﻿Project Gutenberg's Hamburgische Dramaturgie, by Gotthold Ephraim Lessing

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with

almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or

re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included

with this eBook or online at www.gutenberg.net

Title: Hamburgische Dramaturgie

Author: Gotthold Ephraim Lessing

Release Date: November 15, 2003 [EBook #10055]

Language: German

Character set encoding: ISO 8859-1

\*\*\* START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK HAMBURGISCHE DRAMATURGIE \*\*\*

Produced by Mike Pullen and Delphine Lettau.

This Etext is in German.

We are releasing two versions of this Etext, one in 7-bit format,

known as Plain Vanilla ASCII, which can be sent via plain email--

and one in 8-bit format, which includes higher order characters--

which requires a binary transfer, or sent as email attachment and

may require more specialized programs to display the accents.

This is the 7-bit version.

This book content was graciously contributed by the Gutenberg

Projekt-DE. That project is reachable at the web site

http://gutenberg.spiegel.de/.

Dieses Buch wurde uns freundlicherweise vom "Gutenberg Projekt-DE"

zur Verfuegung gestellt. Das Projekt ist unter der Internet-Adresse

http://gutenberg.spiegel.de/ erreichbar.

HAMBURGISCHE DRAMATURGIE

von GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Inhalt:

Ankuendigung

Erster Band

Zweiter Band

Verzeichnis der Theaterstuecke, nach Autorennamen geordnet

Verzeichnis der Theaterstuecke, nach Titeln geordnet

Ankuendigung

Es wird sich leicht erraten lassen, dass die neue Verwaltung des hiesigen

Theaters die Veranlassung des gegenwaertigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man

den Maennern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders

als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlaenglich darueber erklaert,

und ihre Aeusserungen sind, sowohl hier, als auswaerts, von dem feinern

Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede

freiwillige Befoerderung des allgemeinen Besten verdienet und zu unsern

Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und ueberall Leute, die, weil sie sich selbst am

besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten

erblicken. Man koennte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern goennen;

aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst

aufbringen; wenn ihr haemischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese

scheitern zu lassen bemueht ist: so muessen sie wissen, dass sie die

verachtungswuerdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Gluecklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die groessere

Anzahl wohlgesinnter Buerger sie in den Schranken der Ehrerbietung haelt

und nicht verstattet, dass das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen,

und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spoettischen

Aberwitzes werden!

So gluecklich sei Hamburg in allem, woran seinem Woh1stande und seiner

Freiheit gelegen: denn es verdienet, so gluecklich zu sein!

Als Schlegel, zur Aufnahme des daenischen Theaters,--(ein deutscher

Dichter des daenischen Theaters!)--Vorschlaege tat, von welchen es

Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, dass ihm keine

Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu tun: war

dieses der erste und vornehmste, "dass man den Schauspielern selbst die

Sorge nicht ueberlassen muesse, fuer ihren Verlust und Gewinst zu

arbeiten".[1] Die Prinzipalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu

einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto

nachlaessiger und eigennuetziger treiben laesst, je gewissere Kunden, je

mehrere Abnehmer ihm Notdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis itzt auch weiter noch nichts geschehen waere, als dass

eine Gesellschaft von Freunden der Buehne Hand an das Werk gelegt und,

nach einem gemeinnuetzigen Plane arbeiten zu lassen, sich verbunden haette:

so waere dennoch, bloss dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser

ersten Veraenderung koennen, auch bei einer nur maessigen Beguenstigung des

Publikums, leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen,

deren unser Theater bedarf.

An Fleiss und Kosten wird sicherlich nichts gesparet werden: ob es an

Geschmack und Einsicht fehlen duerfte, muss die Zeit lehren. Und hat es

nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden

sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und

hoere, und pruefe und richte. Seine Stimme soll nie geringschaetzig

verhoeret, sein Urteil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur dass sich nicht jeder kleine Kritikaster fuer das Publikum halte, und

derjenige, dessen Erwartungen getaeuscht werden, auch ein wenig mit sich

selbst zu Rate gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht

jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schoenheiten eines

Stuecks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den

Wert aller andern schaetzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen

einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre

Geschmack ist der allgemeine, der sich ueber Schoenheiten von jeder Art

verbreitet, aber von keiner mehr Vergnuegen und Entzuecken erwartet, als

sie nach ihrer Art gewaehren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Buehne bis zum Gipfel der

Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Buehne ist von

dieser Hoehe, natuerlicherweise, noch weiter entfernt: und ich fuerchte

sehr, dass die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht

wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste,

der sein Ziel nur nicht aus den Augen verlieret, geht noch immer

geschwinder, als der ohne Ziel herumirret.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzufuehrenden

Stuecken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des

Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird. Die Wahl der Stuecke ist

keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer

Meisterstuecke aufgefuehret werden sollten, so sieht man wohl, woran die

Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmaessige fuer nichts mehr

ausgegeben wird, als es ist; und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens

daran urteilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm

Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum

ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmaessige Stuecke muessen auch

schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzuegliche Rollen

haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Staerke zeigen kann.

So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text

dazu elend ist.

Die groesste Feinheit eines dramatischen Richters zeiget sich darin, wenn

er in jedem Falle des Vergnuegens und Missvergnuegens unfehlbar zu

unterscheiden weiss, was und wieviel davon auf die Rechnung des Dichters,

oder des Schauspielers, zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der

andere versehen hat, heisst beide verderben. Jenem wird der Mut benommen,

und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, dass man hierin die groesste

Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters

kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer

wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist

in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich

schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers

mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen

lebhafteren Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schoene Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein

reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge,

die sich nicht wohl mit Worten ausdruecken lassen. Doch sind es auch weder

die einzigen noch groessten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schaetzbare

Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr noetig, aber noch lange nicht

seinen Beruf erfuellend! Er muss ueberall mit dem Dichter denken; er muss da,

wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, fuer ihn denken.

Man hat allen Grund, haeufige Beispiele hiervon sich von unsern

Schauspielern zu versprechen.--Doch ich will die Erwartung des Publikums

nicht hoeher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht,

und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eroeffnung der Buehne. Sie wird viel entscheiden; sie

muss aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich

die Urteile ziemlich durchkreuzen. Es wuerde Muehe kosten, ein ruhiges

Gehoer zu erlangen.--Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher

als mit dem Anfange des kuenftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

----Fussnote

[1] "Werke", dritter Teil, S. 252."

----Fussnote

Erster Band

Erstes Stueck

Den 1. Mai 1767

Das Theater ist den 22. vorigen Monats mit dem Trauerspiele: "Olint und

Sophronia" gluecklich eroeffnet worden. Ohne Zweifel wollte man gern mit

einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der

Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stueckes konnte auf eine solche Ehre

keinen Anspruch machen. Die Wahl waere zu tadeln, wenn sich zeigen liesse,

dass man eine viel bessere haette treffen koennen.

"Olint und Sophronia" ist das Werk eines jungen Dichters, und sein

unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb allerdings fuer unsere

Buehne zu frueh; aber eigentlich gruendet sich sein Ruhm mehr auf das was

er, nach dem Urteile seiner Freunde, fuer dieselbe noch haette leisten

koennen, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische

Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, haette in seinem

sechsundzwanzigsten Jahre sterben koennen, ohne die Kritik ueber seine

wahren Talente nicht ebenso zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso. Eine kleine ruehrende

Erzaehlung in ein ruehrendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar

kostet es wenig Muehe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne

Empfindungen in Szenen auszudehnen. Aber zu verhueten wissen, dass diese

neue Verwickelungen weder das Interesse schwaechen, noch der

Wahrscheinlichkeit Eintrag tun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzaehlers

in den wahren Standort einer jeden Person versetzen koennen; die

Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers

entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu

lassen, dass dieser sympathisieren muss, er mag wollen oder nicht: das ist

es, was dazu noetig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich

langweilig zu erklaeren, tut, und was der bloss witzige Kopf nachzumachen,

vergebens sich martert.

Tasso scheinet in seinem Olint und Sophronia den Virgil in seinem Nisus

und Euryalus vor Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in diesen die

Staerke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die

Staerke der Liebe schildern. Dort war es heldenmuetiger Diensteifer, der

die Probe der Freundschaft veranlasste: hier ist es die Religion, welche

der Liebe Gelegenheit gibt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die

Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe

so wirksam zeiget, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden.

Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiss, eine

fromme Verbesserung--weiter aber auch nichts, als fromm! Denn sie hat ihn

verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natuerlich, so wahr und

menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch

zu machen, dass nichts darueber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch

Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen

Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rat gibt, das

wundertaetige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum

machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn

dieser Priester in seiner Religion nicht ebenso unwissend war, als es der

Dichter zu sein scheinet, so konnte er einen solchen Rat unmoeglich geben.

Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verraet sich

in mehrern Stuecken, dass ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem

mahomedanischen Glauben beigewohnet. Der groebste Fehler aber ist, dass er

eine Religion ueberall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als

jede andere auf die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heisst ihm "ein

Sitz der falschen Goetter", und den Priester selbst laesst er ausrufen:

"So wollt ihr euch noch nicht mit Rach' und Strafe ruesten, Ihr Goetter?

Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!"

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostuem, vom Scheitel

bis zur Zehe, genau zu beobachten gesucht; und er muss solche

Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso koemmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne dass man

eigentlich weiss, ob es von Menschenhaenden entwendet worden, oder ob eine

hoehere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Taeter.

Zwar verwandelt er das Marienbild in "ein Bild des Herrn am Kreuz"; aber

Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube gibt dem Olint eine sehr

veraechtliche Seite. Man kann ihm unmoeglich wieder gut werden, dass er es

wagen koennen, durch eine so kleine Tat sein Volk an den Rand des

Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennet: so

ist es nichts mehr als Schuldigkeit, und keine Grossmut. Beim Tasso laesst

ihn bloss die Liebe diesen Schritt tun; er will Sophronien retten, oder

mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloss um mit ihr zu sterben; kann er mit

ihr nicht ein Bette besteigen, so sei es ein Scheiterhaufen; an ihrer

Seite, an den naemlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem naemlichen Feuer

verzehret zu werden, empfindet er bloss das Glueck einer so suessen

Nachbarschaft, denket an nichts, was er jenseit dem Grabe zu hoffen habe,

und wuenschet nichts, als dass diese Nachbarschaft noch enger und

vertrauter sein moege, dass er Brust gegen Brust druecken und auf ihren

Lippen seinen Geist verhauchen duerfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz

geistigen Schwaermerin und einem hitzigen, begierigen Juenglinge ist beim

Cronegk voellig verloren. Sie sind beide von der kaeltesten Einfoermigkeit;

beide haben nichts als das Maertertum im Kopfe; und nicht genug, dass er,

dass sie fuer die Religion sterben wollen; auch Evander wollte, auch Serena

haette nicht uebel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten,

einen angehenden tragischen Dichter vor grossen Fehltritten bewahren kann.

Die eine betrifft das Trauerspiel ueberhaupt. Wenn heldenmuetige

Gesinnungen Bewunderung erregen sollen: so muss der Dichter nicht zu

verschwenderisch damit umgehen; denn was man oefters, was man an mehrern

sieht, hoeret man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in

seinem "Kodrus" sehr versuendiget. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum

freiwilligen Tode fuer dasselbe, haette den Kodrus allein auszeichnen

sollen: er haette als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art

dastehen muessen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm

im Sinne hatte. Aber Elesinde und Philaide, und Medon, und wer nicht?

sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere

Bewunderung wird geteilt, und Kodrus verlieret sich unter der Menge. So

auch hier. Was in "Olint und Sophronia" Christ ist, das alles haelt

gemartert werden und sterben fuer ein Glas Wasser trinken. Wir hoeren diese

frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, dass sie alle Wirkung

verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere.

Die Helden desselben sind mehrenteils Maertyrer. Nun leben wir zu einer

Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als

dass jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung

aller seiner buergerlichen Obliegenheiten in den Tod stuerzet, den Titel

eines Maertyrers sich anmassen duerfte. Wir wissen itzt zu wohl die falschen

Maertyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene ebensosehr,

als wir diese verehren, und hoechstens koennen sie uns eine melancholische

Traene ueber die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die

Menschheit ueberhaupt in ihnen faehig erblicken. Doch diese Traene ist keine

von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der

Dichter einen Maertyrer zu seinem Helden waehlet: dass er ihm ja die

lautersten und triftigsten Bewegungsgruende gebe! dass er ihn ja in die

unumgaengliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu tun, durch den er sich

der Gefahr blossstellet! dass er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen,

nicht hoehnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum

Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter

leiden. Ich habe schon beruehret, dass es nur ein ebenso nichtswuerdiger

Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher

den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es

entschuldiget den Dichter nicht, dass es Zeiten gegeben, wo ein solcher

Aberglaube allgemein war und bei vielen guten Eigenschaften bestehen

konnte; dass es noch Laender gibt, wo er der frommen Einfalt nichts

Befremdendes haben wuerde. Denn er schrieb sein Trauerspiel ebensowenig

fuer jene Zeiten, als er es bestimmte, in Boehmen oder Spanien gespielt zu

werden. Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle,

wenn er nicht bloss schreibet, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen,

hat immer die Erleuchtesten und Besten seiner Zeit und seines Landes in

Augen, und nur was diesen gefallen, was diese ruehren kann, wuerdiget er zu

schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Poebel herablaesst,

laesst sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern;

nicht aber ihn in seinen Vorurteilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart

zu bestaerken.

Zweites Stueck

Den 5. Mai 1767

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend,

wuerde ueber die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So ueberzeugt wir

auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein moegen, so wenig

koennen sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem

Charakter der Personen gehoeret, aus den natuerlichsten Ursachen

entspringen muss. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in

der moralischen muss alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das

Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgruende zu

jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und

Meinungen, muessen, nach Massgebung des einmal angenommenen Charakters,

genau gegeneinander abgewogen sein, und jene muessen nie mehr

hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen koennen.

Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns, durch Schoenheiten des Detail,

ueber Missverhaeltnisse dieser Art zu taeuschen; aber er taeuscht uns nur

einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er

uns abgetaeuschet hat, zurueck. Dieses auf die vierte Szene des dritten

Akts angewendet, wird man finden, dass die Reden und das Betragen der

Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden haetten bewegen koennen, aber

viel zu unvermoegend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar

keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das

Christentum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz

zuvor erfahren, dass ihre Eltern diesem Glauben zugetan gewesen: feine,

erhebliche Umstaende, durch welche die Wirkung einer hoehern Macht in die

Reihe natuerlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand

hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stuecke auf dem Theater

gehen duerfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des

Zamor, durch Beispiel und Bitten, durch Grossmut und Ermahnungen bestuermet

und bis in das Innerste erschuettert worden, laesst er ihn doch die Wahrheit

der Religion, an deren Bekennern er so viel Grosses sieht, mehr vermuten,

als glauben. Und vielleicht wuerde Voltaire auch diese Vermutung

unterdrueckt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas haette

geschehen muessen.

Selbst der "Polyeukt" des Corneille ist, in Absicht auf beide

Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr

geworden sind, so duerfte die erste Tragoedie, die den Namen einer

christlichen verdienet, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein

Stueck, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessierst.--Ist

ein solches Stueck aber auch wohl moeglich? Ist der Charakter des wahren

Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille

Gelassenheit, die unveraenderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Zuege

sind, mit dem ganzen Geschaefte der Tragoedie, welches Leidenschaften durch

Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung

einer belohnenden Glueckseligkeit nach diesem Leben der Uneigennuetzigkeit,

mit welcher wir alle grosse und gute Handlungen auf der Buehne unternommen

und vollzogen zu sehen wuenschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann,

wieviel Schwierigkeiten es zu uebersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten

unwidersprechlich widerlegt, waere also mein Rat:--man liesse alle

bisherige christliche Trauerspiele unaufgefuehret. Dieser Rat, welcher aus

den Beduerfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts

als sehr mittelmaessige Stuecke bringen kann, ist darum nichts schlechter,

weil er den schwaechern Gemuetern zustatten koemmt, die, ich weiss nicht

welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an

einer heiligern Staette gefasst machen, im Theater zu hoeren bekommen. Das

Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoss geben; und ich wuenschte,

dass es auch allem genommenen Anstosse vorbeugen koennte und wollte.

Cronegk hatte sein Stueck nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges

gebracht. Das uebrige hat eine Feder in Wien dazugefueget; eine Feder

--denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der

Ergaenzer hat, allem Ansehen nach, die Geschichte ganz anders geendet, als

sie Cronegk zu enden willens gewesen. Der Tod loeset alle Verwirrungen am

besten; darum laesst er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim

Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der

uneigennuetzigsten Grossmut ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt

gemacht, und da war es freilich schwer zu erraten, wie er zwei

Nebenbuhlerinnen auseinander setzen wollen, ohne den Tod zu Hilfe zu

rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den

Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen

Nachbar: "Aber woran stirbt sie denn?"--"Woran? am fuenften Akte!"

antwortete dieser. In Wahrheit; der fuenfte Akt ist eine garstige boese

Staupe, die manchen hinreisst, dem die ersten vier Akte ein weit laengeres

Leben versprachen.--

Doch ich will mich in die Kritik des Stueckes nicht tiefer einlassen. So

mittelmaessig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellet worden. Ich

schweige von der aeusseren Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters

erfordert nichts als Geld. Die Kuenste, deren Hilfe dazu noetig ist, sind

bei uns in eben der Vollkommenheit als in jedem andern Lande; nur die

Kuenstler wollen ebenso bezahlt sein, wie in jedem andern Lande.

Man muss mit der Vorstellung eines Stueckes zufrieden sein, wenn unter

vier, fuenf Personen einige vortrefflich und die andern gut gespielet

haben. Wen, in den Nebenrollen, ein Anfaenger oder sonst ein Notnagel so

sehr beleidiget, dass er ueber das Ganze die Nase ruempft, der reise nach

Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer

ein Garrick ist.

Herr Ekhof war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im

Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indes mag dieser Mann

eine Rolle machen, welche er will; man erkennet ihn in der kleinsten noch

immer fuer den ersten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle uebrige

Rollen von ihm sehen zu koennen. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses,

dass er Sittensprueche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen

Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer

Innigkeit zu sagen weiss, dass das Trivia1ste von dieser Art in seinem

Munde Neuheit und Wuerde, das Frostigste Feuer und Leben erhaelt.

Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite. Er hat, in seinem

"Kodrus" und hier, so manche in einer so schoenen nachdruecklichen Kuerze

ausgedrueckt, dass viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von

dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu

werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch oefters gefaerbtes Glas fuer

Ede1steine, und witzige Antithesen fuer gesunden Verstand einzuschwatzen.

Zwei dergleichen Zeilen, in dem ersten Akte, hatten eine besondere

Wirkung auf mich. Die eine,

"Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht."

Die andere,

"Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Boesewicht."

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung, und

dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrueckt,

wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gaenzlich ausbrechen laesst. Teils dachte

ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet

Geschmack an Maximen; auf dieser Buehne koennte sich ein Euripides Ruhm

erwerben, und ein Sokrates wuerde sie gern besuchen. Teils fiel es mir

zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstoessig diese

vermeinten Maximen waeren, und ich wuenschte sehr, dass die Missbilligung an

jenem Gemurmle den meisten Anteil moege gehabt haben. Es ist nur ein Athen

gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Poebel das

sittliche Gefuehl so fein, so zaertlich war, dass einer unlautern Moral

wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater

herabgestuermet zu werden! Ich weiss wohl, die Gesinnungen muessen in dem

Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie aeussert,

entsprechen; sie koennen also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht

haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen muessen, dass

dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht

anders als so habe urteilen koennen. Aber auch diese poetische Wahrheit

muss sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum naehern, und der

Dichter muss nie so unphilosophisch denken, dass er annimmt, ein Mensch

koenne das Boese, um des Boesen wegen, wollen, er koenne nach lasterhaften

Grundsaetzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen

sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so

graesslich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines

schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden fuer die hoechste Schoenheit des

Trauerspieles haelt. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum

alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, dass von Priestern einer

falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, dass

ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein muessen. Priester haben in den

falschen Religionen, so wie in der wahren, Unheil gestiftet, aber nicht

weil sie Priester, sondern weil sie Boesewichter waren, die, zum Behuf

ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes

gemissbraucht haetten.

Wenn die Buehne so unbesonnene Urteile ueber die Priester ueberhaupt ertoenen

laesst, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie

als die grade Heerstrasse zur Hoelle ausschreien?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stueckes, und ich wollte von

dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stueck

Den 8. Mai 1767

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Ekhof), dass wir auch die

gemeinste Moral so gern von ihm hoeren? Was ist es eigentlich, was ein

anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle ebenso

unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muss aus der Fuelle des Herzens kommen, von der der Mund

uebergehet; man muss ebensowenig lange darauf zu denken, als damit zu

prahlen scheinen.

Es verstehst sich also von selbst, dass die moralischen Stellen vorzueglich

wohl gelernet sein wollen. Sie muessen ohne Stocken, ohne den geringsten

Anstoss, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer

Leichtigkeit gesprochen werden, dass sie keine muehsame Auskramungen des

Gedaechtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwaertigen Lage

der Sachen scheinen.

Ebenso ausgemacht ist es, dass kein falscher Akzent uns muss argwoehnen

lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muss uns durch den

richtigsten, sichersten Ton ueberzeugen, dass er den ganzen Sinn seiner

Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Akzentuation ist zur Not auch einem Papagei

beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch

von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man

einmal gefasst, die man sich einmal ins Gedaechtnis gepraeget hat, lassen

sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern

Dingen beschaeftiget; aber alsdann ist keine Empfindung moeglich. Die Seele

muss ganz gegenwaertig sein; sie muss ihre Aufmerksamkeit einzig und allein

auf ihre Reden richten, und nur alsdann--

Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben und doch

keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist ueberhaupt immer das

streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man

sie nicht erkennet; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht

ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen

aeussern Merkmalen urteilen koennen. Nun ist es moeglich, dass gewisse Dinge

in dem Baue des Koerpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten,

oder doch schwaechen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse

Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen

wir ganz andere Faehigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere

Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwaertig aeussern und

ausdruecken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir

glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche.

Gegenteils kann ein anderer so gluecklich gebauet sein; er kann so

entscheidende Zuege besitzen; alle seine Muskeln koennen ihm so leicht, so

geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfaeltige Abaenderungen

der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime

erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglueckt sein, dass er uns in

denjenigen Rollen, die er nicht urspruenglich, sondern nach irgendeinem

guten Vorbilde spielet, von der innigsten Empfindung beseelet scheinen

wird, da doch alles, was er sagt und tut, nichts als mechanische

Nachaeffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgueltigkeit und Kaelte,

dennoch auf dem Theater weit brauchbarer, als jener. Wenn er lange genug

nichts als nachgeaeffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln

bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfaengt, und durch

deren Beobachtung (zufolge dem Gesetze, dass eben die Modifikationen der

Seele, welche gewisse Veraenderungen des Koerpers hervorbringen,

hinwiederum durch diese koerperliche Veraenderungen bewirket werden) er zu

einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer

derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber

doch in dem Augenblicke der Vorstellung kraeftig genug ist, etwas von den

nicht freiwilligen Veraenderungen des Koerpers hervorzubringen, aus deren

Dasein wir fast allein auf das innere Gefuehl zuverlaessig schliessen zu

koennen glauben. Ein solcher Akteur soll z.E. die aeusserste Wut des Zornes

ausdruecken; ich nehme an, dass er seine Rolle nicht einmal recht

verstehet, dass er die Gruende dieses Zornes weder hinlaenglich zu fassen,

noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in

Zorn zu setzen. Und ich sage; wenn er nur die allergroebsten Aeusserungen

des Zornes einem Akteur von urspruenglicher Empfindung abgelernet hat und

getreu nachzumachen weiss--den hastigen Gang, den stampfenden Fuss, den

rauhen, bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der

Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zaehne usw.--wenn er,

sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will,

gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefuehl

von Zorn befallen, welches wiederum in den Koerper zurueckwirkt, und da

auch diejenigen Veraenderungen hervorbringt, die nicht bloss von unserm

Willen abhangen; sein Gesicht wird gluehen, seine Augen werden blitzen,

seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein

scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es

sein sollte.

Nach diesen Grundsaetzen von der Empfindung ueberhaupt habe ich mir zu

bestimmen gesucht, welche aeusserliche Merkmale diejenige Empfindung

begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und

welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so dass sie jeder

Akteur, er mag die Empfindung selbst haben, oder nicht, darstellen kann.

Mich duenkt folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von

Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlangt. Er will also mit

Gelassenheit und einer gewissen Kaelte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindruecken,

welche individuelle Umstaende auf die handelnden Personen machen; er ist

kein blosser symbolischer Schluss; er ist eine generalisierte Empfindung,

und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung

gesprochen sein.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kaelte?--

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach

Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muss sich die Seele durch die Moral gleichsam

einen neuen Schwung geben wollen; sie muss ueber ihr Glueck oder ihre

Pflichten bloss darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um

durch diese Allgemeinheit selbst, jenes desto lebhafter zu geniessen,

diese desto williger und mutiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muss sich die Seele durch die Moral

(unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam

von ihrem Fluge zurueckholen; sie muss ihren Leidenschaften das Ansehen der

Vernunft, stuermischen Ausbruechen den Schein vorbedaechtlicher

Entschliessungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfodert einen erhabnen und begeisterten Ton; dieses einen

gemaessigten und feierlichen. Denn dort muss das Raisonnement in Affekt

entbrennen, und hier der Affekt in Raisonnement sich auskuehlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen

Situationen die allgemeinen Betrachtungen ebenso stuermisch heraus, als

das uebrige; und in ruhigen beten sie dieselben ebenso gelassen her, als

das uebrige. Daher geschieht es denn aber auch, dass sich die Moral weder

in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt; und dass wir sie in

jenen ebenso unnatuerlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie

ueberlegten nie, dass die Stickerei von dem Grunde abstechen muss, und Gold

auf Gold brodieren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn

sie deren dabei machen sollen, noch was fuer welche. Sie machen

gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln

scheinet, um einen ueberlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie

umgibt, zu werfen; so ist es natuerlich, dass sie allen Bewegungen des

Koerpers, die von ihrem blossen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die

Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand

der Ruhe, um die innere Ruhe auszudruecken, ohne die das Auge der Vernunft

nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuss

fest auf, die Arme sinken, der ganze Koerper zieht sich in den wagrechten

Stand; eine Pause--und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer

feierlichen Stille, als ob er sich nicht stoeren wollte, sich selbst zu

hoeren. Die Reflexion ist aus,--wieder eine Pause--und so wie die

Reflexion abgezielet, seine Leidenschaft entweder zu maessigen, oder zu

befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los oder setzet allmaehlich

das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben,

waehrend der Reflexion, die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch

in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urploetzlich

in unserer Gewalt, als Fuss und Hand. Und hierin dann, in diesen

ausdrueckenden Mienen, in diesem entbrannten Auge und in dem Ruhestande

des ganzen uebrigen Koerpers, bestehet die Mischung von Feuer und Kaelte,

mit welcher ich glaube, dass die Moral in heftigen Situationen gesprochen

sein will.

Mit ebendieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein;

nur mit dem Unterschiede, dass der Teil der Aktion, welcher dort der

feurige war, hier der kaeltere, und welcher dort der kaeltere war, hier der

feurige sein muss. Naemlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte

Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften

Empfindungen einen hoehern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird

sie auch die Glieder des Koerpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen,

dazu beitragen lassen; die Haende werden in voller Bewegung sein; nur der

Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge

wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der uebrige Koerper gern

herausarbeiten moechte.

Viertes Stueck

Den 12. Mai 1767

Aber von was fuer Art sind die Bewegungen der Haende, mit welchen, in

ruhigen Situationen, die Moral gesprochen zu sein liebet?

Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln,

welche die Alten den Bewegungen der Haende vorgeschrieben hatten, wissen

wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, dass sie die Haendesprache zu

einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner

darin zu leisten imstande sind, kaum die Moeglichkeit sollte begreifen

lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein

unartikuliertes Geschrei behalten zu haben; nichts als das Vermoegen,

Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixierte

Bedeutung zu geben, und wie sie untereinander zu verbinden, dass sie nicht

bloss eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes

faehig werden.

Ich bescheide mich gern, dass man, bei den Alten, den Pantomimen nicht mit

dem Schauspieler vermengen muss. Die Haende des Schauspielers waren bei

weitem so geschwaetzig nicht, als die Haende des Pantomimens. Bei diesem

vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den

Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natuerliche

Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben

verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Haende

nicht bloss natuerliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle

Bedeutung, und dieser musste sich der Schauspieler gaenzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Haende sparsamer, als der Pantomime, aber

ebensowenig vergebens, als dieser. Er ruehrte keine Hand, wenn er nichts

damit bedeuten oder verstaerken konnte. Er wusste nichts von den

gleichgueltigen Bewegungen, durch deren bestaendigen einfoermigen Gebrauch

ein so grosser Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich

das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald

mit der linken Hand die Haelfte einer krieplichten Achte, abwaerts vom

Koerper, beschreiben, oder mit beiden Haenden zugleich die Luft von sich

wegrudern, heisst ihnen, Aktion haben; und wer es mit einer gewissen

Tanzmeistergrazie zu tun geuebt ist, oh! der glaubt, uns bezaubern

zu koennen.

Ich weiss wohl, dass selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand

in schoenen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit

allen moeglichen Abaenderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres

Schwunges, ihrer Groesse und Dauer, faehig sind. Und endlich befiehlt er es

ihnen nur zur Uebung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um

den Armen die Biegungen des Reizes gelaeufig zu machen; nicht aber in der

Meinung, dass das Agieren selbst in weiter nichts, als in der Beschreibung

solcher schoenen Linien, immer nach der naemlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras, vornehmlich bei moralischen

Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse;

und ebenderselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und

endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Spruechelchen aufsagen, wenn

der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher

man in der Menuet die Hand gibt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam

vom Rocken spinnet.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muss

bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man

nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal

Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von

malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren

Gebrauch, in Beispielen zu erlaeutern. Itzt wuerde mich dieses zu weit

fuehren, und ich merke nur an, dass es unter den bedeutenden Gesten eine

Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat,

und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind

dieses, mit einem Worte, die individualisierenden Gestus. Die Moral ist

ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umstaenden der handelnden Personen

gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermassen der Sache fremd,

er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwaertige von dem

weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhoerer nicht bemerkt

oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung

sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das

Anschauende zurueckzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein

koennen, so muss sie der Schauspieler ja nicht zu machen versaeumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie

mir es itzt beifaellt; der Schauspieler wird sich ohne Muehe auf noch weit

einleuchtendere besinnen.--Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt,

Gott werde das Herz des Aladin bewegen, dass er so grausam mit den

Christen nicht verfahre, als er ihnen gedrohet: so kann Evander, als ein

alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrueglichkeit unsrer

Hoffnungen zu Gemuete fuehren.

"Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betriegen!"

Sein Sohn ist ein feuriger Juengling, und in der Jugend ist man vorzueglich

geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

"Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft."

Doch indem besinnt er sich, dass das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler

nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Juengling nicht ganz

niederschlagen und faehret fort:

"Das Alter quaelt sich selbst, weil es zu wenig hofft."

Diese Sentenzen mit einer gleichgueltigen Aktion, mit einer nichts als

schoenen Bewegung des Armes begleiten, wuerde weit schlimmer sein, als sie

ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die,

welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschraenkt.

Die Zeile,

"Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft"

muss in dem Tone, mit dem Gestu der vaeterlichen Warnung, an und gegen den

Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne

leichtglaeubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung

veranlasst. Die Zeile hingegen,

"Das Alter quaelt sich selbst, weil es zu wenig hofft"

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene

Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Haende muessen sich notwendig

gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, dass Evander diesen Satz aus

eigener Erfahrung habe, dass er selbst der Alte sei, von dem er gelte.

Es ist Zeit, dass ich von dieser Ausschweifung ueber den Vortrag der

moralischen Stellen wieder zurueckkomme. Was man Lehrreiches darin findet,

hat man lediglich den Beispielen des Herrn Ekhof zu danken; ich habe

nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie

angenehm ist es, einem Kuenstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloss

gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln gespielt, die ohnstreitig

eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals

gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein

falscher Akzent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiss den

verworrensten, holprigsten, dunke1sten Vers mit einer Leichtigkeit, mit

einer Praezision zu sagen, dass er durch ihre Stimme die deutlichste

Erklaerung, den vol1staendigsten Kommentar erhaelt. Sie verbindet damit

nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr gluecklichen

Empfindung, oder von einer sehr richtigen Beurteilung zeuget. Ich glaube

die Liebeserklaerung, welche sie dem Olint tut, noch zu hoeren:

"--Erkenne mich! Ich kann nicht laenger schweigen;

Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.

Olint ist in Gefahr, und ich bin ausser mir--

Bewundernd sah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir;

Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,

War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.

Dein Unglueck aber reisst die ganze Seele hin,

Und itzt erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.

Itzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,

Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,

Verbrechern gleichgestellt, ungluecklich und ein Christ,

Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:

Itzt wag' ich's zu gestehn: itzt kenne meine Triebe!"

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst

beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher

Ueberstroemung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit

ging sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie

ueberraschend brach sie auf einmal ab und veraenderte auf einmal Stimme und

Blick und die ganze Haltung des Koerpers, da es nun darauf ankam, die

duerren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde

geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen

Tone der Verwirrung, kam endlich

"Ich liebe dich, Olint,--"

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiss, ob die Liebe

sich so erklaert, empfand, dass sie sich so erklaeren sollte. Sie entschloss

sich als Heldin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie als ein

zaertliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war, so gewoehnt sonst

in allem zu maennlichen Sitten: behielt das Weibliche doch hier die

Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere

Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimuetigkeit wieder da. Sie

fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekuemmerten Hitze

des Affekts fort:

"--Und stolz auf meine Liebe,

Stolz, dass dir meine Macht dein Leben retten kann,

Biet' ich dir Hand und Herz, und Kron' und Purpur an."

Denn die Liebe aeussert sich nun als grossmuetige Freundschaft: und die

Freundschaft spricht ebenso dreist, als schuechtern die Liebe.

Fuenftes Stueck

Den 15. Mai 1767

Es ist unstreitig, dass die Schauspielerin durch diese meisterhafte

Absetzung der Worte

"Ich liebe dich, Olint,--"

der Stelle eine Schoenheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in

dem naemlichen Flusse von Worten daherrauscht, nicht das geringste

Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen haette, in diesen

Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den

Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den

Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er haette sagen

sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob koennte groesser sein, als so

ein Vorwurf? Freilich muss sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses

Lob verdienen zu koennen. Denn sonst moechte es mit den armen Dichtern

uebel aussehen.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes,

widerwaertiges, haessliches Ding gemacht. Und demohngeachtet ist sie noch

der einzige Charakter, der uns bei ihm interessierst. So sehr er die

schoene Natur in ihr verfehlt, so tut doch noch die plumpe, ungeschlachte

Natur einige Wirkung. Das macht, weil die uebrigen Charaktere ganz ausser

aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von

Weibe, als mit himmelbruetenden Schwaermern sympathisieren. Nur gegen das

Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton faellt, wird sie uns ebenso

gleichgueltig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt

sie von einem Aeussersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklaert,

so fuegt sie hinzu:

"Wirst du mein Herz verschmaehn? Du schweigst?--Entschliesse dich; Und wenn

du zweifeln kannst--so zittre!--

So zittre? Olint soll zittern? er, den sie oft in dem Tumulte der

Schlacht unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll

vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen?

--O wenn es der Schauspielerin eingefallen waere, fuer diese ungezogene

weibliche Gasconade "so zittre!" zu sagen: "ich zittre!" Sie konnte

zittern, soviel sie wollte, ihre Liebe verschmaeht, ihren Stolz beleidiget

zu finden. Das waere sehr natuerlich gewesen. Aber es von dem Olint

verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fordern, das

ist so unartig als laecherlich.

Doch was haette es geholfen, den Dichter einen Augenblick laenger in den

Schranken des Woh1standes und der Maessigung zu erhalten? Er faehrt fort,

Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marketenderin rasen zu

lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemaentelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch tun koennte,

waere vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so

ganz hinreissen liesse, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die

aeusserste Wut nicht mit der aeussersten Anstrengung der Stimme, nicht mit

den gewaltsamsten Gebaerden ausdrueckte.

Wenn Shakespeare nicht ein ebenso grosser Schauspieler in der Ausuebung

gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch

wenigstens ebenso gut gewusst, was zu der Kunst des einen, als was zu der

Kunst des andern gehoeret. Ja vielleicht hatte er ueber die Kunst des

erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu

hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die

Komoedianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel fuer alle

Schauspieler, denen an einem vernuenftigen Beifalle gelegen ist. "Ich

bitte euch", laesst er ihn unter andern zu den Komoedianten sagen, "sprecht

die Rede so, wie ich sie euch vorsagte; die Zunge muss nur eben darueber

hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von

unsern Schauspielern tun: seht, so waere mir es ebenso lieb gewesen, wenn

der Stadtschreier meine Verse gesagt haette. Auch durchsaegt mir mit eurer

Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles huebsch artig; denn

mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem

Wirbelwinde der Leidenschaften, muesst ihr noch einen Grad von Maessigung

beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige gibt."

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich

so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben koenne. Wenn die, welche

es behaupten, zum Beweise anfuehren, dass ein Schauspieler ja wohl am

unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger sein koenne, als es die

Umstaende erfodern: so haben die, welche es leugnen, recht zu sagen, dass

in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig

Verstand zeige. Ueberhaupt koemmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem

Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist

es wohl unstreitig, dass der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber

das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle

Stuecke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem

Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so muessten wir diesen Schein der

Wahrheit nicht bis zur aeussersten Illusion getrieben zu sehen wuenschen,

wenn es moeglich waere, dass der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem

Verstande anwenden koennte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein,

dessen Maessigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem

Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muss bloss jene Heftigkeit der

Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden,

warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Maessigung beobachtet

hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stuecken maessigen muesse. Es

gibt wenig Stimmen, die in ihrer aeussersten Anstrengung nicht widerwaertig

wuerden; und allzu schnelle, allzu stuermische Bewegungen werden selten

edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren

beleidiget werden; und nur alsdenn, wenn man bei Aeusserung der heftigen

Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein

koennte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch

noch da von ihnen verlangt, wenn sie den hoechsten Eindruck machen und ihm

das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers stehet hier zwischen den bildenden Kuensten

und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muss zwar die Schoenheit

ihr hoechstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie

ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten

Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muss sich das Wilde

eines Tempesta, das Freche eines Bernini oefters erlauben; es hat bei ihr

alle das Ausdrueckende, welches ihm eigentuemlich ist, ohne das

Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Kuensten durch den

permanenten Stand erhaelt. Nur muss sie nicht allzu lang darin verweilen;

nur muss sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmaehlich vorbereiten

und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des

Wohlanstaendigen aufloesen; nur muss sie ihm nie alle die Staerke geben, zu

der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar

eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verstaendlich

machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die

Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibet, unverfaelscht

ueberliefern soll.

Es koennte leicht sein, dass sich unsere Schauspieler bei der Maessigung, zu

der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in

Ansehung des Beifalles nicht allzuwohl befinden duerften.--Aber welches

Beifalles?--Die Galerie ist freilich ein grosser Liebhaber des Laermenden

und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten

Haenden zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von

diesem Geschmacke, und es gibt Akteurs, die schlau genug von diesem

Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schlaefrigste rafft sich, gegen

das Ende der Szene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebet auf einmal

die Stimme und ueberladet die Aktion, ohne zu ueberlegen, ob der Sinn

seiner Rede diese hoehere Anstrengung auch erfodere. Nicht selten

widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was

tut das ihm? Genug, dass er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam

auf ihn zu sein, und wenn es die Guete haben will, ihm nachzuklatschen.

Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es teils nicht Kenner genug,

teils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen,

fuer die Tat.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der uebrigen Schauspieler in diesem

Stuecke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemueht sein muessen, Fehler zu

bemaenteln, und das Mittelmaessige geltend zu machen: so kann auch der Beste

nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir

ihn auch den Verdruss, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten

lassen, so sind wir doch nicht aufgeraeumt genug, ihm alle die

Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdienet.

Den Beschluss des ersten Abends machte "Der Triumph der vergangenen Zeit",

ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Franzoesischen des Le Grand.

Es ist eines von den drei kleinen Stuecken, welche Le Grand unter

dem allgemeinen Titel "Der Triumph der Zeit" im Jahr 1724 auf die

franzoesische Buehne brachte, nachdem er den Stoff desselben, bereits

einige Jahre vorher, unter der Aufschrift "Die laecherlichen Verliebten",

behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der

dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind

sehr laecherlich. Nur ist das Laecherliche von der Art, wie es sich mehr

fuer eine satirische Erzaehlung, als auf die Buehne schickt. Der Sieg der

Zeit ueber Schoenheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung

eines sechzigjaehrigen Gecks und einer ebenso alten Naerrin, dass die

Zeit nur ueber ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar

laecherlich; aber diesen Geck und diese Naerrin selbst zu sehen, ist

ekelhafter, als laecherlich.

Sechstes Stueck

Den 19. Mai 1767

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem grossen

Stuecke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem

Dichter her, der es mehr als irgendein anderer versteht, tiefsinnigen

Verstand mit Witz aufzuheitern, und nachdenklichem Ernste die gefaellige

Miene des Scherzes zu geben. Womit koennte ich diese Blaetter besser

auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mitteile? Hier sind sie.

Sie beduerfen keines Kommentars. Ich wuensche nur, dass manches darin nicht

in den Wind gesagt sei!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der

Wuerde, und die andere mit alle der Waerme und Feinheit und einschmeichelnden

Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erfoderte.

Prolog

(Gesprochen von Madame Loewen)

Ihr Freunde, denen hier das mannigfache Spiel

Des Menschen in der Kunst der Nachahmung gefiel:

Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,

Wie schoen, wie edel ist die Lust, sich so zu quaelen;

Wenn bald die suesse Traen', indem das Herz erweicht,

In Zaertlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,

Bald die bestuermte Seel', in jeder Nerv' erschuettert,

Im Leiden Wollust fuehlt und mit Vergnuegen zittert!

O sagt, ist diese Kunst, die so eur Herz zerschmelzt,

Der Leidenschaften Strom so durch eur Inners waelzt,

Vergnuegend, wenn sie ruehrt, entzueckend, wenn sie schrecket,

Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmut erwecket,

Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,

Ist die nicht eurer Gunst und eurer Pflege wert?

Die Fuersicht sendet sie mitleidig auf die Erde,

Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;

Weiht sie, die Lehrerin der Koenige zu sein,

Mit Wuerde, mit Genie, mit Feur vom Himmel ein;

Heisst sie, mit ihrer Macht, durch Traenen zu ergoetzen,

Das stumpfeste Gefuehl der Menschenliebe wetzen;

Durch suesse Herzensangst, und angenehmes Graun

Die Bosheit baendigen und an den Seelen baun;

Wohltaetig fuer den Staat, den Wuetenden, den Wilden

Zum Menschen, Buerger, Freund und Patrioten bilden.

Gesetze staerken zwar der Staaten Sicherheit

Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit;

Doch deckt noch immer List den Boesen vor dem Richter,

Und Macht wird oft der Schutz erhabner Boesewichter.

Wer raecht die Unschuld dann? Weh dem gedrueckten Staat,

Der, statt der Tugend, nichts als ein Gesetzbuch hat!

Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,

Gesetze, die man lehrt des Hasses Urteil sprechen,

Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit

Fuer eines Solons Geist den Geist der Drueckung leiht!

Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,

Das Schwert der Majestaet aus ihren Haenden drehen:

Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls

Der Redlichkeit, den Fuss der Freiheit auf den Hals.

Laesst den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten,

Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!

Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,

Der schlaue Boesewicht, der blutige Tyrann,

Wenn der die Unschuld drueckt, wer wagt es, sie zu decken?

Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.

Wer ist ihr Genius, der sich entgegenlegt?--

Wer? Sie, die itzt den Dolch, und itzt die Geissel traegt,

Die unerschrockne Kunst, die allen Missgestalten

Strafloser Torheit wagt den Spiegel vorzuhalten;

Die das Geweb' enthuellt, worin sich List verspinnt,

Und den Tyrannen sagt, dass sie Tyrannen sind;

Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erbloedet,

Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fuersten redet;

Gekroente Moerder schreckt, den Ehrgeiz nuechtern macht,

Den Heuchler zuechtiget und Toren klueger lacht;

Sie, die zum Unterricht die Toten laesst erscheinen,

Die grosse Kunst, mit der wir lachen, oder weinen.

Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier;

In Rom, in Gallien, in Albion, und--hier.

Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Traenen flossen,

Mit edler Weichlichkeit die euren mit vergossen;

Habt redlich euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint

Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint:

Wie sie gehasst, geliebt, gehoffet und gescheuet

Und eurer Menschlichkeit im Leiden euch erfreuet.

Lang hat sie sich umsonst nach Buehnen umgesehn:

In Hamburg fand sie Schutz: hier sei denn ihr Athen!

Hier, in dem Schoss der Ruh', im Schutze weiser Goenner,

Gemutiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;

Hier reifet--ja ich wuensch', ich hoff', ich weissag' es!--

Ein zweiter Roscius, ein zweiter Sophokles,

Der Graeciens Kothurn Germanien erneute:

Und ein Teil dieses Ruhms, ihr Goenner, wird der eure.

O seid desselben wert! Bleibt eurer Guete gleich,

Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf euch!

Epilog

(Gesprochen von Madame Hensel)

Seht hier! so standhaft stirbt der ueberzeugte Christ!

So lieblos hasset der, dem Irrtum nuetzlich ist,

Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,

Sein Ansehn, seinen Traum zu Lehren Gottes mache.

Der Geist des Irrtums war Verfolgung und Gewalt,

Wo Blindheit fuer Verdienst, und Furcht fuer Andacht galt.

So konnt' er sein Gespinst von Luegen mit den Blitzen

Der Majestaet, mit Gift, mit Meuchelmord beschuetzen.

Wo Ueberzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut:

Die Wahrheit ueberfuehrt, der Irrtum fodert Blut.

Verfolgen muss man die und mit dem Schwert bekehren,

Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.

Und mancher Aladin sieht staatsklug oder schwach

Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Moerder nach

Und muss mit seinem Schwert den, welchen Traeumer hassen,

Den Freund, den Maertyrer der Wahrheit wuergen lassen.

Abscheulichs Meisterstueck der Herrschsucht und der List,

Wofuer kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist!

O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst missbrauchen,

In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,

Dich, die ihr Blutpanier oft ueber Leichen trug,

Dich, Greuel, zu verschmaehn, wer leiht mir einen Fluch!

Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme

Laut fuer die Heldin sprach, als sie dem Priestergrimme

Ein schuldlos Opfer ward und fuer die Wahrheit sank:

Habt Dank fuer dies Gefuehl, fuer jede Traene Dank!

Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes:

Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!

Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,

Zwar schwaechere vielleicht, doch immer Menschen sind.

Belehret, duldet sie; und zwingt nicht die zu Traenen,

Die sonst kein Vorwurf trifft, als dass sie anders waehnen!

Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,

Nichts zur Verstellung zwingt, zu boeser Heuchelei;

Der fuer die Wahrheit glueht und, nie durch Furcht gezuegelt,

Sie freudig, wie Olint, mit seinem Blut versiegelt.

Solch Beispiel, edle Freund', ist eures Beifalls wert:

O wohl uns! haetten wir, was Cronegk schoen gelehrt,

Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,

Durch unsre Vorstellung tief in eur Herz gegraben!

Des Dichters Leben war schoen, wie sein Nachruhm ist;

Er war, und--o verzeiht die Traen'!--und starb, ein Christ.

Liess sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,

Um sie--was kann man mehr?--noch tot zu unterrichten.

Versaget, hat euch itzt Sophronia geruehrt,

Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebuehrt,

Den Seufzer, dass er starb, den Dank fuer seine Lehre,

Und--ach! den traurigen Tribut von einer Zaehre.

Uns aber, edle Freund', ermuntre Guetigkeit;

Und haetten wir gefehlt, so tadelt; doch verzeiht.

Verzeihung mutiget zu edelerm Erkuehnen,

Und feiner Tadel lehrt das hoechste Lob verdienen.

Bedenkt, dass unter uns die Kunst nur kaum beginnt,

In welcher tausend Quins fuer einen Garrick sind;

Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,

Und--doch nur euch gebuehrt zu richten, uns zu schweigen.

Siebentes Stueck

Den 22. Mai 1767

Der Prolog zeiget das Schauspiel in seiner hoechsten Wuerde, indem er es

als das Supplement der Gesetze betrachten laesst. Es gibt Dinge in dem

sittlichen Betragen des Menschen, welche, in Ansehung ihres unmittelbaren

Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft, zu unbetraechtlich und in sich

selbst zu veraenderlich sind, als dass sie wert oder faehig waeren, unter der

eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere,

gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz faellt; die in ihren

Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren

Folgen so unermesslich sind, dass sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz

entgehen oder doch unmoeglich nach Verdienst geahndet werden koennen. Ich

will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des

Laecherlichen, die Komoedie; und auf die andern, als auf ausserordentliche

Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen

und das Herz in Tumult setzen, die Tragoedie einzuschraenken. Das Genie

lacht ueber alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch

unstreitig, dass das Schauspiel ueberhaupt seinen Vorwurf entweder

diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes waehlet und die

eigentlichen Gegenstaende desselben nur insofern behandelt, als sie sich

entweder in das Laecherliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche

verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil

der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von

dem Hrn. von Cronegk ein wenig unueberlegt, in einem Stuecke, dessen Stoff

aus den ungluecklichen Zeiten der Kreuzzuege genommen ist, die Toleranz

predigen und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den

Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese

Kreuzzuege selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der

Paepste waren, wurden in ihrer Ausfuehrung die unmenschlichsten

Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig

gemacht hat; die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die

wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubet haben,

zur Strafe ziehen, koemmt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das

rechtglaeubige Europa entvoelkerte, um das unglaeubige Asien zu verwuesten?

Doch was der Tragikus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat,

das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen. Menschlichkeit und

Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein

Anlass dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr

natuerlich und dringend finden sollte.

Uebrigens stimme ich mit Vergnuegen dem ruehrenden Lobe bei, welches der

Dichter dem seligen Cronegk erteilet. Aber ich werde mich schwerlich

bereden lassen, dass er mit mir ueber den poetischen Wert des kritisierten

Stueckes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen

gewesen, als man mich versichert, dass ich verschiedene von meinen Lesern

durch mein unverhohlnes Urteil unwillig gemacht haette. Wenn ihnen

bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken

lassen, missfaellt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen.

Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu

verleiden, den ungekuenstelter Witz, viel feine Empfindung und die

lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit

schaetzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muss, zu denen er

entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre

erfordern, weit unter welchen er starb. Sein "Kodrus" ward von den

Verfassern der "Bibliothek der schoenen Wissenschaften" gekroenet, aber

wahrlich nicht als ein gutes Stueck, sondern als das beste von denen, die

damals um den Preis stritten. Mein Urteil nimmt ihm also keine Ehre, die

ihm die Kritik damals erteilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so

bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel koemmt, doch noch ein

Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Missdeutung ausgesetzt gewesen, von

der sie gerettet zu werden verdienet. Der Dichter sagt:

"Bedenkt, dass unter uns die Kunst nur kaum beginnt,

In welcher tausend Quins fuer einen Garrick sind."

Quin, habe ich darwider erinnern hoeren, ist kein schlechter Schauspieler

gewesen.--Nein, gewiss nicht; er war Thomsons besonderer Freund, und die

Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter, wie Thomson,

gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurteil fuer seine

Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurteil fuer sich:

man weiss, dass er in der Tragoedie mit vieler Wuerde gespielet; dass er

besonders der erhabenen Sprache des Milton Genuege zu leisten gewusst; dass

er, im Komischen, die Rolle des Fa1staff zu ihrer groessten Vollkommenheit

gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das

Missverstaendnis liegt bloss darin, dass man annimmt, der Dichter habe diesem

allgemeinen und ausserordentlichen Schauspieler einen schlechten, und fuer

schlecht durchgaengig erkannten, entgegensetzen wollen. Quin soll hier

einen von der gewoehnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht;

einen Mann, der ueberhaupt seine Sache so gut wegmacht, dass man mit ihm

zufrieden ist; der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich

spielet, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu

Hilfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar und kann mit allem Rechte

ein guter Schauspieler heissen; aber wieviel fehlt ihm noch, um der

Proteus in seiner Kunst zu sein, fuer den das einstimmige Geruecht schon

laengst den Garrick erklaeret hat. Ein solcher Quin machte, ohne Zweifel,

den Koenig im "Hamlet", als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komoedie

waren[1]; und der Rebhuhne gibt es mehrere, die nicht einen Augenblick

anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. "Was?" sagen sie, "Garrick

der groesste Akteur? Er schien ja nicht ueber das Gespenst erschrocken,

sondern er war es. Was ist das fuer eine Kunst, ueber ein Gespenst zu

erschrecken? Gewiss und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen haetten, so

wuerden wir ebenso ausgesehen und eben das getan haben, was er tat. Der

andere hingegen, der Koenig, schien wohl auch etwas geruehrt zu sein, aber

als ein guter Akteur gab er sich doch alle moegliche Muehe, es zu

verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch

einmal so laut, als jener kleine unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein

Aufhebens macht!"

Bei den Englaendern hat jedes neue Stueck seinen Prolog und Epilog, den

entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfasset. Wozu

die Alten den Prolog brauchten, den Zuhoerer von verschiedenen Dingen zu

unterrichten, die zu einem geschwindem Verstaendnisse der zum Grunde

liegenden Geschichte des Stueckes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar

nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei

darin zu sagen, was das Auditorium fuer den Dichter, oder fuer den von ihm

bearbeiteten Stoff einnehmen, und unbilligen Kritiken sowohl ueber ihn als

ueber die Schauspieler vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des

Epilogs, so wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedienet; um die

voellige Aufloesung des Stuecks, die in dem fuenften Akte nicht Raum hatte,

darin erzaehlen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von

Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen ueber die

geschilderten Sitten und ueber die Kunst, mit der sie geschildert worden;

und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton aendern

sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts

Ungewoehnliches, dass nach dem Blutigsten und Ruehrendsten die Satire ein so

lautes Gelaechter aufschlaegt und der Witz so mutwillig wird, dass es

scheinet, es sei die ausdrueckliche Absicht, mit allen Eindruecken des

Guten ein Gespoette zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider

diese Narrenschellen, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert

hat. Wenn ich daher wuenschte, dass auch bei uns neue Origina1stuecke nicht

ganz ohne Einfuehrung und Empfehlung vor das Publikum gebracht wuerden, so

versteht es sich von selbst, dass bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs

unserm deutschen Ernste angemessener sein muesste. Nach dem Lustspiele

koennte er immer so burlesk sein, als er wollte. Dryden ist es, der bei

den Englaendern Meisterstuecke von dieser Art gemacht hat, die noch itzt

mit dem groessten Vergnuegen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu

welchen er sie verfertiget, zum Teil laengst vergessen sind. Hamburg haette

einen deutschen Dryden in der Naehe; und ich brauche ihn nicht noch einmal

zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem

Salze zu wuerzen, so gut als der Englaender verstehen wuerde.

----Fussnote

[1] Teil VI, S. 15.

----Fussnote

Achtes Stueck

Den 26. Mai 1767

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (freitags, den 24. v. M.) ward "Melanide" aufgefuehret.

Dieses Stueck des Nivelle de la Chaussee ist bekannt. Es ist von der

ruehrenden Gattung, der man den spoettischen Beinamen der Weinerlichen

gegeben. Wenn weinerlich heisst, was uns die Traenen nahe bringt, wobei wir

nicht uebel Lust haetten zu weinen, so sind verschiedene Stuecke von dieser

Gattung etwas mehr, als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele

Stroeme von Traenen; und der gemeine Prass franzoesischer Trauerspiele

verdienet, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden.

Denn eben bringen sie es ungefaehr so weit, dass uns wird, als ob wir

haetten weinen koennen, wenn der Dichter seine Kunst besser

verstanden haette.

"Melanide" ist kein Meisterstueck von dieser Gattung; aber man sieht es

doch immer mit Vergnuegen. Es hat sich selbst auf dem franzoesischen

Theater erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der

Stoff, sagt man, sei aus einem Roman, "Mademoiselle de Bontems" betitelt,

entlehnet. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der

zweiten Szene des dritten Akts aus ihm genommen ist, so muss ich einen

Unbekannten, anstatt des de la Chaussee, um das beneiden, weswegen ich

wohl eine "Melanide" gemacht zu haben wuenschte.

Die Uebersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser, als eine

italienische, die in dem zweiten Bande der theatralischen Bibliothek des

Diodati stehet. Ich muss es zum Troste des groessten Haufens unserer

Uebersetzer anfuehren, dass ihre italienischen Mitbrueder meistenteils noch

weit elender sind, als sie. Gute Verse indes in gute Prosa uebersetzen,

erfodert etwas mehr als Genauigkeit; oder ich moechte wohl sagen, etwas

anders. Allzu puenktliche Treue macht jede Uebersetzung steif, weil

unmoeglich alles, was in der einen Sprache natuerlich ist, es auch in der

andern sein kann. Aber eine Uebersetzung aus Versen macht sie zugleich

waessrig und schielend. Denn wo ist der glueckliche Versifikateur, den nie

das Silbenmass, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas

staerker oder schwaecher, frueher oder spaeter, sagen liesse, als er es, frei

von diesem Zwange, wuerde gesagt haben? Wenn nun der Uebersetzer dieses

nicht zu unterscheiden weiss; wenn er nicht Geschmack, nicht Mut genug

hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den

eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis zu ergaenzen oder

anzubringen: so wird er uns alle Nachlaessigkeiten seines Originals

ueberliefert und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben,

welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der

Grundsprache fuer sie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Aktrice gespielet, die nach einer

neunjaehrigen Entfernung vom Theater aufs neue in allen den

Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner, mit und

ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Loewen

verbindet mit dem silbernen Tone der sonoresten, lieblichsten Stimme, mit

dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdruckfaehigsten Gesichte von

der Welt das feinste, schnel1ste Gefuehl, die sicherste, waermste

Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wuenschen,

doch allezeit mit Anstand und Wuerde aeussert. In ihrer Deklamation

akzentuiert sie richtig, aber nicht merklich. Der gaenzliche Mangel

intensiver Akzente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu

koennen, weiss sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere

Feinheit zu Hilfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Akteurs ganz und

gar nichts wissen. Ich will mich erklaeren. Man weiss, was in der Musik das

Mouvement heisst; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder

Schnelligkeit, mit welchen der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist

durch das ganze Stueck einfoermig; in dem naemlichen Masse der Geschwindigkeit,

in welchem die ersten Takte gespielet worden, muessen sie alle, bis zu den

letzten, gespielet werden. Diese Einfoermigkeit ist in der Musik notwendig,

weil ein Stueck nur einerlei ausdruecken kann, und ohne dieselbe gar keine

Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen moeglich sein wuerde. Mit

der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von

mehrern Gliedern als ein besonderes musikalisches Stueck annehmen und die

Glieder als die Takte desselben betrachten, so muessen die Glieder, auch

alsdenn, wenn sie vollkommen gleicher Laenge waeren und aus der naemlichen

Anzahl von Silben des naemlichen Zeitmasses bestuenden, dennoch nie mit

einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht

auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Ruecksicht auf den in dem

ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerlei Wert und Belang sein

koennen: so ist es der Natur gemaess, dass die Stimme die geringfuegigern

schnell herausstoesst, fluechtig und nachlaessig darueber hinschlupft; auf den

betraechtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift, und jedes Wort,

und in jedem Worte jeden Buchstaben, uns zuzaehlet. Die Grade dieser

Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine

kuenstliche Zeitteilchen bestimmen und gegeneinander abmessen lassen,

so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden,

sowie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem

durchdrungenen Herzen und nicht bloss aus einem fertigen Gedaechtnisse

fliesset. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses bestaendig abwechselnde

Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abaenderungen des

Tones, nicht bloss in Ansehung der Hoehe und Tiefe, der Staerke und

Schwaeche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und

Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen

damit verbunden: so entstehet jene natuerliche Musik, gegen die sich

unfehlbar unser Herz eroeffnet, weil es empfindet, dass sie aus dem Herzen

entspringt, und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die

Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die

Aktrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich, und ihr niemand zu

vergleichen, als Herr Ekhof, der aber, indem er die intensiven Akzente

auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleissiget, noch hinzufueget,

bloss dadurch seiner Deklamation eine hoehere Vollkommenheit zu geben

imstande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt; und ich

urteile bloss so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in

welchen sich das Ruehrende zum Pathetischen erhebet. Ich erwarte sie in

dem Trauerspiele und fahre indes in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (montags, den 27. v. M.) ward ein neues deutsches

Original, betitelt "Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe",

aufgefuehret. Es hat den Hrn. Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt,

dass bereits zwei andere Stuecke von ihm den Beifall des dortigen Publikums

erhalten haetten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwaertigen zu

urteilen, muessen sie nicht ganz schlecht sein.

Die Hauptzuege der Fabel und der groesste Teil der Situationen sind aus der

"Neuen Heloise" des Rousseau entlehnet. Ich wuenschte, dass Herr Heufeld,

ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den

"Briefen, die neueste Literatur betreffend"[1] gelesen und studiert

haette. Er wuerde mit einer sicherern Einsicht in die Schoenheiten seines

Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stuecken gluecklicher

gewesen sein.

Der Wert der "Neuen Heloise" ist, von der Seite der Erfindung, sehr

gering, und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung

faehig. Die Situationen sind alltaeglich oder unnatuerlich, und die wenig

guten so weit voneinander entfernt, dass sie sich, ohne Gewaltsamkeit, in

den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzuegen nicht zwingen lassen.

Die Geschichte konnte sich auf der Buehne unmoeglich so schliessen, wie sie

sich in dem Romane nicht sowohl schliesst, als verlieret. Der Liebhaber

der Julie musste hier gluecklich werden, und Herr Heufeld laesst ihn

gluecklich werden. Er bekoemmt seine Schuelerin. Aber hat Herr Heufeld auch

ueberlegt, dass seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist?

Doch Julie des Rousseau oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst

eine Person ist, die interessierst. Aber eben das ist sie nicht; sie ist

nichts als eine kleine verliebte Naerrin, die manchmal artig genug

schwatzet, wenn sich Herr Heufeld auf eine schoene Stelle im Rousseau

besinnet. "Julie", sagt der Kunstrichter, dessen Urteils ich erwaehnet

habe, "spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist anfangs ein

schwaches und sogar etwas verfuehrerisches Maedchen und wird zuletzt ein

Frauenzimmer, das, als ein Muster der Tugend, alle, die man jemals

erdichtet hat, weit uebertrifft." Dieses letztere wird sie durch ihren

Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie

ueber ihr Herz gewinnet. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stuecke

nichts zu hoeren und zu sehen ist: was bleibt von ihr uebrig, als, wie

gesagt, das schwache verfuehrerische Maedchen, das Tugend und Weisheit auf

der Zunge, und Torheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Herr Heufeld in einen Siegmund umgetauft.

Der Name Siegmund schmecket bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich

wuenschte, dass unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten

ein wenig gesuchterer, und auf den Ton der grossen Welt aufmerksamer sein

wollten.--St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte

Figur. "Sie nennen ihn alle", sagt der angefuehrte Kunstrichter, "den

Philosophen. Den Philosophen! Ich moechte wissen, was der junge Mensch in

der ganzen Geschichte spricht oder tut, dadurch er diesen Namen verdienst?

In meinen Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, der in all-

gemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt

und nicht den geringsten Funken davon besitzet. In seiner Liebe ist er

abenteuerlich, schwuelstig, ausgelassen, und in seinem uebrigen Tun und

Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Ueberlegung. Er setzet das

stolzeste Zutrauen in seine Vernunft und ist dennoch nicht entschlossen

genug, den kleinsten Schritt zu tun, ohne von seiner Schuelerin oder von

seinem Freunde an der Hand gefuehret zu werden."--Aber wie tief ist der

deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

----Fussnote

[1] Teil X, S. 255 u. f.

----Fussnote

Neuntes Stueck

Den 29. Mai 1767

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen

aufgeklaerten Verstand zu zeigen und die taetige Rolle des rechtschaffenen

Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komoedie ist weiter nichts, als

ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend

macht und sich sehr beleidiget findet, dass man seinem zaertlichen Herzchen

nicht durchgaengig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze

Wirksamkeit laeuft auf ein paar maechtige Torheiten heraus. Das Buerschchen

will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, dass sein Siegmund nicht in

genugsamer Handlung erscheinet; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch

vorzubeugen, wenn er zu erwaegen gibt: "dass ein Mensch seinesgleichen, in

einer Zeit von vierundzwanzig Stunden, nicht wie ein Koenig, dem alle

Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, grosse Handlungen verrichten

koenne. Man muesse zum voraus annehmen, dass er ein rechtschaffener Mann

sei, wie er beschrieben werde; und genug, dass Julie, ihre Mutter,

Clarisse, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafuer erkannt haetten."

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man, im gemeinen Leben, in den

Charakter anderer kein beleidigendes Misstrauen setzt; wenn man dem

Zeugnisse, das sich ehrliche Leute untereinander erteilen, allen Glauben

beimisst. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der

Billigkeit abspeisen? Gewiss nicht; ob er sich schon sein Geschaeft dadurch

sehr leicht machen koennte. Wir wollen es auf der Buehne sehen, wer die

Menschen sind, und koennen es nur aus ihren Taten sehen. Das Gute, das wir

ihnen, bloss auf anderer Wort, zutrauen sollen, kann uns unmoeglich fuer sie

interessieren; es laesst uns voellig gleichgueltig, und wenn wir nie die

geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine ueble

Rueckwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und

allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, dass wir deswegen, weil Julie,

ihre Mutter, Clarisse, Eduard, den Siegmund fuer den vortrefflichsten,

vollkommensten jungen Menschen erklaeren, ihn auch dafuer zu erkennen

bereit sein sollten: so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller

dieser Personen ein Misstrauen zu setzen, wenn wir nie mit unsern eigenen

Augen etwas sehen, was ihre guenstige Meinung rechtfertiget. Es ist wahr,

in vierundzwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel grosse

Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn grosse? Auch in den

kleinsten kann sich der Charakter schildern; und nur die, welche das

meiste Licht auf ihn werfen, sind, nach der poetischen Schaetzung, die

groessten. Wie traf es sich denn indes, dass vierundzwanzig Stunden Zeit

genug waren, dem Siegmund zu den zwei aeussersten Narrheiten Gelegenheit zu

schaffen, die einem Menschen in seinen Umstaenden nur immer einfallen

koennen? Die Gelegenheiten sind auch darnach; koennte der Verfasser

antworten: doch das wird er wohl nicht. Sie moechten aber noch so

natuerlich herbeigefuehret, noch so fein behandelt sein: so wuerden darum

die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre

ueble Wirkung auf unsere Idee von dem jungen stuermischen Scheinweisen

nicht verlieren. Dass er schlecht handele, sehen wir: dass er gut handeln

koenne, hoeren wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den

allgemeinsten schwankendsten Ausdruecken.

Die Haerte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da sie einen

andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewaehlet hatte,

wird beim Rousseau nur kaum beruehrt. Herr Heufeld hatte den Mut, uns eine

ganze Szene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas

wagt. Er laesst den Vater die Tochter zu Boden stossen. Ich war um die

Ausfuehrung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler

hatten sie so wohl konzertieret; es ward, von seiten des Vaters und der

Tochter, so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand tat der

Wahrheit so wenig Abbruch, dass ich mir gestehen musste, diesen Akteurs

koenne man so etwas anvertrauen, oder keinen. Herr Heufeld verlangt, dass,

wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut

zeigen soll. Es kann ihm lieb sein, dass dieses unterlassen worden. Die

Pantomime muss nie bis zu dem Ekelhaften getrieben werden. Gut, wenn in

solchen Faellen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber

das Auge muss es nicht wirklich sehen.

Die darauf folgende Szene ist die hervorragendste des ganzen Stueckes. Sie

gehoert dem Rousseau. Ich weiss selbst nicht, welcher Unwille sich in die

Empfindung des Pathetischen mischet, wenn wir einen Vater seine Tochter

fussfaellig um etwas bitten sehen. Es beleidiget, es kraenket uns,

denjenigen so erniedriget zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte

uebertragen hat. Dem Rousseau muss man diesen ausserordentlichen Hebel

verzeihen; die Masse ist zu gross, die er in Bewegung setzen soll. Da

keine Gruende bei Julien anschlagen wollen; da ihr Herz in der Verfassung

ist, dass es sich durch die aeusserste Strenge in seinem Entschlusse nur

noch mehr befestigen wuerde: so konnte sie nur durch die ploetzliche

Ueberraschung der unerwartetsten Begegnung erschuettert, und in einer Art

von Betaeubung umgelenket werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter,

verfuehrerische Zaertlichkeit in blinden Gehorsam verwandeln; da Rousseau

kein Mittel sahe, der Natur diese Veraenderung abzugewinnen, so musste er

sich entschliessen, ihr sie abzunoetigen, oder, wenn man will, abzustehlen.

Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, dass

sie den inbruenstigsten Liebhaber dem kaeltesten Ehemanne aufgeopfert habe.

Aber da diese Aufopferung in der Komoedie nicht erfolget; da es nicht die

Tochter, sondern der Vater ist, der endlich nachgibt: haette Herr Heufeld

die Wendung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau bloss das

Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen und das Ungewoehnliche

derselben vor dem Vorwurfe des Unnatuerlichen in Sicherheit setzen

wollte?--Doch Kritik, und kein Ende! Wenn Herr Heufeld das getan haette,

so wuerden wir um eine Szene gekommen sein, die, wenn sie schon nicht so

recht in das Ganze passen will, doch sehr kraeftig ist; er wuerde uns ein

hohes Licht in seiner Kopie vermalt haben, von dem man zwar nicht

eigentlich weiss, wo es herkoemmt, das aber eine treffliche Wirkung tut.

Die Art, mit der Herr Ekhof diese Szene ausfuehrte, die Aktion, mit der er

einen Teil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter

beschwor, waeren es allein wert gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu

begehen, die vielleicht niemanden, als dem kalten Kunstrichter, bei

Zergliederung des Planes, merklich wird.

Das Nachspiel dieses Abends war "Der Schatz", die Nachahmung des

Plautinschen "Trinummus", in welcher der Verfasser alle die komischen

Szenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat. Er

ward sehr wohl gespielt. Die Akteurs alle wussten ihre Rollen mit der

Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so notwendig erfodert wird. Wenn

ein halbschieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel langsam

und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten,

die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel

besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen muessen Schlag auf

Schlag gesagt werden, und der Zuhoerer muss keinen Augenblick Zeit haben,

zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine

Frauenzimmer in diesem Stuecke; das einzige, welches noch anzubringen

gewesen waere, wuerde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber

keines, als so eines. Sonst moechte ich es niemanden raten, sich dieser

Besondernheit zu befleissigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider

Geschlechter gewoehnet, als dass wir bei gaenzlicher Vermissung des reizendern

nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italienern hat ehedem Cecchi, und neuerlich unter den Franzosen

Destouches, das naemliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Buehne

gebracht. Sie haben beide grosse Stuecke von fuenf Aufzuegen daraus gemacht

und sind daher genoetiget gewesen, den Plan des Roemers mit eignen

Erfindungen zu erweitern. Das vom Cecchi heisst "Die Mitgift" und wird vom

Riccoboni, in seiner Geschichte des italienischen Theaters, als eines von

den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches

fuehrt den Titel "Der verborgne Schatz", und ward ein einziges Mal, im

Jahre 1745, auf der italienischen Buehne zu Paris, und auch dieses einzige

Mal nicht ganz bis zu Ende, aufgefuehret. Es fand keinen Beifall, und ist

erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre spaeter,

als der deutsche Schatz, im Drucke erschienen. Plautus selbst ist nicht

der erste Erfinder dieses so gluecklichen, und von mehrern mit so vieler

Nacheifrung bearbeiteten Stoffes gewesen; sondern Philemon, bei dem es

eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder

zurueckgefuehret worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier, in

Benennung seiner Stuecke; und meistenteils nahm er sie von dem aller-

unerheblichsten Umstande her. Dieses z.E. nennte er "Trinummus", den

Dreiling; weil der Sykophant einen Dreiling fuer seine Muehe bekam.

Zehntes Stueck

Den 2. Juni 1767

Das Stueck des fuenften Abends (dienstags, den 28. April) war "Das

unvermutete Hindernis oder das Hindernis ohne Hindernis" vom Destouches.

Wenn wir die Annales des franzoesischen Theaters nachschlagen, so finden

wir, dass die lustigsten Stuecke dieses Verfassers gerade den

allerwenigsten Beifall gehabt haben. Weder das gegenwaertige, noch "Der

verborgne Schatz", noch "Das Gespenst mit der Trommel", noch "Der

poetische Dorfjunker" haben sich darauf erhalten; und sind, selbst in

ihrer Neuheit, nur wenigemal aufgefuehret worden. Es beruhet sehr viel auf

dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankuendiget, oder in welchem er

seine besten Werke verfertiget. Man nimmt stillschweigend an, als ob er

eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu

entfernen; und wenn er es tut, duenket man sich berechtiget, darueber zu

stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser und glaubt, etwas

Schlechters zu finden, sobald man nicht das naemliche findet. Destouches

hatte in seinem "Verheirateten Philosophen", in seinem "Ruhmredigen", in

seinem "Verschwender" Muster eines feinern, hoehern Komischen gegeben, als

man vom Moliere, selbst in seinen ernsthaftesten Stuecken, gewohnt war.

Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern klassifizieren, dieses zu

seiner eigentuemlichen Sphaere; was bei dem Poeten vielleicht nichts als

zufaellige Wahl war, erklaerten sie fuer vorzueglichen Hang und herrschende

Faehigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen

nicht zu koennen: und als er nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern

aehnlicher, als dass sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren liessen,

ehe sie ihr voreiliges Urteil aenderten? Ich will damit nicht sagen, dass

das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molierischen von einerlei Guete

sei. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin

zu spueren, als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den

behaglichen Narren, wie sie aus den Haenden der Natur kommen, sondern

mehrenteils von der hoelzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt und

mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie ueberladet; sein

Schulwitz, sein Masuren sind daher frostiger als laecherlich. Aber

demohngeachtet,--und nur dieses wollte ich sagen,--sind seine lustigen

Stuecke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein

verzaertelter Geschmack findet; sie haben Szenen mitunter, die uns aus

Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen

Rang unter den komischen Dichtern versichern koennten.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt "Die neue

Agnese".

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Sproede; aber

insgeheim war sie die gefaellige, feurige Freundin eines gewissen Bernard.

"Wie gluecklich, o wie gluecklich machst du mich, Bernard!" rief sie einst

in der Entzueckung, und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf

fragte das liebe einfaeltige Maedchen: "Aber Mama, wer ist denn der

Bernard, der die Leute gluecklich macht?" Die Mutter merkte sich verraten,

fasste sich aber geschwind. "Er ist der Heilige, meine Tochter, den ich

mir kuerzlich gewaehlt habe; einer von den groessten im Paradiese." Nicht

lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute

Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnuegen; Mama bekoemmt Verdacht;

Mama beschleicht das glueckliche Paar; und da bekoemmt Mama von dem

Toechterchen ebenso schoene Seufzer zu hoeren, als das Toechterchen juengst

von Mama gehoert hatte. Die Mutter ergrimmt, ueberfaellt sie, tobt. "Nun,

was denn, liebe Mama?" sagt endlich das ruhige Maedchen. "Sie haben sich

den h. Bernard gewaehlt; und ich, ich mir den h. Hilar. Warum

nicht?"--Dieses ist eines von den lehrreichen Maerchen, mit welchen das

weise Alter des goettlichen Voltaire die junge Welt beschenkte. Favart

fand es gerade so erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper sein

muss. Er sahe nichts Anstoessiges darin, als die Namen der Heiligen, und

diesem Anstosse wusste er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine

platonische Weise, eine Anhaengerin der Lehre des Gabalis; und der h.

Bernard ward zu einem Sylphen, der unter dem Namen und in der Gestalt

eines guten Bekannten die tugendhafte Frau besucht. Zum Sylphen ward dann

auch Hilar, und so weiter. Kurz, es entstand die Operette "Isabelle und

Getrude, oder die vermeinten Sylphen", welche die Grundlage zur "Neuen

Agnese" ist. Man hat die Sitten darin den unsrigen naeherzubringen

gesucht; man hat sich aller Anstaendigkeit beflissen; das liebe Maedchen

ist von der reizendsten, verehrungswuerdigsten Unschuld; und durch das

Ganze sind eine Menge gute komische Einfaelle verstreuet, die zum Teil dem

deutschen Verfasser eigen sind. Ich kann mich in die Veraenderungen

selbst, die er mit seiner Urschrift gemacht, nicht naeher einlassen; aber

Personen von Geschmack, welchen diese nicht unbekannt war, wuenschten, dass

er die Nachbarin, anstatt des Vaters, beibehalten haette.--Die Rolle der

Agnese spielte Mademoiselle Felbrich, ein junges Frauenzimmer, das eine

vortreffliche Aktrice verspricht und daher die beste Aufmunterung

verdienet. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles koemmt ihr hier zustatten;

und ob sich, bei diesen Naturgaben, in einer solchen Rolle schon vieles

von selbst spielet: so muss man ihr doch auch eine Menge Feinheiten

zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht

weniger verrieten, als sich an einer Agnese verraten darf.

Den sechsten Abend (mittwochs, den 29. April) ward die "Semiramis" des

Hrn. von Voltaire aufgefuehret.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die franzoesische Buehne

gebracht, erhielt grossen Beifall und macht in der Geschichte dieser Buehne

gewissermassen Epoche.--Nachdem der Hr. von Voltaire seine "Zaire" und

"Alzire", seinen "Brutus" und "Caesar" geliefert hatte, ward er in der

Meinung bestaerkt, dass die tragischen Dichter seiner Nation die alten

Griechen in vielen Stuecken weit uebertraefen. "Von uns Franzosen", sagt er,

"haetten die Griechen eine geschicktere Exposition und die grosse Kunst,

die Auftritte untereinander so zu verbinden, dass die Szene niemals leer

bleibt und keine Person weder ohne Ursache koemmt noch abgehet, lernen

koennen. Von uns", sagt er, "haetten sie lernen koennen, wie Nebenbuhler und

Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen miteinander sprechen; wie der

Dichter mit einer Menge erhabner, glaenzender Gedanken blenden und in

Erstaunen setzen muesse. Von uns haetten sie lernen koennen"--O freilich;

was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da moechte zwar

ein Auslaender, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demuetig um

Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu duerfen. Er moechte vielleicht

einwenden, dass alle diese Vorzuege der Franzosen auf das Wesentliche des

Trauerspiels eben keinen grossen Einfluss haetten; dass es Schoenheiten waeren,

welche die einfaeltige Groesse der Alten verachtet habe. Doch was hilft es,

dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein

einziges vermisste er bei seiner Buehne; dass die grossen Meisterstuecke

derselben nicht mit der Pracht aufgefuehret wuerden, deren doch die

Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewuerdiget

haetten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von

dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das

stehende Volk draengt und stoesst, beleidigte ihn mit Recht; und besonders

beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Buehne zu

dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren

notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war ueberzeugt, dass bloss

dieser Uebe1stand Frankreich um vieles gebracht habe, was man, bei einem

freiern, zu Handlungen bequemern und praechtigern Theater, ohne Zweifel

gewagt haette. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine

"Semiramis". Eine Koenigin, welche die Staende ihres Reichs versammelt, um

ihnen ihre Vermaehlung zu eroeffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft

steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Moerder zu raechen;

diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder

herauszukommen: das alles war in der Tat fuer die Franzosen etwas ganz

Neues. Es macht so viel Laermen auf der Buehne, es erfordert so viel Pomp

und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter

glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und

ob er es schon nicht fuer die franzoesische Buehne, so wie sie war, sondern

so wie er sie wuenschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben,

vorderhand, so gut gespielet, als es sich ohngefaehr spielen liess. Bei der

ersten Vorstellung sassen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich

haette wohl ein altvaetrisches Gespenst in einem so galanten Zirkel moegen

erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser

Unschicklichkeit abgeholfen; die Akteurs machten sich ihre Buehne frei;

und was damals nur eine Ausnahme, zum Besten eines so ausserordentlichen

Stueckes, war, ist nach der Zeit die bestaendige Einrichtung geworden. Aber

vornehmlich nur fuer die Buehne in Paris; fuer die, wie gesagt, "Semiramis"

in diesem Stuecke Epoche macht. In den Provinzen bleibet man noch haeufig

bei der alten Mode, und will lieber aller Illusion, als dem Vorrechte

entsagen, den Zairen und Meropen auf die Schleppe treten zu koennen.

Eilftes Stueck

Den 5. Junius 1767

Die Erscheinung eines Geistes war in einem franzoesischen Trauerspiele

eine so kuehne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertiget sie

mit so eignen Gruenden, dass es sich der Muehe lohnet, einen Augenblick

dabei zu verweilen.

"Man schrie und schrieb von allen Seiten", sagt der Herr von Voltaire,

"dass man an Gespenster nicht mehr glaube und dass die Erscheinung der

Toten, in den Augen einer erleuchteten Nation, nicht anders als kindisch

sein koenne." "Wie?" versetzt er dagegen; "das ganze Altertum haette diese

Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergoennt sein, sich nach dem

Altertume zu richten? Wie? unsere Religion haette dergleichen

ausserordentliche Fuegungen der Vorsicht geheiliget, und es sollte

laecherlich sein, sie zu erneuern?"

Diese Ausrufungen, duenkt mich, sind rhetorischer, als gruendlich. Vor

allen Dingen wuenschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In

Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gruende, aus ihr genommen, recht

gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht

tauglich, ihn zu ueberzeugen. Die Religion, als Religion, muss hier nichts

entscheiden sollen; nur als eine Art von Ueberlieferung des Altertums,

gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des

Altertums gelten. Und sonach haetten wir es auch hier nur mit dem

Altertume zu tun.

Sehr wohl; das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen

Dichter des Altertums hatten also recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn

wir bei einem von ihnen wiederkommende Tote aufgefuehret finden, so waere

es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Prozess zu machen.

Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten teilende

dramatische Dichter die naemliche Befugnis? Gewiss nicht.--Aber wenn er

seine Geschichte in jene leichtglaeubigere Zeiten zuruecklegt? Auch alsdenn

nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er

erzaehlt nicht, was man ehedem geglaubt, dass es geschehen, sondern er laesst

es vor unsern Augen nochmals geschehen; und laesst es nochmals geschehen,

nicht der blossen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz

andern und hoehern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck,

sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns taeuschen, und durch

die Taeuschung ruehren. Wenn es also wahr ist, dass wir itzt keine

Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Taeuschung notwendig

verhindern muesste; wenn ohne Taeuschung wir unmoeglich sympathisieren

koennen: so handelt itzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn

er uns demohngeachtet solche unglaubliche Maerchen ausstaffieret; alle

Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und

Erscheinungen auf die Buehne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des

Schrecklichen und Pathetischen fuer uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust

waere fuer die Poesie zu gross; und hat sie nicht Beispiele fuer sich, wo das

Genie aller unserer Philosophie trotzet und Dinge, die der kalten

Vernunft sehr spoettisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fuerchterlich

zu machen weiss? Die Folge muss daher anders fallen; und die Voraussetzung

wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das?

Oder vielmehr, was heisst das? Heisst es so viel: wir sind endlich in

unsern Einsichten so weit gekommen, dass wir die Unmoeglichkeit davon

erweisen koennen; gewisse unumstoessliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an

Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind

auch dem gemeinsten Manne immer und bestaendig so gegenwaertig, dass ihm

alles, was damit streitet, notwendig laecherlich und abgeschmackt

vorkommen muss? Das kann es nicht heissen. Wir glauben itzt keine

Gespenster, kann also nur so viel heissen: in dieser Sache, ueber die sich

fast ebensoviel dafuer als darwider sagen laesst, die nicht entschieden ist

und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwaertig herrschende Art zu

denken den Gruenden darwider das Uebergewicht gegeben; einige wenige haben

diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen

das Geschrei und geben den Ton; der groesste Haufe schweigt und verhaelt

sich gleichgueltig und denkt bald so, bald anders, hoert beim hellen Tage

mit Vergnuegen ueber die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit

Grausen davon erzaehlen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den

dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu

machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am

haeufigsten, fuer die er vornehmlich dichtet. Es koemmt nur auf seine Kunst

an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den

Gruenden fuer ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu

geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so moegen wir in gemeinem Leben

glauben, was wir wollen; im Theater muessen wir glauben, was Er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein.

Vor seinem Gespenste im "Hamlet" richten sich die Haare zu Berge, sie

moegen ein glaeubiges oder unglaeubiges Gehirn bedecken. Der Herr von

Voltaire tat gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es

macht ihn und seinen Geist des Ninus--laecherlich.

Shakespeares Gespenst koemmt wirklich aus jener Welt; so duenkt uns. Denn

es koemmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht,

in der vollen Begleitung aller der duestern, geheimnisvollen Nebenbegriffe,

wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu

denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum

Popanze gut, Kinder damit zu erschrecken; es ist der blosse verkleidete

Komoediant, der nichts hat, nichts sagt, nichts tut, was es wahrscheinlich

machen koennte, er waere das, wofuer er sich ausgibt; alle Umstaende

vielmehr, unter welchen er erscheinet, stoeren den Betrug und verraten

das Geschoepf eines kalten Dichters, der uns gern taeuschen und schrecken

moechte, ohne dass er weiss, wie er es anfangen soll. Man ueberlege auch nur

dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Staende des

Reichs, von einem Donnerschlage angekuendiget, tritt das Voltairische

Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehoert, dass

Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau haette ihm nicht sagen koennen,

dass die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und grosse Gesellschaften gar

nicht gern besuchten? Doch Voltaire wusste zuverlaessig das auch; aber er

war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstaende zu nutzen; er wollte

uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art

sein; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich

Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten

unter den Gespenstern sind, duenket mich kein rechtes Gespenst zu sein;

und alles, was die Illusion hier nicht befoerdert, stoeret die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen haette, so

wuerde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden

haben, ein Gespenst vor den Augen einer grossen Menge erscheinen zu

lassen. Alle muessen auf einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und

Entsetzen aeussern; alle muessen es auf verschiedene Art aeussern, wenn der

Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Balletts haben soll. Nun

richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab; und wenn man sie

auf das gluecklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser

vielfache Ausdruck des naemlichen Affekts die Aufmerksamkeit teilen, und

von den Hauptpersonen abziehen muss. Wenn diese den rechten Eindruck auf

uns machen sollen, so muessen wir sie nicht allein sehen koennen, sondern

es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen, als sie. Beim Shakespeare

ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einlaesst; in der

Szene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch

gehoert. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale

eines von Schauder und Schrecken zerruetteten Gemuets wir an ihm entdecken,

desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerruettung

in ihm verursacht, fuer eben das zu halten, wofuer er sie haelt. Das

Gespenst wirket auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der

Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns ueber, und die Wirkung ist

zu augenscheinlich und zu stark, als dass wir an der ausserordentlichen

Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff

verstanden! Es erschrecken ueber seinen Geist viele; aber nicht viel.

Semiramis ruft einmal: "Himmel! ich sterbe!" und die andern machen nicht

mehr Umstaende mit ihm, als man ohngefaehr mit einem weit entfernt

geglaubten Freunde machen wuerde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwoelftes Stueck

Den 9. Junius 1767

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des

englischen und franzoesischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist

nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es

interessiert uns fuer sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares

Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen

Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang, ohne Zweifel, aus der verschiedenen

Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern ueberhaupt. Voltaire

betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespeare

als eine ganz natuerliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer

denkt, duerfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der

Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem

Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen faehig ist, mit welchem wir

also Mitleiden haben koennen, in keine Betrachtung. Er wollte bloss damit

lehren, dass die hoechste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu

bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen

Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, dass es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter

seine Fabel so einrichtet, dass sie zur Erlaeuterung oder Bestaetigung

irgendeiner grossen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen,

dass diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist; dass

sehr lehrreiche vollkommene Stuecke geben kann, die auf keine solche

einzelne Maxime abzwecken; dass man unrecht tut, den letzten Sittenspruch,

den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so

anzusehen, als ob das Ganze bloss um seinetwillen da waere.

Wenn daher die "Semiramis" des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst

haette, als dieses, worauf er sich so viel zugute tut, dass man naemlich

daraus die hoechste Gerechtigkeit verehren lerne, die, ausserordentliche

Lastertaten zu strafen, ausserordentliche Wege waehle: so wuerde "Semiramis"

in meinen Augen nur ein sehr mittelmaessiges Stueck sein. Besonders da diese

Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist ohnstreitig dem

weisesten Wesen weit anstaendiger, wenn es dieser ausserordentlichen Wege

nicht bedarf und wir uns die Bestrafung des Guten und Boesen in die

ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stuecke nicht laenger verweilen, um noch ein

Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgefuehret worden. Man hat alle

Ursache, damit zufrieden zu sein. Die Buehne ist geraeumlich genug, die

Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in

verschiedenen Szenen auftreten laesst. Die Verzierungen sind neu, von dem

besten Geschmacke, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als

moeglich in einen.

Den siebenten Abend (donnerstags, den 30. April) ward "Der verheiratete

Philosoph", vom Destouches, gespielet.

Dieses Lustspiel kam im Jahr 1727 zuerst auf die franzoesische Buehne und

fand so allgemeinen Beifall, dass es in Jahr und Tag sechsunddreissigmal

aufgefuehret ward. Die deutsche Uebersetzung ist nicht die prosaische aus

den zu Berlin uebersetzten saemtlichen Werken des Destouches; sondern eine

in Versen, an der mehrere Haende geflickt und gebessert haben. Sie hat

wirklich viel glueckliche Verse, aber auch viel harte und unnatuerliche

Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem

Schauspieler das Agieren machen; und doch werden wenig franzoesische

Stuecke sein, die auf irgendeinem deutschen Theater jemals besser

ausgefallen waeren, als dieses auf unserm. Die Rollen sind alle auf das

schicklichste besetzt, und besonders spielet Madame Loewen die launigte

Celiante als eine Meisterin, und Herr Ackermann den Geront

unverbesserlich. Ich kann es ueberhoben sein, von dem Stuecke selbst zu

reden. Es ist zu bekannt und gehoert unstreitig unter die Meisterstuecke

der franzoesischen Buehne, die man auch unter uns immer mit Vergnuegen

sehen wird.

Das Stueck des achten Abends (freitags, den 1. Mai) war "Das Kaffeehaus,

oder Die Schottlaenderin" des Hrn. von Voltaire.

Es liesse sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein

Verfasser schickte es als eine Uebersetzung aus dem Englischen des Hume,

nicht des Geschichtschreibers und Philosophen, sondern eines andern

dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel "Douglas" bekannt gemacht

hat, in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der "Kaffeeschenke"

des Goldoni etwas Aehnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni

das Urbild des Frelon gewesen zu sein. Was aber dort bloss ein boesartiger

Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Skribent, den er Frelon nannte,

damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den

Journalisten Freron, fallen moechten. Diesen wollte er damit zu Boden

schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich

versetzt. Wir Auslaender, die wir an den haemischen Neckereien der

franzoesischen Gelehrten unter sich keinen Anteil nehmen, sehen ueber die

Persoenlichkeiten dieses Stuecks weg und finden in dem Frelon nichts als

die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht

fremd ist. Wir haben unsere Frelons so gut, wie die Franzosen und

Englaender, nur dass sie bei uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere

Literatur ueberhaupt gleichgueltiger ist. Fiele das Treffende dieses

Charakters aber auch gaenzlich in Deutschland weg, so hat das Stueck doch,

noch ausser ihm, Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein koennte

es in unserer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmuetigkeit, und

die Englaender selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kuerzlich den ganzen Stamm auf den

Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu sein ruehmte.

Colman, unstreitig itzt ihr bester komischer Dichter, hat die

"Schottlaenderin", unter dem Titel des "Englischen Kaufmanns", uebersetzt

und ihr vollends alle das nationale Kolorit gegeben, das ihr in dem

Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen

Sitten auch kennen will, so hatte er doch haeufig dagegen verstossen; z.E.

darin, dass er seine Lindane auf einem Kaffeehause wohnen laesst. Colman

mietet sie dafuer bei einer ehrlichen Frau ein, die moeblierte Zimmer haelt,

und diese Frau ist weit anstaendiger die Freundin und Wohltaeterin der

jungen verlassenen Schoene, als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman

fuer den englischen Geschmack kraeftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist

nicht bloss eine eifersuechtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie,

von Geschmack und Gelehrsamkeit sein und gibt sich das Ansehen einer

Schutzgoettin der Literatur. Hierdurch glaubte er die Verbindung

wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frelon stehet,

den er Spatter nennet. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphaere von

Taetigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane ebenso

eifrig an, als der Lindane selbst. Was im Franzoesischen der Lord

Falbridge zu dessen Begnadigung tut, tut im Englischen Freeport, und

er ist es allein, der alles zu einem gluecklichen Ende bringet.

Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen

durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft und die Charaktere

sehr wohl ausgefuehrt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans uebrige

Stuecke weit vor, von welchen man "Die eifersuechtige Ehefrau" auf dem

Ackermannischen Theater ehedem hier gesehen, und nach der diejenigen, die

sich ihrer erinnern, ungefaehr urteilen koennen. "Der englische Kaufmann"

hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug

darin genaehret; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar.

Hiernaechst hat er ihnen zuviel Aehnlichkeit mit andern Stuecken, und den

besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, haette nicht

den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden muessen; seine

gute Tat verliere dadurch alles Verdienst usw.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegruendet; indes sind wir

Deutschen es sehr wohl zufrieden, dass die Handlung nicht reicher und

verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte zerstreuet und

ermuedet uns; wir lieben einen einfaeltigen Plan, der sich auf einmal

uebersehen laesst. So wie die Englaender die franzoesischen Stuecke mit

Episoden erst vollpfropfen muessen, wenn sie auf ihrer Buehne gefallen

sollen; so muessten wir die englischen Stuecke von ihren Episoden erst

entladen, wenn wir unsere Buehne gluecklich damit bereichern wollten. Ihre

besten Lustspiele eines Congreve und Wycherley wuerden uns, ohne diesen

Ausbau des allzu wolluestigen Wuchses, unausstehlich sein. Mit ihren

Tragoedien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Teil bei weitem

so verworren nicht, als ihre Komoedien, und verschiedene haben, ohne die

geringste Veraenderung, bei uns Glueck gemacht, welches ich von keiner

einzigen ihrer Komoedien zu sagen wuesste.

Auch die Italiener haben eine Uebersetzung von der "Schottlaenderin", die

in dem ersten Teile der theatralischen Bibliothek des Diodati stehet. Sie

folgt dem Originale Schritt vor Schritt, so wie die deutsche; nur eine

Szene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte,

Frelon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so

verdient diese Bestrafung sei, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu

schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener duenkte

diese Entschuldigung nicht hinlaenglich, und er ergaenzte die Bestrafung

des Frelons aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind grosse Liebhaber der

poetischen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stueck

Den 12. Junius 1767

Den neunten Abend (montags, den 4. Mai) sollte "Cenie" gespielet werden.

Es wurden aber auf einmal mehr als die Haelfte der Schauspieler durch

einen epidemischen Zufall ausserstand gesetzet, zu agieren; und man musste

sich so gut zu helfen suchen, als moeglich. Man wiederholte "Die neue

Agnese" und gab das Singspiel "Die Gouvernante".

Den zehnten Abend (dienstags, den 5. Mai) ward "Der poetische

Dorfjunker", vom Destouches, aufgefuehrt.

Dieses Stueck hat im Franzoesischen drei Aufzuege, und in der Uebersetzung

fuenfe. Ohne diese Verbesserung war es nicht wert, in die "Deutsche

Schaubuehne" des weiland beruehmten Herrn Professor Gottscheds aufgenommen

zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Uebersetzerin, war eine viel

zu brave Ehefrau, als dass sie sich nicht den kritischen Ausspruechen ihres

Gemahls blindlings haette unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch

fuer grosse Muehe, aus drei Aufzuegen fuenfe zu machen? Man laesst in einem

andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlaegt einen Spaziergang im

Garten vor; und wenn Not an den Mann gehet, so kann ja auch der

Lichtputzer herauskommen und sagen: "Meine Damen und Herren, treten Sie

ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was

hilft Ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann?"--Die Uebersetzung

selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Fr. Professorin

die Knittelverse des Masuren, wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie

ueberall ebenso gluecklich gewesen, wo sie den Einfaellen ihres Originals

eine andere Wendung geben zu muessen geglaubt, wuerde sich aus der

Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe

Frau recht herzlich gut gemeinet hatte, habe ich demohngeachtet aufmutzen

hoeren. In der Szene, wo Henriette die alberne Dirne spielt, laesst

Destouches den Masuren zu ihr sagen: "Sie setzen mich in Erstaunen,

Mademoiselle; ich habe Sie fuer eine Virtuosin gehalten." "O pfui!"

erwidert Henriette; "wofuer haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches

Maedchen; dass Sie es nur wissen." "Aber man kann ja", faellt ihr Masuren

ein, "beides wohl zugleich, ein ehrliches Maedchen und eine Virtuosin,

sein." "Nein", sagt Henriette; "ich behaupte, dass man das nicht zugleich

sein kann. Ich eine Virtuosin!" Man erinnere sich, was Madame Gottsched

anstatt des Worts "Virtuosin" gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! sagte

man, dass sie das tat. Sie fuehlte sich auch so etwas von einer Virtuosin

zu sein, und ward ueber den vermeinten Stich boese. Aber sie haette nicht

boese werden sollen, und was die witzige und gelehrte Henriette, in der

Person einer dummen Agnese, sagt, haette die Frau Professorin immer, ohne

Maulspitzen, nachsagen koennen. Doch vielleicht war ihr nur das fremde

Wort Virtuosin anstoessig; Wunder ist deutscher; zudem gibt es unter unsern

Schoenen fuenfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und

verstaendlich uebersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluss dieses Abends machte "Die stumme Schoenheit", von Schlegeln.

Schlegel hatte dieses kleine Stueck fuer das neuerrichtete Kopenhagensche

Theater geschrieben, um auf demselben in einer daenischen Uebersetzung

aufgefuehret zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich

daenischer, als deutsch. Demohngeachtet ist es unstreitig unser bestes

komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte ueberall

eine ebenso fliessende als zierliche Versifikation, und es war ein Glueck

fuer seine Nachfolger, dass er seine groessern Komoedien nicht auch in Versen

schrieb. Er haette ihnen leicht das Publikum verwoehnen koennen, und so

wuerden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider

sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komoedie sehr

lebhaft angenommen; und je gluecklicher er die Schwierigkeiten derselben

ueberstiegen haette, desto unwiderleglicher wuerden seine Gruende geschienen

haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel,

wie unsaegliche Muehe es koste, nur einen Teil derselben zu uebersteigen,

und wie wenig das Vergnuegen, welches aus diesen ueberstiegenen

Schwierigkeiten entstehet, fuer die Menge kleiner Schoenheiten, die man

ihnen aufopfern muesse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehedem so

ekel, dass man ihnen die prosaischen Stuecke des Moliere, nach seinem Tode,

in Verse bringen musste; und noch itzt hoeren sie ein prosaisches Lustspiel

als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen koenne. Den Englaender

hingegen wuerde eine gereimte Komoedie aus dem Theater jagen. Nur die

Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger, oder gleichgueltiger?

Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was waere es auch, wenn sie

itzt schon waehlen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schoene hat ihre Bedenklichkeiten. Eine stumme

Schoene, sagt man, ist nicht notwendig eine dumme, und die Schauspielerin

hat unrecht, die eine alberne plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels

stumme Schoenheit ist allerdings dumm zugleich; denn dass sie nichts

spricht, koemmt daher, weil sie nichts denkt. Das Feine dabei wuerde also

dieses sein, dass man sie ueberall, wo sie, um artig zu scheinen, denken

muesste, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten liesse, die

bloss mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben koennte. Ihr

Gang z.E., ihre Verbeugungen, brauchen gar nicht baeurisch zu sein; sie

koennen so gut und zierlich sein, als sie nur immer ein Tanzmeister kehren

kann; denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben,

da sie sogar Quadrille gelernt hat? Und sie muss Quadrille nicht schlecht

spielen; denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen.

Auch ihre Kleidung muss weder altvaetrisch, noch schlumpicht sein; denn

Frau Praatgern sagt ausdruecklich:

"Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet?--Lass doch sehn!

Nun!--dreh dich um!--das ist ja gut, und sitzt galant.

Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?"

In dieser Musterung der Fr. Praatgern ueberhaupt hat der Dichter deutlich

genug bemerkt, wie er das Aeusserliche seiner stummen Schoene zu sein wuensche.

Gleichfalls schoen, nur nicht reizend.

"Lass sehn, wie traegst du dich?--Den Kopf nicht so zuruecke!"

Dummheit ohne Erziehung haelt den Kopf mehr vorwaerts, als zurueck; ihn

zurueckhalten, lehrt der Tanzmeister; man muss also Charlotten den

Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser; denn das schadet ihrer

Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren

gerade die, welche der stummen Schoenheit am meisten entsprechen; sie

zeigen die Schoenheit in ihrem besten Vorteile, nur dass sie ihr das

Leben nehmen.

"Wer fragt: hat sie Verstand? der seh' nur ihre Blicke."

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit grossen schoenen Augen zu

dieser Rolle hat. Nur muessen sich diese schoene Augen wenig oder gar nicht

regen; ihre Blicke muessen langsam und stier sein; sie muessen uns mit

ihrem unbeweglichen Brennpunkte in Flammen setzen wollen, aber

nichts sagen.

"Geh doch einmal herum!--Gut! hieher!--Neige dich!

Da haben wir's, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich."

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine baeurische

Neige, einen dummen Knicks machen laesst. Ihre Verbeugung muss wohl gelernt

sein, und wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau

Praatgern muss sie nur noch nicht affektiert genug finden. Charlotte

verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabei zieren. Das

ist der ganze Unterschied, und Madame Loewen bemerkte ihn sehr wohl, ob

ich gleich nicht glaube, dass die Praatgern sonst eine Rolle fuer sie ist.

Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern

wollen nichtswuerdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer

Tochter ist, durchaus nicht lassen.

Den eilften Abend (mittewochs, den 6. Mai) ward "Miss Sara Sampson"

aufgefuehret.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in

der Rolle der Sara leistet, und das Stueck ward ueberhaupt sehr gut

gespielet. Es ist ein wenig zu lang, und man verkuerzt es daher auf den

meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkuerzungen so recht

zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiss ja, wie die Autores sind;

wenn man ihnen auch nur einen Nietnagel nehmen will, so schreien sie

gleich: Ihr kommt mir ans Leben! Freilich ist der uebermaessigen Laenge eines

Stuecks durch das blosse Weglassen nur uebel abgeholfen, und ich begreife

nicht, wie man eine Szene verkuerzen kann, ohne die ganze Folge des

Dialogs zu aendern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkuerzungen nicht

anstehen; so mache er selbst welche, falls es ihm der Muehe wert duenket

und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen, und auf

ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anstaendig; in der malerischsten Stellung;

und besonders hat mich ein Zug ausserordentlich ueberrascht. Es ist eine

Bemerkung an Sterbenden, dass sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder

Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die

gluecklichste Art zu nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich,

aeusserte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes,

ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward

und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verloeschenden

Lichts; der juengste Strahl einer untergehenden Sonne.--Wer diese Feinheit

in meiner Beschreibung nicht schoen findet, der schiebe die Schuld auf

meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stueck

Den 16. Junius 1767

Das buergerliche Trauerspiel hat an dem franzoesischen Kunstrichter,

welcher die "Sara" seiner Nation bekannt gemacht,[1] einen sehr

gruendlichen Verteidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten

etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fuersten und Helden koennen einem Stuecke Pomp und Majestaet

geben; aber zur Ruehrung tragen sie nichts bei. Das Unglueck derjenigen,

deren Umstaende den unsrigen am naechsten kommen, muss natuerlicherweise am

tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Koenigen Mitleiden

haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit

Koenigen. Macht ihr Stand schon oefters ihre Unfaelle wichtiger, so macht er

sie darum nicht interessanter. Immerhin moegen ganze Voelker darein

verwickelt werden; unsere Sympathie erfodert einen einzeln Gegenstand,

und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff fuer unsere Empfindungen.

"Man tut dem menschlichen Herze unrecht", sagt auch Marmontel, "man

verkennst die Natur, wenn man glaubt, dass sie Titel beduerfe, uns zu

bewegen und zu ruehren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters,

des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen

ueberhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte

immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname,

die Geburt des Ungluecklichen ist, den seine Gefaelligkeit gegen unwuerdige

Freunde und das verfuehrerische Beispiel ins Spiel verstricket, der seinen

Wohlstand und seine Ehre darueber zugrunde gerichtet, und nun im

Gefaengnisse seufzet, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er

ist; so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist

er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt und von der er geliebt

wird, schmachtet in der aeussersten Beduerfnis und kann ihren Kindern,

welche Brot verlangen, nichts als Traenen geben. Man zeige mir in der

Geschichte der Helden eine ruehrendere, moralischere, mit einem Worte,

tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglueckliche

vergiftet; wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfaehrt, dass der Himmel

ihn noch retten wollen: was fehlet diesem schmerzlichen und

fuerchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes

marternde Vorstellungen, wie gluecklich er habe leben koennen, gesellen;

was fehlt ihm, frage ich, um der Tragoedie wuerdig zu sein? Das Wunderbare,

wird man antworten. Wie? Findet sich denn nicht dieses Wunderbare

genugsam in dem ploetzlichen Uebergange von der Ehre zur Schande, von der

Unschuld zum Verbrechen, von der suessesten Ruhe zur Verzweiflung; kurz, in

dem aeussersten Ungluecke, in das eine blosse Schwachheit gestuerzet?"

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen, von ihren Diderots und

Marmontels, noch so eingeschaerft werden: es scheint doch nicht, dass das

buergerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen

werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere aeusserliche

Vorzuege zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit

Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen ist so viel als

schlechte Gesellschaft. Zwar ein glueckliches Genie vermag viel ueber sein

Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet

vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und

Staerke zu zeigen verstehet. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem

Stuecke gemacht hat, welches er "Das Gemaelde der Duerftigkeit" nennet, hat

schon grosse Schoenheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen,

haetten wir es fuer unser Theater adoptieren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen "Sara" aussetzet, ist

zum Teil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird

lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht ungluecklichen Muehe

einer gaenzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was

Voltaire bei einer aehnlichen Gelegenheit sagte: "Man kann nicht immer

alles ausfuehren, was uns unsere Freunde raten. Es gibt auch notwendige

Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, muesste

man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich

sonst ganz gut."

Den zwoelften Abend (donnerstags, den 7. Mai) ward "Der Spieler", vom

Regnard, aufgefuehret.

Dieses Stueck ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber

Riviere du Freny, der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Buehne

brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, dass

ihm Regnard die Anlage und verschiedene Szenen gestohlen habe; Regnard

schob die Beschuldigung zurueck, und itzt wissen wir von diesem Streite

nur so viel mit Zuverlaessigkeit, dass einer von beiden der Plagiarius

gewesen. Wenn es Regnard war, so muessen wir es ihm wohl noch dazu danken,

dass er sich ueberwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu

missbrauchen; er bemaechtigte sich, bloss zu unserm Besten, der Materialien,

von denen er voraussahe, dass sie verhunzt werden wuerden. Wir haetten nur

einen sehr elenden Spieler, wenn er gewissenhafter gewesen waere. Doch

haette er die Tat eingestehen und dem armen Du Freny einen Teil der damit

erworbnen Ehre lassen muessen.

Den dreizehnten Abend (freitags, den 8. Mai) ward "Der verheiratete

Philosoph" wiederholst; und den Beschluss machte "Der Liebhaber als

Schriftsteller und Bedienter".

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stueckes heisst Cerou; er studierte

die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern in Paris zu spielen

gab. Es faellt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (montags, den 11. Mai) wurden "Die kokette Mutter",

vom Quinault, und "Der Advokat Patelin" aufgefuehrt.

Jene wird von den Kennern unter die besten Stuecke gerechnet, die sich auf

dem franzoesischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es

ist wirklich viel gutes Komisches darin, dessen sich Moliere nicht haette

schaemen duerfen. Aber der fuenfte Akt und die ganze Aufloesung haette weit

besser sein koennen; der alte Sklave, dessen in den vorhergehenden Akten

gedacht wird, koemmt nicht zum Vorscheine; das Stueck schliesst mit einer

kalten Erzaehlung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung vorbereitet

worden. Sonst ist es in der Geschichte des franzoesischen Theaters

deswegen mit merkwuerdig, weil der laecherliche Marquis darin der erste von

seiner Art ist. "Die kokette Mutter" ist auch sein eigentlichster Titel

nicht, und Quinault haette es immer bei dem zweiten "Die veruneinigten

Verliebten" koennen bewenden lassen.

"Der Advokat Patelin" ist eigentlich ein altes Possenspiel aus dem

funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit ausserordentlichen Beifall

fand. Es verdiente ihn auch, wegen der ungemeinen Lustigkeit und des

guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der

Personen entspringet und nicht auf blossen Einfaellen beruhet. Brueys gab

ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es

gegenwaertig aufgefuehret wird. Hr. Ekhof spielt den Patelin ganz

vortrefflich.

Den funfzehnten Abend (dienstags, den 12. Mai) ward Lessings "Freigeist"

vorgestellt.

Man kennt ihn hier unter dem Titel des "Beschaemten Freigeistes", weil man

ihn von dem Trauerspiele des Hrn. von Brawe, das eben diese Aufschrift

fuehret, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, dass

derjenige beschaemt wird, welcher sich bessert. Adrast ist auch nicht

einzig und allein der Freigeist; sondern es nehmen mehrere Personen an

diesem Charakter teil. Die eitle unbesonnene Henriette, der fuer Wahrheit

und Irrtum gleichgueltige Lisidor, der spitzbuebische Johann sind alles

Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stuecks erfuellen

muessen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, dass die Vorstellung alles

Beifalls wuerdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt; und

besonders spielt Herr Boek den Theophan mit alle dem freundlichen

Anstande, den dieser Charakter erfordert, um dem endlichen Unwillen ueber

die Hartnaeckigkeit, mit der ihn Adrast verkennet, und auf dem die ganze

Katastrophe beruhet, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluss dieses Abends machte das Schaeferspiel des Hrn. Pfeffels:

"Der Schatz".

Dieser Dichter hat sich, ausser diesem kleinen Stuecke, noch durch ein

anders, "Der Eremit", nicht unruehmlich bekannt gemacht. In den "Schatz"

hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere

Schaeferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt taendelnde Liebe ist.

Sein Ausdruck ist nur oefters ein wenig zu gesucht und kostbar, wodurch

die ohnedem schon allzu verfeinerten Empfindungen ein hoechst studiertes

Ansehen bekommen, und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes

werden. Dieses gilt besonders von seinem "Eremiten", welches ein kleines

Trauerspiel sein soll, das man, anstatt der allzu lustigen Nachspiele,

auf ruehrende Stuecke koennte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber

wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen, als zum Gaehnen

uebergehen.

----Fussnote

[1] "Journal Etranger", Decembre 1761.

----Fussnote

Funfzehntes Stueck

Den 19. Junius 1767

Den sechzehnten Abend (mittewochs, den 13. Mai) ward die "Zaire" des

Herrn von Voltaire aufgefuehrt.

"Den Liebhabern der gelehrten Geschichte", sagt der Hr. von Voltaire,

"wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stueck entstanden.

Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, dass in seinen

Tragoedien nicht genug Liebe waere. Er antwortete ihnen, dass seiner Meinung

nach die Tragoedie auch eben nicht der schicklichste Ort fuer die Liebe

sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben muessten,

so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stueck ward

in achtzehn Tagen vollendet und fand grossen Beifall. Man nennt es zu

Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft, anstatt des

Polyeukts, vorgestellet worden."

Den Damen haben wir also dieses Stueck zu verdanken, und es wird noch

lange das Lieblingsstueck der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch,

nur der Liebe unterwuerfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schoenheit

besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien

zugaenglichen Sitz einer unumschraenkten Gebieterin verwandelt; ein

verlassenes Maedchen, zur hoechsten Staffel des Gluecks, durch nichts als

ihre schoenen Augen, erhoehet; ein Herz, um das Zaertlichkeit und Religion

streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilet, das

gern fromm sein moechte, wenn es nur nicht aufhoeren sollte zu lieben; ein

Eifersuechtiger, der sein Unrecht erkennet und es an sich selbst raechet;

wenn diese schmeichelnde Ideen das schoene Geschlecht nicht bestechen,

durch was liesse es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zaire diktiert: sagt ein Kunstrichter

artig genug. Richtiger haette er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur

eine Tragoedie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist

"Romeo und Juliet", vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire laesst seine

verliebte Zaire ihre Empfindungen sehr fein, sehr anstaendig ausdruecken;

aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemaelde aller der

kleinsten geheimsten Raenke, durch die sich die Liebe in unsere Seele

einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnet,

aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich

bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und

Verabscheuungen wird? Voltaire verstehet, wenn ich so sagen darf, den

Kanzeleistil der Liebe vortrefflich; das ist, diejenige Sprache,

denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das

behutsamste und gemessenste ausdruecken will, wenn sie nichts sagen will,

als was sie bei der sproeden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter

verantworten kann. Aber der beste Kanzeliste weiss von den Geheimnissen

der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das

Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat

er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit

unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht laesst sich ohngefaehr eben das sagen. Der eifersuechtige

Orosman spielt gegen den eifersuechtigen Othello des Shakespeare eine sehr

kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman

gewesen. Cibber sagt,[1] Voltaire habe sich des Brandes bemaechtiget, der

den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich haette

gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu

eines, der mehr dampft, als leuchtet und waermet. Wir hoeren in dem Orosman

einen Eifersuechtigen reden, wir sehen ihn die rasche Tat eines

Eifersuechtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht

mehr und nicht weniger, als wir vorher wussten. Othello hingegen ist das

vollstaendigste Lehrbuch ueber diese traurige Raserei; da koennen wir alles

lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen,

immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das

aergert uns; wir koennen ihn ja nicht lesen.--Ich ergreife diese

Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsaetzlich

vergessen zu wollen scheinet. Wir haben eine Uebersetzung von Shakespeare.

Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekuemmert sich schon mehr

darum. Die Kunstrichter haben viel Boeses davon gesagt. Ich haette grosse

Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Maennern

zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu verteidigen, die sie darin

bemerkt haben: sondern weil ich glaube, dass man von diesen Fehlern kein

solches Aufheben haette machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein

jeder anderer, als Herr Wieland, wuerde in der Eil' noch oeftrer verstossen

und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr ueberhuepft haben; aber

was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er

uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man

unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schoenheiten, die

es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es

sie liefert, so beleidigen, dass wir notwendig eine bessere Uebersetzung

haben muessten.

Doch wieder zur "Zaire". Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733 auf die

Pariser Buehne; und drei Jahr darauf ward sie ins Englische uebersetzt, und

auch in London auf dem Theater in Drury-Lane gespielt. Der Uebersetzer war

Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten

Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er, in

dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit, in der Zuschrift seines

Stuecks an den Englaender Falkener, davon sagt, verdient gelesen zu werden.

Nur muss man nicht alles fuer vollkommen so wahr annehmen, als er es

ausgibt. Wehe dem, der Voltairens Schriften ueberhaupt nicht mit dem

skeptischen Geiste lieset, in welchem er einen Teil derselben

geschrieben hat!

Er sagt z.E. zu seinem englischen Freunde: "Eure Dichter hatten eine

Gewohnheit, der sich selbst Addison[2] unterworfen; denn Gewohnheit ist

so maechtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernuenftige

Gewohnheit bestand darin, dass jeder Akt mit Versen beschlossen werden

musste, die in einem ganz andern Geschmacke waren, als das Uebrige des

Stuecks; und notwendig mussten diese Verse eine Vergleichung enthalten.

Phaedra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe,

Cato mit einem Felsen, und Kleopatra mit Kindern, die so lange weinen,

bis sie einschlafen. Der Uebersetzer der "Zaire" ist der erste, der es

gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten

Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es

empfunden, dass die Leidenschaft ihre wahre Sprache fuehren und der Poet

sich ueberall verbergen muesse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das

ist fuer den Hrn. von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, dass die

Englaender, vom Shakespeare an, und vielleicht auch von noch laenger her,

die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzuege in ungereimten Versen mit ein paar

gereimten Zeilen zu enden. Aber dass diese gereimten Zeilen nichts als

Vergleichungen enthielten, dass sie notwendig Vergleichungen enthalten

muessen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von

Voltaire einem Englaender, von dem er doch glauben konnte, dass er die

tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die

Nase sagen koennen. Zweitens ist es nicht an dem, dass Hill in seiner

Uebersetzung der "Zaire" von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar

beinahe nicht glaublich, dass der Hr. von Voltaire die Uebersetzung seines

Stuecks nicht genauer sollte angesehen haben, als ich oder ein anderer.

Gleichwohl muss es so sein. Denn so gewiss sie in reimfreien Versen ist, so

gewiss schliesst sich auch jeder Akt mit zwei oder vier gereimten Zellen.

Vergleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter

allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakespeare und Jonson

und Dryden und Lee und Otway und Rowe, und wie sie alle heissen, ihre

Aufzuege schliessen, sind sicherlich hundert gegen fuenfe, die gleichfalls

keine enthalten. Was hatte denn Hill also Besonders? Haette er aber auch

wirklich das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leihet: so waere doch

drittens das nicht wahr, dass sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von

dem es Voltaire sein laesst. Noch bis diese Stunde erscheinen in England

ebensoviel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit

gereimten Zellen enden, als die es nicht tun. Hill selbst hat in keinem

einzigen Stuecke, deren er doch verschiedene, noch nach der Uebersetzung

der "Zaire", gemacht, sich der alten Mode gaenzlich entaeussert. Und was ist

es denn nun, ob wir zuletzt Reime hoeren oder keine? Wenn sie da sind,

koennen sie vielleicht dem Orchester noch nutzen; als Zeichen naemlich,

nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit

schicklicher aus dem Stuecke selbst abgenommen wuerde, als dass es die

Pfeife oder der Schluessel gibt.

----Fussnote

[1] From English Plays, Zara's French author fir'd,

Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd,

From rack'd Othello's rage, he rais'd his style

And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.

[2] Le plus sage de vos ecrivains, setzt Voltaire hinzu. Wie waere das

wohl recht zu uebersetzen? Sage heisst: weise; aber der weiseste unter den

englischen Schriftstellern, wer wuerde den Addison dafuer erkennen? Ich

besinne mich, dass die Franzosen auch ein Maedchen sage nennen, dem man

keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat.

Dieser Sinn duerfte vielleicht hier passen. Und nach diesem koennte man ja

wohl geradezu uebersetzen: "Addison, derjenige von euern Schriftstellern,

der uns harmlosen, nuechternen Franzosen am naechsten koemmt."

----Fussnote

Sechzehntes Stueck

Den 23. Junius 1767

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr

unnatuerlich; besonders war ihr tragisches Spiel aeusserst wild und

uebertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudruecken hatten, schrien

und gebaerdeten sie sich als Besessene; und das uebrige toenten sie in einer

steifen, strotzenden Feierlichkeit daher, die in jeder Silbe den

Komoedianten verriet. Als er daher seine Uebersetzung der "Zaire" auffuehren

zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zaire einem jungen

Frauenzimmer, das noch nie in der Tragoedie gespielt hatte. Er urteilte

so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefuehl und Stimme und Figur und

Anstand; sie hat den falschen Ton des Theaters noch nicht angenommen; sie

braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein paar

Stunden ueberreden kann, das wirklich zu sein, was sie vorstellet, so darf

sie nur reden, wie ihr der Mund gewachsen, und alles wird gut gehen. Es

ging auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hillen behaupteten, dass

nur eine sehr geuebte, sehr erfahrene Person einer solchen Rolle Genuege

leisten koenne, wurden beschaemt. Diese junge Aktrice war die Frau des

Komoedianten Theophilus Cibber, und der erste Versuch in ihrem achtzehnten

Jahre ward ein Meisterstueck. Es ist merkwuerdig, dass auch die franzoesische

Schauspielerin, welche die Zaire zuerst spielte, eine Anfaengerin war. Die

junge reizende Mademoiselle Gaussin ward auf einmal dadurch beruehmt, und

selbst Voltaire ward so entzueckt ueber sie, dass er sein Alter recht

klaeglich bedauerte.

Die Rolle des Orosman hatte ein Anverwandter des Hill uebernommen, der

kein Komoediant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er

spielte aus Liebhaberei und machte sich nicht das geringste Bedenken,

oeffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schaetzbar als

irgendein anders ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen

Leuten, die zu ihrem blossen Vergnuegen einmal mitspielen, nicht selten.

"Alles was uns dabei befremden sollte", sagt der Hr. von Voltaire "ist

dieses, dass es uns befremdet. Wir sollten ueberlegen, dass alle Dinge in

der Welt von der Gewohnheit und Meinung abhangen. Der franzoesische Hof

hat ehedem auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt; und man hat

weiter nichts Besonders dabei gefunden, als dass diese Art von Lustbarkeit

aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beiden Kuensten fuer ein

Unterschied, als dass die eine ueber die andere ebensoweit erhaben ist, als

es Talente, welche vorzuegliche Seelenkraefte erfodern, ueber bloss

koerperliche Fertigkeiten sind?"

Ins Italienische hat der Graf Gozzi die "Zaire" uebersetzt; sehr genau und

sehr zierlich; sie stehet in dem dritten Teile seiner Werke. In welcher

Sprache koennen zaertliche Klagen ruehrender klingen, als in dieser? Mit der

einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stuecks genommen,

wird man schwerlich zufrieden sein. Nachdem sich Orosman erstochen, laesst

ihn Voltaire nur noch ein paar Worte sagen, uns ueber das Schicksal des

Nerestan zu beruhigen. Aber was tut Gozzi? Der Italiener fand es ohne

Zweifel zu kalt, einen Tuerken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt

also dem Orosman noch eine Tirade in den Mund, voller Ausrufungen, voller

Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den

Text setzen.[1]

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem

welschen entfernet! Dem Welschen ist Voltaire zu kurz; uns Deutschen ist

er zu lang. Kaum hat Orosman gesagt "verehret und gerochen"; kaum hat er

sich den toedlichen Stoss beigebracht, so lassen wir den Vorhang

niederfallen. Ist es denn aber auch wahr, dass der deutsche Geschmack

dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkuerzung mit mehrern

Stuecken: aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, dass sich

ein Trauerspiel wie ein Epigramm schliessen soll? Immer mit der Spitze des

Dolchs, oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher koemmt uns

gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die

Exekution vorbei, durchaus nun weiter nichts hoeren zu wollen, wenn es

auch noch so wenige, zur voelligen Rundung des Stuecks noch so

unentbehrliche Worte waeren? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache

einer Sache, die nicht ist. Wir haetten kalt Blut genug, den Dichter bis

ans Ende zu hoeren, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir

wuerden recht gern die letzten Befehle des grossmuetigen Sultans vernehmen;

recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch teilen: aber

wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses warum weiss ich

kein darum. Sollten wohl die Orosmansspieler daran schuld sein? Es waere

begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten.

Erstochen und geklatscht! Man muss Kuenstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die "Zaire" einen schaerfern Kunstrichter gefunden,

als unter den Hollaendern. Friedrich Duim, vielleicht ein Anverwandter des

beruehmten Akteurs dieses Namens auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel

daran auszusetzen, dass er es fuer etwas Kleines hielt, eine bessere zu

machen. Er machte auch wirklich eine--andere[2], in der die Bekehrung

der Zaire das Hauptwerk ist, und die sich damit endet, dass der Sultan

ueber seine Liebe sieget und die christliche Zaire mit aller der Pracht in

ihr Vaterland schicket, die ihrer vorgehabten Erhoehung gemaess ist; der

alte Lusignan stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen?

Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser,

dass er uns kalt laesst; er interessiere uns und mache mit den kleinen

mechanischen Regeln, was er will. Die Duime koennen wohl tadeln, aber den

Bogen des Ulysses muessen sie nicht selber spannen wollen. Dieses sage ich

darum, weil ich nicht gern zurueck, von der misslungenen Verbesserung auf

den Ungrund der Kritik geschlossen wissen moechte. Duims Tadel ist in

vielen Stuecken ganz gegruendet; besonders hat er die Unschicklichkeiten,

deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das

Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivierten Auftreten und Abgehen der

Personen, sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der

sechsten Szene im dritten Akte nicht entgangen. "Orosman", sagt er,

"koemmt, Zairen in die Moschee abzuholen; Zaire weigert sich, ohne die

geringste Ursache von ihrer Weigerung anzufuehren; sie geht ab, und

Orosman bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl

seiner Wuerde gemaess? Reimet sich das wohl mit seinem Charakter? Warum

dringt er nicht in Zairen, sich deutlicher zu erklaeren? Warum folgt er

ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?"--Guter

Duim! wenn sich Zaire deutlicher erklaeret haette: wo haetten denn die

andern Akte sollen herkommen? Waere nicht die ganze Tragoedie darueber in

die Pilze gegangen?--Ganz recht! auch die zweite Szene des dritten Akts

ist ebenso abgeschmackt: Orosman koemmt wieder zu Zairen; Zaire geht

abermals, ohne die geringste naehere Erklaerung, ab, und Orosman, der gute

Schlucker (dien goeden hals), troestet sich desfalls in einer Monologe.

Aber, wie gesagt, die Verwickelung oder Ungewissheit musste doch bis zum

fuenften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare

haengt, so haengen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem staerkern.

Die letzterwaehnte Szene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler,

der die Rolle des Orosman hat, seine feinste Kunst in alle dem

bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein ebenso feiner Kenner

zu empfinden faehig ist. Er muss aus einer Gemuetsbewegung in die andere

uebergehen, und diesen Uebergang durch das stumme Spiel so natuerlich zu

machen wissen, dass der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern

durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit

fortgerissen wird. Erst zeiget sich Orosman in aller seiner Grossmut,

willig und geneigt, Zairen zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen

sein sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm laenger kein

Geheimnis davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue,

und er fodert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zaertlich

genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch

da Zaire auf ihrer Unschuld bestehet, wider die er so offenbar Beweise zu

haben glaubet, bemeistert sich seiner nach und nach der aeusserste Unwille.

Und so geht er von dem Stolze zur Zaertlichkeit, und von der Zaertlichkeit

zur Erbitterung ueber. Alles was Remond de Sainte-Albine in seinem

"Schauspieler"[3] hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Ekhof auf

eine so vollkommene Art, dass man glauben sollte, er allein koenne das

Vorbild des Kunstrichters gewesen sein.

----Fussnote

[1]

Questo mortale orror che per le vene

Tutte mi scorre, omai non e dolore,

Che basti ad appagarti, anima bella.

Feroce cor, cor dispietato, e misero,

Paga la pena del delitto orrendo.

Mani crudeli--oh Dio--Mani, che siete

Tinte del sangue di si cara donna.

Voi--voi--dov'e quel ferro? Un' altra volta

In mezzo al petto--Oime, dov'e quel ferro?

L'acuta punta--

Tenebre, e notte

Si fanno intorno--

Perche non posso--

Non posso spargere

Il sangue tutto?

Si, si, lo spargo tutto, anima mia,

Dove sei?--piu non posso--oh Dio! non posso--

Vorrei--vederti--io manco, io manco, oh Dio!

[2] "Zaire, bekeerde Turkinne". Treurspel. Amsterdam 1745.

[3] "Le Comedien", Partie II, chap. X. p. 209.

----Fussnote

Siebzehntes Stueck

Den 26. Junius 1767

Den siebzehnten Abend (donnerstags, den 14. Mai) ward der "Sidney", vom

Gresset, aufgefuehret.

Dieses Stueck kam im Jahre 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider

den Selbstmord konnte in Paris kein grosses Glueck machen. Die Franzosen

sagten: es waere ein Stueck fuer London. Ich weiss auch nicht; denn die

Englaender duerften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er

geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophiert, ehe er die Tat begeht,

zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine

Reue koennte schimpflicher Kleinmut scheinen; ja, sich von einem

franzoesischen Bedienten so angefuehrt zu sehen, moechte von manchen fuer

eine Beschaemung gehalten werden, die des Haengens allein wuerdig waere.

Doch so wie das Stueck ist, scheinet es fuer uns Deutsche recht gut zu

sein. Wir moegen eine Raserei gern mit ein wenig Philosophie bemaenteln und

finden es unserer Ehre eben nicht nachteilig, wenn man uns von einem

dummen Streiche zurueckhaelt und das Gestaendnis, falsch philosophiert zu

haben, uns abgewinnet. Wir werden daher dem Dumont, ob er gleich ein

franzoesischer Prahler ist, so herzlich gut, dass uns die Etikette, welche

der Dichter mit ihm beobachtet, beleidiget. Denn indem es Sidney nun

erfaehrt, dass er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht naeher ist,

als der gesundesten einer, so laesst ihn Gresset ausrufen: "Kaum kann ich

es glauben--Rosalla!--Hamilton!--und du, dessen gluecklicher Eifer usw."

Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse

aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehoert das

erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter

seinem Herrn und seines Herrn Freunden er auch immer ist. Wenn ich

Schauspieler waere, hier wuerde ich es kuehnlich wagen, zu tun, was der

Dichter haette tun sollen. Wenn ich schon, wider seine Vorschrift, nicht

das erste Wort an meinen Erretter richten duerfte, so wuerde ich ihm

wenigstens den ersten geruehrten Blick zuschicken, mit der ersten

dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann wuerde ich mich gegen

Rosalien und gegen Hamilton wenden, und wieder auf ihn zurueckkommen.

Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart!

Herr Ekhof spielt den Sidney so vortrefflich--Es ist ohnstreitig eine von

seinen staerksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das

Gefuehl der Fuehllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze

Gemuetsverfassung des Sidney bestehet, schwerlich mit mehr Kunst, mit

groesserer Wahrheit ausdruecken. Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch

die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Koerper gibt, und

seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstaende verwandelt. Welcher

fortreissende Ton der Ueberzeugung!--

Den Beschluss machte diesen Abend ein Stueck in einem Aufzuge, nach dem

Franzoesischen des l'Affichard, unter dem Titel: "Ist er von Familie?" Man

erraet gleich, dass ein Narr oder eine Naerrin darin vorkommen muss, der es

hauptsaechlich um den alten Adel zu tun ist. Ein junger wohlerzogener

Mensch, aber von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt sich um die

Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter haengt von der

Aufklaerung dieses Punkts ab. Der junge Mensch hielt sich nur fuer den

Pflegesohn eines gewissen buergerlichen Lisanders, aber es findet sich,

dass Lisander sein wahrer Vater ist. Nun waere weiter an die Heirat nicht

zu denken, wenn nicht Lisander selbst sich nur durch Unfaelle zu dem

buergerlichen Stande herablassen muessen. In der Tat ist er von ebenso

guter Geburt, als der Marquis; er ist des Marquis Sohn, den jugendliche

Ausschweifungen aus dem vaeterlichen Hause vertrieben. Nun will er seinen

Sohn brauchen, um sich mit seinem Vater auszusoehnen. Die Aussoehnung

gelingt und macht das Stueck gegen das Ende sehr ruehrend. Da also der

Hauptton desselben ruehrender, als komisch ist: sollte uns nicht auch der

Titel mehr jenes als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre

Kleinigkeit; aber dasmal haette ich ihn von dem einzigen laecherlichen

Charakter nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch

zu erschoepfen; aber er sollte doch auch nicht irrefuehren. Und dieser tut

es ein wenig. Was ist leichter zu aendern, als ein Titel? Die uebrigen

Abweichungen des deutschen Verfassers von dem Originale gereichen mehr

zum Vorteile des Stuecks und geben ihm das einheimische Ansehen, das fast

allen von dem franzoesischen Theater entlehnten Stuecken mangelt.

Den achtzehnten Abend (freitags, den 15. Mai) ward "Das Gespenst mit der

Trommel" gespielt.

Dieses Stueck schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her.

Addison hat nur eine Tragoedie und nur eine Komoedie gemacht. Die

dramatische Poesie ueberhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf

weiss sich ueberall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden

Stuecke, wenn schon nicht die hoechsten Schoenheiten ihrer Gattung,

wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schaetzbaren Werken machen.

Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der franzoesischen

Regelmaessigkeit mehr zu naehern; aber noch zwanzig Addisons, und diese

Regelmaessigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Englaender werden.

Begnuege sich damit, wer keine hoehere Schoenheiten kennet!

Destouches, der in England persoenlichen Umgang mit Addison gehabt hatte,

zog das Lustspiel desselben ueber einen noch franzoesischern Leisten. Wir

spielen es nach seiner Umarbeitung; in der wirklich vieles feiner und

natuerlicher, aber auch manches kalter und kraftloser geworden. Wenn ich

mich indes nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche

Uebersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen und

manchen guten Einfall wieder daraus hergestellet.

Den neunzehnten Abend (montags, den 18. Mai) ward "Der verheiratete

Philosoph", vom Destouches, wiederholt.

Des Regnard "Demokrit" war dasjenige Stueck, welches den zwanzigsten Abend

(dienstags, den 19. Mai) gespielet wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch

gefaellt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich, als der Unwissendste aus

dem Poebel. Was folgt hieraus? Dass die Schoenheiten, die es hat, wahre

allgemeine Schoenheiten sein muessen, und die Fehler vielleicht nur

willkuerliche Regeln betreffen, ueber die man sich leichter hinaussetzen

kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des

Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Uebliche aus den Augen gesetzt:

immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stuecke

aehnlich; sein Athen ist ein ganz anders Athen, als wir kennen: nun wohl,

so streiche man Demokrit und Athen aus und setze bloss erdichtete Namen

dafuer. Regnard hat es gewiss so gut als ein anderer gewusst, dass um Athen

keine Wueste und keine Tiger und Baere waren; dass es, zu der Zeit des

Demokrits, keinen Koenig hatte usw. Aber er hat das alles itzt nicht

wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden

Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen

Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler moechten schwerer zu entschuldigen sein; der Mangel des

Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge muessiger Personen, das

abgeschmackte Geschwaetz des Demokrits, nicht deswegen nur abgeschmackt,

weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern

weil es Unsinn in jedes andern Munde sein wuerde, der Dichter moechte ihn

genannt haben, wie er wolle. Aber was uebersieht man nicht bei der guten

Laune, in die uns Strabo und Thaler setzen? Der Charakter des Strabo ist

gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiss nicht, was man aus ihm machen

soll; er aendert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er

ein feiner witziger Spoetter, bald ein plumper Spassmacher, bald ein

zaertlicher Schulfuchs, bald ein unverschaemter Stutzer. Seine Erkennung

mit der Kleanthis ist ungemein komisch, aber unnatuerlich. Die Art, mit

der Mademoiselle Beauval und La Thorilliere diese Szenen zuerst spielten,

hat sich von einem Akteur zum andern, von einer Aktrice zur andern

fortgepflanzt. Es sind die unanstaendigsten Grimassen, aber da sie durch

die Ueberlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiliget sind, so koemmt

es niemanden ein, etwas daran zu aendern, und ich will mich wohl hueten, zu

sagen, dass man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden

sollte. Der beste, drolligste und ausgefuehrteste Charakter ist der

Charakter des Thalers; ein wahrer Bauer, schalkisch und geradezu; voller

boshafter Schnurren; und der, von der poetischen Seite betrachtet, nichts

weniger als episodisch, sondern zur Aufloesung des Knoten ebenso

schicklich als unentbehrlich ist.[1]

----Fussnote

[1] "Histoire du Theatre Francais", T. XIV. p. 164.

----Fussnote

Achtzehntes Stueck

Den 30. Junius 1767

Den einundzwanzigsten Abend (mittewochs, den 20. Mai) wurde das Lustspiel

des Marivaux "Die falschen Vertraulichkeiten" aufgefuehrt.

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert fuer die Theater in Paris

gearbeitet; sein erstes Stueck ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte

1763, in einem Alter von zweiundsiebzig. Die Zahl seiner Lustspiele

belaeuft sich auf einige dreissig, wovon mehr als zwei Dritteile den

Harlekin haben, weil er sie fuer die italienische Buehne verfertigte. Unter

diese gehoeren auch "Die falschen Vertraulichkeiten", die 1736 zuerst,

ohne besonderen Beifall, gespielet, zwei Jahre darauf aber wieder

hervorgesucht wurden, und desto groessern erhielten.

Seine Stuecke, so reich sie auch an mannigfaltigen Charakteren und

Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr aehnlich. In allen

der naemliche schimmernde und oefters allzu gesuchte Witz; in allen die

naemliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften; in allen die

naemliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Plane sind nur von

einem sehr geringen Umfange; aber, als ein wahrer Kallipides seiner

Kunst, weiss er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und

doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, dass wir am Ende

einen noch so weiten Weg mit ihm zurueckgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnifizenz des Herrn Prof.

Gottscheds, den Harlekin oeffentlich von ihrem Theater verbannte, haben

alle deutsche Buehnen, denen daran gelegen war, regelmaessig zu heissen,

dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage, geschienen; denn im

Grunde hatten sie nur das bunte Jaeckchen und den Namen abgeschafft, aber

den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stuecke,

in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hiess bei ihr

Haenschen, und war ganz weiss, anstatt scheckicht gekleidet. Wahrlich,

ein grosser Triumph fuer den guten Geschmack!

Auch "Die falschen Vertraulichkeiten" haben einen Harlekin, der in der

deutschen Uebersetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist tot,

Gottsched ist auch tot: ich daechte, wir zoegen ihm das Jaeckchen wieder

an.--Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht

auch unter seinem? "Er ist ein auslaendisches Geschoepf", sagt man. Was tut

das? Ich wollte, dass alle Narren unter uns Auslaender waeren! "Er traegt

sich, wie sich kein Mensch unter uns traegt":--so braucht er nicht erst

lange zu sagen, wer er ist. "Es ist widersinnig, das naemliche Individuum

alle Tage in einem andern Stuecke erscheinen zu sehen." Man muss ihn als

kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht

Harlekin, der heute im "Timon", morgen im "Falken", uebermorgen in den

"Falschen Vertraulichkeiten", wie ein wahrer Hans in allen Gassen,

vorkoemmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend

Varietaeten; der im "Timon" ist nicht der im "Falken"; jener lebte in

Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei

Hauptzuege hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir

ekler, in unsere Vergnuegungen waehliger und gegen kahle Vernuenfteleien

nachgebender sein, als--ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener

sind--sondern, als selbst die Roemer und Griechen waren? War ihr Parasit

etwas anders, als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene,

besondere Tracht, in der er in einem Stuecke ueber dem andern vorkam?

Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri

eingeflochten werden mussten, sie mochten sich nun in die Geschichte des

Stuecks schicken oder nicht?

Harlekin hat, vor einigen Jahren, seine Sache vor dem Richterstuhle der

wahren Kritik, mit ebenso vieler Laune als Gruendlichkeit, verteidiget.

Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Moeser ueber das Groteske-Komische

allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren

Stimme habe ich schon. Es wird darin beilaeufig von einem gewissen

Schriftsteller gesagt, dass er Einsicht genug besitze, dermaleins der

Lobredner des Harlekins zu werden. Itzt ist er es geworden! wird man

denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr

Moeser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja

nicht einmal gedacht zu haben erinnern.

Ausser dem Harlekin koemmt in den "Falschen Vertraulichkeiten" noch ein

anderer Bedienter vor, der die ganze Intrige fuehret. Beide wurden sehr

wohl gespielt; und unser Theater hat ueberhaupt an den Herren Hensel und

Merschy ein paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser

verlangen kann.

Den zweiundzwanzigsten Abend (donnerstags, den 21. Mai) ward die

"Zelmire" des Herrn Du Belloy aufgefuehret.

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein, der in der neuern

franzoesischen Literatur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der

"Belagerung von Calais"! Wenn es dieses Stueck nicht verdiente, dass die

Franzosen ein solches Laermen damit machten, so gereicht doch dieses

Laermen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf

seinen Ruhm eifersuechtig ist; auf das die grossen Taten seiner Vorfahren

den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und

von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten ueberzeugt, jenen

nicht zu seinen unnuetzen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den

Gegenstaenden zaehlet, um die sich nur geschaeftige Muessiggaenger bekuemmern.

Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stuecke noch hinter den Franzosen! Es

gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren!

Barbarischer, als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersaenger

ein sehr schaetzbarer Mann war, und die, bei aller ihrer Gleichgueltigkeit

gegen Kuenste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde, oder einer, der

mit Baerfellen und Bernstein handelt, der nuetzlichere Buerger waere?

sicherlich fuer die Frage eines Narren gehalten haetten!--Ich mag mich in

Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebauet werden, von

der sich erwarten liesse, dass sie nur den tausendsten Teil der Achtung und

Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben wuerde, die Calais

gegen den Du Belloy gehabt hat. Man erkenne es immer fuer franzoesische

Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit

faehig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrte selbst sind klein

genug, die Nation in der Geringschaetzung alles dessen zu bestaerken, was

nicht geradezu den Beutel fuellet. Man spreche von einem Werke des Genies,

von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Kuenstler; man

aeussere den Wunsch, dass eine reiche bluehende Stadt der anstaendigsten

Erholung fuer Maenner, die in ihren Geschaeften des Tages Last und Hitze

getragen, und der nuetzlichsten Zeitverkuerzung fuer andere, die gar keine

Geschaefte haben wollen, (das wird doch wenigstens das Theater sein?)

durch ihre blosse Teilnehmung aufhelfen moege:--und sehe und hoere um sich.

"Dem Himmel sei Dank", ruft nicht bloss der Wucherer Albinus, "dass unsere

Buerger wichtigere Dinge zu tun haben!"

------Eu!

Rem poteris servare tuam!--

Wichtigere? Eintraeglichere; das gebe ich zu! Eintraeglich ist freilich

unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Kuensten in Verbindung

stehet. Aber,

--haec animos aerugo er cura peculi

Cum semel imbuerit--

Doch ist vergesse mich. Wie gehoert das alles zur "Zelmire"?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte

oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum

Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus beiseite und ward

Komoediant. Er spielte einige Zeit unter der franzoesischen Truppe zu

Braunschweig, machte verschiedene Stuecke, kam wieder in sein Vaterland

und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so gluecklich und beruehmt,

als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit haette machen koennen, wenn er

auch ein Beaumont geworden waere. Wehe dem jungen deutschen Genie, das

diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei wuerden sein

gewissestes Los sein!

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heisst "Titus"; und "Zelmire" war sein

zweites. "Titus" fand keinen Beifall, und ward nur ein einziges Mal

gespielt. Aber "Zelmire" fand desto groessern; es ward vierzehnmal

hintereinander aufgefuehrt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran

satt gesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung.

Ein franzoesischer Kunstrichter[1] nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen

die Trauerspiele von dieser Gattung ueberhaupt zu erklaeren: "Uns waere",

sagt er, "ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die

Jahrbuecher der Welt sind an beruechtigten Verbrechen ja so reich; und die

Tragoedie ist ja ausdruecklich dazu, dass sie uns die grossen Handlungen

wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem

sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist,

befeuert sie zugleich die Herzen der Itztlebenden mit der edlen Begierde,

ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, dass 'Zaire', 'Alzire',

'Mahomet' doch auch nur Geburten der Erdichtung waeren. Die Namen der

beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist

historisch. Es hat wirklich Kreuzzuege gegeben, in welchen sich Christen

und Tuerken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, hassten und

wuergten. Bei der Eroberung von Mexiko haben sich notwendig die

gluecklichen und erhabenen Kontraste zwischen den europaeischen und

amerikanischen Sitten, zwischen der Schwaermerei und der wahren Religion

aeussern muessen. Und was den 'Mahomet' anbelangt, so ist er der Auszug, die

Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betruegers; der

Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schoenste philosophische Gemaelde, das

jemals von diesem gefaehrlichen Ungeheuer gemacht worden."

----Fussnote

[1] "Journal Encyclopedique", Juillet 1762.

----Fussnote

Neunzehntes Stueck

Den 3. Julius 1767

Es ist einem jeden vergoennt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es

ist ruehmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben

suchen. Aber den Gruenden, durch die man ihn rechtfertigen will, eine

Allgemeinheit erteilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit haette, ihn

zu dem einzigen wahren Geschmacke machen muesste, heisst aus den Grenzen des

forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen

Gesetzgeber aufwerfen. Der angefuehrte franzoesische Schriftsteller faengt

mit einem bescheidenen "Uns waere lieber gewesen" an und geht zu so

allgemein verbindenden Ausspruechen fort, dass man glauben sollte, dieses

Uns sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter

folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack

nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfodert.

Nun hat es Aristoteles laengst entschieden, wie weit sich der tragische

Dichter um die historische Wahrheit zu bekuemmern habe; nicht weiter, als

sie einer wohleingerichteten Fabel aehnlich ist, mit der er seine

Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil

sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, dass er sie

schwerlich zu seinem gegenwaertigen Zwecke besser erdichten koennte. Findet

er diese Schicklichkeit von ohngefaehr an einem wahren Falle, so ist ihm

der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbuecher erst lange darum

nachzuschlagen, lohnt der Muehe nicht. Und wie viele wissen denn, was

geschehen ist? Wenn wir die Moeglichkeit, dass etwas geschehen kann, nur

daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine

gaenzlich erdichtete Fabel fuer eine wirklich geschehene Historie zu

halten, von der wir nie etwas gehoert haben? Was ist das erste, was

uns eine Historie glaubwuerdig macht? Ist es nicht ihre innere

Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit

von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestaetiget wird, oder von

solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne

Grund angenommen, dass es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das

Andenken grosser Maenner zu erhalten; dafuer ist die Geschichte, aber nicht

das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder

jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem

gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umstaenden tun werde. Die

Absicht der Tragoedie ist weit philosophischer, als die Absicht der

Geschichte; und es heisst sie von ihrer wahren Wuerde herabsetzen, wenn man

sie zu einem blossen Panegyrikus beruehmter Maenner macht, oder sie gar den

Nationa1stolz zu naehren missbraucht.

Die zweite Erinnerung des naemlichen franzoesischen Kunstrichters gegen die

"Zelmire" des Du Belloy ist wichtiger. Er tadelt, dass sie fast nichts als

ein Gewebe mannigfaltiger wunderbarer Zufaelle sei, die in den engen Raum

von vierundzwanzig Stunden zusammengepresst, aller Illusion unfaehig

wuerden. Eine seltsam ausgesparte Situation ueber die andere! ein

Theaterstreich ueber den andern! Was geschieht nicht alles! was hat man

nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so draengen, koennen

schwerlich alle vorbereitet genug sein. Wo uns so vieles ueberrascht, wird

uns leicht manches mehr befremden, als ueberraschen. "Warum muss sich z.E.

der Tyrann dem Rhamnes entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine

Verbrechen zu offenbaren? Faellt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die

Gemuetsaenderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den

Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines

Herrn auf die entschlossenste Weise teil; und wenn er einmal Reue zu

empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrueckt.

Welch geringfuegige Ursachen gibt hiernaechst der Dichter nicht manchmal

den wichtigsten Dingen! So muss Polydor, wenn er aus der Schlacht koemmt

und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Ruecken

zukehren, und der Dichter muss uns sorgfaeltig diesen kleinen Umstand

einschaerfen. Denn wenn Polydor anders ginge, wenn er der Prinzessin das

Gesicht, anstatt den Ruecken zuwendete: so wuerde sie ihn erkennen, und die

folgende Szene, wo diese zaertliche Tochter unwissend ihren Vater seinen

Henkern ueberliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so grossen

Eindruck machende Szene fiele weg. Waere es gleichwohl nicht weit

natuerlicher gewesen, wenn Polydor, indem er wieder in das Grabmal

fluechtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugerufen oder auch nur einen

Wink gegeben haette? Freilich waere es so natuerlicher gewesen, als dass die

ganzen letzten Akte sich nunmehr auf die Art, wie Polydor geht, ob er

seinen Ruecken dahin oder dorthin kehret, gruenden muessen. Mit dem Billett

des Azor hat es die naemliche Bewandtnis: brachte es der Soldat im zweiten

Akte gleich mit, so wie er es haette mitbringen sollen, so war der Tyrann

entlarvet, und das Stueck hatte ein Ende."

Die Uebersetzung der "Zelmire" ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht

lieber eine koernichte, wohlklingende Prosa hoeren wollen, als matte,

geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Uebersetzungen werden

kaum ein halbes Dutzend sein, die ertraeglich sind. Und dass man mich ja

nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich wuerde eher wissen, wo ich

aufhoeren, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen

dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der groesste

Versifikateur, sondern stuemperte und flickte; der Deutsche war es noch

weniger, und indem er sich bemuehte, die gluecklichen und ungluecklichen

Zeilen seines Originals gleich treu zu uebersetzen, so ist es natuerlich,

dass oefters, was dort nur Lueckenbuesserei oder Tautologie war, hier zu

foermlichem Unsinne werden musste. Der Ausdruck ist dabei meistens so

niedrig und die Konstruktion so verworfen, dass der Schauspieler allen

seinen Adel noetig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand

brauchet, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu

erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Muehe, auf franzoesische Verse so viel Fleiss

zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso waessrig korrekte, ebenso

grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen

poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa uebertragen, so wird

unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der

Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen

Uebersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch

der kuehnsten Tropen und Figuren, ausser einer gebundenen kadensierten

Wortfuegung, uns an Besoffene denken laesst, die ohne Musik tanzen. Der

Ausdruck wird sich hoechstens ueber die alltaegliche Sprache nicht weiter

erheben, als sich die theatralische Deklamation ueber den gewoehnlichen Ton

der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wuenschte

ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich

der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, dass das Silbenmass

ueberhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am

wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier koemmt es bloss darauf an,

unter zwei Uebeln das kleinste zu waehlen; entweder Verstand und Nachdruck

der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte

war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der

das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und zur Verstaerkung

des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist es

etwas mehr, und wir koennen der griechischen ungleich naeher kommen, die

durch den blossen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin

ausgedrueckt werden, anzudeuten vermag. Die franzoesischen Verse haben

nichts als den Wert der ueberstandenen Schwierigkeit fuer sich; und

freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

Die Rolle des Antenors hat Herr Borchers ungemein wohl gespielt; mit

aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Boesewichte von grossem

Verstande so natuerlich zu sein scheinen. Kein misslungener Anschlag wird

ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Raenken unerschoepflich;

er besinnt sich kaum, und der unerwartetste Streich, der ihn in seiner

Bloesse darzustellen drohte, empfaengt eine Wendung, die ihm die Larve nur

noch fester aufdrueckt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von

seiten des Schauspielers das getreueste Gedaechtnis, die fertigste Stimme,

die freieste, nachlaessigste Aktion unumgaenglich noetig. Hr. Borchers hat

ueberhaupt sehr viele Talente, und schon das muss ein guenstiges Vorurteil

fuer ihn erwecken, dass er sich in alten Rollen ebenso gern uebet, als in

jungen. Dieses zeuget von seiner Liebe zur Kunst; und der Kenner

unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die

nur immer auf der Buehne glaenzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich

in lauter galanten liebenswuerdigen Rollen begaffen und bewundern zu

lassen, ihr vornehmster, auch wohl oefters ihr einziger Beruf zum

Theater ist.

Zwanzigstes Stueck

Den 7. Julius 1767

Den dreiundzwanzigsten Abend (freitags, den 22. Mai) ward "Cenie"

aufgefuehret.

Dieses vortreffliche Stueck der Graffigny musste der Gottschedin zum

Uebersetzen in die Haende fallen. Nach dem Bekenntnisse, welches sie von

sich selbst ablegt, "dass sie die Ehre, welche man durch Uebersetzung oder

auch Verfertigung theatralischer Stuecke erwerben koenne, allezeit nur fuer

sehr mittelmaessig gehalten habe", laesst sich leicht vermuten, dass sie,

diese mittelmaessige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmaessige Muehe

werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren

lassen, dass sie einige lustige Stuecke des Destouches eben nicht verdorben

hat. Aber wieviel leichter ist es, eine Schnurre zu uebersetzen, als eine

Empfindung! Das Laecherliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen;

aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre

eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese

verkennt und sie dafuer den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle

die kalte Vollstaendigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will,

die wir an einem logischen Satze verlangen. z.E. Dorimond hat dem

Mericourt eine ansehnliche Verbindung, nebst dem vierten Teile seines

Vermoegens, zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Mericourt geht;

er verweigert sich dem grossmuetigen Anerbieten und will sich ihm aus

Uneigennuetzigkeit verweigert zu haben scheinen. "Wozu das?" sagt er.

"Warum wollen Sie sich Ihres Vermoegens berauben? Geniessen Sie Ihrer Gueter

selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet." J'en jouirai,

je vous rendrai tous heureux: laesst die Graffigny den lieben gutherzigen

Alten antworten. "Ich will ihrer geniessen, ich will euch alle gluecklich

machen." Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlaessige

Kuerze, mit der ein Mann, dem Guete zur Natur geworden ist, von seiner Guete

spricht, wenn er davon sprechen muss! Seines Glueckes geniessen, andere

gluecklich machen: beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht bloss

eine Folge des andern, ein Teil des andern; das eine ist ihm ganz das

andere: und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennet, so weiss

auch sein Mund keinen darunter zu machen; er spricht, als ob er das

naemliche zweimal spraeche, als ob beide Saetze wahre tautologische Saetze,

vollkommen identische Saetze waeren; ohne das geringste Verbindungswort. O

des Elenden, der die Verbindung nicht fuehlt, dem sie eine Partikel erst

fuehlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, dass die

Gottschedin jene acht Worte uebersetzt hat? "Alsdenn werde ich meiner

Gueter erst recht geniessen, wenn ich euch beide dadurch werde gluecklich

gemacht haben." Unertraeglich! Der Sinn ist vollkommen uebergetragen, aber

der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses

Alsdenn, mit seinem Schwanze von Wenn; dieses Erst; dieses Recht; dieses

Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle

Bedenklichkeiten der Ueberlegung geben und eine warme Empfindung in eine

frostige Schlussrede verwandeln.

Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, dass ungefaehr auf diesen

Schlag das ganze Stueck uebersetzt ist. Jede feinere Gesinnung ist in ihren

gesunden Menschenverstand paraphrasiert, jeder affektvolle Ausdruck in

die toten Bestandteile seiner Bedeutung aufgeloeset worden. Hierzu koemmt

in vielen Stellen der haessliche Ton des Zeremoniells; verabredete

Ehrenbenennungen kontrastieren mit den Ausrufungen der geruehrten Natur

auf die abscheulichste Weise. Indem Cenie ihre Mutter erkennet, ruft sie:

"Frau Mutter! o welch ein suesser Name!" Der Name Mutter ist suess; aber Frau

Mutter ist wahrer Honig mit Zitronensaft! Der herbe Titel zieht das

ganze, der Empfindung sich oeffnende Herz wieder zusammen. Und in dem

Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem

"Gnaediger Herr Vater! ich bin Ihrer Gnade wert!" ihm in die Arme. Mon

pere! auf deutsch: Gnaediger Herr Vater. Was fuer ein respektuoeses Kind!

Wenn ich Dorsainville waere, ich haette es ebenso gern gar nicht wieder

gefunden, als mit dieser Anrede.

Madame Loewen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer Wuerde

und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewusstsein ihres

verkannten Wertes; und sanfte Melancholie auszudruecken, kann nur ihrem

Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cenie ist Madame Hensel. Kein Wort faellt aus ihrem Munde auf die Erde.

Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es koemmt aus ihrem eignen Kopfe, aus

ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr

Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wuesste nur einen einzigen Fehler; aber

es ist ein sehr seltner Fehler; ein sehr beneidenswuerdiger Fehler. Die

Aktrice ist fuer die Rolle zu gross. Mich duenkt einen Riesen zu sehen, der

mit dem Gewehre eines Kadetts exerzieret. Ich moechte nicht alles machen,

was ich vortrefflich machen koennte.

Herr Ekhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung

von Sanftmut und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge, wird gerade in

so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wann er zum

Schlusse des Stuecks vom Mericourt sagt: "Ich will ihm so viel geben, dass

er in der grossen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag

ich ihn nicht mehr!" wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen

Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen, uns auf

einmal zu zeigen, was das fuer ein Land ist, dieses Vaterland des

Mericourt? Ein gefaehrliches, ein boeses Land!

Tot linguae, quot membra viro!

Den vierundzwanzigsten Abend (montags, den 25. Mai) ward die "Amalia" des

Herrn Weisse aufgefuehret.

"Amalia" wird von Kennern fuer das beste Lustspiel dieses Dichters

gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgefuehrtere Charaktere

und einen lebhaftern gedankenreichern Dialog, als seine uebrige komische

Stuecke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame

Boek den Manley, oder die verkleidete Amalia, mit vieler Anmut und mit

aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr

unwahrscheinlich finden wuerden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt

zu sehen. Dergleichen Verkleidungen ueberhaupt geben einem dramatischen

Stuecke zwar ein romanenhaftes Ansehen, dafuer kann es aber auch nicht

fehlen, dass sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Szenen

veranlassen sollten. Von dieser Art ist die fuenfte des letzten Akts, in

welcher ich meinem Freunde einige allzu kuehn kroquierte Pinselstriche zu

lindern und mit dem uebrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben wohl

raten moechte. Ich weiss nicht, was in der Welt geschieht; ob man wirklich

mit dem Frauenzimmer manchmal in diesem zudringlichen Tone spricht. Ich

will nicht untersuchen, wie weit es mit der weiblichen Bescheidenheit

bestehen koenne, gewisse Dinge, obschon unter der Verkleidung, so zu

brueskieren. Ich will die Vermutung ungeaeussert lassen, dass es vielleicht

gar nicht einmal die rechte Art sei, eine Madame Freemann ins Enge zu

treiben; dass ein wahrer Manley die Sache wohl haette feiner anfangen

koennen; dass man ueber einen schnellen Strom nicht in gerader Linie

schwimmen zu wollen verlangen muesse; dass--Wie gesagt, ich will diese

Vermutungen ungeaeussert lassen; denn es koennte leicht bei einem solchen

Handel mehr als eine rechte Art geben. Nachdem naemlich die Gegenstaende

sind; obschon alsdenn noch gar nicht ausgemacht ist, dass diejenige Frau,

bei der die eine Art fehlgeschlagen, auch allen uebrigen Arten Obstand

halten werde. Ich will bloss bekennen, dass ich fuer mein Teil nicht Herz

genug gehabt haette, eine dergleichen Szene zu bearbeiten. Ich wuerde mich,

vor der einen Klippe zu wenig Erfahrung zu zeigen, ebenso sehr gefuerchtet

haben, als vor der andern, allzu viele zu verraten. Ja wenn ich mir auch

einer mehr als Crebillonschen Faehigkeit bewusst gewesen waere, mich

zwischen beide Klippen durchzustehlen: so weiss ich doch nicht, ob ich

nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen waere. Besonders da

sich dieser andere Weg hier von selbst oeffnet. Manley, oder Amalia, wusste

ja, dass Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmaessig verbunden

sei. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm

gaenzlich abspenstig zu machen, und sich ihr nicht als einen Galan, dem es

nur um fluechtige Gunstbezeigungen zu tun, sondern als einen ernsthaften

Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu teilen bereit

sei? Seine Bewerbungen wuerden dadurch, ich will nicht sagen unstraeflich,

aber doch unstraeflicher geworden sein; er wuerde, ohne sie in ihren

eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen koennen; die Probe

waere ungleich verfuehrerischer und das Bestehen in derselben ungleich

entscheidender fuer ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man wuerde zugleich

einen ordentlichen Plan von seiten der Amalia dabei abgesehen haben;

anstatt dass man itzt nicht wohl erraten kann, was sie nun weiter tun

koennen, wenn sie ungluecklicherweise in ihrer Verfuehrung gluecklich

gewesen waere.

Nach der "Amalia" folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix, "Der

Finanzpachter". Es besteht ungefaehr aus ein Dutzend Szenen von der

aeussersten Lebhaftigkeit. Es duerfte schwer sein, in einen so engen Bezirk

mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die

Manier dieses liebenswuerdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein

Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewusst, als er.

Den fuenfundzwanzigsten Abend (dienstags, den 26. Mai) ward die "Zelmire"

des Du Belloy wiederholt.

Einundzwanzigstes Stueck

Den 10. Julius 1767

Den sechsundzwanzigsten Abend (freitags, den 29. Mal) ward "Die

Muetterschule" des Nivelle de la Chaussee aufgefuehret.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die fuer ihre parteiische Zaertlichkeit

gegen einen nichtswuerdigen schmeichlerischen Sohn die verdiente Kraenkung

erhaelt. Marivaux hat auch ein Stueck unter diesem Titel. Aber bei ihm ist

es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes,

gehorsames Kind an ihr zu haben, in aller Einfalt erziehet, ohne alle

Welt und Erfahrung laesst: und wie geht es damit? Wie man leicht erraten

kann. Das liebe Maedchen hat ein empfindliches Herz; sie weiss keiner

Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennet; sie verliebt sich in

den ersten in den besten, ohne Mama darum zu fragen, und Mama mag dem

Himmel danken, dass es noch so gut ablaeuft. In jener Schule gibt es eine

Menge ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu

lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es muesste fuer

Kenner ein Vergnuegen mehr sein, beide an einem Abende hintereinander

besuchen zu koennen. Sie haben hierzu auch alle aeusserliche Schicklichkeit;

das erste Stueck ist von fuenf Akten, das andere von einem.

Den siebenundzwanzigsten Abend (montags, den 1. Junius) ward die "Nanine"

des Herrn von Voltaire gespielt.

Nanine? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre

1749 zuerst erschien. Was ist das fuer ein Titel? Was denkt man

dabei?--Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken

soll. Ein Titel muss kein Kuechenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte

verraet, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung

dabei, und die Alten haben ihren Komoedien selten andere, als

nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den

Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrige verrieten. Hierunter

gehoeret des Plautus "Miles gloriosus". Wie koemmt es, dass man noch nicht

angemerket, dass dieser Titel dem Plautus nur zur Haelfte gehoeren kann.

Plautus nannte sein Stueck bloss Gloriosus; so wie er ein anderes

"Truculentus" ueberschrieb. Miles muss der Zusatz eines Grammatikers sein.

Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber

seine Prahlereien beziehen sich nicht bloss auf seinen Stand und seine

kriegerische Taten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso grosssprecherisch;

er ruehmt sich nicht allein der tapferste, sondern auch der schoenste und

liebenswuerdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen;

aber sobald man Miles hinzufuegt, wird das gloriosus nur auf das erstere

eingeschraenkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte,

eine Stelle des Cicero[1] verfuehrt; aber hier haette ihm Plautus selbst

mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:

ALAZON Graece huic nomen est Comoediae

Id nos latine GLORIOSUM dicimus--

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, dass eben

das Stueck des Plautus gemeinet sei. Der Charakter eines grosssprecherischen

Soldaten kam in mehrern Stuecken vor. Cicero kann ebensowohl auf den

Thraso des Terenz gezielet haben.--Doch dieses beilaeufig. Ich erinnere

mich, meine Meinung von den Titeln der Komoedien ueberhaupt schon einmal

geaeussert zu haben. Es koennte sein, dass die Sache so unbedeutend nicht

waere. Mancher Stuemper hat zu einem schoenen Titel eine schlechte Komoedie

gemacht; und bloss des schoenen Titels wegen. Ich moechte doch lieber eine

gute Komoedie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was fuer

Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken

sein, nach welchem, besonders die Franzosen, nicht schon ein Stueck

genannt haetten. Der ist laengst dagewesen! ruft man. Der auch schon!

Dieser wuerde vom Moliere, jener vom Destouches entlehnet sein! Entlehnet?

Das koemmt aus den schoenen Titeln. Was fuer ein Eigentumsrecht erhaelt ein

Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, dass er seinen Titel davon

hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht haette, so wuerde ich

ihn wiederum stillschweigend brauchen duerfen, und niemand wuerde mich

darueber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal, und mache

z.E. einen neuen Misanthropen. Wenn er auch keinen Zug von dem

Moliereschen nimmt, so wird sein Misanthrop doch immer nur eine Kopie

heissen. Genug, dass Moliere den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat

unrecht, dass er funfzig Jahr spaeter lebet; und dass die Sprache fuer die

unendlichen Varietaeten des menschlichen Gemuets nicht auch unendliche

Benennungen hat.

Wenn der Titel "Nanine" nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr:

"Nanine, oder das besiegte Vorurteil". Und warum soll ein Stueck nicht

zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die

Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Namen ist die

Verwechselung schwerer, als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheinet

der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein. In

der naemlichen Ausgabe seiner Werke heisst er auf einem Blatte "Das

besiegte Vorurteil"; und auf dem andern "Der Mann ohne Vorurteil". Doch

beides ist nicht weit auseinander. Es ist von dem Vorurteile, dass zu

einer vernuenftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes

erforderlich sei, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die

Geschichte der Pamela. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den

Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar

Stuecke unter diesem Namen erschienen waren, und eben kein grosses Glueck

gemacht hatten. Die "Pamela" des Boissy und des de la Chaussee sind auch

ziemlich kahle Stuecke; und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein,

etwas weit Besseres zu machen.

"Nanine" gehoert unter die ruehrenden Lustspiele. Es hat aber auch sehr

viel laecherliche Szenen, und nur insofern, als die laecherlichen Szenen

mit den ruehrenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komoedie geduldet

wissen. Eine ganz ernsthafte Komoedie, wo man niemals lacht, auch nicht

einmal laechelt, wo man nur immer weinen moechte, ist ihm ein Ungeheuer.

Hingegen findet er den Uebergang von dem Ruehrenden zum Laecherlichen und

von dem Laecherlichen zum Ruehrenden sehr natuerlich. Das menschliche Leben

ist nichts als eine bestaendige Kette solcher Uebergaenge, und die Komoedie

soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. "Was ist gewoehnlicher",

sagt er, "als dass in dem naemlichen Hause der zornige Vater poltert, die

verliebte Tochter seufzet, der Sohn sich ueber beide aufhaelt und jeder

Anverwandte bei der naemlichen Szene etwas anders empfindet? Man

verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan aeusserst

bewegt; und nicht selten hat ebendieselbe Person in ebenderselben

Viertelstunde ueber ebendieselbe Sache gelacht und geweinet. Eine sehr

ehrwuerdige Matrone sass bei einer von ihren Toechtern, die gefaehrlich krank

lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in

Traenen zerfliessen, sie rang die Haende und rief: 'O Gott, lass mir, lass mir

dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafuer nehmen!'

Hier trat ein Mann, der eine von ihren uebrigen Toechtern geheiratet hatte,

naeher zu ihr hinzu, zupfte sie bei dem Aermel und fragte: 'Madame, auch

die Schwiegersoehne?' Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese

Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betruebte Dame,

dass sie in vollem Gelaechter herauslaufen musste; alles folgte ihr und

lachte; die Kranke selbst, als sie es hoerte, waere vor Lachen fast

erstickt."

"Homer", sagt er an einem andern Orte, "laesst sogar die Goetter, indem sie

das Schicksal der Welt entscheiden, ueber den possierlichen Anstand des

Vulkans lachen. Hektor lacht ueber die Furcht seines kleinen Sohnes, indem

Andromacha die heissesten Traenen vergiesst. Es trifft sich wohl, dass mitten

unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer

Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhaengnisses, ein Einfall, eine

ungefaehre Posse, trotz aller Beaengstigung, trotz alles Mitleids das

unbaendigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyern einem

Regimente, dass es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat

darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: 'Bitten Sie, mein

Herr, was Sie wollen, nur das Leben nicht; damit kann ich unmoeglich

dienen!' Diese Naivetaet ging sogleich von Mund zu Munde; man lachte und

metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komoedie das Lachen auf ruehrende

Empfindungen folgen koennen? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht

Sosias zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung

streiten zu wollen."

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die

Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komoedie fuer eine ebenso

fehlerhafte als langweilige Gattung erklaeret? Vielleicht damals, als

er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine "Cenie", noch kein

"Hausvater" vorhanden; und vieles muss das Genie erst wirklich machen,

wenn wir es fuer moeglich erkennen sollen.

----Fussnote

[1] "De Officiis", Lib. I. Cap. 33.

----Fussnote

Zweiundzwanzigstes Stueck

Den 14. Julius 1767

Den achtundzwanzigsten Abend (dienstags, den 2. Junius) ward der "Advokat

Patelin" wiederholt, und mit der "Kranken Frau" des Herrn Gellert

beschlossen.

Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert

derjenige, dessen Stuecke das meiste urspruenglich Deutsche haben. Es sind

wahre Familiengemaelde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder

Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Muehmchen aus seiner

eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, dass es

an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und dass nur die Augen ein

wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere

Torheiten sind bemerkbarer, als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir ueber

viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben sich unsere

Virtuosen an eine allzu flache Manier gewoehnet. Sie machen sie aehnlich,

aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand

nicht vorteilhaft genug zu beleuchten gewusst, so mangelt dem Bilde die

Rundung, das Koerperliche; wir sehen nur immer eine Seite, an der wir uns

bald satt gesehen, und deren allzu schneidende Aussenlinien uns gleich

an die Taeuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die uebrigen Seiten

herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig

und ekel; wann sie belustigen sollen, muss ihnen der Dichter etwas von

dem Seinigen geben. Er muss sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der

schmutzigen Nachlaessigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb

ihren vier Pfaehlen herumtraeumen. Sie muessen nichts von der engen Sphaere

kuemmerlicher Umstaende verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten

will. Er muss sie aufputzen; er muss ihnen Witz und Verstand leihen, das

Armselige ihrer Torheiten bemaenteln zu koennen; er muss ihnen den Ehrgeiz

geben, damit glaenzen zu wollen.

"Ich weiss gar nicht", sagte eine von meinen Bekanntinnen, "was das fuer

ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan! Herr

Stephan ist ein reicher Mann und ein guter Mann. Gleichwohl muss seine

geliebte Frau Stephan um eine lumpige Andrienne so viel Umstaende machen!

Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank; aber doch um ein so gar

grosses Nichts nicht. Eine neue Andrienne! Kann sie nicht hinschicken, und

ausnehmen lassen, und machen lassen? Der Mann wird ja wohl bezahlen; und

er muss ja wohl."

"Ganz gewiss!" sagte eine andere. "Aber ich habe noch etwas zu erinnern.

Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Muetter. Eine Andrienne! Welche

Schneidersfrau traegt denn noch eine Andrienne? Es ist nicht erlaubt, dass

die Aktrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie

nicht Roberonde, Benedictine, Respectueuse"--(ich habe die andern Namen

vergessen, ich wuerde sie auch nicht zu schreiben wissen)--"dafuer sagen!

Mich in einer Andrienne zu denken; das allein koennte mich krank machen.

Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzet, so muss es

auch die neueste Tracht sein. Wie koennen wir es sonst wahrscheinlich

finden, dass sie darueber krank geworden?"

"Und ich", sagte eine dritte (es war die gelehrteste), "finde es sehr

unanstaendig, dass die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib

gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser--wie

soll ich es nennen?--Verkennung unserer Delikatesse gezwungen hat. Die

Einheit der Zeit! Das Kleid musste fertig sein; die Stephan sollte es noch

anziehen; und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid

fertig. Ja, er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele

vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt"--Hier

ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (mittewochs, den 3. Junius) ward nach der

"Melanide" des de la Chaussee "Der Mann nach der Uhr, oder der

ordentliche Mann" gespielet.

Der Verfasser dieses Stuecks ist Herr Hippel, in Danzig. Es ist reich an

drolligen Einfaellen; nur schade, dass ein jeder, sobald er den Titel hoert,

alle diese Einfaelle voraussieht. National ist es auch genug; oder

vielmehr provinzial. Und dieses koennte leicht das andere Extremum werden,

in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten

schildern wollten. Ich fuerchte, dass jeder die armseligen Gewohnheiten des

Winkels, in dem er geboren worden, fuer die eigentlichen Sitten des

gemeinschaftlichen Vaterlandes halten duerfte. Wem aber liegt daran, zu

erfahren, wievielmal im Jahre man da oder dort gruenen Kohl isst?

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, dass

jeder etwas anders sagen muss. Hier ist das nicht; "Der Mann nach der

Uhr", oder "Der ordentliche Mann" sagen ziemlich das naemliche; ausser dass

das erste ohngefaehr die Karikatur von dem andern ist.

Den dreissigsten Abend (donnerstags, den 4. Junius) ward der "Graf von

Essex", vom Thomas Corneille, auf gefuehrt. Dieses Trauerspiel ist fast

das einzige, welches sich aus der betraechtlichen Anzahl der Stuecke des

juengern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird

auf den deutschen Buehnen noch oefterer wiederholt, als auf den

franzoesischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher

bereits Calprenede die naemliche Geschichte bearbeitet hatte.

"Es ist gewiss", schreibt Corneille, "dass der Graf von Essex bei der

Koenigin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr

stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr

auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verstaendnisses mit dem Grafen

von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwaehlet hatten.

Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando

der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf,

ward in Verhaft gezogen, verurteilt, und nachdem er durchaus nicht um

Gnade bitten wollen, den 25. Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die

Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, dass ich

sie in einem wichtigen Stuecke verfaelscht haette, weil ich mich des

Vorfalles mit dem Ringe nicht bedienet, den die Koenigin dem Grafen zum

Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines

Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe: so muss mich

dieses sehr befremden. Ich bin versichert, dass dieser Ring eine Erfindung

des Calprenede ist, wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das

geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu

nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, dass er ihn fuer

eine poetische Erfindung erklaerte. Seine historische Richtigkeit ist

neuerlich fast ausser Zweifel gesetzt worden; und die bedaechtlichsten,

skeptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson, haben ihn in ihre

Werke aufgenommen.

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwermut

redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: "Die

gemeinste Meinung damaliger Zeit, und vielleicht die wahrscheinlichste

war diese, dass dieses Uebel aus einer betruebten Reue wegen des Grafen von

Essex entstanden sei. Sie hatte eine ganz ausserordentliche Achtung fuer

das Andenken dieses ungluecklichen Herrn; und wiewohl sie oft ueber seine

Hartnaeckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne

Traenen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung

mit neuer Zaertlichkeit belebte und ihre Betruebnis noch mehr vergaellte.

Die Graefin von Nottingham, die auf ihrem Todbette lag, wuenschte die

Koenigin zu sehen und ihr ein Geheimnis zu offenbaren, dessen Verhehlung

sie nicht ruhig wuerde sterben lassen. Wie die Koenigin in ihr Zimmer kam,

sagte ihr die Graefin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurteil gesprochen

worden, gewuenscht, die Koenigin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die

Art, die Ihro Majestaet ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr

naemlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm, zur Zeit der Huld, mit

der Versicherung geschenkt, dass, wenn er ihr denselben, bei einem

etwanigen Ungluecke, als ein Zeichen senden wuerde, er sich ihrer voelligen

Gnaden wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sei die Person,

durch welche er ihn habe uebersenden wollen; durch ein Versehen aber sei

er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Haende geraten. Sie habe

ihrem Gemahl die Sache erzaehlt (er war einer von den unversoehnlichsten

Feinden des Essex), und der habe ihr verboten, den Ring weder der Koenigin

zu geben noch dem Grafen zurueckzusenden. Wie die Graefin der Koenigin ihr

Geheimnis entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth,

die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen, als ihre eigene

Ungerechtigkeit einsahe, dass sie ihn im Verdacht eines unbaendigen

Eigensinnes gehabt, antwortete: 'Gott mag Euch vergeben; ich kann es

nimmermehr!' Sie verliess das Zimmer in grosser Entsetzung, und von dem

Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gaenzlich. Sie nahm weder Speise

noch Trank zu sich; sie verweigerte sich allen Arzeneien; sie kam in kein

Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Naechte auf einem Polster, ohne ein

Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen; einen Finger im Munde, mit offenen,

auf die Erde geschlagenen Augen; bis sie endlich, von innerlicher Angst

der Seelen und von so langem Fasten ganz entkraeftet, den Geist aufgab."

Dreiundzwanzigstes Stueck

Den 17. Julius 1767

Der Herr von Voltaire hat den "Essex" auf eine sonderbare Weise

kritisiert. Ich moechte nicht gegen ihn behaupten, dass "Essex" ein

vorzueglich gutes Stueck sei; aber das ist leicht zu erweisen, dass viele

von den Fehlern, die er daran tadelt, teils sich nicht darin finden,

teils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den

richtigsten und wuerdigsten Begriff von der Tragoedie voraussetzen.

Es gehoert mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, dass er ein

sehr profunder Historikus sein will. Er schwang sich also auch bei dem

"Essex" auf dieses sein Streitross und tummelte es gewaltig herum. Schade

nur, dass alle die Taten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert

sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewusst;

und zum Gluecke fuer den Dichter war das damalige Publikum noch unwissender.

"Itzt", sagt er, "kennen wir die Koenigin Elisabeth und den Grafen Essex

besser; itzt wuerden einem Dichter dergleichen grobe Verstossungen wider

die historische Wahrheit schaerfer aufgemutzet werden".

Und welches sind denn diese Verstossungen? Voltaire hat ausgerechnet, dass

die Koenigin damals, als sie dem Grafen den Prozess machen liess,

achtundsechzig Jahr alt war. "Es waere also laecherlich", sagt er, "wenn

man sich einbilden wollte, dass die Liebe den geringsten Anteil an dieser

Begebenheit koenne gehabt haben." Warum das? Geschieht nichts Laecherliches

in der Welt? Sich etwas Laecherliches als geschehen denken, ist das so

laecherlich? "Nachdem das Urteil ueber den Essex abgegeben war", sagt Hume,

"fand sich die Koenigin in der aeussersten Unruhe und in der grausamsten

Ungewissheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge fuer ihre

eigene Sicherheit und Bekuemmernis um das Leben ihres Lieblings stritten

unaufhoerlich in ihr: und vielleicht, dass sie in diesem quaelenden Zustande

mehr zu beklagen war, als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerrufte

den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal ueber das andere; itzt war sie

fast entschlossen, ihn dem Tode zu ueberliefern; den Augenblick darauf

erwachte ihre Zaertlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des

Grafen liessen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, dass er

selbst den Tod wuensche, dass er selbst erklaeret habe, wie sie doch anders

keine Ruhe vor ihm haben wuerde. Wahrscheinlicherweise tat diese Aeusserung

von Reue und Achtung fuer die Sicherheit der Koenigin, die der Graf sonach

lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als

sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer

alten Leidenschaft, die sie so lange fuer den ungluecklichen Gefangnen

genaehret hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhaertete,

war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten.

Sie versahe sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus

Verdruss, dass er nicht erfolgen wollte, liess sie dem Rechte endlich seinen

Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre

geliebt haben, sie, die sich so gern lieben liess? Sie, der es so sehr

schmeichelte, wenn man ihre Schoenheit ruehmte? Sie, die es so wohl

aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muss in diesem

Stuecke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Hoeflinge stellten

sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestaet,

mit allem Anscheine des Ernstes, des Stils der laecherlichsten Galanterie.

Als Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen

Brief, ohne Zweifel damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die

Koenigin eine Venus, eine Diane, und ich weiss nicht was, war. Gleichwohl

war diese Goettin damals schon sechzig Jahr alt. Fuenf Jahr darauf fuehrte

Heinrich Union, ihr Abgesandter in Frankreich, die naemliche Sprache mit

ihr. Kurz, Corneille ist hinlaenglich berechtiget gewesen, ihr alle die

verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zaertliche Weib mit der

stolzen Koenigin in einen so interessanten Streit bringet.

Ebensowenig hat er den Charakter des Essex verstellet oder verfaelschet.

"Essex", sagt Voltaire, "war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille

macht: er hat nie etwas Merkwuerdiges getan." Aber wenn er es nicht war,

so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die

Eroberung von Cadix, an der ihm Voltaire wenig oder gar kein Teil laesst,

hielt er so sehr fuer sein Werk, dass er es durchaus nicht leiden wollte,

wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmasste. Er erbot sich, es mit

dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Nottingham, unter dem er

kommandiert hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten

zu beweisen, dass sie ihm allein zugehoere.

Corneille laesst den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, vom

Cecil, vom Cobhan, sehr veraechtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht

gutheissen. "Es ist nicht erlaubt", sagt er, "eine so neue Geschichte so

groeblich zu verfaelschen, und Maenner von so vornehmer Geburt, von so

grossen Verdiensten, so unwuerdig zu misshandeln. "Aber hier koemmt es ja gar

nicht darauf an, was diese Maenner waren, sondern wofuer sie Essex hielt;

und Essex war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und

gar keine einzuraeumen.

Wenn Corneille den Essex sagen laesst, dass es nur an seinem Willen

gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so laesst er ihn freilich etwas

sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire haette

darum doch nicht ausrufen muessen. "Wie? Essex auf dem Throne? mit was fuer

Recht? unter was fuer Vorwande? wie waere das moeglich gewesen?" Denn

Voltaire haette sich erinnern sollen, dass Essex von muetterlicher Seite aus

dem koeniglichen Hause abstammte, und dass es wirklich Anhaenger von ihm

gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zaehlen,

die Ansprueche auf die Krone machen koennten. Als er daher mit dem Koenige

Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, liess er es das erste

sein, ihn zu versichern, dass er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken

nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger,

als was ihn Corneille voraussetzen laesst.

Indem also Voltaire durch das ganze Stueck nichts als historische

Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Ueber eine hat

sich Walpole[1] schon lustig gemacht. Wenn naemlich Voltaire die erstern

Lieblinge der Koenigin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert

Dudley und den Grafen von Leicester. Er wusste nicht, dass beide nur eine

Person waren, und dass man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den

Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen koennte.

Ebenso unverzeihlich ist das Hysteronproteron, in welches er mit der

Ohrfeige verfaellt, die die Koenigin dem Essex gab. Es ist falsch, dass er

sie nach seiner ungluecklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie

lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, dass er damals den Zorn

der Koenigin durch die geringste Erniedrigung zu besaenftigen gesucht, dass

er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art muendlich und schriftlich

seine Empfindlichkeit darueber ausliess. Er tat zu seiner Begnadigung auch

nicht wieder den ersten Schritt; die Koenigin musste ihn tun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von

Voltaire an? Ebensowenig als ihn die historische Unwissenheit des

Corneille haette angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur

dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragoedie des Corneille sei ein Roman: wenn er ruehrend ist, wird

er dadurch weniger ruehrend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedienet hat?

Weswegen waehlt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere

aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche

ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu

zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede

nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden

sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der

gewoehnlichen Praxi der Dichter uebereinstimmender auszudruecken: sind es

die blossen Fakta, die Umstaende der Zeit und des Ortes, oder sind es die

Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum

der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit waehlet? Wenn es die

Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der

Dichter von der historischen Wahrheit abgehen koenne? In allem, was die

Charaktere nicht betrifft, soweit er will. Nur die Charaktere sind ihm

heilig; diese zu verstaerken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist

alles, was er von dem Seinigen dabei hinzutun darf; die geringste

wesentliche Veraenderung wuerde die Ursache aufheben, warum sie diese und

nicht andere Namen fuehren; und nichts ist anstoessiger, als wovon wir uns

keine Ursache geben koennen.

----Fussnote

[1] "Le Chateau d'Otrante", Pref. p. XIV.

----Fussnote

Vierundzwanzigstes Stueck

Den 21. Julius 1767

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von

dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Koenigin dieses Namens

beilegt; wenn wir in ihr die Unentschluessigkeit, die Widersprueche, die

Beaengstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und

zaertliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei

diesen und jenen Umstaenden wirklich verfallen ist, sondern auch nur

verfallen zu koennen vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert

finden: so hat der Dichter alles getan, was ihm als Dichter zu tun

obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Hand, untersuchen; ihn

vor den Richterstuhl der Geschichte fuehren, um ihn da jedes Datum, jede

beilaeufige Erwaehnung, auch wohl solcher Personen, ueber welche die

Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heisst

ihn und seinen Beruf verkennen, heisst von dem, dem man diese Verkennung

nicht zutrauen kann, mit einem Worte, schikanieren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire koennte es leicht weder Verkennung noch

Schikane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter, und

ohnstreitig ein weit groesserer, als der juengere Corneille. Es waere denn,

dass man ein Meister in einer Kunst sein und doch falsche Begriffe von der

Kunst haben koennte. Und was die Schikane anbelangt, die ist, wie die

ganze Welt weiss, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften

hier und da aehnlich sieht, ist nichts als Laune; aus blosser Laune spielt

er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie den

Philosophen und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, dass Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als

sie den Grafen koepfen liess? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt,

noch eifersuechtig! Die grosse Nase der Elisabeth dazu genommen, was fuer

lustige Einfaelle muss das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfaelle

in dem Kommentare ueber eine Tragoedie; also da, wo sie nicht hingehoeren.

Der Dichter haette recht zu seinem Kommentator zu sagen: "Mein Herr

Notenmacher, diese Schwaenke gehoeren in Eure allgemeine Geschichte, nicht

unter meinen Text. Denn es ist falsch, dass meine Elisabeth achtundsechzig

Jahr alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stuecke,

das Euch hinderte, sie nicht ungefaehr mit dem Essex von gleichem Alter

anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter: Welche Sie?

Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras; das kann sein. Aber warum habt Ihr

den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid Ihr so gelehrt? Warum vermengt

Ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt Ihr im Ernst, dass die Erinnerung

bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen

hat, lebhafter sein werde, als der sinnliche Eindruck, den eine

wohlgebildete Aktrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja

meine Elisabeth; und seine eigene Augen ueberzeugen ihn, dass es nicht Eure

achtundsechzigjaehrige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras

mehr glauben, als seinen eignen Augen?"--

So ungefaehr koennte sich auch der Dichter ueber die Rolle des Essex erklaeren.

"Euer Essex im Rapin de Thoyras", koennte er sagen, "ist nur der Embryo

von dem meinigen. Was sich jener zu sein duenkte, ist meiner wirklich. Was

jener, unter gluecklichem Umstaenden, fuer die Koenigin vielleicht getan

haette, hat meiner getan. Ihr hoert ja, dass es ihm die Koenigin selbst

zugesteht; wollt Ihr meiner Koenigin nicht ebensoviel glauben, als dem

Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und grosser, aber stolzer

und unbiegsamer Mann. Eurer war in der Tat weder so gross, noch so

unbiegsam: desto schlimmer fuer ihn. Genug fuer mich, dass er doch immer

noch gross und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe

seinen Namen zu lassen."

Kurz: die Tragoedie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist

fuer die Tragoedie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir

gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der

Geschichte mehrere Umstaende zur Ausschmueckung und Individualisierung

seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur dass man ihm hieraus

ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr

bereit, das uebrige Urteil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben.

"Essex" ist ein mittelmaessiges Stueck, sowohl in Ansehung der Intrige als

des Stils. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu

machen; ihn mehr aus Verzweiflung, dass er der ihrige nicht sein kann, als

aus edelmuetigem Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten

herabzulassen, auf das Schafott zu fuehren: das war der ungluecklichste

Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl

haben musste. Der Stil ist in der Grundsprache schwach; in der Uebersetzung

ist er oft kriechend geworden. Aber ueberhaupt ist das Stueck nicht ohne

Interesse und hat hier und da glueckliche Verse, die aber im Franzoesischen

gluecklicher sind als im Deutschen. "Die Schauspieler", setzt der Herr von

Voltaire hinzu, "besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des

Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und

mit einem grossen blauen Bande ueber die Schulter darin erscheinen koennen.

Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt: das

macht Eindruck. Uebrigens ist die Zahl der guten Tragoedien bei allen

Nationen in der Welt so klein, dass die, welche nicht ganz schlecht sind,

noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur

aufgestutzet werden."

Er bestaetiget dieses allgemeine Urteil durch verschiedene einzelne

Anmerkungen, die ebenso richtig als scharfsinnig sind und deren man sich

vielleicht, bei einer wiederholten Vorstellung, mit Vergnuegen erinnern

duerfte. Ich teile die vorzueglichsten also hier mit; in der festen

Ueberzeugung, dass die Kritik dem Genusse nicht schadet und dass diejenigen,

welche ein Stueck am schaerfesten zu beurteilen gelernt haben, immer

diejenigen sind, welche das Theater am fleissigsten besuchen.

"Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle, und eine sehr frostige

Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muss man die Farben

in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus geschildert hat.

Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernuenftige, tugendhafte

Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der

Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heiraten wollen. Dieser

Charakter wuerde sehr schoen sein, wenn er mehr Leben haette, und wenn er

zur Verwickelung etwas beitruege; aber hier vertritt sie bloss die Stelle

eines Freundes. Das ist fuer das Theater nicht hinlaenglich.

Mich duenket, dass alles, was die Personen in dieser Tragoedie sagen und

tun, immer noch sehr schielend, verwirret und unbestimmt ist. Die

Handlung muss deutlich, der Knoten verstaendlich und jede Gesinnung plan

und natuerlich sein: das sind die ersten, wesentlichsten Regeln. Aber was

will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen?

Ist er schuldig, oder ist er faelschlich angeklagt? Wenn ihn die Koenigin

fuer unschuldig haelt, so muss sie sich seiner annehmen. Ist er aber

schuldig: so ist es sehr unvernuenftig, die Vertraute sagen zu lassen,

dass er nimmermehr um Gnade bitten werde, dass er viel zu stolz dazu sei.

Dieser Stolz schickt sich sehr wohl fuer einen tugendhaften unschuldigen

Helden, aber fuer keinen Mann, der des Hochverrats ueberwiesen ist. Er

soll sich unterwerfen: sagt die Koenigin. Ist das wohl die eigentliche

Gesinnung, die sie haben muss, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun

unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth

darum von ihm mehr geliebt als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr, als

mich selbst: sagt die Koenigin. Ah, Madame; wenn es so weit mit Ihnen

gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden: so untersuchen

Sie doch die Beschuldigungen Ihres Gebliebten selbst und verstatten

nicht, dass ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und

unterdruecken, wie es durch das ganze Stueck, obwohl ganz ohne

Grund, heisst.

Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug

werden, ob er ihn fuer schuldig oder fuer unschuldig haelt. Er stellt der

Koenigin vor, dass der Anschein oefters betriege, dass man alles von der

Parteilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe.

Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Koenigin. Was hatte er

dieses noetig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was

soll der Zuschauer glauben? Der weiss ebensowenig, woran er mit der

Verschwoerung des Grafen, als woran er mit der Zaertlichkeit der Koenigin

gegen ihn ist.

Salisbury sagt der Koenigin, dass man die Unterschrift des Grafen

nachgemacht habe. Aber die Koenigin laesst sich im geringsten nicht

einfallen, einen so wichtigen Umstand naeher zu untersuchen. Gleichwohl

war sie als Koenigin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht

einmal auf diese Eroeffnung, die sie doch begierig haette ergreifen muessen.

Sie erwidert bloss mit andern Worten, dass der Graf allzu stolz sei, und

dass sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten."

Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht

war?"

Fuenfundzwanzigstes Stueck

Den 24. Julius 1767

"Essex selbst beteuert seine Unschuld; aber warum will er lieber sterben,

als die Koenigin davon ueberzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er

kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen; und er tut es nicht.

Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemaess? Soll er aus Liebe

zur Irton so widersinnig handeln: so haette ihn der Dichter durch das

ganze Stueck von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen muessen. Die

Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen; aber in dieser

Heftigkeit sehen wir ihn nicht.

Der Stolz der Koenigin streitet unaufhoerlich mit dem Stolze des Essex; ein

solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie

handeln laesst, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen,

blosser Eigensinn. Er soll mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um

Gnade bitten; das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muss vergessen, dass

Elisabeth entweder sehr abgeschmackt oder sehr ungerecht ist, wenn sie

verlangt, dass der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches

er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muss es vergessen,

und er vergisst es wirklich, um sich bloss mit den Gesinnungen des Stolzes

zu beschaeftigen, der dem menschlichen Herze so schmeichelhaft ist.

Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie

sein sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen. Woher

dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die fuer sich

selbst ruehrend ist.--Ein grosser Mann, den man auf das Schafott fuehret,

wird immer interessieren; die Vorstellung seines Schicksals macht, auch

ohne alle Hilfe der Poesie, Eindruck; ungefaehr eben den Eindruck, den die

Wirklichkeit selbst machen wuerde."

So viel liegt fuer den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch

diese allein koennen die schwaechsten, verwirrtesten Stuecke eine Art von

Glueck machen; und ich weiss nicht, wie es koemmt, dass es immer solche

Stuecke sind, in welchen sich gute Akteurs am vorteilhaftesten zeigen.

Selten wird ein Meisterstueck so meisterhaft vorgestellt, als es

geschrieben ist; das Mittelmaessige faehrt mit ihnen immer besser.

Vielleicht, weil sie in dem Mittelmaessigen mehr von dem ihrigen hinzutun

koennen; vielleicht, weil uns das Mittelmaessige mehr Zeit und Ruhe laesst,

auf ihr Spiel aufmerksam zu sein; vielleicht, weil in dem Mittelmaessigen

alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruhet, anstatt

dass in einem vollkommenem Stuecke oefters eine jede Person ein Hauptakteur

sein muesste, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt,

zugleich auch die uebrigen verderben hilft.

Beim "Essex" koennen alle diese und mehrere Ursachen zusammenkommen. Weder

der Graf noch die Koenigin sind von dem Dichter mit der Staerke geschildert,

dass sie durch die Aktion nicht noch weit staerker werden koennten. Essex

spricht so stolz nicht, dass ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung,

in jeder Gebaerde, in jeder Miene noch stolzer zeigen koennte. Es ist sogar

dem Stolze wesentlich, dass er sich weniger durch Worte, als durch das

uebrige Betragen aeussert. Seine Worte sind oefters bescheiden, und es laesst

sich nur sehen, nicht hoeren, dass es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese

Rolle muss also notwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht voellig so; aber doch kann sie

auch schwerlich ganz verungluecken. Elisabeth ist so zaertlich als stolz;

ich glaube ganz gern, dass ein weibliches Herz beides zugleich sein kann;

aber wie eine Aktrice beides gleich gut vorstellen koenne, das begreife

ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht

viel Zaertlichkeit, und einer zaertlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen

es ihr nicht zu, sage ich: denn die Kennzeichen des einen widersprechen

den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich

gelaeufig sind; hat sie aber nur die einen vorzueglich in ihrer Gewalt,

so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrueckt, zwar

empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, dass sie dieselbe so

lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Aktrice nun weiter gehen

als die Natur? Ist sie von einem majestaetischen Wuchse, toent ihre Stimme

voller und maennlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell

und herzhaft: so werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich gelingen;

aber wie steht es mit den zaertlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger

imponierend; herrscht in ihren Mienen Sanftmut, in ihren Augen ein

bescheidnes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck; ist in

ihrer Bewegung mehr Anstand und Wuerde, als Kraft und Geist: so wird sie

den zaertlichen Stellen die voelligste Genuege leisten; aber auch den

stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiss nicht; sie wird sie

noch genug absetzen; wir werden eine beleidigte zuernende Liebhaberin in

ihr erblicken; nur keine Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren

General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich

meine also, die Aktricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich

taeuschend zu zeigen vermoegend waeren, duerften noch seltner sein, als die

Elisabeths selber; und wir koennen und muessen uns begnuegen, wenn eine

Haelfte nur recht gut gespielt und die andere nicht ganz verwahrloset wird.

Madame Loewen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen; aber, jene

allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zaertliche

Frau, als die stolze Monarchin sehen und hoeren lassen. Ihre Bildung, ihre

Stimme, ihre bescheidene Aktion liessen es nicht anders erwarten; und mich

duenkt, unser Vergnuegen hat dabei nichts verloren. Denn wenn notwendig

eine die andere verfinstert, wenn es kaum anders sein kann, als dass nicht

die Koenigin unter der Liebhaberin, oder diese unter jener leiden sollte:

so, glaube ich, ist es zutraeglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und

der Koenigin, als von der Liebhaberin und der Zaertlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloss eigensinniger Geschmack, wenn ich so urteile; noch

weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu

machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein wuerde, wenn ihr

diese Rolle auch gar nicht gelungen waere. Ich weiss einem Kuenstler, er sei

von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu

machen; und diese besteht darin, dass ich annehme, er sei von aller eiteln

Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm ueber alles, er hoere gern

frei und laut ueber sich urteilen, und wolle sich lieber auch dann und

wann falsch, als seltner beurteilet wissen. Wer diese Schmeichelei nicht

versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht

wert, dass wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal,

dass wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch

so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, dass wir auch Augen und

Gefuehl fuer seine Schwaeche haben. Er spottet bei sich ueber jede

uneingeschraenkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von

dem er weiss, dass er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.

Ich wollte sagen, dass sich Gruende anfuehren lassen, warum es besser ist,

wenn die Aktrice mehr die zaertliche als die stolze Elisabeth ausdrueckt.

Stolz muss sie sein, das ist ausgemacht: und dass sie es ist, das hoeren

wir. Die Frage ist nur, ob sie zaertlicher als stolz, oder stolzer als

zaertlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Aktricen zu waehlen

haette, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte

Koenigin, mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der raecherischen

Majestaet, auszudruecken vermoechte, oder die, welche die eifersuechtige

Liebhaberin, mit allen kraenkenden Empfindungen der verschmaehten Liebe,

mit aller Bereitwilligkeit, dem teuern Frevler zu vergeben, mit aller

Beaengstigung ueber seine Hartnaeckigkeit, mit allem Jammer ueber seinen

Verlust, angemessener waere? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdopplung des naemlichen Charakters

vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so

muss sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die

Zaertlichkeit nicht anders, als dem Stolze untergeordnet sein kann, so muss

bei der Koenigin die Zaertlichkeit den Stolz ueberwiegen. Wenn der Graf sich

eine hoehere Miene gibt, als ihm zukommt, so muss die Koenigin etwas weniger

zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer

in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist,

herabblicken lassen, wuerde die ekelste Einfoermigkeit sein. Man muss nicht

glauben koennen, dass Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle waere, ebenso

wie Essex handeln wuerde. Der Ausgang weiset es, dass sie nachgebender ist

als er; sie muss also auch gleich von Anfange nicht so hoch daherfahren

als er. Wer sich durch aeussere Macht emporzuhalten vermag, braucht weniger

Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft tun muss. Wir wissen

darum doch, dass Elisabeth die Koenigin ist, wenn sie gleich Essex das

koeniglichere Ansehen gibt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, dass die Personen in

ihren Gesinnungen steigen, als dass sie fallen. Es ist schicklicher, dass

ein zaertlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als dass ein stolzer

von der Zaertlichkeit sich fortreissen laesst. Jener scheint sich zu erheben;

dieser zu sinken. Eine ernsthafte Koenigin, mit gerunzelter Stirne, mit

einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der

Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen koennte, wenn die zu

verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Beduerfnissen ihrer

Leidenschaft seufzet, ist fast, fast laecherlich. Eine Geliebte hingegen,

die ihre Eifersucht erinnert, dass sie Koenigin ist, erhebt sich ueber sich

selbst, und ihre Schwachheit wird fuerchterlich.

Sechsundzwanzigstes Stueck

Den 28. Julius 1767

Den einunddreissigsten Abend (mittewochs, den 10. Juni) ward das Lustspiel

der Madame Gottsched, "Die Hausfranzoesin, oder die Mamsell" aufgefuehret.

Dieses Stueck ist eines von den sechs Originalen, mit welchen 1744, unter

Gottschedischer Geburtshilfe, Deutschland im fuenften Bande der "Schaubuehne"

beschenkt ward. Man sagt, es sei, zur Zeit seiner Neuheit, hier und da

mit Beifall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beifall es

noch erhalten wuerde, und es erhielt den, den es verdienet: gar keinen.

"Das Testament", von ebenderselben Verfasserin, ist noch so etwas; aber

"Die Hausfranzoesin" ist ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts:

denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch

obendarein schmutzig, ekel, und im hoechsten Grade beleidigend. Es ist mir

unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben koennen. Ich will

hoffen, dass man mir den Beweis von diesem allen schenken wird.--

Den zweiunddreissigsten Abend (donnerstags, den 11. Junius) ward die

"Semiramis" des Herrn von Voltaire wiederholt.

Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermassen die Stelle der

alten Choere vertritt, so haben Kenner schon laengst gewuenscht, dass die

Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stuecke gespielt wird, mit dem

Inhalte desselben mehr uebereinstimmen moechte. Herr Scheibe ist unter den

Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld fuer die Kunst

bemerkte. Da er einsahe, dass, wenn die Ruehrung des Zuschauers nicht auf

eine unangenehme Art geschwaecht und unterbrochen werden sollte, ein jedes

Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere: so machte er

nicht allein bereits 1738 mit dem "Polyeukt" und "Mithridat" den Versuch,

besondere diesen Stuecken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche

bei der Gesellschaft der Neuberin, hier in Hamburg, in Leipzig, und

anderwaerts aufgefuehret wurden; sondern liess sich auch in einem besondern

Blatte seines "Kritischen Musikus"[1] umstaendlich darueber aus, was

ueberhaupt der Komponist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung

mit Ruhm arbeiten wolle.

"Alle Symphonien," sagt er, "die zu einem Schauspiele verfertiget werden,

sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es

gehoeren also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien als zu

den Lustspielen. So verschieden die Tragoedien und Komoedien unter sich

selbst sind, so verschieden muss auch die dazugehoerige Musik sein.

Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abteilungen der

Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen

eine jede Abteilung gehoert, zu sehen. Daher muss die Anfangssymphonie sich

auf den ersten Aufzug des Stueckes beziehen; die Symphonien aber, die

zwischen den Aufzuegen vorkommen, muessen teils mit dem Schlusse des

vorhergehenden Aufzuges, teils aber mit dem Anfange des folgenden

Aufzuges uebereinkommen; so wie die letzte Symphonie dem Schlusse des

letzten Aufzuges gemaess sein muss."

"Alle Symphonien zu Trauerspielen muessen praechtig, feurig und geistreich

gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen

und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach seine Erfindung einzurichten.

Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragoedien, da bald

diese, bald jene Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff gewesen

ist. Man halte einmal den 'Polyeukt' gegen den 'Brutus', oder auch die

'Alzire' gegen den 'Mithridat': so wird man gleich sehen, dass sich

keinesweges einerlei Musik dazu schicket. Ein Trauerspiel, in welchem die

Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufaellen

begleiten, erfordert auch solche Symphonien, die gewissermassen das

Praechtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Grossmut,

die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Ungluecksfaellen im

Trauerspiele herrschen: so muss auch die Musik weit feuriger und lebhafter

sein. Von dieser letztern Art sind die Trauerspiele 'Cato', 'Brutus',

'Mithridat'. 'Alzire' aber und 'Zaire' erfordern hingegen schon eine etwas

veraenderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen

Stuecken von einer andern Beschaffenheit sind und mehr Veraenderung der

Affekten zeigen."

"Ebenso muessen die Komoediensymphonien ueberhaupt frei, fliessend und

zuweilen auch scherzhaft sein; insbesondere aber sich nach dem

eigentuemlichen Inhalte einer jeden Komoedie richten. So wie die Komoedie

bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muss auch die

Symphonie beschaffen sein. Zum Exempel die Komoedien 'Der Falke' und 'Die

beiderseitige Unbestaendigkeit' wuerden ganz andere Symphonien erfordern

als 'Der verlorne Sohn'. So wuerden sich auch nicht die Symphonien, die

sich zum 'Geizigen' oder zum 'Kranken in der Einbildung' sehr wohl

schicken moechten, zum 'Unentschluessigen' oder zum 'Zerstreuten' schicken.

Jene muessen schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber

verdriesslicher und ernsthafter."

"Die Anfangssymphonie muss sich auf das ganze Stueck beziehen; zugleich

aber muss sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem

ersten Auftritte uebereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Saetzen

bestehen, so wie es der Komponist fuer gut findet.--Die Symphonien

zwischen den Aufzuegen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des

vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten

sollen, werden am natuerlichsten zwei Saetze haben koennen. Im ersten kann

man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende

sehen. Doch ist solches nur allein noetig, wenn die Affekten einander

allzusehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen,

wenn er nur die gehoerige Laenge erhaelt, damit die Beduerfnisse der

Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden usw., indes besorget werden

koennen.--Die Schlusssymphonie endlich muss mit dem Schlusse des Schauspiels

auf das genaueste uebereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto

nachdruecklicher zu machen. Was ist laecherlicher, als wenn der Held auf

eine unglueckliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine

lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als

wenn sich die Komoedie auf eine froehliche Art endiget, und es folgt eine

traurige und bewegliche Symphonie darauf?"--

"Da uebrigens die Musik zu den Schauspielen bloss allein aus Instrumenten

bestehet, so ist eine Veraenderung derselben sehr noetig, damit die Zuhoerer

desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht

verlieren moechten, wenn sie immer einerlei Instrumente hoeren sollten. Es

ist aber beinahe eine Notwendigkeit, dass die Anfangssymphonie sehr stark

und vollstaendig ist, und also desto nachdruecklicher ins Gehoer falle. Die

Veraenderung der Instrumenten muss also vornehmlich in den Zwischensymphonien

erscheinen. Man muss aber wohl urteilen, welche Instrumente sich am besten

zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdruecken

kann, was man ausdruecken soll. Es muss also auch hier eine vernuenftige

Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher

erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzugut, wenn man in zwei

aufeinanderfolgenden Zwischensymphonien einerlei Veraenderung der

Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man

diesen Uebelstand vermeidet."

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie

in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den

Worten eines Tonkuenstlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich

die Ehre der Erfindung anmassen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und

Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, dass sie

weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten

imstande sei. Die mehresten muessen es von ihren Kunstverwandten erst

hoeren, dass die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste

Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was

geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der

Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankoemmt, ist noch einzig das Werk

des Genies. Denn ob es schon Tonkuenstler gibt und gegeben, die bis zur

Bewunderung darin gluecklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an

einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsaetze

aus ihren Beispielen hergeleitet haette. Aber je haeufiger diese Beispiele

werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto

eher koennen wir sie uns versprechen; und ich muesste mich sehr irren, wenn

nicht ein grosser Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkuenstler in

dergleichen dramatischen Symphonien geschehen koennte. In der Vokalmusik

hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach; der schwaechste und

schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstaerkt: in der

Instrumentalmusik hingegen faellt diese Hilfe weg, und sie sagt gar

nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der

Kuenstler wird also hier seine aeusserste Staerke anwenden muessen; er wird

unter den verschiedenen Folgen von Toenen, die eine Empfindung ausdruecken

koennen, nur immer diejenigen waehlen, die sie am deutlichsten ausdruecken;

wir werden diese oefterer hoeren, wir werden sie miteinander oefterer

vergleichen und durch die Bemerkung dessen, was sie bestaendig gemein

haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnuegen im Theater dadurch erhalten wuerde,

begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unsers

Theaters hat man sich daher nicht nur ueberhaupt bemueht, das Orchester in

einen bessern Stand zu setzen, sondern es haben sich auch wuerdige Maenner

bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen, und Muster in dieser

Art von Komposition zu machen, die ueber alle Erwartung ausgefallen sind.

Schon zu Cronegks "Olint und Sophronia" hatte Herr Hertel eigne

Symphonien verfertiget; und bei der zweiten Auffuehrung der "Semiramis"

wurden dergleichen von dem Herrn Agricola in Berlin aufgefuehrt.

----Fussnote

[1] Stueck 67.

----Fussnote

Siebenundzwanzigstes Stueck

Den 31. Julius 1767

Ich will es versuchen, einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu

machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen;--denn je lebhafter und feiner

ein sinnliches Vergnuegen ist, desto weniger laesst es sich mit Worten

beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprueche, in

unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen, und

diese sind ebenso ununterrichtend fuer den Liebhaber, als ekelhaft fuer den

Virtuosen, den man zu ehren vermeinet;--sondern bloss nach den Absichten,

die ihr Meister damit gehabt, und nach den Mitteln ueberhaupt, deren er

sich, zur Erreichung derselben, bedienen wollen.

Die Anfangssymphonie bestehet aus drei Saetzen. Der erste Satz ist ein

Largo, nebst den Violinen, mit Hoboen und Floeten; der Grundbass ist durch

Fagotte verstaerkt. Sein Ausdruck ist ernsthaft; manchmal gar wild und

stuermisch; der Zuhoerer soll vermuten, dass er ein Schauspiel ungefaehr

dieses Inhalts zu erwarten habe. Doch nicht dieses Inhalts allein;

Zaertlichkeit, Reue, Gewissensangst, Unterwerfung nehmen ihr Teil daran;

und der zweite Satz, ein Andante mit gedaempften Violinen und

konzertierenden Fagotten, beschaeftigst sich also mit dunkeln und

mitleidigen Klagen. In dem dritten Satze vermischen sich die beweglichen

Tonwendungen mit stolzen; denn die Buehne eroeffnet sich mit mehr als

gewoehnlicher Pracht; Semiramis nahet sich dem Ende ihrer Herrlichkeit;

wie diese Herrlichkeit das Auge spueren muss, soll sie auch das Ohr

vernehmen. Der Charakter ist Allegretto, und die Instrumente sind wie in

dem ersten, ausser dass die Hoboen, Floeten und Fagotte miteinander einige

besondere kleinere Saetze haben.

Die Musik zwischen den Akten hat durchgaengig nur einen einzigen Satz;

dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende beziehet. Einen zweiten, der

sich auf das Folgende bezoege, scheinet Herr Agricola also nicht zu

billigen. Ich wuerde hierin sehr seines Geschmacks sein. Denn die Musik

soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das

Unerwartete, das Ueberraschende mehr als ein anderer; er laesst seinen Gang

nicht gern voraus verraten; und die Musik wuerde ihn verraten, wenn sie

die folgende Leidenschaft angeben wollte. Mit der Anfangssymphonie ist es

ein anders; sie kann auf nichts Vorhergehendes gehen; und doch muss auch

sie nur den allgemeinen Ton des Stuecks angeben, und nicht staerker, nicht

bestimmter, als ihn ungefaehr der Titel angibt. Man darf dem Zuhoerer wohl

das Ziel zeigen, wohin man ihn fuehren will, aber die verschiedenen Wege,

auf welchen er dahin gelangen soll, muessen ihm gaenzlich verborgen

bleiben. Dieser Grund wider einen zweiten Satz zwischen den Akten ist aus

dem Vorteile des Dichters hergenommen; und er wird durch einen andern,

der sich aus den Schranken der Musik ergibt, bestaerkt. Denn gesetzt, dass

die Leidenschaften, welche in zwei aufeinanderfolgenden Akten herrschen,

einander ganz entgegen waeren, so wuerden notwendig auch die beiden Saetze

von ebenso widriger Beschaffenheit sein muessen. Nun begreife ich sehr

wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenschaft zu der ihr

entgegenstehenden, zu ihrem voelligen Widerspiele, ohne unangenehme

Gewaltsamkeit bringen kann; er tut das nach und nach, gemach und gemach;

er steiget die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder

hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu tun. Aber kann dieses auch

der Musikus? Es sei, dass er es in einem Stuecke, von der erforderlichen

Laenge, ebensowohl tun koenne; aber in zwei besondern, voneinander gaenzlich

abgesetzten Stuecken muss der Sprung, z.E. aus dem Ruhigen in das

Stuermische, aus dem Zaertlichen in das Grausame, notwendig sehr merklich

sein, und alle das Beleidigende haben, was in der Natur jeder ploetzliche

Uebergang aus einem Aeussersten in das andere, aus der Finsternis in das

Licht, aus der Kaelte in die Hitze zu haben pflegt. Itzt zerschmelzen wir

in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? warum? wider wen? wider

eben den, fuer den unsere Seele ganz mitleidiges Gefuehl war? oder wider

einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie laesst uns in

Ungewissheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge

unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden wie im Traume; und alle

diese unordentliche Empfindungen sind mehr abmattend als ergoetzend. Die

Poesie hingegen laesst uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren;

hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch,

warum wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die

ploetzlichsten Uebergaenge nicht allein ertraeglich, sondern auch angenehm.

In der Tat ist diese Motivierung der ploetzlichen Uebergaenge einer der

groessten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie

ziehet; ja vielleicht der allergroesste. Denn es ist bei weitem nicht so

notwendig, die allgemeinen unbestimmten Empfindungen der Musik, z.E. der

Freude, durch Worte auf einen gewissen einzeln Gegenstand der Freude

einzuschraenken, weil auch jene dunkeln schwanken Empfindungen noch immer

sehr angenehm sind; als notwendig es ist, abstechende, widersprechende

Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewaehren koennen, zu

verbinden, um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu verweben,

welchem man nicht allein Mannigfaltiges, sondern auch Uebereinstimmung des

Mannigfaltigen bemerke. Nun aber wuerde, bei dem doppelten Satze zwischen

den Akten eines Schauspiels, diese Verbindung erst hintennach kommen; wir

wuerden es erst hintennach erfahren, warum wir aus einer Leidenschaft in

eine ganz entgegengesetzte ueberspringen muessen: und das ist fuer die Musik

so gut, als erfuehren wir es gar nicht. Der Sprung hat einmal seine ueble

Wirkung getan, und er hat uns darum nicht weniger beleidiget, weil wir

nun einsehen, dass er uns nicht haette beleidigen sollen. Man glaube aber

nicht, dass sonach alle Symphonien verwerflich sein muessten, weil alle aus

mehrern Saetzen bestehen, die voneinander unterschieden sind, und deren

jeder etwas anders ausdrueckt als der andere. Sie druecken etwas anders

aus, aber nicht etwas Verschiednes; oder vielmehr, sie druecken das

naemliche, und nur auf eine andere Art aus. Eine Symphonie, die in ihren

verschiednen Saetzen verschiedne, sich widersprechende Leidenschaften

ausdrueckt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in einer Symphonie muss nur

eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muss ebendieselbe

Leidenschaft, bloss mit verschiednen Abaenderungen, es sei nun nach den

Graden ihrer Staerke und Lebhaftigkeit oder nach den mancherlei

Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften, ertoenen lassen und in

uns zu erwecken suchen. Die Anfangssymphonie war vollkommen von dieser

Beschaffenheit; das Ungestueme des ersten Satzes zerfliesst in das Klagende

des zweiten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feierlichen

Wuerde erhebet. Ein Tonkuenstler, der sich in seinen Symphonien mehr

erlaubt, der mit jedem Satze den Affekt abbricht, um mit dem folgenden

einen neuen ganz verschiednen Affekt anzuheben, und auch diesen fahren

laesst, um sich in einen dritten ebenso verschiednen zu werfen; kann viel

Kunst, ohne Nutzen, verschwendet haben, kann ueberraschen, kann betaeuben,

kann kitzeln, nur ruehren kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen

und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muss ebensowohl

Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu

belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und

jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines

dauerhaften Eindruckes faehig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem

festen Marmor, an dem sich die Hand des Kuenstlers verewigen kann.

Der Satz nach dem ersten Akte sucht also lediglich die Besorgnisse der

"Semiramis" zu unterhalten, denen der Dichter diesen Akt gewidmet hat;

Besorgnisse, die noch mit einiger Hoffnung vermischt sind; ein Andante

mesto, bloss mit gedaempften Violinen und Bratsche.

In dem zweiten Akt spielt Assur eine zu wichtige Rolle, als dass er nicht

den Ausdruck der darauffolgenden Musik bestimmen sollte. Ein Allegro

assai aus dem G-dur mit Waldhoernern, durch Floeten und Hoboen, auch den

Grundbass mitspielende Fagotte verstaerkt, drueckt den durch Zweifel und

Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz

dieses treulosen und herrschsuechtigen Ministers aus.

In dem dritten Akte erscheint das Gespenst. Ich habe, bei Gelegenheit der

ersten Vorstellung, bereits angemerkt, wie wenig Eindruck Voltaire diese

Erscheinung auf die Anwesenden machen laesst. Aber der Tonkuenstler hat

sich, wie billig, daran nicht gekehrt; er holt es nach, was der Dichter

unterlassen hat, und ein Allegro aus dem E-moll, mit der naemlichen

Instrumentenbesetzung des Vorhergehenden, nur dass E-Hoerner mit G-Hoernern

verschiedentlich abwechseln, schildert kein stummes und traeges Erstaunen,

sondern die wahre wilde Bestuerzung, welche eine dergleichen Erscheinung

unter dem Volke verursachen muss.

Die Beaengstigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unser Mitleid;

wir bedauern die Reuende, so schuldig wir auch die Verbrecherin wissen.

Bedauern und Mitleid laesst also auch die Musik ertoenen; in einem Larghetto

aus dem A-moll, mit gedaempften Violinen und Bratsche und einer

konzertierenden Hoboe.

Endlich folget auch auf den fuenften Akt nur ein einziger Satz, ein

Adagio, aus dem E-dur, naechst den Violinen und der Bratsche, mit Hoernern,

mit verstaerkenden Hoboen und Floeten und mit Fagotten, die mit dem

Grundbasse gehen. Der Ausdruck ist den Personen des Trauerspiels

angemessene und ins Erhabene gezogene Betruebnis, mit einiger Ruecksicht,

wie mich deucht, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit

ihre warnende Stimme gegen die Grossen der Erde ebenso wuerdig als

maechtig erhebt.

Die Absichten eines Tonkuenstlers merken, heisst ihm zugestehen, dass er sie

erreicht hat. Sein Werk soll kein Raetsel sein, dessen Deutung ebenso

muehsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm

vernimmt, das und nichts anders hat er sagen wollen; sein Lob waechst mit

seiner Verstaendlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto

verdienter jenes.--Es ist kein Ruhm fuer mich, dass ich recht gehoert habe;

aber fuer den Hrn. Agricola ist es ein so viel groesserer, dass in dieser

seiner Komposition niemand etwas anders gehoert hat als ich.

Achtundzwanzigstes Stueck

Den 4. August 1767

Den dreiunddreissigsten Abend (freitags, den 12. Junius) ward die "Nanine"

wiederholt, und den Beschluss machte "Der Bauer mit der Erbschaft", aus

dem Franzoesischen des Marivaux.

Dieses kleine Stueck ist hier Ware fuer den Platz und macht daher allezeit

viel Vergnuegen. Juerge koemmt aus der Stadt zurueck, wo er einen reichen

Bruder begraben lassen, von dem er hunderttausend Mark geerbt. Glueck

aendert Stand und Sitten; nun will er leben, wie vornehme Leute leben,

erhebt seine Liese zur Madame, findet geschwind fuer seinen Hans und fuer

seine Grete eine ansehnliche Partie, alles ist richtig, aber der hinkende

Bote koemmt nach. Der Makler, bei dem die hunderttausend Mark gestanden,

hat Bankerott gemacht, Juerge ist wieder nichts wie Juerge, Hans bekommt

den Korb, Grete bleibt sitzen, und der Schluss wuerde traurig genug sein,

wenn das Glueck mehr nehmen koennte, als es gegeben hat; gesund und

vergnuegt waren sie, gesund und vergnuegt bleiben sie.

Diese Fabel haette jeder erfinden koennen; aber wenige wuerden sie so

unterhaltend zu machen gewusst haben, als Marivaux. Die drolligste Laune,

der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire lassen uns vor Lachen

kaum zu uns selbst kommen; und die naive Bauernsprache gibt allem eine

ganz eigene Wuerze. Die Uebersetzung ist von Kruegern, der das franzoesische

Patois in den hiesigen platten Dialekt meisterhaft zu uebertragen gewusst

hat. Es ist nur schade, dass verschiedene Stellen hoechst fehlerhaft und

verstuemmelt abgedruckt werden. Einige muessten notwendig in der Vorstellung

berichtiget und ergaenzt werden. Z. E. folgende, gleich in der ersten Szene.

"Juerge. He, he, he! Giv mie doch fief Schillink kleen Geld, ik hev

niks, as Gullen un Dahlers.

Lise. He, he, he! Segge doch, hest du Schrullen med dienen fief

Schillink kleen Geld? wat wist du damed maaken?

Juerge. He, he, he, he! Giv mie fief Schillink kleen Geld, seg ik die.

Lise. Woto denn, Hans Narr?

Juerge. Foer duessen Jungen, de mie mienen Buendel op dee Reise bed in

unse Doerp dragen hed, un ik buen ganss licht und sacht hergahn.

Lise. Buest du to Foote hergahn?

Juerge. Ja. Wielt't veel kummoder is.

Lise. Da hest du een Maark.

Juerge. Dat is doch noch resnabel. Wo veel maakt't? So veel is dat.

Een Maark hed se mie dahn: da, da is't. Nehmt't hen; so is't richdig.

Lise. Un du verdeihst fief Schillink an een Jungen, de die dat Pak

dragen hed?

Juerge. Ja! ik met ehm doch een Drankgeld geven.

Valentin. Sollen die fuenf Schilling fuer mich, Herr Juerge?

Juerge. Ja, mien Fruend!

Valentin. Fuenf Schilling? ein reicher Erbe! fuenf Schillinge? ein

Mann von Ihrem Stande! Und wo bleibt die Hoheit der Seele?

Juerge. O! et kumt mie even darop nich an, jy doerft't man seggen.

Maake Fro, smiet ehm noch een Schillink hen; by uns regnet man so."

Wie ist das? Juerge ist zu Fusse gegangen, weil es kommoder ist? Er fodert

fuenf Schillinge, und seine Frau gibt ihm ein Mark, die ihm fuenf

Schillinge nicht geben wollte? Die Frau soll dem Jungen noch einen

Schilling hinschmeissen? warum tut er es nicht selbst? Von dem Marke blieb

ihm ja noch uebrig. Ohne das Franzoesische wird man sich schwerlich aus dem

Hanfe finden. Juerge war nicht zu Fusse gekommen, sondern mit der Kutsche:

und darauf geht sein "Wielt't veel kummoder is". Aber die Kutsche ging

vielleicht bei seinem Dorfe nur vorbei, und von da, wo er abstieg, liess

er sich bis zu seinem Hause das Buendel nachtragen. Dafuer gibt er dem

Jungen die fuenf Schillinge; das Mark gibt ihm nicht die Frau, sondern das

hat er fuer die Kutsche bezahlen muessen, und er erzaehlt ihr nur, wie

geschwind er mit dem Kutscher darueber fertig geworden.[1]

Den vierunddreissigsten Abend (montags, den 29. Junius) ward "Der

Zerstreute" des Regnard aufgefuehrt.

Ich glaube schwerlich, dass unsere Grossvaeter den deutschen Titel dieses

Stuecks verstanden haetten. Noch Schlegel uebersetzte Distrait durch

"Traeumer". Zerstreut sein, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der

Analogie des Franzoesischen gemacht. Wir wollen nicht untersuchen, wer das

Recht hatte, diese Worte zu machen; sondern wir wollen sie brauchen,

nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das

ist genug.

Regnard brachte seinen "Zerstreuten" im Jahre 1679 aufs Theater; und er

fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreissig Jahr darauf, als

ihn die Komoedianten wieder versuchten, fand er einen so viel groessern.

Welches Publikum hatte nun recht? Vielleicht hatten sie beide nicht

unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stueck als eine gute foermliche

Komoedie, wofuer es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm

es fuer nichts mehr auf, als es ist; fuer eine Farce, fuer ein Possenspiel,

das zu lachen machen soll; man lachte und war dankbar. Jenes

Publikum dachte:

--non satis est risu diducere rictum

Auditoris--

und dieses:

--et est quaedam tamen hic quoque virtus.

Ausser der Versifikation, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachlaessig

ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Muehe gemacht haben. Den

Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyere voellig entworfen.

Er hatte nichts zu tun, als die vornehmsten Zuege teils in Handlung zu

bringen, teils erzaehlen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufuegte,

will nicht viel sagen.

Wider dieses Urteil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andere

Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralitaet fassen will, desto

mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf fuer die Komoedie sein. Warum

nicht? Zerstreut sein, sagt man, sei eine Krankheit, ein Unglueck; und

kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene ebensowenig ausgelacht zu werden,

als einer, der Kopfschmerzen hat. Die Komoedie muesse sich nur mit Fehlern

abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei,

der lasse sich durch Spoettereien ebensowenig bessern als ein Hinkender.

Aber ist es denn wahr, dass die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist,

dem unsere besten Bemuehungen nicht abhelfen koennen? Sollte sie wirklich

mehr natuerliche Verwahrlosung als ueble Angewohnheit sein? Ich kann es

nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir

es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir

wollen? Und was ist die Zerstreuung anders, als ein unrechter Gebrauch

unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht,

was er, seinen itzigen sinnlichen Eindruecken zufolge, denken sollte.

Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betaeubt, nicht ausser Taetigkeit

gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwaerts taetig. Aber so gut

sie dort sein kann, so gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natuerlicher

Beruf, bei den sinnlichen Veraenderungen ihres Koerpers gegenwaertig zu sein;

es kostet Muehe, sie dieses Berufs zu entwoehnen, und es sollte unmoeglich

sein, ihr ihn wieder gelaeufig zu machen?

Doch es sei; die Zerstreuung sei unheilbar: wo steht es denn geschrieben,

dass wir in der Komoedie nur ueber moralische Fehler, nur ueber verbesserliche

Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel

und Realitaet ist laecherlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit

auseinander. Wir koennen ueber einen Menschen lachen, bei Gelegenheit

seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so

bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Schikanen, welche noch

neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komoedie gemacht hat, nur daher

entstanden, weil er ihn nicht gehoerig in Erwaegung gezogen. "Moliere",

sagt er z.E., "macht uns ueber den Misanthropen zu lachen, und doch ist

der Misanthrop der ehrliche Mann des Stuecks; Moliere beweiset sich also

als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften veraechtlich macht."

Nicht doch; der Misanthrop wird nicht veraechtlich, er bleibt, wer er ist,

und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der

Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das geringste.

Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen ueber ihn, aber verachten wir ihn

darum? Wir schaetzen seine uebrige guten Eigenschaften, wie wir sie

schaetzen sollen; ja ohne sie wuerden wir nicht einmal ueber seine

Zerstreuung lachen koennen. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften,

nichtswuerdigen Manne, und sehe, ob sie noch laecherlich sein wird? Widrig,

ekel, haesslich wird sie sein; nicht laecherlich.

----Fussnote

[1]

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons

que de grosses pieces.

Claudine (le contrefaisant). Eh! eh! eh! di donc, Nicaise, avec

tes cinq sols de monnoye, qu'est-ce que t'en veux faire?

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, te dis-je.

Claudine. Pourquoi donc, Nicodeme?

Blaise. Pour ce garcon qui apporte mon paquet depis la voiture

jusqu'a cheux nous, pendant que je marchois tout bellement et a mon

aise.

Claudine. T'es venu dans la voiture?

Blaise. Oui, parce que cela est plus commode.

Claudine. T'a baille un ecu?

Blaise. Oh bian noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un ecu, ce

m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prennez. Tout comme ca.

Claudine. Et tu depenses cinq sols en porteurs de paquets?

Blaise. Oui, par maniere de recreation.

Arlequin. Est-ce pour moi les cinq sols, Monsieur Blaise?

Blaise. Oui, mon ami. etc.

----Fussnote

Neunundzwanzigstes Stueck

Den 7. August 1767

Die Komoedie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen;

nicht gerade diejenigen Unarten, ueber die sie zu lachen macht, noch

weniger bloss und allein die, an welchen sich diese laecherlichen Unarten

finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der

Uebung unserer Faehigkeit, das Laecherliche zu bemerken; es unter allen

Bemaentelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen

mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln

des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, dass

der "Geizige" des Moliere nie einen Geizigen, der "Spieler" des Regnard

nie einen Spieler gebessert habe; eingeraeumt, dass das Lachen diese Toren

gar nicht bessern koenne: desto schlimmer fuer sie, aber nicht fuer die

Komoedie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen

kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem

Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt,

ist der Spieler unterrichtend; die Torheiten, die sie nicht haben, haben

andere, mit welchen sie leben muessen; es ist erspriesslich, diejenigen zu

kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann; erspriesslich, sich

wider alle Eindruecke des Beispiels zu verwahren. Ein Praeservativ ist auch

eine schaetzbare Arzenei; und die ganze Moral hat kein kraeftigers,

wirksamers, als das Laecherliche.--

"Das Raetsel oder Was den Damen am meisten gefaellt", ein Lustspiel in

einem Aufzuge von Herr Loewen, machte diesen Abend den Beschluss.

Wenn Marmontel und Voltaire nicht Erzaehlungen und Maerchen geschrieben

haetten, so wuerde das franzoesische Theater eine Menge Neuigkeiten haben

entbehren muessen. Am meisten hat sich die komische Oper aus diesen

Quellen bereichert. Des letztern "Ce qui plait aux dames" gab den Stoff

zu einem mit Arien untermengten Lustspiele von vier Aufzuegen, welches

unter dem Titel "La fee Urgele", von den italienischen Komoedianten zu

Paris, im Dezember 1765 aufgefuehret ward. Herr Loewen scheinet nicht

sowohl dieses Stueck, als die Erzaehlung des Voltaire selbst vor Augen

gehabt zu haben. Wenn man bei Beurteilung einer Bildsaeule mit auf den

Marmorblock zu sehen hat, aus welchem sie gemacht worden; wenn die

primitive Form dieses Blockes es zu entschuldigen vermag, dass dieses oder

jenes Glied zu kurz, diese oder jene Stellung zu gezwungen geraten: so

ist die Kritik auf einmal abgewiesen, die den Herrn Loewen wegen der

Einrichtung seines Stuecks in Anspruch nehmen wollte. Mache aus einem

Hexenmaerchen etwas Wahrscheinlichers, wer da kann! Herr Loewen selbst gibt

sein Raetsel fuer nichts anders, als fuer eine kleine Plaisanterie, die auf

dem Theater gefallen kann, wenn sie gut gespielt wird. Verwandlung und

Tanz und Gesang konkurrieren zu dieser Absicht; und es waere blosser

Eigensinn, an keinem Belieben zu finden. Die Laune des Pedrillo ist zwar

nicht original, aber doch gut getroffen. Nur duenkt mich, dass ein

Waffentraeger oder Stallmeister, der das Abgeschmackte und Wahnsinnige der

irrenden Ritterschaft einsieht, sich nicht so recht in eine Fabel passen

will, die sich auf die Wirklichkeit der Zauberei gruendet und ritterliche

Abenteuer als ruehmliche Handlungen eines vernuenftigen und tapfern Mannes

annimmt. Doch, wie gesagt, es ist eine Plaisanterie; und Plaisanterien

muss man nicht zergliedern wollen.

Den fuenfunddreissigsten Abend (mittewochs, den 1. Julius) ward, in

Gegenwart Sr. Koenigl. Majestaet von Daenemark, die "Rodogune" des Peter

Corneille aufgefuehrt.

Corneille bekannte, dass er sich auf dieses Trauerspiel das meiste

einbilde, dass er es weit ueber seinen "Cinna" und "Cid" setze, dass seine

uebrige Stuecke wenig Vorzuege haetten, die in diesem nicht vereint

anzutreffen waeren; ein gluecklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke

Verse, ein gruendliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt

zu Akt immer wachsendes Interesse.--

Es ist billig, dass wir uns bei dem Meisterstuecke dieses grossen Mannes

verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebauet ist, erzaehlt Appianus Alexandrinus

gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen. "Demetrius, mit

dem Zunamen Nikanor, unternahm einen Feldzug gegen die Parther und lebte

als Kriegsgefangner einige Zeit an dem Hofe ihres Koeniges Phraates, mit

dessen Schwester Rodogune er sich vermaehlte. Inzwischen bemaechtigte sich

Diodotus, der den vorigen Koenigen gedienet hatte, des syrischen Thrones

und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen

Namen er als Vormund anfangs die Regierung fuehrte. Bald aber schaffte er

den jungen Koenig aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab

sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Koenigs,

das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs zu

Rhodus, wo er sich aufhielt, hoerte, kam er nach Syrien zurueck, ueberwand

mit vieler Muehe den Tryphon und liess ihn hinrichten. Hierauf wandte er

seine Waffen gegen den Phraates und foderte die Befreiung seines Bruders.

Phraates, der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch

wirklich los; aber nichtsdestoweniger kam es zwischen ihm und Antiochus

zum Treffen, in welchem dieser den kuerzern zog und sich aus Verzweiflung

selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehret

war, ward von seiner Gemahlin Kleopatra aus Hass gegen die Rodogune

umgebracht; obschon Kleopatra selbst, aus Verdruss ueber diese Heirat, sich

mit dem naemlichen Antiochus, seinem Bruder, vermaehlet hatte. Sie hatte

von dem Demetrius zwei Soehne, wovon sie den aeltesten, mit Namen Seleukus,

der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhaendig mit einem

Pfeile erschoss; es sei nun, weil sie besorgte, er moechte den Tod seines

Vaters an ihr raechen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemuetsart dazu

veranlasste. Der juengste Sohn hiess Antiochus; er folgte seinem Bruder in

der Regierung und zwang seine abscheuliche Mutter, dass sie den

Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken musste."

In dieser Erzaehlung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es wuerde

Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen

"Tryphon", einen "Antiochus", einen "Demetrius", einen "Seleukus" daraus

zu machen, als es ihm, eine "Rodogune" daraus zu erschaffen, kostete. Was

ihn aber vorzueglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die

usurpierten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug raechen zu

koennen glaubet. Diese also nahm er heraus; und es ist unstreitig, dass

sonach sein Stueck nicht "Rodogune", sondern "Kleopatra" heissen sollte.

Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, dass die Zuhoerer diese

Koenigin von Syrien mit jener beruehmten letzten Koenigin von Aegypten

gleichen Namens verwechseln duerften, wollte er lieber von der zweiten,

als von der ersten Person den Titel hernehmen. "Ich glaubte mich", sagt

er, "dieser Freiheit um so eher bedienen zu koennen, da ich angemerkt

hatte, dass die Alten selbst es nicht fuer notwendig gehalten, ein Stueck

eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl

nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger teil

hat, und weit episodischer ist, als Rodogune; so hat z.E. Sophokles

eines seiner Trauerspiele 'Die Trachinerinnen' genannt, welches man

itziger Zeit schwerlich anders, als den 'sterbenden Herkules' nennen

wuerde." Diese Bemerkung ist an und fuer sich sehr richtig; die Alten

hielten den Titel fuer ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht,

dass er den Inhalt angeben muesse; genug, wenn dadurch ein Stueck von dem

andern unterschieden ward, und hiezu ist der kleinste Umstand

hinlaenglich. Allein, gleichwohl glaube ich schwerlich, dass Sophokles das

Stueck, welches er "Die Trachinerinnen" ueberschrieb, wuerde haben

"Dejanira" nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden

Titel zu geben, aber ihm einen verfuehrerischen Titel zu geben, einen

Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richtet, dessen

moechte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgnis des

Corneille ging hiernaechst zu weit; wer die aegyptische Kleopatra kennet,

weiss auch, dass Syrien nicht Aegypten ist, weiss, dass mehr Koenige und

Koeniginnen einerlei Namen gefuehrt haben: wer aber jene nicht kennt, kann

sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens haette Corneille in dem

Stueck selbst den Namen Kleopatra nicht so sorgfaeltig vermeiden sollen;

die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten; und der

deutsche Uebersetzer tat daher sehr wohl, dass er sich ueber diese kleine

Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Skribent, am wenigsten ein Dichter, muss

seine Leser oder Zuhoerer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl

manchmal denken: was sie nicht wissen, das moegen sie fragen!

Dreissigstes Stueck

Den 11. August 1767

Kleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, erschiesst den einen

von ihren Soehnen und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel

folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde

nur eine und ebendieselbe Quelle. Wenigstens laesst es sich mit

Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die einzige Eifersucht ein wuetendes

Eheweib zu einer ebenso wuetenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin

an die Seite gestellet zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und

die Hoheit ihres Ranges zu teilen, brachte ein empfindliches und stolzes

Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht

allein besitzen konnte. Demetrius muss nicht leben, weil er fuer Kleopatra

nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl faellt; aber in ihm faellt

auch ein Vater, der raechende Soehne hinterlaesst. An diese hatte die Mutter

in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht, oder nur als an ihre Soehne

gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sei, oder deren kindlicher

Eifer doch, wenn er unter Eltern waehlen muesste, ohnfehlbar sich fuer den

zuerst beleidigten Teil erklaeren wuerde. Sie fand es aber so nicht; der

Sohn ward Koenig, und der Koenig sahe in der Kleopatra nicht die Mutter,

sondern die Koenigsmoerderin. Sie hatte alles von ihm zu fuerchten; und von

dem Augenblicke an, er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem

Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Soehnen uebrig; sie fing an,

alles zu hassen, was sie erinnern musste, ihn einmal geliebt zu haben; die

Selbsterhaltung staerkte diesen Hass; die Mutter war fertiger als der Sohn,

die Beleidigerin fertiger, als der Beleidigte; sie beging den zweiten

Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem

Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, dass sie ihn nur an dem

begehe, der ihr eignes Verderben beschlossen habe, dass sie eigentlich

nicht morde, dass sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des

aeltere Sohnes waere auch das Schicksal des juengern geworden; aber dieser

war rascher, oder war gluecklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu

trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen raechet

das andere; und es koemmt bloss auf die Umstaende an, auf welcher Seite wir

mehr Verabscheuung, oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreifache Mord wuerde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang,

ihr Mittel und ihr Ende in der naemlichen Leidenschaft der naemlichen

Person haette. Was fehlt ihr also noch zum Stoffe einer Tragoedie? Fuer das

Genie fehlt ihr nichts: fuer den Stuemper alles. Da ist keine Liebe, da

ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer

Zwischenfall; alles geht seinen natuerlichen Gang. Dieser natuerliche Gang

reizet das Genie; und den Stuemper schrecket er ab. Das Genie koennen nur

Begebenheiten beschaeftigen, die ineinander gegruendet sind, nur Ketten von

Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurueckzufuehren, jene gegen diese

abzuwaegen, ueberall das Ungefaehr auszuschliessen, alles, was geschieht, so

geschehen zu lassen, dass es nicht anders geschehen koennen: das, das ist

seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnuetzen

Schaetze des Gedaechtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der

Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegruendete, sondern nur

auf das Aehnliche oder Unaehnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die

dem Genie allein vorgesparet bleiben sollten, haelt sich bei Begebenheiten

auf, die weiter nichts miteinander gemein haben, als dass sie zugleich

geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Faden so durcheinander zu

flechten und zu verwirren, dass wir jeden Augenblick den einen unter dem

andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestuerzt werden; das

kann er, der Witz; und nur das. Aus der bestaendigen Durchkreuzung solcher

Faeden von ganz verschiednen Farben entstehet denn eine Kontextur, die in

der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennet: ein Stoff, von

dem man nicht sagen kann, ob er blau oder rot, gruen oder gelb ist; der

beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheinet;

ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz fuer Kinder.

Nun urteile man, ob der grosse Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie

oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser

Beurteilung weiter nichts, als die Anwendung eines Satzes, den niemand

in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt; der Witz Verwicklung.

Kleopatra bringt, in der Geschichte, ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus

Eifersucht? dachte Corneille: das waere ja eine ganz gemeine Frau; nein,

meine Kleopatra muss eine Heldin sein, die noch wohl ihren Mann gern

verloren haette, aber durchaus nicht den Thron; dass ihr Mann Rodogunen

liebt, muss sie nicht so sehr schmerzen, als dass Rodogune Koenigin sein

soll, wie sie; das ist weit erhabner.--

Ganz recht; weit erhabner und--weit unnatuerlicher. Denn einmal ist der

Stolz ueberhaupt ein unnatuerlicheres, ein gekuenstelteres Laster, als die

Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatuerlicher, als

der Stolz eines Mannes. Die Natur ruestete das weibliche Geschlecht zur

Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zaertlichkeit, nicht Furcht

erwecken; nur seine Reize sollen es maechtig machen; nur durch Liebkosungen

soll es herrschen und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es geniessen

kann. Eine Frau, der das Herrschen, bloss des Herrschens wegen, gefaellt,

bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere

Glueckseligkeit kennet, als zu gebieten, zu tyrannisieren und ihren Fuss

ganzen Voelkern auf den Nacken zu setzen; so eine Frau kann wohl einmal,

auch mehr als einmal, wirklich gewesen sein, aber sie ist demohngeachtet

eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das

minder Natuerliche. Die Kleopatra des Corneille, die so eine Frau ist,

die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle

Verbrechen erlaubet, die mit nichts als mit macchiavellischen Maximen um

sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr

tugendhaft und liebenswuerdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea

begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zaertlichen, eifersuechtigen Frau

will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu

heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus ueberlegtem

Ehrgeize Freveltaten veruebet, empoert sich das ganze Herz; und alle Kunst

des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an,

wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesaettiget

haben, so danken wir dem Himmel, dass sich die Natur nur alle tausend

Jahre einmal so verirret, und aergern uns ueber den Dichter, der uns

dergleichen Missgeschoepfe fuer Menschen verkaufen will, deren Kenntnis uns

erspriesslich sein koennte. Man gehe die ganze Geschichte durch; unter

funfzig Frauen, die ihre Maenner vom Throne gestuerzet und ermordet haben,

ist kaum eine, von der man nicht beweisen koennte, dass nur beleidigte

Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus blossem Regierungsneide, aus

blossem Stolze das Zepter selbst zu fuehren, welches ein liebreicher

Ehemann fuehrte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele,

nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen,

haben diese Regierung hernach mit allem maennlichen Stolze verwaltet: das

ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, muerrischen, treulosen Gatten

alles, was die Unterwuerfigkeit Kraenkendes hat, zu sehr erfahren, als dass

ihnen nachher ihre mit der aeussersten Gefahr erlangte Unabhaengigkeit nicht

um so viel schaetzbarer haette sein sollen. Aber sicherlich hat keine das

bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Kleopatra selbst von

sich sagen laesst; die unsinnigsten Bravaden des Lasters. Der groesste

Boesewicht weiss sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst

zu ueberreden, dass das Laster, welches er begeht, kein so grosses Laster

sei, oder dass ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge.

Es ist wider alle Natur, dass er sich des Lasters, als Lasters, ruehmet;

und der Dichter ist aeusserst zu tadeln, der aus Begierde, etwas Glaenzendes

und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen laesst, als ob

seine Grundneigungen auf das Boese, als auf das Boese, gehen koennten.

Dergleichen missgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden,

sind indes bei keinem Dichter haeufiger, als bei Corneillen, und es koennte

leicht sein, dass sich zum Teil sein Beiname des Grossen mit darauf gruende.

Es ist wahr, alles atmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines

faehig sein sollte, und wirklich auch keines faehig ist: das Laster. Den

Ungeheuern, den Gigantischen haette man ihn nennen sollen; aber nicht den

Grossen. Denn nichts ist gross, was nicht wahr ist.

Einunddreissigstes Stueck

Den 14. August 1767

In der Geschichte raechet sich Kleopatra bloss an ihrem Gemahle; an

Rodogunen konnte, oder wollte sie sich nicht raechen. Bei dem Dichter ist

jene Rache laengst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloss erzaehlt,

und alle Handlung des Stuecks geht auf Rodogunen. Corneille will seine

Kleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muss sich noch gar

nicht geraechet zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen

raechet. Einer Eifersuechtigen ist es allerdings natuerlich, dass sie gegen

ihre Nebenbuhlerin noch unversoehnlicher ist, als gegen ihren treulosen

Gemahl. Aber die Kleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder

gar nicht eifersuechtig; sie ist bloss ehrgeizig; und die Rache einer

Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersuechtigen aehnlich sein. Beide

Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als dass ihre Wirkungen die

naemlichen sein koennten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmut,

und die Rache streitet mit dem Edelmute zu sehr, als dass die Rache des

Ehrgeizigen ohne Mass und Ziel sein sollte. Solange er seinen Zweck

verfolgt, kennet sie keine Grenzen; aber kaum hat er diesen erreicht,

kaum ist seine Leidenschaft befriediget, als auch seine Rache kaelter und

ueberlegender zu werden anfaengt. Er proportioniert sie nicht sowohl nach

dem erlittenen Nachteile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer

ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergisst er es auch wohl, dass er

ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fuerchten hat, den verachtet er; und

wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht

hingegen ist eine Art von Neid; und Neid ist ein kleines, kriechendes

Laster, das keine andere Befriedigung kennet, als das gaenzliche Verderben

seines Gegenstandes. Sie tobet in einem Feuer fort; nichts kann sie

versoehnen; da die Beleidigung, die sie erwecket hat, nie aufhoeret, die

naemliche Beleidigung zu sein, und immer waechset, je laenger sie dauert:

so kann auch ihr Durst nach Rache nie erloeschen, die sie spat oder frueh,

immer mit gleichem Grimme, vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der

Kleopatra beim Corneille; und die Misshelligkeit, in der diese Rache also

mit ihrem Charakter stehet, kann nicht anders als aeusserst beleidigend

sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbaendiger Trieb nach Ehre und

Unabhaengigkeit, lassen sie uns als eine grosse, erhabne Seele betrachten,

die alle unsere Bewunderung verdienet. Aber ihr tueckischer Groll; ihre

haemische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu

befuerchten stehet, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie, bei dem

geringsten Funken von Edelmute, vergeben muesste; ihr Leichtsinn, mit dem

sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die

unsinnigsten so plump und geradehin zumutet: machen sie uns wiederum so

klein, dass wir sie nicht genug verachten zu koennen glauben. Endlich muss

diese Verachtung notwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in

der ganzen Kleopatra nichts uebrig, als ein haessliches, abscheuliches Weib,

das immer sprudelt und raset, und die erste Stelle im Tollhause verdienet.

Aber nicht genug, dass Kleopatra sich an Rodogunen raechet: der Dichter

will, dass sie es auf eine ganz ausnehmende Weise tun soll. Wie faengt er

dieses an? Wenn Kleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist

das Ding viel zu natuerlich: denn was ist natuerlicher, als seine Feindin

hinzurichten? Ginge es nicht an, dass zugleich eine Liebhaberin in ihr

hingerichtet wuerde? Und dass sie von ihrem Liebhaber hingerichtet wuerde?

Warum nicht? Lasst uns erdichten, dass Rodogune mit dem Demetrius noch

nicht voellig vermaehlet gewesen; lasst uns erdichten, dass nach seinem Tode

sich die beiden Soehne in die Braut des Vaters verliebt haben; lasst uns

erdichten, dass die beiden Soehne Zwillinge sind, dass dem aeltesten der

Thron gehoeret, dass die Mutter es aber bestaendig verborgen gehalten,

welcher von ihnen der aelteste sei; lasst uns erdichten, dass sich endlich

die Mutter entschlossen, dieses Geheimnis zu entdecken, oder vielmehr

nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen fuer den aeltesten

zu erklaeren und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse

Bedingung eingehen wolle; lasst uns erdichten, dass diese Bedingung der Tod

der Rodogune sei. Nun haetten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen

sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte

umbringen will, der soll regieren.

Schoen; aber koennten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Koennten

wir die guten Prinzen nicht noch in groessere Verlegenheit setzen? Wir

wollen versuchen. Lasst uns also weiter erdichten, dass Rodogune den

Anschlag der Kleopatra erfaehrt; lasst uns weiter erdichten, dass sie zwar

einen von den Prinzen vorzueglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat,

auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will, dass sie

fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern, noch

den, welchem der Thron heimfallen duerfte, zu ihrem Gemahle zu waehlen, dass

sie allein den waehlen wolle, welcher sich ihr am wuerdigsten erzeigen

werde; Rodogune muss geraechet sein wollen; muss an der Mutter der Prinzen

geraechet sein wollen; Rodogune muss ihnen erklaeren: wer mich von euch

haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrige! Diese Prinzen sind gut

angekommen! Die sollen zu tun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen!

Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine

Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine

Mutter! Es versteht sich, dass es sehr tugendhafte Prinzen sein muessen,

die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt fuer den Teufel

von Mama, und ebensoviel Zaertlichkeit fuer eine liebaeugelnde Furie von

Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist

die Verwicklung so arg nicht, als es scheinet; oder sie ist zu arg, dass

es gar nicht moeglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und

schlaegt die Prinzessin tot, um den Thron zu haben: damit ist es aus. Oder

der andere geht hin und schlaegt die Mutter tot, um die Prinzessin zu

haben: damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagen die

Geliebte tot, und wollen beide den Thron haben: so kann es gar nicht aus

werden. Oder sie schlagen beide die Mutter tot, und wollen beide das

Maedchen haben: und so kann es wiederum nicht aus werden. Aber wenn sie

beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere

totschlagen; so stehen sie beide huebsch und sperren das Maul auf, und

wissen nicht, was sie tun sollen: und das ist eben die Schoenheit davon.

Freilich wird das Stueck dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen,

dass die Weiber darin aerger als rasende Maenner, und die Maenner weibischer

als die armseligsten Weiber handeln: aber was schadet das? Vielmehr ist

dieses ein Vorzug des Stueckes mehr; denn das Gegenteil ist so gewoehnlich,

so abgedroschen!--

Doch im Ernste: ich weiss nicht, ob es viel Muehe kostet, dergleichen

Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich moechte es auch

schwerlich jemals versuchen. Aber das weiss ich, dass es einem sehr sauer

wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Nicht zwar, weil es blosse Erdichtungen sind; weil nicht die mindeste Spur

in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit haette sich

Corneille immer ersparen koennen. "Vielleicht", sagt er, "duerfte man

zweifeln, ob sich die Freiheit der Poesie so weit erstrecket, dass sie

unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf; so wie ich es

hier gemacht habe, wo nach der Erzaehlung im ersten Akte, welche die

Grundlage des Folgenden ist, bis zu den Wirkungen im fuenften, nicht das

geringste vorkoemmt, welches einigen historischen Grund haette. Doch",

faehrt er fort, "Mich duenkt, wenn wir nur das Resultat einer Geschichte

beibehalten, so sind alle vorlaeufige Umstaende, alle Einleitungen zu

diesem Resultate in unserer Gewalt. Wenigstens wuesste ich mich keiner

Regel dawider zu erinnern, und die Ausuebung der Alten ist voellig auf

meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die 'Elektra' des Sophokles

mit der 'Elektra' des Euripides, und sehe, ob sie mehr miteinander gemein

haben, als das blosse Resultat, die letzten Wirkungen in den Begegnissen

ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern Wege, durch ihm

eigentuemliche Mittel gelanget, so dass wenigstens eine davon notwendig

ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers sein muss. Oder man werfe nur

die Augen auf die 'Iphigenia in Taurika', die uns Aristoteles zum Muster

einer vollkommenen Tragoedie gibt, und die doch sehr darnach aussieht, dass

sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloss auf das

Vorgeben gruendet, dass Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare,

auf welchem sie geopfert werden sollte, entrueckt und ein Reh an ihrer

Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die 'Helena' des

Euripides bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung, als die

Episoden, sowohl der Knoten als die Aufloesung, gaenzlich erdichtet sind,

und aus der Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umstaenden nach Gutduenken

verfahren. Er durfte z.E. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte; und

Voltaire hat sehr unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte

nachrechnet, dass Rodogune so jung nicht koenne gewesen sein; sie habe den

Demetrius geheiratet, als die beiden Prinzen, die itzt doch wenigstens

zwanzig Jahre haben muessten, noch in ihrer Kindheit gewesen waeren. Was

geht das dem Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht

geheiratet; sie war sehr jung, als sie der Vater heiraten wollte, und

nicht viel aelter, als sich die Soehne in sie verliebten. Voltaire ist mit

seiner historischen Kontrolle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die

Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafuer verifizieren wollte!

Zweiunddreissigstes Stueck

Den 18. August 1767

Mit den Beispielen der Alten haette Corneille noch weiter zurueckgehen

koennen. Viele stellen sich vor, dass die Tragoedie in Griechenland wirklich

zur Erneuerung des Andenkens grosser und sonderbarer Begebenheiten

erfunden worden; dass ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die

Fusstapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken

auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis liess sich um die

historische Richtigkeit ganz unbekuemmert.[1] Es ist wahr, er zog sich

darueber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, dass

Solon sich besser auf die Gesetze des Staats, als der Dichtkunst

verstanden: so laesst sich den Folgerungen, die man aus seiner Missbilligung

ziehen koennte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich

unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich, von seiten des

Nutzens, ihrer noch nicht wuerdig erzeigen konnte. Thespis ersann,

erdichtete, liess die bekanntesten Personen sagen und tun, was er wollte:

aber er wusste seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich noch

lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne

die geringste Vermutung von dem Nuetzlichen zu haben. Er eiferte wider ein

Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu fuehren, leicht von uebeln

Folgen sein koennte.

Ich fuerchte sehr, Solon duerfte auch die Erdichtungen des grossen Corneille

nichts als leidige Luegen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen?

Machen sie in der Geschichte, die er damit ueberladet, das Geringste

wahrscheinlicher. Sie sind nicht einmal fuer sich selbst wahrscheinlich.

Corneille prahlte damit, als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der

Erdichtungskraft; und er haette doch wohl wissen sollen, dass nicht das blosse

Erdichten, sondern das zweckmaessige Erdichten, einen schoepfrischen Geist

beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Soehne mordet;

eine solche Tat kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich

vor, sie in einer Tragoedie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm

weiter nichts, als das blosse Faktum, und dieses ist ebenso graesslich als

ausserordentlich. Es gibt hoechstens drei Szenen, und da es von allen

naehern Umstaenden entbloesst ist, drei unwahrscheinliche Szenen.--Was tut

also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die

Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kuerze der groessere Mangel seines

Stueckes scheinen.

Ist er in dem ersten Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein,

eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene

unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen muessen.

Unzufrieden, ihre Moeglichkeit bloss auf die historische Glaubwuerdigkeit zu

gruenden, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen;

wird er suchen, die Vorfaelle, welche diese Charaktere in Handlung setzen,

so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen,

die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird

er suchen, diese Leidenschaften durch so allmaehliche Stufen durchzufuehren:

dass wir ueberall nichts als den natuerlichsten, ordentlichsten Verlauf

wahrnehmen; dass wir bei jedem Schritte, den er seine Personen tun laesst,

bekennen muessen, wir wuerden ihn, in dem naemlichen Grade der Leidenschaft,

bei der naemlichen Lage der Sachen, selbst getan haben; dass uns nichts

dabei befremdet, als die unmerkliche Annaeherung eines Zieles, von dem

unsere Vorstellungen zurueckbeben, und an dem wir uns endlich, voll des

innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreisst, und

voll Schrecken ueber das Bewusstsein befinden, auch uns koenne ein aehnlicher

Strom dahinreissen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Gebluete noch so

weit von uns entfernt zu sein glauben.--Und schlaegt der Dichter diesen

Weg ein, sagt ihm sein Genie, dass er darauf nicht schimpflich ermatten

werde: so ist mit eins auch jene magere Kuerze seiner Fabel verschwunden;

es bekuemmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfaellen fuenf

Akte fuellen wolle; ihm ist nur bange, dass fuenf Akte alle den Stoff nicht

fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer

mehr und mehr vergroessert, wenn er einmal der verborgnen Organisation

desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln verstehet.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdienet, der weiter

nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versifikateur ist, dem, sage

ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstoessig

sein, dass er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden

vermeinet, welches er auf keine Weise vermindern duerfe, wenn er sich

nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid

zu erregen. Denn er weiss so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und

dieses Mitleid bestehet, dass er, um jenes hervorzubringen, nicht

sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug haeufen zu

koennen glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den

ausserordentlichsten, graesslichsten Ungluecksfaellen und Freveltaten nehmen

zu muessen vermeinet. Kaum hat er also in der Geschichte eine Kleopatra,

eine Moerderin ihres Gemahls und ihrer Soehne, aufgesagt, so sieht er, um

eine Tragoedie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu tun, als die

Luecken zwischen beiden Verbrechen auszufuellen, und sie mit Dingen

auszufuellen, die wenigstens ebenso befremdend sind, als diese Verbrechen

selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien,

knetet er denn in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman

zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer

Haecksel und Mehl zusammenkneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das

Drahtgerippe von Akten und Szenen, laesst erzaehlen und erzaehlen, laesst rasen

und reimen,--und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter

oder saurer ankoemmt, ist das Wunder fertig; es heisst ein Trauerspiel,

--wird gedruckt und aufgefuehrt,--gelesen und angesehen,--bewundert oder

ausgepfiffen,--beibehalten oder vergessen,--so wie es das liebe Glueck will.

Denn et habent sua fata libelli.

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den grossen Corneille zu machen?

Oder brauche ich sie noch lange zu machen?--Nach dem geheimnisvollen

Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist

seine "Rodogune", nun laenger als hundert Jahr, als das groesste Meisterstueck

des groessten tragischen Dichters, von ganz Frankreich und gelegentlich mit

von ganz Europa bewundert worden. Kann eine hundertjaehrige Bewunderung

wohl ohne Grund sein? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre

Empfindung gehabt? War es von 1646 bis 1767 allein dem hamburgischen

Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn

auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte sass einmal ein ehrlicher Hurone in

der Bastille zu Paris; dem ward die Zeit lang, ob er schon in Paris war;

und vor langer Weile studierte er die franzoesischen Poeten; diesem

Huronen wollte die "Rodogune" gar nicht gefallen. Hernach lebte, zu

Anfange des itzigen Jahrhunderts, irgendwo in Italien, ein Pedant, der

hatte den Kopf von den Trauerspielen der Griechen und seiner Landesleute

des sechzehnten Saeculi voll, und der fand an der "Rodogune" gleichfalls

vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein

Franzose, sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneilleschen Namens, (denn,

weil er reich war und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer

armen verlassnen Enkelin dieses grossen Dichters an, liess sie unter seinen

Augen erziehen, lehrte sie huebsche Verse machen, sammelte Almosen fuer

sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen grossen eintraeglichen Kommentar ueber

die Werke ihres Grossvaters usw.) aber gleichwohl erklaerte er die "Rodogune"

fuer ein sehr ungereimtes Gedicht und wollte sich des Todes verwundern,

wie ein so grosser Mann, als der grosse Corneille, solch widersinniges

Zeug habe schreiben koennen.--Bei einem von diesen ist der Dramaturgist

ohnstreitig in die Schule gegangen; und aller Wahrscheinlichkeit nach

bei dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den

Auslaendern ueber die Fehler eines Franzosen die Augen eroeffnet. Diesem

ganz gewiss betet er nach;--oder ist es nicht diesem, wenigstens dem

Welschen,--wo nicht gar dem Huronen. Von einem muss er es doch haben. Denn

dass ein Deutscher selbst daechte, von selbst die Kuehnheit haette, an der

Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das

einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgaengern mehr bei der naechsten Wiederholung

der "Rodogune". Meine Leser wuenschen aus der Stelle zu kommen; und ich

mit ihnen. Itzt nur noch ein Wort von der Uebersetzung, nach welcher

dieses Stueck aufgefuehret worden. Es war nicht die alte Wolfenbuettelsche

vom Bressand, sondern eine ganz neue, hier verfertigte, die noch

ungedruckt lieget; in gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die

beste von dieser Art nicht schaemen, und ist voller starken, gluecklichen

Stellen. Der Verfasser aber, weiss ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack,

als dass er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte.

Corneillen gut zu uebersetzen, muss man bessere Verse machen koennen, als er

selbst.

----Fussnote

[1] Diogenes Laertius, Lib. I. Sec. 59.

----Fussnote

Dreiunddreissigstes Stueck

Den 21. August 1767

Den sechsunddreissigsten Abend (freitags, den 3. Julius) ward das Lustspiel

des Herrn Favart, "Soliman der Zweite", ebenfalls in Gegenwart Sr. Koenigl.

Majestaet von Daenemark, aufgefuehret.

Ich mag nicht untersuchen, wieweit es die Geschichte bestaetiget, dass

Soliman II. sich in eine europaeische Sklavin verliebt habe, die ihn so

zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewusst, dass er, wider alle

Gewohnheit seines Reichs, sich foermlich mit ihr verbinden und sie zur

Kaiserin erklaeren muessen. Genug, dass Marmontel hierauf eine von seinen

moralischen Erzaehlungen gegruendet, in der er aber jene Sklavin, die eine

Italienerin soll gewesen sein, zu einer Franzoesin macht; ohne Zweifel,

weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, dass irgendeine andere Schoene,

als eine franzoesische, einen so seltnen Sieg ueber einen Grosstuerken

erhalten koennen.

Ich weiss nicht, was ich eigentlich zu der Erzaehlung des Marmontel sagen

soll; nicht, dass sie nicht mit vielem Witze angelegt, mit allen den feinen

Kenntnissen der grossen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Laecherlichen,

ausgefuehret und mit der Eleganz und Anmut geschrieben waere, welche diesem

Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allerliebst.

Aber es soll eine moralische Erzaehlung sein, und ich kann nur nicht finden,

wo ihr das Moralische sitzt. Allerdings ist sie nicht so schluepfrig, so

anstoessig, als eine Erzaehlung des La Fontaine oder Grecourt: aber ist sie

darum moralisch, weil sie nicht ganz unmoralisch ist?

Ein Sultan, der in dem Schosse der Wollueste gaehnet, dem sie der alltaegliche

und durch nichts erschwerte Genuss unschmackhaft und ekel gemacht hat, der

seine schlaffen Nerven durch etwas ganz Neues, ganz Besonderes, wieder

gespannet und gereizet wissen will, um den sich die feinste Sinnlichkeit,

die raffinierteste Zaertlichkeit umsonst bewirbt, vergebens erschoepft:

dieser kranke Wolluestling ist der leidende Held in der Erzaehlung. Ich

sage der leidende: der Lecker hat sich mit zu viel Suessigkeiten den Magen

verdorben; nichts will ihm mehr schmecken; bis er endlich auf etwas

verfaellt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwecken wuerde, auf faule

Eier, auf Rattenschwaenze und Raupenpasteten; die schmecken ihm. Die

edelste, bescheidenste Schoenheit, mit dem schmachtendsten Auge, gross und

blau, mit der unschuldigsten empfindlichsten Seele, beherrscht den

Sultan,--bis sie gewonnen ist. Eine andere, majestaetischer in ihrer Form,

blendender von Kolorit, bluehende Suada auf ihren Lippen, und in ihrer

Stimme das ganze liebliche Spiel bezaubernder Toene, eine wahre Muse, nur

verfuehrerischer, wird--genossen und vergessen. Endlich erscheinet ein

weibliches Ding, fluechtig, unbedachtsam, wild, witzig bis zur

Unverschaemtheit, lustig bis zum Tollen, viel Physiognomie, wenig

Schoenheit, niedlicher als wohlgestaltet, Taille aber keine Figur; dieses

Ding, als es den Sultan erblickt, faellt mit der plumpesten Schmeichelei,

wie mit der Tuere ins Haus: Graces au ciel, voici une figure humaine!

--(Eine Schmeichelei, die nicht bloss dieser Sultan, auch mancher deutscher

Fuerst, dann und wann etwas feiner, dann und wann aber auch wohl noch

plumper, zu hoeren bekommen, und mit der unter zehnen neune, so gut

wie der Sultan, vorlieb genommen, ohne die Beschimpfung, die sie wirklich

enthaelt, zu fuehlen.) Und so wie dieses Eingangskompliment, so das uebrige

--Vous etes beaucoup mieux, qu'il n'appartient a un Turc: vous avez

meme quelque chose d'un Francais--En verite ces Turcs sont plaisants--Je

me charge d'apprendre a vivre a ce Turc--Je ne desespere pas d'en faire

quelque jour un Francais.--Dennoch gelingt es dem Dinge! Es lacht und

schilt, es droht und spottet, es liebaeugelt und mault, bis der Sultan,

nicht genug, ihm zu gefallen, dem Seraglio eine neue Gestalt gegeben zu

haben, auch Reichsgesetze abaendern und Geistlichkeit und Poebel wider sich

aufzubringen Gefahr laufen muss, wenn er anders mit ihr ebenso gluecklich

sein will, als schon der und jener, wie sie ihm selbst bekennet, in ihrem

Vaterlande mit ihr gewesen. Das verlohnte sich wohl der Muehe!

Marmontel faengt seine Erzaehlung mit der Betrachtung an, dass grosse

Staatsveraenderungen oft durch sehr geringfuegige Kleinigkeiten veranlasst

worden, und laesst den Sultan mit der heimlichen Frage an sich selbst

schliessen: Wie ist es moeglich, dass eine kleine aufgestuelpte Nase die

Gesetze eines Reiches umstossen koennen? Man sollte also fast glauben, dass

er bloss diese Bemerkung, dieses anscheinende Missverhaeltnis zwischen

Ursache und Wirkung, durch ein Exempel erlaeutern wollen. Doch diese Lehre

waere unstreitig zu allgemein, und er entdeckt uns in der Vorrede selbst,

dass er eine ganz andere und weit speziellere dabei zur Absicht gehabt.

"Ich nahm mir vor", sagt er, "die Torheit derjenigen zu zeigen, welche

ein Frauenzimmer durch Ansehen und Gewalt zur Gefaelligkeit bringen

wollen; ich waehlte also zum Beispiele einen Sultan und eine Sklavin, als

die zwei Extrema der Herrschaft und Abhaengigkeit." Allein Marmontel muss

sicherlich auch diesen seinen Vorsatz waehrend der Ausarbeitung vergessen

haben; fast nichts zielet dahin ab; man sieht nicht den geringsten

Versuch einiger Gewaltsamkeit von seiten des Sultans; er ist gleich

bei den ersten Insolenzen, die ihm die galante Franzoesin sagt, der

zurueckhaltendste, nachgebendste, gefaelligste, folgsamste, untertaenigste

Mann, la meilleure pate de mari, als kaum in Frankreich zu finden sein

wuerde. Also nur gerade heraus; entweder es liegt gar keine Moral in

dieser Erzaehlung des Marmontel, oder es ist die, auf welche ich, oben

bei dem Charakter des Sultans, gewiesen: der Kaefer, wenn er alle Blumen

durchschwaermt hat, bleibt endlich auf dem Miste liegen.

Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleich viel,

ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern laesst oder

nicht; und also war die Erzaehlung des Marmontel darum nichts mehr und

nichts weniger geschickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das tat

Favart, und sehr gluecklich. Ich rate allen, die unter uns das Theater aus

aehnlichen Erzaehlungen bereichern wollen, die Favartsche Ausfuehrung mit

dem Marmontelschen Urstoffe zusammenzuhalten. Wenn sie die Gabe zu

abstrahieren haben, so werden ihnen die geringsten Veraenderungen, die

dieser gelitten und zum Teil leiden muessen, lehrreich sein, und ihre

Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer blossen

Spekulation wohl unentdeckt geblieben waere, den noch kein Kritikus zur

Regel generalisieret hat, ob er es schon verdiente, und der oefters mehr

Wahrheit, mehr Leben in ihr Stueck bringen wird, als alle die mechanischen

Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren

Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der

Vollkommenheit eines Dramas machen moechten.

Ich will nur bei einer von diesen Veraenderungen stehenbleiben. Aber ich

muss vorher das Urteil anfuehren, welches Franzosen selbst ueber das Stueck

gefaellt haben.[1] Anfangs aeussern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des

Marmontels. "Soliman der Zweite", sagen sie, "war einer von den groessten

Fuersten seines Jahrhunderts; die Tuerken haben keinen Kaiser, dessen

Andenken ihnen teurer waere als dieses Solimans; seine Siege, seine

Talente und Tugenden machten ihn selbst bei den Feinden verehrungswuerdig,

ueber die er siegte: aber welche kleine, jaemmerliche Rolle laesst ihn

Marmontel spielen? Roxelane war, nach der Geschichte, eine verschlagener

ehrgeizige Frau, die, ihren Stolz zu befriedigen, der kuehnsten,

schwaerzesten Streiche faehig war, die den Sultan durch ihre Raenke und

falsche Zaertlichkeit so weit zu bringen wusste, dass er wider sein eigenes

Blut wuetete, dass er seinen Ruhm durch die Hinrichtung eines unschuldigen

Sohnes befleckte: und diese Roxelane ist bei dem Marmontel eine kleine

naerrische Kokette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf

voller Wind, doch das Herz mehr gut als boese. Sind dergleichen

Verkleidungen", fragen sie, "wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein

Erzaehler, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese

Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn

er Fakta nach seinem Gutduenken veraendern darf, darf er auch eine Lucretia

verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?"

Das heisst einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich moechte die

Rechtfertigung des Hrn. Marmontel nicht uebernehmen; ich habe mich

vielmehr schon dahin geaeussert,[2] dass die Charaktere dem Dichter weit

heiliger sein muessen, als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau

beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von

selbst nicht viel anders ausfallen koennen; da hingegen allerlei Faktum

sich aus ganz verschiednen Charakteren herleiten laesst. Zweitens, weil

das Lehrreiche nicht in den blossen Faktis, sondern in der Erkenntnis

bestehet, dass diese Charaktere unter diesen Umstaenden solche Fakta

hervorzubringen pflegen und hervorbringen muessen. Gleichwohl hat es

Marmontel gerade umgekehrt. Dass es einmal in dem Seraglio eine europaeische

Sklavin gegeben, die sich zur gesetzmaessigen Gemahlin des Kaisers zu

machen gewusst: das ist das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und

dieses Kaisers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum wirklich

geworden; und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich

werden koennen, so steht es freilich bei dem Dichter, als Dichter, welche

von diesen Arten er waehlen will; ob die, welche die Historie bestaetiget,

oder eine andere, sowie der moralischen Absicht, die er mit seiner

Erzaehlung verbindet, das eine oder das andere gemaesser ist. Nur sollte er

sich, im Fall dass er andere Charaktere als die historischen, oder wohl

gar diesen voellig entgegengesetzte waehlet, auch der historischen Namen

enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum

beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten.

Jenes vermehret unsere Kenntnis, oder scheinet sie wenigstens zu vermehren

und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntnis, die wir

bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als

etwas Zufaelliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann; die

Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentuemliches. Mit jenen

lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht

mit den Charakteren in Widerspruch setzet; diese hingegen darf er wohl

ins Licht stellen, aber nicht veraendern; die geringste Veraenderung

scheinet uns die Individualitaet aufzuheben und andere Personen

unterzuschieben, betruegerische Personen, die fremde Namen usurpieren

und sich fuer etwas ausgeben, was sie nicht sind.

----Fussnote

[1] "Journal Encyclop.", Janvier 1762.

[2] Oben im 23. Stueck.

----Fussnote

Vierunddreissigstes Stueck

Den 25. August 1767

Aber dennoch duenkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen

Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte gibt,

als in diesen freiwillig gewaehlten Charakteren selbst, es sei von seiten

der innern Wahrscheinlichkeit, oder von seiten des Unterrichtenden, zu

verstossen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen;

nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergoennt, tausend Dinge nicht zu

wissen, die jeder Schulknabe weiss; nicht der erworbene Vorrat seines

Gedaechtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen

Gefuehl, hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus;[1] was es

gehoert oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter

nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstoesst also,

bald aus Sicherheit bald aus Stolz, bald mit bald ohne Vorsatz, so oft,

so groeblich, dass wir andern guten Leute uns nicht genug darueber verwundern

koennen; wir stehen und staunen und schlagen die Haende zusammen und rufen:

"Aber, wie hat ein so grosser Mann nicht wissen koennen!--Wie ist es

moeglich, dass ihm nicht beifiel!--Ueberlegte er denn nicht?" Oh, lasst uns

ja schweigen; wir glauben ihn zu demuetigen, und wir machen uns in seinen

Augen laecherlich; alles, was wir besser wissen, als er, beweiset bloss,

dass wir fleissiger zur Schule gegangen, als er; und das hatten wir leider

noetig, wenn wir nicht vollkommne Dummkoepfe bleiben wollten.

Marmontels Soliman haette daher meinetwegen immer ein ganz anderer

Soliman, und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane sein moegen, als

mich die Geschichte kennen lehret: wenn ich nur gefunden haette, dass, ob

sie schon nicht aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer

andern Welt gehoeren koennten; zu einer Welt, deren Zufaelligkeiten in einer

andern Ordnung verbunden, aber doch ebenso genau verbunden sind, als in

dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer

andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten

abzwacken; kurz, zu der Welt eines Genies, das (es sei mir erlaubt, den

Schoepfer ohne Namen durch sein edelstes Geschoepf zu bezeichnen!) das,

sage ich, um das hoechste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der

gegenwaertigen Welt versetzet, vertauscht, verringert, vermehret, um sich

ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten

verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontels nicht finde,

so kann ich es zufrieden sein, dass man ihm auch jenes nicht fuer genossen

ausgehen laesst. Wer uns nicht schadlos halten kann oder will, muss uns

nicht vorsaetzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sei

nun nicht gekonnt, oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen

haben, sind wir berechtiget, in allen Charakteren, die der Dichter

ausbildet oder sich schaffet, Uebereinstimmung und Absicht zu verlangen,

wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet

zu werden.

Uebereinstimmung:--Nichts muss sich in den Charakteren widersprechen; sie

muessen immer einfoermig, immer sich selbst aehnlich bleiben; sie duerfen

sich itzt staerker, itzt schwaecher aeussern, nachdem die Umstaende auf sie

wirken; aber keine von diesen Umstaenden muessen maechtig genug sein koennen,

sie von Schwarz auf Weiss zu aendern. Ein Tuerk und Despot muss, auch wenn er

verliebt ist, noch Tuerk und Despot sein. Dem Tuerken, der nur die sinnliche

Liebe kennt, muessen keine von den Raffinements beifallen, die eine

verwoehnte europaeische Einbildungskraft damit verbindet. "Ich bin dieser

liebkosenden Maschinen satt; ihre weiche Gelehrigkeit hat nichts

Anzuegliches, nichts Schmeichelhaftes; ich will Schwierigkeiten zu

ueberwinden haben und, wenn ich sie ueberwunden habe, durch neue

Schwierigkeiten in Atem erhalten sein": so kann ein Koenig von Frankreich

denken, aber kein Sultan. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese

Denkungsart einmal gibt, so koemmt der Despot nicht mehr in Betrachtung;

er entaeussert sich seines Despotismus selbst, um einer freiern Liebe zu

geniessen; aber wird er deswegen auf einmal der zahme Affe sein, den eine

dreiste Gauklerin kann tanzen lassen, wie sie will? Marmontel sagt:

"Soliman war ein zu grosser Mann, als dass er die kleinen Angelegenheiten

seines Seraglio auf den Fuss wichtiger Staatsgeschaefte haette treiben

sollen." Sehr wohl; aber so haette er auch am Ende wichtige Staatsgeschaefte

nicht auf den Fuss der kleinen Angelegenheiten seines Seraglio treiben

muessen. Denn zu einem grossen Manne gehoert beides: Kleinigkeiten als

Kleinigkeiten, und wichtige Dinge als wichtige Dinge zu behandeln. Er

suchte, wie ihn Marmontel selbst sagen laesst, freie Herzen, die sich aus

blosser Liebe zu seiner Person die Sklaverei gefallen liessen; er haette

ein solches Herz an der Elmire gefunden; aber weiss er, was er will? Die

zaertliche Elmire wird von einer wolluestigen Delia verdraengt, bis ihm eine

Unbesonnene den Strick ueber die Hoerner wirft, der er sich selbst zum

Sklaven machen muss, ehe er die zweideutige Gunst geniesset, die bisher

immer der Tod seiner Begierden gewesen. Wird sie es nicht auch hier sein?

Ich muss lachen ueber den guten Sultan, und er verdiente doch mein

herzliches Mitleid. Wenn Elmire und Delia nach dem Genusse auf einmal

alles verlieren, was ihn vorher entzueckte: was wird denn Roxelane, nach

diesem kritischen Augenblicke, fuer ihn noch behalten? Wird er es, acht

Tage nach ihrer Kroenung, noch der Muehe wert halten, ihr dieses Opfer

gebracht zu haben? Ich fuerchte sehr, dass er schon den ersten Morgen,

sobald er sich den Schlaf aus den Augen gewischt, in seiner verehelichten

Sultane weiter nichts sieht, als ihre zuversichtliche Frechheit und ihre

aufgestuelpte Nase. Mich duenkt, ich hoere ihn ausrufen: "Beim Mahomet, wo

habe ich meine Augen gehabt!"

Ich leugne nicht, dass bei alle den Widerspruechen, die uns diesen Soliman

so armselig und veraechtlich machen, er nicht wirklich sein koennte. Es

gibt Menschen genug, die noch klaeglichere Widersprueche in sich vereinigen.

Aber diese koennen auch, eben darum, keine Gegenstaende der poetischen

Nachahmung sein. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlet das Unterrichtende;

es waere denn, dass man ihre Widersprueche selbst, das Laecherliche oder die

ungluecklichen Folgen derselben, zum Unterrichtenden machte, welches jedoch

Marmontel bei seinem Soliman zu tun offenbar weit entfernt gewesen. Einem

Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlet, dem fehlet die Absicht.

--Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen ueber geringere Geschoepfe

erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie

von den kleinen Kuenstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten,

die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnuegen

befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese

Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, dass auch wir uns mit

dem ebenso geringen Vergnuegen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen

ihres kunstreichen, aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet.

Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen faengt das Genie an, zu

lernen; es sind seine Voruebungen; auch braucht es sie in groessern Werken zu

Fuellungen, zu Ruhepunkten unserer waermern Teilnehmung: allein mit der

Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und

groessere Absichten; die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu tun oder

zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten

und Boesen, des Anstaendigen und Laecherlichen bekannt zu machen; die Absicht,

uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schoen und als

gluecklich selbst im Ungluecke, dieses hingegen als haesslich und ungluecklich

selbst im Gluecke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwuerfen, wo keine

unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung fuer uns statthat,

wenigstens unsere Begehrungs-und Verabscheuungskraefte mit solchen

Gegenstaenden zu beschaeftigen, die es zu sein verdienen, und diese

Gegenstaende jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein

falscher Tag verfuehrt, was wir begehren sollten zu verabscheuen, und was

wir verabscheuen sollten zu begehren.

Was ist nun von diesem allen in dem Charakter des Solimans, in dem

Charakter der Roxelane? Wie ich schon gesagt habe: Nichts. Aber von

manchen ist gerade das Gegenteil darin; ein paar Leute, die wir verachten

sollten, wovon uns das eine Ekel und das andere Unwille eigentlich

erregen muesste, ein stumpfer Wolluestling, eine abgefeimte Buhlerin werden

uns mit so verfuehrerischen Zuegen, mit so lachenden Farben geschildert,

dass es mich nicht wundern sollte, wenn mancher Ehemann sich daraus

berechtiget zu sein glaubte, seiner rechtschaffnen und so schoenen als

gefaelligen Gattin ueberdruessig zu sein, weil sie eine Elmire und keine

Roxelane ist.

Wenn Fehler, die wir adoptieren, unsere eigene Fehler sind, so haben die

angefuehrten franzoesischen Kunstrichter recht, dass sie alle das Tadelhafte

des Marmontelschen Stoffes dem Favart mit zur Last legen. Dieser scheinet

ihnen sogar dabei noch mehr gesuendiget zu haben, als jener. "Die

Wahrscheinlichkeit", sagen sie, "auf die es vielleicht in einer Erzaehlung

so sehr nicht ankoemmt, ist in einem dramatischen Stuecke unumgaenglich

noetig; und diese ist in dem gegenwaertigen auf das aeusserste verletzet. Der

grosse Soliman spielet eine sehr kleine Rolle, und es ist unangenehm, so

einen Helden nur immer aus so einem Gesichtspunkte zu betrachten. Der

Charakter eines Sultans ist noch mehr verunstaltet; da ist auch nicht ein

Schatten von der unumschraenkten Gewalt, vor der alles sich schmiegen muss.

Man haette diese Gewalt wohl lindern koennen; nur ganz vertilgen haette man

sie nicht muessen. Der Charakter der Roxelane hat wegen seines Spiels

gefallen; aber wenn die Ueberlegung darueber koemmt, wie sieht es dann mit

ihm aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie spricht mit dem

Sultan, wie mit einem Pariser Buerger; sie tadelt alle seine Gebraeuche;

sie widerspricht in allem seinem Geschmacke und sagt ihm sehr harte,

nicht selten sehr beleidigende Dinge. Vielleicht zwar haette sie das alles

sagen koennen; wenn sie es nur mit gemessenem Ausdruecken gesagt haette.

Aber wer kann es aushalten, den grossen Soliman von einer jungen

Landstreicherin so hofmeistern zu hoeren? Er soll sogar die Kunst zu

regieren von ihr lernen. Der Zug mit dem verschmaehten Schnupftuche ist

hart, und der mit der weggeworfenen Tabakspfeife ganz unertraeglich."

----Fussnote

[1] Pindarus, "Olymp." II. str. 5. v. 10.

----Fussnote

Fuenfunddreissigstes Stueck

Den 28. August 1767

Der letztere Zug, muss man wissen, gehoert dem Favart ganz allein;

Marmontel hat sich ihn nicht erlaubt. Auch ist der erstere bei diesem

feiner, als bei jenem. Denn beim Favart gibt Roxelane das Tuch, welches

der Sultan ihr gegeben, weg; sie scheinet es der Delia lieber zu goennen,

als sich selbst; sie scheinet es zu verschmaehen: das ist Beleidigung.

Beim Marmontel hingegen laesst sich Roxelane das Tuch von dem Sultan geben

und gibt es der Delia in seinem Namen; sie beuget damit einer

Gunstbezeigung nur vor, die sie selbst noch nicht anzunehmen willens ist,

und das mit der uneigennuetzigsten, gutherzigsten Miene: der Sultan kann

sich ueber nichts beschweren, als dass sie seine Gesinnungen so schlecht

erraet oder nicht besser erraten will.

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Ueberladungen das Spiel der

Roxelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen sahe er

einmal gemacht, und eine mehr oder weniger konnte ihm nichts verschlagen,

besonders wenn er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit

dieser Person nehmen wollte. Denn ohngeachtet, dass seine Roxelane noch

unbedachtsamere Streiche macht, noch plumpern Mutwillen treibet, so hat

er sie dennoch zu einem bessern und edlern Charakter zu machen gewusst,

als wir in Marmontels Roxelane erkennen. Und wie das? warum das?

Eben auf diese Veraenderung wollte ich oben kommen; und mich duenkt, sie

ist so gluecklich und vorteilhaft, dass sie von den Franzosen bemerkt und

ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient haette.

Marmontels Roxelane ist wirklich, was sie scheinet, ein kleines

naerrisches, vermessenes Ding, dessen Glueck es ist, dass der Sultan

Geschmack an ihm gefunden, und das die Kunst versteht, diesen Geschmack

durch Hunger immer gieriger zu machen, und ihn nicht eher zu befriedigen,

als bis sie ihren Zweck erreicht hat. Hinter Favarts Roxelane hingegen

steckt mehr, sie scheinet die kecke Buhlerin mehr gespielt zu haben, als

zu sein, durch ihre Dreistigkeiten den Sultan mehr auf die Probe

gestellt, als seine Schwaeche gemissbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den

Sultan dahingebracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, dass seine

Liebe ohne Grenzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt und ihm eine

Erklaerung tut, die zwar ein wenig unvorbereitet kommt, aber ein Licht auf

ihre vorige Auffuehrung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesoehnet

werden. "Nun kenn' ich dich, Sultan; ich habe deine Seele, bis in ihre

geheimste Triebfedern, erforscht; es ist eine edle, grosse Seele, ganz den

Empfindungen der Ehre offen. So viel Tugend entzueckt mich! Aber lerne nun

auch mich kennen. Ich liebe dich, Soliman; ich muss dich wohl lieben! Nimm

all deine Rechte, nimm meine Freiheit zurueck; sei mein Sultan, mein Held,

mein Gebieter! Ich wuerde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen

muessen. Nein, tue nichts, als was dich dein Gesetz zu tun berechtiget.

Es gibt Vorurteile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen

Liebhaber, der meinetwegen nicht erroeten darf; sieh hier in Roxelanen

--nichts, als deine untertaenige Sklavin."[1] So sagt sie, und uns wird auf

einmal ganz anders; die Kokette verschwindet, und ein liebes, ebenso

vernuenftiges als drollichtes Maedchen steht vor uns; Soliman hoeret auf,

uns veraechtlich zu scheinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Liebe

wuerdig; wir fangen sogar in dem Augenblicke an zu fuerchten, er moechte die

nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien, er

moechte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber moechte den Despoten

wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt,

eine kalte Danksagung, dass sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so

bedenklichen Schritte zurueckhalten wollen, moechte anstatt einer feurigen

Bestaetigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind moechte durch

ihre Grossmut wieder auf einmal verlieren, was sie durch mutwillige

Vermessenheiten so muehsam gewonnen: doch diese Furcht ist vergebens,

und das Stueck schliesst sich zu unserer voelligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veraenderung? Ist sie bloss

willkuerlich, oder fand er sich durch die besondern Regeln der Gattung,

in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel

seiner Erzaehlung diesen vergnuegendern Ausgang? Ist das Gegenteil von dem,

was dort eine Schoenheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben,

welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der Aesopischen Fabel und

des Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen

Erzaehlung, welche die Absicht hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur

Intuition zu bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht

wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollstaendige Handlung,

die fuer sich ein wohlgeruendetes Ganze ausmacht, geschiehet oder nicht;

der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem

Ziele sieht; wegen des Anteils, den wir an dem Schicksale der Personen

nehmen, durch welche er sie ausfuehren laesst, ist er unbekuemmert, er hat

uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es

lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu tun, dieses

mag befriediget werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das

Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel

fliessende Lehre keinen Anspruch; es gehet entweder auf die

Leidenschaften, welche der Verlauf und die Gluecksveraenderungen seiner

Fabel anzufachen und zu unterhalten vermoegend sind, oder auf das

Vergnuegen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und

Charaktere gewaehret; und beides erfordert eine gewisse Vollstaendigkeit

der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der

moralischen Erzaehlung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit

auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall

derselben ein so einleuchtendes Beispiel gibt.

Wenn es also wahr ist, dass Marmontel durch seine Erzaehlung lehren wollte,

die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie muesse durch Nachsicht und

Gefaelligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden: so hatte er

recht, so aufzuhoeren, wie er aufhoert. Die unbaendige Roxelane wird durch

nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans

Charakter denken, ist ihm ganz gleichgueltig, moegen wir sie doch immer fuer

eine Naerrin und ihn fuer nichts Bessers halten. Auch hat er gar nicht

Ursache, uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so

wahrscheinlich sein, dass den Sultan seine blinde Gefaelligkeit bald

gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die

Gefaelligkeit ueber das Frauenzimmer ueberhaupt vermag; er nahm also eines

der wildesten; unbekuemmert, ob es eine solche Gefaelligkeit wert sei

oder nicht.

Allein, als Favart diese Erzaehlung auf das Theater bringen wollte, so

empfand er bald, dass durch die dramatische Form die Intuition des

moralischen Satzes groesstenteils verloren gehe und dass, wenn sie auch

vollkommen erhalten werden koenne, das daraus erwachsende Vergnuegen doch

nicht so gross und lebhaft sei, dass man dabei ein anderes, welches dem

Drama wesentlicher ist, entbehren koenne. Ich meine das Vergnuegen, welches

uns ebenso rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewaehren.

Nichts beleidiget uns aber, von seiten dieser, mehr als der Widerspruch,

in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des

Dichters finden; wenn wir finden, dass sich dieser entweder selbst damit

betrogen hat oder uns wenigstens damit betriegen will, indem er das

Kleine auf Stelzen hebet, mutwilligen Torheiten den Anstrich heiterer

Weisheit gibt und Laster und Ungereimtheiten mit allen betriegerischen

Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der grossen Welt

ausstaffieret. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden,

desto strenger verfaehrt unsere Ueberlegung; das haessliche Gesicht, das wir

so schoen geschminkt sehen, wird fuer noch einmal so haesslich erklaert, als

es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu waehlen, ob er von uns lieber

fuer einen Giftmischer oder fuer einen Bloedsinnigen will gehalten sein. So

waere es dem Favart, so waere es seinen Charakteren des Solimans und der

Roxelane ergangen; und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere

nicht von Anfang aendern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu

verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu

sein urteilte, so blieb ihm nichts zu tun uebrig, als was er tat. Nun

freuen wir uns, uns an nichts vergnuegt zu haben, was wir nicht auch

hochachten koennten; und zugleich befriediget diese Hochachtung unsere

Neugierde und Besorgnis wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Drama

weit staerker ist, als einer blossen Erzaehlung, so interessieren uns auch

die Personen in jenem weit mehr, als in dieser, und wir begnuegen uns

nicht, ihr Schicksal bloss fuer den gegenwaertigen Augenblick entschieden zu

sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls

zufriedengestellet wissen.

----Fussnote

[1]

Sultan, j'ai penetre ton ame;

J'en ai demele les ressorts.

Elle est grande, elle est fiere, et la gloire l'enflamme,

Tant de vertus excitent mes transports.

A ton tour, tu vas me connaitre:

Je t'aime, Soliman; mais tu l'as merite.

Reprends tes droits, reprends ma liberte;

Sois mon Sultan, mon Heros et mon Maitre.

Tu me soupconnerais d'injuste vanite.

Va, ne fais rien que ta loi n'autorise;

Il est des prejuges qu'on ne doit point trahir,

Et je veux un Amant, qui n'ait point a rougir:

Tu vois dans Roxelane une Esclave soumise.

----Fussnote

Sechsunddreissigstes Stueck

Den 1. September 1767

So unstreitig wir aber, ohne die glueckliche Wendung, welche Favart am

Ende dem Charakter der Roxelane gibt, ihre darauf folgende Kroenung nicht

anders als mit Spott und Verachtung, nicht anders als den laecherlichen

Triumph einer "Serva Padrona" wuerden betrachtet haben; so gewiss, ohne

sie, der Kaiser in unsern Augen nichts als ein klaeglicher Pimpinello,

und die neue Kaiserin nichts als eine haessliche, verschmitzte Serbinette

gewesen waere, von der wir vorausgesehen haetten, dass sie nun bald dem

armen Sultan Pimpinello dem Zweiten noch ganz anders mitspielen werde:

so leicht und natuerlich duenkt uns doch auch diese Wendung selbst; und wir

muessen uns wundern, dass sie, demohngeachtet, so manchem Dichter nicht

beigefallen und so manche drollige und dem Ansehen nach wirklich komische

Erzaehlung in der dramatischen Form darueber verungluecken muessen.

Zum Exempel, "Die Matrone von Ephesus". Man kennt dieses beissende Maerchen,

und es ist unstreitig die bitterste Satire, die jemals gegen den weiblichen

Leichtsinn gemacht worden. Man hat es dem Petron tausendmal nacherzaehlt;

und da es selbst in der schlechtesten Kopie noch immer gefiel, so glaubte

man, dass es ein ebenso gluecklicher Stoff auch fuer das Theater sein muesse.

Houdar de la Motte und andere machten den Versuch; aber ich berufe mich

auf jedes feinere Gefuehl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter

der Matrone, der in der Erzaehlung ein nicht unangenehmes hoehnisches

Laecheln ueber die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem

Drama ekel und haesslich. Wir finden hier die Ueberredungen, deren sich der

Soldat gegen sie bedienet, bei weitem nicht so fein und dringend und

siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein

empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich ernst

ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre

Schwaeche duenkt uns die Schwaeche des ganzen Geschlechts zu sein; wir

fassen also keinen besondern Hass gegen sie; was sie tut, glauben wir,

wuerde ungefaehr jede Frau getan haben; selbst ihren Einfall, den

lebendigen Liebhaber vermittelst des toten Mannes zu retten, glauben wir

ihr, des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen, verzeihen zu muessen;

oder vielmehr eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die

Vermutung, dass er wohl auch nur ein blosser Zusatz des haemischen Erzaehlers

sei, der sein Maerchen gern mit einer recht giftigen Spitze schliessen

wollte. Aber in dem Drama findet diese Vermutung nicht statt; was wir

dort nur hoeren, dass es geschehen sei, sehen wir hier wirklich geschehen;

woran wir dort noch zweifeln koennen, davon ueberzeugt uns unser eigener

Sinn hier zu unwidersprechlich; bei der blossen Moeglichkeit ergoetzte uns

das Sinnreiche der Tat, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloss ihre

Schwaerze; der Einfall vergnuegte unsern Witz, aber die Ausfuehrung des

Einfalls empoert unsere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Buehne den

Ruecken und sagen mit dem Lykas beim Petron, auch ohne uns in dem

besondern Falle des Lykas zu befinden: Si justus imperator fuisset,

debuit patrisfamiliae corpus in monimentum referre, mulierem adfigere

cruci. Und diese Strafe scheinet sie uns um so viel mehr zu verdienen,

je weniger Kunst der Dichter bei ihrer Verfuehrung angewendet; denn wir

verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib ueberhaupt, sondern ein

vorzueglich leichtsinniges, luederliches Weibsstueck insbesondere.--Kurz,

die Petronische Fabel gluecklich auf das Theater zu bringen, muesste sie

den naemlichen Ausgang behalten, und auch nicht behalten; muesste die

Matrone so weit gehen, und auch nicht so weit gehen.--Die Erklaerung

hierueber anderwaerts!

Den siebenunddreissigsten Abend (sonnabends, den 4. Julius) wurden

"Nanine" und der "Advokat Patelin" wiederholt.

Den achtunddreissigsten Abend (dienstags, den 7. Julius) ward die "Merope"

des Herrn von Voltaire aufgefuehrt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der "Merope" des

Maffei; vermutlich im Jahr 1737 und vermutlich zu Cirey, bei seiner Urania,

der Marquise du Chatelet. Denn schon im Jenner 1738 lag die Handschrift

davon zu Paris bei dem Pater Brumoy, der als Jesuit und als Verfasser des

Theatre des Grecs am geschicktesten war, die besten Vorurteile dafuer

einzufloessen und die Erwartung der Hauptstadt diesen Vorurteilen gemaess zu

stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern

musste er sie auch dem alten Vater Tournemine schicken, der, sehr

geschmeichelt, von seinem lieben Sohn Voltaire ueber ein Trauerspiel, ueber

eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rat gefragt zu werden,

ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darueber zurueckschrieb,

welches nachher, allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur

Warnung, jederzeit dem Stuecke selbst vorgedruckt worden. Es wird darin

fuer eines von den vollkommensten Trauerspielen, fuer ein wahres Muster

erklaert, und wir koennen uns nunmehr ganz zufrieden geben, dass das Stueck

des Euripides gleichen Inhalts verloren gegangen; oder vielmehr, dieses

ist nun nicht laenger verloren, Voltaire hat es uns wiederhergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Voltaire beruhiget sein musste, so schien er

sich doch mit der Vorstellung nicht uebereilen zu wollen, welche erst im

Jahre 1743 erfolgte. Er genoss von seiner staatsklugen Verzoegerung auch

alle die Fruechte, die er sich nur immer davon versprechen konnte.

"Merope" fand den ausserordentlichsten Beifall, und das Parterre erzeigte

dem Dichter eine Ehre, von der man noch zurzeit kein Exempel gehabt

hatte. Zwar begegnete ehedem das Publikum auch dem grossen Corneille sehr

vorzueglich; sein Stuhl auf dem Theater ward bestaendig freigelassen, wenn

der Zulauf auch noch so gross war, und wenn er kam, so stand jedermann

auf; eine Distinktion, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Gebluete

gewuerdiget werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause

angesehen; und wenn der Hausherr erscheinet, was ist billiger, als dass

ihm die Gaeste ihre Hoeflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch

ganz etwas anders; das Parterre ward begierig, den Mann von Angesicht zu

kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende

war, verlangte es ihn zu sehen und rufte und schrie und laermte, bis der

Herr von Voltaire heraustreten und sich begaffen und beklatschen lassen

musste. Ich weiss nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet haette,

ob die kindische Neugierde des Publikums oder die eitele Gefaelligkeit des

Dichters. Wie denkt man denn, dass ein Dichter aussieht? Nicht wie andere

Menschen? Und wie schwach muss der Eindruck sein, den das Werk gemacht

hat, wenn man in eben dem Augenblicke auf nichts begieriger ist, als die

Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstueck, duenkt mich,

erfuellet uns so ganz mit sich selbst, dass wir des Urhebers darueber

vergessen; dass wir es nicht als das Produkt eines einzeln Wesens, sondern

der allgemeinen Natur betrachten. Young sagt von der Sonne, es waere Suende

in den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel

liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so

gross, so ueberschwenglich, dass es dem rohern Menschen zu verzeihen, dass es

sehr natuerlich war, wenn er sich keine groessere Herrlichkeit, keinen Glanz

denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sei, wenn er sich also in

der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, dass er an den Schoepfer der

Sonne nicht dachte. Ich vermute, die wahre Ursache, warum wir so wenig

Zuverlaessiges von der Person und den Lebensumstaenden des Homers wissen,

ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voller

Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im

Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere Rechnung

dabei, es zu vergessen, dass Homer, der Schulmeister in Smyrna, Homer, der

blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so

entzuecket. Er bringt uns unter Goetter und Helden; wir muessten in dieser

Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Tuersteher so genau zu

erkundigen, der uns hereingelassen. Die Taeuschung muss sehr schwach sein,

man muss wenig Natur, aber desto mehr Kuenstelei empfinden, wenn man so

neugierig nach dem Kuenstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde

fuer einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu

kennen, sein muesste (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten,

dem besten Murmeltiere voraus, welches der Poebel gesehen zu haben ebenso

begierig ist?), so wohl scheinet sich doch die Eitelkeit der

franzoesischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser

Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie

zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Karessen werden koenne,

so machte es sich dieses Vergnuegen oeftrer, und selten ward nachher ein

neues Stueck aufgefuehrt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervormusste,

und auch ganz gern hervorkam. Von Voltairen bis zu Marmontel und von

Marmontel bis tief herab zu Cordier haben fast alle an diesem Pranger

gestanden. Wie manches Armesuendergesichte muss daruntergewesen sein! Der

Posse ging endlich so weit, dass sich die Ernsthaftern von der Nation

selbst darueber aergerten. Der sinnreiche Einfall des weisen Polichinell

ist bekannt. Und nur erst ganz neulich war ein junger Dichter kuehn genug,

das Parterre vergebens nach sich rufen zu lassen. Er erschien durchaus

nicht; sein Stueck war mittelmaessig, aber dieses sein Betragen desto braver

und ruehmlicher. Ich wollte durch mein Beispiel einen solchen Uebe1stand

lieber abgeschafft, als durch zehn "Meropen" ihn veranlasst haben.

Siebenunddreissigstes Stueck

Den 4. September 1767

Ich habe gesagt, dass Voltairens "Merope" durch die "Merope" des Maffei

veranlasset worden ist. Aber veranlasset sagt wohl zu wenig: denn jene

ist ganz aus dieser entstanden; Fabel, Plan und Sitten gehoeren dem

Maffei; Voltaire wuerde ohne ihn gar keine oder doch sicherlich eine ganz

andere "Merope" geschrieben haben.

Also, um die Kopie des Franzosen richtig zu beurteilen, muessen wir

zuvoerderst das Original des Italieners kennenlernen; und um das poetische

Verdienst des letztern gehoerig zu schaetzen, muessen wir vor allen Dingen

einen Blick auf die historischen Fakta werfen, auf die er seine Fabel

gegruendet hat.

Maffei selbst fasset diese Fakta in der Zueignungsschrift seines Stueckes

folgendergestalt zusammen. "Dass, einige Zeit nach der Eroberung von

Troja, als die Herakliden, d.I. die Nachkommen des Herkules, sich in

Peloponnesus wieder festgesetzet, dem Kresphont das messenische Gebiete

durch das Los zugefallen; dass die Gemahlin dieses Kresphonts Merope

geheissen; dass Kresphont, weil er dem Volke sich allzuguenstig erwiesen,

von den Maechtigern des Staats, mitsamt seinen Soehnen, umgebracht worden,

den juengsten ausgenommen, welcher auswaerts bei einem Anverwandten seiner

Mutter erzogen ward; dass dieser juengste Sohn, Namens Aepytus, als er

erwachsen, durch Hilfe der Arkader und Dorier, sich des vaeterlichen

Reiches wieder bemaechtiget, und den Tod seines Vaters an dessen Moerdern

geraechet habe: dieses erzaehlet Pausanias. Dass, nachdem Kresphont mit

seinen zwei Soehnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus

dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; dass

dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; dass der dritte

Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher

umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet

Apollodorus. Dass Merope selbst den gefluechteten Sohn unbekannterweise

toeten wollen; dass sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener

daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, dass der, den sie fuer den

Moerder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; dass der nun erkannte Sohn

bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses

meldete Hyginus, bei dem Aepytus aber den Namen Telephontes fuehret."

Es waere zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere

Glueckswechsel und Erkennungen hat, nicht schon von den alten Tragicis

waere genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles, in seiner

Dichtkunst, gedenkt eines Kresphontes, in welchem Merope ihren Sohn

erkenne, eben da sie im Begriffe sei, ihn als den vermeinten Moerder ihres

Sohnes umzubringen; und Plutarch, in seiner zweiten Abhandlung vom

Fleischessen, zielet ohne Zweifel auf ebendieses Stueck,[1] wenn er sich

auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerate, indem Merope

die Axt gegen ihren Sohn erhebet, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer

befalle, dass der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen

koenne. Aristoteles erwaehnet dieses Kresphonts zwar ohne Namen des

Verfassers; da wir aber bei dem Cicero und mehrern Alten einen

"Kresphont" des Euripides angezogen finden, so wird er wohl kein anderes

als das Werk dieses Dichters gemeiner haben.

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe: "Aristoteles, dieser

weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel der Merope in die erste

Klasse der tragischen Fabeln gesetzt (a mis ce sujet au premier rang des

sujets tragiques). Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet,

dass, so oft der 'Kresphont' des Euripides auf dem Theater des witzigen

Athens vorgestellet worden, dieses an tragische Meisterstuecke so gewoehnte

Volk ganz ausserordentlich sei betroffen, geruehrt und entzueckt worden."

--Huebsche Phrases, aber nicht viel Wahrheit! Der Pater irret sich in beiden

Punkten. Bei dem letztern hat er den Aristoteles mit dem Plutarch vermengt

und bei dem erstern den Aristoteles nicht recht verstanden. Jenes ist eine

Kleinigkeit, aber ueber dieses verlohnet es der Muehe, ein paar Worte zu

sagen, weil mehrere den Aristoteles ebenso unrecht verstanden haben.

Die Sache verhaelt sich wie folget. Aristoteles untersucht in dem

vierzehnten Kapitel seiner "Dichtkunst", durch was eigentlich fuer

Begebenheiten Schrecken und Mitleid erreget werde. Alle Begebenheiten,

sagt er, muessen entweder unter Freunden oder unter Feinden oder unter

gleichgueltigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind toetet,

so erweckt weder der Anschlag noch die Ausfuehrung der Tat sonst weiter

einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des

Schmerzlichen und Verderblichen ueberhaupt verbunden ist. Und so ist

es auch bei gleichgueltigen Personen. Folglich muessen die tragischen

Begebenheiten sich unter Freunden ereignen; ein Bruder muss den Bruder,

ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter toeten oder

toeten wollen oder sonst auf eine empfindliche Weise misshandeln oder

misshandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit oder ohne Wissen und

Vorbedacht geschehen; und da die Tat entweder vollfuehrt oder nicht

vollfuehrt werden muss, so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten,

welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die

erste: wenn die Tat wissentlich, mit voelliger Kenntnis der Person, gegen

welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird.

Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird.

Die dritte: wenn die Tat unwissend, ohne Kenntnis des Gegenstandes,

unternommen und vollzogen wird und der Taeter die Person, an der er

sie vollzogen, zu spaet kennenlernet. Die vierte: wenn die unwissend

unternommene Tat nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein

verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen

vier Klassen gibt Aristoteles der letztern den Vorzug, und da er die

Handlung der "Merope" in dem "Kresphont" davon zum Beispiele anfuehret: so

haben Tournemine und andere dieses so angenommen, als ob er dadurch die

Fabel dieses Trauerspiels ueberhaupt von der vollkommensten Gattung

tragischer Fabeln zu sein erklaere.

Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor, dass eine gute tragische Fabel

sich nicht gluecklich, sondern ungluecklich enden muesse. Wie kann dieses

beides beieinander bestehen? Sie soll sich ungluecklich enden, und

gleichwohl laeuft die Begebenheit, welche er nach jener Klassifikation

allen andern tragischen Begebenheiten vorziehet, gluecklich ab.

Widerspricht sich nicht also der grosse Kunstrichter offenbar?

Victorius, sagt Dacier, sei der einzige, welcher diese Schwierigkeit

gesehen; aber da er nicht verstanden, was Aristoteles eigentlich in dem

ganzen vierzehnten Kapitel gewollt: so habe er auch nicht einmal den

geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meinet Dacier, rede

dort gar nicht von der Fabel ueberhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie

mancherlei Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln koenne, ohne

das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu veraendern, und

welche von diesen Arten die beste sei. Wenn z.E. die Ermordung der

Klytaemnestra durch den Orest der Inhalt des Stueckes sein sollte, so zeige

sich, nach dem Aristoteles, ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu

bearbeiten, naemlich entweder als eine Begebenheit der erstern, oder der

zweiten, oder der dritten, oder der vierten Klasse; der Dichter muesse nun

ueberlegen, welcher hier der schicklichste und beste sei. Diese Ermordung

als eine Begebenheit der erstern Klasse zu behandeln, finde darum nicht

statt: weil sie nach der Historie wirklich geschehen muesse, und durch den

Orest geschehen muesse. Nach der zweiten darum nicht: weil sie zu graesslich

sei. Nach der vierten darum nicht: weil Klytaemnestra dadurch abermals

gerettet wuerde, die doch durchaus nicht gerettet werden solle. Folglich

bleibe ihm nichts als die dritte Klasse uebrig.

Die dritte! Aber Aristoteles gibt ja der vierten den Vorzug; und nicht

bloss in einzeln Faellen, nach Massgebung der Umstaende, sondern ueberhaupt.

Der ehrliche Dacier macht es oeftrer so: Aristoteles behaelt bei ihm recht,

nicht weil er recht hat, sondern weil er Aristoteles ist. Indem er auf

der einen Seite eine Bloesse von ihm zu decken glaubt, macht er ihm auf

einer andern eine ebenso schlimme. Wenn nun der Gegner die Besonnenheit

hat, anstatt nach jener in diese zu stossen: so ist es ja doch um die

Untrueglichkeit seines Alten geschehen, an der ihm im Grunde noch mehr

als an der Wahrheit selbst zu liegen scheinet. Wenn so viel auf die

Uebereinstimmung der Geschichte ankoemmt, wenn der Dichter allgemein

bekannte Dinge aus ihr zwar lindern, aber nie gaenzlich veraendern darf:

wird es unter diesen nicht auch solche geben, die durchaus nach dem

ersten oder zweiten Plane behandelt werden muessen? Die Ermordung der

Klytaemnestra muesste eigentlich nach dem zweiten vorgestellet werden; denn

Orestes hat sie wissentlich und vorsaetzlich vollzogen: der Dichter aber

kann den dritten waehlen, weil dieser tragischer ist und der Geschichte

doch nicht geradezu widerspricht. Gut, es sei so: aber z.E. Medea, die

ihre Kinder ermordet? Welchen Plan kann hier der Dichter anders

einschlagen, als den zweiten? Denn sie muss sie umbringen, und sie muss

sie wissentlich umbringen; beides ist aus der Geschichte gleich allgemein

bekannt. Was fuer eine Rangordnung kann also unter diesen Planen

stattfinden? Der in einem Falle der vorzueglichste ist, koemmt in einem

andern gar nicht in Betracht. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben:

so mache man die Anwendung nicht auf historische, sondern auf bloss

erdichtete Begebenheiten. Gesetzt, die Ermordung der Klytaemnestra waere

von dieser letztern Art, und es haette dem Dichter freigestanden, sie

vollziehen oder nicht vollziehen zu lassen, sie mit oder ohne voellige

Kenntnis vollziehen zu lassen. Welchen Plan haette er dann waehlen muessen,

um eine so viel als moeglich vollkommene Tragoedie daraus zu machen? Dacier

sagt selbst: den vierten, denn wenn er ihm den dritten vorziehe, so

geschaehe es bloss aus Achtung gegen die Geschichte. Den vierten also? Den

also, welcher sich gluecklich schliesst? Aber die besten Tragoedien, sagt

eben der Aristoteles, der diesem vierten Plane den Vorzug vor allen

erteilet, sind ja die, welche sich ungluecklich schliessen? Und das ist ja

eben der Widerspruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn also

gehoben? Bestaetiget hat er ihn vielmehr.

----Fussnote

[1] Dieses vorausgesetzt (wie man es denn wohl sicher voraussetzen kann,

weil es bei den alten Dichtern nicht gebraeuchlich und auch nicht erlaubt

war, einander solche eigene Situationen abzustehlen), wuerde sich an der

angezogenen Stelle des Plutarchs ein Fragment des Euripides finden,

welches Josua Barnes nicht mitgenommen haette und ein neuer Herausgeber

des Dichters nutzen koennte.

----Fussnote

Achtunddreissigstes Stueck

Den 8. September 1767

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier keine Genuege

leistet. Unsern deutschen Uebersetzer der Aristotelischen Dichtkunst[1]

hat sie ebensowenig befriediget. Er traegt seine Gruende dagegen vor, die

zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch

sonst erheblich genug duenken, um seinen Autor lieber gaenzlich im Stiche

zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht

zu retten sei. "Ich ueberlasse", schliesst er, "einer tiefern Einsicht,

diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklaerung

finden, und scheinet mir wahrscheinlich, dass unser Philosoph dieses

Kapitel nicht mit seiner gewoehnlichen Vorsicht durchgedacht habe."

Ich bekenne, dass mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheinet. Eines

offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig.

Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das

groessere Misstrauen lieber in meinen, als in seinen Verstand. Ich

verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich ueberlese die Stelle zehnmal und

glaube nicht eher, dass er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen

Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem

Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten

koennen, was ihm diesen Widerspruch gewissermassen unvermeidlich machen

muessen, so bin ich ueberzeugt, dass er nur anscheinend ist. Denn sonst

wuerde er dem Verfasser, der seine Materie so oft ueberdenken muessen, gewiss

am ersten aufgefallen sein, und nicht mir ungeuebterm Leser, der ich ihn

zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge

den Faden seiner Gedanken zurueck, ponderiere ein jedes Wort und sage mir

immer: Aristoteles kann irren, und hat oft geirret; aber dass er hier

etwas behaupten sollte, wovon er auf der naechsten Seite gerade das

Gegenteil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet sich's

auch.

Doch ohne weitere Umstaende; hier ist die Erklaerung, an welcher Herr

Curtius verzweifelt.--Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich

desfalls keinen Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer groessern

Bescheidenheit gegen einen Philosophen, wie Aristoteles, begnuegen.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr, als die gute

Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere

Bemerkungen zu erleichtern gesucht, als eben diese. Denn die Fabel ist

es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen

und Ausdruck werden zehnen geraten, gegen einen, der in jener untadelhaft

und vortrefflich ist. Er erklaert aber die Fabel durch die Nachahmung

einer Handlung, [Greek: praxeos]; und eine Handlung ist ihm eine

Verknuepfung von Begebenheiten, [Greek: synthesin pragmaton]. Die Handlung

ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Teile dieses Ganzen: und so wie

die Guete eines jeden Ganzen auf der Guete seiner einzeln Teile und deren

Verbindung beruhet, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger

vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie bestehet, jede fuer

sich und alle zusammen, den Absichten der Tragoedie mehr oder weniger

entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der

tragischen Handlung statthaben koennen, unter drei Hauptstuecke: des

Glueckswechsels, [Greek: peripeteias]; der Erkennung, [Greek: anagnorismou];

und des Leidens, [Greek: pathous]. Was er unter den beiden erstern

versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber fasst er alles

zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches

widerfahren kann; Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der

Glueckswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte

Fabel, [Greek: mythos peplegmenos], von der einfachen, [Greek: aplo],

unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stuecke der Fabel; sie

machen die Handlung nur mannigfaltiger, und dadurch schoener und

interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre voellige Einheit

und Rundung und Groesse haben. Ohne das dritte hingegen laesst sich gar keine

tragische Handlung denken; Arten des Leidens, [Greek: pathos], muss jedes

Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein;

denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung

des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glueckswechsel, nicht

jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht

erreichen, sie in einem hoehern Grade erreichen helfen, andere aber ihr

mehr nachteilig als vorteilhaft sind. Indem nun Aristoteles, aus diesem

Gesichtspunkte, die verschiednen unter drei Hauptstuecke gebrachten Teile

der tragischen Handlung, jeden insbesondere betrachtet, und untersuchet,

welches der beste Glueckswechsel, welches die beste Erkennung, welches die

beste Behandlung des Leidens sei: so findet sich in Ansehung des erstern,

dass derjenige Glueckswechsel der beste, das ist der faehigste, Schrecken

und Mitleid zu erwecken und zu befoerdern, sei, welcher aus dem Bessern in

das Schlimmere geschieht; und in Ansehung der letztern, dass diejenige

Behandlung des Leidens die beste in dem naemlichen Verstande sei, wenn die

Personen, unter welchen das Leiden bevorstehet, einander nicht kennen,

aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen

soll, einander kennen lernen, so dass es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die

Gedanken haben muss, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der

Philosoph redet von verschiedenen Teilen: warum soll denn das, was er von

diesem Teile behauptet, auch von jenem gelten muessen? Ist denn die

moeglichste Vollkommenheit des einen notwendig auch die Vollkommenheit des

andern? Oder ist die Vollkommenheit eines Teils auch die Vollkommenheit

des Ganzen? Wenn der Glueckswechsel und das, was Aristoteles unter dem

Worte Leiden begreift, zwei verschiedene Dinge sind, wie sie es sind,

warum soll sich nicht ganz etwas Verschiedenes von ihnen sagen lassen?

Oder ist es unmoeglich, dass ein Ganzes Teile von entgegengesetzten

Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, dass die beste Tragoedie

nichts als die Vorstellung einer Veraenderung des Glueckes in Unglueck sei?

Oder, wo sagt er, dass die beste Tragoedie auf nichts, als auf die

Erkennung dessen hinauslaufen muesse, an dem eine grausam widernatuerliche

Tat veruebet werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere von der

Tragoedie ueberhaupt, sondern jedes von einem besondern Teile derselben,

welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern

mehr oder weniger Einfluss, und auch wohl gar keinen, haben kann. Der

Glueckswechsel kann sich mitten in dem Stuecke ereignen, und wenn er schon

bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende: so

ist z.E. der Glueckswechsel im "Oedip", der sich bereits zum Schlusse des

vierten Akts aeussert, zu dem aber noch mancherlei Leiden ([Greek: pathos])

hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stueck schliesset. Gleichfalls

kann das Leiden mitten in dem Stuecke zur Vollziehung gelangen sollen, und

in dem naemlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so

dass durch diese Erkennung das Stueck nichts weniger als geendet ist; wie

in der zweiten "Iphigenia" des Euripides, wo Orestes, auch schon in dem

vierten Akte, von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist,

erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragischste Glueckswechsel mit

der tragischsten Behandlung des Leidens sich in einer und eben derselben

Fabel verbinden lasse, kann man an der "Merope" selbst zeigen. Sie hat

die letztere; aber was hindert es, dass sie nicht auch den ersteren haben

koennte, wenn naemlich Merope, nachdem sie ihren Sohn unter dem Dolche

erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch wider den Polyphont zu

schuetzen, entweder ihr eigenes oder dieses geliebten Sohnes Verderben

befoerderte? Warum koennte sich dieses Stueck nicht ebensowohl mit dem

Untergange der Mutter, als des Tyrannen schliessen? Warum sollte es einem

Dichter nicht freistellen koennen, um unser Mitleiden gegen eine so

zaertliche Mutter auf das hoechste zu treiben, sie durch ihre Zaertlichkeit

selbst ungluecklich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht

erlaubt sein, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter entrissen,

gleichwohl den Nachstellungen des Tyrannen unterliegen zu lassen? Wuerde

eine solche Merope, in beiden Faellen, nicht wirklich die beiden

Eigenschaften des besten Trauerspiels verbinden, die man bei dem

Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Missverstaendnis veranlasset haben kann. Man hat

sich einen Glueckswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere nicht ohne

Leiden, und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne

Glueckswechsel denken koennen. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das

andere sein; nicht zu erwaehnen, dass auch nicht beides eben die naemliche

Person treffen muss, und wenn es die naemliche Person trifft, dass eben

nicht beides sich zu der naemlichen Zeit ereignen darf, sondern eines auf

das andere folgen, eines durch das andere verursachet werden kann. Ohne

dieses zu ueberlegen, hat man nur an solche Faelle und Fabeln gedacht, in

welchen beide Teile entweder zusammenfliessen, oder der eine den andern

notwendig ausschliesst. Dass es dergleichen gibt, ist unstreitig. Aber ist

der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der moeglichsten

Allgemeinheit abfasst, ohne sich um die Faelle zu bekuemmern, in welchen

seine allgemeinen Regeln in Kollision kommen und eine Vollkommenheit der

andern aufgeopfert werden muss? Setzet ihn eine solche Kollision mit sich

selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Teil der Fabel, wenn er seine

Vollkommenheit haben soll, muss von dieser Beschaffenheit sein; jener von

einer andern, und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo hat er

gesagt, dass jede Fabel diese Teile alle notwendig haben muesse? Genug fuer

ihn, dass es Fabeln gibt, die sie alle haben koennen. Wenn eure Fabel aus

der Zahl dieser gluecklichen nicht ist; wenn sie euch nur den besten

Glueckswechsel, oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt: so

untersuchet, bei welchem von beiden ihr am besten ueberhaupt fahren

wuerdet, und waehlet. Das ist es alles!

----Fussnote

[1] Herrn Curtius, S. 214.

----Fussnote

Neununddreissigstes Stueck

Den 11. September 1767

Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen oder nicht widersprochen

haben; Tournemine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden

haben: die Fabel der "Merope" ist weder in dem einen, noch in dem andern

Falle so schlechterdings fuer eine vollkommene tragische Fabel zu

erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er

ebensowohl gerade das Gegenteil von ihr, und es muss erst untersucht

werden, wo er das groessere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber,

nach meiner Erklaerung, nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er

davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzeln

Teile derselben. Vielleicht war der Missbrauch seines Ansehens bei dem

Pater Tournemine auch nur ein blosser Jesuiterkniff, um uns mit guter Art

zu verstehen zu geben, dass eine so vollkommene Fabel, von einem so grossen

Dichter, als Voltaire, bearbeitet, notwendig ein Meisterstueck werden muessen.

Doch Tournemine und Tournemine--Ich fuerchte, meine Leser werden fragen:

"Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tournemine." Denn

viele duerften ihn wirklich nicht kennen; und manche duerften so fragen,

weil sie ihn gar zu gut kennen; wie Montesquieu[1].

Sie belieben also, anstatt des Pater Tournemine, den Herrn von Voltaire

selbst zu substituieren. Denn auch er sucht uns von dem verlornen Stuecke

des Euripides die naemlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, dass

Aristoteles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht anstehe, zu behaupten,

dass die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste

Augenblick der ganzen griechischen Buehne sei. Auch er sagt, dass Aristoteles

diesem coup de theatre den Vorzug vor allen andern erteile. Und vom Plutarch

versichert er uns gar, dass er dieses Stueck des Euripides fuer das ruehrendste

von allen Stuecken desselben gehalten habe.[2] Dieses letztere ist nun

gaenzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem Stuecke, aus

welchem er die Situation der Merope anfuehrt, nicht einmal den Titel namhaft;

er sagt weder, wie es heisst, noch wer der Verfasser desselben sei;

geschweige, dass er es fuer das ruehrendste von allen Stuecken des Euripides

erklaere.

Aristoteles soll nicht anstehen, zu behaupten, dass die Erkennung der

Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen

griechischen Buehne sei! Welche Ausdruecke: nicht anstehen, zu behaupten!

Welche Hyperbel: der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen

Buehne! Sollte man hieraus nicht schliessen: Aristoteles gehe mit Fleiss

alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel haben koenne, durch,

vergleiche einen mit dem andern, wiege die verschiedenen Beispiele, die

er von jedem insbesondere bei allen, oder wenigstens den vornehmsten

Dichtern gefunden, untereinander ab und tue endlich so dreist als sicher

den Ausspruch fuer diesen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl ist es

nur eine einzelne Art von interessanten Augenblicken, wovon er ihn zum

Beispiele anfuehret; gleichwohl ist er nicht einmal das einzige Beispiel

von dieser Art. Denn Aristoteles fand aehnliche Beispiele in der "Iphigenia",

wo die Schwester den Bruder, und in der "Helle", wo der Sohn die Mutter

erkennet, eben da die erstern im Begriffe sind, sich gegen die andern zu

vergehen.

Das zweite Beispiel von der Iphigenia ist wirklich aus dem Euripides; und

wenn, wie Dacier vermutet, auch die "Helle" ein Werk dieses Dichters

gewesen: so waere es doch sonderbar, dass Aristoteles alle drei Beispiele

von einer solchen gluecklichen Erkennung gerade bei demjenigen Dichter

gefunden haette, der sich der ungluecklichen Peripetie am meisten bediente.

Warum zwar sonderbar? Wir haben ja gesehen, dass die eine die andere nicht

ausschliesst; und obschon in der "Iphigenia" die glueckliche Erkennung auf

die unglueckliche Peripetie folgt, und das Stueck ueberhaupt also gluecklich

sich endet: wer weiss, ob nicht in den beiden andern eine unglueckliche

Peripetie auf die glueckliche Erkennung folgte, und sie also voellig in der

Manier schlossen, durch die sich Euripides den Charakter des tragischsten

von allen tragischen Dichtern verdiente?

Mit der Merope, wie ich gezeigt, war es auf eine doppelte Art moeglich;

ob es aber wirklich geschehen, oder nicht geschehen, laesst sich aus den

wenigen Fragmenten, die uns von dem "Kresphontes" uebrig sind, nicht

schliessen. Sie enthalten nichts als Sittensprueche und moralische

Gesinnungen, von spaetern Schriftstellern gelegentlich angezogen, und

werfen nicht das geringste Licht auf die Oekonomie des Stueckes.[3] Aus

dem einzigen, bei dem Polybius, welches eine Anrufung an die Goettin des

Friedens ist, scheinet zu erhellen, dass zu der Zeit, in welche die

Handlung gefallen, die Ruhe in dem messenischen Staate noch nicht wieder

hergestellet gewesen; und aus ein paar andern sollte man fast schliessen,

dass die Ermordung des Kresphontes und seiner zwei aeltern Soehne entweder

einen Teil der Handlung selbst ausgemacht habe oder doch nur kurz

vorhergegangen sei; welches beides sich mit der Erkennung des juengern

Sohnes, der erst verschiedene Jahre nachher seinen Vater und seine Brueder

zu raechen kam, nicht wohl zusammenreimet. Die groesste Schwierigkeit aber

macht mir der Titel selbst. Wenn diese Erkennung, wenn diese Rache des

juengern Sohnes der vornehmste Inhalt gewesen. Wie konnte das Stueck

"Kresphontes" heissen? Kresphontes war der Name des Vaters; der Sohn aber

hiess nach einigen Aepytus und nach andern Telephontes; vielleicht, dass

jenes der rechte und dieses der angenommene Name war, den er in der

Fremde fuehrte, um unerkannt und vor den Nachstellungen des Polyphonts

sicher zu bleiben. Der Vater muss laengst tot sein, wenn sich der Sohn des

vaeterlichen Reiches wieder bemaechtiget. Hat man jemals gehoert, dass ein

Trauerspiel nach einer Person benennet worden, die gar nicht darin

vorkommt? Corneille und Dacier haben sich geschwind ueber diese

Schwierigkeit hinwegzusetzen gewusst, indem sie angenommen, dass der Sohn

gleichfalls Kresphont geheissen;[4] aber mit welcher Wahrscheinlichkeit?

aus welchem Grunde?

Wenn es indes mit einer Entdeckung seine Richtigkeit hat, mit der sich

Maffei schmeichelte: so koennen wir den Plan des Kresphontes ziemlich

genau wissen. Er glaubte ihn naemlich bei dem Hyginus, in der

hundertundvierundachtzigsten Fabel, gefunden zu haben.[5] Denn er haelt

die Fabeln des Hyginus ueberhaupt groesstenteils fuer nichts, als fuer die

Argumente alter Tragoedien, welcher Meinung auch schon vor ihm Reinesius

gewesen war, und empfiehlt daher den neuern Dichtern, lieber in diesem

verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich

neue zu erdichten. Der Rat ist nicht uebel und zu befolgen. Auch hat ihn

mancher befolgt, ehe ihn Maffei noch gegeben, oder ohne zu wissen, dass er

ihn gegeben. Herr Weisse hat den Stoff zu seinem "Thyest" aus dieser Grube

geholt; und es wartet da noch mancher auf ein verstaendiges Auge. Nur

moechte es nicht der groesste, sondern vielleicht gerade der allerkleinste

Teil sein, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen.

Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragoedien

zusammengesetzt zu sein; es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder

unmittelbar, geflossen sein, zu welchen die Tragoedienschreiber selbst

ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus, oder wer sonst die Kompilation

gemacht, scheinet selbst die Tragoedien als abgeleitete verdorbene Baeche

betrachtet zu haben; indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter

nichts als die Glaubwuerdigkeit eines tragischen Dichters vor sich hatte,

ausdruecklich von der alten echtern Tradition absondert. So erzaehlt er

z.E. die Fabel von der Ino und die Fabel von der Antiopa, zuerst nach

dieser und darauf in einem besondern Abschnitte nach der Behandlung des

Euripides.

----Fussnote

[1] "Lettres familieres".

[2] Aristote, dans sa Poetique immortelle, ne balance pas a dire que la

reconnaissance de Merope et de son fils etait le moment le plus

interessant de toute la scene Grecque. Il donnait a ce coup de Theatre la

preference sur tous les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si

sensible, fremissaient de crainte que le vieillard, qui devait arreter le

bras de Merope, n'arrivat pas asseztot. Cette piece, qu'on jouait de son

temps, et dont il nous reste tres peu de fragments, lui paraissait la

plus touchante de toutes les tragedies d'Euripide etc. Lettre a

Mr. Maffei.

[3] Dasjenige, welches Dacier anfuehret ("Poetique d'Aristote", Chap. XV.

Rem. 23.), ohne sich zu erinnern, wo er es gelesen, stehet bei dem

Plutarch in der Abhandlung: "Wie man seine Feinde nuetzen solle".

[4] Remarque 22. sur le Chapitre XV. de la Poet. d'Arist. Une Mere, qui

va tuer son fils, comme Merope va tuer Cresphonte etc.

[5] Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184

d'Igino, la quale a mio credere altro non e, che l'Argomento di quella

Tragedia, in cui si rappresenta interamente la condotta di essa.

Sovvienmi, che al primo gettar gli occhi, ch'io feci gia in quell'

Autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le piu di quelle

Favole, che gli Argomenti delle Tragedie antiche: mi accertai di cio col

confrontarne alcune poche con le Tragedie, che ancora abbiamo; e appunto

in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi e stato

caro di vedere in un passo addotto, come fu anche il Reinesio di tal

sentimento. Una miniera e pero questa di Tragici Argomenti, che se fosse

stata nota a' Poeti, non avrebbero penato tanto in rinvenir soggetti a

lor fantasia: io la scopriro loro di buona voglia, perche rendano col

loro ingegno alla nostra eta cio, che dal tempo invidioso le fu rapito.

Merita dunque, almeno per questo capo, alquanto piu di considerazione

quell' Operetta, anche tal qual l'abbiamo, che da gli Eruditi non e stato

creduto: e quanto al discordar tal volta dagli altri Scrittori delle

favolose Storie, questa avertenza ce ne addita la ragione, non avendole

costui narrate, secondo la tradizione, ma conforme i Poeti in proprio uso

convertendole, le avean ridotte.

----Fussnote

Vierzigstes Stueck

Den 15. September 1767

Damit will ich jedoch nicht sagen, dass, weil ueber derhundertundvierund-

Achtzigsten Fabel Der Name Des Euripides Nicht Stehe, Sie Auch Nicht Aus

Dem "Kresphont" Desselben Koenne Gezogen Sein. Vielmehr Bekenne Ich, Dass

Sie Wirklich Den Gang Und Die Verwickelung Eines Trauerspieles Hat; So

Dass, Wenn Sie Keines Gewesen Ist, Sie Doch Leicht Eines Werden Koennte,

Und Zwar Eines, Dessen Plan Der Alten Simplizitaet Weit Naeher Kaeme, Als

Alle Neuere Meropen. Man Urteile Selbst: Die Erzaehlung Des Hyginus, Die

Ich Oben Nur Verkuerzt Angefuehrt, Ist Nach Allen Ihren Umstaenden Folgende.

Kresphontes war Koenig von Messenien und hatte mit seiner Gemahlin Merope

drei Soehne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem

er, nebst seinen beiden aeltesten Soehnen, das Leben verlor. Polyphontes

bemaechtigte sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche

waehrend dem Aufruhre Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn,

namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Aetolien in Sicherheit

bringen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto unruhiger ward

Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewaertigen und versprach

also demjenigen eine grosse Belohnung, der ihn aus dem Wege raeumen wuerde.

Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich nunmehr faehig fuehlte, seine

Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Aetolien weg, ging

nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, dass er den Telephontes

umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafuer ausgesetzte Belohnung.

Polyphontes nahm ihn auf und befahl, ihn so lange in seinem Palaste zu

bewirten, bis er ihn weiter ausfragen koenne. Telephontes ward also in das

Gastzimmer gebracht, wo er vor Muedigkeit einschlief. Indes kam der alte

Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen

Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen und meldete ihr, dass

Telephontes aus Aetolien weg sei, ohne dass man wisse, wo er hingekommen.

Sogleich eilet Merope, der es nicht unbekannt geblieben, wessen sich der

angekommene Fremde ruehme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer und haette ihn

im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin

nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt und die Mutter an der

Freveltat verhindert haette. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche

Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versoehnt.

Polyphontes duenkte sich aller seiner Wuensche gewaehret und wollte den

Goettern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber

alle um den Altar versammelt waren, fuehrte Telephontes den Streich, mit

dem er das Opfertier faellen zu wollen sich stellte, auf den Koenig; der

Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines vaeterlichen

Reiches.[1]

Auch hatten, schon in dem sechzehnten Jahrhunderte, zwei italienische

Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Pomponio Torelli, den Stoff zu ihren

Trauerspielen, "Kresphont" und "Merope", aus dieser Fabel des Hyginus

genommen und waren sonach, wie Maffei meinet, in die Fusstapfen des

Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Ueberzeugung

ohngeachtet wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer blossen

Divination ueber den Euripides machen und den verlornen "Kresphont" in

seiner "Merope" wieder aufleben lassen, dass er vielmehr mit Fleiss von

verschiednen Hauptzuegen dieses vermeintlichen Euripidischen Planes abging

und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin geruehrt hatte,

in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter naemlich, die ihren Sohn so feurig liebte, dass sie sich an dem

Moerder desselben mit eigner Hand raechen wollte, brachte ihn auf den

Gedanken, die muetterliche Zaertlichkeit ueberhaupt zu schildern und mit

Ausschliessung aller andern Liebe, durch diese einzige reine und

tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stueck zu beleben. Was dieser Absicht

also nicht vollkommen zusprach, ward veraendert; welches besonders die

Umstaende von Meropens zweiter Verheiratung und von des Sohnes auswaertiger

Erziehung treffen musste. Merope musste nicht die Gemahlin des Polyphonts

sein; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so

frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweiten Mannes

ueberlassen zu haben, in dem sie den Moerder ihres ersten kannte, und

dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche

naehere Ansprueche auf den Thron haben koennten, zu befreien. Der Sohn musste

nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines vaeterlichen Hauses, in aller

Sicherheit und Gemaechlichkeit, in der voelligen Kenntnis seines Standes

und seiner Bestimmung, erzogen sein: denn die muetterliche Liebe erkaltet

natuerlicherweise, wenn sie nicht durch die bestaendigen Vorstellungen des

Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand

geraten kann, gereizet und angestrenget wird. Er musste nicht in der

ausdruecklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu raechen; er muss

nicht von Meropen fuer den Moerder ihres Sohnes gehalten werden, weil er

sich selbst dafuer ausgibt, sondern weil eine gewisse Verbindung von

Zufaellen diesen Verdacht auf ihn ziehet: denn kennt er seine Mutter, so

ist ihre Verlegenheit bei der ersten muendlichen Erklaerung aus, und ihr

ruehrender Kummer, ihre zaertliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel

genug.

Und diesen Veraenderungen zufolge kann man sich den Maffeischen Plan

ungefaehr vorstellen. Polyphontes regieret bereits fuenfzehn Jahre, und

doch fuehlet er sich auf dem Throne noch nicht befestiget genug. Denn das

Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Koeniges zugetan und rechnet

auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Missvergnuegten zu

beruhigen, faellt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er traegt ihr

seine Hand an, unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope

weiset ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab; und nun sucht er durch

Drohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihn seine Verstellung nicht

verhelfen koennen. Eben dringt er am schaerfsten in sie, als ein Juengling

vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstrasse ueber einem Morde

ergriffen hat. Aegisth, so nannte sich der Juengling, hatte nichts getan,

als sein eignes Leben gegen einen Raeuber verteidiget; sein Ansehen verraet

so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, dass Merope, die

noch ausserdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl

mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den Koenig fuer ihn zu bitten; und der

Koenig begnadiget ihn. Doch gleich darauf vermisst Merope ihren juengsten

Sohn, den sie einem alten Diener, namens Polydor, gleich nach dem Tode

ihres Gemahls anvertrauet hatte, mit dem Befehle, ihn als sein eigenes

Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er fuer seinen Vater haelt,

heimlich verlassen, um die Welt zu sehen; aber er ist nirgends wieder

aufzufinden. Dem Herze einer Mutter ahnet immer das Schlimmste; auf der

Landstrasse ist jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen

waere? So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermutung durch verschiedene

Umstaende, durch die Bereitwilligkeit des Koenigs, den Moerder zu

begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestaerket, den man bei dem

Aegisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, dass ihn Aegisth dem

Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Gemahls,

den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhaendigen,

wenn er erwachsen, und es Zeit sein wuerde, ihm seinen Stand zu entdecken.

Sogleich laesst sie den Juengling, fuer den sie vorher selbst gebeten, an

eine Saeule binden und will ihm das Herz mit eigner Hand durchstossen. Der

Juengling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfaehrt

der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort

sorgfaeltig zu vermeiden; Merope verlangt hierueber Erklaerung: indem koemmt

der Koenig dazu, und der Juengling wird befreiet. So nahe Merope der

Erkennung ihres Irrtums war, so tief verfaellt sie wiederum darein zurueck,

als sie siehet, wie hoehnisch der Koenig ueber ihre Verzweiflung triumphiert.

Nun ist Aegisth unfehlbar der Moerder ihres Sohnes, und nichts soll ihn

vor ihrer Rache schuetzen. Sie erfaehrt mit einbrechender Nacht, dass er in

dem Vorsaale sei, wo er eingeschlafen, und koemmt mit einer Axt, ihm den

Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt zu dem Streiche erhoben, als

ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorsaal eingeschlichen und

den schlafenden Aegisth erkannt hatte, in die Arme faellt. Aegisth erwacht

und fliehet, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem

vermeinten Moerder ihres Sohnes. Sie will ihm nach und wuerde ihn leicht

durch ihre stuermische Zaertlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie

der Alte nicht auch hiervon zurueckgehalten haette. Mit fruehem Morgen soll

ihre Vermaehlung mit dem Koenige vollzogen werden; sie muss zu dem Altare,

aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung erteilen. Indes hat

Polydor auch den Aegisth sich kennen gelehrt; Aegisth eilet in den

Tempel, draenget sich durch das Volk, und--das uebrige wie bei dem Hyginus.

----Fussnote

[1] In der 184. Fabel des Hyginus, aus welcher obige Erzaehlung genommen,

sind offenbar Begebenheiten ineinander geflossen, die nicht die geringste

Verbindung unter sich haben. Sie faengt an mit dem Schicksale des Pentheus

und der Agave und endet sich mit der Geschichte der Merope. Ich kann gar

nicht begreifen, wie die Herausgeber diese Verwirrung unangemerkt lassen

koennen; es waere denn, dass sie sich bloss in derjenigen Ausgabe, welche ich

vor mir habe (Johannis Schefferi, Hamburgi 1674), befaende. Diese

Untersuchung ueberlasse ich dem, der die Mittel dazu bei der Hand hat.

Genug, dass hier, bei mir, die 184. Fabel mit den Worten: quam Licoterses

excepit, aus sein muss. Das uebrige macht entweder eine besondere Fabel,

von der die Anfangsworte verloren gegangen, oder gehoeret, welches mir das

Wahrscheinlichste ist, zu der 137., so dass, beides miteinander verbunden,

ich die ganze Fabel von der Merope, man mag sie nun zu der 137. oder zu

der 184. machen wollen, folgendermassen zusammenlegen wurde. Es versteht

sich, dass in der letztern die Worte: cum qua Polyphontes, occiso

Cresphonte, regnum occupavit, als eine unnoetige Wiederholung, mitsamt dem

darauffolgenden ejus, welches auch so schon ueberfluessig ist, wegfallen

muesste. Merope.

[2] Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum

interfecisset, ejus imperium et Meropem uxorem possedit. Filium autem

infantem Merope mater, quem ex Cresphonte habebat, absconse ad hospitem

in Aetoliam mandavit. Hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat,

aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ad puberem

aetatem venit, capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem.

Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis

interfecisse filium et Meropis, Telephontem. Interim rex eum jussit in

hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem

obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad

Meropem venit, negans eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope

credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidicum

cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex

cognovit, et matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit,

occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum

Polyphonte in gratiam. Rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso

simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum

adeptus est.

----Fussnote

Einundvierzigstes Stueck

Den 18. September 1767

Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen

Theater ueberhaupt aussahe, desto groesser war der Beifall und das

Zujauchzen, womit die "Merope" des Maffei aufgenommen wurde.

Cedite Romani scriptores, cedite Graii,

Nescio quid majus nascitur Oedipode:

schrie Leonardo Adami, der nur noch die ersten zwei Akte in Rom davon

gesehen hatte. In Venedig ward 1714, das ganze Karneval hindurch, fast

kein anderes Stueck gespielt als "Merope"; die ganze Welt wollte die neue

Tragoedie sehen und wieder sehen; und selbst die Opernbuehnen fanden sich

darueber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt; und in

sechzehn Jahren (von 1714-1730) sind mehr als dreissig Ausgaben, in und

ausser Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden. Sie

ward ins Franzoesische, ins Englische, ins Deutsche uebersetzt; und man

hatte vor, sie mit allen diesen Uebersetzungen zugleich drucken zu lassen.

Ins Franzoesische war sie bereits zweimal uebersetzt, als der Herr von

Voltaire sich nochmals daruebermachen wollte, um sie auch wirklich auf die

franzoesische Buehne zu bringen. Doch er fand bald, dass dieses durch eine

eigentliche Uebersetzung nicht geschehen koennte, wovon er die Ursachen in

dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eignen "Merope"

vorsetzte, umstaendlich angibt.

Der Ton, sagt er, sei in der italienischen "Merope" viel zu naiv und

buergerlich, und der Geschmack des franzoesischen Parterrs viel zu fein,

viel zu verzaertelt, als dass ihm die blosse simple Natur gefallen koenne. Es

wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zuegen der Kunst sehen;

und diese Zuege muessten zu Paris weit anders als zu Verona sein. Das ganze

Schreiben ist mit der aeussersten Politesse abgefasst; Maffei hat nirgends

gefehlt; alle seine Nachlaessigkeiten und Maengel werden auf die Rechnung

seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schoenheiten,

aber leider nur Schoenheiten fuer Italien. Gewiss, man kann nicht hoeflicher

kritisieren! Aber die verzweifelte Hoeflichkeit! Auch einem Franzosen wird

sie gar bald zu Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet.

Die Hoeflichkeit macht, dass wir liebenswuerdig scheinen, aber nicht gross;

und der Franzose will ebenso gross, als liebenswuerdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Hrn. von Voltaire?

Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle, welcher dem guten Maffei

ebensoviel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte.

Der Stil dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Stil; es ist

schade, dass eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat und uebrigens so

unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sei Voltaire, oder sei wirklich

Lindelle: wer einen franzoesischen Januskopf sehen will, der vorne auf die

einschmeichelndste Weise laechelt und hinten die haemischsten Grimassen

schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich moechte keinen

geschrieben haben; am wenigsten aber beide. Aus Hoeflichkeit bleibet

Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht

schweifet Lindelle bis jenseit derselben. Jener haette freimuetiger, und

dieser gerechter sein muessen, wenn man nicht auf den Verdacht geraten

sollte, dass der naemliche Schriftsteller sich hier unter einem fremden

Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen

vergeben habe.

Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, dass er

einer der erstern unter den Italienern sei, welcher Mut und Kraft genug

gehabt, eine Tragoedie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze

Intrige auf der Liebe einer Mutter beruhe und das zaertlichste Interesse

aus der reinsten Tugend entspringe. Er beklage es, so sehr als ihm

beliebt, dass die falsche Delikatesse seiner Nation ihm nicht erlauben

wollen, von den leichtesten natuerlichsten Mitteln, welche die Umstaende

zur Verwicklung darbieten, von den unstudierten wahren Reden, welche die

Sache selbst in den Mund legt, Gebrauch zu machen. Das Pariser Parterr

hat unstreitig sehr unrecht, wenn es seit dem koeniglichen Ringe, ueber den

Boileau in seinen Satiren spottet, durchaus von keinem Ringe auf dem

Theater mehr hoeren will;[1] wenn es seine Dichter daher zwingt, lieber zu

jedem andern, auch dem allerunschicklichsten Mittel der Erkennung seine

Zuflucht zu nehmen, als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt,

zu allen Zeiten, eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der

Person, verbunden hat. Es hat sehr unrecht, wenn es nicht will, dass ein

junger Mensch, der sich fuer den Sohn gemeiner Eltern haelt und in dem

Lande auf Abenteuer ganz allein herumschweift, nachdem er einen Mord

veruebt, demohngeachtet nicht soll fuer einen Raeuber gehalten werden

duerfen, weil es voraussieht, dass er der Held des Stueckes werden muesse,

[2] wenn es beleidiget wird, dass man einem solchen Menschen keinen

kostbaren Ring zutrauen will, da doch kein Faehndrich in des Koenigs Armee

sei, der nicht de belles nippes besitze. Das Pariser Parterr, sage ich,

hat in diesen und aehnlichen Faellen unrecht; aber warum muss Voltaire auch

in andern Faellen, wo es gewiss nicht unrecht hat, dennoch lieber ihm als

dem Maffei unrecht zu geben scheinen wollen? Wenn die franzoesische

Hoeflichkeit gegen Auslaender darin besteht, dass man ihnen auch in solchen

Stuecken recht gibt, wo sie sich schaemen muessten, recht zu haben, so weiss

ich nicht, was beleidigender und einem freien Menschen unanstaendiger sein

kann, als diese franzoesische Hoeflichkeit. Das Geschwaetz, welches Maffei

seinem alten Polydor von lustigen Hochzeiten, von praechtigen Kroenungen,

denen er vor diesen beigewohnt, in den Mund legt, und zu einer Zeit in

den Mund legt, wenn das Interesse aufs hoechste gestiegen und die

Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz andern Dingen beschaeftiget ist:

dieses nestorische, aber am unrechten Orte nestorische Geschwaetz kann

durch keine Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen

kultivierten Voelkern entschuldiget werden; hier muss der Geschmack ueberall

der naemliche sein, und der Italiener hat nicht seinen eigenen, sondern

hat gar keinen Geschmack, wenn er nicht ebensowohl dabei gaehnet und

darueber unwillig wird, als der Franzose. "Sie haben", sagt Voltaire zu

dem Marquis, "in Ihrer Tragoedie jene schoene und ruehrende Vergleichung

des Virgils:

Qualis populea moerens Philomela sub umbra

Amissos queritur foetus--

uebersetzen und anbringen duerfen. Wenn ich mir so eine Freiheit nehmen

wollte, so wuerde man mich damit in die Epopee verweisen. Denn Sie glauben

nicht, wie streng der Herr ist, dem wir zu gefallen suchen muessen; ich

meine unser Publikum. Dieses verlangt, dass in der Tragoedie ueberall der

Held und nirgends der Dichter sprechen soll, und meinet, dass bei

kritischen Vorfaellen, in Ratsversammlungen, bei einer heftigen

Leidenschaft, bei einer dringenden Gefahr kein Koenig, kein Minister

poetische Vergleichungen zu machen pflege." Aber verlangt denn dieses

Publikum etwas Unrechtes, meinet es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte

nicht jedes Publikum ebendieses verlangen? ebendieses meinen? Ein

Publikum, das anders richtet, verdient diesen Namen nicht: und muss

Voltaire das ganze italienische Publikum zu so einem Publico machen

wollen, weil er nicht Freimuetigkeit genug hat, dem Dichter geradeheraus

zu sagen, dass er hier und an mehrern Stellen luxuriere und seinen eignen

Kopf durch die Tapete stecke? Auch unerwogen, dass ausfuehrliche

Gleichnisse ueberhaupt schwerlich eine schickliche Stelle in dem

Trauerspiele finden koennen, haette er anmerken sollen, dass jenes

Virgilische von dem Maffei aeusserst gemissbrauchet worden. Bei dem Virgil

vermehret es das Mitleiden, und dazu ist es eigentlich geschickt; bei dem

Maffei aber ist es in dem Munde desjenigen, der ueber das Unglueck, wovon

es das Bild sein soll, triumphieret, und muesste nach der Gesinnung des

Polyphonts mehr Hohn als Mitleid erwecken. Auch noch wichtigere und auf

das Ganze noch groessern Einfluss habende Fehler scheuet sich Voltaire

nicht, lieber dem Geschmacke der Italiener ueberhaupt, als einem einzeln

Dichter aus ihnen zur Last zu legen, und duenkt sich von der allerfeinsten

Lebensart, wenn er den Maffei damit troestet, dass es seine ganze Nation

nicht besser verstehe, als er; dass seine Fehler die Fehler seiner Nation

waeren; dass aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich keine Fehler waeren,

weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und fuer sich gut oder

schlecht sei, sondern was die Nation dafuer wolle gelten lassen. "Wie

haette ich es wagen duerfen", faehrt er mit einem tiefen Buecklinge, aber

auch zugleich mit einem Schnippchen in der Tasche, gegen den Marquis

fort, "blosse Nebenpersonen so oft miteinander sprechen zu lassen, als Sie

getan haben? Sie dienen bei Ihnen, die interessanten Szenen zwischen den

Hauptpersonen vorzubereiten; es sind die Zugaenge zu einem schoenen

Palaste; aber unser ungeduldiges Publikum will sich auf einmal in diesem

Palaste befinden. Wir muessen uns also schon nach dem Geschmacke eines

Volks richten, welches sich an Meisterstuecken sattgesehen hat und also

aeusserst verwoehnt ist." Was heisst dieses anders, als: "Mein Herr Marquis,

Ihr Stueck hat sehr, sehr viel kalte, langweilige, unnuetze Szenen. Aber

es sei fern von mir, dass ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen sollte!

Behuete der Himmel! ich bin ein Franzose; ich weiss zu leben; ich werde

niemanden etwas Unangenehmes unter die Nase reiben. Ohne Zweifel haben

Sie diese kalten, langweiligen, unnuetzen Szenen mit Vorbedacht, mit allem

Fleisse gemacht; weil sie gerade so sind, wie sie Ihre Nation braucht. Ich

wuenschte, dass ich auch so wohlfeil davonkommen koennte; aber leider ist

meine Nation so weit, so weit, dass ich noch viel weiter sein muss, um

meine Nation zu befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr

einbilden, als Sie; aber da jedoch meine Nation, die Ihre Nation so sehr

uebersieht"--Weiter darf ich meine Paraphrasis wohl nicht fortsetzen;

denn sonst,

Desinit in piscem mulier formosa superne:

aus der Hoeflichkeit wird Persiflage (ich brauche dieses franzoesische

Wort, weil wir Deutschen von der Sache nichts wissen), und aus der

Persiflage dummer Stolz.

----Fussnote

[1] Je n'ai pu me servir, comme Mr. Maffei, d'un anneau, parce que

depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses satyres, cela

semblerait trop petit sur notre theatre.

[2] Je n'oserais hazarder de faire prendre un heros pour un voleur,

quoique la circonstance ou il se trouve autorise cette meprise.

----Fussnote

Zweiundvierzigstes Stueck

Den 22. September 1767

Es ist nicht zu leugnen, dass ein guter Teil der Fehler, welche Voltaire

als Eigentuemlichkeiten des italienischen Geschmacks nur deswegen an

seinem Vorgaenger zu entschuldigen scheinet, um sie der italienischen

Nation ueberhaupt zur Last zu legen, dass, sage ich, diese, und noch

mehrere, und noch groessere, sich in der "Merope" des Maffei befinden.

Maffei hatte in seiner Jugend viel Neigung zur Poesie; er machte mit

vieler Leichtigkeit Verse, in allen verschiednen Stilen der beruehmtesten

Dichter seines Landes: doch diese Neigung und diese Leichtigkeit beweisen

fuer das eigentliche Genie, welches zur Tragoedie erfodert wird, wenig oder

nichts. Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und

Altertuemer; und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung fuer das

tragische Genie sind. Er war unter Kirchenvaeter und Diplomen vergraben

und schrieb wider die Pfaffe und Basnagen, als er, auf gesellschaftliche

Veranlassung, seine "Merope" vor die Hand nahm, und sie in weniger als

zwei Monaten zustande brachte. Wenn dieser Mann unter solchen

Beschaeftigungen, in so kurzer Zeit, ein Meisterstueck gemacht haette, so

muesste er der ausserordentlichste Kopf gewesen sein; oder eine Tragoedie

ueberhaupt ist ein sehr geringfuegiges Ding. Was indes ein Gelehrter von

gutem klassischen Geschmacke, der so etwas mehr fuer eine Erholung als fuer

eine Arbeit ansieht, die seiner wuerdig waere, leisten kann, das leistete

auch er. Seine Anlage ist gesuchter und ausgedrechselter, als gluecklich;

seine Charaktere sind mehr nach den Zergliederungen des Moralisten, oder

nach bekannten Vorbildern in Buechern, als nach dem Leben geschildert;

sein Ausdruck zeugt von mehr Phantasie, als Gefuehl; der Literator und der

Versifikateur laesst sich ueberall spueren, aber nur selten das Genie und

der Dichter.

Als Versifikateur laeuft er den Beschreibungen und Gleichnissen zu sehr

nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche, wahre Gemaelde, die in

seinem Munde nicht genug bewundert werden koennten, aber in dem Munde

seiner Personen unertraeglich sind und in die laecherlichsten

Ungereimtheiten ausarten. So ist es z.E. zwar sehr schicklich, dass

Aegisth seinen Kampf mit dem Raeuber, den er umgebracht, umstaendlich

beschreibet, denn auf diesen Umstaenden beruhet seine Verteidigung; dass er

aber auch, wenn er den Leichnam in den Fluss geworfen zu haben bekennet,

alle, selbst die allerkleinsten Phaenomena malet, die den Fall eines

schweren Koerpers ins Wasser begleiten, wie er hineinschiesst, mit welchem

Geraeusche er das Wasser zerteilet, das hoch in die Luft spritzet, und wie

sich die Flut wieder ueber ihn zuschliesst:[1] das wuerde man auch nicht

einmal einem kalten geschwaetzigen Advokaten, der fuer ihn spraeche,

verzeihen, geschweige ihm selbst. Wer vor seinem Richter stehet und sein

Leben zu verteidigen hat, dem liegen andere Dinge am Herzen, als dass er

in seiner Erzaehlung so kindisch genau sein koennte.

Als Literator hat er zu viel Achtung fuer die Simplizitaet der alten

griechischen Sitten und fuer das Kostuem bezeugt, mit welchem wir sie bei

dem Homer und Euripides geschildert finden, das aber allerdings um etwas,

ich will nicht sagen veredelt, sondern unserm Kostueme naeher gebracht

werden muss, wenn es der Ruehrung im Trauerspiele nicht mehr schaedlich als

zutraeglich sein soll. Auch hat er zu geflissentlich schoene Stellen aus

den Alten nachzuahmen gesucht, ohne zu unterscheiden, aus was fuer einer

Art von Werken er sie entlehnt und in was fuer eine Art von Werken er sie

uebertraegt. Nestor ist in der Epopee ein gespraechiger freundlicher Alte;

aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragoedie ein alter ekler

Salbader. Wenn Maffei dem vermeintlichen Plane des Euripides haette folgen

wollen: so wuerde uns der Literator vollends etwas zu lachen gemacht

haben. Er haette es sodann fuer seine Schuldigkeit geachtet, alle die

kleinen Fragmente, die uns von dem Kresphontes uebrig sind, zu nutzen und

seinem Werke getreulich einzuflechten.[2] Wo er also geglaubt haette, dass

sie sich hinpassten, haette er sie als Pfaehle aufgerichtet, nach welchen

sich der Weg seines Dialogs richten und schlingen muessen. Welcher

pedantische Zwang! Und wozu? Sind es nicht diese Sittensprueche, womit man

seine Luecken fuellet, so sind es andere.

Demohngeachtet moechten sich wiederum Stellen finden, wo man wuenschen

duerfte, dass sich der Literator weniger vergessen haette. Z.E. Nachdem die

Erkennung vorgegangen und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweimal

gewesen sei, ihren eignen Sohn umzubringen, so laesst er die Ismene voller

Erstaunen ausrufen: "Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, als sie

jemals auf einer Buehne erdichtet worden!"

Con cosi strani avvenimenti uom' forse

Non vide mai favoleggiar le scene.

Maffei hat sich nicht erinnert, dass die Geschichte seines Stuecks in eine

Zeit faellt, da noch an kein Theater gedacht war; in die Zeit vor dem

Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Drama ausstreuten. Ich wuerde

diese Unachtsamkeit niemanden als ihm aufmutzen, der sich in der Vorrede

entschuldigen zu muessen glaubte, dass er den Namen Messene zu einer Zeit

brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt dieses Namens gewesen, weil

Homer keiner erwaehne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten

halten, wie er will; nur verlangt man, dass er sich immer gleichbleibet

und dass er sich nicht einmal ueber etwas Bedenken macht, worueber er ein

andermal kuehnlich weggeht; wenn man nicht glauben soll, dass er den Anstoss

vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen.

Ueberhaupt wuerden mir die angefuehrten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch

keinen Anachronismus enthielten. Der tragische Dichter sollte alles

vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald

sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheinet es zwar, als ob

Maffei die Illusion eher noch bestaerken wollen, indem er das Theater

ausdruecklich ausser dem Theater annehmen laesst; doch die blossen Worte

"Buehne" und "erdichten" sind der Sache schon nachteilig und bringen uns

geraden Weges dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen

Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung

Vorstellungen entgegenzusetzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht

es des Grades der Taeuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach

seinem Urteile hat Maffei sich mit dem begnuegt, was ihm sein Stoff von

selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabei anzuwenden; sein Dialog ist

ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Wuerde; da ist so

viel Kleines und Kriechendes, das kaum in einem Possenspiele, in der Bude

des Harlekins, zu dulden waere; alles wimmelt von Ungereimtheiten und

Schulschnitzern. "Mit einem Worte", schliesst er, "das Werk des Maffei

enthaelt einen schoenen Stoff, ist aber ein sehr elendes Stueck. Alle Welt

koemmt in Paris darin ueberein, dass man die Vorstellung desselben nicht

wuerde haben aushalten koennen; und in Italien selbst wird von verstaendigen

Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens hat der Verfasser auf seinen

Reisen die elendesten Schriftsteller in Sold genommen, seine Tragoedie zu

uebersetzen; er konnte leichter einen Uebersetzer bezahlen, als sein Stueck

verbessern."

So wie es selten Komplimente gibt ohne alle Luegen, so finden sich auch

selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle hat in vielen Stuecken

wider den Maffei recht, und moechte er doch hoeflich oder grob sein, wenn

er sich begnuegte, ihn bloss zu tadeln. Aber er will ihn unter die Fuesse

treten, vernichten, und gehet mit ihm so blind als treulos zu Werke.

Er schaemt sich nicht, offenbare Luegen zu sagen, augenscheinliche

Verfaelschungen zu begehen, um nur ein recht haemisches Gelaechter

aufschlagen zu koennen. Unter drei Streichen, die er tut, geht immer einer

in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder

treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterei

Platz machen soll, Voltairen selbst. Voltaire scheinet dieses auch zum

Teil gefuehlt zu haben und ist daher nicht saumselig, in der Antwort an

Lindellen den Maffei in allen Stuecken zu verteidigen, in welchen er sich

zugleich mitverteidigen zu muessen glaubt. Dieser ganzen Korrespondenz mit

sich selbst, duenkt mich, fehlt das interessanteste Stueck; die Antwort des

Maffei. Wenn uns doch auch diese der Hr. von Voltaire haette mitteilen

wollen. Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeichelei

zu erschleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum

die Eigentuemlichkeiten des franzoesischen Geschmacks ins Licht zu stellen,

ihm zu zeigen, warum die franzoesische "Merope" ebensowenig in Italien, als

die italienische in Frankreich gefallen koenne?--

----Fussnote

[1]

------In core

Pero mi venne di lanciar nel fiume

Il morto, o semivivio; e con fatica

(Ch' inutil' era per riuscire, e vana)

L' alzai da terra, e in terra rimaneva

Una pozza di sangue: a mezzo il ponte

Portailo in fretta, di vermiglia striscia

Sempre rigando il suol; quinci cadere

Col capo in giu il lasciai; piombo, e gran tonfo

S' udi nel profondarsi: in alto salse

Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.

[2] Non essende dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia

d'Euripide, non ho cercato per consequenza di porre nella mia que'

sentimenti di essa, che son rimasti qua e la; avendone tradotti cinque

versi Cicerone, e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e

alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso

Stobeo.

----Fussnote

Dreiundvierzigstes Stueck

Den 25. September 1767

So etwas laesst sich vermuten. Doch ich will lieber beweisen, was ich

selbst gesagt habe, als vermuten, was andere gesagt haben koennten.

Lindern, vors erste, liesse sich der Tadel des Lindelle fast in allen

Punkten. Wenn Maffei gefehlt hat, so hat er doch nicht immer so plump

gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt z.E., Aegisth,

wenn ihn Merope nunmehr erstechen wolle, rufe aus: "O mein alter Vater!"

und die Koenigin werde durch dieses Wort "alter Vater" so geruehret, dass

sie von ihrem Vorsatze ablasse und auf die Vermutung komme, Aegisth koenne

wohl ihr Sohn sein. "Ist das nicht", setzt er hoehnisch hinzu, "eine sehr

gegruendete Vermutung! Denn freilich ist es ganz etwas Sonderbares, dass

ein junger Mensch einen alten Vater hat. Maffei", faehrt er fort, "hat mit

diesem Fehler, diesem Mangel von Kunst und Genie, einen andern Fehler

verbessern wollen, den er in der ersten Ausgabe seines Stueckes begangen

hatte. Aegisth rief da: 'Ach, Polydor, mein Vater!' Und dieser Polydor

war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertrauet hatte. Bei dem Namen

Polydor haette die Koenigin gar nicht mehr zweifeln muessen, dass Aegisth ihr

Sohn sei; und das Stueck waere ausgewesen. Nun ist dieser Fehler zwar

weggeschafft, aber seine Stelle hat ein noch weit groeberer eingenommen."

Es ist wahr, in der ersten Ausgabe nennt Aegisth den Polydor seinen

Vater; aber in den nachherigen Ausgaben ist von gar keinem Vater mehr die

Rede. Die Koenigin stutzt bloss bei dem Namen Polydor, der den Aegisth

gewarnet habe, ja keinen Fuss in das messenische Gebiete zu setzen. Sie

gibt auch ihr Vorhaben darum nicht auf; sie fodert bloss naehere Erklaerung,

und ehe sie diese erhalten kann, koemmt der Koenig dazu. Der Koenig laesst den

Aegisth wieder losbinden, und da er die Tat, weswegen Aegisth eingebracht

worden, billiget und ruehmet und sie als eine wahre Heldentat zu belohnen

verspricht, so muss wohl Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurueckfallen.

Kann der ihr Sohn sein, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er

ihren Sohn umgebracht habe? Dieser Schluss muss notwendig bei ihr mehr gelten,

als ein blosser Name. Sie bereuet es nunmehr auch, dass sie eines blossen

Namens wegen, den ja wohl mehrere fuehren koennen, mit der Vollziehung ihrer

Rache gezaudert habe:

Che dubitar? misera, ed io da un nome

Trattener mi lasciai, quasi un tal nome

Altri aver non potesse--

und die folgenden Aeusserungen des Tyrannen koennen sie nicht anders als in

der Meinung vollends bestaerken, dass er von dem Tode ihres Sohnes die

allerzuverlaessigste, gewisseste Nachricht haben muesse. Ist denn das also

nun so gar abgeschmackt? Ich finde es nicht. Vielmehr muss ich gestehen,

dass ich die Verbesserung des Maffei nicht einmal fuer sehr noetig halte.

Lasst es den Aegisth immerhin sagen, dass sein Vater Polydor heisse! Ob es

sein Vater oder sein Freund war, der so hiesse und ihn vor Messene warnte,

das nimmt einander nicht viel. Genug, dass Merope, ohne alle Widerrede,

das fuer wahrscheinlicher halten muss, was der Tyrann von ihm glaubet, da

sie weiss, dass er ihrem Sohne so lange, so eifrig nachgestellt, als das,

was sie aus der blossen Uebereinstimmung eines Namens schliessen koennte.

Freilich, wenn sie wuesste, dass sich die Meinung des Tyrannen, Aegisth sei

der Moerder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermutung

gruende, so waere es etwas anders. Aber dieses weiss sie nicht; vielmehr hat

sie allen Grund, zu glauben, dass er seiner Sache werde gewiss sein.--Es

versteht sich, dass ich das, was man zur Not entschuldigen kann, darum

nicht fuer schoen ausgebe; der Poet haette unstreitig seine Anlage viel

feiner machen koennen. Sondern ich will nur sagen, dass auch so, wie er sie

gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt; und

dass es gar wohl moeglich und wahrscheinlich ist, dass Merope in ihrem

Vorsatze der Rache verharren und bei der ersten Gelegenheit einen neuen

Versuch, sie zu vollziehen, wagen koennen. Worueber ich mich also

beleidiget finden moechte, waere nicht dieses, dass sie zum zweitenmale

ihren Sohn als den Moerder ihres Sohnes zu ermorden koemmt, sondern dieses,

dass sie zum zweitenmale durch einen gluecklichen ungefaehren Zufall daran

verhindert wird. Ich wuerde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch

nicht eigentlich nach den Gruenden der groessern Wahrscheinlichkeit sich

bestimmen liesse; denn die Leidenschaft, in der sie ist, koennte auch den

Gruenden der schwaechern das Uebergewicht erteilen. Aber das kann ich ihm

nicht verzeihen, dass er sich so viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt und

mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist, als mit den

gemeinsten ordentlichsten Begebenheiten. Dass der Zufall einmal der Mutter

einen so frommen Dienst erweiset, das kann sein; wir wollen es umso viel

lieber glauben, je mehr uns die Ueberraschung gefaellt. Aber dass er zum

zweiten Male die naemliche Uebereilung auf die naemliche Weise verhindern

werde, das sieht dem Zufalle nicht aehnlich; ebendieselbe Ueberraschung

wiederholt, hoert auf, Ueberraschung zu sein; ihre Einfoermigkeit

beleidiget, und wir aergern uns ueber den Dichter, der zwar ebenso

abenteuerlich, aber nicht ebenso mannigfaltig zu sein weiss, als

der Zufall.

Von den augenscheinlichen und vorsaetzlichen Verfaelschungen des Lindelle

will ich nur zwei anfuehren.--"Der vierte Akt", sagt er, "faengt mit einer

kalten und unnoetigen Szene zwischen dem Tyrannen und der Vertrauten der

Merope an; hierauf begegnet diese Vertraute, ich weiss selbst nicht wie,

dem jungen Aegisth und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu

begeben, damit, wenn er eingeschlafen waere, ihn die Koenigin mit aller

Gemaechlichkeit umbringen koenne. Er schlaeft auch wirklich ein, so wie er

es versprochen hat. O schoen! und die Koenigin koemmt zum zweiten Male,

mit einer Axt in der Hand, um den jungen Menschen umzubringen, der

ausdruecklich deswegen schlaeft. Diese naemliche Situation, zweimal

wiederholt verraet die aeusserste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des

jungen Menschen ist so laecherlich, dass in der Welt nichts laecherlicher

sein kann." Aber ist es denn auch wahr, dass ihn die Vertraute zu diesem

Schlafe beredet? Das luegt Lindelle.[1] Aegisth trifft die Vertraute an

und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Koenigin so

ergrimmt auf ihn sei. Die Vertraute antwortet, sie wolle ihm gern alles

sagen; aber ein wichtiges Geschaefte rufe sie itzt woanders hin; er solle

einen Augenblick hier verziehen; sie wolle gleich wieder bei ihm sein.

Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Koenigin in die Haende

zu liefern; sie beredet ihn, zu bleiben, aber nicht zu schlafen; und

Aegisth, welcher seinem Versprechen nach bleibet, schlaeft, nicht seinem

Versprechen nach, sondern schlaeft, weil er muede ist, weil es Nacht ist,

weil er nicht siehet, wo er die Nacht sonst werde zubringen koennen als

hier.[2]--Die zweite Luege des Lindelle ist von eben dem Schlage.

"Merope", sagt er, "nachdem sie der alte Polydor an der Ermordung ihres

Sohnes verhindert, fragt ihn, was fuer eine Belohnung er dafuer verlange;

und der alte Narr bittet sie, ihn zu verjuengen." Bittet sie, ihn zu

verjuengen? "Die Belohnung meines Dienstes", antwortet der Alte, "ist

dieser Dienst selbst; ist dieses, dass ich dich vergnuegt sehe. Was

koenntest du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich verlange nichts.

Eines moechte ich mir wuenschen, aber das stehet weder in deiner; noch in

irgendeines Sterblichen Gewalt, mir zu gewaehren; dass mir die Last meiner

Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert wuerde usw."[3] Heisst das:

Erleichtere du mir diese Last? Gib du mir Staerke und Jugend wieder? Ich

will gar nicht sagen, dass eine solche Klage ueber die Ungemaechlichkeiten

des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon vollkommen

in dem Charakter des Polydors ist. Aber ist denn jede Unschicklichkeit

Wahnwitz? Und mussten nicht Polydor und sein Dichter im eigentlichsten

Verstande wahnwitzig sein, wenn dieser jenem die Bitte wirklich in den

Mund legte, die Lindelle ihnen anluegt?--Anluegt! Luegen! Verdienen solche

Kleinigkeiten wohl so harte Worte?--Kleinigkeiten? Was dem Lindelle

wichtig genug war, darum zu luegen, soll das einem dritten nicht wichtig

genug sein, ihm zu sagen, dass er gelogen hat?--

----Fussnote

[1] Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle

sagt: Ensuite cette suivante rencontre le jeune Egiste, je ne sais

comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand

il sera endormi, la reine puisse le tuer tout a son aise, sondern auch

der Hr. von Voltaire selbst: La confidente de Merope engage le jeune

Egiste a dormir sur la scene, afin de donner le temps a la reine de venir

l'y assassiner. Was aus dieser Uebereinstimmung zu schliessen ist, brauche

ich nicht erst zu sagen. Selten stimmt ein Luegner mit sich selbst

ueberein; und wenn zwei Luegner miteinander uebereinstimmen, so ist es gewiss

abgeredete Karte.

[2]

Egi. Ma di tanto furor, di tanto affanno

Qual' ebbe mai cagion?--

Ism. Il tutto

Scoprirti io non ricuso; ma egli e d'uopo

Che qui t'arresti per brev' ora: urgente

Cura or mi chiama altrove.

Egi. Io volontieri

T'attendo quanto vuoi. Ism. Ma non partire

E non far si, ch' io qua ritorni indarno.

Egi. Mia fe do in pegno; e dove gir dovrei?--

[3]

Mer. Ma quale, o mio fedel, qual potro io

Darti gia mai merce, che i merti agguagli?

Pol. Il mio stesso servir fu premio; ed ora

M'e, il vederti contenta, ampia mercede.

Che vuoi tu darmi? io nulla bramo: caro

Sol mi saria cio, ch' altri dar non puote;

Che scemato mi fosse il grave incarco

De gli anni, che mi sta su'l capo, e a terra

Il curva, e prime si, che parmi un monte.--

----Fussnote

Vierundvierzigstes Stueck

Den 29. September 1767

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den

Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich uebergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire selbst fuehlte,

dass der Wurf auf ihn zurueckpralle.--Lindelle hatte gesagt, dass es sehr

schwache und unedle Merkmale waeren, aus welchen Merope bei Maffei

schliesse, dass Aegisth der Moerder ihres Sohnes sei. Voltaire antwortet:

"Ich kann es Ihnen nicht bergen; ich finde, das Maffei es viel

kuenstlicher angelegt hat, als ich, Meropen glauben zu machen, dass ihr

Sohn der Moerder ihres Sohnes sei. Er konnte sich eines Ringes dazu

bedienen, und das durfte ich nicht; denn seit dem koeniglichen Ringe, ueber

den Boileau in seinen Satiren spottet, wuerde das auf unserm Theater sehr

klein scheinen." Aber musste denn Voltaire eben eine alte Ruestung anstatt

des Ringes waehlen? Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn,

auch die Ruestung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Aegisth, wenn

er erwachsen waere, sich keine neue Ruestung kaufen duerfe und sich mit der

alten seines Vaters behelfen koenne? Der vorsichtige Alte! Liess er sich

nicht auch ein paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah

es, damit Aegisth einmal an dieser Ruestung erkannt werden koenne? So eine

Ruestung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienruestung, die

Vulkan selbst dem Grossgrossvater gemacht hatte? Eine undurchdringliche

Ruestung? Oder wenigstens mit schoenen Figuren und Sinnbildern versehen,

an welchen sie Eurikles und Merope nach funfzehn Jahren sogleich wieder

erkannten? Wenn das ist: so musste sie der Alte freilich mitnehmen; und

der Hr. von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu sein, dass er unter den

blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht

haette, auch zugleich an eine so nuetzliche Moebel dachte. Wenn Aegisth

schon das Reich seines Vaters verlor, so musste er doch nicht auch die

Ruestung seines Vaters verlieren, in der er jenes wiedererobern konnte.

--Zweitens hatte sich Lindelle ueber den Polyphont des Maffei aufgehalten,

der die Merope mit aller Gewalt heiraten will. Als ob der Voltairische

das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: "Weder Maffei noch

ich haben die Ursachen dringend genug gemacht, warum Polyphont durchaus

Meropen zu seiner Gemahlin verlangt. Das ist vielleicht ein Fehler des

Stoffes; aber ich bekenne Ihnen, dass ich einen solchen Fehler fuer sehr

gering halte, wenn das Interesse, welches er hervorbringt, betraechtlich

ist." Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in diesem Umstande

eben hat Maffei den Stoff veraendert. Was brauchte Voltaire diese

Veraenderung anzunehmen, wenn er seinen Vorteil nicht dabei sahe?--

Der Punkte sind mehrere, bei welchen Voltaire eine aehnliche Ruecksicht auf

sich selbst haette nehmen koennen: aber welcher Vater sieht alle Fehler

seines Kindes? Der Fremde, dem sie in die Augen fallen, braucht darum gar

nicht scharfsichtiger zu sein, als der Vater; genug, dass er nicht der

Vater ist. Gesetzt also, ich waere dieser Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, dass er seine Szenen oft nicht verbinde,

dass er das Theater oft leer lasse, dass seine Personen oft ohne Ursache

auftreten und abgingen; alles wesentliche Fehler, die man heutzutage auch

dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe.--Wesentliche Fehler dieses?

Doch das ist die Sprache der franzoesischen Kunstrichter ueberhaupt; die

muss ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen

will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch sein moegen; wollen

wir es Lindellen auf sein Wort glauben, dass sie bei den Dichtern seines

Volks so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der groessten

Regelmaessigkeit ruehmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln

eine solche Ausdehnung geben, dass es sich kaum mehr der Muehe verlohnet,

sie als Regeln vorzutragen oder sie auf eine solche linke und gezwungene

Art beobachten, dass es weit mehr beleidiget, sie so beobachtet zu sehen,

als gar nicht.[1] Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln

der Kunst so leicht, so weit zu machen, dass er alle Freiheit behaelt, sich

zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer

und macht so aengstliche Verdrehungen, dass man meinen sollte, jedes Glied

von ihm sei an ein besonderes Klotz geschmiedet. Es kostet mir Ueberwindung,

ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es

bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist, es fast

aus keinem andern als aus diesem zu betrachten; da es der ist, aus welchem

die Bewunderer des franzoesischen Theaters das lauteste Geschrei erheben:

so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit

einstimme.

1. Die Szene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope. Das ist, gleich

anfangs, die strenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den

Grundsaetzen und Beispielen der Alten, ein Hedelin verlangen zu koennen

glaubte. Die Szene muss kein ganzer Palast, sondern nur ein Teil des

Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und ebendemselben Standorte zu

uebersehen faehig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt oder

eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch

schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedem kein

ausdrueckliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung und

wollte, dass eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei.

Wenn er seine besten Stuecke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so

musste er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das

muss Voltairen recht sein. Ich sage also nichts dagegen, dass eigentlich

die Szene bald in dem Zimmer der Koenigin, bald in dem oder jenem Saale,

bald in dem Vorhofe, bald nach dieser, bald nach einer andern Aussicht

muss gedacht werden. Nur haette er bei diesen Abwechselungen auch die

Vorsicht brauchen sollen, die Corneille dabei empfahl: sie muessen nicht

in dem naemlichen Akte, am wenigsten in der naemlichen Szene angebracht

werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muss durch diesen ganzen

Akt dauern; und ihn vollends in ebenderselben Szene abaendern oder auch

nur erweitern oder verengern, ist die aeusserste Ungereimtheit von der

Welt.--Der dritte Akt der "Merope" mag auf einem freien Platze, unter

einem Saeulengange oder in einem Saale spielen, in dessen Vertiefung das

Grabmal des Kresphontes zu sehen, an welchem die Koenigin den Aegisth mit

eigener Hand hinrichten will: Was kann man sich armseliger vorstellen,

als dass, mitten in der vierten Szene, Eurikles, der den Aegisth

wegfuehret, diese Vertiefung hinter sich zuschliessen muss? Wie schliesst er

sie zu? Faellt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen

Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhaengen ueberhaupt sagt, gepasst

hat, so ist es auf diesen;[2] besonders wenn man zugleich die Ursache

erwaegt, warum Aegisth so ploetzlich abgefuehrt, durch diese Maschinerie so

augenblicklich aus dem Gesichte gebracht werden muss, von der ich hernach

reden will.--Ebenso ein Vorhang wird in dem fuenften Akte aufgezogen. Die

ersten sechs Szenen spielen in einem Saale des Palastes: und mit der

siebenten erhalten wir auf einmal die offene Aussicht in den Tempel, um

einen toten Koerper in einem blutigen Rocke sehen zu koennen. Durch welches

Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl wert? Man wird sagen,

die Tueren dieses Tempels oeffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal

mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einsicht in

denselben. Ich verstehe; dieser Tempel war Ihro verwitweten Koeniglichen

Majestaet Schlosskapelle, die gerade an den Saal stiess und mit ihm

Kommunikation hatte, damit Allerhoechstdieselben jederzeit trocknes Fusses

zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur sollten wir sie dieses

Weges nicht allein herauskommen, sondern auch hereingehen sehen;

wenigstens den Aegisth, der am Ende der vierten Szene zu laufen hat und

ja den kuerzesten Weg nehmen muss, wenn er, acht Zeilen darauf, seine Tat

schon vollbracht haben soll.

----Fussnote

[1] Dieses war zum Teil schon das Urteil unsers Schlegels. "Die Wahrheit

zu gestehen", sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des daenischen

Theaters, "beobachten die Englaender, die sich keiner Einheit des Ortes

ruehmen, dieselbe grossenteils viel besser als die Franzosen, die sich

damit viel wissen, dass sie die Regeln des Aristoteles so genau

beobachten. Darauf koemmt gerade am allerwenigsten an, dass das Gemaelde der

Szenen nicht veraendert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum

die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden und nicht

vielmehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine

Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers auffuehrt, wo kurz

vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause waere, in aller

Gelassenheit mit sich selbst oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne

dass dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise entschuldiget wird;

kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten

kommen, um auf die Schaubuehne zu treten: so wuerde der Verfasser des

Schauspiels am besten getan haben, anstatt der Worte 'der Schauplatz ist

ein Saal in Climenens Hause' unter das Verzeichnis seiner Personen zu

setzen: 'der Schauplatz ist auf dem Theater'. Oder, im Ernste zu reden,

es wuerde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser nach dem Gebrauche

der Englaender die Szene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern

verlegt und also den Zuschauer seinem Helden nachgefuehret haette, als dass

er seinem Helden die Muehe macht, den Zuschauern zu Gefallen an einen

Platz zu kommen, wo er nichts zu tun hat."

[2] On met des rideaux qui se tirent et retirent, pour faire que les

Acteurs paraissent ei disparaissent selon la necessite du Sujet--ces

rideaux ne sont bons qu'a faire des couvertures pour berner ceux qui les

ont inventes, et ceux qui les approuvent. Pratique du Theatre. Liv.

II. chap. 6.

----Fussnote

Fuenfundvierzigstes Stueck

Den 2. Oktober 1767

2. Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit

der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner

"Merope" vorgehen laesst, an einem Tage geschehen, und sage, wieviel

Ungereimtheiten man sich dabei denken muss. Man nehme immer einen

voelligen, natuerlichen Tag; man gebe ihm immer die dreissig Stunden, auf

die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. Es ist wahr, ich sehe zwar

keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem

Zeitraume nicht haetten geschehen koennen; aber desto mehr moralische. Es

ist freilich nicht unmoeglich, dass man innerhalb zwoelf Stunden um ein

Frauenzimmer anhalten und mit ihr getrauet sein kann; besonders wenn man

es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht,

verlangt man nicht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die

allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertiget zu wissen?

Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch

soll uns, was bloss physikalischer Weise moeglich ist, denn wahrscheinlich

werden? Der Staat will sich einen Koenig waehlen; Polyphont und der

abwesende Aegisth koennen allein dabei in Betrachtung kommen; um die

Ansprueche des Aegisth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter desselben

heiraten; an ebendemselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr

den Antrag; sie weiset ihn ab; die Wahl geht vor sich und faellt fuer ihn

aus; Polyphont ist also Koenig, und man sollte glauben, Aegisth moege

nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuerwaehlte Koenig koenne es vors

erste mit ihm ansehen. Nichts weniger; er bestehet auf der Heirat, und

bestehet darauf, dass sie noch desselben Tages vollzogen werden soll; eben

des Tages, an dem er Meropen zum ersten Male seine Hand angetragen; eben

des Tages, da ihn das Volk zum Koenige ausgerufen. Ein so alter Soldat,

und ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Politik.

Desto schlimmer; diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so

zu misshandeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht

Koenig war, als sie glauben musste, dass ihn ihre Hand vornehmlich auf den

Thron verhelfen sollte; aber nun ist er Koenig und ist es geworden, ohne

sich auf den Titel ihres Gemahls zu gruenden; er wiederhole seinen Antrag,

und vielleicht gibt sie es naeher; er lasse ihr Zeit, den Abstand zu

vergessen, der sich ehedem zwischen ihnen befand, sich zu gewoehnen, ihn

als ihresgleichen zu betrachten, und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu

noetig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft es ihn, sie zu zwingen?

Wird es ihren Anhaengern unbekannt bleiben, dass sie gezwungen worden?

Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu muessen glauben? Werden sie

nicht auch darum dem Aegisth, sobald er sich zeigt, beizutreten und in

seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben sich fuer

verbunden achten? Vergebens, dass das Schicksal dem Tyrannen, der ganzer

funfzehn Jahr sonst so bedaechtig zu Werke gegangen, diesen Aegisth nun

selbst in die Haende liefert und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne

alle Ansprueche zu besitzen, anbietet, das weit kuerzer, weit unfehlbarer

ist, als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muss geheiratet

sein, und noch heute, und noch diesen Abend; der neue Koenig will bei der

alten Koenigin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man

sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn dass es

einem Menschen, der nur einen Funken von Verstande hat, einkommen koenne,

wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also

dem Dichter, dass die besondern Handlungen eines jeden Akts zu ihrer

wirklichen Eraeugung ungefaehr nicht viel mehr Zeit brauchen wuerden, als

auf die Vorstellung dieses Aktes geht; und dass diese Zeit mit der, welche

auf die Zwischenakte gerechnet werden muss, noch lange keinen voelligen

Umlauf der Sonne erfodert: hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet?

Die Worte dieser Regel hat er erfuellt, aber nicht ihren Geist. Denn was

er an einem Tage tun laesst, kann zwar an einem Tage getan werden, aber

kein vernuenftiger Mensch wird es an einem Tage tun. Es ist an der

physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muss auch die moralische dazu

kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt dass die

Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmoeglichkeit

involvieret, dennoch nicht immer so allgemein anstoessig ist, weil diese

Unmoeglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z.E. in einem Stuecke

von einem Orte zum andern gereiset wird, und diese Reise allein mehr als

einen ganzen Tag erfodert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche

den Abstand des einen Ortes von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht

alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen koennen es

an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich einen Tag, und zu

welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die

physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der

moralischen zu beobachten verstehet und sich kein Bedenken macht, diese

jener aufzuopfern, der verstehet sich sehr schlecht auf seinen Vorteil

und opfert das Wesentlichere dem Zufaelligen auf.--Maffei nimmt doch

wenigstens noch eine Nacht zu Hilfe; und die Vermaehlung, die Polyphont

der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch

ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteiget;

die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie

uebereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron von einem

Koenige, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdienet, weil

er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfaengt.

3. Maffei, sagt Lindelle, verbinde oefters die Szenen nicht, und das

Theater bleibe leer; ein Fehler, den man heutzutage auch den geringsten

Poeten nicht verzeihe. "Die Verbindung der Szenen", sagt Corneille, "ist

eine grosse Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit

der Handlung besser versichern, als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie

ist aber doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich

ihr nicht immer unterworfen usw." Wie? ist die Tragoedie bei den Franzosen

seit ihrem grossen Corneille so viel vollkommener geworden, dass das, was

dieser bloss fuer eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher

Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der

Tragoedie noch mehr verkennen gelernt, dass sie auf Dinge einen so grossen

Wert legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden

ist, mag Corneille immer wenigstens ebenso glaubwuerdig sein, als

Lindelle; und was, nach jenem, also eben noch kein ausgemachter Fehler

bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire

aufgehen, nach welchem er das Theater oefters laenger voll laesst, als es

bleiben sollte. Wenn z.E., in dem ersten Akte, Polyphont zu der Koenigin

koemmt, und die Koenigin mit der dritten Szene abgeht, mit was fuer Recht

kann Polyphont in dem Zimmer der Koenigin verweilen? Ist dieses Zimmer der

Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frei herauslassen sollte? Das

Beduerfnis des Dichters verraet sich in der vierten Szene gar zu deutlich,

in der wir zwar Dinge erfahren, die wir notwendig wissen muessen, nur dass

wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet haetten.

4. Maffei motiviert das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar

nicht:--und Voltaire motiviert es ebensooft falsch; welches wohl noch

schlimmer ist. Es ist nicht genug, dass eine Person sagt, warum sie koemmt,

man muss auch aus der Verbindung einsehen, dass sie darum kommen muessen.

Es ist nicht genug, dass sie sagt, warum sie abgeht, man muss auch in dem

Folgenden sehen, dass sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist

das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein blosser Vorwand

und keine Ursache. Wenn z.E. Eurikles in der dritten Szene des zweiten

Akts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Koenigin zu versammeln, so

muesste man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch

hernach etwas hoeren. Da wir aber nichts davon zu hoeren bekommen, so ist

sein Vorgeben ein schuelerhaftes Peto veniam exeundi, mit der ersten

besten Luegen, die dem Knaben einfaellt. Er geht nicht ab, um das zu tun,

was er sagt, sondern um, ein paar Zeilen darauf, mit einer Nachricht

wiederkommen zu koennen, die der Poet durch keinen andern erteilen zu

lassen wusste. Noch ungeschickter geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer

Akte zu Werke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, dass der

Altar ihrer erwarte, dass zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles

bereit sei; und so geht er mit einem Venez, Madame ab. Madame aber folgt

ihm nicht, sondern geht mit einer Exklamation zu einer andern Kulisse

hinein, worauf Polyphont den vierten Akt wieder anfaengt, und nicht etwa

seinen Unwillen aeussert, dass ihm die Koenigin nicht in den Tempel gefolgt

ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit), sondern

wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, ueber die er nicht hier, ueber

die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm haette schwatzen sollen. Nun

schliesst auch der vierte Akt, und schliesst vollkommen wie der dritte.

Polyphont zitiert die Koenigin nochmals nach dem Tempel, Merope

selbst schreiet,

Courons tous vers le temple ou m'attend mon outrage;

und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie,

Vous venez a l'autel entrainer la victime.

Folglich werden sie doch gewiss zu Anfange des fuenften Akts in dem Tempel

sein, wo sie nicht schon gar wieder zurueck sind? Keines von beiden; gut

Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergessen, und koemmt noch

einmal wieder, und schickt auch die Koenigin noch einmal wieder.

Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten

und fuenften Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen

sollte, sondern es geschieht auch, platterdings, gar nichts, und der

dritte und vierte Akt schliessen bloss, damit der vierte und fuenfte wieder

anfangen koennen.

Sechsundvierzigstes Stueck

Den 6. Oktober 1767

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden; ein anderes, sie wirklich

beobachten. Jenes tun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten

verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die

Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus

jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben wuerden, als es jene

notwendig erfordert haette, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu

gekommen waere. Da naemlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen

haben mussten und diese Menge immer die naemliche blieb, welche sich weder

weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch laenger aus denselben

wegbleiben konnte, als man gewoehnlichermassen der blossen Neugierde wegen

zu tun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen

und ebendenselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und

ebendenselben Tag einschraenken. Dieser Einschraenkung unterwarfen sie sich

denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, dass

sie, unter neun Malen, siebenmal weit mehr dabei gewannen, als verloren.

Denn sie liessen sich diesen Zwang einen Anlass sein, die Handlung selbst

so zu simplifizieren, alles Ueberfluessige so sorgfaeltig von ihr abzusondern,

dass sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein

Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am

gluecklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umstaenden der Zeit

und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen

Geschmack fanden, die durch die wilden Intrigen der spanischen Stuecke

schon verwoehnt waren, ehe sie die griechische Simplizitaet kennenlernten,

betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener

Einheit, sondern als fuer sich zur Vorstellung einer Handlung

unumgaengliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und

verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen muessten, als es nur

immer der Gebrauch des Chors erfordern koennte, dem sie doch gaenzlich

entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmoeglich oefters

dieses sei: so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren

voelligen Gehorsam aufzukuendigen nicht Mut genug hatten, ein Abkommen.

Anstatt eines einzigen Ortes fuehrten sie einen unbestimmten Ort ein,

unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden koenne; genug, wenn

diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinanderlaegen und keiner

eine besondere Verzierung beduerfe, sondern die naemliche Verzierung

ungefaehr dem einen so gut als dem andern zukommen koenne. Anstatt der

Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine

gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne

hoerte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht oefterer als einmal

zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin

ereignen, liessen sie fuer einen Tag gelten.

Niemand wuerde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich

auch so noch vortreffliche Stuecke machen; und das Sprichwort sagt, bohre

das Brett, wo es am duennsten ist.--Aber ich muss meinen Nachbar nur auch

da bohren lassen. Ich muss ihm nicht immer nur die dickeste Kante, den

astigsten Teil des Brettes zeigen und schreien. da bohre mir durch! da

pflege ich durchzubohren!--Gleichwohl schreien die franzoesischen

Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stuecke der

Englaender kommen. Was fuer ein Aufhebens machen sie von der Regelmaessigkeit,

die sie sich so unendlich erleichtert haben!--Doch mir ekelt, mich bei

diesen Elementen laenger aufzuhalten.

Moechten meinetwegen Voltairens und Maffeis "Merope" acht Tage dauern und

an sieben Orten in Griechenland spielen! Moechten sie aber auch nur die

Schoenheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen!

Die strengste Regelmaessigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren

nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont bei dem Maffei oefters spricht

und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat recht, ueber die

heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund

legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu raeumen; das Volk

in alle die Wollueste zu versenken, die es entkraeften und weibisch machen

koennen; die groessten Verbrechen, unter dem Scheine des Mitleids und der

Gnade, ungestraft zu lassen usw., wenn es einen Tyrannen gibt, der diesen

unsinnigen Weg zu regieren einschlaegt, wird er sich dessen auch ruehmen?

So schildert man die Tyrannen in einer Schuluebung; aber so hat noch

keiner von sich selbst gesprochen.[1]--Es ist wahr, so gar frostig und

wahnwitzig laesst Voltaire seinen Polyphont nicht deklamieren; aber

mitunter laesst er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiss kein Mann von

dieser Art ueber die Zunge bringt. Z.E.

--Des Dieux quelquefois la longue patience

Fait sur nous a pas lents descendre la vengeance--

Ein Polyphont sollte diese Betrachtung wohl machen; aber er macht sie

nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke machen, da er sich zu

neuen Verbrechen aufmuntert:

Eh bien, encor ce crime!--

Wie unbesonnen und in den Tag hinein er gegen Meropen handelt, habe ich

schon beruehrt. Sein Betragen gegen den Aegisth sieht einem ebenso

verschlagenen als entschlossenen Manne, wie ihn uns der Dichter von

Anfange schildert, noch weniger aehnlich. Aegisth haette bei dem Opfer

gerade nicht erscheinen muessen. Was soll er da? Ihm Gehorsam schwoeren? In

den Augen des Volks? Unter dem Geschrei seiner verzweifelnden Mutter?

Wird da nicht unfehlbar geschehen, was er zuvor selbst besorgte?[2] Er

hat sich fuer seine Person alles von dem Aegisth zu versehen; Aegisth

verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit

eins zu entscheiden; und diesen tollkuehnen Aegisth laesst er sich an dem

Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand faellt, ein Schwert

werden kann, so nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen

Ungereimtheiten frei; denn dieser kennt den Aegisth nicht und haelt ihn

fuer seinen Freund. Warum haette Aegisth sich ihm also bei dem Altare nicht

naehern duerfen? Niemand gab auf seine Bewegungen acht; der Streich war

geschehen und er zu dem zweiten schon bereit, ehe es noch einem Menschen

einkommen konnte, den ersten zu raechen.

"Merope", sagt Lindelle, "wenn sie bei dem Maffei erfaehrt, dass ihr Sohn

ermordet sei, will dem Moerder das Herz aus dem Leibe reissen und es mit

ihren Zaehnen zerfleischen.[3] Das heisst, sich wie eine Kannibalin und

nicht wie eine betruebte Mutter ausdruecken; das Anstaendige muss ueberall

beobachtet werden." Ganz recht; aber obgleich die franzoesische Merope

delikater ist, als dass sie so in ein rohes Herz, ohne Salz und Schmalz,

beissen sollte: so duenkt mich doch, ist sie im Grunde ebensogut

Kannibalin, als die italienische.--

----Fussnote

[1] Atto III. Sc. I.

----Quando

Saran da poi sopiti alquanto, e queti

Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.

Per mute oblique vie n'andranno a Stige

L'alme piu audaci, e generose. A i vizi

I'er cui vigor si abbatte, ardir si toglie

Il freno allarghero. Lunga clemenza

Con pompa di pieta faro, che splenda

Su i delinquenti; a i gran delitti invito,

Onde restino i buoni esposti, e paghi

Renda gl' iniqui la licenza; ed onde

Poi fra se distruggendosi, in crudeli

Gare private il lor furor si stempri.

Udrai sovente risonar gli editti.

E raddopiar le leggi, che al sovrano

Giovan servate, e transgredite. Udrai

Correr minaccia ognor di guerra esterna;

Ond' io n'andro su l'atterrita plebe

Sempre crescendo i pesi, e peregrine

Milizie introdurro.--

[2]

Si ce fils, tant pleure, dans Messene est produit,

De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.

Crois-moi, ces prejuges de sang et de naissance

Revivront dans les coeurs, y prendront sa defense.

Le souvenir du pere, et cent rois pour aieux,

Cet honneur pretendu d'etre issu de nos Dieux;

Les cris, le desespoir d'une mere eploree.

Detruiront ma puissance encor mal assuree.

[3]

Quel scelerato in mio poter vorrei

Per trarne prima, s'ebbe parte in questo

Assassinio il tiranno; io voglio poi

Con una scure spalancargli il petto,

Voglio strappargli il cor, vogho co' denti

Lacerarlo, e sbranarlo--

----Fussnote

Siebenundvierzigstes Stueck

Den 9. Oktober 1767

Und wie das?--Wenn es unstreitig ist, dass man den Menschen mehr nach

seinen Taten, als nach seinen Reden richten muss; dass ein rasches Wort, in

der Hitze der Leidenschaft ausgestossen, fuer seinen moralischen Charakter

wenig, eine ueberlegte kalte Handlung aber alles beweiset: so werde ich

wohl recht haben. Merope, die sich in der Ungewissheit, in welcher sie von

dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer ueberlaesst, die immer

das Schrecklichste besorgt, und in der Vorstellung, wie ungluecklich ihr

abwesender Sohn vielleicht sei, ihr Mitleid ueber alle Unglueckliche

erstrecket: ist das schoene Ideal einer Mutter. Merope, die in dem

Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zaertlichkeit

erfaehrt, von ihrem Schmerze betaeubt dahinsinkt, und ploetzlich, sobald sie

den Moerder in ihrer Gewalt hoeret, wieder aufspringt und tobet und wuetet

und die blutigste schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen drohet und

wirklich vollziehen wuerde, wenn er sich eben unter ihren Haenden befaende:

ist eben dieses Ideal, nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in

welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnet, was es an Schoenheit und

Ruehrung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt,

Anstalten dazu vorkehret, Feierlichkeiten dazu anordnet und selbst die

Henkerin sein, nicht toeten, sondern martern, nicht strafen, sondern ihre

Augen an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mutter? Freilich

wohl; aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken;

eine Mutter, wie es jede Baerin ist.--Diese Handlung der Merope gefalle

wem da will; mir sage er es nur nicht, dass sie ihm gefaellt, wenn ich ihn

nicht ebensosehr verachten, als verabscheuen soll.

Vielleicht duerfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des

Stoffes machen; vielleicht duerfte er sagen, Merope muesse ja wohl den

Aegisth mit eigner Hand umbringen wollen, oder der ganze coup de theatre,

den Aristoteles so sehr anpreise, der die empfindlichen Athenienser

ehedem so sehr entzueckt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire wuerde

sich wiederum irren und die willkuerlichen Abweichungen des Maffei

abermals fuer den Stoff selbst nehmen. Der Stoff erfordert zwar, dass

Merope den Aegisth mit eigner Hand ermorden will, allein er erfordert

nicht, dass sie es mit aller Ueberlegung tun muss. Und so scheinet sie es

auch bei dem Euripides nicht getan zu haben, wenn wir anders die Fabel

des Hyginus fuer den Auszug seines Stuecks annehmen duerfen. Der Alte koemmt

und sagt der Koenigin weinend, dass ihm ihr Sohn weggekommen; eben hatte

sie gehoert, dass ein Fremder angelangt sei, der sich ruehme, ihn umgebracht

zu haben, und dass dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe; sie

ergreift das erste das beste, was ihr in die Haende faellt, eilet voller

Wut nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung

geschieht in dem Augenblicke, da das Verbrechen geschehen sollte. Das war

sehr simpel und natuerlich, sehr ruehrend und menschlich! Die Athenienser

zitterten fuer den Aegisth, ohne Meropen verabscheuen zu duerfen. Sie

zitterten fuer Meropen selbst, die durch die gutartigste Uebereilung Gefahr

lief, die Moerderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber

machen mich bloss fuer den Aegisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so

ungehalten, dass ich es ihr fast goennen moechte, sie vollfuehrte den

Streich. Moechte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen,

so haette sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie

so eine blutduerstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht: gut; sie mache

in der ersten Hitze mit dem Moerder, was sie will, ich verzeihe ihr, sie

ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und

verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rasche Hitze

zu verwuenschen habe. Aber, Madame, einen jungen Menschen, der Sie kurz

zuvor so sehr interessierte, an dem Sie so viele Merkmale der

Aufrichtigkeit und Unschuld erkannten, weil man eine alte Ruestung bei ihm

findet, die nur Ihr Sohn tragen sollte, als den Moerder Ihres Sohnes, an

dem Grabmale seines Vaters, mit eigner Hand abschlachten zu wollen,

Leibwache und Priester dazu zu Hilfe zu nehmen--O pfui, Madame! Ich muesste

mich sehr irren, oder Sie waeren in Athen ausgepfiffen worden.

Dass die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach funfzehn Jahren die

veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, ebensowenig ein Fehler des

Stoffes ist, habe ich schon beruehrt. Denn nach der Fabel des Hyginus

hatte Polyphont Meropen gleich nach der Ermordung des Kresphonts

geheiratet; und es ist sehr glaublich, dass selbst Euripides diesen

Umstand so angenommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gruende,

mit welchen Eurikles, beim Voltaire, Meropen itzt nach funfzehn Jahren

bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben,[1] haetten sie auch vor

funfzehn Jahren dazu vermoegen koennen. Es war sehr in der Denkungsart der

alten griechischen Frauen, dass sie ihren Abscheu gegen die Moerder ihrer

Maenner ueberwanden und sie zu ihren zweiten Maennern annahmen, wenn sie

sahen, dass den Kindern ihrer ersten Ehe Vorteil daraus erwachsen koenne.

Ich erinnere mich etwas Aehnliches in dem griechischen Roman des

Charitons, den d'Orville herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine

Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen traegt, auf

eine sehr ruehrende Art darueber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle

verdiente angefuehrt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bei der Hand.

Genug, dass das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt,

hinreichend gewesen waere, die Auffuehrung seiner "Merope" zu rechtfertigen,

wenn er sie als die Gemahlin des Polyphonts eingefuehret haette. Die kalten

Szenen einer politischen Liebe waeren dadurch weggefallen; und ich sehe

mehr als einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch

weit lebhafter und die Situationen noch weit intriganter haetten werden

koennen.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei

gebahnet hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, dass es einen

bessern geben koenne, dass dieser bessere eben der sei, der schon vor

Alters befahren worden, so begnuegte er sich, auf jenem ein paar

Sandsteine aus dem Gleise zu raeumen, ueber die er meinet, dass sein

Vorgaenger fast umgeschmissen haette. Wuerde er wohl sonst auch dieses von

ihm beibehalten haben, dass Aegisth, unbekannt mit sich selbst, von

ungefaehr nach Messene geraten, und daselbst durch kleine zweideutige

Merkmale in den Verdacht kommen muss, dass er der Moerder seiner selbst sei?

Bei dem Euripides kannte sich Aegisth vollkommen, kam in dem ausdruecklichen

Vorsatze, sich zu raechen, nach Messene und gab sich selbst fuer den Moerder

des Aegisth aus: nur dass er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sei

aus Vorsicht, oder aus Misstrauen, oder aus was sonst fuer Ursache, an der

es ihm der Dichter gewiss nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar

oben dem Maffei einige Gruende zu allen den Veraenderungen, die er mit dem

Plane des Euripides gemacht hat, von meinem Eigenen geliehen. Aber ich

bin weit entfernt, die Gruende fuer wichtig und die Veraenderungen fuer

gluecklich genug auszugeben. Vielmehr behaupte ich, dass jeder Tritt, den

er aus den Fusstapfen des Griechen zu tun gewagt, ein Fehltritt geworden.

Dass sich Aegisth nicht kennet, dass er von ungefaehr nach Messene kommt und

per combinazione d'accidenti (wie Maffei es ausdrueckt) fuer den Moerder des

Aegisth gehalten wird, gibt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr

verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes Ansehen, sondern schwaecht auch

das Interesse ungemein. Bei dem Euripides wusste es der Zuschauer von dem

Aegisth selbst, dass er Aegisth sei, und je gewisser er es wusste, dass

Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto groesser musste notwendig

das Schrecken sein, das ihn darueber befiel, desto quaelender das Mitleid,

welches er voraus sahe, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter

Zeit verhindert wuerde. Bei dem Maffei und Voltaire hingegen vermuten wir

es nur, dass der vermeinte Moerder des Sohnes der Sohn wohl selbst sein

koenne, und unser groesstes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick

versparet, in welchem es Schrecken zu sein aufhoeret. Das Schlimmste dabei

ist noch dieses, dass die Gruende, die uns in dem jungen Fremdlinge den

Sohn der Merope vermuten lassen, eben die Gruende sind, aus welchen es

Merope selbst vermuten sollte, und dass wir ihn, besonders bei Voltairen,

nicht in dem allergeringsten Stuecke naeher und zuverlaessiger kennen, als

sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gruenden entweder

ebensoviel, als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen

wir ihnen ebensoviel, so halten wir den Juengling mit ihr fuer einen

Betrieger, und das Schicksal, das sie ihm zugedacht, kann uns nicht sehr

ruehren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Meropen, dass sie nicht

besser darauf merket und sich von weit seichtern Gruenden hinreissen laesst.

Beides aber taugt nicht.

----Fussnote

[1] Acte II. Sc. 1.

--Mer. Non, mon fils ne le souffrirait pas.

L'exil ou son enfance a langui condamnee

Lui serait moins affreux que ce lache hymenee.

Eur. Il le condamnerait, si, paisible en son rang,

Il n'en croyait ici que les droits de son sang;

Mais si par les malheurs son ame etait instruite,

Sur ses vrais interets s'il reglait sa conduite,

De ses tristes amis s'il consultait la voix,

Et la necessite souveraine des loix,

Il verrait que jamais sa malheureuse mere

Ne lui donna d'amour une marque plus chere.

Mer. Ah que me dites-vous? Eur. De dures verites

Que m'arrachent mon zele et vos calamites.

Mer. Quoi! Vous me demandez que l'interet surmonte

Cette invincible horreur que j'ai pour Polifonte!

Vous qui me l'avez peint de si noires couleurs!

Eur. Je l'ai peint dangereux, je connais ses fureurs;

Mais il est tout-puissant; mais rien ne lui resiste;

Il est sans heritier, et vous aimez Egiste.--.

----Fussnote

Achtundvierzigstes Stueck

Den 13. Oktober 1767

Es ist wahr, unsere Ueberraschung ist groesser, wenn wir es nicht eher mit

voelliger Gewissheit erfahren, dass Aegisth Aegisth ist, als bis es Merope

selbst erfaehrt. Aber das armselige Vergnuegen einer Ueberraschung! Und was

braucht der Dichter uns zu ueberraschen? Er ueberrasche seine Personen,

soviel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn

wir, was sie ganz unvermutet treffen muss, auch noch so lange

vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und staerker

sein, je laenger und zuverlaessiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will, ueber diesen Punkt, den besten franzoesischen Kunstrichter fuer

mich sprechen lassen. "In den verwickelten Stuecken", sagt Diderot,[1]

"ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans, als der Reden; in den

einfachen Stuecken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden, als des

Plans. Allein worauf muss sich das Interesse beziehen? Auf die Personen?

Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen

man nichts weiss. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben

muss. Ohnstreitig! Diese lasse man den Knoten schuerzen, ohne dass sie es

wissen; fuer diese sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne dass

sie es merken, der Aufloesung immer naeher und naeher. Sind diese nur in

Bewegung, so werden wir Zuschauer den naemlichen Bewegungen schon auch

nachgeben, sie schon auch empfinden muessen.--Weit gefehlt, dass ich mit

den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben,

glauben sollte, man muesse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen.

Ich daechte vielmehr, es sollte meine Kraefte nicht uebersteigen, wenn ich

mir ein Werk zu machen versetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten

Szene verraten wuerde und aus diesem Umstande selbst das allerstaerkeste

Interesse entspraenge.--Fuer den Zuschauer muss alles klar sein. Er ist der

Vertraute einer jeden Person; er weiss alles, was vorgeht, alles was

vorgegangen ist; und es gibt hundert Augenblicke, wo man nichts Bessers

tun kann, als dass man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll.

--O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst,

und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht

hat, auf welche ihr sie bauet, und das sie uebertreten kann, sooft es ihm

beliebt!--Meine Gedanken moegen so paradox scheinen, als sie wollen:

soviel weiss ich gewiss, dass fuer eine Gelegenheit, wo es nuetzlich ist, dem

Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich

ereignet, es immer zehn und mehrere gibt, wo das Interesse gerade das

Gegenteil erfodert.--Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimnis

eine kurze Ueberraschung; und in welche anhaltende Unruhe haette er uns

stuerzen koennen, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht haette!--Wer in

einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch

nur einen Augenblick bedauern. Aber, wie steht es alsdenn mit mir, wenn

ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, dass sich das Ungewitter ueber

meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet und lange Zeit darueber

verweilet?--Meinetwegen moegen die Personen alle einander nicht kennen;

wenn sie nur der Zuschauer alle kennet.--Ja, ich wollte fast behaupten,

dass der Stoff, bei welchem die Verschweigungen notwendig sind, ein

undankbarer Stoff ist; dass der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu

ihnen nimmt, nicht so gut ist, als der, in welchem man sie haette

entuebrigen koennen. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlass geben. Immer

werden wir uns mit Vorbereitungen beschaeftigen muessen, die entweder allzu

dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang

von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine

kurze Ueberraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die

Personen angeht, bekannt: so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle

der allerheftigsten Bewegungen.--Warum haben gewisse Monologen eine so

grosse Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschlaege einer Person

vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder

Hoffnung erfuellet.--Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann

sich der Zuschauer fuer die Handlung nicht staerker interessieren, als die

Personen. Das Interesse aber wird sich fuer den Zuschauer verdoppeln, wenn

er Licht genug hat und es fuehlet, dass Handlung und Reden ganz anders sein

wuerden, wenn sich die Personen kennten. Alsdenn nur werde ich es kaum

erwarten koennen, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie

wirklich sind, mit dem, was sie tun oder tun wollen, vergleichen kann."

Dieses auf den Aegisth angewendet, ist es klar, fuer welchen von beiden

Planen sich Diderot erklaeren wuerde: ob fuer den alten des Euripides, wo

die Zuschauer gleich vom Anfange den Aegisth ebensogut kennen, als er

sich selbst; oder fuer den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings

angenommen, wo Aegisth sich und den Zuschauern ein Raetsel ist und dadurch

das ganze Stueck "zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen" macht,

die weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz unrecht, seine Gedanken ueber die

Entbehrlichkeit und Geringfuegigkeit aller ungewissen Erwartungen und

ploetzlichen Ueberraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, fuer

ebenso neu als gegruendet auszugeben. Sie sind neu, in Ansehung ihrer

Abstraktion, aber sehr alt, in Ansehung der Muster, aus welchen sie

abstrahieret worden. Sie sind neu, in Betrachtung, dass seine Vorgaenger

nur immer auf das Gegenteil gedrungen; aber unter diese Vorgaenger gehoert

weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was

ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Praedilektion fuer dieses Gegenteil

haette bestaerken koennen, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch

den besten Stuecken der Alten abgesehen hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiss, dass er fast

immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie fuehren

wollte. Ja, ich waere sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die

Verteidigung seiner Prologen zu uebernehmen, die den neuern Kriticis so

sehr missfallen. "Nicht genug", sagt Hedelin, "dass er meistenteils alles,

was vor der Handlung des Stuecks vorhergegangen, durch eine von seinen

Hauptpersonen den Zuhoerern geradezu erzaehlen laesst, um ihnen auf diese

Weise das Folgende verstaendlich zu machen: er nimmt auch wohl oefters

einen Gott dazu, von dem wir annehmen muessen, dass er alles weiss, und

durch den er nicht allein was geschehen ist, sondern auch alles, was noch

geschehen soll, uns kundmacht. Wir erfahren sonach gleich anfangs die

Entwicklung und die ganze Katastrophe und sehen jeden Zufall schon von

weiten kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der

Ungewissheit und Erwartung, die auf dem Theater bestaendig herrschen

sollen, gaenzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stueckes

vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Ueberraschung

beruhen."[2] Nein. der tragischste von allen tragischen Dichtern dachte

so geringschaetzig von seiner Kunst nicht; er wusste, dass sie einer weit

hoehern Vollkommenheit faehig waere, und dass die Ergoetzung einer kindischen

Neugierde das Geringste sei, worauf sie Anspruch mache. Er liess seine

Zuhoerer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Handlung ebensoviel

wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte; und versprach sich

die Ruehrung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was

geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich

muesste den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstoessig sein, als

nur dieses, dass er uns die noetige Kenntnis des Vergangnen und des

Zukuenftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff beizubringen gesucht;

dass er ein hoeheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen

Anteil nimmt, dazu gebrauchet und dass er dieses hoehere Wesen sich

geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung

mit der erzaehlenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann

bloss hierauf einschraenkten, was waere denn ihr Tadel? Ist uns das

Nuetzliche und Notwendige niemals willkommen, als wenn es uns

verstohlnerweise zugeschanzt wird? Gibt es nicht Dinge, besonders in der

Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn

das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, dass wir sie

durch die Darzwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht?

Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen ueberhaupt? In den

Lehrbuechern sondre man sie so genau voneinander ab, als moeglich: aber

wenn ein Genie, hoeherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und

ebendemselben Werke zusammenfliessen laesst, so vergesse man das Lehrbuch

und untersuche bloss, ob es diese hoehere Absichten erreicht hat. Was geht

mich es an, ob so ein Stueck des Euripides weder ganz Erzaehlung, noch ganz

Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, dass mich dieser

Zwitter mehr vergnuegt, mehr erbauet, als die gesetzmaessigsten Geburten

eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heissen. Weil der Maulesel

weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten

lasttragenden Tieren?--

----Fussnote

[1] In seiner dramatischen Dichtkunst, hinter dem Hausvater, S. 327 die

Uebers.

[2] "Pratique du Theatre", Liv. III. chap. 1.

----Fussnote

Neunundvierzigstes Stueck

Den 16. Oktober 1767

Mit einem Worte; wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu

sehen glauben, der sich aus Unvermoegen, oder aus Gemaechlichkeit, oder aus

beiden Ursachen, seine Arbeit so leicht machte, als moeglich; wo sie die

dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese

in ihrer Vollkommenheit zu sehen, und bewundere in jenem den Meister, der

im Grunde ebenso regelmaessig ist, als sie ihn zu sein verlangen, und es

nur dadurch weniger zu sein scheinet, weil er seinen Stuecken eine

Schoenheit mehr erteilen wollen, von der sie keinen Begriff haben.

Denn es ist klar, dass alle die Stuecke, deren Prologe ihnen so viel

Aergernis machen, auch ohne diese Prologe vollkommen ganz, und vollkommen

verstaendlich sind. Streichet z.E. vor dem "Ion" den Prolog des Merkurs,

vor der "Hekuba" den Prolog des Polydors weg; lasst jenen sogleich mit der

Morgenandacht des Ion und diese mit den Klagen der Hekuba anfangen: sind

beide darum im geringsten verstuemmelt? Woher wuerdet ihr, was ihr

weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da waere? Behaelt nicht

alles den naemlichen Gang, den naemlichen Zusammenhang? Bekennet sogar, dass

die Stuecke, nach eurer Art zu denken, desto schoener sein wuerden, wenn wir

aus den Prologen nicht wuessten, dass der Ion, welchen Kreusa will vergiften

lassen, der Sohn dieser Kreusa ist; dass die Kreusa, welche Ion von dem

Altar zu einem schmaehlichen Tode reissen will, die Mutter dieses Ion ist;

wenn wir nicht wuessten, dass an eben dem Tage, da Hekuba ihre Tochter zum

Opfer hingeben muss, die alte unglueckliche Frau auch den Tod ihres letzten

einzigen Sohnes erfahren solle. Denn alles dieses wuerde die trefflichsten

Ueberraschungen geben, und diese Ueberraschungen wuerden noch dazu

vorbereitet genug sein: ohne dass ihr sagen koenntet, sie braechen auf

einmal gleich einem Blitze aus der hellesten Wolke hervor; sie erfolgten

nicht, sondern sie entstaenden; man wolle euch nicht auf einmal etwas

entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem

Dichter? Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm

doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu

machen ist. Einen wolluestigen Schoessling schneidet der Gaertner in der

Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat.

Wollt ihr aber einen Augenblick annehmen,--es ist wahr, es heisst sehr

viel annehmen--dass Euripides vielleicht ebensoviel Einsicht, ebensoviel

Geschmack koenne gehabt haben, als ihr; und es wundert euch um soviel

mehr, wie er bei dieser grossen Einsicht, bei diesem feinen Geschmacke,

dennoch einen so groben Fehler begehen koennen: so tretet zu mir her und

betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte. Euripides sahe es

so gut, als wir, dass z.E. sein "Ion" ohne den Prolog bestehen koenne; dass

er, ohne denselben, ein Stueck sei, welches die Ungewissheit und Erwartung

des Zuschauers bis an das Ende unterhalte: aber eben an dieser Ungewissheit

und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst

in dem fuenften Akte, dass Ion der Sohn der Kreusa sei: so ist es fuer ihn

nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten

Akte aus dem Wege raeumen will; so ist es fuer ihn nicht die Mutter des

Ion, an welcher sich Ion in dem vierten Akte raechen will, sondern bloss

die Meuchelmoerderin. Wo sollten aber alsdenn Schrecken und Mitleid

herkommen? Die blosse Vermutung, die sich etwa aus uebereintreffenden

Umstaenden haette ziehen lassen, dass Ion und Kreusa einander wohl naeher

angehen koennten, als sie meinen, wuerde dazu nicht hinreichend gewesen

sein. Diese Vermutung musste zur Gewissheit werden; und wenn der Zuhoerer

diese Gewissheit nur von aussen erhalten konnte, wenn es nicht moeglich war,

dass er sie einer von den handelnden Personen selbst zu danken haben

konnte: war es nicht immer besser, dass der Dichter sie ihm auf die

einzige moegliche Weise erteilte, als gar nicht? Sagt von dieser Weise,

was ihr wollt: genug, sie hat ihn sein Ziel erreichen helfen; seine

Tragoedie ist dadurch, was eine Tragoedie sein soll; und wenn ihr noch

unwillig seid, dass er die Form dem Wesen nachgesetzet hat, so versorge

euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stuecken, wo das Wesen der Form

aufgeopfert ist, und ihr seid belohnt! Immerhin gefalle euch Whiteheads

"Kreusa", wo euch kein Gott etwas voraussagt, wo ihr alles von einem

alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verschlagne Zigeunerin

ausfragt, immerhin gefalle sie euch besser, als des Euripides "Ion": und

ich werde euch nie beneiden!

Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen

Dichtern nennet, so sahe er nicht bloss darauf, dass die meisten seiner

Stuecke eine unglueckliche Katastrophe haben; ob ich schon weiss, dass viele

den Stagiriten so verstehen. Denn das Kunststueck waere ihm ja wohl bald

abgelernt; und der Stuemper, der brav wuergen und morden und keine von

seinen Personen gesund oder lebendig von der Buehne kommen liesse, wuerde

sich ebenso tragisch duenken duerfen, als Euripides. Aristoteles hatte

unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zufolge er ihm diesen

Charakter erteilte; und ohne Zweifel, dass die eben beruehrte mit dazu

gehoerte, vermoege der er naemlich den Zuschauern alle das Unglueck, welches

seine Personen ueberraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer

auch dann schon mit Mitleiden fuer die Personen einzunehmen, wenn diese

Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen.

--Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher

duerfte der Meinung sein, dass der Dichter dieser Freundschaft des

Philosophen weiter nichts zu danken habe, als den Reichtum von schoenen

Sittenspruechen, den er so verschwendrisch in seinen Stuecken ausstreuet.

Ich denke, dass er ihr weit mehr schuldig war; er haette, ohne sie, ebenso

spruchreich sein koennen; aber vielleicht wuerde er, ohne sie, nicht so

tragisch geworden sein. Schoene Sentenzen und Moralen sind ueberhaupt

gerade das, was wir von einem Philosophen, wie Sokrates, am seltensten

hoeren; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er prediget. Aber den

Menschen und uns selbst kennen; auf unsere Empfindungen aufmerksam sein;

in allen die ebensten und kuerzesten Wege der Natur ausforschen und lieben;

jedes Ding nach seiner Absicht beurteilen: das ist es, was wir in seinem

Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was

ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte. Gluecklich der Dichter, der so

einen Freund hat--und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rate ziehen kann!--

Auch Voltaire scheinet es empfunden zu haben, dass es gut sein wuerde, wenn

er uns mit dem Sohn der Merope gleich anfangs bekannt machte; wenn er uns

mit der Ueberzeugung, dass der liebenswuerdige unglueckliche Juengling, den

Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Moerder ihres

Aegisth hinrichten will, der naemliche Aegisth sei, sofort koenne aussetzen

lassen. Aber der Juengling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand

da, der ihn besser kennte, und durch den wir ihn koennten kennen lernen.

Was tut also der Dichter? Wie faengt er es an, dass wir es gewiss wissen,

Merope erhebe den Dolch gegen ihren eignen Sohn, noch ehe es ihr der alte

Narbas zuruft?--Oh, das faengt er sehr sinnreich an! Auf so einen

Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen!--Er laesst, sobald der

unbekannte Juengling auftritt, ueber das erste, was er sagt, mit grossen,

schoenen, leserlichen Buchstaben den ganzen, vollen Namen "Aegisth"

setzen; und so weiter ueber jede seiner folgenden Reden. Nun wissen wir

es; Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr wie einmal bei

diesem Namen genannt; und wenn sie das auch nicht getan haette, so duerften

wir ja nur das vorgedruckte Verzeichnis der Personen nachsehen; da steht

es lang und breit! Freilich ist es ein wenig laecherlich, wenn die Person,

ueber deren Reden wir nun schon zehnmal den Namen "Aegisth" gelesen haben,

auf die Frage:

--Narbas vous est connu?

Le nom d'Egiste au moins jusqu'a vous est venu?

Quel etait votre etat, votre rang, votre pere?

antwortet:

Mon pere est un vieillard accable de misere;

Policlete est son nom; mais Egiste, Narbas,

Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Freilich ist es sehr sonderbar, dass wir von diesem Aegisth, der nicht

Aegisth heisst, auch keinen andern Namen hoeren; dass, da er der Koenigin

antwortet, sein Vater heisse Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heisse

so und so. Denn einen Namen muss er doch haben; und den haette der Herr von

Voltaire ja wohl schon mit erfinden koennen, da er so viel erfunden hat!

Leser, die den Rummel einer Tragoedie nicht recht gut verstehen, koennen

leicht darueber irre werden. Sie lesen, dass hier ein Bursche gebracht

wird, der auf der Landstrasse einen Mord begangen hat; dieser Bursche,

sehen sie, heisst Aegisth, aber er sagt, er heisse nicht so, und sagt doch

auch nicht, wie er heisse: oh, mit dem Burschen, schliessen sie, ist es

nicht richtig; das ist ein abgefeimter Strassenraeuber, so jung er ist, so

unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrne Leser zu denken

in Gefahr; und doch glaube ich in allem Ernste, dass es fuer die erfahrnen

Leser besser ist, auch so, gleich anfangs, zu erfahren, wie der unbekannte

Juengling ist, als gar nicht. Nur dass man mir nicht sage, dass diese Art sie

davon zu unterrichten, im geringsten kuenstlicher und feiner sei, als ein

Prolog im Geschmacke des Euripides!--

Funfzigstes Stueck

Den 20. Oktober 1767

Bei dem Maffei hat der Juengling seine zwei Namen, wie es sich gehoert;

Aegisth heisst er, als der Sohn des Polydor, und Kresphont, als der Sohn

der Merope. In dem Verzeichnisse der handelnden Personen wird er auch nur

unter jenem eingefuehrt; und Becelli rechnet es seiner Ausgabe des Stuecks

als kein geringes Verdienst an, dass dieses Verzeichnis den wahren Stand

des Aegisth nicht voraus verrate.[1] Das ist, die Italiener sind von den

Ueberraschungen noch groessere Liebhaber, als die Franzosen.--

Aber noch immer "Merope"!--Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an

diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei

und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung

nur sein kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stuecke, in kleine

lustige oder ruehrende Romane gebracht; anstatt beilaeufiger

Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, naerrischer Geschoepfe, wie

die doch wohl sein muessen, die sich mit Komoedienschreiben abgeben;

anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandaloeser Anekdoten von

Schauspielern und besonders Schauspielerinnen: anstatt aller dieser

artigen Saechelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte,

trockne Kritiken ueber alte bekannte Stuecke; schwerfaellige Untersuchungen

ueber das, was in einer Tragoedie sein sollte und nicht sein sollte;

mitunter wohl gar Erklaerungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen?

Wie gesagt, ich bedauere sie; sie sind gewaltig angefuehrt!--Doch im

Vertrauen: besser, dass sie es sind, als ich. Und ich wuerde es sehr sein,

wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen muesste. Nicht dass ihre

Erwartungen sehr schwer zu erfuellen waeren; wirklich nicht; ich wuerde sie

vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur

besser vertragen wollten.

Ueber die "Merope" indes muss ich freilich einmal wegzukommen suchen.--Ich

wollte eigentlich nur erweisen, dass die "Merope" des Voltaire im Grunde

nichts als die "Merope" des Maffei sei; und ich meine, dieses habe ich

erwiesen. Nicht ebenderselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern

ebendieselbe Verwicklung und Aufloesung machen, dass zwei oder mehrere

Stuecke fuer ebendieselben Stuecke zu halten sind. Also, nicht weil Voltaire

mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit

ihm auf ebendieselbe Art behandelt hat, ist er hier fuer weiter nichts,

als fuer den Uebersetzer und Nachahmer desselben zu erklaeren. Maffei hat

die "Merope" des Euripides nicht bloss wieder hergestellet; er hat eine

eigene "Merope" gemacht: denn er ging voellig von dem Plane des Euripides

ab; und in dem Vorsatze, ein Stueck ohne Galanterie zu machen, in welchem

das ganze Interesse bloss aus der muetterlichen Zaertlichkeit entspringe,

schuf er die ganze Fabel um; gut oder uebel, das ist hier die Frage nicht;

genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte von Maffei die ganze

so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, dass Merope mit dem Polyphont

nicht vermaehlt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus

welchen der Tyrann nun erst, nach funfzehn Jahren, auf diese Vermaehlung

dringen zu muessen glaubet; er entlehnte von ihm, dass der Sohn der Merope

sich selbst nicht kennet; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von

seinem vermeintlichen Vater entkoemmt; er entlehnte von ihm den Vorfall,

der den Aegisth als einen Moerder nach Messene bringt; er entlehnte von

ihm die Missdeutung, durch die er fuer den Moerder seiner selbst gehalten

wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der muetterlichen Liebe,

wenn Merope den Aegisth zum erstenmale erblickt; er entlehnte von ihm den

Vorwand, warum Aegisth vor Meropens Augen, von ihren eignen Haenden

sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit einem Worte,

Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung. Und hat er nicht

auch die ganze Aufloesung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei

welchem Polyphont umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung

verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und

vielleicht, dass er, bloss darum, seinen Tyrannen itzt erst auf die

Verbindung mit Meropen fallen liess, um dieses Opfer desto natuerlicher

anzubringen. Was Maffei erfand, tat Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umstaenden, die er vom

Maffei entlehnte, eine andere Wendung. z.E. Anstatt dass, beim Maffei,

Polyphont bereits funfzehn Jahre regieret hat, laesst er die Unruhen in

Messene ganzer funfzehn Jahre dauern, und den Staat so lange in der

unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt dass, beim Maffei,

Aegisth von einem Raeuber auf der Strasse angefallen wird, laesst er ihn in

einem Tempel des Herkules von zwei Unbekannten ueberfallen werden, die es

ihm uebel nehmen, dass er den Herkules fuer die Herakliden, den Gott des

Tempels fuer die Nachkommen desselben anfleht. Anstatt dass beim Maffei

Aegisth durch einen Ring in Verdacht geraet, laesst Voltaire diesen Verdacht

durch eine Ruestung entstehen usw. Aber alle diese Veraenderungen betreffen

die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle ausser dem Stuecke sind

und auf die Oekonomie des Stueckes selbst keinen Einfluss haben. Und doch

wollte ich sie Voltairen noch gern als Aeusserungen seines schoepferischen

Genies anrechnen, wenn ich nur faende, dass er das, was er aendern zu muessen

vermeinte, in allen seinen Folgen zu aendern verstanden haette. Ich will

mich an dem mitte1sten von den angefuehrten Beispielen erklaeren. Maffei

laesst seinen Aegisth von einem Raeuber angefallen werden, der den

Augenblick abpasst, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, ohnfern

einer Bruecke ueber die Pamise; Aegisth erlegt den Raeuber und wirft den

Koerper in den Fluss, aus Furcht, wenn der Koerper auf der Strasse gefunden

wuerde, dass man den Moerder verfolgen und ihn dafuer erkennen duerfte. Ein

Raeuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den

Beutel nehmen will, ist fuer mein feines, edles Parterr ein viel zu

niedriges Bild; besser, aus diesem Raeuber einen Missvergnuegten gemacht,

der dem Aegisth als einem Anhaenger der Herakliden zu Leibe will. Und

warum nur einen? Lieber zwei; so ist die Heldentat des Aegisths desto

groesser, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem

aeltrern gemacht wird, kann hernach fuer den Narbas genommen werden. Recht

gut, mein lieber Johann Ballhorn; aber nun weiter. Wenn Aegisth den einen

von diesen Missvergnuegten erlegt hat, was tut er alsdenn? Er traegt den

toten Koerper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der

leeren Landstrasse in den nahen Fluss; das ist ganz begreiflich: aber aus

dem Tempel in den Fluss, dieses auch? War denn ausser ihnen niemand in

diesem Tempel? Es sei so; auch ist das die groesste Ungereimtheit noch

nicht. Das Wie liesse sich noch denken: aber das Warum gar nicht. Maffeis

Aegisth traegt den Koerper in den Fluss, weil er sonst verfolgt und erkannt

zu werden fuerchtet; weil er glaubt, wenn der Koerper beiseite geschafft

sei, dass sodann nichts seine Tat verraten koenne; dass diese sodann,

mitsamt dem Koerper, in der Flut begraben sei. Aber kann das Voltairens

Aegisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweite haette nicht entkommen

muessen. Wird sich dieser begnuegen, sein Leben davongetragen zu haben?

Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weiten

beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn

andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was

hilft es dem Moerder also, das corpus delicti weggebracht zu haben? Hier

ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Muehe haette er

sparen und dafuer eilen sollen, je eher je lieber ueber die Grenze zu

kommen. Freilich musste der Koerper, des Folgenden wegen, ins Wasser

geworfen werden; es war Voltairen ebenso noetig als dem Maffei, dass Merope

nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrtume gerissen werden

konnte; nur dass, was bei diesem Aegisth sich selber zum Besten tut, er

bei jenem bloss dem Dichter zu Gefallen tun muss. Denn Voltaire korrigierte

die Ursache weg, ohne zu ueberlegen, dass er die Wirkung dieser Ursache

brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Beduerfnis abhaengt.

Eine einzige Veraenderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht

hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die naemlich, durch welche er

den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Moerder ihres

Sohnes zu raechen, unterdrueckt und dafuer die Erkennung von seiten des

Aegisth, in Gegenwart des Polyphonts, geschehen laesst. Hier erkenne ich

den Dichter, und besonders ist die zweite Szene des vierten Akts ganz

vortrefflich. Ich wuenschte nur, dass die Erkennung ueberhaupt, die in der

vierten Szene des dritten Akts von beiden Seiten erfolgen zu muessen das

Ansehen hat, mit mehrerer Kunst haette geteilet werden koennen. Denn dass

Aegisth mit einmal von dem Eurikles weggefuehret wird und die Vertiefung

sich hinter ihm schliesst, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht

ein Haar besser, als die uebereilte Flucht, mit der sich Aegisth bei dem

Maffei rettet, und ueber die Voltaire seinen Lindelle so spotten laesst.

Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natuerlicher; wenn der Dichter

nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammen gebracht und uns nicht

gaenzlich die ersten ruehrenden Ausbrueche ihrer beiderseitigen Empfindungen

gegeneinander vorenthalten haette. Vielleicht wuerde Voltaire die Erkennung

ueberhaupt nicht geteilet haben, wenn er seine Materie nicht haette dehnen

muessen, um fuenf Akte damit voll zu machen. Er jammert mehr als einmal

ueber cette longue carriere de cinq actes qui est prodigieusement

difficile a remplir sans episodes--Und nun fuer diesesmal genug von

der "Merope"!

----Fussnote

[1] Fin ne i nomi de' Personaggi si e levato quell' errore, comunissimo

alle stampe d'ogni drama, di scoprire il secreto nel premettergli, e per

conseguenza di levare il piacere a chi legge, overo ascolta, essendosi

messo Egisto, dove era, Cresfonte sotto nome d'Egisto.

----Fussnote

Einundfunfzigstes Stueck

Den 23. Oktober 1767

Den neununddreissigsten Abend (mittewochs, den 8. Julius) wurden "Der

verheiratete Philosoph" und "Die neue Agnese" wiederholt.[1]

Chevrier sagt,[2] dass Destouches sein Stueck aus einem Lustspiele des

Campistron geschoepft habe, und dass, wenn dieser nicht seinen "Jaloux

desabuse" geschrieben haette, wir wohl schwerlich einen "Verheirateten

Philosophen" haben wuerden. Die Komoedie des Campistron ist unter uns wenig

bekannt; ich wuesste nicht, dass sie auf irgendeinem deutschen Theater waere

gespielt worden; auch ist keine Uebersetzung davon vorhanden. Man duerfte

also vielleicht um so viel lieber wissen wollen, was eigentlich an dem

Vorgeben des Chevrier sei.

Die Fabel des Campistronschen Stuecks ist kurz diese: Ein Bruder hat das

ansehnliche Vermoegen seiner Schwester in Haenden, und um dieses nicht

herausgeben zu duerfen, moechte er sie lieber gar nicht verheiraten. Aber

die Frau dieses Bruders denkt besser, oder wenigstens anders, und um

ihren Mann zu vermoegen, seine Schwester zu versorgen, sucht sie ihn auf

alle Weise eifersuechtig zu machen, indem sie verschiedne junge

Mannspersonen sehr guetig aufnimmt, die alle Tage unter dem Vorwande, sich

um ihre Schwaegerin zu bewerben, zu ihr ins Haus kommen. Die List gelingt;

der Mann wird eifersuechtig; und williget endlich, um seiner Frau den

vermeinten Vorwand, ihre Anbeter um sich zu haben, zu benehmen, in die

Verbindung seiner Schwester mit Clitandern, einem Anverwandten seiner

Frau, dem zu Gefallen sie die Rolle der Kokette gespielt hatte. Der Mann

sieht sich berueckt, ist aber sehr zufrieden, weil er zugleich von dem

Ungrunde seiner Eifersucht ueberzeugt wird.

Was hat diese Fabel mit der Fabel des "Verheirateten Philosophen"

Aehnliches? Die Fabel nicht das geringste. Aber hier ist eine Stelle aus

dem zweiten Akte des Campistronschen Stuecks, zwischen Dorante, so heisst

der Eifersuechtige, und Dubois, seinem Sekretaer. Diese wird gleich zeigen,

was Chevrier gemeiner hat.

"Dubois. Und was fehlt Ihnen denn?

Dorante. Ich bin verdruesslich, aergerlich; alle meine ehemalige

Heiterkeit ist weg; alle meine Freude hat ein Ende. Der Himmel hat

mir einen Tyrannen, einen Henker gegeben, der nicht aufhoeren wird,

mich zu martern, zu peinigen--

Dubois. Und wer ist denn dieser Tyrann, dieser Henker?

Dorante. Meine Frau.

Dubois. Ihre Frau, mein Herr?

Dorante. Ja, meine Frau, meine Frau.--Sie bringt mich zur

Verzweiflung.

Dubois. Hassen Sie sie denn?

Dorante. Wollte Gott! So waere ich ruhig.--Aber ich liebe sie, und

liebe sie so sehr--Verwuenschte Qual!

Dubois. Sie sind doch wohl nicht eifersuechtig?

Dorante. Bis zur Raserei.

Dubois. Wie? Sie, mein Herr? Sie eifersuechtig? Sie, der Sie von

jeher ueber alles, was Eifersucht heisst,--

Dorante. Gelacht und gespottet. Desto schlimmer bin ich nun daran!

Ich Geck, mich von den elenden Sitten der grossen Welt so hinreissen zu

lassen! In das Geschrei der Narren einzustimmen, die sich ueber die

Ordnung und Zucht unserer ehrlichen Vorfahren so lustig machen! Und

ich stimmte nicht bloss ein; es waehrte nicht lange, so gab ich den Ton.

Um Witz, um Lebensart zu zeigen, was fuer albernes Zeug habe ich nicht

gesprochen! Eheliche Treue, bestaendige Liebe, pfui, wie schmeckt das

nach dem kleinstaedtischen Buerger! Der Mann, der seiner Frau nicht

allen Willen laesst, ist ein Baer! Der es ihr uebel nimmt, wenn sie auch

andern gefaellt und zu gefallen sucht, gehoert ins Tollhaus. So sprach

ich, und mich haette man da sollen ins Tollhaus schicken.--

Dubois. Aber warum sprachen Sie so?

Dorante. Hoerst du nicht? Weil ich ein Geck war und glaubte, es liesse

noch so galant und weise.--Inzwischen wollte mich meine Familie

verheiratet wissen. Sie schlugen mir ein junges, unschuldiges Maedchen

vor; und ich nahm es. Mit der, dachte ich, soll es gute Wege haben;

die soll in meiner Denkungsart nicht viel aendern; ich liebe sie itzt

nicht besonders, und der Besitz wird mich noch gleichgueltiger gegen

sie machen. Aber wie sehr habe ich mich betrogen! Sie ward taeglich

schoener, taeglich reizender. Ich sah es und entbrannte, und entbrannte

je mehr und mehr; und itzt bin ich so verliebt, so verliebt in sie--

Dubois. Nun, das nenne ich gefangen werden!

Dorante. Denn ich bin so eifersuechtig!--Dass ich mich schaeme, es auch

nur dir zu bekennen.--Alle meine Freunde sind mir zuwider--und

verdaechtig; die ich sonst nicht ofte genug um mich haben konnte, sehe

ich itzt lieber gehen als kommen. Was haben sie auch in meinem Hause

zu suchen? Was wollen die Muessiggaenger? Wozu alle die Schmeicheleien,

die sie meiner Frau machen? Der eine lobt ihren Verstand; der andere

erhebt ihr gefaelliges Wesen bis in den Himmel. Den entzuecken ihre

himmlischen Augen, und den ihre schoenen Zaehne. Alle finden sie hoechst

reizend, hoechst anbetungswuerdig; und immer schliesst sich ihr

verdammtes Geschwaetze mit der verwuenschten Betrachtung, was fuer ein

gluecklicher, was fuer ein beneidenswuerdiger Mann ich bin.

Dubois. Ja, ja, es ist wahr, so geht es zu.

Dorante. Oh, sie treiben ihre unverschaemte Kuehnheit wohl noch weiter!

Kaum ist sie aus dem Bette, so sind sie um ihre Toilette. Da solltest

du erst sehen und hoeren! Jeder will da seine Aufmerksamkeit und seinen

Witz mit dem andern um die Wette zeigen. Ein abgeschmackter Einfall

jagt den andern, eine boshafte Spoetterei die andere, ein kitzelndes

Histoerchen das andere. Und das alles mit Zeichen, mit Mienen, mit

Liebaeugeleien, die meine Frau so leutselig annimmt, so verbindlich

erwidert, dass--dass mich der Schlag oft ruehren moechte! Kannst du

glauben, Dubois? ich muss es wohl mit ansehen, dass sie ihr die Hand

kuessen.

Dubois. Das ist arg!

Dorante. Gleichwohl darf ich nicht mucksen. Denn was wuerde die Welt

dazu sagen? Wie laecherlich wuerde ich mich machen, wenn ich meinen

Verdruss auslassen wollte? Die Kinder auf der Strasse wuerden mit

Fingern auf mich weisen. Alle Tage wuerde ein Epigramm, ein

Gassenhauer auf mich zum Vorscheine kommen usw."

Diese Situation muss es sein, in welcher Chevrier das Aehnliche mit dem

"Verheirateten Philosophen" gefunden hat. So wie der Eifersuechtige des

Campistron sich schaemet, seine Eifersucht auszulassen, weil er sich

ehedem ueber diese Schwachheit allzu lustig gemacht hat: so schaemt sich

auch der Philosoph des Destouches, seine Heirat bekannt zu machen, weil

er ehedem ueber alle ernsthafte Liebe gespottet und den ehelosen Stand fuer

den einzigen erklaert hatte, der einem freien und weisen Manne anstaendig

sei. Es kann auch nicht fehlen, dass diese aehnliche Scham sie nicht beide

in mancherlei aehnliche Verlegenheiten bringen sollte. So ist, z.E., die,

in welcher sich Dorante beim Campistron siehet, wenn er von seiner Frau

verlangt, ihm die ueberlaestigen Besucher vom Halse zu schaffen, diese aber

ihn bedeutet, dass das eine Sache sei, die er selbst bewerkstelligen

muesse, fast die naemliche mit der bei dem Destouches, in welcher sich

Arist befindet, wenn er es selbst dem Marquis sagen soll, dass er sich auf

Meliten keine Rechnung machen koenne. Auch leidet dort der Eifersuechtige,

wenn seine Freunde in seiner Gegenwart ueber die Eifersuechtigen spotten

und er selbst sein Wort dazu geben muss, ungefaehr auf gleiche Weise, als

hier der Philosoph, wenn er sich muss sagen lassen, dass er ohne Zweifel

viel zu klug und vorsichtig sei, als dass er sich zu so einer Torheit, wie

das Heiraten, sollte haben verleiten lassen.

Demohngeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bei seinem Stuecke

notwendig das Stueck des Campistron vor Augen gehabt haben muesste; und mir

ist es ganz begreiflich, dass wir jenes haben koennten, wenn dieses auch

nicht vorhanden waere. Die verschiedensten Charaktere koennen in aehnliche

Situationen geraten; und da in der Komoedie die Charaktere das Hauptwerk,

die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich aeussern zu lassen und

ins Spiel zu setzen: so muss man nicht die Situationen, sondern die

Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stueck

Original oder Kopie genannt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der

Tragoedie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind und Schrecken und

Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Aehnliche Situationen

geben also aehnliche Tragoedien, aber nicht aehnliche Komoedien. Hingegen

geben aehnliche Charaktere aehnliche Komoedien, anstatt dass sie in den

Tragoedien fast gar nicht in Erwaegung kommen.

Der Sohn unsers Dichters, welcher die praechtige Ausgabe der Werke seines

Vaters besorgt hat, die vor einigen Jahren in vier Quartbaenden aus der

Koeniglichen Druckerei zu Paris erschien, meldet uns, in der Vorrede zu

dieser Ausgabe, eine besondere, dieses Stueck betreffende Anekdote. Der

Dichter naemlich habe sich in England verheiratet und aus gewissen

Ursachen seine Verbindung geheim halten muessen. Eine Person aus der

Familie seiner Frau aber habe das Geheimnis frueher ausgeplaudert, als

ihm lieb gewesen; und dieses habe Gelegenheit zu dem "Verheirateten

Philosophen" gegeben. Wenn dieses wahr ist,--und warum sollten wir es

seinem Sohne nicht glauben?--so duerfte die vermeinte Nachahmung des

Campistron um so eher wegfallen.

----Fussnote

[1] S. den 5. und 7. Abend

[2] "L'Observateur des Spectacles.", T. II. p. 135.

----Fussnote

Zweiundfunfzigstes Stueck Den 27. Oktober 1767

Den vierzigsten Abend (donnerstags, den 9. Julius) ward Schlegels

"Triumph der guten Frauen" aufgefuehret.

Dieses Lustspiel ist unstreitig eines der besten deutschen Originale. Es

war, soviel ich weiss, das letzte komische Werk des Dichters, das seine

fruehern Geschwister unendlich uebertrifft und von der Reife seines Urhebers

zeuget. "Der geschaeftige Muessiggaenger" war der erste jugendliche Versuch

und fiel aus, wie alle solche jugendliche Versuche ausfallen. Der Witz

verzeihe es denen und raeche sich nie an ihnen, die allzuviel Witz darin

gefunden haben! Er enthaelt das kalteste, langweiligste Alltagsgewaesche,

das nur immer in dem Hause eines meissnischen Pelzhaendlers vorfallen kann.

Ich wuesste nicht, dass er jemals waere aufgefuehrt worden, und ich zweifle,

dass seine Vorstellung duerfte auszuhalten sein. "Der Geheimnisvolle" ist

um vieles besser; ob es gleich der Geheimnisvolle gar nicht geworden ist,

den Moliere in der Stelle geschildert hat, aus welcher Schlegel den Anlass

zu diesem Stuecke wollte genommen haben.[1] Molieres Geheimnisvoller ist

ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will; Schlegels

Geheimnisvoller aber ein gutes ehrliches Schaf, das den Fuchs spielen

will, um von den Woelfen nicht gefressen zu werden. Daher koemmt es auch,

dass er so viel Aehnliches mit dem Charakter des Misstrauischen hat, den

Cronegk hernach auf die Buehne brachte. Beide Charaktere aber, oder

vielmehr beide Nuancen des naemlichen Charakters, koennen nichts anders

als in einer so kleinen und armseligen, oder so menschenfeindlichen und

haesslichen Seele sich finden, dass ihre Vorstellungen notwendig mehr

Mitleiden oder Abscheu erwecken muessen, als Lachen. "Der Geheimnisvolle"

ist wohl sonst hier aufgefuehret worden; man versichert mich aber auch

durchgaengig, und aus der eben gemachten Betrachtung ist mir es sehr

begreiflich, dass man ihn laeppischer gefunden habe, als lustig.

"Der Triumph der guten Frauen" hingegen hat, wo er noch aufgefuehret

worden, und sooft er noch aufgefuehret worden, ueberall und jederzeit einen

sehr vorzueglichen Beifall erhalten; und dass sich dieser Beifall auf wahre

Schoenheiten gruenden muesse, dass er nicht das Werk einer ueberraschenden

blendenden Vorstellung sei, ist daher klar, weil ihn noch niemand, nach

Lesung des Stuecks, zurueckgenommen. Wer es zuerst gelesen, dem gefaellt es

um so viel mehr, wenn er es spielen sieht: und wer es zuerst spielen

gesehen, dem gefaellt es um so viel mehr, wenn er es lieset. Auch haben es

die strengesten Kunstrichter ebensosehr seinen uebrigen Lustspielen, als

diese ueberhaupt dem gewoehnlichen Prasse deutscher Komoedien vorgezogen.

"Ich las", sagt einer von ihnen,[2] "den 'Geschaeftigen Muessiggaenger': die

Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben; solche Muessiggaenger,

solche in ihre Kinder vernarrte Muetter, solche schalwitzige Besuche und

solche dumme Pelzhaendler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so

handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine

Pflicht getan, er hat uns geschildert, wie wir sind. Allein ich gaehnte

vor Langeweile.--Ich las darauf den 'Triumph der guten Frauen'. Welcher

Unterschied! Hier finde ich Leben in den Charakteren, Feuer in ihren

Handlungen, echten Witz in ihren Gespraechen und den Ton einer feinen

Lebensart in ihrem ganzen Umgange."

Der vornehmste Fehler, den ebenderselbe Kunstrichter daran bemerkt hat,

ist der, dass die Charaktere an sich selbst nicht deutsch sind. Und leider

muss man diesen zugestehen. Wir sind aber in unsern Lustspielen schon zu

sehr an fremde, und besonders an franzoesische Sitten gewoehnt, als dass er

eine besonders ueble Wirkung auf uns haben koennte.

"Nikander", heisst es, "ist ein franzoesischer Abenteurer, der auf

Eroberungen ausgeht, allem Frauenzimmer nachstellt, keinem im Ernste

gewogen ist, alle ruhige Ehen in Uneinigkeit zu stuerzen, aller Frauen

Verfuehrer und aller Maenner Schrecken zu werden sucht, und der bei allem

diesen kein schlechtes Herz hat. Die herrschende Verderbnis der Sitten

und Grundsaetze scheinet ihn mit fortgerissen zu haben. Gottlob! dass ein

Deutscher, der so leben will, das verderbteste Herz von der Welt haben

muss.--Hilaria, des Nikanders Frau, die er vier Wochen nach der Hochzeit

verlassen und nunmehr in zehn Jahren nicht gesehen hat, koemmt auf den

Einfall, ihn aufzusuchen. Sie kleidet sich als eine Mannsperson und folgt

ihm, unter dem Namen Philint, in alle Haeuser nach, wo er Avanturen sucht.

Philint ist witziger, flatterhafter und unverschaemter als Nikander. Das

Frauenzimmer ist dem Philint mehr gewogen, und sobald er mit seinem

frechen, aber doch artigen Wesen sich sehen laesst, stehet Nikander da wie

verstummt. Dieses gibt Gelegenheit zu sehr lebhaften Situationen. Die

Erfindung ist artig, der zweifache Charakter wohl gezeichnet und

gluecklich in Bewegung gesetzt; aber das Original zu diesem nachgeahmten

Petitmaitre ist gewiss kein Deutscher."

"Was mir", faehrt er fort, "sonst an diesem Lustspiele missfaellt, ist der

Charakter des Agenors. Den Triumph der guten Frauen vollkommen zu machen,

zeigt dieser Agenor den Ehemann von einer gar zu haesslichen Seite. Er

tyrannisierst seine unschuldige Christiane auf das unwuerdigste und hat

recht seine Lust, sie zu quaelen. Graemlich, sooft er sich sehen laesst,

spoettisch bei den Traenen seiner gekraenkten Frau, argwoehnisch bei ihren

Liebkosungen, boshaft genug, ihre unschuldigsten Reden und Handlungen

durch eine falsche Wendung zu ihrem Nachteile auszulegen, eifersuechtig,

hart, unempfindlich, und, wie Sie sich leicht einbilden koennen, in seiner

Frauen Kammermaedchen verliebt.--Ein solcher Mann ist gar zu verderbt, als

dass wir ihm eine schleunige Besserung zutrauen koennten. Der Dichter gibt

ihm eine Nebenrolle, in welcher sich die Falten seines nichtswuerdigen

Herzens nicht genug entwickeln koennen. Er tobt, und weder Juliane noch

die Leser wissen recht, was er will. Ebensowenig hat der Dichter Raum

gehabt, seine Besserung gehoerig vorzubereiten und zu veranstalten. Er

musste sich begnuegen, dieses gleichsam im Vorbeigehen zu tun, weil die

Haupthandlung mit Nikander und Philinten zu schaffen hatte. Kathrine,

dieses edelmuetige Kammermaedchen der Juliane, das Agenor verfolgt hatte,

sagt gar recht am Ende des Lustspiels: 'Die geschwindesten Bekehrungen

sind nicht allemal die aufrichtigsten!' Wenigstens solange dieses Maedchen

im Hause ist, moechte ich nicht fuer die Aufrichtigkeit stehen."

Ich freue mich, dass die beste deutsche Komoedie dem richtigsten deutschen

Beurteiler in die Haende gefallen ist. Und doch war es vielleicht die

erste Komoedie, die dieser Mann beurteilte.

----Fussnote

[1] "Misanthrope", Acte II, Sc. 4.

C'est de la tete aux pieds un homme tout mystere,

Qui vous jette, en passant, un coup d'oeil egare,

Et sans aucune affaire est toujours affaire.

Tous ce qu'il vous debite en grimaces abonde.

A force de facons il assomme le monde.

Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,

Un secret a vous dire, et ce secret n'est rien.

De la moindre vetille il fait une merveille,

Et, jusqu' au bon jour, il dit tout a l'oreille.

[2] "Briefe, die neueste Literatur betreffend", T. XXI. S. 133.

----Fussnote

Ende des ersten Bandes

Zweyter Band

Dreiundfunfzigstes Stueck

Den 3. November 1767

Den einundvierzigsten Abend (freitags, den 10. Julius) wurden "Cenie" und

"Der Mann nach der Uhr" wiederholt.[1] "Cenie", sagt Chevrier gerade

heraus,[2] "fuehret den Namen der Frau von Graffigny, ist aber ein Werk

des Abts von Voisenon. Es war anfangs in Versen; weil aber die Frau von

Graffigny, der es erst in ihrem vierundfunfzigsten Jahre einfiel, die

Schriftstellerin zu spielen, in ihrem Leben keinen Vers gemacht hatte, so

ward 'Cenie' in Prosa gebracht. Mais l'auteur, fuegt er hinzu, y a laisse

81 vers qui y existent dans leur entier." Das ist, ohne Zweifel, von

einzeln hin und wieder zerstreuten Zeilen zu verstehen, die den Reim

verloren, aber die Silbenzahl beibehalten haben. Doch wenn Chevrier

keinen andern Beweis hatte, dass das Stueck in Versen gewesen: so ist es

sehr erlaubt, daran zu zweifeln. Die franzoesischen Verse kommen ueberhaupt

der Prosa so nahe, dass es Muehe kosten soll, nur in einem etwas

gesuchteren Stile zu schreiben, ohne dass sich nicht von selbst ganze

Verse zusammenfinden, denen nichts wie der Reim mangelt. Und gerade

denjenigen, die gar keine Verse machen, koennen dergleichen Verse am

ersten entwischen; eben weil sie gar kein Ohr fuer das Metrum haben und

es also ebensowenig zu vermeiden, als zu beobachten verstehen.

Was hat "Cenie" sonst fuer Merkmale, dass sie nicht aus der Feder eines

Frauenzimmers koenne geflossen sein? "Das Frauenzimmer ueberhaupt", sagt

Rousseau,[3] "liebt keine einzige Kunst, versteht sich auf keine einzige,

und an Genie fehlt es ihm ganz und gar. Es kann in kleinen Werken

gluecklich sein, die nichts als leichten Witz, nichts als Geschmack,

nichts als Anmut, hoechstens Gruendlichkeit und Philosophie verlangen. Es

kann sich Wissenschaft, Gelehrsamkeit und alle Talente erwerben, die sich

durch Muehe und Arbeit erwerben lassen. Aber jenes himmlische Feuer,

welches die Seele erhitzet und entflammt, jenes um sich greifende

verzehrende Genie, jene brennende Beredsamkeit, jene erhabene Schwuenge,

die ihr Entzueckendes dem Innersten unseres Herzens mitteilen, werden den

Schriften des Frauenzimmers allezeit fehlen."

Also fehlen sie wohl auch der "Cenie"? Oder, wenn sie ihr nicht fehlen,

so muss "Cenie" notwendig das Werk eines Mannes sein? Rousseau selbst

wuerde so nicht schliessen. Er sagt vielmehr, was er dem Frauenzimmer

ueberhaupt absprechen zu muessen glaube, wolle er darum keiner Frau

insbesondere streitig machen. (Ce n'est pas a une femme, mais aux femmes

que je refuse les talents des hommes.[4]) Und dieses sagt er eben auf

Veranlassung der "Cenie"; ebenda, wo er die Graffigny als die Verfasserin

derselben anfuehrt. Dabei merke man wohl, dass Graffigny seine Freundin

nicht war, dass sie Uebels von ihm gesprochen hatte, dass er sich an eben

der Stelle ueber sie beklagt. Demohngeachtet erklaert er sie lieber fuer

eine Ausnahme seines Satzes, als dass er im geringsten auf das Vorgeben

des Chevrier anspielen sollte, welches er zu tun, ohne Zweifel,

Freimuetigkeit genug gehabt haette, wenn er nicht von dem Gegenteile

ueberzeugt gewesen waere.

Chevrier hat mehr solche verkleinerliche geheime Nachrichten. Eben dieser

Abt, wie Chevrier wissen will, hat fuer die Favart gearbeitet. Er hat die

komische Oper "Annette und Lubin" gemacht; und nicht sie, die Aktrice,

von der er sagt, dass sie kaum lesen koenne. Sein Beweis ist ein Gassenhauer,

der in Paris darueber herumgegangen; und es ist allerdings wahr, dass die

Gassenhauer in der franzoesischen Geschichte ueberhaupt unter die glaub-

wuerdigsten Dokumente gehoeren.

Warum ein Geistlicher ein sehr verliebtes Singspiel unter fremdem Namen

in die Welt schicke, liesse sich endlich noch begreifen. Aber warum er

sich zu einer "Cenie" nicht bekennen wolle, der ich nicht viele Predigten

vorziehen moechte, ist schwerlich abzusehen. Dieser Abt hat ja sonst mehr

als ein Stueck auffuehren und drucken lassen, von welchen ihn jedermann als

den Verfasser kennet und die der "Cenie" bei weitem nicht gleichkommen.

Wenn er einer Frau von vierundfunfzig Jahren eine Galanterie machen

wollte, ist es wahrscheinlich, dass er es gerade mit seinem besten Werke

wuerde getan haben?--

Den zweiundvierzigsten Abend (montags, den 13. Julius) ward "Die

Frauenschule" von Moliere aufgefuehrt.

Moliere hatte bereits seine "Maennerschule" gemacht, als er im Jahre 1662

diese "Frauenschule" darauf folgen liess. Wer beide Stuecke nicht kennet,

wuerde sich sehr irren, wenn er glaubte, dass hier den Frauen, wie dort den

Maennern, ihre Schuldigkeit geprediget wuerde. Es sind beides witzige

Possenspiele, in welchen ein Paar junge Maedchen, wovon das eine in aller

Strenge erzogen und das andere in aller Einfalt aufgewachsen, ein Paar

alte Laffen hintergehen; und die beide "Die Maennerschule" heissen muessten,

wenn Moliere weiter nichts darin haette lehren wollen, als dass das duemmste

Maedchen noch immer Verstand genug habe, zu betruegen, und dass Zwang und

Aufsicht weit weniger fruchte und nutze, als Nachsicht und Freiheit.

Wirklich ist fuer das weibliche Geschlecht in der "Frauenschule" nicht

viel zu lernen; es waere denn, dass Moliere mit diesem Titel auf die

Ehestandsregeln, in der zweiten Szene des dritten Akts, gesehen haette,

mit welchen aber die Pflichten der Weiber eher laecherlich gemacht werden.

"Die zwei gluecklichsten Stoffe zur Tragoedie und Komoedie", sagt Trublet,

[5] "sind der 'Cid' und die 'Frauenschule'. Aber beide sind vom Corneille

und Moliere bearbeitet worden, als diese Dichter ihre voellige Staerke noch

nicht hatten. Diese Anmerkung", fuegt er hinzu, "habe ich von dem Hrn. von

Fontenelle."

Wenn doch Trublet den Hrn. von Fontenelle gefragt haette, wie er dieses

meine. Oder falls es ihm so schon verstaendlich genug war, wenn er es doch

auch seinen Lesern mit ein paar Worten haette verstaendlich machen wollen.

Ich wenigstens bekenne, dass ich gar nicht absehe, wo Fontenelle mit

diesem Raetsel hingewollt. Ich glaube, er hat sich versprochen; oder

Trublet hat sich verhoert.

Wenn indes, nach der Meinung dieser Maenner, der Stoff der "Frauenschule"

so besonders gluecklich ist und Moliere in der Ausfuehrung desselben nur zu

kurz gefallen: so haette sich dieser auf das ganze Stueck eben nicht viel

einzubilden gehabt. Denn der Stoff ist nicht von ihm; sondern teils aus

einer spanischen Erzaehlung, die man bei dem Scarron unter dem Titel "Die

vergebliche Vorsicht" findet, teils aus den "Spasshaften Naechten" des

Straparolle genommen, wo ein Liebhaber einem seiner Freunde alle Tage

vertrauet, wie weit er mit seiner Geliebten gekommen, ohne zu wissen, dass

dieser Freund sein Nebenbuhler ist.

"Die Frauenschule", sagt der Herr von Voltaire, "war ein Stueck von einer

ganz neuen Gattung, worin zwar alles nur Erzaehlung, aber doch so

kuenstliche Erzaehlung ist, dass alles Handlung zu sein scheinet."

Wenn das Neue hierin bestand, so ist es sehr gut, dass man die neue

Gattung eingehen lassen. Mehr oder weniger kuenstlich, Erzaehlung bleibt

immer Erzaehlung, und wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen

sehen.--Aber ist es denn auch wahr, dass alles darin erzaehlt wird? dass

alles nur Handlung zu sein scheint? Voltaire haette diesen alten Einwurf

nicht wieder aufwaermen sollen; oder, anstatt ihn in ein anscheinendes Lob

zu verkehren, haette er wenigstens die Antwort beifuegen sollen, die

Moliere selbst darauf erteilte, und die sehr passend ist. Die Erzaehlungen

naemlich sind in diesem Stuecke, vermoege der innern Verfassung desselben,

wirkliche Handlung; sie haben alles, was zu einer komischen Handlung

erforderlich ist; und es ist blosse Wortklauberei, ihnen diesen Namen hier

streitig zu machen.[6] Denn es koemmt ja weit weniger auf die Vorfaelle an,

welche erzaehlt werden, als auf den Eindruck, welchen diese Vorfaelle auf

den betrognen Alten machen, wenn er sie erfaehrt. Das Laecherliche dieses

Alten wollte Moliere vornehmlich schildern; ihn muessen wir also

vornehmlich sehen, wie er sich bei dem Unfalle, der ihm drohet, gebaerdet;

und dieses haetten wir so gut nicht gesehen, wenn der Dichter das, was er

erzaehlen laesst, vor unsern Augen haette vorgehen lassen, und das, was er

vorgehen laesst, dafuer haette erzaehlen lassen. Der Verdruss, den Arnolph

empfindet; der Zwang, den er sich antut, diesen Verdruss zu verbergen; der

hoehnische Ton, den er annimmt, wenn er dem weitern Progresse des Horaz

nun vorgebauet zu haben glaubet; das Erstaunen, die stille Wut, in der

wir ihn sehen, wenn er vernimmt, dass Horaz demohngeachtet sein Ziel

gluecklich verfolgt: das sind Handlungen, und weit komischere Handlungen,

als alles, was ausser der Szene vorgeht. Selbst in der Erzaehlung der

Agnese, von ihrer mit dem Horaz gemachten Bekanntschaft, ist mehr

Handlung, als wir finden wuerden, wenn wir diese Bekanntschaft auf der

Buehne wirklich machen saehen.

Also, anstatt von der "Frauenschule" zu sagen, dass alles darin Handlung

scheine, obgleich alles nur Erzaehlung sei, glaubte ich mit mehrerm Rechte

sagen zu koennen, dass alles Handlung darin sei, obgleich alles nur Erzaehlung

zu sein scheine.

----Fussnote

[1] S. den 23. und 29. Abend

[2] "Observateur des Spectacles", Tome I. p. 211.

[3] a d'Alembert, p. 133.

[4] a d'Alembert, p. 78.

[5] "Essais de Litt. et de Morale", T. IV. p. 295.

[6] In der "Kritik der Frauenschule", in der Person des Dorante: Les

recits eux-memes y sont des actions suivant la constitution du sujet.

----Fussnote

Vierundfunfzigstes Stueck

Den 6. November 1767

Den dreiundvierzigsten Abend (dienstags, den 14. Julius) ward "Die

Muetterschule" des La Chaussee, und den vierundvierzigsten Abend (als den

15.) "Der Graf von Essex" wiederholt.[1]

Da die Englaender von jeher so gern domestica facta auf ihre Buehne

gebracht haben, so kann man leicht vermuten, dass es ihnen auch an

Trauerspielen ueber diesen Gegenstand nicht fehlen wird. Das aelteste ist

das von Joh. Banks, unter dem Titel "Der unglueckliche Liebling, oder Graf

von Essex". Es kam 1682 aufs Theater und erhielt allgemeinen Beifall.

Damals aber hatten die Franzosen schon drei Essexe: des Calprenede von

1638; des Boyer von 1678, und des juengern Corneille von ebendiesem Jahre.

Wollten indes die Englaender, dass ihnen die Franzosen auch hierin nicht

moechten zuvorgekommen sein, so wuerden sie sich vielleicht auf Daniels

"Philotas" beziehen koennen; ein Trauerspiel von 1611, in welchem man die

Geschichte und den Charakter des Grafen, unter fremden Namen, zu finden

glaubte.[2]

Banks scheinet keinen von seinen franzoesischen Vorgaengern gekannt zu

haben. Er ist aber einer Novelle gefolgt, die den Titel "Geheime

Geschichte der Koenigin Elisabeth und des Grafen von Essex" fuehret,[3] wo

er den ganzen Stoff sich so in die Haende gearbeitet fand, dass er ihn bloss

zu dialogieren, ihm bloss die aeussere dramatische Form zu erteilen brauchte.

Hier ist der ganze Plan, wie er von dem Verfasser der unten angefuehrten

Schrift, zum Teil, ausgezogen worden. Vielleicht, dass es meinen Lesern

nicht unangenehm ist, ihn gegen das Stueck des Corneille halten zu koennen.

"Um unser Mitleid gegen den ungluecklichen Grafen desto lebhafter zu

machen und die heftige Zuneigung zu entschuldigen, welche die Koenigin fuer

ihn aeussert, werden ihm alle die erhabensten Eigenschaften eines Helden

beigelegt; und es fehlt ihm zu einem vollkommenen Charakter weiter

nichts, als dass er seine Leidenschaften nicht besser in seiner Gewalt

hat. Burleigh, der erste Minister der Koenigin, der auf ihre Ehre sehr

eifersuechtig ist und den Grafen wegen der Gunstbezeigungen beneidet, mit

welchen sie ihn ueberhaeuft, bemueht sich unablaessig, ihn verdaechtig zu

machen. Hierin steht ihm Sir Walter Raleigh, welcher nicht minder des

Grafen Feind ist, treulich bei; und beide werden von der boshaften Graefin

von Nottingham noch mehr verhetzt, die den Grafen sonst geliebt hatte,

nun aber, weil sie keine Gegenliebe von ihm erhalten koennen, was sie

nicht besitzen kann, zu verderben sucht. Die ungestueme Gemuetsart des

Grafen macht ihnen allzu gutes Spiel, und sie erreichen ihre Absicht auf

folgende Weise.

Die Koenigin hatte den Grafen, als ihren Generalissimus, mit einer sehr

ansehnlichen Armee gegen den Tyrone geschickt, welcher in Irland einen

gefaehrlichen Aufstand erregt hatte. Nach einigen nicht viel bedeutenden

Scharmuetzeln sahe sich der Graf genoetiget, mit dem Feinde in Unterhandlung

zu treten, weil seine Truppen durch Strapazen und Krankheiten sehr

abgemattet waren, Tyrone aber mit seinen Leuten sehr vorteilhaft postieret

stand. Da diese Unterhandlung zwischen den Anfuehrern muendlich betrieben

ward und kein Mensch dabei zugegen sein durfte: so wurde sie der Koenigin

als ihrer Ehre hoechst nachteilig und als ein gar nicht zweideutiger

Beweis vorgestellet, dass Essex mit den Rebellen in einem heimlichen

Verstaendnisse stehen muesse. Burleigh und Raleigh, mit einigen andern

Parlamentsgliedern, treten sie daher um Erlaubnis an, ihn des Hochverrats

anklagen zu duerfen, welches sie aber so wenig zu verstatten geneigt ist,

dass sie sich vielmehr ueber ein dergleichen Unternehmen sehr aufgebracht

bezeiget. Sie wiederholt die vorigen Dienste, welche der Graf der Nation

erwiesen, und erklaert, dass sie die Undankbarkeit und den boshaften Neid

seiner Anklaeger verabscheue. Der Graf von Southampton, ein aufrichtiger

Freund des Essex, nimmt sich zugleich seiner auf das lebhafteste an; er

erhebt die Gerechtigkeit der Koenigin, einen solchen Mann nicht

unterdruecken zu lassen; und seine Feinde muessen vor diesesmal schweigen.

(Erster Akt.)

Indes ist die Koenigin mit der Auffuehrung des Grafen nichts weniger als

zufrieden, sondern laesst ihm befehlen, seine Fehler wieder gutzumachen,

und Irland nicht eher zu verlassen, als bis er die Rebellen voellig zu

Paaren getrieben und alles wieder beruhiget habe. Doch Essex, dem die

Beschuldigungen nicht unbekannt geblieben, mit welchen ihn seine Feinde

bei ihr anzuschwaerzen suchen, ist viel zu ungeduldig, sich zu

rechtfertigen, und koemmt, nachdem er den Tyrone zu Niederlegung der

Waffen vermocht, des ausdruecklichen Verbots der Koenigin ungeachtet,

nach England ueber. Dieser unbedachtsame Schritt macht seinen Feinden

ebensoviel Vergnuegen, als seinen Freunden Unruhe; besonders zittert die

Graefin von Rutland, mit welcher er insgeheim verheiratet ist, vor den

Folgen. Am meisten aber betruebt sich die Koenigin, da sie sieht, dass ihr

durch dieses rasche Betragen aller Vorwand benommen ist, ihn zu vertreten,

wenn sie nicht eine Zaertlichkeit verraten will, die sie gern vor der

ganzen Welt verbergen moechte. Die Erwaegung ihrer Wuerde, zu welcher ihr

natuerlicher Stolz koemmt, und die heimliche Liebe, die sie zu ihm traegt,

erregen in ihrer Brust den grausamsten Kampf. Sie streitet lange mit sich

selbst, ob sie den verwegnen Mann nach dem Tower schicken oder den

geliebten Verbrecher vor sich lassen und ihm erlauben soll, sich gegen

sie selbst zu rechtfertigen. Endlich entschliesst sie sich zu dem letztern,

doch nicht ohne alle Einschraenkung; sie will ihn sehen, aber sie will ihn

auf eine Art empfangen, dass er die Hoffnung wohl verlieren soll, fuer seine

Vergehungen so bald Vergebung zu erhalten. Burleigh, Raleigh und Nottingham

sind bei dieser Zusammenkunft gegenwaertig. Die Koenigin ist auf die letztere

gelehnet und scheinet tief im Gespraeche zu sein, ohne den Grafen nur ein

einziges Mal anzusehen. Nachdem sie ihn eine Weile vor sich knien lassen,

verlaesst sie auf einmal das Zimmer und gebietet allen, die es redlich mit

ihr meinen, ihr zu folgen und den Verraeter allein zu lassen. Niemand darf

es wagen, ihr ungehorsam zu sein; selbst Southampton gehet mit ihr ab,

koemmt aber bald, mit der trostlosen Rutland, wieder, ihren Freund bei

seinem Unfalle zu beklagen. Gleich darauf schicket die Koenigin den Burleigh

und Raleigh zu dem Grafen, ihm den Kommandostab abzunehmen; er weigert sich

aber, ihn in andere, als in der Koenigin eigene Haende, zurueckzuliefern, und

beiden Ministern wird, sowohl von ihm, als von dem Southampton, sehr

veraechtlich begegnet. (Zweiter Akt.)

Die Koenigin, der dieses sein Betragen sogleich hinterbracht wird, ist

aeusserst gereizt, aber doch in ihren Gedanken noch immer uneinig. Sie kann

weder die Verunglimpfungen, deren sich die Nottingham gegen ihn erkuehnt,

noch die Lobsprueche vertragen, die ihm die unbedachtsame Rutland aus der

Fuelle ihres Herzens erteilet; ja, diese sind ihr noch mehr zuwider als

jene, weil sie daraus entdeckt, dass die Rutland ihn liebet. Zuletzt

befiehlt sie, demohngeachtet, dass er vor sie gebracht werden soll. Er

koemmt, und versucht es, seine Auffuehrung zu verteidigen. Doch die Gruende,

die er desfalls beibringt, scheinen ihr viel zu schwach, als dass sie

ihren Verstand von seiner Unschuld ueberzeugen sollten. Sie verzeihet ihm,

um der geheimen Neigung, die sie fuer ihn hegt, ein Genuege zu tun; aber

zugleich entsetzt sie ihn aller seiner Ehrenstellen, in Betrachtung

dessen, was sie sich selbst, als Koenigin, schuldig zu sein glaubt. Und

nun ist der Graf nicht laenger vermoegend, sich zu maessigen; seine

Ungestuemheit bricht los; er wirft den Stab zu ihren Fuessen und bedient

sich verschiedner Ausdruecke, die zu sehr wie Vorwuerfe klingen, als dass

sie den Zorn der Koenigin nicht aufs hoechste treiben sollten. Auch

antwortet sie ihm darauf, wie es Zornigen sehr natuerlich ist; ohne sich

um Anstand und Wuerde, ohne sich um die Folgen zu bekuemmern: naemlich,

anstatt der Antwort, gibt sie ihm eine Ohrfeige. Der Graf greift nach dem

Degen; und nur der einzige Gedanke, dass es seine Koenigin, dass es nicht

sein Koenig ist, der ihn geschlagen, mit einem Worte, dass es eine Frau

ist, von der er die Ohrfeige hat, haelt ihn zurueck, sich taetlich an ihr zu

vergehen. Southampton beschwoert ihn, sich zu fassen; aber er wiederholt

seine ihr und dem Staate geleisteten Dienste nochmals und wirft dem

Burleigh und Raleigh ihren niedertraechtigen Neid, sowie der Koenigin ihre

Ungerechtigkeit vor. Sie verlaesst ihn in der aeussersten Wut; und niemand

als Southampton bleibt bei ihm, der Freundschaft genug hat, sich itzt

eben am wenigsten von ihm trennen zu lassen. (Dritter Akt.)

Der Graf geraet ueber sein Unglueck in Verzweiflung; er laeuft wie unsinnig

in der Stadt herum, schreiet ueber das ihm angetane Unrecht und schmaehet

auf die Regierung. Alles das wird der Koenigin, mit vielen Uebertreibungen,

wiedergesagt, und sie gibt Befehl, sich der beiden Grafen zu versichern.

Es wird Mannschaft gegen sie ausgeschickt, sie werden gefangengenommen

und in den Tower in Verhaft gesetzt, bis dass ihnen der Prozess gemacht

werden kann. Doch indes hat sich der Zorn der Koenigin gelegt und

guenstigern Gedanken fuer den Essex wiederum Raum gemacht. Sie will ihn

also, ehe er zum Verhoere geht, allem, was man ihr dawider sagt, ungeachtet,

nochmals sehen; und da sie besorgt, seine Verbrechen moechten zu strafbar

befunden werden, so gibt sie ihm, um sein Leben wenigstens in Sicherheit

zu setzen, einen Ring, mit dem Versprechen, ihm gegen diesen Ring, sobald

er ihn ihr zuschicke, alles, was er verlangen wuerde, zu gewaehren. Fast

aber bereuet sie es wieder, dass sie so guetig gegen ihn gewesen, als sie

gleich darauf erfaehrt, dass er mit der Rutland vermaehlt ist; und es von der

Rutland selbst erfaehrt, die fuer ihn um Gnade zu bitten koemmt. (Vierter Akt.)

----Fussnote

[1] S. den 26. und 30. Abend.

[2] "Cibber's Lives of the Engl. Poets", Vol. I. p. 147.

[3] "The Companion to the Theatre", Vol. II. p. 99.

----Fussnote

Fuenfundfunfzigstes Stueck

Den 10. November 1767

Was die Koenigin gefuerchtet hatte, geschieht; Essex wird nach den Gesetzen

schuldig befunden und verurteilet, den Kopf zu verlieren; sein Freund

Southampton desgleichen. Nun weiss zwar Elisabeth, dass sie, als Koenigin,

den Verbrecher begnadigen kann; aber sie glaubt auch, dass eine solche

freiwillige Begnadigung auf ihrer Seite eine Schwaeche verraten wuerde, die

keiner Koenigin gezieme; und also will sie so lange warten, bis er ihr den

Ring senden und selbst um sein Leben bitten wird. Voller Ungeduld indes,

dass es je eher je lieber geschehen moege, schickt sie die Nottingham zu

ihm und laesst ihn erinnern, an seine Rettung zu denken. Nottingham stellt

sich, das zaertlichste Mitleid fuer ihn zu fuehlen; und er vertrauet ihr das

kostbare Unterpfand seines Lebens, mit der demuetigsten Bitte an die

Koenigin, es ihm zu schenken. Nun hat Nottingham alles, was sie wuenschet;

nun steht es bei ihr, sich wegen ihrer verachteten Liebe an dem Grafen zu

raechen. Anstatt also das auszurichten, was er ihr aufgetragen, verleumdet

sie ihn auf das boshafteste und malt ihn so stolz, so trotzig, so fest

entschlossen ab, nicht um Gnade zu bitten, sondern es auf das Aeusserste

ankommen zu lassen, dass die Koenigin dem Berichte kaum glauben kann, nach

wiederholter Versicherung aber, voller Wut und Verzweiflung den Befehl

erteilet, das Urteil ohne Anstand an ihm zu vollziehen. Dabei gibt ihr

die boshafte Nottingham ein, den Grafen von Southampton zu begnadigen,

nicht weil ihr das Unglueck desselben wirklich nahe geht, sondern weil sie

sich einbildet, dass Essex die Bitterkeit seiner Strafe um so viel mehr

empfinden werde, wenn er sieht, dass die Gnade, die man ihm verweigert,

seinem mitschuldigen Freunde nicht entstehe. In eben dieser Absicht raet

sie der Koenigin auch, seiner Gemahlin, der Graefin von Rutland, zu

erlauben, ihn noch vor seiner Hinrichtung zu sehen. Die Koenigin williget

in beides, aber zum Ungluecke fuer die grausame Ratgeberin; denn der Graf

gibt seiner Gemahlin einen Brief an die Koenigin, die sich eben in dem

Tower befindet und ihn kurz darauf, als man den Grafen abgefuehret,

erhaelt. Aus diesem Briefe ersieht sie, dass der Graf der Nottingham den

Ring gegeben und sie durch diese Verraeterin um sein Leben bitten lassen.

Sogleich schickt sie und laesst die Vollstreckung des Urteils untersagen;

doch Burleigh und Raleigh, denen sie aufgetragen war, hatten so sehr

damit geeilet, dass die Botschaft zu spaet koemmt. Der Graf ist bereits tot.

Die Koenigin geraet vor Schmerz ausser sich, verbannt die abscheuliche

Nottingham auf ewig aus ihren Augen und gibt allen, die sich als Feinde

des Grafen erwiesen hatten, ihren bittersten Unwillen zu erkennen."

Aus diesem Plane ist genugsam abzunehmen, dass der "Essex" des Banks ein

Stueck von weit mehr Natur, Wahrheit und Uebereinstimmung ist, als sich in

dem "Essex" des Corneille findet. Banks hat sich ziemlich genau an die

Geschichte gehalten, nur dass er verschiedne Begebenheiten naeher zusammen

gerueckt, und ihnen einen unmittelbarem Einfluss auf das endliche Schicksal

seines Helden gegeben hat. Der Vorfall mit der Ohrfeige ist ebensowenig

erdichtet, als der mit dem Ringe; beide finden sich, wie ich schon

angemerkt, in der Historie, nur jener weit frueher und bei einer ganz

andern Gelegenheit; so wie es auch von diesem zu vermuten. Denn es ist

begreiflicher, dass die Koenigin dem Grafen den Ring zu einer Zeit gegeben,

da sie mit ihm vollkommen zufrieden war, als dass sie ihm dieses

Unterpfand ihrer Gnade itzt erst sollte geschenkt haben, da er sich ihrer

eben am meisten verlustig gemacht hatte und der Fall, sich dessen zu

gebrauchen, schon wirklich da war. Dieser Ring sollte sie erinnern, wie

teuer ihr der Graf damals gewesen, als er ihn von ihr erhalten; und diese

Erinnerung sollte ihm alsdann alle das Verdienst wiedergeben, welches er

ungluecklicherweise in ihren Augen etwa koennte verloren haben. Aber was

braucht es dieses Zeichens, dieser Erinnerung von heute bis auf morgen?

Glaubt sie ihrer guenstigen Gesinnungen auch auf so wenige Stunden nicht

maechtig zu sein, dass sie sich mit Fleiss auf eine solche Art fesseln will?

Wenn sie ihm im Ernste vergeben hat, wenn ihr wirklich an seinem Leben

gelegen ist: wozu das ganze Spiegelgefechte? Warum konnte sie es bei den

muendlichen Versicherungen nicht bewenden lassen? Gab sie den Ring, bloss

um den Grafen zu beruhigen; so verbindet er sie, ihm ihr Wort zu halten,

er mag wieder in ihre Haende kommen oder nicht. Gab sie ihn aber, um durch

die Wiedererhaltung desselben von der fortdauernden Reue und Unterwerfung

des Grafen versichert zu sein: wie kann sie in einer so wichtigen Sache

seiner toedlichsten Feindin glauben? Und hatte sich die Nottingham nicht

kurz zuvor gegen sie selbst als eine solche bewiesen?

So wie Banks also den Ring gebraucht hat, tut er nicht die beste Wirkung.

Mich duenkt, er wuerde eine weit bessere tun, wenn ihn die Koenigin ganz

vergessen haette und er ihr ploetzlich, aber auch zu spaet, eingehaendiget

wuerde, indem sie eben von der Unschuld oder wenigstens geringern Schuld

des Grafen noch aus andern Gruenden ueberzeugt wuerde. Die Schenkung des

Ringes haette vor der Handlung des Stuecks lange muessen vorhergegangen

sein, und bloss der Graf haette darauf rechnen muessen, aber aus Edelmut

nicht eher Gebrauch davon machen wollen, als bis er gesehen, dass man auf

seine Rechtfertigung nicht achte, dass die Koenigin zu sehr wider ihn

eingenommen sei, als dass er sie zu ueberzeugen hoffen koenne, dass er sie

also zu bewegen suchen muesse. Und indem sie so bewegt wuerde, muesste die

Ueberzeugung dazu kommen; die Erkennung seiner Unschuld und die Erinnerung

ihres Versprechens, ihn auch dann, wenn er schuldig sein sollte, fuer

unschuldig gelten zu lassen, muessten sie auf einmal ueberraschen, aber

nicht eher ueberraschen, als bis es nicht mehr in ihrem Vermoegen stehet,

gerecht und erkenntlich zu sein.

Viel gluecklicher hat Banks die Ohrfeige in sein Stueck eingeflochten.--

Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch, wie unanstaendig!

Ehe meine feinern Leser zu sehr darueber spotten, bitte ich sie, sich der

Ohrfeige im "Cid" zu erinnere. Die Anmerkung, die der Hr. von Voltaire

darueber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwuerdig.

"Heutzutage", sagt er, "duerfte man es nicht wagen, einem Helden eine

Ohrfeige geben zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen nicht, wie sie

sich dabei anstellen sollen; sie tun nur, als ob sie eine gaeben. Nicht

einmal in der Komoedie ist so etwas mehr erlaubt; und dieses ist das

einzige Exempel, welches man auf der tragischen Buehne davon hat. Es ist

glaublich, dass man unter andern mit deswegen den 'Cid' eine Tragikomoedie

betitelte; und damals waren fast alle Stuecke des Scudery und des

Boisrobert Tragikomoedien. Man war in Frankreich lange der Meinung

gewesen, dass sich das ununterbrochne Tragische, ohne alle Vermischung mit

gemeinen Zuegen, gar nicht aushalten lasse. Das Wort Tragikomoedie selbst

ist sehr alt; Plautus braucht es, seinen 'Amphitruo' damit zu bezeichnen,

weil das Abenteuer des Sosias zwar komisch, Amphitruo selbst aber in

allem Ernste betruebt ist."--Was der Herr von Voltaire nicht alles

schreibt! Wie gern er immer ein wenig Gelehrsamkeit zeigen will, und wie

sehr er meistenteils damit verunglueckt!

Es ist nicht wahr, dass die Ohrfeige im "Cid" die einzige auf der

tragischen Buehne ist. Voltaire hat den "Essex" des Banks entweder nicht

gekannt, oder vorausgesetzt, dass die tragische Buehne seiner Nation allein

diesen Namen verdiene. Unwissenheit verraet beides; und nur das letztere

noch mehr Eitelkeit, als Unwissenheit. Was er von dem Namen der

Tragikomoedie hinzufuegt, ist ebenso unrichtig. Tragikomoedie hiess die

Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen, die einen

vergnuegten Ausgang hat; das ist der "Cid", und die Ohrfeige kam dabei gar

nicht in Betrachtung; denn dieser Ohrfeige ungeachtet, nannte Corneille

hernach sein Stueck eine Tragoedie, sobald er das Vorurteil abgelegt hatte,

dass eine Tragoedie notwendig eine unglueckliche Katastrophe haben muesse.

Plautus braucht zwar das Wort Tragicocomoedia: aber er braucht es bloss im

Scherze; und gar nicht, um eine besondere Gattung damit zu bezeichnen.

Auch hat es ihm in diesem Verstande kein Mensch abgeborgt, bis es in dem

sechzehnten Jahrhunderte den spanischen und italienischen Dichtem

einfiel, gewisse von ihren dramatischen Missgeburten so zu nennen.[1] Wenn

aber auch Plautus seinen "Amphitruo" im Ernste so genannt haette, so waere

es doch nicht aus der Ursache geschehen, die ihm Voltaire andichtet.

Nicht weil der Anteil, den Sosias an der Handlung nimmt, komisch, und

der, den Amphitruo daran nimmt, tragisch ist: nicht darum haette Plautus

sein Stueck lieber eine Tragikomoedie nennen wollen. Denn sein Stueck ist

ganz komisch, und wir belustigen uns an der Verlegenheit des Amphitruo

ebensosehr, als an des Sosias seiner. Sondern darum, weil diese komische

Handlung groesstenteils unter hoehern Personen vorgehet, als man in der

Komoedie zu sehen gewohnt ist. Plautus selbst erklaert sich darueber

deutlich genug:

Faciam ut commixta sit Tragico-comoedia:

Nam me perpetuo facere ut sit Comoedia

Reges quo veniant et di, non par arbitror.

Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet,

Faciam hanc, proinde ut dixi, Tragico-comoediam.

----Fussnote

[1] Ich weiss zwar nicht, wer diesen Namen eigentlich zuerst gebraucht

hat; aber das weiss ich gewiss, dass es Garnier nicht ist. Hedelin sagte: Je

ne sais, si Garnier fut le premier qui s'en servit, mais il a fait porter

ce titre a sa "Bradamante", ce que depuis plusieurs ont imite. (Prat. du

Th. Liv. II. ch. 10.) Und dabei haetten es die Geschichtschreiber des

franzoesischen Theaters auch nur sollen bewenden lassen. Aber sie machen

die leichte Vermutung des Hedelins zur Gewissheit und gratulieren ihrem

Landsmanne zu einer so schoenen Erfindung. Voici la premiere

Tragi-Comedie, ou, pour mieux dire, le premier poeme du Theatre qui a

porte ce titre--Garnier ne connaissait pas assez les finesses de l'art

qu'il professait; tenons-lui cependant compte d'avoir le premier, et sans

les secours des Anciens, ni de ses contemporains, fait entrevoir une

idee, qui n'a pas ete inutile a beaucoup d'Auteurs du dernier siecle.

Garniers "Bradamante" ist von 1582, und ich kenne eine Menge weit fruehere

spanische und italienische Stuecke, die diesen Titel fuehren.

----Fussnote

Sechsundfunfzigstes Stueck

Den 13. November 1767

Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen.--Einmal ist es doch nun so, dass

eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehre von seinesgleichen oder von einem

Hoehern bekoemmt, fuer eine so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, dass

alle Genugtuung, die ihm die Gesetze dafuer verschaffen koennen, vergebens

ist. Sie will nicht von einem dritten bestraft, sie will von dem

Beleidigten selbst geraechet, und auf eine ebenso eigenmaechtige Art

geraechet sein, als sie erwiesen worden. Ob es die wahre oder die falsche

Ehre ist, die dieses gebietet, davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt,

es ist nun einmal so. Und wenn es nun einmal in der Welt so ist: warum

soll es nicht auch auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfeigen dort im

Gange sind: warum nicht auch hier?

"Die Schauspieler", sagt der Herr von Voltaire, "wissen nicht, wie sie

sich dabei anstellen sollen." Sie wuessten es wohl; aber man will eine

Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben. Der Schlag setzt

sie in Feuer; die Person erhaelt ihn, aber sie fuehlen ihn; das Gefuehl hebt

die Verstellung auf; sie geraten aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung

aeussert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen,

und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene

Empfindungen mit seiner Rolle in Kollision kommen, macht uns zu lachen.

Es ist dieses nicht der einzige Fall, in welchem man die Abschaffung der

Masken bedauern moechte. Der Schauspieler kann ohnstreitig unter der Maske

mehr Kontenance halten; seine Person findet weniger Gelegenheit

auszubrechen; und wenn sie ja ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch

weniger gewahr.

Doch der Schauspieler verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will: Der

dramatische Dichter arbeitet zwar fuer den Schauspieler, aber er muss sich

darum nicht alles versagen, was diesem weniger tulich und bequem ist.

Kein Schauspieler kann rot werden, wenn er will: aber gleichwohl darf es

ihm der Dichter vorschreiben; gleichwohl darf er den einen sagen lassen,

dass er es den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins

Gesichte schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn veraechtlich; es

verwirrt ihn; es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so

weit noch nicht gebracht hat, dass ihn so etwas nicht verwirret; wenn er

seine Kunst so sehr nicht liebet, dass er sich, ihr zum Besten, eine

kleine Kraenkung will gefallen lassen: so suche er ueber die Stelle so gut

wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus; er halte die Hand

vor; nur verlange er nicht, dass sich der Dichter seinetwegen mehr

Bedenklichkeiten machen soll, als er sich der Person wegen macht, die

er ihn vorstellen laesst. Wenn der wahre Diego, wenn der wahre Essex eine

Ohrfeige hinnehmen muss: was wollen ihre Repraesentanten dawider

einzuwenden haben?

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen? Oder

hoechstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, fuer den

sie eine seinem Stande angemessene Zuechtigung ist? Einem Helden hingegen,

einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanstaendig!--Und wenn sie

das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanstaendigkeit die Quelle der

gewaltsamsten Entschliessungen, der blutigsten Rache werden soll, und

wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schreckliche Wirkungen nicht

haette haben koennen? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was

unter gewissen Personen notwendig so tragisch werden muss, soll dennoch

aus der Tragoedie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komoedie, weil

es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worueber wir einmal lachen,

sollen wir ein andermal nicht erschrecken koennen?

Wenn ich die Ohrfeige aus einer Gattung des Drama verbannt wissen moechte,

so waere es aus der Komoedie. Denn was fuer Folgen kann sie da haben?

Traurige? die sind ueber ihrer Sphaere. Laecherliche? die sind unter ihr und

gehoeren dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Muehe, sie

geben zu lassen. Wer sie gibt, wird nichts als poebelhafte Hitze, und wer

sie bekoemmt, nichts als knechtische Kleinmut verraten. Sie verbleibt also

den beiden Extremis, der Tragoedie und dem Possenspiele; die mehrere

dergleichen Dinge gemein haben, ueber die wir entweder spotten oder

zittern wollen.

Und ich frage jeden, der den "Cid" vorstellen sehen oder ihn mit einiger

Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn nicht ein Schauder ueberlaufen,

wenn der grosssprecherische Gormas den alten wuerdigen Diego zu schlagen

sich erdreistet? Ob er nicht das empfindlichste Mitleid fuer diesen, und

den bittersten Unwillen gegen jenen empfunden? Ob ihm nicht auf einmal

alle die blutigen und traurigen Folgen, die diese schimpfliche Begegnung

nach sich ziehen muesse, in die Gedanken geschossen und ihn mit Erwartung

und Furcht erfuellet? Gleichwohl soll ein Vorfall, der alle diese Wirkung

auf ihn hat, nicht tragisch sein?

Wenn jemals bei dieser Ohrfeige gelacht worden, so war es sicherlich von

einem auf der Galerie, der mit den Ohrfeigen zu bekannt war und eben itzt

eine von seinem Nachbar verdient haette. Wen aber die ungeschickte Art,

mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu laecheln

machte, der biss sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die

Taeuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den

Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt.

Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle der Ohrfeige

vertreten koennte? Fuer jede andere wuerde es in der Macht des Koenigs

stehen, dem Beleidigten Genugtunung zu schaffen; fuer jede andere wuerde

sich der Sohn weigern duerfen, seinem Vater den Vater seiner Geliebten

aufzuopfern. Fuer diese einzige laesst das Pundonor weder Entschuldigung

noch Abbitte gelten; und alle guetliche Wege, die selbst der Monarch dabei

einleiten will, sind fruchtlos. Corneille liess nach dieser Denkungsart

den Gormas, wenn ihm der Koenig andeuten laesst, den Diego

zufriedenzustellen, sehr wohl antworten:

Ces satisfactions n'apaisent point une ame:

Qui les recoit n'a rien, qui les fait se diffame.

Et de tous ces accords l'effet le plus commun,

C'est de deshonorer deux hommes au lieu d'un.

Damals war in Frankreich das Edikt wider die Duelle nicht lange ergangen,

dem dergleichen Maximen schnurstracks zuwiderliefen. Corneille erhielt

also zwar Befehl, die ganzen Zeilen wegzulassen; und sie wurden aus dem

Munde der Schauspieler verbannt. Aber jeder Zuschauer ergaenzte sie aus

dem Gedaechtnisse und aus seiner Empfindung.

In dem "Essex" wird die Ohrfeige dadurch noch kritischer, dass sie eine

Person gibt, welche die Gesetze der Ehre nicht verbinden. Sie ist Frau

und Koenigin; was kann der Beleidigte mit ihr anfangen? Ueber die

handfertige wehrhafte Frau wuerde er spotten; denn eine Frau kann weder

schimpfen noch schlagen. Aber diese Frau ist zugleich der Souveraen,

dessen Beschimpfungen unausloeschlich sind, da sie von seiner Wuerde eine

Art von Gesetzmaessigkeit erhalten. Was kann also natuerlicher scheinen,

als dass Essex sich wider diese Wuerde selbst auflehnet und gegen die Hoehe

tobet, die den Beleidiger seiner Rache entzieht? Ich wuesste wenigstens

nicht, was seine letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich haette machen

koennen. Die blosse Ungnade, die blosse Entsetzung seiner Ehrenstellen

konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber durch eine so

knechtische Behandlung ausser sich gebracht, sehen wir ihn alles, was

ihm die Verzweiflung eingibt, zwar nicht mit Billigung, doch mit

Entschuldigung unternehmen. Die Koenigin selbst muss ihn aus diesem

Gesichtspunkte ihrer Verzeihung wuerdig erkennen; und wir haben so

ungleich mehr Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu verdienen

scheinet, wo das, was er hier in der ersten Hitze der gekraenkten Ehre

tut, aus Eigennutz und andern niedrigen Absichten geschieht.

Der Streit, sagt die Geschichte, bei welchem Essex die Ohrfeige erhielt,

war ueber die Wahl eines Koenigs von Irland. Als er sahe, dass die Koenigin

auf ihrer Meinung beharrte, wandte er ihr mit einer sehr veraechtlichen

Gebaerde den Ruecken. In dem Augenblicke fuehlte er ihre Hand, und seine

fuhr nach dem Degen. Er schwur, dass er diesen Schimpf weder leiden koenne

noch wolle; dass er ihn selbst von ihrem Vater Heinrich nicht wuerde

erduldet haben: und so begab er sich vom Hofe. Den Brief, den er an den

Kanzler Egerton ueber diesen Vorfall schrieb, ist mit dem wuerdigsten

Stolze abgefasst, und er schien fest entschlossen, sich der Koenigin nie

wieder zu naehern. Gleichwohl finden wir ihn bald darauf wieder in ihrer

voelligen Gnade und in der voelligen Wirksamkeit eines ehrgeizigen Lieblings.

Diese Versoehnlichkeit, wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr

schlechte Idee von ihm; und keine viel bessere, wenn sie Verstellung war.

In diesem Falle war er wirklich ein Verraeter, der sich alles gefallen liess,

bis er den rechten Zeitpunkt gekommen zu sein glaubte. Ein elender Weinpacht,

den ihm die Koenigin nahm, brachte ihn am Ende weit mehr auf, als die

Ohrfeige; und der Zorn ueber diese Verschmaelerung seiner Einkuenfte verblendete

ihn so, dass er ohne alle Ueberlegung losbrach. So finden wir ihn in der

Geschichte, und verachten ihn. Aber nicht so bei dem Banks, der seinen

Aufstand zu der unmittelbaren Folge der Ohrfeige macht und ihm weiter keine

treulosen Absichten gegen seine Koenigin beilegt. Sein Fehler ist der Fehler

einer edeln Hitze, den er bereuet, der ihm vergeben wird, und der bloss durch

die Bosheit seiner Feinde der Strafe nicht entgeht, die ihm geschenkt war.

Siebenundfunfzigstes Stueck

Den 17. November 1767

Banks hat die naemlichen Worte beibehalten, die Essex ueber die Ohrfeige

ausstiess. Nur dass er ihn dem einen Heinriche noch alle Heinriche in der

Welt, mitsamt Alexandern, beifuegen laesst.[1] Sein Essex ist ueberhaupt

zuviel Prahler; und es fehlet wenig, dass er nicht ein ebenso grosser

Gasconier ist als der Essex des Gasconiers Calprenede. Dabei ertraegt er

sein Unglueck viel zu kleinmuetig und ist bald gegen die Koenigin ebenso

kriechend, als er vorher vermessen gegen sie war. Banks hat ihn zu sehr

nach dem Leben geschildert. Ein Charakter, der sich so leicht vergisst,

ist kein Charakter, und eben daher der dramatischen Nachahmung unwuerdig.

In der Geschichte kann man dergleichen Widersprueche mit sich selbst fuer

Verstellung halten, weil wir in der Geschichte doch selten das Innerste

des Herzens kennenlernen: aber in dem Drama werden wir mit dem Helden

allzu vertraut, als dass wir nicht gleich wissen sollten, ob seine

Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm nicht zugetrauet

haetten, uebereinstimmen oder nicht. Ja, sie moegen es, oder sie moegen es

nicht: der tragische Dichter kann ihn in beiden Faellen nicht recht

nutzen. Ohne Verstellung faellt der Charakter weg; bei der Verstellung die

Wuerde desselben.

Mit der Elisabeth hat er in diesen Fehler nicht fallen koennen. Diese Frau

bleibt sich in der Geschichte immer so vollkommen gleich, als es wenige

Maenner bleiben. Ihre Zaertlichkeit selbst, ihre heimliche Liebe zu dem

Essex hat er mit vieler Anstaendigkeit behandelt; sie ist auch bei ihm

gewissermassen noch ein Geheimnis. Seine Elisabeth klagt nicht, wie die

Elisabeth des Corneille, ueber Kaelte und Verachtung, ueber Glut und

Schicksal; sie spricht von keinem Gifte, das sie verzehre; sie jammert

nicht, dass ihr der Undankbare eine Suffolk vorziehe, nachdem sie ihm doch

deutlich genug zu verstehen gegeben, dass er um sie allein seufzen solle,

usw. Keine von diesen Armseligkeiten koemmt ueber ihre Lippen. Sie spricht

nie als eine Verliebte; aber sie handelt so. Man hoert es nie, aber man

sieht es, wie teuer ihr Essex ehedem gewesen, und noch ist. Einige Funken

Eifersucht verraten sie; sonst wuerde man sie schlechterdings fuer nichts,

als fuer seine Freundin halten koennen.

Mit welcher Kunst aber Banks ihre Gesinnungen gegen den Grafen in Aktion

zu setzen gewusst, das koennen folgende Szenen des dritten Aufzuges zeigen.

--Die Koenigin glaubt sich allein und ueberlegt den ungluecklichen Zwang

ihres Standes, der ihr nicht erlaube, nach der wahren Neigung ihres

Herzens zu handeln. Indem wird sie die Nottingham gewahr, die ihr

nachgekommen.--

"Die Koenigin. Du hier, Nottingham? Ich glaubte, ich sei allein.

Nottingham. Verzeihe, Koenigin, dass ich so kuehn bin. Und doch

befiehlt mir meine Pflicht, noch kuehner zu sein.--Dich bekuemmert

etwas. Ich muss fragen,--aber erst auf meinen Knien Dich um Verzeihung

bitten, dass ich es frage--Was ist's, das Dich bekuemmert? Was ist es,

das diese erhabene Seele so tief herabbeuget?--Oder ist Dir nicht

wohl?

Die Koenigin. Steh auf, ich bitte dich.--Mir ist ganz wohl.--Ich danke

dir fuer deine Liebe.--Nur unruhig, ein wenig unruhig bin ich,--meines

Volkes wegen. Ich habe lange regiert, und ich fuerchte, ihm nur zu

lange. Es faengt an, meiner ueberdruessig zu werden.--Neue Kronen sind

wie neue Kraenze; die frischesten sind die lieblichsten. Meine Sonne

neiget sich; sie hat in ihrem Mittage zu sehr gewaermet; man fuehlet

sich zu heiss; man wuenscht, sie waere schon untergegangen.--Erzaehle mir

doch, was sagt man von der Ueberkunft des Essex?

Nottingham.--Von seiner Ueberkunft--sagt man--nicht das Beste. Aber

von ihm--er ist fuer einen so tapfern Mann bekannt--

Die Koenigin. Wie? tapfer? da er mir so dienet?--Der Verraeter!

Nottingham. Gewiss, es war nicht gut--

Die Koenigin. Nicht gut! nicht gut?--Weiter nichts?

Nottingham. Es war eine verwegene, frevelhafte Tat.

Die Koenigin. Nicht wahr, Nottingham?--Meinen Befehl so gering zu

schaetzen! Er haette den Tod dafuer verdient.--Weit geringere Verbrechen

haben hundert weit geliebtern Lieblingen den Kopf gekostet.--

Nottingham. Jawohl.--Und doch sollte Essex, bei soviel groesserer

Schuld, mit geringerer Strafe davonkommen? Er sollte nicht sterben?

Die Koenigin. Er soll!--Er soll sterben, und in den empfindlichsten

Martern soll er sterben!--Seine Pein sei, wie seine Verraeterei, die

groesste von allen!--Und dann will ich seinen Kopf und seine Glieder,

nicht unter den finstern Toren, nicht auf den niedrigen Bruecken, auf

den hoechsten Zinnen will ich sie aufgesteckt wissen, damit jeder, der

voruebergeht, sie erblicke und ausrufe: Siehe da, den stolzen,

undankbaren Essex! Diesen Essex, welcher der Gerechtigkeit seiner

Koenigin trotzte!--Wohl getan! Nicht mehr, als er verdiente!--Was

sagst du, Nottingham? Meinest du nicht auch?--du schweigst?--Warum

schweigst du? Willst du ihn noch vertreten?

Nottingham. Weil Du es denn befiehlst, Koenigin, so will ich Dir alles

sagen, was die Welt von diesem stolzen, undankbaren Manne spricht.--

Die Koenigin. Tu das!--Lass hoeren: was sagt die Welt von ihm und mir?

Nottingham. Von Dir, Koenigin?--Wer ist es, der von Dir nicht mit

Entzuecken und Bewunderung spraeche? Der Nachruhm eines verstorbenen

Heiligen ist nicht lauterer, als Dein Lob, von dem aller Zungen

ertoenen. Nur dieses einzige wuenschet man, und wuenschet es mit den

heissesten Traenen, die aus der reinsten Liebe gegen Dich entspringen,

--dieses einzige, dass Du geruhen moechtest, ihren Beschwerden gegen

diesen Essex abzuhelfen, einen solchen Verraeter nicht laenger zu

schuetzen, ihn nicht laenger der Gerechtigkeit und der Schande

vorzuenthalten, ihn endlich der Rache zu ueberliefern--

Die Koenigin. Wer hat mir vorzuschreiben?

Nottingham. Dir vorzuschreiben!--Schreibet man dem Himmel vor, wenn

man ihn in tiefester Unterwerfung anflehet?--Und so flehet Dich alles

wider den Mann an, dessen Gemuetsart so schlecht, so boshaft ist, dass

er es auch nicht der Muehe wert achtet, den Heuchler zu spielen.--Wie

stolz! wie aufgeblasen! Und wie unartig, poebelhaft stolz; nicht

anders als ein elender Lakai auf seinen bunten verbraemten Rock!--Dass

er tapfer ist, raeumt man ihm ein; aber so, wie es der Wolf oder der

Baer ist, blind zu, ohne Plan und Vorsicht. Die wahre Tapferkeit,

welche eine edle Seele ueber Glueck und Unglueck erhebt, ist fern von

ihm. Die geringste Beleidigung bringt ihn auf; er tobt und raset ueber

ein Nichts; alles soll sich vor ihm schmiegen; ueberall will er allein

glaenzen, allein hervorragen. Luzifer selbst, der den ersten Samen des

Lasters in dem Himmel ausstreuete, war nicht ehrgeiziger und

herrschsuechtiger, als er. Aber, so wie dieser aus dem Himmel stuerzte--

Die Koenigin. Gemach, Nottingham, gemach!--Du eiferst dich ja ganz aus

dem Atem.--Ich will nichts mehr hoeren--(beiseite) Gift und Blattern

auf ihre Zunge!--Gewiss, Nottingham, du solltest dich schaemen, so etwas

auch nur nachzusagen; dergleichen Niedertraechtigkeiten des boshaften

Poebels zu wiederholen. Und es ist nicht einmal wahr, dass der Poebel

das sagt. Er denkt es auch nicht. Aber ihr, ihr wuenscht, dass er es

sagen moechte.

Nottingham. Ich erstaune, Koenigin--

Die Koenigin. Worueber?

Nottingham. Du gebotest mir selbst, zu reden--

Die Koenigin. Ja, wenn ich es nicht bemerkt haette, wie gewuenscht dir

dieses Gebot kam! wie vorbereitet du darauf warest! Auf einmal

gluehte dein Gesicht, flammte dein Auge; das volle Herz freute sich,

ueberzufliessen, und jedes Wort, jede Gebaerde hatte seinen laengst

abgezielten Pfeil, deren jeder mich mit trifft.

Nottingham. Verzeihe, Koenigin, wenn ich in dem Ausdrucke meine

Schuldigkeit gefehlet habe. Ich mass ihn nach Deinem ab.

Die Koenigin. Nach meinem?--Ich bin seine Koenigin. Mir steht es frei,

dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen, wie ich will.--Auch

hat er sich der graesslichsten Verbrechen gegen meine Person schuldig

gemacht. Mich hat er beleidiget; aber nicht dich.--Womit koennte dich

der arme Mann beleidiget haben? Du hast keine Gesetze, die er

uebertreten, keine Untertanen, die er bedruecken, keine Krone, nach der

er streben koennte. Was findest du denn also fuer ein grausames

Vergnuegen, einen Elenden, der ertrinken will, lieber noch auf den Kopf

zu schlagen, als ihm die Hand zu reichen?

Nottingham. Ich bin zu tadeln--

Die Koenigin. Genug davon!--Seine Koenigin, die Welt, das Schicksal

selbst erklaert sich wider diesen Mann, und doch scheinet er dir kein

Mitleid, keine Entschuldigung zu verdienen?--

Nottingham. Ich bekenne es, Koenigin,

Die Koenigin. Geh, es sei dir vergeben!--Rufe mir gleich die Rutland

her.--"

----Fussnote

[1] Act. III.

--By all

The Subtilty, and Woman in your Sex,

I swear, that had you been a Man, you durst not,

Nay, your bold Father Harry durst not this

Have done--Why say I him? Not all the Harrys,

Not Alexander self, were he alive,

Should boast of such a deed on Essex done

Without revenge.--

----Fussnote

Achtundfunfzigstes Stueck

Den 20. November 1767

Nottingham geht, und bald darauf erscheinet Rutland. Man erinnere sich,

dass Rutland, ohne Wissen der Koenigin, mit dem Essex vermaehlt ist.

"Die Koenigin. Koemmst du, liebe Rutland? Ich habe nach dir geschickt.

--Wie ist's? Ich finde dich seit einiger Zeit so traurig. Woher diese

truebe Wolke, die dein holdes Auge umziehet? Sei munter, liebe Rutland;

ich will dir einen wackern Mann suchen.

Rutland. Grossmuetige Frau!--Ich verdiene es nicht, dass meine Koenigin

so gnaedig auf mich herabsiehet.

Die Koenigin. Wie kannst du so reden?--Ich liebe dich; jawohl liebe

ich dich.--Du sol1st es daraus schon sehen!--Eben habe ich mit der

Nottingham, der widerwaertigen!--einen Streit gehabt; und zwar--ueber

Mylord Essex.

Rutland. Ha!

Die Koenigin. Sie hat mich recht sehr geaergert. Ich konnte sie nicht

laenger vor Augen sehen.

Rutland (beiseite). Wie fahre ich bei diesem teuern Namen zusammen!

Mein Gesicht wird mich verraten. Ich fuehl' es; ich werde blass--und

wieder rot.--

Die Koenigin. Was ich dir sage, macht dich erroeten?--

Rutland. Dein so ueberraschendes, guetiges Vertrauen, Koenigin,--

Die Koenigin. Ich weiss, dass du mein Vertrauen verdienest.--Komm,

Rutland, ich will dir alles sagen. Du sol1st mir raten.--Ohne Zweifel,

liebe Rutland, wirst du es auch gehoert haben, wie sehr das Volk wider

den armen, ungluecklichen Mann schreiet; was fuer Verbrechen es ihm zur

Last leget. Aber das Schlimmste weisst du vielleicht noch nicht? Er

ist heute aus Irland angekommen; wider meinen ausdruecklichen Befehl;

und hat die dortigen Angelegenheiten in der groessten Verwirrung

gelassen.

Rutland. Darf ich Dir, Koenigin, wohl sagen, was ich denke?--Das

Geschrei des Volkes ist nicht immer die Stimme der Wahrheit. Sein Hass

ist oefters so ungegruendet--

Die Koenigin. Du sprichst die wahren Gedanken meiner Seele.--Aber,

liebe Rutland, er ist demohngeachtet zu tadeln.--Komm her, meine

Liebe; lass mich an deinen Busen mich lehnen.--O gewiss, man legt mir

es zu nahe! Nein, so will ich mich nicht unter ihr Joch bringen lassen.

Sie vergessen, dass ich ihre Koenigin bin.--Ah, Liebe; so ein Freund hat

mir laengst gefehlt, gegen den ich so meinen Kummer ausschuetten kann!--

Rutland. Siehe meine Traenen, Koenigin--Dich so leiden zu sehen, die

ich so bewundere!--Oh, dass mein guter Engel Gedanken in meine Seele,

und Worte auf meine Zunge legen wollte, den Sturm in Deiner Brust zu

beschwoeren, und Balsam in Deine Wunden zu giessen!

Die Koenigin. Oh, so waerest du mein guter Engel! mitleidige, beste

Rutland!--Sage, ist es nicht schade, dass so ein braver Mann ein

Verraeter sein soll? dass so ein Held, der wie ein Gott verehret ward,

sich so erniedrigen kann, mich um einen kleinen Thron bringen zu

wollen?

Rutland. Das haette er gewollt? das koennte er wollen? Nein, Koenigin,

gewiss nicht, gewiss nicht! Wie oft habe ich ihn von Dir sprechen hoeren!

mit welcher Ergebenheit, mit welcher Bewunderung, mit welchem

Entzuecken habe ich ihn von Dir sprechen hoeren!

Die Koenigin. Hast du ihn wirklich von mir sprechen hoeren?

Rutland. Und immer als einen Begeisterten, aus dem nicht kalte

Ueberlegung, aus dem ein inneres Gefuehl spricht, dessen er nicht

maechtig ist. Sie ist, sagte er, die Goettin ihres Geschlechts, so weit

ueber alle andere Frauen erhaben, dass das, was wir in diesen am meisten

bewundern, Schoenheit und Reiz, in ihr nur die Schatten sind, ein

groesseres Licht dagegen abzusetzen. Jede weibliche Vollkommenheit

verliert sich in ihr, wie der schwache Schimmer eines Sternes in dem

alles ueberstroemenden Glanze des Sonnenlichts. Nichts uebersteigt ihre

Guete; die Huld selbst beherrschet, in ihrer Person, diese glueckliche

Insel; ihre Gesetze sind aus dem ewigen Gesetzbuche des Himmels

gezogen und werden dort von Engeln wieder aufgezeichnet.--Oh,

unterbrach er sich dann mit einem Seufzer, der sein ganzes getreues

Herz ausdrueckte, oh, dass sie nicht unsterblich sein kann! Ich wuensche

ihn nicht zu erleben, den schrecklichen Augenblick, wenn die Gottheit

diesen Abglanz von sich zurueckruft und mit eins sich Nacht und

Verwirrung ueber Britannien verbreiten.

Die Koenigin. Sagte er das, Rutland?

Rutland. Das, und weit mehr. Immer so neu, als wahr in Deinem Lobe,

dessen unversiegene Quelle von den lautersten Gesinnungen gegen Dich

ueberstroemte--

Die Koenigin. Oh, Rutland, wie gern glaube ich dem Zeugnisse, das du

ihm gibst!

Rutland. Und kannst ihn noch fuer einen Verraeter halten?

Die Koenigin. Nein;--aber doch hat er die Gesetze uebertreten.--Ich muss

mich schaemen, ihn laenger zu schuetzen.--Ich darf es nicht einmal wagen,

ihn zu sehen.

Rutland. Ihn nicht zu sehen, Koenigin? nicht zu sehen?--Bei dem

Mitleid, das seinen Thron in Deiner Seele aufgeschlagen, beschwoere

ich Dich,--Du musst ihn sehen! Schaemen? wessen? dass Du mit einem

Ungluecklichen Erbarmen hast?--Gott hat Erbarmen: und Erbarmen sollte

Koenige schimpfen?--Nein, Koenigin; sei auch hier Dir selbst gleich.

Ja, Du wirst es; Du wirst ihn sehen, wenigstens einmal sehen--

Die Koenigin. Ihn, der meinen ausdruecklichen Befehl so geringschaetzen

koennen? Ihn, der sich so eigenmaechtig vor meine Augen draengen darf?

Warum blieb er nicht, wo ich ihm zu bleiben befahl?

Rutland. Rechne ihm dieses zu keinem Verbrechen! Gib die Schuld der

Gefahr, in der er sich sahe. Er hoerte, was hier vorging; wie sehr man

ihn zu verkleinern, ihn Dir verdaechtig zu machen suche. Er kam also,

zwar ohne Erlaubnis, aber in der besten Absicht; in der Absicht, sich

zu rechtfertigen und Dich nicht hintergehen zu lassen.

Die Koenigin. Gut; so will ich ihn denn sehen, und will ihn gleich

sehen.--Oh, meine Rutland, wie sehr wuensche ich es, ihn noch immer

ebenso rechtschaffen zu finden, als tapfer ich ihn kenne!

Rutland. Oh, naehre diese guenstige Gedanke! Deine koenigliche Seele

kann keine gerechtere hegen.--Rechtschaffen! So wirst Du ihn gewiss

finden. Ich wollte fuer ihn schwoeren; bei aller Deiner Herrlichkeit

fuer ihn schwoeren, dass er es nie aufgehoeret zu sein. Seine Seele ist

reiner als die Sonne, die Flecken hat und irdische Duenste an sich

ziehet und Geschmeiss ausbruetet.--Du sagst, er ist tapfer; und wer sagt

es nicht? Aber ein tapferer Mann ist keiner Niedertraechtigkeit faehig.

Bedenke, wie er die Rebellen gezuechtiget; wie furchtbar er Dich dem

Spanier gemacht, der vergebens die Schaetze seiner Indien wider Dich

verschwendete. Sein Name floh vor Deinen Flotten und Voelkern vorher,

und ehe diese noch eintrafen, hatte oefters schon sein Name gesiegt.

Die Koenigin (beiseite). Wie beredt sie ist!--Ha! dieses Feuer, diese

Innigkeit,--das blosse Mitleid gehet so weit nicht.--Ich will es gleich

hoeren!--(Zu ihr.) Und dann, Rutland, seine Gestalt--

Rutland. Recht, Koenigin; seine Gestalt.--Nie hat eine Gestalt den

innern Vollkommenheiten mehr entsprochen!--Bekenn' es, Du, die Du

selbst so schoen bist, dass man nie einen schoenern Mann gesehen! So

wuerdig, so edel, so kuehn und gebieterisch die Bildung! Jedes Glied,

in welcher Harmonie mit dem andern! Und doch das ganze von einem so

sanften lieblichen Umrisse! Das wahre Modell der Natur, einen

vollkommenen Mann zu bilden! Das seltene Muster der Kunst, die aus

hundert Gegenstaenden zusammensuchen muss, was sie hier beieinander

findet!

Die Koenigin (beiseite). Ich dacht' es!--Das ist nicht laenger

auszuhalten.--(Zu ihr.) Wie ist dir, Rutland? Du geraetst ausser dir.

Ein Wort, ein Bild ueberjagt das andere. Was spielt so den Meister

ueber dich? Ist es bloss deine Koenigin, ist es Essex selbst, was diese

wahre, oder diese erzwungene Leidenschaft wirket?--(Beiseite.) Sie

schweigt; ganz gewiss, sie liebt ihn.--Was habe ich getan? Welchen

neuen Sturm habe ich in meinem Busen erregt?" usw.

Hier erscheinen Burleigh und die Nottingham wieder, der Koenigin zu

sagen, dass Essex ihren Befehl erwarte. Er soll vor sie kommen.

"Rutland", sagt die Koenigin, "wir sprechen einander schon weiter; geh

nur.--Nottingham, tritt du naeher." Dieser Zug der Eifersucht ist

vortrefflich. Essex koemmt; und nun erfolgt die Szene mit der Ohrfeige.

Ich wuesste nicht, wie sie verstaendiger und gluecklicher vorbereitet

sein koennte. Essex anfangs, scheinet sich voellig unterwerfen zu

wollen; aber, da sie ihm befiehlt, sich zu rechtfertigen, wird er nach

und nach hitzig; er prahlt, er pocht, er trotzt. Gleichwohl haette

alles das die Koenigin so weit nicht aufbringen koennen, wenn ihr Herz

nicht schon durch Eifersucht erbittert gewesen waere. Es ist

eigentlich die eifersuechtige Liebhaberin, welche schlaegt, und die

sich nur der Hand der Koenigin bedienet. Eifersucht ueberhaupt schlaegt

gern.--

Ich, meinesteils, moechte diese Szenen lieber auch nur gedacht, als den

ganzen "Essex" des Corneille gemacht haben. Sie sind so charakteristisch,

so voller Leben und Wahrheit, dass das Beste des Franzosen eine sehr

armselige Figur dagegen macht.

Neunundfunfzigstes Stueck

Den 24. November 1767

Nur den Stil des Banks muss man aus meiner Uebersetzung nicht beurteilen.

Von seinem Ausdrucke habe ich gaenzlich abgehen muessen. Er ist zugleich so

gemein und so kostbar, so kriechend und so hochtrabend, und das nicht von

Person zu Person, sondern ganz durchaus, dass er zum Muster dieser Art von

Misshelligkeit dienen kann. Ich habe mich zwischen beide Klippen, so gut

als moeglich, durchzuschleichen gesucht; dabei aber doch an der einen

lieber, als an der andern, scheitern wollen.

Ich habe mich mehr vor dem Schwuelstigen gehuetet, als vor dem Platten. Die

mehresten haetten vielleicht gerade das Gegenteil getan; denn schwuelstig

und tragisch halten viele so ziemlich fuer einerlei. Nicht nur viele der

Leser: auch viele der Dichter selbst. Ihre Helden sollten wie andere

Menschen sprechen? Was waeren das fuer Helden? Ampullae et sesquipedalia

verba, Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte: das macht ihnen den

wahren Ton der Tragoedie.

"Wir haben es an nichts fehlen lassen", sagt Diderot,[1] (man merke, dass

er vornehmlich von seinen Landsleuten spricht), "das Drama aus dem Grunde

zu verderben. Wir haben von den Alten die volle praechtige Versifikation

beibehalten, die sich doch nur fuer Sprachen von sehr abgemessenen

Quantitaeten und sehr merklichen Akzenten, nur fuer weitlaeufige Buehnen, nur

fuer eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete Deklamation so

wohl schickt: ihre Einfalt aber in der Verwickelung und dem Gespraeche,

und die Wahrheit ihrer Gemaelde haben wir fahren lassen."

Diderot haette noch einen Grund hinzufuegen koennen, warum wir uns den

Ausdruck der alten Tragoedien nicht durchgaengig zum Muster nehmen duerfen.

Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien,

oeffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie

muessen also fast immer mit Zurueckhaltung und Ruecksicht auf ihre Wuerde

sprechen; sie koennen sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den

ersten den besten Worten entladen; sie muessen sie abmessen und waehlen.

Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen

groesstenteils zwischen ihren vier Waenden lassen: was koennen wir fuer

Ursache haben, sie demohngeachtet immer eine so geziemende, so

ausgesuchte, so rhetorische Sprache fuehren zu lassen? Sie hoert niemand,

als dem sie es erlauben wollen, sie zu hoeren; mit ihnen spricht niemand

als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also

selbst im Affekte sind und weder Lust noch Musse haben, Ausdruecke zu

kontrollieren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er

auch in das Stueck eingeflochten war, dennoch niemals misshandelte und

stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale

wirklichen Anteil nahm. Umsonst beruft man sich desfalls auf den hoehern

Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdruecken gelernt

als der gemeine Mann: aber sie affektieren nicht unaufhoerlich, sich

besser auszudruecken als er. Am wenigsten in Leidenschaften; deren jede

ihre eigene Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die

in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut

verstehet, als der Polierteste.

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwuelstigen Sprache kann niemals

Empfindung sein. Sie zeugt von keiner Empfindung, und kann keine

hervorbringen. Aber wohl vertraegt sie sich mit den simpelsten,

gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

Wie ich Banks' Elisabeth sprechen lasse, weiss ich wohl, hat noch keine

Koenigin auf dem franzoesischen Theater gesprochen. Den niedrigen

vertraulichen Ton, in dem sie sich mit ihren Frauen unterhaelt, wuerde man

in Paris kaum einer guten adligen Landfrau angemessen finden. "Ist dir

nicht wohl?--Mir ist ganz wohl. Steh auf, ich bitte dich.--Nur unruhig;

ein wenig unruhig bin ich.--Erzaehle mir doch.--Nicht wahr, Nottingham? Tu

das! Lass hoeren!--Gemach, gemach!--Du eiferst dich aus dem Atem.--Gift und

Blattern auf ihre Zunge!--Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen

habe, mitzuspielen, wie ich will.--Auf den Kopf schlagen.--Wie ist's? Sei

munter, liebe Rutland; ich will dir einen wackern Mann suchen.--Wie kannst

du so reden?--Du sollst es schon sehen.--Sie hat mich recht sehr geaergert.

Ich konnte sie nicht laenger vor Augen sehen.--Komm her, meine Liebe; lass

mich an deinen Busen mich lehnen.--Ich dacht' es!--Das ist nicht laenger

auszuhalten."--Jawohl ist es nicht auszuhalten! wuerden die feinen

Kunstrichter sagen--

Werden vielleicht auch manche von meinen Lesern sagen.--Denn leider gibt

es Deutsche, die noch weit franzoesischer sind, als die Franzosen. Ihnen

zu gefallen, habe ich diese Brocken auf einen Haufen getragen. Ich kenne

ihre Art zu kritisieren. Alle die kleinen Nachlaessigkeiten, die ihr

zaertliches Ohr so unendlich beleidigen, die dem Dichter so schwer zu

finden waren, die er mit so vieler Ueberlegung dahin und dorthin streuete,

um den Dialog geschmeidig zu machen und den Reden einen wahrern Anschein

der augenblicklichen Eingebung zu erteilen, reihen sie sehr witzig

zusammen auf einen Faden und wollen sich krank darueber lachen. Endlich

folgt ein mitleidiges Achselzucken: "Man hoert wohl, dass der gute Mann die

grosse Welt nicht kennet; dass er nicht viele Koeniginnen reden gehoert;

Racine verstand das besser; aber Racine lebte auch bei Hofe."

Demohngeachtet wuerde mich das nicht irre machen. Desto schlimmer fuer die

Koeniginnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen, nicht so sprechen

duerfen. Ich habe es lange schon geglaubt, dass der Hof der Ort eben nicht

ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etikette

aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen

Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Koeniginnen moegen so

gesucht und affektiert sprechen, als sie wollen: seine Koeniginnen muessen

natuerlich sprechen. Er hoere der Hekuba des Euripides nur fleissig zu; und

troeste sich immer, wenn er schon sonst keine Koeniginnen gesprochen hat.

Nichts ist zuechtiger und anstaendiger als die simple Natur. Grobheit und

Wust ist ebenso weit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem

Erhabnen. Das naemliche Gefuehl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt,

wird sie auch hier bemerken. Der schwuelstige Dichter ist daher unfehlbar

auch der poebelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine

Gattung gibt mehrere Gelegenheit, in beide zu verfallen, als

die Tragoedie.

Gleichwohl scheinet die Englaender vornehmlich nur der eine in ihrem Banks

beleidiget zu haben. Sie tadelten weniger seinen Schwulst, als die

poebelhafte Sprache, die er so edle und in der Geschichte ihres Landes so

glaenzende Personen fuehren lasse; und wuenschten lange, dass sein Stueck von

einem Manne, der den tragischen Ausdruck mehr in seiner Gewalt habe,

moechte umgearbeitet werden.[2] Dieses geschah endlich auch. Fast zu

gleicher Zeit machten sich Jones und Brook darueber. Heinrich Jones, von

Geburt ein Irlaender, war seiner Profession nach ein Maurer und vertauschte,

wie der alte Ben Jonson, seine Kelle mit der Feder. Nachdem er schon

einen Band Gedichte auf Subskription drucken lassen, die ihn als einen

Mann von grossem Genie bekannt machten, brachte er seinen "Essex" 1753

aufs Theater. Als dieser zu London gespielt ward, hatte man bereits den

von Heinrich Brook in Dublin gespielt. Aber Brook liess seinen erst einige

Jahre hernach drucken; und so kann es wohl sein, dass er, wie man ihm

Schuld gibt, ebensowohl den "Essex" des Jones als den vom Banks, genutzt

hat. Auch muss noch ein "Essex" von einem James Ralph vorhanden sein. Ich

gestehe, dass ich keinen gelesen habe, und alle drei nur aus den gelehrten

Tagebuechern kenne. Von dem "Essex" des Brook sagt ein franzoesischer

Kunstrichter, dass er das Feuer und das Pathetische des Banks mit der

schoenen Poesie des Jones zu verbinden gewusst habe. Was er ueber die Rolle

der Rutland und ueber derselben Verzweiflung bei der Hinrichtung ihres

Gemahls hinzufuegt,[3] ist merkwuerdig; man lernt auch daraus das Pariser

Parterr auf einer Seite kennen, die ihm wenig Ehre macht.

Aber einen spanischen "Essex" habe ich gelesen, der viel zu sonderbar

ist, als dass ich nicht im Vorbeigehen etwas davon sagen sollte.--

----Fussnote

[1] Zweite Unterredung hinter dem "Natuerlichen Sohne". S.d. Uebers. 247.

[2] ("Companion to the Theatre", Vol. II. p. 105.)--The Diction is every

where very bad, and in some Places so low, that it even becomes

unnatural.--And I think, there cannot be a greater Proof of the little

Encouragement this Age affords to Merit, than that no Gentleman possest

of a true Genius and Spirit of Poetry, thinks it worth his Attention to

adorn so celebrated a Part of History with that Dignity of Expression

befitting Tragedy in general, but more particularly, where the Characters

are perhaps the greatest the World ever produced.

[3] ("Journal Encycl.", Mars 1761.) Il a aussi fait tomber en demence la

Comtesse de Rutland au moment que cet illustre epoux est conduit a

l'echafaud; ce moment ou cette Comtesse est un objet bien digne de pitie,

a produit une tres grande sensation, et a ete trouve admirable a Londres:

en France il eut paru ridicule, il aurait ete siffle et l'on aurait

envoye la Comtesse avec l'Auteur aux Petites-Maisons.

----Fussnote

Sechzigstes Stueck

Den 27. November 1767

Er ist von einem Ungenannten und fuehret den Titel: "Fuer seine Gebieterin

sterben"[1]. Ich finde ihn in einer Sammlung von Komoedien, die Joseph

Padrino zu Sevilien gedruckt hat, und in der er das vierundsiebzigste

Stueck ist. Wenn er verfertiget worden, weiss ich nicht; ich sehe auch

nichts, woraus es sich ungefaehr abnehmen liesse. Das ist klar, dass sein

Verfasser weder die franzoesischen und englischen Dichter, welche die

naemliche Geschichte bearbeitet haben, gebraucht hat, noch von ihnen

gebraucht worden. Er ist ganz original. Doch ich will dem Urteile meiner

Leser nicht vorgreifen.

Essex kommt von seiner Expedition wider die Spanier zurueck und will der

Koenigin in London Bericht davon abstatten. Wie er anlangt, hoert er, dass

sie sich zwei Meilen von der Stadt auf dem Landgute einer ihrer Hofdamen,

namens Blanca, befinde. Diese Blanca ist die Geliebte des Grafen, und auf

diesem Landgute hat er, noch bei Lebszeiten ihres Vaters, viele heimliche

Zusammenkuenfte mit ihr gehabt. Sogleich begibt er sich dahin und bedient

sich des Schluessels, den er noch von der Gartentuere bewahret, durch die

er ehedem zu ihr gekommen. Es ist natuerlich, dass er sich seiner Geliebten

eher zeigen will, als der Koenigin. Als er durch den Garten nach ihren

Zimmern schleichet, wird er an dem schattichten Ufer eines durch

denselben geleiteten Armes der Themse ein Frauenzimmer gewahr, (es ist

ein schwueler Sommerabend), das mit den blossen Fuessen in dem Wasser sitzt

und sich abkuehlet. Er bleibt voller Verwunderung ueber ihre Schoenheit

stehen, ob sie schon das Gesicht mit einer halben Maske bedeckt hat, um

nicht erkannt zu werden. (Diese Schoenheit, wie billig, wird weitlaeuftig

beschrieben, und besonders werden ueber die allerliebsten weissen Fuesse in

dem klaren Wasser sehr spitzfindige Dinge gesagt. Nicht genug, dass der

entzueckte Graf zwei kristallene Saeulen in einem fliessenden Kristalle

stehen sieht; er weiss vor Erstaunen nicht, ob das Wasser der Kristall

ihrer Fuesse ist, welcher in Fluss geraten, oder ob ihre Fuesse der Kristall

des Wassers sind, der sich in diese Form kondensiert hat.[2]) Noch

verwirrter macht ihn die halbe schwarze Maske auf dem weissen Gesichte:

er kann nicht begreifen, in welcher Absicht die Natur ein so goettliches

Monstrum gebildet und auf seinem Gesichte so schwarzen Basalt mit so

glaenzendem Helfenbeine gepaaret habe; ob mehr zur Bewunderung, oder mehr

zur Verspottung?[3] Kaum hat sich das Frauenzimmer wieder angekleidet,

als, unter der Ausrufung: Stirb, Tyrannin! ein Schuss auf sie geschieht,

und gleich darauf zwei maskierte Maenner mit blossem Degen auf sie

losgehen, weil der Schuss sie nicht getroffen zu haben scheinet. Essex

besinnt sich nicht lange, ihr zu Hilfe zu eilen. Er greift die Moerder an,

und sie entfliehen. Er will ihnen nach; aber die Dame ruft ihn zurueck und

bittet ihn, sein Leben nicht in Gefahr zu setzen. Sie sieht, dass er

verwundet ist, knuepft ihre Schaerpe los und gibt sie ihm, sich die Wunde

damit zu verbinden. Zugleich, sagt sie, soll diese Schaerpe dienen, mich

Euch zu seiner Zeit zu erkennen zu geben; itzt muss ich mich entfernen,

ehe ueber den Schuss mehr Laermen entsteht; ich moechte nicht gern, dass die

Koenigin den Zufall erfuehre, und ich beschwoere Euch daher um Eure

Verschwiegenheit. Sie geht, und Essex bleibt voller Erstaunen ueber diese

sonderbare Begebenheit, ueber die er mit seinem Bedienten, namens Cosme,

allerlei Betrachtungen anstellt. Dieser Cosme ist die lustige Person des

Stuecks; er war vor dem Garten geblieben, als sein Herr hereingegangen,

und hatte den Schuss zwar gehoert, aber ihm doch nicht zu Hilfe kommen

duerfen. Die Furcht hielt an der Tuere Schildwache und versperrte ihm den

Eingang. Furchtsam ist Cosme fuer viere;[4] und das sind die spanischen

Narren gemeiniglich alle. Essex bekennt, dass er sich unfehlbar in die

schoene Unbekannte verliebt haben wuerde, wenn Blanca nicht schon so voellig

Besitz von seinem Herzen genommen haette, dass sie durchaus keiner andern

Leidenschaft darin Raum lasse. "Aber", sagt er, "wer mag sie wohl gewesen

sein? Was duenkt dich, Cosme?"--"Wer wird's gewesen sein", antwortet

Cosme, "als des Gaertners Frau, die sich die Beine gewaschen?"[5] Aus

diesem Zuge kann man leicht auf das uebrige schliessen. Sie gehen endlich

beide wieder fort; es ist zu spaet geworden; das Haus koennte ueber den

Schuss in Bewegung geraten sein; Essex getraut sich daher nicht, unbemerkt

zur Blanca zu kommen, und verschiebt seinen Besuch auf ein andermal.

Nun tritt der Herzog von Alanzon auf, mit Flora, der Blanca Kammermaedchen.

(Die Szene ist noch auf dem Landgute, in einem Zimmer der Blanca; die

vorigen Auftritte waren in dem Garten. Es ist des folgenden Tages.) Der

Koenig von Frankreich hatte der Elisabeth eine Verbindung mit seinem

juengsten Bruder vorgeschlagen. Dieses ist der Herzog von Alanzon. Er ist,

unter dem Vorwande einer Gesandtschaft, nach England gekommen, um diese

Verbindung zustande zu bringen. Es laesst sich alles, sowohl von seiten des

Parlaments als der Koenigin, sehr wohl dazu an: aber indes erblickt er die

Blanca und verliebt sich in sie. Itzt koemmt er und bittet Floren, ihm in

seiner Liebe behilflich zu sein. Flora verbirgt ihm nicht, wie wenig er

zu erwarten habe; doch ohne ihm das geringste von der Vertraulichkeit,

in welcher der Graf mit ihr stehet, zu entdecken. Sie sagt bloss, Blanca

suche sich zu verheiraten, und da sie hierauf sich mit einem Manne,

dessen Stand so weit ueber den ihrigen erhaben sei, doch keine Rechnung

machen koenne, so duerfte sie schwerlich seiner Liebe Gehoer geben.--(Man

erwartet, dass der Herzog auf diesen Einwurf die Lauterkeit seiner

Absichten beteuern werde: aber davon kein Wort! Die Spanier sind in

diesem Punkte lange so strenge und delikat nicht, als die Franzosen.) Er

hat einen Brief an die Blanca geschrieben, den Flora uebergeben soll. Er

wuenscht, es selbst mit anzusehen, was dieser Brief fuer Eindruck auf sie

machen werde. Er schenkt Floren eine gueldne Kette, und Flora versteckt

ihn in eine anstossende Galerie, indem Blanca mit Cosme hereintritt,

welcher ihr die Ankunft seines Herrn meldet.

Essex koemmt. Nach den zaertlichsten Bewillkommungen der Blanca, nach den

teuersten Versicherungen des Grafen, wie sehr er ihrer Liebe sich wuerdig

zu zeigen wuensche, muessen sich Flora und Cosme entfernen, und Blanca

bleibt mit dem Grafen allein. Sie erinnert ihn, mit welchem Eifer und mit

welcher Standhaftigkeit er sich um ihre Liebe beworben habe. Nachdem sie

ihm drei Jahre widerstanden, habe sie endlich sich ihm ergeben und ihn,

unter Versicherung sie zu heiraten, zum Eigentuemer ihrer Ehre gemacht.

(Te hice dueno de mi honor: der Ausdruck sagt im Spanischen ein wenig

viel.) Nur die Feindschaft, welche unter ihren beiderseitigen Familien

obgewaltet, habe nicht erlaubt, ihre Verbindung zu vollziehen. Essex ist

nichts in Abrede und fuegt hinzu, dass, nach dem Tode ihres Vaters und

Bruders, nur die ihm aufgetragene Expedition wider die Spanier dazwischen

gekommen sei. Nun aber habe er diese gluecklich vollendet; nun wolle er

unverzueglich die Koenigin um Erlaubnis zu ihrer Vermaehlung antreten.--"Und

so kann ich dir denn", sagt Blanca, "als meinem Geliebten, als meinem

Braeutigam, als meinem Freunde, alle meine Geheimnisse sicher

anvertrauen."[6]--

----Fussnote

[1] "Dar la vida por su Dama o el Conde de Sex"; de un Ingenio de esta

Corte.

[2]

Las dos columnas bellas

Metio dentro del rio, y como al verlas

Vi un cristal en el rio desatado,

Y vi cristal en ellas condensado,

No supe si las aguas que se vian

Eran sus pies, que liquidos corrian,

O si sus dos columnas se formaban

De las aguas, que alli se conjelaban.

Diese Aehnlichkeit treibt der Dichter noch weiter, wenn er beschreiben

will, wie die Dame, das Wasser zu kosten, es mit ihrer hohlen Hand

geschoepft und nach dem Munde gefuehrt habe. Diese Hand, sagt er, war dem

klaren Wasser so aehnlich, dass der Fluss selbst fuer Schrecken zusammenfuhr,

weil er befuerchtete, sie moechte einen Teil ihrer eignen Hand mittrinken.

Quiso probar a caso

El agua, y fueron cristalino vaso

Sus manos, acercolas a los labios,

Y entonces el arroyo lloro agravios,

Y como tanto, en fin, se parecia

A sus manos aquello que bebia,

Temi con sobresalto (y no fue en vano)

Que se bebiera parte de la mano.

[3]

Yo, que al principio vi, ciego, y turbado,

A una parte nevado

Y en otra negro el rostro,

Juzgue, mirando tan divino monstruo,

Que la naturaleza cuidadosa

Desigualdad uniendo tau hermosa,

Quiso hacer por asombro, o por ultraje,

De azabache y marfil un maridaie.

[4]

Ruido de armas en la Quinta,

Y dentro el Conde? Que aguardo,

Que no voy a socorrerle?

Que aguardo? Lindo recado:

Aguardo a que quiera el miedo

Dejarme entrar:--

------

Cosme, que ha temido un miedo

Que puede valer por cuatro.

[5]

La mujer del hortelano,

Que se lavaba las piernas.

[6]

Bien podre seguramente

Revelarte intentos mios,

Como a galan, como a dueno,

Como a esposo, y como a amigo.

----Fussnote

Einundsechzigstes Stueck

Den 1. Dezember 1767

Hierauf beginnt sie eine lange Erzaehlung von dem Schicksale der Maria von

Schottland. Wir erfahren (denn Essex selbst muss alles das, ohne Zweifel,

laengst wissen), dass ihr Vater und Bruder dieser ungluecklichen Koenigin

sehr zugetan gewesen; dass sie sich geweigert, an der Unterdrueckung der

Unschuld teilzunehmen; dass Elisabeth sie daher gefangensetzen und in dem

Gefaengnisse heimlich hinrichten lassen. Kein Wunder, dass Blanca die

Elisabeth hasst; dass sie fest entschlossen ist, sich an ihr zu raechen.

Zwar hat Elisabeth nachher sie unter ihre Hofdamen aufgenommen und sie

ihres ganzen Vertrauens gewuerdiget. Aber Blanca ist unversoehnlich.

Umsonst waehlte die Koenigin, nur kuerzlich, vor allen andern das Landgut

der Blanca, um die Jahreszeit einige Tage daselbst ruhig zu geniessen.

--Diesen Vorzug selbst wollte Blanca ihr zum Verderben gereichen

lassen. Sie hatte an ihren Oheim geschrieben, welcher, aus Furcht, es

moechte ihm wie seinem Bruder, ihrem Vater, ergehen, nach Schottland

geflohen war, wo er sich im Verborgnen aufhielt. Der Oheim war gekommen;

und kurz, dieser Oheim war es gewesen, welcher die Koenigin in dem Garten

ermorden wollen. Nun weiss Essex, und wir mit ihm, wer die Person ist, der

er das Leben gerettet hat. Aber Blanca weiss nicht, dass es Essex ist,

welcher ihren Anschlag vereiteln muessen. Sie rechnet vielmehr auf die

unbegrenzte Liebe, deren sie Essex versichert, und wagt es, ihn nicht

bloss zum Mitschuldigen machen zu wollen, sondern ihm voellig die

gluecklichere Vollziehung ihrer Rache zu uebertragen. Er soll sogleich an

ihren Oheim, der wieder nach Schottland geflohen ist, schreiben und

gemeinschaftliche Sache mit ihm machen. Die Tyrannin muesse sterben; ihr

Name sei allgemein verhasst; ihr Tod sei eine Wohltat fuer das Vaterland,

und niemand verdiene es mehr als Essex, dem Vaterlande diese Wohltat zu

verschaffen.

Essex ist ueber diesen Antrag aeusserst betroffen. Blanca, seine teure

Blanca, kann ihm eine solche Verraeterei zumuten? Wie sehr schaemt er sich

in diesem Augenblicke seiner Liebe! Aber was soll er tun? Soll er ihr,

wie es billig waere, seinen Unwillen zu erkennen geben? Wird sie darum

weniger bei ihren schaendlichen Gesinnungen bleiben? Soll er der Koenigin

die Sache hinterbringen? Das ist unmoeglich: Blanca, seine ihm noch immer

teure Blanca, laeuft Gefahr. Soll er sie, durch Bitten und Vorstellungen,

von ihrem Entschlusse abzubringen suchen? Er muesste nicht wissen, was fuer

ein rachsuechtiges Geschoepf eine beleidigte Frau ist; wie wenig es sich

durch Flehen erweichen und durch Gefahr abschrecken laesst. Wie leicht

koennte sie seine Abratung, sein Zorn zur Verzweiflung bringen, dass sie

sich einem andern entdeckte, der so gewissenhaft nicht waere und ihr

zuliebe alles unternaehme?[1]--Dieses in der Geschwindigkeit ueberlegt,

fasst er den Vorsatz, sich zu verstellen, um den Roberto, so heisst der

Oheim der Blanca, mit allen seinen Anhaengern in die Falle zu locken.

Blanca wird ungeduldig, dass ihr Essex nicht sogleich antwortet. "Graf",

sagt sie, "wenn du erst lange mit dir zu Rate gehst, so liebst du mich

nicht. Auch nur zweifeln ist Verbrechen. Undankbarer!"[2]--"Sei ruhig,

Blanca!" erwidert Essex: "ich bin entschlossen."--"Und wozu?"--"Gleich

will ich dir es schriftlich geben."

Essex setzt sich nieder, an ihren Oheim zu schreiben, und indem tritt der

Herzog aus der Galerie naeher. Er ist neugierig, zu sehen, wer sich mit

der Blanca so lange unterhaelt; und erstaunt, den Grafen von Essex zu

erblicken. Aber noch mehr erstaunt er ueber das, was er gleich darauf zu

hoeren bekoemmt. Essex hat an den Roberto geschrieben und sagt der Blanca

den Inhalt seines Schreibens, das er sofort durch den Cosme abschicken

will. Roberto soll mit allen seinen Freunden einzeln nach London kommen;

Essex will ihn mit seinen Leuten unterstuetzen; Essex hat die Gunst des

Volks; nichts wird leichter sein, als sich der Koenigin zu bemaechtigen;

sie ist schon so gut als tot.--"Erst muesst' ich sterben!" ruft auf einmal

der Herzog und koemmt auf sie los. Blanca und der Graf erstaunen ueber

diese ploetzliche Erscheinung; und das Erstaunen des letztern ist nicht

ohne Eifersucht. Er glaubt, dass Blanca den Herzog bei sich verborgen

gehalten. Der Herzog rechtfertiget die Blanca und versichert, dass sie von

seiner Anwesenheit nichts gewusst; er habe die Galerie offen gefunden und

sei von selbst hereingegangen, die Gemaelde darin zu betrachten.[3]

"Der Herzog. Bei dem Leben meines Bruders, bei dem mir noch kostbarern

Leben der Koenigin, bei--Aber genug, dass ich es sage: Blanca ist

unschuldig. Und nur ihr, Mylord, haben Sie diese Erklaerung zu danken.

Auf Sie ist im geringsten nicht dabei gesehen. Denn mit Leuten, wie

Sie, machen Leute, wie ich--

Der Graf. Prinz, Sie kennen mich ohne Zweifel nicht recht?--

Der Herzog. Freilich habe ich Sie nicht recht gekannt. Aber ich

kenne Sie nun. Ich hielt Sie fuer einen ganz andern Mann: und ich

finde, Sie sind ein Verraeter.

Der Graf. Wer darf das sagen?

Der Herzog. Ich!--Nicht ein Wort mehr! Ich will kein Wort mehr hoeren,

Graf!

Der Graf. Meine Absicht mag auch gewesen sein--

Der Herzog. Denn kurz: ich bin ueberzeugt, dass ein Verraeter kein Herz

hat. Ich treffe Sie als einen Verraeter: ich muss Sie fuer einen Mann

ohne Herz halten. Aber um so weniger darf ich mich dieses Vorteils

ueber Sie bedienen. Meine Ehre verzeiht Ihnen, weil Sie der Ihrigen

verlustig sind. Waeren Sie so unbescholten, als ich Sie sonst geglaubt,

so wuerde ich Sie zu zuechtigen wissen.

Der Graf. Ich bin der Graf von Essex. So hat mir noch niemand

begegnen duerfen, als der Bruder des Koenigs von Frankreich.

Der Herzog. Wenn ich auch der nicht waere, der ich bin; wenn nur Sie

der waeren, der Sie nicht sind, ein Mann von Ehre: so sollten Sie wohl

empfinden, mit wem Sie zu tun haetten.--Sie, der Graf von Essex? Wenn

Sie dieser berufene Krieger sind: wie koennen Sie so viele grosse Taten

durch eine so unwuerdige Tat vernichten wollen?--"

----Fussnote

[1]

Ay tal traicion! vive el Cielo,

Que de amarla estoy corrido.

Blanca, que es mi dulce dueno,

Blanca, a quien quiero, y estimo,

Me propone tal traicion!

Que hare, porque si ofendido,

Respondiendo, como es justo,

Contra su traicion me irrito,

No por eso ha de evitar

So resuelto desatino.

Pues darle cuenta a la Reina

Es imposible, pues quiso

Mi suerte, que tenga parte

Blanca en aqueste delito.

Pues si procuro con ruegos

Disuadirla, es desvario,

Que es una mujer resuelta

Animal tan vengativo,

Que no se dobla a los riesgos:

Antes con afecto impio,

En el mismo rendimiento

Suelen aguzar los filos;

Y quiza desesperada

De mi enojo, o mi desvio,

Se declarara con otro

Menos leal, menos fino,

Que quiza por ella intente

Lo que yo hacer no he querido.

[2]

Si estas consultando, Conde,

Alla dentro de ti mismo

Lo que has de hacer, no me quieres,

Ya el dudarlo fue delito.

Vive Dios, que eres ingrato!

[3]

Por vida del Rey mi hermano,

Y por la que mas estimo,

De la Reina mi senora,

Y por--pero yo lo digo,

Que en mi es el mayor empeno

De la verdad del decirlo,

Que no tiene Blanca parte

De estar yo aqui--

------

Y estad muy agradecido

A Blanca, de que yo os de,

No satisfaccion, aviso

De esta verdad, porque a vos,

Hombres como yo--Cond. Imagino

Que no me conoceis bien.

Duq. No os habia conocido

Hasta aqui; mas ya os conozco,

Pues ya tan otro os he visto

Que os reconozco traidor.

Cond. Quien dijere--Duq. Yo lo digo

No pronuncieis algo, Conde,

Que ya no puedo sufriros.

Cond. Cualquier cosa que yo intente--

Duq. Mirad que estoy persuadido

Que hace la traicion cobardes;

Y asi cuando os he cogido

En un lance que me da

De que sois cobarde indicios,

No he de aprovecharme de esto,

Y asi os perdona mi brio

Ese rato que teneis

El valor desminuido;

Que a estar todo vos entero,

Supiera daros castigo.

Cond. Yo soy el Conde de Sex

Y nadie se me ha atrevido

Sino el hermano del Rey

De Francia. Duq. Yo tengo brio

Para que sin ser quien soy,

Pueda mi valor invicto

Castigar, no digo yo

Solo a vos, mas a vos mismo,

Siendo leal, que es lo mas

Con que queda encarecido.

Y pues sois tan gran Soldado,

No echeis a perder, os pido

Tantas heroicas hazanas

Con un hecho tan indigno--

----Fussnote

Zweiundsechzigstes Stueck

Den 4. Dezember 1767

Der Herzog faehrt hierauf fort, ihm sein Unrecht in einem etwas gelindern

Tone vorzuhalten. Er ermahnt ihn, sich eines Bessern zu besinnen; er will

es vergessen, was er gehoert habe; er ist versichert, dass Blanca mit dem

Grafen nicht einstimmen und dass sie selbst ihm eben das wuerde gesagt

haben, wenn er, der Herzog, ihr nicht zuvorgekommen waere. Er schliesst

endlich: "Noch einmal, Graf; gehen Sie in sich! Stehen Sie von einem so

schaendlichen Vorhaben ab! Werden Sie wieder Sie selbst! Wollen Sie aber

meinem Rate nicht folgen: so erinnern Sie sich, dass Sie einen Kopf haben,

und London einen Henker!"[1]--Hiermit entfernt sich der Herzog. Essex ist

in der aeussersten Verwirrung; es schmerzt ihn, sich fuer einen Verraeter

gehalten zu wissen; gleichwohl darf er es itzt nicht wagen, sich gegen

den Herzog zu rechtfertigen; er muss sich gedulden, bis es der Ausgang

lehre, dass er da seiner Koenigin am getreuesten gewesen sei, als er es am

wenigsten zu sein geschienen.[2] So spricht er mit sich selbst: zur

Blanca aber sagt er, dass er den Brief sogleich an ihren Oheim senden

wolle, und geht ab. Blanca desgleichen; nachdem sie ihren Unstern

verwuenscht, sich aber noch damit getroestet, dass es kein Schlimmerer als

der Herzog sei, welcher von dem Anschlage des Grafen wisse.

Die Koenigin erscheinet mit ihrem Kanzler, dem sie es vertrauet hat, was

ihr in dem Garten begegnet. Sie befiehlt, dass ihre Leibwache alle Zugaenge

wohl besetzt; und morgen will sie nach London zurueckkehren. Der Kanzler

ist der Meinung, die Meuchelmoerder aufsuchen zu lassen und durch ein

oeffentliches Edikt demjenigen, der sie anzeigen werde, eine ansehnliche

Belohnung zu verheissen, sollte er auch selbst ein Mitschuldiger sein.

"Denn da es ihrer zwei waren", sagt er, "die den Anfall taten, so kann

leicht einer davon ein ebenso treuloser Freund sein, als er ein treuloser

Untertan ist."[3] Aber die Koenigin missbilliget diesen Rat; sie haelt es

fuer besser, den ganzen Vorfall zu unterdruecken und es gar nicht bekannt

werden zu lassen, dass es Menschen gegeben, die sich einer solchen Tat

erkuehnen duerfen. "Man muss", sagt sie, "die Welt glauben machen, dass die

Koenige so wohl bewacht werden, dass es der Verraeterei unmoeglich ist, an

sie zu kommen. Ausserordentliche Verbrechen werden besser verschwiegen,

als bestraft. Denn das Beispiel der Strafe ist von dem Beispiele der

Suende unzertrennlich; und dieses kann oft ebensosehr anreizen, als jenes

abschrecken."[4]

Indem wird Essex gemeldet und vorgelassen. Der Bericht, den er von dem

gluecklichen Erfolge seiner Expedition abstattet, ist kurz. Die Koenigin

sagt ihm auf eine sehr verbindliche Weise: "Da ich Euch wieder erblicke,

weiss ich von dem Ausgange des Krieges schon genug."[5] Sie will von

keinen naehern Umstaenden hoeren, bevor sie seine Dienste nicht belohnt, und

befiehlt dem Kanzler, dem Grafen sogleich das Patent als Admiral von

England auszufertigen. Der Kanzler geht; die Koenigin und Essex sind

allein; das Gespraech wird vertraulicher; Essex hat die Schaerpe um; die

Koenigin bemerkt sie, und Essex wuerde es aus dieser blossen Bemerkung

schliessen, dass er sie von ihr habe, wenn er es aus den Reden der Blanca

nicht schon geschlossen haette. Die Koenigin hat den Grafen schon laengst

heimlich geliebt; und nun ist sie ihm sogar das Leben schuldig.[6] Es

kostet ihr alle Muehe, ihre Neigung zu verbergen. Sie tut verschiedne

Fragen, ihn auszulocken und zu hoeren, ob sein Herz schon eingenommen, und

ob er es vermute, wem er das Leben in dem Garten gerettet. Das letzte

gibt er ihr durch seine Antworten gewissermassen zu verstehen, und zugleich,

dass er fuer ebendiese Person mehr empfinde, als er derselben zu entdecken

sich erkuehnen duerfe. Die Koenigin ist auf dem Punkte, sich ihm zu erkennen

zu geben: doch siegt noch ihr Stolz ueber ihre Liebe. Ebensosehr hat der

Graf mit seinem Stolze zu kaempfen: er kann sich des Gedankens nicht

entwehren, dass ihn die Koenigin liebe, ob er schon die Vermessenheit

dieses Gedankens erkennet. (Dass diese Szene groesstenteils aus Reden

bestehen muesse, die jedes seitab fuehret, ist leicht zu erachten.) Sie

heisst ihn gehen und heisst ihn wieder so lange warten, bis der Kanzler ihm

das Patent bringe. Er bringt es; sie ueberreicht es ihm; er bedankt sich,

und das Seitab faengt mit neuem Feuer an.

"Die Koenigin. Toerichte Liebe!--

Essex. Eitler Wahnsinn!--

Die Koenigin. Wie blind!--

Essex. Wie verwegen!--

Die Koenigin. So tief willst du, dass ich mich herabsetze?--

Essex. So hoch willst Du, dass ich mich versteige?--

Die Koenigin. Bedenke, dass ich Koenigin bin!

Essex. Bedenke, dass ich Untertan bin!

Die Koenigin. Du stuerzest mich bis in den Abgrund,--

Essex. Du erhebest mich bis zur Sonne,--

Die Koenigin. Ohne auf meine Hoheit zu achten.

Essex. Ohne meine Niedrigkeit zu erwaegen.

Die Koenigin. Aber, weil du meines Herzens dich bemeistert:--

Essex. Aber, weil Du meiner Seele Dich bemaechtiget:--

Die Koenigin. So stirb da, und komm' nie auf die Zunge!

Essex. So stirb da, und komm' nie ueber die Lippen!"[7]

(Ist das nicht eine sonderbare Art von Unterhaltung? Sie reden

miteinander und reden auch nicht miteinander. Der eine hoert, was der

andere nicht sagt, und antwortet auf das, was er nicht gehoert hat. Sie

nehmen einander die Worte nicht aus dem Munde, sondern aus der Seele.

Man sage jedoch nicht, dass man ein Spanier sein muss, um an solchen

unnatuerlichen Kuensteleien Geschmack zu finden. Noch vor einige dreissig

Jahre fanden wir Deutsche ebensoviel Geschmack daran; denn unsere

Staats-und Heldenaktionen wimmelten davon, die in allem nach den

spanischen Mustern zugeschnitten waren.)

Nachdem die Koenigin den Essex beurlaubet und ihm befohlen, ihr bald

wieder aufzuwarten, gehen beide auf verschiedene Seiten ab und machen dem

ersten Aufzuge ein Ende.--Die Stuecke der Spanier, wie bekannt, haben

deren nur drei, welche sie Jornadas, Tagewerke, nennen. Ihre

alleraeltesten Stuecke hatten viere: sie krochen, sagt Lope de Vega, auf

allen vieren, wie Kinder; denn es waren auch wirklich noch Kinder von

Komoedien. Virves war der erste, welcher die vier Aufzuege auf drei

brachte; und Lope folgte ihm darin, ob er schon die ersten Stuecke seiner

Jugend, oder vielmehr seiner Kindheit, ebenfalls in vieren gemacht hatte.

Wir lernen dieses aus einer Stelle in des letztern "Neuen Kunst, Komoedien

zu machen"[8]; mit der ich aber eine Stelle des Cervantes in Widerspruch

finde[9], wo sich dieser den Ruhm anmasst, die spanische Komoedie von fuenf

Akten, aus welchen sie sonst bestanden, auf drei gebracht zu haben. Der

spanische Literator mag diesen Widerspruch entscheiden; ich will mich

dabei nicht aufhalten.

----Fussnote

[1]

Miradlo mejor, dejad

Un intento tan indigno,

Corresponded a quien sois,

Y sino bastan avisos,

Mirad que hay Verdugo en Londres,

Y en vos cabeza, harto os digo.

[2]

No he de responder al Duque

Hasta que el suceso mismo

Muestre como fueron falsos

De mi traicion los indicios,

Y que soy mas leal, cuando

Mas traidor he parecido.

[3]

Y pues son dos los culpados

Podra ser, que alguno de ellos

Entregue al otro; que es llano,

Que sera traidor amigo

Quien fue desleal vasallo.

[4]

Y es gran materia de estado

Dar a entender, que los Reyes

Estan en si tan guardados

Que aunque la traicion los busque,

Nunca ha de poder hallarlos;

Y asi el secreto averiguee

Enormes delitos, cuando

Mas que el castigo, escarmientos

De ejemplares el pecado.

[5]

Que ya solo con miraros

Se el suceso de la guerra.

[6]

No bastaba, amor tirano,

Una inclinacion tan fuerte,

Sin que te hayas ayudado

Del deberle yo la vida?

[7]

Rein. Loco Amor--Cond. Necio imposible--

Rein. Que ciego--Cond. Que temerario--

Rein. Me abates a tal bajeza--

Cond. Me quieres subir tan alto--

Rein. Advierte, que soy la Reina--

Cond. Advierte, que soy vasallo--

Rein. Pues me humillas al abismo--

Cond. Pues me acercas a los rayos--

Rein. Sin reparar mi grandeza--

Cond. Sin mirar mi humilde estado--

Rein. Ya que te miro aca dentro--

Cond. Ya que en mi te vas entrando--

Rein. Muere entre el pecho, y la voz.

Cond. Muere entre el alma, y los labios.

[8]

"Arte nuevo de hazer Comedias", die sich hinter des Lope "Rimas"

befindet.

El Capitan Virues; insigne ingenio,

Puso en tres actos la Comedia, que antes

Andaba en cuatro, como pies de nino,

Que eran entonces ninas las Comedias,

Y yo las escribi de once, y doce anos,

De a cuatro actos, y de a cuatro pliegos,

Porque cada acto un pliego contenia.

[9] In der Vorrede zu seinen Komoedien: Donde me atrevi a reducir las

Comedias a tres Jornadas, de cinco que tenian.

----Fussnote

Dreiundsechzigstes Stueck

Den 8. Dezember 1767

Die Koenigin ist von dem Landgute zurueckgekommen; und Essex gleichfalls.

Sobald er in London angelangt, eilte er nach Hofe, um sich keinen

Augenblick vermissen zu lassen. Er eroeffnet mit seinem Cosme den zweiten

Akt, der in dem koeniglichen Schlosse spielt. Cosme hat, auf Befehl des

Grafen, sich mit Pistolen versehen muessen; der Graf hat heimliche Feinde;

er besorgt, wenn er des Nachts spaet vom Schlosse gehe, ueberfallen zu

werden. Er heisst den Cosme, die Pistolen nur indes in das Zimmer der

Blanca zu tragen und sie von Floren aufheben zu lassen. Zugleich bindet

er die Schaerpe los, weil er zur Blanca gehen will. Blanca ist

eifersuechtig; die Schaerpe koennte ihr Gedanken machen; sie koennte sie

haben wollen; und er wuerde sie ihr abschlagen muessen. Indem er sie dem

Cosme zur Verwahrung uebergibt, koemmt Blanca dazu. Cosme will sie

geschwind verstecken: aber es kann so geschwind nicht geschehen, dass es

Blanca nicht merken sollte. Blanca nimmt den Grafen mit sich zur Koenigin;

und Essex ermahnt im Abgehen den Cosme, wegen der Schaerpe reinen Mund zu

halten und sie niemanden zu zeigen.

Cosme hat, unter seinen andern guten Eigenschaften, auch diese, dass er

ein Erzplauderer ist. Er kann kein Geheimnis eine Stunde bewahren; er

fuerchtet ein Geschwaer im Leibe davon zu bekommen; und das Verbot des

Grafen hat ihn zu rechter Zeit erinnert, dass er sich dieser Gefahr

bereits sechsunddreissig Stunden ausgesetzt habe.[1] Er gibt Floren die

Pistolen und hat den Mund schon auf, ihr auch die ganze Geschichte von

der maskierten Dame und der Schaerpe zu erzaehlen. Doch eben besinnt er

sich, dass es wohl eine wuerdigere Person sein muesse, der er sein Geheimnis

zuerst mitteile. Es wuerde nicht lassen, wenn sich Flora ruehmen koennte,

ihn dessen defloriert zu haben.[2] (Ich muss von allerlei Art des

spanischen Witzes eine kleine Probe einzuflechten suchen.)

Cosme darf auf diese wuerdigere Person nicht lange warten. Blanca wird von

ihrer Neugierde viel zu sehr gequaelt, dass sie sich nicht, sobald als

moeglich, von dem Grafen losmachen sollen, um zu erfahren, was Cosme

vorhin so hastig vor ihr zu verbergen gesucht. Sie koemmt also sogleich

zurueck, und nachdem sie ihn zuerst gefragt, warum er nicht schon nach

Schottland abgegangen, wohin ihn der Graf schicken wollen, und er ihr

geantwortet, dass er mit anbrechendem Tage abreisen werde: verlangt sie zu

wissen, was er da versteckt halte? Sie dringt in ihn; doch Cosme laesst

nicht lange in sich dringen. Er sagt ihr alles, was er von der Schaerpe

weiss; und Blanca nimmt sie ihm ab. Die Art, mit der er sich seines

Geheimnisses entlediget, ist aeusserst ekel. Sein Magen will es nicht

laenger bei sich behalten; es stoesst ihm auf; es kneipt ihn; er steckt den

Finger in den Hals; er gibt es von sich, und um einen bessern Geschmack

wieder in den Mund zu bekommen, laeuft er geschwind ab, eine Quitte oder

Olive darauf zu kauen.[3] Blanca kann aus seinem verwirrten Geschwaetze

zwar nicht recht klug werden: sie versteht aber doch so viel daraus, dass

die Schaerpe das Geschenk einer Dame ist, in die Essex verliebt werden

koennte, wenn er es nicht schon sei. "Denn er ist doch nur ein Mann", sagt

sie. "Und wehe der, die ihre Ehre einem Manne anvertrauet hat! Der beste

ist noch so schlimm! "[4]--Um seiner Untreue also zuvorzukommen, will sie

ihn je eher je lieber heiraten.

Die Koenigin tritt herein und ist aeusserst niedergeschlagen. Blanca fragt,

ob sie die uebrigen Hofdamen rufen soll: aber die Koenigin will lieber

allein sein; nur Irene soll kommen und vor dem Zimmer singen. Blanca geht

auf der einen Seite nach Irenen ab, und von der andern koemmt der Graf.

Essex liebt die Blanca: aber er ist ehrgeizig genug, auch der Liebhaber

der Koenigin sein zu wollen. Er wirft sich diesen Ehrgeiz selbst vor; er

bestraft sich deswegen; sein Herz gehoert der Blanca; eigennuetzige

Absichten muessen es ihr nicht entziehen wollen; unechte Konvenienz muss

keinen echten Affekt besiegen.[5] Er will sich also lieber wieder

entfernen, als er die Koenigin gewahr wird: und die Koenigin, als sie ihn

erblickt, will ihm gleichfalls ausweichen. Aber sie bleiben beide. Indem

faengt Irene vor dem Zimmer an zu singen. Sie singt eine Redondilla, ein

kleines Lied von vier Zeilen, dessen Sinn dieser ist: "Sollten meine

verliebten Klagen zu deiner Kenntnis gelangen: oh, so lass das Mitleid,

welches sie verdienen, den Unwillen ueberwaeltigen, den du darueber

empfindest, dass ich es bin, der sie fuehret." Der Koenigin gefaellt das

Lied; und Essex findet es bequem, ihr durch dasselbe, auf eine versteckte

Weise, seine Liebe zu erklaeren. Er sagt, er habe es glossieret[6] und

bittet um Erlaubnis, ihr seine Glosse vorsagen zu duerfen. In dieser

Glosse beschreibt er sich als den zaertlichsten Liebhaber, dem es aber die

Ehrfurcht verbiete, sich dem geliebten Gegenstande zu entdecken. Die

Koenigin lobt seine Poesie: aber sie missbilliget seine Art zu lieben.

"Eine Liebe", sagt sie unter andern, "die man verschweigt, kann nicht

gross sein; denn Liebe waechst nur durch Gegenliebe, und der Gegenliebe

macht man sich durch das Schweigen mutwillig verlustig."

----Fussnote

[1]

--Yo no me acordaba

De decirlo, y lo callaba.

Y como me lo entrego,

Ya por decirlo reviento,

Que tengo tal propiedad,

Que en un hora, o la mitad,

Se me hace postema un cuento.

[2]

Alla va Flora; mas no,

Sera persona mas grave--

No es bien que Flora se alabe

Que el cuento me desfloro.

[3]

Ya se me viene a la boca

La purga.--

O que regueeldos tan secos

Me vienen! terrible aprieto.--

Mi estomago no lo lleva;

Protesto que es gran trabajo,

Meto los dedos.--

Y pues la purga he trocado,

Y el secreto he vomitado

Desde el principio hasta el fin,

Y sin dejar cosa alguna,

Tal asco me dio al decillo,

Voy a probar de en membrillo,

O a morder de una accituna.--

[4]

Es hombre al fin, y ay! de aquella

Que a un hombre fio su honor,

Siendo tan malo, el mejor.

[5]

Abate, abate las alas

No subas tanto, busquemos

Mas proporcionada esfera

A tan limitado vuelo.

Blanca me quiere, y a Blanca

Adoro yo ya en mi dueno;

Pues como de amor tan noble

Por una ambicion me alejo?

No conveniencia bastarda

Venza un legitimo afecto.

[6] Die Spanier haben eine Art von Gedichten, welche sie Glosas nennen.

Sie nehmen eine oder mehrere Zeilen gleichsam zum Texte und erklaeren oder

umschreiben diesen Text so, dass sie die Zeilen selbst in diese Erklaerung

oder Umschreibung wiederum einflechten. Den Text heissen sie Mote oder

Letra, und die Auslegung insbesondere Glosa, welches denn aber auch der

Name des Gedichts ueberhaupt ist. Hier laesst der Dichter den Essex das Lied

der Irene zum Mote machen, das aus vier Zeilen besteht, deren jede er in

einer besondern Stanze umschreibt, die sich mit der umschriebenen Zeile

schliesst. Das Ganze sieht so aus:

Mote.

Si acaso mis desvarios

Llegaren a tus umbrales,

La lastima de ser males

Quite el horror de ser mios.

Glosa.

Aunque el dolor me provoca

Decir mis quejas no puedo,

Que es mi osadia tan poca,

Que entre el respeto, y el miedo

Se me mueren en la boca;

Y asi no llegan tan mios

Mis males a tus orejas,

Porque no han de ser oidos

Si acaso digo mis quejas,

Si acaso mis desvarios.

El ser tan mal explicados

Sea su mayor indicio,

Que trocando en mis cuidados

El silencio, y vos su oficio,

Quedaran mas ponderados:

Desde hoy por estas senales

Sean de ti conocidos,

Que sin duda son mis males

Si algunos mal repetidos

Llegaren a tus umbrales.

Mas ay Dies! que mis cuidados

De tu crueldad conocidos,

Aunque mas acreditados,

Seran menos adquiridos.

Que con los otros mezclados:

Porque no sabiendo a cuales

Mas tu ingratitud se deba

Viendolos todos iguales

Fuerza es que en comun te mueva

La lastima de ser males.

En mi este afecto violento

Tu hermoso desden le causa;

Tuyo, y mio es mi tormento;

Tuyo, porque eres la causa;

Y mio, porque yo le siento:

Sepan, Laura, tus desvios

Que mis males son tan suyos,

Y en mis cuerdos desvarios

Esto que tienen de tuyos

Quite el horror de ser mios.

Es muessen aber eben nicht alle Glossen so symmetrisch sein als diese.

Man hat alle Freiheit, die Stanzen, die man mit den Zeilen des Mote

schliesst, so ungleich zu machen, als man will. Man braucht auch nicht

alle Zeilen einzuflechten; man kann sich auf eine einzige einschraenken

und diese mehr als einmal wiederholen. uebrigens gehoeren diese Glossen

unter die aelteren Gattungen der spanischen Poesie, die nach dem Boscan

und Garcilasso ziemlich aus der Mode gekommen.

----Fussnote

Vierundsechzigstes Stueck

Den 11. Dezember 1767

Der Graf versetzt, dass die vollkommenste Liebe die sei, welche keine

Belohnung erwarte; und Gegenliebe sei Belohnung. Sein Stillschweigen

selbst mache sein Glueck: denn solange er seine Liebe verschweige, sei sie

noch unverworfen, koenne er sich noch von der suessen Vorstellung taeuschen

lassen, dass sie vielleicht duerfe genehmiget werden. Der Unglueckliche sei

gluecklich, solange er noch nicht wisse, wie ungluecklich er sei.[1] Die

Koenigin widerlegt diese Sophistereien als eine Person, der selbst daran

gelegen ist, dass Essex nicht laenger darnach handle: und Essex, durch

diese Widerlegung erdreistet, ist im Begriff, das Bekenntnis zu wagen,

von welchem die Koenigin behauptet, dass es ein Liebhaber auf alle Weise

wagen muesse; als Blanca hereintritt, den Herzog anzumelden. Diese

Erscheinung der Blanca bewirkt einen von den sonderbarsten

Theaterstreichen. Denn Blanca hat die Schaerpe um, die sie dem Cosme

abgenommen, welches zwar die Koenigin, aber nicht Essex gewahr wird.[2]

"Essex. So sei es gewagt!--Frisch! Sie ermuntert mich selbst. Warum

will ich an der Krankheit sterben, wenn ich an dem Hilfsmittel sterben

kann? Was fuerchte ich noch?--Koenigin, wann denn also,--

Blanca. Der Herzog, Ihre Majestaet,--

Essex. Blanca koennte nicht ungelegener kommen.

Blanca. Wartet in dem Vorzimmer,--

Die Koenigin. Ah! Himmel!

Blanca. Auf Erlaubnis,--

Die Koenigin. Was erblicke ich?

Blanca. Hereintreten zu duerfen.

Die Koenigin. Sag ihm--Was seh' ich!--Sag ihm, er soll warten.--Ich

komme von Sinnen!--Geh, sag ihm das.

Blanca. Ich gehorche.

Die Koenigin. Bleib! Komm her! naeher!

Blanca. Was befehlen Ihro Majestaet?--

Die Koenigin. Oh, ganz gewiss!--Sage ihm--Es ist kein Zweifel mehr!--

Geh, unterhalte ihn einen Augenblick,--Weh, mir!--Bis ich selbst zu

ihm herauskomme. Geh, lass mich!

Blanca. Was ist das?--Ich gehe.

Essex. Blanca ist weg. Ich kann nun wieder fortfahren,--

Die Koenigin. Ha, Eifersucht!

Essex. Mich zu erklaeren.--Was ich wage, wage ich auf ihre eigene

Ueberredung.

Die Koenigin. Mein Geschenk in fremden Haenden! Bei Gott!--Aber ich

muss mich schaemen, dass eine Leidenschaft so viel ueber mich vermag!

Essex. Wenn denn also,--wie Ihre Majestaet gesagt, und wie ich

einraeumen muss,--das Glueck, welches man durch Furcht erkauft,--sehr

teuer zu stehen koemmt; wenn man viel edler stirbt:--so will auch

ich,--

Die Koenigin. Warum sagen Sie das, Graf?

Essex. Weil ich hoffe, dass, wann ich--Warum fuerchte ich mich noch?--

wann ich Ihre Majestaet meine Leidenschaft bekannte,--dass einige

Liebe--

Die Koenigin. Was sagen Sie da, Graf? An mich richtet sich das? Wie?

Tor! Unsinniger! Kennen Sie mich auch? Wissen Sie, wer ich bin?

Und wer Sie sind? Ich muss glauben, dass Sie den Verstand verloren.--"

Und so fahren Ihre Majestaet fort, den armen Grafen auszufenstern, dass es

eine Art hat! Sie fragt ihn, ob er nicht wisse, wie weit der Himmel ueber

alle menschliche Erfrechungen erhaben sei? Ob er nicht wisse, dass der

Sturmwind, der in den Olymp dringen wolle, auf halbem Wege zurueckbrausen

muesse? Ob er nicht wisse, dass die Duenste, welche sich zur Sonne erhueben,

von ihren Strahlen zerstreuet wuerden?--Wer vom Himmel gefallen zu sein

glaubt, ist Essex. Er zieht sich beschaemt zurueck und bittet um Verzeihung.

Die Koenigin befiehlt ihm, ihr Angesicht zu meiden, nie ihren Palast wieder

zu betreten und sich gluecklich zu schaetzen, dass sie ihm den Kopf lasse,

in welchem sich so eitle Gedanken erzeugen koennen.[3] Er entfernt sich;

und die Koenigin geht gleichfalls ab, nicht ohne uns merken zu lassen, wie

wenig ihr Herz mit ihren Reden uebereinstimme.

Blanca und der Herzog kommen an ihrer Statt, die Buehne zu fuellen. Blanca

hat dem Herzog es frei gestanden, auf welchem Fusse sie mit dem Grafen

stehe; dass er notwendig ihr Gemahl werden muesse, oder ihre Ehre sei

verloren. Der Herzog fasst den Entschluss, den er wohl fassen muss; er will

sich seiner Liebe entschlagen: und ihr Vertrauen zu vergelten, verspricht

er sogar, sich bei der Koenigin ihrer anzunehmen, wenn sie ihr die

Verbindlichkeit, die der Graf gegen sie habe, entdecken wolle.

Die Koenigin kommt bald, in tiefen Gedanken, wieder zurueck. Sie ist mit

sich selbst im Streit, ob der Graf auch wohl so schuldig sei, als er

scheine. Vielleicht, dass es eine andere Schaerpe war, die der ihrigen nur

so aehnlich ist.--Der Herzog tritt sie an. Er sagt, er komme, sie um eine

Gnade zu bitten, um welche sie auch zugleich Blanca bitte. Blanca werde

sich naeher darueber erklaeren; er wolle sie zusammen allein lassen: und so

laesst er sie.

Die Koenigin wird neugierig, und Blanca verwirrt. Endlich entschliesst sich

Blanca, zu reden. Sie will nicht laenger von dem veraenderlichen Willen

eines Mannes abhangen; sie will es seiner Rechtschaffenheit nicht laenger

anheimstellen, was sie durch Gewalt erhalten kann. Sie flehet die

Elisabeth um Mitleid an: die Elisabeth, die Frau, nicht die Koenigin. Denn

da sie eine Schwachheit ihres Geschlechts bekennen muesse: so suche sie in

ihr nicht die Koenigin, sondern nur die Frau.[4]

----Fussnote

[1]

--El mas verdadero amor

Es el que en si mismo quieto

Descansa, sin atender

A mas paga, o mas intento:

La correspondencia es paga,

Y tener por blanco el precio

Es querer per granjeria.--

------

Dentro esta del silencio, y del respeto

Mi amor, y asi mi dicha esta segura,

Presumiendo tal vez (dulce locura!)

Que es admitido del mayor suieto.

Dejandome enganar de este concepto,

Dura mi bien, porque mi engano dura;

Necia sera la lengua, si aventura

Un bien que esta seguro en el secreto.--

Que es feliz quien no siendo venturoso

Nunca llega a saber, que es desdichado.

[2]

Por no morir de mal, cuando

Puedo morir de remedio,

Digo pues, ea, osadia,

Ella me alento, que temo?--

Que sera bien que a tu Alteza--

(Sale Blanca con la banda puesta.)

Bl. Senora, el duque--Cond. A mal tiempo

Viene Blanca. Bl. Esta aguardando

En la antecamara--Rein. Ay, cielo!

Bl. Para entrar--Rein. Que es lo que miro!

Bl. Licencia. Rein. Decid;--que veo!--

Decid que espere;--estoy loca!

Decid, andad. Bl. Ya obedezco.

Rein. Venid aca, volved. Bl. Que manda

Vuestra Alteza? Rein. Ei dano es cierto.

Decidle--no hay que dudar--

Entretenedle un momento--

Ay de mi!--mientras yo salgo--

Y dejadme. Bl. Que es aquesto?

Y voy. Cond. Ya Blanca se fue,

Quiero pues volver--Rein. Ha celos!

Cond. A declararme atrevido,

Pues si me atrevo, me atrevo

En fe de sus pretensiones.

Rein. Mi prenda en poder ajeno?

Vive Dios, pero es vergueenza

Que pueda tanto un afecto

En mi. Cond. Segun lo que dijo

Vuestra Alteza aqui, y supuesto,

Que cuesta cara la dicha,

Que se compra con el miedo,

Quiero morir noblemente.

Rein. Porque lo decis? Cond. Que espero

Si a vuestra Alteza (que dudo!)

Le declarase mi afecto,

Algun amor--Rein. Que decis?

A mi? como, loco, necio,

Conoceisme? Quien soy yo?

Decid, quien soy? que sospecho,

Que se os huyo la memoria.--

[3]

--No me veais,

Y agradeced el que os dejo

Cabeza, en que se engendraron

Tan livianos pensamientos.

[4]

--Ya estoy resuelta;

No a la voluntad mudable

De un hombre este yo sujeta,

Que aunque no se que me olvide,

Es necedad, que yo quiera

Dejar a su cortesia

Lo que puede hacer la fuerza.

Gran Isabela, escuchadme,

Y al escucharme tu Alteza,

Ponga aun mas que la atencion,

La piedad con las orejas.

Isabela os he llamado

En esta ocasion, no Reina,

Que cuando vengo a deciros

Del honor una flaqueza

Que he hecho como mujer,

Porque mejor os parezca,

No Reina, mujer os busco.

Solo mujer os quisiera.--

----Fussnote

Fuenfundsechzigstes Stueck

Den 15. Dezember 1767

Du? mir eine Schwachheit? fragt die Koenigin.

"Blanca. Schmeicheleien, Seufzer, Liebkosungen, und besonders Traenen,

sind vermoegend, auch die reinste Tugend zu untergraben. Wie teuer

koemmt mir diese Erfahrung zu stehen! Der Graf--

Die Koenigin. Der Graf? Was fuer ein Graf?--

Blanca. Von Essex.

Die Koenigin. Was hoere ich?

Blanca. Seine verfuehrerische Zaertlichkeit--

Die Koenigin. Der Graf von Essex?

Blanca. Er selbst, Koenigin.--

Die Koenigin (beiseite). Ich bin des Todes!--Nun? weiter!

Blanca. Ich zittere.--Nein, ich darf es nicht wagen--"

Die Koenigin macht ihr Mut und lockt ihr nach und nach mehr ab, als

Blanca zu sagen brauchte; weit mehr, als sie selbst zu hoeren wuenscht.

Sie hoeret, wo und wie der Graf gluecklich gewesen;[1] und als sie

endlich auch hoeret, dass er ihr die Ehe versprochen, und dass Blanca auf

die Erfuellung dieses Versprechens dringe: so bricht der so lange

zurueckgehaltene Sturm auf einmal aus. Sie verhoehnet das leichtglaeubige

Maedchen auf das empfindlichste und verbietet ihr schlechterdings, an

den Grafen weiter zu denken. Blanca erraet ohne Muehe, dass dieser Eifer

der Koenigin Eifersucht sein muesse: und gibt es ihr zu verstehen.

"Die Koenigin. Eifersucht?--Nein; bloss deine Auffuehrung entruestet mich.

--Und gesetzt,--ja gesetzt, ich liebte den Grafen. Wenn ich,--ich ihn

liebte, und eine andere waere so vermessen, so toericht, ihn neben mir

zu lieben,--was sage ich, zu lieben?--ihn nur anzusehen,--was sage

ich, anzusehen?--sich nur eine Gedanke von ihm in den Sinn kommen zu

lassen: das sollte dieser andern nicht das Leben kosten?--Du siehest,

wie sehr mich eine bloss vorausgesetzte, erdichtete Eifersucht

aufbringt: urteile daraus, was ich bei einer wahren tun wuerde. Itzt

stelle ich mich nur eifersuechtig. Huete dich, mich es wirklich zu

machen!"[2]

Mit dieser Drohung geht die Koenigin ab und laesst die Blanca in der

aeussersten Verzweiflung. Dieses fehlte noch zu den Beleidigungen, ueber

die sich Blanca bereits zu beklagen hatte. Die Koenigin hat ihr Vater

und Bruder und Vermoegen genommen: und nun will sie ihr auch den Grafen

nehmen. Die Rache war schon beschlossen: aber warum soll Blanca noch

erst warten, bis sie ein anderer fuer sie vollzieht? Sie will sie selbst

bewerkstelligen, und noch diesen Abend. Als Kammerfrau der Koenigin muss

sie sie auskleiden helfen; da ist sie mit ihr allein; und es kann ihr

an Gelegenheit nicht fehlen.--Sie sieht die Koenigin mit dem Kanzler

wiederkommen und geht, sich zu ihrem Vorhaben gefasst zu machen.

Der Kanzler haelt verschiedne Briefschaften, die ihm die Koenigin nur auf

einen Tisch zu legen befiehlt; sie will sie vor Schlafengehen noch

durchsehen. Der Kanzler erhebt die ausserordentliche Wachsamkeit, mit der

sie ihren Reichsgeschaeften obliege; die Koenigin erkennt es fuer ihre

Pflicht und beurlaubet den Kanzler. Nun ist sie allein und setzt sich zu

den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und

anstaendigern Sorgen ueberlassen. Aber das erste Papier, was sie in die

Haende nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. Eines Grafen! "Muss

es denn eben", sagt sie, "von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkoemmt!"

Dieser Zug ist vortrefflich. Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen

Seele bei demjenigen Grafen, an den sie itzt nicht denken wollte. Seine

Liebe zu Blanca ist ein Stachel in ihrem Herzen, der ihr das Leben zur

Last macht. Bis sie der Tod von dieser Marter befreie, will sie bei dem

Bruder des Todes Linderung suchen: und so faellt sie in Schlaf.

Indem tritt Blanca herein und hat eine von den Pistolen des Grafen, die

sie in ihrem Zimmer gefunden. (Der Dichter hatte sie, zu Anfange dieses

Akts, nicht vergebens dahin tragen lassen.) Sie findet die Koenigin allein

und entschlafen: was fuer einen bequemem Augenblick koennte sie sich

wuenschen? Aber eben hat der Graf die Blanca gesucht und sie in ihrem

Zimmer nicht getroffen. Ohne Zweifel erraet man, was nun geschieht. Er

koemmt also, sie hier zu suchen; und koemmt eben noch zurecht, der Blanca

in den moerderischen Arm zu fallen und ihr die Pistole, die sie auf die

Koenigin schon gespannt hat, zu entreissen. Indem er aber mit ihr ringt,

geht der Schuss los: die Koenigin erwacht, und alles koemmt aus dem Schlosse

herzugelaufen.

"Die Koenigin (im Erwachen). Ha! Was ist das?

Der Kanzler. Herbei, herbei! Was war das fuer ein Knall in dem Zimmer

der Koenigin? Was geschieht hier?

Essex (mit der Pistole in der Hand). Grausamer Zufall!

Die Koenigin. Was ist das, Graf?

Essex. Was soll ich tun?

Die Koenigin. Blanca, was ist das?

Blanca. Mein Tod ist gewiss!

Essex. In welcher Verwirrung befinde ich mich!

Der Kanzler. Wie? der Graf ein Verraeter?

Essex (beiseite). Wozu soll ich mich entschliessen? Schweige ich: so

faellt das Verbrechen auf mich. Sage ich die Wahrheit: so werde ich

der nichtswuerdige Verklaeger meiner Geliebten, meiner Blanca, meiner

teuersten Blanca.

Die Koenigin. Sind Sie der Verraeter, Graf? Bist du es, Blanca? Wer

von euch war mein Retter? wer mein Moerder? Mich duenkt, ich hoerte im

Schlafe euch beide rufen: Verraeterin! Verraeter! Und doch kann nur

eines von euch diesen Namen verdienen. Wenn eines von euch mein Leben

suchte, so bin ich es dem andern schuldig. Wem bin ich es schuldig,

Graf? Wer suchte es, Blanca? Ihr schweigt?--Wohl, schweigt nur! Ich

will in dieser Ungewissheit bleiben; ich will den Unschuldigen nicht

wissen, um den Schuldigen nicht zu kennen. Vielleicht duerfte es mich

ebensosehr schmerzen, meinen Beschuetzer zu erfahren, als meinen Feind.

Ich will der Blanca gern ihre Verraeterei vergeben, ich will sie ihr

verdanken: wenn dafuer der Graf nur unschuldig war."[3]

Aber der Kanzler sagt: wenn es die Koenigin schon hierbei wolle bewenden

lassen, so duerfe er es doch nicht; das Verbrechen sei zu gross; sein Amt

erfodere, es zu ergruenden; besonders da aller Anschein sich wider den

Grafen erklaere.

"Die Koenigin. Der Kanzler hat recht; man muss es untersuchen.--Graf,--

Essex. Koenigin!--

Die Koenigin. Bekennen Sie die Wahrheit.--(Beiseite.) Aber wie sehr

fuerchtet meine Liebe, sie zu hoeren! War es Blanca?

Essex. Ich Ungluecklicher!

Die Koenigin. War es Blanca, die meinen Tod wollte?

Essex. Nein, Koenigin; Blanca war es nicht.

Die Koenigin. Sie waren es also?

Essex. Schreckliches Schicksal!--Ich weiss nicht.

Die Koenigin. Sie wissen es nicht?--Und wie koemmt dieses moerderische

Werkzeug in Ihre Hand?--"

Der Graf schweigt, und die Koenigin befiehlt, ihn nach dem Tower zu

bringen. Blanca, bis sich die Sache mehr aufhellet, soll in ihrem Zimmer

bewacht werden. Sie werden abgefuehrt, und der zweite Aufzug schliesst.

----Fussnote

[1]

bl. le llame una noche obscura--

rein. y vino a verte? bl. pluguiera

a dios, que no fuera tanta

mi desdicha, y su fineza.

vino mas galan que nunca,

y yo que dos veces ciega,

por mi mal, estaba entonces

del amor, y las tinieblas--

[2]

rein. este es celo, blanca. bl. celos,

anadiendole una letra.

rein. que decis? bl. senora, que

si acaso posible fuera,

a no ser vos la que dice

esas palabras, dijera,

que eran celos. rein. que son celos?

no son celos, es ofensa

que me estais haciendo vos.

supongamos, que quisiera

al conde en esta ocasion;

pues si yo al conde quisiera

y alguna atrevida, loca

presumida, descompuesta

le quisiera, que es querer?

que le mirara, o le viera;

que es verle? no se que diga.

no hay cosa que menos sea--

no la quitara la vida?

la sangre no le bebiera?--

los celos, aunque fingidos,

me arrebataron la lengua,

y dispararon mi enojo--

mirad que no me deis celos,

que si fingidos se altera

tanto mi enojo, ved vos,

si fuera verdad, que hiciera--

escarmentad en las burlas,

no me deis celos de veras.

conde, vos traidor? vos, blanca?

el juicio esta indiferente,

cual me libra, cual me mata.

conde, bianca, respondedme!

tu a la reina? tu a la reina?

oid, aunque confusamente:

ha, traidora, dijo el conde.

blanca, dijo: traidor eres.

estas razones de entrambos

a entrambas cosas convienen:

uno de los dos me libra,

otro de los me ofende.

conde, cual me daba vida?

blanca, cual me daba muerte?

decidme!--no lo digais,

que neutral mi valor quiere,

per no saber el traidor,

no saber el inocente.

mejor es quedar confusa,

en duda mi juicio quede,

porque cuando mire a alguno,

y de la traicion me acuerde,

a pensar, que es el traidor,

que es el leal tambien piense.

yo le agradeciera a blanca,

que ella la traidora fuese,

solo a trueque de que el conde

fuera el, que estaba inocente.--

----Fussnote

Sechsundsechzigstes Stueck

Den 18. Dezember 1767

Der dritte Aufzug faengt sich mit einer langen Monologe der Koenigin an,

die allen Scharfsinn der Liebe aufbietet, den Grafen unschuldig zu

finden. Die Vielleicht werden nicht gesparet, um ihn weder als ihren

Moerder, noch als den Liebhaber der Blanca denken zu duerfen. Besonders

geht sie mit den Voraussetzungen wider die Blanca ein wenig sehr weit;

sie denkt ueber diesen Punkt ueberhaupt lange so zaertlich und sittsam

nicht, als wir es wohl wuenschen moechten, und als sie auf unsern Theatern

denken muesste.[1]

Es kommen der Herzog und der Kanzler: jener, ihr seine Freude ueber die

glueckliche Erhaltung ihres Lebens zu bezeigen; dieser, ihr einen neuen

Beweis, der sich wider den Essex aeussert, vorzulegen. Auf der Pistole, die

man ihm aus der Hand genommen, steht sein Name; sie gehoert ihm; und wem

sie gehoert, der hat sie unstreitig auch brauchen wollen.

Doch nichts scheinet den Essex unwidersprechlicher zu verdammen, als was

nun erfolgt. Cosme hat, bei anbrechendem Tage, mit dem bewussten Briefe

nach Schottland abgehen wollen und ist angehalten worden. Seine Reise

sieht einer Flucht sehr aehnlich, und solche Flucht laesst vermuten, dass er

an dem Verbrechen seines Herrn Anteil koenne gehabt haben. Er wird also

vor den Kanzler gebracht, und die Koenigin befiehlt, ihn in ihrer

Gegenwart zu verhoeren. Den Ton, in welchem sich Cosme rechtfertiget, kann

man leicht erraten. Er weiss von nichts; und als er sagen soll, wo er

hingewollt, laesst er sich um die Wahrheit nicht lange noetigen. Er zeigt

den Brief, den ihm sein Graf an einen andern Grafen nach Schottland zu

ueberbringen befohlen: und man weiss, was dieser Brief enthaelt. Er wird

gelesen, und Cosme erstaunt nicht wenig, als er hoert, wohin es damit

abgesehen gewesen. Aber noch mehr erstaunt er ueber den Schluss desselben,

worin der Ueberbringer ein Vertrauter heisst, durch den Roberto seine

Antwort sicher bestellen koenne. "Was hoere ich?" ruft Cosme. "Ich ein

Vertrauter? Bei diesem und jenem! ich bin kein Vertrauter; ich bin

niemals einer gewesen, und will auch in meinem Leben keiner sein.--Habe

ich wohl das Ansehen zu einem Vertrauten? Ich moechte doch wissen, was

mein Herr an mir gefunden haette, um mich dafuer zu nehmen. Ich, ein

Vertrauter, ich, dem das geringste Geheimnis zur Last wird? Ich weiss zum

Exempel, dass Blanca und mein Herr einander lieben, und dass sie heimlich

miteinander verheiratet sind: es hat mir schon lange das Herz abdruecken

wollen; und nun will ich es nur sagen, damit Sie huebsch sehen, meine

Herren, was fuer ein Vertrauter ich bin. Schade, dass es nicht etwas viel

Wichtigeres ist: ich wuerde es ebensowohl sagen."[2] Diese Nachricht

schmerzt die Koenigin nicht weniger, als die Ueberzeugung, zu der sie durch

den ungluecklichen Brief von der Verraeterei des Grafen gelangt. Der Herzog

glaubt, nun auch sein Stillschweigen brechen zu muessen und der Koenigin

nicht laenger zu verbergen, was er in dem Zimmer der Blanca zufaelligerweise

angehoert habe. Der Kanzler dringt auf die Bestrafung des Verraeters, und

sobald die Koenigin wieder allein ist, reizen sie sowohl beleidigte Majestaet,

als gekraenkte Liebe, des Grafen Tod zu beschliessen.

Nunmehr bringt uns der Dichter zu ihm in das Gefaengnis. Der Kanzler koemmt

und eroeffnet dem Grafen, dass ihn das Parlament fuer schuldig erkannt und

zum Tode verurteilet habe, welches Urteil morgen des Tages vollzogen

werden solle. Der Graf beteuert seine Unschuld.

"Der Kanzler. Ihre Unschuld, Mylord, wollte ich gern glauben: aber so

viele Beweise wider Sie!--Haben Sie den Brief an den Roberto nicht

geschrieben? Ist es nicht Ihr eigenhaendiger Name?

Essex. Allerdings ist er es.

Der Kanzler. Hat der Herzog von Alanzon Sie, in dem Zimmer der Blanca,

nicht ausdruecklich den Tod der Koenigin beschliessen hoeren?

Essex. Was er gehoert hat, hat er freilich gehoert.

Der Kanzler. Sahe die Koenigin, als sie erwachte, nicht die Pistole in

Ihrer Hand? Gehoert die Pistole, auf der Ihr Name gestochen, nicht

Ihnen?

Essex. Ich kann es nicht leugnen.

Der Kanzler. So sind Sie ja schuldig.

Essex. Das leugne ich.

Der Kanzler. Nun, wie kamen Sie denn dazu, dass Sie den Brief an den

Roberto schrieben?

Essex. Ich weiss nicht.

Der Kanzler. Wie kam es denn, dass der Herzog den verraeterischen

Vorsatz aus Ihrem eignen Munde vernehmen musste?

Essex. Weil es der Himmel so wollte.

Der Kanzler. Wie kam es denn, dass sich das moerderische Werkzeug in

Ihren Haenden fand?

Essex. Weil ich viel Unglueck habe.

Der Kanzler. Wenn alles das Unglueck, und nicht Schuld ist: wahrlich,

Freund, so spielst Ihnen Ihr Schicksal einen harten Streich. Sie

werden ihn mit Ihrem Kopfe bezahlen muessen.

Essex. Schlimm genug."[3]

"Wissen Ihre Gnaden nicht", fragt Cosme, der dabei ist, "ob sie mich etwa

mit haengen werden?" Der Kanzler antwortet Nein, weil ihn sein Herr

hinlaenglich gerechtfertiget habe; und der Graf ersucht den Kanzler, zu

verstatten, dass er die Blanca noch vor seinem Tode sprechen duerfe. Der

Kanzler bedauert, dass er, als Richter, ihm diese Bitte versagen muesse;

weil beschlossen worden, seine Hinrichtung so heimlich, als moeglich,

geschehen zu lassen, aus Furcht vor den Mitverschwornen, die er

vielleicht sowohl unter den Grossen, als unter dem Poebel in Menge haben

moechte. Er ermahnt ihn, sich zum Tode zu bereiten, und geht ab. Der Graf

wuenschte bloss deswegen die Blanca noch einmal zu sprechen, um sie zu

ermahnen, von ihrem Vorhaben abzustehen. Da er es nicht muendlich tun

duerfen, so will er es schriftlich tun. Ehre und Liebe verbinden ihn, sein

Leben fuer sie hinzugeben; bei diesem Opfer, das die Verliebten alle auf

der Zunge fuehren, das aber nur bei ihm zur Wirklichkeit gelangt, will er

sie beschwoeren, es nicht fruchtlos bleiben zu lassen. Es ist Nacht; er

setzt sich nieder zu schreiben, und befiehlt Cosmen, den Brief, den er

ihm hernach geben werde, sogleich nach seinem Tode der Blanca

einzuhaendigen. Cosme geht ab, um indes erst auszuschlafen.

----Fussnote

[1]

No pudo ser que mintiera

Blanca en lo que me conto

De gozarla el Conde? No,

Que Blanca no lo fingiera:

No pudo haberla gozado,

Sin estar enamorado,

Y cuando tierno y rendido,

Entonces la haya querido,

No puede haberla olvidado?

No le vieron mis antoios

Entre acogimientos sabios,

Muy callando con los labios,

Muy bachiller con los ojos,

Cuando al decir sus enojos

Yo su despecho reni?

[2]

Que escucho? Senores mios,

Dos mil demonios me lleven,

Si yo confidente soy,

Si lo he sido, o si lo fuere,

Ni tengo intencion de serlo.

--Tengo yo

Cara de ser confidente?

Yo no se que ha visto en mi

Mi amo para tenerme

En esta opinion; y a fe,

Que me holgara de que fuese

Cosa de mas importancia

Un secretillo muy leve,

Que rabio ya per decirlo,

Que es que el Conde a Blanca quiere,

Que estan casados los dos

En secreto--

[3]

Con. Solo el descargo que tengo

Es el estar inocente.

Senescal. Aunque yo quiera creerlo

No me dejan los indicios,

Y advertid, que ya no es tiempo

De dilacion, que manana

Habeis de morir. Con. Yo muero

Inocente. Sen. Pues decid:

No escribisteis a Roberto

Esta carta? Aquesta firma

No es la vuestra? Con. No lo niego.

Sen. El gran duque de Alanzon

No os oyo en el aposento

De Blanca trazar la muerte

De la Reina? Con. Aqueso es cierto.

Sen. Cuando desperto la Reina

No os hallo, Conde, a vos mesmo

Con la pistola en la mano?

Y la pistola que vemos

Vuestro nombre alli gravado

No es vuestro? Con. Os lo concedo.

Sen. Luego vos estais culpado.

Con. Eso solamente niego.

Sen. Pues como escribisteis, Conde,

La carta al traidor Roberto?

Con. No lo se. Sen. Pues como el Duque,

Que escucho vuestros intentos,

Os convence en la traicion?

Con. Porque asi lo quiso el cielo.

Sen. Como hallado en vuestra mano

Os culpa el vil instrumento?

Con. Porque tengo poca dicha.--

Sen. Pues sabed, que si es desdicha

Y no culpa, en tanto aprieto

Os pone vuestra fortuna,

Conde amigo, que supuesto

Que no dais otro descargo,

En fe de indicios tan ciertos,

Manana vuestra cabeza

Ha de pagar--

----Fussnote

Siebenundsechzigstes Stueck

Den 22. Dezember 1767

Nun folgt eine Szene, die man wohl schwerlich erwartet haette. Alles ist

ruhig und stille, als auf einmal eben die Dame, welcher Essex in dem

ersten Akte das Leben rettete, in eben dem Anzuge, die halbe Maske auf

dem Gesichte, mit einem Lichte in der Hand, zu dem Grafen in das

Gefaengnis hereintritt. Es ist die Koenigin. "Der Graf", sagt sie vor sich

im Hereintreten, "hat mir das Leben erhalten: ich bin ihm dafuer

verpflichtet. Der Graf hat mir das Leben nehmen wollen: das schreiet um

Rache. Durch seine Verurteilung ist der Gerechtigkeit ein Genuege

geschehen: nun geschehe es auch der Dankbarkeit und Liebe!"[1] Indem sie

naeher kommt, wird sie gewahr, dass der Graf schreibt. "Ohne Zweifel", sagt

sie, "an seine Blanca! Was schadet das? Ich komme aus Liebe, aus der

feurigsten, uneigennuetzigsten Liebe: itzt schweige die Eifersucht!--Graf!"

--Der Graf hoert sich rufen, sieht hinter sich und springt voller Erstaunen

auf. "Was seh' ich!"--"Keinen Traum", faehrt die Koenigin fort, "sondern die

Wahrheit. Eilen Sie, sich davon zu ueberzeugen, und lassen Sie uns kostbare

Augenblicke nicht mit Zweifeln verlieren.--Sie erinnern sich doch meiner?

Ich bin die, der Sie das Leben gerettet. Ich hoere, dass Sie morgen sterben

sollen; und ich komme, Ihnen meine Schuld abzutragen, Ihnen Leben fuer Leben

zu geben. Ich habe den Schluessel des Gefaengnisses zu bekommen gewusst.

Fragen Sie mich nicht, wie? Hier ist er; nehmen Sie; er wird Ihnen die

Pforte in den Park oeffnen; fliehen Sie, Graf, und erhalten Sie ein Leben,

das mir so teuer ist."--

"Essex. Teuer? Ihnen, Madame?

Die Koenigin. Wuerde ich sonst soviel gewagt haben, als ich wage?

Essex. Wie sinnreich ist das Schicksal, das mich verfolgt! Es findet

einen Weg, mich durch mein Glueck selbst ungluecklich zu machen. Ich

scheine gluecklich, weil die mich zu befreien koemmt, die meinen Tod

will: aber ich bin um so viel ungluecklicher, weil die meinen Tod will,

die meine Freiheit mir anbietet."[2]--

Die Koenigin verstehet hieraus genugsam, dass sie Essex kennet. Er

verweigert sich der Gnade, die sie ihm angetragen, gaenzlich; aber er

bittet, sie mit einer andern zu vertauschen.

"Die Koenigin. Und mit welcher?

Essex. Mit der, Madame, von der ich weiss, dass sie in Ihrem Vermoegen

steht,--mit der Gnade, mir das Angesicht meiner Koenigin sehen zu

lassen. Es ist die einzige, um die ich es nicht zu klein halte, Sie

an das zu erinnern, was ich fuer Sie getan habe. Bei dem Leben, das

ich Ihnen gerettet, beschwoere ich Sie, Madame, mir diese Gnade zu

erzeigen.

Die Koenigin (vor sich). Was soll ich tun? Vielleicht, wenn er mich

sieht, dass er sich rechtfertiget! Das wuensche ich ja nur.

Essex. Verzoegern Sie mein Glueck nicht, Madame.

Die Koenigin. Wenn Sie es denn durchaus wollen, Graf; wohl: aber

nehmen Sie erst diesen Schluessel; von ihm haengt Ihr Leben ab. Was ich

itzt fuer Sie tun darf, koennte ich hernach vielleicht nicht duerfen.

Nehmen Sie; ich will Sie gesichert wissen.[3]

Essex (indem er den Schluessel nimmt). Ich erkenne diese Vorsicht mit

Dank.--Und nun, Madame,--ich brenne, mein Schicksal auf dem Angesichte

der Koenigin, oder dem Ihrigen zu lesen.

Die Koenigin. Graf, ob beide gleich eines sind, so gehoert doch nur das,

welches Sie noch sehen, mir ganz allein; denn das, welches Sie nun

erblicken, (indem sie die Maske abnimmt) ist der Koenigin. Jenes, mit

welchem ich Sie erst sprach, ist nicht mehr.

Essex. Nun sterbe ich zufrieden! Zwar ist es das Vorrecht des

koeniglichen Antlitzes, dass es jeden Schuldigen begnadigen muss, der

es erblickt; und auch mir muesste diese Wohltat des Gesetzes zustatten

kommen. Doch ich will weniger hierzu, als zu mir selbst, meine Zuflucht

nehmen. Ich will es wagen, meine Koenigin an die Dienste zu erinnern,

die ich ihr und dem Staate geleistet--.[4]

Die Koenigin. An diese habe ich mich schon selbst erinnert. Aber Ihr

Verbrechen, Graf, ist groesser als Ihre Dienste.

Essex. Und ich habe mir nichts von der Huld meiner Koenigin zu

versprechen?

Die Koenigin. Nichts.

Essex. Wenn die Koenigin so streng ist, so rufe ich die Dame an, der

ich das Leben gerettet. Diese wird doch wohl guetiger mit mir

verfahren?

Die Koenigin. Diese hat schon mehr getan, als sie sollte: sie hat

Ihnen den Weg geoeffnet, der Gerechtigkeit zu entfliehen.

Essex. Und mehr habe ich um Sie nicht verdient, um Sie, die mir ihr

Leben schuldig ist?

Die Koenigin. Sie haben schon gehoert, dass ich diese Dame nicht bin.

Aber gesetzt, ich waere es: gebe ich Ihnen nicht ebensoviel wieder, als

ich von Ihnen empfangen habe?

Essex. Wo das? Dadurch doch wohl nicht, dass Sie mir den Schluessel

gegeben?

Die Koenigin. Dadurch allerdings.

Essex. Der Weg, den mir dieser Schluessel eroeffnen kann, ist weniger

der Weg zum Leben, als zur Schande. Was meine Freiheit bewirken soll,

muss nicht meiner Furchtsamkeit zu dienen scheinen. Und doch glaubt

die Koenigin, mich mit diesem Schluessel fuer die Reiche, die ich ihr

erfochten, fuer das Blut, das ich um sie vergossen, fuer das Leben, das

ich ihr erhalten, mich mit diesem elenden Schluessel fuer alles das

abzulohnen?[5] Ich will mein Leben einem anstaendigem Mittel zu danken

haben, oder sterben (indem er nach dem Fenster geht).

Die Koenigin. Wo gehen Sie hin?

Essex. Nichtwuerdiges Werkzeug meines Lebens und meiner Entehrung!

Wenn bei dir alle meine Hoffnung beruhet, so empfange die Flut, in

ihrem tiefsten Abgrunde, alle meine Hoffnung! (Er eroeffnet das

Fenster und wirft den Schluessel durch das Gitter in den Kanal.) Durch

die Flucht waere mein Leben viel zu teuer erkauft.[6]

Die Koenigin. Was haben Sie getan, Graf?--Sie haben sehr uebel getan.

Essex. Wenn ich sterbe: so darf ich wenigstens laut sagen, dass ich

eine undankbare Koenigin hinterlasse.--Will sie aber diesen Vorwurf

nicht: so denke sie auf ein anderes Mittel, mich zu retten. Dieses

unanstaendigere habe ich ihr genommen. Ich berufe mich nochmals auf

meine Dienste: es steht bei ihr, sie zu belohnen oder mit dem Andenken

derselben ihren Undank zu verewigen.

Die Koenigin. Ich muss das letztere Gefahr laufen.--Denn wahrlich, mehr

konnte ich, ohne Nachteil meiner Wuerde, fuer Sie nicht tun.

Essex. So muss ich denn sterben?

Die Koenigin. Ohnfehlbar. Die Frau wollte Sie retten; die Koenigin muss

dem Rechte seinen Lauf lassen. Morgen muessen Sie sterben; und es ist

schon morgen. Sie haben mein ganzes Mitleid; die Wehmut bricht mir

das Herz; aber es ist nun einmal das Schicksal der Koenige, dass sie

viel weniger nach ihren Empfindungen handeln koennen, als andere.

--Graf, ich empfehle Sie der Vorsicht!--"

----Fussnote

[1]

el conde me dio la vida

y asi obligada me veo;

el conde me daba muerte,

y asi ofendida me quejo.

pues ya que con la sentencia

esta parte he satisfecho,

pues compli con la justicia,

con el amor cumplir quiero.--

[2]

ingeniosa mi fortuna

hallo en la dicha mas nuevo

modo de hacerme infeliz,

pues cuando dichoso veo,

que me libra quien me mata,

tambien desdichado advierto,

que me mata quien me libra.

[3]

pues si esto ha de ser, primero

tomad, conde, aquesta llave,

que si ha de ser instrumento

de vuestra vida, quiza

tan otra, quitando el velo,

sere, que no pueda entonces

hacer lo que ahora puedo,

y como a daros la vida

me empene por lo que os debo,

por si no puedo despues,

de esta suerte me prevengo.

[4]

morire yo consolado.

aunque si por privilegio

en viendo la cara al rey

queda perdonado el reo;

yo de este indulto, senora

vida por ley me prometo:

esto es en comun, que es

lo que a todos da el derecho;

pero si en particular

merecer el perdon quiero,

oid, vereis que me ayuda

mayor indulto en mis hechos.

mis hazanas--

[5]

luego esta, que asi camino

abrira a mi vida, abriendo,

tambien lo abrira a mi infamia;

luego esta, que instrumento

de mi libertad, tambien

lo habra de ser de mi miedo.

esta, que solo me sirve

de huir, es el desempeno

de reinos, que os he ganado,

de servicios, que os he hecho.

y en fin, de esa vida, de esa,

que teneis hoy por mi esfuerzo?

en esta se cifra tanto?--

[6]

vil instrumento

de mi vida, y de mi infamia,

por esta reja cayendo

del parque, que bate el rio,

entre sus cristales quiero,

si sois mi esperanza, hundiros;

caed al humido centro,

donde el tamasis sepulte

mi esperanza, y mi remedio.

----Fussnote

Achtundsechzigstes Stueck

Den 25. Dezember 1767

Noch einiger Wortwechsel zum Abschiede, noch einige Ausrufungen in der

Stille: und beide, der Graf und die Koenigin, gehen ab; jedes von einer

besondern Seite. Im Herausgehen, muss man sich einbilden, hat Essex Cosmen

den Brief gegeben, den er an die Blanca geschrieben. Denn den Augenblick

darauf koemmt dieser damit herein und sagt, dass man seinen Herrn zum Tode

fuehre; sobald es damit vorbei sei, wolle er den Brief, so wie er es

versprochen, uebergeben. Indem er ihn aber ansieht, erwacht seine

Neugierde. "Was mag dieser Brief wohl enthalten? Eine Eheverschreibung?

die kaeme ein wenig zu spaet. Die Abschrift von seinem Urteile? die wird er

doch nicht der schicken, die es zur Witwe macht. Sein Testament? auch

wohl nicht. Nun was denn?" Er wird immer begieriger; zugleich faellt ihm

ein, wie es ihm schon einmal fast das Leben gekostet haette, dass er nicht

gewusst, was in dem Briefe seines Herrn stuende. "Waere ich nicht", sagt er,

"bei einem Haare zum Vertrauten darueber geworden? Hol' der Geier die

Vertrautschaft! Nein, das muss mir nicht wieder begegnen!" Kurz, Cosme

beschliesst den Brief zu erbrechen; und erbricht ihn. Natuerlich, dass ihn

der Inhalt aeusserst betroffen macht; er glaubt, ein Papier, das so wichtige

und gefaehrliche Dinge enthalte, nicht geschwind genug los werden zu koennen;

er zittert ueber den blossen Gedanken, dass man es in seinen Haenden finden

koenne, ehe er es freiwillig abgeliefert; und eilet, es geraden Weges der

Koenigin zu bringen.

Eben koemmt die Koenigin mit dem Kanzler heraus. Cosme will sie den Kanzler

nur erst abfertigen lassen; und tritt beiseite. Die Koenigin erteilt dem

Kanzler den letzten Befehl zur Hinrichtung des Grafen; sie soll sogleich

und ganz in der Stille vollzogen werden; das Volk soll nichts davon

erfahren, bis der gekoepfte Leichnam ihm mit stummer Zunge Treue und

Gehorsam zurufe.[1] Den Kopf soll der Kanzler in den Saal bringen und,

nebst dem blutigen Beile, unter einen Teppich legen lassen; hierauf die

Grossen des Reichs versammeln, um ihnen mit eins Verbrechen und Strafe zu

zeigen, zugleich sie an diesem Beispiele ihrer Pflicht zu erinnern und

ihnen einzuschaerfen, dass ihre Koenigin ebenso strenge zu sein wisse, als

sie gnaedig sein zu koennen wuensche: und das alles, wie sie der Dichter

sagen laesst, nach Gebrauch und Sitte des Landes.[2]

Der Kanzler geht mit diesen Befehlen ab, und Cosme tritt die Koenigin an.

"Diesen Brief", sagt er, "hat mir mein Herr gegeben, ihn nach seinem Tode

der Blanca einzuhaendigen. Ich habe ihn aufgemacht, ich weiss selbst nicht

warum; und da ich Dinge darin finde, die Ihro Majestaet wissen muessen, und

die dem Grafen vielleicht noch zustatten kommen koennen: so bringe ich ihn

Ihro Majestaet, und nicht der Blanca." Die Koenigin nimmt den Brief und

lieset: "Blanca, ich nahe mich meinem letzten Augenblicke; man will mir

nicht vergoennen, mit dir zu sprechen: empfange also meine Ermahnung

schriftlich. Aber vors erste lerne mich kennen; ich bin nie der Verraeter

gewesen, der ich dir vielleicht geschienen; ich versprach, dir in der

bewussten Sache behilflich zu sein, bloss um der Koenigin desto nachdrueck-

licher zu dienen und den Roberto, nebst seinen Anhaengern, nach London zu

locken. Urteile, wie gross meine Liebe ist, da ich demohngeachtet eher

selbst sterben, als dein Leben in Gefahr setzen will. Und nun die Ermahnung:

stehe von dem Vorhaben ab, zu welchem dich Roberto anreizet; du hast mich

nun nicht mehr; und es moechte sich nicht alle Tage einer finden, der dich

so sehr liebte, dass er den Tod des Verraeters fuer dich sterben wollte. "[3]--

"Mensch!" ruft die bestuerzte Koenigin, "was hast du mir da gebracht?"

"Nun?" sagt Cosme, "bin ich noch ein Vertrauter?"--"Eile, fliehe, deinen

Herrn zu retten! Sage dem Kanzler, einzuhalten!--Holla, Wache! bringt ihn

augenblicklich vor mich,--den Grafen,--geschwind!"--Und eben wird er

gebracht: sein Leichnam naemlich. So gross die Freude war, welche die

Koenigin auf einmal ueberstroemte, ihren Grafen unschuldig zu wissen: so

gross sind nunmehr Schmerz und Wut, ihn hingerichtet zu sehen. Sie

verflucht die Eilfertigkeit, mit der man ihren Befehl vollzogen: und

Blanca mag zittern!--

So schliesst sich dieses Stueck, bei welchem ich meine Leser vielleicht zu

lange aufgehalten habe. Vielleicht auch nicht. Wir sind mit den

dramatischen Werken der Spanier so wenig bekannt; ich wuesste kein einziges,

welches man uns uebersetzt oder auch nur auszugsweise mitgeteilet haette.

Denn die "Virginia" des Augustino de Montiano y Luyando ist zwar spanisch

geschrieben; aber kein spanisches Stueck. ein blosser Versuch in der

korrekten Manier der Franzosen, regelmaessig, aber frostig. Ich bekenne sehr

gern, dass ich bei weiten so vorteilhaft nicht mehr davon denke, als ich

wohl ehedem muss gedacht haben.[4] Wenn das zweite Stueck des naemlichen

Verfassers nicht besser geraten ist; wenn die neueren Dichter der Nation,

welche ebendiesen Weg betreten wollen, ihn nicht gluecklicher betreten haben:

so moegen sie mir es nicht uebelnehmen, wenn ich noch immer lieber nach ihrem

alten Lope und Calderon greife, als nach ihnen.

Die echten spanischen Stuecke sind vollkommen nach der Art dieses "Essex".

In allen einerlei Fehler, und einerlei Schoenheiten: mehr oder weniger;

das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen: aber nach den

Schoenheiten duerfte man mich fragen.--Eine ganze eigne Fabel; eine sehr

sinnreiche Verwicklung; sehr viele, und sonderbare, und immer neue

Theaterstreiche; die ausgespartesten Situationen; meistens sehr wohl

angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere; nicht selten viel Wuerde

und Staerke im Ausdrucke.--

Das sind allerdings Schoenheiten: ich sage nicht, dass es die hoechsten

sind; ich leugne nicht, dass sie zum Teil sehr leicht bis in das

Romanenhafte, Abenteuerliche, Unnatuerliche koennen getrieben werden, dass

sie bei den Spaniern von dieser Uebertreibung selten frei sind. Aber man

nehme den meisten franzoesischen Stuecken ihre mechanische Regelmaessigkeit:

und sage mir, ob ihnen andere, als Schoenheiten solcher Art, uebrig

bleiben? Was haben sie sonst noch viel Gutes, als Verwicklung und

Theaterstreiche und Situationen?

Anstaendigkeit: wird man sagen.--Nun ja; Anstaendigkeit. Alle ihre

Verwicklungen sind anstaendiger, und einfoermiger; alle ihre

Theaterstreiche anstaendiger, und abgedroschner; alle ihre Situationen

anstaendiger, und gezwungner. Das koemmt von der Anstaendigkeit!

Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst; diese ungeheure Verbindung der

poebelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste; diese Vermischung des

Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so beruechtiget

ist? Ich bin weit entfernt, diese zu verteidigen. Wenn sie zwar bloss mit

der Anstaendigkeit stritte,--man versteht schon, welche Anstaendigkeit ich

meine;--wenn sie weiter keinen Fehler haette, als dass sie die Ehrfurcht

beleidigte, welche die Grossen verlangen, dass sie der Lebensart, der

Etikette, dem Zeremoniell und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die

man den groessern Teil der Menschen bereden will, dass es einen kleinern

gaebe, der von weit besserm Stoffe sei, als er: so wuerde mir die unsinnigste

Abwechslung von Niedrig auf Gross, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf

Weiss, willkommner sein, als die kalte Einfoermigkeit, durch die mich der

gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier, und wie dergleichen Armseligkeiten

mehr heissen, unfehlbar einschlaefert. Doch es kommen ganz andere Dinge hier

in Betrachtung.

----Fussnote

[1]

Hasta que el tronco cadaver

Le sirva de muda lengua.

[2]

Y asi al salon de palacio

Hareis que llamados vengan

Los Grandes y los Milordes,

Y para que alli le vean,

Debajo de una cortina

Hareis poner la cabeza

Con el sangriento cuchillo,

Que amenaza junto a ella,

Por simbolo de justicia,

Costumbre de Inglaterra:

Y en estando todos juntos,

Monstrandome justiciera,

Exhortandolos primero

Con amor a la obediencia,

Les mostrare luego al Conde,

Para que todos atiendan,

Que en mi hay rigor que los rinda,

Si hay piedad que los atreva.

[3]

Blanca, en el ultimo trance,

Porque hablarte no me dejan,

He de escribirte un consejo,

Y tambien una advertencia;

La advertencia es, que yo nunca

Fui traidor, que la promesa

De ayudar en lo que sabes,

Fue por servir a la Reina,

Cogiendo a Roberto en Londres,

Y a los que seguirle intentan;

Para aquesto fue la carta:

Esto he querido que sepas,

Porque adviertas el prodigio

De mi amor, que asi se deja

Morir, por guardar tu vida.

Esta ha sido la advertencia:

(Valgame dios!) el consejo

Es, que desistas la empresa

A que Roberto te incita.

Mira que sin mi te quedas

Y no ha de haber cada dia

Quien, por mucho que te quiera,

Por conservarte la vida

Por traidor la suya pierda.--

[4] "Theatralische Bibliothek", erstes Stueck, S. 117.

----Fussnote

Neunundsechzigstes Stueck

Den 29. Dezember 1767

Lope de Vega, ob er schon als der Schoepfer des spanischen Theaters

betrachtet wird, war es indes nicht, der jenen Zwitterton einfuehrte. Das

Volk war bereits so daran gewoehnt, dass er ihn wider Willen mit anstimmen

musste. In seinem Lehrgedichte ueber "die Kunst, neue Komoedien zu machen",

dessen ich oben schon gedacht, jammert er genug darueber. Da er sahe, dass

es nicht moeglich sei, nach den Regeln und Mustern der Alten fuer seine

Zeitgenossen mit Beifall zu arbeiten: so suchte er der Regellosigkeit

wenigstens Grenzen zu setzen; das war die Absicht dieses Gedichts. Er

dachte, so wild und barbarisch auch der Geschmack der Nation sei, so

muesse er doch seine Grundsaetze haben; und es sei besser, auch nur nach

diesen mit einer bestaendigen Gleichfoermigkeit zu handeln, als nach gar

keinen. Stuecke, welche die klassischen Regeln nicht beobachten, koennen

doch noch immer Regeln beobachten und muessen dergleichen beobachten,

wenn sie gefallen wollen. Diese also, aus dem blossen Nationalgeschmacke

hergenommen, wollte er festsetzen; und so ward die Verbindung des

Ernsthaften und Laecherlichen die erste.

"Auch Koenige", sagt er, "koennet ihr in euern Komoedien auftreten lassen.

Ich hoere zwar, dass unser weiser Monarch (Philipp der Zweite) dieses nicht

gebilliget; es sei nun, weil er einsahe, dass es wider die Regeln laufe,

oder weil er es der Wuerde eines Koeniges zuwider glaubte, so mit unter den

Poebel gemengt zu werden. Ich gebe auch gern zu, dass dieses wieder zur

aeltesten Komoedie zurueckkehren heisst, die selbst Goetter einfuehrte; wie

unter andern in dem "Amphitruo" des Plautus zu sehen: und ich weiss gar

wohl, dass Plutarch, wenn er von Menandern redet, die aelteste Komoedie

nicht sehr lobt. Es faellt mir also freilich schwer, unsere Mode zu

billigen. Aber da wir uns nun einmal in Spanien so weit von der Kunst

entfernen: so muessen die Gelehrten schon auch hierueber schweigen. Es ist

wahr, das Komische mit dem Tragischen vermischet, Seneca mit dem Terenz

zusammengeschmolzen, gibt kein geringeres Ungeheuer, als der Minotaurus

der Pasiphae war. Doch diese Abwechselung gefaellt nun einmal; man will

nun einmal keine andere Stuecke sehen, als die halb ernsthaft und halb

lustig sind; die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der

sie einen Teil ihrer Schoenheit entlehnet."[1]

Die letzten Worte sind es, weswegen ich diese Stelle anfuehre. Ist es

wahr, dass uns die Natur selbst, in dieser Vermengung des Gemeinen und

Erhabnen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen,

zum Muster dienet? Es scheinet so. Aber wenn es wahr ist, so hat Lope

mehr getan, als er sich vornahm; er hat nicht bloss die Fehler seiner

Buehne beschoeniget; er hat eigentlich erwiesen, dass wenigstens dieser

Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung

der Natur ist.

"Man tadelt", sagt einer von unsern neuesten Skribenten, "an Shakespeare

--demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Koenige

bis zum Bettler, und von Julius Caesar bis zu Jack Fa1staff am besten

gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch

gesehen hat--dass seine Stuecke keinen, oder doch nur einen sehr fehlerhaften

unregelmaessigen und schlecht ausgesonnenen Plan haben; dass Komisches und

Tragisches darin auf die seltsamste Art durcheinander geworfen ist und oft

ebendieselbe Person, die uns durch die ruehrende Sprache der Natur Traenen in

die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgendeinen

seltsamen Einfall oder barockischen Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht

zu lachen macht, doch dergestalt abkuehlt, dass es ihm hernach sehr schwer

wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben moechte.--Man

tadelt das und denkt nicht daran, dass seine Stuecke eben darin natuerliche

Abbildungen des menschlichen Lebens sind."

"Das Leben der meisten Menschen, und (wenn wir es sagen duerfen) der

Lebenslauf der grossen Staatskoerper selbst, insofern wir sie als

ebensoviel moralische Wesen betrachten, gleicht den Haupt- und

Staatsaktionen im alten gotischen Geschmacke in so vielen Punkten, dass

man beinahe auf die Gedanken kommen moechte, die Erfinder dieser Letztern

waeren klueger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und haetten, wofern sie

nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben laecherlich

zu machen, wenigstens die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die

Griechen sich angelegen sein liessen, sie zu verschoenern. Um itzt nichts

von der zufaelligen Aehnlichkeit zu sagen, dass in diesen Stuecken, sowie im

Leben, die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten

Akteurs gespielt werden,--was kann aehnlicher sein, als es beide Arten der

Haupt-und Staatsaktionen einander in der Anlage, in der Abteilung und

Disposition der Szenen, im Knoten und in der Entwicklung zu sein pflegen?

Wie selten fragen die Urheber der einen und der andern sich selbst, warum

sie dieses oder jenes gerade so und nicht anders gemacht haben? Wie oft

ueberraschen sie uns durch Begebenheiten, zu denen wir nicht im mindesten

vorbereitet waren? Wie oft sehen wir Personen kommen und wieder abtreten,

ohne dass sich begreifen laesst, warum sie kamen, oder warum sie wieder

verschwinden? Wie viel wird in beiden dem Zufall ueberlassen? Wie oft

sehen wir die groessesten Wirkungen durch die armseligsten Ursachen

hervorgebracht? Wie oft das Ernsthafte und Wichtige mit einer

leichtsinnigen Art, und das Nichtsbedeutende mit laecherlicher Gravitaet

behandelt? Und wenn in beiden endlich alles so klaeglich verworren und

durcheinander geschlungen ist, dass man an der Moeglichkeit der Entwicklung

zu verzweifeln anfaengt: wie gluecklich sehen wir durch irgendeinen unter

Blitz und Donner aus papiernen Wolken herabspringenden Gott oder durch

einen frischen Degenhieb den Knoten auf einmal zwar nicht aufgeloeset,

aber doch aufgeschnitten, welches insofern auf eines hinauslauft, dass auf

die eine oder die andere Art das Stueck ein Ende hat und die Zuschauer

klatschen oder zischen koennen, wie sie wollen oder--duerfen. Uebrigens weiss

man, was fuer eine wichtige Person in den komischen Tragoedien, wovon wir

reden, der edle Hanswurst vorstellt, der sich, vermutlich zum ewigen

Denkmal des Geschmacks unserer Voreltern, auf dem Theater der Hauptstadt

des deutschen Reiches, erhalten zu wollen scheinet. Wollte Gott, dass er

seine Person allein auf dem Theater vorstellte! Aber wieviel grosse

Aufzuege auf dem Schauplatze der Welt hat man nicht in allen Zeiten

mit Hanswurst--oder, welches noch ein wenig aerger ist, durch Hanswurst

--auffuehren gesehen? Wie oft haben die groessesten Maenner, dazu geboren, die

schuetzenden Genii eines Throns, die Wohltaeter ganzer Voelker und Zeitalter

zu sein, alle ihre Weisheit und Tapferkeit durch einen kleinen

schnakischen Streich von Hanswurst oder solchen Leuten vereitelt sehen

muessen, welche, ohne eben sein Wams und seine gelben Hosen zu tragen,

doch gewiss seinen ganzen Charakter an sich trugen? Wie oft entsteht in

beiden Arten der Tragikomoedien die Verwicklung selbst lediglich daher,

dass Hanswurst durch irgendein dummes und schelmisches Stueckchen von

seiner Arbeit den gescheiten Leuten, eh' sie sich's versehen koennen, ihr

Spiel verderbt?"--

Wenn in dieser Vergleichung des grossen und kleinen, des urspruenglichen

und nachgebildeten heroischen Possenspiels--(die ich mit Vergnuegen aus

einem Werke abgeschrieben, welches unstreitig unter die vortrefflichsten

unsers Jahrhunderts gehoert, aber fuer das deutsche Publikum noch viel zu

frueh geschrieben zu sein scheinet. In Frankreich und England wuerde es das

aeusserste Aufsehen gemacht haben; der Name seines Verfassers wuerde auf

aller Zungen sein. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut. Unsere

Grossen lernen vors erste an den kauen; und freilich ist der Saft aus

einem franzoesischen Roman lieblicher und verdaulicher. Wenn ihr Gebiss

schaerfer und ihr Magen staerker geworden, wenn sie indes Deutsch gelernt

haben, so kommen sie auch wohl einmal ueber den "Agathon"[2]. Dieses ist

das Werk, von welchem ich rede, von welchem ich es lieber nicht an dem

schicklichsten Orte, lieber hier als gar nicht, sagen will, wie sehr ich

es bewundere: da ich mit der aeussersten Befremdung wahrnehme, welches

tiefe Stillschweigen unsere Kunstrichter darueber beobachten, oder in

welchem kalten und gleichgueltigen Tone sie davon sprechen. Es ist der

erste und einzige Roman fuer den denkenden Kopf, von klassischem

Geschmacke. Roman? Wir wollen ihm diesen Titel nur geben, vielleicht,

dass es einige Leser mehr dadurch bekoemmt. Die wenigen, die es darueber

verlieren moechte, an denen ist ohnedem nichts gelegen.)

----Fussnote

[1]

Eligese el sujeto, y no se mire,

(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,

Aunque por esto entiendo, que el prudente,

Filipo Rey de Espana, y Senor nuestro,

En viendo un Rey en ellos se enfadaba,

O fuese el ver, que al arte contradice,

O que la autoridad real no debe

Andar fingida entre la humilde plebe,

Esto es volver a la Comedia antigua,

Donde vemos que Plauto puso Dioses,

Como en su Anfitrion lo muestra Jupiter.

Sabe Dios, que me pesa de aprobarlo,

Porque Plutarco hablando de Menandro,

No siente bien de la Comedia antigua,

Mas pues del arte vamos tan remotos,

Y en Espana le hacemos mil agravios,

Cierren los Doctos esta vez los labios.

Lo Tragico, y lo Comico mezclado,

Y Terencio con Seneca, aunque sea,

Como otro Minotauro de Pasife,

Haran grave una parte, otra ridicula,

Que aquesta variedad deleita mucho,

Buen ejemplo nos da naturaleza,

Que por tal variedad tiene belleza.

[2] Zweiter Teil (S. 192).

----Fussnote

Siebzigstes Stueck

Den 1. Januar 1768

Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satirische Laune nicht zu sehr

vorstaeche: so wuerde man sie fuer die beste Schutzschrift des komisch-

tragischen, oder tragisch-komischen Drama (Mischspiel habe ich es einmal

auf irgendeinem Titel genannt gefunden), fuer die geflissentlichste

Ausfuehrung des Gedankens beim Lope halten duerfen. Aber zugleich wuerde sie

auch die Widerlegung desselben sein. Denn sie wuerde zeigen, dass eben das

Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit

der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, ebensogut jedes

dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschen-

verstand hat, rechtfertigen koenne. Die Nachahmung der Natur muesste

folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein; oder, wenn sie es

doch bliebe, wuerde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein aufhoeren;

wenigstens keine hoehere Kunst sein, als etwa die Kunst, die bunten Adern

des Marmors in Gips nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag geraten, wie er

will, der seltsamste kann so seltsam nicht sein, dass er nicht natuerlich

scheinen koennte; bloss und allein der scheinet es nicht, bei welchem sich

zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmass und Verhaeltnis, zu viel von dem zeiget,

was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der kuenstlichste in diesem

Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste.

Als Kritikus duerfte unser Verfasser ganz anders sprechen. Was er hier so

sinnreich aufstuetzen zu wollen scheinet, wuerde er ohne Zweifel als eine

Missgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, wenigstens als die

ersten Versuche der unter ungeschlachteten Voelkern wieder auflebenden

Kunst vorstellen, an deren Form irgendein Zusammenfluss gewisser

aeusserlichen Ursachen oder das Ohngefaehr den meisten, Vernunft und

Ueberlegung aber den wenigsten, auch wohl ganz und gar keinen Anteil hatte.

Er wuerde schwerlich sagen, dass die ersten Erfinder des Mischspiels (da das

Wort einmal da ist, warum soll ich es nicht brauchen?) "die Natur ebenso

getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein lassen, sie

zu verschoenern".

Die Worte getreu und verschoenert, von der Nachahmung und der Natur, als

dem Gegenstande der Nachahmung, gebraucht, sind vielen Missdeutungen

unterworfen. Es gibt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche

man zu getreu nachahmen koenne; selbst was uns in der Natur missfalle,

gefalle in der getreuen Nachahmung, vermoege der Nachahmung. Es gibt

andere, welche die Verschoenerung der Natur fuer eine Grille halten; eine

Natur, die schoener sein wolle, als die Natur, sei eben darum nicht Natur.

Beide erklaeren sich fuer Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist: jene

finden in ihr nichts zu vermeiden; diese nichts hinzuzusetzen. Jenen also

muesste notwendig das gotische Mischspiel gefallen; so wie diese Muehe haben

wuerden, an den Meisterstuecken der Alten Geschmack zu finden.

Wann dieses nun aber nicht erfolgte? Wann jene, so grosse Bewunderer sie

auch von der gemeinsten und alltaeglichsten Natur sind, sich dennoch wider

die Vermischung des Possenhaften und Interessanten erklaerten? Wann diese,

so ungeheuer sie auch alles finden, was besser und schoener sein will als

die Natur, dennoch das ganze griechische Theater, ohne den geringsten

Anstoss von dieser Seite, durchwandelten? Wie wollten wir diesen

Widerspruch erklaeren?

Wir wuerden notwendig zurueckkommen und das, was wir von beiden Gattungen

erst behauptet, widerrufen muessen. Aber wie muessten wir widerrufen, ohne

uns in neue Schwierigkeiten zu verwickeln? Die Vergleichung einer solchen

Haupt-und Staatsaktion, ueber deren Guete wir streiten, mit dem menschlichen

Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt, ist doch so richtig!

Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gruendlich genug

sind, doch gruendlichere veranlassen koennen.--Der Hauptgedanke ist dieser:

Es ist wahr, und auch nicht wahr, dass die komische Tragoedie, gotischer

Erfindung, die Natur getreu nachahmet; sie ahmet sie nur in einer Haelfte

getreu nach und vernachlaessiget die andere Haelfte gaenzlich; sie ahmet die

Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer

Empfindungen und Seelenkraefte dabei zu achten.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles

wechselt mit allem, alles veraendert sich eines in das andere. Aber nach

dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel fuer einen

unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil

nehmen zu lassen, mussten diese das Vermoegen erhalten, ihr Schranken zu

geben, die sie nicht hat; das Vermoegen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit

nach Gutduenken lenken zu koennen.

Dieses Vermoegen ueben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe

wuerde es fuer uns gar kein Leben geben; wir wuerden vor allzu verschiedenen

Empfindungen nichts empfinden; wir wuerden ein bestaendiger Raub des

gegenwaertigen Eindruckes sein; wir wuerden traeumen, ohne zu wissen, was

wir traeumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schoenen dieser

Absonderung zu ueberheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu

erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer

Verbindung verschiedener Gegenstaende, es sei der Zeit oder dem Raume

nach, in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu koennen wuenschen,

sondert sie wirklich ab und gewaehrt uns diesen Gegenstand, oder diese

Verbindung verschiedener Gegenstaende, so lauter und buendig, als es nur

immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und ruehrenden Begebenheit sind, und

eine andere von nichtigem Belange laeuft quer ein: so suchen wir der

Zerstreuung, die diese uns drohet, moeglichst auszuweichen. Wir

abstrahieren von ihr; und es muss uns notwendig ekeln, in der Kunst das

wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwuenschten.

Nur wenn ebendieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattierungen

des Interesse annimmt, und eine nicht bloss auf die andere folgt, sondern

so notwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die

Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, dass uns

die Abstraktion des einen oder des andern unmoeglich faellt: nur alsdenn

verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiss aus dieser

Unmoeglichkeit selbst Vorteil zu ziehen.--

Aber genug hiervon: man sieht schon, wo ich hinaus will.--

Den fuenfundvierzigsten Abend (freitags, den 17. Julius) wurden "Die

Brueder" des Herrn Romanus, und "Das Orakel" vom Saint-Foix gespielt.

Das erstere Stueck kann fuer ein deutsches Original gelten, ob es schon

groesstenteils aus den "Bruedern" des Terenz genommen ist. Man hat gesagt,

dass auch Moliere aus dieser Quelle geschoepft habe; und zwar seine

"Maennerschule". Der Herr von Voltaire macht seine Anmerkungen ueber dieses

Vorgeben: und ich fuehre Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern

an! Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen: wenn schon

nicht allezeit das, was er darin sagt: wenigstens das, was er haette sagen

sollen. Primus sapientiae gradus est, falsa intelligere (wo dieses

Spruechelchen steht, will mir nicht gleich beifallen); und ich wuesste

keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen koennte,

ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von

Voltaire: aber daher auch keinen, der uns, die zweite zu ersteigen,

weniger behilflich sein koennte; secundus, vera cognoscere. Ein kritischer

Schriftsteller, duenkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach

diesem Spruechelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er

streiten kann: so koemmt er nach und nach in die Materie, und das uebrige

findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es

aufrichtig, nun einmal die franzoesischen Skribenten vornehmlich erwaehlet,

und unter diesen besonders den Hrn. von Voltaire. Also auch itzt, nach

einer kleinen Verbeugung, nur darauf zu! Wem diese Methode aber etwan

mehr mutwillig, als gruendlich scheinen wollte: der soll wissen, dass

selbst der gruendliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat.

Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand

liegt, quaerere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere et

casu, sed certa ratione atque consilio: nam labefactatis aliorum

opinionibus, usw. O des Pedanten! wuerde der Herr von Voltaire rufen.

--Ich bin es bloss aus Misstrauen in mich selbst.

"'Die Brueder' des Terenz", sagt der Herr von Voltaire, "koennen hoechstens

die Idee zu der Maennerschule, gegeben haben. In den 'Bruedern' sind zwei

Alte von verschiedner Gemuetsart, die ihre Soehne ganz verschieden

erziehen; ebenso sind in der 'Maennerschule' zwei Vormuender, ein sehr

strenger und ein sehr nachsehender: das ist die ganze Aehnlichkeit. In den

'Bruedern' ist fast ganz und gar keine Intrige: die Intrige in der

'Maennerschule' hingegen ist fein und unterhaltend und komisch. Eine von

den Frauenzimmern des Terenz, welche eigentlich die interessanteste Rolle

spielen muesste, erscheinet bloss auf dem Theater, um niederzukommen. Die

Isabelle des Moliere ist fast immer auf der Szene und zeigt sich immer

witzig und reizend und verbindet sogar die Streiche, die sie ihrem

Vormunde spielt, noch mit Anstand. Die Entwicklung In den 'Bruedern' ist

ganz unwahrscheinlich; es ist wider die Natur, dass ein Alter, der sechzig

Jahre aergerlich und streng und geizig gewesen, auf einmal lustig und

hoeflich und freigebig werden sollte. Die Entwicklung in der 'Maennerschule'

aber ist die beste von allen Entwicklungen des Moliere; wahrscheinlich,

natuerlich, aus der Intrige selbst hergenommen, und was ohnstreitig nicht

das Schlechteste daran ist, aeusserst komisch."

Einundsiebzigstes Stueck

Den 5. Januar 1768

Es scheinet nicht, dass der Herr von Voltaire, seitdem er aus der Klasse

bei den Jesuiten gekommen, den Terenz viel wieder gelesen habe. Er

spricht ganz so davon, als von einem alten Traume; es schwebt ihm nur

noch sowas davon im Gedaechtnisse; und das schreibt er auf gut Glueck so

hin, unbekuemmert, ob es gehauen oder gestochen ist. Ich will ihm nicht

aufmutzen, was er von der Pamphila des Stuecks sagt, "dass sie bloss auf dem

Theater erscheine, um niederzukommen". Sie erscheinet gar nicht auf dem

Theater; sie kommt nicht auf dem Theater nieder; man vernimmt bloss ihre

Stimme aus dem Hause; und warum sie eigentlich die interessanteste Rolle

spielen muesste, das laesst sich auch gar nicht absehen. Den Griechen und

Roemern war nicht alles interessant, was es den Franzosen ist. Ein gutes

Maedchen, das mit ihrem Liebhaber zu tief in das Wasser gegangen und

Gefahr laeuft, von ihm verlassen zu werden, war zu einer Hauptrolle ehedem

sehr ungeschickt.--

Der eigentliche und grobe Fehler, den der Herr von Voltaire macht, betrifft

die Entwicklung und den Charakter des Demea. Demea ist der muerrische strenge

Vater, und dieser soll seinen Charakter auf einmal voellig veraendern. Das

ist, mit Erlaubnis des Herrn von Voltaire, nicht wahr. Demea behauptet

seinen Charakter bis ans Ende. Donatus sagt: Servatur autem per totam

fabulam mitis Micio, saevus Demea, Leno avarus usw. Was geht mich Donatus

an? duerfte der Herr von Voltaire sagen. Nach Belieben; wenn wir Deutsche

nur glauben duerfen, dass Donatus den Terenz fleissiger gelesen und besser

verstanden, als Voltaire. Doch es ist ja von keinem verlornen Stuecke die

Rede; es ist noch da; man lese selbst.

Nachdem Micio den Demea durch die triftigsten Vorstellungen zu

besaenftigen gesucht, bittet er ihn, wenigstens auf heute sich seines

Aergernisses zu entschlagen, wenigstens heute lustig zu sein. Endlich

bringt er ihn auch so weit; heute will Demea alles gut sein lassen; aber

morgen, bei frueher Tageszeit, muss der Sohn wieder mit ihm aufs Land; da

will er ihn nicht gelinder halten, da will er es wieder mit ihm anfangen,

wo er es heute gelassen hat; die Saengerin, die diesem der Vetter gekauft,

will er zwar mitnehmen, denn es ist doch immer eine Sklavin mehr, und

eine, die ihm nichts kostet; aber zu singen wird sie nicht viel bekommen,

sie soll kochen und backen. In der darauffolgenden vierten Szene des

fuenften Akts, wo Demea allein ist, scheint es zwar, wenn man seine Worte

nur so obenhin nimmt, als ob er voellig von seiner alten Denkungsart

abgehen und nach den Grundsaetzen des Micio zu handeln anfangen wolle.[1]

Doch die Folge zeigt es, dass man alles das nur von dem heutigen Zwange,

den er sich antun soll, verstehen muss. Denn auch diesen Zwang weiss er

hernach so zu nutzen, dass er zu der foermlichsten haemischsten Verspottung

seines gefaelligen Bruders ausschlaegt. Er stellt sich lustig, um die

andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er macht

in dem verbindlichsten Tone die bittersten Vorwuerfe; er wird nicht

freigebig, sondern er spielt den Verschwender; und wohl zu merken, weder

von dem Seinigen, noch in einer andern Absicht, als um alles, was er

Verschwenden nennt, laecherlich zu machen. Dieses erhellet unwider-

sprechlich aus dem, was er dem Micio antwortet, der sich durch den

Anschein betriegen laesst, und ihn wirklich veraendert glaubt.[2] Hic

ostendit Terentius, sagt Donatus, magis Demeam simulasse mutatos mores,

quam mutavisse.

Ich will aber nicht hoffen, dass der Herr von Voltaire meinet, selbst

diese Verstellung laufe wider den Charakter des Demea, der vorher nichts

als geschmaelt und gepoltert habe: denn eine solche Verstellung erfodere

mehr Gelassenheit und Kaelte, als man dem Demea zutrauen duerfe. Auch

hierin ist Terenz ohne Tadel, und er hat alles so vortrefflich

motivieret, bei jedem Schritte Natur und Wahrheit so genau beobachtet,

bei dem geringsten Uebergange so feine Schattierungen in acht genommen,

dass man nicht aufhoeren kann, ihn zu bewundern.

Nur ist oefters, um hinter alle Feinheiten des Terenz zu kommen, die Gabe

sehr noetig, sich das Spiel des Akteurs dabei zu denken; denn dieses

schrieben die alten Dichter nicht bei. Die Deklamation hatte ihren eignen

Kuenstler, und in dem uebrigen konnten sie sich ohne Zweifel auf die

Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschaefte ein sehr

ernstliches Studium machten. Nicht selten befanden sich unter diesen die

Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten; und da sie ihre

Stuecke ueberhaupt nicht eher bekannt werden liessen, als bis sie gespielt

waren, als bis man sie gesehen und gehoert hatte: so konnten sie es um so

mehr ueberhoben sein, den geschriebenen Dialog durch Einschiebsel zu

unterbrechen, in welchen sich der beschreibende Dichter gewissermassen mit

unter die handelnden Personen zu mischen scheinet. Wenn man sich aber

einbildet, dass die alten Dichter, um sich diese Einschiebsel zu ersparen,

in den Reden selbst, jede Bewegung, jede Gebaerde, jede Miene, jede

besondere Abaenderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten

gesucht: so irret man sich. In dem Terenz allein kommen unzaehlige Stellen

vor, in welchen von einer solchen Andeutung sich nicht die geringste Spur

zeiget, und wo gleichwohl der wahre Verstand nur durch die Erratung der

wahren Aktion kann getroffen werden; ja in vielen scheinen die Worte

gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was der Schauspieler durch jene

ausdruecken muss.

Selbst in der Szene, in welcher die vermeinte Sinnesaenderung des Demea

vorgeht, finden sich dergleichen Stellen, die ich anfuehren will, weil auf

ihnen gewissermassen die Missdeutung beruhet, die ich bestreite. Demea weiss

nunmehr alles, er hat es mit seinen eignen Augen gesehen, dass es sein

ehrbarer frommer Sohn ist, fuer den die Saengerin entfuehret worden, und

stuerzt mit dem unbaendigsten Geschrei heraus. Er klagt es dem Himmel und

der Erde und dem Meere; und eben bekommt er den Micio zu Gesicht.

"Demea. Ha! da ist er, der mir sie beide verdirbt meine Soehne, mir sie

beide zugrunde richtet! Micio. Oh, so maessige dich, und komm wieder

zu dir!

Demea. Gut, ich maessige mich, ich bin bei mir, es soll mir kein hartes

Wort entfahren. Lass uns bloss bei der Sache bleiben. Sind wir nicht eins

geworden, warest du es nicht selbst, der es zuerst auf die Bahn brachte,

dass sich ein jeder nur um den seinen bekuemmern sollte? Antworte."[3] usw.

Wer sich hier nur an die Worte haelt und kein so richtiger Beobachter ist,

als es der Dichter war, kann leicht glauben, dass Demea viel zu geschwind

austobe, viel zu geschwind diesen gelassenem Ton anstimme. Nach einiger

Ueberlegung wird ihm zwar vielleicht beifallen, dass jeder Affekt, wenn er

aufs aeusserste gekommen, notwendig wieder sinken muesse; dass Demea, auf den

Verweis seines Bruders, sich des ungestuemen Jachzorns nicht anders als

schaemen koenne: das alles ist auch ganz gut, aber es ist doch noch nicht

das rechte. Dieses lasse er sich also vom Donatus lehren, der hier zwei

vortreffliche Anmerkungen hat. Videtur, sagt er, paulo citius

destomachatus, quam res etiam incertae poscebant. Sed et hoc morale: nam

juste irati, omissa saevitia ad ratiocinationes saepe festinant. Wenn der

Zornige ganz offenbar recht zu haben glaubt, wenn er sich einbildet, dass

sich gegen seine Beschwerden durchaus nichts einwenden lasse: so wird er

sich bei dem Schelten gerade am wenigsten aufhalten, sondern zu den

Beweisen eilen, um seinen Gegner durch eine so sonnenklare Ueberzeugung zu

demuetigen. Doch da er ueber die Wallungen seines kochenden Gebluets nicht

so unmittelbar gebieten kann, da der Zorn, der ueberfuehren will, doch noch

immer Zorn bleibt, so macht Donatus die zweite Anmerkung: Non quid

dicatur, sed quo gestu dicatur, specta: et videbis neque adhuc repressisse

iracundiam, neque ad se rediisse Demeam. Demea sagte zwar: "Ich maessige

mich, ich bin wieder bei mir": aber Gesicht und Gebaerde und Stimme

verraten genugsam, dass er sich noch nicht gemaessiget hat, dass er noch

nicht wieder bei sich ist. Er bestuermt den Micio mit einer Frage ueber die

andere, und Micio hat alle seine Kaelte und gute Laune noetig, um nur zum

Worte zu kommen.

----Fussnote

[1]

--Nam ego vitam duram, quam vixi usque adhuc,

Prope jam excurso spatio mitto--

[2]

Mi. Quid istuc? quae res tam repente mores mutavit tuos?

Quod prolubium, quae istaec subita est largitas? De. Dicam tibi:

Ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivum putant,

Id non fieri ex vera vita, neque adeo ex aequo et bono,

Sed ex assentando, indulgendo et largiendo, Micio.

Nunc adeo, si ob eam rem vobis mea vita invisa est, Aeschine,

Quia non justa injusta prorsus omnia, omnino obsequor;

Missa facio; effundite, emite, facite quod vobis lubet!

[3]

--De. Eccum adest

Communis corruptela nostrum liberum.

Mi. Tandem reprime iracundiam, atque ad te redi.

De. Repressi, redii, mitto maledicta omnia:

Rem ipsam putemus. Dictum hoc inter nos fuit,

Et ex te adeo est ortum, ne te curares meum,

Neve ego tuum? responde!--

----Fussnote

Zweiundsiebzigstes Stueck

Den 8. Januar 1768

Als er endlich dazukommt, wird Demea zwar eingetrieben, aber im

geringsten nicht ueberzeugt. Aller Vorwand, ueber die Lebensart seiner

Kinder unwillig zu sein, ist ihm benommen: und doch faengt er wieder von

vorne an, zu nergeln. Micio muss auch nur abbrechen und sich begnuegen, dass

ihm die muerrische Laune, die er nicht aendern kann, wenigstens auf heute

Frieden lassen will. Die Wendungen, die ihn Terenz dabei nehmen laesst,

sind meisterhaft.[1]

"Demea. Nun gib nur acht, Micio, wie wir mit diesen schoenen

Grundsaetzen, mit dieser deiner lieben Nachsicht am Ende fahren werden.

Micio. Schweig doch! Besser, als du glaubest.--Und nun genug davon!

Heute schenke dich mir. Komm, klaere dich auf.

Demea. Mag's doch nur heute sein! Was ich muss, das muss ich.--Aber

morgen, sobald es Tag wird, geh' ich wieder aufs Dorf, und der Bursche

geht mit.

Micio. Lieber, noch ehe es Tag wird; daechte ich. Sei nur heute

lustig!

Demea. Auch das Mensch von einer Saengerin muss mit heraus.

Micio. Vortrefflich! So wird sich der Sohn gewiss nicht weg wuenschen.

Nur halte sie auch gut.

Demea. Da lass mich vor sorgen! Sie soll in der Muehle und vor dem

Ofenloche Mehlstaubs und Kohlstaubs und Rauchs genug kriegen. Dazu

soll sie mir am heissen Mittage stoppeln gehn, bis sie so trocken, so

schwarz geworden, als ein Loeschbrand.

Micio. Das gefaellt mir! Nun bist du auf dem rechten Wege!--Und

alsdenn, wenn ich wie du waere, muesste mir der Sohn bei ihr schlafen, er

moechte wollen oder nicht.

Demea. Lachst du mich aus?--Bei so einer Gemuetsart freilich kannst du

wohl gluecklich sein. Ich fuehl' es, leider--

Micio. Du faengst doch wieder an?

Demea. Nu, nu; ich hoere ja auch schon wieder auf."

Bei dem "Lachst du mich aus?" des Demea, merkt Donatus an: Hoc verbum

vultu Demeae sic profertur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus

EGO SENTIO, amare severeque dicit. Unvergleichlich! Demea, dessen voller

Ernst es war, dass er die Saengerin nicht als Saengerin, sondern als eine

gemeine Sklavin halten und nutzen wollte, muss ueber den Einfall des Micio

lachen. Micio selbst braucht nicht zu lachen: je ernsthafter er sich

stellt, desto besser. Demea kann darum doch sagen: "Lachst du mich aus?"

und muss sich zwingen wollen, sein eignes Lachen zu verbeissen. Er verbeisst

es auch bald, denn das "Ich fuehl' es leider" sagt er wieder in einem

aergerlichen und bittern Tone. Aber so ungern, so kurz das Lachen auch

ist: so grosse Wirkung hat es gleichwohl. Denn einen Mann, wie Demea, hat

man wirklich vors erste gewonnen, wenn man ihn nur zu lachen machen kann.

Je seltner ihm diese wohltaetige Erschuetterung ist, desto laenger haelt sie

innerlich an; nachdem er laengst alle Spur derselben auf seinem Gesichte

vertilgt, dauert sie noch fort, ohne dass er es selbst weiss, und hat auf

sein naechstfolgendes Betragen einen gewissen Einfluss.--

Aber wer haette wohl bei einem Grammatiker so feine Kenntnisse gesucht?

Die alten Grammatiker waren nicht das, was wir itzt bei dem Namen denken.

Es waren Leute von vieler Einsicht; das ganze weite Feld der Kritik war

ihr Gebiete. Was von ihren Auslegungen klassischer Schriften auf uns

gekommen, verdient daher nicht bloss wegen der Sprache studiert zu werden.

Nur muss man die neuern Interpolationen zu unterscheiden wissen. Dass aber

dieser Donatus (Aelius) so vorzueglich reich an Bemerkungen ist, die

unsern Geschmack bilden koennen, dass er die verstecktesten Schoenheiten

seines Autors mehr als irgendein anderer zu enthuellen weiss: das koemmt

vielleicht weniger von seinen groessern Gaben, als von der Beschaffenheit

seines Autors selbst. Das roemische Theater war, zur Zeit des Donatus,

noch nicht gaenzlich verfallen; die Stuecke des Terenz wurden noch

gespielt, und ohne Zweifel noch mit vielen von den Ueberlieferungen

gespielt, die sich aus den bessern Zeiten des roemischen Geschmacks

herschrieben: er durfte also nur anmerken, was er sahe und hoerte; er

brauchte also nur Aufmerksamkeit und Treue, um sich das Verdienst zu

machen, dass ihm die Nachwelt Feinheiten zu verdanken hat, die er selbst

schwerlich duerfte ausgegruebelt haben. Ich wuesste daher auch kein Werk, aus

welchem ein angehender Schauspieler mehr lernen koennte, als diesen

Kommentar des Donatus ueber den Terenz: und bis das Latein unter unsern

Schauspielern ueblicher wird, wuenschte ich sehr, dass man ihnen eine gute

Uebersetzung davon in die Haende geben wollte. Es versteht sich, dass der

Dichter dabei sein und aus dem Kommentar alles wegbleiben muesste, was die

blosse Worterklaerung betrifft. Die Dacier hat in dieser Absicht den

Donatus nur schlecht genutzt, und ihre Uebersetzung des Textes ist waessrig

und steif. Eine neuere deutsche, die wir haben, hat das Verdienst der

Richtigkeit so so, aber das Verdienst der komischen Sprache fehlt ihr

gaenzlich;[2] und Donatus ist auch nicht weiter gebraucht, als ihn die

Dacier zu brauchen fuer gut befunden. Es waere also keine getane Arbeit,

was ich vorschlage: aber wer soll sie tun? Die nichts Bessers tun

koennten, koennen auch dieses nicht: und die etwas Bessers tun koennten,

werden sich bedanken.

Doch endlich vom Terenz auf unsern Nachahmer zu kommen--es ist doch

sonderbar, dass auch Herr Romanus den falschen Gedanken des Voltaire

gehabt zu haben scheinet. Auch er hat geglaubt, dass am Ende mit dem

Charakter des Demea eine gaenzliche Veraenderung vorgehe; wenigstens laesst

er sie mit dem Charakter seines Lysimons vorgehen. "Je, Kinder", laesst er

ihn rufen, "schweigt doch! Ihr ueberhaeuft mich ja mit Liebkosungen. Sohn,

Bruder, Vetter, Diener, alles schmeichelt mir, bloss weil ich einmal ein

bisschen freundlich aussehe. Bin ich's denn, oder bin ich's nicht? Ich

werde wieder recht jung, Bruder! Es ist doch huebsch, wenn man geliebt

wird. Ich will auch gewiss so bleiben. Ich wuesste nicht, wenn ich so eine

vergnuegte Stunde gehabt haette." Und Frontin sagt: "Nun, unser Alter

stirbt gewiss bald.[3] Die Veraenderung ist gar zu ploetzlich." Jawohl; aber

das Sprichwort und der gemeine Glaube von den unvermuteten Veraenderungen,

die einen nahen Tod vorbedeuten, soll doch wohl nicht im Ernste hier

etwas rechtfertigen?

----Fussnote

[1]

--De. Ne nimium modo

Bonae tuae istae nos rationes, Micio,

Et tuus iste animus aequus subvertat. Mi. Tace;

Non fiet. Mitte jam istaec; da te hodie mihi:

Exporge frontem. De. Scilicet ita tempus fert,

Faciendum est: ceterum rus cras cum filio

Cum primo lucu ibo hinc. Mi. De nocte censeo:

Hodie modo hilarum fac te. De. Et istam psaltriam

Una illuc mecum hinc abstraham. Mi. Pugnaveris.

Eo pacto prorsum illic alligaris filium.

Modo facito, ut illam serves. De. Ego istuc videro,

Atque ibi favillae plena, fumi, ac pollinis,

Coquendo sit faxo et molendo; praeter haec

Meridie ipso faciam ut stipulam colligat:

Tam excoctam reddam atque atram, quam carbo est. Mi. Placet,

Nunc mihi videre sapere. Atque equidem filium,

Tum etiam si nolit, cogam, ut cum illa una cubet.

De. Derides? fortunatus, qui istoc animo sies:

Ego sentio. Mi. Ah pergisne? De. Jam jam desino.

[2]

Halle 1753. Wunders halben erlaube man mir, die Stelle daraus anzufuehren,

die ich eben itzt uebersetzt habe. Was mir hier aus der Feder geflossen,

ist weit entfernt, so zu sein, wie es sein sollte; aber man wird doch

ungefaehr daraus sehen koennen, worin das Verdienst besteht, das ich dieser

Uebersetzung absprechen muss.

"Demea. Aber mein lieber Bruder, dass uns nur nicht deine schoenen

Gruende, und dein gleichgueltiges Gemuete sie ganz und gar ins Verderben

stuerzen.

Micio. Ach, schweig doch nur, das wird nicht geschehen. Lass das

immer sein. Ueberlass dich heute einmal mir. Weg mit den Runzeln von

der Stirne.

Demea. Ja, ja, die Zeit bringt es so mit sich, ich muss es wohl tun.

Aber mit anbrechendem Tage gehe ich wieder mit meinem Sohne aufs Land.

Micio. Ich werde dich nicht aufhalten, und wenn du die Nacht wieder

gehn wil1st; sei doch heute nur einmal froehlich!

Demea. Die Saengerin will ich zugleich mit herausschleppen.

Micio. Da tust du wohl; dadurch wirst du machen, dass dein Sohn ohne

sie nicht wird leben koennen. Aber sorge auch, dass du sie gut

verhaeltst!

Demea. Dafuer werde ich schon sorgen. Sie soll mir kochen, und Rauch,

Asche und Mehl sollen sie schon kenntlich machen. Ausserdem soll sie

mir in der groessten Mittagshitze gehen und Aehren lesen, und dann will

ich sie ihm so verbrannt und so schwarz, wie eine Kohle, ueberliefern.

Micio. Das gefaellt mir; nun seh' ich recht ein, dass du weislich

hande1st; aber dann kannst du auch deinen Sohn mit Gewalt zwingen, dass

er sie mit zu Bette nimmt.

Demea. Lachst du mich etwa aus? Du bist gluecklich, dass du ein

solches Gemuet hast; aber ich fuehle.

Micio. Ach! haeltst du noch nicht inne?

Demea. Ich schweige schon."

So soll es ohne Zweifel heissen, und nicht: stirbt ohnmoeglich bald.

Fuer viele von unsern Schauspielern ist es noetig, auch solche

Druckfehler anzumerken.

----Fussnote

Dreiundsiebzigstes Stueck

Den 12. Januar 1768

Die Schlussrede des Demea bei dem Terenz geht aus einem ganz andern Tone.

"Wenn euch nur das gefaellt: nun so macht, was ihr wollt, ich will mich um

nichts mehr bekuemmern!" Er ist es ganz und gar nicht, der sich nach der

Weise der andern, sondern die andern sind es, die sich nach seiner Weise

kuenftig zu bequemen versprechen.--Aber wie koemmt es, duerfte man fragen,

dass die letzten Szenen mit dem Lysimon in unsern deutschen "Bruedern" bei

der Vorstellung gleichwohl immer so wohl aufgenommen werden? Der

bestaendige Rueckfall des Lysimon in seinen alten Charakter macht sie

komisch: aber bei diesem haette es auch bleiben muessen.--Ich verspare das

Weitere, bis zu einer zweiten Vorstellung des Stuecks.

"Das Orakel" vom Saint-Foix, welches diesen Abend den Beschluss machte,

ist allgemein bekannt, und allgemein beliebt.

Den sechsundvierzigsten Abend (montags, den 20. Julius) ward "Miss

Sara"[1], und den siebenundvierzigsten, Tages darauf, "Nanine"[2]

wiederholt. Auf die "Nanine" folgte "Der unvermutete Ausgang" vom

Marivaux, in einem Akte.

Oder, wie es woertlicher und besser heissen wuerde: "Die unvermutete

Entwicklung". Denn es ist einer von denen Titeln, die nicht sowohl den

Inhalt anzeigen, als vielmehr gleich anfangs gewissen Einwendungen

vorbauen sollen, die der Dichter gegen seinen Stoff, oder dessen

Behandlung, vorhersieht. Ein Vater will seine Tochter an einen jungen

Menschen verheiraten, den sie nie gesehen hat. Sie ist mit einem andern

schon halb richtig, aber dieses auch schon seit so langer Zeit, dass es

fast gar nicht mehr richtig ist. Unterdessen moechte sie ihn doch noch

lieber, als einen ganz Unbekannten, und spielt sogar, auf sein Angeben,

die Rolle einer Wahnwitzigen, um den neuen Freier abzuschrecken. Dieser

koemmt; aber zum Gluecke ist es ein so schoener liebenswuerdiger Mann, dass

sie gar bald ihre Verstellung vergisst und in aller Geschwindigkeit mit

ihm einig wird. Man gebe dem Stuecke einen andern Titel, und alle Leser

und Zuschauer werden ausrufen: das ist auch sehr unerwartet! Einen

Knoten, den man in zehn Szenen so muehsam geschuerzt hat, in einer einzigen

nicht zu loesen, sondern mit eins zu zerhauen! Nun aber ist dieser Fehler

in dem Titel selbst angekuendiget, und durch diese Ankuendigung

gewissermassen gerechtfertiget. Denn, wenn es nun wirklich einmal so einen

Fall gegeben hat: warum soll er nicht auch vorgestellt werden koennen? Er

sahe ja in der Wirklichkeit einer Komoedie so aehnlich: und sollte er denn

eben deswegen um so unschicklicher zur Komoedie sein?--Nach der Strenge,

allerdings: denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre

Komoedien nennet, findet man in der Komoedie wahren Begebenheiten nicht

sehr gleich; und darauf kaeme es doch eigentlich an.

Aber Ausgang und Entwicklung, laufen beide Worte nicht auf eins hinaus?

Nicht voellig. Der Ausgang ist, dass Jungfer Argante den Erast und nicht

den Dorante heiratet, und dieser ist hinlaenglich vorbereitet. Denn ihre

Liebe gegen Doranten ist so lau, so wetterlaeunisch; sie liebt ihn, weil

sie seit vier Jahren niemanden gesehen hat als ihn; manchmal liebt sie

ihn mehr, manchmal weniger, manchmal gar nicht, so wie es koemmt; hat sie

ihn lange nicht gesehen, so koemmt er ihr liebenswuerdig genug vor; sieht

sie ihn alle Tage, so macht er ihr Langeweile; besonders stossen ihr dann

und wann Gesichter auf, gegen welche sie Dorantens Gesicht so kahl, so

unschmackhaft, so ekel findet! Was brauchte es also weiter, um sie ganz

von ihm abzubringen, als dass Erast, den ihr ihr Vater bestimmte, ein

solches Gesicht ist? Dass sie diesen also nimmt, ist so wenig unerwartet,

dass es vielmehr sehr unerwartet sein wuerde, wenn sie bei jenem bliebe.

Entwicklung hingegen ist ein mehr relatives Wort; und eine unerwartete

Entwicklung involvieret eine Verwicklung, die ohne Folgen bleibt, von

der der Dichter auf einmal abspringt, ohne sich um die Verlegenheit zu

bekuemmern, in der er einen Teil seiner Personen laesst. Und so ist es hier:

Peter wird es mit Doranten schon ausmachen; der Dichter empfiehlt

sich ihm.

Den achtundvierzigsten Abend (mittewochs, den 22. Julius) ward das

Trauerspiel des Herrn Weisse "Richard der Dritte" aufgefuehrt: zum

Beschlusse "Herzog Michel".

Dieses Stueck ist ohnstreitig eines von unsern betraechtlichsten

Originalen; reich an grossen Schoenheiten, die genugsam zeigen, dass, die

Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden, im geringsten nicht

ueber die Kraefte des Dichters gewesen waere, wenn er sich diese Kraefte nur

selbst haette zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richards auf

die Buehne gebracht: aber Herr Weisse erinnerte sich dessen nicht eher, als

bis sein Werk bereits fertig war. "Sollte ich also", sagt er, "bei der

Vergleichung schon viel verlieren: so wird man doch wenigstens finden,

dass ich kein Plagium begangen habe;--aber vielleicht waere es ein

Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen."

Vorausgesetzt, dass man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem

Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm

ein Vers abringen, das laesst sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen.

Auf die geringste von seinen Schoenheiten ist ein Stempel gedruckt,

welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares! Und wehe der

fremden Schoenheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Shakespeare will studiert, nicht gepluendert sein. Haben wir Genie, so muss

uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura

ist: er sehe fleissig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen

Faellen auf eine Flaeche projektieret; aber er borge nichts daraus.

Ich wuesste auch wirklich in dem ganzen Stuecke des Shakespeares keine

einzige Szene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weisse so haette

brauchen koennen, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Teile beim

Shakespeare, sind nach den grossen Massen des historischen Schauspiels

zugeschnitten, und dieses verhaelt sich zu der Tragoedie franzoesischen

Geschmacks ungefaehr wie ein weitlaeuftiges Freskogemaelde gegen ein

Miniaturbildchen fuer einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen,

als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, hoechstens eine kleine Gruppe,

die man sodann als ein eigenes Ganze ausfuehren muss? Ebenso wuerden aus

einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Szenen, und aus einzeln Szenen

ganze Aufzuege werden muessen. Denn wenn man den Aermel aus dem Kleide eines

Riesen fuer einen Zwerg recht nutzen will, so muss man ihm nicht wieder

einen Aermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

Tut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des

Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke

nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst

verstehen, verraten den Meister nicht und wissen, dass ein Goldkorn so

kuenstlich kann getrieben sein, dass der Wert der Form den Wert der Materie

bei weitem uebersteiget.

Ich fuer mein Teil bedauere es also wirklich, dass unserm Dichter

Shakespeares Richard so spaet beigefallen. Er haette ihn koennen gekannt

haben und doch eben so original geblieben sein, als er itzt ist: er haette

ihn koennen genutzt haben, ohne dass eine einzige uebergetragene Gedanke

davon gezeugt haette.

Waere mir indes eben das begegnet, so wuerde ich Shakespeares Werk

wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle

die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen

nicht vermoegend gewesen waere.--Aber woher weiss ich, dass Herr Weisse dieses

nicht getan? Und warum sollte er es nicht getan haben?

Kann es nicht ebenso wohl sein, dass er das, was ich fuer dergleichen

Flecken halte, fuer keine haelt? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, dass

er mehr recht hat, als ich? Ich bin ueberzeugt, dass das Auge des Kuenstlers

groesstenteils viel scharfsichtiger ist, als das scharfsichtigste seiner

Betrachter. Unter zwanzig Einwuerfen, die ihm diese machen, wird er sich

von neunzehn erinnern, sie waehrend der Arbeit sich selbst gemacht und sie

auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von andern machen zu

hoeren: denn er hat es gern, dass man ueber sein Werk urteilet; schal oder

gruendlich, links oder rechts, gutartig oder haemisch, alles gilt ihm

gleich; und auch das schalste, linkste, haemischste Urteil ist ihm lieber,

als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andre Art in

seinen Nutzen zu verwenden wissen: aber was faengt er mit dieser an?

Verachten moechte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn fuer so

etwas Ausserordentliches halten: und doch muss er die Achseln ueber sie

zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz; und aus Stolz

moechte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes

Lob auf sich sitzen lassen.--

Man wird glauben, welche Kritik ich hiermit vorbereiten will.--

Wenigstens nicht bei dem Verfasser,--hoechstens nur bei einem oder dem

andern Mitsprecher. Ich weiss nicht, wo ich es juengst gedruckt lesen

musste, dass ich die "Amalia" meines Freundes auf Unkosten seiner uebrigen

Lustspiele gelobt haette.[3]--Auf Unkosten? aber doch wenigstens der

fruehern? Ich goenne es Ihnen, mein Herr, dass man niemals Ihre aeltern Werke

so moege tadeln koennen. Der Himmel bewahre Sie vor dem tueckischen Lobe:

dass Ihr letztes immer Ihr bestes ist!--

----Fussnote

[1] S. den 11. Abend.

[2] S. den 27. und 33. und 37. Abend.

[3] Eben erinnere ich mich noch: in des Herrn Schmids "Zusaetzen zu

seiner Theorie der Poesie", S. 45.

----Fussnote

Vierundsiebzigstes Stueck

Den 15. Januar 1768

Zur Sache.--Es ist vornehmlich der Charakter des Richards, worueber ich

mir die Erklaerung des Dichters wuenschte.

Aristoteles wuerde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem

Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur

auch mit seinen Gruenden zu werden wuesste.

Die Tragoedie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus

folgert er, dass der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann noch

ein voelliger Boesewicht sein muesse. Denn weder mit des einen noch mit des

andern Ungluecke lasse sich jener Zweck erreichen.

Raeume ich dieses ein: so ist "Richard der Dritte" eine Tragoedie, die

ihres Zweckes verfehlt. Raeume ich es nicht ein: so weiss ich gar nicht

mehr, was eine Tragoedie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weisse geschildert hat, ist

unstreitig das groesste, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Buehne

getragen. Ich sage, die Buehne: dass es die Erde wirklich getragen habe,

daran zweifle ich.

Was fuer Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das

soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind

ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenstaenden unsers

Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken?--Sollte dieser Boesewicht, der die Kluft, die sich

zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefuellet, mit

Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt haetten sein muessen; sollte

dieser blutduerstige, seines Blutdurstes sich ruehmende, ueber seine

Verbrechen sich kitzelnde Teufel nicht Schrecken in vollem Masse erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken: wenn unter Schrecken das Erstaunen ueber

unbegreifliche Missetaten, das Entsetzen ueber Bosheiten, die unsern

Begriff uebersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns

bei Erblickung vorsaetzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden,

ueberfaellt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes

Teil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels,

dass es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn

ihre Personen irgendein grosses Verbrechen begehen mussten. Sie schoben

oefters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber

zu einem Verhaengnisse einer raechenden Gottheit, verwandelten lieber den

freien Menschen in eine Maschine: ehe sie uns bei der graesslichen Idee

wollten verweilen lassen, dass der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis

faehig sei.

Bei den Franzosen fuehrt Crebillon den Beinamen des Schrecklichen. Ich

fuerchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragoedie nicht

sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der

Tragoedie rechnet.

Und dieses--haette man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort,

welches Aristoteles braucht, heisst Furcht: Mitleid und Furcht, sagt er,

soll die Tragoedie erregen; nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr,

das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine ploetzliche,

ueberraschende Furcht. Aber eben dieses Ploetzliche, dieses Ueberraschende,

welches die Idee desselben einschliesst, zeiget deutlich, dass die, von

welchen sich hier die Einfuehrung des Wortes "Schrecken", anstatt des

Wortes "Furcht" herschreibet, nicht eingesehen haben, was fuer eine Furcht

Aristoteles meine.--Ich moechte dieses Weges sobald nicht wieder kommen:

man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

"Das Mitleid", sagt Aristoteles, "verlangt einen, der unverdient leidet:

und die Furcht einen unsersgleichen. Der Boesewicht ist weder dieses noch

jenes: folglich kann auch sein Unglueck weder das erste noch das andere

erregen."[1]

Diese Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und Uebersetzer

Schrecken, und es gelingt ihnen, mit Hilfe dieses Worttausches, dem

Philosophen die seltsamsten Haendel von der Welt zu machen.

"Man hat sich", sagt einer aus der Menge,[2] "ueber die Erklaerung des

Schreckens nicht vereinigen koennen; und in der Tat enthaelt sie in jeder

Betrachtung ein Glied zuviel, welches sie an ihrer Allgemeinheit hindert

und sie allzusehr einschraenkt. Wenn Aristoteles durch den Zusatz

'unsersgleichen' nur bloss die Aehnlichkeit der Menschheit verstanden hat,

weil naemlich der Zuschauer und die handelnde Person beide Menschen sind,

gesetzt auch, dass sich unter ihrem Charakter, ihrer Wuerde und ihrem Range

ein unendlicher Abstand befaende: so war dieser Zusatz ueberfluessig; denn

er verstand sich von selbst. Wenn er aber die Meinung hatte, dass nur

tugendhafte Personen, oder solche, die einen vergeblichen Fehler an sich

haetten, Schrecken erregen koennten: so hatte er unrecht; denn die Vernunft

und die Erfahrung ist ihm sodann entgegen. Das Schrecken entspringt

ohnstreitig aus einem Gefuehl der Menschlichkeit: denn jeder Mensch ist

ihm unterworfen, und jeder Mensch erschuettert sich, vermoege dieses

Gefuehls, bei dem widrigen Zufalle eines andern Menschen. Es ist wohl

moeglich, dass irgend jemand einfallen koennte, dieses von sich zu leugnen:

allein dieses wuerde allemal eine Verleugnung seiner natuerlichen

Empfindungen, und also eine blosse Prahlerei aus verderbten Grundsaetzen,

und kein Einwurf sein.--Wenn nun auch einer lasterhaften Person, auf die

wir eben unsere Aufmerksamkeit wenden, unvermutet ein widriger Zufall

zustoesst, so verlieren wir den Lasterhaften aus dem Gesichte und sehen

bloss den Menschen. Der Anblick des menschlichen Elendes ueberhaupt macht

uns traurig, und die ploetzliche traurige Empfindung, die wir sodann

haben, ist das Schrecken."

Ganz recht: aber nur nicht an der rechten Stelle! Denn was sagt das wider

den Aristoteles? Nichts. Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht,

wenn er von der Furcht redet, in die uns nur das Unglueck unsersgleichen

setzen koenne. Dieses Schrecken, welches uns bei der ploetzlichen

Erblickung eines Leidens befaellt, das einem andern bevorstehet, ist ein

mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen.

Aristoteles wuerde nicht sagen, Mitleiden und Furcht; wenn er unter der

Furcht weiter nichts als eine blosse Modifikation des Mitleids verstuende.

"Das Mitleid", sagt der Verfasser der Briefe ueber die Empfindungen,[3]

"ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande,

und aus der Unlust ueber dessen Unglueck zusammengesetzt ist. Die

Bewegungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen gibt, sind von den

einfachen Symptomen der Liebe, sowohl als der Unlust, unterschieden,

denn das Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese

Erscheinung werden! Man aendre nur in dem bedauerten Unglueck die einzige

Bestimmung der Zeit: so wird sich das Mitleiden durch ganz andere

Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der Elektra, die ueber die Urne ihres

Bruders weinet, empfinden wir ein mitleidiges Trauern, denn sie haelt das

Unglueck fuer geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei

den Schmerzen des Philoktets fuehlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber

von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte

auszustehen hat, ist gegenwaertig und ueberfaellt ihn vor unsern Augen.

Wenn aber Oedip sich entsetzt, indem das grosse Geheimnis sich ploetzlich

entwickelt; wenn Monime erschrickt, als sie den eifersuechtigen Mithridates

sich entfaerben sieht; wenn die tugendhafte Desdemona sich fuerchtet, da

sie ihren sonst zaertlichen Othello so drohend mit ihr reden hoeret: was

empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen,

mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind verschieden,

allein das Wesen der Empfindungen ist in allen diesen Faellen einerlei.

Denn, da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die

Stelle des Geliebten zu setzen: so muessen wir alle Arten von Leiden mit

der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdruecklich Mitleiden

nennet. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht,

Rachbegier, und ueberhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar

den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen koennen?--Man sieht

hieraus, wie gar ungeschickt der groesste Teil der Kunstrichter die

tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilet. Schrecken

und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Fuer

wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eignen Sohn den Dolch

ziehet? Gewiss nicht fuer sich, sondern fuer den Aegisth, dessen Erhaltung

man so sehr wuenschet, und fuer die betrogne Koenigin, die ihn fuer den

Moerder ihres Sohnes ansiehet. Wollen wir aber nur die Unlust ueber das

gegenwaertige Uebel eines andern Mitleiden nennen: so muessen wir nicht nur

das Schrecken, sondern alle uebrige Leidenschaften, die uns von einem

andern mitgeteilet werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden."--

----Fussnote

[1] Im 13. Kapitel der "Dichtkunst".

[2] Hr. S. in der Vorrede zu S. "Komischen Theater", S. 35.

[3] "Philosophische Schriften" des Herrn Moses Mendelssohn, zweiter

Teil, S. 4.

----Fussnote

Fuenfundsiebzigstes Stueck

Den 19. Januar 1768

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, dass uns duenkt,

ein jeder haette sie haben koennen und haben muessen. Gleichwohl will ich

die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht

unterschieben; ich kenne jenes Verdienste um die Lehre von den vermischten

Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu

danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch

Aristoteles im ganzen ungefaehr empfunden haben: wenigstens ist es

unleugbar, dass Aristoteles entweder muss geglaubt haben, die Tragoedie

koenne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust

ueber das gegenwaertige Uebel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich

zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften ueberhaupt, die uns von einem

andern mitgeteilet werden, unter dem Worte Mitleid begriffen.

Denn er, Aristoteles, ist es gewiss nicht, der die mit Recht getadelte

Einteilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht

hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch uebersetzt. Er spricht von

Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht

ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines

andern, fuer diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus

unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person fuer uns selbst entspringt;

es ist die Furcht, dass die Ungluecksfaelle, die wir ueber diese verhaengst

sehen, uns selbst treffen koennen; es ist die Furcht, dass wir der

bemitleidete Gegenstand selbst werden koennen. Mit einem Worte: diese

Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Aristoteles will ueberall aus sich selbst erklaert werden. Wer uns einen

neuen Kommentar ueber seine "Dichtkunst" liefern will, welcher den

Dacierschen weit hinter sich laesst, dem rate ich, vor allen Dingen die

Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird

Aufschluesse fuer die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten

vermutet; besonders muss er die Buecher der "Rhetorik" und "Moral"

studieren. Man sollte zwar denken, diese Aufschluesse muessten die

Scholastiker, welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wussten,

laengst gefunden haben. Doch die "Dichtkunst" war gerade diejenige von

seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekuemmerten. Dabei fehlten

ihnen andere Kenntnisse, ohne welche jene Aufschluesse wenigstens nicht

fruchtbar werden konnten: sie kannten das Theater und die Meisterstuecke

desselben nicht.

Die authentische Erklaerung dieser Furcht, welche Aristoteles dem

tragischen Mitleid beifueget, findet sich in dem fuenften und achten

Kapitel des zweiten Buchs seiner "Rhetorik". Es war gar nicht schwer,

sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner

seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon

gemacht, der sich davon machen laesst. Denn auch die, welche ohne sie

einsahen, dass diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, haetten

noch ein wichtiges Stueck aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache naemlich,

warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht,

warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften

beigesellet habe. Von dieser Ursache wissen sie nichts, und ich moechte

wohl hoeren, was sie aus ihrem Kopfe antworten wuerden, wenn man sie fragte:

warum z.E. die Tragoedie nicht ebensowohl Mitleid und Bewunderung, als

Mitleid und Furcht, erregen koenne und duerfe?

Es beruhet aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem

Mitleiden gemacht hat. Er glaubte naemlich, dass das Uebel, welches der

Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, notwendig von der

Beschaffenheit sein muesse, dass wir es auch fuer uns selbst, oder fuer eines

von den Unsrigen, zu befuerchten haetten. Wo diese Furcht nicht sei, koenne

auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglueck so tief

herabgedrueckt habe, dass er weiter nichts fuer sich zu fuerchten saehe, noch

der, welcher sich so vollkommen gluecklich glaube, dass er gar nicht

begreife, woher ihm ein Unglueck zustossen koenne, weder der Verzweifelnde

noch der Uebermuetige, pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erklaeret

daher auch das Fuerchterliche und das Mitleidswuerdige, eines durch das

andere. Alles das, sagt er, ist uns fuerchterlich, was, wenn es einem

andern begegnet waere, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken

wuerde:[1] und alles das finden wir mitleidswuerdig, was wir fuerchten

wuerden, wenn es uns selbst bevorstuende. Nicht genug also, dass der

Unglueckliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglueck nicht

verdiene, ob er es sich schon durch irgendeine Schwachheit zugezogen:

seine gequaelte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld,

sei fuer uns verloren, sei nicht vermoegend, unser Mitleid zu erregen, wenn

wir keine Moeglichkeit saehen, dass uns sein Leiden auch treffen koenne.

Diese Moeglichkeit aber finde sich alsdenn und koenne zu einer grossen

Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache,

als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken

und handeln lasse, als wir in seinen Umstaenden wuerden gedacht und

gehandelt haben, oder wenigstens glauben, dass wir haetten denken und

handeln muessen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne

schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, dass unser Schicksal

gar leicht dem seinigen ebenso aehnlich werden koenne, als wir ihm zu sein

uns selbst fuehlen: und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam

zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird die wahre

Ursache begreiflich, warum er in der Erklaerung der Tragoedie, naechst dem

Mitleiden, nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier

eine besondere, von dem Mitleiden unabhaengige Leidenschaft sei, welche

bald mit bald ohne dem Mitleid, sowie das Mitleid bald mit bald ohne ihr,

erreget werden koenne; welches die Missdeutung des Corneille war: sondern

weil, nach seiner Erklaerung des Mitleids, dieses die Furcht notwendig

einschliesst; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere

Furcht erwecken kann.

Corneille hatte seine Stuecke schon alle geschrieben, als er sich

hinsetzte, ueber die Dichtkunst des Aristoteles zu kommentieren[2]. Er

hatte funfzig Jahre fuer das Theater gearbeitet: und nach dieser Erfahrung

wuerde er uns unstreitig vortreffliche Dinge ueber den alten dramatischen

Kodex haben sagen koennen, wenn er ihn nur auch waehrend der Zeit seiner

Arbeit fleissiger zu Rate gezogen haette. Allein dieses scheinet er

hoechstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst getan zu

haben. In den wesentlichem liess er sich um ihn unbekuemmert, und als er am

Ende fand, dass er wider ihn verstossen, gleichwohl nicht wider ihn

verstossen haben wollte: so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und

liess seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie

gedacht hatte.

Corneille hatte Maertyrer auf die Buehne gebracht und sie als die

vollkommensten und untadelhaftesten Personen geschildert; er hatte die

abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias, in dem Phokas, in der Kleopatra

aufgefuehrt: und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, dass sie zur

Tragoedie unschicklich waeren, weil beide weder Mitleid noch Furcht

erwecken koennten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie faengt er es an,

damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen, noch das Ansehen des

Aristoteles leiden moege? "Oh", sagte er, "mit dem Aristoteles koennen wir

uns hier leicht vergleichen.[3] Wir duerfen nur annehmen, er habe eben

nicht behaupten wollen, dass beide Mittel zugleich, sowohl Furcht als

Mitleid, noetig waeren, um die Reinigung der Leidenschaften zu bewirken,

die er zu dem letzten Endzwecke der Tragoedie macht: sondern nach seiner

Meinung sei auch eines zureichend.--Wir koennen diese Erklaerung", faehrt

er fort, "aus ihm selbst bekraeftigen, wenn wir die Gruende recht erwaegen,

welche er von der Ausschliessung derjenigen Begebenheiten, die er in den

Trauerspielen missbilliget, gibt. Er sagt niemals: dieses oder jenes

schickt sich in die Tragoedie nicht, weil es bloss Mitleiden und keine

Furcht erweckt; oder dieses ist daselbst unertraeglich, weil es bloss die

Furcht erweckt, ohne das Mitleid zu erregen. Nein; sondern er verwirft

sie deswegen, weil sie, wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege

bringen, und gibt uns dadurch zu erkennen, dass sie ihm deswegen nicht

gefallen, weil ihnen sowohl das eine als das andere fehlet, und dass er

ihnen seinen Beifall nicht versagen wuerde, wenn sie nur eines von

beiden wirkten."

----Fussnote

[1] [Greek: Os d' aplos eipein, phobera estin, osa eph' eteron

gignomena, ae mellonta, eleeina estin.] Ich weiss nicht, was dem

Aemilius Portus (in seiner Ausgabe der Rhetorik, Spirae 1598)

eingekommen ist, dieses zu uebersetzen: Denique ut simpliciter loquar,

formidabilia sunt, quaecunque simulac in aliorum potestatem venerunt,

vel ventura sunt, miseranda sunt. Es muss schlechtweg heissen:

quaecunque simulac aliis evenerunt, vel eventura sunt.

[2] Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la

scene, sagt er in seiner Abhandlung ueber das Drama. Sein erstes Stueck

"Melite" war von 1625, und sein letztes "Surena" von 1675; welches

gerade die funfzig Jahr ausmacht, so dass es gewiss ist, dass er bei den

Auslegungen des Aristoteles auf alle seine Stuecke ein Auge haben

konnte und hatte.

[3] Il est aise de nous accommoder avec Aristote etc.

----Fussnote

Sechsundsiebzigstes Stueck

Den 22. Januar 1768

Aber das ist grundfalsch!--Ich kann mich nicht genug wundern, wie Dacier,

der doch sonst auf die Verdrehungen ziemlich aufmerksam war, welche

Corneille von dem Texte des Aristoteles zu seinem Besten zu machen

suchte, diese groesste von allen uebersehen koennen. Zwar, wie konnte er sie

nicht uebersehen, da es ihm nie einkam, des Philosophen Erklaerung vom

Mitleid zu Rate zu ziehen?--Wie gesagt, es ist grundfalsch, was sich

Corneille einbildet. Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man

muesste glauben, dass er seine eigene Erklaerungen vergessen koennen, man

muesste glauben, dass er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen

koennen. Wenn, nach seiner Lehre, kein Uebel eines andern unser Mitleid

erreget, was wir nicht fuer uns selbst fuerchten: so konnte er mit keiner

Handlung in der Tragoedie zufrieden sein, welche nur Mitleid und keine

Furcht erreget; denn er hielt die Sache selbst fuer unmoeglich; dergleichen

Handlungen existierten ihm nicht; sondern sobald sie unser Mitleid zu

erwecken faehig waeren, glaubte er, muessten sie auch Furcht fuer uns

erwecken; oder vielmehr, nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid.

Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragoedie vorstellen,

welche Furcht fuer uns erregen koenne, ohne zugleich unser Mitleid zu

erwecken: denn er war ueberzeugt, dass alles, was uns Furcht fuer uns selbst

errege, auch unser Mitleid erwecken muesse, sobald wir andere damit

bedrohet oder betroffen erblickten; und das ist eben der Fall der

Tragoedie, wo wir alle das Uebel, welches wir fuerchten, nicht uns, sondern

anderen begegnen sehen.

Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht, die sich in die

Tragoedie nicht schicken, so bedient er sich mehrmalen des Ausdrucks von

ihnen, dass sie weder Mitleid noch Furcht erwecken. Aber desto schlimmer,

wenn sich Corneille durch dieses weder noch verfuehren lassen. Diese

disjunktive Partikeln involvieren nicht immer, was er sie involvieren

laesst. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache durch sie

verneinen, so koemmt es darauf an, ob sich diese Dinge ebensowohl in der

Natur voneinander trennen lassen, als wir sie in der Abstraktion und

durch den symbolischen Ausdruck trennen koennen, wenn die Sache

demohngeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere

von diesen Dingen fehlt. Wenn wir z.E. von einem Frauenzimmer sagen, sie

sei weder schoen noch witzig: so wollen wir allerdings sagen, wir wuerden

zufrieden sein, wenn sie auch nur eines von beiden waere; denn Witz und

Schoenheit lassen sich nicht bloss in Gedanken trennen, sondern sie sind

wirklich getrennet. Aber wenn wir sagen: "dieser Mensch glaubt weder

Himmel noch Hoelle", wollen wir damit auch sagen: dass wir zufrieden sein

wuerden, wenn er nur eines von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel und

keine Hoelle, oder nur die Hoelle und keinen Himmel glaubte? Gewiss nicht:

denn wer das eine glaubt, muss notwendig auch das andere glauben; Himmel

und Hoelle, Strafe und Belohnung sind relativ; wenn das eine ist, ist auch

das andere. Oder, um mein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen;

wenn wir sagen, dieses Gemaelde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung

noch Kolorit: wollen wir damit sagen, dass ein gutes Gemaelde sich mit

einem von beiden begnuegen koenne?--Das ist so klar!

Allein, wie, wenn die Erklaerung, welche Aristoteles von dem Mitleiden

gibt, falsch waere? Wie, wenn wir auch mit Uebeln und Ungluecksfaellen

Mitleid fuehlen koennten, die wir fuer uns selbst auf keine Weise zu

besorgen haben?

Es ist wahr: es braucht unserer Furcht nicht, um Unlust ueber das

physikalische Uebel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese

Unlust entstehet bloss aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie

unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben; und aus

dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringet die vermischte

Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles notwendig

aufgeben zu muessen.

Denn wenn wir auch schon, ohne Furcht fuer uns selbst, Mitleid fuer andere

empfinden koennen: so ist es doch unstreitig, dass unser Mitleid, wenn jene

Furcht dazukommt, weit lebhafter und staerker und anzueglicher wird, als es

ohne sie sein kann. Und was hindert uns, anzunehmen, dass die vermischte

Empfindung ueber das physikalische Uebel eines geliebten Gegenstandes nur

allein durch die dazukommende Furcht fuer uns zu dem Grade erwaechst, in

welchem sie Affekt genannt zu werden verdienet?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht

nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es bloss als Affekt. Ohne

jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funke den Namen der Flamme.

Mitleidige Regungen, ohne Furcht fuer uns selbst, nennt er Philanthropie:

und nur den staerkere Regungen dieser Art, welche mit Furcht fuer uns

selbst verknuepft sind, gibt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er

zwar, dass das Unglueck eines Boesewichts weder unser Mitleid noch unsere

Furcht errege: aber er spricht ihm darum nicht alle Ruehrung ab. Auch der

Boesewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen

moralischen Unvollkommenheiten Vollkommenheiten genug behaelt, um sein

Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas

Mitleidaehnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden.

Aber, wie schon gesagt, diese mitleidaehnliche Empfindung nennt er nicht

Mitleid, sondern Philanthropie. "Man muss", sagt er, "keinen Boesewicht aus

ungluecklichen in glueckliche Umstaende gelangen lassen; denn das ist das

untragischste, was nur sein kann; es hat nichts von allem, was es haben

sollte; es erweckt weder Philanthropie, noch Mitleid, noch Furcht. Auch

muss es kein voelliger Boesewicht sein, der aus gluecklichen Umstaenden in

unglueckliche verfaellt; denn eine dergleichen Begebenheit kann zwar

Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken." Ich kenne nichts

Kahleres und Abgeschmackteres, als die gewoehnlichen Uebersetzungen dieses

Wortes Philanthropie. Sie geben naemlich das Adjektivum davon im

Lateinischen durch hominibus gratum; im Franzoesischen durch ce que peut

faire quelque plaisir; und im Deutschen durch "was Vergnuegen machen

kann". Der einzige Goulston, soviel ich finde, scheinet den Sinn des

Philosophen nicht verfehlt zu haben, indem er das [Greek: philanthropon]

durch quod humanitatis sensu tangat uebersetzt. Denn allerdings ist unter

dieser Philanthropie, auf welche das Unglueck auch eines Boesewichts

Anspruch macht, nicht die Freude ueber seine verdiente Bestrafung, sondern

das sympathetische Gefuehl der Menschlichkeit zu verstehen, welches, trotz

der Vorstellung, dass sein Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem

Augenblicke des Leidens in uns sich fuer ihn reget. Herr Curtius will zwar

diese mitleidige Regungen fuer einen ungluecklichen Boesewicht nur auf eine

gewisse Gattung der ihn treffenden Uebel einschraenken. "Solche Zufaelle des

Lasterhaften", sagt er, "die weder Schrecken noch Mitleiden in uns

wirken, muessen Folgen seines Lasters sein: denn treffen sie ihn zufaellig,

oder wohl gar unschuldig, so behaelt er in dem Herzen der Zuschauer die

Vorrechte der Menschlichkeit, als welche auch einem unschuldig leidenden

Gottlosen ihr Mitleid nicht versaget." Aber er scheinet dieses nicht

genug ueberlegt zu haben. Denn auch dann noch, wenn das Unglueck, welches

den Boesewicht befaellt, eine unmittelbare Folge seines Verbrechens ist,

koennen wir uns nicht entwehren, bei dem Anblicke dieses Ungluecks mit ihm

zu leiden.

"Seht jene Menge", sagt der Verfasser der "Briefe ueber die Empfindungen",

"die sich um einen Verurteilten in dichten Haufen draenget. Sie haben alle

Greuel vernommen, die der Lasterhafte begangen; sie haben seinen Wandel

und vielleicht ihn selbst verabscheuet. Itzt schleppt man ihn entstellt

und ohnmaechtig auf das entsetzliche Schaugerueste. Man arbeitet sich durch

das Gewuehl, man stellt sich auf die Zehen, man klettert die Daecher hinan,

um die Zuege des Todes sein Gesicht entstellen zu sehen. Sein Urteil ist

gesprochen; sein Henker naht sich ihm; ein Augenblick wird sein Schicksal

entscheiden. Wie sehnlich wuenschen itzt aller Herzen, dass ihm verziehen

wuerde! Ihm? dem Gegenstande ihres Abscheues, den sie einen Augenblick

vorher selbst zum Tode verurteilet haben wuerden? Wodurch wird itzt ein

Strahl der Menschenliebe wiederum bei ihnen rege? Ist es nicht die

Annaeherung der Strafe, der Anblick der entsetzlichsten physikalischen

Uebel, die uns sogar mit einem Ruchlosen gleichsam aussoehnen und ihm

unsere Liebe erwerben? Ohne Liebe koennten wir unmoeglich mitleidig mit

seinem Schicksale sein."

Und ebendiese Liebe, sage ich, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter

keinerlei Umstaenden ganz verlieren koennen, die unter der Asche, mit

welcher sie andere staerkere Empfindungen ueberdecken, unverloeschlich

fortglimmet und gleichsam nur einen guenstigen Windstoss von Unglueck und

Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen;

ebendiese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie

verstehet. Wir haben recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids

begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht unrecht, wenn er ihr einen

eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem hoechsten Grade der

mitleidigen Empfindungen, in welchem sie, durch die Dazukunft einer

wahrscheinlichen Furcht fuer uns selbst, Affekt werden, zu

unterscheiden.

Siebenundsiebzigstes Stueck

Den 26. Januar 1768

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff

von dem Affekte des Mitleids hatte, dass er notwendig mit der Furcht fuer

uns selbst verknuepft sein muesse: was war es noetig, der Furcht noch

insbesondere zu erwaehnen? Das Wort Mitleid schloss sie schon in sich, und

es waere genug gewesen, wenn er bloss gesagt haette: die Tragoedie soll durch

Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn

der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr, und macht das, was er sagen soll,

noch dazu schwankend und ungewiss.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloss haette lehren wollen, welche

Leidenschaften die Tragoedie erregen koenne und solle, so wuerde er sich den

Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen koennen, und ohne Zweifel sich

wirklich ersparet haben; denn nie war ein Philosoph ein groesserer

Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche

Leidenschaften, durch die in der Tragoedie erregten, in uns gereiniget

werden sollten; und in dieser Absicht musste er der Furcht insbesondere

gedenken. Denn obschon, nach ihm, der Affekt des Mitleids weder in noch

ausser dem Theater ohne Furcht fuer uns selbst sein kann; ob sie schon ein

notwendiges Ingrediens des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch

umgekehrt, und das Mitleid fuer andere ist kein Ingrediens der Furcht fuer

uns selbst. Sobald die Tragoedie aus ist, hoeret unser Mitleid auf, und

nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurueck als die

wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Uebel fuer uns selbst

schoepfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingrediens des

Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine

vor sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um

anzuzeigen, dass sie dieses tun koenne und wirklich tue, fand es

Aristoteles fuer noetig, ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, dass Aristoteles ueberhaupt keine strenge logische

Definition von der Tragoedie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloss

wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschraenken, hat er verschiedene

zufaellige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht

hatte. Diese indes abgerechnet, und die uebrigen Merkmale ineinander

reduzieret, bleibt eine vollkommen genaue Erklaerung uebrig: die naemlich,

dass die Tragoedie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid

erreget. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung; so

wie die Epopee und die Komoedie: ihrer Gattung aber nach, die Nachahmung

einer mitleidswuerdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich

vollkommen alle ihre Regeln herleiten: und sogar ihre dramatische Form

ist daraus zu bestimmen.

An dem letztern duerfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wuesste ich

keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen waere, es zu

versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragoedie als etwas

Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so

laesst, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache

ergruendet, aber sie bei seiner Erklaerung mehr vorausgesetzt, als deutlich

angegeben. "Die Tragoedie", sagt er, "ist die Nachahmung einer

Handlung,--die nicht vermittelst der Erzaehlung, sondern vermittelst des

Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen

Leidenschaften bewirket." So drueckt er sich von Wort zu Wort aus. Wem

sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz, "nicht vermittelst der

Erzaehlung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht", befremden?

Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragoedie braucht, um ihre

Absicht zu erreichen: und die Erzaehlung kann sich nur auf die Art und

Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen oder nicht zu bedienen.

Scheinet hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheinet

hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzaehlung, welches die

dramatische Form ist, zu fehlen? Was tun aber die Uebersetzer bei dieser

Luecke? Der eine umgeht sie ganz behutsam: und der andere fuellt sie, aber

nur mit Worten. Alle finden weiter nichts darin, als eine vernachlaessigte

Wortfuegung, an die sie sich nicht halten zu duerfen glauben, wenn sie nur

den Sinn des Philosophen liefern. Dacier uebersetzt: d'une action--qui,

sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la

terreur usw.; und Curtius: "einer Handlung, welche nicht durch die

Erzaehlung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst)

uns, vermittelst des Schreckens und Mitleids, von den Fehlern der

vorgestellten Leidenschaften reiniget". Oh, sehr recht! Beide sagen, was

Aristoteles sagen will, nur dass sie es nicht so sagen, wie er es sagt.

Gleichwohl ist auch an diesem Wie gelegen; denn es ist wirklich keine

bloss vernachlaessigte Wortfuegung. Kurz, die Sache ist diese: Aristoteles

bemerkte, dass das Mitleid notwendig ein vorhandenes Uebel erfodere; dass

wir laengst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Uebel

entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden

koennen, als ein anwesendes; dass es folglich notwendig sei, die Handlung,

durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist,

nicht in der erzaehlenden Form, sondern als gegenwaertig, das ist, in der

dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, dass unser Mitleid durch

die Erzaehlung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch

die gegenwaertige Anschauung erreget wird, nur dieses berechtigte ihn, in

der Erklaerung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu

setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form faehig ist. Haette er es

fuer moeglich gehalten, dass unser Mitleid auch durch die Erzaehlung erreget

werden koenne: so wuerde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen

sein, wenn er gesagt haette, "nicht durch die Erzaehlung, sondern durch

Mitleid und Furcht". Da er aber ueberzeugt war, dass Mitleid und Furcht in

der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sei: so

konnte er sich diesen Sprung, der Kuerze wegen, erlauben.--Ich verweise

desfalls auf das naemliche achte Kapitel des zweiten Buchs seiner

Rhetorik.[1]

Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt, welchen Aristoteles der

Tragoedie gibt, und den er mit in die Erklaerung derselben bringen zu

muessen glaubte: so ist bekannt, wie sehr, besonders in den neuern Zeiten,

darueber gestritten worden. Ich getraue mich aber zu erweisen, dass alle,

die sich dawider erklaert, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie

haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiss wussten,

welches seine waeren. Sie bestreiten Grillen, die sie selbst gefangen, und

bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen widerlegen,

indem sie ihr eigenes Hirngespinste zuschanden machen. Ich kann mich in

die naehere Eroerterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch

nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei

Anmerkungen machen.

1. Sie lassen den Aristoteles sagen, "die Tragoedie solle uns, vermittelst

des Schreckens und Mitleids, von den Fehlern der vorgestellten

Leidenschaften reinigen". Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch

Neugierde, oder Ehrgeiz, oder Liebe, oder Zorn ungluecklich wird: so ist

es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die

Tragoedie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen.

Und so haben die Herren gut streiten; ihre Einbildung verwandelt

Windmuehlen in Riesen; sie jagen, in der gewissen Hoffnung des Sieges,

darauf los, und kehren sich an keinen Sancho, der weiter nichts als

gesunden Menschenverstand hat und ihnen auf seinem bedaechtlichern Pferde

hinten nachruft, sich nicht zu uebereilen, und doch nur erst die Augen

recht aufzusperren: [Greek: Ton toiouton pathaematon], sagt Aristoteles:

und das heisst nicht "der vorgestellten Leidenschaften"; das haetten sie

uebersetzen muessen durch "dieser und dergleichen" oder "der erweckten

Leidenschaften". Das [Greek: toiouton] bezieht sich lediglich auf das

vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragoedie soll unser Mitleid und

unsere Furcht erregen, bloss um diese und dergleichen Leidenschaften,

nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt

aber [Greek: toiouton] und nicht [Greek: touton], er sagt "dieser und

dergleichen" und nicht bloss "dieser": um anzuzeigen, dass er unter dem

Mitleid nicht bloss das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern ueberhaupt

alle philanthropische Empfindungen, sowie unter der Furcht nicht bloss die

Unlust ueber ein uns bevorstehendes Uebel, sondern auch jede damit verwandte

Unlust, auch die Unlust ueber ein gegenwaertiges, auch die Unlust ueber ein

vergangenes Uebel, Betruebnis und Gram, verstehe. In diesem ganzen Umfange

soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragoedie erweckt, unser

Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen, und

keine andere Leidenschaften. Zwar koennen sich in der Tragoedie auch zur

Reinigung der andern Leidenschaften nuetzliche Lehren und Beispiele finden;

doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopee und

Komoedie gemein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung

ueberhaupt ist, nicht aber insofern sie Tragoedie, die Nachahmung einer

mitleidswuerdigen Handlung insbesondere ist. Bessern sollen uns alle

Gattungen der Poesie; es ist klaeglich, wenn man dieses erst beweisen muss;

noch klaeglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln.

Aber alle Gattungen koennen nicht alles bessern; wenigstens nicht jedes so

vollkommen, wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann,

worin es ihr keine andere Gattung gleich zu tun vermag, das allein ist

ihre eigentliche Bestimmung.

----Fussnote

[1] [Greek: Epei d' eggys phainomena ta pathae, eleeina eisi, ta de

myrioston etos genomena, ae esomena, out' elpizontes, oute memnaemenoi,

ae olos ouch eleousin, ae ouch' dmoios, anankae tous synapergazomenous

schaemasi kai onais, kai esti, kai olos tae hypochrisei,

eleeinoterous einai.]

----Fussnote

Achtundsiebzigstes Stueck

Den 29. Januar 1768

2. Da die Gegner des Aristoteles nicht in acht nahmen, was fuer

Leidenschaften er eigentlich, durch das Mitleid und die Furcht der

Tragoedie, in uns gereiniget haben wollte: so war es natuerlich, dass sie

sich auch mit der Reinigung selbst irren mussten. Aristoteles verspricht

am Ende seiner "Politik", wo er von der Reinigung der Leidenschaften

durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner Dichtkunst

weitlaeuftiger zu handeln. "Weil man aber", sagt Corneille, "ganz und gar

nichts von dieser Materie darin findet, so ist der groesste Teil seiner

Ausleger auf die Gedanken geraten, dass sie nicht ganz auf uns gekommen

sei." Gar nichts? Ich meinesteils glaube, auch schon in dem, was uns von

seiner Dichtkunst noch uebrig, es mag viel oder wenig sein, alles zu

finden, was er einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz

unbekannt ist, ueber diese Sache zu sagen fuer noetig halten konnte.

Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns, nach seiner Meinung,

Licht genug geben koenne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die

Reinigung der Leidenschaften in der Tragoedie geschehe: naemlich die, wo

Aristoteles sagt, "das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und

die Furcht einen unsersgleichen". Diese Stelle ist auch wirklich sehr

wichtig, nur dass Corneille einen falschen Gebrauch davon machte, und

nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der

Leidenschaften ueberhaupt im Kopfe hatte. "Das Mitleid mit dem Ungluecke",

sagt er, "von welchem wir unsersgleichen befallen sehen, erweckt in uns

die Furcht, dass uns ein aehnliches Unglueck treffen koenne; diese Furcht

erweckt die Begierde, ihm auszuweichen; und diese Begierde ein Bestreben,

die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir bedauern, sich ihr

Unglueck vor unsern Augen zuziehet, zu reinigen, zu maessigen, zu bessern,

ja gar auszurotten; indem einem jeden die Vernunft sagt, dass man die

Ursache abschneiden muesse, wenn man die Wirkung vermeiden wolle." Aber

dieses Raisonnement, welches die Furcht bloss zum Werkzeuge macht, durch

welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch

und kann unmoeglich die Meinung des Aristoteles sein; weil sonach die

Tragoedie gerade alle Leidenschaften reinigen koennte, nur nicht die zwei,

die Aristoteles ausdruecklich durch sie gereiniget wissen will. Sie koennte

unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrgeiz, unsern Hass

und unsere Liebe reinigen, so wie es die eine oder die andere Leidenschaft

ist, durch die sich die bemitleidete Person ihr Unglueck zugezogen. Nur

unser Mitleid und unsere Furcht muesste sie ungereiniget lassen. Denn

Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragoedie wir,

nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften,

durch welche die handelnden Personen uns ruehren, nicht aber die, durch

welche sie sich selbst ihre Unfaelle zuziehen. Es kann ein Stueck geben,

in welchem sie beides sind: das weiss ich wohl. Aber noch kenne ich kein

solches Stueck: ein Stueck naemlich, in welchem sich die bemitleidete Person

durch ein uebelverstandenes Mitleid oder durch eine uebelverstandene Furcht

ins Unglueck stuerze. Gleichwohl wuerde dieses Stueck das einzige sein, in

welchem, so wie es Corneille versteht, das geschaehe, was Aristoteles

will, dass es in allen Tragoedien geschehen soll: und auch in diesem

einzigen wuerde es nicht auf die Art geschehen, auf die es dieser verlangt.

Dieses einzige Stueck wuerde gleichsam der Punkt sein, in welchem zwei

gegeneinander sich neigende gerade Linien zusammentreffen, um sich in

alle Unendlichkeit nicht wieder zu begegnen.--So gar sehr konnte Dacier

den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen. Er war verbunden, auf die Worte

seines Autors aufmerksamer zu sein, und diese besagen es zu positiv, dass

unser Mitleid und unsere Furcht durch das Mitleid und die Furcht der

Tragoedie gereiniget werden sollen. Weil er aber ohne Zweifel glaubte, dass

der Nutzen der Tragoedie sehr gering sein wuerde, wenn er bloss hierauf

eingeschraenkt waere: so liess er sich verleiten, nach der Erklaerung des

Corneille, ihr die ebenmaessige Reinigung auch aller uebrigen Leidenschaften

beizulegen. Wie nun Corneille diese fuer sein Teil leugnete und in

Beispielen zeigte, dass sie mehr ein schoener Gedanke, als eine Sache sei,

die gewoehnlicherweise zur Wirklichkeit gelange: so musste er sich mit ihm

in diese Beispiele selbst einlassen, wo er sich denn so in der Enge fand,

dass er die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen machen musste, um seinen

Aristoteles mit sich durchzubringen. Ich sage seinen Aristoteles: denn

der rechte ist weit entfernt, solcher Drehungen und Wendungen zu beduerfen.

Dieser, um es abermals und abermals zu sagen, hat an keine andere Leiden-

schaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht der Tragoedie reinigen

solle, als an unser Mitleid und unsere Furcht selbst; und es ist ihm sehr

gleichgueltig, ob die Tragoedie zur Reinigung der uebrigen Leidenschaften

viel oder wenig beitraegt. An jene Reinigung haette sich Dacier allein

halten sollen: aber freilich haette er sodann auch einen vollstaendigem

Begriff damit verbinden muessen. "Wie die Tragoedie", sagt er, "Mitleid und

Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist nicht schwer zu

erklaeren. Sie erregt sie, indem sie uns das Unglueck vor Augen stellet, in

das unsersgleichen durch nicht vorsaetzliche Fehler gefallen sind; und sie

reiniget sie, indem sie uns mit diesem naemlichen Ungluecke bekannt macht

und uns dadurch lehret, es weder allzusehr zu fuerchten, noch allzusehr

davon geruehrt zu werden, wann es uns wirklich selbst treffen sollte.--Sie

bereitet die Menschen, die allerwidrigsten Zufaelle mutig zu ertragen, und

macht die Allerelendesten geneigt, sich fuer gluecklich zu halten, indem

sie ihre Ungluecksfaelle mit weit groessern vergleichen, die ihnen die

Tragoedie vorstellet. Denn in welchen Umstaenden kann sich wohl ein Mensch

finden, der bei Erblickung eines Oedips, eines Philoktets, eines Orests

nicht erkennen muesste, dass alle Uebel, die er zu erdulden, gegen die,

welche diese Maenner erdulden muessen, gar nicht in Vergleichung gekommen?"

Nun das ist wahr; diese Erklaerung kann dem Dacier nicht viel Kopfbrechens

gemacht haben. Er fand sie fast mit den naemlichen Worten bei einem

Stoiker, der immer ein Auge auf die Apathie hatte. Ohne ihm indes

einzuwenden, dass das Gefuehl unsers eigenen Elendes nicht viel Mitleid

neben sich duldet; dass folglich bei dem Elenden, dessen Mitleid nicht zu

erregen ist, die Reinigung oder Linderung seiner Betruebnis durch das

Mitleid nicht erfolgen kann: will ich ihm alles, so wie er es sagt,

gelten lassen. Nur fragen muss ich: wieviel er nun damit gesagt? Ob er im

geringsten mehr damit gesagt, als, dass das Mitleid unsere Furcht reinige?

Gewiss nicht: und das waere doch nur kaum der vierte Teil der Foderung des

Aristoteles. Denn wenn Aristoteles behauptet, dass die Tragoedie Mitleid

und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen: wer sieht nicht,

dass dieses weit mehr sagt, als Dacier zu erklaeren fuer gut befunden? Denn,

nach den verschiedenen Kombinationen der hier vorkommenden Begriffe, muss

der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschoepfen will, stueckweise

zeigen, 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische

Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und

4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen koenne und wirklich

reinige. Dacier aber hat sich nur an den dritten Punkt gehalten, und auch

diesen nur sehr schlecht, und auch diesen nur zur Haelfte erlaeutert. Denn

wer sich um einen richtigen und vollstaendigen Begriff von der

Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemueht hat, wird finden, dass

jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schliesset. Da

naemlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als

in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei

jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits

ein Extremum findet, zwischen welchem sie innestehet: so muss die Tragoedie,

wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis

des Mitleids zu reinigen vermoegend sein; welches auch von der Furcht zu

verstehen. Das tragische Mitleid muss nicht allein, in Ansehung des Mitleids,

die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fuehlet, sondern auch

desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muss nicht

allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich

ganz und gar keines Ungluecks befuerchtet, sondern auch desjenigen, den ein

jedes Unglueck, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in

Angst setzet. Gleichfalls muss das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht,

dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die

tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids. Dacier aber, wie gesagt, hat

nur gezeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzugrosse Furcht maessige: und

noch nicht einmal, wie es dem gaenzlichen Mangel derselben abhelfe oder sie

in dem, welcher allzu wenig von ihm empfindet, zu einem heilsamem Grade

erhoehe; geschweige, dass er auch das uebrige sollte gezeigt haben. Die nach

ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im geringsten nicht ergaenzet;

aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung den Nutzen der Tragoedie voellig ausser

Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte ueberhaupt, aber

keinesweges der Tragoedie, als Tragoedie, insbesondere zukommen; z.E. dass sie

die Triebe der Menschlichkeit naehren und staerken; dass sie Liebe zur Tugend

und Hass gegen das Laster wirken solle usw.[1] Lieber! welches Gedicht sollte

das nicht? Soll es aber ein jedes: so kann es nicht das unterscheidende

Kennzeichen der Tragoedie sein; so kann es nicht das sein, was wir suchten.

----Fussnote

[1] Hr. Curtius in seiner "Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels",

hinter der Aristotelischen Dichtkunst".

----Fussnote

Neunundsiebzigstes Stueck

Den 2. Februar 1768

Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen.--Richard also erweckt

ebensowenig Schrecken, als Mitleid: weder Schrecken in dem gemissbrauchten

Verstande, fuer die ploetzliche Ueberraschung des Mitleids; noch in dem

eigentlichen Verstande des Aristoteles, fuer heilsame Furcht, dass uns ein

aehnliches Unglueck treffen koenne. Denn wenn er diese erregte, wuerde er

auch Mitleid erregen; so gewiss er hinwiederum Furcht erregen wuerde, wenn

wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten wuerdig faenden. Aber er ist so

ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so

voellig keinen einzigen aehnlichen Zug mit uns selbst finden, dass ich

glaube, wir koennten ihn vor unsern Augen den Martern der Hoelle uebergeben

sehen, ohne das geringste fuer ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu

fuerchten, dass, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie

auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglueck, die Strafe, die ihn

trifft? Nach so vielen Missetaten, die wir mit ansehen muessen, hoeren wir,

dass er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Koenigin dieses

erzaehlt wird, laesst sie der Dichter sagen:

"Dies ist etwas!"--

Ich habe mich nie enthalten koennen, bei mir nachzusprechen: nein, das ist

gar nichts! Wie mancher gute Koenig ist so geblieben, indem er seine Krone

wider einen maechtigen Rebellen behaupten wollen? Richard stirbt doch, als

ein Mann, auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich fuer den

Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stueck durch ueber den Triumph

seiner Bosheiten empfunden? (Ich glaube, die griechische Sprache ist die

einzige, welche ein eigenes Wort hat, diesen Unwillen ueber das Glueck

eines Boesewichts auszudruecken: [Greek: nemesis, nemesan.][1]) Sein Tod

selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte,

unterhaelt noch meine Nemesis. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich:

aber gut, dass es noch eine andere Gerechtigkeit gibt, als die poetische!

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das

Stueck heisst zwar nach ihm; aber er ist darum nicht der Held desselben,

nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragoedie erreicht wird; er

hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid fuer andere zu erregen. Die

Koenigin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid?--

Um allem Wortstreite auszuweichen: ja. Aber was ist es fuer eine fremde,

herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid fuer diese Personen mischt? die

da macht, dass ich mir dieses Mitleid ersparen zu koennen wuenschte? Das

wuensche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile

gern dabei; und danke dem Dichter fuer eine so suesse Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiss sein! Er

spricht von einem [Greek: miaron], von einem Graesslichen, das sich bei dem

Ungluecke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde. Und sind nicht die

Koenigin, Elisabeth, die Prinzen vollkommen solche Personen? Was haben sie

getan? wodurch haben sie es sich zugezogen, dass sie in den Klauen dieser

Bestie sind? Ist es ihre Schuld, dass sie ein naeheres Recht auf den Thron

haben als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch

kaum rechts und links unterscheiden koennen! Wer wird leugnen, dass sie

unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit

Schaudern an die Schicksale der Menschen denken laesst, dem Murren wider

die Vorsehung sich zugesellet und Verzweiflung von weiten nachschleicht,

ist dieser Jammer--ich will nicht fragen, Mitleid?--Er heisse, wie er

wolle--Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gruendet er sich doch auf

etwas, das wirklich geschehen ist.--Das wirklich geschehen ist? es sei:

so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange

aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Guete, was uns in den

wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und

Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes

machen, das voellig sich rundet, wo eines aus dem andern sich voellig

erklaeret, wo keine Schwierigkeit aufstoesst, derenwegen wir die Befriedigung

nicht in seinem Plane finden, sondern sie ausser ihm, in dem allgemeinen

Plane der Dinge suchen muessen; das Ganze dieses sterblichen Schoepfers

sollte ein Schattenriss von dem Ganzen des ewigen Schoepfers sein; sollte

uns an den Gedanken gewoehnen, wie sich in ihm alles zum Besten aufloese,

werde es auch in jenem geschehen: und er vergisst diese seine edelste

Bestimmung so sehr, dass er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in

seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darueber

erregt?--O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt

habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese

kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft

in uns bekleiben soll, wenn wir, bei unserer Unterwerfung, noch Vertrauen

und froehlichen Mut behalten sollen: so ist es hoechst noetig, dass wir an

die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhaengnisse

so wenig als moeglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Buehne! Weg,

wenn es sein koennte, aus allen Buechern mit ihnen!--

Wenn nun aber der Personen des Richards keine einzige die erforderlichen

Eigenschaften hat, die sie haben muessten, falls er wirklich das sein

sollte, was er heisst: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes

Stueck geworden, wofuer ihn unser Publikum haelt? Wenn er nicht Mitleid und

Furcht erregt: was ist denn seine Wirkung? Wirkung muss er doch haben und

hat sie. Und wenn er Wirkung hat: ist es nicht gleichviel, ob er diese

oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschaeftiget, wenn er sie

vergnuegt: was will man denn mehr? Muessen sie denn notwendig nur nach den

Regeln des Aristoteles beschaeftiget und vergnuegt werden?

Das klingt so unrecht nicht: aber es ist darauf zu antworten. Ueberhaupt:

wenn Richard schon keine Tragoedie waere, so bleibt er doch ein dramatisches

Gedicht; wenn ihm schon die Schoenheiten der Tragoedie mangelten, so koennte

er doch sonst Schoenheiten haben. Poesie des Ausdrucks; Bilder; Tiraden;

kuehne Gesinnungen; einen feurigen hinreissenden Dialog; glueckliche

Veranlassungen fuer den Akteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den

mannigfaltigsten Abwechselungen zu durchlaufen, seine ganze Staerke in der

Pantomime zu zeigen usw.

Von diesen Schoenheiten hat Richard viele, und hat auch noch andere, die

den eigentlichen Schoenheiten der Tragoedie naeher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Boesewicht: aber auch die Beschaeftigung

unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnuegen; besonders in der

Nachahmung.

Auch das Ungeheuere in den Verbrechen partizipieret von den Empfindungen,

welche Groesse und Kuehnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard tut, ist Greuel; aber alle diese Greuel geschehen in

Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan; und ueberall, wo wir einen Plan

wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er

ausgefuehrt wird werden, und wie er es wird werden; wir lieben das

Zweckmaessige so sehr, dass es uns, auch unabhaengig von der Moralitaet des

Zweckes, Vergnuegen gewaehret.

Wir wollten, dass Richard seinen Zweck erreichte: und wir wollten, dass er

ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Missvergnuegen ueber

ganz vergebens angewandte Mittel: wenn er ihn nicht erreicht, so ist so

viel Blut voellig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist,

moechten wir es nicht gern, auch noch bloss vor langer Weile, vergossen

finden. Hinwiederum waere dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit;

nichts hoeren wir ungerner; die Absicht interessierte uns, als zu

erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht waere, wuerden wir nichts

als das Abscheuliche derselben erblicken, wuerden wir wuenschen, dass sie

nicht erreicht waere; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert

vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stuecks lieben wir; eine so zaertliche feurige

Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben; diese

Gegenstaende gefallen immer, erregen immer die suessesten sympathetischen

Empfindungen, wir moegen sie finden, wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld

leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar fuer unsere Ruhe, zu unserer

Besserung kein sehr erspriessliches Gefuehl: aber es ist doch immer Gefuehl.

Und sonach beschaeftiget uns das Stueck durchaus, und vergnuegt durch diese

Beschaeftigung unserer Seelenkraefte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht

wahr, die man daraus zu ziehen meinet: naemlich, dass wir also damit

zufrieden sein koennen.

Ein Dichter kann viel getan, und doch noch nichts damit vertan haben.

Nicht genug, dass sein Werk Wirkungen auf uns hat: es muss auch die haben,

die ihm, vermoege der Gattung, zukommen; es muss diese vornehmlich haben,

und alle andere koennen den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen;

besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und

Kostbarkeit ist, dass alle Muehe und aller Aufwand vergebens waere, wenn sie

weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine

leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu

erhalten waeren. Ein Bund Stroh aufzuheben, muss man keine Maschinen in

Bewegung setzen; was ich mit dem Fusse umstossen kann, muss ich nicht mit

einer Mine sprengen wollen; ich muss keinen Scheiterhaufen anzuenden, um

eine Muecke zu verbrennen.

----Fussnote

[1] Arist. Rhet., lib. II. cap. 9.

----Fussnote

Achtzigstes Stueck

Den 5. Februar 1768

Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet,

Maenner und Weiber verkleidet, Gedaechtnisse gemartert, die ganze Stadt auf

einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke, und mit der Auffuehrung

desselben, weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen,

die eine gute Erzaehlung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen,

ungefaehr auch hervorbringen wuerde.

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht

erregen laesst; wenigstens koennen in keiner andern Form diese Leidenschaften

auf einen so hohen Grad erreget werden: und gleichwohl will man lieber alle

andere darin erregen, als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem

andern brauchen, als zu dem, wozu sie so vorzueglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb.--Das ist gut, und auch nicht gut. Denn man

sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muss.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und roemische Volk auf die

Schauspiele waren; besonders jenes, auf das tragische. Wie gleichgueltig,

wie kalt dagegen unser Volk fuer das Theater! Woher diese Verschiedenheit,

wenn sie nicht daher koemmt, dass die Griechen vor ihrer Buehne sich mit so

starken, so ausserordentlichen Empfindungen begeistert fuehlten, dass sie

den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu

haben: dahingegen wir uns vor unserer Buehne so schwacher Eindruecke bewusst

sind, dass wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu

verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode,

aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft

zu werden, ins Theater: und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus

anderer Absicht.

Ich sage, wir, unser Volk, unsere Buehne: ich meine aber nicht bloss, uns

Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, dass wir noch kein

Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses

Bekenntnis mit einstimmen und grosse Verehrer des franzoesischen Theaters

sind, dabei denken: das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich

weiss wohl, was ich dabei denke. Ich denke naemlich dabei: dass nicht allein

wir Deutsche; sondern, dass auch die, welche sich seit hundert Jahren ein

Theater zu haben ruehmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben

prahlen,--dass auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein tragisches gewiss nicht! Denn auch die Eindruecke, welche die

franzoesische Tragoedie macht, sind so flach, so kalt!--Man hoere einen

Franzosen selbst davon sprechen.

"Bei den hervorstechenden Schoenheiten unsers Theaters", sagt der Herr von

Voltaire, "fand sich ein verborgner Fehler, den man nicht bemerkt hatte,

weil das Publikum von selbst keine hoehere Ideen haben konnte, als ihm die

grossen Meister durch ihre Muster beibrachten. Der einzige Saint-Evremond

hat diesen Fehler aufgemutzt; er sagt naemlich, dass unsere Stuecke nicht

Eindruck genug machten, dass das, was Mitleid erwecken solle, aufs hoechste

Zaertlichkeit errege, dass Ruehrung die Stelle der Erschuetterung, und

Erstaunen die Stelle des Schreckens vertrete; kurz, dass unsere Empfindungen

nicht tief genug gingen. Es ist nicht zu leugnen: Saint-Evremond hat mit

dem Finger gerade auf die heimliche Wunde des franzoesischen Theaters

getroffen. Man sage immerhin, dass Saint-Evremond der Verfasser der elenden

Komoedie 'Sir Politik Wouldbe' und noch einer andern ebenso elenden, 'Die

Opern' genannt, ist: dass seine kleinen gesellschaftlichen Gedichte das

Kahlste und Gemeinste sind, was wir in dieser Gattung haben; dass er nichts

als ein Phrasendrechsler war: man kann keinen Funken Genie haben und

gleichwohl viel Witz und Geschmack besitzen. Sein Geschmack aber war

unstreitig sehr fein, da er die Ursache, warum die meisten von unsern

Stuecken so matt und kalt sind, so genau traf. Es hat uns immer an einem

Grade von Waerme gefehlt: das andere hatten wir alles."

Das ist: wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten; unsere

Tragoedien waren vortrefflich, nur dass es keine Tragoedien waren. Und woher

kam es, dass sie das nicht waren?

"Diese Kaelte aber", faehrt er fort, "diese einfoermige Mattigkeit,

entsprang zum Teil von dem kleinen Geiste der Galanterie, der damals

unter unsern Hofleuten und Damen so herrschte und die Tragoedie in eine

Folge von verliebten Gespraechen verwandelte, nach dem Geschmacke des

'Cyrus' und der 'Clelie'. Was fuer Stuecke sich hiervon noch etwa

ausnahmen, die bestanden aus langen politischen Raisonnements,

dergleichen den 'Sertorius' so verdorben, den 'Otho' so kalt, und den

'Surena' und 'Attila' so elend gemacht haben. Noch fand sich aber auch

eine andere Ursache, die das hohe Pathetische von unserer Szene

zurueckhielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen verhinderte: und

diese war das enge schlechte Theater mit seinen armseligen Verzierungen.

--Was liess sich auf einem paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit

Zuschauern angefuellt waren, machen? Mit welchem Pomp, mit welchen

Zuruestungen konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln,

taeuschen? Welche grosse tragische Aktion liess sich da auffuehren? Welche

Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben? Die Stuecke

mussten aus langen Erzaehlungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespraeche

als Spiele. Jeder Akteur wollte in einer langen Monologe glaenzen, und ein

Stueck, das dergleichen nicht hatte, ward verworfen.--Bei dieser Form fiel

alle theatralische Handlung weg; fielen alle die grossen Ausdruecke der

Leidenschaften, alle die kraeftigen Gemaelde der menschlichen

Ungluecksfaelle, alle die schrecklichen bis in das Innerste der Seele

dringende Zuege weg; man ruehrte das Herz nur kaum, anstatt es zu

zerreissen."

Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit. Galanterie und

Politik laesst immer kalt; und noch ist es keinem Dichter in der Welt

gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden.

Jene lassen uns nichts als den Fat, oder den Schulmeister hoeren: und

diese fodern, dass wir nichts als den Menschen hoeren sollen.

Aber die zweite Ursache?--Sollte es moeglich sein, dass der Mangel eines

geraeumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluss auf

das Genie der Dichter gehabt haette? Ist es wahr, dass jede tragische

Handlung Pomp und Zuruestungen erfodert? Oder sollte der Dichter nicht

vielmehr sein Stueck so einrichten, dass es auch ohne diese Dinge seine

voellige Wirkung hervorbraechte.

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. "Furcht und Mitleid", sagt

der Philosoph, "laesst sich zwar durchs Gesicht erregen; es kann aber auch

aus der Verknuepfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches

letztere vorzueglicher, und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die

Fabel muss so eingerichtet sein, dass sie, auch ungesehen, den, der den

Verlauf ihrer Begebenheiten bloss anhoert, zu Mitleid und Furcht ueber diese

Begebenheiten bringet; so wie die Fabel des Oedips, die man nur anhoeren

darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht

erreichen wollen, erfodert weniger Kunst, und ist deren Sache, welche die

Vorstellung des Stuecks uebernommen."

Wie entbehrlich ueberhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon

will man mit den Stuecken des Shakespeares eine sonderbare Erfahrung

gehabt haben. Welche Stuecke brauchten, wegen ihrer bestaendigen

Unterbrechung und Veraenderung des Orts, des Beistandes der Szenen und der

ganzen Kunst des Dekorateurs, wohl mehr, als eben diese? Gleichwohl war

eine Zeit, wo die Buehnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts

bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn

er aufgezogen war, die blossen blanken, hoechstens mit Matten oder Tapeten

behangenen Waende zeigte; da war nichts als die Einbildung, was dem

Verstaendnisse des Zuschauers und der Ausfuehrung des Spielers zu Hilfe

kommen konnte: und demohngeachtet, sagt man, waren damals die Stuecke des

Shakespeares ohne alle Szenen verstaendlicher, als sie es hernach mit

denselben gewesen sind.[1]

Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu bekuemmern hat;

wenn die Verzierung, auch wo sie noetig scheinet, ohne besondere Nachteil

seines Stuecks wegbleiben kann: warum sollte es an dem engen, schlechten

Theater gelegen haben, dass uns die franzoesischen Dichter keine ruehrendere

Stuecke geliefert? Nicht doch: es lag an ihnen selbst.

Und das beweiset die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine

schoenere, geraeumlichere Buehne; keine Zuschauer werden mehr darauf

geduldet; die Kulissen sind leer; der Dekorateur hat freies Feld; er malt

und bauet dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt: aber wo sind sie

denn, die waermern Stuecke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt

sich der Herr von Voltaire, dass seine "Semiramis" ein solches Stueck ist?

Da ist Pomp und Verzierung genug; ein Gespenst obendarein: und doch kenne

ich nichts Kaelteres, als seine "Semiramis".

----Fussnote

[1] ("Cibber's Lives of the Poets of G. B. and Ir." Vol. II. p. 78.

79.)--Some have insinuated, that fine scenes proved the ruin of acting.

--In the reign of Charles I. there was nothing more than a curtain

of very coarse stuff, upon the drawing up of which, the stage appeared

either with bare walls on the sides, coarsly matted, or covered with

tapestry; so that for the place originally represented, and all the

successive changes, in which the poets of those times freely indulged

themselves, there was nothing to help the spectator's understanding, or

to assist the actor's performance, but bare imagination.--The spirit and

judgement of the actors supplied all deficiencies, and made as some would

insinuate, plays more intelligible without scenes than they afterwards

were with them.

----Fussnote

Einundachtzigstes Stueck

Den 9. Februar 1768

Will ich denn nun aber damit sagen, dass kein Franzose faehig sei, ein

wirklich ruehrendes tragisches Werk zu machen? dass der volatile Geist der

Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei?--Ich wuerde mich schaemen,

wenn mir das nur eingekommen waere. Deutschland hat sich noch durch keinen

Bouhours laecherlich gemacht. Und ich, fuer mein Teil, haette nun gleich die

wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr ueberzeugt, dass kein Volk in der

Welt irgendeine Gabe des Geistes vorzueglich vor andern Voelkern erhalten

habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Englaender, der witzige Franzose.

Aber wer hat denn die Teilung gemacht? Die Natur gewiss nicht, die alles

unter alle gleich verteilet. Es gibt ebensoviel witzige Englaender als

witzige Franzosen, und ebensoviel tiefsinnige Franzosen, als tiefsinnige

Englaender: der Prass von dem Volke aber ist keines von beidem.--

Was will ich denn? Ich will bloss sagen, was die Franzosen gar wohl haben

koennten, dass sie das noch nicht haben: die wahre Tragoedie. Und warum noch

nicht haben?--Dazu haette sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen

muessen, wenn er es haette treffen wollen.

Ich meine: sie haben es noch nicht; weil sie es schon lange gehabt zu

haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas

bestaerkt, das sie vorzueglich vor allen Voelkern haben; aber es ist keine

Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen, wie mit einzelnen Menschen.--Gottsched (man

wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle) galt in seiner

Jugend fuer einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter

noch nicht zu unterscheiden wusste. Philosophie und Kritik setzten nach

und nach diesen Unterschied ins Helle: und wenn Gottsched mit dem

Jahrhunderte nur haette fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und

sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines

Zeitalters haetten verbreiten und laeutern wollen: so haette er vielleicht

wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden koennen. Aber da er sich

schon so oft den groessten Dichter hatte nennen hoeren, da ihn seine

Eitelkeit ueberredet hatte, dass er es sei: so unterblieb jenes. Er konnte

unmoeglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte: und je aelter er

ward, desto hartnaeckiger und unverschaemter ward er, sich in diesem

traeumerischen Besitze zu behaupten.

Gerade so, duenkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riss Corneille

ihr Theater ein wenig aus der Barbarei: so glaubten sie es der

Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand

angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage (die es zwar

auch nie gewesen), ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch

ruehrender sein koenne, als Corneille und Racine, sondern dieses ward fuer

unmoeglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter musste

sich darauf einschraenken, dem einen oder dem andern so aehnlich zu werden

als moeglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst, und zum Teil ihre

Nachbarn mit, hintergangen: nun komme einer und sage ihnen das, und hoere,

was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet

und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluss gehabt hat.

Denn Racine hat nur durch seine Muster verfuehrt; Corneille aber durch

seine Muster und Lehren zugleich.

Diese letztern besonders, von der ganzen Nation (bis auf einen oder zwei

Pedanten, einen Hedelin, einen Dacier, die aber oft selbst nicht wussten,

was sie wollten) als Orakelsprueche angenommen, von allen nachherigen

Dichtern befolgt: haben--ich getraue mich, es Stueck vor Stueck zu

beweisen,--nichts anders, als das kahlste, waessrigste, untragischste Zeug

hervorbringen koennen.

Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die hoechste Wirkung der Tragoedie

kalkuliert. Was macht aber Corneille damit? Er traegt sie falsch und

schielend genug vor; und weil er sie doch noch viel zu strenge findet: so

sucht er, bei einer nach der andern, quelque moderation, quelque favorable

interpretation; entkraeftet und verstuemmelt, deutelt und vereitelt eine

jede,--und warum? pour n'etre pas obliges de condamner beaucoup de poemes

que nous avons vu reussir sur nos theatres; um nicht viele Gedichte

verwerfen zu duerfen, die auf unsern Buehnen Beifall gefunden. Eine schoene

Ursache!

Ich will die Hauptpunkte geschwind beruehren. Einige davon habe ich schon

beruehrt; ich muss sie aber, des Zusammenhanges wegen, wiederum mitnehmen.

1. Aristoteles sagt: die Tragoedie soll Mitleid und Furcht erregen.--

Corneille sagt: o ja, aber wie es koemmt; beides zugleich ist eben nicht

immer noetig; wir sind auch mit einem zufrieden; itzt einmal Mitleid, ohne

Furcht; ein andermal Furcht, ohne Mitleid. Denn wo blieb' ich, ich der

grosse Corneille, sonst mit meinem Rodrigue und meiner Chimene? Die guten

Kinder erwecken Mitleid; und sehr grosses Mitleid: aber Furcht wohl

schwerlich. Und wiederum: wo blieb' ich sonst mit meiner Kleopatra, mit

meinem Prusias, mit meinem Phokas? Wer kann Mitleid mit diesen

Nichtswuerdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch.--So glaubte Corneille:

und die Franzosen glaubten es ihm nach.

2. Aristoteles sagt: die Tragoedie soll Mitleid und Furcht erregen;

beides, versteht sich, durch eine und ebendieselbe Person.--Corneille

sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut notwendig ist es

eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen

bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen; so wie ich in meiner

"Rodogune" getan habe.--Das hat Corneille getan: und die Franzosen tun

es ihm nach.

3. Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die Furcht, welche die

Tragoedie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen

anhaengig, gereiniget werden.--Corneille weiss davon gar nichts und bildet

sich ein, Aristoteles habe sagen wollen. Die Tragoedie erwecke unser

Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die

Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete

Gegenstand sein Unglueck zugezogen. Ich will von dem Werte dieser Absicht

nicht sprechen: genug, dass es nicht die Aristotelische ist; und dass, da

Corneille seinen Tragoedien eine ganz andere Absicht gab, auch notwendig

seine Tragoedien selbst ganz andere Werke werden mussten, als die waren,

von welchen Aristoteles seine Absicht abstrahieret hatte; es mussten

Tragoedien werden, welches keine wahre Tragoedien waren. Und das sind nicht

allein seine, sondern alle franzoesische Tragoedien geworden; weil ihre

Verfasser alle nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des

Corneille sich vorsetzten. Ich habe schon gesagt, dass Dacier beide

Absichten wollte verbunden wissen: aber auch durch diese blosse Verbindung

wird die erstere geschwaecht, und die Tragoedie muss unter ihrer hoechsten

Wirkung bleiben. Dazu hatte Dacier, wie ich gezeigt, von der erstern nur

einen sehr unvollstaendigen Begriff, und es war kein Wunder, wenn er sich

daher einbildete, dass die franzoesischen Tragoedien seiner Zeit noch eher

die erste, als die zweite Absicht erreichten. "Unsere Tragoedie", sagt er,

"ist, zufolge jener, noch so ziemlich gluecklich, Mitleid und Furcht zu

erwecken und zu reinigen. Aber diese gelingt ihr nur sehr selten, die

doch gleichwohl die wichtigere ist, und sie reiniget die uebrigen

Leidenschaften nur sehr wenig, oder da sie gemeiniglich nichts als

Liebesintrigen enthaelt, wenn sie ja eine davon reinigte, so wuerde es

einzig und allein die Liebe sein, woraus denn klar erhellet, dass ihr

Nutzen nur sehr klein ist.[1] Gerade umgekehrt! Es gibt noch eher

franzoesische Tragoedien, welche der zweiten, als welche der ersten Absicht

ein Genuege leisten. Ich kenne verschiedene franzoesische Stuecke, welche

die ungluecklichen Folgen irgendeiner Leidenschaft recht wohl ins Licht

setzen; aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend,

ziehen kann: aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade

erregte, in welchem die Tragoedie es erregen sollte, in welchem ich, aus

verschiedenen griechischen und englischen Stuecken gewiss weiss, dass sie es

erregen kann. Verschiedene franzoesische Tragoedien sind sehr feine, sehr

unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte: nur, dass es keine

Tragoedien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr

gute Koepfe sein; sie verdienen, zum Teil, unter den Dichtern keinen

geringen Rang: nur dass sie keine tragische Dichter sind; nur dass ihr

Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar

nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum

Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit

den wesentlichen Foderungen des Aristoteles im Widerspruch: aber jene

desto oefterer. Denn nur weiter--

----Fussnote

[1] (Poet. d'Arist. Chap. VI. Rem. 8.) Notre Tragedie peut reussir

assez dans la premiere partie, c'est-a-dire, qu'elle peut exciter et

purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement a la

derniere, qui est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres

passions, ou comme elle roule ordinairement sur des intrigues d'amour,

si elle en purgeait quelqu'une, ce serait celle-la seule, et par la il

est aise de voir qu'elle ne fait que peu de fruit.

----Fussnote

Zweiundachtzigstes Stueck

Den 12. Februar 1768

4. Aristoteles sagt: man muss keinen ganz guten Mann, ohne alle sein

Verschulden, in der Tragoedie ungluecklich werden lassen; denn so was sei

graesslich.--"Ganz recht", sagt Corneille; "ein solcher Ausgang erweckt

mehr Unwillen und Hass gegen den, welcher das Leiden verursacht, als

Mitleid fuer den, welchen es trifft. Jene Empfindung also, welche nicht

die eigentliche Wirkung der Tragoedie sein soll, wuerde, wenn sie nicht

sehr fein behandelt waere, diese ersticken, die doch eigentlich

hervorgebracht werden sollte. Der Zuschauer wuerde missvergnuegt weggehen,

weil sich allzuviel Zorn mit dem Mitleiden vermischt, welches ihm

gefallen haette, wenn er es allein mit wegnehmen koennen. Aber", koemmt

Corneille hintennach; denn mit einem Aber muss er nachkommen--"aber, wenn

diese Ursache wegfaellt, wenn es der Dichter so eingerichtet, dass der

Tugendhafte, welcher leidet, mehr Mitleid fuer sich, als Widerwillen gegen

den erweckt, der ihn leiden laesst: alsdenn?--Oh, alsdenn", sagt Corneille,

"halte ich dafuer, darf man sich gar kein Bedenken machen, auch den

tugendhaftesten Mann auf dem Theater im Ungluecke zu zeigen."[1]

--Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen so in den Tag

hineinschwatzen kann; wie man sich das Ansehen geben kann, ihn zu

verstehen, indem man ihn Dinge sagen laesst, an die er nie gedacht hat.

Das gaenzlich unverschuldete Unglueck eines rechtschaffenen Mannes, sagt

Aristoteles, ist kein Stoff fuer das Trauerspiel; denn es ist graesslich.

Aus diesem Denn, aus dieser Ursache, macht Corneille ein Insofern, eine

blosse Bedingung, unter welcher es tragisch zu sein aufhoert. Aristoteles

sagt: es ist durchaus graesslich, und eben daher untragisch. Corneille aber

sagt: es ist untragisch, insofern es graesslich ist. Dieses Graessliche

findet Aristoteles in dieser Art des Unglueckes selbst: Corneille aber

setzt es in den Unwillen, den es gegen den Urheber desselben verursacht.

Er sieht nicht, oder will nicht sehen, dass jenes Graessliche ganz etwas

anders ist als dieser Unwille; dass, wenn auch dieser ganz wegfaellt, jenes

doch noch in seinem vollen Masse vorhanden sein kann: genug, dass vors

erste mit diesem Quid pro quo verschiedene von seinen Stuecken

gerechtfertiget scheinen, die er so wenig wider die Regeln des

Aristoteles will gemacht haben, dass er vielmehr vermessen genug ist, sich

einzubilden, es habe dem Aristoteles bloss an dergleichen Stuecken gefehlt,

um seine Lehre darnach naeher einzuschraenken und verschiedene Manieren

daraus zu abstrahieren, wie demohngeachtet das Unglueck des ganz

rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden koenne. En voici,

sagt er, deux ou trois manieres que peut-etre Aristote n'a su prevoir,

parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les theatres de son temps.

Und von wem sind diese Exempel? Von wem anders, als von ihm selbst?

Und welches sind jene zwei oder drei Manieren? Wir wollen geschwind

sehen.--"Die erste", sagt er, "ist, wenn ein sehr Tugendhafter durch

einen sehr Lasterhaften verfolgt wird, der Gefahr aber entkoemmt, und

so, dass der Lasterhafte sich selbst darin verstricket, wie es in der

'Rodogune' und im 'Heraklius' geschiehet, wo es ganz unertraeglich wuerde

gewesen sein, wenn in dem ersten Stuecke Antiochus und Rodogune, und in

dem andern Heraklius, Pulcheria und Martian umgekommen waeren, Kleopatra

und Phokas aber triumphieret haetten. Das Unglueck der erstern erweckt ein

Mitleid, welches durch den Abscheu, den wir wider ihre Verfolger haben,

nicht erstickt wird, weil man bestaendig hofft, dass sich irgendein

gluecklicher Zufall ereignen werde, der sie nicht unterliegen lasse." Das

mag Corneille sonst jemanden weismachen, dass Aristoteles diese Manier

nicht gekannt habe! Er hat sie so wohl gekannt, dass er sie, wo nicht

gaenzlich verworfen, wenigstens mit ausdruecklichen Worten fuer angemessener

der Komoedie als Tragoedie erklaert hat. Wie war es moeglich, dass Corneille

dieses vergessen hatte? Aber so geht es allen, die im voraus ihre Sache

zu der Sache der Wahrheit machen. Im Grunde gehoert diese Manier auch gar

nicht zu dem vorhabenden Falle. Denn nach ihr wird der Tugendhafte nicht

ungluecklich, sondern befindet sich nur auf dem Wege zum Ungluecke; welches

gar wohl mitleidige Besorgnisse fuer ihn erregen kann, ohne graesslich zu

sein.--Nun, die zweite Manier! "Auch kann es sich zutragen", sagt

Corneille, "dass ein sehr tugendhafter Mann verfolgt wird, und auf Befehl

eines andern umkoemmt, der nicht lasterhaft genug ist, unsern Unwillen

allzusehr zu verdienen, indem er in der Verfolgung, die er wider den

Tugendhaften betreibet, mehr Schwachheit als Bosheit zeiget. Wenn Felix

seinen Eidam Polyeukt umkommen laesst, so ist es nicht aus wuetendem Eifer

gegen die Christen, der ihn uns verabscheuungswuerdig machen wuerde,

sondern bloss aus kriechender Furchtsamkeit, die sich nicht getrauet, ihn

in Gegenwart des Severus zu retten, vor dessen Hasse und Rache er in

Sorgen stehet. Man fasset also wohl einigen Unwillen gegen ihn, und

missbilliget sein Verfahren; doch ueberwiegt dieser Unwille nicht das

Mitleid, welches wir fuer den Polyeukt empfinden, und verhindert auch

nicht, dass ihn seine wunderbare Bekehrung, zum Schlusse des Stuecks, nicht

voellig wieder mit den Zuhoerern aussoehnen sollte." Tragische Stuemper,

denke ich, hat es wohl zu allen Zeiten und selbst in Athen gegeben. Warum

sollte es also dem Aristoteles an einem Stuecke von aehnlicher Einrichtung

gefehlt haben, um daraus ebenso erleuchtet zu werden, als Corneille?

Possen! Die furchtsamen, schwanken, unentschlossenen Charaktere, wie

Felix, sind in dergleichen Stuecken ein Fehler mehr und machen sie noch

obendarein ihrerseits kalt und ekel, ohne sie auf der andern Seite im

geringsten weniger graesslich zu machen. Denn, wie gesagt, das Graessliche

liegt nicht in dem Unwillen oder Abscheu, den sie erwecken: sondern in

dem Ungluecke selbst, das jene unverschuldet trifft; das sie einmal so

unverschuldet trifft als das andere, ihre Verfolger moegen boese oder

schwach sein, moegen mit oder ohne Vorsatz ihnen so hart fallen. Der

Gedanke ist an und fuer sich selbst graesslich, dass es Menschen geben kann,

die ohne alle ihr Verschulden ungluecklich sind. Die Helden haetten diesen

graesslichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht, als moeglich:

und wir wollten ihn naehren? wir wollten uns an Schauspielen vergnuegen,

die ihn bestaetigen? wir? die Religion und Vernunft ueberzeuget haben

sollte, dass er ebenso unrichtig als gotteslaesterlich ist?--Das naemliche

wuerde sicherlich auch gegen die dritte Manier gelten; wenn sie Corneille

nicht selbst naeher anzugeben vergessen haette.

5. Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit eines ganz

Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen Unglueck weder Mitleid

noch Furcht erregen koenne, bringt Corneille seine Laeuterungen bei.

Mitleid zwar, gesteht er zu, koenne er nicht erregen; aber Furcht

allerdings. Denn ob sich schon keiner von den Zuschauern der Laster

desselben faehig glaube, und folglich auch desselben ganzes Unglueck nicht

zu befuerchten habe: so koenne doch ein jeder irgendeine jenen Lastern

aehnliche Unvollkommenheit bei sich hegen und durch die Furcht vor den

zwar proportionierten, aber doch noch immer ungluecklichen Folgen

derselben, gegen sie auf seiner Hut zu sein lernen. Doch dieses gruendet

sich auf den falschen Begriff, welchen Corneille von der Furcht und von

der Reinigung der in der Tragoedie zu erweckenden Leidenschaften hatte,

und widerspricht sich selbst. Denn ich habe schon gezeigt, dass die

Erregung des Mitleids von der Erregung der Furcht unzertrennlich ist und

dass der Boesewicht, wenn es moeglich waere, dass er unsere Furcht erregen

koenne, auch notwendig unser Mitleid erregen muesste. Da er aber dieses, wie

Corneille selbst zugesteht, nicht kann, so kann er auch jenes nicht und

bleibt gaenzlich ungeschickt, die Absicht der Tragoedie erreichen zu

helfen. Ja, Aristoteles haelt ihn hierzu noch fuer ungeschickter als den

ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdruecklich, falls man den Held aus

der mittlere Gattung nicht haben koenne, dass man ihn eher besser als

schlimmer waehlen solle. Die Ursache ist klar: ein Mensch kann sehr gut

sein und doch noch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler

begehen, wodurch er sich in unabsehliches Unglueck stuerzet, das uns mit

Mitleid und Wehmut erfuellet, ohne im geringsten graesslich zu sein, weil es

die natuerliche Folge seines Fehlers ist.--Was Dubos[2] von dem Gebrauche

der lasterhaften Personen in der Tragoedie sagt, ist das nicht, was

Corneille will. Dubos will sie nur zu den Nebenrollen erlauben, bloss zu

Werkzeugen, die Hauptpersonen weniger schuldig zu machen; bloss zur

Abstechung. Corneille aber will das vornehmste Interesse auf sie beruhen

lassen, so wie in der "Rodogune": und das ist eigentlich, was mit der

Absicht der Tragoedie streitet, und nicht jenes. Dubos merket dabei auch

sehr richtig an, dass das Unglueck dieser subalternen Boesewichter keinen

Eindruck auf uns mache. "Kaum", sagt er, "dass man den Tod des Narciss im

Britannicus bemerkt." Aber also sollte sich der Dichter auch schon

deswegen ihrer so viel als moeglich enthalten. Denn wenn ihr Unglueck die

Absicht der Tragoedie nicht unmittelbar befoerdert, wenn sie blosse

Hilfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit andern

Personen zu erreichen sucht: so ist es unstreitig, dass das Stueck noch

besser sein wuerde, wenn es die naemliche Wirkung ohne sie haette. Je

simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Raeder und Gewichte sie

hat, desto vollkommener ist sie.

----Fussnote

[1] J'estime qu'il ne faut point faire de difficulte d'exposer sur la

scene des hommes tres vertueux.

[2] Reflexions cr. T. I. Sect. XV.

----Fussnote

Dreiundachtzigstes Stueck

Den 16. Februar 1768

6. Und endlich, die Missdeutung der ersten und wesentlichsten Eigenschaft,

welche Aristoteles fuer die Sitten der tragischen Personen fodert! Sie

sollen gut sein, die Sitten. "Gut?" sagt Corneille. "Wenn gut hier so

viel als tugendhaft heissen soll: so wird es mit den meisten alten und

neuen Tragoedien uebel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte,

wenigstens mit einer Schwachheit, die naechst der Tugend so recht nicht

bestehen kann, behaftete Personen genug vorkommen." Besonders ist ihm fuer

seine Kleopatra in der "Rodogune" bange. Die Guete, welche Aristoteles

fodert, will er also durchaus fuer keine moralische Guete gelten lassen;

es muss eine andere Art von Guete sein, die sich mit dem moralisch Boesen

ebensowohl vertraegt, als mit dem moralisch Guten. Gleichwohl meinet

Aristoteles schlechterdings eine moralische Guete: nur dass ihm tugendhafte

Personen, und Personen, welche in gewissen Umstaenden tugendhafte Sitten

zeigen, nicht einerlei sind. Kurz, Corneille verbindet eine ganz falsche

Idee mit dem Worte Sitten, und was die Proaeresis ist, durch welche

allein, nach unserm Weltweisen, freie Handlungen zu guten oder boesen

Sitten werden, hat er gar nicht verstanden. Ich kann mich itzt nicht in

einen weitlaeuftigen Beweis einlassen; er laesst sich nur durch den

Zusammenhang, durch die syllogistische Folge aller Ideen des griechischen

Kunstrichters einleuchtend genug fuehren. Ich verspare ihn daher auf eine

andere Gelegenheit, da es bei dieser ohnedem nur darauf ankoemmt, zu

zeigen, was fuer einen ungluecklichen Ausweg Corneille, bei Verfehlung des

richtigen Weges, ergriffen. Dieser Ausweg lief dahin: dass Aristoteles

unter der Guete der Sitten den glaenzenden und erhabnen Charakter

irgendeiner tugendhaften oder strafbaren Neigung verstehe, sowie sie der

eingefuehrten Person entweder eigentuemlich zukomme oder ihr schicklich

beigeleget werden koenne: le caractere brillant et eleve d'une habitude

vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable a la

personne qu'on introduit. "Kleopatra in der 'Rodogune'", sagt er, "ist

aeusserst boese: da ist kein Meuchelmord, vor dem sie sich scheue, wenn er

sie nur auf dem Throne zu erhalten vermag, den sie allem in der Welt

vorzieht; so heftig ist ihre Herrschsucht. Aber alle ihre Verbrechen sind

mit einer gewissen Groesse der Seele verbunden, die so etwas Erhabenes hat,

dass man, indem man ihre Handlungen verdammt, doch die Quelle, woraus sie

entspringen, bewundern muss. Ebendieses getraue ich mir von dem 'Luegner'

zu sagen. Das Luegen ist unstreitig eine lasterhafte Angewohnheit; allein

Dorant bringt seine Luegen mit einer solchen Gegenwart des Geistes, mit so

vieler Lebhaftigkeit vor, dass diese Unvollkommenheit ihm ordentlich wohl

laesst und die Zuschauer gestehen muessen, dass die Gabe, so zu luegen, ein

Laster sei, dessen kein Dummkopf faehig ist."--Wahrlich, einen

verderblichern Einfall haette Corneille nicht haben koennen! Befolget ihn

in der Ausfuehrung, und es ist um alle Wahrheit, um alle Taeuschung, um

allen sittlichen Nutzen der Tragoedie getan! Denn die Tugend, die immer

bescheiden und einfaeltig ist, wird durch jenen glaenzenden Charakter eitel

und romantisch: das Laster aber mit einem Firnis ueberzogen, der uns

ueberall blendet, wir moegen es aus einem Gesichtspunkte nehmen, aus

welchem wir wollen. Torheit, bloss durch die ungluecklichen Folgen von dem

Laster abschrecken wollen, indem man die innere Haesslichkeit desselben

verbirgt! Die Folgen sind zufaellig; und die Erfahrung lehrt, dass sie

ebensooft gluecklich als ungluecklich fallen. Dieses bezieht sich auf die

Reinigung der Leidenschaften, wie sie Corneille sich dachte. Wie ich mir

sie vorstelle, wie sie Aristoteles gelehrt hat, ist sie vollends nicht

mit jenem truegerischen Glanze zu verbinden. Die falsche Folie, die so dem

Laster untergelegt wird, macht, dass ich Vollkommenheiten erkenne, wo

keine sind; macht, dass ich Mitleiden habe, wo ich keines haben sollte.

Zwar hat schon Dacier dieser Erklaerung widersprochen, aber aus

untriftigern Gruenden; und es fehlt nicht viel, dass die, welche er mit dem

Pater Le Bossu dafuer annimmt, nicht ebenso nachteilig ist, wenigstens den

poetischen Vollkommenheiten des Stuecks ebenso nachteilig werden kann. Er

meinet naemlich, "die Sitten sollen gut sein", heisse nichts mehr als, sie

sollen gut ausgedrueckt sein, qu'elles soient bien marquees. Das ist

allerdings eine Regel, die, richtig verstanden, an ihrer Stelle aller

Aufmerksamkeit des dramatischen Dichters wuerdig ist. Aber wenn es die

franzoesischen Muster nur nicht bewiesen, dass man "gut ausdruecken" fuer

stark ausdruecken genommen haette. Man hat den Ausdruck ueberladen, man hat

Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakterisierten Personen personifierte

Charaktere; aus lasterhaften oder tugendhaften Menschen hagere Gerippe

von Lastern und Tugenden geworden sind.--

Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die

Anwendung auf unsern "Richard" selbst machen.

Vom "Herzog Michel", welcher auf den "Richard" folgte, brauche ich wohl

nichts zu sagen. Auf welchem Theater wird er nicht gespielt, und wer hat

ihn nicht gesehen oder gelesen? Krueger hat indes das wenigste Verdienst

darum; denn er ist ganz aus einer Erzaehlung in den Bremischen Beitraegen

genommen. Die vielen guten satirischen Zuege, die er enthaelt, gehoeren

jenem Dichter, sowie der ganze Verfolg der Fabel. Kruegern gehoert nichts,

als die dramatische Form. Doch hat wirklich unsere Buehne an Kruegern viel

verloren. Er hatte Talent zum Niedrig-Komischen, wie seine "Kandidaten"

beweisen. Wo er aber ruehrend und edel sein will, ist er frostig und

affektiert. Hr. Loewen hat seine Schriften gesammelt, unter welchen man

jedoch "Die Geistlichen auf dem Lande" vermisst. Dieses war der erste

dramatische Versuch, welchen Krueger wagte, als er noch auf dem Grauen

Kloster in Berlin studierte.

Den neunundvierzigsten Abend (donnerstags, den 23. Julius) ward das

Lustspiel des Hrn. von Voltaire "Die Frau, die recht hat" gespielt, und

zum Beschlusse des L'Affichard "Ist er von Familie?"[1] wiederholt.

"Die Frau, die recht hat" ist eines von den Stuecken, welche der Hr. von

Voltaire fuer sein Haustheater gemacht hat. Dafuer war es nun auch gut

genug. Es ist schon 1758 zu Carouge gespielt worden: aber noch nicht

zu Paris; soviel ich weiss. Nicht als ob sie da, seit der Zeit, keine

schlechtern Stuecke gespielt haetten: denn dafuer haben die Marins und

Le Brets wohl gesorgt. Sondern weil--ich weiss selbst nicht. Denn ich

wenigstens moechte doch noch lieber einen grossen Mann in seinem Schlafrocke

und seiner Nachtmuetze, als einen Stuemper in seinem Feierkleide sehen.

Charaktere und Interesse hat das Stueck nicht; aber verschiedne

Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem

allergemeinsten Fache, da es sich auf nichts als aufs Inkognito, auf

Verkennungen und Missverstaendnisse gruendet. Doch die Lacher sind nicht

ekel; am wenigsten wuerden es unsre deutschen Lacher sein, wenn ihnen das

Fremde der Sitten und die elende Uebersetzung das mot pour rire nur nicht

meistens so unverstaendlich machte.

Den funfzigsten Abend (freitags, den 24. Julius) ward Gressets "Sidney"

wiederholt. Den Beschluss machte "Der sehende Blinde".

Dieses kleine Stueck ist vom Le Grand, und auch nicht von ihm. Denn er hat

Titel und Intrige und alles einem alten Stuecke des De Brosse abgeborgt.

Ein Offizier, schon etwas bei Jahren, will eine junge Witwe heiraten, in

die er verliebt ist, als er Ordre bekoemmt, sich zur Armee zu verfuegen. Er

verlaesst seine Versprochene mit den wechselseitigen Versicherungen der

aufrichtigsten Zaertlichkeit. Kaum aber ist er weg, so nimmt die Witwe die

Aufwartungen des Sohnes von diesem Offiziere an. Die Tochter desselben

macht sich gleichergestalt die Abwesenheit ihres Vaters zunutze und nimmt

einen jungen Menschen, den sie liebt, im Hause auf. Diese doppelte

Intrige wird dem Vater gemeldet, der, um sich selbst davon zu ueberzeugen,

ihnen schreiben laesst, dass er sein Gesicht verloren habe. Die List

gelingt; er koemmt wieder nach Paris, und mit Hilfe eines Bedienten, der

um den Betrug weiss, sieht er alles, was in seinem Hause vorgeht. Die

Entwicklung laesst sich erraten; da der Offizier an der Unbestaendigkeit der

Witwe nicht laenger zweifeln kann, so erlaubt er seinem Sohne, sie zu

heiraten, und der Tochter gibt er die naemliche Erlaubnis, sich mit ihrem

Geliebten zu verbinden. Die Szenen zwischen der Witwe und dem Sohn des

Offiziers, in Gegenwart des letzten, haben viel Komisches; die Witwe

versichert, dass ihr der Zufall des Offiziers sehr nahe gehe, dass sie ihn

aber darum nicht weniger liebe; und zugleich gibt sie seinem Sohn, ihrem

Liebhaber, einen Wink mit den Augen oder bezeugt ihm sonst ihre

Zaertlichkeit durch Gebaerden. Das ist der Inhalt des alten Stueckes vom De

Brosse,[2] und ist auch der Inhalt von dem neuen Stuecke des Le Grand. Nur

dass in diesem die Intrige mit der Tochter weggeblieben ist, um jene fuenf

Akte desto leichter in einen zu bringen. Aus dem Vater ist ein Onkel

geworden, und was sonst dergleichen kleine Veraenderungen mehr sind. Es

mag endlich entstanden sein wie es will; gnug, es gefaellt sehr. Die

Uebersetzung ist in Versen, und vielleicht eine von den besten, die wir

haben; sie ist wenigstens sehr fliessend und hat viele drollige Zeilen.

----Fussnote

[1] S. den 17. Abend.

[2] Hist. du Th. Fr., Tome VII. p. 226.

----Fussnote

Vierundachtzigstes Stueck

Den 19. Februar 1768

Den einundfunfzigsten Abend (montags, den 27. Julius) ward "Der

Hausvater" des Hrn. Diderot aufgefuehrt.

Da dieses vortreffliche Stueck, welches den Franzosen nur so so gefaellt,

--wenigstens hat es mit Mueh' und Not kaum ein- oder zweimal auf dem

Pariser Theater erscheinen duerfen--sich, allem Ansehen nach, lange, sehr

lange, und warum nicht immer? auf unsern Buehnen erhalten wird; da es auch

hier nicht oft genug wird koennen gespielt werden: so hoffe ich, Raum und

Gelegenheit genug zu haben, alles auszukramen, was ich sowohl ueber das

Stueck selbst, als ueber das ganze dramatische System des Verfassers, von

Zeit zu Zeit angemerkt habe.

Ich hole recht weit aus. Nicht erst mit dem "Natuerlichen Sohne", in den

beigefuegten Unterredungen, welche zusammen im Jahre 1757 herauskamen, hat

Diderot sein Missvergnuegen mit dem Theater seiner Nation geaeussert. Bereits

verschiedne Jahre vorher liess er es sich merken, dass er die hohen

Begriffe gar nicht davon habe, mit welchen sich seine Landsleute taeuschen

und Europa sich von ihnen taeuschen lassen. Aber er tat es in einem Buche,

in welchem man freilich dergleichen Dinge nicht sucht; in einem Buche, in

welchem der persiflierende Ton so herrschet, dass den meisten Lesern auch

das, was guter gesunder Verstand darin ist, nichts als Posse und Hoehnerei

zu sein scheinet. Ohne Zweifel hat Diderot seine Ursachen, warum er mit

seiner Herzensmeinung lieber erst in einem solchen Buche hervorkommen

wollte: ein kluger Mann sagt oefters erst mit Lachen, was er hernach im

Ernste wiederholen will.

Dieses Buch heisst "Les bijoux indiscrets", und Diderot will es itzt

durchaus nicht geschrieben haben. Daran tut Diderot auch sehr wohl; aber

doch hat er es geschrieben und muss es geschrieben haben, wenn er nicht

ein Plagiarius sein will. Auch ist es gewiss, dass nur ein solcher junger

Mann dieses Buch schreiben konnte, der sich einmal schaemen wuerde, es

geschrieben zu haben.

Es ist ebenso gut, wenn die wenigsten von meinen Lesern dieses Buch

kennen. Ich will mich auch wohl hueten, es ihnen weiter bekannt zu machen,

als es hier in meinen Kram dienet.--

Ein Kaiser--was weiss ich, wo und welcher?--hatte mit einem gewissen

magischen Ringe gewisse Kleinode so viel haessliches Zeug schwatzen lassen,

dass seine Favoritin durchaus nichts mehr davon hoeren wollte. Sie haette

lieber gar mit ihrem ganzen Geschlechte darueber brechen moegen; wenigstens

nahm sie sich auf die ersten vierzehn Tage vor, ihren Umgang einzig auf

des Sultans Majestaet und ein paar witzige Koepfe einzuschraenken. Diese

waren Selim und Riccaric: Selim, ein Hofmann; und Riccaric, ein Mitglied

der kaiserlichen Akademie, ein Mann, der das Altertum studieret hatte und

ein grosser Verehrer desselben war, doch ohne Pedant zu sein. Mit diesen

unterhaelt sich die Favoritin einsmals, und das Gespraech faellt auf den

elenden Ton der akademischen Reden, ueber den sich niemand mehr ereifert

als der Sultan selbst, weil es ihn verdriesst, sich nur immer auf Unkosten

seines Vaters und seiner Vorfahren darin loben zu hoeren, und er wohl

voraussieht, dass die Akademie ebenso auch seinen Ruhm einmal dem Ruhme

seiner Nachfolger aufopfern werde. Selim, als Hofmann, war dem Sultan in

allem beigefallen: und so spinnt sich die Unterredung ueber das Theater

an, die ich meinen Lesern hier ganz mitteile.

"Ich glaube, Sie irren sich, mein Herr", antwortete Riccaric dem Selim.

"Die Akademie ist noch itzt das Heiligtum des guten Geschmacks, und ihre

schoensten Tage haben weder Weltweise noch Dichter aufzuweisen, denen wir

nicht andere aus unserer Zeit entgegensetzen koennten. Unser Theater ward

fuer das erste Theater in ganz Afrika gehalten, und wird noch dafuer

gehalten. Welch ein Werk ist nicht der 'Tamerlan' des Tuxigraphe! Es

verbindet das Pathetische des Eurisope mit dem Erhabnen des Azophe. Es

ist das klare Altertum!"

"Ich habe", sagte die Favoritin, "die erste Vorstellung des Tamerlans

gesehen und gleichfalls den Faden des Stuecks sehr richtig gefuehret, den

Dialog sehr zierlich und das Anstaendige sehr wohl beobachtet gefunden."

"Welcher Unterschied, Madame", unterbrach sie Riccaric, "zwischen einem

Verfasser wie Tuxigraphe, der sich durch Lesung der Alten genaehret, und

dem groessten Teile unsrer Neuern!"

"Aber diese Neuern", sagte Selim, "die Sie hier so wacker ueber die Klinge

springen lassen, sind doch bei weitem so veraechtlich nicht, als Sie

vorgeben. Oder wie? finden Sie kein Genie, keine Erfindung, kein Feuer,

keine Charaktere, keine Schilderungen, keine Tiraden bei ihnen? Was

bekuemmere ich mich um Regeln, wenn man mir nur Vergnuegen macht? Es sind

wahrlich nicht die Bemerkungen des weisen Almudir und des Gelehrten

Abdaldok, noch die Dichtkunst des scharfsinnigen Facardin, die ich alle

nicht gelesen habe, welche es machen, dass ich die Stuecke des Aboulcazem,

des Muhardar, des Albaboukre und so vieler andren Sarazenen bewundre!

Gibt es denn auch eine andere Regel, als die Nachahmung der Natur? Und

haben wir nicht eben die Augen, mit welchen diese sie studierten?"

"Die Natur", antwortete Riccaric, "zeiget sich uns alle Augenblicke in

verschiednen Gestalten. Alle sind wahr, aber nicht alle sind gleich

schoen. Eine gute Wahl darunter zu treffen, das muessen wir aus den Werken

lernen, von welchen Sie eben nicht viel zu halten scheinen. Es sind die

gesammelten Erfahrungen, welche ihre Verfasser und deren Vorgaenger

gemacht haben. Man mag ein noch so vortrefflicher Kopf sein, so erlangt

man doch nur seine Einsichten eine nach der andern; und ein einzelner

Mensch schmeichelt sich vergebens, in dem kurzen Raume seines Lebens

alles selbst zu bemerken, was in so vielen Jahrhunderten vor ihm entdeckt

worden. Sonst liesse sich behaupten, dass eine Wissenschaft ihren Ursprung,

ihren Fortgang und ihre Vollkommenheit einem einzigen Geiste zu verdanken

haben koenne; welches doch wider alle Erfahrung ist."

"Hieraus, mein Herr", antwortete ihm Selim, "folget weiter nichts, als

dass die Neuern, welche sich alle die Schaetze zunutze machen koennen, die

bis auf ihre Zeit gesammelt worden, reicher sein muessen, als die Alten:

oder, wenn Ihnen diese Vergleichung nicht gefaellt, dass sie auf den

Schultern dieser Kolossen, auf die sie gestiegen, notwendig muessen weiter

sehen koennen, als diese selbst. Was ist auch in der Tat ihre Naturlehre,

ihre Astronomie, ihre Schiffskunst, ihre Mechanik, ihre Rechenlehre in

Vergleichung mit unsern? Warum sollten wir ihnen also in der Beredsamkeit

und Poesie nicht ebensowohl ueberlegen sein?"

"Selim", versetzte die Sultane, "der Unterschied ist gross, und Riccaric

kann Ihnen die Ursachen davon ein andermal erklaeren. Er mag Ihnen sagen,

warum unsere Tragoedien schlechter sind, als der Alten ihre; aber dass sie

es sind, kann ich leicht selbst auf mich nehmen, Ihnen zu beweisen. Ich

will Ihnen nicht schuld geben", fuhr sie fort, "dass Sie die Alten nicht

gelesen haben. Sie haben sich um zu viele schoene Kenntnisse beworben, als

dass Ihnen das Theater der Alten unbekannt sein sollte. Nun setzen Sie

gewisse Ideen, die sich auf ihre Gebraeuche, auf ihre Sitten, auf ihre

Religion beziehen, und die Ihnen nur deswegen anstoessig sind, weil sich

die Umstaende geaendert haben, beiseite und sagen Sie mir, ob ihr Stoff

nicht immer edel, wohlgewaehlt und interessant ist? ob sich die Handlung

nicht gleichsam von selbst einleitet? ob der simple Dialog dem

Natuerlichen nicht sehr nahe koemmt? ob die Entwicklungen im geringsten

gezwungen sind? ob sich das Interesse wohl teilt und die Handlung mit

Episoden ueberladen ist? Versetzen Sie sich in Gedanken in die Insel

Alindala; untersuchen Sie alles, was da vorging, hoeren Sie alles, was von

dem Augenblicke an, als der junge Ibrahim und der verschlagne Forfanti

ans Land stiegen, da gesagt ward; naehern Sie sich der Hoehle des

ungluecklichen Polipsile; verlieren Sie kein Wort von seinen Klagen, und

sagen Sie mir, ob das Geringste vorkoemmt, was Sie in der Taeuschung stoeren

koennte? Nennen Sie mir ein einziges neueres Stueck, welches die naemliche

Pruefung aushalten, welches auf den naemlichen Grad der Vollkommenheit

Anspruch machen kann: und Sie sollen gewonnen haben."

"Beim Brahma!" rief der Sultan und gaehnte; "Madame hat uns da eine

vortreffliche akademische Vorlesung gehalten!"

"Ich verstehe die Regeln nicht", fuhr die Favoritin fort, "und noch

weniger die gelehrten Worte, in welchen man sie abgefasst hat. Aber ich

weiss, dass nur das Wahre gefaellt und ruehret. Ich weiss auch, dass die

Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer

Handlung bestehet, dass der ohne Unterbrechung betrogne Zuschauer bei der

Handlung selbst gegenwaertig zu sein glaubt. Findet sich aber in den

Tragoedien, die Sie uns so ruehmen, nur das geringste, was diesem

aehnlich saehe?"

Fuenfundachtzigstes Stueck

Den 23. Februar 1768

"Wollen Sie den Verlauf darin loben? Er ist meistens so vielfach und

verwickelt, dass es ein Wunder sein wuerde, wenn wirklich so viel Dinge in

so kurzer Zeit geschehen waeren. Der Untergang oder die Erhaltung eines

Reichs, die Heirat einer Prinzessin, der Fall eines Prinzen, alles das

geschieht so geschwind, wie man eine Hand umwendet. Koemmt es auf eine

Verschwoerung an? Im ersten Akte wird sie entworfen; im zweiten ist sie

beisammen; im dritten werden alle Massregeln genommen, alle Hindernisse

gehoben, und die Verschwornen halten sich fertig; mit naechstem wird es

einen Aufstand setzen, wird es zum Treffen kommen, wohl gar zu einer

foermlichen Schlacht. Und das alles nennen Sie gut gefuehrt, interessant,

warm, wahrscheinlich? Ihnen kann ich nun so etwas am wenigsten vergeben,

der Sie wissen, wieviel es oft kostet, die allerelendeste Intrige

zustande zu bringen, und wieviel Zeit bei der kleinsten politischen

Angelegenheit auf Einleitungen, auf Besprechungen und Beratschlagungen

geht."

"Es ist wahr, Madame", antwortete Selim, "unsere Stuecke sind ein wenig

ueberladen; aber das ist ein notwendiges Uebel; ohne Hilfe der Episoden

wuerden wir uns vor Frost nicht zu lassen wissen."

"Das ist. Um der Nachahmung einer Handlung Feuer und Geist zu geben, muss

man die Handlung weder so vorstellen, wie sie ist, noch so, wie sie sein

sollte. Kann etwas Laecherlicheres gedacht werden? Schwerlich wohl; es

waere denn etwa dieses, dass man die Geigen ein lebhaftes Stueck, eine

muntere Sonate spielen laesst, waehrend dass die Zuhoerer um den Prinzen

bekuemmert sein sollen, der auf dem Punkte ist, seine Geliebte, seinen

Thron und sein Leben zu verlieren.

"Madame", sagte Mongogul, "Sie haben vollkommen recht; traurige Arien

muesste man indes spielen, und ich will Ihnen gleich einige bestellen

gehen." Hiermit stand er auf und ging heraus, und Selim, Riccaric und die

Favoritin setzten die Unterredung unter sich fort.

"Wenigstens, Madame", erwiderte Selim, "werden Sie nicht leugnen, dass,

wenn die Episoden uns aus der Taeuschung herausbringen, der Dialog uns

wieder hereinsetzt. Ich wuesste nicht, wer das besser verstuende, als unsere

tragische Dichter."

"Nun so versteht es durchaus niemand", antwortete Mirzoza. "Das Gesuchte,

das Witzige, das Spielende, das darin herrscht, ist tausend und tausend

Meilen von der Natur entfernt. Umsonst sucht sich der Verfasser zu

verstecken; er entgeht meinen Augen nicht, und ich erblicke ihn

unaufhoerlich hinter seinen Personen. Cinna, Sertorius, Maximus, Aemilia

sind alle Augenblicke das Sprachrohr des Corneille. So spricht man bei

unsern alten Sarazenen nicht miteinander. Herr Riccaric kann Ihnen, wenn

Sie wollen, einige Stellen daraus uebersetzen; und Sie werden die blosse

Natur hoeren, die sich durch den Mund derselben ausdrueckt. Ich moechte gar

zu gern zu den Neuern sagen: 'Meine Herren, anstatt dass ihr euern

Personen bei aller Gelegenheit Witz gebt, so sucht sie doch lieber in

Umstaende zu setzen, die ihnen welchen geben.'"

"Nach dem zu urteilen, was Madame von dem Verlaufe und dem Dialoge

unserer dramatischen Stuecke gesagt hat, scheint es wohl nicht", sagte

Selim, "dass Sie den Entwicklungen wird Gnade widerfahren lassen."

"Nein, gewiss nicht", versetzte die Favoritin, "es gibt hundert schlechte

fuer eine gute. Die eine ist nicht vorbereitet; die andere ereignet sich

durch ein Wunder. Weiss der Verfasser nicht, was er mit einer Person, die

er von Szene zu Szene ganze fuenf Akte durchgeschleppt hat, anfangen soll:

geschwind fertiget er sie mit einem guten Dolchstosse ab; die ganze Welt

faengt an zu weinen, und ich, ich lache, als ob ich toll waere. Hernach,

hat man wohl jemals so gesprochen, wie wir deklamieren? Pflegen die

Prinzen und Koenige wohl anders zu gehen, als sonst ein Mensch, der gut

geht? Gestikulieren sie wohl jemals wie Besessene und Rasende? Und wenn

Prinzessinnen sprechen, sprechen sie wohl in so einem heulenden Tone? Man

nimmt durchgaengig an, dass wir die Tragoedie zu einem hohen Grade der

Vollkommenheit gebracht haben; und ich, meinesteils, halte es fast fuer

erwiesen, dass von allen Gattungen der Literatur, auf die sich die

Afrikaner in den letzten Jahrhunderten gelegt haben, gerade diese die

unvollkommenste geblieben ist."

Eben hier war die Favoritin mit ihrem Ausfalle gegen unsere theatralische

Werke, als Mongogul wieder hereinkam. "Madame", sagte er, "Sie werden mir

einen Gefallen erweisen, wenn Sie fortfahren. Sie sehen, ich verstehe

mich darauf, eine Dichtkunst abzukuerzen, wenn ich sie zu lang finde."

"Lassen Sie uns", fuhr die Favoritin fort, "einmal annehmen, es kaeme

einer ganz frisch aus Angote, der in seinem Leben von keinem Schauspiele

etwas gehoert haette; dem es aber weder an Verstande noch an Welt fehle;

der ungefaehr wisse, was an einem Hofe vorgehe; der mit den Anschlaegen der

Hoeflinge, mit der Eifersucht der Minister, mit den Hetzereien der Weiber

nicht ganz unbekannt waere, und zu dem ich im Vertrauen sagte: 'Mein

Freund, es aeussern sich in dem Seraglio schreckliche Bewegungen. Der

Fuerst, der mit seinem Sohne missvergnuegt ist, weil er ihn im Verdacht hat,

dass er die Manimonbande liebt, ist ein Mann, den ich fuer faehig halte, an

beiden die grausamste Rache zu ueben. Diese Sache muss, allem Ansehen nach,

sehr traurige Folgen haben. Wenn Sie wollen, so will ich machen, dass Sie

von allem, was vorgeht, Zeuge sein koennen.' Er nimmt mein Anerbieten an,

und ich fuehre ihn in eine mit Gitterwerk vermachte Loge, aus der er das

Theater sieht, welches er fuer den Palast des Sultans haelt. Glauben Sie

wohl, dass trotz alles Ernstes, in dem ich mich zu erhalten bemuehte, die

Taeuschung dieses Fremden einen Augenblick dauern koennte? Muessen Sie nicht

vielmehr gestehen, dass er, bei dem steifen Gange der Akteurs, bei ihrer

wunderlichen Tracht, bei ihren ausschweifenden Gebaerden, bei dem

seltsamen Nachdrucke ihrer gereimten, abgemessenen Sprache, bei tausend

andern Ungereimtheiten, die ihm auffallen wuerden, gleich in der ersten

Szene mir ins Gesicht lachen und gerade heraus sagen wuerde, dass ich ihn

entweder zum Besten haben wollte, oder dass der Fuerst mitsamt seinem Hofe

nicht wohl bei Sinnen sein muessten."

"Ich bekenne", sagte Selim, "dass mich dieser angenommene Fall verlegen

macht; aber koennte man Ihnen nicht zu bedenken geben, dass wir in das

Schauspiel gehen, mit der Ueberzeugung, der Nachahmung einer Handlung,

nicht aber der Handlung selbst beizuwohnen."

"Und sollte denn diese Ueberzeugung verwehren", erwiderte Mirzoza, "die

Handlung auf die allernatuerlichste Art vorzustellen?"--

Hier koemmt das Gespraech nach und nach auf andere Dinge, die uns nichts

angehen. Wir wenden uns also wieder, zu sehen, was wir gelesen haben. Den

klaren Lautern Diderot! Aber alle diese Wahrheiten waren damals in den

Wind gesagt. Sie erregten eher keine Empfindung in dem franzoesischen

Publico, als bis sie mit allem didaktischen Ernste wiederholt und mit

Proben begleitet wurden, in welchen sich der Verfasser von einigen der

geruegten Maengel zu entfernen und den Weg der Natur und Taeuschung besser

einzuschlagen bemueht hatte. Nun weckte der Neid die Kritik. Nun war es

klar, warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der

Vollkommenheit nicht sahe, auf dem wir es durchaus glauben sollen; warum

er so viel Fehler in den gepriesenen Meisterstuecken desselben fand: bloss

und allein, um seinen Stuecken Platz zu schaffen. Er musste die Methode

seiner Vorgaenger verschrien haben, weil er empfand, dass in Befolgung der

naemlichen Methode, er unendlich unter ihnen bleiben wuerde. Er musste ein

elender Charlatan sein, der allen fremden Theriak verachtet, damit kein

Mensch andern als seinen kaufe. Und so fielen die Palissots ueber seine

Stuecke her.

Allerdings hatte er ihnen auch, in seinem "Natuerlichen Sohne", manche

Bloesse gegeben. Dieser erste Versuch ist bei weiten das nicht, was der

"Hausvater" ist. Zu viel Einfoermigkeit in den Charakteren, das

Romantische in diesen Charakteren selbst, ein steifer kostbarer Dialog,

ein pedantisches Geklingle von neumodisch philosophischen Sentenzen:

alles das machte den Tadlern leichtes Spiel. Besonders zog die feierliche

Theresia (oder Constantia, wie sie in dem Originale heisst), die so

philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie

nicht mag, so weise von tugendhaften Kindern spricht, die sie mit ihm zu

erzielen gedenkt, die Lacher auf ihre Seite. Auch kann man nicht leugnen,

dass die Einkleidung, welche Diderot den beigefuegten Unterredungen gab,

dass der Ton, den er darin annahm, ein wenig eitel und pompoes war; dass

verschiedene Anmerkungen als ganz neue Entdeckungen darin vorgetragen

wurden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen waren; dass

andere Anmerkungen die Gruendlichkeit nicht hatten, die sie in dem

blendenden Vortrage zu haben schienen.

Sechsundachtzigstes Stueck

Den 26. Februar 1768

z.E. Diderot behauptete,[1] dass es in der menschlichen Natur aufs

hoechste nur ein Dutzend wirklich komische Charaktere gaebe, die grosser

Zuege faehig waeren; und dass die kleinen Verschiedenheiten unter den

menschlichen Charakteren nicht so gluecklich bearbeitet werden koennten,

als die reinen unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr

die Charaktere, sondern die Staende auf die Buehne zu bringen; und wollte

die Bearbeitung dieser zu dem besondern Geschaefte der ernsthaften Komoedie

machen. "Bisher", sagt er, "ist in der Komoedie der Charakter das

Hauptwerk gewesen; und der Stand war nur etwas Zufaelliges: nun aber muss

der Stand das Hauptwerk, und der Charakter das Zufaellige werden. Aus dem

Charakter zog man die ganze Intrige: man suchte durchgaengig die Umstaende,

in welchen er sich am besten aeussert, und verband diese Umstaende

untereinander. Kuenftig muss der Stand, muessen die Pflichten, die Vorteile,

die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des Werks dienen. Diese

Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit groesserm Umfange, von weit

groesserm Nutzen, als die Quelle der Charaktere. War der Charakter nur ein

wenig uebertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen: das bin

ich nicht. Das aber kann er unmoeglich leugnen, dass der Stand, den man

spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmoeglich verkennen. Er

muss das, was er hoert, notwendig auf sich anwenden."

Was Palissot hierwider erinnert,[2] ist nicht ohne Grund. Er leugnet es,

dass die Natur so arm an urspruenglichen Charakteren sei, dass sie die

komischen Dichter bereits sollten erschoepft haben. Moliere sahe noch

genug neue Charaktere vor sich und glaubte kaum den allerkleinsten Teil

von denen behandelt zu haben, die er behandeln koenne. Die Stelle, in

welcher er verschiedne derselben in der Geschwindigkeit entwirft, ist so

merkwuerdig als lehrreich, indem sie vermuten laesst, dass der Misanthrop

schwerlich sein Non plus ultra in dem hohen Komischen duerfte geblieben

sein, wann er laenger gelebt haette.[3] Palissot selbst ist nicht

ungluecklich, einige neue Charaktere von seiner eignen Bemerkung

beizufuegen: den dummen Maezen mit seinen kriechenden Klienten; den Mann an

seiner unrechten Stelle; den Arglistigen, dessen ausgekuenstelte Anschlaege

immer gegen die Einfalt eines treuherzigen Biedermanns scheitern; den

Scheinphilosophen; den Sonderling, den Destouches verfehlt habe; den

Heuchler mit gesellschaftlichen Tugenden, da der Religionsheuchler

ziemlich aus der Mode sei.--Das sind wahrlich nicht gemeine Aussichten,

die sich einem Auge, das gut in die Ferne traegt, bis ins Unendliche

erweitern. Das ist noch Ernte genug fuer die wenigen Schnitter, die sich

daran wagen duerfen!

Und wenn auch, sagt Palissot, der komischen Charaktere wirklich so

wenige, und diese wenigen wirklich alle schon bearbeitet waeren: wuerden

die Staende denn dieser Verlegenheit abhelfen? Man waehle einmal einen; z.

E. den Stand des Richters. Werde ich ihm denn, dem Richter, nicht einen

Charakter geben muessen? Wird er nicht traurig oder lustig, ernsthaft oder

leichtsinnig, leutselig oder stuermisch sein muessen? Wird es nicht bloss

dieser Charakter sein, der ihn aus der Klasse metaphysischer Abstrakte

heraushebt und eine wirkliche Person aus ihm macht? Wird nicht folglich

die Grundlage der Intrige und die Moral des Stuecks wiederum auf dem

Charakter beruhen? Wird nicht folglich wiederum der Stand nur das

Zufaellige sein?

Zwar koennte Diderot hierauf antworten: Freilich muss die Person, welche

ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen

Charakter haben; aber ich will, dass es ein solcher sein soll, der mit den

Pflichten und Verhaeltnissen des Standes nicht streitet, sondern aufs

beste harmonieret. Also, wenn diese Person ein Richter ist, so steht es

mir nicht frei, ob ich ihn ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder

stuermisch machen will: er muss notwendig ernsthaft und leutselig sein, und

jedesmal es in dem Grade sein, den das vorhabende Geschaefte erfodert.

Dieses, sage ich, koennte Diderot antworten: aber zugleich haette er sich

einer andern Klippe genaehert; naemlich der Klippe der vollkommnen

Charaktere. Die Personen seiner Staende wuerden nie etwas anders tun, als

was sie nach Pflicht und Gewissen tun muessten; sie wuerden handeln, voellig

wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komoedie? Koennen

dergleichen Vorstellungen anziehend genug werden? Wird der Nutzen, den

wir davon hoffen duerfen, gross genug sein, dass es sich der Muehe verlohnt,

eine neue Gattung dafuer festzusetzen und fuer diese eine eigene Dichtkunst

zu schreiben?

Die Klippe der vollkommenen Charaktere scheinet mir Diderot ueberhaupt

nicht genug erkundiget zu haben. In seinen Stuecken steuert er ziemlich

gerade darauf los: und in seinen kritischen Seekarten findet sich

durchaus keine Warnung davor. Vielmehr finden sich Dinge darin, die den

Lauf nach ihr hin zu lenken raten. Man erinnere sich nur, was er, bei

Gelegenheit des Kontrasts unter den Charakteren, von den "Bruedern" des

Terenz sagt.[4] "Die zwei kontrastierten Vaeter darin sind mit so gleicher

Staerke gezeichnet, dass man dem feinsten Kunstrichter Trotz bieten kann,

die Hauptperson zu nennen; ob es Micio oder ob es Demea sein soll? Faellt

er sein Urteil vor dem letzten Auftritte, so duerfte er leicht mit

Erstaunen wahrnehmen, dass der, den er ganzer fuenf Aufzuege hindurch fuer

einen verstaendigen Mann gehalten hat, nichts als ein Narr ist, und dass

der, den er fuer einen Narren gehalten hat, wohl gar der verstaendige Mann

sein koennte. Man sollte zu Anfange des fuenften Aufzuges dieses Drama fast

sagen, der Verfasser sei durch den beschwerlichen Kontrast gezwungen

worden, seinen Zweck fahren zu lassen und das ganze Interesse des Stuecks

umzukehren. Was ist aber daraus geworden? Dieses, dass man gar nicht mehr

weiss, fuer wen man sich interessieren soll. Vom Anfange her ist man fuer

den Micio gegen den Demea gewesen, und am Ende ist man fuer keinen von

beiden. Beinahe sollte man einen dritten Vater verlangen, der das Mittel

zwischen diesen zwei Personen hielte und zeigte, worin sie beide fehlten."

Nicht ich! Ich verbitte mir ihn sehr, diesen dritten Vater; es sei in dem

naemlichen Stuecke, oder auch allein. Welcher Vater glaubt nicht zu wissen,

wie ein Vater sein soll? Auf dem rechten Wege duenken wir uns alle: wir

verlangen nur, dann und wann vor den Abwegen zu beiden Seiten gewarnet

zu werden.

Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloss verschieden,

als wenn sie kontrastiert sind. Kontrastierte Charaktere sind minder

natuerlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den

dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt. Fuer eine Gesellschaft

im gemeinen Leben, wo sich der Kontrast der Charaktere so abstechend

zeigt, als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich immer tausend

finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind. Sehr richtig! Aber ist

ein Charakter, der sich immer genau in dem graden Gleise haelt, das ihm

Vernunft und Tugend vorschreiben, nicht eine noch seltenere Erscheinung?

Von zwanzig Gesellschaften im gemeinen Leben werden eher zehn sein, in

welchen man Vaeter findet, die bei Erziehung ihrer Kinder voellig

entgegengesetzte Wege einschlagen, als eine, die den wahren Vater

aufweisen koennte. Und dieser wahre Vater ist noch dazu immer der

naemliche, ist nur ein einziger, da der Abweichungen von ihm unendlich

sind. Folglich werden die Stuecke, die den wahren Vater ins Spiel bringen,

nicht allein jedes vor sich unnatuerlicher, sondern auch untereinander

einfoermiger sein, als es die sein koennen, welche Vaeter von verschiednen

Grundsaetzen einfuehren. Auch ist es gewiss, dass die Charaktere, welche in

ruhigen Gesellschaften bloss verschieden scheinen, sich von selbst

kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt. Ja

es ist natuerlich, dass sie sich sodann beeifern, noch weiter voneinander

entfernt zu scheinen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Feuer und

Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen scheinet: und der Laue

wird kalt wie Eis, um jenem soviel Uebereilungen begehen zu lassen, als

ihm nur immer nuetzlich sein koennen.

----Fussnote

[1] S. die Unterredungen hinter dem "Natuerlichen Sohne", S. 321-322 d.

Uebers.

[2] "Petites Lettres sur de grands Philosophes", Lettr. II.

[3] ("Impromptu de Versailles", Sc. 3.) Eh! mon pauvre Marquis, nous lui

(a Moliere) fournirons toujours assez de matiere, et nous ne prenons

guere le chemin de nous rendre sages par tout ce qu'il fait et tout ce

qu'il dit. Crois-tu qu'il ait epuise dans ses Comedies tous les ridicules

des hommes, et sans sortir de la Cour, n'a-t-il pas encore vingt

caracteres de gens, ou il n'a pas touche? N'a-t-il pas, par exemple, ceux

qui se font les plus grandes amities du monde, et qui, le dos tourne,

font galanterie de se dechirer l'un l'autre? N'a-t-il pas ces adulateurs

a outrance, ces flatteurs insipides qui n'assaisonnent d'aucun sel les

louanges qu'ils donnent, et dont toutes les flatteries ont une douceur

fade qui fait mal au coeur a ceux qui les ecoutent? N'a-t-il pas ces

laches courtisans de la faveur, ces perfides adorateurs de la fortune,

qui vous encensent dans la prosperite, et vous accablent dans la

disgrace? N'a-t-il pas ceux qui sont toujours mecontents de la Cour, ces

suivants inutiles, ces incommodes assidus, ces gens, dis-je, qui pour

services ne peuvent compter que des importunites, et qui veulent qu'on

les recompense d'avoir obsede le Prince dix ans durant? N'a-t-il pas ceux

qui caressent egalement tout le monde, qui promenent leurs civilites a

droite, a gauche, et courent a tous ceux qu'ils voyent avec les memes

embrassades, et les memes protestations d'amitie?--Va, va, Marquis,

Moliere aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra, et tout ce qu'il

a touche n'est que bagatelle au prix de ce qui reste.

[4] In der dr. Dichtkunst hinter dem "Hausvater", S. 258 d. Uebers.

----Fussnote

Siebenundachtzig-und achtundachtzigstes Stueck

Den 4. Maerz 1768

Und so sind andere Anmerkungen des Palissot mehr, wenn nicht ganz

richtig, doch auch nicht ganz falsch. Er sieht den Ring, in den er mit

seiner Lanze stossen will, scharf genug; aber in der Hitze des Ansprengens

verrueckt die Lanze, und er stoesst den Ring gerade vorbei.

So sagt er ueber den "Natuerlichen Sohn" unter andern: "Welch ein seltsamer

Titel! der natuerliche Sohn! Warum heisst das Stueck so? Welchen Einfluss hat

die Geburt des Dorval? Was fuer einen Vorfall veranlasst sie? Zu welcher

Situation gibt sie Gelegenheit? Welche Luecke fuellt sie auch nur? Was kann

also die Absicht des Verfassers dabei gewesen sein? Ein paar Betrachtungen

ueber das Vorurteil gegen die uneheliche Geburt aufzuwaermen? Welcher

vernuenftige Mensch weiss denn nicht von selbst, wie ungerecht ein solches

Vorurteil ist?"

Wenn Diderot hierauf antwortete: Dieser Umstand war allerdings zur

Verwickelung meiner Fabel noetig; ohne ihn wuerde es weit unwahrscheinlicher

gewesen sein, dass Dorval seine Schwester nicht kennet und seine Schwester

von keinem Bruder weiss; es stand mir frei, den Titel davon zu entlehnen,

und ich haette den Titel von noch einem geringern Umstande entlehnen koennen.

--Wenn Diderot dieses antwortete, sag' ich, waere Palissot nicht ungefaehr

widerlegt?

Gleichwohl ist der Charakter des natuerlichen Sohnes einem ganz andern

Einwurfe blossgestellet, mit welchem Palissot dem Dichter weit schaerfer

haette zusetzen koennen. Diesem naemlich: dass der Umstand der unehelichen

Geburt und der daraus erfolgten Verlassenheit und Absonderung, in welcher

sich Dorval von allen Menschen so viele Jahre hindurch sahe, ein viel zu

eigentuemlicher und besonderer Umstand ist, gleichwohl auf die Bildung

seines Charakters viel zuviel Einfluss gehabt hat, als dass dieser

diejenige Allgemeinheit haben koenne, welche nach der eignen Lehre des

Diderot ein komischer Charakter notwendig haben muss.--Die Gelegenheit

reizt mich zu einer Ausschweifung ueber diese Lehre: und welchem Reize von

der Art brauchte ich in einer solchen Schrift zu widerstehen?

"Die komische Gattung", sagt Diderot,[1] "hat Arten, und die tragische

hat Individua. Ich will mich erklaeren. Der Held einer Tragoedie ist der

und der Mensch. es ist Regulus, oder Brutus, oder Cato, und sonst kein

anderer. Die vornehmste Person einer Komoedie hingegen muss eine grosse

Anzahl von Menschen vorstellen. Gaebe man ihr von ohngefaehr eine so eigene

Physiognomie, dass ihr nur ein einziges Individuum aehnlich waere, so wuerde

die Komoedie wieder in ihre Kindheit zuruecktreten.--Terenz scheinet mir

einmal in diesen Fehler gefallen zu sein. Sein Heautontimorumenos ist ein

Vater, der sich ueber den gewaltsamen Entschluss graemet, zu welchem er

seinen Sohn durch uebermaessige Strenge gebracht hat, und der sich deswegen

nun selbst bestraft, indem er sich in Kleidung und Speise kuemmerlich

haelt, allen Umgang fliehet, sein Gesinde abschafft und das Feld mit

eigenen Haenden bauet. Man kann gar wohl sagen, dass es so einen Vater

nicht gibt. Die groesste Stadt wuerde kaum in einem ganzen Jahrhunderte ein

Beispiel einer so seltsamen Betruebnis aufzuweisen haben."

Zuerst von der Instanz des "Heautontimorumenos". Wenn dieser Charakter

wirklich zu tadeln ist: so trifft der Tadel nicht sowohl den Terenz, als

den Menander. Menander war der Schoepfer desselben, der ihn, allem Ansehen

nach, in seinem Stuecke noch weit ausfuehrlichere Rolle spielen lassen, als

er in der Kopie des Terenz spielet, in der sich seine Sphaere, wegen der

verdoppelten Intrige, wohl sehr einziehen muessen.[2] Aber dass er von

Menandern herruehrt, dieses allein schon haette, mich wenigstens,

abgeschreckt, den Terenz desfalls zu verdammen. Das [Greek: o Menandre

kai bie, poteros ar' ymon poteron emimaesato]; ist zwar frostiger, als

witzig gesagt: doch wuerde man es wohl ueberhaupt von einem Dichter gesagt

haben, der Charaktere zu schildern imstande waere, wovon sich in der

groessten Stadt kaum in einem ganzen Jahrhunderte ein einziges Beispiel

zeiget? Zwar in hundert und mehr Stuecken koennte ihm auch wohl ein solcher

Charakter entfallen sein. Der fruchtbarste Kopf schreibt sich leer; und

wenn die Einbildungskraft sich keiner wirklichen Gegenstaende der

Nachahmung mehr erinnern kann, so komponiert sie deren selbst, welches

denn freilich meistens Karikaturen werden. Dazu will Diderot bemerkt

haben, dass schon Horaz, der einen so besonders zaertlichen Geschmack

hatte, den Fehler, wovon die Rede ist, eingesehen und im Vorbeigehen,

aber fast unmerklich, getadelt habe.

Die Stelle soll die in der zweiten Satire des ersten Buchs sein, wo Horaz

zeigen will, "dass die Narren aus einer Uebertreibung in die andere

entgegengesetzte zu fallen pflegen. Fufidius", sagt er, "fuerchtet fuer

einen Verschwender gehalten zu werden. Wisst ihr, was er tut? Er leihet

monatlich fuer fuenf Prozent und macht sich im voraus bezahlt. Je noetiger

der andere das Geld braucht, desto mehr fodert er. Er weiss die Namen

aller jungen Leute, die von gutem Hause sind und itzt in die Welt treten,

dabei aber ueber harte Vaeter zu klagen haben. Vielleicht aber glaubt ihr,

dass dieser Mensch wieder einen Aufwand mache, der seinen Einkuenften

entspricht? Weit gefehlt! Er ist sein grausamster Feind, und der Vater in

der Komoedie, der sich wegen der Entweichung seines Sohnes bestraft, kann

sich nicht schlechter quaelen: non se pejus cruciaverit."--Dieses schlechter,

dieses pejus, will Diderot, soll hier einen doppelten Sinn haben; einmal

soll es auf den Fufidius, und einmal auf den Terenz gehen; dergleichen

beilaeufige Hiebe, meinet er, waeren dem Charakter des Horaz vollkommen

gemaess.

Das letzte kann sein, ohne sich auf die vorhabende Stelle anwenden zu

lassen. Denn hier, duenkt mich, wuerde die beilaeufige Anspielung dem

Hauptverstande nachteilig werden. Fufidius ist kein so grosser Narr, wenn

es mehr solche Narren gibt. Wenn sich der Vater des Terenz ebenso

abgeschmackt peinigte, wenn er ebensowenig Ursache haette, sich zu

peinigen, als Fufidius, so teilt er das Laecherliche mit ihm, und Fufidius

ist weniger seltsam und abgeschmackt. Nur alsdenn, wenn Fufidius, ohne

alle Ursache, ebenso hart und grausam gegen sich selbst ist, als der

Vater des Terenz mit Ursache ist, wenn jener aus schmutzigem Geize tut,

was dieser aus Reu und Betruebnis tat: nur alsdenn wird uns jener

unendlich laecherlicher und veraechtlicher, als mitleidswuerdig wir

diesen finden.

Und allerdings ist jede grosse Betruebnis von der Art, wie die Betruebnis

dieses Vaters: die sich nicht selbst vergisst, die peiniget sich selbst.

Es ist wider alle Erfahrung, dass kaum alle hundert Jahre sich ein

Beispiel einer solchen Betruebnis finde: vielmehr handelt jede ungefaehr

ebenso; nur mehr oder weniger, mit dieser oder jener Veraenderung. Cicero

hatte auf die Natur der Betruebnis genauer gemerkt; er sahe daher in dem

Betragen des Heautontimorumenos nichts mehr, als was alle Betruebte, nicht

bloss von dem Affekte hingerissen, tun, sondern auch bei kaelterm Gebluete

fortsetzen zu muessen glauben.[3] Haec omnia recta, vera, debita putantes,

faciunt in dolore: maximeque declaratur, hoc quasi officii judicio fieri,

quod si qui forte, cum se in luctu esse vellent, aliquid fecerunt

humanius, aut si hilarius locuti essent, revocant se rursus ad

moestitiam, peccatique se insimulant, quod dolere intermiserint: pueros

vero matres et magistri castigare etiam solent, nec verbis solum, sed

etiam verberibus, si quid in domestico luctu hilarius ab iis factum est,

aut dictum: plorare cogunt.--Quid ille Terentianus ipse se puniens? usw.

Menedemus aber, so heisst der Selbstpeiniger bei dem Terenz, haelt sich

nicht allein so hart aus Betruebnis; sondern, warum er sich auch jeden

geringen Aufwand verweigert, ist die Ursache und Absicht vornehmlich

dieses: um desto mehr fuer den abwesenden Sohn zu sparen und dem einmal

ein desto gemaechlicheres Leben zu versichern, den er itzt gezwungen, ein

so ungemaechliches zu ergreifen. Was ist hierin, was nicht hundert Vaeter

tun wuerden? Meint aber Diderot, dass das Eigene und Seltsame darin

bestehe, dass Menedemus selbst hackt, selbst graebt, selbst ackert: so hat

er wohl in der Eil' mehr an unsere neuere, als an die alten Sitten

gedacht. Ein reicher Vater itziger Zeit wuerde das freilich nicht so

leicht tun: denn die wenigsten wuerden es zu tun verstehen. Aber die

wohlhabensten, vornehmsten Roemer und Griechen waren mit allen laendlichen

Arbeiten bekannter und schaemten sich nicht, selbst Hand anzulegen.

Doch alles sei, vollkommen wie es Diderot sagt! Der Charakter des

Selbstpeinigers sei wegen des Allzueigentuemlichen, wegen dieser ihm fast

nur allein zukommenden Falte, zu einem komischen Charakter so

ungeschickt, als er nur will. Waere Diderot nicht in eben den Fehler

gefallen? Denn was kann eigentuemlicher sein, als der Charakter seines

Dorval? Welcher Charakter kann mehr eine Falte haben, die ihm nur allein

zukoemmt, als der Charakter dieses natuerlichen Sohnes? "Gleich nach meiner

Geburt", laesst er ihn von sich selbst sagen, "ward ich an einen Ort

verschleudert, der die Grenze zwischen Einoede und Gesellschaft heissen

kann; und als ich die Augen auftat, mich nach den Banden umzusehen, die

mich mit den Menschen verknuepften, konnte ich kaum einige Truemmern davon

erblicken. Dreissig Jahre lang irrte ich unter ihnen einsam, unbekannt und

verabsaeumet umher, ohne die Zaertlichkeit irgendeines Menschen empfunden,

noch irgendeinen Menschen angetroffen zu haben, der die meinige gesucht

haette." Dass ein natuerliches Kind sich vergebens nach seinen Eltern,

vergebens nach Personen umsehen kann, mit welchen es die naehern Bande des

Bluts verknuepfen: das ist sehr begreiflich; das kann unter zehnen neunen

begegnen. Aber dass es ganze dreissig Jahre in der Welt herumirren koenne,

ohne die Zaertlichkeit irgendeines Menschen empfunden zu haben, ohne

irgendeinen Menschen angetroffen zu haben, der die seinige gesucht haette:

das, sollte ich fast sagen, ist schlechterdings unmoeglich. Oder wenn es

moeglich waere, welche Menge ganz besonderer Umstaende muessten von beiden

Seiten, von seiten der Welt und von seiten dieses so lange insulierten

Wesens zusammengekommen sein, diese traurige Moeglichkeit wirklich zu

machen? Jahrhunderte auf Jahrhunderte werden verfliessen, ehe sie wieder

einmal wirklich wird. Wolle der Himmel nicht, dass ich mir je das

menschliche Geschlecht anders vorstelle! Lieber wuenschte ich sonst, ein

Baer geboren zu sein, als ein Mensch. Nein, kein Mensch kann unter

Menschen so lange verlassen sein! Man schleudere ihn hin, wohin man will:

wenn er noch unter Menschen faellt, so faellt er unter Wesen, die, ehe er

sich umgesehen, wo er ist, auf allen Seiten bereit stehen, sich an ihn

anzuketten. Sind es nicht vornehme, so sind es geringe! Sind es nicht

glueckliche, so sind es unglueckliche Menschen! Menschen sind es doch

immer. So wie ein Tropfen nur die Flaeche des Wassers beruehren darf, um

von ihm aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verfliessen: das Wasser

heisse, wie es will, Lache oder Quelle, Strom oder See, Belt oder Ozean.

Gleichwohl soll diese dreissigjaehrige Einsamkeit unter den Menschen den

Charakter des Dorval gebildet haben. Welcher Charakter kann ihm nun

aehnlich sehen? Wer kann sich in ihm erkennen? nur zum kleinsten Teil in

ihm erkennen?

Eine Ausflucht, finde ich doch, hat sich Diderot auszusparen gesucht. Er

sagt in dem Verfolge der angezogenen Stelle: "In der ernsthaften Gattung

werden die Charaktere oft ebenso allgemein sein, als in der komischen

Gattung; sie werden aber allezeit weniger individuell sein, als in der

tragischen." Er wuerde sonach antworten: Der Charakter des Dorval ist kein

komischer Charakter; er ist ein Charakter, wie ihn das ernsthafte

Schauspiel erfodert; wie dieses den Raum zwischen Komoedie und Tragoedie

fuellen soll, so muessen auch die Charaktere desselben das Mittel zwischen

den komischen und tragischen Charakteren halten; sie brauchen nicht so

allgemein zu sein als jene, wenn sie nur nicht so voellig individuell

sind, als diese; und solcher Art duerfte doch wohl der Charakter des

Dorval sein.

Also waeren wir gluecklich wieder an dem Punkte, von welchem wir ausgingen.

Wir wollten untersuchen, ob es wahr sei, dass die Tragoedie Individua, die

Komoedie aber Arten habe: das ist, ob es wahr sei, dass die Personen der

Komoedie eine grosse Anzahl von Menschen fassen und zugleich vorstellen

muessten; dahingegen der Held der Tragoedie nur der und der Mensch, nur

Regulus oder Brutus oder Cato sei und sein solle. Ist es wahr, so hat

auch das, was Diderot von den Personen der mittlern Gattung sagt, die er

die ernsthafte Komoedie nennt, keine Schwierigkeit, und der Charakter

seines Dorval waere so tadelhaft nicht. Ist es aber nicht wahr, so faellt

auch dieses von selbst weg, und dem Charakter des natuerlichen Sohnes kann

aus einer so ungegruendeten Einteilung keine Rechtfertigung zufliessen.

----Fussnote

[1] Unterred., S. 292 d. Uebers.

[2] Falls naemlich die 6. Zeile des Prologs

Duplex quae ex argumento facta est simplici,

von dem Dichter wirklich so geschrieben und nicht anders zu verstehen

ist, als die Dacier und nach ihr der neue englische Uebersetzer des

Terenz, Colman, sie erklaeren. Terence only meant to say, that he had

doubled the characters; instead of one old man, one young gallant, one

mistress, as in Menander, he had two old men etc. He therefore adds very

properly: novam esse ostendi,--which certainly could not have been

implied, had the characters been the same in the Greek poet. Auch schon

Adrian Barlandus, ja selbst die alte Glossa interlinealis des Ascensius,

hatte das duplex nicht anders verstanden; propter senes et juvenes sagt

diese; und jener schreibt: nam in hac latina senes duo, adolescentes item

duo sunt. Und dennoch will mir diese Auslegung nicht in den Kopf, weil

ich gar nicht einsehe, was von dem Stuecke uebrigbleibt, wenn man die

Personen, durch welche Terenz den Alten, den Liebhaber und die Geliebte

verdoppelt haben soll, wieder wegnimmt. Mir ist es unbegreiflich, wie

Menander diesen Stoff ohne den Chremes und ohne den Clitipho habe

behandeln koennen; beide sind so genau hineingeflochten, dass ich mir weder

Verwicklung noch Aufloesung ohne sie denken kann. Einer andern Erklaerung,

durch welche sich Julius Scaliger laecherlich gemacht hat, will ich gar

nicht gedenken. Auch die, welche Eugraphius gegeben hat, und die vom

Faerne angenommen worden, ist ganz unschicklich. In dieser Verlegenheit

haben die Kritici bald das duplex, bald das simplici in der Zeile zu

veraendern gesucht, wozu sie die Handschriften gewissermassen berechtigten.

Einige haben gelesen:

Duplex quae ex Argumente facta est duplici.

Andere:

Simplex quae ex argumento facta est duplici.

Was bleibt noch uebrig, als dass nun auch einer lieset:

Simplex quae ex argumento facta est simplici?

Und in allem Ernste: so moechte ich am liebsten lesen. Man sehe die Stelle

im Zusammenhange, und ueberlege meine Gruende:

Ex integra Graeca integram comoediam

Hodie sum acturus Heautontimorumenon:

Simplex quae ex argumento facta est simplici.

[3] Es ist bekannt, was dem Terenz von seinen neidischen Mitarbeitern

am Theater vorgeworfen ward:

Multas contaminasse graecas, dum facit

Paucas latinas--

[4] Er schmelzte naemlich oefters zwei Stuecke in eines und machte aus zwei

griechischen Komoedien eine einzige lateinische. So setzte er seine

"Andria" aus der "Andria" und "Perinthia" des Menanders zusammen; seinen

"Eunuchus" aus dem "Eunuchus" und dem "Colax" eben dieses Dichters; seine

"Brueder" aus den "Bruedern" des naemlichen und einem Stuecke des Diphilus.

Wegen dieses Vorwurfs rechtfertiget er sich nun in dem Prologe des

"Heautontimorumenos". Die Sache selbst gesteht er ein; aber er will damit

nichts anders getan haben, als was andere gute Dichter vor ihm

getan haetten.

--Id esse factum hic non negat

Neque se pigere, et deinde factum iri autumat.

Habet bonorum exemplum: quo exemplo sibi

Licere id facere, quod illi fecerunt putat.

[5] Ich habe es getan, sagt er, und ich denke, dass ich es noch oefterer

tun werde. Das bezog sich aber auf vorige Stuecke, und nicht auf das

gegenwaertige, den "Heautontimorumenos". Denn dieser war nicht aus zwei

griechischen Stuecken, sondern nur aus einem einzigen gleichen Namens

genommen. Und das ist es, glaube ich, was er in der streitigen Zeile

sagen will, so wie ich sie zu lesen vorschlage:

Simplex quae ex argumento facta est simplici.

So einfach, will Terenz sagen, als das Stueck des Menanders ist, ebenso

einfach ist auch mein Stueck; ich habe durchaus nichts aus andern Stuecken

eingeschaltet; es ist, so lang es ist, aus dem griechischen Stuecke

genommen, und das griechische Stueck ist ganz in meinem lateinischen;

ich gebe also

Ex integra Graeca integram Comoediam.

Die Bedeutung, die Faerne dem Worte integra in einer alten Glosse gegeben

fand, dass es soviel sein sollte als a nullo tacta, ist hier offenbar

falsch, weil sie sich nur auf das erste integra, aber keinesweges auf das

zweite integram schicken wuerde.--Und so glaube ich, dass sich meine

Vermutung und Auslegung wohl hoeren laesst! Nur wird man sich an die gleich

folgende Zeile stossen:

Novam esse ostendi, et quae esset--

Man wird sagen: wenn Terenz bekennet, dass er das ganze Stueck aus einem

einzigen Stuecke des Menanders genommen habe, wie kann er eben durch

dieses Bekenntnis bewiesen zu haben vorgeben, dass sein Stueck neu sei,

novam esse? Doch diese Schwierigkeit kann ich sehr leicht heben, und zwar

durch eine Erklaerung ebendieser Worte, von welcher ich mich zu behaupten

getraue, dass sie schlechterdings die einzige wahre ist, ob sie gleich nur

mir zugehoert, und kein Ausleger, soviel ich weiss, sie nur von weitem

vermutet hat. Ich sage naemlich: die Worte,

Novam esse ostendi, et quae esset--

beziehen sich keinesweges auf das, was Terenz den Vorredner in dem

vorigen sagen lassen; sondern man muss darunter verstehen, apud Aediles;

novus aber heisst hier nicht, was aus des Terenz eigenem Kopfe geflossen,

sondern bloss, was im Lateinischen noch nicht vorhanden gewesen. Dass mein

Stueck, will er sagen, ein neues Stueck sei, das ist, ein solches Stueck,

welches noch nie lateinisch erschienen, welches ich selbst aus dem

Griechischen uebersetzt, das habe ich den Aedilen, die mir es abgekauft,

bewiesen. Um mir hierin ohne Bedenken beizufallen, darf man sich nur an

den Streit erinnern, welchen er wegen seines "Eunuchus" vor den Aedilen

hatte. Diesen hatte er ihnen als ein neues, von ihm aus dem Griechischen

uebersetztes Stueck verkauft; aber sein Widersacher, Lavinius, wollte den

Aedilen ueberreden, dass er es nicht aus dem Griechischen, sondern aus zwei

alten Stuecken des Naevius und Plautus genommen habe. Freilich hatte der

"Eunuchus" mit diesen Stuecken vieles gemein; aber doch war die

Beschuldigung des Lavinius falsch; denn Terenz hatte nur aus eben der

griechischen Quelle geschoepft, aus welcher, ihm unwissend, schon Naevius

und Plautus vor ihm geschoepft hatten. Also, um dergleichen Verleumdungen

bei seinem "Heautontimorumenos" vorzubauen, was war natuerlicher, als dass

er den Aedilen das griechische Original vorgezeigt und sie wegen des

Inhalts unterrichtet hatte? Ja, die Aedilen konnten das leicht selbst von

ihm gefodert haben. Und darauf geht das

Novam esse ostendi, et quae esset.

[6] Tusc. Quaest., lib. III. c. 27.

----Fussnote

Neunundachtzigstes Stueck

Den 8. Maerz 1768

Zuerst muss ich anmerken, dass Diderot seine Assertion ohne allen Beweis

gelassen hat. Er muss sie fuer eine Wahrheit angesehen haben, die kein

Mensch in Zweifel ziehen werde, noch koenne; die man nur denken duerfe, um

ihren Grund zugleich mitzudenken. Und sollte er den wohl gar in den

wahren Namen der tragischen Personen gefunden haben? Weil diese Achilles

und Alexander und Cato und Augustus heissen und Achilles, Alexander, Cato,

Augustus wirkliche einzelne Personen gewesen sind: sollte er wohl daraus

geschlossen haben, dass sonach alles, was der Dichter in der Tragoedie sie

sprechen und handeln laesst, auch nur diesen einzeln so genannten Personen,

und keinem in der Welt zugleich mit, muesse zukommen koennen? Fast scheint

es so. Aber diesen Irrtum hatte Aristoteles schon vor zweitausend Jahren

widerlegt und auf die ihr entgegenstehende Wahrheit den wesentlichen

Unterschied zwischen der Geschichte und Poesie, sowie den groessern Nutzen

der letztern vor der ersten gegruendet. Auch hat er es auf eine so

einleuchtende Art getan, dass ich nur seine Worte anfuehren darf, um keine

geringe Verwunderung zu erwecken, wie in einer so offenbaren Sache ein

Diderot nicht gleicher Meinung mit ihm sein koenne.

"Aus diesen also", sagt Aristoteles,[1] nachdem er die wesentlichen

Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, "aus diesen also erhellet

klar, dass des Dichters Werk nicht ist, zu erzaehlen, was geschehen,

sondern zu erzaehlen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene und was

nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei moeglich gewesen.

Denn Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die

gebundene oder ungebundene Rede: indem man die Buecher des Herodotus in

gebundene Rede bringen kann und sie darum doch nichts weniger in

gebundener Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebundener

waren. Sondern darin unterscheiden sie sich, dass jener erzaehlet, was

geschehen; dieser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene

gewesen. Daher ist denn auch die Poesie philosophischer und nuetzlicher

als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine, und die

Geschichte auf das Besondere. Das Allgemeine aber ist, wie so oder so ein

Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen und handeln

wuerde; als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht. Das

Besondere hingegen ist, was Alcibiades getan oder gelitten hat. Bei der

Komoedie nun hat sich dieses schon ganz offenbar gezeigt; denn wenn die

Fabel nach der Wahrscheinlichkeit abgefasst ist, legt man die etwanigen

Namen sonach bei und macht es nicht wie die jambischen Dichter, die bei

dem Einzeln bleiben. Bei der Tragoedie aber haelt man sich an die schon

vorhandenen Namen; aus Ursache, weil das Moegliche glaubwuerdig ist und wir

nicht moeglich glauben, was nie geschehen, dahingegen was geschehen

offenbar moeglich sein muss, weil es nicht geschehen waere, wenn es nicht

moeglich waere. Und doch sind auch in den Tragoedien, in einigen nur ein

oder zwei bekannte Namen, und die uebrigen sind erdichtet; in einigen auch

gar keiner, so wie in der >Blume< des Agathon. Denn in diesem Stuecke sind

Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefaellt es darum

nichts weniger."

In dieser Stelle, die ich nach meiner eigenen Uebersetzung anfuehre, mit

welcher ich so genau bei den Worten geblieben bin, als moeglich, sind

verschiedene Dinge, welche von den Auslegern, die ich noch zu Rate ziehen

koennen, entweder gar nicht oder falsch verstanden worden. Was davon hier

zur Sache gehoert, muss ich mitnehmen.

Das ist unwidersprechlich, dass Aristoteles schlechterdings keinen

Unterschied zwischen den Personen der Tragoedie und Komoedie, in Ansehung

ihrer Allgemeinheit, macht. Die einen sowohl als die andern, und selbst

die Personen der Epopee nicht ausgeschlossen, alle Personen der

poetischen Nachahmung ohne Unterschied, sollen sprechen und handeln,

nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen koennte, sondern so wie ein

jeder von ihrer Beschaffenheit in den naemlichen Umstaenden sprechen oder

handeln wuerde und muesste. In diesem [Greek: katholou], in dieser

Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer

und folglich lehrreicher ist als die Geschichte; und wenn es wahr ist,

dass derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene

Physiognomien geben wollte, dass ihnen nur ein einziges Individuum in der

Welt aehnlich waere, die Komoedie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre

Kindheit zuruecksetzen und in Satire verkehren wuerde: so ist es auch

ebenso wahr, dass derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den

Menschen, nur den Caesar, nur den Cato, nach allen den Eigentuemlichkeiten,

die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie

alle diese Eigentuemlichkeiten mit dem Charakter des Caesar und Cato

zusammengehangen, der ihnen mit mehrern kann gemein sein, dass, sage ich,

dieser die Tragoedie entkraeften und zur Geschichte erniedrigen wuerde.

Aber Aristoteles sagt auch, dass die Poesie auf dieses Allgemeine der

Personen mit den Namen, die sie ihnen erteile, ziele ([Greek: ou

stochazetai ae poiaesis onomata epitithemenae]); welches sich besonders

bei der Komoedie deutlich gezeigt habe. Und dieses ist es, was die

Ausleger dem Aristoteles nachzusagen sich begnuegt, im geringsten aber

nicht erlaeutert haben. Wohl aber haben verschiedene sich so darueber

ausgedrueckt, dass man klar sieht, sie muessen entweder nichts, oder etwas

ganz Falsches dabei gedacht haben. Die Frage ist: wie sieht die Poesie,

wenn sie ihren Personen Namen erteilt, auf das Allgemeine dieser

Personen? und wie ist diese ihre Ruecksicht auf das Allgemeine der Person,

besonders bei der Komoedie, schon laengst sichtbar gewesen?

Die Worte: [Greek: esti de katholou men, to poio ta poi atta symbainei

legein, ae prattein kata to eikos, ae io anankaion, ou stochazetai ae

poiaesis onomata epitithemenae], uebersetzt Dacier: Une chose generale,

c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractere a du dire, ou

faire vraisemblablement ou necessairement, ce qui est le but de la poesie

lors meme, qu'elle impose les noms a ses personnages. Vollkommen so

uebersetzt sie auch Herr Curtius: "Das Allgemeine ist, was einer, vermoege

eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit

redet oder tut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch

wenn sie den Personen besondere Namen beilegt.--Auch in ihrer Anmerkung

ueber diese Worte stehen beide fuer einen Mann; der eine sagt vollkommen

eben das, was der andere sagt. Sie erklaeren beide, was das Allgemeine

ist; sie sagen beide, dass dieses Allgemeine die Absicht der Poesie sei:

aber wie die Poesie bei Erteilung der Namen auf dieses Allgemeine sieht,

davon sagt keiner ein Wort. Vielmehr zeigt der Franzose durch sein lors

meme, sowie der Deutsche durch sein auch wenn, offenbar, dass sie nichts

davon zu sagen gewusst, ja, dass sie gar nicht einmal verstanden, was

Aristoteles sagen wollen. Denn dieses lors meme, dieses auch wenn, heisst

bei ihnen nichts mehr als ob schon; und sie lassen den Aristoteles sonach

bloss sagen, dass ungeachtet die Poesie ihren Personen Namen von einzeln

Personen beilege, sie demohngeachtet nicht auf das Einzelne dieser

Personen, sondern auf das Allgemeine derselben gehe. Die Worte des

Dacier, die ich in der Note anfuehren will,[2] zeigen dieses deutlich. Nun

ist es wahr, dass dieses eigentlich keinen falschen Sinn macht; aber es

erschoepft doch auch den Sinn des Aristoteles hier nicht. Nicht genug, dass

die Poesie, ungeachtet der von einzeln Personen genommenen Namen, auf das

Allgemeine gehen kann: Aristoteles sagt, dass sie mit diesen Namen selbst

auf das Allgemeine ziele, [Greek: ou stochazetai]. Ich sollte doch wohl

meinen, dass beides nicht einerlei waere. Ist es aber nicht einerlei: so

geraet man notwendig auf die Frage: wie zielt sie darauf? Und auf diese

Frage antworten die Ausleger nichts.

----Fussnote

[1] Dichtk., 9. Kapitel.

[2] Aristote previent ici une objection, qu'on pouvait lui faire, sur la

definition qu'il vient de donner d'une chose generale: car les ignorants

n'auraient pas manque de lui dire qu'Homere, par exemple, n'a point en

vue d'ecrire une action generale et universelle, mais une action

particuliere, puisqu'il raconte ce qu'ont fait de certains hommes comme

Achille, Agamemnon, Ulysse, etc. et que par consequent, il n'y a aucune

difference entre Homere et un Historien, qui aurait ecrit les actions

d'Achille. Le Philosophe va au-devant de cette objection, en faisant voir

que les Poetes, c'est-a-dire, les Auteurs d'une Tragedie ou d'un Poeme

Epique lors meme qu'ils imposent les noms a leurs personnages ne pensent

en aucune maniere a les faire parler veritablement, ce qu'ils seraient

obliges de faire, s'ils ecrivaient les actions particulieres et

veritables d'un certain homme, nomme Achille ou Edipe, mais qu'ils se

proposent de les faire parler et agir necessairement ou vraisemblablement;

c'est-a-dire, de leur faire dire et faire tout ce que des hommes de ce meme

caractere doivent faire et dire en cet etat, ou par necessite, ou au moins

selon les regles de la vraisemblance; ce qui prouve incontestablement que

ce sont des actions generales et universelles. Nichts anders sagt auch Herr

Curtius in seiner Anmerkung; nur dass er das Allgemeine und Einzelne noch an

Beispielen zeigen wollen, die aber nicht so recht beweisen, dass er auf den

Grund der Sache gekommen. Denn ihnen zufolge wuerden es nur personifierte

Charaktere sein, welche der Dichter reden und handeln liesse, da es doch

charakterisierte Personen sein sollen.

----Fussnote

Neunzigstes Stueck

Den 11. Maerz 1768

Wie sie darauf ziele, sagt Aristoteles, dieses habe ich schon laengst an

der Komoedie deutlich gezeigt: [Greek: Hepi men oun taes komodias aedae

touto daelon gegonen sustaesantes gar ton mython dia ton eikoton, outo ta

tychonta onomata epititheasi, chai ouch osper oi iambopoioi peri ton

kath' ekaston poiousin]. Ich muss auch hiervon die Uebersetzungen des

Dacier und Curtius anfuehren. Dacier sagt: C'est ce qui est deja rendu

sensible dans la comedie, car les poetes comiques, apres avoir dresse

leur sujet sur la vraisemblance, imposent apres cela a leurs personnages

tels noms qu'il leur plait, et n'imitent pas les poetes satyriques, qui

ne s'attachent qu'aux choses particulieres. Und Curtius: "In dem

Lustspiele ist dieses schon lange sichtbar gewesen. Denn wenn die

Komoedienschreiber den Plan der Fabel nach der Wahrscheinlichkeit

entworfen haben, legen sie den Personen willkuerliche Namen bei und setzen

sich nicht, wie die jambischen Dichter, einen besondern Vorwurf zum

Ziele." Was findet man in diesen Uebersetzungen von dem, was Aristoteles

hier vornehmlich sagen will? Beide lassen ihn weiter nichts sagen, als

dass die komischen Dichter es nicht machten wie die jambischen, (das ist,

satirischen Dichter) und sich an das Einzelne hielten, sondern auf das

Allgemeine mit ihren Personen gingen, denen sie willkuerliche Namen, tels

noms qu'il leur plait, beilegten. Gesetzt nun auch, dass [Greek: ta

tychonta onomata] dergleichen Namen bedeuten koennten: wo haben denn beide

Uebersetzer das "[Greek: outo]" gelassen? Schien ihnen denn dieses

"[Greek: outo]" gar nichts zu sagen? Und doch sagt es hier alles: denn

diesem "[Greek: outo]" zufolge legten die komischen Dichter ihren

Personen nicht allein willkuerliche Namen bei, sondern sie legten ihnen

diese willkuerliche Namen "so", [Greek: outo], bei. Und wie "so"? So, dass

sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine zielten: [Greek: ou

stochazetai ae poiaesis onomata epitithemenae]. Und wie geschah das?

Davon finde man mir ein Wort in den Anmerkungen des Dacier und Curtius!

Ohne weitere Umschweife: es geschah so, wie ich nun sagen will. Die

Komoedie gab ihren Personen Namen, welche, vermoege ihrer grammatischen

Ableitung und Zusammensetzung oder auch sonstigen Bedeutung die

Beschaffenheit dieser Personen ausdrueckten: mit einem Worte, sie gab

ihnen redende Namen; Namen, die man nur hoeren durfte, um sogleich zu

wissen, von welcher Art die sein wuerden, die sie fuehren. Ich will eine

Stelle des Donatus hierueber anziehen. Nomina personarum, sagt er bei

Gelegenheit der ersten Zeile in dem ersten Aufzuge der "Brueder", in

comoediis duntaxat, habere debent rationem et etymologiam. Etenim

absurdum est, comicum aperte argumentum confingere: vel nomen personae

incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum.[1] Hinc servus

fidelis Parmeno: infidelis vel Syrus vel Geta: miles Thraso vel Polemon:

juvenis Pamphilus: matrona Myrrhina, et puer ab odore Storax: vel a ludo

et a gesticulatione Circus: et item similia. In quibus summum poetae

vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque

protulerit, nisi per [Greek: antiorasin] nomen imposuerit joculariter, ut

Misargyrides in Plauto dicitur trapezita. Wer sich durch noch mehr

Beispiele hiervon ueberzeugen will, der darf nur die Namen bei dem Plautus

und Terenz untersuchen. Da ihre Stuecke alle aus dem Griechischen genommen

sind: so sind auch die Namen ihrer Personen griechischen Ursprungs und

haben, der Etymologie nach, immer eine Beziehung auf den Stand, auf die

Denkungsart oder auf sonst etwas, was diese Personen mit mehrern gemein

haben koennen; wenn wir schon solche Etymologie nicht immer klar und

sicher angeben koennen.

Ich will mich bei einer so bekannten Sache nicht verweilen: aber wundern

muss ich mich, wie die Ausleger des Aristoteles sich ihrer gleichwohl da

nicht erinnern koennen, wo Aristoteles so unwidersprechlich auf sie

verweiset. Denn was kann nunmehr wahrer, was kann klaerer sein, als was

der Philosoph von der Ruecksicht sagt, welche die Poesie bei Erteilung der

Namen auf das Allgemeine nimmt? Was kann unleugbarer sein, als dass

[Greek: epi men taes komodias aedae touto daelon gegonen], dass sich

diese Ruecksicht bei der Komoedie besonders laengst offenbar gezeigt habe?

Von ihrem ersten Ursprunge an, das ist, sobald sie die jambischen Dichter

von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der

beleidigenden Satire die unterrichtende Komoedie entstand: suchte man

jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der grosssprecherische

feige Soldat hiess nicht wie dieser oder jener Anfuehrer aus diesem oder

jenem Stamme: er hiess Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende

Schmarutzer, der diesem um das Maul ging, hiess nicht, wie ein gewisser

armer Schlucker in der Stadt: er hiess Artotrogus, Brockenschroeter. Der

Juengling, welcher durch seinen Aufwand, besonders auf Pferde, den Vater

in Schulden setzte, hiess nicht, wie der Sohn dieses oder jenes edeln

Buergers: er hiess Phidippides, Junker Sparross.

Man koennte einwenden, dass dergleichen bedeutende Namen wohl nur eine

Erfindung der neuern griechischen Komoedie sein duerften, deren Dichtern

es ernstlich verboten war, sich wahrer Namen zu bedienen; dass aber

Aristoteles diese neuere Komoedie nicht gekannt habe und folglich bei

seinen Regeln keine Ruecksicht auf sie nehmen koennen. Das letztere

behauptet Hurd;[2] aber es ist ebenso falsch, als falsch es ist, dass die

aeltere griechische Komoedie sich nur wahrer Namen bedient habe. Selbst in

denjenigen Stuecken, deren vornehmste, einzige Absicht es war, eine

gewisse bekannte Person laecherlich und verhasst zu machen, waren, ausser

dem wahren Namen dieser Person, die uebrigen fast alle erdichtet, und mit

Beziehung auf ihren Stand und Charakter erdichtet.

----Fussnote

[1] Diese Periode koennte leicht sehr falsch verstanden werden. Naemlich

wenn man sie so verstehen wollte, als ob Donatus auch das fuer etwas

Ungereimtes hielte, Comicum aperte argumentum confingere. Und das ist

doch die Meinung des Donatus gar nicht. Sondern er will sagen: es wuerde

ungereimt sein, wenn der komische Dichter, da er seinen Stoff offenbar

erfindet, gleichwohl den Personen unschickliche Namen oder Beschaeftigungen

beilegen wollte, die mit ihren Namen stritten. Denn freilich, da der Stoff

ganz von der Erfindung des Dichters ist, so stand es ja einzig und allein

bei ihm, was er seinen Personen fuer Namen beilegen, oder was er mit diesen

Namen fuer einen Stand oder fuer eine Verrichtung verbinden wollte. Sonach

duerfte sich vielleicht Donatus auch selbst so zweideutig nicht ausgedrueckt

haben; und mit Veraenderung einer einzigen Silbe ist dieser Anstoss vermieden.

Man lese naemlich entweder: Absurdum est, Comicum aperte argumentum

confingentem vel nomen personae etc. Oder auch aperte argumentum confingere

et nomen personae u.s.w.

[2] Hurd in seiner Abhandlung ueber die verschiedenen Gebiete des Drama:

From the account of Comedy, here given, it may appear, that the idea of

this drama is much enlarged beyond what it was in Aristotle's time; who

defines it to be, an imitation of light and trivial actions, provoking

ridicule. His notion was taken from the state and practice of the

Athenian stage; that is from the old or middle comedy, which answer to

this description. The great revolution, which the introduction of the new

comedy made in the drama, did not happen till afterwards. Aber dieses

nimmt Hurd bloss an, damit seine Erklaerung der Komoedie mit der

Aristotelischen nicht so geradezu zu streiten scheine. Aristoteles hat

die Neue Komoedie allerdings erlebt, und er gedenkt ihrer namentlich in

der Moral an den Nikomachus, wo er von dem anstaendigen und unanstaendigen

Scherze handelt. (Lib. IV. cap. 14.) [Greek: Idoi d' an tis kai ek ton

komodion ton palaion kai ton kainon. Tois men gar aen geloion ae

aischrologia, tois de mallon ae hyponoia]. Man koennte zwar sagen, dass

unter der Neuen Komoedie hier die Mittlere verstanden werde; denn als noch

keine Neue gewesen, habe notwendig die Mittlere die Neue heissen muessen.

Man koennte hinzusetzen, dass Aristoteles in eben der Olympiade gestorben,

in welcher Menander sein erstes Stueck auffuehren lassen, und zwar noch das

Jahr vorher. (Eusebius in Chronico ad Olymp. CXIV. 4.) Allein man hat

unrecht, wenn man den Anfang der Neuen Komoedie von dem Menander rechnet;

Menander war der erste Dichter dieser Epoche, dem poetischen Werte nach,

aber nicht der Zeit nach. Philemon, der dazugehoert schrieb viel frueher,

und der Uebergang von der Mittleren zur Neuen Komoedie war so unmerklich,

dass es dem Aristoteles unmoeglich an Mustern derselben kann gefehlt haben.

Aristophanes selbst hatte schon ein solches Muster gegeben; sein

"Kokalos" war so beschaffen, wie ihn Philemon sich mit wenigen

Veraenderungen zueignen konnte: Kokalon heisst es in dem "Leben des

Aristophanes", [Greek: en ho eisagei phthoran kai anagnorismon, kai

talla panta a ezaelose Menandros]. Wie nun also Aristophanes Muster von

allen verschiedenen Abaenderungen der Komoedie gegeben, so konnte auch

Aristoteles seine Erklaerung der Komoedie ueberhaupt auf sie alle

einrichten. Das tat er denn; und die Komoedie hat nachher keine

Erweiterung bekommen, fuer welche diese Erklaerung zu enge geworden waere.

Hurd haette sie nur recht verstehen duerfen, und er wuerde gar nicht noetig

gehabt haben, um seine an und fuer sich richtigen Begriffe von der Komoedie

ausser allen Streit mit den Aristotelischen zu setzen, seine Zuflucht zu

der vermeintlichen Unerfahrenheit des Aristoteles zu nehmen.

----Fussnote

Einundneunzigstes Stueck

Den 15. Maerz 1768

Ja die wahren Namen selbst, kann man sagen, gingen nicht selten mehr auf

das Allgemeine, als auf das Einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte

Aristophanes nicht den einzeln Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich

mit Erziehung junger Leute bemengten, laecherlich und verdaechtig machen.

Der gefaehrliche Sophist ueberhaupt war sein Gegenstand, und er nannte

diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrien war. Daher

eine Menge Zuege, die auf den Sokrates gar nicht passten; so dass Sokrates

in dem Theater getrost aufstehen und sich der Vergleichung preisgeben

konnte! Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komoedie, wenn man diese

nicht treffende Zuege fuer nichts als mutwillige Verleumdungen erklaert und

sie durchaus dafuer nicht erkennen will, was sie doch sind, fuer

Erweiterungen des einzeln Charakters, fuer Erhebungen des Persoenlichen zum

Allgemeinen!

Hier liesse sich von dem Gebrauche der wahren Namen in der griechischen

Komoedie ueberhaupt verschiednes sagen, was von den Gelehrten so genau noch

nicht auseinandergesetzt worden, als es wohl verdiente. Es liesse sich

anmerken, dass dieser Gebrauch keinesweges in der aeltern griechischen

Komoedie allgemein gewesen,[1] dass sich nur der und jener Dichter

gelegentlich desselben erkuehnet,[2] dass er folglich nicht als ein

unterscheidendes Merkmal dieser Epoche der Komoedie zu betrachten. [3]

Es liesse sich zeigen, dass, als er endlich durch ausdrueckliche Gesetze

untersagt war, doch noch immer gewisse Personen von dem Schutze dieser

Gesetze entweder namentlich ausgeschlossen waren, oder doch

stillschweigend fuer ausgeschlossen gehalten wurden. In den Stuecken des

Menanders selbst wurden noch Leute genug bei ihren wahren Namen genannt

und laecherlich gemacht.[4] Doch ich muss mich nicht aus einer

Ausschweifung in die andere verlieren.

Ich will nur noch die Anwendung auf die wahren Namen der Tragoedie machen.

So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzeln Mann dieses Namens

vorstellte, noch vorstellen sollte; so wie dieses personifierte Ideal

einer eiteln und gefaehrlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates

bekam, weil Sokrates als ein solcher Taeuscher und Verfuehrer zum Teil

bekannt war, zum Teil noch bekannter werden sollte; so wie bloss der

Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband

und noch naeher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens

bestimmte: so ist auch bloss der Begriff des Charakters, den wir mit den

Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum

der tragische Dichter seinen Personen diese Namen erteilet. Er fuehrt

einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen

Begegnissen dieser Maenner bekanntzumachen, nicht um das Gedaechtnis

derselben zu erneuern: sondern um uns mit solchen Begegnissen zu

unterhalten, die Maennern von ihrem Charakter ueberhaupt begegnen koennen

und muessen. Nun ist zwar wahr, dass wir diesen ihren Charakter aus ihren

wirklichen Begegnissen abstrahieret haben: es folgt aber daraus nicht,

dass uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurueckfuehren muesse;

er kann uns nicht selten weit kuerzer, weit natuerlicher auf ganz andere

bringen, mit welchen jene wirkliche weiter nichts gemein haben, als dass

sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und

ueber Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterheit verdorben

haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundene den wirklichen

schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen

lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: einmal, weil wir schon

gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in

seiner Allgemeinheit zeiget; zweitens, weil wirklichen Namen auch

wirkliche Begebenheiten anzuhaengen scheinen und alles, was einmal

geschehen, glaubwuerdiger ist, als was nicht geschehen. Die erste dieser

Ursachen fliesst aus der Verbindung der Aristotelischen Begriffe

ueberhaupt; sie liegt zum Grunde, und Aristoteles hatte nicht noetig, sich

umstaendlicher bei ihr zu verweilen; wohl aber bei der zweiten, als einer

von anderwaerts noch dazukommenden Ursache. Doch diese liegt itzt ausser

meinem Wege, und die Ausleger insgesamt haben sie weniger

missverstanden als jene.

Nun also auf die Behauptung des Diderot zurueckzukommen. Wenn ich die

Lehre des Aristoteles richtig erklaert zu haben glauben darf: so darf ich

auch glauben, durch meine Erklaerung bewiesen zu haben, dass die Sache

selbst unmoeglich anders sein kann, als sie Aristoteles lehret. Die

Charaktere der Tragoedie muessen ebenso allgemein sein, als die Charaktere

der Komoedie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch: oder

Diderot muss unter der Allgemeinheit eines Charakters ganz etwas anders

verstehen, als Aristoteles darunter verstand.

----Fussnote

[1] Wenn, nach dem Aristoteles, das Schema der Komoedie von dem Margites

des Homer, [Greek: ou psogon alla to geloion dramatopoiaesantos], genommen

worden, so wird man, allem Ansehen nach, auch gleich anfangs die

erdichteten Namen mit eingefuehrt haben. Denn Margites war wohl nicht der

wahre Name einer gewissen Person, indem [Greek: Margeitaes] wohl eher von

[Greek: margaes] gemacht worden, als dass [Greek: margaes] von [Greek:

Margeitaes] sollte entstanden sein. Von verschiednen Dichtern der alten

Komoedie finden wir es auch ausdruecklich angemerkt, dass sie sich aller

Anzueglichkeiten enthalten, welches bei wahren Namen nicht moeglich gewesen

waere. z.E. von dem Pherekrates.

[2] Die persoenliche und namentliche Satire war so wenig eine wesentliche

Eigenschaft der alten Komoedie, dass man vielmehr denjenigen ihrer Dichter

gar wohl kennet, der sich ihrer zuerst erkuehnet. Es war Cratinus, welcher

zuerst [Greek: to charienti taes komodias to ophelimon prosethaeke,

tous kakos prattontas diaballon, kai osper daemosia mastigi tae

komodia kolazon]. Und auch dieser wagte sich nur anfangs an gemeine,

verworfene Leute, von deren Ahndung er nichts zu befuerchten hatte.

Aristophanes wollte sich die Ehre nicht nehmen lassen, dass er es sei,

welcher sich zuerst an die Grossen des Staats gewagt habe (Ir. v. 750.):

[Greek: Ouch idiotas anthropischous komodon, oude gynaikas, All'

Haerakleous orgaen tin' echon toisi megistois epicheirei].

[3] Ja er haette lieber gar diese Kuehnheit als sein eigenes Privilegium

betrachten moegen. Er war hoechst eifersuechtig, als er sahe, dass ihm so

viele andere Dichter, die er verachtete, darin nachfolgten.

[4] Welches gleichwohl fast immer geschieht. Ja man geht noch weiter und

will behaupten, dass mit den wahren Namen auch wahre Begebenheiten

verbunden gewesen, an welchen die Erfindung des Dichters keinen Teil

gehabt. Dacier selbst sagt: Aristote n'a pu vouloir dire qu'Epicharmus et

Phormis inventerent les sujets de leurs pieces, puisque l'un et l'autre

ont ete des Poetes de la vieille Comedie, ou il n'y avait rien de feint,

et que ces aventures feintes ne commencerent a etre mises sur le theatre,

que du temps d'Alexandre le Grand, c'est-a-dire dans la nouvelle Comedie.

(Remarque sur le Chap. V. de la Poet. d'Arist.) Man sollte glauben, wer

so etwas sagen koenne, muesste nie auch nur einen Blick in den Aristophanes

getan haben. Das Argument, die Fabel der alten griechischen Komoedie, war

ebensowohl erdichtet, als es die Argumente und Fabeln der neuen nur immer

sein konnten. Kein einziges von den uebriggebliebenen Stuecken des

Aristophanes stellt eine Begebenheit vor, die wirklich geschehen waere;

und wie kann man sagen, dass sie der Dichter deswegen nicht erfunden, weil

sie zum Teil auf wirkliche Begebenheiten anspielt? Wenn Aristoteles als

ausgemacht annimmt, [Greek: oti ton poiaetaen mallon ton mython einai dei

poiaetaen ae ton metron]: wuerde er nicht schlechterdings die Verfasser

der alten griechischen Komoedie aus der Klasse der Dichter haben

ausschliessen muessen, wenn er geglaubt haette, dass sie die Argumente ihrer

Stuecke nicht erfunden? Aber so wie es, nach ihm, in der Tragoedie gar wohl

mit der poetischen Erfindung bestehen kann, dass Namen und Umstaende aus

der wahren Geschichte entlehnt sind: so muss es, seiner Meinung nach, auch

in der Komoedie bestehen koennen. Es kann unmoeglich seinen Begriffen gemaess

gewesen sein, dass die Komoedie dadurch, dass sie wahre Namen brauche und

auf wahre Begebenheiten anspiele, wiederum in die jambische Schmaehsucht

zurueckfalle; vielmehr muss er geglaubt haben, dass sich das [Greek: katholou

poiein logous ae mythous] gar wohl damit vertrage. Er gesteht dieses den

aeltesten komischen Dichtern, dem Epicharmus, dem Phormis und Krates zu und

wird es gewiss dem Aristophanes nicht abgesprochen haben, ob er schon wusste,

wie sehr er nicht allein den Kleon und Hyperbolus, sondern auch den Perikles

und Sokrates namentlich mitgenommen.

[5] Mit der Strenge, mit welcher Plato das Verbot, jemand in der Komoedie

laecherlich zu machen, in seiner "Republik" einfuehren wollte ([Greek:

maete logo, maete eichoni, maete thymo, maete aneu thymou, maedamno

maedena ton politon komodein]) ist in der wirklichen Republik niemals

darueber gehalten worden. Ich will nicht anfuehren, dass in den Stuecken des

Menander noch so mancher zynische Philosoph, noch so manche Buhlerin mit

Namen genennt ward; man koennte antworten, dass dieser Abschaum von

Menschen nicht zu den Buergern gehoert. Aber Ktesippus, der Sohn des

Chabrias, war doch gewiss atheniensischer Buerger so gut wie einer, und man

sehe, was Menander von ihm sagte. (Menandri Fr. p. 137. Edit. Cl.)

----Fussnote

Zweiundneunzigstes Stueck

Den 18. Maerz 1768

Und warum koennte das letztere nicht sein? Finde ich doch noch einen

andern, nicht minder trefflichen Kunstrichter, der sich fast ebenso

ausdrueckt als Diderot, fast ebenso geradezu dem Aristoteles zu

widersprechen scheint, und gleichwohl im Grunde so wenig widerspricht,

dass ich ihn vielmehr unter allen Kunstrichtern fuer denjenigen erkennen

muss, der noch das meiste Licht ueber diese Materie verbreitet hat.

Es ist dieses der englische Kommentator der Horazischen Dichtkunst, Hurd;

ein Schriftsteller aus derjenigen Klasse, die durch Uebersetzungen bei uns

immer am spaetesten bekannt werden. Ich moechte ihn aber hier nicht gern

anpreisen, um diese seine Bekanntmachung zu beschleunigen. Wenn der

Deutsche, der ihr gewachsen waere, sich noch nicht gefunden hat: so

duerften vielleicht auch der Leser unter uns noch nicht viele sein, denen

daran gelegen waere. Der fleissige Mann, voll guten Willens, uebereile sich

also lieber damit nicht und sehe, was ich von einem noch unuebersetzten

guten Buche hier sage, ja fuer keinen Wink an, den ich seiner allezeit

fertigen Feder geben wollen.

Hurd hat seinem Kommentar eine Abhandlung "Ueber die verschiednen Gebiete

des Drama" beigefuegt. Denn er glaubte bemerkt zu haben, dass bisher nur

die allgemeinen Gesetze dieser Dichtungsart in Erwaegung gezogen worden,

ohne die Grenzen der verschiednen Gattungen derselben festzusetzen.

Gleichwohl muesse auch dieses geschehen, um von dem eigenen Verdienste

einer jeden Gattung insbesondere ein billiges Urteil zu faellen. Nachdem

er also die Absicht des Drama ueberhaupt, und der drei Gattungen

desselben, die er vor sich findet, der Tragoedie, der Komoedie und des

Possenspiels, insbesondere festgesetzt: so folgert er, aus jener

allgemeinen und aus diesen besondern Absichten, sowohl diejenigen

Eigenschaften, welche sie unter sich gemein haben, als diejenigen, in

welchen sie voneinander unterschieden sein muessen.

Unter die letztern rechnet er, in Ansehung der Komoedie und Tragoedie, auch

diese, dass der Tragoedie eine wahre, der Komoedie hingegen eine erdichtete

Begebenheit zutraeglicher sei. Hierauf faehrt er fort: The same genius in

the two dramas is observable, in their draught of characters. Comedy

makes all its characters general; tragedy, particular. The Avare of

Moliere is not so properly the picture of a covetous man, as of

covetousness itself. Racine's Nero on the other hand, is not a picture of

cruelty, but of a cruel man. d.I.: "In dem naemlichen Geiste schildern

die zwei Gattungen des Drama auch ihre Charaktere. Die Komoedie macht alle

ihre Charaktere general; die Tragoedie partikulaer. Der Geizige des Moliere

ist nicht so eigentlich das Gemaelde eines geizigen Mannes, als des Geizes

selbst. Racines Nero hingegen ist nicht das Gemaelde der Grausamkeit,

sondern nur eines grausamen Mannes."

Hurd scheinet so zu schliessen: wenn die Tragoedie eine wahre Begebenheit

erfodert, so muessen auch ihre Charaktere wahr, das ist, so beschaffen

sein, wie sie wirklich in den Individuis existieren; wenn hingegen die

Komoedie sich mit erdichteten Begebenheiten begnuegen kann, wenn ihr

wahrscheinliche Begebenheiten, in welchen sich die Charaktere nach allem

ihrem Umfange zeigen koennen, lieber sind, als wahre, die ihnen einen so

weiten Spielraum nicht erlauben, so duerfen und muessen auch ihre

Charaktere selbst allgemeiner sein, als sie in der Natur existieren;

angesehen dem Allgemeinen selbst in unserer Einbildungskraft eine Art von

Existenz zukoemmt, die sich gegen die wirkliche Existenz des Einzeln eben

wie das Wahrscheinliche zu dem Wahren verhaelt.

Ich will itzt nicht untersuchen, ob diese Art zu schliessen nicht ein

blosser Zirkel ist: ich will die Schlussfolge bloss annehmen, so wie sie da

liegt und wie sie der Lehre des Aristoteles schnurstracks zu

widersprechen scheint. Doch, wie gesagt, sie scheint es bloss, welches aus

der weitern Erklaerung des Hurd erhellet.

"Es wird aber", faehrt er fort, "hier dienlich sein, einer doppelten

Verstossung vorzubauen, welche der eben angefuehrte Grundsatz zu

beguenstigen scheinen koennte.

Die erste betrifft die Tragoedie, von der ich gesagt habe, dass sie

partikulaere Charaktere zeige. Ich meine, ihre Charaktere sind

partikulaerer, als die Charaktere der Komoedie. Das ist: die Absicht der

Tragoedie verlangt es nicht und erlaubt es nicht, dass der Dichter von den

charakteristischen Umstaenden, durch welche sich die Sitten schildern, so

viele zusammenzieht, als die Komoedie. Denn in jener wird von dem

Charakter nicht mehr gezeigt, als soviel der Verlauf der Handlung

unumgaenglich erfodert. In dieser hingegen werden alle Zuege, durch die er

sich zu unterscheiden pflegt, mit Fleiss aufgesucht und angebracht.

Es ist fast wie mit dem Portraetmalen. Wenn ein grosser Meister ein

einzelnes Gesicht abmalen soll, so gibt er ihm alle die Lineamente, die

er in ihm findet, und macht es Gesichtern von der naemlichen Art nur so

weit aehnlich, als es ohne Verletzung des allergeringsten eigentuemlichen

Zuges geschehen kann. Soll ebenderselbe Kuenstler hingegen einen Kopf

ueberhaupt malen, so wird er alle die gewoehnlichen Mienen und Zuege

zusammen anzubringen suchen, von denen er in der gesamten Gattung bemerkt

hat, dass sie die Idee am kraeftigsten ausdruecken, die er sich itzt in

Gedanken gemacht hat und in seinem Gemaelde darstellen will.

Ebenso unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des

Drama: woraus denn erhellet, dass, wenn ich den tragischen Charakter

partikular nenne, ich bloss sagen will, dass er die Art, zu welcher er

gehoeret, weniger vorstellig macht als der komische; nicht aber, dass das,

was man von dem Charakter zu zeigen fuer gut befindet, es mag nun so wenig

sein, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen sein sollte, als

wovon ich das Gegenteil anderwaerts behauptet und umstaendlich

erlaeutert habe.[1]

Was zweitens die Komoedie anbelangt, so habe ich gesagt, dass sie generale

Charaktere geben muesse, und habe zum Beispiele den Geizigen des Moliere

angefuehrt, der mehr der Idee des Geizes, als eines wirklichen geizigen

Mannes entspricht. Doch auch hier muss man meine Worte nicht in aller

ihrer Strenge nehmen. Moliere duenkt mich in diesem Beispiele selbst

fehlerhaft; ob es schon sonst, mit der erforderlichen Erklaerung, nicht

ganz unschicklich sein wird, meine Meinung begreiflich zu machen.

Da die komische Buehne die Absicht hat, Charaktere zu schildern, so meine

ich, kann diese Absicht am vollkommensten erreicht werden, wenn sie diese

Charaktere so allgemein macht, als moeglich. Denn indem auf diese Weise

die in dem Stuecke aufgefuehrte Person gleichsam der Repraesentant aller

Charaktere dieser Art wird, so kann unsere Lust an der Wahrheit der

Vorstellung so viel Nahrung darin finden, als nur moeglich. Es muss aber

sodann diese Allgemeinheit sich nicht bis auf unsern Begriff von den

moeglichen Wirkungen des Charakters, im Abstracto betrachtet, erstrecken,

sondern nur bis auf die wirkliche Aeusserung seiner Kraefte, so wie sie von

der Erfahrung gerechtfertiget werden und im gemeinen Leben stattfinden

koennen. Hierin haben Moliere, und vor ihm Plautus, gefehlt; statt der

Abbildung eines geizigen Mannes, haben sie uns eine grillenhafte widrige

Schilderung der Leidenschaft des Geizes gegeben. Ich nenne es eine

grillenhafte Schilderung, weil sie kein Urbild in der Natur hat. Ich

nenne es eine widrige Schilderung; denn da es die Schilderung einer

einfachen unvermischten Leidenschaft ist, so fehlen ihr alle die Lichter

und Schatten, deren richtige Verbindung allein ihr Kraft und Leben

erteilen koennte. Diese Lichter und Schatten sind die Vermischung

verschiedener Leidenschaften, welche mit der vornehmsten oder

herrschenden Leidenschaft zusammen den menschlichen Charakter ausmachen;

und diese Vermischung muss sich in jedem dramatischen Gemaelde von Sitten

finden, weil es zugestanden ist, dass das Drama vornehmlich das wirkliche

Leben abbilden soll. Doch aber muss die Zeichnung der herrschenden

Leidenschaft so allgemein entworfen sein, als es ihr Streit mit den

andern in der Natur nur immer zulassen will, damit der vorzustellende

Charakter sich desto kraeftiger ausdruecke."

----Fussnote

[1] Bei den Versen der Horazischen Dichtkunst: Respicere exemplar vitae

morumque jubebo Doctum imitatorum, et veras hinc ducere voces, wo Hurd

zeigt, dass die Wahrheit, welche Horaz hier verlangt, einen solchen

Ausdruck bedeute, als der allgemeinen Natur der Dinge gemaess ist;

Falschheit hingegen das heisse, was zwar dem vorhabenden besondern Falle

angemessen, aber nicht mit jener allgemeinen Natur uebereinstimmend sei.

----Fussnote

Dreiundneunzigstes Stueck

Den 22. Maerz 1768

"Alles dieses laesst sich abermals aus der Malerei sehr wohl erlaeutern. In

charakteristischen Portraeten, wie wir diejenigen nennen koennen, welche

eine Abbildung der Sitten geben sollen, wird der Artist, wenn er ein Mann

von wirklicher Faehigkeit ist, nicht auf die Moeglichkeit einer abstrakten

Idee losarbeiten. Alles was er sich vornimmt zu zeigen, wird dieses sein,

dass irgendeine Eigenschaft die herrschende ist; diese drueckt er stark,

und durch solche Zeichen aus, als sich in den Wirkungen der herrschenden

Leidenschaft am sichtbarsten aeussern. Und wenn er dieses getan hat, so

duerfen wir, nach der gemeinen Art zu reden, oder, wenn man will, als ein

Kompliment gegen seine Kunst, gar wohl von einem solchen Portraete sagen,

dass es uns nicht sowohl den Menschen, als die Leidenschaft zeige; gerade

so wie die Alten von der beruehmten Bildsaeule des Apollodorus vom Silanion

angemerkt haben, dass sie nicht sowohl den zornigen Apollodorus, als die

Leidenschaft des Zornes vorstelle.[1] Dieses aber muss bloss so verstanden

werden, dass er die hauptsaechlichen Zuege der vorgebildeten Leidenschaft

gut ausgedrueckt habe. Denn im uebrigen behandelt er seinen Vorwurf ebenso,

wie er jeden andern behandeln wuerde: das ist, er vergisst die

mitverbundenen Eigenschaften nicht und nimmt das allgemeine Ebenmass und

Verhaeltnis, welches man an einer menschlichen Figur erwartet, in acht.

Und das heisst denn die Natur schildern, welche uns kein Beispiel von

einem Menschen gibt, der ganz und gar in eine einzige Leidenschaft

verwandelt waere. Keine Metamorphosis koennte seltsamer und unglaublicher

sein. Gleichwohl sind Portraete, in diesem tadelhaften Geschmacke

verfertiget, die Bewunderung gemeiner Gaffer, die, wenn sie in einer

Sammlung das Gemaelde, z.E. eines Geizigen (denn ein gewoehnlicheres gibt

es wohl in dieser Gattung nicht), erblicken und nach dieser Idee jede

Muskel, jeden Zug angestrenget, verzerret und ueberladen finden,

sicherlich nicht ermangeln, ihre Billigung und Bewunderung darueber zu

aeussern.--Nach diesem Begriffe der Vortrefflichkeit wuerde Le Bruns Buch

von den Leidenschaften eine Folge der besten und richtigsten moralischen

Portraete enthalten: und die Charaktere des Theophrasts muessten, in Absicht

auf das Drama, den Charakteren des Terenz weit vorzuziehen sein.

Ueber das erstere dieser Urteile wuerde jeder Virtuose in den bildenden

Kuensten unstreitig lachen. Das letztere aber, fuerchte ich, duerften wohl

nicht alle so seltsam finden; wenigstens nach der Praxis verschiedener

unserer besten komischen Schriftsteller und nach dem Beifalle zu

urteilen, welchen dergleichen Stuecke gemeiniglich gefunden haben. Es

liessen sich leicht fast aus allen charakteristischen Komoedien Beispiele

anfuehren. Wer aber die Ungereimtheit, dramatische Sitten nach abstrakten

Ideen auszufuehren, in ihrem voelligen Lichte sehen will, der darf nur Ben

Jonsons 'Jedermann aus seinem Humor'[2] vor sich nehmen; welches ein

charakteristisches Stueck sein soll, in der Tat aber nichts als eine

unnatuerliche und, wie es die Maler nennen wuerden, harte Schilderung einer

Gruppe von fuer sich bestehenden Leidenschaften ist, wovon man das Urbild

in dem wirklichen Leben nirgends findet. Dennoch hat diese Komoedie immer

ihre Bewunderer gehabt; und besonders muss Randolph von ihrer Einrichtung

sehr bezaubert gewesen sein, weil er sie in seinem 'Spiegel der Muse'

ausdruecklich nachgeahmet zu haben scheint.

Auch hierin, muessen wir anmerken, ist Shakespeare, so wie in allen andern

noch wesentlichern Schoenheiten des Drama, ein vollkommenes Muster. Wer

seine Komoedien in dieser Absicht aufmerksam durchlesen will, wird finden,

dass seine auch noch so kraeftig gezeichneten Charaktere, den groessten Teil

ihrer Rollen durch, sich vollkommen wie alle andere ausdruecken und ihre

wesentlichen und herrschenden Eigenschaften nur gelegentlich, so wie die

Umstaende eine ungezwungene Aeusserung veranlassen, an den Tag legen. Diese

besondere Vortrefflichkeit seiner Komoedien entstand daher, dass er die

Natur getreulich kopierte und sein reges und feuriges Genie auf alles

aufmerksam war, was ihm in dem Verlaufe der Szenen Dienliches aufstossen

konnte: dahingegen Nachahmung und geringere Faehigkeiten kleine Skribenten

verleiten, sich um die Fertigkeit zu beeifern, diesen einen Zweck keinen

Augenblick aus dem Gesichte zu lassen und mit der aengstlichen Sorgfalt

ihre Lieblingscharaktere in bestaendigem Spiele und ununterbrochner

Taetigkeit zu erhalten. Man koennte ueber diese ungeschickte Anstrengung

ihres Witzes sagen, dass sie mit den Personen ihres Stuecks nicht anders

umgehen, als gewisse spasshafte Leute mit ihren Bekannten, denen sie mit

ihren Hoeflichkeiten so zusetzen, dass sie ihren Anteil an der allgemeinen

Unterhaltung gar nicht nehmen koennen, sondern nur immer, zum Vergnuegen

der Gesellschaft, Spruenge und Maennerchen machen muessen."

----Fussnote

[1] Non hominem ex aere iecit, sed iracundiam. Plinius libr. 34. 8.

[2] Beim B. Jonson sind zwei Komoedien, die er vom Humor benennt hat;

die eine "Every Man in his Humour" und die andere "Every Man out of

his Humour". Das Wort Humor war zu seiner Zeit aufgekommen und wurde

auf die laecherlichste Weise gemissbraucht. Sowohl diesen Missbrauch als

den eigentlichen Sinn desselben bemerkt er in folgender Stelle selbst:

As when some one peculiar quality

Doth so possess a Man, that it doth draw

All his affects, his spirits, and his powers,

In their constructions, all to run one way.

This may be truly said to be a humour.

But that a rook by wearing a py'd feather,

The cable hatband, or the three-pil'd ruff,

A yard of shoe-tye, or the Switzer's knot

On bis French garters, should affect a humour!

O, it is more than most rediculous.

[3] In der Geschichte des Humors sind beide Stuecke des Jonson also sehr

wichtige Dokumente, und das letztere noch mehr als das erstere. Der

Humor, den wir den Englaendern itzt so vorzueglich zuschreiben, war damals

bei ihnen grossenteils Affektation; und vornehmlich diese Affektation

laecherlich zu machen, schilderte Jonson Humor. Die Sache genau zu nehmen,

muesste auch nur der affektierte, und nie der wahre Humor ein Gegenstand

der Komoedie sein. Denn nur die Begierde, sich von andern auszuzeichnen,

sich durch etwas Eigentuemliches merkbar zu machen, ist eine allgemeine

menschliche Schwachheit, die, nach Beschaffenheit der Mittel, welche sie

waehlt, sehr laecherlich oder auch sehr strafbar werden kann. Das aber,

wodurch die Natur selbst oder eine anhaltende zur Natur gewordene

Gewohnheit einen einzeln Menschen von allen andern auszeichnet, ist viel

zu speziell, als dass es sich mit der allgemeinen philosophischen Absicht

des Drama vertragen koennte. Der ueberhaeufte Humor in vielen englischen

Stuecken duerfte sonach auch wohl das Eigene, aber nicht das Bessere

derselben sein. Gewiss ist es, dass sich in dem Drama der Alten keine Spur

von Humor findet. Die alten dramatischen Dichter wussten das Kunststueck,

ihre Personen auch ohne Humor zu individualisieren, ja die alten Dichter

ueberhaupt. Wohl aber zeigen die alten Geschichtschreiber und Redner dann

und wann Humor: wenn naemlich die historische Wahrheit oder die Aufklaerung

eines gewissen Fakti diese genaue Schilderung kaJ' ekaston erfodert. Ich

habe Exempel davon fleissig gesammelt, die ich auch bloss darum in Ordnung

bringen zu koennen wuenschte, um gelegentlich einen Fehler

wiedergutzumachen, der ziemlich allgemein geworden ist. Wir uebersetzen

naemlich itzt fast durchgaengig Humor durch Laune; und ich glaube mir

bewusst zu sein, dass ich der erste bin, der es so uebersetzt hat. Ich habe

sehr unrecht daran getan, und ich wuenschte, dass man mir nicht gefolgt

waere. Denn ich glaube es unwidersprechlich beweisen zu koennen, dass Humor

und Laune ganz verschiedene, ja in gewissem Verstande gerade

entgegengesetzte Dinge sind. Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist,

ausser diesem einzigen Falle, nie Laune. Ich haette die Abstammung unsers

deutschen Worts und den gewoehnlichen Gebrauch desselben besser

untersuchen und genauer erwaegen sollen. Ich schloss zu eilig, weil Laune

das franzoesische Humeur ausdruecke, dass es auch das englische Humour

ausdrucken koennte; aber die Franzosen selbst koennen Humour nicht durch

Humeur uebersetzen.--Von den genannten zwei Stuecken des Jonson hat das

erste, "Jedermann in seinem Humor", den vom Hurd hier geruegten Fehler

weit weniger. Der Humor, den die Personen desselben zeigen, ist weder so

individuell, noch so ueberladen, dass er mit der gewoehnlichen Natur nicht

bestehen koennte; sie sind auch alle zu einer gemeinschaftlichen Handlung

so ziemlich verbunden. In dem zweiten hingegen, "Jedermann aus seinem

Humor", ist fast nicht die geringste Fabel; es treten eine Menge der

wunderlichsten Narren nacheinander auf, man weiss weder wie noch warum;

und ihr Gespraech ist ueberall durch ein paar Freunde des Verfassers

unterbrochen, die unter dem Namen Grex eingefuehrt sind und Betrachtung

ueber die Charaktere der Personen und ueber die Kunst des Dichters, sie zu

behandeln, anstellen. Das aus seinem Humor, out of his Humour, zeigt an,

dass alle die Personen in Umstaende geraten, in welchen sie ihres Humors

satt und ueberdruessig werden.

----Fussnote

Vierundneunzigstes Stueck

Den 25. Maerz 1768

Und so viel von der Allgemeinheit der komischen Charaktere und den

Grenzen dieser Allgemeinheit nach der Idee des Hurd!--Doch es wird noetig

sein, noch erst die zweite Stelle beizubringen, wo er erklaert zu haben

versichert, inwieweit auch den tragischen Charakteren, ob sie schon nur

partikular waeren, dennoch eine Allgemeinheit zukomme: ehe wir den Schluss

ueberhaupt machen koennen, ob und wie Hurd mit Diderot, und beide mit dem

Aristoteles uebereinstimmen.

"Wahrheit", sagt er, "heisst in der Poesie ein solcher Ausdruck, als der

allgemeinen Natur der Dinge gemaess ist; Falschheit hingegen ein solcher,

als sich zwar zu dem vorhabenden besondern Falle schicket, aber nicht mit

jener allgemeinen Natur uebereinstimmet. Diese Wahrheit des Ausdrucks in

der dramatischen Poesie zu erreichen, empfiehlet Horaz[1] zwei Dinge:

einmal, die Sokratische Philosophie fleissig zu studieren; zweitens, sich

um eine genaue Kenntnis des menschlichen Lebens zu bewerben. Jenes, weil

es der eigentuemliche Vorzug dieser Schule ist, ad veritatem vitae propius

accedere;[2] dieses, um unserer Nachahmung eine desto allgemeinere

Aehnlichkeit erteilen zu koennen. Sich hiervon zu ueberzeugen, darf man nur

erwaegen, dass man sich in Werken der Nachahmung an die Wahrheit zu genau

halten kann; und dieses auf doppelte Weise. Denn entweder kann der

Kuenstler, wenn er die Natur nachbilden will, sich zu aengstlich

befleissigen, alle und jede Besonderheiten seines Gegenstandes anzudeuten,

und so die allgemeine Idee der Gattung auszudruecken verfehlen. Oder er

kann, wenn er sich diese allgemeine Idee zu erteilen bemueht, sie aus zu

vielen Faellen des wirklichen Lebens, nach seinem weitesten Umfange,

zusammensetzen; da er sie vielmehr von dem lautern Begriffe, der sich

bloss in der Vorstellung der Seele findet, hernehmen sollte. Dieses

letztere ist der allgemeine Tadel, womit die Schule der niederlaendischen

Maler zu belegen, als die ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und

nicht, wie die italienische, von dem geistigen Ideale der Schoenheit

entlehnet. [3] Jenes aber entspricht einem andern Fehler, den man

gleichfalls den niederlaendischen Meistern vorwirft und der dieser ist,

dass sie lieber die besondere, seltsame und groteske als die allgemeine

und reizende Natur sich zum Vorbilde waehlen.

Wir sehen also, dass der Dichter, indem er sich von der eigenen und

besondern Wahrheit entfernet, desto getreuer die allgemeine Wahrheit

nachahmet. Und hieraus ergibt sich die Antwort auf jenen spitzfindigen

Einwurf, den Plato gegen die Poesie ausgegruebelt hatte und nicht ohne

Selbstzufriedenheit vorzutragen schien. Naemlich, dass die poetische

Nachahmung uns die Wahrheit nur sehr von weitem zeigen koenne. Denn, der

poetische Ausdruck, sagt der Philosoph, ist das Abbild von des Dichters

eigenen Begriffen; die Begriffe des Dichters sind das Abbild der Dinge;

und die Dinge das Abbild des Urbildes, welches in dem goettlichen

Verstande existieret. Folglich ist der Ausdruck des Dichters nur das Bild

von dem Bilde eines Bildes und liefert uns urspruengliche Wahrheit nur

gleichsam aus der dritten Hand. [4] Aber alle diese Vernuenftelei faellt

weg, sobald man die nur gedachte Regel des Dichters gehoerig fasset und

fleissig in Ausuebung bringet. Denn indem der Dichter von den Wesen alles

absondert, was allein das Individuum angehet und unterscheidet,

ueberspringet sein Begriff gleichsam alle die zwischen inne liegenden

besondern Gegenstaende und erhebt sich, soviel moeglich, zu dem goettlichen

Urbilde, um so das unmittelbare Nachbild der Wahrheit zu werden. Hieraus

lernt man denn auch einsehen, was und wie viel jenes ungewoehnliche Lob,

welches der grosse Kunstrichter der Dichtkunst erteilet, sagen wolle; dass

sie, gegen die Geschichte genommen, das ernstere und philosophischere

Studium sei: [Greek: philosophoteron kai spoudaioteron poiaesis historias

estin]. Die Ursache, welche gleich darauf folgt, ist nun gleichfalls sehr

begreiflich: [Greek: ae men gar poiaesis mallon ta katholou, ae d'

historia ta kath' ekaston legei].[5] Ferner wird hieraus ein

wesentlicher Unterschied deutlich, der sich, wie man sagt, zwischen den

zwei grossen Nebenbuhlern der griechischen Buehne soll befunden haben. Wenn

man dem Sophocles vorwarf, dass es seinen Charakteren an Wahrheit fehle,

so pflegte er sich damit zu verantworten, dass er die Menschen so

schildere, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie waeren:

[Greek: Sophochlaes ephae, autos men oious dei poiein, Euripidaes de oioi

eisi].[6] Der Sinn hiervon ist dieser: Sophokles hatte, durch seinen

ausgebreiteten Umgang mit Menschen, die eingeschraenkte enge Vorstellung,

welche aus der Betrachtung einzelner Charaktere entsteht, in einen

vollstaendigen Begriff des Geschlechts erweitert; der philosophische

Euripides hingegen, der seine meiste Zeit in der Akademie zugebracht

hatte und von da aus das Leben uebersehen wollte, hielt seinen Blick zu

sehr auf das Einzelne, auf wirklich existierende Personen geheftet,

versenkte das Geschlecht in das Individuum und malte folglich, den

vorhabenden Gegenstaenden nach, seine Charaktere zwar natuerlich und wahr,

aber auch dann und wann ohne die hoehere allgemeine Aehnlichkeit, die zur

Vollendung der poetischen Wahrheit erfodert wird.[7]

Ein Einwurf stoesst gleichwohl hier auf, den wir nicht unangezeigt lassen

muessen. Man koennte sagen, 'dass philosophische Spekulationen die Begriffe

eines Menschen eher abstrakt und allgemein machen, als sie auf das

Individuelle einschraenken muessten. Das letztere sei ein Mangel, welcher

aus der kleinen Anzahl von Gegenstaenden entspringe, die den Menschen zu

betrachten vorkommen; und diesem Mangel sei nicht allein dadurch

abzuhelfen, dass man sich mit mehrern Individuis bekannt mache, als worin

die Kenntnis der Welt bestehe; sondern auch dadurch, dass man ueber die

allgemeine Natur der Menschen nachdenke, so wie sie in guten moralischen

Buechern gelehrt werde. Denn die Verfasser solcher Buecher haetten ihren

allgemeinen Begriff von der menschlichen Natur nicht anders als aus einer

ausgebreiteten Erfahrung (es sei nun ihrer eignen, oder fremden) haben

koennen, ohne welche ihre Buecher sonst von keinem Werte sein wuerden.' Die

Antwort hierauf, duenkt mich, ist diese. Durch Erwaegung der allgemeinen

Natur des Menschen lernet der Philosoph, wie die Handlung beschaffen sein

muss, die aus dem Uebergewichte gewisser Neigungen und Eigenschaften

entspringet: das ist, er lernet das Betragen ueberhaupt, welches der

beigelegte Charakter erfodert. Aber deutlich und zuverlaessig zu wissen,

wieweit und in welchem Grade von Staerke sich dieser oder jener Charakter,

bei besondere Gelegenheiten, wahrscheinlicherweise aeussern wuerde, das ist

einzig und allein eine Frucht von unserer Kenntnis der Welt. Dass

Beispiele von dem Mangel dieser Kenntnis bei einem Dichter, wie Euripides

war, sehr haeufig sollten gewesen sein, laesst sich nicht wohl annehmen:

auch werden, wo sich dergleichen in seinen uebriggebliebenen Stuecken etwa

finden sollten, sie schwerlich so offenbar sein, dass sie auch einem

gemeinen Leser in die Augen fallen muessten. Es koennen nur Feinheiten sein,

die allein der wahre Kunstrichter zu unterscheiden vermoegend ist; und

auch diesem kann, in einer solchen Entfernung von Zeit, aus Unwissenheit

der griechischen Sitten, wohl etwas als ein Fehler vorkommen, was im

Grunde eine Schoenheit ist. Es wuerde also ein sehr gefaehrliches

Unternehmen sein, die Stellen im Euripides anzeigen zu wollen, welche

Aristoteles diesem Tadel unterworfen zu sein geglaubt hatte. Aber

gleichwohl will ich es wagen, eine anzufuehren, die, wenn ich sie auch

schon nicht nach aller Gerechtigkeit kritisieren sollte, wenigstens meine

Meinung zu erlaeutern dienen kann."

----Fussnote

[1] De arte poet. v. 310. 317. 318.

[2] De Orat. I. 51.

[3] Nach Massgebung der Antiken. Nec enim Phidias, cum faceret Jovis

formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret:

sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam

intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum

dirigebat. (Cic. Or. 2.)

[4] Plato de Repl., L. X.

[5] "Dichtkunst", Kap. 9.

[6] "Dichtkunst", Kap. 25.

[7] Diese Erklaerung ist der, welche Dacier von der Stelle des Aristoteles

gibt, weit vorzuziehen. Nach den Worten der Uebersetzung scheinet Dacier

zwar eben das zu sagen, was Hurd sagt: que Sophocle faisait ses Heros,

comme ils devaient etre et qu'Euripide les faisait comme ils etaient.

Aber er verbindet im Grunde einen ganz andern Begriff damit. Hurd

versteht unter dem Wie sie sein sollten die allgemeine abstrakte Idee des

Geschlechts, nach welcher der Dichter seine Personen mehr als nach ihren

individuellen Verschiedenheiten schildern muesse. Dacier aber denkt sich

dabei eine hoehere moralische Vollkommenheit, wie sie der Mensch zu

erreichen faehig sei, ob er sie gleich nur selten erreiche; und diese,

sagt er, habe Sophokles seinen Personen gewoehnlicherweise beigelegt:

Sophocle tachait de rendre ses imitations parfaites, en suivant toujours

bien plus ce qu'une belle Nature etait capable de faire, que ce qu'elle

faisait. Allein diese hoehere moralische Vollkommenheit gehoeret gerade zu

jenem allgemeinen Begriffe nicht; sie stehet dem Individuo zu, aber nicht

dem Geschlechte; und der Dichter, der sie seinen Personen beilegt,

schildert gerade umgekehrt mehr in der Manier des Euripides als des

Sophokles. Die weitere Ausfuehrung hiervon verdienet mehr als eine Note.

----Fussnote

Fuenfundneunzigstes Stueck

Den 29. Maerz 1768

"Die Geschichte seiner Elektra ist ganz bekannt. Der Dichter hatte in dem

Charakter dieser Prinzessin ein tugendhaftes, aber mit Stolz und Groll

erfuelltes Frauenzimmer zu schildern, welches durch die Haerte, mit der man

sich gegen sie selbst betrug, erbittert war und durch noch weit staerkere

Bewegungsgruende angetrieben ward, den Tod eines Vaters zu raechen. Eine

solche heftige Gemuetsverfassung, kann der Philosoph in seinem Winkel wohl

schliessen, muss immer sehr bereit sein, sich zu aeussern. Elektra, kann er

wohl einsehen, muss, bei der geringsten schicklichen Gelegenheit, ihren

Groll an den Tag legen, und die Ausfuehrung ihres Vorhabens beschleunigen

zu koennen wuenschen. Aber zu welcher Hoehe dieser Groll steigen darf? d.I.

wie stark Elektra ihre Rachsucht ausdruecken darf, ohne dass ein Mann, der

mit dem menschlichen Geschlechte und mit den Wirkungen der Leidenschaften

im ganzen bekannt ist, dabei ausrufen kann: Das ist unwahrscheinlich?

Dieses auszumachen, wird die abstrakte Theorie von wenig Nutzen sein.

Sogar eine nur maessige Bekanntschaft mit dem wirklichen Leben ist hier

nicht hinlaenglich, uns zu leiten. Man kann eine Menge Individua bemerkt

haben, welche den Poeten, der den Ausdruck eines solchen Grolles bis auf

das Aeusserste getrieben haette, zu rechtfertigen scheinen. Selbst die

Geschichte duerfte vielleicht Exempel an die Hand geben, wo eine

tugendhafte Erbitterung auch wohl noch weiter getrieben worden, als es

der Dichter hier vorgestellet. Welches sind denn nun also die

eigentlichen Grenzen derselben, und wodurch sind sie zu bestimmen? Einzig

und allein durch Bemerkung so vieler einzeln Faelle als moeglich; einzig

und allein vermittelst der ausgebreitetsten Kenntnis, wieviel eine solche

Erbitterung ueber dergleichen Charaktere unter dergleichen Umstaenden im

wirklichen Leben gewoehnlicherweise vermag. So verschieden diese Kenntnis

in Ansehung ihres Umfanges ist, so verschieden wird denn auch die Art der

Vorstellung sein. Und nun wollen wir sehen, wie der vorhabende Charakter

von dem Euripides wirklich behandelt worden.

In der schoenen Szene, welche zwischen der Elektra und dem Orestes

vorfaellt, von dem sie aber noch nicht weiss, dass er ihr Bruder ist, koemmt

die Unterredung ganz natuerlich auf die Ungluecksfaelle der Elektra und auf

den Urheber derselben, die Klytaemnestra, sowie auch auf die Hoffnung,

welche Elektra hat, von ihren Drangsalen durch den Orestes befreiet zu

werden. Das Gespraech, wie es hierauf weitergehet, ist dieses:

Orestes. Und Orestes? Gesetzt, er kaeme nach Argos zurueck--

Elektra. Wozu diese Frage, da er, allem Ansehen nach, niemals

zurueckkommen wird?

Orestes. Aber gesetzt, er kaeme! Wie muesste er es anfangen, um den Tod

seines Vaters zu raechen?

Elektra. Sich eben des erkuehnen, wessen die Feinde sich gegen seinen

Vater erkuehnten.

Orestes. Wolltest du es wohl mit ihm wagen, deine Mutter umzubringen?

Elektra. Sie mit dem naemlichen Eisen umbringen, mit welchem sie

meinen Vater mordete!

Orestes. Und darf ich das, als deinen festen Entschluss, deinem Bruder

vermelden?

Elektra. 'Ich will meine Mutter umbringen, oder nicht leben!'

Das Griechische ist noch staerker:

[Greek: Thanoimi, maetros aim' episphaxas' emaes].

'Ich will gern des Todes sein, sobald ich meine Mutter umgebracht

habe!'

Nun kann man nicht behaupten, dass diese letzte Rede schlechterdings

unnatuerlich sei. Ohne Zweifel haben sich Beispiele genug ereignet, wo

unter aehnlichen Umstaenden die Rache sich ebenso heftig ausgedrueckt hat.

Gleichwohl, denke ich, kann uns die Haerte dieses Ausdrucks nicht anders

als ein wenig beleidigen. Zum mindesten hielt Sophokles nicht fuer gut,

ihn so weit zu treiben. Bei ihm sagt Elektra unter gleichen Umstaenden nur

das: 'Jetzt sei dir die Ausfuehrung ueberlassen! Waere ich aber allein

geblieben, so glaube mir nur: beides haette mir gewiss nicht misslingen

sollen; entweder mit Ehren mich zu befreien, oder mit Ehren zu sterben!'

Ob nun diese Vorstellung des Sophokles der Wahrheit, insofern sie aus

einer ausgebreitetem Erfahrung, d.i. aus der Kenntnis der menschlichen

Natur ueberhaupt, gesammelt worden, nicht weit gemaesser ist, als die

Vorstellung des Euripides, will ich denen zu beurteilen ueberlassen, die

es zu beurteilen faehig sind. Ist sie es, so kann die Ursache keine andere

sein, als die ich angenommen: dass naemlich Sophokles seine Charaktere so

geschildert, als er, unzaehligen von ihm beobachteten Beispielen der

naemlichen Gattung zufolge, glaubte, dass sie sein sollten; Euripides aber

so, als er in der engeren Sphaere seiner Beobachtungen erkannt hatte, dass

sie wirklich waeren<--".

Vortrefflich! Auch unangesehen der Absicht, in welcher ich diese langen

Stellen des Hurd angefuehret habe, enthalten sie unstreitig so viel feine

Bemerkungen, dass es mir der Leser wohl erlassen wird, mich wegen

Einschaltung derselben zu entschuldigen. Ich besorge nur, dass er meine

Absicht selbst darueber aus den Augen verloren. Sie war aber diese: zu

zeigen, dass auch Hurd, so wie Diderot, der Tragoedie besondere, und nur

der Komoedie allgemeine Charaktere zuteile und demohngeachtet dem

Aristoteles nicht widersprechen wolle, welcher das Allgemeine von allen

poetischen Charakteren, und folglich auch von den tragischen, verlanget.

Hurd erklaert sich naemlich so: der tragische Charakter muesse zwar

partikulaer oder weniger allgemein sein, als der komische, d.i. er muesse

die Art, zu welcher er gehoere, weniger vorstellig machen; gleichwohl aber

muesse das wenige, was man von ihm zu zeigen fuer gut finde, nach dem

Allgemeinen entworfen sein, welches Aristoteles fordere.[1]

Und nun waere die Frage, ob Diderot sich auch so verstanden wissen

wolle?--Warum nicht, wenn ihm daran gelegen waere, sich nirgends in

Widerspruch mit dem Aristoteles finden zu lassen? Mir wenigstens, dem

daran gelegen ist, dass zwei denkende Koepfe von der naemlichen Sache nicht

Ja und Nein sagen, koennte es erlaubt sein, ihm diese Auslegung

unterzuschieben, ihm diese Ausflucht zu leihen.

Aber lieber von dieser Ausflucht selbst, ein Wort!--Mich duenkt, es ist

eine Ausflucht, und ist auch keine. Denn das Wort allgemein wird offenbar

darin in einer doppelten und ganz verschiedenen Bedeutung genommen. Die

eine, in welcher es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter

verneinen, ist nicht die naemliche, in welcher es Hurd von ihm bejahet.

Freilich beruhet eben hierauf die Ausflucht: aber wie, wenn die eine die

andere schlechterdings ausschloesse?

In der ersten Bedeutung heisst ein allgemeiner Charakter ein solcher, in

welchen man das, was man an mehrern oder allen Individuis bemerkt hat,

zusammennimmt; es heisst mit einem Worte, ein ueberladener Charakter; es

ist mehr die personifierte Idee eines Charakters, als eine

charakterisierte Person. In der andern Bedeutung aber heisst ein

allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehrern

oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine

mittlere Proportion angenommen; es heisst mit einem Worte, ein

gewoehnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern

nur insofern der Grad, das Mass desselben gewoehnlich ist.

Hurd hat vollkommen recht, das [Greek: katholou] des Aristoteles von der

Allgemeinheit in der zweiten Bedeutung zu erklaeren. Aber wenn denn nun

Aristoteles diese Allgemeinheit ebensowohl von den komischen als

tragischen Charakteren erfodert: wie ist es moeglich, dass der naemliche

Charakter zugleich auch jene Allgemeinheit haben kann? Wie ist es

moeglich, dass er zugleich ueberladen und gewoehnlich sein kann? Und gesetzt

auch, er waere so ueberladen noch lange nicht, als es die Charaktere in dem

getadelten Stuecke des Jonson sind; gesetzt, er liesse sich noch gar wohl

in einem Individuo gedenken, und man habe Beispiele, dass er sich wirklich

in mehrern Menschen ebenso stark, ebenso ununterbrochen geaeussert habe:

wuerde er demohngeachtet nicht auch noch viel ungewoehnlicher sein, als

jene Allgemeinheit des Aristoteles zu sein erlaubet?

Das ist die Schwierigkeit!--Ich erinnere hier meine Leser, dass diese

Blaetter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich

bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzuloesen, die ich

mache. Meine Gedanken moegen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar

sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei

welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als

Fermenta cognitionis ausstreuen.

----Fussnote

[1] In calling the tragic character particular, I suppose it only less

representative of the kind than the comic; not that the draught of so

much character as it is concerned to represent should not be general.

----Fussnote

Sechsundneunzigstes Stueck

Den 1. April 1768

Den zweiundfunfzigsten Abend (dienstags, den 28. Julius) wurden des Herrn

Romanus "Brueder" wiederholt.

Oder sollte ich nicht vielmehr sagen: "Die Brueder" des Herrn Romanus?

Nach einer Anmerkung naemlich, welche Donatus bei Gelegenheit der "Brueder"

des Terenz macht: Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi

nomine poetae; itaque sic pronunciatam, Adelphoi Terenti, non Terenti

Adelphoi, quod adhuc magis de fabulae nomine poeta; quam de poetae nomine

fabula commendabatur. Herr Romanus hat seine Komoedien zwar ohne seinen

Namen herausgegeben: aber doch ist sein Name durch sie bekannt geworden.

Noch itzt sind diejenigen Stuecke, die sich auf unserer Buehne von ihm

erhalten haben, eine Empfehlung seines Namens, der in Provinzen

Deutschlands genannt wird, wo er ohne sie wohl nie waere gehoeret worden.

Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit

seinen Arbeiten fuer das Theater so lange fortzufahren, bis die Stuecke

aufgehoert haetten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafuer die

Stuecke empfohlen haette?

Das meiste, was wir Deutsche noch in der schoenen Literatur haben, sind

Versuche junger Leute. Ja das Vorurteil ist bei uns fast allgemein, dass

es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Maenner, sagt

man, haben ernsthaftere Studia oder wichtigere Geschaefte, zu welchen sie

die Kirche oder der Staat auffodert. Verse und Komoedien heissen

Spielwerke; allenfalls nicht unnuetzliche Voruebungen, mit welchen man sich

hoechstens bis in sein fuenfundzwanzigstes Jahr beschaeftigen darf. Sobald

wir uns dem maennlichen Alter naehern, sollen wir fein alle unsere Kraefte

einem nuetzlichen Amte widmen; und laesst uns dieses Amt einige Zeit, etwas

zu schreiben, so soll man ja nichts anders schreiben, als was mit der

Gravitaet und dem buergerlichen Range desselben bestehen kann; ein huebsches

Kompendium aus den hoehern Fakultaeten, eine gute Chronike von der lieben

Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher koemmt es denn auch, dass unsere schoene Literatur, ich will nicht

bloss sagen gegen die schoene Literatur der Alten, sondern sogar fast gegen

aller neuern polierten Voelker ihre, ein so jugendliches, ja kindisches

Ansehen hat, und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an

Farbe und Feuer fehlet es ihr endlich nicht: aber Kraefte und Nerven, Mark

und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein

Mann, der im Denken geuebt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er, zu seiner

Erholung und Staerkung, einmal ausser dem einfoermigen ekeln Zirkel seiner

alltaeglichen Beschaeftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann

wohl z.E. in unsern hoechst trivialen Komoedien finden? Wortspiele,

Sprichwoerter, Spaesschen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hoert:

solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnuegt so gut

es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschuettern will, wer

zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal dagewesen und

koemmt nicht wieder.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst

in die Welt tritt, kann unmoeglich die Welt kennen und sie schildern. Das

groesste komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und

leer; selbst von den ersten Stuecken des Menanders sagt Plutarch,[1] dass

sie mit seinen spaetern und letztern Stuecken gar nicht zu vergleichen

gewesen. Aus diesen aber, setzt er hinzu, koenne man schliessen, was er

noch wuerde geleistet haben, wenn er laenger gelebt haette. Und wie jung

meint man wohl, dass Menander starb? Wieviel Komoedien meint man wohl, dass

er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundertundfuenfe; und nicht

juenger als zweiundfunfzig.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern, von denen es

sich noch der Muehe verlohnte zu reden, ist so alt geworden; keiner von

den itztlebenden ist es noch zur Zeit; keiner von beiden hat das vierte

Teil so viel Stuecke gemacht. Und die Kritik sollte von ihnen nicht eben

das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand?--Sie wage es

aber nur, und spreche!

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hoeren. Wir

haben, dem Himmel sei Dank, itzt ein Geschlecht selbst von Kritikern,

deren beste Kritik darin besteht,--alle Kritik verdaechtig zu machen.

"Genie! Genie!" schreien sie. "Das Genie setzt sich ueber alle Regeln

hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie:

ich glaube, damit wir sie auch fuer Genies halten sollen. Doch sie

verraten zu sehr, dass sie nicht einen Funken davon in sich spueren, wenn

sie in einem und ebendemselben Atem hinzusetzen: "Die Regeln unterdruecken

das Genie!"--Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdruecken

liesse! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm

hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist

ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es

begreift und behaelt und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in

Worten ausdruecken. Und diese seine in Worten ausgedrueckte Empfindung

sollte seine Taetigkeit verringern koennen? Vernuenftelt darueber mit ihm, so

viel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeinen Saetze

den Augenblick in einem einzeln Falle anschauend erkennet; und nur von

diesem einzeln Falle bleibt Erinnerung in ihm zurueck, die waehrend der

Arbeit auf seine Kraefte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die

Erinnerung eines gluecklichen Beispiels, die Erinnerung einer eignen

gluecklichen Erfahrung auf sie zu wirken imstande ist. Behaupten also, dass

Regeln und Kritik das Genie unterdruecken koennen: heisst mit andern Worten

behaupten, dass Beispiele und Uebung eben dieses vermoegen; heisst, das Genie

nicht allein auf sich selbst, heisst es sogar lediglich auf seinen ersten

Versuch einschraenken.

Ebensowenig wissen diese weise Herren, was sie wollen, wenn sie ueber die

nachteiligen Eindruecke, welche die Kritik auf das geniessende Publikum

mache, so lustig wimmern! Sie moechten uns lieber bereden, dass kein Mensch

einen Schmetterling mehr bunt und schoen findet, seitdem das boese

Vergroesserungsglas erkennen lassen, dass die Farben desselben nur

Staub sind.

"Unser Theater", sagen sie, "ist noch in einem viel zu zarten Alter, als

dass es den monarchischen Szepter der Kritik ertragen koenne.--Es ist fast

noetiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als

darzutun, wie weit wir noch von diesem Ideale entfernt sind.--Die Buehne

muss durch Beispiele, nicht durch Regeln reformieret werden.--Raisonnieren

ist leichter als selbst erfinden."

Heisst das, Gedanken in Worte kleiden: oder heisst es nicht vielmehr,

Gedanken zu Worten suchen, und keine erhaschen?--Und wer sind sie denn,

die so viel von Beispielen und vom Selbsterfinden reden? Was fuer

Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden?

--Schlaue Koepfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurteilen vorkommen, so

wuenschen sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurteilen sollen, so

moechten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen,

dass sie falsch ist, beweisen sie, dass sie zu strenge ist; und glauben

vertan zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an,

dass Erfinden schwerer ist als Raisonnieren; und glauben widerlegt

zu haben!

Wer richtig raisonniert, erfindet auch: und wer erfinden will, muss

raisonnieren koennen. Nur die glauben, dass sich das eine von dem andern

trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwaetzern auf? Ich will meinen Gang

gehen und mich unbekuemmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren.

Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel.

Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!

Also, ohne weitere Einleitung, zu den Anmerkungen, die ich bei

Gelegenheit der ersten Vorstellung der "Brueder" des Herrn Romanus[2]

annoch ueber dieses Stueck versprach!--Die vornehmsten derselben werden die

Veraenderungen betreffen, die er in der Fabel des Terenz machen zu muessen

geglaubet, um sie unsern Sitten naeher zu bringen.

Was soll man ueberhaupt von der Notwendigkeit dieser Veraenderungen sagen?

Wenn wir so wenig Anstoss finden, roemische oder griechische Sitten in der

Tragoedie geschildert zu sehen: warum nicht auch in der Komoedie? Woher die

Regel, wenn es anders eine Regel ist, die Szene der erstern in ein

entferntes Land, unter ein fremdes Volk; die Szene der andern aber in

unsere Heimat zu legen? Woher die Verbindlichkeit, die wir dem Dichter

aufbuerden, in jener die Sitten desjenigen Volkes, unter dem er seine

Handlung vorgehen laesst, so genau als moeglich zu schildern; da wir in

dieser nur unsere eigene Sitten von ihm geschildert zu sehen verlangen?

"Dieses", sagt Pope an einem Orte, "scheinet dem ersten Ansehen nach

blosser Eigensinn, blosse Grille zu sein: es hat aber doch seinen guten

Grund in der Natur. Das Hauptsaechlichste, was wir in der Komoedie suchen,

ist ein getreues Bild des gemeinen Lebens, von dessen Treue wir aber

nicht so leicht versichert sein koennen, wenn wir es in fremde Moden und

Gebraeuche verkleidet finden. In der Tragoedie hingegen ist es die

Handlung, was unsere Aufmerksamkeit am meisten an sich ziehet. Einen

einheimischen Vorfall aber fuer die Buehne bequem zu machen, dazu muss man

sich mit der Handlung groessere Freiheiten nehmen, als eine zu bekannte

Geschichte verstattet."

----Fussnote

[1] "Epit, [Greek: taes synkriseos] Arist. [Greek: kai Menan]",

p. 1588. Ed. Henr. Stephani.

[2] Dreiundsiebzigstes Stueck.

----Fussnote

Siebenundneunzigstes Stueck

Den 5. April 1768

Diese Aufloesung, genau betrachtet, duerfte wohl nicht in allen Stuecken

befriedigend sein. Denn zugegeben, dass fremde Sitten der Absicht der

Komoedie nicht so gut entsprechen, als einheimische: so bleibt noch immer

die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der

Tragoedie ein besseres Verhaeltnis haben, als fremde? Diese Frage ist

wenigstens durch die Schwierigkeit, einen einheimischen Vorfall ohne

allzumerkliche und anstoessige Veraenderungen fuer die Buehne bequem zu

machen, nicht beantwortet. Freilich erfodern einheimische Sitten auch

einheimische Vorfaelle: wenn denn aber nur mit jenen die Tragoedie am

leichtesten und gewissesten ihren Zweck erreichte, so muesste es ja doch

wohl besser sein, sich ueber alle Schwierigkeiten, welche sich bei

Behandlung dieser finden, wegzusetzen als in Absicht des Wesentlichsten

zu kurz zu fallen, welches ohnstreitig der Zweck ist. Auch werden nicht

alle einheimische Vorfaelle so merklicher und anstoessiger Veraenderungen

beduerfen; und die deren beduerfen, ist man ja nicht verbunden zu

bearbeiten. Aristoteles hat schon angemerkt, dass es gar wohl

Begebenheiten geben kann und gibt, die sich vollkommen so ereignet haben,

als sie der Dichter braucht. Da dergleichen aber nur selten sind, so hat

er auch schon entschieden, dass sich der Dichter um den wenigern Teil

seiner Zuschauer, der von den wahren Umstaenden vielleicht unterrichtet

ist, lieber nicht bekuemmern, als seiner Pflicht minder Genuege

leisten muesse.

Der Vorteil, den die einheimischen Sitten in der Komoedie haben, beruhet

auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter

braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; er ist aller hierzu noetigen

Beschreibungen und Winke ueberhoben; er kann seine Personen sogleich nach

ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig

zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit und

befoerdern bei dem Zuschauer die Illusion.

Warum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen doppelten

Vorteils begeben? Auch er hat Ursache, sich die Arbeit so viel als

moeglich zu erleichtern, seine Kraefte nicht an Nebenzwecke zu

verschwenden, sondern sie ganz fuer den Hauptzweck zu sparen. Auch ihm

koemmt auf die Illusion des Zuschauers alles an.--Man wird vielleicht

hierauf antworten, dass die Tragoedie der Sitten nicht gross beduerfe; dass

sie ihrer ganz und gar entuebriget sein koenne. Aber sonach braucht sie

auch keine fremde Sitten; und von dem wenigen, was sie von Sitten haben

und zeigen will, wird es doch immer besser sein, wenn es von

einheimischen Sitten hergenommen ist, als von fremden.

Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigene Sitten, nicht

bloss in der Komoedie, sondern auch in der Tragoedie, zum Grunde gelegt. Ja

sie haben fremden Voelkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer

Tragoedie etwa einmal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten

leihen, als die Wirkungen der Buehne durch unverstaendliche barbarische

Sitten entkraeften wollen. Auf das Kostuem, welches unsern tragischen

Dichtern so aengstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. Der

Beweis hiervon koennen vornehmlich die "Perser" des Aeschylus sein: und

die Ursache, warum sie sich so wenig an das Kostuem binden zu duerfen

glaubten, ist aus der Absicht der Tragoedie leicht zu folgern.

Doch ich gerate zu weit in denjenigen Teil des Problems, der mich itzt

gerade am wenigsten angeht. Zwar indem ich behaupte, dass einheimische

Sitten auch in der Tragoedie zutraeglicher sein wuerden, als fremde: so

setze ich schon als unstreitig voraus, dass sie es wenigstens in der

Komoedie sind. Und sind sie das, glaube ich wenigstens, dass sie es sind:

so kann ich auch die Veraenderungen, welche Herr Romanus in Absicht

derselben mit dem Stuecke des Terenz gemacht hat, ueberhaupt nicht anders

als billigen.

Er hatte recht, eine Fabel, in welche so besondere griechische und

roemische Sitten so innig verwebet sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhaelt

seine Kraft nur von seiner innern Wahrscheinlichkeit, die jeder Mensch

nach dem beurteilet, was ihm selbst am gewoehnlichsten ist. Alle Anwendung

faellt weg, wo wir uns erst mit Muehe in fremde Umstaende versetzen muessen.

Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung. Je

vollkommener die Fabel ist, desto weniger laesst sich der geringste Teil

veraendern, ohne das Ganze zu zerruetten. Und schlimm! wenn man sich sodann

nur mit Flicken begnuegt, ohne im eigentlichen Verstande umzuschaffen.

Das Stueck heisst "Die Brueder", und dieses bei dem Terenz aus einem

doppelten Grunde. Denn nicht allein die beiden Alten, Micio und Demea,

sondern auch die beiden jungen Leute, Aeschinus und Ktesipho, sind

Brueder. Demea ist dieser beider Vater; Micio hat den einen, den

Aeschinus, nur an Sohnes Statt angenommen. Nun begreif' ich nicht, warum

unserm Verfasser diese Adoption missfallen. Ich weiss nicht anders, als dass

die Adoption auch unter uns, auch noch itzt gebraeuchlich und vollkommen

auf dem naemlichen Fuss gebraeuchlich ist, wie sie es bei den Roemern war.

Demohngeachtet ist er davon abgegangen: bei ihm sind nur die zwei Alten

Brueder, und jeder hat einen leiblichen Sohn, den er nach seiner Art

erziehet. Aber desto besser! wird man vielleicht sagen. So sind denn auch

die zwei Alten wirkliche Vaeter; und das Stueck ist wirklich eine Schule

der Vaeter, d.i. solcher, denen die Natur die vaeterliche Pflicht

aufgelegt, nicht solcher, die sie freiwillig zwar uebernommen, die sich

ihrer aber schwerlich weiter unterziehen, als es mit ihrer eignen

Gemaechlichkeit bestehen kann.

Pater esse disce ab illis, qui vere sciunt!

Sehr wohl! Nur schade, dass durch Aufloesung dieses einzigen Knoten,

welcher bei dem Terenz den Aeschinus und Ktesipho unter sich, und beide

mit dem Demea, ihrem Vater, verbindet, die ganze Maschine auseinander

faellt, und aus einem allgemeinen Interesse zwei ganz verschiedene

entstehen, die bloss die Konvenienz des Dichters, und keineswegs ihre

eigene Natur zusammenhaelt!

Denn ist Aeschinus nicht bloss der angenommene, sondern der leibliche Sohn

des Micio, was hat Demea sich viel um ihn zu bekuemmern? Der Sohn eines

Bruders geht mich so nahe nicht an, als mein eigener. Wenn ich finde, dass

jemand meinen eigenen Sohn verziehet, geschaehe es auch in der besten

Absicht von der Welt, so habe ich recht, diesem gutherzigen Verfuehrer mit

aller der Heftigkeit zu begegnen, mit welcher, beim Terenz, Demea dem

Micio begegnet. Aber wenn es nicht mein Sohn ist, wenn es der eigene Sohn

des Verziehers ist, was kann ich mehr, was darf ich mehr, als dass ich

diesen Verzieher warne, und wenn er mein Bruder ist, ihn oefters und

ernstlich warne? Unser Verfasser setzt den Demea aus dem Verhaeltnisse, in

welchem er bei dem Terenz stehet, aber er laesst ihm die naemliche

Ungestuemheit, zu welcher ihn doch nur jenes Verhaeltnis berechtigen

konnte. Ja bei ihm schimpfet und tobet Demea noch weit aerger, als bei dem

Terenz. Er will aus der Haut fahren, "dass er an seines Bruders Kinde

Schimpf und Schande erleben muss". Wenn ihm nun aber dieser antwortete:

"Du bist nicht klug, mein lieber Bruder, wenn du glaubest, du koenntest an

meinem Kinde Schimpf und Schande erleben. Wenn mein Sohn ein Bube ist und

bleibt, so wird, wie das Unglueck, also auch der Schimpf nur meine sein.

Du magst es mit deinem Eifer wohl gut meinen; aber er geht zu weit; er

beleidiget mich. Falls du mich nur immer so aergern wil1st, so komm mir

lieber nicht ueber die Schwelle! usw." Wenn Micio, sage ich, dieses

antwortete: nicht wahr, so waere die Komoedie auf einmal aus? Oder koennte

Micio etwa nicht so antworten? Ja, muesste er wohl eigentlich nicht so

antworten?

Wieviel schicklicher eifert Demea beim Terenz. Dieser Aeschinus, den er

ein so liederliches Leben zu fuehren glaubt, ist noch immer sein Sohn, ob

ihn gleich der Bruder an Kindes Statt angenommen. Und dennoch bestehet

der roemische Micio weit mehr auf seinem Rechte als der deutsche. Du hast

mir, sagt er, deinen Sohn einmal ueberlassen; bekuemmere dich um den, der

dir noch uebrig ist;

--nam ambos curare; propemodum

Reposcere illum est, quem dedisti--

Diese versteckte Drohung, ihm seinen Sohn zurueckzugeben, ist es auch, die

ihn zum Schweigen bringt; und doch kann Micio nicht verlangen, dass sie

alle vaeterliche Empfindungen bei ihm unterdruecken soll. Es muss den Micio

zwar verdriessen, dass Demea auch in der Folge nicht aufhoert, ihm immer die

naemlichen Vorwuerfe zu machen: aber er kann es dem Vater doch auch nicht

verdenken, wenn er seinen Sohn nicht gaenzlich will verderben lassen.

Kurz, der Demea des Terenz ist ein Mann, der fuer das Wohl dessen besorgt

ist, fuer den ihm die Natur zu sorgen aufgab; er tut es zwar auf die

unrechte Weise, aber die Weise macht den Grund nicht schlimmer. Der Demea

unsers Verfassers hingegen ist ein beschwerlicher Zaenker, der sich aus

Verwandtschaft zu allen Grobheiten berechtiget glaubt, die Micio auf

keine Weise an dem blossen Bruder dulden muesste.

Achtundneunzigstes Stueck

Den 8. April 1768

Ebenso schielend und falsch wird, durch Aufhebung der doppelten

Bruederschaft, auch das Verhaeltnis der beiden jungen Leute. Ich verdenke

es dem deutschen Aeschinus, dass er[1] "vielmals an den Torheiten des

Ktesipho Anteil nehmen zu muessen geglaubt, um ihn, als seinen Vetter, der

Gefahr und oeffentlichen Schande zu entreissen". Was Vetter? Und schickt es

sich wohl fuer den leiblichen Vater, ihm darauf zu antworten: "Ich billige

deine hierbei bezeugte Sorgfalt und Vorsicht; ich verwehre dir es auch

inskuenftige nicht?" Was verwehrt der Vater dem Sohne nicht? An den

Torheiten eines ungezogenen Vetters Anteil zu nehmen? Wahrlich, das

sollte er ihm verwehren. "Suche deinen Vetter", muesste er ihm hoechstens

sagen, "soviel moeglich von Torheiten abzuhalten: wenn du aber findest,

dass er durchaus darauf besteht, so entziehe dich ihm; denn dein guter

Name muss dir wertet sein, als seiner."

Nur dem leiblichen Bruder verzeihen wir, hierin weiter zu gehen. Nur an

leiblichen Bruedern kann es uns freuen, wenn einer von dem andern ruehmet:

--Illius opera nunc vivo! Festivum caput,

Qui omnia sibi post putarit esse prae meo commodo:

Maledicta, famam, meum amorem et peccatum in se transtulit.

Denn der bruederlichen Liebe wollen wir von der Klugheit keine Grenzen

gesetzt wissen. Zwar ist es wahr, dass unser Verfasser seinem Aeschinus

die Torheit ueberhaupt zu ersparen gewusst hat, die der Aeschinus des

Terenz fuer seinen Bruder begehet. Eine gewaltsame Entfuehrung hat er in

eine kleine Schlaegerei verwandelt, an welcher sein wohlgezogner Juengling

weiter keinen Teil hat, als dass er sie gern verhindern wollen. Aber

gleichwohl laesst er diesen wohlgezognen Juengling fuer einen ungezognen

Vetter noch viel zuviel tun. Denn muesste es jener wohl auf irgendeine

Weise gestatten, dass dieser ein Kreatuerchen, wie Citalise ist, zu ihm in

das Haus braechte? in das Haus seines Vaters? unter die Augen seiner

tugendhaften Geliebten? Es ist nicht der verfuehrerische Damis, diese Pest

fuer junge Leute,[2] dessentwegen der deutsche Aeschinus seinem

liederlichen Vetter die Niederlage bei sich erlaubt: es ist die blosse

Konvenienz des Dichters.

Wie vortrefflich haengt alles das bei dem Terenz zusammen! Wie richtig und

notwendig ist da auch die geringste Kleinigkeit motivieret! Aeschinus

nimmt einem Sklavenhaendler ein Maedchen mit Gewalt aus dem Hause, in das

sich sein Bruder verliebt hat. Aber er tut das, weniger um der Neigung

seines Bruders zu willfahren, als um einem groessern Uebel vorzubauen. Der

Sklavenhaendler will mit diesem Maedchen unverzueglich auf einen auswaertigen

Markt: und der Bruder will dem Maedchen nach; will lieber sein Vaterland

verlassen, als den Gegenstand seiner Liebe aus den Augen verlieren.[3]

Noch erfaehrt Aeschinus zu rechter Zeit diesen Entschluss. Was soll er tun?

Er bemaechtiget sich in der Geschwindigkeit des Maedchens und bringt sie in

das Haus seines Oheims, um diesem guetigen Manne den ganzen Handel zu

entdecken. Denn das Maedchen ist zwar entfuehrt, aber sie muss ihrem

Eigentuemer doch bezahlt werden. Micio bezahlt sie auch ohne Anstand und

freuet sich nicht sowohl ueber die Tat der jungen Leute, als ueber die

bruederliche Liebe, welche er zum Grunde siehet, und ueber das Vertrauen,

welches sie auf ihn dabei setzen wollen. Das Groesste ist geschehen; warum

sollte er nicht noch eine Kleinigkeit hinzufuegen, ihnen einen vollkommen

vergnuegten Tag zu machen?

--Argentum adnumeravit illico:

Dedit praeterea in sumptum dimidium minae.

Hat er dem Ktesipho das Maedchen gekauft, warum soll er ihm nicht

verstatten, sich in seinem Hause mit ihr zu vergnuegen? Da ist nach den

alten Sitten nichts, was im geringsten der Tugend und Ehrbarkeit

widerspraeche.

Aber nicht so in unsern "Bruedern"! Das Haus des guetigen Vaters wird auf

das ungeziemendste gemissbraucht. Anfangs ohne sein Wissen, und endlich

gar mit seiner Genehmigung. Citalise ist eine weit unanstaendigere Person,

als selbst jene Psaltria; und unser Ktesipho will sie gar heiraten. Wenn

das der Terenzische Ktesipho mit seiner Psaltria vorgehabt haette, so

wuerde sich der Terenzische Micio sicherlich ganz anders dabei genommen

haben. Er wuerde Citalisen die Tuere gewiesen und mit dem Vater die

kraeftigsten Mittel verabredet haben, einen sich so straeflich

emanzipierenden Burschen im Zaume zu halten.

Ueberhaupt ist der deutsche Ktesipho von Anfang viel zu verderbt

geschildert, und auch hierin ist unser Verfasser von seinem Muster

abgegangen. Die Stelle erweckt mir immer Grausen, wo er sich mit seinem

Vetter ueber seinen Vater unterhaelt.[4]

"Leander. Aber wie reimt sich das mit der Ehrfurcht, mit der Liebe,

die du deinem Vater schuldig bist?

Lykast. Ehrfurcht? Liebe? hm! die wird er wohl nicht von mir

verlangen.

Leander. Er sollte sie nicht verlangen?

Lykast. Nein, gewiss nicht. Ich habe meinen Vater gar nicht lieb.

Ich muesste es luegen, wenn ich es sagen wollte.

Leander. Unmenschlicher Sohn! Du bedenkst nicht, was du sagst.

Denjenigen nicht lieben, der dir das Leben gegeben hat! So sprichst

du itzt, da du ihn noch leben siehst. Aber verliere ihn einmal;

hernach will ich dich fragen.

Lykast. Hm! Ich weiss nun eben nicht, was da geschehen wuerde. Auf

allen Fall wuerde ich wohl auch so gar unrecht nicht tun. Denn ich

glaube, er wuerde es auch nicht besser machen. Er spricht ja fast

taeglich zu mir: 'Wenn ich dich nur los waere! wenn du nur weg waerest!'

Heisst das Liebe? Kannst du verlangen, dass ich ihn wieder lieben soll?"

Auch die strengste Zucht muesste ein Kind zu so unnatuerlichen Gesinnungen

nicht verleiten. Das Herz, das ihrer, aus irgendeiner Ursache, faehig ist,

verdienst nicht anders als sklavisch gehalten zu werden. Wenn wir uns des

ausschweifenden Sohnes gegen den strengen Vater annehmen sollen: so

muessen jenes Ausschweifungen kein grundboeses Herz verraten; es muessen

nichts als Ausschweifungen des Temperaments, jugendliche

Unbedachtsamkeiten, Torheiten des Kitzels und Mutwillens sein. Nach

diesem Grundsatze haben Menander und Terenz ihren Ktesipho geschildert.

So streng ihn sein Vater haelt, so entfaehrt ihm doch nie das geringste

boese Wort gegen denselben. Das einzige, was man so nennen koennte, macht

er auf die vortrefflichste Weise wieder gut. Er moechte seiner Liebe gern

wenigstens ein paar Tage ruhig geniessen; er freuet sich, dass der Vater

wieder hinaus auf das Land, an seine Arbeit ist; und wuenscht, dass er sich

damit so abmatten,--so abmatten moege, dass er ganze drei Tage nicht aus

dem Bette koenne. Ein rascher Wunsch! aber man sehe, mit welchem Zusatze:

--utinam quidem

Quod cum salute ejus fiat, ita se defatigarit velim,

Ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere.

Quod cum salute ejus fiat! Nur muesste es ihm weiter nicht schaden!--So

recht! so recht, liebenswuerdiger Juengling! Immer geh, wohin dich Freunde

und Liebe rufen! Fuer dich druecken wir gern ein Auge zu! Das Boese, das du

begehst, wird nicht sehr boese sein! Du hast einen strengern Aufseher in

dir, als selbst dein Vater ist!--Und so sind mehrere Zuege in der Szene,

aus der diese Stelle genommen ist. Der deutsche Ktesipho ist ein

abgefeimter Bube, dem Luegen und Betrug sehr gelaeufig sind: der roemische

hingegen ist in der aeussersten Verwirrung um einen kleinen Vorwand, durch

den er seine Abwesenheit bei seinem Vater rechtfertigen koennte.

Rogabit me: ubi fuerim? quem ego hodie toto non vidi die.

Quid dicam? SY. Nil ne in mentem venit? CT. Nunquam quicquam.

SY. Tanto nequior.

Cliens, amicus, hospes, nemo est vobis? CT. Sunt, quid postea?

SY. Hisce opera ut data sit? CT. Quae non data sit? Non potest

fieri!

Dieses naive, aufrichtige: quae non data sit! Der gute Juengling sucht

einen Vorwand; und der schalkische Knecht schlaegt ihm eine Luege vor. Eine

Luege! Nein, das geht nicht: non potest fieri!

----Fussnote

[1] Aufz. I., Auftr. 3. S. 18.

[2] Seite 30.

[3] Act. II. Sc. 4.

Ae. Hoc mihi dolet, nos paene sero scisse: et paene in eum locum

Rediisse, ut si omnes cuperent, nihil tibi possent auxiliarier.

Ct. Pudebat. Ae. Ah, stultitia est istaec; non pudor, tam ob

parvulam

Rem paene e patria: turpe dictu. Deos quaeso ut istaec prohibeant.

1. Erster Aufz., 6. Auftr.

----Fussnote

Neunundneunzigstes Stueck

Den 12. April 1768

Sonach hatte Terenz auch nicht noetig, uns seinen Ktesipho am Ende des

Stuecks beschaemt, und durch die Beschaemung auf dem Wege der Besserung, zu

zeigen. Wohl aber musste dieses unser Verfasser tun. Nur fuerchte ich, dass

der Zuschauer die kriechende Reue und die furchtsam Unterwerfung eines so

leichtsinnigen Buben nicht fuer sehr aufrichtig halten kann. Ebensowenig

als die Gemuetsaenderung seines Vaters. Beider Umkehrung ist so wenig in

ihrem Charakter gegruendet, dass man das Beduerfnis des Dichters, sein Stueck

schliessen zu muessen, und die Verlegenheit, es auf eine bessere Art zu

schliessen, ein wenig zu sehr darin empfindet.--Ich weiss ueberhaupt nicht,

woher so viele komische Dichter die Regel genommen haben, dass der Boese

notwendig am Ende des Stuecks entweder bestraft werden oder sich bessern

muesse. In der Tragoedie moechte diese Regel noch eher gelten; sie kann uns

da mit dem Schicksale versoehnen und Murren in Mitleid kehren. Aber in der

Komoedie, denke ich, hilft sie nicht allein nichts, sondern sie verdirbt

vielmehr vieles. Wenigstens macht sie immer den Ausgang schielend und

kalt und einfoermig. Wenn die verschiednen Charaktere, welche ich in eine

Handlung verbinde, nur diese Handlung zu Ende bringen, warum sollen sie

nicht bleiben, wie sie waren? Aber freilich muss die Handlung sodann in

etwas mehr, als in einer blossen Kollision der Charaktere bestehen. Diese

kann allerdings nicht anders, als durch Nachgebung und Veraenderung des

einen Teiles dieser Charaktere geendet werden; und ein Stueck, das wenig

oder nichts mehr hat als sie, naehert sich nicht sowohl seinem Ziele,

sondern schlaeft vielmehr nach und nach ein. Wenn hingegen jene Kollision,

die Handlung mag sich ihrem Ende naehern soviel als sie will, dennoch

gleich stark fortdauert: so begreift man leicht, dass das Ende ebenso

lebhaft und unterhaltend sein kann, als die Mitte nur immer war. Und das

ist gerade der Unterschied, der sich zwischen dem letzten Akte des Terenz

und dem letzten unsers Verfassers befindet. Sobald wir in diesem hoeren,

dass der strenge Vater hinter die Wahrheit gekommen: so koennen wir uns das

uebrige alles an den Fingern abzaehlen; denn es ist der fuenfte Akt. Er wird

anfangs poltern und toben; bald darauf wird er sich besaenftigen lassen,

wird sein Unrecht erkennen und so werden wollen, dass er nie wieder zu

einer solchen Komoedie den Stoff geben kann: desgleichen wird der

ungeratene Sohn kommen, wird abbitten, wird sich zu bessern versprechen;

kurz, alles wird ein Herz und eine Seele werden. Den hingegen will ich

sehen, der in dem fuenften Akte des Terenz die Wendungen des Dichters

erraten kann! Die Intrige ist laengst zu Ende, aber das fortwaehrende Spiel

der Charaktere laesst es uns kaum bemerken, dass sie zu Ende ist. Keiner

veraendert sich; sondern jeder schleift nur dem andern ebensoviel ab, als

noetig ist, ihn gegen den Nachteil des Exzesses zu verwahren. Der

freigebige Micio wird durch das Manoever des geizigen Demea dahin

gebracht, dass er selbst das Uebermass in seinem Bezeigen erkennst,

und fragt:

Quod proluvium? quae istaec subita est largitas?

So wie umgekehrt der strenge Demea durch das Manoever des nachsichtsvollen

Micio endlich erkennet, dass es nicht genug ist, nur immer zu tadeln und

zu bestrafen, sondern es auch gut sei, obsecundare in loco.--

Noch eine einzige Kleinigkeit will ich erinnern, in welcher unser

Verfasser sich, gleichfalls zu seinem eigenen Nachteile, von seinem

Muster entfernt hat.

Terenz sagt es selbst, dass er in die "Brueder" des Menanders eine Episode

aus einem Stuecke des Diphilus uebertragen, und so seine "Brueder"

zusammengesetzt habe. Diese Episode ist die gewaltsame Entfuehrung der

Psaltria durch den Aeschinus: und das Stueck des Diphilus hiess: "Die

miteinander Sterbenden".

Synapothnescontes Diphili comoedia est--

In Graeca adolescens est, qui lenoni eripit

Meretricem in prima fabula--

--eum hic locum sumpsit sibi

In Adelphos--

Nach diesen beiden Umstaenden zu urteilen, mochte Diphilus ein Paar

Verliebte aufgefuehret haben, die fest entschlossen waren, lieber

miteinander zu sterben, als sich trennen zu lassen: und wer weiss, was

geschehen waere, wenn sich gleichfalls nicht ein Freund ins Mittel

geschlagen und das Maedchen fuer den Liebhaber mit Gewalt entfuehrt haette?

Den Entschluss, miteinander zu sterben, hat Terenz in den blossen Entschluss

des Liebhabers, dem Maedchen nachzufliehen und Vater und Vaterland um sie

zu verlassen, gemildert. Donatus sagt dieses ausdruecklich: Menander mori

illum voluisse fingit, Terentius fugere. Aber sollte es in dieser Note

des Donatus nicht Diphilus anstatt Menander heissen? Ganz gewiss; wie Peter

Nannius dieses schon angemerkt hat.[1] Denn der Dichter, wie wir gesehen,

sagt es ja selbst, dass er diese ganze Episode von der Entfuehrung nicht

aus dem Menander, sondern aus dem Diphilus entlehnet habe; und das Stueck

des Diphilus hatte von dem Sterben sogar seinen Titel.

Indes muss freilich, anstatt dieser von dem Diphilus entlehnten

Entfuehrung, in dem Stuecke des Menanders eine andere Intrige gewesen sein,

an der Aeschinus gleicherweise fuer den Ktesipho Anteil nahm, und wodurch

er sich bei seiner Geliebten in eben den Verdacht brachte, der am Ende

ihre Verbindung so gluecklich beschleunigte. Worin diese eigentlich

bestanden, duerfte schwer zu erraten sein. Sie mag aber bestanden haben,

worin sie will: so wird sie doch gewiss ebensowohl gleich vor dem Stuecke

vorhergegangen sein, als die vom Terenz dafuer gebrauchte Entfuehrung. Denn

auch sie muss es gewesen sein, wovon man noch ueberall sprach, als Demea in

die Stadt kam; auch sie muss die Gelegenheit und der Stoff gewesen sein,

worueber Demea gleich anfangs mit seinem Bruder den Streit beginnet, in

welchem sich beider Gemuetsarten so vortrefflich entwickeln.

--Nam illa, quae antehac facta sunt

Omitto: modo quid designavit?--

Fores effregit, atque in aedes irruit

Alienas--

--clamant omnes, indignissime

Factum esse. Hoc advenienti quot mihi, Micio,

Dixere? in ore est omni populo--

Nun habe ich schon gesagt, dass unser Verfasser diese gewaltsame

Entfuehrung in eine kleine Schlaegerei verwandelt hat. Er mag auch seine

guten Ursachen dazu gehabt haben; wenn er nur diese Schlaegerei selbst

nicht so spaet haette geschehen lassen. Auch sie sollte und muesste das sein,

was den strengen Vater aufbringt. So aber ist er schon aufgebracht, ehe

sie geschieht, und man weiss gar nicht worueber? Er tritt auf und zankt,

ohne den geringsten Anlass. Er sagt zwar: "Alle Leute reden von der

schlechten Auffuehrung deines Sohnes; ich darf nur einmal den Fuss in die

Stadt setzen, so hoere ich mein blaues Wunder." Aber was denn die Leute

eben itzt reden; worin das blaue Wunder bestanden, das er eben itzt

gehoert und worueber er ausdruecklich mit seinem Bruder zu zanken koemmt, das

hoeren wir nicht und koennen es auch aus dem Stuecke nicht erraten. Kurz,

unser Verfasser haette den Umstand, der den Demea in Harnisch bringt, zwar

veraendern koennen, aber er haette ihn nicht versetzen muessen! Wenigstens,

wenn er ihn versetzen wollen, haette er den Demea im ersten Akte seine

Unzufriedenheit mit der Erziehungsart seines Bruders nur nach und nach

muessen aeussern, nicht aber auf einmal damit herausplatzen lassen.--

Moechten wenigstens nur diejenigen Stuecke des Menanders auf uns gekommen

sein, welche Terenz genutzet hat! Ich kann mir nichts Unterrichtenderes

denken, als eine Vergleichung dieser griechischen Originale mit den

lateinischen Kopien sein wuerde.

Denn gewiss ist es, dass Terenz kein blosser sklavischer Uebersetzer gewesen.

Auch da, wo er den Faden des Menandrischen Stueckes voellig beibehalten,

hat er sich noch manchen kleinen Zusatz, manche Verstaerkung oder

Schwaechung eines und des andern Zuges erlaubt; wie uns deren verschiedne

Donatus in seinen Scholien angezeigt. Nur schade, dass sich Donatus immer

so kurz und oefters so dunkel darueber ausdrueckt (weil zu seiner Zeit die

Stuecke des Menanders noch selbst in jedermanns Haenden waren), dass es

schwer wird, ueber den Wert oder Unwert solcher Terenzischen Kuensteleien

etwas Zuverlaessiges zu sagen. In den "Bruedern" findet sich hiervon ein

sehr merkwuerdiges Exempel.

----Fussnote

[1] Sylloge v. Miscell. cap. 10. Videat quaeso accuratus lector, num pro

Menandro legendum sit Diphilus. Certe vel tota Comoedia, vel pars istius

argumenti, quod hic tractatur, ad verbum e Diphilo translata est.--Ita

cum Diphili comoedia a commoriendo nomen habeat, et ibi dicatur

adolescens mori voluisse, quod Terentius in fugere mutavit: omnino

adducor, eam imitationem a Diphilo, non a Menandro mutuatam esse, et ex

eo commoriendi cum puella studio [Greek: synapothnaeskontes] nomen

fabulae inditum esse.--

----Fussnote

Hundertstes Stueck

Den 15. April 1768

Demea, wie schon angemerkt, will im fuenften Akte dem Micio eine Lektion

nach seiner Art geben. Er stellt sich lustig, um die andern wahre

Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er spielt den

Freigebigen, aber nicht aus seinem, sondern aus des Bruders Beutel; er

moechte diesen lieber auf einmal ruinieren, um nur das boshafte Vergnuegen

zu haben, ihm am Ende sagen zu koennen: "Nun sieh, was du von deiner

Gutherzigkeit hast!" Solange der ehrliche Micio nur von seinem Vermoegen

dabei zusetzt, lassen wir uns den haemischen Spass ziemlich gefallen. Aber

nun koemmt es dem Verraeter gar ein, den guten Hagestolze mit einem alten

verlebten Muetterchen zu verkoppeln. Der blosse Einfall macht uns anfangs

zu lachen; wenn wir aber endlich sehen, dass es Ernst damit wird, dass sich

Micio wirklich die Schlinge ueber den Kopf werfen laesst, der er mit einer

einzigen ernsthaften Wendung haette ausweichen koennen: wahrlich, so wissen

wir kaum mehr, auf wen wir ungehaltner sein sollen; ob auf den Demea,

oder auf den Micio.[1]

"Demea. Jawohl ist das mein Wille! Wir muessen von nun an mit diesen

guten Leuten nur eine Familie machen; wir muessen ihnen auf alle Weise

aufhelfen, uns auf alle Art mit ihnen verbinden.--

Aeschinus. Das bitte ich, mein Vater.

Micio. Ich bin gar nicht dagegen.

Demea. Es schickt sich auch nicht anders fuer uns.--Denn erst ist sie

seiner Frauen Mutter--

Micio. Nun dann?

Demea. Auf die nichts zu sagen; brav, ehrbar--

Micio. So hoere ich.

Demea. Bei Jahren ist sie auch.

Micio. Jawohl.

Demea. Kinder kann sie schon lange nicht mehr haben. Dazu ist

niemand, der sich um sie bekuemmerte; sie ist ganz verlassen.

Micio. Was will der damit?

Demea. Die musst du billig heiraten, Bruder. Und du (zum Aeschinus)

musst ja machen, dass er es tut.

Micio. Ich? sie heiraten?

Demea. Du!

Micio. Ich?

Demea. Du! wie gesagt, du!

Micio. Du bist nicht klug.

Demea (zum Aeschinus). Nun zeige, was du kannst! Er muss!

Aeschinus. Mein Vater--

Micio. Wie?--Und du, Geck, kannst ihm noch folgen?

Demea. Du straeubest dich umsonst: es kann nun einmal nicht anders

sein.

Micio. Du schwaermst.

Aeschinus. Lass dich erbitten, mein Vater.

Micio. Rasest du? Geh!

Demea. Oh, so mach dem Sohne doch die Freude!

Micio. Bist du wohl bei Verstande? Ich, in meinem fuenfundsechzigsten

Jahre noch heiraten? Und ein altes, verlebtes Weib heiraten? Das

koennet ihr mir zumuten?

Aeschinus. Tu es immer; ich habe es ihnen versprochen.

Micio. Versprochen gar?--Buerschchen, versprich fuer dich, was du

versprechen wil1st!

Demea. Frisch! Wenn es nun etwas Wichtigeres waere, warum er dich

baete?

Micio. Als ob etwas Wichtigeres sein koennte, wie das?

Demea. So willfahre ihm doch nur!

Aeschinus. Sei uns nicht zuwider!

Demea. Fort, versprich!

Micio. Wie lange soll das waehren?

Aeschinus. Bis du dich erbitten lassen.

Micio. Aber das heisst Gewalt brauchen.

Demea. Tu ein uebriges, guter Micio.

Micio. Nun dann;--ob ich es zwar sehr unrecht, sehr abgeschmackt

finde; ob es sich schon weder mit der Vernunft noch mit meiner

Lebensart reimet:--weil ihr doch so sehr darauf besteht; es sei!"

"Nein", sagt die Kritik; "das ist zu viel! Der Dichter ist hier mit Recht

zu tadeln. Das einzige, was man noch zu seiner Rechtfertigung sagen

koennte, waere dieses, dass er die nachteiligen Folgen einer uebermaessigen

Gutherzigkeit habe zeigen wollen. Doch Micio hat sich bis dahin so

liebenswuerdig bewiesen, er hat so viel Verstand, so viele Kenntnis der

Welt gezeigt, dass diese seine letzte Ausschweifung wider alle

Wahrscheinlichkeit ist und den feinern Zuschauer notwendig beleidigen

muss. Wie gesagt also: der Dichter ist hier zu tadeln, auf alle Weise

zu tadeln!"

Aber welcher Dichter? Terenz? oder Menander? oder beide?--Der neue

englische Uebersetzer des Terenz, Colman, will den groessern Teil des Tadels

auf den Menander zurueckschieben; und glaubt aus einer Anmerkung des

Donatus beweisen zu koennen, dass Terenz die Ungereimtheit seines Originals

in dieser Stelle wenigstens sehr gemildert habe. Donatus sagt naemlich:

Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius euretikon.

"Es ist sehr sonderbar", erklaert sich Colman, "dass diese Anmerkung des

Donatus so gaenzlich von allen Kunstrichtern uebersehen worden, da sie, bei

unserm Verluste des Menanders, doch um so viel mehr Aufmerksamkeit

verdienet. Unstreitig ist es, dass Terenz in dem letzten Akte dem Plane

des Menanders gefolgt ist: ob er nun aber schon die Ungereimtheit, den

Micio mit der alten Mutter zu verheiraten, angenommen, so lernen wir doch

vom Donatus, dass dieser Umstand ihm selber anstoessig gewesen, und er sein

Original dahin verbessert, dass er den Micio alle den Widerwillen gegen

eine solche Verbindung aeussern lassen, den er in dem Stuecke des Menanders,

wie es scheinet, nicht geaeussert hatte."

Es ist nicht unmoeglich, dass ein roemischer Dichter nicht einmal etwas

besser koenne gemacht haben, als ein griechischer. Aber der blossen

Moeglichkeit wegen moechte ich es gern in keinem Falle glauben.

Colman meinet also, die Worte des Donatus. Apud Menandrum senex de

nuptiis non gravatur, hiessen so viel als: beim Menander straeubet sich der

Alte gegen die Heirat nicht. Aber wie, wenn sie das nicht hiessen? Wenn

sie vielmehr zu uebersetzen waeren: beim Menander faellt man dem Alten mit

der Heirat nicht beschwerlich? Nuptias gravari wuerde zwar allerdings

jenes heissen: aber auch de nuptiis gravari? In jener Redensart wird

gravari gleichsam als ein Deponens gebraucht: in dieser aber ist es ja

wohl das eigentliche Passivum und kann also meine Auslegung nicht allein

leiden, sondern vielleicht wohl gar keine andere leiden, als sie.

Waere aber dieses: wie stuende es dann um den Terenz? Er haette sein

Original so wenig verbessert, dass er es vielmehr verschlimmert haette; er

haette die Ungereimtheit mit der Verheiratung des Micio, durch die

Weigerung desselben, nicht gemildert, sondern sie selber erfunden.

Terentius euretikon! Aber nur, dass es mit den Erfindungen der Nachahmer

nicht weit her ist!

----Fussnote

[1] Act. v. Sc. VIII.

De. Ego vero jubeo, et in hac re, et in aliis omnibus,

Quam maxime unam facere nos hanc familiam;

Colere, adjuvare, adjungere. Aes. Ita quaeso pater.

Mi. Haud aliter censeo. De. Imo hercle ita nobis decet.

Primum hujus uxoris est mater. Mi. Quid postea?

De. Proba, et modesta. Mi. Ita ajunt. De. Natu grandior.

Mi. Scio. De. Parere jam diu haec per annos non potest:

Nec qui eam respiciat, quisquam est; sola est. Mi. Quam hic rem

agit?

De. Hanc te aequum est ducere: et te operam, ut fiat, dare.

Mi. Me ducere autem? De. Te. Mi. Me? De. Te inquam. Mi.

Ineptis. De. Si tu sis homo,

Hic faciat. Aes. Mi pater. Mi. Quid? Tu autem huic, asine,

auscultas. De. Nihil agis,

Fieri aliter non potest. Mi. Deliras. Aes. Sine te exorem, mi

pater.

Mi. Insanis, aufer. De. Age, da veniam filio. Mi. Satin' sanus es?

Ego novus maritus anno demum quinto et sexagesimo

Fiam; atque anum decrepitam ducam? Idne estis auctores mihi?

Aes. Fac; promisi ego illis. Mi. Promisti autem? de te largitor

puer.

De. Age, quid, si quid te majus oret? Mi. Quasi non hoc sit maximum.

De. Da veniam. Aes. Ne gravere. De. Fac, promitte. Mi. Non

omittis?

Aes. Non; nisi te exorem. Mi. Vis est haec quidem. De. Age

prolixe Micio.

Mi. Etsi hoc mihi pravum, ineptum, absurdum, atque alienum a vita mea

Videtur: si vos tantopere istuc vultis. Fiat.--

----Fussnote

Hundert und erstes, zweites, drittes und viertes Stueck

Den 19. April 1768

Hundert und erstes bis viertes?--Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang

dieser Blaetter nur aus hundert Stuecken bestehen zu lassen. Zweiundfunfzig

Wochen, und die Woche zwei Stueck, geben zwar allerdings hundertundviere.

Aber warum sollte, unter allen Tagewerkern, dem einzigen woechentlichen

Schriftsteller kein Feiertag zustatten kommen? Und in dem ganzen Jahre

nur viere: ist ja so wenig!

Doch Dodsley und Compagnie haben dem Publico, in meinem Namen,

ausdruecklich hundert und vier Stueck versprochen. Ich werde die guten

Leute schon nicht zu Luegnern machen muessen.

Die Frage ist nur, wie fange ich es am besten an?--Der Zeug ist schon

verschnitten: ich werde einflicken oder recken muessen.--Aber das klingt

so stuempermaessig. Mir faellt ein,--was mir gleich haette einfallen sollen:

die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines

Nachspiel folgen zu lassen. Das Nachspiel kann handeln, wovon es will,

und braucht mit dem Vorhergehenden nicht in der geringsten Verbindung zu

stehen.--So ein Nachspiel dann mag die Blaetter nun fuellen, die ich mir

ganz ersparen wollte.

Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht auch ein Nachspiel

einen Prolog haben duerfen, der sich mit einem Poeta, cum primum animum ad

scribendum appulit, anfinge?

Als, vor Jahr und Tag, einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen

Versuch zu machen, ob nicht fuer das deutsche Theater sich etwas mehr tun

lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Prinzipals geschehen

koenne: so weiss ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich traeumen

liess, dass ich bei diesem Unternehmen wohl nuetzlich sein koennte?--Ich

stand eben am Markte und war muessig; niemand wollte mich dingen: ohne

Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wusste; bis gerade auf diese

Freunde!--Noch sind mir in meinem Leben alle Beschaeftigungen sehr

gleichgueltig gewesen: ich habe mich nie zu einer gedrungen oder nur

erboten; aber auch die geringfuegigste nicht von der Hand gewiesen, zu der

ich mich aus einer Art von Praedilektion erlesen zu sein glauben konnte.

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters konkurrieren wolle? darauf war

also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die: ob ich es

koenne? und wie ich es am besten koenne?

Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich fuer den letztern zu

erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen

Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern.

Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist

ein Maler. Die aeltesten von jenen Versuchen sind in den Jahren

hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern fuer Genie

haelt. Was in den neuerern Ertraegliches ist, davon bin ich mir sehr

bewusst, dass ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich

fuehle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich

emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen

Strahlen aufschiesst: ich muss alles durch Druckwerk und Roehren aus mir

heraufpressen. Ich wuerde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich

nicht einigermassen gelernt haette, fremde Schaetze bescheiden zu borgen, an

fremdem Feuer mich zu waermen und durch die Glaeser der Kunst mein Auge zu

staerken. Ich bin daher immer beschaemt oder verdruesslich geworden, wenn ich

zum Nachteil der Kritik etwas las oder hoerte. Sie soll das Genie

ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem

Genie sehr nahe koemmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmaehschrift auf die

Kruecke unmoeglich erbauen kann.

Doch freilich; wie die Kruecke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte

zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Laeufer machen kann: so auch die

Kritik. Wenn ich mit ihrer Hilfe etwas zustande bringe, welches besser

ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen wuerde: so kostet

es mich so viel Zeit, ich muss von andern Geschaeften so frei, von

unwillkuerlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muss meine ganze

Belesenheit so gegenwaertig haben, ich muss bei jedem Schritte alle

Bemerkungen, die ich jemals ueber Sitten und Leidenschaften gemacht, so

ruhig durchlaufen koennen; dass zu einem Arbeiter, der ein Theater mit

Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein

kann, als ich.

Was Goldoni fuer das italienische Theater tat, der es in einem Jahre mit

dreizehn neuen Stuecken bereicherte, das muss ich fuer das deutsche zu tun

folglich bleiben lassen. Ja, das wuerde ich bleiben lassen, wenn ich es

auch koennte. Ich bin misstrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la

Casa und der alte Shandy nur immer gewesen sind. Denn wenn ich sie auch

schon nicht fuer Eingebungen des boesen Feindes, weder des eigentlichen

noch des allegorischen, halte:[1] so denke ich doch immer, dass die ersten

Gedanken die ersten sind, und dass das Beste auch nicht einmal in allen

Suppen obenauf zu schwimmen pflegt. Meine erste Gedanken sind gewiss kein

Haar besser, als jedermanns erste Gedanken: und mit jedermanns Gedanken

bleibt man am kluegsten zu Hause.

--Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen,

oder, wie es meinen ruestigem Freunden scheinet, so faulen Arbeiter macht,

selbst das an mir nutzen zu wollen: die Kritik. Und so entsprang die Idee

zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien der

Griechen, d.I. an die kurzen Nachrichten, dergleichen selbst Aristoteles

von den Stuecken der griechischen Buehne zu schreiben der Muehe wert

gehalten. Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal ueber den

grundgelehrten Casaubonus bei mir gelacht zu haben, der sich, aus wahrer

Hochachtung fuer das Solide in den Wissenschaften, einbildete, dass es dem

Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie bei seinen

Didaskalien zu tun gewesen.[2]--Wahrhaftig, es waere auch eine ewige

Schande fuer den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Wert der

Stuecke, mehr um ihren Einfluss auf die Sitten, mehr um die Bildung des

Geschmacks darin bekuemmert haette, als um die Olympiade, als um das Jahr

der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst

aufgefuehret worden!

Ich war schon willens, das Blatt selbst "Hamburgische Didaskalien" zu

nennen. Aber der Titel klang mir allzu fremd, und nun ist es mir sehr

lieb, dass ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine Dramaturgie

bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir: wenigstens hatte

mir Lione Allacci desfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine

Didaskalie aussehen muesse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch

nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz waere, die eben dieser

Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt. Ich hatte weder Lust,

meine Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben: und unsere

itztlebende Casauboni wuerden die Koepfe trefflich geschuettelt haben, wenn

sie gefunden haetten, wie selten ich irgendeines chronologischen Umstandes

gedenke, der kuenftig einmal, wenn Millionen anderer Buecher

verlorengegangen waeren, auf irgendein historisches Faktum einiges Licht

werfen koennte. In welchem Jahre Ludewigs des Vierzehnten, oder Ludewigs

des Funfzehnten, ob zu Paris, oder zu Versailles, ob in Gegenwart der

Prinzen vom Gebluete, oder nicht der Prinzen vom Gebluete, dieses oder

jenes franzoesische Meisterstueck zuerst aufgefuehret worden: das wuerden sie

bei mir gesucht und zu ihrem grossen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blaetter werden sollten, darueber habe ich mich in der

Ankuendigung erklaeret: was sie wirklich geworden, das werden meine Leser

wissen. Nicht voellig das, wozu ich sie zu machen versprach: etwas

anderes; aber doch, denk' ich, nichts Schlechteres.

"Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters

als des Schauspielers hier tun wuerde."

Die letztere Haelfte bin ich sehr bald ueberdruessig geworden. Wir haben

Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche

Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muss

ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwaetze darueber hat

man in verschiedenen Sprachen genug: aber spezielle, von jedermann

erkannte, mit Deutlichkeit und Praezision abgefasste Regeln, nach welchen

der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen

sei, deren wuesste ich kaum zwei oder drei. Daher koemmt es, dass alles

Raisonnement ueber diese Materie immer so schwankend und vieldeutig

scheinet, dass es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts

als eine glueckliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidiget

findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zuviel

glauben: ja oefters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln

oder loben wollen. Ueberhaupt hat man die Anmerkung schon laengst gemacht,

dass die Empfindlichkeit der Kuenstler, in Ansehung der Kritik, in eben dem

Verhaeltnisse steigt, in welchem die Gewissheit und Deutlichkeit und Menge

der Grundsaetze ihrer Kuenste abnimmt.--So viel zu meiner, und selbst zu

deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen haette.

Aber die erstere Haelfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das

Hier zur Zeit noch nicht sehr in Betrachtung gekommen,--und wie haette es

auch koennen? Die Schranken sind noch kaum geoeffnet, und man wollte die

Wettlaeufer lieber schon bei dem Ziele sehen; bei einem Ziele, das ihnen

alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das

Publikum fragt, was ist denn nun geschehen? und mit einem hoehnischen

Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum: und was hat denn das

Publikum getan, damit etwas geschehen koennte? Auch nichts; ja noch etwas

Schlimmers, als nichts. Nicht genug, dass es das Werk nicht allein nicht

befoerdert: es hat ihm nicht einmal seinen natuerlichen Lauf gelassen.

--Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu

verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von

der politischen Verfassung, sondern bloss von dem sittlichen Charakter.

Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir

sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Auslaendischen, besonders

noch immer die untertaenigen Bewunderer der nie genug bewunderten

Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine koemmt, ist schoen,

reizend, allerliebst, goettlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehoer,

als dass wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit fuer

Ungezwungenheit, Frechheit fuer Grazie, Grimasse fuer Ausdruck, ein

Geklingle von Reimen fuer Poesie, Geheule fuer Musik uns einreden lassen,

als im geringsten an der Superioritaet zweifeln, welche dieses

liebenswuerdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst

sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schoen und erhaben

und anstaendig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile

erhalten hat.--

Doch dieser Locus communis ist so abgedroschen, und die naehere Anwendung

desselben koennte leicht so bitter werden, dass ich lieber davon abbreche.

Ich war also genoetiget, anstatt der Schritte, welche die Kunst des

dramatischen Dichters hier wirklich koennte getan haben, mich bei denen zu

verweilen, die sie vorlaeufig tun muesste, um sodann mit eins ihre Bahn mit

desto schnellern und groessern zu durchlaufen. Es waren die Schritte,

welche ein Irrender zurueckgehen muss, um wieder auf den rechten Weg zu

gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleisses darf sich jedermann ruehmen: ich glaube, die dramatische

Dichtkunst studiert zu haben; sie mehr studiert zu haben, als zwanzig,

die sie ausueben. Auch habe ich sie so weit ausgeuebet, als es noetig ist,

um mitsprechen zu duerfen: denn ich weiss wohl, so wie der Maler sich von

niemanden gern tadeln laesst, der den Pinsel ganz und gar nicht zu fuehren

weiss, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er

bewerkstelligen muss, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen

vermag, doch urteilen, ob es sich machen laesst. Ich verlange auch nur eine

Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmasst, der, wenn er nicht dem

oder jenem Auslaender nachplaudern gelernt haette, stummer sein wuerde, als

ein Fisch.

Aber man kann studieren, und sich tief in den Irrtum hineinstudieren. Was

mich also versichert, dass mir dergleichen nicht begegnet sei, dass ich das

Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, dass ich es

vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzaehligen

Meisterstuecken der griechischen Buehne abstrahieret hat. Ich habe von dem

Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine

eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitlaeufigkeit nicht aeussern koennte.

Indes steh' ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen

erleuchteten Zeiten auch darueber ausgelacht werden!), dass ich sie fuer ein

ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer

sind. Ihre Grundsaetze sind ebenso wahr und gewiss, nur freilich nicht so

fasslich, und daher mehr der Schikane ausgesetzt, als alles, was diese

enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragoedie, als ueber die uns

die Zeit so ziemlich alles daraus goennen wollen, unwidersprechlich zu

beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt

entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu

entfernen.

----Fussnote

[1] An opinion John de la Casa, archbishop of Benevento, was afflicted

with--which opinion was,--that whenever a Christian was writing a book

(not for his private amusement, but) where his intent and purpose was

bona fide, to print and publish it to the world, his first thoughts were

always the temptations of the evil one.--My father was hugely pleased

with this theory of John de la Casa; and (had it not cramped him a little

in his creed) I believe would have given ten of the best acres in the

Shandy estate, to have been the broacher of it;--but as he could not have

the honour of it in the litteral sense of the doctrine, he took up with

the allegory of it. Prejudice of education, he would say, is the devil

etc. ("Life and Op. of Tristram Shandy", Vol. V. p. 74.)

[2] ("Animadv. in Athenaeum Libr." VI. cap. 7.) Didaskalia accipitur pro

eo scripto, quo explicatur ubi, quando, quomodo et quo eventu fabula

aliqua fuerit acta.--Quantum critici hac diligentia veteres chronologos

adjuverint, soli aestimabunt illi, qui norunt quam infirma et tenuia

praesidia habuerint, qui ad ineundam fugacis temporis rationem primi

animum appulerunt. Ego non dubito, eo potissimum spectasse Aristotelem,

cum Didaskalias suas componeret.--

----Fussnote

Nach dieser Ueberzeugung nahm ich mir vor, einige der beruehmtesten Muster

der franzoesischen Buehne ausfuehrlich zu beurteilen. Denn diese Buehne soll

ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein; und besonders hat man

uns Deutsche bereden wollen, dass sie nur durch diese Regeln die Stufe der

Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Buehnen aller neuern

Voelker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest

geglaubt, dass bei unsern Dichtern, den Franzosen nachahmen, ebensoviel

gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indes konnte das Vorurteil nicht ewig gegen unser Gefuehl bestehen. Dieses

ward, gluecklicherweise, durch einige englische Stuecke aus seinem

Schlummer erwecket, und wir machten endlich die Erfahrung, dass die

Tragoedie noch einer ganz andern Wirkung faehig sei, als ihr Corneille und

Racine zu erteilen vermocht. Aber geblendet von diesem ploetzlichen

Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes

zurueck. Den englischen Stuecken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln,

mit welchen uns die franzoesischen so bekannt gemacht hatten. Was schloss

man daraus? Dieses: dass sich auch ohne diese Regeln der Zweck der

Tragoedie erreichen lasse; ja, dass diese Regeln wohl gar schuld sein

koennten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das haette noch hingehen moegen!--Aber mit diesen Regeln fing man an,

alle Regeln zu vermengen und es ueberhaupt fuer Pedanterei zu erklaeren, dem

Genie vorzuschreiben, was es tun, und was es nicht tun muesse. Kurz, wir

waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangnen Zeit mutwillig

zu verscherzen; und von den Dichtern lieber zu verlangen, dass jeder die

Kunst aufs neue fuer sich erfinden solle.

Ich waere eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen,

wenn ich glauben duerfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese

Gaerung des Geschmacks zu hemmen. Darauf losgearbeitet zu haben, darf ich

mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegner sein lassen,

als den Wahn von der Regelmaessigkeit der franzoesischen Buehne zu

bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Drama mehr

verkannt, als die Franzosen. Einige beilaeufige Bemerkungen, die sie ueber

die schicklichste aeussere Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles

fanden, haben sie fuer das Wesentliche angenommen und das Wesentliche

durch allerlei Einschraenkungen und Deutungen dafuer so entkraeftet, dass

notwendig nichts anders als Werke daraus entstehen konnten, die weit

unter der hoechsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln

kalkuliert hatte.

Ich wage es, hier eine Aeusserung zu tun, mag man sie doch nehmen, wofuer

man will!--Man nenne mir das Stueck des grossen Corneille, welches ich

nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?--

Doch nein; ich wollte nicht gern, dass man diese Aeusserung fuer Prahlerei

nehmen koenne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es

zuverlaessig besser machen,--und doch lange kein Corneille sein,--und doch

lange noch kein Meisterstueck gemacht haben. Ich werde es zuverlaessig

besser machen;--und mir doch wenig darauf einbilden duerfen. Ich werde

nichts getan haben, als was jeder tun kann,--der so fest an den

Aristoteles glaubet, wie ich.

Eine Tonne, fuer unsere kritische Walfische! Ich freue mich im voraus, wie

trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein fuer sie

ausgeworfen; besonders fuer den kleinen Walfisch in dem Salzwasser

zu Halle!--

Und mit diesem Uebergange,--sinnreicher muss er nicht sein,--mag denn der

Ton des ernsthaftem Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu

ich diese letztern Blaetter bestimmte. Wer haette mich auch sonst erinnern

koennen, dass es Zeit sei, dieses Nachspiel anfangen zu lassen, als eben

der Hr. Stl., welcher in der deutschen Bibliothek des Hrn. Gemeimerat

Klotz den Inhalt desselben bereits angekuendiget hat?[1]--

Aber was bekoemmt denn der schnakische Mann in dem bunten Jaeckchen, dass er

so dienstfertig mit seiner Trommel ist? Ich erinnere mich nicht, dass ich

ihm etwas dafuer versprochen haette. Er mag wohl bloss zu seinem Vergnuegen

trommeln; und der Himmel weiss, wo er alles her hat, was die liebe Jugend

auf den Gassen, die ihm mit einem bewundernden Ah! nachfolgt, aus der

ersten Hand von ihm zu erfahren bekommt. Er muss einen Wahrsagergeist

haben, trotz der Magd in der Apostelgeschichte. Denn wer haette es ihm

sonst sagen koennen, dass der Verfasser der Dramaturgie auch mit der

Verleger derselben ist? Wer haette ihm sonst die geheimen Ursachen

entdecken koennen, warum ich der einen Schauspielerin eine sonore Stimme

beigelegt und das Probestueck einer andern so erhoben habe? Ich war

freilich damals in beide verliebt: aber ich haette doch nimmermehr

geglaubt, dass es eine lebendige Seele erraten sollte. Die Damen koennen es

ihm auch unmoeglich selbst gesagt haben: folglich hat es mit dem

Wahrsagergeiste seine Richtigkeit. Ja, weh uns armen Schriftstellern,

wenn unsere hochgebietende Herren, die Journalisten und

Zeitungsschreiber, mit solchen Kaelbern pfluegen wollen! Wenn sie zu ihren

Beurteilungen, ausser ihrer gewoehnlichen Gelehrsamkeit und

Scharfsinnigkeit, sich aus noch solcher Stueckchen aus der geheimsten

Magie bedienen wollen: wer kann wider sie bestehen?

"Ich wuerde", schreibt dieser Hr. Stl. aus Eingebung seines Kobolds, "auch

den zweiten Band der Dramaturgie anzeigen koennen, wenn nicht die

Abhandlung wider die Buchhaendler dem Verfasser zu viel Arbeit machte, als

dass er das Werk bald beschliessen koennte."

Man muss auch einen Kobold nicht zum Luegner machen wollen, wenn er es

gerade einmal nicht ist. Es ist nicht ganz ohne, was das boese Ding dem

guten Stl. hier eingeblasen. Ich hatte allerdings so etwas vor. Ich

wollte meinen Lesern erzaehlen, warum dieses Werk so oft unterbrochen

worden; warum in zwei Jahren erst, und noch mit Muehe, so viel davon

fertig geworden, als auf ein Jahr versprochen war. Ich wollte mich ueber

den Nachdruck beschweren, durch den man den geradesten Weg eingeschlagen,

es in seiner Geburt zu ersticken. Ich wollte ueber die nachteiligen Folgen

des Nachdrucks ueberhaupt einige Betrachtungen anstellen. Ich wollte das

einzige Mittel vorschlagen, ihm zu steuern. Aber, das waere ja sonach

keine Abhandlung wider die Buchhaendler geworden? Sondern vielmehr, fuer

sie: wenigstens, der rechtschaffenen Maenner unter ihnen; und es gibt

deren. Trauen Sie, mein Herr Stl., Ihrem Kobolde also nicht immer so

ganz! Sie sehen es: was solch Geschmeiss des boesen Feindes von der Zukunft

noch etwa weiss, das weiss es nur halb.--

Doch nun genug dem Narren nach seiner Narrheit geantwortet, damit er sich

nicht weise duenke. Denn eben dieser Mund sagt: Antworte dem Narren nicht

nach seiner Narrheit, damit du ihm nicht gleich werdest! Das ist:

antworte ihm nicht so nach seiner Narrheit, dass die Sache selbst darueber

vergessen wird; als wodurch du ihm gleich werden wuerdest. Und so wende

ich mich wieder an meinen ernsthaften Leser, den ich dieser Possen wegen

ernstlich um Vergebung bitte.

Es ist die lautere Wahrheit, dass der Nachdruck, durch den man diese

Blaetter gemeinnuetziger machen wollen, die einzige Ursache ist, warum sich

ihre Ausgabe bisher so verzoegert hat, und warum sie nun gaenzlich

liegenbleiben. Ehe ich ein Wort mehr hierueber sage, erlaube man mir, den

Verdacht des Eigennutzes von mir abzulehnen. Das Theater selbst hat die

Unkosten dazu hergegeben, in Hoffnung, aus dem Verkaufe wenigstens einen

ansehnlichen Teil derselben wieder zu erhalten. Ich verliere nichts

dabei, dass diese Hoffnung fehlschlaegt. Auch bin ich gar nicht ungehalten

darueber, dass ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an

den Mann bringen kann. Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge ebenso gern

wieder ab, als ich sie anlegte. Klotz und Konsorten wuenschen ohnedem, dass

ich sie nie angelegt haette; und es wird sich leicht einer unter ihnen

finden, der das Tageregister einer misslungenen Unternehmung bis zu Ende

fuehret und mir zeiget, was fuer einen periodischen Nutzen ich einem

solchen periodischen Blatte haette erteilen koennen und sollen.

Denn ich will und kann es nicht bergen, dass diese letzten Bogen fast ein

Jahr spaeter niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. Der suesse

Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gruenden, ist schon wieder

verschwunden: und soviel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, duerfte er

auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spaetesten in Erfuellung

gehen wird.

Aber auch das kann mir sehr gleichgueltig sein!--Ich moechte ueberhaupt

nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es fuer ein grosses Unglueck

hielte, dass Bemuehungen vereitelt worden, an welchen ich Anteil genommen.

Sie koennen von keiner besondern Wichtigkeit sein, eben weil ich Anteil

daran genommen. Doch wie, wenn Bemuehungen von weiterm Belange durch die

naemlichen Undienste scheitern koennten, durch welche meine gescheitert

sind? Die Welt verliert nichts, dass ich, anstatt fuenf und sechs Baende

Dramaturgie, nur zwei an das Licht der Welt bringen kann. Aber sie koennte

verlieren, wenn einmal ein nuetzlicheres Werk eines bessern

Schriftstellers ebenso ins Stecken geriete; und es wohl gar Leute gaebe,

die einen ausdruecklichen Plan darnach machten, dass auch das nuetzlichste,

unter aehnlichen Umstaenden unternommene Werk verungluecken sollte

und muesste.

In diesem Betracht stehe ich nicht an und halte es fuer meine

Schuldigkeit, dem Publico ein sonderbares Komplott zu denunzieren. Eben

diese Dodsley und Compagnie, welche sich die Dramaturgie nachzudrucken

erlaubet, lassen seit einiger Zeit einen Aufsatz, gedruckt und

geschrieben, bei den Buchhaendlern umlaufen, welcher von Wort zu Wort

so lautet:

Nachricht an die Herren Buchhaendler

Wir haben uns mit Beihilfe verschiedener Herren Buchhaendler entschlossen,

kuenftig denenjenigen, welche sich ohne die erforderlichen Eigenschaften

in die Buchhandlung mischen werden, (wie es, zum Exempel, die

neuaufgerichtete in Hamburg und anderer Orten vorgebliche Handlungen

mehrere) das Selbst-Verlegen zu verwehren, und ihnen ohne Ansehen

nachzudrucken; auch ihre gesetzten Preise allezeit um die Haelfte zu

verringern. Die diesen Vorhaben bereits beigetretene Herren Buchhaendler,

welche wohl eingesehen, dass eine solche unbefugte Stoerung fuer alle

Buchhaendler zum groessten Nachteil gereichen muesse, haben sich

entschlossen, zu Unterstuetzung dieses Vorhabens eine Kasse aufzurichten,

und eine ansehnliche Summe Geld bereits eingelegt, mit Bitte, ihre Namen

vorerst noch nicht zu nennen, dabei aber versprochen, selbige ferner zu

unterstuetzen. Von den uebrigen gutgesinnten Herren Buchhaendlern erwarten

wir demnach zur Vermehrung der Kasse desgleichen und ersuchen, auch

unsern Verlag bestens zu rekommandieren. Was den Druck und die Schoenheit

des Papiers betrifft, so werden wir der ersten nichts nachgeben; uebrigens

aber uns bemuehen, auf die unzaehlige Menge der Schleichhaendler genau

achtzugeben, damit nicht jeder in der Buchhandlung zu hoecken und zu

stoeren anfange. So viel versichern wir, so wohl als die noch zutretende

Herren Mitkollegen, dass wir keinem rechtmaessigen Buchhaendler ein Blatt

nachdrucken werden; aber dagegen werden wir sehr aufmerksam sein, sobald

jemanden von unserer Gesellschaft ein Buch nachgedruckt wird, nicht

allein dem Nachdrucker hinwieder allen Schaden zuzufuegen, sondern auch

nicht weniger denenjenigen Buchhaendlern, welche ihren Nachdruck zu

verkaufen sich unterfangen. Wir ersuchen demnach alle und jede Herren

Buchhaendler dienstfreundlichst, von alle Arten des Nachdrucks in einer

Zeit von einem Jahre, nachdem wir die Namen der ganzen Buchhaendler-

Gesellschaft gedruckt angezeigt haben werden, sich loszumachen oder zu

erwarten, ihren besten Verlag fuer die Haelfte des Preises oder noch weit

geringer verkaufen zu sehen. Denenjenigen Herren Buchhaendlern von unsre

Gesellschaft aber, welchen etwas nachgedruckt werden sollte, werden wir

nach Proportion und Ertrag der Kasse eine ansehnliche Verguetung

widerfahren zu lassen nicht ermangeln. Und so hoffen wir, dass sich auch

die uebrigen Unordnungen bei der Buchhandlung mit Beihilfe gutgesinnter

Herren Buchhaendler in kurzer Zeit legen werden.

Wenn die Umstaende erlauben, so kommen wir alle Ostermessen selbst nach

Leipzig, wo nicht, so werden wir doch desfalls Kommission geben. Wir

empfehlen uns Deren guten Gesinnungen und verbleiben Deren getreuen

Mitkollegen,

J. Dodsley und Compagnie.

Wenn dieser Aufsatz nichts enthielte, als die Einladung zu einer genauern

Verbindung der Buchhaendler, um dem eingerissenen Nachdrucke unter sich zu

steuern, so wuerde schwerlich ein Gelehrter ihm seinen Beifall versagen.

Aber wie hat es vernuenftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen koennen,

diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein paar armen

Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Strassenraeuber werden?

"Sie wollen dem nachdrucken, der ihnen nachdruckt." Das moechte sein; wenn

es ihnen die Obrigkeit anders erlauben will, sich auf diese Art selbst zu

raechen. Aber sie wollen zugleich das Selbst-Verlegen verwehren. Wer sind

die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihren

wahren Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das

Selbst-Verlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten sein?

Welch Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmaelern, aus seinem

eigentuemlichen Werke alle den Nutzen zu ziehen, den er moeglicherweise

daraus ziehen kann? "Aber sie mischen sich ohne die erforderlichen

Eigenschaften in die Buchhandlung." Was sind das fuer erforderliche

Eigenschaften? Dass man fuenf Jahre bei einem Manne Pakete zubinden

gelernt, der auch nichts weiter kann, als Pakete zubinden? Und wer darf

sich in die Buchhandlung nicht mischen? Seit wenn ist der Buchhandel eine

Innung? Welches sind seine ausschliessenden Privilegien? Wer hat sie

ihm erteilt?

Wenn Dodsley und Compagnie ihren Nachdruck der Dramaturgie vollenden, so

bitte ich sie, mein Werk wenigstens nicht zu verstuemmeln, sondern auch

das getreulich nachdrucken zu lassen, was sie hier gegen sich finden. Dass

sie ihre Verteidigung beifuegen--wenn anders eine Verteidigung fuer sie

moeglich ist--werde ich ihnen nicht verdenken. Sie moegen sie auch in einem

Tone abfassen oder von einem Gelehrten, der klein genug sein kann, ihnen

seine Feder dazu zu leihen, abfassen lassen, in welchem sie wollen:

selbst in dem so interessanten der Klotzischen Schule, reich an allerlei

Histoerchen und Anekdoetchen und Pasquillchen, ohne ein Wort von der Sache.

Nur erklaere ich im voraus die geringste Insinuation, dass es gekraenkter

Eigennutz sei, der mich so warm gegen sie sprechen lassen, fuer eine Luege.

Ich habe nie etwas auf meine Kosten drucken lassen und werde es

schwerlich in meinem Leben tun. Ich kenne, wie schon gesagt, mehr als

einen rechtschaffenen Mann unter den Buchhaendlern, dessen Vermittelung

ich ein solches Geschaeft gern ueberlasse. Aber keiner von ihnen muss mir es

auch veruebeln, dass ich meine Verachtung und meinen Hass gegen Leute

bezeigen in deren Vergleich alle Buschklepper und Weglaurer wahrlich

nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von ihnen macht seinen

coup de main fuer sich: Dodsley und Compagnie aber wollen

bandenweise rauben.

Das beste ist, dass ihre Einladung wohl von den wenigsten duerfte angenommen

werden. Sonst waere es Zeit, dass die Gelehrten mit Ernst darauf daechten,

das bekannte Leibnizische Projekt auszufuehren.

Ende des zweiten Bandes

----Fussnote

[1] Neuntes Stueck, S. 56.

----Fussnote

Verzeichnis der Theaterstuecke

geordnet nach Autorennamen

John Banks: Der Graf von Essex

Augustin David de Brueys: Der Advokat Patelin

Giovanni Maria Cecchi: Die Mitgift

Chevalier de Cerou: Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter

Pierre Corneille: Rodogune

Thomas Corneille: Der Graf von Essex

Johann Friedrich Cronegk: Olint und Sophronia

Philippe Nericault Destouches: Das Gespenst mit der Trommel

Philippe Nericault Destouches: Das unvermutete Hindernis

Philippe Nericault Destouches: Der poetische Dorfjunker

Philippe Nericault Destouches: Der verborgene Schatz

Philippe Nericault Destouches: Der verheiratete Philosoph

Denis Diderot: Der Hausvater

Pierre Laurent Dormont du [de] Belloy: Zelmire

Frederik Duim: Zaire

Charles Simon Favart: Soliman der Zweite

Christian Fuerchtegott Gellert: Die kranke Frau

Luise Adelgunde Gottsched: Die Hausfranzoesin

Francoise d'Issembourg-d'Happoncourt de Graffigny: Cenie

Jean Baptiste Louis Gresset: Sidney

Franz Heufeld: Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe

Theodor Gottlieb von Hippel: Der Mann nach der Uhr

Johann Christian Krueger: Herzog Michel

Pierre Claude Nivelle de la Chaussee: Die Muetterschule

Pierre Claude Nivelle de la Chaussee: Melanide

Thomas l'Affichard: Ist er von Familie?

Marc Antoine le Grand: Der sehende Blinde

Marc Antoine le Grand: Der Triumph der vergangenen Zeit

Gotthold Ephraim Lessing: Der Freigeist

Gotthold Ephraim Lessing: Der Schatz

Gotthold Ephraim Lessing: Miss Sara Sampson

Johann Friedrich Loewen: Die neue Agnese

Johann Friedrich Loewen: Das Raetsel

Francesco Scipione Maffei: Merope

Pierre Carlet de Camplain de Marivaux: Der Bauer mit der Erbschaft

Pierre Carlet de Camplain de Marivaux: Der unvermutete Ausgang

Pierre Carlet de Camplain de Marivaux: Die falschen Vertraulichkeiten

Moliere: Die Frauenschule

Gottlieb Konrad Pfeffel: Der Schatz

Philemon von Syrakus: Der Schatz

Plautus: Trinummus

Philippe Quinault: Die kokette Mutter

Jean Francois Regnard: Demokrit

Jean Francois Regnard: Der Spieler

Jean Francois Regnard: Der Zerstreute

Karl Franz Romanus: Die Brueder

Germain Francois Poullain de Saint-Foix: Der Finanzpachter

Johann Elias Schlegel: Der Triumph der guten Frauen

Johann Elias Schlegel: Die stumme Schoenheit

Voltaire: Das Kaffeehaus

Voltaire: Die Frau, die recht hat

Voltaire: Merope

Voltaire: Nanine

Voltaire: Semiramis

Voltaire: Zaire

Christian Felix Weisse: Amalia

Christian Felix Weisse: Richard der Dritte

Verzeichnis der Theaterstuecke

geordnet nach Titeln

Amalia (Christian Felix Weisse)

Cenie (Francoise d'Issembourg-d'Happoncourt de Graffigny)

Das Gespenst mit der Trommel (Philippe Nericault Destouches)

Das Kaffeehaus (Voltaire)

Das Raetsel (Johann Friedrich Loewen)

Das unvermutete Hindernis (Philippe Nericault Destouches)

Demokrit (Jean Francois Regnard)

Der Advokat Patelin (Augustin David de Brueys)

Der Bauer mit der Erbschaft (Pierre Carlet de Camplain de Marivaux)

Der Finanzpachter (Germain Francois Poullain de Saint-Foix)

Der Freigeist (Gotthold Ephraim Lessing)

Der Graf von Essex (John Banks)

Der Graf von Essex (Thomas Corneille)

Der Hausvater (Denis Diderot)

Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter (Chevalier de Cerou)

Der Mann nach der Uhr (Theodor Gottlieb von Hippel)

Der poetische Dorfjunker (Philippe Nericault Destouches)

Der Schatz (Gotthold Ephraim Lessing)

Der Schatz (Gottlieb Konrad Pfeffel)

Der Schatz (Philemon von Syrakus)

Der sehende Blinde (Marc Antoine le Grand)

Der Spieler (Jean Francois Regnard)

Der Triumph der guten Frauen (Johann Elias Schlegel)

Der Triumph der vergangenen Zeit (Marc Antoine le Grand)

Der unvermutete Ausgang (Pierre Carlet de Camplain de Marivaux)

Der verborgene Schatz (Philippe Nericault Destouches)

Der verheiratete Philosoph (Philippe Nericault Destouches)

Der Zerstreute (Jean Francois Regnard)

Die Brueder (Karl Franz Romanus)

Die falschen Vertraulichkeiten (Pierre Carlet de Camplain de Marivaux)

Die Frau, die recht hat (Voltaire)

Die Frauenschule (Moliere)

Die Hausfranzoesin (Luise Adelgunde Gottsched)

Die kokette Mutter (Philippe Quinault)

Die kranke Frau (Christian Fuerchtegott Gellert)

Die Mitgift (Giovanni Maria Cecchi)

Die Muetterschule (Pierre Claude Nivelle de la Chaussee)

Die neue Agnese (Johann Friedrich Loewen)

Die stumme Schoenheit (Johann Elias Schlegel)

Herzog Michel (Johann Christian Krueger)

Ist er von Familie? (Thomas l'Affichard)

Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe (Franz Heufeld)

Melanide (Pierre Claude Nivelle de la Chaussee)

Merope (Francesco Scipione Maffei)

Merope (Voltaire)

Miss Sara Sampson (Gotthold Ephraim Lessing)

Nanine (Voltaire)

Olint und Sophronia (Johann Friedrich Cronegk)

Richard der Dritte (Christian Felix Weisse)

Rodogune (Pierre Corneille)

Semiramis (Voltaire)

Sidney (Jean Baptiste Louis Gresset)

Soliman der Zweite (Charles Simon Favart)

Trinummus (Plautus)

Zaire (Frederik Duim)

Zaire (Voltaire)

Zelmire (Pierre Laurent Dormont du [de] Belloy)

Ende dieses Projekt Gutenberg Etextes Hamburgische Dramaturgie, von

Gotthold Ephraim Lessing.

End of the Project Gutenberg EBook of Hamburgische Dramaturgie

by Gotthold Ephraim Lessing

\*\*\* END OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK HAMBURGISCHE DRAMATURGIE \*\*\*

\*\*\*\*\* This file should be named 10055.txt or 10055.zip \*\*\*\*\*

This and all associated files of various formats will be found in:

http://www.gutenberg.net/1/0/0/5/10055/

Produced by Mike Pullen and Delphine Lettau.

Updated editions will replace the previous one--the old editions

will be renamed.

Creating the works from public domain print editions means that no

one owns a United States copyright in these works, so the Foundation

(and you!) can copy and distribute it in the United States without

permission and without paying copyright royalties. Special rules,

set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to

copying and distributing Project Gutenberg-tm electronic works to

protect the PROJECT GUTENBERG-tm concept and trademark. Project

Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you

charge for the eBooks, unless you receive specific permission. If you

do not charge anything for copies of this eBook, complying with the

rules is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose

such as creation of derivative works, reports, performances and

research. They may be modified and printed and given away--you may do

practically ANYTHING with public domain eBooks. Redistribution is

subject to the trademark license, especially commercial

redistribution.

\*\*\* START: FULL LICENSE \*\*\*

THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE

PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg-tm mission of promoting the free

distribution of electronic works, by using or distributing this work

(or any other work associated in any way with the phrase "Project

Gutenberg"), you agree to comply with all the terms of the Full Project

Gutenberg-tm License (available with this file or online at

http://gutenberg.net/license).

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg-tm

electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg-tm

electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to

and accept all the terms of this license and intellectual property

(trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all

the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy

all copies of Project Gutenberg-tm electronic works in your possession.

If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project

Gutenberg-tm electronic work and you do not agree to be bound by the

terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or

entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. "Project Gutenberg" is a registered trademark. It may only be

used on or associated in any way with an electronic work by people who

agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few

things that you can do with most Project Gutenberg-tm electronic works

even without complying with the full terms of this agreement. See

paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project

Gutenberg-tm electronic works if you follow the terms of this agreement

and help preserve free future access to Project Gutenberg-tm electronic

works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation ("the Foundation"

or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project

Gutenberg-tm electronic works. Nearly all the individual works in the

collection are in the public domain in the United States. If an

individual work is in the public domain in the United States and you are

located in the United States, we do not claim a right to prevent you from

copying, distributing, performing, displaying or creating derivative

works based on the work as long as all references to Project Gutenberg

are removed. Of course, we hope that you will support the Project

Gutenberg-tm mission of promoting free access to electronic works by

freely sharing Project Gutenberg-tm works in compliance with the terms of

this agreement for keeping the Project Gutenberg-tm name associated with

the work. You can easily comply with the terms of this agreement by

keeping this work in the same format with its attached full Project

Gutenberg-tm License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern

what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in

a constant state of change. If you are outside the United States, check

the laws of your country in addition to the terms of this agreement

before downloading, copying, displaying, performing, distributing or

creating derivative works based on this work or any other Project

Gutenberg-tm work. The Foundation makes no representations concerning

the copyright status of any work in any country outside the United

States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate

access to, the full Project Gutenberg-tm License must appear prominently

whenever any copy of a Project Gutenberg-tm work (any work on which the

phrase "Project Gutenberg" appears, or with which the phrase "Project

Gutenberg" is associated) is accessed, displayed, performed, viewed,

copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with

almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or

re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included

with this eBook or online at www.gutenberg.net

1.E.2. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is derived

from the public domain (does not contain a notice indicating that it is

posted with permission of the copyright holder), the work can be copied

and distributed to anyone in the United States without paying any fees

or charges. If you are redistributing or providing access to a work

with the phrase "Project Gutenberg" associated with or appearing on the

work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1

through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the

Project Gutenberg-tm trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or

1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is posted

with the permission of the copyright holder, your use and distribution

must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional

terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked

to the Project Gutenberg-tm License for all works posted with the

permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg-tm

License terms from this work, or any files containing a part of this

work or any other work associated with Project Gutenberg-tm.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this

electronic work, or any part of this electronic work, without

prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with

active links or immediate access to the full terms of the Project

Gutenberg-tm License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary,

compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any

word processing or hypertext form. However, if you provide access to or

distribute copies of a Project Gutenberg-tm work in a format other than

"Plain Vanilla ASCII" or other format used in the official version

posted on the official Project Gutenberg-tm web site (www.gutenberg.net),

you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a

copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon

request, of the work in its original "Plain Vanilla ASCII" or other

form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg-tm

License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying,

performing, copying or distributing any Project Gutenberg-tm works

unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing

access to or distributing Project Gutenberg-tm electronic works provided

that

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from

the use of Project Gutenberg-tm works calculated using the method

you already use to calculate your applicable taxes. The fee is

owed to the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, but he

has agreed to donate royalties under this paragraph to the

Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments

must be paid within 60 days following each date on which you

prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax

returns. Royalty payments should be clearly marked as such and

sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the

address specified in Section 4, "Information about donations to

the Project Gutenberg Literary Archive Foundation."

- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies

you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he

does not agree to the terms of the full Project Gutenberg-tm

License. You must require such a user to return or

destroy all copies of the works possessed in a physical medium

and discontinue all use of and all access to other copies of

Project Gutenberg-tm works.

- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any

money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the

electronic work is discovered and reported to you within 90 days

of receipt of the work.

- You comply with all other terms of this agreement for free

distribution of Project Gutenberg-tm works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg-tm

electronic work or group of works on different terms than are set

forth in this agreement, you must obtain permission in writing from

both the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and Michael

Hart, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark. Contact the

Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable

effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread

public domain works in creating the Project Gutenberg-tm

collection. Despite these efforts, Project Gutenberg-tm electronic

works, and the medium on which they may be stored, may contain

"Defects," such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or

corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual

property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a

computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by

your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the "Right

of Replacement or Refund" described in paragraph 1.F.3, the Project

Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project

Gutenberg-tm trademark, and any other party distributing a Project

Gutenberg-tm electronic work under this agreement, disclaim all

liability to you for damages, costs and expenses, including legal

fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT

LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE

PROVIDED IN PARAGRAPH F3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE

TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE

LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR

INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH

DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a

defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can

receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a

written explanation to the person you received the work from. If you

received the work on a physical medium, you must return the medium with

your written explanation. The person or entity that provided you with

the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a

refund. If you received the work electronically, the person or entity

providing it to you may choose to give you a second opportunity to

receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy

is also defective, you may demand a refund in writing without further

opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth

in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS," WITH NO OTHER

WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO

WARRANTIES OF MERCHANTIBILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied

warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages.

If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the

law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be

interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by

the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any

provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold the Foundation, the

trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone

providing copies of Project Gutenberg-tm electronic works in accordance

with this agreement, and any volunteers associated with the production,

promotion and distribution of Project Gutenberg-tm electronic works,

harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees,

that arise directly or indirectly from any of the following which you do

or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg-tm

work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any

Project Gutenberg-tm work, and (c) any Defect you cause.

Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg-tm

Project Gutenberg-tm is synonymous with the free distribution of

electronic works in formats readable by the widest variety of computers

including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists

because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from

people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the

assistance they need, is critical to reaching Project Gutenberg-tm's

goals and ensuring that the Project Gutenberg-tm collection will

remain freely available for generations to come. In 2001, the Project

Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure

and permanent future for Project Gutenberg-tm and future generations.

To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4

and the Foundation web page at http://www.pglaf.org.

Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive

Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non profit

501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the

state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal

Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification

number is 64-6221541. Its 501(c)(3) letter is posted at

http://pglaf.org/fundraising. Contributions to the Project Gutenberg

Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent

permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's principal office is located at 4557 Melan Dr. S.

Fairbanks, AK, 99712., but its volunteers and employees are scattered

throughout numerous locations. Its business office is located at

809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887, email

business@pglaf.org. Email contact links and up to date contact

information can be found at the Foundation's web site and official

page at http://pglaf.org

For additional contact information:

Dr. Gregory B. Newby

Chief Executive and Director

gbnewby@pglaf.org

Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg

Literary Archive Foundation

Project Gutenberg-tm depends upon and cannot survive without wide

spread public support and donations to carry out its mission of

increasing the number of public domain and licensed works that can be

freely distributed in machine readable form accessible by the widest

array of equipment including outdated equipment. Many small donations

($1 to $5,000) are particularly important to maintaining tax exempt

status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating

charities and charitable donations in all 50 states of the United

States. Compliance requirements are not uniform and it takes a

considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up

with these requirements. We do not solicit donations in locations

where we have not received written confirmation of compliance. To

SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any

particular state visit http://pglaf.org

While we cannot and do not solicit contributions from states where we

have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition

against accepting unsolicited donations from donors in such states who

approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make

any statements concerning tax treatment of donations received from

outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg Web pages for current donation

methods and addresses. Donations are accepted in a number of other

ways including including checks, online payments and credit card

donations. To donate, please visit: http://pglaf.org/donate

Section 5. General Information About Project Gutenberg-tm electronic

works.

Professor Michael S. Hart is the originator of the Project Gutenberg-tm

concept of a library of electronic works that could be freely shared

with anyone. For thirty years, he produced and distributed Project

Gutenberg-tm eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg-tm eBooks are often created from several printed

editions, all of which are confirmed as Public Domain in the U.S.

unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily

keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Each eBook is in a subdirectory of the same number as the eBook's

eBook number, often in several formats including plain vanilla ASCII,

compressed (zipped), HTML and others.

Corrected EDITIONS of our eBooks replace the old file and take over

the old filename and etext number. The replaced older file is renamed.

VERSIONS based on separate sources are treated as new eBooks receiving

new filenames and etext numbers.

Most people start at our Web site which has the main PG search facility:

http://www.gutenberg.net

This Web site includes information about Project Gutenberg-tm,

including how to make donations to the Project Gutenberg Literary

Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to

subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.

EBooks posted prior to November 2003, with eBook numbers BELOW #10000,

are filed in directories based on their release date. If you want to

download any of these eBooks directly, rather than using the regular

search system you may utilize the following addresses and just

download by the etext year.

http://www.ibiblio.org/gutenberg/etext06

(Or /etext 05, 04, 03, 02, 01, 00, 99,

98, 97, 96, 95, 94, 93, 92, 92, 91 or 90)

EBooks posted since November 2003, with etext numbers OVER #10000, are

filed in a different way. The year of a release date is no longer part

of the directory path. The path is based on the etext number (which is

identical to the filename). The path to the file is made up of single

digits corresponding to all but the last digit in the filename. For

example an eBook of filename 10234 would be found at:

http://www.gutenberg.net/1/0/2/3/10234

or filename 24689 would be found at:

http://www.gutenberg.net/2/4/6/8/24689

An alternative method of locating eBooks:

http://www.gutenberg.net/GUTINDEX.ALL