

Zweite Abtheilung.

Anleitung und Grundsätze zur Beurtheilung des
Schönen und Nichtschönen in dem Gebiete der
menschlichen Kunst.

Die Tanzkunst.

Der Ausbruch froher Empfindungen, der so
leicht unwillkürliche Bewegungen des Körpers
veranlaßt, lehrte wahrscheinlich den Menschen
zuerst, daß er Anlage zum Tanze habe; die
Erfahrung zeigte dann Regeln, und Geschmack
und Genie erhoben den Tanz der Freude und
Frölichkeit zu einem Werke der Kunst. Da

die Natur allen Menschen, so roh und ungebildet sie auch seyn mögen, Gelegenheit zu feierlichen Empfindungen darbietet, da es dem Naturmensch weit leichter ist, die Empfindungen seines Herzens durch seinen ganzen Körper, als durch ein einzelnes Organ auszudrücken, so giebt es kaum ein Volk der Erde, das nicht seine Tänze der Frölichkeit hätte.

Der erste religiöse Kultus, zu welchem sich ein Volk ausbildet, besteht in äußerlichen Handlungen. Es ist daher sehr natürlich, daß der Tanz der Frölichkeit zuerst in den Charakter des feierlichen Tanzes übergeht.

Der heilige Tanz ist daher der älteste und nebst diesem der Waffentanz, von denen uns die Geschichte Nachricht giebt. Die Israeliten und Griechen tanzten bei ihrem religiösen

Kultus, bei öffentlichen Aufzügen und bei Freudengepränge.

Miriam, die Schwester Moses, die Juden, welche um das goldene Kalb tanzten, Jephtha, die ihrem Vater entgegen ging, die Weiber, die dem Saul tanzend entgegen kamen, David, der vor der Bundeslade her tanzte, geben Beispiele von jenen Tänzen, die mit Musik und Gesang begleitet waren.

Proteus, Empusa, die Corybanten, Kastor und Pollux, Orpheus, Musaeus und Bacchus waren als Tänzer berühmt. Das Bacchusfest der Griechen wurde mit wilden Tänzen gefeiert, welche Orgien hießen; auf den Schaubühnen tanzten anfangs die Satyren dem Bacchus zu Ehren.

Nach dem heiligen Tanz war der Waffentanz der älteste, wo man im Harnisch,

mit dem Spieß in der einen und dem Schild in der andern Hand, bei kriegerischer Musik tanzte; er war sehr lärmend, denn es wurde dabei gesungen, mit Instrumenten gespielt, und mit den Spießen wider die Schilde geschlagen. Minos, des Gesetzgeber, hatte verordnet, daß die Jugend, die in Kreta auf öffentliche Kosten erzogen wurde, in der Waffenrüstung tanzen mußte, um sie hart und kriegerisch zu gewöhnen. Auch der Pyrrhische Tanz, den Pyrrhus in Kreta, ein Sohn des Achilles, zum Andenken des Siegs über den Euripylus stiftete, den er getödtet hatte, war ein Waffentanz, denn die Tänzer mußten mit allem gewafnet seyn. Phrynifus tanzte den Pyrrhischen Tanz so schön, daß er zum Preise den Regimentsstab zu Athen erhielt. Dieser Waffentanz war zu Ende des

sechszehnten Jahrhunderts noch in Deutschland Mode.

Auch der zierliche, belustigende Tanz ist bei den Griechen so alt, daß sie die Erfindung der Välle und Tänze der Muse Terpsichore, aber die Erfindung der Tanzkunst überhaupt der Muse Erato zuschrieben.

In den alten Zeiten tanzten bei den Griechen Männer und Weiber von einander abgesondert. Als aber Theseus von Athen sieben Jünglinge und sieben Mädchen, welche die entgegengesetzte Art zu tanzen vom Dädalus selbst gelernt hatten, aus dem Labyrinth des Dädalus befreite und nach Griechenland brachte; so wurde sie auch in Griechenland eingeführt. Auf dem Schilde des Achilles war ein solcher Dädalustanz abgebildet: Jünglinge, mit dem Degen an der Seite, und Mädchen tanzten
ihn

ihn mit verschlungenen Armen, drehten sich bald in schnellen Kreisen herum, bald liefen sie reihenweise gegen einander. Er heißt auch der Tanz der Ariadne, und ist der älteste, der auf unsere Zeiten gekommen ist. Noch jetzt werden in Konstantinopel und in ganz Griechenland die Välle damit eröffnet. Die Zahl der Personen dabei ist unbestimmt; je mehrere ihrer sind, desto besser lassen sich die Irrgänge des Labyrinths beschreiben. Die Alten hatten noch andere Tänze, z. B. der Kranichtanz, den Weinlesetanz u. s. w., denen allen irgend eine einzelne Begebenheit, die sie versinnlichen sollten, zum Grunde lag.

Plato theilte die Tanzkunst in die Orchestik und in die Palästrik ein; zur erstern rechnete er die Tänze, die gelassen, sanft und voll musikalischer Harmonie sind, wie man sie

bei der Feier von Vermählungen, von Gastmälern, und beim Dienste von Gottheiten sah; zur andern die heftigen, gewaltsamen und mühsamen Tänze, die auf die Schaubühne und in die Rennbahne gehörten.

Die Tanzkunst der Alten ist zwar für uns verlohren, und wir wissen nicht, worin eigentlich das Wesentliche derselben bestanden; aber daß besonders die Griechen es darin sehr weit gebracht, und den Ausdruck des Sittlichen, des Leidenschaftlichen in ihrer Gewalt hatten, ist uns aus der Geschichte bekannt. Der Cyniker Demetrius sprach einst mit Verachtung von dem pantomimischen Tanz, den er nie gesehen hatte, und behauptete, die Bewunderung desselben rühre mehr von der Musik, als vom Tanze her. Ein damaliger Tänzer unter dem Kaiser Nero bat ihn,

er möchte ihn nur einmal sehen. Dieses geschah. Der Tänzer hieß die Musik schweigen, und stellte durch sein bloßes Ballet die bekannte Liebesgeschichte des Mars und der Venus dar. Der Philosoph ward entzückt und rufte dem Tänzer laut zu: „ich höre, was du vorstellst, ich seh es nicht bloß, denn du scheinst mir mit den Händen zu sprechen.“ Der Tanz der Eumeniden auf dem Theater zu Athen, hatte einen so ausdrucksvollen Charakter, daß er die Seele jedes Zuschauers mit Schauern und Entsetzen erfüllte. Der Areopagus zitterte vor Furcht und Schrecken. Unter den Waffen grau gewordene Greise bebten, die Menge flohe, schwangere Weiber kamen nieder; man glaubte zu sehen, und man sah wirklich jene grausame Gottheiten, die Dienerinnen der Rache des Himmels, die Verfolger:

rinnen der Laster der Erde. Athenäus erzählt: Memphis, ein Schüler des Pythagoras, hatte die Philosophie seines Lehrers, die ihren Verehrern ein mehrjähriges Stillschweigen auflegte, durch einen Tanz schöner ausgedrückt, als man es durch Worte hätte thun können, und Sextus der Empiriker sagt von dem Tänzer Sostratus, der bei dem König Antiochus in Diensten war, er habe sich geweigert, auf Befehl seines Herrn die Freiheit zu tanzen; er antwortete diesem: „es steht mir nicht an, die Freiheit zu tanzen, die meine Vaterstadt verlohren hat“ *). Die Alten waren also im Stande, sogar abstracte Begriffe durch Tänze vorzustellen.

Unsere neuere Tanzkunst verdankt den Ita-

*) Seine Vaterstadt war Priene in Jonien, die Antiochus sich unterwürdig gemacht hatte.

lienern ihr Emporkommen. In Mayland wurde, zu Anfang des 16ten Jahrhunderts, bei Anwesenheit Ludwig XII, ein Ball gegeben. Die fröhlichen italienischen Tänze kamen mit Katharina von Medicis nach Frankreich, und verdrängten daselbst bald die traurigen Ceremonien-Bälle. Die Franzosen wurden für Europa in der Tanzkunst, was sie in Erfindungen des Luxus und des feinen Lebensgenusses sind, die Lehrer und Gesetzgeber.

Hat der Tanz bei den rohen Völkern weiter nichts als Ausdruck der Fröhlichkeit zum Zwecke, so ist er gebildeten Menschen schon mehr: seine Bewegungen beim Tanz erheben sich zum Rythmus, zu dem, was in der Tonkunst der Takt, in der Dichtkunst das Silbenmaaß ist; seine Bewegungen sind nämlich in bestimmte, nach verschiedenen Zeit-

maßen abgemessene Schritte eingetheilt, und mit diesen Bewegungen sucht er die höchste Schönheit zu verbinden.

Man theilt die Tänze in zwei Hauptklassen: in die gemeinen, niedern, oder gesellschaftlichen Tänze, und in die höhern Tänze.

Die höhere Tanzkunst stellt eine Reihe leidenschaftlicher Gefühle durch mimische Bewegungen dar, wobei die höchst möglichste ästhetische Ausbildung und Schönheit dieser Bewegungen Zweck ist. In der Form der menschlichen Gestalt liegt eine Mannigfaltigkeit, eine Kraft des Ausdrucks, die uns durch die bestimmteste Andeutung des Charakters oder der vorübergehenden Gemüthelage einer Person, in Verwunderung setzt. Der Tanz ist daher seiner Natur nach der Übung in Empfindung

gen fähig und zur Erreichung wichtiger Absichten geschickt. Es giebt keine Leidenschaft, die sich nicht pantomimisch darstellen, und durch die Pantomime veredeln ließe. Die sanften Gefühle der Sympathie, die unschuldigen Freuden des Landlebens, die Aufopferungen einer standhaften Tugend, einer getreuen Freundschaft und reinen Liebe, die erste bange Beklemmung bei einbrechender Noth und unverschuldeten Leiden, und dann die wieder auslebende Hoffnung, der muthige Kampf, der Triumph einer großen Seele, sollte sich alles dieses nicht so lebhaft schildern, und vermittelst der Gebärden, Mienen und Mienensprache mit eben dem Erfolge vor das Auge bringen lassen, als durch Musik und Poesie. Von dieser Tanzkunst ist uns blos noch der Theatralische Tanz oder das Ballet

übrig geblieben. Hievon im künftigen Jahrgange dieses Taschenbuchs.

Die niedere Tanzkunst hat diesen Namen, weil ihr ästhetischer Werth sehr wenig in Anschlag gebracht werden kann, und sie weiter nichts als eine Modifikation des gesellschaftlichen Vergnügens ist. Sie kann daher, so wie sie jetzt ist, mehr in pathologischer und pädagogischer, als in ästhetischer Rücksicht betrachtet werden. Billig sollte sie aber von der letztern nicht ausgeschlossen seyn, da allerdings für jedes Alter, für jeden Stand Tänze erfunden werden könnten, die in der Ausübung als wirkliche Uebungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Warum sollten eben so gut nicht gesellschaftliche als theatralische Tänze möglich seyn, wodurch z. B. die Jugend gegen Eltern ehrfurchtsvolle Liebe an

den Tag legte, Liebe zum Vaterland, oder solche, die Bescheidenheit und Mäßigung im Glück, Standhaftigkeit im Unglück u. s. w. ausdrückten. Dies würde sowohl bei Tänzen für einzelne, als für mehrere Personen ausführbar seyn. Es würde hierbei weniger auf das Künstliche in den Stellungen und Bewegungen, als auf Charakter und Ausdruck ankommen; denn was allgemein seyn soll, muß auch leicht zu lernen seyn. Gesners Idyllen und andere Stellen und Gemählde unserer guten Dichter, bieten dem geniereichen Tonkünstler und Tanzmeister vortreflichen Stoff zu Charaktertänzen dar. Fast alle unsere Tänze tragen den Charakter der Liebe an sich; bei einer solchen Umschaffung der Tänze würden nicht nur die Vorwürfe hinweg geräumt werden, welche die strenge Moralisten den Tän-

zen machen, sondern es würde auch dadurch ein positiver Einfluß auf die Verbesserung der Sittlichkeit hervorgebracht werden. Mögte doch ein sachverständiger Mann dieses beherzigen, in diese Ideen hineindringen, und uns mit waterländischen Tänzen für die Jugend beiderlei Geschlechts, für Personen von reiferem Alter beschenken, die auf einen würdigeren Inhalt als die bisherigen Anspruch machen dürften.

Der Nutzen des Tanzens ist jetzt größtentheils pädagogisch. Es giebt den Muskeln Kraft, Stärke und Gewandheit; es lehrt den Körper grade und doch nicht steif zu halten, grade, sicher und fest zu gehen, sich mit Leichtigkeit und Anstand zu bewegen, und in allerlei Stellungen zu formen. In pathologischer Rücksicht verschafft das Tanzen dem

Körper eine um so heilsamere Bewegung, da es alle Theile desselben beschäftigt, den Umlauf der Säfte vermehrt, und durch das damit verbundene sinnliche Vergnügen, die Lebenskräfte erhöht. Aber eben dieser Zauber, den Musik und Tanz hervorbringen, läßt manchen das Ziel seiner körperlichen Ermüdung vergessen; man geht bis zur Ueberspannung aller Kräfte, zur leidenschaftlichen Unmäßigkeit fort, und wird nur zu spät gewahr, daß das Kraftgefühl nicht rein, sondern eine unglückliche Täuschung war. Erwacht hierbei das leise Ahnen des Inhalts des Tanzes; bemächtigt sich Empfindsamkeit des jugendlichen Geistes, so leidet die Nervenkraft vollends, denn sie wird nur auf einen Punkt gespannt; das Ohr wird taub, das Auge blind für Alles, was auf jenen Punkt

nicht Bezug hat; und Schönheit und Gesundheit werden oft auf immer vernichtet. Auf die Regeln und Warnungen beim Tanzen in blätetischer Rücksicht, werde ich künftig zurückkommen.

Wir haben, als begierige Nachahmer fremder Sitten, und aus Mangel mehrerer Nationaltänze, besonders die englischen und französischen Tänze in unsere deutschen Tanzsäle eingeführt. Eben diese Tänze geben einen entscheidenden Beweis ab, daß uns das Tanzen weiter nichts ist, als eine Gelegenheit, uns vermittelst der Leichtigkeit unserer Füße lustig zu machen. Man frage die geschicktesten Tanzmeister, die selbst die Kunst mit mancherlei Neuem in den Touren und deren Verbindung bereichern, nach ihrem bestimmten Charakter, so

werden sie uns unfehlbar die Antwort schuldig bleiben. Man war im Begriff, den englischen Tanz zu einem schönen, d. h. Bedeutung zulassenden Tanze, zu erheben; man hat nämlich angefangen, das große fortgehende Gemählde im zweiten Gesange von Wielands Oberon von der 25 bis 55 Strophe zum Tanzsale zu bearbeiten, wo Oberon dem Huon und Scheraemin zuerst erscheint, und sich die Wunderkraft des Zauberhorns und des Bechers, und besonders an dem St. Veitstanze des Klostersvolks so allmächtig zeigt; aber die unglückliche Einführung der Hoppangloisen und der Papagenopfeife, haben ihn tief unter seinen Charakter herabgebracht. Daher müssen denn auch die englischen Tänze, bei ihrem Mangel an Ausdruck und Sinn, hinter vielen andern Nationaltänzen weit zurückstehen. Welchen Charakter

und feierlichen Ernst trägt z. B. die Polonoise an sich, besonders wenn sie von Polen getanzet wird!

Unter allen unsern gesellschaftlichen Tänzen gebührt unstreitig der Menuet die erste Stelle. Wo sie ihren Ursprung genommen hat, ist uns nicht genau bekannt. Man schreibt ihre Erfindung den Franzosen zu, obgleich das ernste Wesen dieses Tanzes kein Produkt des lebhaften Geistes der französischen Nation zu seyn scheint. Der Menuet ist unstreitig in allem Betracht der vollkommenste, aber auch der schwerste Tanz. Er giebt dem Menschen Gelegenheit, seinen Körper am meisten zu bilden, die Schönheit seiner Gestalt, die Anmuth seiner Bewegungen in ihrer größten Vollkommenheit darzustellen. Er ist so geistvoll, daß von mehrern Verehrern des

Schönen versucht worden ist, eine Bedeutung in den schönen Touren desselben zu finden. Mit Musik verbunden, ist er jedes Ausdrucks fähig, der Freude, der Traurigkeit, der Zärtlichkeit, des Schmerzes, der Wehmuth u. s. w. Wer den Menuet gut tanzen gelernt hat, wird alle übrige Tänze mit Gewandheit und Anstand tanzen. Ob er gleich ermüdet, wenn er schön getanzt wird, so erhitzt er doch nicht so wie andere Tänze, und hat daher auch in diätetischer Rücksicht seine Vorzüge. Beim Tanzen des Menuets muß man sich zur Regel machen, denselben nicht allzu sehr zu verlängern. Der beste Menuettänzer ermüdet doch endlich durch die Einförmigkeit des Tanzes das Auge des Zuschauers; wir fühlen zwar, daß er unsern Beifall verdient,

aber wir versagen ihm denselben, weil er sich mit seiner Selbstgefälligkeit bezahlt hat.

Die Allemande, der schwäbische, auch Strasburgische Tanz genannt, ist ursprünglich ein deutscher Tanz. Der Charakter seiner Bewegung ist Fröhlichkeit, und seiner Pantomime trauliche, scherzende Zärtlichkeit. Das Zeitmaß desselben besteht aus zwei Vierteln, deren letzteres der Tänzer wiederum in zwei Theile theilt. Seine Pas haben daher mit dem Gange dies muntern Dactylus in der Dichtkunst, eine auffallende Aehnlichkeit. Nächst dem Menuet ist er am geschicktesten, den leichtesten Gebrauch des Körpers auszubilden. Er giebt eine außerordentliche Gewandtheit und Anmuth in den Beugungen des Körpers, und hat in seinen Touren überaus viel Gefälliges
und

und Reizendes. Soll er aber dem Zuschauer Vergnügen machen, so muß er gut getanzt werden, und da man bei dem allgemeinen Geschmack für das Rauschende, nicht die gehörige Mühe auf seine Erlernung wendet, so tanzt man ihn lieber gar nicht. In Schwaben und in der Schweiz ist er noch immer Volkstanz.

Dagegen sind die Walzer und Dreher *) die Lieblingstänze, besonders des schönen Geschlechts. Sie haben in der That viel Ausdruck von Sanftheit und Grazie, und ich will es zur Ehre des Geschlechts diesem Charakter zuschreiben, daß sie von demselben so Liebgewonnen worden sind. Man behauptet,

*) Beide haben einerlei Maß; ihr Unterschied besteht nur darin, daß der Walzer ein geschwinderes Tempo, der Dreher oder Ländler ein langsameres Tempo hat. Der erste wird in drei Vierteltakt, der andere in drei Achteltakt gesetzt.

daß das Walzen am gefährlichsten für die Gesundheit sey, aber sind es die englischen Tänze nicht noch mehr, weil man in denselben nicht aufhören kann, wenn man will?

Ueberhaupt sind alle Tänze unschädlich, so lange sie in den Schranken der Mäßigkeit bleiben; sie sind an sich ein erlaubtes Vergnügen. Alle Vergnügungen, selbst die unschuldigsten von allen, können durch Mißbrauch Körper und Seele vergiften. Von Uebertreibung kann aber die Rede nicht seyn, sobald man den Werth einer Sache würdigen will, und sie dann nehmen muß, wie sie ihrem Ursprung und Zwecke nach seyn soll, und nicht, wie sie ist, wenn sie gemißbraucht wird, und dadurch ausartet. Man verbanne also den Mißbrauch des Tanzens, der keineswegs so ungetrennlich von demselben ist, wie manche glau-

ben, die das Tanzen als eine Gelegenheit mehr zur Verführung ansehen, und daher lieber das Tanzen überhaupt misbilligen. Es ist nicht zu leugnen, daß der Unterricht des Tanzmeisters bloß darauf eingeschränkt werden könnte, sich im anständigen Gange, im anständigen Stehen, im anständigen Ueberreichen und Berweigern, im anständigen Verbeugen und Neigen zu üben, und diese körperliche Schönheit könnte durch dramatische Vorstellungen, die sich für die Jugend paßten, und auf jenen Anstand Bezug hätten, auf das glücklichste weiter ausgebildet werden. Aber welche gefährliche Wirkungen würde das strenge Verbot des Tanzens haben? Grade diejenigen jungen Leute, und besonders Mädchen, denen man das Tanzen in ihrer ersten Jugend nicht gestattet, werden die leidenschaftlichsten Tänzer

rinnen, und wollen das Entbehrte nach erlangter Freiheit in vollem Maaße genießen. Wenn es nur in der Erziehung nicht verfehlt ist, so hat es mit dem Tanzen eben so wenig als mit vielen andern Situationen zu bedeuten. Sittlich gebildete Frauenzimmer, die ihre Würde fühlen, und den Werth einer blühenden Gesundheit erkennen, werden die Grenze des Erlaubten und Anständigen, und überhaupt ein solches Benehmen zu beobachten wissen, wie sie es vor dem strengsten Sittensrichter verantworten können. Es hängt blos von ihnen ab, ob sie z. B. beim Walzen eine unschickliche Annäherung und ein schnelles Kräuseln gestatten wollen, denn sie sind auf keine Weise so ganz in der Gewalt ihres Tänzers, daß sie es nicht verhindern könnten, wenn er die Achtung, die er ihnen schuldig ist,

aus den Augen sehen will. Es hängt ja von jedem Frauenzimmer ab, bei ihrem Engagement die Bedingung des langsamen Waltens zu machen. Es versteht sich von selbst, daß hier nicht von zucht- und sittenlosen Tanzgelagen, sondern von Tanzgesellschaften die Rede ist, worin ein guter Ton herrscht, und worin die geringste Unanständigkeit durch allgemeinen Tadel gerügt werden würde.

Dramatische Dichtkunst und Schauspielkunst.

Drama heißt im griechischen eine Handlung. Ein dramatisches Gedicht ist die poetische ausführliche Bearbeitung einer Begebenheit, die durch handelnde Personen vorgestellt wird. Es ist daher von der Epope oder dem Heldengedicht darin unterschieden, daß diese eine umständliche poetische Erzählung einer Begebenheit ist, die blos für das Lesen bestimmt ist. In dem Begriff des Drama sind die wesentlichen und auszeichnens

den Erfordernisse eines Drama enthalten. Das Drama ist eine poetische Erzählung, d. h. es ist eine erdichtete Erzählung, die durch Schönheit gefallen muß. Der dramatische Dichter muß daher in seinem Gedicht alles vermeiden, was den Sinn für das Schöne beleidigt; er darf z. B. keine Ekel erregende Gegenstände darstellen. Seine Erzählung muß zwar innere Wahrheit haben, sie muß unter den angenommenen Umständen möglich und wahrscheinlich seyn; ob sie sich aber je wirklich zugetragen hat, darum bekümmert er sich nicht; er sieht bloß darauf, daß sie den Schmuck, den sie als ein Kunstwerk haben muß, vertrage. Dagegen darf z. B. der Geschichtschreiber nur solche Begebenheiten erzählen, die in der wirklichen Welt geschehen sind. Der Geschichtschreiber ist an strenge historische

Wahrheit gebunden; der epische Dichter ist zur ästhetischen und psychologischen Wahrheit verpflichtet.

Die Begebenheit muß zweitens ausführlich vorgetragen werden, d. h. wir müssen nicht nur von der Begebenheit selbst, sondern auch von den handelnden Personen und ihren Beweggründen eine vollständige Kenntniß erhalten. Jedes Drama muß also ein für sich bestehendes Ganze ausmachen, d. h. es muß eine vollständige, hinlänglich vorbereitete, vollkommen geendigte, für sich interessante Handlung enthalten.

Der dramatische Dichter soll durch seine Darstellung Wohlgefallen erregen; dieses hängt von der Wahl des Stoffs seiner Erzählung ab. Im Gebiete der dramatischen Kunst bieten die unter Menschen vorge-

fallenen Begebenheiten den belebendsten Stoff dar. Die anziehendsten Eigenschaften dieses Stoffes sind; wenn dadurch die beiden Hauptkräfte des menschlichen Gemüths, die Einbildungskraft und der Verstand, auf eine leichte und lebhafte Art beschäftigt werden.

Hiermit ist noch eine andere, sehr wichtige, Eigenschaft des Stoffes verbunden, nämlich die Einheit der Handlung. Unter dieser Einheit versteht man, daß die Begebenheit ein Hauptinteresse habe, daß dieses Interesse von Anfang bis zu Ende vorkomme, durch keine Episoden unterbrochen oder wohl gar vermindert werde; um dieses Interesse bei dem Zuhörer zu wecken, muß derselbe die Begebenheit, samt den sie veranlassenden Gründen, vollständig und ausführlich erfahren. Er:

folgen die Veränderungen, woraus die Handlung besteht, so natürlich, durch die Kräfte der Personen so motivirt, daß unser Verstand befriedigt wird, so hat sie Wahrheit; erfolgen die Abwechselungen derselben so allmählig, sind die Theile derselben so eingeflochten, so untergeordnet, daß sie die Hauptwirkung derselben nicht stören, und in uns ein besonderes Vergnügen rege wird, so sagen wir, die Handlung hat Rundung. Ein getheiltes Interesse wirkt mit weit weniger Kraft auf den Zuhörer, als ein ungetheiltes. Der menschliche Geist kann zwar mehrere Ideen zugleich wahrnehmen, aber unter allen diesen kann nur Eine seyn, die er in ihrer ganzen Stärke aufzufassen vermag. Je einfacher die Begebenheit ist, je nothwendiger sie aber in ihren Ursachen gegründet, und je einleuchtender dieser

Zusammenhang dargestellt ist, desto vortreflicher ist der Stoff.

Aus der Einheit der Handlung entspringen noch die Einheit des Orts und die Einheit der Zeit. Die Schaubühne kann sich zwar verändern, aber diese Veränderung muß nicht so beträchtlich und so auffallend seyn, daß die Täuschung des Zuschauers zu sehr unterbrochen wird. Sähe man sich z. B. während Eines Akts nach Moskau, nach Batavia und nach Boston versetzt, so würde man unwillig über eine solche Regellosigkeit werden. Je weniger die Wahrscheinlichkeit bei der Veränderung des Orts, wo sich die Begebenheit zuträgt, übertrieben wird, desto weniger unangenehm ist es für den Zuschauer, und es ist immer ein Vorzug mehr für ein Stück, je weniger sich die Bühne während

der Vorstellung verändert, und je weniger auffallend die Veränderungen in geographischer Rücksicht sind.

Eben so erfordert die Einheit der Zeit, daß die Abkürzung der Zeit, die wir bei den auf der Bühne vorgestellten Begebenheiten gestatten, gegen die zu eben dieser Begebenheit, wenn sie wirklich vorging, erforderlichen Zeit nicht allzusehr absteche. Das Verhältniß zwischen der wahren und theatralischen Zeit, läßt sich zwar nicht genau bestimmen. Geschicht z. B. auf der Bühne in zwei Stunden, wozu in der Wirklichkeit vielleicht drei Tage nöthig sind, so wird unsere Täuschung nicht gestört werden; weicht aber die Abkürzung der Zeit von der wahren Zeit so sehr ab, daß auf der Bühne eine Begebenheit in einigen Stunden vor sich geht, wozu in der Wirk-

Uchkeit vier oder mehrere Wochen erforderlich
 sind, so werden wir mit Unwillen aus unserer
 Täuschung gerissen. Die Verletzung dieser Re-
 geln, ist einer von den größten Fehlern Shake-
 spears. In seinem Julius Cäsar z. B. er-
 scheinen Brutus und Cassius im ersten Aufzug
 in Rom, und im fünften Aufzug in Thessa-
 lien. Die Entfernung dieser beiden Dörter ist
 so beträchtlich, daß der Weg nur in einer sehr
 beträchtlichen Zeit zurückgelegt werden kann.
 Der Zuschauer wird durch das Unmögliche aus
 seiner Täuschung geweckt, er bleibt über das,
 was während dieser weiten Reise vorgefallen
 ist, in Ungewißheit, und diese unangenehme
 Dunkelheit zerreißt die Handlung dermaßen,
 daß sie nun gleichsam zwei verschiedene Hand-
 lungen von eben so viel Schauspielen aus-
 macht.

Das Drama wird in Aufzüge oder Akte, und zwar gewöhnlich in eine ungleiche Zahl, dreie oder fünf, eingetheilt, weil man die Theile der ungraden Zahlen, d. h. Anfang, Mitte und Ende, genauer unterscheidet, und in der Erinnerung besser vorstellt, als die in graden Zahlen. Die Aufzüge haben den Nutzen, daß die gespannte Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht allzu sehr ermüdet wird, und vielmehr durch einen kleinen Ruhepunkt Gelegenheit gewinnt, einen Rückblick auf das Geschehene zu werfen, und den Fortgang mit desto größerem Interesse zu erwarten.

Die Aufzüge bestehen wieder aus Auftritten oder Scenen. Ein Auftritt fängt an, sobald eine oder mehrere Personen zu denen auf der Bühne Gegenwärtigen hinzutre-

ten, er endigt sich, sobald eine Person von der Bühne abgeht. Für das Abtreten und Auftreten einer Person, oder für die Anzahl und Dauer der Scenen, giebt es keine andere Regel, als die der Handlung selbst, d. h. der Grund von dem Einen und dem Andern, muß in den Vorfällen der Begebenheit liegen. Nur darf die Regel, daß die Bühne am Ende eines Auftritts ganz leer wird, nie übertreten werden.

Von diesen Bemerkungen, welche die Einrichtung und Anlage (Oekonomie) des ganzen Stückes betreffen, wenden wir uns zur Beurtheilung seines innern Gehalts. Wer ein solches Gedicht kunstmäßig beurtheilen will, der stelle sich zuerst den Inhalt oder die Fabel desselben so gedrängt und kurz als möglich vor. Hierdurch findet er den Plan des Dichters,

d. h. den bestimmten Endzweck, und die hervorzubringende Hauptwirkung, die er bei Bearbeitung seines Stoffes vor Augen gehabt hat; wir finden, welche Mittel er angewendet, und wie er die Anordnung derselben bestimmt hat, um seinen Zweck zu erreichen; wir entdecken ferner, wie er es eingerichtet hat, daß alles, was er geschehen läßt, aus dem Vorhandenen erfolgen könne; daß der Ausgang der Begebenheiten so erfolge, und daß alles darauf ziele, den Haupteindruck hervorzubringen, den der Stoff auf den Künstler selbst gemacht, und um dessentwillen er sein Werk unternommen hat; wir werden endlich finden, ob keine Lücken vorhanden sind, die den Zusammenhang der Dinge unterbrechen, und das, was geschieht, unbegreiflich machen, ob nichts Ueberflüssiges

flüssiges da sey, von dem kein Grund anzugeben ist u. s. w.

Nächst dem Plane sind dem Beurtheiler die Charaktere oder die Personen des Dramas das Wichtigste, worauf er seine Aufmerksamkeit richtet. Jeder Mensch hat einen Charakter: wir finden nämlich bei jedem Menschen ein gewisses Verhältniß seines Willens zu den übrigen Kräften seines Gemüths; dieses Verhältniß bestimmt seine Handlungsweise, in welcher er sich gleich bleibt, und hierin besteht sein Charakter. Wir lernen den Charakter eines Menschen durch seine Reden, noch mehr aber durch seine Handlungen kennen. Der dramatische Dichter muß uns den Charakter seiner Personen vorzüglich durch ihre Handlungen schildern; hören wir die Beweggründe, die sie zu Handlungen bestimmten, so

sehen wir in die Seele des Handelnden, wir sind die Beobachter seines Charakters. Die bloße Rede ist im Drama ein sehr mattes und unwirksames Mittel zu charakterisiren, und zwar aus dem Grunde, weil der Mensch nicht immer spricht, wie ihm um das Herz ist, und weil er oft anders denkt, als er spricht. Der Menschenbeobachter giebt daher, wenn er den Menschen vor den Augen hat, lieber auf die Mienen, auf Stellung und Züge, und überhaupt auf das Unfreiwilligere an demselben Acht, wenn er ihn beurtheilen und ihn kennen lernen will. Da nun dieser Fall in dem Drama eintritt, indem wir die Handelnden auf der Bühne vor uns haben, so charakterisirt der dramatische Dichter durch Situationen, und nicht eigentlich durch Reden. Wie sich der Handelnde in den Lagen, in wel-

chen wir ihn sehen, benimmt, nicht wie er spricht, darauf sehen und darnach beurtheilen wir seinen Charakter. Auf der Bühne sind daher lange Reden ermüdend, weil wir ohnehin die Worte nicht ohne Prüfung annehmen, und wir fordern also Handlung statt Reden. Die letztern haben nur alsdann Werth in unsern Augen, wenn sie der unwillkürliche Ausbruch dessen sind, was in dem Handelnden vorgeht, und ob sie dieses sind, beurtheilen wir aus den Umständen, d. h. aus der Situation des Handelnden.

Die unerlässlichen Forderungen, welche wir an den Charakterzeichner thun, sind psychologische Wahrheit und ästhetische Schönheit des dargestellten Charakters. Der Charakter muß psychologisch wahr seyn, d. i. er muß mit den Gesetzen der menschlichen

Natur übereinstimmen, er muß nach denselben möglich seyn. Man vermist in einem Karakter psychologische Wahrheit, wenn sich Widersprüche in ihm finden, die nach den Gesetzen der menschlichen Natur nicht möglich sind; ich sage nach den Gesetzen der menschlichen Natur, denn es giebt viele Widersprüche in menschlichen Charakteren, die mit den Gesetzen der menschlichen Natur sehr wohl übereinstimmen: daß ein Mensch ein feines Gewissen und fein Gefühl für wahre Ehre habe, daß ein anderer von pfelegmatischem Temperamente und doch der feurigsten Liebe fähig sey, ist psychologisch unwahr, nach den Gesetzen der menschlichen Natur unmöglich; daß aber ein Mensch durchgängig gewissenhaft handle, nur nicht, wenn seine Nachgier gereizt ist, daß ein Mensch höchst ehrgeizig,

und, wenn es auf gewisse Zwecke ankommt, zugleich jeder Erniedrigung fähig ist, daß ein Mensch zugleich der äußersten Enthaltbarkeit und der äußersten Ausschweifung fähig ist zc., ist nach den Gesetzen der menschlichen Natur sehr wohl möglich. Die psychologische Wahrheit eines Charakters muß auch evident seyn, sie muß ohne langes Nachdenken leicht angesehen werden können. Selbst wenn der Charakter eine feltner, zweideutigere Vereinigung der Seelenkräfte darböte, ja wenn er durchgängig aus Widersprüchen bestände, so muß dennoch der Dichter die Darstellung so anlegen, daß augenblickliche Evidenz bewirkt werde; es sey denn, daß der Zweck der Begebenheiten erforderte, den Zuschauer eine Zeitlang unentschieden zu lassen.

Die Darstellung eines Charakters soll auch

schön seyn, d. h. die Vernunft, welche die Begriffe herbeiführt, und die Einbildungskraft, welche ihnen entsprechende Bilder dichtet, sollen durch freie harmonische Wirksamkeit, durch leichte und überraschende Vereinigung, ein Vergnügen an ihrer Form hervorbringen; die Eigenthümlichkeiten des Charakters, der sich vor unsern Augen entwickelt, müssen das freie Spiel unserer Einbildungskraft rege machen, daß sie sich in mannigfaltige, reizende Bilder verliert, die das durch den Charakter Mögliche dichten lassen, ohne die Einheit zu verletzen; von den Aeußerungen und Handlungen des Charakters muß sich unsere Vernunft leicht zu den Gründen erheben, die Einbildungskraft muß ihr eben so willig folgen, und nach jenen Gründen eine reiche Menge von möglichen Wirkungen und Situationen der

Person entwickeln, welcher der Charakter zu-
kommt.

Der dargestellte Charakter muß endlich In-
teresse haben, und zwar in moralischer
und intellectueller Rücksicht. Mora-
lisch interessant ist er, wiefern in ihm viel
Grund zu guten oder bösen Handlungen liegt;
wiefern die moralische Vernunft befriedigt
wird oder nicht; z. B. ein Iago in Othello,
Franz Moor, Marinelli. Der Zielpunkt
der Charaktere so wie der ganzen Handlung
muß mit den Forderungen der Gerechtigkeit zu-
sammenhängen, wenn das Ganze ein reines Ver-
gnügen bewirken soll. Der Verräther darf z. B.
nie glücklich werden. Intellectuell interessant
ist derselbe, wenn er aus ungemainen Verhältni-
sen der Seelenkräfte besteht, in deren Bes-

trachtung viel Stoff zum Nachdenken liegt,
z. B. Karl Moor, Tiesko u. a.

Vollkommen gute Charakter als Ideale aufzustellen, ist der psychologischen Wahrheit nicht zuwider, wenn dieselben nur den Principien der Vernunft gemäß gebildet werden. Eben so wenig ist es der psychologischen Wahrheit zuwider, Personen anzuführen, welche sich durchgängig tugendhaft zeigen, ohne eine menschliche Schwäche zu verrathen. Es giebt deren in der wirklichen Welt, obwohl nur selten. Und wenn sie sich in der Handlung, an welcher sie Theil nehmen, durchgängig als tugendhaft zeigen, so folgt daraus nicht, daß sie überhaupt von allen moralischen Gebrechen frei seyen. Jedoch muß der Dichter mit solchen Charakteren höchst sparsam seyn, da er ge-

wiß in den meisten Fällen mehr wirkt, wenn er seinen Helden Tüde von Menschlichkeiten beifügt. Eben so wenig als die guten, sind die vollkommen bösen Charaktere, die entweder überhaupt nach bösen Maximen handeln, oder sich in der Handlung durchgängig als böse zeigen, der psychologischen Wahrheit zuwider.

Jeder Charakter in der wirklichen Welt hat, außer seinen allgemeinen Beschaffenheiten, Nebenbestimmungen, welche ihm seine Individualität geben, und diese Individualität muß sich in jeder dichterischen Darstellung eines Charakters, also auch im Drama, finden.

Noch eine Rücksicht des Beurtheilenden verdient der Knoten des Stücks. Das Interesse des Zuhörers soll mit dem Fortgang der Handlung steigen. Dieses geschieht, wenn

die Begebenheit verwickelt ist, wenn Hindernisse aus dem Wege zu räumen, Schwierigkeiten zu bekämpfen sind, die einen großen Aufwand von Kräften erfordern, und wo wir ungewiß werden, wie die Handlung fortgehen wird, und zuletzt das Gelingen der Unternehmung kaum noch für möglich halten; hierin besteht die Verwickelung oder Schürzung des Knotens. Der Augenblick, wo die Hindernisse die Uebermacht erhalten zu haben scheinen, heißt die Katastrophe oder der Knoten. Hier ist das Interesse des Zuhörers auf den höchsten Grad gespannt. Werden die Schwierigkeiten dennoch besiegt, und sieht oder erfährt man, wie sie besiegt werden, so entwickelt sich die Begebenheit, der Knoten löst sich auf, die Katastrophe geht zu Ende. Die Kunst des Dichters in Ansehung des Knotens

besteht darin, daß er den Ausgang, so unde-
greiflich er auch für den Zuhörer anfangs ist,
dennoch natürlich, deutlich und lichtvoll ma-
che; diese Eigenschaften muß die Verwicklung
und Entwicklung an sich haben, wenn das
Ganze gefallen soll. Der Knoten muß nicht
zerhauen werden: es müssen keine Maschi-
nerien vorkommen, in welchen durch den
Beistand höherer Wesen die Schwierigkeiten
besiegt werden, und wodurch alles Interesse
verloren geht.

Diese und andere Grundsätze der drama-
tischen Kunst werde ich künftig an Beispielen
anschaulicher machen, und jetzt noch etwas über
den Nutzen der Schaubühne sagen, den sie
für sittliche Bildung, für Aufklärung des Ver-
standes und für Humanität hat, wenn sie ist,
was sie seyn kann und seyn soll.

Die Schaubühne ladet den von Geistesarbeiten Ermüdeten, den von einförmigen Berufsgeschäften Darniedergedrückten, eben so als den von sinnlichen Genüssen Gesättigten, und nach besseren Vergnügungen Dürftenden, vor ihre Schranken; jenem gewährt sie Abspannung und erquickende Erholung, diesen reißt sie aus seinem thierischen Zustande, und weckt in ihm edlere Gefühle. Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt da an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endet. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet, und sich zu Soldnerin der Laster erniedrigt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten, und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit lähmt, dann übernimmt die Schaubühne Schwert und Waage, und fordert das Laster vor Gericht. Tausend Laster, die jene ungestraft duldet, strast

sie; tausend Tugenden, wovon jene schweigt,
 erscheinen hier in ihrer Liebenswürdigkeit.
 Von Sittlichkeit und Weisheit begleitet, zeigt
 sie uns selbst die strenge Pflicht in einem
 reizenden, lockenden Gewande. Wenn August
 dem Verräther Cinna, der schon sein Todes-
 urtheil auf seinen Lippen zu lesen meint, groß-
 müthig die Hand reicht: „Laß uns Freunde
 seyn, Cinna!“ Wer unter der Menge wird
 nicht in dem Augenblick seinem Freunde die
 Hand drücken, dem edlen Römer zu gleichen!
 Wenn Franz von Sickingen, auf dem Wege
 einen Fürsten zu züchtigen, und für fremde
 Rechte zu kämpfen, unversehens hinter sich
 schaut, und den Rauch aufsteigen sieht von
 seiner Feste, wo Weib und Kind hilflos zurück-
 blieben und er weiter zieht — Wort zu hal-
 ten — wie groß wird da der Mensch, wie

Klein und verächtlich das gefürchtete, unüberwindliche Schicksal!

Eben so häßlich, als liebenswürdig die Tugend, malen sich die Laster in ihrem furchtbaren Spiegel. Wenn der hilflose, kindische Lear in Nacht und Ungewitter vergebens an das Haus seiner Töchter pocht, wenn er sein weißes Haar in die Luft streut, und den tobenden Elementen erzählt, wie unnatürlich seine Regan gewesen, wenn sein wüthender Schmerz zuletzt in den Worten von ihm strömt: „Ich gab euch Alles!“ Wie abscheulich zeigt sich uns da der Undank! Wie feierlich geloben wir Ehrfurcht und kindliche Liebe! — Der Wirkungskreis der Bühne dehnt sich noch weiter aus, viel weiter als Gesetze und selbst als Religion; ihr ist kein Gebiet der menschlichen Kleinheit, Schwäche und Thorheit verschlos-

fen. Was sie dort durch Rührung und Schrecken wirkte, leistet sie hier durch beschämenden Scherz und durch treffende Satyre. Spott und Verachtung verwunden den Stolz der Menschen empfindlicher, als Verabscheuung sein Gewissen foltert. Vor dem Schrecklichen verkriecht sich unsere Feigheit, aber eben diese Feigheit überliefert uns dem Stachel der Satyre. Gesetz und Gewissen schützen uns oft für Verbrechen und Lastern. Lächerlichkeiten verlangen einen eigenen feineren Sinn, den wir nirgends mehr als vor dem Schauplatze üben. Vielleicht, daß wir einen Freund bevollmächtigen, unsere Sitten und unser Herz anzugreifen, aber es kostet uns Mühe, ihm ein einziges Lachen zu vergeben. Unsere Vergehungen ertragen einen Aufseher und Richter, unsere Unarten kaum einen Zeugen. Die

Schaubühne allein kann unsere Schwächen belachen, weil sie unsere Empfindlichkeit schon, und den schuldigen Thoren nicht wissen will. Ohne roth zu werden, sehen wir unsere Larve aus ihren Spiegel fallen, und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung.

Es giebt Menschen, welche die Schilderung der Fehler Anderer darum anzieht, weil sie darin Stoff finden, oder zu finden glauben, sich selbst zu schmeicheln, und an dem Gefühl ihrer eigenen Superiorität zu weiden; sie sind geneigt andere zu verlachen und zu verachten, ohne etwas davon zu ahnden, daß sie sich selbst in andern verspotten; sie leben fast beständig so außer sich, daß sie nichts weniger kennen als sich selbst, so wie die meisten Personen, die ein häßliches Gesicht haben, sich einbilden, es sey nicht so häßlich, als es wirklich

lich

lich ist. Wenn die Radikalkur dieser Menschen durch die Schaubühne nicht bewirkt wird, wenn sie ihren allgemeinen Nutzen einschränken, so ist sie darum nicht weniger, als jede andere öffentliche Anstalt des Staats, eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Gängen der menschlichen Seele. Mag Eigenliebe und Abhärtung des Gewissens nicht selten ihre beste Wirkung vernichten, mögen sich noch tausend Laster mit frecher Stirne vor ihrem Spiegel behaupten, mögen Molières Harvagon noch keinen Wucherer gebessert, der Selbstmörder Beverlei noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückgezogen, die sterbende Sara nicht einen

Wollüstling geschreckt haben; so können wir dagegen behaupten, daß sie Tausende zurückgehalten, weise und vorsichtig gemacht habe, ein Harpagon, ein Beverlei, eine Sara zu werden. Wenn sie die Anzahl der Lasterhaften nicht vermindert, hat sie uns nicht mit ihrer Abscheulichkeit bekannt gemacht? Mit diesen Lasterhaften, diesen Choren müssen wir leben. Wir müssen ihnen ausweichen oder begegnen; wir müssen sie untergraben oder ihnen unterliegen. Jetzt aber überraschen sie uns nicht mehr. Die Schaubühne hat uns das Geheimniß verrathen, ihre Anschläge, ihre Schlange Wege ausfindig und unschädlich zu machen. Sie zog dem Heuchler die künstliche Maske ab; Betrug und Falschheit riß sie aus den krummen Labyrinthhen hervor, zeigte der arg-

losen Unschuld die Künste des Verführers,
 lehrte sie seinen Schwüren mißtrauen, und
 vor seiner Anbetung zittern.

Die Bühne macht uns mit den Schick-
 salen der Menschheit bekannt: sie erin-
 nert uns an unsere menschliche Ohnmacht, und
 treffen einst uns unausbleibliche Verhängnisse
 oder plötzliche Unglücksfälle, so werden sie uns
 nicht ganz ohne Fassung finden. Sie lehrt uns
 Menschlichkeit und Duldung mit dem Verirr-
 ten und Schwachen, und wo sonst, als hier,
 hören die Großen der Welt, was sie nie
 oder selten hören — Wahrheit; was sie nie
 oder selten sehen — den Menschen?

Das Gebiet der Schaubühne ist unabseh-
 bar; in ihm liegen noch köstliche, unerschöpf-
 liche Schätze für die Menschheit vergraben.

Vielleicht ist hier oder dort die Zeit nicht fern, wo die Vormünder des Staats es der Mühe werth achten, die Schaubühne zum Range der ersten Anstalten für Menschen; und Volksbildung, zu erheben. Die nähere Darlegung und Vorschläge, wie das geschehen könnte, behalte ich mir in der Zukunft vor.

Bei dem Verleger dieses Almanachs sind von nachfolgenden interessanten Schriften noch einige Exemplare zu haben.

Die Kunst mit Weibern glücklich zu seyn, nach Rousseau, Wieland, Göthe und Lafontaine, m. K. von Volt, gebunden in Seide 1 Thl. 12 Gr.

Das Gegenstück zu diesem ist:

Die Kunst mit Männern glücklich zu seyn, 1 Thl. 12 Gr. m. illum. Kupf., in Seide gebunden 2 Thl.

Gallerie der interessantesten Frauenzimmer, aus der alten und neuen Welt, m. 5 Kupf. 1 Thl. 12 Gr.

Taschenbuch für Weinkäufer, Weintrinker und Weinhändler, mit 1 K. 18 Gr.

Neuester Spiel; Almanach, m. K. 1 Thl. 8 Gr.

