen würde dem Zuschauer unangenehm seyn, und den Baumeister lächerlich machen. Die Größe, die Majestät, die Zierlichkeit eines Gebäudes müssen sich allemal auf seinen Einwohner beziehen. Sein Ebenmaß, seine Mannigfaltigkeit, seine Einförmigkeit müssen es gemächlicher, bequemer, dauerhafter machen. Hier sind die Zirkel rathen nicht eher ganz vollkommen, als bis sie die Mine der Nothwendigkeit tragen; anstatt daß in der Bildhauerkunst die wirklich nützlichen Dinge sich allemal in anmuthige verwandeln müssen.

Eine Aehnlichkeit findet man in der Absicht der Oden und anderer Lieder. Solte also z. E. zu einem Kirchenliede eine Melodie gesetzt werden, die Hauptstrophe desselben aber schickte sich auch zu einer Arie, so würde die Music der Arie seyn: eine Nachahmung der schönen Natur, ausgedrückt durch alle Kunst und Stärke der Töne, deren sie in diesem Falle fähig sind. Die Noten des Kirchenliedes aber wären gleichsam die Natur selbst, ausgedrückt durch solche Töne, die jedermann singen und leicht lernen kann. Hier wird das Wahre auf eine Art vorgetragen, die es glaubwürdig macht, mit der edlen Einfalt, die uns überredet. Dort aber muß das Wahre auf eine Art vorgetragen werden, die es angenehm macht, mit allen dem Reize, mit aller der Hoheit, die uns bezau-
bern

44 II. Auszug aus dem Batteur.

bert und entzückt. Weil aber das Vergnügen unser Herz der Ueberredung öfnet, so muß auch bey Liedern das Ergözen nicht aus den Augen gesetzt werden.

Der Verfasser schließt diesen Artikel damit, daß er sagt: es gäbe Reden, die von der Poesie die Farben und das Sylbenmaaß geborgt haben, um ihrer Schreibart einen Anstrich zu geben, und sie dem Gemüth besser einzudrücken; und uns dünckt, daß bey den Fugen etwas ähnliches ist. Im Themate muß gleichsam alles Wahre liegen, in der Ausführung aber müssen so viel Farben, so viel Reiz angebracht werden, daß alles dadurch den Anstrich des Schönen bekommt, und sich dem Gemüth besser einprägt. Wir überlassen andern, diese Vergleichung weiter auszuführen, oder zu verwerfen.

Künftig die Fortsetzung.



III. Forts

III.

Fortsetzung des du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.

Um wieder auf die Kunst der Gebehrden zu kommen, so kann man nicht im geringsten daran zweifeln, daß die Komödianten der Alten in diesem Theile der Declamation nicht sollten vorzüglich gewesen seyn. Sie hatten viel natürliche Geschicklichkeit dazu, wenn wir sie nach ihren Landsleuten, die unsre Zeitverwandte sind, beurtheilen dürfen. Diese Schauspieler wandten auch, wie wir bald sagen werden, ungemein viel Fleiß auf ihre Kunst, und wenn sie fehlten oder nachlässig waren, so waren die Zuschauer, welche davon zu urtheilen mußten, bemüht, sie wieder ins Gleiß zu bringen. Tertullianus sagt auch, daß diese Gebehrden eben so verführerisch gewesen wären, als die Rede der Schlange, welche das erste Weib versuchte. (*) *Ipsa gestus colubrina vis est.*

Wenn die Kunstrichter, welche die Dichtkunst des Aristoteles haben tadeln oder erklären wollen, auf die Bedeutung des Worts *Saltatio*, Achtung gegeben hätten, so würde es ihnen gar nicht abgeschmackt vorgekommen seyn, daß die Chöre der Alten, auch bey den traurigsten Stellen der Tragödien, getanzt haben. Man kann sich leicht vorstellen,

(*) Tertull. de Spect.

stellen, daß dieses Tanzen in nichts anderm bestanden habe, als in den Gebärden und dem äußerlichen Bezeigen der Glieder des Chors, womit sie ihre Gesinnungen ausdrückten, sie mochten nun reden, oder auch bloß durch ein stummes Spiel bezeigen, wie sehr sie von der Begebenheit, woran sie Theil nehmen sollten, gerührt wären. Diese Declamation nöthigte den Chor öfters auf der Bühne hin und her zu gehen, und da die Bewegungen von einem Orte zum andern, welche verschiedene Personen zu gleicher Zeit machen sollen, nothwendig vorher abgeredet seyn müssen, wenn sie nicht in einen sich dregenden unordentlichen Haufen ausarten sollen, so haben die Alten den Chören bey ihrem Hin- und Wiedergehen gewisse Regeln vorgeschrieben. Und diese vorgeschriebnen Bewegungen haben nicht wenig dazu beygetragen, daß die Kunstrichter die Saltation der Chöre, für Ballets nach unserer Art gehalten haben.

Die Chöre hatten Anfangs ihre besondern Lehrmeister, von welchen sie in ihren Rollen unterrichtet wurden; allein der Dichter Aeschylus, (*) welcher die Kunst der theatralischen Vorstellungen besonders studirt hatte, unternahm es, sie selbst zu unterrichten, und es scheint, daß auch andere Dichter Griechenlands seinem Exempel hierinn gefolget sind.

Man muß sich also den Anblick, welchen die Chöre auf den Bühnen der Griechen und Römer machten, nicht wie den Anblick vorstellen, den wir
auf

(*) Athenæus lib. I.

auf unsern Theatern haben würden, wenn man die Chöre declamiren liesse. Wir stellen uns gleich Anfangs die unbeweglichen Chöre der Oper vor, welche aus Personen bestehen, die grösstentheils nicht einmahl gehen können, und durch ihre abgeschmackte Action die allerrührendsten Scenen lächerlich machen. Wir bilden uns die Chöre der Komödien ein, die aus Statisten und den elendesten Schauspielern bestehen, die jede Rolle, zu der sie nicht gewöhnt sind, auf das ärgste mißhandeln. Allein die Chöre der alten Tragödien wurden durch gute und wohlgeübte Schauspieler aufgeführt, und der Aufwand, den man dabey machte, war so groß, daß die Athenienser durch eine besondere Verordnung ihn der Obrigkeit zuerkannt hatten.

Man stelle sich also, um sich einen richtigen Begriff von diesen Chören zu machen, eine grosse Anzahl vortreflicher Schauspieler vor, welche einer Person, die sie anredet, antworten. Man stelle sich vor, daß jeder von den Schauspielern des Chors diejenigen Gebärden macht und diejenigen Stellungen annimmt, die sich dazu, was er gegenwärtig ausdrücken will, und zu dem besondern Charakter, den man ihm gegeben hat, schicken. Man stelle sich vor, daß die Alten, die Kinder, die Weiber, die jungen Leute, aus welchen die Chöre bestanden, ihre Betrübniß oder ihre andern Leidenschaften durch solche Bezeigungen an den Tag legen, wie sie sich für eines jeden Alter und Geschlecht schicken. Ich glaube, ein solcher Anblick muß wahrhaftig nicht die am wenigsten rührende Scene eine

eine Tragödie gewesen seyn. Daher finden wir auch, daß einer von den Chören des Aeschylus (*) Ursache war, daß verschiedne schwangre Weiber in dem Theater zu Athen nieder kamen. Und dieser Zufall gab hernach Anlaß, daß die Athenienser die Anzahl der Personen dieser schrecklichen Chöre bis auf funfzehn oder zwanzig herabsetzten, anstatt daß sie vorher wohl aus funfzigen bestanden hatten. Einige Stellen in unsern neuen Opern, wo der Dichter eine Hauptperson den Chor anreden, und diesen wenige Worte erwiedern läßt, sind sehr wohl aufgenommen worden, obgleich die Personen des Chors nicht declamirt haben. Mich wundert sehr, daß diese Nachahmung der Alten (man wird mir dieses Wortspiel erlauben) keine Nachahmer gefunden hat.

Endlich hat man auch gesehen, daß die Chöre, welche nicht redeten, und bloß das stumme Spiel der Chöre in den alten Tragödien nachahmten, auf dem Opertheater sehr wohl ausgefallen und vielen Beyfall erhalten haben, wenn sie von aufmerkamen Personen ausgeführet worden. Ich meine diejenigen Ballets, die fast aus ganz und gar keinen Tanzschritten, sondern aus blossen Gebärden, und Bezeigungen, kurz aus einem stummen Spiele bestanden, und die Lully in die Leichenbegleitung der Psyche, desgleichen der Alceste, in den zweyten Aufzug des Theseus, wo der Dichter alte Männer tanzend einführt, in das Ballet des vierten Aufzuges des Atys und in die erste Scene des vier-

(*) In dem Trauerspiele die Cumeniden.

ten Aufzuges der Isis gebracht hatte, wo Quinauls Einwohner der hyperboräischen Gegenden auf das Theater bringt. Diese Halbchöre nun, man ver- gönne mir den Ausdruck, machten einen sehr rüh- renden Aublick, wenn sie Lully von Tänzern auffüh- ren ließ, die ihm folgen mußten, und eben so we- nig, wenn er es ihnen verbothen hatte, einen Tanz- schritt zu machen, als eine Gebehrde die sie ma- chen sollten, zu unterlassen, oder sie nicht zur rech- ten Zeit zu machen, wagten. Wenn man diese Tänze aufführen sah, konnte man leicht begreifen, wie der Takt auf den Theatern der Alten die Ge- behrden regieren können. Der Mann von Genie, den ich jetzt genennt habe, war durch die Stärke seiner eignen Vorstellungskraft darauf gefallen, daß das Schauspiel auch durch die stumme Action der Chöre pathetischer werden könne; denn ich glaube nicht, daß er die Gedanken dazu aus den Schrif- ten der Alten geschöpft, deren vom Tanze der Chöre redende Stellen noch nie so verstanden worden wa- ren, als wir sie jetzt erklärt haben.

Lully wendete auf die Ballets, von welchen hier die Rede ist, so viel Aufmerksamkeit, daß er sich, sie zu componiren, eines besondern Tanzmeisters, Namens Olivet, bediente. Dieser war es, und nicht des Brofes oder Beauchamps, die Lully nur zur Verfertigung der gewöhnlichen Ballets brauchte, welcher die Ballets in den Leichenbegleitungen der Psyche und der Alceste componirte. Auch machte Olivet das Ballet der Alten im Theseus, desglei- chen der schrecklichen Träume im Alys, und der Zit-

terer in der Isis. Dieses letztere bestand bloß und allein aus den Gebärden und Bezeigungen friender Leute. Es wurde kein einziger Tanzschritt nach unserer Art dabey gebraucht. Und hieben ist noch zu merken, daß diese Ballets, welche zu ihrer Zeit gefielen, von Tänzern aufgeführt wurden, die in den Verrichtungen, wozu sie zülly brauchte, noch Neulinge waren. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Fünfzehnter Abschnitt.

Anmerkungen über die Art und Weise, wie dramatische Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellt worden. Von der starken Neigung, welche die Griechen und Römer für das Theater hatten. Von dem Fleiße, den die Schauspieler auf ihre Kunst wendeten, und den Belohnungen, die ihnen ertheilt wurden.

Die Einbildungskraft kann die Empfindung nicht ersetzen. Da wir also kein theatralisches Stück haben aufführen sehen, in welchem ein Schauspieler recitiret, mittler Weile ein anderer die Gebärden dazu macht, so glaube ich, würde man Unrecht thun, wenn man diese bey den Alten übliche Theilung der Declamation, auf eine entscheidende Art loben wollte; und noch unbilliger würde man handeln, wenn man sie gerade weg verdammen wollte. Ich habe die Ursachen schon angeführt, warum sie den Alten gar nicht so lächerlich scheinen können, als sie uns Anfangs scheint. Wir wissen noch

noch nicht, was für Annehmlichkeiten ein solches Schauspiel von den Umständen und der Geschicklichkeit der Schauspieler entlehnen können. Verschiedne nordische Gelehrte, die aus blossen Erzählungen geurtheilet hatten, daß die Oper ein sehr lächerliches Schauspiel seyn müsse, welches aufs höchste nur Kinder vergnügen könne, haben ihre Meinung geändert, nachdem sie selbst einige Vorstellungen mit angesehen. Die Erfahrung hatte sie davon überzeugt, wovon die Erfahrung allein überzeugen kann, daß eine Mutter, welche den Verlust ihrer Kinder in Musik beweint, doch noch immer eine Person bleibe, die uns rühren und zum Mitleiden bewegen könne.

Die Marionetten, bey welchen die Declamation getheilt ist, können uns die Zeit verkürzen, obgleich die Action dabey nur auf eine maschinemäßige Art geschieht. Freulich kann uns dieses kindische Schauspiel nicht vergnügen, weil die lächerliche Ausführung vollkommen mit dem lächerlichen Inhalte paßt. Die Puppenoper, deren Erfinder la Grille war, und die in Paris ungesehr im Jahr 1674 aufkam, lockte zwey ganze Winter hindurch eine Menge Zuschauer herben, und es war dieses Schauspiel eine ordentliche Oper, nur daß die Action von einer grossen Marionette verrichtet wurde, die schickliche Gebehrden zu dem, was ein Musicus sang, machte, dessen Stimme durch eine Oeffnung sich hören ließ, die man in dem Boden der Scene angebracht hatte. Ich habe in Italien

Opern auf diese Art vorstellen sehen, und kein Mensch hielt sie für ein lächerliches Schauspiel. Die Opern, welche ein berühmter Cardinal in seiner Jugend zu seinem Vergnügen auf diese Art aufführen ließ, gefielen nicht wenig, weil die Marionetten, welche fast vier Fuß hoch waren, dem natürlichen sehr gleich kamen. Was kann uns also zu glauben bewegen, daß eben dieses Schauspiel nur alsdenn Mißfallen erweckt haben sollte, wenn vortrefliche Schauspieler, die man in der Maske agiren zu sehen schon gewohnt war, den Theil der Gesticulation ausgeführt, welchen eine Marionette nur sehr schlecht ausführen kann?

Die Aufführungen und die Schriften der Römer bezeugen zur Gnüge, daß sie kein unsinniges Volk waren. Als sich die Römer zu der Art von Declamation entschloßen, bey der die Gebehrden und die Rede unter zwey verschiedene Schauspieler getheilt wurden, kannten sie schon seit mehr als hundert und zwanzig Jahren die natürliche Art zu recitiren, welches unsre Art ist. Und gleichwohl vertauschten sie sie mit jener, die weit zusammen gesetzter war.

Uebrigens leistet der unsägliche Aufwand, welchen die Griechen und Römer bey Aufführung theatralischer Stücke machten, hinlängliche Gewähr, daß sie sehr aufmerksam dabey müssen gewesen seyn. Diese Aufmerksamkeit nun, die ganzer acht hundert Jahr hindurch dauerte, (denn die Bühnen waren zu Rom nach dem Livius Andronicus, dessen

Ge-

Geschichte wir oben erzehlt, acht ganze Jahrhunderte offen würde die Römer endlich gewiß von dem Gebrauche, die Declamation unter zwey Schauspieler zu vertheilen, abgebracht haben, wenn dieser Gebrauch so übel gewesen wäre, als man Anfangs zu glauben nicht ungeneigt ist. Man muß sich also dieser voreiligen Mißbilligungen hier eben so enthalten, als alle vernünftige Leute sich ihrer bey Beurtheilung der Sitten und Gebräuche in fremden Ländern enthalten.

Die Aufführung dreyer Trauerspiele des Sophocles kostete den Atheniensern mehr als der peloponnesische Krieg. Man weiß, was für unsägliche Kosten die Römer verwendet haben, auch so gar in den Provinzen die prächtigsten Theater, Amphiteater und Circos bauen zu lassen. Einige von diesen Gebäuden, welche noch ganz da stehen, sind die bewundernswürdigsten Denkmähler der alten Architektur. Und auch die Ruinen derer, die verfallen sind, bewundert man. Die römische Geschichte ist voll von Beispielen, was für eine unmäßige Neigung das Volk gegen die Schauspiele gehabt, und was für unglaubliche Summen es sich sowohl Regenten als Privatpersonen kosten lassen, ihr genug zu thun. Ich will also bloß hier von der Bezahlung der Schauspieler reden. Macrobius sagt, Aesopus, ein berühmter tragischer Schauspieler und Zeitgenosse des Cicero, von dem wir schon gesprochen, habe seinem Sohne, dessen Horaz (*) und Plinius als eines berühmten Verschwenders

D 3

geden-

(*) Horat. Sat. I. II. 10.

gedenken, eine Erbschaft von fünf Millionen, die er mit dem Agiren erworben hatte, hinterlassen. Man liest in der Geschichte des Plinius, der Komödiant Roscius, der Freund des Cicero, habe jährlich mehr als hundert tausend Franken Besoldung gehabt. (*) Quippe cum iam apud majores nostros Roscius histrio festertium quingenta millia annua merita prodat. Man muß sogar diese Besoldung des Roscius seit der Zeit, von welcher Plinius redet, vermehrt haben, weil Macrobius sagt, es zöge dieser Komödiant von den öffentlichen Einkünften alle Tage auf neun hundert Franken, und diese Summe wäre für ihn ganz allein. Tanta fuit gratia, ut mercedem diurnam de publico mille denarios sine gregalibus solus acceperit.

Die Rede, welche Cicero für eben diesen Roscius hielt, rechtfertiget das Vorgeben des Plinius und Macrobius sehr wohl. Der vornehmste Punct des Processes, welchen Roscius hatte, betraf einen Sklaven, welchen Fannius zu dem Roscius gegeben zu haben behauptete, damit er bey ihm Komödie spielen lernen solle, worauf Roscius und Fannius diesen Sklaven verkauffen, und die dafür gelösete Summe unter sich theilen wollen. Cicero will von dieser Verbindung nichts wissen, und behauptet, Panurgus, so hieß der Sklave, müsse dem Roscius, der ihn unterrichtet habe, ganz allein zugehören, weil der Werth des Komödianten den Werth der Person des Sklaven bey weitem über-
treffe.

(*) Plin. lib. 7. c. 39.

treffe. Die Person des Panurgus, sagt Cicero, ist nicht dreyßig Pistolen werth, allein der Sklave des Roscius ist zwanzig tausend Thaler werth. Wenn der Sklave des Fannius des Tages kaum achtzehn Sols hätte verdienen können, so kann er jetzt als ein von dem Roscius unterrichteter Komödiant, achtzehn Pistolen verdienen. Ist es wohl glaublich, sagt Cicero an einem andern Orte, daß ein so uneigennütziger Mann als Roscius, sich, mit Verlust seiner Ehre, einen Sklaven, der kaum dreyßig Pistolen werth ist, zueignen würde; er der uns seit zwölf Jahren umsonst Komödie spielt, und durch diese Großmuth zwey Millionen, die er hätte gewinnen können, ausgeschlagen hat? Ich schätze, fügt Cicero hinzu, die Besoldung, welche Roscius bekommen haben würde, nicht sehr hoch. Wenigstens würde man ihm nicht weniger gegeben haben, als man der Dyonisia giebt. Wir haben von dieser Schauspielerinn bereits gesprochen. Nun urtheile man, wie die römische Republick ihre Komödianten bezahlte. Macrobius erzehlt, (*) Julius Cäsar habe dem Laberius zwanzig tausend Thaler gegeben, um diesen Dichter dahin zu vermögen, daß er in einem Stücke, welches er verfertiget hatte, selbst mitspielte. Unter den andern Kaysern finden wir auch noch andere Verschwendungen. Endlich setzte der Kayser Marcus Aurelius, (**) welcher sehr oft Antoninus Philosophus genennet wird, fest, daß die Komödianten, welche in den Schauspie-

D 4

len,

(*) Macrobi. Sat. lib. 2. cap. 7.

(**) Capit. in M. Aur.

len, die gewisse obrigkeitliche Personen dem Volke geben mußten, spielen würden, nicht mehr als fünf Goldstücke für eine Vorstellung fordern sollten, und daß derjenige, welcher die Unkosten darzu hergebe, ihnen nicht mehr als noch einmal so viel geben dürfe. Diese Goldstücke waren ungefehr mit unsern Louis, deren dreßzig auf das Mark gehen, und für vier und zwanzig Franken ausgegeben werden, von einerley Werth. Titus Livius schließt seine Erzählung von dem Ursprunge und dem Fortgange der theatralischen Vorstellungen zu Rom, mit dieser Betrachtung, daß ein Vergnügen, welches Anfangs sehr wenig betragen habe, in so prächtige und kostbare Schauspiele ausgeartet sey, daß kaum die reichsten Königreiche den Aufwand dabey würden ausgehalten haben. (*) Quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit. Da die Römer beynah fast alle selbst Declamatores und Gebeyrdenmacher geworden waren, so darf man sich nicht wundern, daß sie aus den Komödianten so viel machten. Seneca, der Vater, sagt in der Einleitung zu dem ersten Buche seiner Controversen, daß die jungen Leute seiner Zeit aus diesen zwey Künsten ihre ernsthafteste Beschäftigung machten. Malarum rerum industria invasit animos. Cantandi saltandique nunc obscæna studia effœminatos tenent.

Das Uebel nahm nach der Zeit noch immer mehr zu. Ammianus Marcellinus, welcher unter der Regierung des großen Constantinus lebte, schreibt:

(*) Livius Hist. lib. 7.

schreibt: „In wie wenigen von unsern Häusern,
 „werden noch die freyen Künste getrieben? Man
 „höret weiter nichts, als singen und Instrumente
 „spielen. Anstatt eines Philosophen läßt man ei-
 „nen Sängere kommen, und statt eines Redners
 „einen Lehrer der Schauspielkunst. Man verschließt
 „die Bibliotheken auf immer, so wie man die Grä-
 „ber verschließt. Man denkt auf nichts, als auf
 „Vorfertigung ausserordentlich grosser Leyern, Hy-
 „draulicorum, Flöten von allerley Art, und aller
 „der Instrumente, welche die Gebehrden der Schau-
 „spieler zu regieren dienen. Quod cum ita sit,
 pauca domus studiorum feriis cultibus antea
 celebratae, nunc ludibriis ignaviae torrentes exun-
 dant, vocali sono, perstabili tinnitu fidium re-
 sultantes. Denique pro Philosopho, Cantor, &
 in locum Oratoris, Doctor artium ludicrarum
 accitur, & Bibliothecis sepulchrorum ritu in per-
 petuum clausis, fabricantur hydraulica, & lyrae
 in speciem Carpentorum ingentes, tibiaeque &
 histrionici gestus instrumenta non levia. (*)

Ich muß hier erinnern, daß ich, bey Vergleichung der römischen Münze mit französischen, der Berechnung des Budäus (***) nicht gefolgt bin, ob sie gleich, zu der Zeit, als sie dieser gelehrte Mann machte, sehr richtig war. Allein das Mark Silber, welches zu des Budäus Zeiten, noch nicht zu zwölf Franken an gangbarer Münze, gerechnet wurde,

D 5

(*) Ammian. Marcell. Hist. lib. 14.

(**) Unter Francisco I.

wurde, galt sechzig Franken, gangbaren Schlages, als ich meine letztere Berechnung machte. (*) Hier auf müssen die Uebersetzer und Ausleger der alten Schriftsteller Acht haben; wie sie denn auch die Summen, von welchen ihr Schriftsteller redet, Metall für Metall berechnen müssen, weil das Verhältniß zwischen Gold und Silber nunmehr ganz anders ist, als es zu den Zeiten der römischen Republick war. Zehn Unzen fein Silber galten damals eine Unze fein Gold, und wenn man jetzt in Frankreich eine Unze fein Gold bezahlen will, so muß man wohl funfzehn Unzen fein Silber dafür geben. Es giebt so gar in Europa Staaten, wo das Gold noch theurer ist.

Ueberhaupt scheint es mir sehr billig zu seyn, daß man von den Progreßen, welche eine gewisse Nation in den Künsten gemacht habe, welche keine dauerhaften Denkmähler hinterlassen, aus welchen man sie gehörig schätzen könne, nach den Progreßen urtheile, welche eben dieselbe Nation in denjenigen Künsten gemacht, welche dergleichen Denkmähler hinterlassen. Nun aber beweisen die Denkmähler der Dichtkunst, der Beredsamkeit, der Mahleren, der Bildhauerkunst und der Architektur, welche aus dem Alterthume bis auf uns gekommen sind, daß die Alten in allen diesen Künsten sehr geschickt gewesen sind, und sie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben. Da wir uns nun also in Ansehung ihrer Geschicklichkeit in der Schauspielkunst an dieses Vorurtheil halten müssen,

so

(*) Im Jahr 1718.

so werden wir es auch wohl bis dahin ausdehnen müssen, daß sie in ihren theatralischen Vorstellungen sehr glücklich gewesen, und daß wir ihnen, wenn wir sie gesehen hätten, eben die Lobsprüche würden ertheilt haben, die wir ihren Gebäuden, ihren Statuen und ihren Schriften ertheilen.

Können wir nicht auch sogar aus der Vortreflichkeit der Gedichte der Alten ein Vorurtheil für die Verdienste ihrer Schauspieler ziehen? Und wissen wir denn nicht durch die allergewissesten Muthmaßungen, daß diese Schauspieler sehr vortreflich müssen gewesen seyn? Die meisten waren gebohrne Sklaven, und mußten sich also von Jugend auf, eine so harte und strenge Lehre gefallen lassen, als ihre Herren ihnen nur immer ertheilen wollten. Sie waren übrigens versichert, daß sie mit der Zeit frey, reich und angesehen werden könnten, wenn sie sich geschickt machten. In Griechenland waren die Komödianten Personen von Wichtigkeit, und man hat sogar Abgesandte und Staatsminister gesehen, die man von dieser Profession genommen hatte. (*) Und obgleich die römischen Gesetze die meisten Komödianten aus dem Stande der Bürger ausgeschlossen hatten, so hatte man dennoch in Rom sehr viele Hochachtung für sie, wovon wir gar bald gute Beweise anführen wollen. Sie spielten daselbst ungestraft den großen Herren, wenigstens eben so wohl als die Castraten, welche heut zu Tage in Italien singen.

Wir

(*) Liv. Hist. lib. 24. August. de Civit. Dei. lib. 2. c. 11.
 Arnob. adv. Gent. lib. 7.

Wir wissen es sehr zuverlässig, daß die Lehre, welche die Komödianten ausstehen mußten, die man, allem Ansehen nach, mit den gehörigen Gaben ausuchte, eine sehr lange Lehre war. Nach dem Cicero übten sich die, welche in Tragödien spielen wollten, ganze Jahre vorher, ehe sie das Theater betraten. In ihren Lehrjahren declamirten sie sogar sitzend, damit ihnen das Declamiren auf dem Theater desto leichter würde, wo sie stehend declamiren konnten. Wenn man sich angewöhnt, gewisse Berichtigungen unter beschwerlicheren Umständen auszuführen, als es nöthig ist, so kann man hernach desto mehr Leichtigkeit und Anmuth dabey zeigen. Nun aber befindet sich die Brust bey einem Menschen, welcher steht, in weit wenigerm Zwange, als bey einem Menschen, welcher sitzt.

Dieses ist auch die Ursache, warum sich damals die Gladiatores mit schwerern Waffen üben mußten, als die ordentlichen Waffen waren, mit welchen sie zu streiten pflegten. (*) *Difficiliora enim debent esse quæ exercent, quo sit levius ipsum illud in quod exercent.* Die Arbeit, der man uns in den Lehrjahren unterwirft, muß schwerer seyn, als die Arbeit ist, zu der man uns geschickt machen will. (**) *Gladiatores gravioribus armis discunt quam pugnant,* sagt Seneca, der Vater.

Die großen Schauspieler würden des Morgens nimmermehr ein Wort ausgesprochen haben, ohne
vorher,

(*) Quint. lib. II. c. 2.

(**) Seneca Controvers. lib. 4.

vorher, so zu reden, ihre Stimme methodisch zu entwickeln, indem sie sie nur nach und nach hervorkommen ließen, und immer nur stufenweise anstregten, damit sie ihren Sprachwerkzeugen keinen Schaden thäten, wenn sie sie plötzlich mit Heftigkeit brauchten. Sie beobachteten so gar auch dieses, daß sie gedachte Uebung liegend verrichteten. Wenn sie gespielt hatten, so setzten sie sich nieder, und wickelten in dieser Stellung, so zu reden, ihre Sprachwerkzeuge wieder zusammen, indem sie erst in dem höchsten Tone, auf welchen sie in dem Declamiren gekommen waren, Athem hohlten, und dieses Athemhohlen durch alle Töne herab fortsetzten, bis sie auf den tiefsten Ton damit kamen, welchen sie in ihrer Declamation gebraucht hatten. So viel Vortheile nun auch die Beredsamkeit zu Rom verschaffte, so sehr sich auch diese durch eine schöne Stimme ausnimmt, so will Cicero doch nicht, daß ein Redner sich zum Sklaven seiner Stimme mache, wie es die Komödianten zu thun pflegten. (*) *Me autore nemo dicendi studiosus Græcorum & Tragædorum more voci serviet, qui & annos complures sedentes declamitant, & quotidie antequam pronuncient, vocem cubantes sensim excitant: eandem cum egerint, ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recolligunt.* Gleichwohl erhellet, daß wenig Zeit nach dem Tode des Cicero, welchen Seneca der Vater noch sehen können, wie er selbst sagt, die römischen Redner zu Erhaltung ihrer Stimme,

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

Stimme, sich aller der abergläubischsten Hülfsmittel der Schauspieler bedienten. Seneca schreibt also als etwas seltenes, wenn er von dem Porcius Latro, einem zeitverwandten Redner, und zugleich seinem Freund und seinem Mitschüler redet: daß dieser Porcius, welcher in Spanien war erzogen worden, und sich an ein mäßiges und arbeitsames Leben, dergleichen man in den Provinzen noch führte, gewöhnt hatte, zur Erhaltung seiner Stimme nichts gebraucht, und auch nicht einmahl die methodische Entwicklung derselben, von dem höchsten Tone bis zu dem tiefsten, beobachtet habe. (*) Nil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo usque ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctio discutere.

Wenn Persius von denjenigen spricht, die sich gefaßt machen öffentlich zu reden, so rechnet er unter die Vorsichtigkeiten, deren sie sich bedienen, auch das Auspülen der Gurgel mit einem ausdrücklich dazu verfertigten Wasser.

Grande aliquid, quod pulmo animæ prælargus anhelet:

Scilicet hæc populo, pexusque togaque recenti,

— — — liquido cum plasmate guttur

Mobile conlueris. (**)

Aristo.

(*) Seneca Controv. lib. I.

(**) Persius sat. pr.

Aristoteles (*) hatte eben das gesagt, was Cicero von der Sorgfalt sagt, mit welcher die Schauspieler, und diejenigen, welche in den Chören singen, ihre Stimme zu erhalten suchten. Apulejus meldet uns auch, daß die tragischen Schauspieler alle Tage etwas declamirten, damit ihre Sprachwerkzeuge, so zu reden, nicht einrosteten. Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veterum parit. Tragædi adeo ni quotidie proclamant claritudo arteriis obsolescit. Igitur itidentidem boando purgant ravim. (**)

Man findet in den Schriften der Alten unzählige Beweise, daß ihre Aufmerksamkeit auf alles, was die Stimme verstärken oder verschönern konnte, sich bis zum Aberglauben erstreckte. Aus dem dritten Hauptstücke des eilften Buchs des Quintilianus kann man sehen, daß die Alten, in Ansehung einer jeden Art der Beredsamkeit, sehr tief-sinnige Betrachtungen über die Natur der menschlichen Stimme, und über alle dienliche Hülfsmittel, sie durch die Uebung zu stärken, angestellet hatten. Die Kunst, welche die Stimme stärken und gehörig brauchen lehrte, war sogar eine besondere Profession geworden. Plinius merkt an verschiedenen Stellen seiner Geschichte mehr als zwanzig Pflanzen, Specifica oder dienliche Recepte zur Stärkung der Stimme an. Diese Sorgfalt war ein Theil der ernsthaftesten Beschäftigungen aller derjenigen, welche öffentlich zu reden hatten. Ich will

(*) Arist. Prob. lib. 10.

(**) Flor. lib. 2.

will hier bloß den Nero anführen, diesen Komödianten, dem die Götter die Regierung der Welt anzuvertrauen für gut befanden. Plinius erzehlt, dieser Monarch sey der Erfinder einer neuen Methode, die Stimme zu verstärken gemessen. Sie bestand darinn, das man eine Platte Bley auf die Brust legte, und dabey aus allen Kräften declamirte. (*) Nero, quoniam ita diis placuit princeps, lamina pectori imposita sub ea Cantica exclamans alendis vocibus demonstravit rationem. Suetonius fügt sogar dem, was Plinius erzehlt, einige sonderbare Umstände bey. Nachdem er von der Diät und den Hülfsmitteln zu Erhaltung einer schönen Stimme geredet, so erzehlt er, daß Nero, nachdem er von seiner Reise durch Griechenland zurückgekommen, so zärtlich mit seiner Stimme umgegangen, daß er ungemein viel Arzeneyen, zu ihrer Erhaltung gebraucht, und daß er bey der Musterung der Truppen, durchaus nicht mehr, einen jeden Soldaten, nach der alten Gewohnheit, bey seinem Namen rufen wollen. Er ließ sie durch denjenigen Bedienten rufen, welchen die Römer bey sich hatten, und der bey den Gelegenheiten, wo sie sehr laut hätten reden sollen, für sie sprechen mußte. Nec eorum quidquam omittere, quæ generis ejus artifices, vel conservandæ vocis causa vel augendæ factitarent. Sed & plumbeam chartam supinus pectore sustinere & clistere vomituque purgari, & abstinere pomis cibusque officientibus. Ac post hæc tantum ab-

fuit

(*) Plin. lib. 39. cap. 3.

fuit a remittendo laxandoque studio, ut conservandæ vocis gratia neque milites unquam nisi alio verba pronunciante appellaret. Ein wenig ausschweifende Einbildung ist von je her die Eigenschaft der Komödianten gewesen. Allein selbst diese Einbildungen des Nero und seines gleichen, zeigen genugsam, wie hoch alle Künste, bey welchen es auf die Schönheit der Stimme ankam, zu der Zeit geschätzt worden.

Sechzehnter Abschnitt.

Von den Pantomimen, oder den Schauspielern, welche, ohne zu reden, spielten.

Es war den Alten nicht genug, daß sie die hypokritische Musik, oder die Kunst der Gebärden, in eine Methode gebracht hatten, sondern sie hatten sie auch so vollkommen gemacht, daß sich Komödianten fanden, die alle Arten von dramatischen Stücken, ohne ein Wort zu reden, zu spielen wagten. Es waren dieses die Pantomimen, welche alles, was sie sagen wollten, mit Gebärden ausdrückten, die die Kunst der Saltation lehrte. Wird sich Venus, sagt Arnobius in seinem Werke wider den heidnischen Aberglauben, deswegen besänftigen, weil ein Pantomime den Adonis mit Gebärden, welche die Tanzkunst lehret, vorge-
 stellet hat? (*) Obliterabit offensam Venus, si Adonis in habitu gestum agere viderit saltato-
 riis

(*) Arnob. advers. Gent. lib. 7. *Aug. de Mag. (*)*

riis in motibus Pantomimum? Die Pantomimen spielten also gemeiniglich ohne zu reden. Histriones quosdam in theatro fabulas sine verbis saltando, plerumque aperiunt & exponunt. (*) Die Histrione stellen uns gemeiniglich ein Stück vor, ohne zu reden.

Es scheint zwar in der That, wenn man den Lucian (*) liest, als ob man manchmal den Inhalt des Stückes, welches der Pantomime vorstellte, gesungen habe; allein es erhellet aus andern Stellen, die ich weiter unten anführen werde, nicht weniger, daß die Pantomimen auch oft gespielt, ohne daß jemand die Verse desjenigen Auftritts, den sie mit ihrem stummen Spiele vorstellten, dabey gesungen oder recitiret. Den Namen Pantomimen, welcher einen Nachahmer aller Dinge bedeutet, hat diese Art von Komödianten ohne Zweifel deswegen bekommen, weil sie mit ihren Gebärden alles nachahmten, und alles damit zu verstehen gaben. Wir werden sehen, daß der Pantomime manchmal nicht nur eine Person vorstellte, wie es die andern Komödianten thun, sondern daß er auch manchmal mit seinen Gebärden die Handlung verschiedner Personen bezeichnete. Wenn man, zum Exempel, manchmal in der Komödie Amphitryo die Scene zwischen dem Mercur und dem Sosias unter zwey Pantomimen theilte; wenn manchmal ein Schauspieler die Rolle des Sosias, und ein

(*) Aug. de Magist.

(**) Lucianus de Orch.

ein anderer die Rolle des Mercurius spielte, so spielte auch manchmal ein einziger Schauspieler beyde Rollen zugleich, indem er bald die Person des Sosias und bald die Person des Mercurius vorstellte.

Wir haben oben gesagt, daß die Kunst der Gebeyrden aus natürlichen und aus willkührlichen Gebeyrden bestehe. Es ist leicht zu glauben, daß sich die Pantomimen beyder werden bedient, und doch noch nicht genug Mittel gehabt haben, ihre Gedanken auszudrücken. Daher mußten auch, wie der h. Augustinus sagt, alle Bewegungen eines Pantomimen etwas bedeuten. Alle seine Gebeyrden waren, so zu sagen, Redensarten, allein nur für diejenigen, welche den Schlüssel dazu hatten. (*) *Histriones omnium membrorum motibus dant signa quædam scientibus & cum oculis eorum fabulantur.*

Da die Pantomimen viele Gebeyrden brachten, deren Bedeutung willkührlich war, so mußte man an ihren Ausdruck schon gewöhnt seyn, um von dem, was sie sagen wollten, nichts zu verlieren. Der h. Augustinus lehrt uns auch wirklich in eben dem angeführten Buche, daß, als die Pantomimen auf dem Theater in Carthago zu spielen angefangen, der öffentliche Ausrufer eine lange Zeit hindurch dem Volke vorher den Inhalt des Stückes, welches sie mit ihrem stummen Spiele vorstellen wollten, bekannt machen müssen. Und

E 2

ES

(*) S. August. de Doctr. Chr. lib. 2.

es giebt noch jetzt, fügt dieser Kirchenlehrer hinzu, alte Leute, die sich, wie sie mir erzehlt haben, dieses Gebrauchs erinnern. Wir sehen übrigens, daß diejenigen, welche der Geheimnisse dieser Schauspiele nicht kundig sind, dasjenige nicht recht verstehen, was die Pantomimen sagen wollen, wenn es ihnen nicht von denenjenigen, die um sie herum stehen, erklärt wird. *Primis temporibus saltante Pantomimo praeco pronunciabat populis Carthaginiis, quod saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes quorum relatu hæc solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significant, frustra intentus est.* Allein die Gewohnheit lehrte auch diejenigen die stumme Sprache der Pantomimen verstehen, die sie nicht methodisch erlernt hatten, so wie sie ungefehr die Bedeutung aller Worte einer fremden Sprache lehrt, von der man schon einige Ausdrücke weiß, wenn man mitten unter dem Volke lebt, welches diese Sprache redet. Aus dem Worte, welches man weiß, erräth man ein anders, welches man nicht weiß, und aus diesem lernt man wieder ein anders errathen. Wenn man einmal diese Sprache verstand, so konnte man aus den Gebehrden, die man wuste, auch diejenigen neuen Gebehrden errathen, welche die Pantomimen, allem Ansehen nach, von Zeit zu Zeit erfanden; und diese neue Gebehrden dienten hernach wiederum, noch neuere daraus zu verstehen.

Das Gedicht des Sidonius Apollinaris, welches die Aufschrift, Narbonna, führt, und an den Consentius, einen Bürger dieser Stadt gerichtet ist, versichert uns ausdrücklich, daß verschiedene Pantomimen ihre Stücke, ohne ein einziges Wort zu reden, gespielt haben. Sidonius sagt darinnen zu seinem Freunde: „Wenn du mit deinen Angelegenheiten fertig warest, und dich zur Erholung in das Theater begabest, so zitterten alle Komödianten vor dir. Es schien, als ob sie vor dem Apollo und den neuen Musen spielen sollten. Du wußtest es sogleich, was Caramalus und Phabaton, ohne ein Wort zu reden, vorstellten, indem sie sich bald, so zu sagen, durch eine redende Gebehrde, bald durch ein Zeichen mit der Hand, und bald durch eine andre Bewegung des Körpers ausdrückten. Du wußtest es sogleich, ob es Jason, oder Thyest, oder eine andre Person war, die sie vorstellen wollten.

Coram te Caramalus aut Phabaton
 Clausis faucibus & loquente gestu
 Nutu, crure, genu, manu, &c. (*)

Dieser Caramalus und dieser Phabaton waren, wie uns der Pater Sirmond in seinen Anmerkungen über den Sidonius (***) lehret, zwey berühmte Pantomimen, deren in den Briefen des Aristenetus und bey dem Skoliastiker Leontius gedacht wird. Der Ausleger des Sidonius führt

§ 3

auch

(*) Sidon. Car. 23. ver. 268.

(**) Sirm. in not. ad Sidon. p. 157.

auch bey dieser Gelegenheit folgende alte Sinn-
schrift an, deren Verfasser nicht bekannt ist:

Tot linguæ, quot membra viro, mirabilis
est ars

Quæ facit articulos, ore filente, loqui.

Alle Glieder des Pantomimen sind so viel Zungen,
mit welchen er reden kann, ohne den Mund auf-
zuthun.

Man kann sich ganz wohl vorstellen, wie es
die Pantomimen müssen gemacht haben, um eine
Handlung deutlich zu bezeichnen, und durch Ge-
behrden in ihrem eigentlichen Verstande genomme-
ne Worte zu verstehen zu geben, als der Himmel,
die Erde, der Mensch; wohin ich auch die Zeit-
wörter rechne, die eine Handlung oder eine leiden-
de Beschaffenheit bedeuten. Wie aber konnten sie,
wird man fragen, die Worte zu verstehen geben,
die in figurlichem Verstande genommen werden,
und die in der poetischen Schreibart so häufig sind?
Fürs erste will ich hierauf antworten, daß man
manchmal aus dem Sinn der ganzen Redensart
den Verstand dieser figurlich genommenen Worte
schliessen konnte.

Zweitens giebt uns Macrobius (*) einiger
Maassen einen Begriff, wie es die Pantomimen
machten, wenn sie dergleichen Worten auszudrü-
cken hatten. Er erzehlt, Hylas, der Schüler und
Neben-

(*) Macrobius Saturn. 2. cap. 7.

Nebenbuhler des Pylades, welcher die Kunst der Pantomimen, wie wir bald sagen werden, erfunden hatte, habe eine Monologe nach seiner Art aufgeführt, die sich mit den Worten, der grosse Agamemnon! geschlossen. Um diese auszudrücken, machte Hylas die Gebärden eines Menschen, welcher sich mit einem andern, welcher grösser ist, als er, messen will. Hier nun rufte ihm Pylades zu: Du machst aus deinem Agamemnon wohl einen langen Mann, aber keinen grossen. Das Volk verlangte hierauf, daß Pylades sogleich eben diese Rolle spielen sollte. Augustus, unter dessen Regierung dieses geschah, sahe es lieber, wenn das Volk im Theater, als wenn es auf dem Campo Martio den Herrn spielen wollte. Pylades mußte dem Volke also gehorchen; und als er auf die Stelle kam, bey welcher er seinen Schüler so laut getadelt hatte, so stellte er durch seine Gebärden und durch seine Stellung das Betragen eines Menschen vor, welcher sich in einem ernstlichen Nachdenken vertieft hat, um den eigentlichen Charakter des grossen Mannes auszudrücken. Was er damit sagen wollte, konnte man sich leicht vorstellen; dieses nemlich, daß ein Mann, welcher größer seyn solle, als andre, derjenige sey, welcher mehr und tiefer denke, als andre. Die Racheiferung war zwischen dem Pylades und Bathyllus, einem andern Pantomimen, so groß, daß Augustus, der sich manchmal dadurch in Verlegenheit gesetzt sahe, für gut befand, mit dem Pylades deswegen zu

sprechen, und ihn zu ermahnen, daß er mit seinem Nebenbuhler, welchen Mäcenus beschützte, in gutem Verständnisse leben möchte. (*) Pylades aber antwortete ihm weiter nichts als dieses, daß es am besten für den Kayser wäre, wenn sich das Volk nur mit dem Bathyllus und dem Pylades beschäftigte. Man kann sich leicht einbilden, daß es Augustus nicht für dienlich hielt, auf diese Antwort etwas zu erwiedern.

Wir wollen nunmehr die Person des Pantomimen betrachten. Der Verfasser des Werks wider die Schauspiele der Alten, welches wir unter den Werken des h. Cyprrianus haben, beschreibt einen Pantomimen, als ein Ungeheuer, welches weder Mann noch Weib sey, dessen Manieren weit geiler wären, als die Manieren irgend einer Hure, und dessen Kunst darinn bestehe, daß er mit seinen Gebeyrden reden könne. Gleichwohl, fügt er hinzu, wird die ganze Stadt in Bewegung gesetzt, ihn die schändlichen Ausschweifungen des fabelhaften Alterthums, durch Gebeyrden vorstellen zu sehen. *Huic dedecori condignum dedecus super inducitur, homo fractus omnibus membris, & vir ultra muliebrem mollitiem dissolutus. Cui ars est verba manibus expedire, & propter unum nescio quem nec virum nec feminam, commovetur civitas, ut defarentur fabulosæ antiquitatis libidines.* Die Römer mußten sich vielleicht in den Kopf gesetzt haben, daß ihre Pantomimen, wenn sie sie zu

Ber.

(*) Dio lib. 54.

Berschnittenen machten, eine gewisse Geschmeidigkeit des ganzen Körpers behalten würden, welche Männer nicht haben könnten. Dieser Gedanke, oder wenn man lieber will, diese Grille war Ursache, daß sie an den Kindern, welche zu dieser Profession bestimmt wurden, eben die Grausamkeit verübten, welche man in einigen Ländern noch jetzt an den Kindern ausübt, die ihre Stimme nicht verlieren sollen. Der h. Cyprianus sagt in dem Briefe, in welchen er dem Donatus von den Ursachen Rechenschaft giebt, die ihn die christliche Religion anzunehmen bewogen, daß die Schauspiele, welche einen Theil des heidnischen Götterdienstes ausmachten, voller Unzucht und Grausamkeit wären. Nachdem er die Abscheulichkeiten des Amphitheaters angeführt, fügt er, indem er von den Pantomimen spricht, hinzu, daß man die Mannspersonen aus ihrem Geschlechte herabsetze, um sie zu einer so ehrlosen Profession geschickter zu machen, und daß man von demjenigen Lehrmeister, welchem es am besten gelungen, einer Mannsperson das Ansehen einer Frau zu geben, rühmte, daß er die besten Schüler habe. *Evirantur mares, omnis honor & vigor sexus enervati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet quisquis virum in foeminam magis fregerit.* Wie viel Ungemach, sagt Tertullianus in seinem Werke wider die Schauspiele, muß ein Pantomime an seinem Körper ausstehen, wenn er ein Künstler in seiner Art werden will? *Quæ denique*

74 III. Fortsetzung des du Bos

Pantomimus a pueritia patitur in corpore, ut artifex esse possit.

Lucianus (*) sagt es auch ausdrücklich, daß nichts schwerer zu finden sey, als ein gutes Subjectum, aus welchem man einen Pantomimen machen könne. Nachdem er von der Gestalt, von der Geschmeidigkeit, von der Leichtigkeit, und von dem Ohre, welches er haben müste, geredet, sagt er, es sey eben so leicht ein Gesicht zu finden, welches zugleich sanft und majestätisch wäre. Er verlangt hierauf, daß man diesen Schauspieler die Musik, die Geschichte und ich weiß nicht wie viel Dinge noch lehren solle, die dem, der sie wüste, den Namen eines Gelehrten verdienen könnten.

Wir lesen bey dem Zosimus (*) und Suidas, daß die Kunst der Pantomimen zu Rom unter der Regierung des Augustus aufgekommen, welches dem Lucianus Anlaß gegeben zu sagen, Sokrates habe die Tanzkunst nur in ihrer Wiege gesehen. Zosimus rechnet die Erfindung der Kunst der Pantomimen unter die Ursachen, welche die Sitten des römischen Volks verdorben, und dem Staate so viel Unheil zugezogen hätten. Nam & Pantomimorum saltatio prius incognita, temporibus iis in usu esse cœpit, Pylade ac Bathyllo primis ejus autoribus, & præterea quædam alia, quæ multis huc usque malis causam præbuerunt. Die Römer wurden auch in der That auf diese Art von Schauspielen ganz rasend.

Die

(*) Lucian. de Orch.

(**) Zol. Hist. lib. pr.

Die zwey ersten Erfinder dieser Kunst waren also Pylades und Bathyllus, die ihre Namen in der römischen Geschichte so berühmt gemacht haben, als es in der neuern Geschichte der Name eines Angebers irgend einer Stiftung nur immer seyn kann. Pylades hatte die Sammlung seiner Gebeyrden, so zu reden, aus den drey Sammlungen der Gebeyrden gezogen, von welchen wir bereits gesprochen haben, und die für die Tragödien, für die Komödien und für dasjenige dramatische Gedicht gehörten, welches die Alten Satyren nannten. (*) Pylades hatte die Kunst der Pantomischen Gebeyrden *ιταλικήν ὀρχήσιν* das italiänische Tanzen, genennt. Nach den Zeiten des Pylades hatte man also vier Sammlungen der theatralischen Gebeyrden. Die Enimelie, deren man sich zur Tragödie bediente; den Kordax, den man zur Komödie brauchte; die Sikkinnis für die Satyre und die italiänische Art für diejenigen Stücke, welche von den Pantomimen aufgeführt wurden. Calliachus, welcher im Jahr 1708 als Professor der schönen Wissenschaften zu Padua starb, (**) behauptet, die Kunst der Pantomimen sey älter als Augustus; allein er beweiset seine Meinung schlecht. Er nimmt für die Kunst der Pantomimen, welche darinn bestand, daß sie ein Stück oder eine aneinander hangende Scene, ohne zu reden, vorstellen konnten, das, was Livius (***) *imitandorum*

(*) Athenæ. lib. pr.

(**) De ludis scenicis, cap. 9 & 10.

(***) Livius lib 7.

dorum carminum actum nennet, die Kunst irgend eine Leidenschaft nach Gutbefinden tanzend auszudrücken, welche freylich älter als Augustus war.

Wir wollen weiter unten eine Stelle des ältern Seneca anführen, welcher den Pylades und Bathyllus hat sehen können, und in der er uns sagt, daß Pylades es dem Bathyllus in tragischen Stücken weit zuvor gethan, daß aber auch Bathyllus den Pylades in komischen Stücken weit übertroffen. Athenäus macht uns von diesen zwey Pantomimen eben dieselbe Vorstellung, die wir auch in vielen andern alten Schriftstellern bekräftiget finden.

Um zu sagen, die Pantomimen spielten ein Stück, sagte man *fabulam saltabant*, und die Ursache hiervon haben wir bereits angeführt. Man brauchte zu diesen Vorstellungen Flöten von ganz besonderer Art, welche man *Tybias dactylicas* (*) nennete. Vielleicht ahmte der Klang dieser Flöten den Klang der menschlichen Stimme besser nach, als andre, wie etwa unsre Traversierflöten. Sie schickten sich vielleicht besser dazu, den Inhalt zu spielen, oder, nach meiner Muthmaßung, den in Noten gebrachten Gesang der Verse, welche bey den gewöhnlichen Vorstellungen recitirt wurden; denn man siehet aus einer Stelle des Cassiodorus (**), welche oben angeführt worden, daß die dactylische Flöte noch von andern Instrumenten

unter

(*) *Onom. Poll. lib. 4. c. 10.*

(**) *Cassiod. Epist. 51. lib. 4.*

unterstützt worden, die ihrem Gesange, allem Ansehen nach, statt des Generalbasses dienten.

Was am wunderbarsten hierbey scheinen wird, ist dieses, daß die Komödianten, welche ihre Stücke, ohne zu reden, spielten, sich der Bewegungen des Gesichts bey ihrer stummen Declamation nicht bedienen konnten. Sie mußten sich durch die Bewegungen der übrigen Glieder auszudrücken wissen; denn so viel ist ganz gewiß, daß sie eben sowohl, wie die übrigen Komödianten, unter der Maske spielten. Lucianus sagt, die Maske der Pantomimen habe keinen so weit ausstehenden Mund gehabt, wie die Masken der gewöhnlichen Komödianten, und sie hätten überhaupt weit annehmlicher ausgesehen. Macrobius erzehlt, Pylades habe sich einmals sehr erzürnt, als er den rasenden Hercules' gespielt, und die Zuschauer seine Gebärden, die nach ihrer Meinung allzu übertrieben gewesen, tadeln wollen. Er nahm also seine Maske ab, und rief ihnen zu: ihr Narren, ich stelle ja einen Menschen vor, der noch närrischer ist, als ihr. Macrobius erzehlt, am angeführten Orte, noch andre dergleichen Züge von diesem berühmten Erfinder der Pantomimen. (*)

Es ist glaublich, daß diese Komödianten Anfangs nur diejenigen Scenen aus Tragödien und Komödien werden vorgestellt haben, welche Cantica genennt wurden. Ich stütze mich mit dieser Muthmaßung auf zwey Gründe. Der erste ist

dieser,

(*) Macrobius Saturnalis lib. 2. cap. 7.

dieser, weil die Schriftsteller des Alterthums, welche vor dem Apulejus gelebt haben, niemals, soviel ich mich erinnere, von dramatischen Stücken reden, welche von ganzen Banden pantomimischer Schauspieler aufgeführt worden. Sie reden nur bloß von Monologen und Canticis, die von stummen Komödianten getanzt worden. Wir finden sogar in dem oft angeführten Werke des Lucians, daß ein Fremder, als er fünf Kleider gesehen, die für einen einzigen Pantomimen verfertigt worden, welcher fünf verschiedene Rollen hinter einander spielen sollen, gefragt habe, ob er alle fünf Kleider auf einmal anziehen werde. Allem Ansehn nach hätte er diese Frage wohl nicht thun können, wenn man damals schon ganze Banden pantomimischer Komödianten gehabt hätte. Der zweite Grund ist dieser, daß es natürlicher Weise fast nicht anders seyn können. Die ersten Pantomimen, wenn die Zuschauer einen Geschmack an ihnen haben finden sollen, werden es freylich so haben einrichten müssen, daß sie von ihnen haben können verstanden werden; und damit sie desto leichter verstanden werden könnten, werden sie, ohne Zweifel, Anfangs nur die schönsten Scenen der bekanntesten dramatischen Stücke, in ihrer stummen Declamation vorgestellt haben. Wenn zu Paris Pantomimen aufkommen wollten, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie ungefehr mit den schönsten Scenen des Eid, oder anderer bekanntesten Stücke anfangen, und besonders diejenigen wählen würden, wo die Handlung von dem Komödian-

modianten verschiedene besondere Stellungen, verschiedene merkliche Gebärden erfordert, die man sogleich verstehen kann, ohne daß man die Rede dazu hört, die sie natürlicher Weise zu begleiten pflegen. Von Seiten der Lustspiele würden sie vielleicht mit der Scene zwischen dem Sosias und Mercur in dem ersten Austritte des Amphitryo den Anfang machen. Oder wenn diese Pantomimen Scenen aus unsern Opern aufführen wollten, so würden sie vielleicht zum Anfange die letzte Scene des vierten Aufzugs im Roland, wo dieser Held rasend wird, dazu wählen.

Vielleicht war es gar erst zu den Zeiten des Lucianus, als sich vollständige Banden und Pantomimen zusammen thaten, und aneinanderhängende Stücke zu spielen anfangen. Apulejus, welcher den Lucian noch kann gekannt haben, theilt uns eine genaue Beschreibung von dem Urtheile des Paris mit, welches von einer Bande Pantomimen aufgeführt worden. (*) Man sieht darinnen, daß Juno, Pallas und Venus, eine nach der andern, mit dem Paris gesprochen, und ihm die Vorschläge gethan, die jederman weiß, indem sie sich mit Gebärden und Stellungen, sie von Instrumenten accompagnirt worden, ausgedrückt. Apulejus merkt es mehr als einmal an, daß sie ihre Gedanken mit Gebärden zu verstehen gegeben; nutibus oder gestibus. Wenn er von der Juno spricht, sagt er: *Hæc puella varios modulos concinente tibia, præ cæteris quieta & inaffectedata* gesti-

(*) Macrobius Saturnal. lib. 2. cap. 7.

gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi præmium decoris addixisset, & sese regnum totius Asiæ tributuram. Von der Minerva sagt er: Hæc inquieto capite & oculis in aspectum minacibus citato & intorto genere gesticulationis alacer, demonstrabat Paridi, si sibi formæ victoriam tradidisset, fortem trophæisque bellicis inclytum suis adminiculis futurum. Von der Venus heißt es: Sensim annuante capite cœpit incedere, mollique tibiærum sono delicatis respondere gestibus, & non nunquam saltare solis oculis. Hæc ut primum ante conspectum judicis facta est, nisi brachiorum polliceri videbatur &c. Eine jede Göttin hatte auch ihre besondere und aus verschiedenen Schauspielern bestehende Begleitung.

Weil die Pantomimen nichts reden durften, und nur Gebärden zu machen hatten, so begreift man leicht, daß alle ihre Bezeigen viel lebhafter, und alle ihre Action viel feuriger müsse gewesen seyn, als die Action gewöhnlicher Komödianten zu seyn pflegte. Diese letztern konnten nur einen Theil ihrer Aufmerksamkeit und ihrer Kräfte auf die Gebärden wenden, weil sie in den Gesprächen selbst redten, und in den Monologen, die ein anderer für sie sagte, bedacht seyn mußten, ihr stummes Spiel mit der Recitation dieses andern, welcher für sie redte, den Takt halten zu lassen. Der Pantomime hingegen war von seiner Action völlig Meister, und seine einzige Sorge ging bloß dahin, das, was er ausdrücken wollte, verständlich

lich zu machen. Daher nennt Casiodorus die Pantomimen auch Leute, deren beredte Hände, so zu reden, an der Spitze eines jeden Fingers eine Zunge hätten; Leute, welche redten, indem sie stille schwiegen, und eine ganze Erzählung machen könnten, ohne den Mund aufzuthun; kurz, Leute, welche die Polyhymnia, die Muse, welche der Musik vorstand, selbst gebildet habe, um zu zeigen, daß man eben nicht Worte articuliren müsse, um seine Gedanken zu verstehen zu geben. So drückt er sich nehmlich in dem Briefe aus, welchen er im Namen des Theodoricus, Königs der Ostrogoten, an den Symmachus, Präfectus von Rom, schreibt, um ihm zu befehlen, das Theater des Pompejus auf Unkosten dieses Monarchen wieder ausbessern zu lassen. Nachdem er nehmlich von den Tragödien und Komödien, die auf diesem Theater vorgestellt wurden, geredet, so fügt er hinzu: (*) *Orchestarum loquacissimæ manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polyhymnia reperisse narratur, ostendens homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.*

Wenn man dem Martial und einigen andern Dichtern glauben will, so machten die Pantomimen recht erstaunliche Eindrücke auf die Zuschauer. Man weis die Verse des Juvenals

*Chironomum Lædam molli saltante Bathyllo
Tuccia &c.*

Allein

(*) Variar. Epist. lib. 4. epist. 51.

Allein die meisten dieser Stellen sind so beschaffen, daß man sie auch nicht einmal lateinisch anführen kann. Uebrigens sind auch die Dichter wegen des Uebertreibens verdächtig. Wir müssen uns also mit der Anführung profaischer Schriftsteller begnügen.

Seneca der Vater, welcher in einem Stande lebte, der zu seiner Zeit einer von den angesehensten war, gesteht es selbst, daß sein Geschmack an den Vorstellungen der Pantomimen eine wahrhafte Leidenschaft geworden sey. Und damit ich mich, sagt er, auf meine Krankheit beruffe, so mußt du wissen, daß Pylades und Bathyllus gar nicht mehr eben dieselben Schauspieler waren, wenn jener in der Komödie und dieser in der Tragödie spielte. Seneca sagt dieses, wenn er von der Schwierigkeit redet, in mehr als einer Profession glücklich zu seyn. (*) Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comœdia, Bathyllus in Tragedia multum a se aberant. Lucian sagt, man habe bey den Vorstellungen der Pantomimen eben so wohl, als bey andern dramatischen Stücken geweint.

Unter den nordischen Völkern Europens würde die Kunst der Pantomimen einen solchen Fortgang bey weitem nicht haben, weil dieser ihre natürliche Action nicht sehr beredt und auch nicht so merklich ist, daß man sie gleich wieder erkennen könne, wenn man sie, ohne die Rede dabey zu hören, sieht, mit welcher sie gemeiniglich verbunden

(*) Seneca in Controv. 2.

den ist. Die Nachbildung ist allezeit weniger lebhaft als das Original. In Italien aber, wie wir schon angemerkt haben, sind alle Unterredungen mit weit mehr Bezeigungen angefüllt, und reden den Augen, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, weit mehr, als in unsern Gegenden. Wenn ein Römer einmal den Ernst seines gezwungenen Betragens ablegen, und seiner natürlichen Lebhaftigkeit den Zügel lassen will, so ist er an Gebärden und Bezeigungen, die fast alle ganze Redensarten bedeuten, ungemein fruchtbar. Seine Action macht Dinge verständlich, die unsere Action nimmermehr würde errathen lassen, und seine Gebärden nehmen sich so sehr aus, daß man sie sogleich wieder kennt, wenn man sie sieht. Wenn daher ein Römer von einer wichtigen Sache mit einem Freunde in geheim reden will, so ist es ihm nicht genug, wenn er nur von andern nicht kann gehört werden, sondern er braucht die Vorsicht, daß ihn andre auch nicht einmal sehen können, weil er mit Recht befürchtet, seine Gebärden und die Bewegungen seines Gesichts möchten das, was er sagt, verrathen.

Man muß hierbey nur merken, daß eben dasselbe Feuer der Einbildungskraft, welches, vermöge einer natürlichen Bewegung, lebhafteste, mannichfaltige und ausdrückende Bewegungen machen läßt, auch die Bedeutung derselben leicht begreifen hilft, wenn es darauf ankömmt, daß man die Gebärden eines andern verstehen soll; denn eine Sprache, die man selbst redt, kann man leicht

verstehen. Allein die Sprache der Stummen des Großsultans, welche ihre Landsleute ohne Mühe verstehen, und die ihnen eine deutlich articulirte Sprache zu seyn scheint, würde den nordischen Völkern Europens nur ein verwirrtes Gebrumme zu seyn scheinen. Wenn man mit diesen Betrachtungen noch eine sehr gewöhnliche Anmerkung verbindet, daß es nemlich Völker giebt, deren Naturell viel empfindlicher ist, als das Naturell anderer Völker; so wird man ohne Mühe begreifen können, wie stumme Komödianten die Griechen und Römer, deren natürliche Action sie nachahmten, gleichwohl so ungemein haben rühren können.

Als einen etwanigen Beweis meines Vorgebens will ich das Buch eines italiänischen Schriftstellers, des Giovanni Bonifacio, anführen, welches den Titel Arte de' Cenni, oder die Kunst, sich durch Zeichen auszudrücken, führet. Es scheint nicht, wenn man dieses Werk liest, daß sein Verfasser gewußt habe, daß die Pantomimen der Alten ihre Gedanken, ohne zu reden, haben zu verstehen geben können; und gleichwohl scheint ihm die Sache sehr wohl möglich. Und dieses hat ihm Gelegenheit gegeben, einen Quartband von mehr als sechs hundert Seiten zusammen zu tragen, den er in zwey Abschnitte abtheilet. In dem ersten zeigt er die Art und Weise wie man durch Zeichen und Gebärden reden solle; und in dem zweyten erhärtet er die Nützlichkeit dieser stummen Sprache. Dieses Buch ward zu Vincenz, im Jahre 1616 gedruckt.

Ich komme auf die alten Schriftsteller zurück, welche von dem glücklichen Fortgange der pantomimischen Vorstellungen reden.

Lucianus erklärt sich selbst für einen eifrigen Liebhaber der Kunst der Pantomimen, und man sieht es, daß es ihm ein Vergnügen muß gewesen seyn, alle kleine Geschichten zu erzählen, die dieser Kunst zur Ehre gereichen konnten. Er sagt unter andern, daß ein cynischer Weltweise die Kunst dieser stummen Komödianten ein kindisches Spielwerk und eine Sammlung von Gebärden genennt habe, welche durch die Musik und durch die äußerlichen Auszierungen erträglich gemacht würden. Allein ein Pantomime von dem Hofe des Nero, habe dem Philosophen bewiesen, daß er falsch urtheile, indem er die Liebe des Mars und der Venus in seiner stummen Declamation, ohne irgend ein Accompagnement, vor ihm aufgeführt. Der Cyniker mußte es zugestehen, daß die Kunst der Pantomimen eine wirkliche Kunst sey. Auch erzählt Lucianus, daß ein König aus der Gegend des Pontus Eurinus, welcher unter der Regierung des Nero zu Rom gewesen, bey diesem Monarchen sehr eifrig um einen Pantomimen gebeten habe, den er spielen gesehen, um seinen Dolmetscher in allerley Sprachen aus ihm zu machen. Diesen Menschen, sagte er, wird ein jeder verstehen können, anstatt daß ich jetzt, ich weiß nicht wie viel Dolmetscher bezahlen muß, um mit meinen Nachbarn Unterhandlungen treiben zu können, welche verschiedene Sprachen reden, die ich nicht verstehe.

Wir können eben so wenig von der Vortreflichkeit der Kunst der Pantomimen, als von der Vortreflichkeit der unter zwey Schauspieler vertheilten Declamation urtheilen. Wir haben weder das eine noch das andre gesehen. Wenigstens aber werden diejenigen, welche an der italiänischen Komödie Vergnügen gefunden, und besonders den alten Octavio, den alten Scarmouche und ihre Kameraden, den Harlequin und Tribelin, haben spielen sehen, sich leicht überreden können, daß man gar wohl verschiedene Scenen, ohne dabey zu sprechen, vorstellen könne. Wir können hier aber auch noch geschene Dinge anführen, welche es besser als alle Vernunftlehen beweisen, daß diese Ausführung möglich sey. Es haben sich in England Bänden von Pantomimen hervor gethan, und einige von diesen Komödianten haben sogar in Paris, auf dem Theater der komischen Oper, stumme Scenen gespielt, welche jedermann verstehen konnte. Obgleich Roger den Mund nicht aufthat, so verstand man doch alles, was er wollte, ohne viele Mühe. Wie viel Fleiß aber hatte Roger auf diese Kunst, in Vergleichung mit den alten Pantomimen, verwendet? Wusste er auch nur, daß jemahls ein Py-lades und Bathyllus gewesen war?

Vor ungesehr zwanzig Jahren wollte eine Prinzessin, welche mit vielem natürlichen Wiße viele erlangte Erkenntniße verband, und einen grossen Geschmack an den Schauspielen hatte, eine Probe von der Kunst der alten Pantomimen sehen, woraus sie sich einen richtigern Begriff von ihren Vor-

stellun-

stellungen machen könnte, als sie durch Lesung der Schriftsteller bekommen hatte. Weil es aber an Schauspielern fehlte, die in dieser Kunst geübt geübt gewesen wären, so wählte sie einen Tänzer und eine Tänzerin dazu, welche beyde mehr Geist besaßen, als ihre Profession erforderte, und selbst erfinden konnten. Man ließ sie also auf dem Theater zu Sceaux die Scene des vierten Aufzuges aus den Horaziern des Corneille durch Gebehrden vorstellen, in welcher der junge Horatius seine Schwester Camilla umbringt; und sie führten diese Scene auch wirklich unter dem Klange verschiedner Instrumente auf, welche einen auf die Worte dieser Scene componirten Gesang spielten, die ein geschickter Tonkünstler (*) in Musik gebracht hatte, als ob man sie wirklich hätte singen sollen. Unsr zwey angehenden Pantomimen nun setzten sich wechselseitig durch ihre Gebehrden und Bewegungen, bey welchen sie aber keinen merklichen Tanzschritt brauchten, so sehr in Bewegung, daß sie beyde bis zum Weinen gebracht wurden. Und ob auch die Zuschauer dabey gerührt wurden, wird man wohl nicht fragen. Auch die Chineser haben noch jetzt Komödianten, welche ohne zu reden, spielen, und man weiß, daß die Chineser diese Art von Komödianten ungemein lieben. Und die Tänze der Perser, was sind sie anders, als pantomimische Scenen?

So viel ist gewiß, die Kunst der Pantomimen bezauberte die Römer gleich bey ihrem ersten An-

(*) Herr Mouret.

fange; sie durchdrang aus der Hauptstadt die allerentferntesten Provinzen des Reichs, und blühte so lange, als das Reich bestand. Die Geschichte der römischen Kaiser redet öfter von berühmten Pantomimen, als von berühmten Rednern. Die Römer waren für die Schauspiele sehr eingenommen, wie man aus dem Buche von der Musik sehen kann, welches sich unter den Werken des Plutarchus befindet. Alle die, welche sich mit der Musik beschäftigen, ergeben sich besonders der theatralischen, als der angenehmsten. Nun aber zogen die Römer die Vorstellungen der Pantomimen allen Vorstellungen anderer Komödianten vor.

Wir haben gesehen, daß diese Kunst unter dem Augustus ihren Anfang genommen. Sie gefiel diesem Monarchen ungemein sehr, und Bathyllus bezauberte den Mäcenus ganz. In den ersten Jahren der Regierung des Tiberius, mußte es der Senat ausdrücklich verbieten, daß die Senatores die Schulen der Pantomimen nicht besuchen, und die römischen Ritter keinen Pantomimen Ehren halber auf der Gasse begleiten sollten. *Ne Domos Pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent*, sagt Tacitus. (*)

Einige Jahre darauf mußte man die Pantomimen aus Rom verjagen. Der außerordentliche Geschmack, den das Volk an ihren Vorstellungen fand, gab Gelegenheit zu Cabalen, um dem ei-

nen

(*) Tacit. Ann. lib. pr.

nen mehr Beyfall als dem andern zu verschaffen, und diese Cabalen wurden zu Meutereyen. Wir sehen sogar aus einem Briefe des Casiodorus, (*) daß die Pantomimen, zur Nachahmung derjenigen, welche in den Kennspielen des Circus die Wagen führten, verschiedne Livreen gewählt hatten. Einige hießen die Blauen; und andre die Grünen. Das Volk theilte sich also seiner Seits gleichfalls, und alle die Zusammenrottungen des Circus, deren so oft in der römischen Geschichte gedacht wird, nahmen sich gewisser Banden von Pantomimen an. Diese Zusammenrottungen wurden nicht selten zu Partheyen, die auf einander so ergrimmt waren, als es vielleicht nur jemahls die Welfen und Gibelliner unter den deutschen Kaysern gewesen sind. Man mußte also zu einem Entschlusse schreiten, der zwar der Regierung, welche bloß das Volk bey gutem zu erhalten suchte, indem es ihm Brod austheilen und Schauspiele anstellen ließ, sehr verdrießlich fiel, gleichwohl aber durchaus nothwendig geworden war; nemlich alle Pantomimen aus Rom zu verjagen.

Wenn sich Seneca, der Lehrmeister des Nero, beklagt, daß verschiedne Schulen, welche den Namen des Weltweisen geführt, dessen Lehrgebäude man darinnen vortrug, untergegangen wären, und der Name ihrer Stifter verloschen sey, so fügt er hinzu: Das Andenken eines berühmten Pantomimen geht nicht unter. Die Schulen des Pylades und Bathyllus bestehen noch, und werden von ih-

ren

(*) Variar. Epist. libr. pr. ep. 20.

ren Schülern fortgesetzt, deren Folgen nie unterbrochen werden. Die Stadt Rom ist voll von Lehrern dieser Kunst, denen es niemahls an Schülern fehlt. Sie finden Bühnen in allen Häusern, und Männer und Weiber bemühen sich um die Wette, sie über sich zu lassen. (*) At quanta cum cura laboratur, ne alicujus Pantomimi nomen intercidat. Stant per successores Pyladis & Bathylli domus. Harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitum. Mares uxoresque contendunt, uter det laus illis.

Die gesuchte Zweydeutigkeit, welche sich in den letzten Worten dieser Stelle findet, wird durch das erklärt, was Tertullianus von der ausgelassenen Liebe sagt, welche die Männer und Weiber damals gegen die Pantomimen hatten. (**) Quibus viri animas, foeminae aut illi etiam corpora sua substernunt. Hierzu kann man noch das fügen, was Galenus in seinen Prognosticis sagt; er sey nehmlich zu einer vornehmen Frau geruffen worden, welche an einer ausserordentlichen Krankheit darnieder gelegen, und habe aus den Veränderungen, welche sich an der Kranken geäußert, so oft man in ihrer Gegenwart von einem gewissen Pantomimen gesprochen, geschlossen, daß ihre ganze Krankheit aus der Liebe, die sie zu ihm trage, und aus dem Bestreben, diese Liebe zu verbergen, herühre.

Die

(*) Nat. Quæst. lib. 7. c. 32.

(**) Tert. de spect.

Die Pantomimen wurden auch unter dem Nero und unter einigen andern Kaysern aus Rom verjagt; allein wie wir schon gesagt haben, ihre Verbannung dauerte nicht lange, weil sie das Volk nicht mehr entbehren konnte, und weil sich Umstände äußerten, in welchen der Regent der Gunst des Volks nöthig zu haben glaubte, und ihm also zu gefallen zu leben suchte. Domitianus, zum Exempel, hatte sie verjagt, und sein Nachfolger Nerva rufte sie wieder zurück, ob er gleich einer von den weisesten Kaysern war. Wir lesen auch, daß das Volk selbst, weil es der Unruhen, zu welcher die Pantomimen Gelegenheit gaben, überdrüssig war, manchmal ihre Vertreibung eben so eifrig verlangt habe, als es zu andern Zeiten ihre Zurückberufung verlangte. *Neque a te minore concentu ut tollereres Pantomimos, quam a patre tuo ut restitueret exactum est*, sagt der jüngere Plinius, wenn er vom Trajanus redet.

Einige neue Schriftsteller haben geglaubt, Nero habe alle Komödianten aus Rom verjagt, weil Tacitus, wenn er diese Verbannung der Pantomimen erzählt, den allgemeinen Namen braucht, mit welchem man diejenigen, die auf dem Theater spielten, belegte. Er jagte alle Histrione aus Italien, sagt Tacitus, welches das einzige Mittel war, den Aufruhren vorzubeugen, zu welchen in den Theatern Anlaß genommen wurde. (*) *Non aliud remedium repertum est, quam ut Histriones Italia pellerentur.* Allein man kann es beweisen, daß

(*) Tacit. Annal. lib. 13.

daß bloß die Pantomimen damals verjagt worden, und daß Tacitus durch eine bey solchen Dingen ganz wohl zu entschuldigende Nachlässigkeit den Namen der Gattung für den Namen der Art, gesetzt hat. Und zwar erstlich deswegen, weil Tacitus unmittelbar nach den angeführten Worten einen Umstand hinzufügt, welcher es deutlich genug beweiset, daß Nero nicht die Theater habe verschließen lassen. Er befahl, sagt dieser Geschichtschreiber, daß man von nun an das Theater wieder mit Soldaten besetzen solle, wie man es vordem gethan. Nero hatte diese Soldatenwache seit einiger Zeit weggenommen, um sich desto populärer zu stellen. Milesque theatro rursum assideret. Zwentens deswegen, weil Tacitus, wenn er von der Zurückberufung der Histrione redet, sie ausdrücklich Pantomimen nennet. (*) Redditi quamquam scenæ Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur.

Siebzehnter Abschnitt.

Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortreflichkeit ihrer Gesänge.

Die Kunst der Pantomimen, die Kunst der Komödianten, welche die getheilte Declamation ausführen konnten, die Kunst die Declamation zu componiren, mit einem Worte, verschiedne der Musik untergeordnete Künste, werden allem Ansehen nach, alsdenn untergeordnet,

(*) Ibid. lib. 14.

gen seyn, als die kostbaren Vorstellungen, welche den meisten von diesen musikalischen Künsten das Wesen gegeben hatten, und diejenigen, die sie ausübten, unterhielten, auf dem Marcellischen und andern großen Theatern, wo die Zuschauer zu Tausenden Platz hatten, aufhörten. Zu welcher Zeit aber wurden diese prächtigen Theater, deren Größe Gelegenheit gegeben hatte, bey Vorstellung dramatischer Stücke alle die Künsteleyen, von welchen wir geredet haben, anzubringen, zu welcher Zeit wurden sie verlassen? Ich antworte:

Aus den Werken des h. Augustinus, welcher im Jahr 430 nach Christi Geburth starb, sehen wir zwar, daß man zu seiner Zeit in den meisten Städten des römischen Reichs die Theater zu verschließen anfing. Die Ueberschwemmung der barbarischen Völker, welche sich durch das ganze Reich ergoßen, benahm dem Volke der verwüsteten Länder die Mittel, die Unkosten der Schauspiele zu bestreiten. (*) Nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra, sagt dieser Kirchenlehrer, wenn er von den gegenwärtigen Umständen des Staats redet. Andern Theils aber sehen wir auch aus verschiedenen Briefen des Casiodorus, die wir bereits angeführt haben, und die um das Jahr 520 nach Christi Geburth geschrieben sind, daß die Theater noch ganzer hundert Jahr nach der Zeit, von welcher Augustinus redet, zu Rom offen gewesen. Die gro-
sen

(*) De Con. sen. lib. prim. cap. 33.

sen Theater dieser Hauptstadt waren nicht verschlossen gewesen, oder wenigstens hatte man sie wieder aufgeschlossen. Allem Ansehen nach wurden sie nicht eher auf immer verschlossen, als Rom von dem Totila eingenommen und zerstört ward. (*) Diese Verwüstung, die nach allen ihren Umständen weit grausamer war, als die vorhergehenden, und durch welche die Weiber vornehmer Patricier dahin gebracht wurden, daß sie vor den Thüren ihrer eignen Häuser, von welchen sich die Barbaren Meister gemacht hatten, um Brod betteln mußten, ist die wahre Epoche der fast gänzlichen Vertilgung der Künste und Wissenschaften, die man wenigstens noch immer trieb, obgleich ohne vielen Nutzen. Die großen Künstler waren zwar schon seit langer Zeit verschwunden; die Künste selbst aber verschwanden erst zu dieser Zeit. Alle neue Unglücksfälle, welche auf die Einnahme der Stadt Rom durch den Totila folgte, ließen gleichsam die Pflanzen, welche sie ausgerißen hatten, verwelken.

(*) Im Jahr 546.

Der Beschluß folgt künftig.

