



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



MARSHALL MONTGOMERY
COLLECTION



Montgomery 7c 4



Mont 7 c 4

Kritische
Betrachtungen
über die

Poesie und Mahlerey,

aus dem Französischen

des Herrn Abtes Du Bos,

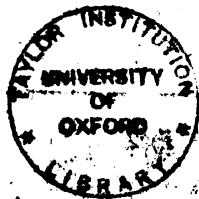
Eines der Vierziger und beständigen Secretärs der französisch
Academie.

Dritter und letzter Theil.



Kopenhagen,
In der Mummischen Buchhandlung

1761.





Vorrede des Uebersetzers.



Ich lasse mich desto williger durch den Mangel an Muffe abhalten, diesem letzten Theile meines Autors einige Abhandlungen beizufügen, da die Besorgniß manches zu sagen, das schon irgendwo gesagt seyn könnte, mir diese Arbeit vielleicht unangenehmer machen würde, als sie mir an sich selbst seyn müßte.

Deutschland hat seit einiger Zeit verschiedene Werke hervorgebracht, die als Ergänzungen des *Du Bos* angesehen werden können; wohin be-



Vorrede des Uebersetzers.



Ich lasse mich desto williger durch den Mangel an Muffe abhalten, diesem letzten Theile meines Autors einige Abhandlungen beyzufügen, da die Besorgniß manches zu sagen, das schon irgendwo gesagt seyn könnte, mir diese Arbeit vielleicht unangenehmer machen würde, als sie mir an sich selbst seyn müßte.

Deutschland hat seit einiger Zeit verschiedene Werke hervorgebracht, die als Ergänzungen des *Du Bos* angesehen werden können; wohin be-

Vorrede

sonders die schönen Briefe über die Empfindungen gehören: Dem ohnerachtet ist noch eine reiche Ernte für denjenigen übrig, der sich in dieses Feld wagen darf.

Eine Stelle in der Théorie des Sentimens agréables, die mir vor kurzem wieder in die Augen fiel, und in welcher der Verfasser eine von dem Abte Du Bos aufgeworfene Frage zu beantworten glaubt, macht mir Muth, meine eignen Gedanken, die ich beym Uebersetzen gedachter Stelle meines Autors hatte, der öffentlichen Beurtheilung zu überlassen.

Der Verfasser der Théorie etc. sagt gegen das Ende des vierten Kapitels: „Ich muß hier mit dem Autor
„der Betrachtungen über die Poesie
„und Malerey die Anmerkung machen, daß es Subjecte giebt, die, wie
„es scheint, im Kleinen gemacht werden müssen. Dieser berühmte Scri-
„bent

des Uebersetzers.

„bent glaubt, es lasse sich keine Ursache
„davon angeben. Meines Erachtens
„aber liegt sie in dem Charakter der
„Personen. Eine majestätische Gestalt
„würde einer grotesken Person schlecht
„anstehen. Doch dem sey, wie ihm
„wolle, 2c. Die Stelle des *Du Bos*,
worauf er zielt, ist folgende: *) „Es
„sind nicht nur gewisse Subjecte vor-
„theilhafter für die Poesie als für die
„Mahleren, oder vortheilhafter für die
„Mahleren als für die Poesie; sondern
„es giebt auch solche, die sich für Eine
„besondere Gattung der Dichtkunst
„und der Mahleren besser schicken, als
„für alle andern. Die Opferung der
„*Iphigenia* z. E. schickt sich nur auf ein
„Gemählde, wo der Künstler seinen
„Figuren eine gewisse Grösse geben
„kann. Ein Stoff von dieser Gattung
„läßt sich nicht mit so kleinen Figuren
„vorstellen, als die sind, womit man ein

* 3

„Land:

217 Im vierzehenden Abschnitte des ersten Theiles.

Vorrede

„Landschaftsstücke verschönert. Ein
„grotesker Stoff will nicht mit Figu-
„ren in Lebensgrösse gearbeitet seyn.
„Uebermenschliche Gestalten wären an
„dem Gemähde einer Venus sehr
„schlecht angebracht. Man frage mich
„nicht um die physikalischen Ursachen
„dieser Schicklichkeit. Ich weis keine
„andern anzugeben, als die innere Em-
„pfindung, von der sie uns vorgeschrie-
„ben wird, und das Benspiel grosser
„Mahler, welche sie gefühlt haben.“

Ich will es versuchen, nähere Ur-
sachen dieser Schicklichkeit anzugeben.

Es ist unstreitig, daß diejenigen schö-
nen Künste, welche für das Gesicht ar-
beiten, einen jedweden Gegenstand klei-
ner vorstellen dürfen, als er in der Na-
tur ist. Vermuthlich hätten sie sich die-
sen Vortheil schon bloß aus Ursachen
der Nothwendigkeit und Bequemlich-
keit angemast; und er würde ihnen
eben so wohl eingeräumt worden seyn,
als

des Uebersetzers.

als man einigen derselben auch noch den Mangel des Colorites verstattet. Allein sie haben aus wichtigen Ursachen ein weit gegründeteres Recht dazu.

Wir sind gewohnt, alle Dinge in der Ferne kleiner, als in der Nähe, zu sehen, und sie uns zu gleicher Zeit in derjenigen Größe vorzustellen, in welcher sie uns erscheinen würden, wenn sie uns ganz nahe wären: So wie wir auch gewohnt sind zu sehen, daß alle Pflanzen und Thiere in ihrer Jugend eine kleinere Gestalt haben, als sie nachher durch den Wachsthum erlangen. Kämen uns hingegen alle sichtbaren Dinge in jeder Entfernung gleich groß vor; hätten die Thiere und die Pflanzen in jedem Zeitpunkt ihrer Existenz Eine und eben dieselbe Größe: So würden wir gedachten Künstlern die Verminderung der natürlichen Größe wirklicher Dinge bloß abgeben. Und wären die Gesetze der Natur gar umgekehrt; erschienen uns

Vorrede

alle Dinge in der Ferne grösser als in der Nähe; würden Pflanzen und Thiere von der Zeit ihres Entstehens an bis zu ihrer völligen Reife immer an Grösse vermindert: So dürften auch diejenigen Künste, welche durch Farben und Figuren nachahmen, alle Gegenstände in derjenigen Grösse vorstellen, die man ist kolossisch nennet. Sie dürften dieses nicht nur; sondern in den meisten Fällen müßten sie es thun. Aber immer würde es ihnen erlaubt seyn, sie weit unter diejenige Grösse zu verjüngen, in welcher sie uns in der Nähe vorkämen, und bis zu der sie ist wirklich verfeinert werden dürfen. Ohne Zweifel müßte alsdann eine so kleine menschliche Figur, als z. E. die auf geschnittenen Steinen sind, eben so unnatürlich seyn, als uns ist ein Käfer, in der Grösse eines Schaafes abgebildet, seyn würde.

Gleichwohl dürfen gedachte Künste, ja sie müssen gewissen Personen eine
über:

Des Uebersetzers.

übermenschliche Grösse geben; weil wir uns diese Personen, wenn wir selbige als existirend denken, grösser als alle andere Menschen vorstellen. Phidias konnte seinen sitzenden Zeus so groß machen, daß er beynabe an die Decke des Tempels reichte: Denn der Glaube der Griechen und die Beschreibungen der Dichter kamen völlig mit dieser Figur überein, die nichts weiter war, als Jupiter in Lebensgrösse, und auch das nicht einmal. Der Künstler war also berechtigt seinem Bilde einen solchen Zusatz von Grösse zu dem gewöhnlichen Maasse der Menschen zu geben.

Warum aber stellt man sich die meisten Götter und Helden von einer übermenschlichen Grösse vor. Ohne Zweifel ist die Ursache davon diese: Unsere Seele verknüpft durch einen analogen Schluß mit dem Begriffe einer vermehrten Grösse allemal den Begriff der Ueberlegenheit über etwas Klei-
ners.

Vorrede

ners, den Begriff von mehrerer Macht und Stärke; wie man unter andern aus der figurlichen Bedeutung der Worte groß und erhaben sehen kann, die in den meisten Sprachen anzutreffen und in der hebräischen so üblich ist, daß dasjenige Subject, dem das Prädicat groß vorzugsweise beygelegt wird, nämlich der Name Gottes, wiederum zum Prädicate anderer Subjecte gebraucht werden kann, denen man eine körperliche Größe zuschreiben will. So sagt man: Ein Berg Gottes; eine Ceder Gottes.

Ist man nicht, sonderlich in den ersten Jahren seines Lebens, sehr geneigt, sich Männer von außerordentlicher Stärke des Geistes, die man nur aus der Geschichte kenne, als Leute von ansehnlicher Leibesgestalt vorzustellen? Selbst in einem reifern Alter erinnert man sich immer erst mit einem zweyten Gedanken daran, daß das Geächtel eben

des Uebersetzers.

ebenso möglich sey. Die dänische Sprache benennt einen Riesen und einen Zehnden mit einem einzigen Worte.

In dem Angeführten liegt, meines Erachtens, auch schon zum Theile der Grund, warum gewisse Personen sich nicht über das gewöhnliche Maaß der Menschen vergrößern lassen. Du Bos führet die Venus zu einem Beispiele an. Diese Göttinn soll das Ideal der weiblichen Schönheit seyn. Nun wird die Schönheit durch einen Zusatz von Größe zu der Gestalt der Menschen nicht vermehrt, sondern vermindert. Denn niemals nennen wir eine Figur schön, wenn nicht gefällige Empfindungen, Liebe und Zuneigung, die Hauptempfindungen sind, welche sie in uns erregt. Betrachten wir aber eine Figur von übermenschlicher Größe; so sind unsere stärksten Empfindungen Bewunderung oder Erstaunen, Furcht oder Verwunderung, nachdem nämlich jedesmal

Vorrede

mal die Größe mit diesen oder jenen andern Eigenschaften verbunden ist. Gesetzt nun auch, daß eine solche Figur alle andere Eigenschaften der Schönheit hätte; so bleibt die Schönheit doch nicht mehr ihr Hauptcharakter. Macht und Stärke sind die vornehmsten Ideen, welche sie in uns veranlaßt, und Zuneigung und Liebe müssen den dadurch hervorgebrachten stärkern Empfindungen nachstehen.

Alles dieses ist von der Größe und Schönheit wahr, auch wenn diese Worte im figurlichen Verstande genommen werden, und Beschaffenheiten unserer Seele andeuten. Die erstere erweckt Bewunderung, Erstaunen, Ehrerbietung; die andere aber bringt gesellschaftliche Leidenschaften, Liebe und Zuneigung in uns hervor. Cato ist ein Beispiel von der erstern Art, und Virgillus oder Horaz von der zweiten. Man lege dem Grandison noch einige Grade mehr

des Uebersetzers.

mehr Größe bey, und der schöne liebenswürdige Jüngling wird sich in dem verehrungswürdigen Manne verlieren.

Warum aber die Hauptempfindungen, welche von der Größe erregt werden, nicht Liebe und Zuneigung sind, ist ein anderes Räthsel, dessen Auflösung der Moralist vielleicht in der Selbstliebe und ein Kops wie der Verfasser der philosophischen Untersuchung des Ursprunges unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, in der physikalischen Einrichtung unserer Natur suchen würde. Dieser letztere hat, wie aus dem Auszuge seines Buches zu sehen ist, bei sich in der Bibliothek der schönen Wissenschaften befindet, ebenfalls angegeben, daß schöne Gegenstände jeder Art ein gewisses Maaß von Größe haben, welches sie nicht überschreiten dürfen.

Es scheint mir noch leichter, die Ursachen zu entdecken, warum ein Gemälde, wie

Vorrede

wie die Opferung der Iphigenia, sich nicht mit so kleinen Figuren vorstellen läßt, als die sind, womit man eine Landschaft ausschmückt.

Wenn ich eine ganze Gegend betrachten will, so kann ich keinen so kurzen Gesichtspunkt nehmen, daß Dinge, die mir sehr nahe sind, in mein Auge fallen: Sie müssen sich in einer gewissen Entfernung von mir befinden, wenn ich sie mit eben dem Blicke, mit dem ich die ganze Gegend übersehe, wahrnehmen soll. In einen solchen Gesichtspunkt stelle ich mich, wenn ich ein Landschaftsstück betrachte. Ueberdieses ist keine Ursache vorhanden, warum mir die Figuren nahe seyn müßten. Da sie, wie Du Bos selbst sagt, blos zur Verschönerung der Gegend da sind; so dürfen sie nicht die Hauptaufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen, und folglich nicht in solchen Handlungen, nicht in solchen Umständen gezeigt werden, die ihn begierig

mo

des Uebersetzers.

machen, sie näher zu betrachten. Ein Landmann, welcher pflügt, ein Schäfer, der mit seiner Geliebten in dem Schatten eines Baumes sitzt; sind das Personen, denen man sich nähern würde, wenn man sie wirklich in der Natur erblickte? Der erste würde uns nicht genug interessieren, und wir würden zu bescheiden seyn, die letztern beyden in ihrem vertraulichen Gespräche zu unterbrechen; oder sie würden sich auch, wenn wir es thun wollten, vermuthlich wieder hinweg und in das Feld begeben.

Gemählde von der Art, wie Poussin die Arkadien, von welchem Du Bos in sechsten Abschnitte des ersten Theils redet, können keinen Einwurf darinnen abgeben. Denn ich glaube nicht, daß ihnen der Name einer Landschaft zukommt, als im uneigentlichen Verstande; weil die Gegend nur um die Figuren willen da ist, anstatt daß

die

Vorrede

die Figuren um der Gegend willen da seyn sollten.

Ein solches Subject hingegen, als die Opferung der Iphigenia, welches alles, was pathetisch ist, in sich faßt, kann nie etwas anders als eine Haupthandlung seyn. Man ist hier der Zuschauer nichts weniger als willig, eine Entfernung anzunehmen: Es ist auch kein Grund dazu vorhanden, warum er es sollte. Jederman fühlt wohl, daß, wofern er wirklich bey der Handlung hätte zugegen seyn können, er sich so nahe, als möglich, hinzugedrängt haben würde, um das Betragen der theilnehmenden Personen bis auf ihre geringsten Mienen und Geberden zu bemerken, und sich nicht die allerkleinsten Symptomen der Leidenschaften an ihnen entwischen zu lassen. Der Künstler hat für seine Person noch einen Grund, ein solches Gemählde nicht allzuflein zu machen. Man fordert mit Rechte von ihm, daß er bey einer

einer

des Uebersetzers.

einer solchen Handlung die Seele schildere; daß er sein ganzes Genie, alle seine Talente aufbiete, die höchste Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen: Und wie wenig könnte ihm das gelingen, wenn er sich einen allzukleinen Maasstab zu seinen Figuren genommen hätte. Hierzu kann man noch setzen, daß grössere Figuren, aus einem oben angeführten Grunde, schon an sich selbst eine solche Handlung pathetischer machen müssen.

Wie Du dem, was Du Bos von den Grotesken sagt, daß sie sich nicht in Lebensgröße mahlen lassen, bin ich geneigt, ein wenig zu zweifeln. Der Verfasser der Théorie etc. ist zwar sehr gewandt, es auch noch oben drein zu behaupten; allein er überzeugt mich nicht. Eine majestätische Bildung und eine menschliche Figur in Lebensgröße sind weiters nicht einerley Ding. Mit diesem Worte, ich glaube es sey gar nicht

Vorrede

zweifelhaft, daß sich groteske Figuren in Lebensgröße mahlen lassen, wosern die Größe ohne Stärke die fruchtbarste Quelle des Grotesken ist, wie der Verfasser einer kürzlich herausgekommenen kleinen Schrift vom Groteskomiſchen behauptet, welche ich in ihrer Art für eines von den schönsten deutschen Originalen halte, die mir bekannt sind. Allein der müßte noch weit mehr als Hogarth seyn, der sich hier ins Groesse wagen wollte.

Ich muß noch ein paar Worte von einer Stelle des Plinius sagen, welche Du Bos im achten Abschnitte des dritten Theiles angeführt und mißverstanden hat. Es heißt daselbst: „Hieraus läßt sich auch eine Stelle des Plinius erklären, worinnen gesagt wird, daß man aus dem untersten Theile eines Rohres die linken und aus dem obersten die rechten Stören mache.“ Denn

*) *Eam arundinem, quae radicem antecasserat, haecae sibiae conuenire, quae cacumen, dextrae. Plin. L. XVI. cap. 36.*

des Uebersetzers.

„da der unterste Theil des Rohres dicker
„ist, als der oberste; so muß er auch ei-
„nen höhern Ton als dieser letztere von
„sich geben. Die Ursache davon kann
„man in allen Naturlehren finden.“
Gleichwohl sagen die Naturlehren, so-
wohl als die Sinne, das Gegentheil.
Aber wie läßt sich Plinius rechtfertigen,
der eben dasselbe behauptet? Das thut
er nicht. Dñ Bos hat sich darinnen
übereilt, daß er das Pronomen auf
ein falsches Substantivum gezogen.
Denn es werden hier nicht die tibiae, son-
dern die ligulae tiliarum gemeint; wie
man auch aus einer Stelle im vierten
Buche des Theophrast sehen kann,
welche Plinius vermuthlich vor Aus-
gibt gehabt, und deren Sinn gar fet-
ter Zweydeutigkeit unterworfen ist,
wobei die Worte des Plinius sind,
wo zwey verschiedene Subjecte, beyde
männlichen Geschlechtes, vor dem Pro-
nomine vorhergehen.

Vorrede des Uebersetzers.

Doch *Du Bos* ist weder der einzige noch der erste, der bey dieser Stelle gefehlt hat, wiewohl auf eine andere Art, als seine Vorgänger. Sie ist schon von dem *Aldus Manutius*, vom *Bartholin* und vom *Isaac Vossius* falsch erklärt worden, und vielleicht von noch mehreren; denn der letztere sagt in seiner Abhandlung *De poëmatum cantu et viribus Rhythmi*, daß sie schon vielen Gelehrten zu schaffen gemacht habe.

Ich würde diese Anmerkung gleich an dem Orte gemacht haben, wo sie eigentlich hin gehöret, wenn ich nicht geglaubt hätte, es sey nöthig, für die richtige Erklärung der *plinianischen* Stelle einen weitläuftigern Beweis zu führen, als die Gränzen einer Anmerkung erlaubten; indem mir damals unbekannt war, daß schon *Harduin* den wahren Sinn dieser Stelle angezeigt, wiewohl er nichts davon erwähnt, daß man ihn so oft verfehlt habe.



Verzeichniß

der

im dritten und letzten Theile ent-
haltenen Materien.

Einleitung zu den Abhandlungen. S. 1

Erster Abschnitt. Allgemeiner Begriff
von der Musik der Alten und von den
musikalischen Künsten, welche dieser
Wissenschaft untergeordnet waren. 5

Zweiter Abschnitt. Von der Rhyth-
mit. 17

Dritter Abschnitt. Von der organischen
oder Instrumentalmusik. 36

Vierter Abschnitt. Von der musikali-
schen Poetik. Von der Melodie.
Es gab eine Melodie, die kein mu-
sikalischer Gesang war, ob sie gleich
in Noten geschrieben wurde. 47

Fünfter Abschnitt. Erklärung einiger
Stellen im sechsten Hauptstücke der

Verzeichniß der im dritten Theile

Poetik des Aristoteles. Wie man die lateinischen Verse oder das carmen declamirte. S. 72

Sechster Abschnitt. Daß in den Schriften der Alten das Wort singen oft so viel bedeute, als declamiren; und bisweilen gar nichts weiter heisse, als reden. 89

Siebender Abschnitt. Neue Beweise, daß die theatralische Declamation der Alten componirt und in Noten geschrieben worden. Ein Beweis, der daher genommen ist, daß der Schauspieler, welcher recitirte, von Instrumenten begleitet wurde. 97

Achter Abschnitt. Von den besanzeteten und Blasinstrumenten, deren man sich zum Accompagnement bediente. III

Neunter Abschnitt. Von dem Unterschiede, welcher sich zwischen der tragischen und komischen Declamation befand. Von denjenigen, welche die Declamation componirten. Betrachtungen über die Kunst, sie in Noten zu schreiben. II9

Zehnen

enthaltenen Materien.

Zehender Abschnitt. Fortsetzung des Beweises, daß die Alten ihre Declamation in Noten schrieben. Von den Veränderungen, die um die Zeiten des Augustus mit der Declamation derer Römer vorgiengen. Diese Veränderungen werden mit denjenigen verglichen, die unter Ludwig XIII. in unserer Musik und in unserm Tanze vorgegangen sind. S. 135

Eilfter Abschnitt. Die Römer vertheilten oft die theatralische Declamation zwischen zween Schauspielern, davon der eine recitirte, indem der andere die Geberden machte. 153

Zwölfter Abschnitt. Von den Masken der alten Schauspieler. 161

Dreyzehnder Abschnitt. Von der Saltation oder Geberdentunst, die bey einigen Autoren die hypokritische Musik heist. 185

Vierzehnder Abschnitt. Von der theatralischen Saltation. Wie es gehen konnte, daß der recitirende Schauspieler und der, welcher die Geberden machte, 191

Verzeichniß der im dritten Theile ic.

machte, mit einander übereintrafen.
Von dem Tanze der Chöre. S. 206

Fünfzehnder Abschnitt. Anmerkungen über die Art und Weise der Alten, dramatische Stücke vorzustellen. Von der Neigung der Griechen und Römer für das Theater. Von den Lehrübungen der Schauspieler in ihrer Kunst und von den ihnen ertheilten Belohnungen. 218

Sechzehnder Abschnitt. Von den Pantomimen oder Schauspielern, welche spielten, ohne zu reden. 234

Siebzehnder Abschnitt. Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortreflichkeit ihrer Melodien. 262

Achtzehnder Abschnitt. Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten, welche mit der componirten Declamation der Alten verknüpft waren. 273





Kritische
Betrachtungen
über die
Poesie und Mahlerey.

Dritter Theil,
welcher
eine Abhandlung über die theatralischen
Vorstellungen der Alten enthält.

Die Musik war bey den Alten eine Wis-
senschaft von viel weitem Umfange,
als sie es bey uns ist. Heutiges Ta-
ges lehrt die Musik nur zweyerley;
die Verfertigung musikalischer oder
eigentlich sogenannter Melodien, und die Ausfüh-
rung derselben, sowohl vermittelst der Stimme als
des dritten Theil. A ver.

2 Kritische Betrachtungen über die

vermittelst der Instrumente: Bey den Griechen und Römern hingegen hatte sie ein weit grösseres Feld. Sie gab nicht nur Anweisung zu allen dem, wozu die unsrige Anweisung giebt; sondern sie lehrte auch noch vielerley, welches die unsrige nicht lehrt, weil man ist manches davon entweder nicht mehr studirt, oder weil man diejenige Kunst, welche das Uebrige lehrt, nicht zur Musik rechnet, und also dem, der sie treibt, den Namen eines Musikus nicht mehr beylegt. In dem Alterthume war die Poetik eine von den Künsten, welche mit zur Musik gehörten, und folglich wurde die ganze Mechanik der Poesie in der Musik vorgetragen. Die Saltation oder die Kunst der Bewegungen war ebenfalls eine von den musikalischen Künsten: Daher diejenigen, so die Schritte und Stellungen unsers, oder des eigentlich sogenannten, Tanzens lehrten, welches einen Theil von der Kunst der Bewegungen ausmachte, Musici genannt wurden. Endlich lehrte die Musik der Alten auch die bloße Deklamation componiren und in Noten setzen, welches man heut zu Tage nicht mehr kann. Aristides Quintilianus hat uns ein vortreffliches Buch über die Musik in griechischer Sprache hinterlassen; und dieser Autor lebte unter der Regierung des Domitianus oder des Trajanus, wie Meibom, welcher gedachtes Werk mit einer lateinischen Uebersetzung herausgegeben hat, aus guten Gründen muthmaßt. Diesem Aristides zu folge definirten die meisten seiner Vorgänger die Musik als eine Kunst, welche die Stimme brau-

chen

4 Kritische Betrachtungen über die

von den theatralischen Vorstellungen handeln.
Hier ist der Plan meines Werkes.

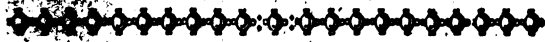
Zuerst gebe ich einen allgemeinen Begriff von der speculativen Musik und den musikalischen Künsten, das ist, von den Künsten, die bey den Alten der Wissenschaft der Musik untergeordnet waren. Ueber diejenige Wissenschaft, welche die Grundsätze von allen Orten der Accorde und der Harmonie lehrte, werde ich nichts oder nur wenig sagen, weil es nicht meine Sache ist, an den Auslegungen, welche Meibom, Brossard, Burette und andere Neuere von den noch vorhandenen Werken der Alten über die Harmonie gemacht haben, zu ändern oder hinzuzuthun.

Zweitens will ich zeigen, daß die Alten ihre theatralische Declamation componirte und in Noten gesetzt haben; so daß diejenigen, welche recitirten, durch ein Accompagnement unterstützt werden konnten, wie solches wirklich geschah.

Drittens werde ich darthun, daß die Kunst der Bewegungen oder die Gesticulation, welche zu den der Musik untergeordneten Künsten gehörte, von den Alten so gut in eine ordentliche Methode gebracht worden, daß sie bey Ausführung verschiedner Scenen die theatralische Declamation unter zweyen Schauspielern vertheilt konnten, und auch wirklich vertheilt, indem der eine recitirte, und der andere die dazu gehörigen

Geberden mochte; und daß sogar Gesellschaften von Pantomimen oder stummen Schauspielern entstanden, welche ganze zusammenhängende Stücke spielten, ohne zu reden.

Den Beschluß meines Werkes will ich mit einigen Anmerkungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten machen, welche aus dieser bey den Alten eingeführten Gewohnheit entstehen konnten.



Erster Abschnitt.

Allgemeiner Begriff von der Musik der Alten und von den musikalischen Künsten, welche dieser Wissenschaft untergeordnet waren.

Man kann das Werk über die Musik, welches Aristides Quintilianus in griechischer Sprache geschrieben und Meibomius lateinische übersezt hat, als das lehrreichste ansehen, so uns über diese Wissenschaft aus dem Alterthume übrig geblieben. Es ist meines Erachtens methodischer, als die übrigen alle; und der Verfasser desselben, ein Grieche von Geburt, welcher mit Römern umgieng, weil er zu der Zeit lebte, da alle von den Griechen bewohnte Länder

6 Kritische Betrachtungen über die

des Augustus Nachfolgern unterworfen waren; so konnte er gar leicht wissen, was man in Rom und in Griechenland für Gebrauch von der Musik machte. Aus seinem Buche also wollen wir den allgemeinen Begriff von der Musik der Alten hernehmen. Uebrigens war die Musik der Römer einerley mit der Musik der Griechen, von denen die erstern diese Wissenschaft erlernt hatten. Sie hatte bey beyden einerley Umfang und einerley Grundsätze, so daß man sich, wenn man den Umfang der alten Musik und den von ihr gemachten Gebrauch erklären will, der griechischen und der lateinischen Autoren mit gleichem Zuge bedienen kann. Aristides Quintilianus a) definirt die Musik als eine Kunst, aber als eine Kunst, welche die Grundsätze, nach denen sie verfährt, zu beweisen pflege, und die nicht nur allen möglichen Gebrauch von der Stimme, sondern auch alle Bewegungen, deren der Körper fähig ist, mit Anmuth machen lehre. Unser Autor führt noch einige andere Erklärungen der Musik an, die von der seinigen ein wenig abgehen; jedoch setzen alle durchgängig voraus, daß diese Wissenschaft den Umfang, den ich ihr beylege, wirklich gehabt habe.

Die lateinischen Scribenten sagen eben dasselbe. Die Musik, spricht Quintilian, der Redner, b) lehret nicht nur alle Beugungen, deren sie

a) Im ersten Buche.

b) *Numeros Musicos duplices habet, in vocibus et in corpore, utriusque enim rei aptus quidam motus desideratur. Inst. L. I. c. 12 de Music. et eius laudibus.*

Poesie und Mahleren. III. Th. I. Abschn. 7

die Stimme fähig ist, sondern auch alle Bewegungen des Körpers regelmäßig einrichten. Einige Zeilen nachher setzt unser Autor hinzu: c) „Anständige und schickliche Bewegungen des Körpers sind dem Redner nothwendig, und können sonst nirgends als in der Musik erlernt werden.“

Der h. Augustin sagt in seinem Werke von der Musik eben das, was Quintilian sagt. Er schreibt daselbst, die Musik gebe Regeln zur Leibeshaltung und zu den Geberden, mit einem Worte, zu allen Bewegungen des Körpers, deren Theorie sich in eine Wissenschaft und die Ausübung in eine Methode bringen lasse. d) In der Musik der Alten wurden alle Bewegungen des Körpers regelmäßigen Abmessungen unterworfen, so wie es die Bewegungen der Füße unserer Tänzer sind.

Die Wissenschaft der Tonkunst, oder wenn man sie so nennen will, die speculative Musik, wurde die harmonische genannt, weil sie die Grundsätze aller Harmonie und die allgemeinen Regeln aller Arten von Accorden lehrte. Sie war also das, was bey uns die Composition heißt. Weil die Gesänge, welche das Werk der Composition

A 4

sind,

e) Corporis quoque decens et aptus modus, qui dicitur Eurythmia, est necessarius, nec aliunde peri potest.

d) Quicquid numerositate quae temporum atque intervallo- rum dimensionibus movetur -- Musica est sciencia bene movendi. De Mus. L. I.

8 Kritische Betrachtungen über die

sind, damals eben so wie heutiges Tages, der Name Musik im engen Verstande gegeben wurde, so theilten die Alten die Musik, nach dieser Bedeutung des Wortes, in drey Klanggeschlechter ein: In das diatonische, in das chromatische und in das enharmonische. Der Unterscheid zwischen diesen drey Klanggeschlechtern bestand darinnen, daß in den Melodien des einen Töne verstattet waren, die das andere nicht verstattete. In der diatonischen Musik konnte der Gesang durch keine geringern Intervallen als durch grosse halbe Töne fortschreiten. Die Modulation der chromatischen Musik brauchte die kleinen halben Töne, und in der enharmonischen konnte die Fortschreitung des Gesanges durch Werttheiltöne geschehen. Ferner theilten die Alten ihre musikalischen Stücke in verschiedne Arten nach dem Modus oder Tone, aus dem sie giengen, und diese Modos benannten sie nach den Ländern, wo solche am meisten gebraucht worden waren. Den einen nannten sie also den phrygischen Modus, den andern den dorischen, und so fort. Doch ich muß meine Leser auf diejenigen Neuern verweisen, welche von der harmonischen Musik der Alten in eigenen Werken gehandelt, damit ich desto eher auf das komme, was ich von ihren musikalischen Rünsten zu sagen habe, die der Hauptgegenstand meiner Abhandlung sind.

Da die Musik von einem so weiten Umfange war, so mußte sie ganz natürlich verschiedene Künste

Poesie und Mahleren. III. Th. I. Abthn. 9

sie in sich begreifen, deren jede ihren eignen Gegenstand hatte. In der That zählt auch Aristid. des Quintilianus bis auf sechs Künste, welche der Musik untergeordnet waren. Drey davon lehrten alle Arten von Composition. e)

Also theilte sich die Musik von Seiten der Composition in die Melodie oder Kunst Melodien zu verfertigen, in die Rhythmik, und in die Poetik. Von Seiten der Ausführung theilte sie sich in die Kunst Instrumente zu spielen, in die Singekunst und in die Hypokritik oder Geberdenkunst.

Die Melodie war die Kunst alle Arten von Melodien zu verfertigen und in Noten zu setzen; das ist, nicht allein den musikalischen oder eigentlich so genannten Gesang, sondern auch alles, was recitirt oder declamirt werden sollte.

Die Rhythmik gab Regeln, wie sich alle Bewegungen des Körpers nach einem gewissen Maßmaße richten mußten, so daß man den Tact dazu gehen und ihn gerade mit dem eigentlichen Tempo geben könnte, welches der Inhalt der Rede jedesmal erforderte.

Die Poetik lehrte das Mechanische der Poesie, und zeigte also, wie alle Arten von Versen nach Regeln verfertigt würden.

A 5

In

quod homo scitium fecerit in vñale, quod praedictis vñ-
tur, et enuntiativum. Vñalis partes sunt Melopoeia,
Rhythmopoeia, Poesis; Enunciativum, Organicum, Odi-
cum, Hypocritivum. Aristid. L. I.

10 Kritische Betrachtungen über die

In Ansehung der Ausführung theilte sich, wie wir gesehen haben, die Musik ebenfalls in drey Künste; in die Kunst Instrumente zu spielen, in die Singekunst und in die Geberdenkunst.

Es ist leicht zu errathen, worinnen die Organik oder Instrumentalmusik, und die, welche die Singekunst hieß, Unterricht gegeben haben müssen. Die hypokritische Musik, welcher man diesen Namen gab, weil sie eigentlich für die Komödianten gehörte, die bey den Griechen Hypokriten hießen, lehrte die Geberdenkunst, und zeigte also, wie man dasjenige nach gewissen und auf sichere Grundsätze gebauten Regeln ausführen müsse, was wir heutiges Tages bloß nach eignen Gutdünken verrichten, wobey man sich, wenn es hoch kommt, mit einer hergebrachten Gewohnheit hilft, die sich auf einige wenige Anmerkungen gründet. Bey den Griechen hieß diese musikalische Kunst *ὀρχησις*, und bey den Römern *Salatio*.

Dorphyrius, welcher ohngefähr zweyhundert Jahre nach dem Aristides Quintilianus gelebt und uns einen Commentarius f) über des Prolemäus Bücher von der Harmonie hinterlassen hat, giebt nach seiner Eintheilung nur fünf musikalische Künste an: Die Metrik, die Rhythmik, die Organik, die Poetik nach ihrem weitesten Umfange und die Hypokritik. Wenn man
des

f) *Hypomnemata in Harm.* Ptol. p. 191.

Des Aristides Eintheilung mit des Porphyrus sel-
ner vergleicht, so findet man, daß Porphyrus zwö-
Künfte weniger anliebt, als Aristides: Diese sind,
die Melopöie und die Singekunst. Wenn aber
Porphyrus dem ohngeachtet noch fünf musikali-
sche Künfte zählt, obgleich nach Abrechnung der
beiden, die er wegläßt, nicht mehr als vier übrig
bleiben sollten; so kömmt dieses daher, daß er die
Metrik dazu rechnet, von welcher beyhm Aristides
gar keine Erwähnung geschieht. Allein dieser Un-
terscheid in der Zahl der musikalischen Künfte ist
im Grunde gar kein Widerspruch zwischen gedach-
ten beyden Scribenten. Ich will diese Schwie-
rigkeit aufzulösen suchen.

Sobald Porphyrus sagte, daß er die Poesie
in ihrem weitesten Umfange nähme, wie er es
dem wirklich sagt, so durfte er von der Melopöie
oder der Kunst Melodien zu verfertigen nicht als
von einer besondern musikalischen Kunst reden,
weil diese letztere unter der Poetik, in ihrem wei-
testen Umfange genommen, begriffen war. In
der That machte bey den Griechen die Kunst Me-
lodien zu componiren einen Theil der Poetik aus.
Man wird unten sehen, daß die griechischen Dichter
die Melodien zu ihren Stücken selbst verfertig-
ten. Wenn hingegen Aristides aus der Poetik
die Melopöie zwö verschiedene Künfte macht,
so hat er die Einrichtung der Römer vor Augen
gehabt, nach welcher die dramatischen Dichter die
Declamation ihrer Verse nicht selbst componirten,
son-

sondern sie von besondern Künstlern, welche Componisten von Profession waren, verfertigen ließen. g) In der Folge werde ich weitläufiger davon handeln.

Aus eben diesem Grunde ist Porphyrius auch darinnen von dem Aristides abgegangen, daß er aus der Singekunst keine besondere musikalische Kunst gemacht hat. Diejenigen, so bey den Griechen die Poetik in ihrem ganzen Umfange lehrten, gaben vermuthlich auch Unterricht in der Kunst alle Arten des Gesanges oder der Deklamation gut vorzutragen.

Daß Porphyrius seinerseits wiederum zwey verschiedene Künste aus der rhythmischen Kunst macht, als welche er in die Metrik und in die eigentlich so genannte Rhythmit einteilt, da doch Aristides sie nur für eine einzige Kunst nimmt, die er Rhythmopödie nennt, solches rührt wahrscheinlicher Weise aus folgender Ursache her. Die Kunst der Pantomimen, die unter der Regierung des August aufkam, war vermuthlich in den zwey Jahrhunderten, die von des Aristides Zeiten bis auf den Porphyrius verflossen, so hoch getrieben worden, daß die Schauspieler sich genöthigt sahen, die rhythmische Kunst zu theilen und zwey verschiedene Künste daraus zu machen. Die eine von diesen Künsten, nämlich die Metrik oder Taktkunst lehrte alle Arten von Geberden, und alle Ar-

*) *Secm Quintilian* heißen sie: *Artifices pronuntiandi.*

ten von Tönen, die sich einem bestimmten Zeitmaße unterwerfen lassen, in einen regelmäßigen Takt bringen; die Rhythmit hingegen gab blos Anweisung, wie man diesen Takt richtig geben, und mit dem gehörigen Tempo geben solle. Weiter unten werden wir sehen, daß die Alten das Tempo, bey Ausführung einer Musik, für das Wichtigste hielten; und die Erfindung der Pantomimikunst nöthigte sie vermuthlich, alles dasjenige, was diesen Theil der Rhythmit vollkommen machen konnte, noch sorgfältiger zu studiren. Dem es ist, wie ich noch zeigen werde, gewiß, daß die Vorstellungen der Pantomimen von der Regierung des August an, bis auf den völligen Untergang des occidentallischen Reiches das liebste Vergnügen des römischen Volkes waren.

Ich mache also den Schluß, daß der Unterschied zwischen der dem Aristides Quinzen angenommenen Zahl der musikalischen Takte und der, die Porphyrius angiebt, blos ein Unterschied sey, und daß diese beyden Scribenten im Grunde einander nicht widersprechen.

Ich will mich hler unterbrechen, um eine Anmerkung zu machen. Da die Musik der Alten methodischen Unterricht in so vielen Dingen gab, da ihre Regeln dem Sprachkundigen nützlich, und dem Dichter sowohl, als allen denen, die öffentlich zu reden hatten, notwendig waren, so darf man sich nicht mehr wundern, daß die

Grie-

14 Kritische Betrachtungen über die

Griechen und Römer h) sie für eine unentbehrliche Kunst hielten, und ihr so viele Lobsprüche ertheilten, die der unsrigen gar nicht zukommen. Man darf nicht darüber erstaunen, daß Aristides Quintilianus gesagt hat, i) die Musik sey allen menschlichen Altern nöthig, weil sie Dinge lehre, die sowohl Kinder als Erwachsene wissen müßten.

Quintilian schreibt aus eben dieser Ursache, daß nicht allein der, welcher ein Redner seyn will, die Musik wissen müsse, sondern daß man auch nicht einmal ein guter Sprachkundiger seyn könne, wenn man sie nicht erlernt habe; weil man die Sprachkunst nicht gehörig lehren könne, ohne zu zeigen, wie das Metrum und der Rhythmus in derselben zu gebrauchen sey. k) Dieser scharfsinnige Scribent merkt an einem andern Orte noch an, daß in den vorigen Zeiten der Unterricht in der Musik und der Unterricht in der Grammatik mit einander verbunden gewesen und von einem und demselben Lehrmeister gegeben worden sey. l)

Endlich sagt auch Quintilian in demjenigen Kapitel seines Buches, wo er beweisen will, daß ein Redner wenigstens Etwas von der Musik zu lernen verbunden sey: „Man wird mir nicht

h) *Quint. Inst. L. cap. 12.*

i) *De Musica L. I.*

k) *Nec citra Musicen Grammatica potest esse perfecta, cum ei de rythmis metrisque dicendum sit. Inst. L. I. cap. 2.*

l) *Ibid. cap. 6.*

„stens einräumen müssen, daß der, welcher künft-
 „tig einmal einen Redner vorstellen will, die Poe-
 „ten lesen und verstehen müsse. Kann aber wohl
 „einer ohne Kenntniß der Musik ein Dichter seyn?
 „Gesezt aber, daß jemand blödsinnig genug wäre,
 „dieses zu glauben, so muß er doch wenigstens die
 „christlichen Poeten ausnehmen, als welche ausdrück-
 „lich für die Musik arbeiten.“ m) Diese Stel-
 „le wird noch weit mehr Licht bekommen, wenn man
 „erst lesen wird, was ich noch von dem carmine
 „über von der notirten Declamation solcher Verse
 „zu sagen habe, die mit Accompagnement recitirt
 „werden sollten.

Mit einem Worte, aus allen Schriften der
 „Meth n) erhellet, daß man zu ihren Zeiten die
 „Musik für eine Kunst gehalten, die einem politen
 „Mannem notwendig wäre, und daß diejenigen, wel-
 „che nichts davon verstanden, als Leute ohne Er-
 „ziehung angesehen worden, so wie bey uns diejenig-
 „en, so nicht lesen können. Ich komme wieder
 „auf die musikalischen Künste.

Zum Unglücke ist keine von den Methoden auf
 „gekomen, nach denen so viele Lehrer in Grie-
 „chenland und in Italien Anweisung zur Ausübung
 „dieser Künste gaben. Zudem haben diejenigen
 „alten

m) Poetas certe legendos futuro Oratori concesserint -
 Num hi sine Musica? At si quis tam caecus animi
 est, ut de aliis dubitet, illos certe, qui carmina ad
 hanc composuerunt; etc. *Just. L. I. cap. 12.*

n) *Lucius Gymnast. Plutarch. de Musica.*

alten Autoren, welche von der Musik handeln und deren Werke noch vorhanden sind; nur wenig von dem Mechanischen derjenigen Künste gedacht, die der Musik untergeordnet waren; weil sie es als etwas Leichtes und Bekanntes ansahen, mit dessen Erklärung sich Niemand abgeben mußte, als etwa die, so um Geld darinnen zu unterrichten pflegten. Der h. Augustin 3. E., welcher ein Werk in sechs Büchern von der Musik geschrieben hat, sagt, er wolle von allen diesen geringern Künsten nicht handeln, weil sie Dinge beträfen, die auch den mittelmächtigsten Schauspielern nicht unbekannt zu seyn pflegten. o)

Gedachte Scribenten haben also nicht in der Absicht geschrieben, daß man aus ihren Büchern die Kunst, von der sie handeln, ohn alle weitere Behülfe sollte erlernen können; sondern als Philosophen, welche die allgemeinen Grundsätze einer Kunst, deren Ausübung allen ihren Zeitverwandten bekannt war, untersuchten, und Betrachtungen darüber anstellten.

Indeß will ich es durch Hülfe der Nachricht, welche die alten Scribenten, wenn sie bey Gelegenheit Ihrer musikalischen Künste erwähnen, von gewissen einzelnen Dingen geben, hoffentlich dahin bringen, daß ich einen, wo nicht vollständigen,

o) Non enim tale aliquid hic dicendum est, quale quilibet Cantores Histrionesque nouerunt. De Musica Lib. I.

se lehre diese Kunst, was für einen wichtigen Gebrauch man von dem Takte und dessen Bewegung machen könne. Aus demjenigen, was ich darüber sagen will, wird man sehen, daß die Alten von dieser Kunst sehr viel machten. Der h. Augustin sagt an der Stelle seiner *Retractions*, wo er von seinem Buche über die *Musik* redet, daß er Hauptabsicht, da er es geschrieben habe, sey gewesen, von dem bewundernswürdigen Nutzen des Taktes und der Bewegung zu handeln. ^{g)} Auch die Griechen erkannten, sowohl als wir, die Wichtigkeit in der *Musik*. Die Beschreibung der *Musik* in dem Hauptstücke, oder die *Melodie*; die *Harmonie* oder *Zusammenstimmung* der verschiedenen *Partien*; den *Takt* und die *Bewegung*. Die beiden letztern aber wurden von dem *Demetrius* gelehrt, welche, wie ich schon angemerkt habe, von dem *Porphyrus* in die *Metrik* oder *Taktkunst* und in die ebenliche *Rhythmik* oder die *Kunst der Bewegung* eingetheilt wird.

Wenn *Plato* sagen will, das *Tempo* sey die Seele eines abgemessenen Gesanges, so spricht er der *Rhythmik* sey die Seele des *Metrums*. Das *Metrum*, schreibt *Aristoteles*, ist nichts andres als ein Theil des *Rhythmus*. ^{h)} Im *Quintilian* wird

lib. 9) *It de musis sex volumina, quibus unum est rhythmicam partem, quae rhythmus vocatur. Lib. 1.*

h) *Plato de Leg. L. II.*

i) *Poet. cap. III.*

Ist man, wofern ich es recht verstehe, es müsse sich Zeit dem andern etwas benehmen; jedoch nicht, so der Zeit giebt, die Freiheit, die Bewegung desselben zu beschleunigen oder zu verzögern. Aristoteles Quintilianus schreibt, nach der gewöhnlichen Meinung sey das Metrum eben so von dem Rhythmus unterschieden, wie ein Theil von dem Ganzen. a) Allein die Griechen nannten dieses nicht nur den letztern, und verstanden das erstere zugleich mit darunter, und in dieser Bedeutung nimmt Augustinus das Wort Rhythmus, wenn er, in seinem Buche sagt, daß die Musik ihre Nachahmung, durch Vermittelst der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus mache, so wie die Malterkunst die Natur durch Vermittelst der Züge und der Farben.

Die Römer, welche sich oft der griechischen Kunst bedienten, wenn sie von der Musik sprachen, kannten gewiß die Abstrahierung derselben, und wußten, was ein überhand genommener Gebrauch, in der eigentlichen Bedeutung des Wortes geändert haben könnte. Nun sagt Augustinus ausdrücklich, man habe seit dem Zeit alles dasjenige, was das Zeckmaß einer Composition angeht, unter dem Worte Rhythmus verstanden. b)

B 2 Nichts

Rhythmus spatia libera, metris finita sunt. In/ L. VIII.

a) Porro et pedibus constant metra differre autem metra a ritmo, ajunt alii, ut a toto partem. Arist. L. I.

b) Rhythmi enim nomen in tantum vocat adeo partem, ut haec

Nichts ist so gewöhnlich in allen Sprachen, als daß im gemeinen Reden die Benennung einer Art der Gattung, und umgekehrt die Benennung einer Gattung der Art hingelegt wird. Da ne von unserer Sache abzukommen, wollen wir zeigen, daß die Römer dem Worte *modulatione* eine viel weitläufigere Bedeutung gegeben, als es anfangs hatte. Sie nannten die Melodie *sonus* oder *voces*, die Harmonie *concentum*, und die Tact *numeros*.

Wenn Virgil in einer von seinen *Eclogis* den Lycidas zum Moeris sagen läßt: *7) Quid miror, si non videris, quia non videris, sed mihi doch die Verse, die ich dich an einem Orte singen hörte: Auf die *numeros* besinn ich mich, wenn ich nur die Worte noch wüßte: So läßt er den Lycidas weiter nichts sagen lassen, als daß er zwar die Worte vergessen habe, sich aber doch des Sylbenmaasses oder Tactes, den sie gehabt, nicht erinnere. Eben so bedeuteten *modi*, welches die Lateiner oft brauchen, wenn sie von ihrer *Musik* zu reden, eigentlich weiter nichts als das *Tempo*. Gleichwohl pflegten sie beydes den Tact und das *Tempo* damit anzudeuten; und solchergestalt machten sie auch eine ganze Composition biswelen *Modulatione*, ohne sich an die Abstammung des letztern Wortes zu kehren.*

haec tota pars eius, quae ad dicitur non illa per se
rythmus nominata sit. *De Musica* L. II.

7) Quid quae te pura solum sub nocte cadentem
Audiamus, numeros memini, si verba tenerem.
Virg. Ecl. VIII.

Querst will ich also zeigen, daß modulatio eigentlich bloß den Takt und das Tempo, und folglich das, was Porphyrus den Rhythmus nennt, bedeutet. Zudehens, daß die Römer dem ohnedacht oft der ganzen musikalischen Composition den Namen Modulation gegeben haben. Wir werden mehr als einmal annehmen müssen, daß die Alten dergleichen Abweichungen von dem natürlichen Gebrauche der Wörter verstatet haben.

Quintilian meldet, daß Aristoxenus, (nach des Ciceros Bericht einer von den Schülern des Aristoteles, der ein Buch über die Musik geschrieben, welches sich in der Melibonischen Sammlung befindet,) die Vocalmusik in den Rhythmus und die Melodie eintheilte. Der Rhythmus, (den Quintilian hinzü, ist dasjenige, was wir die Metron nennen, und der in Noten gesetzte Takt das, was bey uns canor und toni

Quintilian sagen will, er fodere nicht, daß die Dichter die Musik von Grund aus studiren, so sagt er: Er braucht die Modulation nicht so vollkommen zu verstehen, daß er den Takt zu den Monologen zu geben wisse. Dieses werde ich in der Folge sagen werden, diejenige Dörfern theatralischer Städte, deren Declamation

Quintilianus ait: Aristoxenus Musicus dividit in rhythmum et melos concertum, quorum alterum modulatione, amore alterum et toni canore, lib. I. cap. 17.

ation dem musikalischen Gesange am nächsten kam. a)

Gleichwohl, und dieses ist das zweite, was ich noch zu sagen habe, nennt Quintilian oft die ganze Composition eine Modulation, und begreift unter diesem Namen die Melodie, die Harmonie, den Tact und das Tempo. In dem ersten Capitel seines zweiten Buches, wo er so merkwürdige Lehren von der Sorgfalt giebt, die ein Redner auf seine Stimme und auf die Diction anwenden müsse, sagt er, indem er von verschiedenen Arten einer schlechten Aussprache redet: Jedoch ist unter allen dergleichen Fehlern keinen so zu leiden, als den, der ist mehr, als alle andern, eingerissen ist, daß man in den Schulen und auf den Gerichtsplätzen nach einer musikalischen Modulation singt. Eine eben so ungehörige als unanständige Mode. Denn was könnte sich weniger für einen Redner schicken, als dieses? b) Man siehet wohl, daß Quintilian hier den Gesang oder die composita Declamation unter der Modulation begreift, und die ganze Composition folglich Modulation nennt. c)

a) Nam ego neo consumi studentem his artibus volo, ut moduleretur, ut musicois modis caetera exciperet.

b) Sed quodcumque ex his vitium magis tulerim, quam quo nunc maxime laboratur, in causis orationibus scholasticisque canendi, quod multum sic in theatris ignorat. Quia enim Oratori minus convenit, quam modulatori caetera. Inf. L. XI. cap. 3.

ursache des Wort *modestia* hatte bey den
Schreibern einzelne Bedeutung mit dem Worte *cau-
sa* ein Wort, welches nicht recht genau über-
setzen können. Eigentlich bedeuete es dem Fall
und die in Noten gebrachte Aussprache der Worte.
Da wir nun die Sache selbst nicht haben, so fehlt
es uns auch an einem eigentlichen Worte, sie aus-
zudrücken. Wir werden halb von dem *causam*
reden. Ist wollen wir wieder auf die rhytmische
Kunst oder auf die eigentlich so genannte *Me-
dulation* kommen.

So nun *causam* *modestia* *causam* *modestia*
sich *causam* *modestia* *causam* *modestia*
abzuweisen pflegen. Die Sylben in der grieche-
schen und lateinischen Sprache hatten ihre bestim-
te Quantität, und diese war so gar relativisch, das
ist, wo kurze Sylben durften in der Aussprache
nicht länger dauern, als eine lange, und ein langes
gar nichts eben so lang, als wo kurze dauern.
Die kurze Sylbe galt im Latein nur eine Zeit, die
lange hingegen acht oder zehn. Selbst die *Caesars*
der römischen sagt Quintilian, daß eine lange
Sylbe acht Zeiten, und eine kurze nur eine Zeit
währet. f) (2. *causam* *modestia* *causam* *modestia*)

Das dieses Verhältnis zwischen den langen und
kurzen Sylben war so festgesetzt, als dasjenige,
welches in unserer Musik zwischen den Noten von
verschiedener Größe ist. Eben so, wie in unserer

ib *monstrum* *si* *in* *causam* *modestia* *causam* *modestia*
ib *causam* *modestia* *causam* *modestia* *causam* *modestia* *causam* *modestia*
- *causam* *modestia* *causam* *modestia* *causam* *modestia* *causam* *modestia* *causam* *modestia*

Wass pro schwarze Noten nur so lange gehalten werden, als eine weisse; so habenen sich in der Musik der alten pro kurze Noten nicht länger als ein drittel, als eine halbe. Wenn also die griechischen oder römischen Musik etwas compo- nieren zu hielten sie, was das Zeitmaß anlangt, so hielten jedesmal nach der Natur der Note den Namen; auf welche sie jede Note setzen: Die Geltung der Note man hielt durch die Geltung der Silbe bestimmte. Boethius, der auch der Begründer des Tactus; Könige der Ostgo- then; zu einer Zeit, da die Schulschulen in Deutschland offen standen, sagt daher, in dieser von dem Compositionen rehet, welcher Methoden zu sein, welche diese Verfe hätten schon ihre Com- positionen ihrer Form; das ist, vermöge ihrer natürlichen Zusammensetzung aus langen und kurzen Silben. g) ...

... man mußte bey den Griechen und Römern ... von Rindheit an die Quantität der ... folglich wußten man auch, ohne es erst ... Wissenschaft vertrat zu haben; die ... jedes jeden Silbe, und welches einerley war, die Geltung jeder Note.

... Stellen legten man über die Silben ... in die Tacte ihres Melodien; ...

... De Musica L. III. cap. 2.

che sie zu Poesien versenkeln; von dem sich aber
 die Melodien auch sehr mögen d. . . Schlantrautes
 Was die zu Versen componirten Melodien alle
 langt, so war der Tact dieser Melodien nach der
 Anzahl der in jedem Tacte befindlichen Syllabien
 durch den Bau des Verses bestimmt. Jeder Fuß
 des Verses machte einen Tact, und so wie
 wol man in der Folge findet, daß Aufsätze und
 andere das Wort Süße auch von den Tacten ge-
 brauchen. Gleichwohl läßt sich noch der Einwand
 dagegen machen, daß selbiger Tact die Tactgröße
 einzigen Melodie von ungleicher Dauer gesteuert
 sein müssen; weil die Füße eines nach demselben
 Verses nicht alle mit einander gleich waren. Die
 nige hatten nur drei Beiten, da hingegen andere
 deren vier hatten. Die Füße, welche aus drei
 langen und einer kurzen, oder auch aus drei län-
 gen Syllaben bestanden, enthielten in der That
 drei Zeiten; an statt daß diejenigen, so aus zwei
 langen oder auch aus einer langen Syllabe und
 zwei kurzen bestanden, vier Beiten in sich begrieffen.
 Ich gebe zu, daß es nicht anders seyn konnte.
 Allein dieses hinderte nicht, daß der, welcher den
 Tact schlug, ihn nicht dem Ohnerachter richtig und
 genau geben konnte.

Was diejenigen Melodien betrifft, welche nur
 eingebundenen Rede componirt wurden, so
 man wohl, daß die Geltung der Syllabe ebenfalls
 wieder die Geltung der darüber stehenden Silbe
 bestimmte. Vielleicht brachten auch die Araber

Melodien von dieser Art nicht in ordentlichen Tact, sondern lassen demjenigen, der den Tact nach den Grundlagen der Rhythmiß überhaupt dazu gab, die Freyheit, Aufschlag und Niederschlag nach so viel Tritten anzubringen, als er deren jedesmal in einem Tacte zu nehmen für gut fand. Und seit wie lange schreiben wir denn den Tact zu unsrer Musik? Dieses ist nun die Ursache, weswegen auch die Poesie unter die Zahl der musikalischen Künste gesetzt; und eben darum handeln auch die meisten griechischen und lateinischen Autoren, welche von der Musik geschrieben haben, hauptsächlich von der Quantität der Sylben, von den Versarten; den Versarten und von dem Gebrauche derselben; als wodurch man einer Rede mehr Wichtigkeit und Nachdruck geben kann. Aber was sollen wir, wie hat die Alten diese Materie behandelt haben, der darf nur dasjenige lesen, was Augustin in seinem Buche über die Kirchenmusik geschrieben hat.

Indem wir aus dem Aristides Quintilianus und sehen aus dem, was andre Scribenten davon gesagt haben, daß die Alten einen Rhythmus hatten, worinnen nicht jeder Fuß des Verses einen Tact ausmachte; indem es Tacte gab, die aus zwei oder dreyen Fußten, das ist, aus acht oder zehn Fußten bestanden; oder auch aus vier oder sechs Fußten, die zusammen einerley Gehalt mit einem Versen hatten. Es war solches ein Mittel, der Unsicherheit zu verhüten, welche nothwendig entstehen

stehen müßte, wenn ein Vers Fasse von ungleicher Dauer hätte. Weil aber dieses in die eigentlich so genannte Musik einschlägt, so will ich meinen Leser auf das verweisen, was ein gelehrter Mann, der mit einer tiefen Kenntnis dieser Wissenschaft eine weisläufige Belesenheit verbindet, davon geschrieben hat. h)

Wir bezeichnen aber die Alten die Geltung ihrer Noten für die Instrumentalmusik, bei welcher die Dauer dieser Noten nicht von der Quantität der darunter stehenden Sylben bestimmt wurde? Das weiß ich nicht; ich kann mir aber eine Vorstellung davon machen, wie es sich durch Punkte i. e., die man über oder unter oder neben die Zeichen F setzte, möglich machen ließ. In welchem leicht schrieb man auch über jedwede Note eine von den beiden Figuren, womit man die kurzen und langen Sylben bezeichnete, und die ersten Schüler schon in den untersten Classen kennen können. Ich werde von diesen Zeichen weisläufiger handeln, wenn ich erklären werde, auf was für Art die Alten, sowohl die musikalischen als eigentlich sogenannten Melodien, als auch die Melodien zur Deklamation in Noten setzten.

Noch neugieriger wird man sein, etwas anders zu wissen; nämlich die Art und Weise, wie man die Noten setzte, welche die Länge der Sylben bezeichnen. Ich werde hierüber ebenfalls weisläufiger handeln, wenn ich erklären werde, auf was für Art die Alten, sowohl die musikalischen als eigentlich sogenannten Melodien, als auch die Melodien zur Deklamation in Noten setzten.

die Metrik das Zeitmaß einer jeden Art von Bewegungen des Körpers angedeutet habe. Wie wird man sogleich sagen, die Alten festen die Geherden in Noten? Wie machten sie es, wann sie jede Bewegung der Füsse und der Hände, jeder Stellung und jede Art zu gehen durch eine besondere Figur, die eine jede von diesen Bewegungen deutlich bezeichnete, andeuten wollten? Auf diesen Fragen werde ich hier nur antworten, daß die Kunst Geherden in Noten zu schreiben oder die Choro-graphatur (denn die Alten hatten eine solche Choro-graphatur, wenn ich anders diesen Ausdruck brauchen darf) nicht in der Rhythmik gehörte, von welcher doch die Rede hier ist. Denn in dieser wurde die Kunst Geherden in Noten zu schreiben, als eine schon bekannte und erlernte Sache unterrichtet. Sie wurde nämlich von der Hypochoristica oder Saltation gelehrt. Und also werde ich nicht davon reden, als bis ich auf diejenigen Kunst- und Wissenschaften komme, welche bey den Griechen mit dem Worte *χορηγία* und bey den Römern *choro-graphia* hießen. Wie fieng es aber, wird man erwidern, die Rhythmik an, die beyden Schauspieler, deren einer recitirte und der andere die Geherden machte, in ihrem Takte und Tempo einander zu erhalten? Ich antworthe: Dies gehörte nicht unter die Dinge, von denen der Philosoph Augustin sagt, sie wären einem jedweden, der sich mit dem Theater zu thun hätte, bekannt, und es deswegen für zu unrichtig hält, als daß es weiter erklärt. Weil wir aber die Sache selbst

selbst nicht mehr vor Augen haben, so ist es eben nicht so gar leicht, sich das vorzustellen, was zu des h. Augustinus Zeiten, wie er sich ausdrückt, Jedermann wußte. Denn obgleich die Stellen aus den alten Autoren, die ich weiter unten anführen werde, deutlich erweisen, daß der Schauspieler, welcher recitirte und der, so die Geberden machte, sehr genau mit einander übereinstimmten und den Takt mit der größten Richtigkeit hielten, so erklären sie doch nicht die Art und Weise, wie man es eigentlich damit gemacht habe. Man findet aber etwas Weniges von den ersten Grundsätzen dieser Kunst beim Quintilianus.

Damit man nämlich die Action nach dem Takte einschichten und denjenigen, welcher die Geberden machte, in den Stand setzen könne, mit dem, welcher recitirte, übereinzutreffen: So hat er sich, wie aus einer Stelle des Quintilianus erheller, die Regel erdacht, daß zu jedem Wort ten Eine Geberde gehöre. Da nun die Worte ihre festgesetztes Zeitmaß hatten, so mußte solche gestalt die Geberde ihre bestimmte Dauer bekommen, und taktmäßig werden. Die Stelle lautet so: k)

k) Hic veteres artifices illud recte adiecerunt, ut nihil eam sensu et deponeret et inciperet, alioquin nihil magis inae vocem erit gestus, aut post vocem, quod est vanaque desolatio. In illo aetate nimis subtilitas sunt, quae in quibusdam moribus tua verba esse volunt, quae non observantur, nec fieri potest, sed illi quasi menturam

...achten, die Declinationen der Wörter, die
 ... zu componiren, und zu schreiben zu lassen, nach
 ... Schrifftig, so kann sie die Dichters setzen, daß sie
 ... der Worte sich mit einem Versstand beauftragen
 ... nicht, noch nicht demselben endigen müste. Denn
 ... nicht, welche die Rede eher bestimmet, als der
 ... der Rede, zu welchem sie gehört, oder auch wenn
 ... schon worden müste, und das eine wie
 ... das andere läßt abgeschmackt. Wenn der
 ... der Rede ein Fehler, daß man weiß, sie
 ... der Rede, zu genau bestimmen wollen, die
 ... der Rede, daß eine Rede alle diese
 ... der Rede, als dem Worte in die
 ... der Rede, dies geschieht nicht über
 ... der Rede, und läßt sich auch nicht
 ... der Rede, jedoch vernünftlich
 ... der Rede, und sie thaten daran nicht
 ... der Rede, ohne ein ungefähres Maß festsetzen, wonach
 ... der Rede, könnte man die Rede
 ... der Rede, zu langsam noch zu geschwinde
 ... der Rede, in dieser Absicht, schied ihnen das
 ... der Rede, das beste geferne
 ... der Rede, mit sich
 ... der Rede, das beste Wort, Art, die
 ... der Rede, dessen sich
 ... der Rede, die Declination
 ... der Rede, zu componiren, und
 ... der Rede, sie
 ... der Rede, ne
 ... der Rede, ne
 ... der Rede, ne
 ... der Rede, ne

„ lassen darf, ohn eine Geberde zu machen, und
 „ ob er gleich in seinem stummen Spiele, so oft
 „ es ihm beliebt, Pausen anbringen darf, die in
 „ der Rolle des Recitirenden nur selten vorkom-
 „ men. Diese Freyheit läßt der Rhythmus dem
 „ Geberdenmacher; nur daß dieser, wenn er sich
 „ derselben bedient, diejenigen Zeiten, welche er
 „ gleichsam leer läßt, zählen muß; und solches
 „ kann er, um sich im Zählen desto weniger zu ir-
 „ ren, manchmal mittelst einer Bewegung des Fm-
 „ gers, manchmal mittelst einer Bewegung des
 „ Kopfes thun: Auf diese Weise läßt er bisweilen
 „ vier bis fünf Zeiten vorbegehen, ohn etliche Be-
 „ wegung zu machen. Daher sagt man auch:
 „ Eine Pause von vier, eine Pause von fünf No-
 „ ten. Ueberdieses kann man dem zu Gefallen,
 „ die Geberden macht, gar wohl ein lang-
 „ sameres Tempo nehmen, weil dem ohnerachtet
 „ jeder Bewegung des Taktschlägers eine
 „ Zeit gilt. „ 1)

Ob

quod metrum in verbis modo, rhythmus etiam in
 corporis motu est. Inania quoque tempora rhythmici
 facilius accipiunt, quamquam haec et in metris acci-
 piunt. Maior tamen illis licentia est, ubi tempora et-
 iam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu in-
 signata signant quibusdam notis, atque aestimant,
 quod breues illud spatium habest, inde Tetrasemeion
 et Pentasemeion. Deinceps longiores fiunt percussio-
 nes: Nam Semeion tempus est vnum.

Quint. Inst. L. VIII. cap. 4.

34 Kritische Betrachtungen über die

Ob nun gleich, wie ich schon gesagt habe, die Sache selbst ausser allem Zweifel ist, so bin ich doch nicht im Stande, die Methode völlig zu erklären, deren sich die Rhythmik bediente, den Schauspieler, welcher redete, und den, welcher die Geberden machte, in eine so vollkommene Uebereinstimmung zu bringen. Vielleicht setzte man zu dem Zeichen, welches die Geberde andeutete, die der Schauspieler machen sollte, noch ein anderes, das die Dauer dieser Geberde bezeichnete.

Was das Tempo anlangt, welches die Alten für etwas eben so wichtiges hielten, als Lully, de la Lande und andere gute französische Tonkünstler; so scheint mir es unmöglich, daß die Griechen und Römer solches gleichsam in Noten hätten schreiben, oder mittelst irgend einiger Zeichen die eigentliche Dauer genau bestimmen können, die ein jeder Takt haben sollte. Sie mußten es hierinnen, wie wir, auf den Geschmack und das Urtheil desjenigen ankommen lassen, der den Takt gab, und der aus der Rhythmik sein eigen Werk machte. Es haben zwar einige neuere Musici geglaubt, sie hätten das Geheimniß erfunden, einem andern das eigentliche Tempo eines musikalischen Stückes, ohne den lebendigen Vortrag, genau zu bestimmen und folglich so gar der Nachwelt richtig zu überliefern; sie wollten es nämlich mittelst einer Uhr bewerkstelligen. Wenn sie z. B. drauf merkten, wie viele Secunden lang die ersten zwanzig Takte der Chaconne in dem Phaeton dauern müß-

müßten; so glaubten sie dadurch das rechte Tempo dieser Symphonie genau anzugeben. Allein, ohne die Möglichkeit dieses Vorschlages zu untersuchen, will ich dem Leser nur zu bedenken überlassen, daß die Alten auf dieses Mittel gar nicht fallen konnten; weil ihre Uhrmacherkunst viel zu unvollkommen war, als daß ihnen etwas dergleichen nur in den Sinn hätte kommen sollen. Es ist ja eine bekannte Sache, daß sie die Zeit nicht anders als vermittelst der Sonnenuhr, der Sanduhren und der Wasseruhren abzumessen wußten, und nicht einmal Uhren mit Rädern hatten; geschweige denn, daß sie Secundenuhren gehabt hätten.

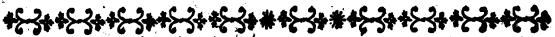
Man weiß, daß die Alten auf ihren Schaubühnen den Takt schlugen, und solchergestalt den Rhythmus bemerkten, dem der Schauspieler, welcher recitirte, der, so die Geberden machte, die Ehre und die Instrumente als einer gemeinschaftlichen Regel folgen mußten. Nachdem Quintilian gesagt hat, daß sich die Geberden eben sowohl, als die Melodien selbst, nach dem Takte richten müssen, setzt er hinzu: Die Schauspieler, welche die Geberden machten, mußten dem Zeichen, das mit dem Fusse gegeben würde, das ist, dem Takte folgen, eben so genau folgen, als diejenigen, welche die Modulationen ausführten. Unter den letzteren versteht er die recitirenden Schauspieler und die begleitenden Instrumente. m)

¶ 2

Ans

m) *Acqui corporis motu sua quaedam tempora; et ad signa pedum non minus salrationi quam modulationibus adhibet ratio musica numeros.*

Andernthells sehen wir aus 200 Stellen in demjenigen von Lucians Werken, welches eine Lobrede auf die Kunst der Pantomimen ist, ^{a)} daß neben dem Schauspieler ein Mann mit eisernen Sohlen an den Schuhen zu stehen pflegte, womit er auf das Theater stampfte. Alle diese Umstände aber lassen vermuthen, daß eben dieser Mann der war, welcher mit dem Fusse den Takt so stark gab, daß alle die, so sich darnach richten mußten, es hören konnten.



Dritter Abschnitt.

Von der organischen oder Instrumentalmusik.

Es würde unnütze seyn, wenn ich hier von der Gestalt und Beschaffenheit der blasenden und besanzten Instrumente, deren sich die Alten bedienten, handeln wollte. Diese Materie ist, theils von dem jüngern Bartholin in seinem Buche von den Blasinstrumenten der Alten, theils von andern Gelehrten, beynaher erschöpft. Ja ich glaube, am besten zu thun, wenn ich das, was ich von dem Gebrauche zu sagen habe, nach welchem die Alten den deklamirenden Schauspieler mit Instrumenten accompagnirten, bis dahin verspare

wo

a) Das den Titel *οργανοι* führt. Man sehe des Herrn Burette Abhandlung von dem Rhythmus darüber nach.

wo ich von der Ausführung ihrer componirten und in Noten gesetzten Declamation handeln werde. Da ich darthun muß, daß die Alten ein Accompanement bey ihrer theatralischen Declamation hatten, weil mir dieser Umstand den stärksten Beweis an die Hand giebt, daß man diese Declamation in Noten geschrieben haben müsse: So würde ich ja, wenn ich nachher von der Ausführung dieser Declamation handelte, nothwendig eben dieselben Stellen noch einmal anführen und die schon darüber gemachten Betrachtungen wiederholen müssen, wosfern ich hier von dem Accompanement reden wollte. Ich werde also iht nur von denjenigen musikalischen Compositionen der Alten etwas sagen, welche nicht zu einem Texte gemacht waren, und blos mit Instrumenten ausgeführt werden sollten.

Die Alten hatten von der Vollkommenheit der Musik eben solche Begriffe, als wir: Sie wußten eben so gut, als wir, allen möglichen Nutzen, den man die Musik anwenden kann. Wenn Plinius des Quintilianus von den vielerley Eintheilungen der Musik bey den Alten, nachdem sie dieselbe aus unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachteten, redet, so sagt er: In Absicht auf den Effect, worinnen sie componirt sey, oder auf die Wirkung, welche durch sie hervorgebracht werden solle, lasse sich die Musik eintheilen in solche, die uns traurig macht, in solche, die uns ermuntert und anfeuert, und in solche, die unsere aufgebracht-

38 Kritische Betrachtungen über die

ten Leidenschaften besänftigt. Weiter unten werde ich die ganze Stelle des Aristides anführen.

Ich habe schon im ersten Theile dieses Werkes die Anmerkung gemacht, daß die Symphonien der Alten eben sowohl, als die auf Worte componirten Melodien, eines eigenthümlichen Charakters fähig seyn mußten; vermöge dessen sie verschiedentliche Wirkungen auf die Zuhörer thaten, und bald Freude, bald Traurigkeit, bald eine kriegerische Hitze und bald Empfindungen der Andacht erweckten. Quintilian, der uns die beste Nachricht von dem Geschmacke des Alterthumes geben kann, sagt: „Die Instrumental-
„musik setzt uns in vielerley Bewegungen, ob man
„gleich keine Worte dabey hört. „ o)

Der eben angeführte Verfasser sagt an einem andern Orte: „Es liegt in der Natur, daß die
„Musik so grosse Wirkungen auf uns thut: Denn
„sonst wäre es nicht möglich, daß die Sympho-
„nien, worinnen doch keine Worte vorkommen,
„so vielerley Bewegungen in den Zuhörern her-
„vorbringen könnten. Oder soll es etwa nur ein
„bloßer Zufall seyn, daß gewisse Symphonien,
„die man an den Festtagen hören läßt, die Ein-
„bildungskraft erheben und die Geister in Bewe-
„gung bringen; da hingegen andere sie besänfti-
„gen

e) Cum organis, quibus sermo exprimi non potest, affici animos in diuersum habitum sentiamus.

gen und stillen? Ist es nicht augenscheinlich,
 daß diese Symphonien blos darum so verschiede-
 ne Wirkungen hervorbringen, weil sie von ganz
 verschiedenen Charakteren sind? Die einen wur-
 den gemacht, daß sie diese Wirkung, und die
 andern, daß sie eine entgegen gesetzte hervorbrin-
 gen sollten. Wenn im Kriege die Soldaten
 anrücken sollen, so spielen die Instrumente ganz
 anders charakterisirte Stücke, als wenn man
 sich zurück ziehen soll. Wenn die Truppen um
 Quartier bitten, so lassen sich unsre musikalischen
 Kriegsinstrumente auf eine ganz andre Art hö-
 ren, als wenn es zum Angriffe geht. p) Da
 die Alten kein Feuergewehr hatten, dessen Kna-
 len die Soldaten hätte hindern können, während
 des Treffens den Klang der Instrumente zu ver-
 nehmen, deren man sich bediente, sowohl ihnen
 das Commando zu wissen zu thun, als auch sie zu
 ermuntern; so wandten sie eine besondere Aufmerk-
 samkeit auf diesen Theil der Kriegskunst, und stell-
 ten Untersuchungen darüber an, die heutiges Ta-
 ges unnütze seyn würden. Das Knallen der Ra-
 bouen und das Geprassel des kleinen Gewehres
 C 4 machen

p) Natura ducimur ad modos, neque aliter enim eueni-
 ret, vt illi quoque organorum soni, quanquam ver-
 ba non exprimunt, in alios atque alios ducerent mo-
 tus auditorem. In certaminibus sacris non eadem ra-
 tione concitant animos et remittunt, nec eosdem mo-
 dos adhibent, cum bellicum est canendum, aut posi-
 to genu supplicandum, nec idem signorum concentus
 est procedente ad proelium exercitu, idem receptum
 canente. *Instit. L. VIII. cap. III.*

40 Kritische Betrachtungen über die

machen oft, daß man die Zeichen nicht hören kann, welche von einer Menge von Trommelschlägern und Trompetern zugleich gegeben werden. Die Römer insonderheit bemühten sich, die Kriegsmusik hoch zu treiben.

Nachdem Quintilian gesagt hat, daß auch grosse Generale sich es nicht für unanständig gehalten hätten, musikalische Kriegsinstrumente zu spielen, und daß man besonders bey den lacedämonischen Armeen die Musik sehr gebraucht habe, setzt er hinzu: „Dienen die Trompeten und Hörner bey unsern Legionen zu etwas anderm? Sollte man nicht so gar glauben dürfen, daß wir einen Theil unseres kriegerischen Ruhmes dem Gebrauche der musikalischen Instrumente zu danken haben, worauf wir uns besser, als alle andere Nationen verstehen?“ q)

Livius erzählt eine Begebenheit, die sehr geschickt ist, das, was Quintilian sagt, zu bestätigen. Als Hannibal die Stadt Tarent überrumpelt und den Römern genommen hatte, suchte er durch eine Kriegslist die römische Besatzung abzuhalten, daß sie sich nicht in das Kastell wüfse; damit er sie zu Kriegsgefangenen machen könne. Da er ent-

deckt

q) *Duces maximos et fidibus et tibiis eecinisse traditum, et exercitus Lacedaemoniorum musicis accensos modis. Quid autem aliud in nostris legionibus cornua ac tubae faciunt, quorum concentus quanto est vehementior, tanto romana in bellis gloria caeteris praestat.*
Instit. L. I. cap. 12.

deckt hatte, daß die Römer auf den Fall einer un-
 vermutheten Ueberrumpelung zu ihrem Sammel-
 plaze das Theater der Stadt gemacht; so ließ er
 daselbst nach römischer Art Lärm blasen. Allein
 die Soldaten hörten es gleich an der schlechten Art,
 mit welcher geblasen wurde, daß jemand anders
 als ein Römer bliese; da sie also Unrath merkten,
 so warfen sie sich in das Kastell, an statt nach dem
 Sammelplaze zu eilen.

Longin redet von der organischen Musik eben
 so, wie wir von unsrer Instrumentalmusik reden
 können. Er sagt, die Symphonien rührten, ob
 sie gleich bloss Nachahmungen eines unbuchstäb-
 lichen Schalles, ob sie gleich blos Töne wären,
 die gleichsam nur ein halbes Leben, nur die Hälfte
 ihres Wesens hätten. r) Unter vollkommenen
 Tönen, denen die Töne der Symphonien entge-
 gen gesetzt werden, welche nur ein unvollkommenes
 Wesen haben, versteht dieser Autor componirte
 Töne, wo die articulirten Töne mit den sich da-
 rauf schließenden natürlichen Tönen verbunden sind.
 Longin setzt zu der angeführten Stelle folgendes
 hinzu: „Und sehen wir nicht wirklich, daß die
 Instrumentalmusik die Zuhörer rührt, außer
 sich selbst fest und gleichsam mit Begeisterung er-
 füllt? Sehen wir nicht, daß sie dieselben zu als
 vielen Bewegungen des Körpers hinreißt, wie
 der Takt es erfordert; und daß sie ihnen sichtba-
 re Ausdrückungen eines gerührten Herzens ab-

„ zwingt, an denen der Wille keinen Theil hat?
 „ Die Instrumentalmusik thut also sehr merkliche
 „ Wirkungen auf uns, indem sie die Absicht er-
 „ reicht, welche der Componist zu seinem Ende
 „ zwecke gemacht hatte. Obgleich die unarticu-
 „ lirten Töne einer solchen Musik, weil wir keine
 „ Worte dabey hören, nur allgemeine Vorstellun-
 „ gen in uns hervorbringen; so sind Meloden,
 „ Harmonie und Rhythmus doch vermögend, uns
 „ verschiedene Empfindungen eben sowohl in uns
 „ zu erregen, als es die Redekunst thun kann. „

Ich will noch eine Stelle aus dem Makro-
 blus anführen, die zwar unnöthig scheinen könnte,
 weil sie nichts anders sagt, als die eben angeführ-
 ten Stellen aus dem Quintilian und Longin sa-
 gen: Allein sie ist, meines Erachtens, doch sehr
 geschickt, diejenigen zum Stillschweigen zu brin-
 gen, welche etwa noch daran zweifeln mögten, daß
 sich die Alten bemühet, eben den Ausdruck in ihre
 Musik zu bringen, den wir in die unsrige zu brin-
 gen suchen, und daß sie überhaupt eben die Be-
 griffe von dieser Kunst gehabt haben, welche Lully
 und la Lande davon hatten. Da von den Sym-
 phonien der Alten keine mehr vorhanden ist, weil
 sie alle verloren gegangen sind; so können wir von
 ihrem Werthe nicht anders als nach den Zeugnis-
 sen derjenigen urtheilen, welche dieselben täglich
 hörten, die dadurch hervorgebrachten Wirkungen
 sahen, und wußten, in was für einem Geiste sie
 componirt waren.

Die

„ Die Musik, sagt Macrobius, kann alle
 „ Leidenschaften in uns erregen; daher man im
 „ Kriege, wenn der Angriff geschehen soll, von
 „ den musikalischen Instrumenten eine Melodey
 „ spielen läßt, die im Stande ist, den Geist anzu-
 „ feuern, anstatt, daß eine von ganz entgegengesetz-
 „ tem Charakter gespielt wird, wenn sich die Trup-
 „ pen zurück ziehen sollen. Die Musik schläfert
 „ ein und ermuntert; sie kann unruhig machen
 „ und wieder zufrieden stellen, sie kann in Zorn
 „ bringen und wieder besänftigen, ja sie hebt so
 „ gar Krankheiten des Körpers. „ s)

Da die Krankheiten des Körpers manchmal
 ihren Grund in einer starken Unruhe der Seele
 haben; so ist es nicht zu verwundern, wenn die
 Musik, indem sie das Leiden der Seele lindert,
 eben dadurch auch die Krankheit des Körpers ge-
 schwächt und unter gewissen Umständen gar geho-
 ben hat. Daß die Musik den Verdruß und die
 alle Laune vermindert, davon ist Jedermann
 durch seine eigne Erfahrung überzeugt. Die
 Umstände treffen zwar nur selten so zusammen, daß
 die Musik merkliche Wirkungen auf eine Krank-
 heit thun kann: Daher es lächerlich seyn würde,
 wenn man den Kranken Arien und Lieder eben so
 ver-

(s) Ita denique omnis habitus animae cantibus gubernatur,
 ut et ad bellum progressui et item receptui canatur
 cantu, et excitante et rursus sedante virtutem. Dat
 somnos adimitque, nec non euras immittit et retrahit,
 iram suggerit, clementiam suadet, corporum quoque
 morbis medetur. In Somnio Scipionis Lib. II, cap. 2.

44 Kritische Betrachtungen über die

verordnen wollte, wie man ihnen das Purgiren und Aberlassen verordnet: Allein die alten Autoren, welche von solchen Genesungen reden, die man der Kraft der Musik zuschreiben hatte, gedenken ihrer auch nur als außerordentlicher Curen.

Da sich nun auch in unsern Zeiten zuweilen Wunder von dieser Art zugetragen haben, so sind die Alten außer allem Verdachte, daß sie etwas dergleichen geglaubt, was nicht an dem gewesen wäre, oder daß sie uns Märchen für wahre Geschichte verkauft hätten. Beyläufig anzumerken, so ist dieser Punkt nicht der einzige, worinnen unsre eigne Erfahrung sie von der Beschuldigung eines Betruges oder einer Leichtgläubigkeit losgesprochen hat. Ist nicht der ältere Plinius schon gegen viele solche Anklagen der Kunstrichter aus dem sechzehenden Jahrhundert gerechtfertigt worden? Um wieder auf die durch Musik verrichteten Curen einiger Krankheiten zu kommen; so trifft man in den Denkschriften der Akademie der Wissenschaften, die gewiß nicht von leichtgläubigen Personen geschrieben werden, unter dem Jahre 1702 und 1707 Nachrichten von einigen Kranken an, die nur noch ganz neuerlich durch die Kraft der Musik wieder genesen sind.

Man findet im Athenäus, in dem Martianus Capella und in unterschiedlichen andern alten Scribenten erstaunliche Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen, welche durch die Musik
der

der Griechen und der Römer hervorgebracht worden sind. Einige Neuern, als Meibom und der jüngere Bartholin haben diese Erzählungen in ihren Werken zusammengetragen. Wer sie also zu wissen verlangt, der darf nur die Sammlung alter musikalischer Scribenten, die der erstere herausgegeben und mit Anmerkungen erläutert hat, nebst dem Werke des letztern von den Flöten der Alten, lesen. Wenn Tanaquil Faber das letztere Buch hätte sehen können, ehe er seine Anmerkungen über den Terenz drucken ließ; so würde er vermuthlich die schönen lateinischen Verse weggelassen haben, die er wider die alte Flöte und wider diejenigen gemacht hat, welche die Gestalt und den Gebrauch derselben erklären wollen,

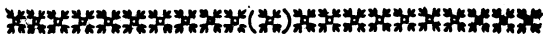
Man muß aber beym Lesen gedachter Werke auch nicht veressen, daß es die Griechen und ihre Nachbarn waren, auf welche die Musik solche wunderbare Wirkungen that. Man weiß, daß in diesen Ländern die Werkzeuge des Gehöres empfindlicher sind, als da, wo Kälte und Nässe des Jahres acht Monathe lang regieren. Da auch die Härte des Herzens der Empfindlichkeit des Gehöres gemeiniglich gleich ist, so gerathen die Einwohner der Länder, die an dem ägeischen und adriatischen Meere liegen, weit leichter in Bewegung, als wir. Aus Isle de France nach Italien ist nicht sehr weit: Gleichwohl bemerkt ein Franzose, wenn er in Italien ist, sogleich, daß man daselbst den schönen Stellen einer Opera mit einem

46 Kritische Betrachtungen über die

einem Entzücken klatscht, welches in seinem Lande die Ausschweifung eines Häufens unsinniger Leute zu seyn scheinen würde.

Hingegen haben wir, nach Norden zu, Nachbarn, die gegen das Vergnügen der Musik von Natur noch weniger empfindlich sind, als wir. Nach den Instrumenten zu urtheilen, welche sie am liebsten hören, und die uns, theils wegen ihres allzustarken Schalles, theils weil sie nur wenig Töne, und auch diese nicht einmal vollkommen rein und genau angeben, fast unerträglich sind; müssen diese unsere Nachbarn schon ein härteres Ohr haben, als wir. Würden wohl die Meisten unter uns ein Concert mit Trompeten, welches in eben dem Zimmer, worinnen wir spielen, aufgeführt würde, für eine angenehme Musik halten? Würden wir in einem Zimmer ein Clavecin mit Vergnügen hören, wo die Tangenten statt der Drathsaiten an kleine Glocken anschlagen? Ich sage mit Fleiß: die Meisten unter uns; denn da wir zwischen Italien und den gedachten Ländern mitten inne liegen, so muß freylich kein Theil unserer Landsleute mehr von den Italienern und der andere mehr von den nordlichen Nationen haben.





Vierter Abschnitt.

Von der musikalischen Poetik. Von der Melopdie. Es gab eine Melopdie, die kein musikalischer Gesang war, ob sie gleich in Noten geschrieben wurde.

Aus den oben vorgetragnen Benennungen der musikalischen Künste und den Erklärungen derselben siehet man, daß bey den Griechen die musikalische Poetik in ihrem ganzen Umfange nur eine einzige Kunst ausmachte, da sie sich bey den Römern in zwey verschiedne Künste theilte; in die Kunst alle Arten metrischer Verse zu verfertigen und in die Melopdie oder die Kunst, Melodien zu componiren. Da ich von den Regeln, nach denen sich die Alten bey der Mechanik ihrer Verse richteten, schon im ersten Theile dieses Werkes weitläufig geredet habe, so will ich der ersten unter den beyden Künsten, welche zur musikalischen Poetik gehörten, hier nicht erwähnen, sondern blos von der zweyten handeln, welche das Componiren und die Kunst eine Composition auszuführen lehrte.

Aristides Quintilianus sagt an der Stelle seines Werkes, wo er von der Melopdie handelt, sie

48 Kritische Betrachtungen über die

ſie lehre die Meloden verfertigen, und habe verſchiedene Beynamen, je nachdem die Töne wären, worinnen man componirte. Daher hieß eine die tiefe, eine andere die mittlere, und noch eine dritte die hohe. t) Die Alten theilten das allgemeine System ihrer Muſik nicht, wie wir, nach Octaven ein. Ihr Gamma beſtand aus achtzehn Tönen, deren jeder einen beſondern Namen hatte, wie ich künftig mit mehrerm zu ſagen genöthigt ſeyn werde. Einer von den tiefften unter dieſen Tönen hieß Zypatee, und einer von den höchſten Netee. Daher nennt Ariſtides die tiefe Melodie Zypatoides, und die hohe Netoides.

Nachdem unſer Autor einige allgemeine Regeln der Composition gegeben hat, die ſich auf diejenigen Gefänge, welche eigentlich nicht geſungen werden, das iſt, auf die bloſſe Deklamation, eben ſowohl ſchicken, als auf die muſikaliſchen Gefänge, ſo ſetzt er hinzu: u) „Der Unterſchied

t) Melopoeia eſt facultas conficiendi cantum. Huius eſt Hypatoides, alia Meſoides, alia Netoides, ſecundum praedictas vocis proprietates. L. I.

u) Differt autem Melopoeia a Melodia, quod haec facultus indicium, illa habitus effectivus. Modi Melopoeiae genere quidem ſunt tres, Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus, quorum Nomicus modus eſt Netoides, Dithyrambicus Meſoides, Tragicus Hypathoides; ſpecies vero reperiuntur plures qui ob ſimilitudinem generilibus ſubjici poſſunt. Amatorii enim quidam vocantur ad quos pertinent Nuptiales et Comici et Eno-miſtici. Lib. I. p. 29.

Poesie und Malerey. III. Th. III. Abschn. 49

„zwischen der Melopdie und der Melodie ist die-
„fer: Die letztere ist der in Noten geschriebene
„Gesang selbst, die erstere ist die Kunst, solchen
„zu componiren. Es giebt drey Gattungen von
„Melopdie: Die dithyrambische, welche sich der
„mittlern Töne bedient, und deswegen auch mes-
„soides heißt, die nomische, so sich der höhern
„Töne bedient, daher sie netoides genannt wird;
„(diese war, wie wir unten sehen werden, diejes-
„nige, in der man die Gesetze verkündigte,) und
„die tragische, welche die tiefern Töne anwendet,
„daher sie den Namen hypatoides bekommen
„hat. Von diesen Gattungen hat wiederum eine
„jede verschiedene Arten unter sich. So heiß-
„sen z. E. einige erotische, worunter die hoch-
„stlichen Gesänge gehören, andere komische
„und andere entomastische.“ Die Melopdie
„war also die Ursache, und die Melodie war die
„Wirkung derselben. Nach dem Buchstaben be-
„deutete Melopdie die Composition der Gesänge,
„in welcher Art sie auch seyn mogten, und Me-
„lodie die componirten Gesänge selbst. Man darf
„also nicht wundern, wenn man bisweilen Me-
„lodie da liest, wo Melodie stehen sollte. Es ist
„in solchen Stellen die Ursache statt der Wirkung
„gesetzt.

Um die angeführte Stelle des Aristides zu er-
läutern, will ich zuerst einige Stellen aus dem Wer-
ke des Martianus Capella vorbringen, welches
er in lateinischer Sprache von den schönen Wis-
sens-

fenschaften und der Musik geschrieben hat. x) Dieser Autor hat zwar wirklich später als Aristides Quintilianus aber doch auch eher als Boethius gelebt, der ihn anführt; und dieses ist hinlänglich, um seinen Zeugnissen in der Sache, worauf es hier ankommt, ein grosses Gewicht zu geben. Nach dem Capella bedeutet Melos, wovon sowohl Melopödie als Melodie herkommen, eine Verbindung höherer und tieferer Töne. y) Ich führe den Text des Capella nach den Verbesserungen an, die man, dem Meibom zu folge, darin machen muß. Da die blossе Declamation eben sowohl als der eigentlich sogenannte Gesang in einer Folge von kunstmäßig mit einander verbundenen Tönen besteht, wo der eine immer höher oder tiefer ist, als sein vorhergehender; so muß in der blossen Declamation eben sowohl Melodie seyn, als in dem eigentlich so genannten Gesange, und folglich auch eine Art von Melopödie, welche die Verbindung, davon Capella redet, gut treffen, oder mit andern Worten, die Declamation gut componiren lehret. Wir werden am besten thun, wenn wir die ganze Stelle ansehen, worinnen die angeführten Worte vorkommen: z) „Die
Me

x) De nuptiis Philologiae etc.

y) Melos est nexus acutioris et grauioris soni.

In Notis ad Arist.

z) Melopoeia est habitus modulationis effectiuus, Melos autem est nexus acutioris vel grauioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio. Melopoeiae species sunt tres, Hypocöides, Mäcöides, Necoöides. Et Hy-

Melopödie ist die Kunst, die Melodien zu verfertigen. Melos ist die Verbindung höherer Töne mit tiefern. Die Modulation ist ein aus vielen Tönen bestehender und in Noten geschriebener Gesang. Es giebt drey Gattungen von Melopödie: Die tragische oder hypatoides, welche sich der tiefern Töne bedienet; die dithyrambische oder mesoides, welche die mittlern Töne bräuchet, und worinnen die Fortschreitung der Melodie meist durch gleiche Intervallen geschieht, und die nomische oder netoides, welche die höchsten Töne anwendet. Einige andere Arten der Melopödie, als z. E. die komische können mit unter die drey angeführten gebracht werden, obgleich jedwede ihre eignen Töne hat. Auch unterscheiden sich die Melopödien nach den drey Klanggeschlechtern in enharmonische, chromatische und diatonische, und nach den verschiedenen Tonarten in pyrgische, dorische, lydische u. s. w.

D 2

Nach-

poides est, quae appellatur Tragica; quae per grauioribus sonos constat; Mesoides quae Dithyrambica nominatur; quae tonos aequales mediosque custodit; Neroides, quae et Nomica confutuit vocari, quae plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam et aliae distantiae, quae tropica Mela dicuntur, alia Comiologica; sed haec apud pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt diuisiones afferre. Haec autem species etiam tropi dicuntur. Dissentunt autem Melopoeiae ipsae modis pluribus inter se; et genere, ut alia sit Enharmonica, alia Chromatica, alia Diatonica; specie quoque, quia alia est Hypatoides, alia Mesoides, alia Neroides; Tropiis ut Dorio, Lydio, vel caeteris. Vide *notas Aldobrandi p. 359.*

Nachdem unser Autor der eben angezogenen Stelle einige Erinnerungen wegen der Composition beygefügt hat, so kömmt er, als habe er alles gesagt, was von der Melodie zu sagen sey, sogleich auf dasjenige, was er von dem Rhythmus sagen will.

Um wieder auf den Quintilianus Aristides zu kommen, so setzt er, eh er von dem Rhythmus handelt, zu dem, was er von der Melodie schon gesagt hatte, noch folgendes hinzu: a) „Die Melodien werden verschiedentlich eingetheilt. Erstlich nach den Klanggeschlechtern; diese sind, das chromatische, das enharmonische und diatonische. Nach den Systemen in das hohe, mittlere und tiefe: Ferner nach der Tonart, da einige phrygisch, einige lydisch, einige dorisch u. s. w. sind. Nach den verschiedenen Gattungen in nomische, tragische und dithyrambische; nach dem darinnen ausgedrückten Affecte in systaltische, welche traurige Empfindungen erzeugen; in diastaltische, welche das Herz zur Freude ermuntern, und in mittlere, welche das Gemüth in Ruhe bringen.“

a) Porro Melopoeiae inter se differunt genere, ut Chromatico, Enarmonico, Diatonico; Systemate, ut Hypatoïdes, Mesoiïdes, Neroides: Tono, ut Dorius, Phrygius, Lydius: Modo, ut Nomico, Dithyrambico, Tragico: More, cum dicimus aliam esse Systalticam, per quam tristes animi affectus movemus; aliam Diastalticam, per quam animum excitamus; aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus.

Von allen diesen verschiedenen Eintheilungen der Melopödie, so fern sie von verschiedenen Seiten betrachtet wird, ist nur eine-einzige, bey der wir uns gegenwärtig aufzuhalten haben; diejenige nämlich, nach welcher man sie in die tiefe oder tragische, in die mittlere oder dithyrambische und in die hohe oder nomische Melopödie eintheilt, woraus ganz natürlich eine Eintheilung der Melodien auf eben diese Art entspringen muß. Denn wie Aristides Quintillanus sagt, und wie ich schon angemerket habe, die Melopödie ist die Ursache, und die Melodie ist die Wirkung derselben. Folglich mußte es eben so viele Gattungen der Melodie geben, als es Gattungen der Melopödie gab.

Wenn man diejenigen Stellen des Aristides und der Capella, wo die Melopödie in die nomische, dithyrambische und tragische eingetheilt wird, mit einigem Nachdenken liest, so sieht man wohl, daß nicht alle Melodien derselben musikalische Gesänge seyn konnten; sondern daß einige davon nichts als eine bloße Declamation seyn mußten. Man sieht, daß nur allein die dithyrambische Melopödie eigentliche musikalische Stücke verfertigen lehrte.

Erstlich, gesetzt daß einige von den Melodien, welche zu der tragischen Gattung gehörten, auch eigentlich so genannte Gesänge componirten; so muß man doch wenigstens nicht in Abrede seyn, daß nicht einige von diesen Arten nichts weiter als

bloffe Declamation componirten. Es ist gar nicht wahrscheinlich, daß der eponomastische Gesang, welcher unter diejenigen Arten von Melodien gehörte, die von der tragischen oder tiefen Melodie componirt wurden, ein eigentlicher musikalischer Gesang gewesen sey. Was den Gesang der Komödien betrifft, der eine von den Gattungen der tragischen Melodie war; so will ich weiter unten unwidersprechlich darthun, daß der komische Gesang der Alten, ob man ihn gleich in Noten schrieb, und, wenn er von dem Schauspieler recitirt wurde, mit Instrumenten begleitete, dennoch eigentlich nichts als eine bloffe Declamation, und zwar eine von den einfachsten, gewesen sey. Ich hoffe so gar zu zeigen, daß die tragischen Melodien der Alten kein musikalischer Gesang, sondern eine bloffe Declamation gewesen seyn. Solchergestalt war unter der tragischen Gattung der Melodie vielleicht keine einzige Art, die einen musikalischen Gesang verfertigte.

Zweytens konnte die nomische Melodie auch nicht ein musikalischer Gesang seyn. Sie wurde vermuthlich deswegen die nomische (genannt, weil man sich ihrer vornämlich zur Abkündigung der Gesetze bediente. Uebrigens war der Ton, worinnen die hohe oder nomische Melodie componirte, so beschaffen, daß der öffentliche Ausruf, wenn er in demselben recitirte, am leichtesten von einer grossen Menge Menschen verstanden werden konnte.

Wenn

Wenn man weiß, wie zärtlich der Geschmack der Griechen in allen dem war, was die Wohltugendheit anlangt, und insonderheit, wie sehr sie durch eine schlechte Aussprache beleidigt wurden; so läßt sich leicht begreifen, wie einige von ihren Republiken so eifersüchtig auf die Ehre seyn konnten, alle ihre Gebräuche mit dem besten Anstande und Geschmacke einzurichten; daß sie deswegen nicht einmal dem Herolde, der alles, was dem ganzen Volke vorgetragen werden mußte, öffentlich abkündigte, die Freyheit ließen, die Gesetze nach seinem eignen Belieben zu recitiren; weil er vielleicht auf eine Redensart oder auch nur auf ein Wort einen Ton gelegt hätte, der bey Leuten, die ohnedem zum Spotten geböhren waren, ein Gelächter erregen konnte. Weil also diese Republikaner besorgten, daß das Lächerliche in der Aussprache des Heroldes zugleich mit auf die Gesetze selbst fallen mögte: So brauchten sie die Vorsicht, die Declamation ihrer Gesetze componiren zu lassen. Ja sie trieben diese Behutsamkeit so weit, daß sie dem Herolde so gar von Jemanden accompagniren ließen, der ihn im Nothfalle gleich den rechten Ton angeben konnte. Man fand für gut, daß er bey Verkündigung der Gesetze eben die Unterstützung hätte, welche die declamirenden Schauspieler auf dem Theater hatten. Wenn Martialis Capella die Musik rühmen will, sagt er unter andern: „ In verschiednen griechischen Staaten habe man die Gesetze mit dem

56 Kritische Betrachtungen über die

„ *Accompagnement einer Lyra publicirt.* „ b) Man braucht gar nicht erst anzumerken, daß der Herold und der Instrumentist nimmermehr hätten zusammen treffen können, wenn die Declamation des ersten willkürlich gewesen wäre. Offenbar muß sie bestimmt und folglich componirt gewesen seyn. Es ließen sich auch ohne Zweifel in den alten Scribenten noch Stellen auffindig machen, die sich auf diesen Gebrauch, dessen *Capella* gedenkt, beziehen. *Plutarch* z. E. erzählt, der macedonische König *Philippus*, *Alexanders* des Großen Vater, habe nach dem bey *Charonea* über die *Athenienser* erhaltenem Siege; um das *Decret*, welches diese öffentlich wider ihn abgefaßt hatten, lächerlich zu machen, den Anfang desselben auf dem Schlachtfelde selbst und zwar nach einer abgemessnen und bestimmten Declamation recitirt. „ Als *Philippus*, sagt *Plutarch*, die Schlacht gewonnen hatte; „ so war seine erste Freude darüber so groß, daß er „ sich bis zu einigen Ausgelassenheiten vergieng. „ Denn nachdem er erst wacker mit seinen *Freunden* „ getrunken hatte; gieng er auf dem *Wahlplatz* und „ steng an, aus *Spöttere*y den Anfang des *Decretes* zu singen, welches *Demosthenes* in *Bors* „ schlag gebracht, und welchem zu folge die *Athe* „ *nenser* den Krieg wider ihn beschloßen hatten: „ *Demosthenes*, der Sohn des *Demosthenes* „ aus *Päanea* &c. Dabey erhob er seine *Stimm* „ me

b) *Quid pacis munia? Nonne nostris cantibus celebrata? Graecarum quippe urbium multas leges ad lyram recitabant. In Nuptiis Philolog.*

„ wie und schlug den Takt dazu. Als er aber wie-
„ der nüchtern geworden war, und der Gefahr,
„ worinnen er sich befunden hatte, ein wenig nach-
„ dachte, standen ihm die Haare zu Berge. „ c)
Diodorus von Sicilien sagt, d) Philippus ha-
be, weil er an selbigem Tage berauscht gewesen,
verschiedne unanständige Dinge auf dem Wahl-
platze begangen; aber die Vorstellungen des De-
mades eines gefangenen Athenienseers hätten ihn
wieder zu sich selbst gebracht: Wie er denn auch
nachher in den Friedensunterhandlungen mit den
überwundenen Feinden, aus Reue über die vorige
Vergessenheit seiner selbst, viel nachgebender gewes-
en wäre.

Nun wird gewiß weder Athen noch irgend ei-
ne andere griechische Republik, in welcher eben der-
selbe Gebrauch eingeführt war, das, was öffent-
lich verkündigt werden sollte, haben absingen las-
sen, wenn man Singen in der bey uns gewöhn-
lichen Bedeutung dieses Wortes nimmt.

Es gab also, meines Erachtens, unter den
drey Gattungen, in welche die Melodie, nach
der verschiedenen Manier die Modos zu bearbei-
ten; eingetheilt wurde, nicht mehr als Eine, wel-
che musikalische Melodien componirte: Höchstens
können nur einige Arten der tragischen Melodie
eigentliche musikalische Gesänge gewesen seyn. Die
andern

D 5

c) In dem Leben des Demosthenes.

d) *Diod. Sicul. L. XVI.*

ändern waren nichts anders als eine componirte und in Noten geschriebne Declamation.

Da meine Meynung etwas neues in der gelehrten Republik ist; so darf ich nichts weglassen; womit ich auch nur beweisen kann, daß es ihr wenigstens nicht an Wahrscheinlichkeit fehle. Ehe ich also die Stellen aus denjenigen griechischen und lateinischen Autoren anführe, die, wenn sie bey Gelegenheit ihrer Musik erwähnen, Dinge sagen, welche, so zu reden, die Existenz einer Melodey, die eine bloße Declamation war, beweisen; bitte ich meine Leser um Erlaubniß, vorher noch einige Stellen zum Beweise dieser Existenz aus denjenigen alten Scribenten anzuführen, welche dogmatisch von ihrer Musik geschrieben haben.

Der Engelländer Wallis, der sowohl wegen seiner Gelehrsamkeit, als auch um deswillen so berühmt ist, weil er unter den Gelehrten unserer Zeit am längsten gelebt hat, ließ im Jahre 1699 des Porphyrus griechischen Commentar über des Ptolemäus Bücher von der Harmonie in den dritten Theil seiner mathematischen Werke einrücken, und fügte ihm eine lateinische Uebersetzung bey. Aus diesem Commentar ersieht man, daß die Musik der Alten die Stimmführung in zwey Gattungen abtheilte, in die stetige, deren wir uns zu dem gewöhnlichen Sprechen bedienen, und in die unstetige, mit welcher man singt und die man mit den musikalischen Instrumenten nachahmt; daher

daher sie die melodische genannt wird. e) Hier-
 auf erklärt Porphyrius den Unterschied weisläuf-
 tig, der zwischen diesen beyden Gattungen der
 Stimmführung befindlich ist, und setzt endlich
 noch hinzu: „Dieses ist der Grundsatz, den
 „Ptolemäus gleich zu Anfange seiner Betrachtung
 „gen über die Harmonie festsetzt, und der übers-
 „haupt schon fast von allen Schülern des Aristore-
 „nas angenommen ist.“ f) Wer Aristoreus
 gewesen, habe ich schon gesagt. Es war also ei-
 ner von den ersten Grundsätzen der musikalischen
 Wissenschaft, die Töne der Stimme in stetige und
 in melodische oder abgemessne, deren Fortschrei-
 tung nach gewissen bestimmten Intervallen ge-
 schieht, einzutheilen. Nun werden wir auch gleich
 sehen, daß dieser melodische Klang der Stimme,
 oder die Melodie wiederum in zwey Gattungen ein-
 getheilt wurde, nämlich in den eigentlich so ge-
 nannten Gesang und in die bloße Declamation.
 Martianus Capella sagt: „Der Klang der
 „Stimme läßt sich in zwey Gattungen eintheilen,
 „in den stetigen, und in den durch Intervallen ab-
 „getheil-

e) Proximo statim loco exhibent ipsas vocis differentias.
 Duplex enim est huiusce motus, continuus qui dicitur
 et diastematicus: Continuus quidem, quo inter nos
 colloquimur, qui et eodem sensu Sermocinialis dicitur.
 Diastematicus vero, quo canimus et modulamur, tibia-
 que et cithara ludimus, unde Melodicus dicitur. *Porph.*
in Hypomnem. ad Harm. Ptol. c. I. p. 149.

f) Cum igitur ab Aristoxenis prope omnibus haec tra-
 ctatur, statim ab initio tractationis de Harmonica Ptole-
 maeus eadem postulat.

60 Kritische Betrachtungen über die

„ getheilten Klang. Der stetige ist der gewöhnliche
„ liche Ton des alltäglichen Redens. Der un-
„ stetige ist der, mit welchem eine Melodey ge-
„ sungen wird. Zwischen diesen beyden giebt es
„ eine Mittelgattung, die von jenen allen beyden
„ etwas an sich hat: Denn sie bleibt nicht in dem
„ einfachen Tone des erstern; es kommen aber
„ auch die Intervallen nicht so häufig darinnen
„ vor, als in dem letztern, und in dieser mittlern
„ Gattung wird das *carmon recitit.* „ g) Wei-
ter unten werden wir sehen, daß *carmen* eigent-
lich die abgemessene Declamation solcher Verse be-
deutete, die nicht gesungen wurden, wenn man
das Wort singen in der bey uns gewöhnlichen
Bedeutung nimmt. h)

Man könnte unsere Declamation, die zwischen dem musikalischen Gesange und der einfachen Art zu sprechen im gemeinen Leben das Mittel hält, nicht besser beschreiben, als sie *Capella* unter der Benennung eines mittlern Klanges beschreibet.

Man

g) *Nunc de prima voce velut de sonitus totius parente dicemus. Omnis vox in duo genera diuiditur. continuum atque diuisum. Continuum est velut iuge colloquium. Diuisum quod in modulationibus seruamus. Est et medium, quod ex vtroque permixtum, ac neque alterius continuum motum seruat, nec alterius frequenti diuisione diuiditur, quo pronuntiandi modo carmina recitantur. Vide notas Meibomii p. 351.*

h) *Mart. Capella in Nupt. Philolog. 9.*

Poesie und Mahleren. III. Th. III. Abschn. 6a

Man wird mirs hoffentlich nicht vorwerfen, daß ich das Wort Modulation hier weiter nichts als einen musikalischen Gesang bedeuten lasse; da ich ihm doch anderwärts eine viel weiltläufigere Bedeutung gegeben und alle Arten componirter Melobeyen darunter verstanden habe. Denn da *Capella* die Modulation dem *carmini* entgegen setzt; so ist klar, daß er das erstere Wort in der Bedeutung nehme, in welcher ich es genommen habe, und daß er einen eigentlich so genannten Gesang darunter verstanden wissen wolle.

Bryennius lehrt uns so gar, wie diese mittlere Art von Stimmführung, oder die Declamation, componirt worden sey. Dieser griechische Scribent ist einer von denen, welche *Wallis* dem dritten Theile seiner mathematischen Werke nebst einer lateinischen Uebersetzung derselben, einverleibt hat. „Es giebt, sagt *Bryennius*, zwey Gattungen von Melobien. Die eine ist die, deren die gewöhnliche Art zu reden fähig ist; und die andere ist der musikalische Gesang. Jene wird mit Accenten componirt. Denn natürlicher Weise erhebt man im Reden zuweilen die Stimme, zuweilen läßt man sie fallen. Der eigentlich so genannte Gesang hingegen, mit welchem die harmonische Musik zu thun hat, ist abgemessen, und bestehe aus vollen Tönen und meßbaren Intervallen. „ i) Der Autor zielt htermit auf die Regeln

i) Est autem melos, id est cantus, aliud fermocinate, aliud musicum. Sermocinale enim est illud, quod componitur

62 Kritische Betrachtungen über die
geln der diatonischen, der chromatischen und der
enharmonischen Musik.

Ich brauche meinen Lesern nicht erst die An-
merkung zu machen, daß in der Declamation die
Fortschreitung durch die allerkleinsten Intervalle,
deren die Töne fähig sind, geschehen könne; wel-
ches in der Musik nicht angeht. Selbst das en-
harmonische Klanggeschlecht erlaubt keine gerin-
gern, als Viertelklänge.

Die angezogene Stelle des Bryennius lehrt
uns nicht allein, wie diejenige Melopöie, welche
nichts als eine bloße Declamation war, compo-
nirt wurde; sondern auch, wie sie in Noten gesetzt
werden konnte. Ehe ich aber diese Untersuchung
anfange, wird es nicht undienlich seyn, eine Stelle
aus dem Boethius anzuführen; weil darinnen
ausdrücklich gesagt wird, daß die Declamation
eben sowohl als der musikalische Gesang in Noten
geschrieben werde.

„Die Tonkünstler des Alterthumes, sagt
„Boethius, damit sie sich die Mühe ersparten,
„den ganzen Namen einer jeden Note hinzuschrei-
„ben, haben gewisse Zeichen erfunden, deren je-
„des

alter ex vocum prosodiis, naturale enim est inter lo-
quendum intendere et remittere vocem. Musicum au-
tem melos de quo agit Harmonia, est Diastematicum
illud ex Phrongsis et Diastematis compositum. Lib.
III. cap. de Melopöia.

Poesie und Mahleren. III. Th. III. Abshn. 63

„ des einen besondern Ton andeutet; und diese
„ Monogrammen haben sie nach Geschlechtern und
„ Arten eingetheilt. Wenn also der Componist
„ eine Melodey über Verse schreiben will, deren
„ Zeitmaaß schon durch die Sylbensüsse derselben
„ bestimmt ist; so hat er weiter nichts zu thun,
„ als seine Noten über die Verse zu setzen. Sol-
„ chergestalt hat die Geschicklichkeit der Menschen
„ ein Mittel erfunden, nicht nur die Worte und
„ die Declamation zu schreiben; sondern auch
„ alle Arten von Melodey, vermittelst gewisser
„ Zeichen, sogar bis auf die Nachwelt zu brin-
„ gen. „ k)

Boethius lobt also in dieser Stelle die Tonschreiber der vorigen Zeiten zweyer Erfindungen wegen. Die erstere war, daß sie sowohl die Worte, als diejenige Melodey, welche *carmen* hieß, und, wie wir sehen werden, nichts als eine bloße Declamation war, zu schreiben erfunden: Die zweyte, daß man ihnen das Mittel zu danken hatte,

k) *Veteres Musici propter compendium scriptionis, ne integra nomina necesse esset semper apponere, excogitarunt notulas quasdam, quibus verborum vocabula notarent, easque per genera modosque disuiserunt; simul etiam hac breuitate captantes, vt si quando aliquod melos Musicus voluisset adscribere super versum, rhythmica metri compositione distinctum, has sonorum notulas adscriberet, tam miro modo reperientes, vt non tantum carmina verbaque litteris explicarent, sed melos ipsum, quod his notulis signaretur, in memoria posteritatemque duraret. De Musica cap. III.*

64 Kritische Betrachtungen über die

te, selbst alle Arten von musikalischen Melodien zu schreiben, deren Noten Boethius gleich nach der eben angeführten Stelle liefert. Die Declamation wurde folglich eben sowohl, als die eigentlichen musikalischen Melodien in Noten geschrieben. So wie sich Boethius ausdrückt, sollte man sogar schliessen, daß die Alten die Kunst bloße Declamation mit Noten zu schreiben eher erfunden hätten, als die Kunst musikalische Melodien in Noten zu setzen. Das erste war, wie man sehen wird, leichter als das andere; und es ist höchstwahrscheinlich, daß von zwei Künsten, die fast einerley Gegenstand haben, die leichteste zuerst erfunden worden. Nunmehr wollen wir sehen, wie die Declamation, und wie der eigentlich sogenannte, oder musikalische Gesang in Noten gesetzt wurden. Dadurch werden wir den Sinn der angezogenen Stelle aus dem Boethius desto deutlicher einsehen lernen.

Dem Bryennius zu folge ward die Declamation mit Hülfe der Accente componirt; folglich mußte man sich, um sie in Noten zu schreiben, eben der Zeichen bedienen, mit welchen man die Accente andeutete. Nun hatten aber die Alten acht bis zehn Accente, und eben so viel verschiedene Zeichen, selbige damit zu bemerken.

Sergius, ein alter lateinischer Sprachlehrer, zählt acht Accente, die er als Zeichen verschied-

ner Beugungen der Stimme beschreibt, und sie die Hülfsmittel der Melodey nennt. 1)

Priscian, ein anderer lateinischer Grammatikus, der zu Ende des fünften Jahrhunderts lebte, sagt in seiner Abhandlung von den Accenten: Der Accent sey das Gesetz, die sichere Regel, nach welcher man in der Aussprache jedweder Sylbe die Stimme erheben oder fallen lassen müsse. m) Darsauf setzt er hinzu, daß es in der lateinischen Sprache zehn Accente gebe, deren Namen und Figur er zugleich anzeigt. n) Isidorus Hispalensis sagt eben das.

Da die Lateiner anfangs nur drey Accente hatten, o) den acutum, grauem und circumflexum; da

o) Tenores siue accentus dicti sunt, qui naturalem vniuscuiusque sermonis in vocem nostrae elationis tenorem seruant. Dicitur autem accentus est quasi ad canrus. Sunt autem omnes accentus latini octo. *Comment. in artem primam Donati.*

m) Accentus namque est certa lex et regula ad elouandum et deprimendam syllabam vniuscuiusque partis orationis. folio 133. verso.

n) Sunt autem accentus decem, quos ita huic operi dignum existimaui pernotare. Ihre Namen sind: acutus, grauis, circumflexus, longa linea, breuis linea, hyphen, diastole, apostrophus, dasaea, psyle. In dem angeführten Buche kann man auch die Figur eines jeden sehen. *Isid. Orig. Lib. I. cap. 19.*

o) *Quint. Inst. L. I. cap. 9.*

66 Kritische Betrachtungen über die

da die übrigen vielleicht zu verschiedenen Zeiten erfunden, und einige davon als etwas Neues vielleicht nicht durchgängig angenommen worden sind: So darf man sich nicht wundern lassen, daß einige Sprachlehrer deren nur acht und andre hingegen zehn zählen. Jedoch stimmen diese Scribenten in Ansehung ihres Gebrauches mit einander überein. Isidorus Hispalensis sagt, die Accente hießen im Lateinischen *toni* und *tenores*, weil sie die Erhebung und Senkung der Stimme andeuteten. p)

Zum Unglücke haben wir das Werk nicht, worinnen Priscianus von dem Gebrauche der Accente ausführlich zu handeln sich vorbehalten hatte. q) Dieses Werk, welches entweder niemals zu Stande gekommen, oder verloren gegangen, würde uns vermuthlich den Gebrauch, den die Componisten der Declamation von den Accenten machten, gelehrt haben. Der Mangel dieses Buches wird uns durch das, was Isidorus davon sagt, nicht ersetzt.

Ich bilde mir ein, daß ein Componist der Declamation weiter nichts that, als daß er über

p) Latini autem habent et alia nomina. Nam *accentus* et *tonos* et *tenores* dicunt, quia ibi sonus crescit et desinit. *Isid. Orig. Lib. I. cap. 18.*

q) Sed nos locuturi de partibus, ad accentum, qui in declinationibus necessarius est, transeamus; cuius rei mysterium, Deo præbente vitam, latius tractemus.

Poesie und Mahleren, III. Th. III. Abschn. 67

die Sylben, welche nach den Regeln der Grammatik Accente haben sollten, einen acutum oder gravein oder circumflexum setzte, nachdem ihnen der eine oder der andere vermöge ihrer Buchstaben zukam; und daß er, in Ansehung des Ausdrucks, über die noch leeren Sylben, vermittelst anderer Accente, denjenigen Ton zeichnete, der sich, seiner Meynung nach, zum Verstande der Worte am besten schickte. Was konnten alle diese Accente sonst andeuten, als das verschiedene Steigen und Fallen der Stimme? Man brauchte sie fast eben so, wie die Juden noch heutiges Tages ihre musikalischen Accente brauchen, wenn sie die Psalmen nach ihrer Art absingen, oder vielmehr declamiren.

Es giebt wohl keine Declamation, welche sich nicht aus zehn verschiedenen Zeichen, deren jedes eine besondere Beugung der Stimme bemerkt, in Noten setzen ließe. Da man nun die Intonation dieser Accente gleich beim Lesernlernen mitlernte; so war fast Niemand, der diese Art von Noten nicht verstand. Dieses vorausgesetzt, mußte nichts leichter seyn, als die Erlernung der Mechanik, bey welcher die Alten zur Composition und zu der Ausübung ihrer Declamation bedienten. Mit Recht sagt also der h. Augustin, er wolle davon nicht reden; da diese Dinge auch dem allerschlechtesten Schauspieler nicht unbekannt wären. Der Dichter lag schon völlig in den Versen; also durfte der Componist sie nur accentuiren und das Tem-

68 Kritische Betrachtungen über die

po bestimmen; nachdem er dem accompagnirenden Instrumentisten eine ganz einfache und leichte auszuführende Partie dazu gesetzt hatte.

Wie aber diejenige Melodie, welche ein eigentlich so genannter Gesang war, geschrieben wurde, das wissen wir ganz genau. Das allgemeine System der Alten, oder wie Boethius es nennt, die Constitution der Musik war, wie man aus dem Martianus Capella 1) erfieht, in achtzehn Töne abgetheilt, deren jeder seinen eignen Namen hatte. Es ist hier nicht der Ort zu erweisen, daß einige von diesen Tönen im Grunde einerley seyn konnten. Einer hieß Proslambanomenos &c. Damit man nicht den ganzen Namen eines jedwedem Tones über die Worte zu schreiben brauchte, welches in der That auch eine Unmöglichkeit gewesen wäre; so hatte man gewisse Figuren erfunden, deren jede einen besondern Ton bezeichnete. Diese Figuren hießen vorzugsweise Zeichen, und bestanden in einem Monogramme, welches aus dem Anfangsbuchstaben des eignen Namens gemacht war, den jedweder von den achtzehn Tönen des allgemeinen Systems führte. Obgleich einige von diesen achtzehn Anfangsbuchstaben einerley waren; so hatte man sie doch solchergestalt verzogen, daß die daraus entstandenen Monogrammen nicht mit einander verwechselt werden konnten. Boethius hat uns die Figur derselben aufbehalten.

1) De nuptiis Philolog.

Auch Isaac Vossius zeigt in seiner sonst schon angeführten Abhandlung s) unterschiedliche Werke der Alten an, aus welchen zu ersehen ist, wie man zu ihren Zeiten musikalische Melodien in Noten schrieb. Meibom redet ebenfalls an verschiednen Orten seiner Sammlung alter Autoren, welche über die Musik geschrieben haben, von dieser Materie; besonders aber in seiner Vorrede, wo er das Te Deum sowohl nach der alten Tabulatur, als auch in unsern neuern Noten liefert. Ich will also nur anmerken, daß sowohl die Zeichen für die Singstimme, als die für die Instrumente, oben über die Worte in zwei Reihen geschrieben wurden: Die oberste Reihe war für die Singstimme und die unterste für das Instrument. Diese Zeilen waren nicht dicker, als eine Zeile von der gewöhnlichen Schrift. Wir haben so gar noch griechische Manuscripte, worinnen diese doppelte Art von Noten auf die eben beschriebene Weise befindlich ist. Aus denselben hat man die Hymnen an die Kalliope, an die Nemesis und an den Apollo, wie auch die Strophe aus einer Ode des Pindarus genommen, die uns Herr Büttner in alten und neuen Noten mitgetheilt hat. t)

Man hat sich der von den Alten erfundenen Zeichen musikalische Melodien zu schreiben bis ins elfte Jahrhundert bedient, da Guido Are-
tinus

§ 3

s) De Poem. cantu. p. 90.

t) Siehe die Geschichte der Akademie der schönen Wissenschaften im fünften Theile.

70 Kritische Betrachtungen über die

tinus unsere heutige Art sie zu schreiben erfand, nach welcher die Noten auf verschiedne Linien gesetzt werden; daß also ihre Intonation durch den Ort, wo sie stehen, angedeutet wird. Anfangs waren diese Noten bloße Punkte, die nichts hatten, welches ihre Dauer bezeichnen konnte. Allein Johann de Meurs, von Paris gebürtig, der unter der Regierung des Königes Johann, ungefähr um das Jahr 1350 lebte, erfand ein Mittel, diesen Punkten dadurch, daß er sie weiß, schwarz, hakigt und doppelhakigt machte, eine verschiedene Geltung zu geben; und diese sind von allen europäischen Tonkünstlern angenommen worden. Man hat also die heutige Art Noten zu schreiben den Franzosen eben sowohl als den Italienern zu danken.

Aus allen diesem ergibt sich nun, daß nicht mehr als Eine von den drey Gattungen der Melodie, nämlich die dithyrambische oder mesodische, musikalische Melodien verfertigt habe; indem die beyden andern, die tragische überhaupt zu reden, und die nomische, bloße Declamation componirten.

Von der dithyrambischen will ich hier nicht handeln; ob sie gleich der blossen Declamation weit näher kam, als unsere heutige Musik. Ich beziehe mich auf den Gelehrten, welcher hier von besonders gehandelt hat. u)

Was

u) Burette, Mitglied der Academie der schönen Wissenschaften, im fünften Theile der Geschichte dieser Academie.

Was diejenige Melodie betrifft, welche bloße Declamation war, so habe ich von der nomischen nichts weiter zu sagen, als was ich schon gesagt. Von der tragischen werde ich noch besonders und ziemlich weitläufig handeln; damit ich das, was ich schon von ihrer Existenz gesagt habe, durch unwidersprechliche Beweise darthun und zeigen könne, daß die theatralischen Melodien der Alten, ob sie gleich componirt und in Noten geschrieben wurden, dennoch keine eigentlich so genannten Gesänge waren. Die Ausleger haben die alten Autoren, welche von ihrer Schaubühne reden, aus keiner andern Ursache so schlecht erklärt, als deswegen, weil sie nicht die eben angezeigten Begriffe von der theatralischen Melodie hatten; sondern sie für keinen musikalischen Gesang hielten: So wie sie auch nicht einfahen, daß die Saltation keine Tanz nach unserer Art, sondern eine bloße Scherbenkunst gewesen sey. Ich kann also der Beweise nicht zu viel haben, eine völlig so neue Ablyhung von der tragischen Melodie und Melodie, als die meinige ist, zu unterstützen. Eben das will ich auch in Ansehung meiner Meynung von der alten Saltation thun, wenn ich von der kritischen Musik handeln werde. Sie ist ebenfalls ganz neu.





Fünfter Abschnitt.

Erklärung einiger Stellen im sechsten Hauptstücke der Poetik des Aristoteles.

Wie man die lateinischen Verse oder das carmen declamirte.

Sch kann, wie mich beucht, die Richtigkeit dessen, was ich von der tragischen Melodie der Alten und von ihrer Melodie gesagt habe, nicht besser darthun, als wenn ich zeige, daß, wofern man meine Meynung annimmt, eine von den wichtigsten Stellen in der Poetik des Aristoteles, welche bisher durch die Ausleger nur unverständlicher gemacht worden ist, vollkommen deutlich werde. Die Wahrheit eines Grundsatzes wird durch nichts so gut erwiesen, als wenn man sieht, daß durch die Anwendung desselben Dinge aufgeklärt werden, die ausserdem sehr dunkel sind. Hier ist die gedachte Stelle nach der lateinischen Uebersetzung des Daniel Heinsius, an der ich nur ein paar Worte geändert habe, um sie dem Latein desto gleichförmiger zu machen. x) *Tragoedia ergo est absolutae, et quae iustam magnitudinem habeat, actionis imitatio, sermone constans ad voluptatem facto; ita ut singula genera in singulis partibus habeant locum, utque non*

enar-

x) Capite sexto.

enarrando sed per misericordiam et metum
 similkum perturbationum expiationem inducat.
 Per sermonem autem factum ad voluptatem,
 eum intelligo, qui Rhythmo constat, Har-
 monia et Metro. Addidi autem, vt singula genera
 seorsim - - - quia nonnulla Metris solummo-
 do, nonnulla vero Melodia perficiantur. Quo-
 niam vero agendo in ea imitantur, primo omni-
 um necesse erit, partem aliquam Tragoediae
 esse ornatum externum: at interim *Melopoeiam*
 et dictionem, his enim in Tragoedia imitantur.
 Dictionem iam dico ipsam Metrorum compo-
 sitionem: *Melopoeiam* vero cuius vim satis omnes
 intelligunt.

„Das Trauerspiel ist die Nachah-
 „mung einer vollständigen Handlung von einem
 „gehörigen Umfange. Diese Nachahmung ge-
 „schieht ohne Hülfe der Erzählung, und in einer
 „für Ergözen eingerichteten Sprache, deren ver-
 „schiedne Annehmlichkeiten aber aus verschiedenen
 „Quellen fließen. Das Trauerspiel stellt uns ab-
 „so die Gegenstände selbst vor Augen, durch die
 „es uns in Schrecken und Mitleiden setzen will;
 „und Gemüthsbewegungen, die sehr zur Läute-
 „rung unsrer Affecten dienen. Das Ergözende
 „dieser Sprache liegt in dem Rhythmus, in der
 „Harmonie und in dem Metrum. Ich habe
 „schon gesagt, daß die verschiedenen Annehmlich-
 „keiten der Tragödiensprache aus unterschiedenen
 „Quellen fließen; indem einige blos durch die Me-
 „trik, und andere blos durch die Melodie her-
 „vorgebracht werden.

„Weil aber die Nachah-
 „mung

„mung in dem Trauerspiele eine lebendige Nach-
 „ahmung ist; so sind die Verzierungen der Büh-
 „ne, so wie auch die Diction und die Melodey
 „nothwendige Theile einer Tragödie. Unter der
 „Diction verstehe ich eine metrische Zusammen-
 „setzung der Rede, und was die Melodie an-
 „betrifft, so ist ihre Beschaffenheit Jedermann
 „schon bekannt genug.

Untersuchen wir nun, woher diese Schönhei-
 ten der zum Vergnügen eingerichteten Sprache
 entspringen, von welcher hier geredet wird: So
 werden wir finden, daß sie nicht das Werk Einer,
 sondern verschiedener musikalischen Künste waren;
 und daß es folglich nicht so schwer ist, die ange-
 führte Stelle zu verstehen, nach welcher sie aus
 verschiedenen Quellen fließen. Das Metrum und
 der Rhythmus, welche die zum Vergnügen ein-
 gerichtete Sprache haben muß, sollen dasjenige
 seyn, womit wir anfangen wollen.

Es ist bekannt, daß die Alten keine dramati-
 schen Stücke in Prosa hatten; alle waren in Ver-
 sen geschrieben. Wenn also Aristoteles sagt, die
 Diction müsse metrisch seyn, so heißt dieses nichts
 anders, als daß das Sylbenmaaß der Verse, des-
 sen Anordnung der Poetik zukam, bey der Decla-
 mation die Stelle des Tactes vertreten müsse.
 Was den Rhythmus anlangt, so richtete sich, bey
 der Recitation der Verse, das Tempo nach den
 Sylbenfüßen derselben. Daher Aristoteles im

vierten Buche seiner Poetik sagt, daß die Metra Theile des Rhythmus wären, das ist: Bey der Recitation müsse die Bewegung des Tactes durch das aus dem Baue der Verse entstehende Sylbenmaaß bestimmt werden. y) Jedermann weiß, daß die Alten, wenn es die Gelegenheit erforderte, Verse von unterschiedlichen Figuren in ihren dramatischen Stücken brauchten. Daher mußte derjenige, so den Tact auf der Schaubühne gab, sich im Aufschlagen und Niederschlagen nach dem Sylbenmaaße der Verse richten; so wie er das Tempo geschwind oder langsam nahm, nachdem es der Inhalt der Verse erforderte; das ist, nach den Grundsätzen, welche die Rhythmik lehrte. Aristoteles sagt also mit Rechte, daß die Schönheit des Rhythmus nicht durch eben dieselben Ursachen hergebracht werde, welche die Schönheiten der Harmonie und der Melodie hervorbrächte. Denn die Schönheit oder Schicklichkeit des Sylbenmaaßes, und folglich des Rhythmus, kam darauf an, daß der Poet eine glückliche Wahl und Anordnung der Sylbenfüße in Absicht auf den Inhalt seiner Verse getroffen hatte.

Was

y) Das Widersinnliche in dieser Stelle rührt daher, daß Du Bos, wie er schon mehrmalen gethan, aus einem Irrthume unter dem Rhythmus das Tempo versteht. Ich kann es hier deswegen nicht unangemerkt lassen, weil ich kaum begreife, wie er diese Stelle des Aristoteles nun schon zum zweytenmale anführen kann, ohne seinen Irrthum gewahr zu werden.

Was die Harmonie anlangt, so wurden, wie man bald sehen wird, die Schauspieler der Alten im Declamiren von einem Instrumente begleitet; und da die Harmonie in einer Verbindung verschiedener Töne unter einander besteht, so mußten ja die recitirte Melodey und der Bass, der ihr zur Begleitung diente, wohl mit einander übereinstimmen. Nun wurde die Wissenschaft der Accorde weder von der Metrik, noch von der Rhythmik, sondern blos von der Harmonik gelehrt: Folglich sagt unser Autor mit Rechte, daß die Harmonie, eine von den Schönheiten der zum Ergößen eingerichteten Sprache des Trauerspieles, nicht aus eben den Quellen flösse, aus welchen die Schönheiten der Diction herkommen. Die Schönheit der Diction entspringt aus den Grundsätzen der Dichtkunst und aus den Grundsätzen der Metrik und Rhythmik; da hingegen die Schönheiten der Harmonie aus den Grundsätzen der Harmonik entsprossen. Aus noch einer besondern Quelle flossen die Schönheiten der Melodie; nämlich aus der Wahl solcher Accente oder Töne, die sich zu den Worten schickten, und folglich den Zuschauer zu rühren vermogten. Es entsprangen also die Schönheiten dieser zum Ergößen eingerichteten Sprache aus ganz verschiedenen Quellen, und Aristoteles sagt folglich mit Rechte, daß jede gleichsam ihren eignen Geburtsort habe.

Andere Stellen aus dem sechsten Hauptstücke der aristotelischen Poetik werden meine gegebne
 Erläus

Erklärung noch deutlicher machen. Einige Zeilen nach der oben angezognen Stelle schreibt unser Autor: Quare omnis Tragoediae partes esse sex necesse est, quae ad qualitatem faciunt illius. Haec sunt autem, fabula, mores, dictio, sententiae, melopoeia et apparatus, „ Es gehören also „ so sechs Stücke zu einem Trauerspiele, nämlich „ die Fabel, die Sitten, die Diction, die Lehr- „ sprüche, die Melodie und die Verzierungen der „ Schaubühne. „ Aristoteles nennt hier die Ursache statt der Wirkung; indem er Melodie für Melodie sagt. Ferner, nachdem er zu Ende dieses Kapitels kürzlich von der Fabel, den Sitten, den Lehrsprüchen, von der Diction und Melodie des Trauerspieles geredet hat, setzt er hinzu: „ Unter diesen fünf Stücken ist die Melodie das „ wichtigste, welches die meiste Wirkung thut. Die „ Verzierungen der Schaubühne machen zwar „ auch einen angenehmen Eindruck auf den Zuschauer; es wird aber doch lange nicht so viel „ Kunst dazu erfordert. Und überhaupt kann das „ Wesen und die Kraft der Tragödie auch ohne „ die Schauspieler und ausser dem Theater bestehen. . . . Ueberdieses rühren die Verzierungen mehr von dem Verfertiger derselben als von „ der Kunst des Dichters her. „ 2)

Der

2) Harum vero quinque partium maxime oblectat Melopoeia. Apparatus autem animum oblectat quidem, minimum tamen artis habet. Tragoediae quippe naturae et virtus etiam extra certamen et sine histrionibus

Der Verfasser mußte folglich, als Redner, die Fabel oder Handlung seines Stückes erfinden; als Philosoph, seinen Personen die gehörigen Sitten und Charaktere geben, und ihnen nützliche Sittensprüche in den Mund legen; und als Dichter mußte er wohlklingende Verse machen, das gehörige Tempo derselben angeben, und die Melodie dazu componiren; wovon die gute Aufnahme seines Trauerspieles grossentheils abhieng. Wen dasjenige, was Aristoteles von der Wichtigkeit der Melodie sagt, wundern könnte, der müßte niemals ein Trauerspiel haben aufführen sehen; und wer darüber erstaunte, daß er dem Dichter selbst zumuthet, die Melodien zu componiren, der müßte schon wieder vergessen haben, was für eine Anmerkung ich oben gemacht und zu beweisen versprochen: Nämlich daß die griechischen Poeten die Declamation ihrer Stücke selbst componirten; da hingegen die römischen Dichter diese Arbeit andern Artisten überliessen, welche weder selbst theatralische Stücke verfertigten, noch Schauspieler waren; sondern sich bloss damit abgaben, die dramatischen Werke auf das Theater zu bringen. Ich habe so gar angemerkt, daß eben deswegen Porphyrius aus dem Versificiren und Componiren derselben nur eine einzige Kunst machte, welche er die Poetik in ihrem ganzen Umfange nennt, indem er hierinnen der griechischen Methode folgte;

bus consistit. - - Praeterea in apparatu concinnando potius artificis, qui eum conficit, quam Poetarum industria versatur.

te; an statt daß Aristides Quintilianus, der die römische Einrichtung vor Augen hatte, die Kunst Verse zu machen, und die Kunst Melodien dazu zu componiren für zwo verschiedene Künste zählet.

Hier ist, was einer von den neuesten Auslegern der aristotelischen Poetik in seinen Anmerkungen über das sechste Hauptstück dieses Werkes bey Gelegenheit der eben angeführten Stellen sagt: a)

„Wenn das Trauerspiel ohne Verse bestehen kann,
 „so kann es noch weit eher ohne Musik bestehen.
 „Ja ich bekenne ganz gern, daß ich nicht wohl
 „begreife, wie die Musik jemals gewisset maas-
 „sen als ein Theil der Tragödie hat angesehen
 „werden können; da nichts in der Welt so un-
 „schicklich zu einer tragischen Handlung; nichts
 „ihre so entgegen zu seyn scheint, als die Musik.
 „Die Erfinder der in Musik gesetzten Tragödien
 „mögen mir es zu gute halten, wenn ich frey
 „heraus sage, daß man ihre eben so lächerliche
 „als neue Dichtungsart gar nicht würde ausste-
 „hen können, wofern man den geringsten Ge-
 „schmack in Ansehung des Theaters hätte, oder
 „nicht von einem der größten Componisten, die
 „jemals gewesen sind, bezaubert und verführt wor-
 „den wäre. Denn die Opern sind, wenn ich es
 „gerade zu sagen soll, die Grotesken in der Poesie;
 „und sind eben deswegen um so viel unerträgli-
 „cher, weil man sie für regelmäßige Werke aus-
 „gebet will. Aristoteles würde uns also einen
 „groß-

80 Kritische Betrachtungen über die

„ grossen Gefallen gethan haben, wenn er uns be-
„ nachrichtigt hätte, wie man die Musik bey dem
„ Trauerspiele für nothwendig habe halten können.
„ Statt dessen aber sagt er nur schlechtlin: Daß
„ ihre ganze Gewalt schon bekannt sey:
„ Woraus man weiter nichts ersieht, als nur, daß
„ Jedermann damals von dieser Nothwendigkeit
„ überzeugt gewesen sey, und die wunderbaren
„ Wirkungen empfunden habe, welche die Musik
„ bey dergleichen Gedichten hervorbrachte; wie-
„ wohl man sie nur zwischen den Acten Platz fin-
„ den ließ. Ich habe oft die Ursachen auszufinden
„ gesucht, welche ein Volk, das so geschickt und
„ von einem so zärtlichen Geschmacke war, als die
„ Athenienser, bewegen konnten, Musik und Tanz
„ mit tragischen Handlungen zu verbinden; und
„ nachdem ich viel darüber nachgedacht, wie es ihnen
„ natürlich und wahrscheinlich habe vorkommen
„ können, daß der Chor, welcher die Zuschauer ei-
„ ner Handlung vorstellte, bey so rührenden und
„ ausserordentlichen Begebenheiten tanzte und sang,
„ finde ich, daß sie hierinnen ihrem Naturelle ge-
„ folgt sind, und ihren Aberglauben zu befriedigen
„ gesucht haben. Die Griechen waren die aber-
„ gläubigsten Leute von der Welt, und hatten die
„ stärkste Neigung zum Tanzen und zur Musik;
„ worinnen sie durch ihre Erziehung noch mehr be-
„ stärkt wurden. „

Ich zweifle sehr, daß sich der Geschmack der
Athenienser mit diesen Gründen entschuldigen las-
se;

fe; vorausgesetzt, daß die Musik und der Tanz, welche von den alten Scribenten für unentbehrliche Annehmlichkeiten bey Vorstellung eines Trauerspielles erklärt werden, ein Tanz und eine Musik von der Art, wie beyde bey uns sind, gewesen wären. Allein da diese Musik, wie wir schon gesehen, nichts als eine Declamation, und dieser Tanz, wie wir noch sehen werden, nichts als wohl erfundene und regelmäßige Gebarden waren, so haben die Athenienser gar keiner Entschuldigung bedürftig.

Herr Dacier ist zwar nicht der einzige, der sich in diesem Stücke geirrt hat; seine Vorgänger haben sich nicht weniger betrogen. Ich muß eben das von dem Abte Gravina sagen, der in seinem Buche von der alten Tragödie eine Beschreibung des Theaters der Alten giebt, die sich gar nicht verstehen läßt; eben darum, weil er in dem Wahne stand, die Melopödie sey ein eigentlich musikalischer Gesang, und die Saltation ein Tanzen nach unserer Art gewesen. b)

Nun nennt zwar Aristoteles im sechsundzwanzigsten Kapitel seiner Poetik dasjenige Musik, was er im sechsten Melopödie genannt hatte. c)

„Das

b) Gedruckt im Jahre 1715.

c) Neque parvus praeterea Tragoediae ex musica et apparatu cumulus accedit, quibus validissime conciliatur voluptas. Poet. cap. 26.

„Das Trauerspiel, sagt er, erhält keine geringen
 „Vorthelle durch die Musik und durch die Ver-
 „zierungen der Schaubühne, indem durch bey-
 „de das Vergnügen sehr nachdrücklich befördert
 „wird.“ Allein die Ursache davon ist, daß die
 Kunst diese Melodie zu componiren, welche durch
 das ganze Stück herrschen sollte, weil sie ein eben
 so wesentliches Stück war, als die Sitten, unter
 die musikalischen Künste gehörte.

Eben dieser Autor fragt in einem andern Werke sich selbst, d) warum in den Trauerspielen der Chor niemals aus der hypodorischen oder hypophrygischen Tonart singe; da doch eben diese beyden Tonarten in den Rollen der Personen, besonders gegen das Ende der Auftritte, wo die Personen gemeinlich in der heftigsten Leidenschaft waren, sehr oft gebraucht würden? Auf diese Frage nun antwortet er: Die angeführten zwey Tonarten schickten sich gut, heftige Leidenschaften an Männern von großem Muth und an Helden, welche doch in dem Trauerspiele gewöhnlicher Weise die Hauptrollen haben, auszudrücken: Da hingegen der Chor nur aus Leuten von gemeinem Stande bestehe, deren Leidenschaften auf der Schaubühne anders charakterisirt werden müßten, als die Leidenschaften der Helden. Da zweitens, fährt er fort, diejenigen, welche den Chor ausmachen, nicht so vielen Antheil an dem Ausschlage der Begebenheiten des Stückes nehmen, als die Hauptper-
 nen;

d) Probl. 19. lib. 49.

nen; so muß auch dem zu folge der Gesang des Chores weniger lebhaft und mehr melodisch seyn, als das Singen der Hauptpersonen. Aus dieser Ursache nun, schließt Aristoteles, pflegt der Chor niemals in der hypodorischen oder hypophrygischen Tonart zu singen.

Der Leser kann eine Erklärung von den Tonarten der alten Musik in Brossards musikalischem Wörterbuche finden. Man kann es nicht ausdrücklicher sagen, als es Aristoteles in der letztern Stelle sagt, daß auf der Schaubühne alles nach einer dazu componirten Melodey recitirt worden, und daß es den Schauspielern der Alten nicht so, wie den unsrigen, frey gestanden habe, ihre Reden in einem selbst beliebigen Tone und mit solchen Veränderungen der Stimme herzusagen, die sie nach ihrem eignen Gutdünken dazu erfanden.

Es ist freylich nicht so sehr gewiß, daß Aristoteles seine Problemen selbst aufgeschrieben; aber es ist doch dieses Werk wenigstens von seinen Schülern verfertigt und jederzeit als ein Denkmal des Alterthumes angesehen worden, welches von der Zeit herrührte, da die Schaubühnen der Griechen und der Römer noch offen waren, und hier kommt es weiter auf nichts an.

Da die Töne, in denen man declamirt, eben so wohl von einander unterschieden sind, als dieje-

84 Kritische Betrachtungen über die

nigen, worinnen wir unsere Musik componiren; so mußte sich auch die Declamation nothwendig in verschiedenen Tonarten componiren lassen. Eine Tonart mußte sich besser, als die andre, zu dem Ausdrücke gewisser Leidenschaften schicken; so wie in unserer Musik eine Tonart sich besser zu dieser, und eine andere zu jener Leidenschaft schickt.

Was die Griechen tragische Melodie nannten, das nannten die Römer bisweilen *carmen*. Ovidius, der ein lateinischer Dichter war, und folglich die Declamation zu seinen dramatischen Stücken nicht selbst componirte, sagt in einer einzigen Periode, worinnen er von einem seiner Werke redet, welches mit Beyfall auf dem Theater aufgeführt wurde, unser *carmen* und meine Verse.

*Carmina cum pleno saltari nostra theatro
Versibus et plaudi scribis, amice, meis. e)*

Ovidius sagt *nostra carmina*; weil nur der Rhythmus und das Metrum der Declamation ihm zugehörte. Die Melodie zur Declamation war das Werk eines andern. Allein er sagt *meine Verse*; weil die Gedanken, der Ausdruck, mit einem Worte, die Verse an sich selbst ganz allein seine eigne Arbeit waren.

Eine Stelle aus dem Quintilian, dem unverwerflichsten Zeugen in dieser Sache, kann uns

e) *Trist. Lib. V. Eleg. 7.*

vollends ganz deutlich beweisen, daß Carmen nicht blos Verse, sondern noch etwas oben dar- über geschriebenes bedeutete, wodurch die dabey zu machenden Abänderungen der Stimme ange- zeigt wurden. Quintilian sagt mit ausdrücklichen Worten, daß die alten Verse der Salier ein Carmen gehabt hätten. So lautet die ganze Stelle: f) „Die Verse der salischen Priester „haben ein Carmen. Da nun diese ganze Stif- „tung noch von dem Könige Numa herrührt; „so ist dieses ein klarer Beweis, daß die Römer, „so ein rohes Volk, als sie damals auch noch wa- „ren, doch schon eine Musik nach ihrer Art hat- „ten.“ Wie hätte sich aber diese Melodey von des Numa Zeiten an bis auf den Quintilian er- halten können, wosern sie nicht in Noten geschrie- ben gewesen wäre? War es aber ein musikalischer Gesang; warum nennt es denn Quintilian ein Carmen? Wußte er etwa nicht, daß seine Zeitgenossen, wiewohl durch einen Mißbrauch des Wortes, gar oft auch diejenigen Verse carmen nannten, welche man nicht sang, deren Declama- tion willkührlich war, und deren Recitation die Alten ein Lesen nannten; weil derjenige, so sie las, blos den Werth der Sylben zu beobachten hatte, die Abänderungen der Stimme aber völlig

F 3 nach

f) Versus quoque Saliorum habent carmen, quae cum omnia sint a Rege Numa instituta, faciunt manifestum, ne illis quidem, qui rudes ac bellicosi videntur, curam Musices, quantum illa recipiebat aetas, defuisse. *Inst. Lib. I. cap. 12.*

86 Kritische Betrachtungen über die

nach seinem eignen Belieben machen konnte. Juvenal, den ich hier als einen Zeitverwandten Quintilians anführen will, sagt zu einem seiner Freunde, den er zum Abendessen einladet, er sollte während der Mahlzeit einige von den schönsten Stellen der *Ilias* und *Aeneis* vorlesen hören. Der, so sie lesen wird, setzt er hinzu, ist zwar eben nicht der größte Meister in seiner Kunst: Aber was schadet das? Dergleichen Verse machen doch immer noch viel Vergnügen.

Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
 Altifoni dubiam facientia carmina palmam:
 Quid refert tales versus qua voce legantur. g)

An einem andern Orte nennt Juvenal das bloße Herlesen der *Thebaide* des Statius ein *Carmen*, ob gleich Statius sein Gedicht blos mit einer selbst beliebigen Aussprache lesen wollte. h)

Da sich nun Quintilian in der vorhin angeführten Stelle dogmatisch ausdrückt, so würde er sich wohl gehütet haben, *Carmen* anstatt *musische* *Palische Melodey* zu sagen, und dieses Wort in einem

g) *Inv. Sat. XL.*

h) *Curritur ad vocem iucundam et carmen amicae
 Thebaidos, haeram fecit cum Statius urbem,
 Promisitque diem, tanta dulcedine captos
 Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
 Auditur.*

einem Verstande zu gebrauchen, welcher der das
 mals gewöhnlichen unrichtigen Bedeutung dessel-
 ben so sehr entgegen gesetzt war. Allein Carmen
 bedeutete ursprünglich etwas anders; überdieses
 war es das eigentliche Wort, womit man die
 Declamation andeutete, und wurde selbst durch die
 Stelle, an der es stand, auf seinen ersten und
 wahren Sinn eingeschränkt. Mit einem Worte,
 der Ausdruck verlus habent carmen benimmt uns
 allen Zweifel wegen der Bedeutung, die das Wort
 carmen in der Stelle des Quintilian und in Ovids
 Versen haben muß.

Die eigentliche Bedeutung des Wortes car-
 men entwischte den Neuern; weil sie in der Mey-
 nung standen, es hätte dieses Wort immer die
 Bedeutung, die es in der angeführten Stelle des
 Juvenal hat, wo es durch einen Mißbrauch von
 bloßen Versen gesagt wird. Folglich konnten sie
 nun auch nicht wissen, daß die Alten eine compos-
 nierte Declamation hatten, die in Noten geschrie-
 ben wurde, ohne daß sie deswegen ein musikal-
 scher Gesang war. Noch ein anderes übelver-
 standenes Wort hat viel dazu beygetragen, den
 neuern Scribenten die Existenz dieser Declama-
 tion zu verbergen; nämlich das Wort cantus mit
 allen denen, die davon abstammen. Daher die
 neuern Critici unter cantus immer einen musikal-
 schen Gesang verstanden haben: Ob es gleich an
 vielen Orten weiter nichts heißt, als eine Melodie
 überhaupt, oder eine in Noten geschriebne Reci-
 tation.

tation. So haben sie auch geglaubt, canere bedeute immer das, was wir singen nennen. Und vornämlich hierdurch sind sie zu dem Irrthum verleitet worden, daß der Gesang der dramatischen Stücke bey den Alten ein eigentlich so genannter Gesang gewesen; weil die alten Autoren sich immer der Worte cantus und canere bedienen, wenn sie von der Ausführung dieser Stücke reden. Ich also meine Meynung durch neue Beweise unterstütze, welche von der Art, mit der die Alten die componirte Declamation auf dem Theater ausführten, hergenommen sind, werde ich, wie mich beucht, wohl thun, wenn ich zeige, daß das Wort Gesang im Griechischen sowohl als im Lateinischen nicht nur einen musikalischen Gesang, sondern auch alle Art von Declamation, ja so gar eine bloße Recitation bedeute; und daß man folglich das Wort singen, wenn es die Alten von ihren Schauspielern brauchen, nicht in dem Verstande nehmen müsse, den es gewöhnlicher Weise bey uns hat. Da meine Meynung verschiedenen angesehenen neuern Scribenten widerspricht; so muß ich solche gründlich beweisen. Ich darf also nicht fürchten, daß man mir die Vielheit solcher Stellen für einen Fehler anrechnen werde, die ich zum Beweise einer Sache anführen will, welche vielleicht schon durch zwey oder drey derselben hinlänglich bewiesen wäre.





Sechster Abschnitt.

Daß in den Schriften der Alten das Wort *singen* oft so viel bedeute, als *declamiren*; und bisweilen gar nichts weiter heisse, als *reden*.

Strabo, der unter der Regierung des Augustus lebte, giebt uns Nachricht, wie das Wort *Gefang*, das Wort *singen* und die andern davon abgeleiteten Wörter zu der uneigentlichen Bedeutung gekommen waren, welche sie damals hatten. In den ersten Zeiten, sagt er, habe man alles in Versen abgefaßt; weil nun damals auch alle Verse gesungen worden wären, so sey man in die Gewohnheit gekommen, *singen* anstatt *recitiren* überhaupt zu sagen. Als es aber gebräuchlich wurde, nicht mehr alle Poesien zu singen, und man anfieng, einige Arten von Gedichten bloß zu *recitiren*; so blieb man doch dabey, das *Recitiren* aller Arten von Poesien *Singen* zu heißen. Es gieng so gar noch weiter, setzt Strabo hinzu, denn man fuhr fort, das Wort *singen* noch statt *recitiren* zu gebrauchen, als es schon aufgekomen war, in Prosa zu schreiben. Daher pflegte man so gar zu sagen: *Prosa singen*, anstatt, *Prosa recitiren*. i)

Da wir in unserer Sprache kein generisches Wort haben, welches die Bedeutung des Wortes canere erschöpft; so werden meine Leser mir die öftern Umschreibungen zu gute halten, deren ich mich schon bedient habe, um es zu übersetzen, und die ich noch künftig werde machen müssen, den Zweydeutigkeiten zuvorzukommen, die nothwendig entstehen müßten, wenn ich das Wort singen geradezu bald von der Ausführung eines musikalischen Gesanges, und bald von der Ausführung einer componirten Declamation brauchen wollte.

Nunmehr wollen wir die Stellen der alten Autoren vor uns nehmen, die es völlig klar machen, daß die Declamation der theatralischen Stücke bey den Griechen und Römern kein musikalischer Gesang gewesen; ob man sie gleich ein Singen zu nennen pflegte.

In Cicerosn Gesprüchen vom Redner sagt Crassus; einer der darinnen redend eingeführten Personen, daß seine Stiefmutter Lælia sehr häufige und sehr deutliche Accente, ganz leicht und ungezwungen auf die Worte gelegt habe, und er setzt hinzu: k) Wenn ich die Lælia reden höre,

k) *De oratore*, Lib. III. Das vocis sono ita recto et simplici kann ohnndglic sagen wollen, daß Lælia häufig und nachdrücklich accentuirt habe. Aus dem Folgenden scheint offenbar zu erhellen, daß hier die Rede gar nicht von dem Accentuiren sey, sondern von der Art gewisse Buchstaben und Silben auszusprechen. Da Wort

so deucht mich, ich höre die Stücke des Plautus und Nāvius spielen. Diese Stelle aus dem Cicero, worauf ich mich hier nur beziehe, wird in der Folge ganz angeführt werden. Lālia sang doch wohl nicht, wenn sie mit ihrer Familie sprach; und also sangen auch diejenigen nicht, welche die Schauspiele des Plautus und Nāvius recitirten. In einem andern Werke sagt Cicero, 1) die komischen Dichter versteckten das Sylbenmaaß und den Rhythmus ihrer Verse so sehr, daß man beides kaum merken könnte; damit sie solchergestalt dem gemeinen Reden desto näher kämen. Allein ihre sorgfältigste Bemühung diesen Endzweck zu erreichen würde vergeblich gewesen seyn, wosern man diese Verse gesungen hätte.

Gleichwohl brauchen die alten Scribenten das Wort singen von der Recitation der Komödien eben so wohl, als der Tragödien. Donatus und Eusebius, die unter der Regierung Constantins des Grossen lebten, sagen in einer Schrift, welche den Titul führt: De Tragodia et Comaedia Commentatiunculae, die Tragödie und die Komödie habe anfangs blos aus componirten Versen bestanden, welche von einem Chore unter einer

braucht weiter unten eben diese Stelle zum Beweise, daß man zu des Plautus Zeiten noch sehr wenig Accente auf die Worte gesetzt habe.

1) At Comitorum senarii propter similitudinem sermonis sic sunt abiecti, ut nunquam vix in his numerus ac versus intelligi possint.

einer Begleitung von Blasinstrumenten gesungen worden wären. m) Bey dem *Isidorus Hispalensis* werden ebenfalls die Schauspieler sowohl der Komödie, als der Tragödie, Sänger genannt. n) Horaz, ehe er in seiner Poetik die Regeln zu Verfertigung einer guten Komödie giebt, macht es überhaupt zum Kennzeichen einer guten Komödie, daß sie die Zuschauer so lange aufmerksam erhalte, bis der Sänger rufe: Klatschet! o) Wer war dieser Sänger? Einer von den Schauspielern. Der Schauspieler in der Komödie, *Koscius* z. B., wurde eben so wohl von Instrumenten begleitet, als der Schauspieler in der Tragödie, wie man noch in der Folge sehen wird; und man pflegte von dem einen wie von dem andern zu sagen: Er sänge.

Quintilian klagt darüber, daß die damaligen Redner vor Gerichte so sprächen, wie man auf der Schaubühne zu recitiren pflegte. Ich habe das, was er davon sagt, schon angeführt. Werden aber wohl diese Redner so gesungen haben, wie man bey uns in der Opera singt? An einem andern Orte verbietet Quintilian seinem Schüler, die Verse, die er zu seiner eignen Uebung in der

Aus-

- m) *Comoedia vetus ut ipsa quoque olim Tragoedia, simplex carmen, quod chorus cum tibicine concinebat.*
 n) *Sunt qui antiqua gesta, et facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo concinebant. Comoedi sunt, qui priuatorum hominum acta dictis aut gestu exprimunt. Orig. Lib. XVIII. cap. 45.*
 o) *Donec cantor, vos plaudite, dicat.*

Aussprache lesen würde, eben so nachdrücklich auszusprechen, als man auf dem Theater die *Cantica* recitirte. p) Wir werden bald sehen, daß *Cantica* diejenigen Scenen eines Stückes sind, worinnen die Declamation am meisten gesangmäsig war. Hätte denn aber Quintilian erst zu sagen gebraucht? *Sit autem lectio virilis, non tamen in canticum dissoluta*; brauchte er wohl seinem Schüler in den Umständen, unter denen er es thut, erst zu verbieten, er sollte die *Cantica* nicht nachahmen; wofern das Singen derselben ein Singen nach der bey uns gewöhnlichen Bedeutung dieses Wortes gewesen wäre?

In einer andern Stelle, die ich schon angeführt habe, sagt eben dieser Autor, die Komödien- spieler wichen in ihrer Aussprache nicht so weit von der gemeinen Art zu sprechen ab, daß sie dieselbe unkenntlich machten; sondern sie verschöner- ten sie nur bis auf einen solchen Grad, daß sie we- der gar zu alltäglich wäre, noch auch ins Erkün- stelte fiel. q) Der Leser mag selbst urtheilen, ob hier vom Singen die Rede seyn kann.

Nachdem Quintilian in der angeführten Ste-
le dem Redner verboten hat, so zu singen, wie ein
Schaus

p) Lib. I. cap. 10.

q) *Actores comici nec ita profus, ut nos loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: Sed morem communis huius sermonis decore comico exornant.*
Lib. XI. cap. 1.

Schauspieler, setzt er noch hinzu, er wolle damit dem Redner ganz und gar nicht eine anhaltende Declamation und dasjenige Singen untersagen, welches sich für die gerichtliche Beredsamkeit schicke. Cicero selbst, fährt er fort, hat dieses gleichsam verhüllte Singen gebilligt. r)

Wenn Juvenal in seiner siebenden Satyre dem Quintilian einen Lobspruch giebt; so sagt er unter andern, dieser Redner sänge sehr gut, wenn er sich vorher derjenigen Mittel bedient hätte, welche die Römer zur Reinigung der Sprachwerkzeuge gebrauchten, und wovon wir weiter unten reden werden. s) Wird aber wohl Quintilian in öffentlichen Reden gesungen haben; wem man das Wort singen in der bey uns gewöhnlichen Bedeutung nimmt?

Aber, wird man sagen, der Gesang der Chöre bey den Alten ist doch ein wirklich musikalisches Singen gewesen? Nun sangen ja die Schauspieler eben so, wie die Chöre. „Siehst du nicht,“ schreibt Seneca an seinen Freund, daß die „Stimmen aller derer, woraus ein Chor besteht,“ in einen einzigen Schall gleichsam zusammen „fließen? Man hört hohe, mittlere und tiefe „Stim-

r) Quid ergo? Non et Cicero dicit esse aliquem in oratione cantum obscuriorem? ostendam non multo post, ubi et quatenus recipiendus sit hic flexus et cantus. Lib. XI. cap. 3.

s) Orator quoque maximus et iaculator,
Et si perfrinxit, canat bene,

„ Stimmen; es singen Männer und Weiber,
 „ und man accompagnirt mit Flöten dazu. Alles
 „ dieses verliert sich so in einander, daß man die
 „ einzelnen Stimmen nicht unterscheiden kann;
 „ ob man gleich gar wohl hört, daß Viele sin-
 „ gen. „ t) Eben diese Stelle findet sich mit et-
 nigen kleinen Veränderungen bey dem Makro-
 bios, und dieser setzt noch hinzu: Aus allen die-
 sen verschiedenen Tönen entsteht eine Ueberein-
 stimmung. u)

Ich antworte: Erstlich ist es mit dieser Stel-
 le eben noch nicht ausgemacht, daß die Chöre et-
 was Musikalisches nach unserer Art gesungen ha-
 ben. Anfangs wird es zwar unmöglich scheinen,
 daß mehrere Personen zusammen einen Chor hät-
 ten declamiren können; wenn man auch annimmt,
 daß ihre Declamation bestimmt gewesen. Man
 wird nicht begreifen, wie diese Chöre etwas an-
 ders als ein verwirrtes Geschrey haben seyn kön-
 nen. Allein wenn es einem bey dem ersten Anblicke
 unmöglich scheint, so folgt doch daraus nicht, daß
 es auch wirklich so sey. Man würde verwegen
 handeln, wenn man seinem Urtheile über die Mög-
 lichkeit oder Unmöglichkeit einer Sache so ge-
 schwind trauen wollte; da wir nur gar zu geneigt
 sind,

t) Non vides, quam multorum vocibus chorus constet?
 vnus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illis
 acuta; aliqua grauis, aliqua media. Accedunt viris foe-
 minae, interponuntur tibiae, singulorum illic latent
 voces, omnium apparent. Epist. LXXXIII.

u) Fit concentus ex dissonis.

96 Kritische Betrachtungen über die

sind, das für unmöglich zu halten, wovon wir nicht einsehen, wie es zu bewerkstelligen sey; ob es gleich die Meisten bey einem Nachdenken von einer halben Viertelstunde darüber bewenden lassen. Hätten sie einen Monath darüber nachgedacht, so würden sie vielleicht die Möglichkeit davon eingesehen haben; und nach einem sechsmonathlichen Fleisse wären sie wohl gar auf die Mittel zur Ausführung gekommen. Zudem kann ja wohl auch ein anderer etwas erfinden, das uns nicht eingefallen seyn würde. Doch diese Betrachtung mögte mich zu weit führen. Ich will also annehmen, daß die Chöre ein Theil ihrer Rollen musikalisch gesungen; daraus aber folgt nicht, daß die Schauspieler ebenfalls gesungen haben.

Wir selbst haben verschiedne dramatische Stücke, worinnen die Schauspieler blos declamiren; obgleich die Chöre gesungen werden. Dergleichen sind die Esther und die Athalia von Racine. Dergleichen ist auch Psyche, ein Trauerspiel, welches von dem grossen Corneille und von Moliere verfertigt worden. Wir haben sogar Komödien von dieser Art, und man weis wohl, warum die Anzahl derselben nicht grösser ist. Wenigstens kömmt es nicht daher, daß etwa diese Weise, dramatische Stücke vorzustellen, schlecht sey.

Ich will diese Antwort auch noch mit einer Anmerkung unterstützen. Die Alten bedienten sich anderer Instrumente zum Accompagnement bey

den Chören, als bey den Dialogen. Aus dieser verschiedenen Art zu accompagniren läßt sich etwas beweisen. x) Jedoch, gesetzt auch, daß man den Ausdruck singen im eigentlichen Verstande nehmen müsse, wenn er von den Chören gebraucht wird, so folgte doch daraus noch nicht, daß er eben diese Bedeutung hätte, wenn von den Dialogen die Rede ist. Meine Schlüsse und Beweise würden dem ohnerachtet noch bindig bleiben.



Siebender Abschnitt.

Neue Beweise, daß die theatralische Declamation der Alten componirt und in Noten geschrieben worden. Ein Beweis, der daher genommen ist, daß der Schauspieler, welcher recitirte, von Instrumenten begleitet wurde.

Es erhellet also ganz deutlich, daß die Melodien der dramatischen Stücke, welche auf den Theatern der Alten recitirt wurden, weder Hüpfen, noch Triller, noch Cadenzen, noch die andern Unterscheidungszeichen unsers musikalischen Ges

x) Quando enim chorus canebat choricis tibiis, id est, choralicis, artifex concinebat. Iis canticis aurem Pythaulles Pythicis respondebat. *Dioms. de arte Grammat.* Lib. III.

Gefanges hatte: Mit Einem Worte, man sieht, daß es eine Declamation, wie die unsrige, gewesen seyn müsse. Dem ohnerachtet war sie componirt; weil sie von einem Basse unterstützt wurde, dessen Schall in Ansehung seiner Stärke vermuthlich nach der Stärke des Schalles eingerichtet war, den ein Mensch im Declamiren macht. Der Schall eines Declamirenden ist nicht so stark und durchdringend, als er seyn würde, wenn eben dieselbe Person sänge. Denn erstlich erschüttert man bey dem Declamiren nicht so viel Luft als bey dem Singen. Zwentens, schnellt man bey dem Declamiren die Luft nicht immer gegen so elastische Theile, von denen sie folglich auch nicht eben so stark zurückprallt, als man bey dem Singen thut. Man giebt die Luft einen stärkern oder schwächern Schall von sich, je nachdem sie mehr oder weniger erschüttert worden ist. Beyläufig anzumerken, so liegt hiernächst auch der Grund, warum die italienischen Sänger die Töne deutlicher und heller herausbringen als die französischen. Die Italiener wissen viele Töne mit der Bruststimme herauszubringen, welche die französischen Sänger nicht anders als vermittelst des Falfetes formiren können.

Ich glaube also, daß der Bass, welcher die Declamation der Schauspieler begleitete, nur einen ganz leisen Klang gehabt habe. Daher muß man sich nicht nach dem Basse in unsern Opern einen Begriff davon machen. Denn er würde nur verursachen, daß wir uns ungegründete Schwierigkeiten

Poesie u. Mahlerey. III. Th. VII. Abschn. 99

richtigen bey einer Sache machten, die sich auf das Zeugniß der glaubwürdigsten Scribenten des Marthumes gründet; welches hier um so viel gültiger seyn muß, da sie weiter nichts schreiben, als wovon sie tagtäglich durch Ihre eignen Sinne überzeugt wurden.

Cicero sagt, Musikverständige könnten es gleich an den ersten Tönen der Instrumente hören, ob Antiope oder Andromache aufgeführt werden sollte; da hingegen andre nicht einmal eine Muthmaßung davon hätten. y) Antiope und Andromache sind zwey Trauerspiele, deren Cicero an verschiednen Orten seiner Werke gedenkt.

Das darauf folgende wird zeigen, daß die Instrumente nach dem Präludiren nicht stille schloßen, sondern fortspielten und den Schauspieler begleiteten. Nachdem Cicero von griechischen Versen geredet hat, an denen man fast das Goldenmaaß nicht gewahr würde, setzt er hinzu, die Latriner hätten gleichfalls Verse, die man nicht ohne dafür ansähe, wenn man sie nicht mit dem Accompagnement recitiren hörte. z)

§ 2

Das

y) *Quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inslaru tibicinis Antiope esse aiunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem. Aend. Quaest. Lib. III.*

z) *Quorum simillima sunt quaedam apud nostros, velut in Thyeste :*

Quoniam te esse dicam quam tarde in Jeneante.

100 Kritische Betrachtungen über die

Das Trauerspiel *Thyest*, woraus Cicero diesen Vers genommen hatte, war dasjenige, welches er auch anderer Orten als ein Werk des *Ennius* a) anführt; nicht das, welches nachher *Varrius* über eben dieses Subject verfertigte.

In dem ersten Buche der tusculanischen Untersuchungen führt Cicero eine Stelle aus einem Trauerspiele an, wo der Schatten des *Polydorus* bittet, daß man seinen Leichnam zur Erde bestatten möge, um seinen Leiden ein Ende zu machen, und setzt hinzu: Ich kann mir nicht einbilden, daß dieser Schatten so viel auszustehen hat, wenn ich ihn so richtige dramatische Verse vorbringen und so genau mit dem *Accompagnement* übereintreffen höre. b) Man kann bey *Diomedes* nachsehen, warum ich *Septenarios* durch dramatische Verse übersehe. c)

Der Schatten des *Polydorus* wurde also, wenn er recitirte, von Flöten begleitet. Ich will aber noch zwei Stellen aus dem Cicero anführen, die mir sehr entscheidend vorkommen, und welche

et quae sequuntur, quae nisi cum Tibicen accesserit, sunt orationi solutae simillima. *In Orat. ad M. Brut.*

a) *In Tusc. Quaest.*

b) *Heu! reliquias semi assis regis, denudatis ossibus
Per terram sanie delibutam foede diuexarier.*

Non intelligo, quid metuat, cum tam bonos *Septenarios* fundat ad tibiam. *In Quaest. Tusc. l. I.*

c) *In Arte Gramm. L. III. cap. 21.*

leicht werden es mir meine Leser verdenken, daß ich andre abgeschrieben habe.

Nachdem dieser Autor gesagt hat, daß ein Redner, wenn er alt werde, langsamer declamiren könne, setzt er hinzu: Ich will hier noch einmal den Roscius anführen, diesen grossen Schauspieler, welchen ich den Rednern in vielen Stücken schon so oft zum Muster vorgestellt habe. Roscius aber sagt, er wolle, wenn er sein Alter fühlen werde, viel langsamer declamiren, und sowohl die Sänger als die Instrumentenspieler nöthigen, ein langsameres Tempo zu nehmen. Wenn der Schauspieler, fährt Cicero fort, der sich doch nach einem festgesetzten Takte richten muß, seinem Alter durch ein gemäßigteres Tempo eine Erleichterung verschaffen kann; wie viel eher ist es nicht dem Redner möglich? Der Redner ist nicht als sein Herr über sein Tempo; sondern, weil er in Prosa redet und sich nach Niemanden zu richten hat, so kann er auch noch die Einschnitte in seinem Rhythmus nach Gefallen anbringen und nicht mehr Sylben in Einen nehmen, als er mit Einem Oben gemächlich auszusprechen im Stande ist. d)

§ 3

Jeder.

- d) *Quoniam quoniam multa ad Oratoris similitudinem ab vno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere, se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum. Quod si ille astrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius*

Jedermann weiß, daß Roscius, Ciceros Zeitverwandter und Freund, durch seine Talente und durch seine Rechtschaffenheit ein Mann von großem Ansehen geworden war. Man war so sehr für ihn eingenommen, daß man, wenn er nicht so gut, als gewöhnlich, spielte, zu sagen pflegte, es sey ihm heute nicht gelegen gewesen, oder er habe eine üble Verdauung gehabt. e) Ja man konnte einem jeden Virtuosen kein größeres Lob geben, als wenn man ihn einen Roscius in seiner Kunst nannte. f)

An einem andern Orte seiner Werke berichtet uns Cicero, daß Roscius, als er alt geworden, seinem Vorsatz nachgekommen sey. Er nöthigte alsdann die Instrumente und denjenigen, welcher gewisse Stellen des Stückes an seiner Statt rechte, (welches wir weiter unten erklären werden;) ein langsameres Tempo zu nehmen. Im ersten Buche von den Gesetzen läßt sich Cicero vom Atticus sagen: „So machte es dein Freund, Roscius, da er älter wurde: Er gab dem Takte eine gemäßigtere Bewegung, und ließ

facilius nos, qui non laxare modos, sed totos mutare possumus?

De Orat. Lib. I.

e) Noluit, inquit, agere Roscius, aut crudior fuit.

De Orat. Lib. I.

f) Jam diu consecutus est, ut in quo quisquis artifex excelleret; is in suo genere Roscius diceretur. †

De Orat. Lib. I.

„ sowohl die Declamation als das Accompagnement langsamer gehen. „ g)

Nachdem sich Quintilian wider diejenigen Redner erklärt hat, welche vor Gerichte eben so declamirten, wie man auf der Schaubühne zu declamiren pflegte, sagt er: „ Wenn dieses ordentlich Mode werden sollte, so thun wir Redner alsdenn am besten, wenn wir uns auch mit Instrumenten dazu accompagniren lassen. „ h)

Er will damit sagen, die theatralische Declamation brauche so viel Töne, und es sey so schwer, alle ihre Intervallen zu treffen, daß man, um so zu declamiren, wie es auf dem Theater gewöhnlich wäre; auch ein Accompagnement nöthig hätte, damit man jeden Ton richtig treffen und keinen verfehlen könnte.

Quintilian bedient sich hier einer Figur, um zu zeigen, daß ein Redner nicht declamiren müsse, wie ein Schauspieler; weil ihm alsdann ein Accompagnement unentbehrlich wäre. Gleichwohl schickte sich dasselbe, nach dem Begriffe, den die Alten von der Würde eines Redners hatten, so wenig für ihn, daß ihm Cicero nicht einmal erlauben will, einen Instrumentisten hinter sich stehen

§ 4

hen

g) Vt quemadmodum Roscius familiaris tuus in senectute numeros et cantus remisit, ipsasque tardiores fecerat tibias.

h) Quod si omnino recipiendum est, nihil causae est, cur illam vocis modulationem sibi ac tibias adiuvemus. *Instit.* L. XI.

hen zu haben, der ihm im Nothfalle den Ton angeben könnte; obgleich diese Vorsicht in Rom durch das Beispiel des C. Gracchus autorisirt war. Es ist zu niedrig für einen Redner, sagt Cicero, daß er ein solches Hülfsmittel nöthig hat, um die Töne, welche seine Declamation erfordert, richtig zu treffen. i)

Wirklich erzählt auch Quintilian, k) daß dieser Gracchus, einer der berühmtesten Redner seiner Zeit, wenn er öffentlich redete, einen Musikus hinter sich stehen hatte, der ihm mit einer Flöte von Zeit zu Zeit den gehörigen Ton-angab. Andere Redner müssen dem Beispiele des Gracchus gefolgt seyn; weil die Flöte, der man sich zu diesem Gebrauche bediente, einen besondern Namen hatte: Sie hieß Tonorium. Nunmehr wird man sich eben nicht mehr befremden lassen, daß sich die Schauspieler durch ein Accompagnement unterstützen ließen; ob sie gleich, nach unserer Art zu reden, nicht sangen, sondern nur eine componirte Declamation recitirten.

Endlich sehen wir auch aus einer von Lucretius Schriften, l) daß Solon, nachdem er mit dem Scythen Anacharsis von den tragischen und komischen

i) *De Orat. Lib. III.*

k) *Contenti sumus exemplo Cuii Gracchi praecipul suorum temporum Oratoris, cui concionanti consistens post eum Musicus fistula, quam Tonorium vocant, modos quibus deberet intendi, ministrabat. Lib. I. cap. 12.*

l) *In Gymn.*

sehen Schauspielern gesprochen hat, ihn fragt, ob er nicht auch die musikalischen Instrumente bewertet habe, von denen sie begleitet würden, oder, wörtlich zu übersetzen, die mit ihnen sängen? Ich habe auch schon eine Stelle aus dem Diomedes angeführt, die es wahrscheinlich macht, daß man zu den canticis oder Monologen accompagnirt habe. m)

Meinen Rnthmaassungen nach muß der Bass, welcher den Schauspielern accompagnirte, anders zu den Dialogen und anders zu den Monologen componirt worden seyn. Wir werden bald sehen, daß die Monologen damals auf eine ganz andere Art ausgeführt wurden, als die Dialogen. Daher glaube ich, der Bass habe bey den Dialogen weiter nichts gethan, als daß er von Zeit zu Zeit eine lange Note angab; besonders an solchen Stellen, wo der Schauspieler ohne diese Behülfe schwerlich den richtigen Ton getroffen haben würde. Die Instrumente liessen sich also bey den Dialogen nicht beständig hören, wie etwa bey uns das Accompagnement zu thun pflegt; sondern sie haben nur dann und wann einen Ton von sich, um den Schauspielern eben den Dienst zu leisten, welcher dem C. Gracchus von einem Flötenspieler geleistet wurde, den er bey sich zu haben pflegte, wenn er vor dem Volke redete, damit derselbe ihm zu rechter Zeit die verabredeten Töne angäbe.

§ 5

Grac.

m) In Canticis autem Pythaulus Pythicia respondebat.
De Arte Gramm.

Gracchus brauchte diese Vorsicht so gar, als er die schrecklichen Reden hielt, n) welche Bürger wider Bürger bewaffnen sollten, und die wenigstens die fürchterlichste Parthey in Rom gegen den Redner in Wut brachten.

Der Bass hingegen, der die Monologen, über welches, wie ich nachher zeigen will, gleich viel ist, die Cantica begleitete, war, meiner Vermuthung nach ausgearbeiteter, als jener. Er ahmte, wie es scheint, so gar den Inhalt nach, und suchte ihn gleichsam um die Wette mit auszudrücken. Meine Meynung gründet sich auf zwei Stellen, davon die erstere den Donatus zum Verfasser hat. Dieser Autor sagt an einem schon angeführten Orte, daß die Melodien zu den Monologen nicht von dem Dichter, sondern von einem Musikus von Profession componirt werde. o) Die zweite Stelle ist aus der Schrift wider die Schauspiele, welche man unter den Werken des h. Cyprianus findet. p) Der Verfasser sagt von denen, welche auf dem Theater die Instrumente spielten: „Der „elne bringt traurige Töne aus seiner Flöte her „vor; der andere streitet mit der biegsamen Stim „me des Schauspielers oder mit den Chören um „die

n) Quint. L. I. cap. 12. Aul. Gell. L. I. cap. 11.

o) Modis cantica temperabatur non a Poeta, sed a perito artis Musices factis. In fragm. de Trag. et Comœdia.

p) Alter lugubres fonos spiritu tibiam instante moderatur. Alter cum choris et cum hominis canora voce contentens spiritu suo loqui digitis elaborat.

„ die Bette, und bestrebt sich, seinen Odem mit
 „ Hilfe der Finger zu Worten zu bilden. „

Es ist zwar, nach der Meynung der besten Kunstrichter, die angeführte Schrift wider die Schauspiele kein Werk des h. Cyprianus; und also würde ihr Ansehen von keinem sonderlichen Gewichte seyn, wenn es auf eine theologische Frage ankäme. Aber in der Materie, die wir hier aufzuklären suchen, ist ihr Zeugniß darum nicht weniger gültig. Denn dazu ist es hinlänglich, wenn man nur weis, daß der Verfasser dieser seit vielen Jahrhunderten bekannten Schrift zu der Zeit gelebt habe, da die Theater der Alten noch offen standen. Solches aber läßt sich daraus abnehmen, weil der Autor, wer er auch gewesen seyn mag, seine Schrift verfertigt hat, bloß um zu beweisen, daß ein Christ sich bey den Schauspielen der damaligen Zeit nicht einfinden dürfe; daß er, wie der h. Augustin sagt, q) an den Schändlichkeiten des Theaters, an den ausschweifenden Gottlosigkeiten des Circus, und an den Grausamkeiten des Amphitheaters keinen Antheil nehmen müsse. Was ich von dem Tractate wider die Schauspiele gesagt habe, der unter den Werken des h. Cyprians befindlich ist, das läßt sich, damit ich es anderwärts nicht zu wiederholen brauche, auch von einigen Schriften sagen, die noch unter dem Namen des h. Justinus des Märtyrers vorhanden sind; wiewohl die Kunstrichter sie nicht
 dafür

q) Serm. 198.

dafür erkennen. Dem sey aber, wie es wolle; genug sie sind sehr alt, und in den Zeiten geschrieben, da die Theater noch offen waren; folglich giebt ihr Zeugniß einen unverwerflichen Beweis für meine Sache ab. r)

Diejenigen, welche das alte Griechenland und Rom kennen, werden diese äusserst sorgfältige Beflissenheit auf alle Kunststücke, durch welche man Stärke und Anmuth in die Declamation bringen konnte, diese bis aufs höchste getriebne Aufmerksamkeit auf alles dasjenige, was der Stimme Vortheil brachte, nicht für wunderliche und unerhebliche Einfälle einiger seltsamen Köpfe ansehen. In diesen beyden Staaten bahnte die Beredsamkeit nicht nur den Weg zu den höchsten Ehrenstellen; sondern sie war auch gleichsam das Nothverdienst. Die jungen Leute aus den vornehmsten Familien, selbst die, welche man im scherzhaften Style die feine Blüthe des Hofes nennt, suchten ihre größte Ehre darinnen, vortreffliche Redner zu seyn, und sich selbst vor Gerichte in Vertheidigung ihrer Freunde mit Beyfalle hören zu lassen; so wie unsere jungen Herren ihre Ehre darinnen suchen, eine artige Equipage und Kleider nach dem besten Geschmacke zu haben. Auch in den galantesten Versen, die man auf einen solchen Jüngling machte, lobte man ihn seiner gerichtlichen Beredsamkeit wegen.

Nam-

r) Epist. ad Zenam.

Poesie u. Mahleren. III. Th. VII. Abschn. 109

Namque et nobilis et decens,
Et pro sollicitis non tacitus reis,
Et oentum puer artium
Late signa feret militiae tuae.

Carm. L. III. Ode 1.

sagt Horaz, wenn er von einem solchen feinen jungen Herrn mit der Venus redet. Man stelle sich vor, daß die grosse Welt, welcher die jungen Leute so eifrig zu gefallen streben, einem berebten Jünglinge wenigstens eben so viel Achtung erwies, als einem jungen Menschen, der ein guter Officier war. Zudem war es auch Mode; daß selbst die Regenten sich nicht selten öffentlich hören liessen. Sie suchten eine Ehre darinnen, ihre Reden selbst zu verfertigen, und man merkt an, daß Nero der erste unter den Kaysern war, der sich seine Reden von einem andern machen lassen mußte.

Sueton und Dio melden, dieser Fürst habe die Kunst zu declamiren so wohl verstanden, daß er in den Trauerspielen *Kanace*, *Orestes*, *Oedipus* und indem rasenden *Herkules* die Hauptrollen gespielt. Der erstere erzählt sogar ein Stückchen, welches sich bey einer Vorstellung des *Herkules* mit ihm zugetragen haben soll, und wodurch die Versammlung gewißlich eben so sehr als durch irgend einen Auftritt in einer Komödie be-
lustigt worden seyn muß. Ein Soldat von der Leibwache, der noch nicht lange in Diensten war und mit auf dem Theater zu thun hatte, hielt es
für

110 Kritische Betrachtungen über die

für seine Schuldigkeit, seinem Kaiser gegen die andern Schauspieler zu Hülfe zu kommen, die ihn, wie es der Inhalt des Stückes mit sich brachte, fesseln wollten. s)

Ich will ein noch weit wichtigeres Beispiel anführen. Thrasea Pátus, dieser berühmte römische Senator, den Nero umbringen ließ, als er nach Hinrichtung so vieler tugendhaften Männer endlich die Tugend selbst ausrotten wollte, hatte den Zorn des Nero dadurch vollends aufs äußerste gegen sich erregt, daß er auf dem Theater der Stadt Padua, woher er gebürtig war, in einer Tragödie mitgespielt hatte. t).

s) *Inter cætera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excoecatam, Herculem infan-*
num. In qua fabula fama est, tirunculum militem ad
custodiam aditus positum, eum eum ornari cæcæ ut
vinciri, sicut argumentum postulabat, videret, accur-
se ferendæ opis gratia.

t) *Quia idem Thrasea Patauî unde ortus erat, ludis œ-*
sticis a Troiano Antenore institutis, habitu tragico ce-
cinerat. Tac. Annal. Lib. XVI.





Achter Abschnitt.

Von den besanteten und Blasinstrumenten, deren man sich zum Accompanement bediente.

Sch komme wieder auf den Bass. Auf einem alten Basrellf kann man sehen, was wir im Cicero gelesen haben; nämlich, daß die Instrumente, nachdem sie präludirt hatten, nicht schwiegen, sondern fortfuhren, um den Schauspieler zu unterstützen. Der jüngere Bartholin, welcher sein Werk von den Flöten der Alten in Rom schrieb, ließ einen Kupferstich in dieses Werk einrücken, u) der nach einem alten Basrellf gestochen ist, welches einen Auftritt aus einer Komödie zwischen zwei Personen vorstellt. Der eine, der ein langes Kleid an hat, und der Herr zu seyn scheint, faßt seinen Sklaven mit der einen Hand an, und hält in der andern eine Art von Peitsche, womit er ihn schlagen will. Zween andre, welche, wie die beyden erstern, in der den römischen Schauspielern gewöhnlichen Maske erscheinen, treten auf das Theater herein; und zu hinterst steht einer, der mit einer Flöte accompagnirt.

Man

Man besetzte diesen Saß gemeinlich mit Flöten und andern Blasinstrumenten, welche bey den Römern mit einem allgemeinen Namen tibiae hießen. Jedoch brauchte man auch bisweilen solche Instrumente dabey, wo die Saiten über einen hohlen Körper gespannt waren; und folglich mußte ihr Klang demjenigen sehr nahe kommen, den unsere Instrumente mit Resonanzböden von sich geben. Nachdem nun der Bauch dieses Instrumentes verschiedentlich gestaltet war, nach dem bekam es auch seinen Namen und hieß entweder Testudo oder cithara, eine Lyre oder eine Cithar.

Weil man mehr Töne auf diesen Instrumenten herausbringen wollte, als sie verschiedene Saiten hatten; so pflegte man diejenigen Saiten, welche einen höhern Ton, als den, worein sie gestimmt waren, angeben sollten, dadurch zu verkürzen, daß man sie mit zween Fingern der linken Hand klappte, indem man mit der rechten spielte. Diese zween Finger waren vermuthlich mit elfenbeinernen Hülsen versehen; so wie man in der andern eine aus Elfenbein oder sonst einer harten Materie verfertigte Schlagfeder hatte, die im Lateinischen Pecten hieß. Mit der Zeit aber bekam die Lyra so viele Saiten, daß man gar nicht mehr nöthig hatte, sich vorgedachter Weise zu helfen.

Ammianus Marcellinus, welcher im vierten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung lebte, sagt, man habe zu seiner Zeit Lyren gehabt, die so

groß als Kollwagen gewesen wären. x) Wirklich sieht man aus dem Quintilian, der doch zweyhundert Jahre vor dem Ammianus Marcellinus lebte, daß schon zu seiner Zeit jedweder Ton seine besondere Sante auf der Lyra hatte. „ Nachdem die Musici, sagt Quintilian, die Anzahl der Santen an der Cithar auf fünf festgesetzt haben, füllen sie den Raum von jeder Sante zur andern mit mehrern Tönen aus, so daß folglich jede von diesen Hauptsanten wieder in ihre verschiedenen Grade eingetheilt ist. „ y)

Unsere Santeninstrumente, die einen Hals haben, vermittelst dessen man aus einer einzigen Sante, wenn man sie gegen denselben andrückt und schnellergestalt kürzer macht, verschiedene Töne herausbringen kann, würden zum Accompaniren viel bequemer gewesen seyn; zumal da sie mit einem langen Bogen von Haaren gestrichen werden, wodurch die Töne ganz leicht geschleift und verlängert werden können; welches die Alten mit ihrer Schlagfeder nicht zu thun im Stande waren. Ich habe aber nicht, daß den Alten die Santeninstrumente mit Halsen bekannt gewesen sind. Wenigstens

x) Fabricantur Hydraulica et Lyrae ad speciem carpentorata ingentes. *Ammian. Nis. L. XIII.*

y) Cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent illa neruorum spatia, atque his, quae interposuerunt, inserunt alios, vt pauci illi transitus multos gradus habeant.

114 Kritische Betrachtungen über die

stens sind an allen Instrumenten, die man noch auf Antiken antrifft, die Saiten über einen hohlen Körper gespannt. Vermuthlich ist dieses die Ursache, warum sich die Alten lieber ihrer Blasinstrumente als der Lyren zum Accompagnement bedienten; 2) ob sie gleich die Saiten an diesen leßtern nach und nach bis auf dreßsig und vierzig vermehrt hatten. Indessen hatten sie sehr vielerley Saiteninstrumente, deren Gestalt und Gebrauch aber verloren gegangen sind. Allein die Blasinstrumente schicken sich so gut zum Accompagnement, daß auch wir uns derselben in dieser Absicht bedienen, ob wir gleich so mancherley Arten von tiefen Geigen haben.

Dem ohnerachtet war es bey den Alten nicht ganz ungewöhnlich, den Tragödienspielern mit Saiteninstrumenten zu accompagniren. Wir sehen dieses sowohl aus den alten Schollen über die griechischen Trauerspieldichter, als aus Plutarchs Abhandlung von der Musik. In Horazens Poetik wird dieser Gebrauch ebenfalls vorausgesetzt; und Dio erzählt, daß man sich zu Nero's Zeiten der Saiteninstrumente bey Aufführung einiger Tragödien bedient habe.

Aus allen diesem läßt sich also die Ursache angeben, warum man unter den Aufschristen der terenzischen Komödien die Namen der Blasinstrumente, deren man sich bey Aufführung eines jeden

2) *Onomast. Poët.*

jeden Stückes bediente, so sorgfältig angemerkt hat; nämlich als eine Nachricht, ohne welche man die von manchen Scenen abgezielte Wirkung nicht genau wissen würde; oder als eine nöthige Anweisung für diejenigen, die ein solches Stück etwa künftig wieder aufführen wollten. Der Umfang von Tönen, welche eine jede Art von Flöten angab, war zu den Zeiten des Terenz noch sehr klein; weil diese Instrumente damals nur wenige Löcher hatten. a) Folglich wurde durch gedachte Nachricht einem Versehen vorgebeugt, welches man sonst gar leicht hätte begehen können, wenn man sich nicht der rechten Flöte bey jedweder Scene bedient und also auch in einem falschen Tone declamirt hätte.

Man wechselte mit den Flöten um, nicht als wenn der Chor anfang zu singen, sondern auch selbst in den Unterredungen. Donatus lehrt uns, daß man mit den tiefen Flöten, welche *clausulae dextrae* hießen, die ernsthaften Stellen der *tragedia* accompagniret habe. Die höhern hingegen (*clausulae sinistrae*) und die tyrischen oder *serranicae* Flöten dienten zum Accompagnement der leichteren Stellen. Man spricht dergleichen Stellen in einem höhern Tone aus, als die ernsthaften. In den Auftritten, wo die *gravia* und Ernst mit einander vermengt waren, wählte man wechselsweise alle diese Arten von Flöten.

H 2

Flö.

a) Horat. de arte poetica.

Flöten. b) Diese Stelle wirft, meines Erachtens, ein grosses Licht auf die terenzischen Lustspiele; an denen so viel gelehrte Ausleger ihr Heil versucht haben, ohne etwas herauszubringen, woran sich ein sichres Urtheil bauen liesse.

Ich habe schon im ersten Theile dieses Werkes angemerkt, daß die Römer zu des Donatus Zeiten vier verschiedne Gattungen der Komödy hatten. Die von der ersten Gattung, welche vom Namen des Kleides, das die römischen Bürger trugen, togatae hießen, waren sehr ernsthaft. Die tabernariae fielen schon etwas mehr ins Lustige; die atellanischen waren ihnen, aller Vermuthung nach, in diesem Stücke ähnlich, und die Mimen sind ganz gewiß eigentliche Possenspiele gewesen. Man darf sich also nicht darüber wundern, daß Donatus so weitläufig von des Flöten handelt, deren man sich zur Begleitung der Recitation des Lustspieles zu bedienen pflegte.

Aus diesen Nachrichten des Donatus läßt sich auch eine Stelle des Plinius erklären, worinnen dieser Autor sagt, die linken und die rechten Flöten würden aus einerley Rohre verfertigt; mit dem Unterschiede, daß man zu den linken

b) Dextrae Tibiae sua grauitate seriam Comoedias dicentem pronuntiabant. Sinistrae et Sertanae hoc est Tyriae acuminis suauitate jocum in Comoedia adhibebant. Vbi autem dextra et sinistra acta fabula inferre beatur, mistim jocos et grauitatem demonstrabant. *Fragm. de Trag. et Comod.*

flöten den untersten, zu den rechten hingegen den obersten Theil des Rohres nähme. c) Da der unterste Theil des Rohres dicker ist als der oberste, so muß er auch einen höhern Ton als dieser letztere von sich geben. Die Ursache davon kann man in allen Naturlehren finden. d)

Vielleicht macht man mir die Einwendung, daß ich die Schauspieler der Alten einer Sache wegen zu loben schiene, die bey uns für einen Fehler gehalten wird. Denn wenn man von einem Schauspieler sagt, er sänge; so will man ihn damit tadeln. Ich antworte: Dieser Ausdruck entsetzt bey uns freylich einen Vorwurf; allein es kommt solches blos von der eingeschränkten Bedeutung her, in welcher wir das Wort singen zu gebrauchen pflegen, wenn wir es von der theatralischen Declamation brauchen. Man ist einmal gewohnt, daß Schauspieler nur alsdann des Singens zu schuldig sind, wenn er zur Unzeit singt; wenn er im Verstand auf Ausrufungen verfällt, die sich nicht, was er sagt, nicht schicken, und wenn er sich hochtrabende und emphatisch seyn sollende Rede mit einem falschen Pathos in seine Declamation mischt; welches allezeit lächerlich ist. Dinstage sagt man einem Schauspieler nicht ach, daß

H 3

Can arundinem, quae radicem antecesserat, leuae
 fibiae conuenire, quae cacumen, dextrae. Plin. Lib.
 XVI. cap. 66.

Die Anmerkungen über diese Stelle wird man bey
 der Rede zu gegenwärtigem Theile antreffen.

daß er singe, wenn er die Seufzer, die scharfen und gelinden Accente, und alle die mannichfaltigen Töne niemals anders als am gehörigen Orte anbringt; gesetzt auch, daß er an den Stellen, wo es der Sinn der Worte erlaubt, eine Declamation braucht, die dem musikalischen Singen noch so nahe kömmt. Von der Actrice, welche noch bisweilen die Gewogenheit hat, die Rolle der Phädra in der racinischen Tragödie zu spielen, sagt man niemals, sie singe die Rede, welche sich anfängt: Juste ciel! Qu'ai-je fait aujourd'hui! obgleich ihre Declamation alsdann nur darinnen von dem musikalischen Singen unterschieden ist, daß die Töne nicht völlig so deutlich gehört, und nicht mit eben denselben Theilen der Sprachwerkzeuge ausgebildet werden, als bey einem, der im eigentlichen Verstande singt.

Nun sieht man aber wohl, daß das schlechteste Singen, wovon ich ist geredt habe, den Schauspielen der Alten nicht Schuld gegeben werden dürfe. Sie hatten viele Jahre lang auf die Erlernung ihrer Kunst gewandt, wie ich weiter unten zeigen will; und fast ihre einzige und beständige Beschäftigung war, daß sie Declamationen recitirten, welche von eigentlich dazu bestimmten Künstlern componirt wurden.





Neunter Abschnitt.

Von dem Unterschiede, welcher sich zwischen der tragischen und komischen Declamation befand. Von denjenigen, welche die Declamation componirten. Betrachtungen über die Kunst, sie in Noten zu schreiben.

Es läßt sich gar nicht daran zweifeln, daß die tragische Declamation der Alten weit gefesteter und harmonischer gewesen sey, als ihre komische Declamation. Nun war aber schon die komische weit abwechselnder und fiel schon mehr ins Singende, als die Art, wie man im gemeinem Leben zu sprechen pflegt. Quintilian sagt, die komischen Schauspieler ahmten die gewöhnliche Sprache des Umganges zwar in etwas nach; sie näherten aber doch auch bis auf einen gewissen Grad davon ab. Sie verschönern, setzt er hinzu, ihre Aussprache durch diejenigen Zierathen, deren die komische Declamation fähig ist. e)

§ 4

Plato,

e) Quod faciunt Actores comici, qui nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronunciant, quod esset sine arte; nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio perire imitatio; sed morem communis huius sermonis decore comico exornant. *Inf. L. II. cap. 11.*

Plato, nachdem er gesagt hat, daß diejenigen Dichter, welche beydes Tragödien und Komödien machen wollten, nicht gleich glücklich in beyden wären, setzt hinzu: Daß die tragische und die komische Gattung jede einen ganz eignen und besondern Schwung des Geistes erfordere, und zur Erläuterung dessen führt er an: Daß die Komödien und die Tragödien nicht einmal von einerley Schauspielern ausgeführt würden. f) Man ersieht auch aus verschiedenen andern Stellen der Alten, daß die Kunst eines Komischen und eines tragischen Schauspielers zu ganz verschiedene Künste gewesen; daher es auch etwas Seltenes war, wenn Ein Mensch sich mit beyden abgab. Quintilian sagt, Aesopus habe viel gefasster declamirt, als Roscius, weil Aesopus nur in der Tragödie und Roscius nur in der Komödie zu spielen pflegte. Jedweder hatte also die Märgen derjenigen Scene angenommen, welcher er sich besonders gewidmet hatte. g) Horaz legt dem erstern eben diesen Charakter bey. h)

Lucian sagt in seiner Abhandlung von der Saltation, daß ein tragischer Schauspieler sich auf dem Theater sehr heftig geberde, daß er, gleich einem Rasenden sich bald dahin bald dorthin wende, und Klagen ausstosse, die kaum in dem Munde,

f) *Plato de Rep. L. III.*

g) *Roscius citatior, Aesopus grauior fuit, quod hic Tragoedias, ille Comoedias egit. Quint. Inst. L. XI. cap. 8.*

h) *Quae grauius Aesopus, quae doctus Roscius egit.*

de einer Weibsperson erträglich seyn würden. Ist es wohl auszustehn, sezt Lucian hinzu, daß Herkules mit einer Löwenhaut bedeckt und mit einer Keule in der Hand auf das Theater kömmt und Verse hertrillert, die eine Erzählung seiner Arbeiten enthalten?

Schon allein die von den Alten gegebne Definition der Tragödie und der Komödie könnte uns überzeugen, daß ihre Art diese Gedichte zu recitiren sehr verschieden gewesen seyn müsse. Ich will also weiter nichts mehr anführen, als dieses, daß die komischen Schauspieler eine Art von Pantoffeln trugen, die man *soccas* nannte; da hergegen die Tragödienspieler in dem *Cothurn* einhergiengen, i) welches eine Art von Halbstiefel mit sehr dicken hölzernen Sohlen war, wodurch der Körper eine ungewöhnliche Höhe bekam; wie wir aus dem Lucian, dem Philostratus und verschiednen andern Scribenten sehen, welche dieses alles täglich vor Augen hatten. Lucian k) benachrichtigt uns sogar, daß man sie um den Körper herum ausstopfte, damit sie die gehörige Dicke zu dieser unmäßig hohen Gestalt bekämen; und das was er davon sagt, wird durch einen Brief bekräftigt, den man dem h. Justinus dem Märtyrer zuschreibt. l)

Die Kleidungen, die Masken und die Verzierung
 rungen, deren man sich bey Vorstellung der Tra-
 gödien

§ 5.

i) *Vita Apoll.* L. VI. · k) In *Orchesi.*

l) *Epist. ad Zenam et Sarenum.*

gödien bediente, waren ebenfalls von denjenigen ganz unterschieden, welche man zur Komödie zu brauchen pflegte. m) Die Verzierungen, die man bey den Lustspielen anbrachte, ließen sich nicht auch bey den Trauerspielen auf dem Theater anbringen. n) Bey den letztern mußte man Paläste und andere prächtige Gebäude vorstellen; bey den erstern hingegen durften es nur Bürgerhäuser und andere schlechte Gebäude seyn. Ueberdieses bedienet sich sowohl Horaz als die übrigen Scribenten des Alterthumes, welche beyläufig von ihrer tragischen Declamation sprechen, solcher Ausdrücke, aus denen man schliessen kann, daß sie dasjenige gewesen seyn müsse, was wir singend nennen. Eben von dieser Seite her greifen diejenigen Alten sie an, die ihr, aus verschiedenen Ursachen nicht günstig waren. Der h. Justinus Martyr, nennet sie in der oben angeführten Schrift ein groß Geschrey. Der Verfasser des Buches wider die Schauspiele der Alten, o) welches man dem h. Cyprian zugeschrieben, nennt sie *illae magnas tragicæ vocis insanias*. Tertullian sagt in dem kleinen Werke, welches er über eben diese Materie verfertigt hat, daß die tragischen Schauspieler aus Leibeskräften schrien; p) und Apulejus bedienet sich eben derselben Worte, um eben dieselbe Sache auszudrücken. q) Der komische Schauspiele

m) *Onom. Poët. Lib. III. cap. 8.*

n) *Vitrus. L. V. cap. 8.*

o) *De spectaculis.*

p) *Tragoedo vociferante.*

q) *Comoedus sermocinatur, Tragoedus vociferatur. Aristid. L. III.*

spieler, sagt er, recitirt; der tragische aber schreyt aus vollem Halse. Lucian, der uns in der Unterredung des Solon mit dem Anacharsis eine lesenswürdige Beschreibung von den Personen der Komödien und Tragödien hinterlassen hat, läßt darinnen diesen scythischen Weltweisen sagen, daß die Schauspieler in der Komödie mit solchem Nachdrucke declamirten, als die in der Tragödie zu thun pflegten. r)

Daher auch Quintilian gegen diejenigen Lehrer der Beredsamkeit, welche ihre Schüler eben so declamiren ließen, wie man auf dem Theater declamirte, in solchen Eifer geräth, daß er bey nahe schilt. Wie er denn auch auf diejenigen Redner sehr übel zu sprechen ist, welche sich auf gleiche Weise vor Gerichte hören ließen. s) Nicht etwann, als ob er eine eigensinnige Abneigung gegen die Schauspieler gehabt hätte: Denn diese hatte er eben so wenig als Cicero. Er sagt uns, Demosthenes habe seine Stärke im Declamiren dem Komödianten Andronikus zu danken gehabt. t) Er erlaubt den jungen Leuten, die es in der Beredsamkeit weit bringen wollen, nicht nur, die Geberdenkunst zu erlernen; sondern er ist es so gar zufrieden, daß sie sich einige Zeit von einem Komödianten unterrichten lassen, und unter seiner Anführung

r) In Gymn.

s) *Quint. Inst. L. XI. cap. 3.*

t) *Dandum aliquid Comoedo quoque, dum estenus, quatenus pronuntiandi scientiam futurus orator desiderat. Quint. Inst. L. I. cap. 3.*

rung die Kunst der Aussprache studiren. Noch an einem andern Orte sagt er, u) sein Schüler müsse sich verschiednes von einem Komödianten lehren lassen.

Ich will noch einige Stellen aus den Alten anführen, die meine Meinung bestätigen, oder doch wenigstens die Sache selbst noch weiter aufklären. Man hat sie bisher nicht aller verdienten Aufmerksamkeit gewürdiget; weil sie unter den Sachen, bey deren Gelegenheit sie von den Verfassern waren geschrieben worden, gleichsam vergraben lagen. Sie werden sich also mehr Aufmerksamkeit zuziehen, wenn man sie beisammen sieht; weil sie einander solchergestalt viel Klarheit und Deutlichkeit mittheilen.

Diejenigen, so mit dem alten Griechenland nicht unbekannt sind, werden ohne Verwunderung gelesen haben, daß allda die Dichter selbst die Declamation zu ihren Stücken verfertigten. „Der „Musikus und der Dichter waren damals in einer Person beisammen,“ sagt Cicero, wenn er von den alten griechischen Poeten redet, welche die Melodey und das Sylbenmaaß erfunden hatten. x)

IN

u) Debet etiam docere Comoedus, quomodo cantandum, etc.

Ibid. Lib. I. cap. 12.

x) Musici qui erant quondam iidem Poetae.

De Orat. L. III.

In Rom hingegen machte das Componiren der Declamation dramatischer Stücke eine Kunst für sich allein aus. Auf den Ueberschriften der terenzischen Komödien siehet man neben dem Namen des Verfassers und dem Namen des Principales von der Schauspielergesellschaft, welche das Stück aufgeführt hatte, auch noch den Namen desjenigen, von dem die Declamation verfertigt worden war; lateinisch: Qui fecerat modos. Die gewöhnliche Bedeutung dieses Ausdruckes habe ich schon oben erklärt. Dem Donatus zu Folge war es y) gebräuchlich, daß der, welcher die Declamation eines Stückes verfertigte, seinen Namen auf den Titel neben dem Namen des Dichters und des Bornehmsten von derjenigen Gesellschaft setzte, die es aufgeführt hatte. z) Vornämlich die Declamation der Canticorum oder der Monologen, welche eine ganz besondere Art der Ausführung erforderte, wie ich weiter unten zeigen will, wurde niemals von dem Verfasser des Stückes selbst componirt; sondern von Leuten, welche die musikalischen Wissenschaften ordentlich studirt hatten, und sich blos und allein darauf legten, dramatische von andern verfertigte Stücke aufzuführen zu lassen. Eben diese sind es auch, welche beim Quintilian, in einer Stelle, die ich bald anführen werde,

y) Fragm. de Trag. et Com.

z) Qui modos faciebat, non in principio fabulae et scriptoris et actoris et suum superimponebat. Nach der Verbesserung dieser Stelle von Gerhard Vossius Poet. Lib. II. cap. 28.

126 Kritische Betrachtungen über die

werde, artifices pronuntiandi heißen. Donatus, den wir eben ungeführt haben, sagt; „Die Cantica wurden nicht von ihrem Verfasser selbst, sondern von einem eigentlichen Musikus mit Modien versehen.“ a)

Cicero bedient sich ebenfalls des Ausdruckes *facere modos*, wenn er von denen redet, welche die Declamation zu theatralischen Stücken componirten. Nachdem er gesagt hat, daß Roscius mit Fleiß gewissen Stellen seiner Rolle nicht allein den Nachdruck durch die Geberden ertheilt habe, welchen der Inhalt der Verse hätte annehmen können; nachdem er gesagt, daß Roscius gewisse Schatten in seine Action gebracht habe, damit er andere Stellen, die sich vorzüglich ausnehmen sollten, desto mehr erheben könnte, setzt er hinzu: Dieser Kunstgriff thut seine Wirkung so unfehlbar, daß die Poeten und die Componisten der Declamation eben so bald dahinter gekommen sind, als die Schauspieler. Sie verstehen sich alle darauf, ihn zu seiner Zeit anzubringen. b)

Die

a) *Modis cantica temperabantur, non a Poeta, sed a perito artis Musices factis.*

b) *Nunquam agit hunc versum Roscius eo gestu quo potest:*

Nam sapiens virtuti honorem, praemium, haud praedam petit.

Sed abiicit prorsus ut in proximos:

Ecquid video? ferro saeptus possidet sedes sacras, etc. Incidat, aspiciat, admiretur, stupescat; Quid ille alter?

Quid petam praesidii?

Quam

Die Componisten der Declamation ließen ihre Melodie bald steigen, bald sich senken, wie es ihnen zu ihren Absichten am dienlichsten schien, und brachten eine kunstmäßige Mannigfaltigkeit in ihre Recitation: Bisweilen componirten sie eine Stelle in tiefem Tönen, als es der Sinn der Poesie zu erfordern schien; allein dieses thaten sie, damit die hohen Töne, welche der Schauspieler einige Verse nachher nehmen mußte, eine desto stärkere Wirkung thäten. Eben so machte es die Schauspielerinn, welche Racine selbst die Rolle der Monime im Mithridates spielen gelehrt. Racine, ein eben so grosser Declamator, als Dichter, rieth ihr, die Stimme in folgenden Versen noch mehr, als es der Inhalt derselben zu erfordern schien, sinken zu lassen:

- - - Si le fort m'eut donnée à vous,
 Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
 Avant que votre amour m'eut envoyé ce gage,
 Nous nous aimions. c)

Damit sie die Worte

- - - Seigneur vous changez de visage

desto

Quam leniter, quam remisse, quam non actuose? instat enim,

O pater! o patria! o Priami domus!

In quo tanta commoueri actio non posset, si esset consumpta superiore motu et exhausta. Neque id actores prius viderunt, quam ipsi Poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur. De oratore Lib. III.

c) Act. 3. sc. 3.

desto leichter eine Octave höher aussprechen könnte, als sie *nous nous aimions* ausgesprochen hatte. Dieser plötzliche Aufschwung der Stimme im Declamiren druckte die Bestürzung der Momine vortrefflich aus, in welche sie diesen Augenblick gerathen mußte, da sie entdeckte, daß ihre Leichtgläubigkeit gegen den *Nithridates*, der ihr nur ihr Geheimniß abzulocken gesucht, sie und ihren Liebhaber in die äußerste Gefahr gestürzt hatte.

Wenn man die Stellen der Alten, welche von ihren theatralischen Vorstellungen handeln, verstehen will; so muß man, wie mich deucht, einige Kenntniß von dem haben, was auf unsern neuern Schaubühnen vorgeht, und so gar solche Personen darum befragen, welche diejenigen Künste treiben, die wenigstens in einiger Verwandtschaft mit denen stehen, die bey den Alten in Flore waren, nunmehr aber verloren gegangen sind. Dergleichen sind die Kunst der Geberden und die Kunst, Declamation zu componiren und in Noten zu setzen. Durch die Auslegungen, welche von berühmten Gelehrten, die sich aber nirgends weiter, als in ihrem Cabinete umgesehen hatten, über diese Stellen gemacht worden sind, werden sie schlecht aufgeklärt; und ich wollte eben so gern einen *Commentarius* über den *Tacitus* lesen, der von einem *Karthäusermönche* geschrieben wäre.

Aus dem *Quintilian* sieht man, daß die, qui *faciebant inodos*, oder die Componisten der Declama-

clamation nach der Zeit artifices pronuntiandi, von Wort zu Wort, Artisten im Aussprechen genannt wurden, d) Ich will die ganze Stelle anführen, wenn ich von den Masken reden werde, deren sich bey den Alten die Schauspieler bedienten.

Man wird leicht begreifen, wie die Alten ihre Declamation, selbst die zur Komödie, haben componiren können; wenn man nur bedenkt, daß in ihrer Musik die Fortschreitung durch noch kleinere Intervallen geschehen konnte, als diejenigen, welche in unserer Musik die allerkleinsten sind. Was die Art anlangt, mit welcher diese Declamation geschrieben wurde, so habe ich schon im vierten Abschnitte dieses Theiles gezeigt, daß sie, aller Wahrscheinlichkeit nach, vermittelst der Accente verzeichnet worden.

Die Kunst alle Arten von Melodien in Noten zu schreiben, war in Rom schon zu Ciceros Zeiten sehr alt. Sie war schon daselbst bekannt, ehe man noch ein Theater hatte. Nachdem Cicero erzählt hat, was die Pythagoräer, zufolge ihrer Lebensregeln, wenn ich so reden mag, für einen Gebrauch von der Musik machten; nachdem er gesagt, daß Numa, der zweyte König der Römer, viele Gebräuche aus der Schule des Pythagoras

¶ Inque in iis, quae ad scenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi. Quint. Inst. Lib. XI. cap. 3.

in seinen kleinen Staat eingeführt habe: So nennt er zum Beweise dessen die Gewohnheit, bey Tische das Lob grosser Männer mit einem Accompagnement von Blasinstrumenten zu singen. Und hieraus, setzt er hinzu, läßt sich darthun, daß man schon damals die Declamation der Verse sowohl, als die musikalischen Melodien in Noten habe schreiben können. e) Was die Römer unter dem in dieser Stelle gebrauchten Worte carmen verstanden, das habe ich schon oben erklärt. Cicero sagt auch noch im fünften Buche seiner ruscullanischen Untersuchungen, da er von den Vergnügungen redet, welche dem noch bleiben, der das Unglück gehabt hat, sein Gehör zu verlieren: Wenn ein solcher an schönen Gesängen großes Wohlgefallen hätte, so würde er vielleicht mehr Vergnügen bey dem Lesen derselben empfinden, als er vorher bey Anhörung derselben empfunden hätte. f) Cicero setzt voraus, daß, überhaupt zu reden, jedermann so viel davon verstehe, daß er wenigstens eine ziemliche Anzahl derselben lesen könne; und folglich müssen auch die meisten dem mittelst der Accente in Noten geschrieben gewesen seyn.

- e) *Morem apud maiores tunc epularum fuisse, ut deinde qui accubarent, canerent ad tibiam chororum vitiorum laudes atque virtutes; ex quo perspicuum est, tunc tunc fuisse descriptos vocum sonis, et carmina: quoniam id quidem etiam duodecim tabulae declarant, condi iam solitum esse carmen. Quäst. Tusc. L. III.*
- f) *Et si cantus eos forte delectant, maiorem percipi posse legendis his quam audiendis voluptatem.*

Hier ist endlich noch eine Stelle aus dem Livius, g) welche schon allein hinlänglich beweisen könnte, daß die Alten die Declamation theatralischer Stücke componirte, in Noten geschrieben, und mit einem Accompagnement von Blasinstrumenten aufgeführt haben. Dieser Autor hat für gut gefunden, eine kurze Abhandlung über den Ursprung und die Schicksale der Schauspiele zu Rom in sein siebendes Buch einzuschärfen. Nach dem er erzählt hat, daß im dreihundert und neunzigsten Jahre, nach Erbauung der Stadt, eine Pest in Rom gewüthet, zu deren Abwendung man Spiele anstellte, welche in Vorstellungen theatralischer Stücke bestanden, so setzt er hinzu: Die Kunst solcher Vorstellungen war damals etwas Neues in Rom; man kannte noch weiter nichts dasebst, als die Schauspiele des Circus. Daher hatte man die Schauspieler, welche damals ihre Kunst auf unserm Theater sehen ließen, aus Hetrurien müssen kommen lassen; und diese spielten nach der Weise ihres Landes. Sie machten nämlich noch ziemlich gute Geberden nach dem Takte einer auf Blasinstrumenten gespielten Melodey; indem sie zugleich Verse recitirten, die noch keine componirte Declamation hatten, wornach sie ihre Action hätten einrichten müssen. Weil aber unsere jungen Leute an theatralischen Vorstellungen grossen Schmach fanden, so wurde die Kunst sehr bald vollkommen. Anfangs recitirte man nur Verse, die aus dem Stegereisse gemacht waren; bald dare

auf aber lernte man, sagt Livius, auch ganze, ordentlich angelegte Stücke verfertigen, und zu der Zeit des Dichters Andronikus h) hatte man die Recitation einiger von diesen Stücken schon regelmäßig gemacht, zur Bequemlichkeit der Flötenspieler in Noten gesetzt und auch die Geberden darnach eingerichtet. i)

Ich habe verschiedene Musikos gefragt, ob es wohl sehr schwer seyn würde, Charaktere zu erfinden, vermittelst deren man die auf unserm Theater übliche Declamation in Noten schreiben könnte. Accente haben wir nicht genug, daß wir selbige, wie die Alten thaten, dazu brauchen könnten. Ich bekam zur Antwort, es sey gar wohl thunlich, und man könnte sich noch dazu gar füglich unserer musikalischen Noten bedienen; wofern man ihnen nur nicht mehr als die Hälfte ihrer gewöhnlichen Intonation gäbe. Diejenigen Noten z. E., welche in der Musik halbe Töne gelten, müßten in der Declamation nur Viertelstöne andeuten.

h) Nach Erbauung der Stadt im Jahre 514.

i) Caeterum sine carmine villo, sine imitandorum cantuum actu; luffiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco habebant. Imitari deinde eos iuventus, simul inconditis inter se jocularia fundentes versibus, coepere: absoni a voce motus erant - - - Nomen histrionibus inditum, quoniam non sicut ante Pelsennio verum in selem incompofitum temere ac ruden alicuius jocularis sed impleras modis satyras, descripto iam ad tibicinis cantu motuque congruenti pergebant.

ten. Sokbergestalt würde man die kleinsten Erhebungen und Senkungen der Stimme, welche sich von dem Gehöre bemerken lassen, in Noten schreiben können.

Unsere französischen Verse haben zwar ihr Sylbenmaass nicht so in sich, wie die griechischen und römischen Verse das ihrige. Allein es ist mir gesagt worden, daß man in der Declamation ebenfalls den Noten nur die Hälfte ihrer gewöhnlichen Dauer geben dürfte. Eine weiße könnte die Geltung einer schwarzen, eine schwarze die Geltung eines Achtels und so die übrigen nach eben diesem Verhältnisse bekommen; gleichwie man es schon mit der Intonation gemacht hätte.

Man würde freylich nicht gleich Leute finden, denen diese Art von Musik so geläufig wäre, daß sie die Noten geschwind lesen und richtig angeben könnten. Allein selbst Knaben von fünfzehn Jahren müßten es durch einen sechsmonathlichen Unterricht so weit darinnen bringen können. Die Werkzeuge ihrer Stimme würden sich eben so bald dazu einrichten, diese sprechenden Töne anzugeben, als sie sich an die Intonation der singenden Töne gewöhnen. Die Uebung und die aus der Uebung entstehende Fertigkeit sind in Ansehung der Stimme eben das, was der Bogen und die Hand des Violinisten in Absicht auf die Violine sind. Kann man sich diese Intonation wohl schwer vorstellen?

Es käme blos darauf an, daß man die Stimme

dazu gewöhnte, dasjenige methodisch zu thun, was sie bey dem gewöhnlichen Sprechen alle Tage thut. Man redet da zuweilen geschwind, zuweilen langsam. Man bedient sich aller Arten von Tönen, und läßt die Stimme aufwärts und abwärts durch alle möglichen Arten von Intervallen fortschreiten. Die in Noten geschriebne Declamation würde nichts anders seyn, als die in Noten gebrachten Töne der Aussprache mit ihrem Tempo. Gewiß, nach dergleichen Noten zu recitiren würde bey weitem nicht so schwer seyn, als zu gleicher Zeit Worte zu lesen, die man noch niemals gelesen hat, und nach Noten die man vorher nicht durchgesehen, diese Worte zu singen und sie auch noch mit dem Claviere zu begleiten. Gleichwohl lernen selbst Frauenzimmer diese drey Dinge zu gleicher Zeit verrichten.

Was die Art und Weise betrifft, die Declamation in Noten zu schreiben, so könnte sie, man mögte nun die vorhin angegebne oder irgend eine andre wählen, doch nicht so schwer unter gewisse Regeln und zur wirklichen Ausübung zu bringen seyn, als die Erfindung der Kunst, die Schritte und Figuren eines von acht Personen getanzten Balletes in Noten zu setzen; besonders wenn der Schritte so vielerley und die Figuren so durch einander geschlungen sind, als in unsern thigen Tänzen. Gleichwohl ist Feuillée mit der Erfindung dieser Kunst zu Stande gekommen, und seine Noten lehren den Tänzer so gar, was er mit den Armen

men zu thun hat. Ich will noch hinzusetzen, daß seine Choro-graphie erst im Jahre 1706 herausge-
 gehen worden ist: Gleichwohl können die Kunst-
 verwandten des Verfassers sowohl in Frankreich
 als in andern Ländern selbige schon ganz fertig
 lesen.

Zehender Abschnitt.

Fortsetzung des Beweises, daß die Al-
 ten ihre Declamation in Noten schrieben.
 Von den Veränderungen, die um die Zei-
 ten des Augustus mit der Declamation der
 Römer vorgiengen. Diese Veränderun-
 gen werden mit denjenigen verglichen, die
 unter Ludwig XIII. in unserer Musik
 und in unserm Tanze vorgegan-
 gen sind.

Nunmehr will ich auf die historischen Beweise
 kommen, welche darthun, daß die Alten die
 Declamation ihrer Theaterstücke in Noten
 schrieben. In einer Sache, wie diese ist, haben
 dergleichen Beweise ein ganz anderes Gewicht, als
 eine auf bloße Möglichkeiten gebaute Muthmas-
 sung haben kann.

So oft Cicero von der Declamation dramatischer Verse redet, so redet er nicht so davon, wie wir von der Declamation der Verse des Cornelli, welche willkürlich ist, zu reden pflegen. Er redet davon, als von einer bestimmten Methode, nach welcher diese Verse einmal wie das andere ausgesprochen wurden. Er redet davon, als von einer Schönheit, die den Versen, welche er anführt, eben so eigenthümlich sey, als diejenige, so aus den darinnen enthaltenen Gedanken und dem Ausdruck entspringt. Er führt z. E. einige Verse aus einem Trauerspiele an und setzt hinzu: „treffliche Verse! Inhalt, Ausdruck und Methode, alles ist trauervoll.“ 1). So würden wir eine Stelle aus den Opern des Calli loben.

Cicero redet an verschiedenen Orten seiner Werke von den Schauspielen des Livius Andronicus, des Ennius und Naevius, dreier Dichter, die ohngefähr zweyhundert Jahre vor seiner Zeit lebten, als von Declamationen, welche zu den Zeiten gedachter Poeten componirt worden, und die man damals, als er schrieb, noch immer hoch hielt. Wenn diese Declamation nicht schon abgefaßt gewesen wäre, würde sie sich wohl so lange haben erhalten können? Man urtheile, ob es an dem Sinne der Worte des Cicero etwas anzu-
re. „Wir haben, sagt er, an statt der sinnlichen und ernsthaften Musik, die in den Schauspielen

1) Praeclarum carmen, est enim rebus, verbis et modo lugubre. Quaeft. Tust. Lib. V.

„des Nāvius und des Livius Andronitius
 „herrscht, eine so muthwillige Musik einführen
 „sehen, daß die Schauspieler, um dem Takte
 „derselben zu folgen, genöthigt sind, Kopf und
 „Augen zu verdrehen, und sich, wie verrückte Leu-
 „te, zu bezeigen.“ m) So drückt er sich aus,
 nachdem er gesagt hat, daß Plato nicht so gar Un-
 recht habe, wenn er behauptet, man könne in ei-
 nem Lande keine Veränderung mit der Musik vor-
 nehmen, ohne daß solches eine merkliche Verände-
 rung in den Sitten der Einwohner nach sich zöge.
 Man hat schon gesehen, daß bey den Alten die Ges-
 beten der Schauspieler dem Takte eben sowohl
 unterworfen waren, als die Recitation selbst.

Man fieng also zu Ciceros Zeiten an, die
 theatralische Declamation zu verändern. Hun-
 dert Jahre nach dem Cicero fand sie Quintilian
 schon so voller weibischen Töne und so frech, daß
 er seinem Rathe, die Kinder in der Musik unter-
 richten zu lassen, die Anmerkung beyfügt: Er
 meine aber nicht diejenige Musik, die damals auf
 den Theatern herrschte, und von einem weichli-
 chen und wollüstigen Geschmacke so angesteckt wa-
 re, daß sie, wie er sagt, einen guten Theil dazu
 bey-

35

m) Ego nec tam valde id timendum, nec plane contemnen-
 dum puto. Illa quidem musica, quae solebat quondam
 completi severitatem iucundam Lūnianis et Naetianis
 modis, nunc videtis, vt eadem exultent, ceruices ocu-
 losque pariter cum modorum flexionibus torqueant.
 Cic. de Leg. L. II.

beitrage, das Wenige, was noch von einem männlichen Geiste in ihnen übrig wäre, vollends zu erstickten. n) Die Alten, alle waren der Meinung, daß der in einem Lande herrschende Charakter der Musik einen grossen Einfluß auf die Sitten der Einwohner desselben habe. Wer sollte es wohl wagen, eine so allgemeine Meinung, die sich auf Erfahrungen gründete, und zwar auf die eigene Erfahrung derer, welche sie niedergeschrieben; wer, sag ich, sollte es wagen, eine so allgemeine Meinung zu verdammen, da wir eine so unvollkommne Kenntniß von der alten Musik haben? Ich will die Philosophie, auf die man sich in unserm Jahrhunderte so ausserordentlich legt, den Ausspruch thun lassen. Selbst heutiges Tages kann man an denjenigen Orten, wo die Einwohner verschiedner Religion sind, bemerken, daß das Volk nach geendigtem Gottesdienste nicht mit einerley Gemüthsverfassung aus der Kirche kömmt. Dieser leichte Eindruck wird so gar zur Gewohnheit; daher der Regent in einigen von diesen Ländern genöthigt gewesen ist, das protestantisch gewordene Volk durch öffentliche Befehle dahin zu bringen, daß es sich Sonntags nach dem Gottesdienste eben die Ergößlichkeiten macht, die es sich aus eignem Antriebe zu machen pflegte, ehe es den äusserlichen Gottesdienst zugleich mit

seiner

n) Non hanc a me præcipi, quæ nunc in scenis effrenata et impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit. Quint. Inst. Lib. I. cap. 2.

seinem Staubensbekanntnisse veränderte. Doch diese Materie würde bald zu ernsthaft werden; ich komme also wieder zu meinem Zwecke.

Wer kein anderes Theater kennt, als das französische, der wird den ganzen Sinn der angeführten Stelle des Quintilian nicht sogleich einsehen. Denn ob man gleich auf demselben einige ziemlich schlüpfrige Stücke gespielt; so hat man doch noch immer, sowohl in den Geberden als in den Tönen den Wohlstand sehr beobachtet. Allein in andern Ländern giebt es Schaubühnen, wo man Tag für Tag in den vom Quintilian getadelten Fehler fällt; indem man alle Töne und Accente (anderer Muthwilligkeiten zu geschweigen,) nachahmt, deren sich Leute, die eben in der Hitze einer wollüstigen Leidenschaft sind, zu bedienen pflegen, wenn sie sich nun in völliger Freyheit befinden.

Aus Horazens Poetik sieht man wohl, daß der Fehler, welchen Quintilian der theatralischen Declamation seiner Zeiten vorwirft, daher gekommen sey, daß man sie, von Seiten der Recitation sowohl als der Geberden, hatte lebhafter, affectreicher und ausdrucksvoller machen wollen, als sie in den vorhergehenden Zeiten gewesen war. Da Horaz nach dem Cicero und vor dem Quintilian geschrieben hat, so verlohnt sich der Mühe, dasjenige zu untersuchen, was er von den mit der theatralischen Declamation vorgegangnen Veränderungen und von dem Unterscheide sagt, der sich damals

damals zwischen der neuen und alten Art zu rectiren befand.

Vormals, sagt Horaz, bediente man sich, weder zum Accompagnement noch zur Ausfüllung in den Chören, solcher Flöten, die dadurch, daß man ihnen einen metallenen Zusatz gegeben, der Tuba nahe kamen. Die damaligen Blasinstrumente waren ganz einfach und hatten nur wenig Löcher, folglich auch nur einen kleinen Umfang von Tönen. o) Ist aber, setzt Horaz hinzu, hat sich alles dieses verändert. Denn erstlich ist die Bewegung geschwinde geworden, daher sie ihre vorige Ernsthaftigkeit verloren hat. Zweitens hat man den Umfang der Töne auf den Instrumenten größter gemacht, als er vordem war. p) Da man also gegenwärtig in mehreren Tonarten declamirt, als man vorzeiten pflegte, so braucht man ist auch mehr Töne zur Declamation, als sonst. Die Schauspieler müssen ist weit mehr Töne mit ihrer Kehle heraus bringen, als sie ehedem thaten hatten; wenn sie diesen neuen Instrumenten folgen wollen, den deren Saiten sie ohne Versehen bestraft werden, so ist sie einen Fehler begangen. In der That mußten die Fehler, welche man im Declamiren machte, um so viel mehr

o) *Tibia non vt nunc orichalco vincta, tubaeque
Aemula, sed tenuis simplexque foramine paucos
Aspirare et adesse choris erat vtilis.*

De arte poet.

p) *Accessit numerisque modisque licentia maior.*

cher werden, je mehr die Declamation dem Singen nahe kam.

Man erlaube mir, zur Erläuterung dieser Stelle aus dem Horaz, etwas Aehnliches anzuführen, welches mit dem Kirchengesange vorgegangen ist. Der h. Ambrosius brauchte in dem Gesange, der noch ist der ambrosianische heist, nicht mehr, als vier Modos, welche man die authentischen nennt. Dadurch wurde dieser Gesang freylich ernsthafter, aber es war auch weniger Schönheit und Ausdruck darinnen. Von funfzehn Sauten oder Hauptnoten, welche das System der harmonischen Musik hatte, kamen vier, nämlich der höchste und die drey tiefften, in dem ambrosianischen Gesange gar nicht vor. Als ihn der h. Ambrosius componirte, waren die Theater noch offen, und man recitirte daselbst in eben der Sprache, in welcher man bey dem Gottesdienste sang. Vermuthlich wollte Ambrosius nicht, daß man in der Kirche Löhre hören sollte, die eigentlich und am meisten auf dem Theater vorkamen. Der h. Gregorius, welcher ungefähr funfzig Jahre nach Verschließung der Schaubühnen den so genannten gregorianischen Gesang einführte, ⁹⁾ brauchte acht Modos dabey; indem er zu den vieren, deren sich der h. Ambrosius bedient hatte, noch die plagalischen hinzu that. In dem gregorianischen Gesange kamen alle funfzehn Sauten der alten Musik vor; und Jedermann fand den gregorianischen Gesang

9) Wesen das Jahr 500.

so sehr viel schöner, als den ambrosianischen, daß die gallischen Kirchen schon unter unsern Königen von der zweyten Linie den ambrosianischen Gesang abschafften und den gregorianischen an dessen statt einführten.

Ich lasse den Horaz das Wort wieder nehmen. Auch die Schauspieler haben sich gendthigt gesehen, die Geberden schneller zu machen, und mit der Aussprache mehr zu eilen; wess man ein geschwinderes Tempo angenommen hatte. Es wurde so gar nothwendig, daß der Instrumentist, um dem declamirenden Schauspieler desto näher zu seyn, oft auf der Bühne von einem Orte zum andern gehen mußte; damit dieser die schwer zu treffenden Töne, welche jener ihm mit der Flöte angab, desto deutlicher hören könnte. Auf solche Weise ist unsere theatralische Declamation so lebhaft und so heftig geworden, daß der Schauspieler, welcher am gefestesten recitiren sollte; daß eine Person, welche tiefe Betrachtungen über die Zukunft anstellt; dennoch ihre weisesten Aussprüche mit solch einer Heftigkeit vorbringt, als nur immer die Priesterinn zu Delphos thun kann, wenn sie die Orakel von ihrem Dreyfusse her macht. r)

r) Sic praesens morumque et luxuriam addidit atri
 Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem:
 Sic etiam fidibus voces crevere severis,
 Et tulit eloquium infolirum facundia praecipis;
 Vitiumque sagax rerum, et diuina fururi,
 Sortilegis non discrepuit sententia Delphica.

Die eifertigen Geberden dieser Schauspieler konnten freylich wohl denen, die an eine einfachere und langsamere Declamation gewohnt waren, als unnatürliche Bewegungen vorkommen. Eben so würde denen, welche nie andere Schauspieler, als englische, gesehen hätten, die Declamation der italienschen Komödianten nichts besser, als eine Declamation unsinniger Leute, zu seyn scheinen. Die neue Art zu recitiren mußte also den Römern anfangs sehr ausserordentlich vorkommen: Nachher aber werden sie sich daran gewohnt haben; weil man sich leicht an etwas Neues gewohnt, welches mehr Action und Leben in die theatralischen Vorstellungen bringt.

Ja man hat gute Gründe zu glauben, daß die erste Ursache von der Veränderung, welche zu Ciceros Zeiten mit der theatralischen Declamation vorgieng, die war, daß die Römer ihre Art auszusprechen damals veränderten; weil sie seit hundert Jahren viel Umgang mit den Griechen hatten, und selbst die Künste und Wissenschaften bey ihnen studirten. Das Theater that also weiter nichts, als daß es die grosse Welt nachahmte und sein Original copirte.

Cicero selbst sagt, daß die Aussprache der Römer zu seiner Zeit von der Aussprache ihrer Vorfahren sehr unterschieden gewesen. Sie war mit Accenten, mit Aspirationen, und andern von den

den Ausländern angenommenen Abänderungen der Stimme ganz überhäuft. Dieses ist es eben, was Cicero eine ausländische neue Mode, peregrinam insolentiam nennt. Wir wollen, läßt er den Crassus sagen, die alte Aussprache nach derjenigen beurtheilen, deren sich noch in unsern Zeiten einige Frauen bedienen. Da die Frauenzimmer weniger unter Leute kommen, als die Mannspersonen, so pflegen sie auch die in ihrer Kindheit erlernte Aussprache nur sehr wenig zu verändern. Wenn ich, fährt Crassus fort, meine Schwiegermutter Lælia reden höre, so ist mir, als hörte ich die Stücke des Plautus und Nævius recitiren; denn ihre Aussprache ist ganz einfach, ohne einen gesuchten Nachdruck und ohne die Accente und Abänderungen der Stimme, die wir aus fremden Sprachen in die unsrige aufgenommen haben. Kann ich nicht mit gutem Grunde schließen, daß der Vater der Lælia eben so gesprochen, wie sie selbst zu sprechen pflegt? s) Ich habe diese Stelle schon oben als einen Beweis angeführt, daß die Declamation der Schauspiele kein eigentlicher Gesang gewesen, weil sie der gemeinen Art zu sprechen so nahe kam. Ein Volk

- s) Equidem cum audio socrum meam Laeliam, facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod multorum sermonis expertes tenent semper, quae prima didicerunt; sed eam sic audio, ut Plautum Nævium ac Nævium videam audire, sono ipso vocis ita recto et simplici, ut nihil ostentationis aut imitationis illius videatur; ex quo sic locutum esse patrem huiusmodi
Cic. de Orat. L. III.

kann eben so wohl eine andere Art auszusprechen annehmen, als es seine ganze Sprache verändern kann. Unter der Regierung Heinrichs IV. wurde der gaskonische Ton und Accent am französischen Hofe Mode; allein es hatte beides mit der Regierung dieses Königes ein Ende, der die Gaskonier liebte, und sie vorzüglich vor seinen übrigen Unterthanen beförderte, weil er in ihrer Provinz geboren und erzogen war.

Wenn die Aussprache eines Volkes geschwinde und accentuierter wird, so muß diese Nation notwendig auch lebhaftere und häufigere Geberden machen. Es folgt solches aus der Einrichtung des menschlichen Körpers. Gestus cum ipsa orationis celeritate erebescit, sagt Quintilian. t) Daher dieser Autor, nachdem er die Regeln gelobt hat, welche Cicero den Rednern in Aufsehung der Geberden giebt, hinzusetzt: Wir in ältern Zeiten sind gewohnt, lebhaftere Geberden zu setzen; und fordern daher auch von unsern Rednern eine heftigere Action. u)

Der jüngere Plinius, der Quintilians Schüler gewesen war, schreibt an einen seiner Freunde, er schäme sich ihm zu wiederholen, was die Redner, die er eben gehört, vorgebracht, und mit welcher

t) Quint. Inst. Lib. XII. cap. 3.

u) Sed iam recepta est actio paulo agrior et exigitur.

cher weibischen Aussprache sie es vorgetragen hätten. x) Wenn man gar zu viel Ausdruck in die Declamation bringen will, so muß man in die zween äußersten einander entgegen gesetzten Fehler fallen. Bisweilen wird die Declamation allzu heftig und allzu voll von übertriebenen Tonwechselungen seyn, und ein andermal wird sie ganz kraftlos bleiben. Wie denn Plinius eben derselben Declamation, die er ihrer Weichlichkeit halben getabelt hat, auch den Vorwurf macht, daß sie manchmal in ein unmäßiges Geschrey ausarte. y) Eben dieser Autor erzählt, daß Domitius Afer, ein in der römischen Geschichte berühmter Redner, der ungefähr dreißig Jahre nach Ciceros Tode angefangen haben mag, sich öffentlich hören zu lassen, die neue Art zu declamiren den Untergang der Beredsamkeit genannt habe. Artificium, hat perit, sagte er, da er von einigen jungen Leuten öffentliche Reden hatte halten hören. Vielleicht aber war seine Kritik ein übertriebener Tadel. So viel ist wenigstens gewiß, daß dieser Redner in einem Geschmacke declamirte, der demjenigen, den er tabelte, gerade entgegen gesetzt war. Denn er sprach alles sehr ernsthaft und langsam aus. Cum apud Centumuiros diceret grauitate et lenitate; hoc enim illi actionis genus erat, sagt Plinius vom Afer. Es ist auch gar nicht meine Absicht, durch Anführung aller dieser Stellen zu

x) Pudet referre, quae et quam fracta pronuntiatione cantur. Plin. Epist. XIII. Lib. 12.

y) Et nunc sit immodicum insolitumque clamor.

beweisen, daß die Römer Unrecht gethan, da sie ihre Declamation veränderten: Sondern ich will nur zeigen, daß sie dieselbe wirklich verändert und zu Ciceros Zeiten den Anfang damit gemacht haben.

Allen Anscheine nach übertrieb man die Sache; denn selten halten die Menschen die Mittelstrasse; daher vermuthlich die Componisten der Declamation, die Instrumentisten und die Schauspieler einander im Ausdrucke zu übertreffen gesucht haben. So geht es gemeinlich mit allen Neuigkeiten, an denen das Publicum Geschmack findet. Einige Künstler bleiben innerhalb der Schranken, die ihnen die Vernunft vorschreibt; andere aber gehen darüber hinaus und fallen in die äußersten Ausschweifungen.

Die Musik hat in Frankreich seit achtzig Jahren beynah eben das Schicksal gehabt, welches die Declamation zu Ciceros Zeiten in Rom hatte. Vor hundert und zwanzig Jahren waren die Musiken, welche man in Frankreich componirte, allgemein zu reden, nichts anders als eine Folge von langen Noten, und das was die Musici bisweilen das grosse Sa nannten. Das Tempo bey der Ausführung war sehr langsam. Weder die Sänger noch die Instrumentisten waren fähig, eine schwerere Composition auszuführen; und man ließ sich nicht einmal einfallen, anders zu componiren. Vielleicht hatte man es in ältern Zei-

ten besser gemacht, allein so muß die Musik nachher herunter gekommen seyn. Diejenigen, so mit der Tonkunst und ihrer Geschichte am besten bekannt sind, und die ich allezeit erst befragt, ehe ich etwas niedergeschrieben, haben mir versichert, daß dieses der wahre Zustand unserer Musik vor hundert und zwanzig Jahren gewesen sey. Man hatte sich noch nicht einmal gendthigt gesehen, sie taktmäßig aufzuschreiben. Aber wie sehr hat sich nicht der Geschmaek seitdem verändert! Die Fortschreitung in unserer Musik ist so eilig geworden, daß oft Anmuth und Ausdruck davon verloren gehen.

Diese Veränderung hat eine noch viel größere in unsern Tänzen und besonders in unsern Operalischen Tänzen veranlaßt. Vor achtzig Jahren war das Tempo aller Ballete langsam und die Melodie derselben hielt auch bey der größten Anmuthigkeit gleichsam noch einen gesetzten Schritt.

Man führte diese Melodien mit lauten, Theorben, Bratschen und einigen Violinen aus; die Schritte der zu solchen Melodien verfertigten Ballete waren langsam und die Figuren simpel. Die Tänzer konnten allen möglichen Anstand in ihrem Betragen bey diesen Balleten beobachten, weil sie von den gewöhnlichen Tänzen nur sehr wenig unterschieden waren.

Raum hatte der kleine Moliere durch zwey oder drey Stücken gewiesen, daß man etwas bes- sers machen könne; als Lully erschien und für die Ballete Melodien zu componiren anfieng, die man geschwinde Melodien nennt. Da die Tän- zer der dazu gefertigten Ballete genöthigt waren, ihre Bewegungen mit mehr Geschwindigkeit und Action zu verrichten, als noch bisher geschehen war; so sagten Viele, man würde den guten Ge- schmack in der Tanzkunst verderben und ein Gau- ckelspiel daraus machen. Die Tänzer selbst konn- ten sich nicht gut in diese neuen Stücke schicken, und oft war Lully genöthigt, die Entreen, welche er nach denselben tanzen lassen wollte, selbst zu ver- fertigen. So mußte er z. E. die Schritte und Figuren zur Chaconne in dem Radmus selbst erfinden; weil Brauchamps, der damals seine Ballete machte, sich in den Charakter dieses mu- sikalischen Stückes nicht recht schicken konnte.

Der Beyfall, womit man die geschwinden Tanzmelodien aufnahm, brachte den Lully auf den Einfall, solche zu componiren, welche beydes geschwind und charakterisirt zugleich wären. Cha- racterisirt pflegt man diejenigen Stücke zu nennen, worinnen die Melodie und der Rhythmus den Ge- schmack einer besondern Musik nachahmen, von der man annimmt, daß sie gewissen Nationen oder gar gewissen fabelhaften Personen aus dem Alter- thume, welche vielleicht niemals existirt haben, el- gen gewesen sey. Die Einbildungskraft erfindet

sich also diese Idee von einer Musik, welche gewissen Personen eigenthümlich seyn soll, nach demjenigen, was man von dem Charakter der Personen weis, denen der Componist dergleichen von ihm selbst erfundene Melodien andichtet. Und nach der Uebereinstimmung solcher Melodien mit dieser Idee, welche an und für sich zwar sehr unbestimmt, doch aber bey allen Menschen fast eben dieselbe ist, beurtheilet man, ob eine solche Musik richtig charakterisirt ist. Es giebt, wie ich schon gesagt habe, auch für diese eingebildete Musik eine eigne Wahrscheinlichkeit. Obgleich Niemand die Musik des Pluto gehört hat, so meynen wir doch eine Art von Wahrscheinlichkeit in den Stellen anzutreffen, nach denen Lully in dem ersten Aufzuge der Oper Alceste das Befolgen des Höllengottes tanzen läßt; weil ein ruhiges und ernstes Vergnügen, oder wie Lully selbst sich ausdrückte, eine verhüllte Freude daraus hervorblickt. In der That sind auch die Compositionen, welche man nach gewissen von unserer eignen Einbildungskraft erdichteten Phantomen charakterisirt, aller Arten von Ausdrücken fähig, so wohl als jede andere Gattung der Musik.

Da diejenigen, welche die Ballette zu verfertigen hatten, sich nicht so geschwind der Vollkommenheit näherten als Lully; so war er oft gar noch genöthigt, zu solchen charakteristischen Stücken die Ballette selbst zu verfertigen. Halb Jahr vor seinem Tode machte er selbst

Ballet zu der Melodien; wornach die Cyclopen in dem Gefolge z) des Polyphemus tanzen sollten. Nach der Zeit aber haben es die Tänzer so hoch gebracht, daß sie noch weiter gegangen sind, als selbst die Componisten; wie sie denn diesen letztern bisweilen eine selbst erfundene Idee zu Tanzmelodien von einem ganz neuen Charakter an die Hand gegeben haben.

Durch diese Nacheiferung ist in die Ballete und Melodien eine Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit gekommen, welche man ehemals nicht darin antraf. Vor sechzig Jahren tanzten Frauen, Hirten, Bauern, Cyclopen und Ertrunkenen fast auf einerley Art. Heutiges Tages hat der Tanz verschiedene Charaktere. Die Kunstverwandten zählen, wenn ich nicht irre, ihrer sechzehn, deren jeder seine eignen Schritte, Stellungen und Figuren hat. Selbst die Tänzerinnen haben sich nach und nach in diese Charaktere schicken lernen; und treffen den richtigen Ausdruck eben so gut, als die Tänzer.

Es kann freylich wohl seyn, daß bisweilen Tanz und Musik dadurch verdorben worden sind, daß man allzuviel Schönheiten und Ausdruck hat bringen wollen. Allein dieses ist das unvermeidliche Schicksal aller Künste, wenn sie sich mit schnellen Schritten ihrer Vollkommenheit nähern. Es giebt allemal Artisten, welche über die

Gränzen schreiten und ihre Werke durch allzuwies
les Künsten verunstalten. Daher diejenigen, so
es mit dem alten Geschmack haben, sich auf die
Auserschweifungen solcher Künstler, die ins Ueber-
triebne fallen, zu berufen pflegen, wenn sie bewei-
sen wollen, daß der neue Geschmack nicht der gute
sey. Allein das Publicum, welches zwischen dem
Fehlern der Kunst und den Fehlern des Künstlers
einen Unterscheid zu machen weis, hält neue Er-
findungen darum nicht für schlecht, weil sie ge-
naußbraucht werden. Daher hat es sich auch so
sehr an die neue theatralische Art zu tanzen ge-
wöhnt, daß es den vor sechzig Jahren herrschen-
den Geschmack heutiges Tages sehr schlecht finden
würde. Wer unsere theatralische Tanzkunst zu
seiner gegenwärtigen Vollkommenheit
hat gelangen sehen, dem kömmt es nicht so sehr
ausserordentlich vor. Ausländer aber, welche lan-
ge Zeit nicht in Frankreich gewesen sind, sehen ih-
ren so schnellen Fortgang dieser Kunst nicht ohne
grosse Verwunderung an. Nach dieser Ausschwei-
fung, welche eine sehr wichtige bisher aber nicht
völlig verstandene Stelle des Horaz ganz deutlich
zu erklären scheint, will ich wieder auf die theatra-
lische Declamation der Alten kommen. Das, was
ich von der Art, wie solche ausgeführt worden, so-
gen will, würde schon ganz allein hinlänglich sein,
alles was ich behauptet habe, zu erweisen.



Filfter Abschnitt.

Die Römer vertheilten oft die theatralische Declamation zwischen zween Schauspielern, davon der eine recitirte, in dem der andere die Geberden machte.

Die Declamation verschiedener Auftritte in dramatischen Stücken wurde oftmals unter zween Schauspieler vertheilt. Der eine mußte recitiren, und der andre hatte die Geberden zu machen. Gleichwohl hätten diese zween Schauspieler unmöglich immer zusammentreffen, und mit dem Accompagnement harmoniren können, wosern nicht die Declamation so genau abgemessen gewesen wäre, daß ein jeder wußte, was der andre thun und bey welchem Zeitpunkte er es thun würde. Konnte aber dieses wohl geschehen, ohne daß man sich mit etwas Geschriebnem dabey half? Ich will einen Beweis führen. Nachdem Livius die Geschichte der ersten theatralischen Vorstellungen in Rom beschrieben; nachdem er von dem ersten Fortgange derselben, dasjenige gesagt hat, was im vorhergehenden Abschnitte angeführt worden ist, so fährt er fort, und erzählt die Begebenheit, welche den ersten Anlaß gegeben hatte, die Declamation zu theil-

theilen: Ja er giebt so gar die Ursachen an, warum dieser Gebrauch die Oberhand behielt.

Livius Andronicus, ein berühmter Dichter, der ungefähr 514 Jahre nach Erbauung der Stadt Rom, und ungefähr 120 Jahre nach Eröffnung der Theater daselbst, lebte, spielte selbst eine Rolle in einem von seinen Stücken. Die dramatischen Poeten pflegten damals selbst die Schaubühne zu betreten, und in ihren eignen Werken eine Rolle zu spielen. Das Volk, welches sich die Freiheit nahm, die es sich in Frankreich und in Italien noch heutiges Tages nimmt, daß es sich die Stellen, die ihm gefallen, wiederholen läßt; das Volk, sag ich, schrie so oft: Noch einmal! daß der arme Andronicus von dem östern Wiederholen endlich heiser wurde. Da er also nicht im Stande war, fort zu declamiren, so bat er sich aus, daß er einen Sklaven, der die Verse recitirte, vor den Instrumentisten stellen dürfte; er aber machte eben dieselben Geberden dazu, die er gemacht hatte, als er selbst recitirte. Man merkte sogleich, daß seine Action nunmehr viel lebhafter war; weil er alle seine Kräfte auf die Geberden wandte, nachdem er sich nicht mehr um das Recitiren zu bekümmern hatte. Von der Zeit an, sagt Livius, ward es Mode, die Declamation zwischen zweien Schauspieler zu vertheilen, und gleichsam nach dem Takte der Geberden zu recitiren; und diese Mode ist so durchgängig angekommen, daß nur bloß die Dialogen noch von den Schauspielern recitirt werden.

citirt werden. a) Es würde eine sehr unnütze Mühe seyn, wenn ich erst zeigen wollte, wie groß die Autorität eines Livius in dieser Sache ist, und wie wenig alle möglichen Vernünfstelen gegen sein Zeugniß ausrichten können. Niemand wird darüber einen Streit mit mir anfangen wollen.

Die angeführte Stelle hat keine andere Auslegung, als eine authentische Erklärung der Worte Canticum und Diuerbium nöthig. Wir finden solche bey dem Diomedes. Die Theaterstücke, sagt dieser alte Sprachlehrer, bestanden aus Chören, Dialogen und Monologen. Die Dialogen, setzt er hinzu, sind diejenigen Stellen eines Stückes, wo verschiedene Personen mit einander sprechen: In den canticis oder Monologen hingegen redet nur eine einzige Person; oder wenn ja noch eine zweyte auf dem Theater befindlich ist, so spricht sie doch nicht mit der erstern, sondern wenn sie ja etwas zu sagen hat, so sagt sie es nur bey Seite. b) Man muß sich erinnern, daß die-

a) Livius - - idem scilicet, quod omnes tunc erant, suorum carminum actor, cum saepius reuocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis vsus impediatur. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diuerbiaque tantum ipsorum voci relicta. *Liv. L. VII.*

b) Membra Comoediarum tria sunt: Diuerbium, Canticum et Chorus. Diuerbia sunt partes Comoediarum, in quibus

jenigen Stellen dramatischer Stücke, welche bey den Alten *cantica* hießen, gemeinlich die affectvollsten sind; weil die redende Person nunmehr, da sie in völliger Freyheit zu seyn glaubt, ihren geheimsten und ungestümsten Empfindungen, denen sie in andern Scenen Zwang anthun oder sie verbergen mußte, den freyen Ausbruch läßt.

Von der Meloden oder harmonischen Declamation dieser *Canticorum* kann man sich einen ungefähren Begriff aus demjenigen machen, was Quintilian davon sagt, ob er gleich nur beiläufig davon redet. Indem er nämlich Betrachtungen über eine Stelle aus Ciceros Rede für den Milo macht, sagt er, sie hätte etwas vom *Cantico* an sich. Man merkt wohl, setzt Quintilian hinzu, daß man sie nicht recitiren kann, ohne den Kopf ein wenig rückwärts zu beugen, wie man natürlicher Weise zu thun pflegt, wenn man etwas mit Nachdrucke sprechen will. Denn die Stimme hat einen freyern Ausgang, wenn man den Kopf in dieser Stellung hält. c) In einer andern Stelle, die ich schon oben angeführt habe, um zu beweisen, daß die Declamation der Alten kein eigentliches

quibus diuersorum personae versantur. In *Canticis* autem vna tantum debet esse persona; aut si duae fuerint, ira debent esse, vt ex occulto vna audiat et eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat. *De arte Gramm.* L. III.

- e) Pleniore tamen haec canali fluunt: *Vos Albani tanquam atque luci* etc. Nam *Cantici* quiddam habent, sensumque resupina sunt. *Quint.* Lib. XI. cap. 3.

licher musikalischer Gesang gewesen sey, sagt Quintilian, ein Knabe den man die Poeten lesen ließ, müsse sie zwar anders lesen, als Prosa, aber er müsse doch nicht so weit gehen, daß das, was er declamirte, ein Canticum zu seyn schien. d)

Da Livius weiter nichts thut, als daß er den Ursprung des zu seiner Zeit üblichen Gebrauches erzählt; so würde ich mir es nicht einfallen lassen, seine Erzählung durch das Zeugniß anderer Autoren zu bestätigen, wenn nicht das, was er uns meldet, nothwendig vielen sehr wunderbar vorkommen müßte. Ich werde also, deucht mich, wohl thun, wenn ich noch einige Stellen aus den Alten anführe, die eben das sagen, was Livius sagt.

Valerius Maximus, der unter der Regierung des Liberius schrieb, erzählt die Begebenheit mit dem Andronikus fast in eben den Ausdrücken, als Livius. Als Andronikus, sagt er, in einer von seinen Tragödien eine Rolle spielte, ward er von den Zuschauern genöthigt, eine gewisse Stelle so oft zu wiederholen, daß er endlich heiser wurde, und sich, wenn er nicht gar aufhören wollte, gezwungen sah, die Verse von einem seiner Sklaven, welchem ein Flötenspieler accompagnirte, recitiren

d) Sic autem lectio virilis et cum suavitate quadam gravis, non quidem prosae similis, quia carmen est et Poetae canere se restantur: Non tamen in Canticum dissoluta. Quint. L. I. cap. 10.

ren zu lassen, indeß daß er selbst die Geberden machte. e)

In der Abhandlung, welche Lucian von der Tanzkunst, f) so wie sie bey den Alten beschaffen war, geschrieben hat, sagt er, da er von den Schauspielern der Tragödie redet; man höre sie einmal über das andere jambische Verse hersprechen; woben sie weiter nichts thäten, als daß sie sich einer schönen Aussprache beflissen; denn für das Uebrige hätten schon die Dichter und die andern Künstler, welche sich mit der Schauspielkunst beschäftigten, Sorge getragen. Einige Zeilen nachher setzt er hinzu: „Vorzeiten machte derjenige, welcher recitirte, auch zugleich die Geberden. „Weil aber die Action dem freyen Athemholen hinderlich und folglich auch der Aussprache nachtheilig war; so gab man ihm einen besondern Schauspieler zu, welcher die Geberden an seiner Statt machen mußte.“ Gellius, ein Zeitverwandter des Lucian, sagt, daß diejenigen, welche zu seiner Zeit declamirten, ohne sich zu bewegen, eben dem zugleich declamirt und auch die Geberden gemacht hätten. g)

Alle

e) Is sui operis actor, cum saepius a populo reuocatus vocem obtudisset, adhibito pueri et tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit. *Val. Max. L. II. cap. 4.*

f) *Lucianus de Orch.*

g) *Saltrabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt. Aulus Gell. Lib. XX. cap. 2.*

Alle diese Erzählungen werden noch von dem Zeugnisse des Donatus unterstützt, welcher ausdrücklich von dem Theater geschrieben hat. Die Komödianten, sagt er, indem er von den tarenzischen Lustspielen redet, recitirten die Dialogen nach ihrem eignen Gutdünken; die Cantica hingegen wurden, und zwar nicht von dem Poeten, sondern von einem Musikus, componirt. h)

Isidorus Hispalensis, welcher wenigstens Leute kennen konnte, die noch auf den alten Theatern in Rom hatten spielen sehen, erwähnt ebenfalls dieser zwischen zween Schauspieler vertheilten Declamation. Da er von einem gewissen Orte der Schaubühne redet, sagt er: „Daselbst pfliegten die Poeten zu stehen, wie auch diejenigen, welche die Komödien und Tragödien declamirten, indessen daß andere Schauspieler die Geberden dazu machten.“ Aus der beim Livius erzählten Anekdote von dem Livius Andronicus, und aus verschiedenen andern Stellen der alten Autoren sieht man, daß die Poeten selbst oftmals in ihrem eignen Stücken sangen, oder welches einerley ist, daß sie in eigener Person diejenigen Stellen recitirten, wozu ein anderer die Geberden machte. i) Vier Verse eines Epigrammes aus der lateinischen Anthologie geben eine sehr gute Beschreibung

h) Diuerbia histrones pronuntiabant. Cantica vero temperabantur modis non a Poeta sed a perito artis musicos factis. *Fragm. de Trag. et Comod.*

i) *Ibid. Orig. L. XVIII. cap. 44.*

bung von einem Schauspieler, der, nachdem der Chor zu reden aufgehört hat, die gehörigen Geberden zu der Recitation eines andern Schauspielers macht.

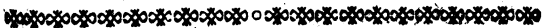
Ingressus scenam populum saltator adorat,
 Sollerti spondens, prodere verba manu.
 Nath eum grata chorus diffudit cantica, dulcis
 Quae resonat cantor, motibus ipse probat

Weiter unten will ich erklären, warum ich Saltator durch das Wort Schauspieler überseze.

Ich muß hier meine Leser an dreyerley erinnern. Erstlich, daß die Schaubühnen der Alten weit grösser und weit weniger helle waren, als die unsrigen sind. Das Tageslicht, welches, wie ich bald sagen werde, die Theater der Alten erleuchten mußte, konnte sie nicht so helle machen, als sie durch unsern theatralischen Erleuchtungen werden. Folglich sahen die Alten ihre Schauspieler weder in einer solchen Nähe, noch auch so deutlich, als wir die unsrigen sehen. Zwentens spielten die Schauspieler der Alten in Masken; also konnte man nicht an den Bewegungen des Mundes und der Gesichtsmuskeln sehen, ob sie redeten oder nicht. Solchergestalt fällt auch das lächerliche weg, welches man zu finden glaubt, wenn man sich jeds Personen vorstellt, davon die eine Geberden macht, ohne zu reden, und die andere mit einem pathetischen Tone declamirt, ohne Hand oder Fuß im geringsten zu bewegen. Drittens dienten, wie ich

weiter unten zeigen will, die Masken auch dazu, die Stimme des Schauspielers zu verstärken, folglich mußten sie auch den Klang derselben so merklich verändern, daß es schwer zu unterscheiden wurde, ob z. E. Nicio eben dieselbe Stimme in den Dialogen habe, die er in den Canticis gehabt hatte. Vermuthlich wird man auch einen Sänger gewählt haben, dessen Stimme der Stimme des Schauspielers so ähnlich war, als nur möglich. Wenn nun beyde Stimmen durch die Maske gegangen waren, so kann schwerlich Jemand im Stande gewesen seyn, sie von einander zu unterscheiden. Gedachter Sänger stand auf einer Art von Bühne, k) die man gegen die Vertiefung der Scene gestellt hatte.

k) *Isid. Orig. Lib. XVIII.*



Zwölfter Abschnitt.

Von den Masken der alten Schauspieler.

Sich muß hier wohl in etwas von der Hauptsache abweichen, um von den Masken zu handeln, womit sich die griechischen und römischen Schauspieler den Kopf bedeckten. Denn man wird alsdenn das, was ich noch von der zwischen zwey Personen vertheilten Declamation zu sagen habe, desto besser verstehen können. *Des
schry:*

schylus hatte diese Mode in Griechenland eingeführt. Diomedes meldet uns zwar, daß Rosius Gellus der erste gewesen sey, der auf dem römischen Theater eine Maske getragen, um das Schielen seiner Augen zu verbergen; allein er sagt nicht, wenn dieser Rosius gelebt habe. 1) Diese Mode hat sich so gar auf den neuern Theatern einiger maassen erhalten. Verschiedne Personen in der italienischen Komödie tragen Masken. Obgleich Wir niemals allen unsern Schauspielern Masken gegeben haben, welches die Alten thaten, so ist es doch nicht so gar lange her, daß man sich auf dem französischen Theater ihrer noch sehr oft in den Komödien bediente. Bismweilen brauchte man sie selbst bey Vorstellung der Tragödien: Und ob sie gleich aus den letztern nunmehr gänzlich verbannet sind, so sind sie es doch noch nicht völlig aus den erstern.

Die Schauspieler der Alten waren allemasket, und jedwede Gattung der dramatischen Dichtkunst hatte ihre besondern Masken. In Lucians Werke von den gymnastischen Uebungen, welches in Form eines Gespräches zwischen dem Solon und dem Scythen Anacharsis abgefaßt ist, sagt dieser letztere zum Solon, der ihm von der Nützlichkeit der Tragödien und Komödien vorgefah-

1) Personis vero ut primus coepit Rosius Gallus praecipuus histrio, quod oculis obtusis erat, nec satis decorus in personis, nisi parafros pronunciabat. *De*
L. III.

den hatte: „ Ich habe dergleichen an den Ba-
 „ chusfesten spielen sehen. In der Tragödie
 „ gehen die Schauspieler in hohen und schweren
 „ Schuhen einher, und tragen Masken, die einen
 „ übermächtig weit aufgesparrten Mund haben, aus
 „ denen sie ein grosses Geschrey machen. In der
 „ Komödie tragen die Schauspieler zwar keine un-
 „ gewöhnlichen Kleider und Schuhe, auch schreyen
 „ sie weniger, aber ihre Masken sind noch viel
 „ lächerlicher. „

In der That konnte der Schauspieler vermittelst
 dieser Masken seinem angenommenen Charakter
 so ähnlich sehen, als man nur wollte. Die alten
 Schauspieler der Tragödie sowohl als der Komö-
 die hatten deren vielerley, damit sie dieselben um-
 wechseln konnten. m) Denn man glaubte das
 mals, eine gewisse eigene Gesichtsbildung sey solch
 ein wesentliches Stück einer Person von einem ge-
 wissen Charakter, daß man auf keine andere Weise
 einen vollständigen Begriff von diesem Charakter
 geben könne, als wenn man eine Zeichnung von
 der dazu erforderlichen Maske befügte. Daher
 hielten es die Alten für nothwendig, bey dem Ver-
 zeichnisse der Personen, welches man einem thea-
 tralischen Stücke unter der Unterschrift *Dramatis*
personae vorzusetzen pflegt, auch die Zeichnung
 von der Maske einer jedweden Person zu liefern.

§ 2

Wirk.

m) Maior in personis observatio est apud comicos tragi-
 cosque; multis enim vtuntur et variis. Quint. Lib.
 XI. cap. 1.

Wirklich stellten diese Masken nicht etwa nur das Gesicht, sondern den ganzen Kopf vor, nachdem er schmal oder breit, kahl oder behaart, rund oder spitzig seyn sollte, ob gleich Perrault das Gegentheil geglaubt hat. Dieser wackere Mann selbst würde sich meine Kritik haben gefallen lassen; und nach dem würdigen Charakter, unter welchem ich sein Andenken noch verehere, darf ich nicht einmal zweifeln, daß er nicht seine Meinung geändert haben würde, wenn ihm Jemand die Unrichtigkeit derselben gezeigt hätte.

Die Fabel des Phädrus ist bekannt, n) in welcher ein Fuchs, nachdem er eine Tragödienmaske durchsucht hat, ausruft:

Quanta species! cerebrum non habet.

O schöner Kopf! Ach, hättest du Gehirn!

Perrault macht folgende Kritik darüber:
 „ Beym Aesopus findet der Affe einen Kopf in
 „ dem Werksaale eines Bildhauers und sagt:
 „ Ein schöner Kopf! Schade, daß er kein
 „ Gehirn hat! So wie Aesop es erzählt, ist es
 „ gut; denn ein Kopf ist dazu gemacht, daß er
 „ Gehirn haben soll. Aber das Wisige darinnen
 „ geht gänzlich verloren, wenn man es von
 „ einer Maske oder von einem Gesichte sagt, die
 „ nicht dazu gemacht sind, Gehirn zu haben; und
 „ denen man den Mangel desselben nicht als einen
 „ Fehler vorwerfen kann. Heißt das Geschmack
 „ haben,

n) Fab. VII. Lib. 7.

„haben, wenn man eine Fabel auf solch eine Art umschmelzt?“ o) Allein die Maske, von welcher Phädrus redet, war mit dem Kopfe des Aesopus in einerley Falle. Denn die Masken bedekten den ganzen Kopf des Schauspielers, und schienen allerdings gemacht zu seyn, Gehirn zu haben; wie man aus der alten Handschrift des Terenz, welche auf der königlichen Bibliothek befindlich ist, oder auch in dem Terenze der Frau Dacier sehen kann.

Der Gebrauch der Masken hatte also den Vortheil, daß man niemals einen Schauspieler eine Rolle spielen sah, zu der sich sein Gesicht ganz und gar nicht schickte. Man sah keinen Schauspieler mit einem veralterten Gesichte die Person eines liebenden und wieder geliebten Jünglings vorstellen. Hippolitus, Herkules und Nestor erschienen nicht anders auf der Bühne, als mit einem Kopfe, der ihren bekannten Charakter so ausdrückte, daß man einen jedweden gleich daran erkennen konnte. Das Gesichte, mit welchem der Schauspieler auftrat, war seiner Rolle allzeit gemäß, und niemals sah man einen Komödianten mit der Gesichtsbildung eines vollkommenen Betrügers die Rolle eines ehrlichen Mannes spielen. Die Componisten der Declamation können, sagt Quintilian, wenn sie ein Stück auf das Theater bringen, selbst die Masken zum Vortheile des Pathetischen anwenden. In der Tragödie ers-

o) Parallele, Tome III. p. 307.

scheint Niobe mit einem traurigen Gesichte, und Medea kündigt gleich durch ihre wilde Gesichtsbildung ihren Charakter an. Stärke und Hoheit sind auf der Maske des Herkules gemahlt, und die Maske des Aiar bildet einen Menschen ab, der ausser sich selbst ist. In den Komödien haben ebenfalls die Masken der Bedienten, der Sklavenhändler, der Schmarozer, ungeschliffner Leute, alter Weiber, einer Buhldirne und einer Sklavinn, jedwede ihren eignen Charakter. Durch die Maske kann man gleich den strengen Alten von dem willfährigen, einen gefesteten Jüngling von dem liederlichen, und ein junges Mädchen von einer ehrwürdigen Dame unterscheiden. Wenn in einer Komödie der Vater, auf welchem das Hauptinteresse des ganzen Stückes beruhet, manchmal aufgeräumt und manchmal verdrießlich aussehen soll, so ist eine von den Augenbraunen auf seiner Maske gerunzelt, und die andere hingegen glatt; daher er sehr darauf Achtung giebt, daß er den Zuschauern immer diejenige Seite seiner Maske sehen lasse, welche mit seiner jedesmahligen Gemüthsfassung übereinkömmt. So erklärt Boindin p) die letzten Zeilen dieser Stelle aus dem Quintilian, indem er annimmt, daß der Schauspieler, welcher diese Maske trug, sich bald auf diese bald auf jene Seite gewandt habe, um den Zuschauern allemal diejenige Seite zu zeigen, welche sich zu seiner gegenwärtigen Gemüthsfassung schick-

p) In einer Abhandlung, die er der Akademie der schönen Wissenschaften übergeben hat.

schickte; in solchen Auftritten nämlich, wo er aus dem einen Affecte in einen andern übergehen mußte, ohne daß er von der Bühne abtreten und hinter der Scene die Maske mit einer andern vertauschen konnte. Wenn er z. E. vergnügt auf die Bühne kam, so kehrte er diejenige Seite seiner Maske gegen die Zuschauer, auf welcher die glatte Augenbraune war; änderte sich aber seine Gemüthsfassung, so mußte er sich durch eine geschickte und ungezwungene Wendung so zu stellen, daß er die andere Seite mit der gerunzelten Augenbraune gegen die Zuschauer wändte, indem er seine Maske immer nur im Profile zeigte. Die römischen Komödianten richteten eine ganz besondere Aufmerksamkeit auf diesen Theil des Spielens. q) Pollux sagt in einem Werke, r) welches ich noch weiter anführen werde, etwas, wodurch die sinnreiche und vernünftige Muthmaßung

§ 4

des

q) Itaque in iis quae ad scenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutantur, ut sit Niobe in Tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comœdiis vero praeter aliam observationem, qua serui, lenones, parasiti, rustici, milites, verulae, meretriculae, ancillae, senes austeri ac mites, iuvenes seueri ac luxuriosi, matronae, puellae inter se discernuntur; pater ille, cuius praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio. Atque id ostendere maxime latinis actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus, congruat. Quint. Inst. L. XI. cap. 3.

r) Onomast. L. III. cap. 19.

des Herrn Boindin bestätigt zu werden scheint. Denn indem er von den Masken der verschiedenen Charaktere redet, sagt er, die Maske desjenigen Alten, welcher in der Komödie die erste Rolle hätte, müsse auf der einen Seite verdrüsslich und auf der andern heiter aussehen. Und bey Gelegenheit der charakterisirten Masken des Trauerspieles erinnert er, daß die Maske des Thamiris, der durch seine Berwägenheit, die Musen zu einem Wettstreite herauszufodern, berühmt geworden, zwey verschiedene Augen, ein blaues und ein schwarzes haben müsse.

So machten die Masken der Alten auch diejenigen vortrefflichen Stücke sehr wahrscheinlich, deren Verwicklung sich auf die Irrung gründet; daß zwey Personen des Stückes von allen übrigen verkannt und mit einander verwechselt werden, weil man die eine immer für die andere ansieht. Der Zuschauer, welcher sich selbst betrog, wenn er zweyen Schauspieler von einander unterscheiden wollte, deren Masken einander vollkommen ähnlich waren, konnte sich solchergestalt leicht bereben, daß die spielenden Personen selbst im Irrthume wären. Er überließ sich also ganz willig der angenommenen Erdichtung, worauf die ganze Verwicklung des Stückes gebauet war; da hingegen bey uns eine solche vorausgesetzte Aehnlichkeit so nunwahrscheinlich ist, daß man sie kaum erträglich findet. Wenn die zwey Stücke ausgeführt werden worinnen Moliere und Renard den Plautus

nachgeahmt haben, s) so finden wir einen sehr in die Augen fallenden Unterscheid zwischen den zwei Personen, welche durch ihre genaue Aehnlichkeit die Verwirrung in dem Stücke veranlassen sollten. Wie kam sich nun der Zuschauer überreden, daß diese zwei Personen von den übrigen Schauspielern, welche ihnen noch näher sind, als er ihnen ist, mit einander verwechselt werden? Wenn man sich also der Voraussetzung überläßt, welche in dem Amphitruo und in den Menächmen die Verwicklung macht; so ist dieses blos der einmal angenommenen Gewohnheit zuzuschreiben, uns in alle auf dem Theater gebräuchliche Voraussetzungen zu schicken: Aber ich wollte Niemanden rathen, eine ganz neue Komödie zu verfertigen, in welcher eine solche Verwechslung zweier Personen den Knoten ausmachte.

Ferner hatten diese Masken die Bequemlichkeit, daß man diejenigen Frauenzimmerrollen, welche eine stärkere Stimme erforderten, als Frauenzimmer gemeinlich haben, von Mannspersonen spielen lassen konnte; ein Vortheil, der bey den Römern um so viel wichtiger war, da sie solche weitläufige Theater hatten. Wirklich siehet man auch aus vielen Stellen der alten Autoren, t) und unter ändern aus einer Erzählung des Gellius u) von einem Schauspieler, Namens Polus, welcher

§ 5

die

s) Amphitruo und die Menächmi.

t) Cic. de offic.

u) Gell. L. VII. cap. 5.

die Elektra vorstellte, daß die Alten oftmals Frauenzimmerrollen von Mannspersonen spielen ließen. Gellius erzählt nämlich, daß dieser Polus, als er zu Athen die Rolle der Elektra in der Tragödie des Sophokles spielte, mit einer Urne in der Hand auf das Theater gekommen sey, worinnen sich die Asche eines ihm vor kurzem verstorbenen Kindes befunden habe. Es geschah dieses an derjenigen Stelle des Stückes, wo Elektra mit einer Urne in der Hand auf die Bühne kömmt, in welcher sich, wie sie glaubt, die Asche ihres Bruders Orestes befindet. Weil nun Polus, als er seine Urne anredete, in eine außerordentliche Gemüthsbe-
 wegung kam, so rührte er auch die Zuschauer sehr stark. Juvenal sagt, indem er gegen den Nero eifert, man sollte billig Masken, Thyrsos und den Rock der Antigone, als so viele Tropäen, welche das Andenken seiner grossen Thaten verewigen, zu den Füßen seiner Statuen legen. Hier wird offenbar vorausgesetzt, daß Nero in einer Tragödie die Rolle dieser Schwester des Etnokles und Polinikes gespielt habe. x)

Bermitteltst dieser Masken konnte man auch alle fremden Nationen mit der ihnen eigenthümlichen Gesichtsbildung auf das Theater bringen.
 „ Die Maske des rochköpfigen Batavers, worin
 „ ber

x) Ante pedes Domiti longum tu pone Thyrsae
 Syrma, vel Antigones, seu personam Menasippes.

„ber du lachest, jagt den Kindern Furcht ein,“
sagt Martial. y)

Diese Masken gaben sogar Liebhabern Gelegenheit, ihren Gebieterinnen eine Galanterie zu machen. Wenn Nero, sagt Sueton, einen Gott oder Helden auf dem Theater vorstellte, so trug er eine Maske, die nach seinem eignen Gesichte copirt war: Stellte er aber eine Göttinn oder Heldinn vor, so glich seine Maske demjenigen Frauenzimmer, welches er zu selbiger Zeit eben liebte. z)

Julius Pollux, a) der sein Werk für den Kayser Commodus verfertigte, versichert uns, daß in der alten griechischen Komödie, welche sich die Freyheit nahm, die Personen noch lebender Bürger ganz kenntlich vorzustellen und lächerlich zu machen, die Schauspieler Masken getragen, welche denjenigen Leuten ähnlich sahen, die von ihnen vorgestellt wurden. Sokrates hat also auf dem atheniensischen Theater einen Schauspieler mit einer ihm ähnlichen Maske sehen können, als ihn Aristophanes in der Komödie die Wolken unter seinem wahren Namen Sokrates auf die Schaubühne

y) rufi persona Bataui.

Quem tu derides, haec timet ora puer.

z) Heroum Deorumque, item Heroidum personis effictis ad similitudinem oris sui, et foeminae, prout quamque diligeret.

a) Onom. L. III. cap. 18.

bühne brachte. Eben dieser Pollux giebt uns in dem ist angeführten Kapitel seines Buches eine ausführliche und merkwürdige Nachricht von den verschiedenen Charakteren der Masken, deren man sich bey Aufführung der Komödien und Tragödien bediente.

Hingegen verloren die Zuschauer durch diese Masken das Vergnügen, die Leidenschaften entstehen zu sehen, und ihre verschiedenen Symptomen auf dem Gesichte der Schauspieler wahrzunehmen. Alle Ausdrücke eines Menschen, der im Affecte ist, rühren uns zwar; doch keine so sehr, als diejenigen, welche sich auf dem Gesichte zeigen. Dominatur autem maxime vultus, sagt Quintilian. b)

Gleichwohl konnten die Schauspieler der Alten die Zeichen der Leidenschaften nicht auf dem Gesichte sehen lassen. Nur selten legten sie die Maske ab, und Eine Art von Komödlanten that dieses gar niemals. Wir lassen es zwar auch geschehen, daß uns unsere Schauspieler die eine Hälfte von denjenigen Zeichen der Leidenschaften, die sich auf dem Gesichte äußern, verbergen. Denn die Affecten drücken sich eben sowohl durch die Veränderung der Farbe als durch die Veränderung der Gesichtszüge aus: Und die seit zwanzig Jahren auch so gar unter den Mannspersonen aufgekommne Mode sich, ehe man auf das Theater kömmt, zu schminken, macht, daß die Veränderungen

b) Quint. L. XI. cap. 3.

gen der Farbe, die in der Natur einen so großen Eindruck auf uns machen, nicht sichtbar werden. Allein die Maske der alten Schauspieler verbarg auch noch die Veränderung der Gesichtszüge, welche man bey der Schminke doch wahrnehmen kann.

Man könnte zur Vertheidigung des Gebrauches der Maske sagen, daß sie den Zuschauern doch nicht die Augen des Schauspielers verberge. So wahr es nur ist, daß sich die Leidenschaften durch das, was in dem Gesichte vorgeht, weit mehr entdecken, als durch alle übrigen Veränderungen in den Geberden, in den Stellungen und im Tone der Stimme: Eben so wahr ist es, daß die Augen noch weit mehr davon ausdrücken, als alle übrigen Theile des Gesichtes. Schon die Augen allein können deutlich sagen, was auf dem ganzen Gesichte vorgeht, und können es, wenn ich so reden mag, trotz der Maske zeigen. c) Die Einbildungskraft, würde man ferner sagen, ersetzt das vollends, was noch fehlt; und wenn man Augen sieht, die vor Zorne funkeln, so glaubt man den ganzen übrigen Theil des Gesichtes von dieser Leidenschaft entflammt zu sehen. Man geräth eben so sehr in Bewegung, als wenn man es wirklich erblickte. Es läßt sich auch aus unterschiedlichen Stellen des Cicero und des Quintilianus schließen, daß die Augen der römischen Schauspieler mit

Bey

c) *Animi est omnis actio et imago animi vultus est, indices oculi. Cic. de Orat. L. III.*

Behülfe der Stellungen und Geberden vollkommen im Stande waren, alle Leidenschaften gehörig auszudrücken. Eben dieses läßt sich auch von denjenigen italienischen Komödianten sagen, welche in Masken spielen. d) Auf dem Gesichte mahlt sich die Seele, und die Augen sind derjenige Theil des Gesichtes, der sich, so zu reden, am verständlichsten ausdrücken kann.

Ich bleibe bey der Meynung, die mir am aller natürlichsten vorkömmt, und glaube also, daß die meisten Leidenschaften, besonders aber die zärtlichen, von einem maskirten Schauspieler nicht so gut ausgedrückt werden können, als von einem der mit unbedecktem Gesichte spielt. Dieser hat zum Ausdrücke der Leidenschaften nicht nur alle die Mittel, denen sich jener bedient; sondern er kann auch noch andere zu Hülfe nehmen, die dem erstern fehlen. Daher würden, meines Erachtens, die Alten, da sie so sehr viel Geschmack an den Schauspielen fanden, den Gebrauch der Masken abgeschafft haben, wenn er nicht Eines Umstandes wegen sehr nöthig gewesen wäre. Weil nämlich die Bühnen der Alten oben keine feste Bedeckung hatten, so würden die Zuschauer bey Abschaffung der Maske den wichtigen Vortheil verloren haben, die Schauspieler allenthalben und immer zu verstehen; da sie in anderer Betrachtung nur etwas Weniges dabey gewonnen hätten. In der That hätten

Q In vultu plurimum valent oculi, per quos maximè animus emanat.

ten die durch die Maske unsichtbar gewordenen Veränderungen des Gesichtes fast unmöglich von den Zuschauern deutlich wahrgenommen werden können; da viele Zuschauer mehr als zwölf Tausen weit von dem Schauspieler entfernt waren. Ich will diese angeführte Ursache noch mehr ins Licht setzen.

Gellius, der zu des Kaiser Adrians Zeiten schrieb, lobt die Abtheilung, welche Caius Bassus dem lateinischen Worte *persona* (eine Maske) giebt, der das Zeitwort *personare* (durchschallen) zum Stammworte desselben annimmt. Er setzt hinzu: „ Da wirklich das Gesicht und der ganze „ Kopf in die Maske so eingeschlossen sind, daß „ die Stimme nur durch eine einzige, und noch „ dazu enge, Oeffnung ihren Ausgang hat; so muß „ durch diese Zusammenpressung der Schall noth- „ wendig stärker und deutlicher werden. Daher „ haben die Lateiner den Masken, weil sie die „ Stimme heller und schallender machen, den Na- „ men *persona* gegeben. „ e) Ob Bassus mit seiner

e) Lepide me Hercules et scite Caius Bassus in libris quos de origine vocabulorum composuit, vnde appellata sit *persona*, interpretatur, a *personando* enim id vocabulum factum esse coniectat: Nam caput, inquit, et os copimento personae rectum vndique, vnaque tantum vocis emittendae via, peruium, quae non vaga neque diffusa est, in vnum tantummodo exitum collectam coactamque vocem et magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et
refo-

seiner Ableitung die rechte Ursache getroffen, daran liegt nichts. Genug daß Gellius sie weder gelobt noch angenommen haben würde, wenn die Masken zu seiner Zeit nicht gewissermaßen die Stelle eines Widerschalles vertreten hätten. Boethius bekräftigt ebenfalls meine Meinung. f) Schon allein durch die hohle Figur der Maske muß der Schall nothwendig verstärkt werden; sagt dieser Philosoph, da er von den Masken redet.

Wenn man die Stellen des Gellius und des Boethius gelesen hat, welche nichts anders schreiben, als was sie täglich vor Augen hatten; so kann man nicht weiter zweifeln, daß sich die Alten nicht der Maske zur Verstärkung der Stimme des Schauspielers bedient haben. Meine Muthmaßung ist, daß man inwendig am Munde derselben etwas anzubringen pflegte, welches eine Art von Sprachrohr abgab.

Aus den Figuren der antiken Masken, die sich in alten Handschriften, auf geschnittenen Steinen, auf Münzen, an den Ueberresten des marcellischen Theaters und auf unterschiedlichen andern Denkmalen befinden, siehet man, daß die Oeffnung ihres Mundes außerordentlich groß gewesen. Es war eine Art von einem gähnenden
Schlun-

resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est.

Ant. Gell. Noct. Attic. L. V. cap. 7.

f) Concauitate ipsa, maior necesse est emittatur sonus.

Mares. de Pers. cap. 1.

Schlunde, womit man die Kinder zu fürchten machen konnte. g) Vermuthlich würden die Alten etwas so Unangenehmes an den Masken nicht geduldet haben, wenn sie nicht irgend einen Vortheil davon gehabt hätten. Nun sehe ich nicht ein, was dieses sonst für einer hätte seyn können, als der, daß man das Sprachrohr, welches die Stimme des Schauspielers verstärkte, bequem darinnen anbringen konnte.

Uebrigens wurde das Lachen, wie man aus einer Stelle des Quintilianus siehet, in dem Munde der Maske so sehr verändert, daß es sich in einen unangenehmen Schall verwandelte. Indem dieser Autor künftigen Rednern den Rath giebt, ihre natürlichen Gaben genau zu untersuchen, damit sie sich eine denselben gemässe Art zu declamiren angewöhnen mögten, sagt er; es gäbe mehr als Eine Eigenschaft, mit der man gefallen könnte. Er habe, setzt er hinzu, zween berühmte Schauspieler gesehen, welche beyde gleich grossen Beyfall gefunden; ob gleich ihre Art zu declamiren sehr verschieden gewesen sey: Allein jedweder habe darinnen seinem Naturelle gefolgt. Der eine, Demetrius, welchen Juvenal unter die besten Schauspieler seiner Zeit zählet, und der eine sehr

2) - - - Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personae pallentis hiarum
In gremio matris formidat rusticus infans.

Imm. Sat. III.

sehr angenehme Stimme hatte, spielte vornehmlich die Rollen der Gottheiten, vornehmer Damen, gelinder Väter und verliebter Personen. Der andere, Stratocles, dessen Juvenal gleichfalls erwähnt, h) hatte eine etwas rauhere Stimme. Daher spielte er die Rollen strenger Väter, des Schmarozer, schalkhafter Bedienten, mit einem Worte, lauter solcher Personen, wozu viel Action gehört. Seine Geberden waren lebhaft, seine Bewegungen hastig, und er wagte Vieles, das an einem andern würde ausgepiffen worden seyn. Eines davon war das Lachen, ob er gleich, wie Quintilian sagt, gar wohl wußte, warum das Lachen in der Maske eine üble Wirkung thäte: i) Das Lachen an sich selbst misfällt auf dem römischen Theater, wie man wohl weiß, ganz und gar nicht. Selbst Moliere läßt bisweilen seine Personen mehr als einmal lachen. Es muß also das Lachen durch den Widerschall in dem Munde der Maske zu einem unangenehmen Getöse geworden seyn. Dieses hätte aber nicht geschehen können, wenn nicht der Mund und die am nächsten bei dem Munde befindlichen innwendigen Theile der Maske mit einer harten und widerschallenden Materie eingefast gewesen wären, welche dadurch,

h) Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illi
Aut Stratocles, aut cum molli Demetrius Hoemo.

Inst. Ser. III.

i) Illum decuit cursus et agilitas, et vel parum conueniens personae risus, quem non ignarus reuerentis populo dabat. Quint. Inst. Lib. XI. cap. vii.

sie die Stimme verstärkte, ihren natürlichen Klang in etwas veränderte.

Ich will hier eine ganz neue Muthmaassung wagen, wodurch eine bisher falsch verstandene Stelle des Plinius aufgeklärt wird; daß nämlich die Alten anfänglich diese Einfassung der Maske aus Metalle verfertigt, nachher aber eine gewisse Art von Marmor dazu gebraucht haben. Plinius, da er von sonderbaren Steinen redet, sagt, daß der Stein, welcher Chalkophonos (Erzklang) hieß, schwarz sey, und daß er, wie es sein Name mit sich bringe, einen metallähnlichen Klang von sich gebe, wenn man daran schläge. Daher, setzt er hinzu, rath man den Schauspielern an, sich desselben zu bedienen. k) Wozu hätten aber wohl die Schauspieler dergleichen Stein brauchen können, wenn man nicht den innwendigen Theil von dem Munde der Maske damit auslegen konnte; welches gar süglich angienge, da die Masken, wie wir aus des Prudentius Versen wider den Sennachus ersehen, aus Holze gemacht waren. Diejenigen, welche in den Trauerspielen declamirten, sagt dieser Dichter, bedecken das Haupt mit einer hölzernen Maske, und lassen durch die daran befindliche Oeffnung ihre erhabnen Verse erschallen. l)

M 2

Soli.

k) Chalcophonos nigra est, sed illisa aeris tinnitum reddit, Tragoedis, ut suadent, gestanda. *Plin. Lib. XXXVII. cap. 10.*

l) *Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato, Grando aliquid cuius per hiatum carmen anholet.*

Solinus, welcher einige Zeit nach dem Plinius geschrieben hat, scheint auch die Ursache anzugeben, warum man einen Theil der Maske innwendig lieber mit solchem Steine, als mit Erzt, auszulegen pflegte. Weil nämlich dieser Stein der Reinigkeit des Schalles nichts benahm; da hingegen das Erzt, weil es immer ein wenig schnarret, den abprallenden Klang eben dadurch etwas undeutlicher macht. Nachdem er gesagt hat, daß gedachter Stein wie Erzt klinge, setzt er hinzu: Auch thut er der Reinigkeit des Schalles keinen Eintrag, wenn man ihn behutsam braucht. m)

Die Aufmerksamkeit der Alten auf alles dasjenige, was, ihrer Meynung nach, etwas beyzubringen konnte, die Vorstellung theatralischer Werke angenehmer oder leichter zu machen, läßt sich unter andern auch aus demjenigen schliessen, was im Vitruvio n) von der Art die Echeia anzubringen gesagt wird, welches eberne Gefässe waren, die dazu dienten, daß sie durch den Widerschall den Klang der Stimme verstärkten. Indem gedachter Autor von der Bauart der Theater redet, läßt er sich in eine lange und kunstmäßige Untersuchung sowohl über die Form dieser Basen ein, wie

m) Chalcophonos resonat vt pulsata aera. Pudice habitus servat vocis claritatem. *Solin. ed. Salmaf. cap. XXXVI.*

n) Ita hac ratione vox a scena velut a centro profusa h circum agens tactuque feriens singulorum vasorum obva excitauerit auctam claritatem et concerta voluntantem sibi consonantiam. *Vitruv. L. V. cap. 8.*

vermuthlich nichts anders als runde und ein wenig eingebogene Platten von Erzte waren, als auch, über die Kunst, sie an die vortheilhaftesten Orte zu stellen, damit die Stimme des Schauspielers einen gehörigen Widerschall bekäme. Da Vitruv sagt, daß alle diese Basen unterschiedene Töne haben mußten, so versteht sich von selbst, daß sie auch nicht von einerley Maasse, Gestalt und Vertiefung seyn durften; weil sie überdieses eine mehr als die andere von den Schauspielern entfernt waren, so mußten sie auch so gemacht seyn, daß sich eine leichter als die andere in Erschütterung bringen ließ, damit der Widerschall bey allen von gleicher Stärke wäre. Vitruv klagt darüber, daß die Römer dergleichen Echeia auf ihren Theatern anzubringen so sehr versäumten, und es hierinnen den Griechen nicht nachthäten, welche in diesem Stücke sehr sorgfältig waren. Vermuthlich haben sich die Römer Vitruvs Erinnerung zu Nuße gemacht: Denn Plinius beschwert sich darüber, daß diese Basen nebst den Bögen, worein man sie stellte, die Stimme der Schauspieler verschlängen. Er behauptet, daß sie eine eben so üble Wirkung thäten, als der Sand im Orchester, welches der Raum war, der sich zwischen der Bühne und dem Amphitheater befand. o) Anderntheils sagt Kasiodorus im ein und funfzigsten Briefe seines ersten Buches, die Stimme der Tragö-

M 3

diens

o) In theatrorum orchestris scrobe aut arena super iniecta vox derotatur et in rudi parietum circumiecta doliis etiam indnibus. *Plin. Lib. XI. cap. 52.*

Doch aber wissen wir noch genug, um den
 grossen Nutzen der Masken bey den Alten einse-
 hen zu können, da sie den Vortheil verschafften,
 daß die Schauspieler von allen Zuschauern ver-
 standen werden konnten; obgleich viele derselben
 bis auf zwölf Toisen von der Bühne entfernt wa-
 ren, die noch dazu nicht einmal eine feste Bede-
 ckung hatte. Zudem verloren, wie ich schon an-
 gemerkt, die Zuschauer durch die Masken nur
 sehr wenig, weil kaum der vierte Theil von ihnen
 der Schaubühne so nahe war, daß sie die Wir-
 kungen der Leidenschaften auf dem Gesichte der
 Schauspieler wahrnehmen, oder doch deutlich ge-
 nug wahrnehmen konnten, um ihr Vergnügen da-
 durch zu vergrößern. In einer solchen Entfer-
 nung kann man zwar wohl das Alter und die übr-
 igen Hauptzüge des Charakters an einer Maske
 unterscheiden; allein die Ausdrücke der Leidenschaf-
 ten auf dem Gesichte der Schauspieler werden den
 Augen der Zuschauer unmerklich. Es müßte ei-
 ne unmäßige Verzerrung seyn, die sich dem Ge-
 sichte in einer Weite von mehr als fünf bis sechs
 Toisen nicht verlieren sollte. Ich will noch eine
 Anmerkung wiederholen; daß nämlich die Schau-
 spiele der Alten, nicht so, wie die unsrigen, bey
 dem Scheine eines künstlichen Lichtes, welches von
 allen Seiten leuchtet, ausgeführt wurden; son-
 dern bey dem Tageslichte, welches, da es nur von
 oben herein auf die Bühne fallen konnte, viele
 Schatten auf denselben lassen mußte. Nun wird
 zu einer vollkommen richtigen Declamation erso-
 dett,

bert, daß eine Miene, die etwas bedeuten soll, bisweilen so fein sey, daß sie nur eben bemerkt werden könne: Welches besonders da geschehen muß, wo der Schauspieler, als wider Willen, sich einige Zeichen seiner Leidenschaft entwischen lassen soll. Wir thun also recht, daß wir unsere Schauspieler mit unbedecktem Gesichte spielen lassen; und die Alten thaten nicht unrecht, daß sie den andern Masken gaben. Ich komme wieder zu meiner Hauptsache zurücke.

• • • • •

Dreyzehnder Abschnitt.

Von der Saltation oder Geberdenkunst, die bey einigen Autoren die hypokritische Musik heist.

Sobald man einmal einen Begriff von der getheilten Declamation hat, welche auf den Theatern der Alten gebräuchlich war; so trifft man Beweise davon in manchen Büchern an, wo man sie, ehe man von diesem Gebrauche wußte, gar nicht wahrgenommen hatte. Man versteht z. E. die Stelle sehr deutlich, wo Sueton sagt, Caligula habe den Tanz und das Singen mit einer so heftigen Neigung geliebt, daß er sich so gar bey den öffentlichen Schauspielen nicht enthalten, ganz laut mit dem declamirenden Schauspieler zu singen, und dem andern die Geberden

Doch aber wissen wir noch genug, um den grossen Nutzen der Masken bey den Alten einzusehen zu können, da sie den Vortheil verschafften, daß die Schauspieler von allen Zuschauern verstanden werden konnten; obgleich viele derselben bis auf zwölf Toisen von der Bühne entfernt waren, die noch dazu nicht einmal eine feste Bedeutung hatte. Zudem verloren, wie ich schon angedemerket, die Zuschauer durch die Masken nur sehr wenig, weil kaum der vierte Theil von ihnen der Schaubühne so nahe war, daß sie die Wirkungen der Leidenschaften auf dem Gesichte der Schauspieler wahrnehmen, oder doch deutlich genug wahrnehmen konnten, um ihr Vergnügen dadurch zu vergrößern. In einer solchen Entfernung kann man zwar wohl das Alter und die übrigen Hauptzüge des Charakters an einer Maske unterscheiden; allein die Ausdrücke der Leidenschaften auf dem Gesichte der Schauspieler werden den Augen der Zuschauer unmerklich. Es müßte eine unmäßige Verzerrung seyn, die sich dem Gesichte in einer Weite von mehr als fünf bis sechs Toisen nicht verlieren sollte. Ich will noch eine Anmerkung wiederholen; daß nämlich die Schauspiele der Alten, nicht so, wie die unsrigen, bey dem Scheine eines künstlichen Lichtes, welches von allen Seiten leuchtet, aufgeführt wurden; sondern bey dem Tageslichte, welches, da es nur von oben herein auf die Bühne fallen konnte, nicht Schatten auf denselben lassen mußte. Nur noch zu einer vollkommen richtigen Declamation erfor-

bert, daß eine Miene, die etwas bedeuten soll, bisweilen so fein sey, daß sie nur eben bemerkt werden könne.: Welches besonders da geschehen muß, wo der Schauspieler, als wider Willen, sich einige Zeichen seiner Leidenschaft entwischen lassen soll. Wir thun also recht, daß wir unsere Schauspieler mit unbedecktem Gesichte spielen lassen; und die Alten thaten nicht unrecht, daß sie den andern Masken gaben. Ich komme wieder zu meiner Hauptsache zurück.

01 10 01 10 01 10 01 10 01 10 01 10 01 10 01 10

Dreizehnder Abschnitt.

Von der Saltation oder Geberdenkunst, die bey einigen Autoren die hypokritische Musik heist.

So bald man einmal einen Begriff von der getheilten Declamation hat, welche auf den Theatern der Alten gebräuchlich war; so trifft man Beweise davon in manchen Büchern an, wo man sie, ehe man von diesem Gebrauche wußte, gar nicht wahrgenommen hatte. Man versteht z. E. die Stelle sehr deutlich, wo Sueton sagt, Caligula habe den Tanz und das Singen mit einer so heftigen Neigung geliebt, daß er sich so gar bey den öffentlichen Schauspielen nicht enthalten, ganz laut mit dem declamirenden Schauspieler zu singen, und dem andern die Geberden

nachzumachen, um ihm entweder seinen Beyfall zu bezeigen oder auch ihn zu kritisiren. q) Sueton braucht hier die Worte *singen* und *ausprechen* als Worte, die in der Sprache des Theaters einerley Bedeutung haben; so wie auch die Wörter *tanz* und *Geborden* machen. Er thut damit weiter nichts als daß er der Gattung den generischen Namen beylegt. Die Geberdenkunst war, wie ich schon gesagt habe, bey den Alten eine von den Gattungen, in welche man die Kunst zu tanzen eintheilte. Unser Tanzen war ebenfalls nur eine Gattung derjenigen Kunst, welche bey den Griechen *ὄρχησις* und bey den Römern *saltatio* hieß. Weil aber die Uebersetzer diese beyden Worte durch *Tanzen* geben, so hat diese Zweydeutigkeit allerhand falsche Begriffe veranlaßt. Wir wollen sehen, was man davon wissen kann.

Plato sagt, die Kunst, welche die Griechen *ὄρχησις* nannten, bestehe in der Nachahmung aller Geberden und Bewegungen, die der Mensch machen kann. r) Wirklich stammte auch, dem Varro zu folge, das Wort *saltatio* nicht von *saltus* (ein Sprung) ab; sondern von dem Namen eines Arkadiers, welcher *Salius* geheissen, und den

q) *Canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectulis temperaret, quominus et Thagoedo pronuncianti concineret, et gestum Hillaribus quasi laudans vel corrigens palam effingeret.*

Suet. in *Calig. Cap. 17*

(r) *De Legibus Lib. VII.*

Römern diese Kunst zuerst gelehrt hatte. s) Der gelehrteste Beweis für eine andere Ableitung dieses Wortes könnte, so scheinbar er auch seyn mögte, dem Zeugnisse des Varro das Gegengewicht nicht halten. Daher muß man das Vorurtheil fahren lassen, welches aus der Meinung, daß das Wort Saltation von saltus (ein Sprung) abstamme, vielleicht bey uns entstanden seyn könnte.

Man sieht also wohl ein, daß diejenigen künstlichen Tänze der Alten, worinnen man z. E. die Sprünge betrunkenener Bauern oder der Bacchanten nachahmte, unsern Tänzen ähnlich waren; mit Einem Worte, daß man dabey sprang. (tripudiabant.) Diejenigen Tänze der Alten aber, worinnen man das Bezeigen solcher Leute nachahmte, welche nicht springen, oder, nach unserer Art zu reden, nicht tanzten, waren nichts anders als eine Nachahmung des Ganges, der Stellungen, und der Geberden, kurz, aller sichtbaren Ausdrücke, welche der Mensch gemeiniglich mit seinen Reden verbindet, und vermittelst deren er bisweilen seine Gedanken zu verstehen giebt, ohne dabey zu reden. So tanzte David vor der Bundeslade, indem er seine Ehrfurcht vor diesem Unterpfande des Bundes Gottes mit dem jüdischen Volke durch seine Stellungen sowohl, als durch Geberden und Niederwerfungen an den Tag legte. In dem neun und siebenzig

s) Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Sallio, qui primus docuit romanos adolescentes nobiles saltare. *Ibid.* Orig. L. XVIII. cap. 50.

siebzigsten Buche des Dio t) liest man, daß Heliogabalus getantz habe, nicht nur, wenn er im Theater an der Stelle, wo der Kayser zu seyn pflegte, dramatische Stücke vorstellen sah, sondern auch wenn er gieng, wenn er Jemanden Gehör gab, wenn er mit den Soldaten sprach und so gar, wenn er opferte. So unverständig Heliogabalus nun auch gewesen seyn mag, so wird er doch gewißlich bey solchen Gelegenheiten, als die vom Dio erzählten sind, nicht nach unserer Art getantz haben. Man muß sich also die Saltation als eine Kunst vorstellen, welche nicht allein unsere Tanzkunst, sondern auch die Kunst der Geberden oder dasjenige Tanzen in sich begriff, wobey man, nach der istsigen Bedeutung des Wortes, nicht tanzte. Das, was ich noch sagen will, wird diese Meynung stärker beweisen.

Dem Athenäus zu folge war Thelestes der Erfinder dieser Art von stummen Spielen, oder des Tanzens ohne Sprünge und ohne hohe Schritte, welches ich hier gemeiniglich die Geberdenkunst nennen werde. u) Ich thue damit nichts anders, als was die Alten thaten, die ihm ebenfalls diesen Namen oft gaben. Sie nannten es oft die Chironomie, welches man auf deutsch Regeln für die Hände geben könnte.

Da sich die Geberdenkunst wiederum in verschiedene Gattungen theilte; so darf es eym nicht wundern.

t) Edit. Reim. p. 1362.

u) Deign. lib. 1.

wundern, daß die Alten eine so grosse Anzahl verschiedener Tänze hatten, daß Meursius aus den Namen derselben ein ganzes alphabetisches Wörterbuch verfertigen konnte. x) Unter allen musikalischen Künsten wurde sie von den Alten am meisten geliebt und folglich auch am meisten bearbeitet. Daher diese Kunst, welche eben so wohl den Redner schickliche Geberden lehrte, als sie der Histrion zeigte, was er auf dem Theater zu thun hätte, sich wiederum in verschiedene Künste theilte, deren einige den ernsthaftesten Personen anständig waren.

Wer die Werke der Alten in ihren Grundsprachen gelesen hat, der wird sich erinnern, daß er das Wort saltatio gar oft in einem Zusammenhange gelesen, wo es schlechterdings keinen Tanz, wie der unsrige ist, bedeuten konnte. Dem ohnerachtet wird, wie ich hoffe, meinen Lesern die Zeit nicht zu lang dabey werden, wenn ich noch allerhand Beweise vorbringe, daß die Alten verschiedne Arten von Saltation hatten, wobey nicht getanzt wurde.

Diejenigen Autoren, aus denen wir die Einteilung der alten Musik lernen, zählen das Tanzen unter die zur Hypokritik gehörigen Künste. Es war eben diejenige Kunst, welche bey den Lateinern bisweilen die stumme Musik heisst. Ich habe gesagt, daß sie ihren Namen von dem Wor-

x) Orchest. J. Meurs.

te *Hypokrit* bekommen, welches einen Menschen bedeutet, der die Geberden anderer nachmacht. Und dieses war bey den Griechen der gewöhnlichste Name der Komödianten.

Aus dem Wenigen, was ich von dieser Kunst gesagt habe, kann man schon sehen, daß die Geberden, deren Bedeutung und Gebrauch von ihr gelehrt wurden, nicht blos solche Stellungen und Bewegungen waren, die nur dazu dienen sollten, daß man mit gutem Anstande gehen und den Körper tragen lernte, dergleichen die Geberden unserer Tänzer sind. Keinesweges; sie mußten gleichsam sprechen; sie mußten eine Bedeutung haben: Sie mußten, wenn ich so sagen mag, eine zusammenhängende Rede seyn. Hier sind die versprochenen Beweise.

Im *Apulejus* finden wir eine Vorstellung von dem Urtheile des *Paris* beschrieben, so wie solche von den Pantomimen, welche ohne zu reden spielten, und deren Spiel *saltatio* hieß, aufgeführt worden. y) Wenn gedachter Autor von dem Gange dieser Schauspieler auf dem Theater redet, so braucht er das Wort *incedere*. (gehen.) An einem andern Orte, wo er sagen will, daß *Venus* manchmal nur mit den Augen declamirt habe, sagt er: Sie tanzte bisweilen blos mit den Augen. z) Man wird auch finden, daß die Akten

y) *Apul. Metam. Lib. X.*

z) *Et nonnunquam saltare solis oculis.*

ten fast niemals die Schenkel und Füße ihrer Saltatoren oder Tänzer loben; sondern hauptsächlich nur die Arme und Hände. Ein Epigramma in der griechischen Anthologie macht einem Schauspieler, welcher die Rolle der Niobe getanzt, den Vorwurf, daß er sich eben so wenig bewegt habe, als sich der Stein, in welchen Niobe verwandelt worden, bewegt haben mögte; kurz, daß er nicht von seiner Stelle gekommen, und folglich nicht einen einzigen Tanzschritt gemacht habe. a) Nichts kann für einen, der nach unserer Art tanzt, unbequemer seyn, als eine lange Kleidung. Gleichwohl findet man, daß die Saltatoren der Alten gar oft lange Kleider getragen. Suetonius sagt vom Caligula, der die Saltation ganz unmäßig liebte: „Als dieser Kayser einmal viele von den vornehmsten Herren in seinen Palast beschieden hatte, trat er plötzlich in den Saal, wo sie beisammen waren, ein, mit einer griechischen Kleidung, welche ihm bis an die Knöchel gieng, tanzte bey einer Musik von vielen Instrumenten einigen Monologen; und so begab er sich wieder hinweg, ohne das geringste gesprochen zu haben.“ b) Wenn Vellejus Paterculus sagen will, daß Plancus, einer von den Officieren, die auf der Seite des Antonius waren, den Glaucus vorgestellt habe, einen berühmten Fischer, welcher,

wie

a) Anthol. Lib. II.

b) Magno tiliarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque tahari profilitur, et defaltato canrico ablit. Lib. Hist. II.

wie die Sage lautete, durch das Essen einer gewissen Pflanze in Raserey verfallen und sich ins Meer gestürzt hatte, worauf er in einen Triton verwandelt worden: So sagt er, das Plancus in einen Meerergott verkleidet und auf den Knien gehend das Abenteuer des Glaucus getanzt habe. c) Ein Mensch, der wirklich auf den Knien getanzt hätte, müßte ein sehr albernes Schauspiel gewesen seyn.

Das was Quintilian sagt, da er zeigen will, wie nöthwendig es sey, die Knaben in die Schulen zu schicken, wo man die Kunst der Saltation lehrte, wärde schon allein ein hinreichender Beweis seyn, daß die Geberdenkunst den vornehmsten Theil derselben ausmache. Man muß, sagt unser Autor, sich nicht schämen, dasjenige zu lernen, was man künftig einmal ausüben muß. Uebrigens ist, sagt er hinzu, die Chironomie, welches eigentlich die Kunst der Geberden bedeutet, eine Kunst, die seit der Heldenzeit bekannt ist. Die größten Männer Griechenlandes und selbst ein Sokrates haben sie gebilliget. Sehen wir nicht noch aus den vor uralten Zeiten gestifteten Tänzen der falschen Priester, d) daß unsere alten Vorfahren

e) *Caeruleatus et nudus, caputque redimitus arundine et caulam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset.*

d) *Et certe quod facere oporteat, non indignum est discere, cum praesertim haec Chironomia, quae est et nomine ipso declaratur, lex gestus, et ab illis heroicis*

fahren keinen verächtlichen Begriff von dieser Kunst müssen gehabt haben? Eine Einrichtung, die sich bis auf unsere Zeiten erhalten, ohne daß sie Jemand getadelt hat. Doch wollte ich, daß man sich nur bis in das Jünglingsalter, und nicht einmal so lange, mit Erlernung dieser Kunst beschäftigte, damit man sich dadurch nur an einen guten Anstand gewöhnte. Denn im übrigen muß ein Redner sich von einem Saltator sehr unterscheiden.

Gleichwohl hat uns Macrobius ein Fragment von einer Rede des Scipio Aemilianus aufbehalten, worinnen dieser Zerstörer der Stadt Karthago sich ziemlich heftig gegen die Gefahren in Absicht auf die Sitten erklärt, welche sich von den Schulen, worinnen die Geberdenkunst gelehrt wurde, nicht wohl trennen ließen. Unsere jungen Leute, sagt Scipio, besuchen die Schulen der Histrionen und lernen recitiren, welches sich, nach unserer Vorfahren Meinung, nur für Sklaven schickte.

Ja

temporibus orta sit, et a summis Graeciae viris et ab ipso etiam Socrate probata. - - - Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum est sacerdotum nomine durans ad hoc tempus saltatio. Cuius etiam disciplinae usus in nostram usque aetatem sine reprehensione descendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipsis diu. Neque enim gestum Oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione.

Quint. Inst. L. I. cap. 13.

194. Kritische Betrachtungen über die

Ja so gar in die Schulen, wo die Saltation gelehret wird, gehen freygebohrne Knaben und Mädchen. Und in was für Gesellschaft? e) Auch aus Ciceros Rede für den Murena, welchem Cato das Tanzen vorgeworfen hatte, kann man sehen, daß viele günstige Umstände zusammen kommen mußten, wenn es einem Manne von einigem Ansehen nicht übel gedeudet werden sollte.

Wir wollen wieder auf den Quintilian kommen. Er sagt noch an einem andern Orte, ein Redner müsse, weder in der Aussprache einem Schauspieler, noch in der Action einem Tänzer gleichen. f) Eine von seinen Ursachen war vermuthlich auch folgende.

Die Geberden, zu denen die Saltation Anweisung gab, waren nicht lauter solche, welche die Action bloß verschönerten; sie waren, wenn ich mich so ausdrücken darf, nicht immer gedankenleer; sondern sehr oft mußten sie etwas deutlich anzeigen, sie mußten reden. Nun sind die bedeutenden Geberden von zweyerley Art. Die einen sind natürliche, und die andern künstliche Geberden.

Die

e) Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod maiores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter Cinaedos, virgines puerique ingenui. *Macrob. Saturn. Lib. III. cap. 8.*

f) Non Comoedum in pronuntiatione non saltatorem in gestu facio. *Quint. Lib. I. cap. 14.*

Die natürlichen Geberden sind diejenigen, womit man natürlicher Weise seine Rede begleitet; deren man sich im Sprechen bedient. Diese Art von Geberden, welche, um mich poetisch auszudrücken, für die Augen redet, giebt dem Vortrage sehr viel Nachdruck: Sie setzt zu gleicher Zeit sowohl den Redenden als seine Zuhörer in Feuer. Man lasse einem lebhaften Menschen die Freyheit nicht, wenn er redet, Geberden zu machen; sogleich wird sein Ausdruck matt werden, und das Feuer seiner Beredsamkeit wird verlöschen. Eben so setzt uns ein Redner, den wir zugleich sehen und hören, weit mehr in Bewegung, als derjenige, den wir zwar reden hören, dessen Geberden wir aber nicht sehen. Jedoch haben die natürlichen Geberden sehr selten eine ganz verständliche Bedeutung, wenn sie ausser dem Reden gemacht werden. Ja sie haben solche in nicht mehr als zween Fällen. Der erste ist: Wenn diese natürliche Geberde eine Empfindung oder Leidenschaft andeutet, wie z. E. Kopfschmerzen oder Ungeduld. Aber auch nicht einmal hier ist die natürliche Geberde hinlänglich, die Umstände dieser Empfindung oder Leidenschaft zu erkennen zu geben. Zwentens kann eine natürliche Geberde auch ausser dem Reden bedeutend seyn, wofern man sich gleich dabey erinnert, daß sie sonst immer nur mit einer gewissen Redensart zugleich vorzukommen pflegt. Denn alsdann setzt man voraus, daß der, welcher diese Geberde macht, dasjenige damit andeuten wolle, was man sonst zu eben der Zeit, da

man sich derselben bedient, zu sagen pflegt. Da die Geberden derjenigen Völker, die uns gegen Mittag wohnen, viel nachdrücklicher sind, als die unsrigen; so sind sie auch viel leichter zu verstehen, wenn man sie, ohne etwas dabey zu hören, sieht, als es die unsrigen sind. Gleichwohl ist ihre Bedeutung immer noch unvollkommen, und oftmals zweydeutig.

Wer also, ohne die Hülfe der Sprache, etwas anders als eine Empfindung oder Leidenschaft ausdrücken will, der muß seine Zuflucht zu solchen künstlichen Zeichen und Geberden nehmen, welche ihre Bedeutung nicht von der Natur, sondern von der Verabredung der Menschen bekommen haben. Daß sie weiter nichts als künstliche Zeichen sind, erhellet daraus, daß sie, eben wie die Worte, nur in einem gewissen Lande verstanden werden. Die allereinfachsten von diesen Zeichen sind nur in einer gewissen Gegend verständlich, und an andern Orten bedient man sich ganz anderer Zeichen, um eben dieselbe Sache anzudeuten. So macht man z. B. in Frankreich eine ganz andere Geberde mit der Hand, wenn man jemand zu sich rufen will, als in Italien. Der Franzose hebt in dieser Absicht seine rechte Hand in die Höhe, und führt sie mit aufwärts gerichteten Fingern einige male gegen seinen Körper; da hingegen der Italiener, wenn er eben dieses andeuten will, die Finger gegen die Erde richtet und die Hand niedersenkt. In verschiednen Ländern grüßt man sich auch auf verschiedne

ne Weise. Also sind die Zeichen und Geberden, deren sich Jemand bedient, wenn er nicht reden kann oder es nicht will, nicht gerade dieselben, deren man sich im Reden bedient. Wer blos durch Zeichen, und ohne ein Wort zu reden, sagen will; Mein Vater ist eben ist gestorben; sieht sich genöthigt, diese Worte, die er nicht sagt, durch studeirte Zeichen zu ersetzen, welche ganz von denen unterschieden sind, die er bey dem mündlichen Vortrage dieses Satzes braucht. Diese Zeichen können künstliche, oder logikalisch zu reden, willkürliche Zeichen heißen. Denn bekanntermaassen theilt die Logik alle Zeichen in zwei Gattungen, nämlich in natürliche und in willkürliche. Der Rauch z. E., sagt sie, ist ein natürliches Zeichen des Feuers; aber die Krone ist nur ein willkürliches, ein Sinnbild der königlichen Würde. Ein Mensch, der an seine Brust schlägt, macht also eine natürliche Geberde, die eine starke Gemüthserschütterung anzeigt; der hingegen, welcher durch Geberden eine mit dem Diadem umgebne Stirn andeutet, macht nur eine willkürliche Geberde, mit welcher man den Begriff der königlichen Würde zu verbinden eins geworden ist.

Ob man gleich bey den gewöhnlichen theatra-
lischen Vorstellungen das Reden mit den Geber-
den verband; so wurde doch die Geberdenkunst de-
nen, die sie lernten, als eine Kunst gelehrt, ver-
mitteltst deren man sich ausdrückte, ohne zu reden.
Es werden also die Lehrer derselben, wie leicht zu

erachten ist, nicht nur alle ersinnlichen Mittel, sich durch Hülfe der natürlichen Geberden auszudrücken, an die Hand gegeben, sondern auch gewiesen haben, wie man seine Gedanken durch willkührliche Geberden an den Tag legen könne. Der Redner, der sich der Worte bediente, hatte diese willkührlichen Geberden nicht von nöthen. Zudem mußten viele von diesen Geberden dem Anstande zuwider laufen, den der Redner in seiner Declamation zu beobachten hatte. Dieses ist, meines Erachtens, die Ursache, warum Quintilian seinem Redner so oft verbietet, die Geberden der Saltatoren nachzuahmen.

Diese Muthmaassung scheint durch das, was Quintilian an einem andern Orte sagt, völlige Gewißheit zu bekommen. Alle istermähnten Geberden, sagt er, kommen ganz natürlich mit den Worten zugleich hervor. Es giebt aber noch eine Art solcher, die blos dadurch eine Bedeutung haben, daß sie gewisse Sachen nachmachen. Dergleichen ist z. E. die Geberde eines nach dem Pulse fühlenden Arztes, deren man sich bedient, einen Kranken anzudeuten. Allein ein Redner hat sich vor nichts mehr als vor dergleichen Geberden zu hüten. Denn seine Action muß sich von der Action eines Saltatoren sehr weit unterscheiden; und seine Geberden müssen nicht die Bedeutung einzelner Worte, sondern überhaupt die Gedanken und Empfindungen ausdrücken. Eine Regel, die so gar von denjenigen Combbianten, welche etwas mehr,
als

als gewöhnlich, auf das Anständige sehen, beobachtet wird. g)

Cicero hatte schon ungefähr eben dasselbe gesagt. Denn er rath zwar einem jungen Menschen, der ein Redner werden will, sich das leichte und angenehme Wesen im Aeusserlichen anzuschaffen, welches dem Roscius eigen war; allein er will doch nicht, daß ein künftiger Redner die Geberden der Schauspieler zum Muster seiner eigenen Geberden nehmen solle. h) Vermuthlich machten es die wenigsten Schauspieler, so wie diejenigen, welche Quintilian *histriones paulo graviores* nennt. Die meisten Histrionen bedienten sich lieber der willkührlichen Geberden, als der natürlichen; weil sie die erstern für geschickter hielten, Lachen zu erregen und die Action lebhaft zu machen. Allein Leute von gutem Geschmacke misbilligten diese Art zu spielen. Was ihnen hingegen am meisten gefiel, das waren, wie Cicero sagt, die

N 4 unge

g) *Et ii quidem, de quibus sum locutus, cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt, qui res imitatione significant, vt si aegrotum tentantis venas medici similitudine ostendas; quos gestus quam longissime in oratione fugiendum. Absesse enim a saltatore debet orator, vt sit gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus; quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit. Quint. L. X. cap. 3.*

h) *Quis neget opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Roscii gestu et venustate? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare. Cic. de Orat. Lib. I.*

ungekünstelten und natürlichen Geberden. Schauspieler misfallen, sagt er noch dabey, sie ungereimte Geberden machen, welches nicht etwas so seltenes ist. i)

Man findet eine lesenswürdige Beschreibung der Geberdenkunst in einem Briefe des Caelius, worinnen er dem Albinus aufträgt, vor Volke entscheiden zu lassen, ob Hellandius Thodoron der beste Schauspieler sey; den geschickteste von beyden sollte ein grösser Glück haben. Unsere Vorfahren, sagt er, nannten die musikalische Kunst die stumme Musike, welche lehret, wie man, ohne den Mund aufzuhalten, alles mit Geberden sagen, und durch gewisse Bewegungen der Hände oder Stellungen des Körpers dasjenige zu verstehen geben könne, was man durch eine zusammenhängende Rede, durch Hülfe des Schreibens kaum so gut bezeichnen würde. k) Doch glaube ich schwerlich, daß die willkührlichen Geberden, welche sie ausdrücken sollten, allemal deutlich genug bezeichnet haben; ob man schon bey

i) Nam et palaestrici motus saepe sunt odiosiores, strionum nonnulli gestus inepti non vocant officium et in utroque genere, quae sunt recta et simpliciora dantur. Cic. de Offic. L. I.

k) Hanc partem musicae disciplinae mutam maiori stri nominaverunt, scilicet quae ore clauso manitur, et quibusdam gestulationibus facit id quod vix narrante lingua aut Scripturae textu agnosci. Variar. Epist. Lib. I. ep. 20.

Erfindung darauf sah, daß sie immer eite Anspielung auf die dadurch anzudeutende Sache enthielten. 1) Aus dem, was der h. Augustin von den Pantomimen sagt, werden wir sehen, daß die Aehnlichkeit zwischen den Geberden und den darunter vorgestellten Sachen nicht immer so merklich gewesen sey, daß derjenige, dem die Sprache der alten Saltation unbekannt war, sie hätte errathen können.

Die morgenländischen Nationen haben noch heutiges Tages viele Tänze, die den vom Casiodorus beschriebnen ähnlich sind. Alle Nachrichten und sonderlich die Nachrichten von Persien reden von dergleichen Tänzen. Die asiatischen Staaten sind von je her politischen Veränderungen eben so sehr unterworfen gewesen, als die europäischen; allein moralische Veränderungen sind, wie es scheint, daselbst ungewöhnlicher, als bey uns. In Asien sind mit den Gewohnheiten, mit der Kleidertracht und mit den Nationalgebräuchen niemals so viele Veränderungen vorgegangen, als solches in den occidentalischen Theilen von Europa schon ehedem geschehen ist und noch ist geschieht.

Wir sehen, daß die Alten einerley Personen ohne Unterschied Tänzer und Geberdenmacher nennen, weil die Saltation die Gattung, und die Geberdenkunst eine von den Arten war. Der

N 5

Red.

1) *Mimus hallucinatur.* Apul. in Flor. Lib. III.

Kedner Hortensius, ein Freund und Nebenbuhler des Cicero war in seinen Manieren und in seiner Art sich zu kleiden das, was die Franzosen précieux nennen. Man sagte von ihm, er sey, nachdem er lange Zeit ein Komödiant gewesen, endlich eine Komödiantinn geworden; daher man ihm den Namen Dionysia gab, welches eine berühmte Tänzerinn war, wie Gellius, von dem wir diese Nachricht haben, hinzusetzt. m) Es wurde aber die Action der Schauspieler auch ein Geberdenmachen genannt, wie man aus der Anekdote von dem Dichter Andronikus ersehen kann. Solchergestalt sagte man nicht allein tanzen, an statt Geberden machen; sondern man sagte auch tanzen, an statt Komödie spielen. Saltare und gestum agere wurden so sehr eines für das andere gebraucht, daß man zu sagen pflegte: Ein theatralisches Stück tanzen, wenn man sagen wollte, es auf dem Theater recitiren; und dieses nicht etwa nur von den Vorstellungen der Pantomimen, welche, wie ich nachher sagen will, ohne zu reden, gespielt wurden; sondern auch, wenn von den gewöhnlichen Tragödien und Komödien, wo das Recitiren der Verse einen wichtigen Theil des Spieles ausmachte, die Rede war.

Ovidius schreibt an einen Freund, der ihm berichtet hatte, daß Medea oder irgend ein anderes

dra-

m) Torquatus non iam histrionem esse Hortensium esse diceret, sed gesticulariam, Dionysiamque eum notissime Saltatriculae nomine appellaret. Aut. Gell. Noct. att. L. I. cap. V.

dramatisches Stücke dieses Dichters, mit vielem Beyfalle aufgenommen worden: Wenn du mir meldest, daß das Theater voll sey, so oft man unser Schauspiel tanzt, und daß meine Verse Beyfall finden x. n) Wenn Gellius sagen will, daß vor seiner Zeit der recitirende Schauspieler auch zugleich die Geberden gemacht habe, spricht er: „Diejenigen, welche ist singen, ohne sich zu bewegen, sangen ehedem tanzend.“ o)

Aus dem Juvenal siehet man, daß der Vorfleger an vornehmen Tafeln die Speisen tanzend vorzuschneiden pflegte. Beym Vorschneiden kann man zwar wohl Geberden machen; aber nicht nach unserer Art tanzen. Es setzt auch dieser Dichter selbst noch im Scherze hinzu, es sey gar ein wichtiger Unterschied zwischen den Geberden, mit welchen man einen Hasen, und denen, womit man ein Huhn zerlegen müsse. p) Es gab für diese Art der Saltation besondere Schulen in Rom.

Ende

n) *Carmina cum pleno saltari nostra theatro*

Versibus et plaudis scribis, amice, meis.

Ouid. Trist. Lib. V. Eleg. 7.

o) *Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt.*

Aul. Gell. Lib. XX. c. 2.

p) *Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem specta, et chironomonta volanti
Cultello, donec peragas dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores et quo gallina secetur.*

Juv. Sat. V.

Endlich nennt auch Aristides Quintilianus den berühmten Schauspieler Roscius einen Tänzer, nachdem er von Ciceros Freundschaft gegen ihn gesprochen, der ihn besonders der genauen Beobachtung des Taktes und seiner anmuthigen Geberden wegen bewunderte. Er nennet ihn griechisch ὀρχηστῆρ, welches eben so viel als das lateinische Saltator ist. Aus einer Stelle des Castoborus wird man so gar sehen, daß dieses griechische Wort in das Latein aufgenommen worden. Obgleich Roscius oftmals auf der Schauhühne auch zu reden pflegte, so lobt ihn Cicero doch fast immer nur seiner Geberden wegen; wie z. E. in seiner Rede für den Archias. q)

Cicero ließ sich so gar bisweilen mit dem Roscius in einem Wettstreit ein, welcher von ihnen beyden einen und denselben Gedanken am öftesten auf verschiedene Art ausdrücken könnte; und jeder bediente sich in seiner Kunst desjenigen Talent, welches er in einem so hohen Grade besaß. Wenn Cicero einen Gedanken durch Worte ausgedrückt hatte, so drückte ihn Roscius durch Geberden aus. Alsbann beurtheilte man, welcher von beyden es am besten gemacht habe. Darauf veränderte Cicero die Worte oder die Wendung seiner Redensart, ohne den Sinn derselben zu entkräften; und so mußte auch Roscius eben denselben Gedanken mit andern Geberden ausdrücken,

q) Ergo ille corporis motu tantum amorem tibi conciliarat
a nobis omnibus.

den, ohne daß der Ausdruck in seiner stummen Sprache durch diese Veränderung matter wurde. r)

Genug von der Saltation im Ganzen betrachtet. Man sieht aus dem, was hier gesagt worden, daß die Alten sie, sowohl bey heiligen Ceremonien, als bey Tische und bey andern Gelegenheiten in Ausübung brachten. Allein unsere Manner erfordert nicht, daß wir die Saltation von allen ihren Seiten betrachten. Ich will also nunmehr bloß von der theatralischen Saltation reden.

- r) Et certe satis constat contendere eum cum histrione solitum, vtrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiae copiam sermone diuerso pronuntiaret; sagt Macrobius, da er von dem Cicero und Roscius redet. Saturn. L. II. c. 10.





Vierzehnder Abschnitt.

Von der theatralischen Saltation.
 Wie es angehen konnte, daß der recitirende
 Schauspieler und der, welcher die Geberden
 machte, mit einander übereintrafen. Von dem Tanze
 der Ehre.

Die theatralische Geberdenkunst theilte sich in
 dreyerley Methoden, und also auch in drey
 verschiedene Künste. s) Die erste, welche
 Emmeleia hieß, lehrte die zur tragischen De-
 clamation gehörigen Geberden. Die zweyte, Kors-
 dar, begriff die Geberden der Komödie unter sich;
 und die dritte, Sikinnis, enthielt diejenigen, wel-
 che sich für eine Gattung dramatischer Stücke
 schickten, die man Satyrer nannte. Wie denn
 auch derjenige, welcher eine Rolle in einer von
 diesen drey Gattungen der dramatischen Dicht-
 kunst spielte, hauptsächlich solche Geberden machte,
 die selbiger Gattung gänzlich eigen waren.

Gleichwohl sagt Lucian in seiner Abhandlung
 vom Tanze, daß man bey Aufführung komischer
 Stücke oftmals auch Geberden brauchte, die eigent-
 lich in die Satyren gehörten, und also die beyden
 Gat-

s) Athen. Lib. I.

Gattungen Kordax und Sikinnis mit einander vermischte.

Wie konnten aber, wird man sagen, die Alten diese Methoden zu Pappiere bringen, und Noten und Zeichen erfinden, welche alle solche Stellungen und Bewegungen des Körpers andeuteten? Das weis ich nicht; allein die Choreographie des Feuillet, von der ich schon geredt habe, ist ein hinlänglicher Beweis für die Möglichkeit der Sache. Aus Noten lernen, was man für Geberden machen solle, kann nicht schwerer seyn, als aus Noten lernen, was für Schritte und Figuren man machen müsse. Das letztere aber kann man aus dem Buche des Feuillet sehr gut lernen.

Ob gleich der Ausdruck durch Geberden bey uns noch nicht unter gewisse und bestimmte Kunstregeln gebracht ist, ob wir gleich diese Materie noch nicht ergründet, und folglich auch ihre Gegenstände nicht so weit zergliedert haben, als die Alten gethan; so lehrt uns doch schon unsere Empfindung, daß die Tragödie und die Komödie, eine wie die andere, ihre eignen Geberden habe. Die Stellungen, die Art zu gehen oder sich sonst zu bewegen, kurz das ganze Betragen unserer Schauspieler ist, wenn sie eine Tragödie aufführen, ganz anders, als bey einer Komödie. Unsere Schauspieler, die bloß von der Natur geleitet werden, bringen uns auf die Spur der Grundsätze, worauf sich die drey Methoden gründeten, in welche

che die Alten ihre theatralische Geberdenkunst eintheilten. Die Natur hat, wie Cicero sagt, jedweder Empfindung und jedweder Leidenschaft eine eigne Miene im Gesichte, einen eignen Ton in der Stimme und eine eigne Geberde angewiesen. t) Nun sind aber die Leidenschaften, mit denen sich die Tragödie gemeiniglich beschäftigt, gar nicht diejenigen, mit denen sich die Komödie am liebsten abgiebt.

In demjenigen Capitel, wo Quintilian von den Geberden, die sich für einen Redner schicken, weitläufiger als anderwärts handelt, trifft man Vieles an, woraus man sieht, daß die Schauspieler damals eigne Schulen hatten, worinnen die theatralische Geberdenkunst gelehrt wurde. Biswellen lenkt Quintilian seinen Schüler von demjenigen ab, was die Schauspieler über gewisse einzelne Stücke vorzutragen pflegten. Manchmal führt er sie auch als gute Lehrmeister an. Die so die Schauspielkunst lehren, sagt er in eben diesem Capitel, erklären eine Geberde, welche nur bloß mit dem Kopfe macht, für tadelhaft. u) Es hatten diese Schulen so gar ihre eignen Kunstdecker. Wenn Quintilian von dem Betragen eines Redners handelt, welches er in den Augenblicken

t) *Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum et sonum et gestum.*

Cic. de Orat. L. III.

u) *Solo capite gestum facere scenici quoque doctores studiosum putarunt. Quint. L. X. cap. 3.*

zu beobachten hat, da die Augen aller Zuhörer auf ihn gerichtet sind, ohne daß er noch redet, so sagt er, die Schauspieler nennen dieses studirte Still-
schweigen eine Pause. x)

Da sich die Schauspieler derjenigen Geberden, die ich willkührliche genannt habe, fast gar nicht bedienen durften; mit einem Worte, da ihre Saltation von einer besondern Art war, so mußten sie natürlicher Weise auch ihre eignen Schulen und Lehrer haben. Ueberdieses mußten sie noch eine Kunst verstehen, die nur allein ihnen nothwendig war; die Kunst, ihre Geberden nach dem Takte mit der Recitation des Sängers, der bisweilen an ihrer statt declamirte, übereinstimmig zu machen. Ich will noch deutlicher, als ich bisher gethan, zu zeigen suchen, wie sie dieses bewerkstelligten und wie es angehen konnte, daß die Action desjenigen, welcher die Geberden machte, mit den Worten des declamirenden Schauspielers übereintraf. Ich durfte meinen Lesern diese letztere Erklärung nicht eher vorlegen, und mußte allensfalls lieber einiger Wiederholungen schuldig werden, bis ich ihnen nach und nach von allem, was dahin gehört, einen Begriff gemacht hatte.

Ich habe, wie man sich erinnern wird, bereits gesagt, daß die Saltation mit unter die hypokri-

x) In hac cunctatione sunt quaedam non indecorata, et vocant scenicæ morae.

hypokritische Musik gehörte. Nun werden, sagt Quintilian, von der Musik die Bewegungen des Körpers, eben sowohl als die Fortschreitungen der Stimme, angeordnet. y) Folglich lehrte die hypokritische Musik, wie man taktmäßig Geberden machen, und die metrische, wie man taktmäßig declamiren müsse. Die Hypokritik nahm die Metrik zu Hülfe: Denn die musikalischen Künste konnten schwerlich solche genau bestimmte Gränzen haben, daß sich nicht manchmal beyde an Einem Orte hätten antreffen sollen. Oftmals mußte die eine bey der andern Hülfe suchen: Und dieses ist schon etwas.

Also mußten beyde Schauspieler, der recitirende sowohl als der, welcher die Geberden machte, einerley Takte folgen, und die Zeiten desselben mit gleicher Genauigkeit beobachten. Aus dem Quintilian haben wir gesehen, z) daß man ein gewisses Verhältniß zwischen den Worten und Geberden des declamirenden Schauspielers festzusetzen suchte, damit die Action weder allzu häufig noch allzu unterbrochen werden mögte. Vermuthlich war man auf diesen Einfall dadurch gekommen, daß der recitirende Schauspieler nur eine gewisse Anzahl Worte sagen durfte, während der Zeit, da der andre eine gewisse Geberde machte. Ohne Zweifel hatte der erstere mehr als Ein Wort zu recitiren,

y) Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore. Quint. L. I. cap. 10.

z) Im zweyten Abschnitte dieses Theiles.

ren, indem der andere mit Eine Geberde machte. Wie dieses aber auch gewesen seyn mag, so ist doch gewiß, daß sich beyde nach einerley Takte richten mußten, den Jemand gab, welcher, wenn ich so reden darf, die Partitur vor sich hatte, worinnen beydes die Geberden und die Verse beyammen standen. Der musikalische Rhythmus, sagt Aristides Quintilianus, regiert sowohl die Geberden, als die Recitation der Verse. a)

Wie es aber auch damit gewesen seyn mag, so wissen wir doch, daß diese beyden Schauspieler sehr gut mit einander übereinstimmten. Seneca sagt, man müsse erstaunen, wenn man sähe, wie sehr es die Geberden geschickter Schauspieler der Rede gleich thäten, und, so zu reden, trotz der Geschwindigkeit der Zunge, sie dennoch einholten. b) Seneca will hier gewiß nicht von einem reden, welcher zu gleicher Zeit spricht und auch Geberden macht: Denn an einem solchen würde es nichts weniger als bewundernswürdig seyn, wenn Worte und Geberden, daß ich mich so ausdrücken mag, gleichen Schritt hielten. Die Sache geht ganz natürlich zu, und kann nur alsdenn bewundernswürdig seyn, wenn der eine Schauspieler redet und ein anderer die Geberden dazu macht.

D 2

Wir

a) *Arist. de Mus.*

b) *Mirari solemus scenae peritos, quod in omnem significationem rerum et effectuum parata illorum est manus, et verborum velocitatem gestus assequitur. Senec. Ep. 121.*

Wir sehen auch, daß ein Schauspieler, den der Takt mit einer Geberde ein wenig verfehlte, eben so wohl ausgepiffen wurde, als derjenige, welcher einen Fehler in der Aussprache beging. c) Lucian sagt gleichfalls, daß eine Geberde wider den Takt dem Schauspieler für einen Hauptfehler angerechnet worden sey. Daher war das griechische Sprüchwort gekommen: Einen Solöcismus mit der Hand machen.

Die Kunst der Saltation ist verloren gegangen, und es würde verwegen seyn, wenn man sich vornehmen wollte, von einer Kunst, welche durch die Erfahrung und das Nachdenken so vieler tausend Menschen zur Vollkommenheit gebracht worden, alles bis auf die kleinsten Umstände zu errathen. So viel ist gewiß, das Volk ließ keinen Fehler unbemerkt entweichen. Seine Empfindung war durch das öftere Besuchen der Schauspiele so fein geworden, daß ihm so gar falsche Lächelne und Accorde anstößig waren, wenn sie zu oft wiederholt wurden; ob sie gleich eine gute Wirkung thun, wenn sie sparsam und am gebührenden Orte angebracht werden. d)

c) *Histrion si paululum se moueat extra numerum, aut versus pronuntiatus est syllaba vna longior aut brevior, exhibetur et exploditur.* Cic. in *Parat.*

d) *Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu sermone et falsae voculae quam verae et rectae. quibus tamen non modo mitti, sed si saepius fiant, multumdo ipsa reclamant.* Cic. de *Orat.* L. III.

Um wieder auf die Geberdenkunst zu kommen, so läßt sich gar nicht daran zweifeln, daß die Schauspieler der Alten in diesem Theile der Declamation nicht vortrefflich gewesen seyn sollten. Sie hatten viele natürliche Gaben dazu, wenn man von ihren Landeleuten, die unsere Zeitgenossen sind, den Schluß auf sie machen darf. Sie legten sich, wie ich bald zeigen werde, mit großem Fleisse auf ihre Kunst, und wenn sie Fehler machten, oder nachlässig waren, so suchten die Kenner unter den Zuschauern ihnen zu recht zu helfen. Tertullianus sagt auch, daß diese Geberden eben so verführerisch gewesen wären, als die Reden der Schlange, welche das erste Weib versuchte. c)

Wenn die Kritici, welche des Aristoteles Poesik haben tabeln oder erklären wollen, auf die Bedeutung des Wortes Saltation gemerkt hätten; so würde es ihnen nicht so wunderbar vorgekommen seyn, daß die Chöre der Alten, selbst an den traurigsten Stellen einer Tragödie, tanzten. Es ist leicht zu erachten, daß diese Tänze nichts anders waren, als Geberden und andere Zeichen, vermittelst deren die Personen des Chores ihre Empfindungen ausdrückten; sie mogten nun reden, oder auch durch ihr stummes Spiel an den Tag legen, wie sehr sie von der Sache, woran sie Theil nehmen sollten, gerührt wären. Dieser Declamation zu folge mußte der Chor oftmals auf der Bühne hin und her gehen. Da nun dergleichen auf einmal

D 3

c) Ipse gestus colubrina vis est. Tertull. de Spect.

mat erfolgende Bewegungen einer ganzen Menge Personen vorher verabredet und genau bestimmt seyn müssen, wenn nicht ein unordentliches Gebränge daraus werden soll; so waren den Chören der Alten abgemessene Bewegungen vorgeschrieben: Und eben diese haben unsern Kunstrichtern den meisten Anlaß gegeben, die Saltation der Chöre für Ballette nach unserer Art zu halten.

Die Chöre hatten anfangs ihre eignen Lehrmeister, von denen sie in ihren Rollen unterrichtet wurden; allein der Poet Aeschylus, f) welcher die Kunst der theatralischen Vorstellungen sehr studirt hatte, übernahm es selbst, ihnen diesen Unterricht zu geben, und die andern Dichter Griechenlands sind, wie es scheint, seinem Beispiele nachgefolget.

Daher muß man sich den Anblick, welchen diese Chöre auf dem atheniensischen und römischen Theater machten, nicht so vorstellen, wie man sich etwa unsere Chöre vorstellen müßte, wenn man sie auf der Schaubühne declamiren lassen wollte. Wir haben, wenn wir uns eine Idee davon machen wollen, immer die unbeweglichen Chöre unserer Opern in Gedanken, welche aus Leuten bestehen, die meistens nicht einmal anständig gehen können, und durch ihre alberne Action die edelsten Scenen lächerlich machen. Wir denken uns solche Chöre, wie die in unserer Comödie, welche

f) *Ann. Lib. II.*

welche aus Niethlingen und den aller schlechtesten Schauspielern bestehen, die jede Rolle, zu der sie nicht gewöhnt sind, mißhandeln. Hingegen die Ehre der alten Tragödien wurden von guten und wohlgeübten Schauspielern aufgeführt, und die Summen, welche man darauf verwandte, waren so groß, daß die Athenienser durch eine besondere Verordnung diesen Aufwand an die Obrigkeit übertragen hatten.

Wer sich also einen richtigen Begriff von diesen Chören machen will, der stelle sich eine große Anzahl vortrefflicher Schauspieler vor, die einer Person, welche mit ihnen redet, antworten. Man stelle sich vor, daß jedwede Person des Chores durch ihre Stellungen und Geberden den Inhalt der Verse so ausdrückt, wie es dem besondern ihr begelegten Charakter gemäß ist. Man stelle sich alte Leute, Kinder, Frauen und Jünglinge in einer Versammlung vor, welche alle ihre Freude oder Traurigkeit oder andere Leidenschaften, jedwedes auf solch eine Art an den Tag legen, wie es ihrem Alter und Geschlechte zukömmt. Ein solcher Anblick war, wie ich glaube, nicht diejenige Scene eines Trauerspieles, welche am wenigsten rührte. Auch liest man, daß einer von den Chören (g) des Aeschylus die Zuschauer so heftig erschütterte, daß verschiedene schwangere Weiber in dem Theater zu Boden niederkamen. Ja dieser Zufall war es, welcher veranlaßte, daß die Anzahl der Schauspie-

216 Kritische Betrachtungen über die

ler in diesen schrecklichen Chören, welche sich manchmal bis an fünfzig belaufen hatte, von den Atheniensern auf fünfzehn bis zwanzig herabgesetzt wurde. Einige Stellen in unsern neuen Opern, wo der Poet den Chor von einer Hauptperson des Stückes anreden, und ihn etwas weniges darauf antworten läßt, haben sehr gefallen, obgleich die Schauspieler, aus denen der Chor bestand, nicht declamirten. Es wundert mich sehr, daß diese Nachahmung der Alten, (man wolle mir einmal ein Wortspiel zu gute halten) keine Nachahmer gefunden hat.

Auch Chöre, welche gar nicht redeten, sondern nur das stumme Spiel der Chöre in den Tragödien der Alten nachahmten, sind auf unserm Operntheater gut ausgefallen, und haben so gar vielen Beyfall gefunden, wenn sie mit Aufmerksamkeit ausgeführt wurden. Ich meyne diejenigen Ballette, die fast gar nicht aus Tanzschritten, sondern nur aus Geberden, mit einem Worte, aus einem stummen Spiele bestanden, und welche Lully in dem Leichenbegängnisse der Psyche, der Alceste, und in dem zweiten Aufzuge des Theseus angebracht hatte, wo der Dichter tanzende Ate einführt; in dem Ballette der vierten Handlung des Alys, und in der ersten Scene des vierten Aufzuges der Isis, wo Quimault Einwohner der hyperboräischen Gegenden auf das Theater bringt. Diese Halbchöre, wenn mir der Ausdruck erlaubt ist, gaben eine sehr interessante Scene, wenn sie

durch Tänzer ausgeführt wurden, die sich völlig vom Lully regieren ließen, und weder einen Schritt thaten, den er ihnen verbot, noch es wagten, einen zu unterlassen, den er ihnen vorgeschrieben hatte, oder ihn zu unrechter Zeit zu machen. Wenn man diese Tänze ausführen sah, so ließ sich leicht begreifen, wie die Geberden auf den Theatern der Alten nach dem Takte haben eingerichtet werden können. Lully, dieses große Genie, war bloß durch die Stärke seiner Einbildungskraft auf den Gedanken gekommen, daß man auch vermittelst der stummen Action noch mehr Pathetisches in die Schauspiele bringen könne: Denn ich glaube nicht, daß ihn die Schriften der Alten darauf geholfen haben; da die Stellen derselben, welche vom Tanze handeln, damals noch nicht so erklärt worden waren, als hier geschehen ist.

Lully wandte so viel Aufmerksamkeit auf die gebachten Ballette, daß er sich zu ihrer Verfertigung eines besondern Tanzmeisters, mit Namen Olivet, bediente. Nicht des Brosfes oder Beauchamps, von denen Lully nur die gewöhnlichen Ballette verfertigen lies, sondern Olivet war es, welcher die Ballette zu den Zeichenbegängnissen der Psyche und der Alceste componirte. Er machte auch das Ballet der Alten im Theseus, die schrecklichen Träume im Atys und die Zitterer in der Isis. Das letztere bestand bloß aus Geberden und Bewegungen solcher Leute, die heftig frieren. Nicht ein einziger von unsern gewöhnlichen Tanzschreibern

schritten kam darinnen vor. Hierzu setze man noch, daß diese Ballette, welche damals gefielen, von lauter Tänzern ausgeführt wurden, die in der Kunst, zu der sie Lusth brauchte, noch völlig Neulinge waren. Ich komme wieder zu meiner Materie.



Fünfzehnder Abschnitt.

Anmerkungen über die Art und Weise der Alten, dramatische Stücke vorzustellen. Von der Neigung der Griechen und Römer für das Theater. Von den Lehrübungen der Schauspieler in ihrer Kunst und von den ihnen erteilten Belohnungen.

Die Einbildungskraft kann die Stelle einer sinnlichen Empfindung niemals ganz vertreten. Da wir also kein theatralisches Stück haben aufführen sehen, worinnen der eine Schauspieler recitirte und ein anderer die Geboden dazu machte; so würde es, meines Erachtens, unweise seyn, diese bey den Alten gewöhnliche Übung der Declamation auf eine entscheidende Art zu loben, und noch unweiser, sie in diesem Sinne zu tadeln. Ich habe die Ursachen schon angeführt, warum

warum die Alten nicht das Lächerliche darinnen fanden, das wir uns anfänglich dabey vorstellen. Auch wissen wir nicht, was für Annehmlichkeit die Geschicklichkeit der Schauspieler und andere Umstände diesem Schauspiele geben konnten. Verschiedne nordische Gelehrte, die nach blossen Erzählungen von der Oper das Urtheil gefällt hatten, daß es ein lächerliches Schauspiel seyn müsse, welches nur Kinder ergötzen könne, haben ihre Meinung geändert, nachdem sie selbst einige Vorstellungen davon angesehen. Die Erfahrung hatte sie davon überzeugt, wovon nur sie allein überzeugen kann, daß eine Mutter, welche den Verlust ihrer Kinder in Musik beweint, dem ohnerachtet eine Person ist, die uns rühren und Mitleiden erwecken kann.

Die Marionettenspiele, in denen die Declamation getheilt ist, machen uns einen ergötlichen Zeitvertreib; obgleich die Action dabey nur auf eine maschinenmäßige Art geschieht. Man würde sich irren, wenn man glaubte, dieses kindische Schauspiel mache deswegen ein Vergnügen, weil der lächerliche Inhalt und die eben so lächerliche Ausführung desselben recht für einander gemacht zu seyn schienen. Die von La Grille erfundene Puppentheater, welche ungefähr im Jahre 1674 in Paris aufkam, wurde zweien Winter lang eifrigst besucht; und dieses Schauspiel war eine ordentliche Oper, nur mit dem Unterscheide, daß eine große Marionette die gehörigen Geberden zu dem-

jenti.

jenigen machte, was von einer Stimme, die sich durch eine in dem Boden der Scene angebrachte Oeffnung hören ließ, gesungen wurde. Auf eben diese Weise habe ich auch in Italien Singspiele aufführen sehen, ohne daß Jemand sie lächerlich gefunden hätte. Die Opern, welche ein berühmter Cardinal in seiner Jugend zu seinem Vergnügen spielen ließ, fanden vielen Beyfall, weil die Marionetten, da sie fast vier Fuß hoch waren, der Natur ziemlich nahe kamen. Warum sollte man denn also glauben, daß eben dieses Schauspiel alsdann misfallen würde, wenn vortreffliche Schauspieler, die man in der Maste zu sehen schon gewohnt wäre, die Geberden machten, welche von einer Marionette nur sehr schlecht gemacht werden können.

Die Thaten der Römer sowohl als ihre Schriften sind unumstößliche Beweisthümer, daß sie nichts weniger als ein Volk ohne Verstand gewesen. Als sich die Römer zu der Art von Declamation entschlossen, bey der das Recitiren und die Action unter zween verschiedene Schauspieler vertheilt waren, konnten sie die natürliche Art zu recitiren, welches die unsrige ist, schon seit mehr als hundert und zwanzig Jahren. Gleichwohl nahmen sie an deren Statt jene an, die weit zusammen gefeßter war.

Ueberdieses kann man aus den unsäglichen Summen, welche die Griechen und Römer an die

Aufführung dramatischer Stücke wandten, den sichern Schluß machen, daß sie eine ganz außerordentliche Aufmerksamkeit auf die Schauspiele müssen gerichtet haben. Sollte nun diese Aufmerksamkeit, welche achthundert Jahre lange dauerte, (denn die Theater waren zu Rom nach des Livius Andronikus Zeit noch acht Jahrhunderte offen;) nicht die Römer von dem Gebrauche, die Declamation zwischen zween Schauspielern zu vertheilen, abgebracht haben; wenn er wirklich so ungereimt gewesen wäre, als er einem anfangs zu seyn scheint? Man muß sich also vor einem solchen übereilten Urtheile eben so sehr hüten, als es alle vernünftige Leute zu thun pflegen, wenn sie ihnen vorher unbekannt gewesene Sitten und Gewohnheiten fremder Nationen sehen oder davon hören.

Die Aufführung dreier Tragödien des Sophocles kam den Atheniensern höher zu stehen, als der peloponnesische Krieg. Es ist bekannt, was für unmäßige Summen von den Römern angewandt wurden, Theater, Amphitheater und Circus selbst in den Städten der Provinzen zu erbauen. Einige von diesen Gebäuden, welche sich noch unversehrt erhalten haben, sind die kostbarsten Denkmale der alten Baukunst. Von denen, welche verfallen sind, bewundert man so gar die Trümmern. Man findet in der römischen Geschichte überall häufige Beweise der unmäßigen Neigung des Volkes gegen die Schauspiele und der erstaunlichen Unkosten, welche sowohl von Regenten als

von

von Privatpersonen darauf gewendet wurden. Ich will hier blos von der Bezahlung der Schauspieler reden. Aesopius, ein berühmter tragischer Schauspieler, dessen ich schon erwähnt habe, und ein Zeitgenosse des Cicero, hinterließ, wie Makrobius berichtet, seinem Sohne, dessen beyrn Horaz und Plinius h) als eines berüchtigten Verschwenders gedacht wird, eine Erbschaft von fünf Millionen, die er auf dem Theater erworben hatte. In des Plinius Naturgeschichte liest man, daß der Schauspieler Roscius, Ciceros Freund, jährlich über hundert tausend Franken an Besoldung gehabt habe. i) Diese Summe muß nach der Zeit, da das von dem Plinius angeführte Verzeichniß der öffentlichen Ausgaben gefertigt worden war, noch vermehrt worden seyn; denn Makrobius meldet, es habe dieser Komödiant von den öffentlichen Einkünften täglich gegen neun hundert Franken gezogen, und er habe dieses blos für sich allein zu genießen gehabt. k).

Ciceros Rede für eben diesen Roscius ist ein gültiges Zeugniß für die Wahrheit dessen, was Plinius und Makrobius berichten. Die Hauptsache des Processes, welchen Roscius hatte, betraf einen Sklaven, den Fannius, wie er behauptete,

h) *Hor. Sat. L. II. cap. 10. Plin. L. X.*

i) *Quippe cum iam apud maiores nostros Roscius histio sestertium quingenta millia annua mercede prodaret.*
Plin. L. VII. cap. 39.

k) *Tanta fuit gratia, ut mercedem diurnam de publicis mille denarios sine regalibus totas acciperet.*
Saturn. L. II. cap. 10.

dem Roscius übergeben hatte, um ihn in der Schauspielkunst unterrichten zu lassen; mit der Bedingung, daß sie beyde ihn nachher verkaufen und das Geld unter sich theilen wollten. Cicero läugnet, daß ein solcher Contract gemacht worden sey, und behauptet, daß Pamurgos, so hieß der Sklave, nunmehr dem Roscius, der ihn unterrichtet habe, ganz allein zugehöre, weil der Werth, den Pamurgos als Schauspieler hätte, den Werth, nach dem er als Sklave zu schätzen wäre, weit überträfe. Die Person des Pamurgos, sagt Cicero, gilt nicht dreßzig Pistolen, aber der Schüler des Roscius ist zwanzig tausend Thaler werth. Wenn der Sklave des Fannius des Tages kaum achtzehn Sols hätte verdienen können, so kann er, als Komödiant aus der Schule des Roscius, achtzehn Pistolen verdienen. Ist es wohl wahrscheinlich, heißt es an einer andern Stelle, daß ein so uneigennütziger Mann, als Roscius, sich, auf Unkosten seiner Ehre, einen Sklaven, der kaum dreßzig Pistolen werth ist, wird zueignen wollen; er, der nur seit zwölf Jahren in den Komödien umsonst spielt, und sich durch diese Großmuth zwey Millionen, die er sonst hätte gewinnen können, freywillig hat entgehen lassen? Ich setze, fügt Cicero hinzu, den Gehalt, welchen Roscius bekommen haben würde, nicht zu hoch an. Man würde ihm doch wenigstens so viel gegeben haben, als Dionysia bekommen hat. Von dieser Tänzerinn haben wir bereits gesprochen. Hieraus kann man sehen, wie die Schauspieler bey den Römern bezahlt wurden.

den. Macrobius erzählt, 1) daß Julius Cäsar dem Dichter Laberius zwanzig tausend Thaler gegeben, um ihn dahin zu vermögen, daß er in einem von ihm verfertigten Stücke selbst mit spielte. Es ließe sich noch zeigen, daß der Aufwand in diesem Stücke unter den andern Kaisern noch viel weiter gegangen sey. Endlich befahl der Kaiser Marcus Aurelius, der sehr oft Antonin der Philosoph genennet wird, in einer Verordnung, m) daß künftig die Komödianten, welche die Spiele aufführten, die dem Volke von gewissen obrigkeitlichen Personen gegeben werden mußten, nicht befugt seyn sollten, mehr als fünf Goldstücken für Eine Vorstellung zu fodern, und daß demjenigen, der diese Kosten trüge, nicht erlaubt sey, ihnen mehr als noch einmal so viel zu geben. Diese Goldstücke waren ungefähr von einerley Werthe mit unsern Louisd'ors, deren dreßsig auf ein Mark gehen, und welche vier und zwanzig Franken galten. Livius endigt seine Erzählung von dem Ursprunge und Fortgange der theatralischen Vorstellungen zu Rom mit der Betrachtung, daß aus einer Ergößlichkeit, die anfangs nur sehr wenig Kosten erfodert habe, eine so unmäßig prächtige Sache geworden sey, daß der Aufwand kaum von ganzen Ländern bestritten werden könnte, wenn sie gleich sonst reich genug wären. n)

Da

1) *Macrob. Sat. Lib. II. cap. 7.*m) *Capit. in M. Anton.*n) *Quam ab sano initio res in hunc vel opulentiæ regem
vix tolerabilem insaniam venerit. Liv. Hist. L. VII.*

Da die Römer fast alle selbst Declamatoren und Geberdenmacher geworden waren, so darf man sich nicht wundern, daß die Schauspieler bey ihnen in solchem Ansehen standen. Der ältere Seneca sagt in der Einleitung zum ersten Buche seiner Controversien, o) daß die jungen Leute seiner Zeit aus diesen beyden Künsten ihre Hauptbeschäftigung machten.

Das Uebel nahm mit der Zeit immer mehr überhand. Ammianus Marcellinus, der unter der Regierung Constantin des Großen lebte, schreibt: „Wie wenig Häuser giebt es, wo man noch die freyen Künste treibt! Man hört nichts als singen und Instrumente spielen. Statt eines Philosophen läßt man einen Sängler kommen, und an statt eines Redners einen Lehrer der Schauspielerkünste. Die Bibliotheken werden, gleich Gräbern, auf immer und ewig zugeschlossen und man denkt sonst auf nichts, als Wasserorgeln, unmäßig grosse Luren, allerhand Flöten und andere dergleichen Instrumente zu machen, womit man den Schauspielern zu accompagniren pflegt.“ p)

Jch

o) Malarum rerum industria inuasit animos. Cantandæ saltandique nunc abscondita studia effeminatos tenent.

p) Quod cum ita sit, paucae domus studiorum serijs cultibus antea celebratae nunc ludibrijs ignaviae torrentes exundant, vocali sono, perstabili timore fidem refultantes. Denique pro Philosopho Cantor, et in locum Oratoris doctor artium ludicarum accitur, et Bibliothecis sepulcrorum riru in perpetuum clausis, fa-

Ich muß hier erinnern, daß ich, bey Vergleichung des römischen Geldes mit dem unsrigen, der Berechnung des Budaeus nicht gefolgt bin; ob sie gleich damals, als dieser Gelehrte sie machte, richtig war. q) Allein das Mark Silber, welches nach dem damaligen Münzfusse noch nicht zu zwölf Franken gerechnet wurde, galt sechzig Franken gangbarer Münze, als ich meine letzte Berechnung machte. r) Hierauf müssen die Uebersetzer und Ausleger der Alten Acht haben; so wie sie auch die von ihrem Autor angegebenen Summen, Metall gegen Metall ausrechnen müssen, weil das Verhältniß zwischen Gold und Silber gegenwärtig ganz anders ist, als zu der Römer Zeiten. Eine Unze fein Gold wurde damals mit zehn Unzen feines Silbers bezahlt; und wenn man gegenwärtig in Frankreich eine Unze Gold bezahlen will, so muß man wohl funfzehn Unzen Silber dafür geben. Ja es giebt in Europa Staaten, wo das Gold noch theurer ist.

Ueberhaupt ist es meiner Meynung nach richtig geurtheilt, wenn man von der Vollkommenheit, zu der es eine Nation in denjenigen Künsten gebracht hat, welche sich dauerhafte Denkmale stiften, den Schluß auf diejenigen Künste

bricantur Hydraulica et Lyrae in speciem corporum ingentes, tibiaeque et histrionici gestus instructa non louia. *Ammian. Marcell. Hist. L. XIII.*

q) Unter Franciscus I.

r) Im Jahre 1718.

macht, von denen keine solchen Denkmale mehr vorhanden sind. Nun beweisen die Werke der Poesie, der Redekunst, der Mahleren, der Bildneren und der Baukunst, welche aus den Zeiten des Alterthumes bis auf uns gekommen sind, daß die Alten in allen diesen Künsten sehr geschickt gewesen, und sie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben. Müssen wir es aber in Ansehung ihrer Geschicklichkeit in der Schauspielkunst einmal bey einem Vorurtheile bewenden lassen; so kann solches kein anderes seyn; als dieses, daß sie sehr glücklich darinnen gewesen, und daß wir ihren theatralischen Vorstellungen, wenn wir sie sehen könnten, eben die Lobsprüche ertheilen würden, welche wir ihren Gebäuden, ihren Bildsäulen und ihren Schriften ertheilen.

Können wir nicht auch selbst auf die vortreflichen Gedichte der Alten ein günstiges Vorurtheil für die Geschicklichkeit ihrer Schauspieler bauen? Haben wir nicht die gegründetesten Ursachen zu muthmaassen, daß diese Schauspieler vortreflich gewesen seyn müssen? Die meisten waren geborne Sklaven, und mußten sich folglich von Jugend auf einer so langwierigen und strengen Lehre unterziehen, als es ihre Herren für gut fanden. Zudem waren sie versichert, daß sie, wenn sie sich in ihrer Profession geschickt machten, mit der Zeit frey, reich und angesehen werden könnten. In Griechenland war ein vortreflicher Schauspieler eine wichtige Person, und es hat Abgesandte und

Staatsminister gegeben, die man aus Schauspielern zu diesen Würden erhoben hatte. Ob nun gleich nach den römischen Gesetzen s) diejenigen, welche eine theatralische Profession trieben, meistens von dem Bürgerrechte ausgeschlossen waren, so wurden sie dennoch in Rom sehr geachtet, wie ich bald gehörig beweisen werde. Sie wußten wenigstens eben so wichtige Personen aus sich zu machen, als es noch ist die Castraten in Italien thun.

Wir wissen zuverlässig, daß die Schauspieler eine lange Zeit in der Lehre seyn mußten; ob man gleich keine andern als solche dazu ausgehlet haben wird, welche von Natur alle erforderlichen Talente zu haben schienen. Diejenigen, welche Erzgöttern spielten, übten sich, wie Cicero uns berichtet, ganze Jahre lang, ehe sie auf dem Theater erschienen. Unter andern war es eine von ihren Lehrübungen, daß sie sitzend declamirten; damit ihnen hernach das Declamiren auf dem Theater, welches stehend geschah, desto leichter würde. Wenn man einmal im Stande ist, eine Sache unter beschwerlichern Umständen zu verrichten, als diejenigen sind, in denen sie gewöhnlicher Weise verrichtet wird, so kann man sie nachher in dem leßtern Falle mit desto mehr Leichtigkeit und gutem Anstande thun. Nun hat die Brust einen weit freyern Ausgang, wenn ein Mensch steht, als wenn er sitzt.

s) *Lin. Hist. L. XXIII. August. de Civit. Dei L. II. cap. II. Arn. adu. Genr. L. VII.*

Eben deswegen übte man damals auch die Gladiatoren mit schwerern Waffen, als diejenigen waren, mit denen sie nachher fechten mußten. t) Die Arbeiten, zu denen man uns in den Lehrübungen anhält, müssen schwerer seyn, als diejenigen sind, zu denen man uns geschickt machen will. u)

Die grossen Schauspieler würden des Morgens durchaus nicht das geringste recitirt haben, ehe sie nicht ihre Stimme methodisch entwickelt hatten, indem sie dieselbe gleichsam schrittweise hervorkommen liessen, und sie nur nach und nach zu ihrer völligen Stärke erhuben; damit sie den Sprachwerkzeugen nicht Schaden thun mögten, wenn sie dieselben auf einmal heftig anstrebten. Sie hatten sich so gar die Regel gemacht, gedachte Uebung liegend zu verrichten. Hatten sie aber gespielt, so setzten sie sich nieder; und in dieser Stellung pflegten sie ihre Sprachwerkzeuge gleichsam wieder zusammen zu falten, indem sie in dem höchsten Tone, auf welchen sie im Declamiren gekommen waren, Odem hohlten, und dieses abwärts durch alle Töne fortsetzten, bis sie in dem tiefsten waren, zu welchem sie sich während der Declamation herab gesenkt hatten. So viele Vortheile

P 3

aber

t) Difficiliora enim debent esse, quae exercent; quo fit leuius ipsum illud, in quod exercent. *Quint. L. XI. cap. 2.*

u) *Gladiatores grauioribus armis discunt, quam pugnant. Sen. Controu. L. III.*

aber auch die Beredsamkeit in Rom verschaffte, und so viel auch diese durch eine schöne Stimme gewinnt; so giebt doch Cicero einem Redner den Rath, sich nicht wie wohl die Schauspieler thäten, zum Sklaven seiner Stimme zu machen. x) Gleichwohl siehe man, daß nicht lange nach Ciceros Tode, wie der ältere Seneca, der ihn noch hat sehen können, selbst sagt, daß die römischen Redner die Sorgfalt für ihre Stimme so weit trieben, daß es fast ins Abergläubische fiel. Denn Seneca merkt es von dem Redner Porcius Latro, seinem Freunde und ehemaligen Mitschüler, als etwas Besonderes an, daß er, weil er in Spanien erzogen worden und an die mäßige und arbeitssame Lebensart, die man noch in den Provinzen führte, gewöhnt war, nichts zur Erhaltung seiner Stimme gebraucht und nicht einmal die Vorsicht genommen habe, sie nach der damaligen Methode von dem tiefsten bis zum höchsten Tone allmählig zu erheben, und auf eben diese Weise rückwärts wieder herunter zu steigen und sie nachzulassen. y) Wenn Persius von denen spricht, die sich anschicken

x) Me autore nemo dicendi studiosus Graecorum et Tragoedorum more voci seruiet, qui et annos complures sedentes declamitant, et quotidie antequam pronuncient, vocem cubantes sensum excitant; eandem cum egerint, ab acutissimo sono vsque ad grauissimum sonum recolligunt. Cic. de Orat. L. I.

y) Nil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo vsque ad summum perducere, non rursus a summa conpensione paribus interuallis descendere, non sudorem vnctione discutere. Sen. Controv. L. I.

ken öffentlich zu reden, so nennet er unter andern Vorsichtigkeiten, welche sie zu brauchen pflegten, auch die, daß sie sich mit einem dazu verfertigten Surgelwasser die Kehle geschmeibig machten. z)

Schon Aristoteles hatte von der Sorgfalt, welche die Schauspieler und die Sänger in den Chören für die Erhaltung ihrer Stimme trugen, eben dasselbe gesagt, was Cicero davon sagt. *) Auch meldet uns Apuleius, daß die tragischen Schauspieler täglich etwas zu declamiren pflegten, damit ihre Sprachwerkzeuge gleichsam nicht einrosten mögten. a)

Die Schriften der Alten sind voll von Stellen, welche zum Beweise dienen können, daß ihre genaue Beobachtung alles dessen, was die Stimme stärker machen oder verschönern konnte, bis zum Aberglauben gieng. Quintilian im dritten Kapitel des eilften Buches kann uns lehren, daß die Alten, in Absicht auf jedwede Gattung der

P 4 Bered-

z) Grande aliquid, quod pulmo animae praelargus anhelet:

Scilicet haec populo, pexusque togaque recenti,
- - - liquido cum plasmate guttur
Mobile conlueris.

Perf. Sat. I.

*) *Arist. Probl. L. X.*

a) *Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veterum parit. Tragoedi adeo, ni quotidie proclamant, claritudo arteriis obsolescit. Igitur identidem boando purgant riuim. Flor. L. II.*

Bereitsamkeit, sehr tiefe Untersuchungen über die Natur der menschlichen Stimme und über die Mittel, sie durch Uebung zu stärken, angestellt hatten. Die Kunst, welche die Stimme stärker machen und gehörig brauchen lehrte, war so gar zu einer besondern Profession geworden. Plinius hat in seiner natürlichen Geschichte eine ziemliche Menge Pflanzen, Specifica und Recepte angemerkt, welche alle zur Verstärkung der Stimme dienen sollen. Ein jedweder, der öffentlich zu reden hatte, ließ die Sorgfalt für seine Stimme eine seiner wichtigsten Beschäftigungen seyn. Ich will hier nur den Nero anführen, diesen Romäbianten, dem die Götter die Herrschaft über den Erdkreis anzuvertrauen für gut fanden. Plinius erzählt, daß dieser Monarch der Erfinder einer neuen Methode die Stimme zu verstärken gewesen sey. Sie bestand darinnen, daß man eine bleyerne Platte auf die Brust legte, und sodann recht nachdrücklich declamirte. b) Suetonius hat dieser Nachricht des Plinius noch einige sonderbare Umstände beygefügt. Nachdem er von den zu Verschönerung der Stimme dienlichen Mitteln und der dazu erforderlichen Diät geredet hat, erzählt er, Nero sey, nachdem er aus Griechenland zurücke gekommen, für die Erhaltung und Verbesserung seiner Stimme so besorgt gewesen,

b) Nero (quoniam ita Diis placuit princeps,) lamina pectori imposita sub ea cantica exclamans alio die vocibus demonstravit rationem. Plin. Lib. XXXIII. cap. 18.

daß er sich in dieser Absicht aller möglichen Mittel bedient, und, um sie zu schonen, bey Musterrung der Truppen nicht einmal, nach der alten römischen Gewohnheit, jedweden Soldaten bey Namen habe rufen wollen. Er ließ sie deswegen durch denjenigen Bedienten rufen, den die Römer immer bey sich zu haben pflegten, damit er in solchen Gelegenheiten, wo sie sehr laut sprechen mußten, wenn sie verstanden werden wollten, an ihrer statt reden konnte. c) Eine etwas ausschweifende Einbildung ist von je her den Komödianten eigen gewesen. Allein selbst aus diesen wunderlichen Einbildungen des Nero und seines gleichen siehet man, in welcher einer grossen Achtung damals alle die Künste, wobey Vieles auf eine schöne Stimme ankam, gestanden haben.

- c) Nec eorum quidquam omittere, quae generis eius artifices vel conseruandae vocis causa vel augendae factitarent. Sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et clistere vomituque purgari et abstinere pomis cibusque officientibus. Ac post haec tantum abfuit a remittendo laxandoque studio, vt conseruandae vocis gratia neque milites vnquam nisi alio verba pronunciante appellaret.





Sechzehnder Abschnitt.

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

Die Alten ließen es nicht dabey bewenden, daß sie die Hypokritik oder Geberdenkunst in die Form einer Wissenschaft gebracht hatten; sondern sie trieben selbige zu solcher Vollkommenheit, daß sich endlich Schauspieler fanden, die es wagten, alle Arten von dramatischen Stücken zu spielen, ohne ein Wort dabey zu sprechen. Es waren solches die Pantomimen, die alles, was sie ausdrücken wollten, durch Geberden andeuteten, welche von der Saltation gelehret wurden. Wird sich wohl Venus, sagt Arnobius in seinem Werke wider den heidnischen Aberglauben, dadurch besänftigen lassen, daß ein Schauspieler durch Geberden, welche die Tanzkunst lehrt, den Adonis vorstellt? d) Ordentlicher Weise spielten also die Pantomimen ohne zu reden. e)

Aus

d) *Obliterabit offensam Venus, si Adonis in habitu gestum agere viderit saltatorius in moribus Pantomimum?*
Arnob. adv. Gent. L. VII.

e) *Histriones quasdam in theatro fabulas sine verbis saltando plerumque aperiant et exponunt.* Aug. de Magist.

Aus dem Lucian f) scheineth zwar zu erhellen, daß der Inhalt des Stückes, welches die Pantomimen spielten, manchmal auch gesungen worden; allein unterschiedliche andere Stellen, die ich weiter unten anführen will, machen es zuverlässig gewiß, daß auch oftmals die Pantomimen spielten, ohne daß Jemand die Verse desjenigen Auftrittes, den sie durch ihr stummes Spiel vorstellten, dazu singen oder recitiren durfte. Der Name Pantomime, welcher einen Menschen anzeigt, der alles nachahmt, war dieser Art von Schauspielern ohne Zweifel deswegen bengelegt worden, weil sie vermittelst der Geberden alles Mögliche nachahmten und zu verstehen gaben. Wir werden sehen, daß der Pantomime zuweilen nicht nur, wie die andern Komödianten, Eine Person vorstellte, sondern daß er mit seinen Geberden oft auch die Action vieler Personen nachmachte. So wie man z. E. in der Komödie Amphitryo die Scene zwischen dem Mercur und dem Sosias manchmal unter zween Pantomimen vertheilte, daß folglich der eine die Rolle des Sosias und der andere die Rolle des Mercurius spielte; so spielte auch bisweilen ein einziger Schauspieler beyde Rollen, und stellte wechselsweise bald den Mercur und bald den Sosias vor.

Ich habe schon oben gesagt, daß der Ausdruck der Geberdenkunst in natürlichen und willkürlichen Geberden bestand. Nun werden sich die

f) Luc. de Orch.

236 Kritische Betrachtungen über die

Pantomimen, wie leicht zu erachten ist, beyder bedient und doch schwerlich Mittel genug gehabt haben, sich verständlich auszudrücken. Daher hatten auch, wie der h. Augustin sagt, alle Bewegungen des Körpers ihre Bedeutung. Alle seine Geberden waren gleichsam Redensarten, aber nur für diejenigen, welche den Schlüssel dazu hatten. g)

Da sich die Pantomimen vieler willkürlichen Geberden bedienten, so mußte man ihrer Ausdrücke schon gewohnt seyn, wenn einem nicht Manches von dem Inhalte ihres Spieles unverstanden entwißchen sollte. Wirklich siehet man auch aus dem angeführten Buche des h. Augustins, daß, da die Pantomimen zuerst anfiengen, auf dem Carthaginensischen Theater zu spielen, man sich eine ziemliche Zeitlang genöthigt sah, dem Volke allemal vor der Aufführung eines solchen stummen Schauspielles den Inhalt desselben durch den öffentlichen Ausrufer bekannt zu machen. Noch ist, fährt dieser Kirchenlehrer fort, giebt es alte Leute, welche sich, wie sie mir erzählt haben, dieser Gewohnheit erinnern. Und wir sehen, daß noch immer diejenigen, die nicht zu den Geheimnissen dieser Schauspiele eingeweyhet sind, nicht verstehen können, was man spielt, ausser, wenn es ihnen von den Umstehenden

g) *Histriones omnium membrorum moribus dunt signa quaedam scientibus et cum oculis eorum fabulantur.*
S. Aug. de doctr. chr. L. 2.

henden erklärt wird. h) Allein durch die Gewohnheit lernten auch diejenigen die stumme Sprache der Pantomimen verstehen, welche sie nicht methodisch studirt hatten; so wie man etwa eine fremde Sprache, von der man anfangs nur einige Worte weis, bald völlig verstehen lernt, wenn man sich unter dem Volke aufhält, bey dem sie geredet wird. Aus Einem Worte, welches man weis, erräth man schon ein anderes, das man nicht weis, und dieses hilft uns wiederum ein anderes errathen. Wenn man nur erst eine Kenntniß von der Pantomimensprache hatte, so konnte man aus den Gesberden, deren Bedeutung man schon wußte, auch den Sinn der neuen errathen, die, wie es scheint, von Zeit zu Zeit noch erfunden wurden, und diese halfen einen wiederum dazu, noch neuere zu verstehen.

Das Gedicht des Sidonius Apollinaris, welches die Aufschrift Narbonna führt und an den Consentius einen Bürger dieser Stadt gerichtet ist, giebt zu erkennen, daß viele Pantomimen ihre Stücke spielten, ohne ein Wort dabey zu sprechen. Sidonius sagt darinnen zu seinem Freunde:
 „ Wenn

h) Primis temporibus saltante Pantomimo praeco pronuntiabat populis Carthaginis, quod Saltator veller intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque, si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significant, frustra inventus est.

„ Wenn du nach Abwartung deiner Geschäfte
 „ auf das Theater giengest, dich da wieder zu erho-
 „ len; so zitterten alle Schauspieler vor dir. Es
 „ schien, als ob sie vor dem Apollo und den neun
 „ Musen spielen sollten. Du wußtest sogleich,
 „ was Karamalus und Phabaton, ohne ein Wort
 „ zu sprechen, vorstellten; indem sie alles, was sie
 „ wollten, durch gleichsam redende Geberden zu
 „ verstehen gaben, und sich, bald durch ein Zei-
 „ chen mit dem Kopfe, bald durch ein Zeichen mit
 „ der Hand, und bald durch eine andere Bewe-
 „ gung des Körpers ausdrückten. Du wußtest
 „ sogleich, ob es Jason, oder Theseus, oder irgend
 „ eine andere Person war, welche sie vorstellten.)
 Karamalus und Phabaton waren, wie uns der P.
 Sirmond in seinen Noten über den 1) Sidonius
 lehret, zween berühmte Pantomimen, deren auch
 in den Briefen des Aristonetus und bey dem Scho-
 lasten Leontius gedacht wird. Der Ausleger führt
 bey dieser Gelegenheit auch folgendes altes Epi-
 gramma an, davon der Verfasser nicht bekannt ist:

Tot linguae quot membra viro, mirabilis est ars,
 Quae facit articulos ore silente loqui.

Alle Glieder eines Pantomimen sind so viel Zün-
 gen, vermittelst deren er reden kann, ohne den Mund
 zu öffnen.

Es

- i) Coram te Karamalus aut Phabaton
 Clausis faucibus et loquente gestu,
 Nuru, crure, genu, manu, rotaru, etc.

Sidon. Car. XXIII. v. 262.

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

Es läßt sich wohl noch begreifen, wie es an-
gieng, daß die Pantomimen eine Handlung deut-
lich bezeichnen und durch Geberden Worte andeu-
ten konnten, die in ihrem eigentlichen Verstande
genommen wurden, als, der Himmel, die Erde,
ein Mensch u. s. w. oder auch Zeitwörter, die ei-
nen thätigen oder leidenden Zustand bedeuten.
Wie konnten sie aber, wird man sagen, diejenige
Worte zu verstehen geben, welche im verblühten
Verstande genommen werden, und die in der poes-
tischen Schreibart so häufig vorzukommen pflegen?
Ich antworte erstlich: Bisweilen machte der Sinn
der ganzen Redensart die Bedeutung eines sol-
chen im verblühten Verstande genommenen Wor-
tes deutlich.

Zweitens giebt uns Makrobius einigen Ver-
griff von der Art, mit welcher die Pantomimen
vergleichen Ideen ausdrückten. m) Er erzählt,
daß Syllas, der Schüler und Nebenbuhler des
Pylades, des Erfinders der Pantomimikunst,
einen Monologen nach seiner Art ausgeführt, der
sich mit den Worten Agamemnon der Große
geendigt habe. Um dieses auszudrücken, machte
Syllas alle Geberden eines Menschen, der einen
andern noch größern, als er selbst ist, bezeichnen
will. Pylades rief ihm zu: Mein Freund, Du
machst aus deinem Agamemnon wohl einen lan-
gen aber keinen grossen Mann! Nunmehr ver-
langte das Volk, daß Pylades eben dieselbe Rolle

spie.

m) *Macrob. Saturn. II. cap. 7.*

spielen sollte. Augustus, unter dessen Regierung dieses geschah, wollte das Volk lieber auf dem Theater, als in dem Campo Martio, den Herrn spielen lassen. Pylades mußte also dem Volke willfahren, und als er diejenige Stelle ausführte, wo er seinen Schüler so öffentlich getadelt hatte, nahm er in allen seinen Stellungen und Geberden das Betragen eines Mannes an, der sich in einem tiefen Nachdenken verliert, um dadurch den wahren Charakter eines grossen Mannes auszudrücken. Es war leicht zu errathen, daß er damit sagen wollte, derjenige sey ein grösserer Mann, als andere, welcher tüssinniger zu denken pflegte, als die andern. Die Nacheiferung zwischen dem Pylades und Bathyllus war so groß, daß August, der manchmal dadurch in Verlegenheit kam, für nöthig fand, mit dem Pylades einmal darüber zu sprechen und ihn zu ermahnen, daß er doch mit seinem Nebenbuhler, der von dem Mäcenus beschützt wurde, in gutem Verständnisse leben mögte. Pylades aber gab ihm weiter nichts zur Antwort, als, er mögte sich nur lieb seyn lassen, daß das Volk sich mit dem Pylades und Bathyllus beschäftigte. n) Man kann sich leicht vorstellen, daß es August eben nicht für gut fand, wieder etwas auf auf diese Anmerkung zu antworten.

Ich komme nun auf die Person der Pantomimen selbst. Der Verfasser des Buches wider die Schauspiele der Alten, welches sich unter den

n) Dion. Lib. LIII.

Den Werken des h. Cyprianus befindet, beschreibt einen Pantomimen als ein verstümmeltes Geschöpf; als einen Mann, der noch weiblicher als die lieberlichste Weibsperson sey, und der die Kunst könne, durch Geberden zu reden. Gleichwohl kommt, sagt er durch ein solches, ich weis nicht, ob Manns oder Weibsbild, die ganze Stadt in Bewegung, um irgend eine von den wollüstigsten Fabeln des Alterthumes vorstellen zu sehen. o) Die Römer mußten sich in den Kopf gesetzt haben, daß die Gliedmaassen eines Menschen, der diese Operation ausgestanden hätte, eine Gelentigkeit und Biegsamkeit behielten, welche sie ausserdem sehr zeitig verlieren würden. Diese Meinung, oder wenn man lieber so sagen will, dieser seltsame Wahn bewog sie, an den Kindern, welche man zu dieser Profession bestimmte, eben die Grausamkeit zu verüben, welche man in einigen Ländern noch ison an denen begeht, welche ihre hohe Stimme niemals verlieren sollen. Der h. Cyprian sagt in dem Briefe, worinnen er dem Donatus die Ursachen angiebt, durch die er zur Annehmung der christlichen Religion bewogen worden, daß die Schauspiele, welche einen Theil des heidnischen Gottes

o) Huic dedecori eondignum dedecus superinducitur, homo fractus omnibus membris, et vir ultra muliebrem mollitiem dissolutus. Cui ars est verba manibus expedire, et propter vnum, nescio quem nec virum nec foeminam, commouetur ciuitas, vt defakentur fabulose antiquitatis libidines.

Gottesdienstes ausmachten, viel Schändliches und Grausames hätten. Nachdem er die Abscheulichkeiten des Amphitheaters angeführet hat, redet er von den Pantomimen und sagt unter andern: Man erniedrige Mannspersonen unter ihr Geschlecht, um sie zu einer so verächtlichen Profession desto geschickter zu machen; und derjenige Meister, welcher eine Mannsperson einer Frau am ähnlichsten gemacht habe, trüge das Lob davon, daß er die besten Schüler gezogen. p) Wie viel muß nicht, sagt Tertullian in seinem Werke wider die Schauspiele, ein Pantomime an seinem Leibe ausstehen, um ein Künstler zu werden. q)

Wirklich sagt auch Lucian, r) daß nichts schwerer zu finden sey, als ein Mensch, der alle erforderlichen Fähigkeiten habe, ein guter Pantomime zu werden. Nachdem er von der Leibesbildung, von der Gelenkigkeit, von der Leichtigkeit und von dem Gehöre, welches er haben soll, geredet, setzt er hinzu, es lasse sich eben so leicht ein Gesicht antreffen, welches zugleich sanft und majestätisch wäre. Darauf verlangt er, daß man diesen Schauspieler in der Musik, in der Geschichte,

p) *Euirantur mares, omnis honor et vigor sextus enervati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet quisquis virum in foeminam magis fregerit.*

q) *Quae denique Pantomimus a puerkia patitur in corpore, ut artifex esse possit.*

r) *Lucian. de Orchest.*

schichte, und, ich weiß selbst nicht, in wie vielerley andern Dingen, deren jedes einem den Namen eines Gelehrten zu wege bringen kann, unterrichten solle.

Aus dem Zosimus und Suidas siehet man, s) daß die Kunst der Pantomimen zu Rom unter der Regierung des Augustus angekommen; weswegen auch Lucian sagt, t) Sokrates habe die Tanzkunst nur in ihrer Wiege gesehen. Zosimus rechnet die Erfindung der Pantomimikunst so gar unter die Ursachen, welche die Sitten der Römer verderbt und viele andere schlimme Folgen für den Staat nach sich gezogen hätten. u) In der That wurden, wie wir bald sehen werden, die Römer in diese Art von Schauspielen ganz närrisch verliebt.

Die zween ersten Erfinder dieser Kunst waren also Pylades und Bathyllus, welche ihre Namen in der römischen Geschichte so berühmt gemacht haben, als nur immer in der neuern Geschichte der Stifter eines noch so wichtigen Werkes ~~Man~~ kann. Pylades hatte seine Gederbensammlung, wenn ich diesen Ausdruck brauchen darf,

Q 2

s) Zof. Hist. L. I.

t) Lucian. de Orch.

u) Nam et Pantomimorum saltatio prius incognita temporibus iis in vsu esse coepit, Pylade ac Bathyllo primis eius auctoribus, et praeterquam quaedam alia, quae multis huc vsque malis causam praebuerunt.

darf, aus den drey Sammlungen gezogen, deren ich bereits gedacht habe, und die in das Trauerspiel, in die Komödie und in dasjenige dramatische Gedicht gehörten, welches bey den Alten eine Satyre hieß. x) Die Geberdenkunst der Pantomimen bekam von dem Pylades den Namen der italischen Saltation. Folglich hatte man seit des Pylades Zeiten vier Sammlungen theatralischer Geberden: Die *Emmeleia* für die Tragödie, den *Kordax* für das Lustspiel, die *Sikinnis* für die Satyre, und die italische Gattung für das Drama der Pantomimen. *Cassiodorus*, der im Jahre 1708 als Professor der schönen Wissenschaften in Padua starb, y) behauptet, die Kunst der Pantomimen sey älter als Augustus; allein er beweist seine Meynung schlecht. Die Pantomimikunst, welche darinnen bestand, daß man eine ganze zusammenhängende Scene oder gar ein ganzes dramatisches Stück spielen konnte, ohne dabey zu reden, ist bey ihm das, was bey dem *Livius* *imitandorum carminum actus* heißt, z) die Kunst diese oder jene Leidenschaft auf eine willkührliche Art tanzend auszudrücken; und diese Kunst war freylich alt als Augustus.

Der ältere *Seneca*, der den *Pylades* und *Bacchylus* noch hat sehen können, sagt in einer Stelle,

x) *Athen. Deipn.* L. I.

y) *De Ludis scen.* cap. 9. et 10.

z) *Liv. Lib.* VII.

Stelle, die ich weiter unten anführen werde, Pylades sey in tragischen Vorstellungen glücklicher als Bathyllus, und der letztere hingegen in komischen Stücken glücklicher als Pylades gewesen. Athenäus macht uns eben denselben Charakter von diesen zween Pantomimen, und er wird durch das Zeugniß vieler andern alten Scribenten bekräftigt.

Wenn man sagen wollte, daß die Pantomimen ein Stück spielten, so sagte man: *fabulam factabant*; die Ursachen davon habe ich schon angeführt. Man brauchte bey diesen Vorstellungen Flöten von einer besondern Art, welche man *tibias dactylicas* nannte. a) Vielleicht ahmte der Klang dieser Flöten der menschlichen Stimme besser nach, als der Klang der andern; so wie etwa unsere Querflöten thun. Aus diesem Grunde war sie geschickter, den Inhalt zu spielen; das ist, meiner Muthmaassung nach, die in Noten geschriebne Melodie der Verse oder die Declamation, welche bey den gewöhnlichen Vorstellungen recitirt wurden: Denn man siehet aus einer Stelle des Kassiodorus, die ich schon angeführt habe, b) daß die daktylische Flöte noch von andern Instrumenten unterstützt worden, die bey ihrer Melodey vermuthlich statt des Basses dienten.

a) *Onom. Poll. L. III. cap. 10.*

b) *Cassiod. Epist. LI. Lib. A.*

Was einem am wunderbarsten dabey vorkommen muß, ist, daß diese Schauspieler, die es wagten, Stücke zu spielen, ohne dabey zu reden, gleichwohl die Mienen des Gesichtes bey ihrer Declamation nicht zu Hülfe nehmen konnten. Sie mußten folglich genug andere Ausdrücke, so zu reden, im Vorrathe haben. Denn so viel ist gewiß, daß sie, gleich andern Schauspielern, in der Maske spielten. Lucian sagt, in seinem Werke von der Saltation, die Maske der Pantomimen habe keinen offenstehenden Mund gehabt, wie die Maske anderer Schauspieler, und sey daher viel angenehmer gewesen. Macrobius erzählt, Phylades habe einmahl, als er den rasenden Herkules vorstellte, aus Verdruß, daß die Zuschauer seine Geberden viel zu übertrieben fanden, die Maske abgerissen und ihnen zugerufen: „Seht ihr nicht, ihr Narren, daß ich einen noch größern Narren vorstelle, als ihr seyd?“ Macrobius hat uns in eben derselben Stelle noch verschiedene andere Anekdoten von diesem berühmten Erfinder der Pantomimikunst hinterlassen. c)

Allem Vermuthen nach haben diese Schauspieler anfänglich nur diejenigen Scenen aus den Tragödien und Komödien nach ihrer Art vorgestellt, welche cantica hießen. Ich muthmaasse dieses aus zween Gründen. Erstlich weil diejenigen Scribenten des Alterthumes, welche vor dem

c) Macrobi Saturn L. II. cap. 7.

Apuleius gelebt haben, niemals, so viel ich mich erinnere, dramatischer Stücke erwähnen, die von einer ganzen Pantomimengesellschaft aufgeführt worden wären. Sie sagen nur, daß Monologen oder cantica von diesen stummen Schauspielern getanzt worden wären. Wir finden so gar in dem angeführten Werke des Lucian, daß ein Fremder, als er fünferley Kleidungen gesehen, welche für einen einzigen Pantomimen verfertigt worden, der fünf verschiedne Rollen hinter einander spielen sollte, gefragt hatte, ob ein einziger Mensch alle diese fünferley Kleidungen brauchen sollte. Diese Frage konnte, wie es scheint, nicht gethan werden, wenn es damals schon ganze Gesellschaften von Pantomimen gegeben hätte. Zweitens hat es natürlicher Weise fast nicht anders kommen können. Die ersten Pantomimen mußten nothwendig in ihren Vorstellungen verständlich zu seyn suchen, wenn die Zuschauer Geschmack daran finden sollten. Sie machten also vermuthlich den Anfang mit den schönsten Scenen aus den allerbekanntesten dramatischen Stücken, damit ihre stumme Declamation desto leichter verstanden werden könnte. Gesezt daß eine Pantomimengesellschaft in Paris aufkommen wollte; würde sie nicht anfangs nur die schönsten Scenen etwa aus dem Cid und andern sehr bekannten Stücken spielen, und vornämlich diejenigen ansuchen, deren Inhalt sehr besondere Stellungen und solche Geberden von dem Schauspieler erfordert, die sich vor andern ausnehmen, und

verständlich bleiben, auch wenn man sie machen sieht, ohne die Reden zu hören, denen sie sonst natürlicher Weise zur Unterstützung dienen? In Ansehung der Komödien z. E. würden sie etwa mit der Scene zwischen dem Merkur und dem Sosias im ersten Aufzuge des Amphitruo anfangen. Wolten sie einen Auftritt aus einer Oper vorstellen, so würden sie vielleicht den letzten in der vierten Handlung des Rolandes, wo dieser Held rasend wird, dazu nehmen.

Vielleicht war es eben zu Lucians Zeiten, da sich ganze Gesellschaften von Pantomimen zusammen thaten und an einander hängende Stücke zu spielen anfiengen. Apuleius, der den Lucian noch hat kennen können, macht uns eine genaue Beschreibung von dem Urtheile des Paris, so wie es von einer Pantomimengesellschaft aufgeführt worden war! ^{d)} Man sieht aus dieser lesenswürdigen Erzählung, daß Juno, Pallas und Venus eine nach der andern den Paris anbeteten und diejenigen Versprechungen thaten, welche Jedermann bekannt sind, indem sie sich durch Geberden und Stellungen ausdrückten, welche mit einem Accompagnement von Instrumenten begleitet wurden. Apuleius merkt auch mehr als einmal an, daß sie alles durch Geberden (*nutibus* oder *gestibus*)

d) *Apul. Metam. L. X.*

bus) ausgedrückt hätten. e) Ueberdieses hatte jedwede Göttinn ihr eignes und aus unterschiedlichen Schauspielen bestehendes Gefolge.

Da die Pantomimen nichts reden durften, und bloß Geberden zu machen hatten, so ist leicht zu erachten, daß alle ihre Ausdrücke lebhafter und ihre Action feuriger gewesen seyn müsse, als bey den gewöhnlichen Schauspielern. Diese letztern konnten in den Dialogen, wo sie zu gleicher Zeit reden mußten, auf die Geberden nur einen Theil ihrer Aufmerksamkeit und Kräfte wenden, und in den Monologen, wo sie nicht selbst zu reden hatten, waren sie genöthigt, mit dem Schauspieler, welcher für sie recitirte, beständig den Takt zu halten. Der Pantomime hingegen war völlig Herr über seine Action, und hatte weiter auf nichts

2 5

zu

- e) Er sagt, da er von der Juno redet: *Haec puella, varios modulos concinente tibia, prae caeteris quiesca et inaffecteda gesticulatione nutibus honestis pastoris pollicetur, si sibi praemium decoris adhxisset, et sese regnum totius Asiae tributuram. Von der Minerva: Haec inquieto capite et oculis in adspectum minibus citato et intorto genere gesticulationis alacer demonstrabat Paridi, si sibi formae victoriam tradidisset, fortem tropaeisque bellicis inclytum suis admniculis futurum. Von der Venus: Sensim annuante capite coepit incedere mollique tibiaram sono deliciarum respondere gestibus et nonnunquam saltare solis oculis. Haec ut primum ante conspectum iudicis facta est nihil brachiorum polliceri videbatur etc.*

zu denken, als wie er das, was er zu verstehen geben wollte, recht verständlich ausdrückte. Daher auch Cassiodorus die Pantomimen Leute nennt, deren beredte Hände gleichsam an jedweder Fingerspitze eine Zunge hätten; Leute, welche stillschweigend reden und, ohne den Mund aufzutun, eine ganze Erzählung machen könnten; mit einem Worte, Leute, welche Polyhymnia, die Muse der Musik, selbst gebildet, um zu zeigen, daß man seine Gedanken an den Tag legen könne, ohne eben articulirte Töne dazu nöthig zu haben. So drückt er sich in dem Briefe aus, den er im Namen des Theodorich, Königes der Ostgothen an den Symmachus, einen Präfectus der Stadt Rom schreibt, um ihm den Befehl zu geben, daß er auf Unkosten gedachten Königes das Theater des Pompeius wieder ausbessern lassen sollte. Nachdem er nämlich erst von den Tragödien und Komödien, welche auf dieser Schaubühne aufgeführt wurden, geredet hat, so setzt er die eben angeführte Stelle hinzu. f)

Wenn man dem Martial und einigen andern Dichtern glauben soll, so machten die Pantomimen ganz erstaunliche Eindrücke auf die Zuschauer.

Jube.

f) *Orchestrae loquacissimae manus, linguosum digiti, silentium clamor, expositio tacita, quam Musa Polyhymnia reperisse narratur, ostendens homines posse sine oris officio velle suum declarare.*

Juvenals Verse

Chironomum Ledam molli saltaante Bathyllo

Tuccia etc.

sind bekannt. Allein die meisten dieser Stellen sind so beschaffen, daß sie sich auch nicht einmal im lateinischen anführen lassen. Zudem hat man die Poeten im Verdachte, daß sie gern die Sachen übertreiben. Wir wollen es also bey einigen Stellen aus prosaischen Schriftstellern bewenden lassen.

Der ältere Seneca, der sich einer von den ernsthaftesten Lebensarten der damaligen Zeit gewidmet hatte, gestehet selbst, daß sein Geschmack an den Vorstellungen der Pantomimen zu einer wahren Leidenschaft geworden sey. Er redet davon, wie schwer es sey, in mehr als Einer Sache vortrefflich zu werden, und setzt hinzu: Damit ich ein Beispiel von einer Kunst hernehme, die ich ehemals bis zur Ausschweifung liebte; so wirst du wissen, daß Pylades und Bathyllus gar nicht mehr so große Schauspieler waren, wenn jener in der Komödie und dieser in der Tragödie spielte. g) Lucian sagt, man habe bey den Vorstellungen der Pantomimen eben sowohl, als bey andern dramatischen Stücken geweint.

Die

g) Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comœdia, Bathyllus in Tragoedia multum a se aberant.

Seneca in Controv. II.

Die Pantomimikunst würde unter den nördlichen Nationen von Europa keinen solchen Fortgang gewonnen haben; da die natürliche Action dieser Völker weder sehr beredt noch so bedeutungsvoll ist, daß man sie gleich verstehen könnte, wenn man sie sieht, ohne die Rede zu hören, deren natürliche Begleiterinn sie eigentlich seyn sollte. Nun ist eine Nachbildung noch dazu allemal schwächer, als ihr Original. Allein in Italien braucht man, wie schon gesagt, in allen Arten von Unterredungen, weit mehr sichtbare Ausdrücke; man richtet, so zu reden, sein Gespräch weit mehr an die Augen, als in unsern Gegenden. Wenn ein Römer einmal sein gezwungenes ernsthaftes Wesen bey Seite setzen und seiner natürlichen Lebhaftigkeit den Zügel lassen will, so ist er ungemein fruchtbar an Geberden, von denen jedwede fast so ausdrückend ist, als eine ganze Redensart. Seine Action macht Vieles verständlich, das man aus unsrer Action nimmer errathen würde; und zugleich sind seine Geberden so bezeichnet, daß es gar leicht ist, sie zu erkennen, wenn man sie zum zweytenmale sieht. Daher ein Römer, der von einer wichtigen Sache mit seinem Freunde in geheim sprechen will, es nicht dabey bewenden läßt, daß er sich an einem Orte befindet, wo ihn sonst Niemand hören kann; sondern er hält es auch für eine nothwendige Vorsicht, sich nicht sehen zu lassen; weil er mit Rechte fürchtet, seine Geberden und Mienen mögten demjenigen, der ihn

von

von weiten beobachten könnte, das, was er sagen will, verrathen.

Hierzu setze man noch, daß eben dieselbe lebhafteste und feurigste Einbildungskraft, welche so vielerley, so lebhafteste, ausdrucksvolle und charakterisirte Geberden ganz natürlich hervorbringt, auf der andern Seite wieder eben so fähig seyn muß, die Bedeutung derselben zu errathen, wenn ein anderer sich derselben bedient. Man kann eine Sprache, die man selbst redet, ganz leicht verstehen. Allein die Sprache der Stummen des Großsultans, welche ihren Landsleuten ganz leicht zu verstehen ist, und ihnen eben so gut als eine articulirte Sprache zu seyn scheint, würde den nordischen Völkern in Europa nichts besser als ein verworrenes Geseumme vorkommen. Wenn wir hierzu noch die sehr gewöhnliche Anmerkung setzen, daß die Empfindung einiger Nationen weit rührbarer ist, als die Empfindung anderer; so wird man leicht begreifen, wie die Griechen und Römer von stummen Schauspielern, welche die natürliche Action dieser Völker nachahmten, so sehr gerührt werden konnten.

Zu einer Art von Beweise dessen, was ich hier behauptet, will ich das Buch des Giovanni Bonifacio ansehn, welches den Titel führt: Die Kunst sich durch Zeichen auszudrücken. (L'Arte de' Cenni.) Man trifft in diesem Werke
keine

keine Spuren an, woraus man schliessen könnte, daß der Verfasser von der Kunst der alten Pantomimen, ihre Gedanken ohne Hülfe der Worte an den Tag zu legen, etwas gewußt habe; und dennoch hält er es für möglich. In solcher Absicht hat er einen Quartband von mehr als sechshundert Seiten verfertigt, den er in zween Abschnitte theilt. In dem ersten lehrt er die Art und Weise, wie man durch Geberden reden könne, und im zweyten zeigt er die Nützlichkeit dieser stummen Sprache. Es ist dieses Buch zu Vinzenz im Jahre 1616 bey Grossi gedruckt.

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

Lucian ^{h)} erklärt sich selbst für einen eifrigen Liebhaber der Pantomimikunst, und man sieht wohl, daß es ihm ein Vergnügen ist, Anekdoten zu erzählen, welche dieser Kunst zur Ehre gereichen. Unter andern sagt er, daß ein cynischer Weltweiser die Kunst dieser stummen Schauspieler für ein kindisches Spielwerk und eine Zusammenhäufung von Geberden erklärt habe, welche nur durch die Musik und durch die Zierrathen der Ausführung erträglich gemacht würden. Allein ein Pantomime von Nerons Hofe habe, um ihn von der Unrichtigkeit seiner Meynung zu überführen

h) Lucian. in Orchasi.

führen, die Liebe des Mars und der Venus in seiner stummen Declamation ohn alles Accompagnement vor ihm ausgeführt. Hierdurch sey der Snyker zu dem Geständnisse gebracht worden, daß die Kunst der Pantomimen mit Recht eine Kunst hiesse. Lucian erzählt ferner, daß ein König aus der Gegend des Pontus Eurinus, der zu des Nero Zeiten in Rom gewesen, diesen Kunst um einen Pantomimen, den er hatte spielen sehen, sehr inständig gebeten habe, damit er ihm statt eines Dolmetschers in vielerley Sprache dienen könnte. Denn, sagte er, diesen Menschen wird Jedermann verstehen können, an statt daß ich bisher eine ganze Menge Dolmetscher habe halten müssen, um mit meinen Nachbarn, welche allerhand Sprachen reden, die ich nicht verstehe, Unterhandlungen pflegen zu können.

Wir sind eben so wenig im Stande, über die Vorzüge der Pantomimikunst, als über die Vorzüge der zwischen zweien Schauspieler vertheilten Declamation zu urtheilen. Wir haben beides nicht gesehen. Gleichwohl werden ohne Zweifel diejenigen, so sich an der italienischen Komödie ergötzen, besonders wenn sie den alten Octavio, den alten Skaramuz und deren Cameraden den Harlekin und Trivelin haben spielen sehen, nicht begreifen, daß verschiedene Scenen gar wohl ausgeführt werden können, ohne daß man dabei zu reden braucht. Jedoch es lassen sich wirkliche Erfah-

rungen anführen, welche die Möglichkeit so Vorstellungen besser, als alle Vermünstelungen thun. Es sind in Engelland Pantomimengschaften entstanden, und einige derselben haben gar in Paris auf dem Theater der komischen stumme Scenen gespielt, die Jedermann versteht. Obgleich Roger den Mund nicht aufthat, so thate man ihm doch ohne viel Mühe alles versteht was er sagen wollte. Wie wenig hatte gleich Roger, in Vergleichung mit den Pantomimen der Alten, seine Kunst studirt! Wußte er auch daß jemals ein Pylades und ein Bathyllus gewesen war?

Vor ungefähr zwanzig Jahren wollte Prinzessin, welche bey einem von Natur trefflichem Verstande viel erworbene Kenntnisse besitzt und einen außerordentlichen Geschmack in Schauspielen findet, eine Probe von der Art der alten Pantomimen sehen, damit sie sich einen richtigern Begriff von den Vorstellungen bekommen könnte, als sie aus dem Lesen der Schenken bekommen hatte. Weil es nun an Schauspielern fehlte, welche in dieser Kunst geübt gewesen wären, so wählte sie sich einen Tänzer und eine Tänzerinn, die wirklich beyde außerordentliche Genien und mit einem Worte fähig waren, zu finden. Man ließ sie also auf dem Theater Sceaux aus dem vierten Aufzuge von Cornelia Soraziern diejenige Scene durch Gebärden

stellen, beginnen der junge Horaz seine Schwester Camilla umbringt; und diese Scene ward unter einer Musik aufgeführt, welche ein geschickter Componist 1) zu den Versen verfertigt hatte, eben als ob sie hätten gesungen werden sollen. Unsere wegschreitenden Pantomimen setzten sich gegenseitig durch ihre Gebärden, Wandlungen und Sänge, wovon man aber keine Lauschnitte deutlich merken konnte, so sehr in Affect, daß sie endlich Thränen vergossen. Man wird wohl nicht erst fragen, ob die Zuschauer ebenfalls gerührt worden sind. Wir wissen auch, daß die Chineser noch heutiges Tages Komödianten haben, welche gleich den Pantomimen, ohne zu reden, spielen, und daß sie für diese Spiele sehr eingenommen sind. Ist das Tanzen der Perser nicht ein wirkliches Pantomimenspiel?

So viel ist gewiß, die Kunst der Pantomimen bezauberte schon in ihrer ersten Kindheit die Römer, breitete sich bald in die entlegensten Provinzen des Reiches aus, und wurde so lange getrieben, als das Reich bestand. Die Geschichte der römischen Kaiser, erwähnt öfter berühmter Pantomimen als berühmter Redner. Die Römer waren überhaupt in alle Schauspiele sehr verliebt, wie man aus Plutarchs Abhandlung von der Musik sehen kann. „Jedweder, der sich auf die Musik legt, widmet sich der theatralischen, um
„desto

1) Herr Mourat.

„ desto sicher zu gefallen. „ Nutt aber wurden die pantomimischen Vorstellungen von den Römern allen andern Schauspielen vorgezogen.

Es war, wie wir gesehen haben, diese Kunst unter dem Augustus entstanden. Sie gefiel diesem Regenten ungemein, und Mäcenas war von dem Bathyllus ganz bezaubert. Gleich in den ersten Jahren der Regierung des Tiberius war der Senat genöthigt, eine Verordnung zu machen, wodurch den Senatoren verboten wurde, die Schulen der Pantomimen zu besuchen, und den Rittern, die Pantomimen, um ihnen eine Ehre zu erweisen, auf den Strassen zu begreifen. ^{h)}

Einige Jahre nachher mußte man die Pantomimen aus Rom verjagen. ^{m)} Die himmlische Leidenschaft des Volkes für ihre Schauspiele gab Gelegenheit zu Kabalen, durch welche man dem einen mehr Beifall als dem andern zu verschaffen suchte, und aus diesen Kabalen wurden Meutereyen. Aus einem Werke des Kastoborus ⁿ⁾ siehet man so gar, daß die Pantomimen, zur Nachahmung derer, welche in den Rennspielen des Circus die Wagen führten, sich verschiedene Locken genommen hatten. Einige hießen die *Blauen*,

h) *Ma domos Pantomimorum Senatori non licuit habere. Licentes in publicum Equites Romani cingerent.*

Tab. Annal. L. I.

m) *Ibid. L. I.*

n) *Var. ep. L. I. ep. 20.*

andere die Grünen u. s. w. Das Volk theilte sich also seinerseits ebenfalls, und alle die verschiedenen Factionen des Circus, deren in der römischen Geschichte so oft gedacht wird, machten nunmehr den Vorzug der verschiedenen Pantomimengesellschaften zu ihrer Partheysache. Die Erbitterung zwischen beyden Theilen gieng nicht selten so weit, als nur immer die Feindschaft zwischen den Quellen und Sibellinen unter den deutschen Kaisern gegangen seyn mag. Man mußte seine Zuflucht zu einem Mittel nehmen, welches die Regierung ungern ergriff, weil Betrandeausstellungen und Schauspiele das Volk noch am ersten beym Guten erhielten; allein es war nothwendig geworden: Man mußte nämlich alle Pantomimen aus Rom vertreiben.

Wenn Seneca, Neros Lehrmeister, darüber klagt, daß diejenigen Schulen, welche ihre Namen von den Philosophen hatten, deren Lehrgebäude man darinnen vortrug, eingegangen, und daß die Namen ihrer Stifter in Vergessenheit gekommen wären, setzt er hinzu: Aber keines berühmten Pantomimen Andenken pflegt zu erlöschen. Die Schulen des Pylades und Bathylus sind bis auf gegenwärtige Zeit von ihren Schülern ununterbrochen fortgesetzt worden. Die Stadt Rom ist voll von Lehrern dieser Kunst, denen es niemals an Schülern fehlt. Sie finden in allen Häusern Lehrsäle, und Männer und We-

ber streiten sich darum, wer sich ihnen untergeben soll. o)

Die gesuchte Zweideutigkeit in den letzten Worten dieser Stelle wird durch das erklärt, was Tertullian von der unmäßigen Neigung sagt, welche damals Mannspersonen und Frauenzimmer zu den Pantomimen trugen. p) Hieher gehört unter andern das, was Galenus in seinen Prognosticis erzählt. Als er nämlich zu einer Dame von Stande gerufen worden, die an einer außerordentlichen Krankheit danieder lag, entdeckte er aus den Veränderungen, die er an der Patientin wahrnahm, so oft man in ihrer Gegenwart von einem gewissen Pantomimen sprach, daß ihre Krankheit blos von der Liebe zu demselben, und von der Bestrebung diese Liebe zu verbergen, herrührte.

Die Pantomimen wurden auch unter dem Nero und einigen andern Kaysern aus Italien verwiesen; aber ihre Verbannung dauerte, wie gesagt, nicht lange, weil sie das Volk nicht sehr

o) At quanta cum cura laboratur, ne alicuius Pantomimi nomine inrecedat. Stant per succiores Pythias et Bathylli domus. Harum artium multae discipuli sunt multique doctores. Privatim vixit coram pulpirum. Mares virosque contemnit, vias delectus illis. *Nat. Quaes. L. VII. cap. 32.*

p) Quibus viri animas, foeminae aut illi etiam corpora sua substernunt.

entbehren konnte, und weil Zeiten kamen, da der Regent, weil er die Gunst des Volkes nöthig zu haben glaubte, gern etwas thun wollte, wodurch er sich bey demselben beliebt machen konnte. Domitian z. E. hatte sie vertrieben, und sein Nachfolger Nerva rufte sie wieder zurücke, ob er gleich einer von den weisesten Kaisern war. Man siehet auch aus der römischen Geschichte, daß das Volk selbst, wenn es einmal der durch die Pantomimen veranlaßten Unordnungen müde war, die Vertreibung derselben eben so heftig, als zu andern Zeiten ihre Zurückberufung, verlangte. q)

Einige neuere Scribenten haben geglaubt, Nero hätte alle Schauspieler aus Rom verwiesen, weil Tacitus bey Erzählung dieses Vorfalles den allgemeinen Namen aller derjenigen braucht, welche auf dem Theater spielten. „Er verjagte,“ sagt Tacitus, alle Histrionen aus Italien, „weil dieses das einzige Mittel war, den Steuern, welche in den Theatern vorfielen, zu steuern.“ r) Allein man kann beweisen, daß damals nur die Pantomimen verjagt worden, und daß Tacitus aus einer Nachlässigkeit, die sich in solchen Dingen wohl entschuldigen läßt, den Namen der Gattung für den Namen einer Art gesetzt hat. Erstlich daraus, daß Tacitus, unmittel-

R 3

tel.

q) Neque a te minore concentu vt tollereres Pantomimos, quam a patre tuo vt restitueret actum est. *Plin. in Paneg.*

r) Non aliud remedium repertum est, quam vt Histriones Italia pellerebantur. *Tac. Annal. Lib. XIII.*

telbar nach den angeführten Worten einen Umstand hinzusetzt, welcher offenbar beweiset, daß Nero die Theater nicht hatte zuschließen lassen. Er befahl, sagt dieser Geschichtschreiber, daß in Zukunft wieder, wie ehemals, eine Soldatensoldate auf dem Theater seyn sollte. Nero hatte dieselbe seit einiger Zeit weggenommen gehabt, damit er desto geneigter gegen das Volk zu seyn schien. s) Zweitens darum, weil Tacitus, da wo er von der Zurückberufung dieser Histrionen redet, sie Pantomimen nennt. t)



Siebzehnder Abschnitt.

Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortrefflichkeit ihrer Melodien.

Die Pantomimikunst, die Kunst derjenigen Schauspieler, welche die getheilte Dramatik ausführen konnten, die Kunst der Clamation zu componiren, mit einem Worte, verschiedene der Musik untergeordnete Künste, wie man Ursache zu glauben hat, damals verloren gegangen, als auf dem marcellischen und andern grossen Theatern, wo für viele tausend Zuschauer

s) Milesque theatro rursum affideret.

t) Redditi quamquam scense Pantomimi ceremoniarumque ritus prohibebantur. Ibid. L. XIII.

schauer Raum war, die festbaren Vorstellungen aufhörten, welche den meisten musikalischen Künsten den Ursprung gegeben hatten, und denen, welche sie trübten, ihren Unterhalt verschafften. Welches ist aber eigentlich der Zeitpunkt, da diese prächtigen Theater leer stehen blieben, deren Größe alle die angeführten fein ausstudirten Hülfsmittel, zu besserer Aufführung dramatischer Stücke, veranlaßt hatte? Ich antworte:

Aus den Werken des h. Augustinus, welcher im 430sten Jahre der christlichen Zeitrechnung starb, sehen wir zwar, daß man zu seiner Zeit anfieng, die Theater in den meisten Städten des römischen Reiches zu verschließen: Denn die Einfälle der Barbaren, welche das ganze Reich überschwemmten, benahmen den Einwohnern der verwüsteten Länder das Vermögen, die Unkosten der Schauspiele zu bestreiten. u) Anderntheils sieht man aber auch aus unterschiedlichen bereits angeführten Briefen des Casiodorus, die ohngefähr um das Jahr 520 nach Christi Geburt geschrieben sind, daß die Schaubühnen noch ein ganzes Jahrhundert nach der Zeit, von welcher Augustinus redet, zu Rom offen standen. Die grossen Theater dieser Hauptstadt waren entweder noch nicht verschlossen gewesen, oder doch wieder geöffnet worden. Allem Ansehen nach hat man sie nicht eher auf immer verschlossen, als da Rom von dem Totila

u) Nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra. De Con. sen. Lib. 2. cap. 33.

tilia eingenommen und zerstört ward. *) Diese Verwüstung, die in allen ihren Umständen grausamer war, als die vorhergehenden; und durch welche es so weit kam, daß die Gemahlinnen der Patricier oder den Thoren ihrer eignen Häuser, von denen sich die Barbaren Meister gemacht hatten, um Almosen bitten mußten; diese Verwüstung, sage ich, ist die eigentliche Epoche der gänzlichlichen Vertilgung aller Künste und Wissenschaften, welche vorher wenigstens immer noch getrieben wurden, obgleich mit ziemlich schlechtem Glücke. Die großen Künstler waren schon seit länger Zeit verschwunden, die Künste selbst aber verschwanden erst nunmehr. Alle die Unglücksfälle, welche auf die Eroberung der Stadt Rom von dem Totila folgten, waren Schicksal, daß gleichsam die Pflanze, die er voll der Wurzeln abgerissen hatte, nun vollends verrotten mußte.

Dieses war das Schicksal des alten Theaters im occidentalschen Reiche: Als diejenigen Leute, welche von Natur mehr geschäftlich, als zu anhaltender Arbeit aufgelegt sind und dabei keine mühsamen Professionen treiben mögen, nur nicht länger von den Einkünften des Theaters, welches sie bisher ernährt hatte, leben konnten, so mußten sie entweder verhungern, oder zu einer andern Lebensart greifen; diejenigen aber, so erst nach der Zeit kamen, waren genöthigt, dahin zu sehen, daß ihre Talente auf andere Art brauchbar machten.

Ich will hier den Zusammenhang meiner Abhandlung durch einige wenige Zeilen unterbrechen, um zu erklären, wie ich es verstanden haben will, wenn ich sage, daß die Theater in Rom vermuthlich damals verstorben worden, als Lolla diese Stadt verwüstete. Ich will damit nur sagen, daß damals das Theater des Marcellus und die andern prächtigen Schauplätze entweder zerstört oder durch den erlittenen Schaden unbrauchbar gemacht wurden, welches auch den kostbaren Vorstellungen, zu denen sie bestimmt waren, ein Ende machte. Allein meine Meinung ist gar nicht, daß alle Vorstellungen von Komödien damals aufgehört haben: Ich glaube vielmehr, man werde sowohl in Rom als in den andern großen Städten, welche mit der Hauptstadt von eiserley Unglücke betroffen worden waren, wiederum Theaterstücke, wiewohl ohne die vorige Pracht, aufgeführt haben, so bald nur die Zeiten ansienge, etwas ruhiger zu werden. Durch ein Schicksal, welches beständige Abwechslungen in der Welt hervorbringt, war die im höchsten Jahrhunderte nach Erbauung der Stadt Rom so prächtige Scene in dem drauf folgenden dreizehnten vermuthlich wieder so stumpf geworden, als sie zu Anfange des fünften Jahrhunderts gewesen seyn mag. Sie war wieder in den Zustand verfallen, in welchem sie Aulus Andronikus gefunden haben mochte.

Wir haben in den Capitularen unserer Könige von der zehnten Linie einen klaren Beweis,
 daß

daß es zu ihren Zeiten Komödianten von Profession gegeben, welche Theaterstücke spielten. Denn sie erneuerten das theodosianische Gesetz, wodurch alle Arten von Entbeiligungen auf der Schaubühne verboten wurden. „ Wir verurtheilen, sagen diese Capitularia, zu Leibesstrafe und zur Landesverweisung alle diejenigen Komödianten, welche in einer Tracht, die von Priestern, Orbenleuten, oder andern Personen geistlichen Standes getragen wird, auf dem Theater erscheinen. „ y)

Die Komödianten hätten sich solcher Mißbräuche jederzeit von selbst enthalten sollen. Gleichwohl war Karl der neunte abermals genöthigt, selbige in dem Edicte ausdrücklich zu untersagen, das er auf die von den zu Orleans versammelten Ständen des Reichs gemachten Vorstellungen und Beschwerden im Jahre 1561 bekannt machen ließ. Der vier und zwanzigste Artikel dieses Edictes lautet folgendergestalt: „ Wir verbieten auch allen Possenspielern, Boullern und andern solchen Leuten, an Sonn- und Festtagen während des Gottesdienstes zu solchen geistlichen Kleider anzuziehen, wie auch unthätwillige und ärgerliche Dinge vorzustellen, bey Leibesstrafe und Gefängniß. „ Daß auch dieses

y) Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam, vel mulieris religiosae, vel qualicumque ecclesiastico statu similem indurus fuerit, corporali poena substat et exilio tradatur.

Gesetz nicht genau beobachtet worden, sieht man daraus, daß es noch einmal in dem Edicte erneuert werden mußte, welches Heinrich III. auf die von den zu Blois versammelten Ständen gegebene Vorstellungen im Jahre 1576 ausfertigen ließ. Dem ohnerachtet wurden diese neuen Gesetze, ob man es gleich kaum glauben sollte, noch nicht gehalten. Folgendes findet man in einem Buche, das den Titel führet: Unterthänige Vorstellungen an den König von Frankreich und Pohlen, Heinrich den dritten dieses Namens, und welches im Jahre 1588 gedruckt wurde, als dieser Prinz eine Versammlung der Stände des Reichs ausschrieb, die insgemein die zwoente Reichsversammlung zu Blois heißt, weil sie ebenfalls in dieser Stadt gehalten wurden.

„ Es ist noch ein anderes Uebel im Schwan-
 „ ge, welches besonders in eurer Stadt Paris an
 „ den Festen und Sonntagen begangen und ge-
 „ duldet wird, und das der Ehre Gottes und der
 „ Heiligung seiner Festtage nachtheiliger als kein
 „ anderes, wie auch so vieler Mißbräuche ist,
 „ daß ich mit den weisesten Männern es für hin-
 „ länglich halte, den Fluch Gottes über euch und
 „ euer Königreich, und sonderlich über besagte
 „ Stadt Paris zu ziehen, wo dergleichen ärger-
 „ liches Wesen weit mehr gestattet wird, als an
 „ irgend einem Orte eures Königreiches. Es
 „ sind solches die Schauspiele, welche an gedach-
 „ ten Sonn- und Festtagen sowohl von fremden
 „ Ita.

„ Italienern als von Franzosen aufgeführt wer-
 „ den, allermeist aber: alle diejenigen, welche in ei-
 „ nem Kloabe und Hause des Satans, Hölle von
 „ Bourgogne genannt, von denjenigen vorgestellt
 „ werden, die sich straffbarer Weise Brüder des
 „ Leidens Christi nennen. In diesem Orte wer-
 „ den tausend schändliche Unordnungen getrieben,
 „ zum Nachtheile der Ehrbarkeit und Keuschheit
 „ der Weiber und zum Ruine der Familien ar-
 „ mer Handwerkleute, von denen der untere
 „ Saatz ganz voll ist, und die mehr als 300 Stun-
 „ den vor der Komödie mit unzüchtigen Geschwä-
 „ che, mit Würfelspielen und mit Trinken und Sau-
 „ fern zubringen, woraus denn viele Zänkereyen und
 „ Schlägereyen entstehen. Auf der Bühne rich-
 „ tet man Altäre auf, die mit Kreuzen und an-
 „ dern Kirchensymbolen geschmückt sind, und
 „ stellt selbst in den unzüchtigen Passetheatern
 „ Priester vor, welche bey lächerlichen Heyrathen
 „ die Trauung verrichten müssen. Man verliest
 „ daselbst die Evangelien nach der Kirchenweise,
 „ um bey Gelegenheit ein Wort aufzufangen, dar-
 „ über man Spott und Gelächter anfangen möge;
 „ und überhaupt sind alle diese Spiele so voller
 „ niederrächtiger und schandbarer Dessen, daß
 „ die Jugend, die dabey gegenwärtig ist, nicht
 „ anders als sehr grosses Aergerniß daraus neh-
 „ men kann. „ Doch ich komme zu weit von
 „ meiner Materie ab, und will also wieder von der
 „ Beschaffenheit der Theater, vor der Zerföhrung
 „ der Stadt Rom durch die Barbaren, handeln.

Aus seiner Stelle des Ammianus Marcellinus sieht man, daß die Anzahl derer, welche sich zu seiner Zeit in Rom von den spezialischen Künsten nähreten, erstaunlich groß war. Dieser Geschichtschreiber erzählt in einem unmutsvollen Tone, daß man, als Rom von einer Hungersnoth bedröuet wurde, die Vorsicht gebraucht hatte, alle Fremden, auch so gar die, welche die freyen Künste trieben, aus Rom wegzuschaffen. In dem man aber, setzt er hinzu, die Gelehrten als unnütze Leute über Hals und Kopf fortwies, sagte man den Schauspielern und allen denen, welche sich mit diesem schönen Titel schmeißen wollten, kein Wort. Man ließ dreystausend Tänzerinnen ganz ruhig in Rom und eben so viele Mannspersonen, welche in den Chören spielten, oder in musikalischen Künsten Unterriethe gaben. Nun schliesse man, wie erstaunlich groß die Anzahl der in Rom befindlichen Schauspieler zu den Zeiten Diocletians und Constantins des Grossen gewesen seyn mußte. (2)

Da es nun eine so erstaunliche Menge Leute gab, welche die musikalischen Künste liebten;

2) Postremo ad id indignitatis est ventum, ut tum peregrini ad fornicatam non solum sed etiam alimentorum inopiam pellerentur ab urbe praecipites; seditionibus disciplinarum liberalium impendio, paucis sine respirations villa extrusis, agerentur. Mimorum affectus verique, id simularunt ad tempus, ut tria millia saltatricum se interpellata quidem cum Choris cotidieque remanerent Magistris. Ammian. Marcell. Hist.

Darf man wohl noch in Verwunderung gerathen, daß die Alten in der Musik so viele Methoden und praktische Kunstgriffe hatten, die wir nicht mehr haben? Wenn eine Kunst sehr häufig getrieben wird, so erweitert sie sich und zertheilet sich in verschiedene besondere Künste.

Die Wissenschaft der Musik erhielt sich zwar auch nach Verschließung der Schaubühnen; allein die meisten musikalischen Künste giengen doch nach und nach auf immer verloren. Ich müßte nicht, daß uns auch nur ein einziges Dentmal von der rhythmischen, organischen, hypocritischen und metrischen Musik übrig geblieben wäre. Die Regeln der poetischen Musik finden wir noch in den Versen der Alten, und vielleicht hat uns die Kirche in ihren Gesängen auch einige von den alten Melodien aufbehalten.

Unter den Antworten auf allerlei Fragen der Christen, welche dem h. Justinus Martyr, der im zweiten Jahrhunderte lebte, zugeschrieben werden, findet sich eine, welche den Ausspruch that, a) daß die Gläubigen die von den Heiden zu unheiligem Gebrauche verfertigten Melodien anwenden könnten, göttliche Lobgesänge darnach zu singen; nur müßte man sie mit einem andächtigen Ernste ausführen. Diese Stelle bekommt noch mehr Deutlichkeit durch das, was der h. Augustin in einer von den Reden sagt, die an dem

a) Quaest. 107.

jährlichen Gedächtnistage des Märtyrertodes des h. Cyprianus gehalten wurden. b) Aus den Umständen der Zeit und des Ortes erhellet, daß diese Stelle von den Christen zu verstehen sey. Zudem war es der Bischof, welcher diese Unordnung abstellte. „Es ist noch nicht lange her, heißt es in den angezogenen lateinischen Worten, daß sich Tänzer unterstanden, ihre Kunst selbst an diesem ehrwürdigen Orte, auf der Ruhestätte eines so heiligen Märtyrers zu treiben. Man pflegte die ganze Nacht hindurch unheilige Gesänge zu singen und Geberden dazu zu machen. „Bermuthlich hatte irgend ein Christ den Märtyrertod des h. Cyprianus in Verse gebracht, welche man nachher auf seinem Grabe aufführte, so wie die weltlichen Stücke auf den Theatern aufgeführt wurden. Der h. Justin will also, daß man die von den Heiden verfertigten Melodien zwar in Versammlungen der Christen singen, aber nicht declamiren solle; man solle sie singen, ohne Geberden dabey zu machen.

So viel ist gewiß, daß sich unter den Kirchenhymnen unterschiedliche befinden, die noch vorher komponirt sind, ehe Rom von dem Tödtla verwißt worden. Alle Hymnen wurden gesungen.

„Was
 b) Aliquando ante annos non valde multos in eodem locum inuenerunt petulantia salaciorum, istum eum sanctum locum, ubi jacet sanctorum sanctorum corpus.
 Per totam noctem canebantur hic nefaria et canentibus salabatur. Aug. Serm. CCCXI. in natal. dñi Cypri.

2. Was nicht gesungen wird, das ist kein Hymnus, sagt Isidor. c). Da nun die Melodien dieser Hymnen in allen Kirchen einerley sind, so ist es höchst wahrscheinlich, daß gedachte Melodien noch von der Zeit herrühren, da die Hymnen selbst verfertigt wurden. Wir wollen diese Materie noch weiter fortsetzen.

Der ambrosianische Lobgesang, welcher noch in vielen Kirchen gesungen wird, wurde von diesem Bischofe, welcher hundert und fünfzig Jahre vorher starb, ehe Laeta Rom vermittelte, verfertigt oder wenigstens zu einem Kindersange gemacht. Als sich diese Begebenheit erstreg, war der h. Gregorius der Große schon geboren, welcher die Liturgie und den Lobgesang, die unter seinem Namen noch heutiges Tages bekannt und in vielen katholischen Kirchen gebräuchlich sind, componirt oder wenigstens eingerichtet hat. Diese heiligen Männer erfanden zu der Composition ihrer gottesdienstlichen Gesänge keine neue Musik: Denn aus der Art, mit der sich die zeitverwandten Scribenten ausdrücken, sieht man, daß sie verschiedene schon gebräuchliche Melodien in die Kirchen aufnahmen. Diese Melodien aber mögen nun zu der Zeit des h. Gregorius, oder schon vorher, componirt worden seyn, so kann man sich doch allemal einen Begriff von der Vortreflichkeit der alten Musik daraus machen. Wenn die seit achtzig Jahren unter uns componirten weltlichen

c) Si non cantatur, non est Hymnus.

Gefänge über tausend Jahren verloren gegangen seyn, und die geistlichen, die seit eben so langer Zeit fertig worden sind, sich erhalten haben sollten; würde man da nicht von der Schönheit der letztern auch auf die Schönheit der erstern schließen können? Die Natur dieser beyden Arten von Melodien ist zwar sehr verschieden; erkennet man aber nicht dem ohnerachtet den Verfasser der *Armidie* in dem *Dies irac* des *Lully*? So viel ist gewiß, alle Kenner bewundern die Schönheit der Präfation und verschiedener andern Melodien in der gregorianischen Liturgie, ob sie sich gleich, wie ich schon zu Anfang dieses Theiles angemerkt habe, weit weniger von der natürlichen Declamation entfernen, als unsere musikalischen Gefänge.

Ich komme wieder auf die Materie, welche alle diese Untersuchungen veranlaßt hat, nämlich auf den ehemaligen Gebrauch, die Declamation zu componiren und die Noten zu schreiben.



Achtzehnder Abschnitt.

Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten, welche mit der componirten Declamation der Alten verknüpft waren.

Zwey Gründe machen mir es glaublich, daß bey dieser Einrichtung mehr Vortheile als Unbe-

Dritter Theil. S

Unbequemlichkeiten gewesen, und daß die Römer durch die Erfahrung bewogen worden, die compo- nirte Declamation der willkührlichen vorzuziehen. Erstlich wurde dadurch allen dem Widersinnischen vorgebeugt, welches entsteht, wenn der Schauspieler einen Vers recitirt, ohne den eigentlichen Sinn desselben völlig zu verstehen; ein Fehler, in den selbst unsere besten Schauspieler manchmal fallen. Zwoytenz konnte ein geschickter Componist der Declamation dem Schauspieler öfters Ausdrückungen und Schönheiten an die Hand geben, welche dieser letztere nicht immer für sich selbst zu erfinden fähig war: Denn nicht ein jeder war so gelehrt, als Roscius. Dieses ist das Beywort, welches Horaz ihm giebt.

Man weiß, mit welchem Beyfalle die Chonmeslee die Rolle der Phädra recitirte, wovon Racine die Declamation Vers für Vers gelehrt hatte. Boileau hielt es für werth, in seinen Schriften davon zu reden; und es haben sich auf unserer Schaubühne so gar einige Spuren der Ueberreste dieser Declamation erhalten, welche hätten aufgeschrieben werden können, wosfern die erforderlichen Zeichen dazu erfunden gewesen wären. So wahr ist es, daß sich das Gute in allen Werken, welche man vermittelst der Empfindung beurtheilen kann, wahrnehmen läßt, und daß man es auswendig behält, ohne sich es ausdrücklich vorgesetzt zu haben.

In Wahrheit, ein Trauerspiel, dessen Declamation in Noten gebracht wäre, würde einen Vorzug haben, den ist nur die Oper hat. Mit telmäßige Schauspieler würden sie erträglich auf führen können. Sie würden zehnmal weniger Fehler machen, als iso, da sie bald den rechten Ton und folglich auch die dem Sinne des Verses gemässe Action verfehlen, bald etwas Pathetisches da anbringen, wohin es sich gar nicht schickt. Beispiele davon kann man auf den neuern Schau bühnen alltäglich hören, wo die Komödianten, Leute, welche zuweilen nicht einmal ihre Profession studirt haben, die Declamation einer Rolle nach Gutdünken componiren, von der sie öfters viele Verse nicht einmal verstehen.

Zweytens, wenn auch ein jedweder Schau spieler für seine eigne Person im Stande wäre, die Declamation so gut, als ein Componist von Profession zu verfertigen; so würde doch die De clamation eines Stückes, wenn sie durchgehends von einem einzigen Verfasser herrührte, ganz ge wiß weit vollkommener seyn, als wenn jedweder Schauspieler seine Rolle nach seinem eignen Ge schmacke componirt hätte. Eine solche willkühr liche Declamation würde selbst den Noscius haben aus dem Takte bringen können. Wie viel mehr müssen nicht unsere meisten Schauspieler dadurch irre gemacht werden können, die sichs niemals ha ben in den Sinn kommen lassen, die Verschiedens

276 Kritische Betrachtungen über die

heit der Töne, die Intervallen, und gleichsam ihre Sympathie zu studiren, und welche sich daher auch nicht aus der Verwirrung zu helfen wissen, worin sie aus Mangel an sichern Regeln oftmals gerathen. Wenn man aber die Declamation eines Stückes in Noten setzt, so ist es eben so leicht, die verschiedenen Reden, welche wechselsweise recitirt werden sollen, übereinstimmend zu machen, als es schwer ist, solches zu bewerkstelligen, wenn man sie nicht zu Pappiere gebracht hat.

Daher sehen wir auch, daß unsere Schauspieler, welche meistens nichts anders, als ihr natürliches Gefühl und die Gewohnheit, zum Beweiser haben, sich nicht zu helfen wissen, wenn der andere, der mit ihnen zugleich spielt, etwa in einem Tone schließt, der ihnen nicht erlaubt, ihre Declamation mit demjenigen Tone anzufangen, auf welchen sie sich theils aus Gewohnheit und theils aus Ueberlegung vorbereitet haben. Eben daher kommen auch die vielen Streitigkeiten, da einer dem andern vorwirft, daß er aus einem falschen Tone recitirt, und seine Rede besonders mit einem solchen geendigt habe; so daß man, pflegen sie zu sagen, alsdenn in der allergrößten Belegenheit ist. Dergleichen Unbequemlichkeiten aber wurde durch eine notirte Declamation vorgebeugt; oder sie konnten doch wenigstens nur so vorkommen, als wie in unsern Opfern, wenn nämlich der eine falsch singt; das ist, wenn der Fehler an dem
Kunst.

Künstler, und nicht an der Kunst liegt, die ihn auf alle Weise zu vermeiden gesucht hatte.

Zuschauer und Schauspieler sind heutiges Tages um so viel schlimmer daran, da die erstern die Fehler der letztern nicht weniger wahrnehmen, als ob die Kunst der Declamation noch eben so vollkommen, als zu Quintilians Zeiten, vorhanden wäre. Gleichwohl ist sie verloren gegangen, und die Schauspieler können sich nicht mehr ihrer Hülfe bedienen.

Die Künste sind alle nichts anders als festgesetzte Methoden, die sich auf sichere Grundsätze stützen; und wenn man diese Grundsätze untersucht, so findet man, daß sie bloße Folgerungen sind, die man aus verschiedenen Beobachtungen über die Wirkungen der Natur gezogen hat. Die Natur aber bringt nach den ihr vorgeschriebnen Regeln immer einerley Wirkungen hervor. Daher die Wirkungen der Natur in allen Stücken, wo es auf das Gefühl ankommt, bey Jedermann einerley angenehme oder unangenehme Empfindungen verursachen; wir mögen nun auf die Art und Weise, wie dieses zugeht, merken oder nicht; wir mögen uns nun damit abgeben, den Ursachen dieser Wirkungen nachzuspüren, oder auch uns bloß am Genusse derselben begnügen lassen; und wir mögen auch die Kunst, wie man die Wirkungskräfte der Natur nach gewissen Regeln

in Bewegung setzt, methodisch wissen, oder bey Anwendung dieser Ursachen bloß dem Naturtriebe folgen.

Wir merken also die Fehler, welche von unsern Schauspielern begangen werden, gar wohl; ob wir gleich nicht die Kunst verstehen, welche dieselben vermeiden lehrt. Aus einer Stelle des Cicero wird man so gar sehen, daß selbst unter denen, die damals einen Schauspieler ausspiffen, so bald er ein wenig im Takte fehlte, nur eine kleine Anzahl solcher gewesen, welche die Kunst verstanden, und genau sagen konnten, worinnen der Fehler eigentlich lag. Die Meisten merkten ihn bloß vermittelst der Empfindung. Wie wenige unter der ganzen grossen Versammlung von Zuschauern verstehen die Musik aus dem Grunde? Und dennoch giebt gleich der ganze Haufe sein Misfallen zu erkennen, wenn ein Schauspieler im Takte fehlt, und sich bey einer Sylbe etwa ein wenig zu lang oder zu kurz aufhält. d)

Allein, wird man sagen, wir haben ja mehr als Einen Schauspieler, der Einsichten in seine Kunst hat, und der, wenn er die Declamation seiner

d) Quoruscunque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paululum modo offensus est, ut aut contractione brevius fieret, aut prolatione longius, theatra tota reclamant. *Orat. de Orat. Lib. III.*

seiner Rolle selbst componirt und recht nach seinen eignen Talenten einrichtet, Schönheiten und Annehmlichkeiten hinein bringen kann, die ein anderer nicht hinein legen könnte. Zweitens muß, wird man hinzu setzen, eine componirte Declamation den Schauspielern, die sich genau daran binden müssen, all ihr Feuer und allen Enthusiasmus benehmen. Ihr Spiel muß das Natürliche verlieren und wenigstens frostig werden. Die Einrichtung der Alten setzte den vortrefflichen Komödianten mit dem mittelmäßigen in Eine Reihe.

Auf den ersten Einwurf antworte ich: Es ist zwar nicht zu läugnen, daß bey gedachter Einrichtung einige Schönheiten können verloren gegangen seyn, wenn ein vortrefflicher Schauspieler eine Rolle declamirte. Wosern z. E. die Schauspielerinn, welche im Polieuct die Rolle der Paulina spielt, eine von Jemand anderm componirte Declamation ausführen müßte, so würde dieser Zwang ihr die Freyheit benehmen, gewisse Schönheiten in ihre Rolle zu bringen, die sie ist wirklich hinein bringt. Aber eben diese Schauspielerinn würde, damit ich bey demselben Exempel bleibe, auch dafür die Rolle der Paulina durchgehends, und an einer Stelle wie an der andern, gut spielen, wenn die Declamation dazu componirt und in Noten geschrieben wäre. Und wie viel würden wir nicht auf der andern

Seite gewinnen, wenn alle Rollen im Polieuct componirt wären? Man bedenke nur, wie die zweyten Rollen von Schauspielern declamirt werden, welche blos nach ihrem Gutdünken verfahren. Mit einem Worte, so bald man nur zugestehet, daß beständig mehr mittelmäßige als vortreffliche Schauspieler auf unsern Theatern seyn werden; so muß man mir auch einräumen, daß die dadurch erhaltenen Vortheile zehnmal grösser, als der dabey zu befürchtende Verlust seyn würden.

Auf den zweyten Einwurf, daß alle Begeisterung in den Schauspielern erstickt, und folglich auch aller Unterscheid zwischen dem vortrefflichen und dem mittelmäßigen Künstler aufgehoben werden würde, wofern sie sich an eine vorgeschriebne Declamation binden müßten, antworte ich, daß es mit dieser Declamation eben so seyn würde, als es mit der Musik in unsern Singspielen ist. Gesezt daß der Componist einer Declamation auch mit noch so vielem Genie und Fleisse arbeitete; so wird er doch einem vortrefflichen Schauspieler immer noch Gelegenheit genug übrig lassen, seine Vorzüge, die er über einen mittelmäßigen hat, nicht nur in den Geberden, sondern auch in der Aussprache sehen zu lassen. Man kann unmöglich alle Accente, alle kleinen durchgehenden Töne, alle Manieren, und alle Vermählungen und Verstärkungen der Stimme, mit einem

einem Worte, gleichsam die Seele der Declamation durch Noten andeuten; die vorgeschriebnen Töne aber machen, so zu reden, nur den Körper derselben aus. Selbst in der Musik läßt sich nicht alles mit Noten anzeigen, was der Meloden ihren wahren Ausdruck und ihre ganze Stärke und Annehmlichkeit geben muß. Das eigentliche Tempo einer Composition kann zur Zeit noch nicht in Noten geschrieben werden, ob es gleich die Seele einer Musik ausmacht. Es pflegen zwar die Componisten, besonders in Italien, ihren Werken gewisse Worte, als, lebhaft, langsam u. s. w. an die Seite zu setzen; dieses läßt aber immer die Sache noch sehr unbestimmt. Das rechte eigentliche Tempo einer Composition hat, wie schon oben gesagt worden, zur Zeit noch nicht anders als, so zu reden, durch die Tradition fortgepflanzt werden können. Denn die mechanischen Erfindungen, durch welche man es, vermittelst der Uhrmacherkunst, mit vollkommener Genauigkeit hat angeben wollen, können sich bis ist noch keines grossen Beyfalles rühmen.

Wenn also der mittelmäßige Schauspieler die Rolle des Atys oder des Rolandes singt, so thut er dieses ganz anders, als es ein sehr guter Schauspieler thut; ob gleich beyde nach einerley Noten und nach einerley Takte singen. Der gute Schauspieler, der dasjenige selbst fühlt, was er singt, geht z. E. manchmal geschwinde über etliche No-

ten hinweg und hält sich dagegen bey andern desto länger auf; er benimmt der einen etwas von ihrer Dauer, und setzt es einer andern zu; er läßt plötzlich seine Stimme hervorbrechen und sich unvermerkt wieder in die Ferne verlieren; er giebt gewissen Stellen einen Nachdruck; mit einem Worte, er thut Vieles, was seine Melodien ausdrückvoller und annehmlicher machen kann, und welches der mittelmäßige Sänger entweder ganz und gar nicht, oder doch zur Unzeit zu thun pflegt. Ein jedweder Schauspieler ergänzt das, was sich nicht in Noten schreiben läßt, aus seinem eignen Kopfe, und ergänzt es nach dem Maasse seiner Fähigkeit.

Diejenigen, so die Opern des Lully, welche das Vergnügen der Nation geworden sind, noch bey Lebzeiten dieses grossen Componisten, und als er noch selbst gelehrigen Schauspielern mündlichen Unterricht in allen dem erteilte, was sich nicht mit Noten andeuten läßt, haben aufführen sehen, pflegen zu sagen, daß sie damals einen Ausdruck darinnen gefunden hätten, den sie ist fast gänzlich vermißten. Wir hören zwar wohl noch, sagen sie, daß es die Melodien des Lully sind, aber gemeiniglich fehlt ihnen der Geist, welcher sie vormals beseelte. In seinen Recitativen scheint uns kein Leben mehr zu seyn, und seine Tanzmelodien lassen uns fast ganz ruhig. Zum Beweise dessen, was diese Personen behaupten,

Lüh-

führen sie an, daß die Aufführung eines Singspielles von Lully gegenwärtig länger währe, als vordem, da er selbst noch die Ausführung reglete; und doch sollte sie von rechtswegen iso nicht einmal so lange dauern, als sonst, weil man viele Arien ist nicht mehr, wie doch Lully that, zu wiederholen pflegt. Nach der Meynung dieser Personen, für die ich jedoch nicht Bürge seyn will, kömmt solches daher, daß die Sänger nicht mehr das Tempo des Lully beobachten, sondern, entweder aus Eigendünkel oder auch, weil sie es nicht besser können, ein anderes dafür nehmen.

Es ist also unstreitig, daß in den Opern die Noten nicht alles lehren, sondern der Willkühr des Schauspielers noch Vieles überlassen, welches er, nachdem er Talente hat oder nicht, gut oder schlecht machen kann. Wie viel weniger würden die Componisten der Declamation den Fähigkeiten geschickter Schauspieler Fessel anlegen?

Endlich so wurde ja dadurch, daß die Schauspieler der Alten sich an eine geschriebne Declamation binden mußten, ihrer Action gar nicht das Feuer, und folglich auch nicht die Kraft benommen, den Zuschauer zu rühren. Denn da erstlich die Opernsänger während ihres Recitirens wirklich gerührt seyn können; da der Zwang, mit welchem sie sich nach dem Takte und nach den

Nes

Noten zu richten verbunden sind, sie nicht hindert, in Gemüthsbewegungen zu kommen, und folglich auch mit einer unerfüntelten und natürlichen Action zu declamiren: So konnten auch die Schauspieler der Alten durch den Zwang, einer geschriebnen Composition zu folgen, nicht verhindert werden, sich an die Stelle derjenigen Person zu setzen, welche sie vorstellen sollten. Dieses ist genug. Zweytens wissen wir (und schon dieses allein könnte den Einwurf, auf welchen ich antworte, zu nichte machen;) sehr zuverlässig, daß die Schauspieler der Alten, ob sie gleich an eine componirte Declamation gebunden waren, dennoch eben so sehr in Lebenshaft gerietzen, als die unsrigen, welche willkührlich declamiren. Quintilian sagt, er habe zuweilen Schauspieler, welche eben rührende Scenen ausgeführt hatten, mit Thränen in den Augen von der Bühne kommen sehen. e) Sie waren also selbst gerührt, wie die unsrigen, und konnten folglich auch, gleich diesen, andere wieder rühren. Und welchen Unterscheid machten nicht die Alten unter ihren Schauspielern? Dieser Einwurf gegen das Componiren und Aufschreiben der Declamation hätte einen Schein von Wichtigkeit haben können, ehe man von den Opern etwas wußte; allein die unstreitige Vortrefflichkeit dieser letztern, wo gleichwohl der Schauspieler, wie ich schon angemerkt

e) Vidi ego saepe Histriones atque Comedos, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, lacrimas adhuc egredi. Quint. Inst. L. VIII. cap. 3.

habe, an die Noten und den Tact gebunden ist, macht ihn zu einem nichtigen Einwurfe. Die Erfahrung kann in einem Augenblicke eine Menge Schwierigkeiten zerstreuen, welche sich mit bloßem Nachdenken vielleicht nimmer aufgeklärt haben würde. Es ist so gar gefährlich, sich auf Schlüsselmachen einzulassen, ehe man Erfahrungen angestellt hat. Es gehören viel Ueberlegungen dazu, ehe man ein sichres Urtheil über die Möglichkeit einer Sache fällen kann; an statt daß uns die Erfahrung gleich aus der Ungewißheit hilft. Noch eines: Warum würden die Alten, welche die Vortheile der willkührlichen Declamation, so gut als wir, kannten, sich für die componirte erklärt haben?

Aber, wird man noch einwenden, die meisten Schauspieler erklären sich gegen das Componiren und Aufschreiben der Declamation, sobald man ihnen etwas davon sagt. Hierauf antworte ich erstlich, was mir von verschiedenen glaubwürdigen Personen versichert worden, daß Moliere, dem vermuthlich alles das, was ich bisher von der Musik der Alten gesagt habe, nicht bekannt gewesen, und der also bloß durch sein Genie darauf gekommen seyn muß, etwas gethan, das demjenigen, was die Alten thaten, sehr ähnlich ist; daß er sich nämlich gewisse Noten erfunden gehabt, womit er diejenigen Töne bezeichnete, die er in der Declamation gewisser Rollen, welche er allemal auf einerley Art recitir-

te, brauchen wollte. Beaubourg und einige andere Schauspieler unsers Theaters sollen es, wie mir gesagt worden ist, eben so gemacht haben. Zweytens darf man sich über dieses Urtheil der Schauspieler von Profession gar nicht wundern. Der menschliche Geist hasset natürlicher Weise allen Zwang, den ihm die Methoden auflegen, welche ihn nöthigen wollen, nach gewissen Regeln zu verfahren; er will seine Freyheit haben. Wenn man barbarischen Völkern, die noch nichts von der Kriegszucht wissen, den Vorschlag thun wollte, sie unter sich einzuführen; so würden sie antworten: Die Gesetze derselben müssen nothwendig dem Muth dasjenige Feuer benehmen, wodurch er sich den Sieg erwirbt. Gleichwohl ist es eine sehr ausgemachte Sache, daß die Tapferkeit selbst durch die Regeln unterstützt wird, welche die Kriegszucht ihr vorschreibt. Eben so folgt gar nicht, daß der Gebrauch der Alten, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben, deswegen schlecht sey, weil ihn Leute in der ersten Bewegung misbilligen, die von je her declamirt haben, ohne eine andere Regel, als ihre natürliche Empfindung und die hergebrachte Gewohnheit zu kennen. Es folgt daraus nicht einmal, daß sie ihn beständig und auch alsdann misbilligen würden, wenn sie sich einmal die Mühe genommen hätten, über die Vortheile und Unbequemlichkeiten desselben nachzudenken, und sie gegenein ander abzuwägen. Vielleicht würden sie so gar bedauern, daß es keine solche

che Kunst gegeben, als sie noch in den Jahren waren, wo es einem nicht so schwer wird, irgend etwas nach einer gewissen Methode verrichten zu lernen.

Wenn man sich von Jugend auf nach gewissen Regeln richtet, so kommt man durch die beständige Gewohnheit gar bald dahin, daß man sich keinen Zwang mehr darüber anthun darf. Es ist, als wenn einem die Beobachtung der Regeln, die man erlernt hat, zur Natur würde. Denen, welche behaupteten, ein Redner, welcher sich bloß seinem natürlichem Feuer und seiner Begeisterung beim Declamiren überlasse, müsse weit stärker rühren, als der, welcher vorher darauf dachte, wie er seine Action und Geberden nach den Regeln der Kunst einrichten wollte, antwortet Quintilian, f) daß, wer so dächte, alle Arten von Studiren verwürfe. Er, für seinen Theil, sey der Meinung, daß durch die Bearbeitung auch die allervortrefflichsten Naturgaben verschönert würden.

f) Sunt tamen qui rudem illam et qualem imperus cuiusque animi tulit actionem, iudicent fortiozem, sed non alii fere, quam qui etiam in dicendo curam solent improbare et quicquid studio paratur. Nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura iuuetur. *Quint. Inst. Lib. XI. c. 3.*

© R D ©

18 (0) 18

Druckfehler im ersten Theile,

- Seite 178 Zeile 2 statt den lies die
S. 195 Z. vlt. statt Sommazars lies Sannazars
S. 200 Z. 15 u. 16 muß nicht haben weggestrichen
werden
S. 235 Z. 17 statt Capitolinus lies Capitoliums
S. 306 Z. 2 statt Reimes lies Rhythmus
S. 369 Z. 14 muß von weggestrichen werden
S. 373 Z. 11 statt haben lies beben.

Im zweyten Theile,

- S. 20 Z. 2 lies erheben statt erhalten
S. 216 Z. 1 lies Vermeule statt Permeule
S. 242 lin. penult. lies ganz und gar nicht statt
ganz
S. 271 Z. 27 lies Salze statt Sarze
S. 320 Z. 12 lies Bacons statt Lacons
S. 403 lin. penult. lies Hosce statt Nosce
S. 482 Z. 12 lies Umreissen statt Unwissen
S. 501 Z. 15 lies umgebildet statt angebildet
S. 508 Z. 4 lies unaussprechlich statt unaussprechlich.



