



Almanach

für

Freunde der Schauspielkunst.



Carolina Bauer

Almanach

für

Freunde der Schauspielkunst

auf

das Jahr 1829.

Herausgegeben

von

Friedrich Viedert.

Zweiter Jahrgang.

Riga,

gedruckt bei Wilhelm Ferdinand Häcker.

Druck und Verlagsanstalt

Verlag des Verlegers

Der Druck dieses Buches wird gestattet, mit der Anweisung:
daß vor der Herausgabe fünf Exemplare an die Dorpat'sche Censur-
Komität eingesendet werden.

Dorpat, (L. S.) Censor Th. Fr. Freytag.
den 9. Okt. 1828.

Carolina Bauer

V o r r e d e .

Die nachsichtige Aufnahme meines Almanachs im vorigen Jahre, hat mich bewogen, einen zweiten Jahrgang zu liefern. Die historischen Rückblicke auf die dramatische Kunst und das Schauspielwesen soll keine gelehrte Abhandlung seyn; ich beabsichte nur, dem gemüthlichen Theaterfreund eine schnelle Uebersicht der folgenreichsten Perioden des Schauspielwesens vor Augen zu legen, und wenn ich das Glück haben sollte, bei meinen Lesern Interesse für diese Arbeit zu erregen, bin ich gesonnen, die noch fehlenden kultivirten Na-

tionen im nächsten Jahre nachzuliefern. Herzlich danke ich meinen respektiven Mitarbeitern, so wie den geschätzten Subscribenten, für die geschenkte Theilnahme.

Friedr. Viedert.

I.

Historische Rückblicke

auf die

dramatische Kunst

und

das Schauspielwesen der Griechen, Römer, Italiener,
Franzosen und Deutschen;

von

Friedrich Viedert.

Theater der Griechen.

Es mögen wohl, seitdem sich gesellschaftliche Kreise gebildet, unter den meisten Völkern Spiele Statt gefunden haben und noch Statt finden, die sich mehr oder weniger einer dramatischen Form nähern; hier soll indess nur untersucht werden, wie diese Spiele sich zur Kunst erhoben haben, und wie das eigentliche Drama entstanden ist. Die Wiege aller Künste und Wissenschaften, Griechenland, bildete auch zuerst die Schauspielkunst aus. Die Poesie nahm einen begeisterten Schwung; die Mythe lieh ihr Flügel; der kalte Marmor und die todte Leinwand wurden belebt: überall Bilder des Lebens! doch noch fehlte es an jener Kunst, in der sich Gedanken und Entschlüsse zu Thaten ausbilden, wo den Kunstgebilden die lebende Seele eingehaucht wird, daß sie vor unsern Augen eine fortschreitende Handlung ausführt. Bei dem feinen Geschmacke und der regen Einbildungskraft der griechischen Künstler konnte es nicht fehlen, daß man alle

Wissenschaften und Künste zu einem Kranz vereinigte und die dramatische Poesie ins Leben treten ließ, wo wir den höchsten Gegenstand menschlicher Thätigkeit, den Menschen selbst handeln sehen.

Ungefähr 550 Jahre vor Christus Geburt entwickelte sich in der Poesie auch die dialogische Form und war durch die Lustbarkeit der Dankfeste, welche das Landvolk nach der Weinlese dem Bacchus zu Ehren gab, entstanden. Mit wildem Gesange und Gebärdentanze wurden dem Freudengeber die Opfer gebracht. Sinnreiche Dorfvirtuosen gaben den sich allmählig ernsthafter gestaltenden Chorgesängen beim Bocksopfer Mannichfaltigkeit, indem ein Zwischenredner Volksfabeln erzählte und der Chor das ewige Lob des Bacchus pries. Der Lohn eines solchen Künstlers, wenn er gefiel, war ein Bock. (Wahrlich ein billiges Honorar, mit welchem die reisenden Künstler unserer Tage sich schwerlich begnügen würden.) Andere führten nach dem Opfer die leichtfertigen Schalksfreie aus, haschten nach allem, was Lachen erregen konnte. Bald wurden diese Spiele des Kelterfestes auch an andern Tagen wiederholt. — Nach einigen Vorgängern gab Solons Zeitgenosse, Thespis, der seine Schauspieler, gleich Kelterern, mit Weinhefen, oder eigentlich mit Trebermoß, schminkte, an den Scheidewegen und in Dörfern auf beweglichen Bühnen bald ernsthaftere Geschichten mit feierlichen Ehren, bald lustigere mit Reigen, worin als Satyrn Verkleidete und andere Spasmacher Gelächter

erregten. Ihre Vorstellungen hießen Tragödien, d. i. Bockopfergesänge; Trögödien, Kelter- und Mostgesänge; Komödien, Lustreigen und Satyrhandlungen. Thespis war einer der ersten, welche zu den Chören das Episodion (Einschießel) hinzufügten. Dies war nemlich ein Zwischenspiel, Zwischengesang, Erzählung und Gespräch, in welchem er singend oder tanzend die Mythe von Bacchus, oder einem andern Gotte oder Heroen, vortrug. Diese Erzählung und Handlung war eingeschoben, daher die Benennung: denn der Chor war noch die Hauptsache. Er selbst spielte die Rollen der Heroen, und behielt den Chor der Satyrn bei, oder gestaltete ihn in andere Personen um. Ein Schüler des Thespis war Phrynichus, der die neue Gattung von Schauspielen dadurch vervollkommnete, daß er auch weibliche Rollen mit auf die Bühne brachte und die Episode mehr den Leidenschaften anpaßte. Thespis bediente sich eines Wagens, auf dem er mit den Personen, die er zur Aufführung seiner Stücke brauchte, in Attika herumzog. Wenn ihn die Alten einen Tragiker nennen, so ist dies nur in der ersten rohen Bedeutung des Worts zu nehmen und nicht in der spätern eines Trauerspieldichters. Man schreibt ihm freilich Trauerspiele zu; allein diese sind ihm unstreitig von spätern Dichtern untergeschoben. — So schlecht die Schauspielkunst anfangs stand, so schlecht waren auch die Plätze, wo man die Stücke aufführte. Eine Hütte, ohne alle Kunst, von Baumzweigen

aufgeführt (daher der Name Scene, griechisch Skänä, Zelt, Laube, Hütte), war die Bühne. — Euripion gab seine satyrischen Stücke auf einem Brettergerüste. Erst nach und nach entwickelte sich das Genie der Griechen und es entstanden jene Meisterwerke der Baukunst, deren Trümmer wir noch bewundern. Nachdem die Kunst in den Städten ein Asyl gefunden hatte, unterschieden sich die Stücke immer mehr durch eigenen Ton und Sittlichkeit. — Die ersten steinernen Theater wurden in den griechischen Kolonien in Etrurien und Unter-Italien gebaut. Auch in Sizilien gab es früher, als in Griechenland, steinerne Theater. Noch in der 70sten Olympiade war das Schauspielhaus zu Athen von Holz, als es aber bei der Aufführung eines Stücks von Pratinas, wegen der großen Menschenmenge, einstürzte, begann man zu Themistokles Zeiten den Bau eines steinernen, das erstere in Griechenland, welches das Theater des Bacchus hieß und nachher zum Muster aller übrigen diente. Auch hießen die Schaubühnen oft, als dem Bacchus (Dionysus) geweiht, dionysische Theater und die Schauspieler dionysische Künstler. Eine Eigenthümlichkeit des griechischen Schauspiels waren die Masken. Da sie besonders bei den Prozessionen und Einweihungen in die Orgien des Bacchus gebraucht wurden und die Tragödie zu dem Kultus des Bacchus gehörte, läßt sich ihre Einführung bei der Bühne sehr leicht erklären. Man würde irren, wenn man sich die

griechischen Masken den heutigen italienischen durchaus gleich vorstellte; anstatt diese nur das Gesicht bedecken, bestanden jene in einem Ueberzug über den ganzen Kopf, welcher, außer den Gesichtszügen, auch Bart, Haar und Augen mit vorstellte. Sie waren anfangs von Baumrinde, dann von Leder, späterhin von Holz, welches geschickte plastische Künstler nach Angabe der Dichter gestalteten. Man unterschied tragische mit großem aufgesperrtem Munde und furchtbarem Ansehn, komische mit lächerlicher Gebärde, satyrische und orchestrische, oder Masken mit regelmäßigen Gesichtszügen für die Tänzer. — Sie hatten meistens sehr große Mundöffnungen, die inwendig mit Metallstangen oder andern tönenden Körpern versehen waren, um die Stimme des Schauspielers zu verstärken: eine Vorkehrung, die bei der Einrichtung der alten Theater und ihrem ungeheuern Umfange sehr zweckmäßig war. Aus dem Schönheits Sinn der Griechen läßt sich der fortdauernde Gebrauch der Masken leicht erklären. Ihre Bühnen waren mit Göttern und Heroen bevölkert; sie wollten also in solchen Characteren keinen Schauspieler mit individuellen Zügen erblicken, um ihre Vorstellung von den Göttern nicht zu beeinträchtigen. Wie durch die Masken, so unterschied man auch in der Fußbekleidung die Tragödie von der Komödie; bei der erstern wurde der Kothurn angewendet: eine Art hoher Jagdschuhe. Man beschreibt sie als eine Fußbekleidung, die bis zur Mitte des Beins reichte und mit durchgezognen

Riemen fest umgürtet werden konnte, um in rauhen Gegenden bequem laufen und springen zu können. Die tragischen Schauspieler trugen sie vielleicht zur Erinnerung an die Bacchischen Züge, dann, um den Schauspieler dadurch zur Heldengröße zu erheben. Er war von dem Jagdkothurn der Diana dadurch unterschieden, daß er eine hohe Korksohle hatte. Der Soffus war eine Fußbekleidung der komischen Schauspieler und wurde nur in der Komödie angewendet. Dies war eine Art niedriger Schuhe, welche von den Griechen und Römern auch im gewöhnlichen Leben getragen wurden.

Herrliche Geister suchten das Poetische der Schauspielkunst immer mehr und mehr zu erheben, und Aeschylus war der erste, der statt eines Zwischenredners, welcher seine Fabeln aus dem Kopfe vortrug, mehrere handelnde Personen aufstellte, die nach erlernten Rollen sich besprachen, und so wurde er der eigentliche Schöpfer der dramatischen Kunst. Er wurde im vierten Jahre der 63sten Olympiade (525 Jahre vor Christi Geburt) zu Eleusis in Attika geboren. Er focht in den Reihen seiner Brüder in den Schlachten bei Marathon, Salamis und Platae; die gerettete Freiheit begeisterte ihn mit stolzem Gefühle. Mit dieser hohen Begeisterung dichtete er seine Tragödien, in welchen er nach den rohen Anfängen des Thespis zuerst die tragische Kunst zu einer würdigen Gestalt erhob. Er gab der Ausführung einen würdigen Schauplatz, erfand den scenischen Pomp, belehrte nicht nur den Chor

im Gesange und Tanze, sondern trat auch selbst als Schauspieler auf. Er entfaltete zuerst den Dialog und beschränkte den lyrischen Theil der Tragödie. Seine Charaktere sind mit starken und kühnen Zügen entworfen. Seine Pläne sind äußerst einfach, abgemessen fortschreitend. Alle seine Dichtungen offenbaren ein hohes, ernstes Gemüth. Es scheint ihm Ueberwindung zu kosten, bloße Menschen zu schildern; Götter läßt er häufig auftreten, am liebsten Titanen. Nach dem Maaße seiner Personen, suchte er die Sprache, die sie führen, selbst riesenmäßig anzuschwellen. Von seinen Tragödien, deren Anzahl manche auf siebzig, andere sogar auf neunzig angeben, sind uns nur noch sieben übrig geblieben, worunter, nach dem Zeugnisse der Alten, einige seiner vorzüglichsten Werke. — Später trat Sophokles als dramatischer Dichter auf und wußte bald den Beifall des Aeschylus auf sich selbst überzuleiten. Neunzehnmahl gewann er den ersten Preis, öfter den zweiten, aber nie wurde ihm nur der Dritte zuerkannt. Das Wesen des griechischen Dramas in seiner schönsten Vollendung läßt sich am besten an Sophokles aufzeigen. Von seinen vielen Dramen, die von einigen auf 130 angegeben werden, sind nur sieben auf unsere Zeiten gekommen, die aber sämmtlich vollendet und herrlich sind. Seine Chorgesänge sind zu allen Zeiten als die schönsten Früchte der dramatischen Poesie, und seine Fabeln als die reinsten, anerkannt worden. Sein tragischer Inhalt ist nicht selten fast fromm, immer fast er aber das Leben

in seiner höchsten Bedeutung auf, und sein Ernst ist nicht der erschütternde, grausen=erregende der Eumeniden des Aeschylus, sondern eine geläuterte Altarflamme, die wärmend und erleuchtend in das Innere jeder reinen Seele dringt. Die Natur schien es, nach den Worten Schlegels, darauf angelegt zu haben, ihn unssterblich zu machen, denn sie verschob seinen Tod bis in sein 95stes Jahr. Euripides, ein gleichzeitiger dramatischer Dichter, wurde an dem Tage, wo die Griechen des Xerxes Uebermacht bei Salamis schlugen, in eben diesem Orte geboren; die drei größten Tragiker trafen hier in verschiedenen Lebensverhältnissen zusammen; denn Aeschylus stand in den Reihen der Siegenden, und der junge Sophokles tanzte um die Trophäen. Er war neben Sophokles der Liebling seines Zeitalters; seine Tragödien wurden mit denen des Sophokles zu gleicher Zeit aufgeführt; ja sie erhielten selbst einigemal den Preis über diese; stand er auch nicht so hoch, als sein Zeitgenosse, so war es schon ehrenvoll genug, nach einem Sophokles der erste zu seyn. Von seinen 123 Tragödien sind 19 auf uns gekommen. Schlegel meint, daß sich von wenigen Schriftstellern mit Wahrheit so viel Gutes und Uebles sagen lasse. Er war ein unendlich sinnreicher Kopf, in den mannichfaltigsten Künsten des Geistes gewandt; sein elegischer Ton sprach die Herzen seiner Zuhörer an; doch werfen ihm Kritiker vor, daß er zu viel Sophistik, politische Streitsucht und Rhetorenkünste in seine Spiele mischte.

Er strebte immer, zu gefallen, gleichviel durch welche Mittel. Darum ist er so ungleich: manchmal hat er hinreißend schöne Stellen, andermals versinkt er in wahre Gemeinheiten. Er ging von Athen nach Macedonien zum Könige Archelaus, wo er das Schicksal hatte, von Hunden zerrissen zu werden. Er erreichte kein hohes Alter und die Trauer um seinen Verlust war allgemein. Die Athener errichteten ihm ein Cenotaphium mit der Inschrift: „Ganz Griechenland ist des Euripides Denkmal, „Macedoniens Erde bedeckt nur seine Gebeine.“ Sophokles betrauerte öffentlich den Tod seines Nebenbuhlers und ließ seine Schauspieler ohne Kränze erscheinen. Unter den Tragikern ist noch Lycophron zu nennen, welcher um 280 vor. Chr. Geb. lebte. Er soll 66 Trauerspiele geschrieben haben, von welchen nur Cassandra auf unsere Zeiten gekommen ist. Jedoch ist dieses Gedicht kein eigentliches Trauerspiel zu nennen, sondern vielmehr als ein historisch-prophetisches Lehrgedicht zu betrachten.

Die Komödie wurde durch Kratinos, Eupolis, Krates, vornehmlich aber durch Aristophanes in Aufnahme gebracht. Von 54 Lustspielen, die letzterer verfaßte, besitzen wir noch elf und in denselben ohne Zweifel die Blüthe der alten Komödie. Um von den Ausgelassenheiten, die in diesen Lustspielen häufig mit starken Pinselstrichen aufgetragen sind, nicht beleidigt zu werden, bedarf es eines mit dem Geist der Zeit vertrauten Lesers; nach unsern Begriffen von Urbanität möchten

wir seinen Witz für ungezogen halten, und Plato, der streng-sittliche, sagt doch selbst von ihm: Die Griechen hatten sich seinen Geist zur Wohnung ausersehen. Er bediente sich häufig der Allegorie, politische Gegenstände, Laster und Thorheiten anzugreifen. Dabei verschonte er nicht die würdigsten Männer seiner Zeit; ja, er trieb den Frevel so weit, in dem Lustspiele: die Erbsche, selbst die Götter zu persifliren. Unter der Regierung der 30 Tyrannen wurde die Lizenz der Komödie, lebende Personen dem Gelächter Preis zu geben, etwas beschränkt, und dadurch bildete sich allmählig die mittlere Komödie aus, worin der Chor abgeschafft wurde und mit der allgemeinen Charakterschilderung auch die Charaktermasken aufkamen. Aristophanes und Alexis zeichneten sich hierin aus. Mit Aristophanes verloren gegangenen Lustspiele „Kokalus“ beginnt die neue Periode.

Unter den Dichtern der neuen griechischen Komödie ist Menander, ein Athenienser, der berühmteste. Er schrieb mehr als 100 Lustspiele, deren Vortrefflichkeit von den Alten sehr gerühmt wird. Zu bedauern ist es, daß wir, außer einigen Fragmenten, nichts von ihm übrig haben.

Anderer dramatische Spiele zur Lustbarkeit bei großen Gastmählern waren die Mimen. So nannte man kleine dramatische Spiele, welche nicht kunstmäßig ausgebildet waren. Sie bestanden oft aus einzelnen, besonders komischen Szenen, zuweilen mit improvisirtem Dialog. Einige

scheinen auch auf die Bühne gekommen zu seyn. Von den ökonomischen Verhältnissen der griechischen Bühne wissen wir wenig; wahrscheinlich waren Dichter und Schauspieler Kinder des Staates. Uebrigens stand die Schauspielkunst in hohem Ansehen; die größten Weltweisen sprachen von dem moralischen Nutzen des Schauspiels. Aristoteles nennt es so nothwendig als nützlich; und hält es für das beste Mittel zur Erweckung der Bürgertugenden. Obgleich Demosthenes gesteht, daß Satyrus, ein berühmter Schauspieler, sein Lehrer gewesen sey, so zweifelt man doch, daß die Schauspielkunst durchgehend professionsmäßig betrieben worden ist; denn Aristophanes zählt mit Begeisterung die Helden, die Edlen, Redner und Dichter her, die sämmtlich Schauspieler waren und Schauspieler bildeten.

Theater der Lateiner.

Obgleich die Pracht der römischen Theater außerordentlich war, so ist doch das Poetische dieser Bühne auf keinen Fall mit dem der griechischen zu vergleichen. Die Ursache, warum die Tragödie auf lateinischen Bühnen nicht gedeihen konnte, ist zu errathen. Ein Volk, das an den blutigen Spielen der Gladiatoren und der Thiergefechte ein so außerordentliches Vergnügen empfand,

konnte nie die gereinigte Leidenschaft einer attischen Tragödie lieb gewinnen. — Die ersten dramatischen Versuche waren die Atellanen (Fabulae Atellanae) ursprünglich aus Atella von den Oskern in Kampanien entlehnte Schauspiele, die bald in Possen ausarteten, welche die jungen Römer nicht in die Hände der Schauspieler kommen ließen, sondern selbst aufführten.

Lucius Livius Andronicus, ein gefangener Grieche aus Tarent, machte die Römer 514 Jahre nach Rom's Erbauung durch lateinische, aus dem griechischen übersehte oder nachgebildete Tragödien und Lustspiele mit dem dramatischen Reichthume der Griechen bekannt. Ihm folgten Naevius, die beiden Tragiker Pacuvius und Attius, vorzüglich aber Ennius, der als eigentlicher Gründer der römischen Poesie angesehen wird. Spätere Schriftsteller, besonders Cicero und Virgil, schätzten ihn hoch. Unter andern Schriften ließ er auch mehrere Trauer- und Lustspiele ins Leben treten, von welchen wir aber nur Bruchstücke besitzen. Ein Zeitgenosse des Ennius war Plautus, welcher ungefähr 200 Jahr vor Chr. Geb. als Vorsteher einer Schauspielergesellschaft in Rom lebte. Von seinen Lustspielen sind 20 für acht gehaltene auf unsere Zeiten gekommen. Er war ein Nachahmer des Menander; doch bei seiner satyrischen Laune wäre er gewiß lieber in Aristophanes Fußstapfen getreten, wenn er es hätte wagen dürfen. Plautus Verdienst besteht darin, daß er die griechischen Komödien

des Diphilus, Epicharmus und Anderer, theils übersetzend, theils nachbildend, in die lateinische Sprache übertrug, und dadurch diese selbst mit ausbilden und bereichern half. Man rühmt an diesem alten Komiker: unerschöpfliche Laune, schalkhaften Witz und Sentenzenreichthum; doch ist nicht selten der Gegenstand seiner Stücke eine höchst obscöne Geschichte, die spaßhaft behandelt wird und wo der Witz nach unsern Begriffen oft unedel, ja sogar schmutzig zu nennen ist. Von seinem Leben wissen wir, daß er sich eine Zeit lang in einer höchst dürftigen Lage befand; er mußte nemlich, um seinen Unterhalt zu verdienen, das Rad einer Mühle drehen. Seine Laune verließ ihn nie: denn auch in dieser, gewiß nicht zur Poesie einladenden, Lage soll er einige Lustspiele gedichtet haben. — Von Cäcilius kennen wir aus Titeln und Fragmenten 45 Stücke. — Wir kommen jetzt zu Rom's elegantestem Lustspieldichter: Terenz, einem Afrikaner; er wurde von seinem Herrn, einem römischen Senator, der ihn erziehen ließ, der Sklaverei entlassen. In der goldnen Freiheit fing er an zu dichten und erwarb sich bei allen gebildeten Römern durch seine Lustspiele einen bedeutenden Ruhm, obgleich er kein eigentlicher Volksdichter wurde. Wir besitzen 6 Lustspiele von ihm, und können also selbst urtheilen. Für sein Zeitalter hat er in Rücksicht der Darstellung ungemein viel geleistet. Seine Zeitgenossen waren von correkter Schreibart weit entfernt, doch die Sprache des Terenz ist klassisch; er

war kälter, aber auch anständiger, als Plautus; seine Schilderungen hatten mehr Wahrheit, aber weniger Laune. Sind auch seine Stücke meistens dem Griechischen nachgebildet, so sind sie uns doch besonders darum schätzenswerth, daß wir durch Terenz sein Vorbild, Menander, kennen lernen. Er lebte übrigens im Wohlstande und genoß die Freundschaft mehrerer sehr vornehmen Römer. Plautus, Cæcilius und Terenz stellten griechische Personen, Trachten und Sitten dar (*comedia palliata*). Dagegen brachte Afranius nebst wenigen Andern römische Sitten auf's Theater, und so entstand die *comedia togata*. Bald darauf zeigte Lucilius, ein Nachbilder der ältern, griechischen Komödie, ein bedeutendes Talent zur Satyre, deren Schöpfer er unter den Römern wurde. Unter den spätern Tragikern werden gepriesen ein Asinius Pollio, ein Varius mit seinem Thyest, und Ovid mit seiner Medea. Das einzige Probestück der tragischen Poesie aus einer spätern Zeit ist uns in den 10 Trauerspielen eines gewissen Seneca (nicht Lucius Annaeus Seneca) aufbehalten, die man aber, wohl nicht mit Unrecht, mehreren Verfassern zuschreibt; doch auch diese sind ohne innere Wahrheit, und gleichen mehr rhetorischen Deklamationen, als dramatischen Kunstgebilden.

Wir kommen nun zu den dramatischen A barten der Römer und nennen zuerst die Histrionen; sie sind in der Geschichte des römischen Theaterwesens wichtig, weil durch sie das eigentliche Schauspiel veranlaßt wurde.

Sie wurden von den Etruriern nach Rom geholt, als eben daselbst eine heftige Pest wüthete; ihre Spiele wurden zur Versöhnung der Götter angestellt, wobei sie auf einer dazu errichteten Bühne ihre wahrscheinlich mimischen Tänze, unter der Begleitung der Tibia aufführten. Später trugen sie allerhand komische Gedichte, deklamirend und gestikulirend mit Musikbegleitung vor. Die Sache wurde durch einheimische Künstler ausgebildet und die Vorträge wurden satyrischen Inhalts. Der schon erwähnte Livius Andronikus sammelte die Satyren und bildete daraus die ersten förmlichen Komödien. Die Histrionen blieben von den eigentlichen Schauspielern getrennt. Ihre Kunst war so in Aufnahme, daß die größten Männer bei ihnen Unterricht nahmen. In der Folge wurden die Ausschweifungen der Römer durch die unsittlichen Darstellungen der Histrionen so befördert, daß ihnen unter den Kaisern das Auftreten auf der Bühne mehrmals untersagt werden mußte und nur Privatdarstellungen erlaubt waren. Unter Nero wurden sie ganz aus der Stadt getrieben.

Eine andere Art Bühnenspiele, die Pantomimen, wurden besonders erst unter den Kaisern ausgebildet, da die theatralistische Poesie zu verstummen anfing. Anfangs stellte in der Pantomime eine Person einen Charakter durch Gebärden und künstliche Bewegungen dar, während eine andere dazu deklamirte; später gab man ganze theatralische Vorstellungen durch Gebärden- und

nannte solche Darstellungen: *Saltatio pantomimorum*. Die Pantomimen sollen es in ihrer Kunst weit gebracht haben. In einem lateinischen Epigramm wird gesagt, die Pantomimen haben so viel Zungen, als Glieder des Körpers.

Eine andere Gattung der dramatischen Spiele, die *Mimen*, waren ursprünglich bei den Römern planlose Possenspiele, welche durch ausgelassenen Scherz das Volk belustigten. Nach und nach bildete sich daraus ein regelmäßiges Schauspiel, in welchem man besonders, aber nicht allein, durch Hilfe der Gebärden Sprache Scenen und Charaktere des gemeinen Lebens auf eine lachenerregende Weise darstellte.

Unter den bedeutenden Schauspielern Rom's ist besonders der Name *Roscius* auf die Nachwelt gekommen. Er war von Geburt ein Gallier und lebte zur Zeit des Cicero, welcher ihn, wie Sylla und Piso, seiner Freundschaft würdigte. Das entzückte Rom konnte nicht aufhören, seine Kunst zu preisen, die im Tragischen, wie im Komischen, gleich groß war, und der Senat bewilligte ihm ein Jahrgehalt von 20,000 Thalern. Einige schrieben ihm fälschlich die Einführung der Masken auf lateinischen Bühnen zu; diese hat er aber schon vorgefunden. Er starb ohngefähr 61 Jahre vor Chr. Geb.

Wir sehen aus dem Gesagten, daß die Römer keine bedeutende Bühne hatten, und ihre Dramen meistens Übersetzungen oder Nachbildungen griechischer Werke waren.

Um so mehr muß man erstaunen, wenn man einen Blick auf die Art ihrer Theatergebäude wirft, deren Trümmer uns noch jetzt mit Bewunderung erfüllen. Lange Zeit hindurch hatten die Römer nur hölzerne Theater, welche nach Aufführung der Stücke, zu denen sie errichtet waren, wieder eingerissen wurden. Dies waren bloß Brettergerüste für die Schauspieler; die Zuschauer mußten stehen. Das erste Schauspielhaus mit Sitzen wurde von Marcus Amilius Lepidus erbaut. In den letzten Zeiten der Republik wurden die Theater des Curj o Scaurus erbaut, die sich zwar durch Pracht und Größe auszeichneten, aber dennoch von Holz waren, und nach geendigten Spielen wieder abgetragen wurden. Das Theater des Marcus Amilius Lepidus, eines Adilis curulis und eines Zeitgenossen des Cicero und Cäsar war überaus prächtig und so groß, daß es 80,000 Menschen fassen konnte. Die Scene (derjenige Theil, wo die Schauspieler agirten) war mit drei übereinander befindlichen Säulenreihen geziert, die 360 Säulen enthielten. Die unterste Reihe, 38 Fuß hoch, war von Marmor, und in den Zwischenreihen mit 3000 Statuen geziert, die zweite war von Glas, die dritte Reihe von vergoldetem Holze. Pompejus ließ in Rom das erste steinerne Theater aufführen, auf dessen Trümmern jetzt der Pallast Urfini steht. Es ward nach einem Risse des Theaters von Mithylene erbaut, und erst unter Caligula vollendet. Es faßte 40,000 Menschen. Nach dem Muster dieses Gebäudes

wurden jetzt in den römischen Staaten mehrere stehende Theater gebaut. Auch wurde von dieser Zeit an die Scene mit Marmor bekleidet und mit marmornen Säulen eingefast. Zu gewissen Festen und Spielen wurden sie noch außerdem mit größter Pracht ausgeziert, ja auf Nero's Befehl wurde die Scene mit Gold überzogen, und weil auch der ganze Umfang des Theaters und alles, was auf die Bühne gebracht wurde, vergoldet, oder mit Gold geschmückt war, so wurde der Tag, an dem dies geschah, der goldne genannt. Durch Quintus Cätilus aus Campanien wurde der Gebrauch nach Rom gebracht, das Theater mit einem Tuche zu umspannen, um die Unbequemlichkeit des Wetters zu vermeiden. Catulus nahm Purpurdecken dazu. Überhaupt waren die Decken zu diesem Gebrauche stets mit Purpur oder andern lebhaften Farben geschmückt. Späterhin nahm man die feinste ausländische Leinwand (zu jener Zeit ein äußerst kostbarer Artikel) und Nero ließ sogar einen Teppich dazu nehmen, der mit Gold geschmückt und in dessen Mitte sein Bildniß gestickt war, wie er, von Gestirnen umgeben, den Sonnenwagen lenkt. Zur Linderung, der durch die Menge der Zuschauer in solchen bedeckten Theatern verursachten Hitze bediente man sich sehr kostbarer Mittel. Pompejus ließ zuerst die Wege und Treppen zu den Sizen mit Wasser anfeuchten. Nachher gebrauchte man dazu eine Mischung von Wein und Wasser, worin man den besten cilicischen Safran

aufweichte, um einen angenehmen Geruch hervorzubringen. Diesen Krokuswein leitete man in Röhren, die in den Mauern des Theaters versteckt lagen und brachte ihn vor da durch ein Druckwerk bis zu den obersten Sitzen. Hier enthielten die Röhren ganz kleine Öffnungen, durch welche der Wein wie ein feiner Regen herabspritzte und dadurch im ganzen Theater Kühlung verbreitete. Oft wurden die, zur Verzierung angebrachten, Statuen zum Verspritzen des Krokusweins gebraucht, indem sie hohl waren und man den Wein durch Röhren hinleitete. Man baute die Schauspielhäuser, so viel möglich, an dem Abhange eines Hügelns oder Berges, um hier auf eine bequeme Art die Sitze für die Zuschauer stufenweis über einander anlegen zu können. War der Platz eben, so mußte für die Sitze ein hoher Unterbau angelegt werden. — Die Eintheilung des Raumes war bei den griechischen und römischen Bühnen: 1) das eigentliche Theater, d. i. der Platz für die Zuschauer in einem halben Zirkel; 2) die Scene, oder der Platz für die Schauspieler im Quergebäude; 3) das Orchester, der Raum vor der Scene bis zu den Sitzen der Zuschauer. — Ihre Maschinerien müssen vortrefflich gewesen seyn; denn es wurde oft eine ganze Schaar Götter und Heroen auf einmal der Bühne entrückt. — Von den vielen Theatern in den italienischen Städten bemerken wir nur die in neuern Zeiten wieder entdeckten zu Herkulanum und Pompeji, so wie auch das zu Tougium in Unter-Italien, zu Antium und Pola.

In Rom waren außer dem Theater des Pompejus, das Theater des Cornelius Balbus und das des Marcellus (welches 22,000 Menschen faßte) die vorzüglichsten. Das lateinische Schauspielwesen hatte mit dem Untergange des römischen Reichs sein Ende erreicht. Der heilige Hieronimus, Augustinus, Tertullianus, Lactantius und andere Väter der Kirche wandten alle ihre Kräfte an, ein Schauspiel zu unterdrücken, welches der christlichen Religion nach damaligen Begriffen zuwider war. Das Schauspiel war gleichsam eine Art Götterdienst und so zu sagen ein Opfer. Dieser Gebrauch mußte nun nothwendig abgeschafft werden. Die Ermahnungen und Verweise der heiligen Väter hatten die gewünschte Wirkung: das lateinische Theater versiel immer mehr und hörte nach dem Einfall der Barbaren gänzlich auf.

Theater der Italiener.

Wie die Bühne in Italien nach dem Untergange des römischen Reichs bis auf die Zeiten Karls des Großen beschaffen gewesen, darüber ist kein einziges sicheres Dokument vorhanden. Man weiß, wie viel kostbare Handschriften vor Erfindung der Buchdruckerkunst verloren gegangen sind, und es ist daher nicht zu verwundern, daß keine Nachricht über das Theaterwesen und die

dramatische Kunst dieser Zeiten auf uns gekommen ist. Gleichwohl kann man mit Recht vermuthen, daß von den Schauspielen, welche bei den Römern bekannt waren, sich diejenigen, mitten unter der Barbarei der auf den Verfall des Reichs folgenden Jahrhunderte am längsten erhalten haben, welche des Bestandes der schönsten Wissenschaften am wenigsten bedurften. Und dieses waren die Spiele der Mimen und Pantomimen, aus welchen wahrscheinlich später die Maskenspiele (*Comödia dell' arte*) entstanden sind, und welche sich noch bis auf unsere Zeiten erhalten und dem italienischen Volke das größte Vergnügen gewähren. Die verschiedenen Charaktere dieser Spiele sind nach und nach entstanden; ein darunter vorzüglich Beliebter ist der *Harlekin*, eigentlich ein pffiffiger Bediente. Über seinen Ursprung ist man nicht einig, und wir wollen uns daher nicht weiter in Untersuchungen einlassen. *Riccoboni* sagt, daß die Kleidung des *Harlekins* nie Mode gewesen sey; seine Vermuthung ist, daß es keine andere sey, als jene der alten Mimen, welche mit geschornem Kopfe gingen und die man (*planipedes*) *Barfüßler* nannte. Zu den Gründen, womit *Riccoboni* seine Meinung unterstützt, kann man noch das lächerliche Schwerdt der alten Mimen hinzufügen, welches sich bei *Harlekin* in eine *Pritsche* verwandelte; ferner kommt noch dazu, daß *Harlekin* und *Scapin* bei den besten toskanischen Schriftstellern *Zanni* heißen, welches Wort wahrscheinlich von dem lateinischen *Sannio* abstammt,

welches Spötter oder Lustigmacher bedeutet. Der Doktor von Bologna, ein pedantischer Raisonneur: ihn finden wir schon im zwölften Jahrhundert. Der Pantalón kam im vierzehnten Jahrhundert auf die Bühne; er ist der komische Vater, welcher ohngefähr wie die Onkel in unsern Lustspielen von den Liebenden und der Dienerschaft immer betrogen wird. Er spricht in venetianischer, wie der Doktor in bolognesischer Mundart. Scapin ist ein zweiter komischer Diener. Brighella ist später entstanden, wie sein im Geschmacke des Mittelalters verfertigtes Kleid beweist. Übrigens hat fast jede Provinz in Italien ihre verschiedenen Unterabtheilungen bei den Masken. Es ist nicht zu läugnen, daß das improvisirte Drama mit stehenden Charakteren schon seit langer Zeit von dem guten Geschmacke verstoßen worden ist; doch es ist zu kräftig nationell, als daß man es wagen könnte, dem Volke seine größte Ergößlichkeit zu rauben; die Italiener würden sich schwerlich ihren Harlekin so gutwillig verbrennen lassen, wie die Deutschen ihren Hanswurst.

— Wir wissen aus dem Zeugnisse des Cassiodors, daß zu den Zeiten des Theodoricus das Theater in Italien noch bestand. Cassiodor starb gegen das Jahr 560. Wenn also in dem sechsten Jahrhundert die Spiele der Mimen und Pantomimen noch blühten, so ist nicht zu zweifeln, daß sie ihr Ansehen stets erhalten haben. So viel ist gewiß, daß der heilige Thomas Aquinas, welcher um 1280 lebte, von der Komödie seiner Zeit, als von einer

Belustigung spricht, welche viele Jahrhunderte vor ihm ununterbrochen existirte. Zur Zeit des benannten Aquinas war die christliche Religion in Italien die allein herrschende: also darf man nicht zweifeln, daß das Schauspiel von Christen aufgeführt wurde, besonders, da der fromme Mann aus keiner andern Absicht davon redet, als zu untersuchen, ob man diese Kunst, ohne Sünde zu thun, treiben könne.

Seit 1300 gewann die italienische Sprache eine bessere Gestalt. Dante, Petrarca und Boccacio gaben ihr eine weit größere Vollkommenheit; es war also natürlich, daß man sich jetzt mehr bekeifigte, dramatische Werke in der Landessprache zu schreiben.

Der Calandra des Kardinals Bibiena, welche 1523 gedruckt wurde, gibt man die Ehre, sie für das erste regelmäßige, dramatische Werk Italiens zu halten; doch widerspricht diesem die Vorrede zu dem genannten Werke. Bibiena macht darin die Ursachen bekannt, warum er sein Werk in Prosa geschrieben habe, wobei er erwähnt, daß es vor ihm verschiedene Dramen gegeben, die in italienischen und lateinischen Versen geschrieben gewesen. Gewiß ist es, daß noch im Mittelalter ein großer Theil der dramatischen Literatur in lateinischer Sprache abgefaßt war.

Kurze Zeit nach dem Abdrucke der Calandra fing auch Ariosto an, einen Theil seiner Muse der Bühne zu widmen; er verfertigte Trageddien, die er mit seinen

Brüdern aufführte. Plautus und Terenz, die er erklärte, gaben ihm den Gedanken, auch einige Komödien zu schreiben. Trissino gab jetzt ein Lustspiel i Similimi heraus; es war in Versen und dem Plautus nachgebildet. Hierauf erwarb er sich durch seine Sophonisbe, eine nach den Regeln des Aristoteles abgefaßte Tragödie, einen ungeheuern Ruhm. Leo X. ließ sie mit größter Pracht aufführen. Der Enthusiasmus mußte jedoch bald schwinden, da die Sophonisbe als eine kalte Nachahmung des Alterthums dem Geiste der Nation fremd blieb. — Zu derselben Zeit trat Rucelai mit seinen Trauerspielen: Rosmunda und Drest, auf. Beide sind dem Euripides nachgebildet; sie werden zwar von den Italienern noch geschätzt, indes besteht ihr Hauptverdienst nur in der Sprache und Versifikation.

Die Stücke des Fircenzuola, des Salviati, des Domenichi, des Lorenzino de Medici, des Umbra und verschiedene andere, werden als klassische Schriften wegen der Reinheit der Sprache betrachtet. Tasso erinnert in seiner Torrismonde an seinen wohlervorbenen Ruhm; sein Schäferspiel Amynntas gab Gelegenheit zu einer neuen Schauspielgattung, welche sehr in die Mode kam. Doch ist Tasso als Dramatiker nicht groß zu nennen.

Die im 16ten Jahrhundert gefertigten Tragödien sind sämmtlich dem Griechischen nachgebildet. Die Dichter waren so unerschöpflich in Gräuelsenen, daß Vater- und

Kindermord auf der Scene schon für etwas Gewöhnliches galt.

Um das Jahr 1560 wurden bei der Comödia dell'arte zuerst Frauenzimmer auf die Bühne gebracht. Ein berühmter Harlekinspieler, Fritellino, schrieb ein kleines Werk über das damalige Schauspielwesen, welches er 1616 dem Cardinal Borghese zueignete; darin wird gesagt, daß die Frauenspersonen erst seit 50 Jahren Theil an der Bühne genommen hätten; auch ersieht man in diesem Büchlein, daß früher die weiblichen Rollen von jungen Mannspersonen aufgeführt worden sind.

Späterhin wurden Versuche gemacht, die regelmäßige Komödie nach und nach auf die öffentliche Bühne zu bringen; in Mailand und Florenz geschah dies zuerst. Nachdem ein Stück bei den Akademikern die Feuerprobe ausgehalten hatte, brachte man es auf die öffentliche Bühne. Bald darauf wurden sogar für die Schauspieler Stücke geschrieben, die selbige zuerst aufführten. Als Beweis dient, daß der getreue Schäfer des Guarini nie anders, als von den öffentlichen Schauspielern dargestellt wurde. Dieses Schäferspiel und Tasso's Amynas sind in der italienisch-dramatischen Poesie unsterbliche Meisterwerke. In dieser Schäferwelt, welche einzig aus antiken Idyllen genommen zu seyn scheint, vernehmen wir die innigsten Laute der Liebe; doch steht Guarini's getreuer Schäfer höher, als Tasso's Amynas.

Die Schauspieler wechselten jetzt regelmäßig mit der National-Komddie und dem geregelten Drama. Zwei Stücke aus der ersten Klasse wurden häufig gegeben und kommen noch jetzt manchmal auf die Bühne; das erste ist: *Harlekin, der dumme Bediente*, und das zweite: *Harlekin, der Meister in der Liebe*.

Im Jahre 1530 gab Ruzante aus Padua sechs geschriebene Masken-Kombdien in Prosa und in Versen heraus. Alle Personen haben darin eine eigene Mundart. Pantalon spricht das Venetianische, der Doktor das Bolognesische, Harlekin das Bergamische u. s. w. Ruzantes Kombdien standen in großem Ansehen, obgleich eine solche Sprachverwirrung höchst geschmacklos seyn mußte. Auch eine Art Censur bemerken wir schon in diesem Jahrhundert. Carolus Barromäus, Cardinal und Erzbischof von Mailand, wollte wissen, was man für Kombdien spiele. Er ernannte eine Person, welche die Entwürfe untersuchen mußte, und wenn in der Handlung nichts zu finden war, was der unschuldigen Jugend anstößig oder christlichen Zuschauern ärgerlich seyn konnte, so ertheilte er seine Bewilligung, und unterschrieb den Entwurf mit eigener Hand. Ob nun gleich die regelmäßige Komddie seit dem Ende des 14ten Jahrhunderts wieder zum Vorschein kam, so gaben doch die Schauspieler ihre alten extemporirten Stücke nicht auf. Sie hatten theils geschriebene Entwürfe, welche sie Scenarii nannten. Allein zu Anfange des 16ten Jahrhunderts bildeten sich

in den Hauptstädten mehrere gelehrte Gesellschaften, welche es sich zum Gesetz gemacht hatten, das Publikum an eine bessere, geschmackvollere Art von Schauspielen zu gewöhnen. Die jüngsten Akademiker übten sich nun die neuen bessern Sachen ein und brachten sie in ihren Sälen zur Aufführung. Wenig Schauspieler fanden sich dadurch zur Nacheiferung bewogen. Flaminio Scala, Unternehmer einer Truppe, ließ sogar um diese Zeit 1611 sein Theater drucken. Dieses sogenannte Theater besteht nur aus Entwürfen von Stücken, ohne alle Abwechslung des Dialogs. Hier ist nur angemerkt, was der Schauspieler zu beobachten hat, die Handlung, auf die es ankommt, und weiter nichts. Die Einrichtung solcher Fabeln war großen Theils matt, oft sogar den guten Sitten höchst anständig. Dennoch wurden diesem Scala von den bessern Dichtern Lobsprüche über seine nur in etwas verbesserte Manier der komischen Schauspiele ertheilt. Lasca und Secchi gaben um diese Zeit mehrere gut geschriebenen Komödien heraus; doch auf der öffentlichen Bühne konnten sie nicht zum Bürgerrecht gelangen. Machiavelli und Michel Angelo beschenkten ebenfalls die Bühne mit Lustspielen.

Nach dem 16ten Jahrhundert kamen durch die spanischen Herrscher die schönen Wissenschaften der Italiener sehr in Verfall; die alte Tragödie ging ganz verloren, und die spanischen Tragi-Komödien, die man übersetzte oder nachbildete, kamen jetzt an die Tagesordnung. Karl V.

hielt in den verschiedenen Staaten Italiens Hofhaltungen und die Chargen waren großen Theils mit Spaniern besetzt. Würde auch zu Zeiten noch ein gutes Stück gedruckt, so kam es weder von den Akademikern, noch von den Schauspielern, zur Darstellung. Überhaupt gingen viele gelehrte Institute ganz und gar ein. Die Herrschaft der Spanier zog eine Menge Schauspieler ihrer Nation nach Italien, und da sie von den begüterten Landsleuten unterstützt wurden, so mußten natürlich die National-Schauspieler sehr darunter leiden. (Sind es uns doch zu Anfange dieses Jahrhunderts in Deutschland eben so.)

Mehrere verlarvte Schauspieler, besonders Harlekin, wurden in der neuen Gattung des spanisch-italienischen Schauspiels eingeführt, und die kaum begonnene Kunst-Nationalität wurde so stark mit dem Fremden vermischt, daß sie endlich ganz zu Grunde gehen mußte. Die aus dem Spanischen übersehten Tragi-Komödien: das Leben ein Traum und das Gastmahl des Don Pedro (Don Juan) u. a., waren lange Zeit eine Zierde der italienischen Bühne.

Das Schauspielwesen des 17ten Jahrhunderts war höchst unbedeutend. Einige Entwürfe der Alten, des Flaminio Scala und des Andreini (eines sehr gerühmten Schauspielers) und die spanische Tragi-Komödie machten den ganzen gangbaren dramatischen Reichthum aus. Endlich fehlte es sogar gegen das Jahr 1680 durchgehends an guten Schauspielern.

Riccoboni sagt: „als ich (1667) die Bühne zu besuchen anfing, waren fast alle Komödianten der damaligen Zeit unwissende Leute.“

Doch gelang es um dieselbe Zeit Pietro Cotta, mit dem Theaternamen Celio, der Unternehmer einer Schauspielergesellschaft war, die Bühne bedeutend zu reformiren. Er war aus Rom gebürtig, hatte gute Kenntnisse und den festen Willen, dem Theatergeschmack in seinem Vaterlande eine bessere Richtung zu geben. Er spielte Liebhaber. Anfangs suchte er Tasso's und Guarini's Schäferspiele wieder hervor; endlich wagte er es auch, eine Tragödie anzukündigen. Diese war Aristodemus von Dottori; in Venedig brachte er diese Vorstellung zuerst auf die Bühne. Er brauchte die Vorsicht, es bei der Ankündigung dem Publikum vorher zu sagen, daß in diesem Stücke kein Harlekin vorkomme, daß der Inhalt sehr rührend sey und den resp. Zuschauern Thränen auspressen werde. Trotz des langgenährten Ungeschmacks wurde die Vorstellung mit glänzendem Beifalle aufgenommen. Endlich wurden auch die Tragödien der beiden Corneille's und des Racine übersezt. Auch die Akademiker bemühten sich wieder, durch Darstellungen guter Werke, den Geschmack verbessern zu helfen. Trotz der heftigsten Widersacher setzte Celio sein angefangenes Werk fort; Rodogüne, Iphigenia in Aulis und andere Trauerspiele wurden aufgeführt, welche sich, der getheilten Meinung des Publikum ungeachtet, auf

der Bühne erhielten. Celio fand unter seinen Collegen wenig Nachahmer, denn sie hatten, wie es noch heut zu Tage zu gehen pflegt, keinen Vortheil davon, geschmackvolle Werke in die Scene zu stellen; und so würde nach Celios Abgange der alte Schlendrian wieder dominirt haben, hätte sich nicht nachher ein Mann an die Spitze gestellt, der dem Unternehmen vollkommen gewachsen war, und dies war — Riccoboni; ein Name, der in der Geschichte der dramatischen Kunst mir Ehren genannt zu werden verdient. Zwar war schon die Bühne, welcher Riccoboni vorstand, seit langer Zeit, erst unter Calderoni, dann unter Celio, eine Schule der Sittlichkeit und des Anstandes gewesen; er fand also einen guten Grund, auf welchen ein geschickter Baumeister immer ein gutes Gebäude aufführen kann; auch hatte er das Glück, mit dem gelehrten Scipio Maffei bekannt zu werden, der ihn mit Rath und thätiger Hülfe in seinem Unternehmen unterstützte. Die besten Arbeiten der Tragödie alter und neuer Zeit wurden durch Riccoboni auf die Bühne gebracht. Iphigenia in Tauris und Rahel von Martelli gewannen viel Beifall; doch ausgezeichnet war die Aufnahme der Merope von Maffei. In zehn Jahren war das Theater in der Lombardei und in Venedig durch Riccoboni's Streben sehr vorwärts geschritten. Auch übte er die Klugheit, dem eigentlichen Volksgeschmack nicht alle Nahrung zu entziehen. Eine schnelle Reformation der komischen Bühne wäre übereilt

gewesen; er suchte sie also nach und nach zur Wahrheit hinüber zu lenken. Zu dem Ende bearbeitete er französische Lustspiele und behielt darin die Masken bei; aus den komischen Alten machte er den Doktor und den Pantalón, und aus den Bedienten Harlekin oder Scapin. Endlich glaubte er es wagen zu dürfen, den Arlechino ganz zu verbannen, zu welchem Vorhaben er die Scopalstika des Ariost wählte und in Venedig auf die Bühne brachte; aber der Erfolg bewies, daß der Versuch übereilt war: unter lautem Murren des Publikums konnten nur 4 Akte durchgeführt werden. Verdrüsslich über die Undankbarkeit seiner Landsleute, ergriff er mit Freuden die Gelegenheit, sein Talent der Bühne des Herzogs von Orleans in Paris zu widmen. Riccoboni hat viel für die Kunst gethan; er übersetzte und bearbeitete eine Menge Lust- und Trauerspiele, ja er versuchte sich sogar als dramatischer Originaldichter, und seine eifersüchtige Frau machte ungemein viel Glück. Er schrieb nicht nur eine Geschichte des italienischen Theaters, sondern auch historisch-kritische Bemerkungen über die verschiedenen Theater Europa's. Letztere enthalten viele gute Belehrungen und theoretische Winke über die Kunst. Er machte sich also in allen Zweigen um die Bühne sehr verdient.

Im vorigen Jahrhundert waren Goldoni, Gozzi und Chiari fast ausschließlich im Besitze der komischen Bühne Italiens. Goldoni hatte sich mit abwechselndem

Glücke in allen Zweigen der Wissenschaft versucht, wurde endlich Schauspieler und Schauspiel-Direktor, und bereiste mit einer Gesellschaft die vornehmsten Städte Italiens. Er soll nebenbei gegen 200 Lustspiele geschrieben haben. Im Jahre 1761 nahm er den Ruf als italienischer Lehrer bei der Tante Ludwigs XV. in Paris an; er dichtete hier verschiedene kleine Stücke, die auf dem Hoftheater zu Fontainebleau aufgeführt wurden. Er erlernte die französische Sprache in solcher Vollkommenheit, daß er einige Lustspiele darin schreiben konnte, worunter *le Bourru bien faisent* zu seinen besten Stücken gehört. Als dramatischer Dichter hat Goldoni unstreitig bedeutende Verdienste. Er war Reiniger des Lustspiels und fand entschieden Beifall. An theatralischer Einsicht fehlt es ihm nicht, wohl aber an Tiefe der Charakteristik und an Neuheit und Reichthum der Erfindung. Die Masken hätte er gern gänzlich abgeschafft, doch konnte er aus seinen Mitteln keinen Ersatz dafür anbieten. Die Ausgabe seiner sämtlichen Werke besteht aus 40 Oktavbänden. Chiari lebte zu Venedig unter dem Titel eines Hofdichters des Herzogs von Modena, wo er innerhalb 10 Jahren mehr als 60 Lustspiele auf die Bühne brachte, welche ziemlich viel Beifall fanden. Er wollte sich nun auch zur Tragödie erheben und schrieb vier Trauerspiele. Sie wurden aber alle so ungünstig aufgenommen, daß er endlich davon abstand. Wir kommen nun zu dem ausgezeichnetsten Mährchendichter Carlo Gozzi. Mit übertriebnem Eifer

verfolgte er den schlechten Geschmack. Der Beifall, den Chiari's dramatische Arbeiten fanden, erregte seine Galle gegen diesen matten und zugleich schwülstigen Dichter. Nicht minder war Goldoni ein Gegenstand seiner Angriffe, weil er das unsprünglich italienische Lustspiel, durch eine, den Franzosen abgeborgte schwerfällige Schauspielgattung zu verdrängen suchte. — Nachdem beide Parteien einander durch beißende Schriften angegriffen hatten, führte dieser Streit zu ernsthaftern Folgen. Gozzi faßte den Gedanken zu einer neuen Art von Lustspielen, die nach Willkühr rein phantastisch seyn, oder sich mit den Pfeilen der Satyre waffnen sollten. So entstanden seine herrlichen dramatischen Feenmärchen. Sie sind großen Theils so reich an Erfindung, als an Wit und Laune. Seine romantisch=phantastische Welt wirkt wunderbar auf das Gemüth. Schiller selbst würdigte Gozzi's *Turandot* einer Bearbeitung. In allen diesen Werken behielt er in den komischen Charakteren die italienischen Masken bei. Er machte sich durch seine dramatischen Arbeiten das Verdienst, einer, in der *Comödia dell' arte* vorzüglich guten Gesellschaft wieder auf die Beine zu helfen. *Sacchi*, der treffliche Harlekin, war Direktor; durch Goldini wurde er dem Untergange nahe gebracht. Gozzi's Stücke brachten ihn wieder in Aufnahme. Späterhin bearbeitete er einer Schauspielerin zu Liebe mehrere ernste Werke aus dem Französischen und Spanischen. Er erreichte ein sehr hohes Alter. Auch *Federici* darf

unter den neuen dramatischen Dichtern nicht vergessen werden. Wir besitzen von ihm eine aus zwanzig Stücken bestehende Lustspielsammlung. Diese Stücke sind alle mit verdientem Beifall aufgenommen; sie haben einen regelmäßigen Gang und einen Reichthum an interessanten Situationen. Von ihm, so wie von Goldoni und Gozzi, sind mehrere Stücke in andere Sprachen übersetzt worden. Auch Avelloni bereichert mit fruchtbarer Feder die dramatische Literatur; beim Publikum erlangte er großen, bei den Critikern nur einen beschränkten Beifall. Seine besten Arbeiten sind Melodramen. Andere mehr oder weniger berühmte neuere Dichter sind: Albergato, dessen Gefangener zu Parma gekrönt wurde; Sograside Rossi, der Graf Straud, Giovanni Pintermonti und andere. Schlegel sagt in seinen dramaturgischen Vorlesungen: „Wir glauben, nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, sowohl die dramatische Poesie, als die Schauspielkunst, sey in Italien im tiefsten Verfall. Es ist noch nicht einmal der Anfang zu einer Nationalbühne gemacht, auch ohne einen gänzlichen Umschwung in den leitenden Begriffen, keine Aussicht dazu vorhanden.“

Obgleich tief gebeugt die Schauspielkunst in Italien sich nur mühsam fortschleppt, so hebt doch desto stolzer die Oper ihr Haupt empor. Herrliche Componisten haben ihren Credit erhoben; so ist es wohl nicht zu verwun-

dern, daß bei der angeborenen Musik-Liebhabelei des Italieners dieser Zweig der dramatischen Darstellungen besonders dominirt.

Theater der Franzosen.

Obgleich verschiedene gute französische Schriftsteller sich bemüht haben, über die Geschichte der dramatischen Kunst ihres Vaterlandes zu schreiben, so gestehen alle Gelehrte doch ein, daß eine vollständige und zusammenhängende Geschichte des französischen Theaterwesens unmöglich sey. Der älteste Zeitpunkt, mit dem man den Ursprung des französischen Theaterwesens bezeichnen kann, fällt in die Regierung Karl des Großen. Wir finden jetzt zum erstenmale in Frankreich die Histrionen erwähnt, unter welchem Namen man die Possenreißer, Gaukler, Tänzer und Spieler der damaligen Zeit begreift. Karl der Große verbannte sie so wirksam, daß man selbst bei einigen seiner Nachfolger keine Spur mehr von ihnen findet. Dieser große Fürst, bei dessen Regenten-Tugenden man voraussehen kann, daß er das Vergnügen seiner Unterthanen mit zu ihrer Wohlfahrt rechnete, kann nur durch den unsittlichen Wandel der Histrionen zu der harten Maaßregel der Verbannung bewogen worden seyn. Das Volk gab aber seinen, schon damals in ihm begründeten schaulustigen, Hang zu öffentlichen Spielen nicht

auf; an der Stelle der Histrionen entstand jetzt das Narrenfest: eine in der Culturgeschichte des Mittelalters höchst merkwürdige Ergöblichkeit. Die Hauptfeierlichkeiten dieses Festes fielen auf den Neujahrstag. Anfangs waren nur Chorknaben und Sacristanen die Hauptacteurs, bald nahmen aber alle Unterbediente der Kirche und selbst Layen Antheil daran. Die jungen Leute wählten aus ihrer Mitte einen Bischof der Narren und weihten ihn unter lächerlichen Ceremonien in der Cathedrale ein. Der Narrenbischof nahm dann den gewöhnlichen Sitz des Bischofs ein und hielt unter lächerlichen Ceremonien das Hochamt, während die übrigen, in allerlei Maskenkleidungen eingehüllte Narren, in der Kirche die obscönsten Lieder sangen, die unsittlichsten Tänze aufführten und allerlei Possenstreiche trieben. Diese abgeschmackte Lustbarkeit wurde bis ins 15te Jahrhundert betrieben und hatte ihren Ursprung von den Saturnalien der Römer. Mehrere Kirchenväter eiferten dagegen und die Sorbonne ließ im Jahr 1444 ein strenges Verbot dagegen ausgehen. Auch die Troubadours, die Schöpfer der französischen Poesie, führten selbst ihre eigenen dialogischen Gesänge auf und erhielten zuerst den Namen *les comiques*, oder Komödianten. Doch auch diese Spiele waren ganz formloser Art, und man kann die eigentliche Begründung der Bühne erst mit dem, am Ende des 14ten Jahrhunderts erfolgten Ursprung der Mystorien annehmen. Wie bei den Griechen und Römern, so entwickelte sich auch bei den christlichen

Völkern die Schauspielkunst durch die Religion. Gegen das Ende der Regierung Karl V. gaben die Gesänge, welche die von Jerusalem, St. Jacob und andern Wallfahrten heimkehrenden Pilger abzusingen pflegten, die erste Idee zu einem dialogisirten geistlichen Gedicht. In diesen geistlich-komischen Spielen traten Engel und Teufel auf. In einer guten Mysterie mußten wenigstens 4 Teufel erscheinen, woher das französische Sprichwort entstanden ist: Faire le diable à quatre (einen teuflischen Lärm machen). Die bei einem solchen Actus spielenden Personen erhielten im Jahre 1402 durch öffentliche Briefe von Karl V., wegen eines solchen Drama's, das von der Person unsers Herrn Jesu Christi handelte, den frommen Titel: Brüder von der Passion.

Die erste Bühne dieser Passionsbrüderschaft wurde in dem Hospital de la charité errichtet und unter den Regierungen Karls VI., Karls VII. und Ludwigs XI. gewannen diese Schauspiele, ungeachtet der bürgerlichen Kriege, die damals Frankreich zerrütteten, einen sehr glänzenden Fortgang. Der Stoff solcher Darstellungen war aus der Bibel, oder aus Legenden entlehnt, bald arteten sie aber zu wahren Mißgeburten von Travestirung des Heiligsten aus. Anfangs führte die Passionsbrüderschaft ihre Stücke auf freier Straße auf; dann erhielt sie im Dreieinigkeitshospital ihr erstes Theater, wo sie an Festtagen spielte, und späterhin wurde ihr ein Theil des Hôtel de Bourgogne eingeräumt. In dem hier

errichteten Theater befanden sich die Zuschauer auf Reihen hinter einander erhöhter Sitze. Zu beiden Seiten der Bühne standen Bänke, auf die sich allemal diejenigen Schauspieler niedersetzten, die ihre Scene geendet hatten; denn ein eigentlicher Abgang von der Bühne fand nur nach Endigung der ganzen Rolle Statt. Übrigens waren die Mystereien nicht in Acte, sondern in Tage abgetheilt. Eine Vorstellung dauerte also so viele Tage, als sie Acte hatte; eine solche Tagesabtheilung dauerte oft so lange, daß man das Schauspiel auf einige Stunden unterbrechen mußte, um den Zuschauern und Schauspielern nur Zeit zum Essen zu lassen. (Welch ein geduldiges Publikum! Heut' zu Tage gähnt Mancher, wenn ein Stück von Schiller nur von 6 bis über 9 Uhr spielt.) Solche Stücke waren lange und breite dialogisirte Geschichten. Oft wurde in einem einzigen solchen Stücke ein Mädchen geboren und verheirathet; sie bekam Kinder, die ebenfalls heiratheten und deren Kinder wiederum wohlbetagt starben. Auf gründliche historische Kenntniß kam es hiebei nicht an; denn man machte z. B. Herodes zum Eroberer von Palästina und den römischen Statthalter in Judäa zum Mohamedaner.

Neben diesen Schauspielen der Passionsbrüderschaft entstand späterhin die *Bazoché* durch eine alte privilegirte Verbindung von Advokaten, Prokuratoren und andern Justizbeamten, die schon lange im Besiße des Vorrechts gewesen war, alle öffentlichen Feste und Cere-

monien zu reguliren. Die Bazochisten erfanden nun, veranlaßt durch das Glück, welches die Mysterien der Passionsbrüderschaft gemacht hatten, eine neue Gattung von Schauspielen: die Moralitäten und Farcen, welche sie unter dem Namen der Clercs de la Bazoche, wetteifernd mit ihren Vorgängern, die im privilegirten Besiß der Mysterien waren, aufführten. Sie gaben ihre Vorstellungen anfänglich in Privathäusern, bis ihnen späterhin im Schlosse selbst die Errichtung einer Bühne gestattet wurde. Auch diese neue Gesellschaft fand bald einen zahlreichen Anhang, ohne jedoch der alten zu schaden. Die Moralitäten unterschieden sich vornehmlich von den Mysterien dadurch, daß sie allegorisch-moralische Schauspiele waren, in denen die Laster und die Tugenden personifizirt dargestellt wurden. Die Farcen oder Possen, welche die Nachspiele zu den Moralitäten machten, waren in verschiedene Gattungen, als historische, fabelhafte, lustige u. s. w. eingetheilt, und bestanden in kleinen versifizirten Possenspielen, ähnlich den Zwischenspielen des spanischen Theaters, in denen auch Charaktere aus dem wirklichen Leben voll satyrischen Übermuths und komischer Kraft dargestellt wurden. Die berühmteste darunter ist die Farce vom Advokat Patelin (wahrscheinlich um 1480 zum erstenmale aufgeführt), eine sehr witzig erfundene Composition, die mit vollem Rechte eine große Celebrität erhielt und in der spätern, bekannten Bearbeitung von Bruens und Palapart sich bis auf den heutigen Tag

auf der frantzösischen Bühne erhalten, ja auf die nachmalige Richtung der komisch-dramatischen Poesie der Franzosen entschiedenen Einfluß gehabt hat. Man nennt Pierre Planchet als ihren Verfasser. Der Dialog hat, bei aller Roheit des Ganzen, doch schon die feste Leichtigkeit, die das frantzösische Lustspiel seitdem immer auszeichnet. Die Idee der Bazoischen Schauspiele war also eine ziemlich glückliche und sie erhielten sich zu Paris zwei ganze Jahrhunderte hindurch. Aber auch ihrer bemächtigten sich bald Unanständigkeiten und persönliche Satyre, die zu öffentlichen Ärgerlichkeiten Anlaß gaben, weshalb das Parlament die Bühne der Bazoche mehrmals schloß, ja am 14ten August 1442 sogar ihre Mitglieder bei Wasser und Brod ins Gefängniß setzen ließ, bis sie endlich 1445 gänzlich aufgehoben wurde.

Unter Karl VI. entstand noch eine dritte Gesellschaft, welche sich den Namen der Kinder ohne Sorgen: Les enfans sans Souci, gab. Ihre Mitglieder bestanden aus jungen Leuten von guten Familien, die zu dieser Verbindung zusammen traten und sich einen Vorsteher unter dem Titel eines Narrenfürsten: prince des Sots, wählten, so wie sie ihren Schauspielen den Namen der Sottisen gaben. Es waren eigentlich Dumbartspiele, satyrische Stücke, die lediglich den Zweck hatten, alle Narren und Thoren zu züchtigen; man wählte hiezu gleichsam die Form der personifizirten Allegorie. Auch diese Soties, welche besonders in der Halle auf dazu errichteten Gerüsten

aufgeführt wurden, erhielten einen außerordentlichen Beifall, so daß die Bazoche gegen Mittheilung ihrer Mysterien und Poffen von den Sorgenfreien die Erlaubniß eintauschte, auch Sottisen aufführen zu dürfen. Schon unter Karl VI. erhielt diese muthwillige Gesellschaft ein förmliches Privilegium. Aber auch sie artete bald zu einer ausgelassenen Freiheit aus, so daß ihre Stücke unter Franz I. der Censur unterworfen werden mußten. Ihre glänzendste Epoche war unter Ludwig XII., und kurz nach dieser Periode wurde der berühmte Dichter Clement Marot selbst ein Mitglied ihrer Gesellschaft. Die beiden letztern Gesellschaften spielten übrigens ganz unentgeltlich, nicht so aber die Passionsbrüder, deren Forderung sogar das Parlament beschränken mußte. Auch wurde ihnen eine jährliche Abgabe von 1000 Livres an die Armen-Administration aufgelegt, wofür sie aber auch ein Privilegium für alle bezahlten Schauspiele erhielten; weshalb sie alle Schauspieler, die sich von Zeit zu Zeit aus den Provinzen einfanden, zu verdrängen suchten.

Von solchen Privat-Unternehmungen ist die merkwürdigste die des Jean Pontelais, der zugleich Dichter und Schauspieler und als einer der wichtigsten Köpfe seiner Zeit berühmt war. Er lebte unter Ludwig XII. und Franz I., und führte seine Schauspiele auf einer kleinen Brücke, unweit der Kirche des heil. Eustachius zu Paris auf. An einem Sonntage trommelte er, um sein Schauspiel anzukündigen, so gewaltig, daß der Pfarrer

dieser Kirche in seiner Predigt dadurch gestört, und, aufgebracht darüber, daß seine Zuhörer ihn verließen, um zum Pontelais zu laufen, voll Zorn von der Kanzel zu ihm eilte und ihm mit den Worten: „wer hat Euch die Kühnheit gegeben, zu trommeln, wenn ich predige?“ zur Rede setzte. „Und wer hat Euch die Kühnheit gegeben, zu predigen, wenn ich trommle?“ antwortete er. Der erbitterte Pfarrer machte die Sache bei den Gerichten anhängig, Pontelais kam ins Gefängniß und seine Bühne wurde auf 6 Monate geschlossen. Von seinen Stücken hat sich übrigens keines bis auf unsere Zeit erhalten.

Indessen war durch die Erfindung der Buchdruckerkunst die Bekanntschaft mit der griechischen und römischen Literatur bedeutend befördert worden. Mehrere Tragödien und Komödien der Alten wurden in die französische Sprache übersetzt, und so bereitete sich unter der Regierung Franz I. das im Stillen vor, was sich unter seinem Nachfolger Heinrich II. offenbarte. Denn jetzt trat Jodelle (geb. 1557), in der Schule der alten Classiker gebildet, mit Schauspielen auf, von denen man bis dahin keine Ahnung gehabt hatte, welche die französische Bühne aus ihrem Chaos rissen und der dramatischen Poesie der Franzosen ihre ganze nachmalige Richtung gaben. Er wählte das griechische Theater zum Vorbild des französischen und war der erste in Frankreich, der das Trauer- und Lustspiel nach den Regeln der Alten formte. Die ersten Originalstücke dieser Art waren seine in achtSilbigen

Versen gedichtetes Lustspiel: Eugène ou le rencontre, und seine Tragödie (in der er selbst noch den antiken Chor beibehielt): die gefangene Kleopatra, die Jodelle mit allem Feuer der Jugend schrieb, damit 1552 debütierte und worin er zugleich selbst mit einigen seiner Freunde als Schauspieler auftrat. Diese Vorstellung ward mit dem glänzendsten Beifall von einer sehr zahlreichen Versammlung und in Gegenwart Heinrichs II., der dafür dem Verfasser mit 500 Thalern aus seiner Sparkasse beschenkte, gegeben. Dieser Tag entschied den Fall der alten Theater in Paris. Er führte die strenge Beobachtung der Aristotelischen drei Einheiten und der gereimten Alexandriner ein, wählte den rein-historischen Styl, schloß alles Wunderbare aus und schöpfe aus der griechischen und römischen Geschichte, ließ aber die antiken Personen, wie moderne Franzosen und in der grellsten Übertreibung des rhetorischen Charakters der alten Tragödie reden. Die neue Bahn, welche Jodelle gebrochen hatte, verfolgten seine Freunde, das sogenannte französische Siebengestirn (La Pléiade française), als deren glänzendster Stern Ronsard noch im folgenden Jahrhundert gepriesen wurde. Außer ihm und Jodelle gehörten dazu du Bellay, Antoine de Baïf, Pontus de Tyard, Remi Belleau und Jean Daurat. — Auch La Perouse, Verfasser der 1555 erschienenen *Medea*, des ersten französischen Trauerspiels in den noch jetzt üblichen gereimten Alexandrinern;

Brevin, als Lustspieldichter; Massin de St. Gelais, Verfasser des in Prosa geschriebenen Trauerspiels Sophonisbe; Jean de la Taille, Dichter der rührenden Tragödie: La famine; Garnier, der durch sein tragisches Meisterwerk, Hypolite 1573 alle seine Vorgänger an Eleganz des metrischen Ausdrucks verdunkelte, auch zuerst es wagte, andere Nationen, als Griechen, Römer und Türken, darzustellen, wie seine: Les Juives und Bradamante, zeigen; und Pierre de la Rivey, der sich ein eben so großes Verdienst um das Lustspiel erwarb, schlossen sich mit dem glücklichsten Erfolg an Fodelle an, und so ward die zweite Hälfte des 16ten Jahrhunderts der Zeitpunkt, in welchem sich der Styl der französisch-dramatischen Poesie mit eigenthümlichen Grundsätzen den alten classischen Meistern nachzubilden suchte. Das Vergangene gerieth in Vergessenheit und man strebte einem neuern Ziele zu. Die nachfolgenden Dichter bis auf die Zeit Ludwigs XIII., der dramatische Vielschreiber Alexander Hardy, von dessen 800 Schauspielen sich 40 erhalten haben; Mervee Theophile u. andere, vermochten, bei der Kraftlosigkeit ihrer Werke, nicht die Fortschritte zu beschleunigen. Mayret, Rotrou, Duryer, Baro u. a., die mit gesundem Verstande einen edlen Geschmack und gebildeten Ausdruck verbanden, kamen aber dem Ziele schon näher.

Endlich erschien der gewaltige Pierre Corneille, der am 6ten Juli 1606 zu Rouen geboren wurde. Er

muß als der Schöpfer der guten französischen Poesie angesehen werden, denn vor ihm gab es nur Theaterstücke. Er ist der erste unter den großen Schriftstellern aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. und der einzige Dichter, welchen die Franzosen den Großen nennen. Er zeigte seiner Nation zuerst, was tragische Kraft und Größe des Styls ist. Ein eigner Zufall entwickelte sein Talent, welches bisher verborgen gewesen war. Einer seiner Freunde führte ihn bei seiner Geliebten ein. Der Eingeführte nahm bald in dem Herzen der Dame die Stelle des Einführers ein. Dieser Wechsel veranlaßte ihn, sein erstes Theaterstück *Mélite* zu schreiben; diesem Lustspiele, welches mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt wurde, folgten noch andere, die aber durch die Zeit veraltet sind. Einen höhern Flug nahm er in seiner *Medea*; doch die eigentliche Laufbahn seines Ruhms eröffnete er mit dem *Cid*. Der Enthusiasmus für dieses Stück war so groß, daß man alles Vollkommene mit den Worten bezeichnete: „*Cela est beau comme de Cid.*“ Ubrigens kündigte sich Corneille weder in seinem Ausfern, noch im Umgange als Mann von Geist an; ersteres war gemein und nachlässig, in der Unterhaltung war er wenig gesprächig und drückte sich gewöhnlich schlecht und verworren aus. Mit Recht sagte eine Dame von ihm, man müsse nur im *Hôtel de Bourgogne* (im Theater) seine Bekanntschaft machen. Nie konnte sich sein Geist zur Schmeichelei herablassen und ungern war er bei Hofe. Er starb ziemlich

unbemittelt als Decan der französischen Akademie am 1ten October 1684. Ein zweiter Heros der dramatischen Poesie war Jean Racine; Corneille erlebte noch den Triumph dieses Nebenbuhlers. Von Colbert unterstützt, erwarb er sich bald die Gnade Ludwigs XIV. Eine, auf dessen Vermählung gedichtete Ode erwarb ihm ein Jahrgeld von 600 Livres und ein Geschenk von 100 Louisd'or. In seinen ersten Werken nahm er sich Corneille zum Vorbild; doch ging er später seinen eigenen Weg. Sein Alexander, der von Corneille nicht günstig beurtheilt wurde, fand dennoch in Paris allgemeinen Beifall. Als seine *Andromache* 1667 erschien, wurde sie mit eben so großem Enthusiasmus aufgenommen, wie der *Cid* dreißig Jahre früher. Lange war sein Leben im Sonnenschein der Hofluft dahingeflossen, als ihn ein Auftrag der *Maintenon* dahin brachte, in einer Abhandlung die Laffen des unter der Eitelkeit und Verschwendung Ludwigs seufzenden Volks zu schildern. Er reizte dadurch den Unwillen eines Königs, der nur an Weibrauch gewöhnt war und fiel in Ungnade. Racine war der Liebling seiner Nation; er ist der eleganteste aller tragischen Dichter, er schrieb mit unendlicher Sorgfalt und feinem Zartgefühl, jede poetische Kühnheit erschien ihm geschmacklos; der Ton seines Hofes war ihm Vorbild. Er starb den 23ten April 1699. *Voltaire* ist der dritte große Tragiker der Franzosen. Wenn irgend ein Mensch bewiesen hat, daß dem Geiste die Herrschaft der Welt gebühre, so ist es

dieser ausgezeichnete Mann, der es unternahm, unter einem Volke und zu einer Zeit, wo man Künstler und Gelehrte nur für edlere Domestiken der Großen hielt, ihnen einen selbstständigen Rang der Achtung und Bewunderung zu sichern. Er wurde am 20sten December 1694 zu Chatenay bei Paris geboren und erhielt eine vorzügliche Erziehung. Seine ersten dramatischen Versuche fielen eben nicht ganz günstig aus, ja Fontenelle und La Motte riethen ihm sogar, nicht mehr in diesem Gebiete der Dichtkunst zu arbeiten. Seine Antwort war die *Zaire*, ein Trauerspiel, das einen so tiefen und allgemeinen Eindruck hervorbrachte, daß es noch jetzt ein Lieblingsstück auf der französischen Bühne ist. Nächst der *Zaire* sind *Alzire*, *Mahomet*, *Merope*, *Drest*, *Semiramis*, seine geschätztesten dramatischen Werke. Die Parodie: *La pucelle d'Orleans*, eine Wundergabe des unsäubersten Witzes, zog ihm mit Recht viel Feinde zu. Im Lustspiel war er nicht so glücklich als in der Tragödie. Der Vorzug seiner Schriften besteht großen Theils darin, daß sie stets einfach und klar sind, doch nie fad werden, und daß sie der gemeine, wie der denkende Leser mit gleichem Vergnügen benützt. Händel und Spöttereien zogen ihm viel Unannehmlichkeiten und sogar Gefängniß und Exil zu; dennoch kann sich wohl kein Dichter rühmen, so viel vornehme Freunde gehabt zu haben, als Voltaire. Nicht nur mehrere der höchsten Personen seines Vaterlandes, sondern auch mehrere aus-

wärtige Höfe behandelten ihn mit ausgezeichneteter Hochachtung; er war sogar der Busenfreund des größten Monarchen seiner Zeit, Friedrichs II. Als er sich auf sein Landgut Ferney zurückgezogen hatte, ging daselbst kein bedeutender Mann vorüber, der ihm nicht seine Aufwartung gemacht hätte; nur Joseph II., ein Beschützer deutscher Kunst, reiste vorüber, ohne ihn gesehen zu haben. Er lebte in sehr glücklichen Verhältnissen und brauchte nie nach Brod zu arbeiten. Seinen ererbten Reichthum vermehrte er noch durch kaufmännische Speculationen. Sein Herz stand nicht mit seinem Geiste auf gleicher Stufe; doch hat er mehrere edle Charakterzüge entwickelt; unter andern gab er Corneille's Werke heraus, welchen er commentirte. Den Gewinn, welchen er aus dieser Ausgabe zog, trat er einer Urenkelin des Dichters ab, die außer ihrem berühmten Namen nichts besaß, ließ ihr zugleich eine angemessene Erziehung geben, verheirathete sie anständig und bezahlte so die Schuld seiner Nation. Als er im späten Alter sich noch einmal in die große Welt nach Paris begab, wurde er mit größtem Triumphe aufgenommen. Die Schauspieler machten ihm in corpore ihre Aufwartung. „Wir sind gekommen,“ sagten sie, „Sie zu bitten, daß Sie uns mit Ihrem Odem beseelen.“ — „Ich lebe nur für Sie und durch Sie,“ war seine Antwort. Er starb am 30sten Mai 1778 im 85sten Jahre seines Alters. Vermöge eines Decrets der National-Versammlung im Jahre 1791,

wurden seine Ueberreste im Pantheon zu Paris beigesezt.
— Der durch Voltaire gebildete Schauspieler Lecain darf hier nicht vergessen werden. Er entwickelte als Mitglied des französischen Theaters ein so großes Studium seiner Kunst, das ihm der Ruhm des tragischsten aller französischen Schauspieler zu Theil geworden ist. Außer dem Enthusiasmus, welcher sein Streben auch auf seine Kameraden übertrug, und den außerordentlichen Wirkungen, die sein Spiel, ohngeachtet er klein und häßlich war, besonders in heftigen Rollen, hervorbrachte, bewirkte Lecain auch eine mechanische Reform der franz. Bühne, indem er ein angemessener Kostüm einführte und die Bänke der Zuschauer, die bisher zum Theil auf der Bühne selbst Platz gefunden hatten, von dort entführte und der Scene ihr Recht verschaffte.

Unter den tragischen Dichtern, welche außer den Genannten noch beliebt waren, liest man die Namen: Crebillon, Guimond, Thomas Corneille, La Fosse, de la Touche, Lefranc, Laharpe, Lemierre, de Belloy u. a.

Diderot führte durch seinen *Père de famille* und seinen *filz naturel* zuerst das bürgerliche sentimentale Trauerspiel ein.

Unter den neuern Tragikern bemerken wir Ducis, der mehrere Trauerspiele Shakespeare's für die franz. Bühne einrichtete und selbst in dem *Abufar* viel Originalität und Wärme zeigte. Arnault, dessen Trauer-

spiele: Marius, Cincinnatus, Oskar, Le Bénédictiens und Germanicus; durch Gedankenfülle, Kraft und rührende Scenen sich auszeichnen. Legauve, dessen Mort d'Abel und Epicharis et Neron sehr viel Beifall erhielten. Früher, als diese, hatte sich Lemercier in seiner frühesten Jugend als Trauerspieldichter versucht; sein Levite d'Ephraim und sein Agamemnon wurden bewundert. Großes Aufsehen machten Les Templiers von Raynouard, der nur dies eine Trauerspiel schrieb, welches ihm aber unbestrittenen Ruhm erwarb. Abde-Lassis von Murville, Joseph von Baour und Artaxerges von Detrieu gefielen; doch machten sie weniger Aufsehen, als das Trauerspiel Manlius, dessen Held Talma's Lieblingsrolle wurde. — Talma, als der erste tragische Schauspieler der neuern Bühne darf nicht übergangen werden. Im Jahre 1787 debütirte er auf dem Théâtre français. Er begann seine künstlerische Laufbahn mit eben so einsichtsvoller, eifriger Beharrlichkeit, als glücklichem Erfolg. Er studierte die Charactere seiner historischen Helden bis in die kleinsten Details, er befreundete sich mit Bildhauern und Malern, besuchte häufig Bildergalerien und übte sich dadurch in seinen plastischen Stellungen so aus, daß er von der ganzen Nation bewundert wurde. Sein klarer Geist wurde von der glühendsten Phantasie und einer besondern Erregbarkeit der Nerven unterstützt. Seine wohlklingende Stimme und regelmäßig gebildete Gestalt unterstützten ihn wesentlich in seinen

Leistungen. Er brachte bei der Tragödie eine völlige Reform hervor, indem er von dem berühmten Maler David veranlaßt wurde, ein richtiges Kostüm einzuführen. Napoleon hat ihn in allen Verhältnissen seines Lebens hochgeschätzt und hielt ihn gern um seine Person.

Um auf das französische Lustspiel zu kommen, sey mir ein Rücksprung in der Chronologie gestattet. Die französische Komödie fängt, wie schon gesagt, mit den Farcen der Bazoche und den Sottisen der Enfants sans souci an. Fodelle bewirkte durch Übertragung der Alten deren Reform, de la Taille suchte das Publikum an Lustspiele in Prosa zu gewöhnen, und sicher hätte sich das französische Lustspiel früher zu einer würdigen Gestalt erhoben, wenn nicht die Possenspiele der Italiener, welche Heinrich III. aus Venedig kommen ließ, der Nationalkomödie Abbruch gethan hätte. Corneille fühlte zuerst das Bedürfniß einer Charakteristik. Er machte im Lustspiele einige Jugendversuche: es ist sehr zu bedauern, daß er sich diesen Zweig der dramatischen Kunst später ganz aus den Augen riß. — Endlich erschien Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, und wurde der eigentliche Schöpfer des französischen Charakter-Lustspiels. Er wurde den 18ten Januar 1622 von bemittelten Eltern geboren. Vater und Großvater waren Kammerdiener und Tapezierer in des Königs Diensten gewesen, und auch er wurde zu diesem Geschäfte bestimmt. Doch bald gab er sein schon angetretenes Amt auf und verband sich mit

einigen andern jungen Leuten, die, wie er, das Theater leidenschaftlich liebten. Er bildete zu Lyon eine Truppe, von welcher 1662 sein *Edouardi* aufgeführt wurde, welches Stück allgemein gefiel. Man hatte damals nur Lustspiele voll unwahrscheinlicher Intriguen. Die Kunst, Charaktere und Sitten auf der komischen Bühne darzustellen, war Molière vorbehalten. — Später vertauschte er Lyon mit Paris, und da seine Gesellschaft und besonders seine Stücke Ludwig XIV. gefielen, wurde die Gesellschaft zur Hoffchauspielergesellschaft ernannt. Nun begann die eigentliche Glücksepoche Molière's. Er beschenkte die Bühne mit einer Menge komischer Charaktergemälde, welche alle gefielen. Der *Tartuffe* und der *Misanthrope* werden noch jetzt als Meisterwerke anerkannt. *Tartuffe* zog ihm manche Unannehmlichkeit zu; er wurde von Heuchlern und Schwachköpfen angefeindet und sein Stück wurde verboten, bis es der König besonders zu sehen verlangte. Bald nach dem Verbot wurde eine höchst freie italienische Posse, betitelt *Scaramouche*, aufgeführt; der König sagte beim Weggehen aus dieser Vorstellung zu dem großen Condé: „Ich möchte wissen, warum die Leute so großen Anstoß an Molière's Stücke nehmen und nichts über *Scaramouche* sagen?“ — „Die italienischen Schauspieler,“ antwortete der Prinz, „haben nur Gott, die französischen aber die Frommen beleidigt.“ — Er starb nach kaum vollendetem 51sten Jahre. — Sein früher Tod verhinderte seinen Eintritt in die Akademie. Fünf

Jahre hernach ehrte sie sich und ihn dadurch, daß sie seine Büste mit dem Verse von Scavrin aufstellte:

Rien ne manque à sa gloire,

Il manquoit à la nôtre.

Der Erzbischof wollte ihm als Komödianten ein ehrliches Begräbniß verweigern, aber der König schlug sich ins Mittel, und so wurde er in St. Joseph in dem Kirchspiele St. Eustach still beerdigt. In der neuern Zeit wurde seine Asche in das Museum der französischen Denkmäler gebracht, wo sie sich in einer Urne mit der Inschrift befindet: Molière est dans ce tombeau. Im Jahre 1799 wurde das Haus, worin er geboren, mit seiner Büste und mit der Inschrift geziert: Jean Baptist Pocquelin de Molière est né dans cette maison. La Harpe sagt von ihm: „Seine Lustspiele gehörig gelesen, können die Erfahrung ergänzen, nicht weil er vorübergehende Lächerlichkeiten, sondern weil er den Menschen, der sich nicht verändert, gemalt hat.“ Man hat 35 Lustspiele von Molière. Er spielte selbst immer mit Beifall und sein Geist theilte sich seiner Gesellschaft mit.

Die französischen Lustspieldichter enthielten sich jezt von allem einseitigen Pedantismus entfernt; Intriguenstücke waren weniger beliebt, als Charakterstücke. Diese gab es sowohl edle als niedrig komische. Man sah gern Pièces à scène détachée: nämlich eine Reihe komischer Scenen ohne Einheit der Handlung, so wie Sprichwörter, Parodien und Zwischenspiele. — Keiner der spätern Lust-

spielsdichter traf Molière's Ton mit solcher Feinheit und komischer Kraft, als der geistreiche Abentheurer Réynard, der von 1647 bis 1709 lebte. Voltaire sagte von ihm: „Wem Réynard nicht gefällt, der ist es nicht werth, Molière zu bewundern.“ — Unersehöpflich in der Erfindung komischer Situationen war Dancourt, welcher zugleich ein berühmter Schauspieler war. Sein Dialog ist ungezwungen, nur Reime wollten ihm nicht glücken. Das Niedrig-Komische gelang ihm vorzüglich. Sein *Chevalier à la mode* wird für sein Hauptstück gehalten. Nachlässiger im Styl, aber höchst jovial und burlesk war *Le Grand*; sein *Ami de tout le monde* wird noch gern gesehen. *Baron*, ein berühmter Schauspieler, bestrebte sich, im Styl der edlen Charakterstücke seinem Lehrer Molière zu nähern. Ob er diesem als Schriftsteller gleich weit nachstand, so war er doch als Schauspieler hoch über ihm. Man nennt ihn einstimmig den *Roscius* seines Jahrhunderts. Er hatte eine sehr hohe Idee von seinem Stande und pflegte zu sagen: „Die tragischen Schauspieler sollten an den Brüsten von Königinnen gesäugt werden.“ Nicht weniger groß, als sein Enthusiasmus für seinen Stand, war seine Eitelkeit; nach seiner Meinung sieht die Welt alle Jahrhunderte einen *Cäsar*, aber es werden Jahrtausende erfordert, um einen *Baron* hervorzubringen. Er starb im Jahre 1729, 77 Jahr alt. Von Ludwig XIV. reich pensionirt, verlebte er sein Alter in Unabhängigkeit. — *Dufresny*

schrieb artige Conversationsstücke. Montfleury dichtete Zwischenspiele, durch die er das eigentliche Ambigu-comique begründete. Der feine und gewandte Le Sage ahmte die spanischen Dichter gerne nach. Er schrieb auch viele komische Opern für das Jahrmarktstheater. Destouches war einer der ersten, die durch Nachdenken über den Zweck der dramatischen Kunst anfangen, die wahre Idee des Lustspiels zu verkennen und den komischen Effekt dem moralischen unterzuordnen. Er führte gerne rührende Scene herbei und kann füglich als der Schöpfer des rührenden Lustspiels angesehen werden, welches nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland lange Epoche machte. Einen feinern Charakterzeichner als Destouche hat es unter den Franzosen nie gegeben. Er wurde im Jahre 1680 geboren und starb 1745. — Zu den beliebtesten Farcendichtern gehören Bergerac, Boursoult, Bruens, La Font, Palapart und der jüngere Corneille. Seit Corneille's Andromeda war auch viel für die Oper geschrieben worden. Quinault's reiche Phantasie und melodische Poesie eignete sich ganz dazu, ihn zum großen Operndichter zu machen. Duché, Camprison und Fontenelle strebten ihm nach. La Chaussée veredelte den Ton der rührenden Schauspiele, die er immer mehr einzuführen strebte, durch treffliche Verse. Flaudart und de la Motte arbeiteten in allen dramatischen Fächern mit großer Selbstgefälligkeit. Marivaux Lustspiele sind so gesucht

als *precis*, daß man sie spottweise *Marivaudage* nennt. *Boissi*, *St. Foix* und *Piron* bereicherten die Bühne mit sehr guten Lustspielen. *Sedame's* kleine Opern und Komödien gefielen; *Beaumarchais*, dessen rührende Schauspiele schon Beifall fanden, entzückte durch seinen *Figaro*; *Collé Fagan* und *Fabre d'Eglantine* glänzen im Anfange der neuesten Periode. Von Lehrern gefallen besonders *L'intrigue epistolaire* und *Les précepteurs*. *Cailhava*, *Laujon*, *Laya*, *Francois de Neufchateau*, *Pixericourt*, *Scribe* und *Melvilles* gehören jetzt zu den beliebtesten Lustspieldichtern. *Colin d'Harleville* wurde leider durch einen frühen Tod weggerafft; seine Lustspiele sind voll Wahrheit und reizender Details. *Andrieux*, dessen Stücke gefallen, schreibt sehr geschmackvoll; seine komische Muse ist zugleich Grazie. Außerst fruchtbar ist das Talent *Picards*, welcher vor seinem 40sten Jahre schon 30 Lustspiele schrieb. Er hat bis jetzt über 70 dramatische Werke geschrieben, wovon mehrere ins Deutsche übertragen sind. Er weiß immer geschickt Fröhlichkeit und Moral zu verbinden. *Flin's Chéron*, *Roger* und besonders *Monvel*, *Duval* u. *Etienne* haben allgemein beliebte Lustspiele geschrieben. Der Trauerspieldichter *Lemercier* schrieb auch zwei Lustspiele, welche durch seltene Originalität interessiren. Unter den neuern rührenden Dramen müssen wir die *Melaine* von *La Harpe*, *L'abbé de l'Epée* von *Bouilly* und *Le mort de Socrates* von *Bernhardin*

de St. Pierre auszeichnen. Jouy, der Verfasser der Vestale, Etienne, Esmenaro und Hoffmann sind die vorzüglichsten jetzigen Dichter der ernstern Oper, so wie Monvel, Duval, Dieu la foi u. a. der komischen Oper und des Vaudevilles. — Blickt man nun noch einmal auf den Gang der dramatischen Literatur in Frankreich zurück, so zeigt sich unverkennbar, wie es hauptsächlich Corneille, Racine, Molière und Voltaire gewesen, welche die Gestalt der französischen Bühne, und wie es scheint, unwiederruflich festgesetzt haben.

Da die Pariser Theater für ganz Frankreich den Ton angeben, so läßt sich der Gang des französischen Schauspielwesens am besten durch sie beleuchten. Der Darstellungsstyl der Franzosen, obgleich bei der Tragödie übertriebener Pathos und steife Förmlichkeiten herrschen, ist im Ganzen sehr lobenswerth. Dahin gehöret ihr strenges Memoriren, ihr unermüdeter Fleiß bei den Proben, die kunstwissenschaftliche Sorgfalt für die Correktheit der Aussprache. Der Fleiß des Schauspielers wird aber auch von den günstigsten, bei der deutschen Bühne nicht herrschenden, Umständen unterstützt. Dahin gehöret die strenge Sonderung der Kunstgattungen, die den Schauspieler auf ein einziges Fach beschränkt, mehr Studium erlaubt. Besonders vortheilhaft für die Kunst ist die würdige Stellung des Künstlers in seinen äußern Verhältnissen. — In Betreff der Komödie ist aber das Pariser Theater von der feinsten Komik bis zur niedrigsten Posse herab,

unstreitig jetzt das erste in der Welt; durch die Eigenthümlichkeit des Nationalcharakters, der Sprache, der gefelligen Feinheit und Sitten, der in dieser Gattung so unerschöpflich reichen Literatur, und endlich in der Vorliebe der Nation für die dramatische Kunst, welche aus der Menge der Bühnen in Paris hervorgeht, die in keiner Hauptstadt Europa's jemals so zahlreich waren. Vor 19 Jahren bestanden daselbst nicht weniger als 19 namhafte öffentliche Theater (ohne die zahlreichen Winkelbühnen), und obschon diese später auf 8 eingeschränkt wurden, so ist doch ihre Zahl wieder bis auf 11 gestiegen.

Ein herrliches Institut ist das Théâtre français, es kann als das erste Nationaltheater der Welt angesehen werden. Hier stellt man nur classisch anerkannte Meisterwerke der Nation dar; auch sind nur großen Theils Künstler vom ersten Range dabei engagirt. Es wurde 1548 im Hôtel de Bourgogne gestiftet und ist gegenwärtig in der Straße Richelieu.

Die große Oper Academie Royale de Musique ist an Glanz und Pracht unvergleichlich. Das Orchester besteht aus 200 Personen: die ersten musikalischen Talente Frankreichs sind dabei versammelt. Eine Menge der ausgezeichnetsten Sänger wetteifern in der Kunst und das Ballet verwirklicht die Träume der Wunderwelt.

Das dritte Theater ist: Théâtre Feydeau oder l'Opéra-comique, in der Straße Feydeau; dies ist eins der reizendsten Schauspiele. In dieser Gattung von

Musik, die leicht, gefällig und doch originell und wirkungsvoll ist, sind die Franzosen Meister.

Das vierte Nationaltheater war das Odéon. Es brannte im Jahre 1791 das erstemal und 1818 das zweitemal und an demselben Tage ab. Im Jahre 1820 wurde es neu aufgebaut und erhielt den Namen eines zweiten Théâtre-françois. Picard ist Administrateur-général dieses Theaters und dessen größte Stütze. Hier ist das eigentliche bürgerliche und rührende Lustspiel der Franzosen einheimisch.

Das fünfte Haupttheater ist das Théâtre-royal italien. Madame Catalani war Unternehmerin dieser Bühne, nach ihrem Rücktritt wurde es von der Regierung übernommen. Diese italienische Gesellschaft giebt nur selten seriöse Opern und meist Opéra buffe.

Nun wenden wir uns zu den kleinen Theatern, die als Volksbühnen höchst merkwürdig sind. Am nationalsten ist das Théâtre de Vaudeville, welches 1791 gegründet wurde. Hier zeigt sich die unerschöpfliche Fröhlichkeit der Franzosen, ihr leichter Witz und ihr Talent, der geringsten Kleinigkeit Stoff zum Lachen und zu einem bon mot abzugewinnen. Die kleinen Lieder, die in den Vaudevilles verwebt sind, ertönen auf allen Straßen. Ein zweites Vaudeville-Theater, welches aber weit weniger auf feinen Witz als auf derbe Laune und ächt-komische Kraft Anspruch macht, ist das Théâtre de Variétés. Dieses Theater ist eines der kleinsten und unansehnlichsten von Paris, macht

aber die besten Geschäfte. Die acht-französischen Maskencharaktere sind hier einheimisch, besonders Tocrisse und der Niais. Brunet und Potier glänzen hier als Komiker.

Das Theater L'Ambigu-comique und das Theater de la Gaieté gleichen Zwillingsschwestern; sie sind dicht nebeneinander auf dem Boulevard du Temple und haben gleiches Streben. Hier sind Melodramen und Spektakelstücke zu Hause. Diese Theater können als Pflanzschulen für größere Bühnen angesehen werden.

Im Théâtre de la porte St. Martin werden ebenfalls Melodramen mit Ballets und Pantomimen gegeben. Der Hund des Aubri begann hier seine dramatische Laufbahn; ihm folgten mehrere zahme und wilde, vier- und zweibeinige, unvernünftige Collegen.

Der glänzende Cirque-Olympe der Brüder Franconie verdient noch einiger Erwähnung, da hier mit Hilfe der vierfüßigen Künstler völlig dramatische Handlungen dargestellt werden.

Aus allen Bemerkungen geht hervor, daß das franz. Theaterwesen unter allen gebildeten Völkern am vollkommensten erscheint. Die Ursache liegt großen Theils, wie schon erwähnt, in dem Charakter der Franzosen, der die dramatischen Unterhaltungen sehr begünstigt. Jede bedeutende Stadt hat ihr stehendes Theater, die französischen Schauspieler sind großen Theils so gestellt, daß die Sorge um's tägliche Brod weder ihr Studium noch ihre Laune

beeinträchtigt; die Dichter sind durch die Fürsorge der Regierung gesichert, daß ihnen der zeitliche Lohn ihres Strebens nicht entgehen kann. Jede Bühne, auf welcher ein Autor debütirt, muß diesem für sein Werk den gesetzlichen Tribut entrichten; hier herrscht nicht, wie in Deutschland, der Manuscripten-Diebstahl, und jeder dramatische Dichter muß nach dem Maasstabe seiner Leistungen honorirt werden. Da nun selten das Genie dem Glück des Reichthums zur Seite steht, so läßt sich leicht erklären, warum hier so viele schöne Geister ihre Muse der Bühne widmen. Unter den Schauspielern, welche sich in der französischen Geschichte einen unsterblichen Ruhm erworben haben, sind Baron, Lekain, Talma, Fleury u. a., und die Damen Gauffin, Dumenil, Clairon, Roucourt, Duchesnoy, Georges und Mars. Bei dem Théâtre-italien strahlte hervor Carlin (einer der größten Harlekins), Lelio und Riccoboni.

Theater der Deutschen.

Obgleich Deutschland in manchen Zweigen der Culturgeschichte andern europäischen Ländern zum Muster dienen kann, so erhielt doch daselbst sehr spät die Schauspielkunst eine würdige Form. Marionettenartige Vorstellungen sind hier die ersten Früchte dramatischer

Unterhaltungen. Daß auch diese Kunst uns aus dem Auslande gekommen ist, steht nicht zu bezweifeln. Das Marionettentheater ist eines der ältesten. Es war bei den Griechen und Römern bekannt, indem Xenophon, Herodot, Aristoteles u. a. solcher hölzernen Figuren Erwähnung thun, die unsichtbar durch Fäden regiert werden. — Man gab damit Schaudarstellungen aus dem Stegreif. Die Carnevalsmummereien gaben die erste Idee zu einer dramatischen Unterhaltung unter lebenden Personen. Nachdem die Städte zur Wohlhabenheit gelangt waren, zeigten sich im 13ten Jahrhundert die ersten Spuren. Die Mummereien des Carnevals führen von selbst auf den Gedanken, eine angenommene Rolle durchzuführen. Um dem Haufen zu gefallen, copirte man die Sitten des gemeinen Lebens mit Carrikatur, um das Lachen desto sicherer zu erregen. Was anfangs nur ein Fastnachtseinsfall gewesen war, erhielt nachher Ausbildung. — Um die Fastnachtszeit zogen witzige junge Leute, die sich verbunden hatten, verkleidet durch die Straßen, gingen in die Häuser ihrer Freunde und hielten in ihrer Vermummung komische Unterredungen. Man lobte die unbekanntenen Schauspieler, bewirthete sie, oder beschenkte sie gar. Durch solchen Beifall aufgemuntert, verstärkten sich die Banden, und ihre Fabeln und Gespräche wurden allmählig länger, bis sie zu ordentlichen Nachahmungen menschlicher Handlungen anwuchsen. Nürnberg war der Ort, wo aus der Brüderschaft der Meistersänger die ersten Fastnachtsspiele hervor-

kamen, herb und lustig, wie sie dem Geschmack der fröhlichen Reichsstädter zusagten. Hanns Foltz, welcher in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts als Barbier zu Nürnberg lebte und als Meistersänger berühmt war, führte, einer der ersten, die dramatische Gattung in die deutsche Literatur ein. Wir besitzen von ihm noch vier solcher Fasnachtsspiele. Ein gleichzeitiger Meistersänger, Hanns Rosenblüt, war berühmt in der dramatischen Gattung seiner Muse die frechsten Unverschämtheiten zu verweben. Züchtiger trat später der wackere Schuster Hanns Sachs auf, der:

„Mit Gottes Hülfe schier zweihundert

„Mancher Art, daß ihm selber wundert,“

solcher Stücke gedichtet hat. Ergötzliche Laune, gemüthvolle Darstellung und ächte Charakteristik zeichnen diese Spiele aus; auch Uyrer schrieb mehrere Fasnachtsspiele. Doch schon früher, ehe man durch besonderes Nachdenken und schriftlichen Aufsatz diese Spiele in eine gehbrige Form brachte, wurden in Klöstern und Schulen die Passionsgeschichte und Legenden dramatisch aufgeführt. Im Jahre 1412 spielte man zu Budissin (Bauzen) in der Oberlausitz, auf dem Markte ein dramatisches Stück von der heiligen Dorothea. Ein Theil des Ebbauischen Hauses, auf dessen Dache viel Volk saß, stürzte ein und zerschmetterte 33 Personen. Diese traurige Begebenheit, sagen die Jahrbücher, machte dem Kurzweil ein Ende und man

spielte seitdem nicht mehr: ein Beweis, daß diese Spiele schon in frühern Jahren üblich gewesen.

Die Fastnachtsspiele, ihre Acteurs und Einrichtungen erhielten sich ziemlich lange. Fünf, sieben und mehrere Personen führten diese Stücke gemeinlich um die Carnivalszeit in Privathäusern und öffentlichen Gasthöfen auf. Augsburg und Nürnberg waren die vornehmsten Pflanzstädte dieser Leute. — Zu Kaufbeuern in Schwaben befand sich am Ende des vorigen Jahrhunderts eine Schauspielers-Innung unter der Bürgerschaft, deren Jahrbücher ununterbrochen bis auf 1540 zurückgehen. Auch zu Neuroda in Schlesien befand sich noch zu Anfange dieses Jahrhunderts eine Gesellschaft, welche seit langer Zeit an Fastnachts-Sonntagen theatralische Lustbarkeiten aus biblischen Geschichten darstellte. Die Schauspieler hatten in alten Zeiten, wie die Meistersänger, ihre eigene Innung und sogar ihren Handwerksgruß — Die Übersetzungen des Terenz, welche bald nach Erfindung der Buchdruckerkunst herauskamen, wirkten nicht auf das Volk und sind nie aufgeführt worden. Mimische Belustigungen dauerten neben den Schauspielen fort. — Auch noch im 17ten Jahrhundert machte das Theater keine bedeutende Fortschritte. Übersetzungen bildeten nur Dichter und gaben den Schauspielen einen regelmäßigen Zusammenhang. — Nach Martin Opiz, welcher am Anfange des 17ten Jahrhunderts wirkte, wurden die Singkomödien und Singpossenspiele allgemeiner. Er war der erste bedeutende

deutsche Dichter, und warf auch durch seine dramatischen Arbeiten, die meistens in Übertragungen bestanden, zuerst einen lichten Blick auf das deutsche Schauspielwesen. Er starb im Jahre 1639 zu Danzig an der Pest.

Um diese Zeit finden wir schon Schauspielergesellschaften unter Anführung von Prinzipalen. Im Jahre 1628 trat unter der Leitung eines Karl Paul eine Gesellschaft junger gebildeter Leute zusammen, welche durch Vorstellungen gut übersehener Stücke den Wust der Fastnachtsspiele zu verdrängen suchten. Auch ist der Truppe eines gekrönten Poeten, Namens Sonnenhammer, Erwähnung gethan, welche um dieselbe Zeit wirkte. Nächst diesen beiden ist die Treuische Gesellschaft eine der ältesten. Die Schäferdramen, auch Waldkomödien, Waldgedichte, kamen nach der Übersetzung des Guarini jetzt an die Tagesordnung. Gryph (nach der alten Sitte der Gelehrten Gryphius), der um die Mitte dieses Jahrhunderts blühte, arbeitete und bearbeitete viele Stücke fürs Theater. Er kann füglich als Vater des deutschen Drama's angesehen werden; seine Trauerspiele zeichneten sich gegen alle schon vorhandene, welche großen Theils von Joh. Clajus waren, vortheilhaft aus; auch ist seine sehr ergößliche Posse Peter Squenz mit Witz und Laune geschrieben. Er starb im J. 1664. Lohensteins Dramen waren wegen ihres langweiligen Bombastes eben so wenig für das Theater geeignet; doch fanden sie großen Beifall, und ihr Ton, der Ton affec-

tirter Erhabenheit, nahm jetzt auf der Bühne zum Nachtheil des deutschen Theaters überhand. Dadurch entstanden die, marktchreierisch sogenannten, Haupt- und Staatsactionen, großen Theils Bearbeitungen spanischer und französischer Trauerspiele mit schwülzigem Pathos ausstaffirt und eben so mit vieler Anstrengung der Lungen und Hände, vielem Aufwande von Goldpapier und Flitterstaat, wobei ein Paar schwarzsamtene Beinkleider (noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erging an jeden Schauspielkandidaten vom Prinzipal die Frage: Hat der Herr ein Paar schwarzsamtnne Hosen? — Konnte die Frage mit Ja beantwortet werden, so wurde seiner Anstellung weiter kein Hinderniß in den Weg gelegt) dem Schauspieler ein unentbehrliches Requisit war, aufgeführt; im Ganzen schlechte Nachahmung der gebildetern französischen Bühne. Von der Deklamation der Schauspieler in solchen Staatsactionen sagt Jffland: „Sie nahmen den Mund so voll, daß kein Wort herauskommen konnte, wie bei andern Menschen, und ihre Blicke schwebten stets in den Wolken.“ In diesen Staatsactionen mußte übrigens in der Regel auch eine lustige Person unter dem Namen Courkfen, späterhin Piffelbeering, vorkommen.

Ein Theaterprinzpal Namens Belthem macht in der Anfangsgeschichte des deutschen Schauspielwesens besonders Epoche. Er verband sich mit einigen Studenten, errichtete eine ordentliche Gesellschaft und gab ihr eine Einrichtung, wie sie noch heutigen Tages bei unsern Bühnen

üblich ist. Schon im Jahre 1669 brachte er eine Übersetzung des Polyeuct von Corneille auf die Bühne, auch gab er Moliersche Lust- und Schauspiele und soll die erste Nürnbergische Übersetzung dieses Dichters selbst besorgt haben. Doch gab er auch nebenbei Burlesken aus dem Stegreif, ja er soll sogar der erste Prinzipal gewesen seyn, der extemporirte Komödien aufführen ließ. Er bereiste die Städte Berlin, Hamburg, Nürnberg, Breslau, Frankfurt a. M. und Leipzig. Durch sittliche Führung und künstlerische Behandlung des Geschäfts verschaffte er zuerst der in Deutschland noch verachteten Kunst Ansehen und Achtung. Nach Belthems Tode übernahm dessen Wittve die Verwaltung der Truppe. Unter ihrer Führung entstand der erste Streit mit der Geistlichkeit, namentlich zu Magdeburg, mit dem Schauspielwesen. Sonderbar genug, so lange die Kunst von unweisenden Herumtreibern geradbrecht wurde, fiel keinem Menschen die Schädlichkeit derselben auf; als man aber anfang, geregelte Schauspiele mit moralischen Tendenzen aufzuführen, und gebildete Leute sich der Ausführung unterzogen, fing man an, die unschuldige Kunst zu verfolgen. — — Elendsohn, ein ehemaliges Mitglied der Gesellschaft, errichtete eine eigene Truppe. Er muß in sehr gutem Rufe gestanden haben, denn ihm wiederfuhr die Ehre, daß der Churfürst von Söln ihm nach seinem Tode auf dem katholischen Kirchhof zu Schwalbach ein Denkmal von schwarzem Marmor setzen ließ. Dieser

Umstand ist gewiß bemerkenswerth, da man in dieser Zeit fast allgemein im Zweifel stand, ob der Schauspieler neben andern Christen auf geweihtem Boden ruhen dürfe. — Um diese Zeit blühte auch in Kopenhagen ein deutsches Schauspiel, von einem gewissen Quodem geführt.

Die Gesellschaften vermehrten sich jetzt zusehends und es entstanden nun auch bestimmte Rollenfächer; doch konnte sich die Schauspielkunst, theils wegen der herrschenden Verirrungen der Dichter, theils, weil sie noch lange für unentbehrlich gehalten wurde und im Kampfe mit der Geistlichkeit stand, noch immer nicht mit Freiheit ausbilden. In den ersten 30 Jahren des 18ten Jahrhunderts waren jene Staatsactionen und Opern (wie sie z. B. der fruchtbare Hunald, der unter dem Namen Menander schrieb) nebst den egyptorirten Komödien, die jedoch wegen ihrer Freiheit nicht selten größern Werth als jene haben mochten, auf den deutschen, wandernden Theatern herrschend. Wie niedrig der Schauspieler damals noch stand, beweiset der Umstand, daß ein gewisser Holzward, welcher in Hildburghausen Hofkomödiant war, mit sammt seinen Schauspielern die Livree der niedern Hofbedienten trug.

In Wien, wo bisher nur Italiener gespielt hatten, führte zuerst ein gewisser Stranitzky 1708 ein deutsches Schauspiel ein. Er bediente sich dabei des drolligen baierischen und salzburgschen Dialects und verwandelte den italienischen Harlekin in den deutschen Hannswurst,

der, wie das Lustspiel überhaupt, hier vorzügliche Aufnahme fand. Da wir den Hannswurst hier zuerst auf der Bühne erwähnen, so wird eine kurze Beschreibung dieser komischen Theatermaske hier nicht am unrechten Orte seyn. Woher der Name Hannswurst entstanden, wird auf verschiedene Weise angeführt, doch kann keiner für seine Meinung triftige Gründe aufstellen. Daß der Name schon gebräuchlich war, ehe der Charakter auf die Bühne kam, ist gewiß. Die älteste Erwähnung ist in einem Werke Luthers von 1541 gegen den Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel, welches den Titel führt: Wider Hannswurst. Er sagt darin: „Dies Wort ist nicht
 „mein, noch von mir erfunden, sondern von andern
 „Leuten gebraucht wider die groben Tölpel, so klug seyn
 „wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sache
 „reden und thun.“ Hieraus erhellt, daß der Name über Luthers Zeit hinausreicht und daß auch sein Charakter schon damals bestimmt gewesen. Aus folgender Stelle:
 „wohl meinen etliche, ihr haltet meinen gnädigen Herrn
 „darum für einen Hannswurst, daß er von Gottes Gaben
 „stark, fett und völligen Leibes ist,“ kann man schließen, daß man ihn gern mit einem wohlgenährten Körper gewählt habe. Hannswurst blieb lange ein Liebling des schaulustigen deutschen Volks; anfangs extemporirte er wohl bloß, wie der Harlekin in der Comödia dell' arte der Italiener und kam erst späterhin in geschriebene Stücke. Obgleich Stranitzky der erste war, der diesen

Charakter mimisch ausbildete, so finden wir ihn doch schon viel früher in deutschen Komödien. Die älteste, worin er vorkommt, ist ein Fastnachtsspiel vom franken Bauer und einem Doktor, von 1553, dessen Verfasser Peter Probst, ein Zeitgenosse von Hanns Sachs, war. In Georg Rolls Komödie vom Fall Adams parodirt er, und in einem Stücke, der verlorne Sohn, prügelt er sich mit zwei Teufeln herum. Bei Stranitzky's Gesellschaft zeichnete sich Bönike als komischer Schauspieler vortheilhaft aus.

Nächst Stranitzky war Gottfried Prehauser als Hannswurst berühmt, welcher 1720 zuerst die Pritsche nahm, die er, ein Mann von nicht gemeinen komischen Talenten, nachher mit vielem Ruhme führte. Später wurde dem ehrlichen Gesellen Hannswurst von pedantischer Gelehrsamkeit der Krieg angekündigt und nachdem er besiegt war, nicht nur verbannt, sondern völlig vom Leben zum Tode gebracht; doch ist er seitdem, wie der Phönix aus der Asche wieder erstanden und spuckt noch jetzt in mancherlei Gestalten herum.

Um das Jahr 1700 wurde für die Bühne in der Person eines Frauenzimmers ein merkwürdiger Reformator geboren. Friederike Caroline Neuber ist berühmt durch ihre Verbesserungen der deutschen Schauspielkunst. Sie errichtete eine Gesellschaft, der sie einen, für die damaligen Zeiten in Deutschland, ungewöhnlichen höhern Geist einzuflößen wußte. Regulus war das erste

regelmäßige Stück, das bei ihrer Truppe dargestellt wurde, doch gab sie zu Zeiten noch Staatsactionen. Im Jahre 1737 wurde endlich in Verbindung mit Gottsched die feierliche Verbannung des Hannswurstes beschlossen und ausgeführt. — Die Neuber schrieb selbst zu diesem feierlichen Tage ein Vorspiel, worin Hannswurst in effigie soll verbrannt worden seyn. Dieser Actus fand in Leipzig statt, welchen Ort, nebst Weisensels, sie mit ihrer Gesellschaft oft bereiste. Sie war eine gute tragische Schauspielerin und entwickelte zuerst über tragische Deklamation eine richtige Idee. Sie hat der Bühne mehrere Theaterreden, Prologe und Übersetzungen großer Stücke geliefert. Sie war auch einige Zeit in Rußland, als sie aber von dort nach Leipzig wieder zurückkam, schien ihr Glück nicht mehr aufblühen zu wollen. Sie starb 1763 in dem Dorfe Laubegast bei Dresden in ziemlich dürftigen Umständen. Im Jahre 1776 errichteten ihr mehrere Freunde ihrer Kunst ein Denkmal auf ihrem Grabe. Der Musikdirektor Scheibe bei ihrer Gesellschaft verdient ebenfalls eine rühmliche Erwähnung; durch ihn wurde die Theatermusik verbessert. Andere Gesellschaften, welche um diese Zeit in Deutschland herumzogen, konnten sich nur halb vom alten Schlendrian entfernen. Die Unternehmer hießen: Scheller, Lorenz, Reibehand, Frau Kreuzer u. a.

Joh. Gottfr. Gottsched, Professor zu Leipzig, darf in der Geschichte des deutschen Theaters nicht

vergessen werden, obgleich seine Ansichten mitunter höchst verkehrt waren. Daß er die alten Staatsactionen verbannte, Geschmack und Sitte auf die Bühne bringen wollte, ist lobenswerth. Daß er aber den armen Hannswurst bei der Neuberschen Gesellschaft so jämmerlich enden ließ, daß er sogar die Oper und Operette als widersinnig von der Bühne verdrängen wollte, und statt alles dieses uns nur platte Correctheit wiedergeben konnte, war etwas übereilt. Wer bei der Kunst das Vergnügen verbannen will, hat den Zweck verfehlt. Er brachte mehrere franz. Übersetzungen, und ganz nach französischem Zuschnitt, auf die Bühne. Doch darf nicht vergessen werden, daß Gottsched sich um die Reinigung der Sprache Verdienst erwarb, welches auch die Bühne mit Dank erkennen muß. Er starb 1766.

Unter den Gesellschaften zeichnet sich die des Schönmann, welche 1740 etablirt wurde, vorzüglich aus. Ein Beweis, wie gut diese Bühne war, ist, daß sich mehrere bedeutende Talente darauf ausbildeten, die lange Zeit Stützen des deutschen Theaters waren, unter andern Eckhof. Bei Schönmann wurde das erste deutsche Schäferspiel, die gelernte Liebe, aufgeführt, und erlebte hinter einander 22 Vorstellungen. Auch wurde bei ihm 1743 die erste deutsche Oper gegeben. Von 1750 an wurden nur die besten Stücke des In- und Auslandes auf die Bühne gebracht. Eine höchst merkwürdige Einrichtung war bei dieser Gesellschaft, die von Eckhof

gestiftete und von Schbnemann genehmigte Schauspieler-Akademie. Eckhof war vortragendes Mitglied, und nach den Statuten war ihr Zweck: in der Kunst und im Leben dem Schauspielerstande Ehre zu machen. Es wurde über die Stücke, über die Vorstellungen, über Verbesserung des Schauspielwesens, über sittliche Führung der Künstler u. s. w. abgehandelt. Jedes neue große Stück wurde vor der Vertheilung erst in der Akademie vorgelesen, von deren Urtheil die Cassation oder Aufnahme abhing. Doch nach einem Jahre löste sich dieses Institut auf. Lange genug für einen freiwilligen Schauspieler-Verein! —

Eckhof sagte in seiner Abtrittsrede: „Ich war Mensch, „als ich die Akademie stiftete und konnte alle die Hinder- „nisse, die Widerspenstigkeiten, die elenden Spöttereien „nicht vorhersehen.“ Schbnemann scheiterte trotz dem guten Zweck und auf den Trümmern seiner Direction errichtete noch seine Gebäude.

Ackermann kam aus Rußland und etablirte 1751 zu Königsberg eine sehr gute Gesellschaft. — Unter der Gesellschaft des Schuch herrschte viel Pedanterie; sie wurde in Preußen 1741 errichtet. Doch bleibt Schuch der Ruhm, daß er der erste Theaterunternehmer war, der das Ballet mit der deutschen Oper zu verbinden wußte. Er überließ die Gesellschaft seinem Sohne. Durch Döbbelin wurde 1766 bei dieser Gesellschaft der Hanne- wurst abgeschafft. Nach dem Tode des jüngern Schuch übernahm seine Witwe die Gesellschaft und hat sie lange

und mit Ruhm geführt. Ihr Privilegium erstreckte sich über Preußen und Kurland. Stenzel verdient besonders als großer Künstler bei dieser Gesellschaft angemerkt zu werden.

Wir wollen auf einige Zeit die Gesellschaften vergessen, und der dramatischen Dichter Erwähnung thun, durch welche allein die Schauspielkunst auf- oder zurückkommen kann. Geistvolle Dichter dieser Zeit waren: Elias Schlegel, Gellert, Cronegk, Krüger, Ramenus; doch rissen sie sich nie ganz vom franz. Geschmacke los. Elias Schlegel war der erste deutsche Tragiker, der genannt zu werden verdient; sind seine dramatischen Arbeiten jetzt gleich tief unter den Werth gesunken, den sie bei ihrem ursprünglichen Erscheinen hatten, so bleiben sie doch immer schätzbare Denkmale des ersten Aufblühens unserer schönen Literatur. Er starb leider zu früh für die Kunst im Jahre 1749, 31 Jahr alt. Gellerts Verdienste um die Literatur sind zu bekannt, als daß es hier noch einiger Erwähnung bedürfte. Als dramatischer Schriftsteller zeichnete er sich durch mehrere Lust- und Schäferspiele aus, die alle das Gepräge ihres Urhebers, humoristische Gutmüthigkeit, an sich tragen. Er starb 1769, 55 Jahre alt.

Cronegk wäre gewiß eine Zierde der deutschen dramatischen Dichter geworden, wenn sein früher Tod (er starb 1768, 26 Jahr alt) ihn nicht der Kunst entrißen hätte. Er lieferte mehrere Lustspiele und andere Bühnen-

arbeiten. Als Nicolai auf das beste deutsche Trauerspiel einen Preis setzte, war es der Kodrus von Cronegg, der sich der Aufgabe würdig machte.

Die Gesellschaft unter Leppert und die unter Porsch haben lange Zeit viel Aufsehen am Rheine gemacht. Sebastiani's Gesellschaft, welche ebenfalls die Rheingegenden bereiste, führen wir nur deshalb an, weil Marchand sich bei dieser Truppe befand, welcher später eine eigene Gesellschaft etablirte, die die Hauptstädte am Rhein, als Mannheim, Straßburg, Mainz, Frankfurt u. s. w. bereiste. Im Jahre 1778 gab er aber diese Entreprise auf und wurde mit dem größten Theil seiner Gesellschaft bei dem neuen Churfürstlichen Theater zu Mannheim engagirt. Wir behalten uns vor, über dies herrliche Institut in der Folge mehr zu sagen. Das Fürstlich Hildburgshausische Theater, welches 1764 begründet wurde, hatte sein Entstehen dem Patriotismus des Fürsten zu verdanken. In einer Zeit, wo nur ein Franzose als Künstler und Gelehrter unter den Großen in Deutschland sich geltend machen konnte, dankte dieser deutsche Fürst seine französische Gesellschaft ab und engagirte eine deutsche.

Wir kommen nun auf eine der glücklichsten Epochen des deutschen Schauspiels, auf die sogenannte Hamburger Entreprise. Seiler, Tillemann und Bubbers sind die Namen der Männer, die in Hamburg 1767 ein Institut gründeten, das noch jezt mit Glanz und Achtung

besteht. Lessing wurde von der Direction nach Hamburg berufen, wo er seine noch unübertroffene Dramaturgie schrieb. Es sey mir vergönnt, einige Worte über den, in Deutschlands Theatergeschichte merkwürdigsten Mann zu sprechen, dem die deutsche Kunst und Wissenschaft großen Theils ihr Aufblühen verdankt. — Das Wesen der Schauspielkunst beruhte auf ererbten Plattheiten und steifer, herzloser Nachahmung des Fremden. Lessing trat auf; seine dramatischen Werke wurden als Musterbilder angenommen; sind sie auch, wie neuere Critiker sagen, kalt und besonnen, so waren sie doch ganz geeignet, einen richtigen, dem Deutschen anpassenden Geschmack einzuführen. Durch seine dramaturgischen Werke wurde das Publikum, wie die Schauspieler, von der Wichtigkeit dieser Kunst unterrichtet; geniale Köpfe widmeten sich jetzt der Schauspielkunst und die Handwerkskünstler wurden doch wenigstens durch seine kräftigen Worte aus dem Schlummer des Schlendrians gerissen. Sein militärisches Lustspiel: *Minna von Barnhelm*, welches noch jetzt gern gesehen wird, fand zahllose Nachahmer; *Emilia Galotti* ist aber unstreitig sein geistreichstes Stück und erhält sich noch immer mit Beifall auf dem Repertoire. Ehre und Ruhm der Nachwelt kann dem Schöpfer der neuern, bessern Kunstpoche nie entgehen, doch die Mitwelt wußte ihn nicht nach Würden zu lohnen. Im Kampf mit Dummheit und Bosheit hatte er sich ein Brustübel zugezogen, welches 1781 seinem thätigen Leben

ein Ende machte. Er war 1729 zu Ramenz in der Lausitz geboren.

Ehe wir uns von der Hamburger Bühne entfernen, müssen wir noch Friedr. Ludw. Schröder's gedenken. Als Schauspieler hatten wenig Deutsche vor ihm seine Größe erreicht; als dramatischer Schriftsteller bereicherte er die Bühne durch treffliche Bearbeitungen und geniale Originalstücke. Als Schauspiel-Director ließ er sich die artistische und moralische Bildung seiner Schauspieler sehr zu Herzen gehen, und brachte die Schauspielkunst, nicht nur in Hamburg, sondern in ganz Deutschland, zur allgemeinen Achtung. Unter Ackermann kam er als Balletmeister 1769 nach Hamburg. Früher hatte er sich neben dem Tanz nur in der Komödie versucht, im Jahre 1773 ging er aber zum tragischen Fach über und erschien darin bald als vollkommener Künstler. Als König Lear ward er der Maassstab tragischer Größe. — Nach Senler übernahm Ackermann die Direction des Hamburger Theaters aufs Neue. Auch dieser Mann verdient hier eine ehrenvolle Erwähnung; er hatte den Grund gelegt, worauf Schröder sein Gebäude aufführte, und ist als Schöpfer der regelmäßigen deutschen Schaubühne zu betrachten; in komischen Rollen war er ein ausgezeichneteter Schauspieler; seine Gattin, geb. Biereichel, wurde in Deutschland als vollkommene Künstlerin anerkannt. Er starb 1773 und Schröder übernahm jetzt die Direction, welche er bis 1798 ruhmvoll führte. Im Jahre 1811 übernahm

er in der stürmischsten Epoche Hamburgs das dortige Theater aufs Neue und führte die Direction bis an seinen Tod, welcher den 3ten September 1816 erfolgte. Sein Leichenbegängniß war prachtvoll und glänzend. Er hinterließ ein nicht unbedeutendes Vermögen. Eine vollständige Lebensbeschreibung dieses merkwürdigen Mannes hat uns der Professor Meyer geliefert.

Wir kommen jetzt zu Koch's Gesellschaft. Im Oktober 1766 weihte er das Theater zu Leipzig ein. Er hatte für seine Gesellschaft das Prädikat: „Churfürstlich Sächsische Schauspielergesellschaft,“ erhalten. Verdrüsslichkeiten mit dem Publikum verursachten, daß er 1768 nach Weimar ging und nur die beiden Hauptmessen Leipzigs besuchte. 1769 führte er eine neuetablierte Truppe nach Leipzig, wo es zu heftigen Streitigkeiten unter dem Publikum kam.

Wäser, welcher Koch's Abwesenheit in Leipzig benutzte und daselbst mit seiner Gesellschaft Vorstellungen gegeben hatte, ging jetzt nach Dresden. Durch die Aufmunterung des Ministers von Hoym, eines Kenners und Beförderers der Schauspielkunst, machte sich Wäser die Abwesenheit der Witwe Schuch, welche das Privilegium über Schlessien besaß, zu Nutzen und ging 1772 nach Breslau; er spielte hierauf zu Hirschberg, Glogau, Stettin, Stralsund und kam 1775 wieder nach Leipzig. Er hatte erfahren, daß Breslau für die Kasse eine der einträglichsten Städte sey. Diese reichlichen Ernten hatten ihn in den

Stand gesetzt, nach Koch's Ableben noch das zweite preussische Privilegium zu erkaufen und seine Gesellschaft auf einen bessern und glänzern Fuß zu setzen. 1756 ging er nach Wien, wo er aber beträchtlichen Verlust erlitt, da seine Gesellschaft von dem Geschmacke der Süddeutschen bei der Komödie keinen Begriff hatte und daher nicht gefallen wollte. Bald darauf überließ er die Führung dieser Gesellschaft seiner Frau, errichtete eine neue und spielte zu Hannover, Hildesheim, Minden u. a. D. mit getheiltem Beifall.

Im Jahr 1771 bekam Koch noch einen Nebenbuhler an Döbbelin. Dieser Künstler, der aus Neigung zur Bühne ging, war 1756 Prinzipal geworden und spielte zu Erfurt und Weimar. Doch 1757 übernahm der Hof das Theater und engagirte die Schauspieler; Döbbelin, welcher mit einer neuen Gesellschaft andere Städte bezog, konnte sich nur ein Jahr halten. Im Jahr 1767 bekam er mit Schuch das preussische Privilegium gemeinschaftlich, errichtete eine gute Gesellschaft und kam abermals nach Leipzig, wo zwischen ihm und Koch im Publikum getheilte Meinungen entstanden, die zu des Letztern empfindlichen Schaden ausfielen. Koch zog jetzt nach Berlin, wo er die günstigste Aufnahme fand. Er besuchte zwar Leipzig wieder, doch nicht auf lange Zeit. Koch's Gesellschaft war unstreitig eine der besten, welche jemals Deutschland durchstreift hat. Nach seinem Tode kaufte Döbbelin der Witwe das Privilegium ab. Von dieser Zeit an scheint

ununterbrochen sich eine deutsche Gesellschaft in Berlin aufgehalten zu haben. — Obgleich das Publikum die Nationalschauspieler begünstigte, so hatte doch der König Friedrich II. keine Neigung, sie zu Hofschauspielern zu erheben. Er hielt italienische Oper und französisches Schauspiel; doch wurde letzteres 1779 entlassen. Döbbelin suchte sich zwar als Schauspieler nach französischen Mustern zu bilden, doch bleibt ihm der Ruhm, daß er deutsche Originalstücke besonders begünstigte und auf die Bühne zu bringen suchte. Als Schauspieler wurden bei dieser Gesellschaft geschätzt: Döbbelin, Brückner, Witthöft, Langerhanns und die Damen, Ull. Döbbelin (noch in der neuesten Zeit im späten Alter activ, starb 1828), Rousseul, Meour, Brückner.

Wir sprechen nun über den Zustand der Bühne in der Hauptstadt des südlichen Deutschlands. Wien wurde seit langer Zeit von mehreren Privatgesellschaften besucht, von denen wenig sich sagen läßt. Endlich gelang es der Kobarschen Gesellschaft, sich das Privilegium über die Stadt zu verschaffen; alle andern Gesellschaften mußten in den Vorstädten spielen. Im Jahre 1777 war aber die Direction so in Schulden gerathen, daß sie der Regierung ihr Privilegium zurückgeben mußte. Kaiser Joseph II. ließ sogleich öffentlich bekannt machen, daß von nun an die Privilegien aufhören und jeder Gesellschaft freistehen solle, das Theater nächst dem Kärnthner Thor zu beziehen. Die verwaiste deutsche Gesellschaft wurde

aber ins Burgtheater gezogen, die Gagen vom Staate gesichert und auf Allerhöchsten Befehl dieser Bühne der Titel „Nationaltheater“ beigelegt. Joseph II., der edle Beschützer deutscher Kunst, war der erste Fürst, der Prämien für deutsche dramatische Werke aussetzte; er war der erste Monarch Deutschlands, der ein deutsches Hoftheater errichtete. Müller machte auf Kosten des Hofes eine Reise nach Deutschland und knüpfte mit Dichtern und Schauspielern von Ruf Verbindungen an. Bald glänzten auf dem neuen Hoftheater mehrere vorzügliche Talente, als Brockmann, Faquet, die Gebrüder Stephanie und die Damen Sacco (sehr berühmt), Weidner, Teutscher. Brockmann hat sich in den Annalen deutscher Kunst einen unsterblichen Ruhm errungen. Anfangs spielte er auf kleinen Bühnen, bis es ihm gelang, sein Talent in Hamburg unter Schröders Augen auszubilden. Man verglich ihn mit Garrick und Lekain. Als er 1778 die Bühne in Berlin als Gast betrat, wurde er nach der Vorstellung des Hamlet herausgerufen: eine Ehre, die vorher noch keinem Schauspieler in Berlin zu Theil wurde. Es wurde eine Münze auf ihn geprägt mit der Inschrift: *Peragit tranquilla potestas, quod violenta negit.* Sein natürliches Spiel, als Gegensatz der früher übertriebenen Action, machte, daß man ihn in Wien anfangs nicht verstand; doch bald fand man Gefallen an der Wahrheit und Brockmann blieb der Liebling des Wiener Publikums bis an sein Lebensende,

welches 1815 erfolgte. — Unter den Wiener Schauspielern, welche den edlern Geschmack einzuführen suchten, verdient noch Gottl. Stephanie genannt zu werden. Seit 1760 befand er sich in Wien, mußte zwar anfangs dem Geschmack des Publikums nachgeben und an der extemporirten Komödie Theil nehmen, suchte aber bald dem regelmäßigen Drama Eingang zu verschaffen und schon 1762 wurde bestimmt, daß wöchentlich wenigstens ein regelmäßiges Stück gegeben werden sollte. Er hatte als Neuerer heftig gegen Kabalen zu kämpfen, doch Maria Theresia, die seinen Zweck nicht verkannte, nahm ihn in Schutz. Als dramatischer Schriftsteller hat sich Stephanie ebenfalls vortheilhaft ausgezeichnet, auch wirkte er durch die Herausgabe einer theatralischen Monatschrift bedeutend auf den Geschmack des Publikums. Er starb 1798.

Der Glanz der Wiener Theater ist in der neuern Zeit bedeutend erhöht worden. Es sind schon seit Ende des vorigen Jahrhunderts hier zwei Hoftheater, eines nächst der Burg oder dem Residenzschlosse für das recidirende Drama, das andere nächst dem Kärnthner Thore für Oper und Ballet. Auf dem Burgtheater glänzten bedeutende Talente, einige derselben sind noch in blühender Kunstregsamkeit. Mad. Schröder wird als hochtragische Heldin unter den deutschen Künstlerinnen als Stern erster Größe betrachtet. Früher spielte sie mit Glück naive Rollen, seit 1801 hat sie die Bahn betreten, auf welcher sie in ganz Deutschland Bewunderung erregt.

Koch, noch im hohen Alter ein bewunderter Künstler. Seit seinem Auftritt in Wien wurde daselbst der feine Conversationston eingeführt, der das Burgtheater fortwährend auszeichnet. Koch's Spiel ist Wahrheit und durch Kunst veredelte Natur. Korn ist ein Liebling des Wiener Publikums und besonders als junger Held und Liebhaber geschätzt. Ausgezeichnete Künstler waren ferner die Herren Koose, Lange, Dachsenheimer und die Damen Koose, Edwe u. a. Außer den beiden Hoftheatern hat Wien noch drei andere Bühnen. Das Theater an der Wien, wo Dramen aller Art, große Opern, Singspiele und Ballette gegeben werden, ist eines der größten Theater Deutschlands und hatte im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts unter Schikaneder's Direction seine glänzendste Epoche. Hier wurde Mozart's Zauberflöte zuerst aufgeführt. In der neuern Zeit haben mehrere Unternehmer ihr Auskommen daselbst nicht gefunden. Auf dem Leopoldstädter Theater glänzen einige höchst originelle Localkomiker, Ignatz Schuster, Raimund und Bäuerle (der Letztere ist auch dramatischer Localdichter). Das Josephstädter Theater wird als Pflanzschule betrachtet, ist neuerdings neu erbaut und besucht auch zu Zeiten Preßburg und den Badeort Baden. Die beiden letzten Theater gründeten sich, wie das an der Wien, ebenfalls auf Privatunternehmung und sind eigentlich Volksbühnen, auf welchen Localpossen, Volksmärchen, Operetten und dergleichen zur Darstellung

kommen. Wenzel Müller und Kauer haben ehemals eine Menge Volksmärchen für den süddeutschen Geschmack componirt. In der neuesten Zeit hat Meisl sehr viel Zauber- und Spektakelstücke, auch Opern geschrieben.

Von 1770 an zeigt sich der zunehmende feine Theatergeschmack unter dem vornehmern deutschen Publikum besonders dadurch, daß von demselben mehrere gesellschaftliche Bühnen errichtet wurden. Die vorzüglichsten waren in Wien, Dresden, Leipzig, Gotha, Lüneburg, Braunschweig, Eisenach, Mannheim, Mainz, Weimar, Augsburg und Bremen. Die Studenten zu Göttingen, Jena, Gießen und Marburg hatten ebenfalls Liebhabertheater errichtet. In Magdeburg wurde im Jahre 1777 Graf Waltron und in Wiburg Minna von Barnhelm von lauter Offizieren aufgeführt. (Gewiß das erste deutsche Schauspiel in Finnland.) Wie man sonst auf den meisten Privattheatern deutscher Höfe französische Stücke aufführte, wurden dieselben jetzt durch deutsche verdrängt. So führte der Darmstädter Hof Medea mit großer Pracht auf. Die deutsche Bühne, welche bisher wild aufgeschossen war, erfreute sich endlich der Pflege und Wartung vieler Großen ihres Vaterlandes.

Wir kommen jetzt auf eine der merkwürdigsten Epochen der deutschen Bühne, die auf dem Theater zu Gotha veranlaßt wurde. Nachdem die Seylersche Gesellschaft Hannover und mehre Hauptstädte am Rhein bereist hatte, berief diese die Herzogin-Regentin Amalia nach Weimar.

Wem ist wohl diese edle Fürstin nicht bekannt, die als hochherzige Beschützerin aller Künste und Wissenschaften das achtzehnte Jahrhundert in Deutschland wie eine wärmende Sonne beleuchtet? Die deutsche Schauspielkunst, obgleich noch in der Kindheit, hatte an ihr eine treue Pflegerin. Seyler blieb daselbst von 1771 bis zum 6ten Mai 1774, wo der Schloßbrand ihn nöthigte, diese Freistätte des edlen Geschmacks zu verlassen. Er wurde nun an den Hof des Herzogs von Gotha berufen, wo er mit seiner Gesellschaft wöchentlich drei Vorstellungen gab und die Erlaubniß erhielt, die beiden Leipziger Hauptmessen zu besuchen. Doch schon 1775 endete dies Engagement, da Seyler das Köchsche Privilegium über Sachsen an sich gekauft hatte und dadurch verbunden war, während der Winterzeit in Dresden zu spielen. Dies gab zu der merkwürdigen Epoche Anlaß, die das Theater zu Gotha vor allen andern deutschen Bühnen auf lange Zeit auszeichnete. — Ein großer Theil der Schauspieler wünschte länger an einem Orte zu bleiben, wo man das Talent aufzumuntern und zu beschützen wußte. Dies bewog den Herzog, das Theater auf eigene Rechnung zu nehmen und ihm eine Verfassung zu geben, die sich vor allen andern damaligen Theatern dadurch auszeichnete, daß eine Pensionsanstalt verdiente Schauspieler für das wirkungslose Alter schützte. Mehrere vortreffliche Künstler zierten mit ihren Talenten diese Bühne. Oben an steht als Director der unvergeßliche Eckhof. Er debütirte, wie schon erwähnt,

bei der Schönmannschen Gesellschaft 1740 zu Lüneburg. Er war der erste deutsche Schauspieler, welcher das richtige Maas der Nachahmung auf der Bühne traf. Jeden darzustellenden Charakter faßte er mit allen Eigenheiten und Nüancen auf und gab ihn so wieder. Weder eine glänzende Erziehung, noch eine vortheilhafte Figur begünstigten ihn; ja selbst den Mangel eines treuen Gedächtnisses wußte er durch Kunst zu verdecken. Als Redner und Dichter war er geschätzt, als Schauspieler bewundert und als Mensch geachtet und geliebt. Wehe that es einst seinem religiösen Sinn, als ihm ein Prediger unter dem Vorwande, er sey ein Komödiant, die Absolution verweigerte. Viel Wahrheit liegt in den Worten, die Eckhof einst über die Kunst zu Iffland sprach: „Ich fürchte die
 „Folgen der Shakespeareschen Stücke auf deutschen
 „Bühnen. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt,
 „hat auch dabei grade nichts zu thun, als daß er sie sagt.
 „Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem
 „Schauspieler alles.“

Wir sehen es leider oft, daß der Beifall, der dem Dichter gehört, fälschlich zum Schauspieler übertragen wird und dieser in aufgeblähter Eitelkeit keine höhere Stufe der Kunst zu erklimmen sucht. Unter Eckhofs Augen und Anleitung entkeimten die Talente eines Iffland, Weil und Beck. Nach Eckhofs Tode 1778 übernahm Beck auf kurze Zeit die Direction; jedoch der Abgang des hohen Meisters und einiger andern Mitglieder

veranlaßte bald das gänzliche Aufheben des Theaters. Eckhof hinterließ nichts als seinen Ruhm; seine Witwe starb 1790 in den dürftigsten Umständen im Wahnsinn. Oft schon ist es unter Kunstfreunden und erst wieder in der neuesten Zeit zur Sprache gekommen, dem verehrten Künstler ein Denkmal zu setzen. Möchte diese Idee zur Ehre der deutschen Nation doch einmal zur Wirklichkeit gedeihen.

Wir finden bald darauf dieselbe Gesellschaft größtentheils in Mannheim wieder, wo der Churfürst von der Pfalz, Karl Theodor, unter der Intendence des Freiherrn Wolfg. Heribert von Dalberg, ein deutsches Theater errichtete. Die Verdienste Dalbergs, dieses Mäcenaten der deutschen Kunst und Literatur, sind allgemein anerkannt. So lange die deutsche Gesellschaft in Mannheim blüht, war er ihr erster Präsident und das Theater dieser Stadt die Pflanzschule der ersten Schauspieler. Das Mannheimer Theater, dessen Intendant er bis zum Jahre 1803 war, verdankt ihm seine Stiftung und Erhaltung. Als dramatischer Schriftsteller hat er die Bühne mit manchem guten Werke beschenkt. Der großmüthige Fürst Karl Theodor verdient nicht minder unsern Dank. Er entließ die französischen Schauspieler und errichtete ein deutsches Hoftheater. Er zuerst ließ 1775 deutsche große Opern an seinem Hofe aufführen, welche bei den Hoffeyerlichkeiten 1776 und 1777 fortgesetzt wurde. Seyler war anfangs Directeur. Seine Erfahrung,

seine Kenntnisse und seine glühende Liebe für die Kunst machten diese Wahl zu einem schönen Geschmack für die Mannheimer Bühne. Nach Seylers Abgang übernahm Iffland die Direction und nun entwickelte sich dessen großes Talent als Geschäftsführer, als Künstler und dramatischer Schriftsteller. Als Schauspieler gehört Iffland zu den merkwürdigsten Erscheinungen, durch welche die neuere Kunst verherrlicht worden ist. Geschätzt war er in hochtragischen Rollen und allgemein anerkannt war sein König Lear; doch war sein künstlerischer Charakter mehr für porträtirende, besonnene und treue Sittendarstellungen geeignet. Seine komischen, bloß reflectirenden Charaktere, in welchen das Menschliche sich nur in der Ironie spiegelt, traten mit einer, jedes Herz und jeden Sinn erfreuenden, Glorie hervor, und hier ist es, wo das ganze deutsche Publikum dem Künstler die Palme zugestehen mußte. Böttiger hat eine Entwicklung des Ifflandschen Spiels geschrieben. Als dramatischer Schriftsteller wird er, wenn auch seine Stücke von der Bühne verschwinden, doch stets der Sittenspiegel seiner Zeit für die Nachwelt bleiben. Er führt uns in den Kreis des sittlichen, bürgerlichen Lebens ein und läßt seinen Helden gewöhnliche Menschenschicksale erfahren, die aber gewiß das Herz des unbefangenen Zuschauers nie unbefriedigt lassen. Seine Charaktere sind treu und wahr, und die komischen ausgezeichnet schön zu nennen. In seinen theatralischen Aufsätzen hat Iffland ergreifende Blicke in das Wesen der Menschendarstellung

gethan. Was seine Führung der Direction betrifft, so war er, wenn gleich als ausübender Künstler, nicht ganz frei von Eifersucht, doch im Ganzen gerecht gegen das Talent. In Mannheim hat er unter den schwierigsten Verhältnissen, als die Kriegsfackel am Rheine wüthete, das Theater mit Eifer und Aufopferung zu erhalten gesucht. Ein Beweis, wie hoch ihn der edelgesinnte Dalberg schätzte, ist, daß ihm dieser aus eigenen Mitteln seine Pension zusicherte, als Jffland Bedenken trug, daß er, bei einer zu befürchtenden Staatenumwälzung, seine zu hoffende Altersunterstützung verlieren könne. Unter den guten Schauspielern dieser Bühne zeichneten sich ferner aus: Beck, Beil und die Damen Kennschüb, Seyler und Brandes. Beil war zugleich dramatischer Schriftsteller und ein Mann von Bildung und Kenntnissen. Leider raffte dies herrliche Talent für komische Charakterrollen der Tod im 40sten Lebensjahre dahin. Jffland ehrte ihn durch eine Biographie.

In dieser Periode dürfen wir Großmann nicht übergehen, der die Direction in Mainz und Frankfurt am Main, später in Hannover, Pyrmont und Bremen führte. Er war einer der gebildetsten Schauspieler und hat sich um das deutsche Bühnenwesen höchst verdient gemacht. Wir besitzen mehrere gute Theaterstücke von ihm, wovon: Nicht mehr als 6 Schüsseln, besonders sich auszeichnet.

Klinger und Leisewitz müssen in dieser Periode ebenfalls in ehrenvolles Andenken gebracht werden, haben

auch beide Dichter der Bühne nur wenig geliefert, so hat sich doch ersterer in seinen Zwillingen und letzterer in seinem Julius von Tarent einen bleibenden Ruhm erworben.

Im Jahre 1777 wurde in Dresden der Grund zu einem stehenden Theater von Bondini gelegt. Er engagierte Schauspieler von Ruf und Talenten und spielte zugleich in Leipzig, wo am 21sten Mai desselben Jahres die Entreprise mit Elfriede eröffnet wurde. Unter den Mitgliedern zeichneten sich aus, die Damen Keinecke, Hempel, Koch, Huber und die Herren Keinecke, Hempel, Schütze, Thering u. Die Gesellschaft war getheilt. Im Winter war eine Abtheilung unter Brandes Leitung in Leipzig, wobei sich die Operette befand, und das rein recitirende Schauspiel unter Keinecke's Regie wirkte in Dresden. Im Sommer tauschten beide Gesellschaften mit ihrem Aufenthalt. Endlich übernahm Franz Secunda im Jahr 1790 das Theater zu Dresden und spielte mit seiner Gesellschaft noch abwechselnd in Prag und Leipzig. Die Bühne wurde mit einigen vorzüglichen Talenten bereichert, wovon sich die Herren Ditz, Christ, Bissenberg, Haffner und Madame Hartwig vorzüglich auszeichneten. Obgleich die Franz Secundasche Gesellschaft später das Prädikat „Sächsische Hoffchauspieler“ führte, so blieb es doch bis 1816 gewissermaßen Privatunternehmung. Wie bei jeder guten Unternehmung in seinen Landen der väterlich-gesinnte

Fürst Friedrich August die thätigste Mitwirkung und Hilfe angebeihen ließ, so konnte er auch, der den schönen Künsten so hold war, der Bühne seine Unterstützung nicht versagen. Doch ging das Unternehmen nicht auf Staatsrechnung. War auch noch keine eigentliche Pensionsanstalt für Schauspieler begründet, so hatten doch alle Künstler das gütigste Recht, bei vorkommender Unbrauchbarkeit auf des edlen Fürsten Unterstützung zu hoffen.

Im Jahre 1796 bildete sich in Dresden eine Operngesellschaft unter der Direction Joseph Seconda's; sie spielte im Sommer auf dem Lehmannschen Bade, dem eigentlichen Sommertheater Dresdens, welches Seyler im Jahre 1776 mit seiner Gesellschaft einweihete. Wie früher mit der Doppelgesellschaft unter Bondini, so wurde auch jetzt mit beiden Gesellschaften zwischen Leipzig und Dresden gewechselt. Unter den schon angeführten braven Künstlern der Dresdner Bühne ist besonders Christ vorzugsweise zu erwähnen. Er ward 1744 geboren und im Jahre 1820 betrat er noch zu Zeiten die Bühne, ob er gleich schon längst sein funfzigjähriges Künstlerjubiläum gefeiert hatte. Sein musterhafter Anstand, sein tiefes Gefühl, die künstlerische Berechnung in allen seinen Leistungen, weisen ihm für alle Zeiten einen ausgezeichneten Rang unter den deutschen Schauspielern an.

Ich kann nicht umhin, zweier Lustspieldichter Erwähnung zu thun, die in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts auf die deutsche Bühne überhaupt und

besonders auf das Dresdner Theater vielen Einfluß hatten. Jünger, 1759 zu Leipzig geboren, beschenkte die Bühne mit einer Menge guter Lustspiele. Ob er gleich selbst wenig Erfindungsgabe besaß, so wußte er sich doch mit glücklicher Leichtigkeit ausländischer und einheimischer Stoffe zu bedienen und dieselben durch seine Bearbeitung zu seinem Eigenthume zu machen, und somit berechtigt ihn sein oft sehr glücklicher Witz, das Lustige und Feine seiner Intriguen und sein leichter, natürlicher Dialog zu einem ehrenvollen Platze unter den deutschen Theaterdichtern. Er lebte kümmerlich von dem geringen Ertrag seiner Schriften; Anfälle von Melancholie, die an stillen Wahnsinn grenzten, und angestrengte Arbeit hatten seine Lebenskräfte erschüttert. Er starb 1797.

Der zweite ist der Leipziger Kaufmann Brehner, der seine Nebenstunden der Poesie und besonders der dramatischen widmete. Ist auch sein Dialog manchmal steif und unbeholfen, so ist doch sein komisches Talent unverkennbar. Unter seinen Lustspielen hat sich der argwohnliche Liebhaber am längsten erhalten. Als Operndichter ist er unter die Bessern zu zählen. — In dem Kriegsjahre 1813 wurde nach der Besetzung Sachsens von den Allirten der Hofrath Winkler (Theodor Hell) von der russischen Regierung zum Intendanten der Theater ernannt. Diese Wahl konnte nicht besser getroffen werden. Trotz den in Sachsen in mancher Hinsicht so nachtheiligen Folgen des Krieges, entschloß sich dennoch 1816 der

König, das Theater gänzlich zur Sache des Staats zu machen, Oper und Schauspiel zu vereinigen und für immer die Residenz als Aufenthaltsort anzuweisen. Seconda wurde jetzt als Hauptcassirer und Helwig, schon seit einiger Zeit ein geachtetes Mitglied dieser Gesellschaft, als Regisseur angestellt. Seit dieser Zeit ist manches Gute, wenn auch nicht mit hohem Aufwande, doch in künstlerischer Hinsicht für das Theater geschehen und manche vortreffliche Mitglieder zieren dasselbe, unter andern Madame Schirmer, welche in naiven Mädchen- und zarten Frauenrollen eine der geachtetsten deutschen Künstlerinnen ist.

Unter die Schriftsteller, die auf die Dresdner Bühne in neuerer Zeit Einfluß hatten, zählen wir besonders Kind, Winkler und Böttiger. Kind hat mehrere höchst gemüthliche Sachen der deutschen Bühne geliefert; Es sind mehrentheils eigne Erfindungen. Van Dyk's Landleben und das Nachtlager zu Granada erhielten überall Beifall, das erstere Schauspiel begründete sogar eine neue Gattung scenischer Darstellungen, die sogenannten Malerstücke. Winkler (Theodor Hell), in manchen Zweigen des Wissens bewandert, ist besonders der Dresdner Bühne in mancher Beziehung höchst nützlich. Für das Theater im Allgemeinen wirkte er besonders durch Übertragungen guter Theaterstücke aus dem Französischen (besonders des Picard) und Italienischen. Böttiger, berühmt als Archäolog, hat manche gute kritische Darstellung der Bühne gewidmet.

Unter der Menge bedeutender Schaubühnen der neuern Zeit zeichnete sich das Großherzogliche Hoftheater zu Weimar vortheilhaft aus. Schon unter der kunstliebenden Herzogin-Regentin Amalie hatte sich Weimar zu dem Range eines deutschen Florenz erhoben. Sie zog Männer von den glänzendsten Talenten an ihren Hof. Nur durch die Vereinigung herrlicher Eigenschaften des Geistes und des Herzens mit großen Verdiensten konnte es der Fürstin eines kleinen Staats gelingen, mehr ausgezeichnete Männer, als irgend ein gleichzeitiger Hof, um sich zu versammeln, von welchen mehrere ihr Streben auch der dramatischen Dichtkunst widmeten. Es konnte also nicht fehlen, daß während der Regierung Karl August's, eines ebenfalls kunstliebenden Fürsten, unter dem Einfluß der herrlichsten Geister die Schauspielkunst mit Glanz erblühen konnte. Im Mai 1791 wurde das neue Hoftheater begründet und manche bedeutende Talente haben nach und nach diese Bühne geziert. Göthe widmete sich der unmittelbaren Leitung derselben, und obgleich der Aufwand hier nicht so groß seyn konnte, als bei den Hoftheatern eines größern Staates, so war doch die künstlerische Bildung so musterhaft, daß sie sich zu einer Schule erhob. In Göthe's Schule gebildet zu seyn, galt für den Schauspieler für die beste Empfehlung.

Es ist hier der Ort, einige Worte über die dramatische Wirksamkeit unsers deutschen Schriftsteller-Proteus Göthe zu sprechen. Fast in jedem seiner dramatischen Werke

brach er eine neue Bahn, welcher mehr oder weniger Nachahmer folgten. Jedes seiner Stücke ist von dem andern unterschieden, in jedem weht ein eigenthümlicher Geist. In Götz von Berlichingen ist treuherzige altdeutsche Einfalt, Egmont mehr den Süden athmend, Clavigo in seiner bürgerlichen Sphäre mehr an's franz. Theater erinnernd, Iphigenia voll griechischer Idealität, wie einzig steht sein Tasso da und welche Nation hat einen Faust, wie der Göthische, aufzuweisen? Nicht minder verschieden sind seine Lustspiele und Dramen. Wer kennt nicht Die Mitschuldigen und Die Laune des Verliebten? Auch seine Singspiele und Dramolets verrathen den großen Meister. Er lebt noch im hohen Alter (geb. 1749) in jugendlicher Wirksamkeit. Neben unserm Altmeister und von diesem geehrt, erwachte Schiller's Genius! Seine dramatischen Werke werden lange als Kunstschätze unserer Nation geehrt werden. Er suchte Ideal und Wirklichkeit auf der Bühne in Harmonie zu bringen, und diese Vereinigung ist es besonders, die unser Herz so unwiderstehlich zu diesem Dichter hinzieht. Die Tragödie ist es vorzüglich, in welcher sich Schiller den unverwelklichen Kranz flocht. Wer kennt nicht Die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko, Don Carlos, die Trilogie Wallenstein, Die Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell? — Die Räuber wurden 1782 zuerst in Mannheim unter Dalberg's Schutz aufgeführt

und seit dieser Zeit glänzt Schiller's Name auf allen Repertoiren der deutschen Bühne. Viel zu früh verlor ihn die Kunst am 9ten Mai 1806 in seinem 46sten Lebensjahre. Wohl nie erregte der Tod eines deutschen Dichters eine tiefere und allgemeinere Trauer als Schiller's frühes Hinscheiden. Seiner glühenden Phantasie war die gemeine Wirklichkeit verhaßt; er geizte nie mit seinen Geistesprodukten und starb ohne Vermögen. — Mehrere deutsche Schaubühnen ehrten den großen Genius und gaben Benefizvorstellungen für seine hinterlassenen Lieben. — Ich schweige jetzt von Göthe's und Schiller's Verdiensten, sie sind weltbekannt. Beide Männer gebührend zu ehren, liegt wenigstens außer der Kraft meiner Feder.

Man wird mich entschuldigen, daß ich hier eines dritten dramatischen Dichters Erwähnung thue, welcher gewissermaßen seine erste Bildung ebenfalls in dem Zaubergebiete zu Weimar empfing. August von Kotzebue, wenn er gleich mit den beiden vorerwähnten Dichtern in keine Beziehung zu bringen ist, greift doch so wirksam in das deutsche Bühnenwesen ein, daß wir ihm einen bedeutenden Rang unter den deutschen dramatischen Schriftstellern anweisen müssen. Seine Sphäre war besonders das bürgerliche Lust- und Schauspiel. Im Jahre 1790 kamen Menschenhaß und Renee und die Indianer in England zuerst auf die Bühne und erregten bei allen Theilen des Publikums Beifall, ja bei manchen sogar Enthusiasmus! Er lieferte eine Menge dramatischer

Arbeiten und hatte das Glück, der Mann seiner Zeit zu werden. Die Schauspieler bewegten sich gern in dieser leichten Sphäre und das Publikum brauchte nicht viel Kopfbrechen, ihn zu verstehen. Sind auch viele seiner Spiele nur ephemere Erscheinungen, sind viele davon sogar vom Fremden entlehnt, so ist doch Kokebue's Verdienst um die Kunst in der heitern und gemüthlichen Sphäre ohne allen Zweifel. Bei mehreren Bühnen, als zu Wien, Königsberg, Petersburg, Reval übernahm er auf einige Zeit die künstlerische Verwaltung. Wenden wir einen Blick auf die Menge der verschiedenen Schriften, die neben andern zeitbedeutenden Amtsgeschäften dieser Mann uns geliefert hat, so können wir nicht umhin, die ungemaine Leichtigkeit zu bewundern, mit welcher er gearbeitet hat. Merkwürdig ist sein Almanach dramatischer Spiele, welcher eine lange Reihe von Jahren bis zu seinem Tode 5 bis 6 Vor- und Nachspiele lieferte. Besonders durch dieses Institut wurde die Liebhaberei für Gesellschaftstheater erweckt, und es ist nicht zu läugnen, daß der überhand nehmende Dilletantismus die Kunst gewissermaßen beeinträchtigt hat. Ehre und Dank sey ihm, der die Bühne mit mancher gelungenen Arbeit beschenkte! Seine übrigen Verhältnisse gehören nicht in diese Schrift, doch muß bemerkt werden, daß er sein Leben unter den Dolchstichen eines schwärmerischen Jünglings in Mannheim den 23sten Mai 1819 endigte. Die Bühne verlor einen glücklichen Dichter und seine Familie einen edlen und sorgsamen

Vater. — Wenden wir noch einen Blick auf die Bühne zu Weimar, so sehen wir, daß sie noch immer zu den geschätzten Instituten gezählt werden kann; doch seit Göthe's Zurückgezogenheit von allen theatralischen Geschäften, wie durch den Abgang des Herrn und der Madame Wolf, bedeutend verloren hat.

Endlich kommen wir zur eigentlichen Gründung eines der bedeutendsten theatralischen Institute Deutschlands. Nach dem Hinscheiden Friedrich II. erhob Friedrich Wilhelm II. die Bühne zu Berlin zum Nationaltheater. Am 3ten December 1786 wurde das Döbbelinsche Theater in der Bärenstraße mit Henriette geschlossen und der Directeur hielt eine Abschiedsrede. Die Vorstellungen im Königlichem Nationaltheater nahmen hierauf am 5ten Dec. ihren Anfang. Der König beehrte diese erste Vorstellung mit seiner hohen Gegenwart und wurde, als er in die Loge trat, vom Publikum mit dem höchsten Enthusiasmus empfangen. Bald nach Eröffnung des Theaters wurde eine Generaldirection ernannt, die von dem Geheimen Rath von Beyer und den Professoren Ramler und Engel verwaltet wurde. Engel übernahm besonders die künstlerische Leitung und die Vertheilung der Rollen. Eine schönere Wahl konnte nicht getroffen werden. Engel, als Oberdirector, leistete bald, nicht nur für Berlin, sondern für das gesammte deutsche Theater, das Höchste. Seine Ideen zu einer Mimik verbreiten über die Schauspielkunst so viel Licht, daß dieses Buch als Lehrbuch

für jeden Schauspieler zu betrachten ist. Als dramatischer Schriftsteller zeichnet ihn aus: Lorenz Stark, Der Edelknahe, Der dankbare Sohn. 1794 legte er seine Geschäfte beim Theater nieder und Warsing wurde an seine Stelle ernannt. 1796 wurde Iffland die Direction ertheilt. Man kann keine schönere Instruction für solch einen Posten geben, als die ihm der König zu Potsdam mündlich ertheilte: „Hüten Sie sich für einseitige Rollenvertheilung, lassen Sie Jeden vorwärts gehen. Ich hätte gern, daß auch das letzte Mitglied zu Zeiten bemerkt würde. Die Direction thue etwas, besonders um seinerwillen.“

Neben Iffland glänzte Fleck als Künstler ersten Ranges. Er verwaltete bei Iffland's Antritt schon seit mehreren Jahren den wichtigen Posten eines Regisseurs. In den Annalen der deutschen Schauspielkunst wird sein Name unvergeßlich bleiben. Mit Wallenstein, welche Rolle zu seinen gelungensten gehörte, endete er seine dramatische und irdische Laufbahn. „Ich denke einen langen Schlaf zu thun, daß man mich ja zu früh nicht wecke!“ — waren seine letzten Worte auf der Bühne. Auf seinen Tod 1801 wurde eine Medaille geprägt. Unter den übrigen Mitgliedern, welche das Berliner Theater zierten, sind als vorzüglich zu nennen: Unzelmann, Beschort, Mattausch, Blume, Stämer, Rebenstein und die Damen Schröck, Krifeberg, Devrient-Komitsch, Bethmann. Letztere war besonders eine der ersten

Schauspielerinnen, welche Deutschland jemals besessen hat. Man war zweifelhaft, ob man ihr in der Tragödie oder im Lustspiel den ersten Preis zuerkennen sollte. Sie starb 1814.

Daß Iffland viel zum Glanze und zum Emporkommen des Berliner Theaters beitrug, und durch seine Schriften und Gastspiele die deutsche Schauspielkunst besonders ausbilden half, ist ohne Zweifel. Iffland war bestimmt, wie in Mannheim, auch in Berlin in politische Verwicklung zu gerathen. In dem schwierigsten Zeitpunkt der franz. Invasion hat er sich mit Kraft und Energie den Anmaßungen der fremden Behörden, das Theater betreffend, widersetzt. Im Jahre 1811 wurde er zum Generaldirector aller Königl. Schauspiele und zum Ritter des rothen Adlerordens ernannt. Deutschland verlor ihn den 22ten September 1814.

Nach Iffland's Tode übertrug der König dem Reichsgrafen von Brühl die Direction der Königl. Schauspiele. Man ist daran gewöhnt, daß ein solcher Posten, von einem Hofmann übernommen, auch gewöhnlich als förmliche Hofcharge betrachtet wird, daher werden wir wenig Männer aus diesem Stande auf diesem Posten finden; die der wahren Kunst so viel Nutzen gebracht hätten, als Dalberg und Brühl. — Brühl hatte mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die beiden vorzüglichsten darstellenden Mitglieder Iffland und Mad. Bethmann hatte der Tod hinweggerafft, der beliebte Komiker Wurm mußte einer unerwiesenen Anklage wegen

Berlin verlassen und das Schauspielhaus mit einem unschätzbaren Vorrathe von Darstellungsmitteln aller Art, wurde im Juli 1817 ein Raub der Flammen.

Brühl's Sorge ging besonders dahin, die deutsche Oper (die italienische war in Berlin längst entlassen) auf eine höhere Stufe der Ausbildung und des Glanzes zu bringen, welches ihm vorzüglich gelang. Brühl suchte Devrient für Berlin zu gewinnen, welcher dem Theater neuen Glanz verlieh. Devrient ist einer der genialsten dramatischen Künstler der neuern Zeit. Er bewegt sich fast in allen Zweigen der Schauspielkunst und ist überall bedeutend. Mad. Stich-Crelinger bildete jetzt ebenfalls ihr bedeutendes Talent unter Brühl's Ägide aus. Demois. Bauer war für naive Rollen eine höchst vortheilhafte Acquisition. Das Künstlerpaar Wolf, in Göthe's Schule gebildet, war ebenfalls nach Berlin berufen worden. Beide Künstler bewegen sich besonders in der höhern Tragödie mit erschütternder Wahrheit und hoher Genialität. Wolf ist uns auch als dramatischer Schriftsteller vortheilhaft bekannt. Mehrere seiner niedlichen Lustspiele sind fast auf allen Theatern Deutschlands mit Beifall gegeben. Eben, als ich dieses niederschreibe, erhalte ich die Nachricht von seinem Tode. Er starb auf der Rückreise aus dem Bade Ems in Weimar, gerade am Geburtstag seines Lehrers Göthe.

Die Königlich Preussische Gesellschaft giebt nicht nur in Berlin im Opernhause und im Theater Vorstellungen,

sondern sie spielt auch zu Zeiten, im Sommer in Charlottenburg und im Winter in Potsdam.

Im Jahre 1824 wurde in Berlin in der Königsstadt ein neues Theater etablirt, auf welchem besonders Vocalpossen mit vieler Originalität gegeben werden. Spitzeder, Schmelka und Angely sind die beliebtesten Komiker dieser Bühne. Die berühmte Sängerin Sonntag war hier einige Jahre Mitglied. Carl Blum und Angely, beide Regisseurs dieser Bühne, liefern dem deutschen Theater mitunter recht niedliche Vaudevilles. Unter der Menge der in Berlin lebenden dramatischen Dichter sprechen am allgemeinsten an: Julius von Boff und Claren (Karl Heun). Ersterer hat eine große Anzahl aus dem Volksleben gegriffener Situationen mit Glück dramatisirt, worunter wir besonders Künstlers Erdewallen auszeichnen. — Letzterer betrat mit seinem Brautkranz die dramatische Laufbahn; das Vogelschießen, der Bräutigam aus Mexiko und der Wollmarkt haben zahlreiche Vorstellungen erlebt. Obgleich Claren im Roman glücklicher, als im Drama ist, so sind dennoch seine Lustspiele willkommene Erscheinungen.

Zu den ältesten deutschen Hofbühnen zählen wir noch das Theater zu Mecklenburg-Strelitz, welches 1776 errichtet wurde und noch bis jetzt besteht. — München hat zwei Theater, beide mit dem Prädikat „Hof“ geschmückt, obschon das am Isarthore nur ein Volkstheater ist, bei welchem der bekannte höchst originelle Localkomiker Carl

als Directeur angestellt ist. Hoher Kunstsinn zeichnet den Münchner Hof unter der vorigen und jetzigen Regierung vortheilhaft aus, und es ist natürlich, daß bei dieser Eigenschaft auch die Bühne ihr Heil fand. Das 1825 abgebrannte Hoftheater war eines der geschmackvollsten in Deutschland. — Das Theater zu Stuttgart erfreute sich nicht minder der königlichen Huld. Hier ist der anerkannte große Tragiker Esclair (die noch unverbürgte Nachricht seines Todes ist kürzlich eingelaufen), seit 1814 als Regisseur und recitirendes Mitglied angestellt. Seine Kunst feiert besonders in durchgreifenden, stark gezeichneten heroischen Charakteren ihren höchsten Triumph. Durch anhaltendes Studium der Antike hat er den plastischen Theil seiner Kunst sehr ausgebildet. In Kassel war unter der westphälischen Regierung ein französisches Theater; seit der Restauration befindet sich hier, von der Huld des kunstliebenden Churfürsten gepflegt, eine ausgezeichnete deutsche Bühne. In Darmstadt ist ein gutes Hoftheater, doch dominirt hier besonders die Oper. Das Theater zu Karlsruhe steht ebenfalls unter dem Schutze des Großherzogs von Baden und zählt sehr gute Mitglieder. In Hannover ist eine königliche Bühne. In Braunschweig errichtete Klingemann mit der Schauspieldirectorin Sophia Walter im Jahr 1813 eine stehende Bühne; 1818 wurde die bisherige Privatanstalt durch Unterstützung der Regierung zum Nationaltheater erhoben und Klingemann zum Director eingesetzt. In der neuesten Zeit soll es der junge

Herzog zum Hoftheater ernannt haben. Die deutsche Bühne zu St. Petersburg war bis 1806 Privatanstalt; als aber das Theater ein Raub der Flammen wurde, ließ der hochherzige Kaiser Alexander der verwaisten Gesellschaft noch in der Nacht des Brandes den Trost zukommen, daß er die deutsche Bühne mit den übrigen Hoftheatern zu verbinden befaß. — Unter den städtischen Bühnen zeichnet sich vor allen andern Hamburg aus; der gute Grund, welcher diesem Institute von Schröder gelegt wurde, hält das Gebäude noch immer aufrecht. Die Herren Schmidt und Herzfeld waren geschickte Directoren. Nach Herzfeld's Tode wurde Lebrün, ein ausgezeichneteter Schauspieler für muntere Charactere, zum Mitdirector erwählt. Beide Directoren nehmen keinen unbedeutenden Rang unter den dramatischen Schriftstellern ein. Auch v. Lenz, Regisseur und Mitglied dieser Bühne, hat sich schon mit Glück als dramatischer Schriftsteller versucht. Es ist nicht zu verwundern, wenn eine künstlerische Anstalt gedeihet, wo solche Männer an der Spitze stehen. Das Lustspiel wird hier so fleißig behandelt, wie vielleicht nur in Frankreich. In der neuesten Zeit ist ein sehr schönes Theater erbaut worden. In Leipzig wurde 1817, durch die Veranlassung, daß der König von Sachsen seine Schauspielergesellschaft für immer in Dresden behalten wollte, ein Stadttheater errichtet und ein sehr schönes Local erbaut. Der Hofrath Küstner, ein Freund und Kenner der Kunst, übernahm die Direction und Wohlbrück

die Regie. Ein großes Personal, worunter sehr gute Mitglieder waren, wurde engagirt, Garderobe und Decorationen glänzend hergestellt und überhaupt die Sache, wahrscheinlich mit so viel Aufwand betrieben, daß die Entreprise schon im Mai 1828 aufgegeben werden mußte. — Ferner haben die Städte Breslau, Frankfurt a. M., Düsseldorf mit Elberfeld, Freiburg im Breisgau, Bamberg, Prag, Ofen mit Pesth, Linz, Grätz, Nürnberg und Mannheim, stehende Theater. In letzterer Stadt war vor mehreren Jahren die Theaterkasse im Falle eines Deficits an die Kasse des Rheinbrückenzolls gewiesen. Die Theater zu Königsberg und Danzig sind Privatunternehmungen. In Riga besteht seit länger als einem halben Jahrhundert ein stehendes Theater, doch die Directionen sind daselbst an Ermangelung einer sichern Gründung sehr dem Wechsel unterworfen. Begüterte, kunsstliebende Einwohner haben zwar in schwierigen Verhältnissen die Bühne oft schon unterstützt, doch der Fond zu einem eigentlichen Stadttheater hat sich noch nicht finden wollen. An der Spitze der Verwaltung steht gegenwärtig Dille als Directeur und Ludwig als Regisseur. Mit dem Theater zu Reval, welches der Ehsländische Adel zu Zeiten in Schutz nahm, ist es, mit kleinen Abweichungen, beinahe derselbe Fall.

Am Schlusse meiner Rückblicke auf das deutsche Bühnenwesen sey es mir vergönnt, noch einiger Dichter Erwähnung zu thun, deren Werke unser Repertoire bevölkern.

Adolph Müllner ist einer der besten Dramatiker der neuern Zeit. Seine Schuld machte das größte Aufsehn. Sinnreiche Erfindung der Fabel, Correctheit, Macht des Gedankens, Reichthum schöner Bilder zeichnen seine tragischen Werke aus. Im Lustspiele nähert er sich den Franzosen; treffender Witz, überraschende und dabei großen Theils zarte Situationen sind darin glücklich angebracht. Zu bedauern ist es, daß seit einiger Zeit sein Genius der Bühne zu großen scheint, denn seine dramatische Muse ist ganz verstummt.

A. W. Schlegel's Übertragungen des Shakespeare's und aus dem Spanischen sind hochgeachtet; obgleich sie für die Bühne großen Theils noch eines Zuschnitts bedürfen. Seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur ist ein herrliches Geschenk für Künstler und Kunstfreunde.

Ohlenschläger, von Geburt ein Däne; daer aber seine Werke in dänischer und deutscher Sprache zugleich herausgiebt, gehört er uns ebenfalls an. Seine Werke sind originell, voll ächt nordischer Kraft, gemildert durch südliche Anmuth. Arzel und Walburga und Correggio haben in Deutschland am meisten gefallen. Heinrich v. Kleist; hoher Schwung und tiefes, zartes Gefühl zeichnen seine Werke aus, doch konnten sie erst durch Bearbeitung auf die Bühne gebracht werden. Fouqué erscheint selten, da seine Werke nach unserm Zeitgeschmack nicht praktisch anwendbar sind. Theodor Körner wurde uns

im Jünglingsalter durch den Selbsttod entrissen und hatte demnach den rechten Zielpunkt seines Strebens noch nicht gefunden; doch auch die strengste Kritik wird eingestehen müssen, daß wir immer Ursache haben, mit Dank auf seine Bühnengeschenke zu blicken. Klingemann hat manches Gute geliefert; seine Stücke sind auf allen deutschen Theatern im Gange. Grillparzer erregte durch die Ahnfrau und Sappho viel Bewunderung.

Steigentesch lieferte mehrere sehr gute Lustspiele; Contessa hat sich ebenfalls durch kleine Lustspiele vorthellhaft bekannt gemacht. Houwald greift stark in die Epoche der Schicksalsdramen ein. Das Bild ist sein gelungenstes Werk. Houwald's Dichtungen sind liebliche Blumen der Gemüthswelt, Behmuth ist ihr Grundcharakter. Der Dialog ist vortrefflich. Castelli beschenkt uns jedes Jahr mit einem Almanach, welcher zum Theil recht niedliche, aus dem Französischen entlehnte Lustspiele enthält. Frau v. Weisenthurn wetteifert mit den beliebtsten Schriftstellern. In ihren Schauspielen weiß sie sehr auf die Herzen zu wirken. Welche ist die Braut? ist ihr gelungenstes Lustspiel. Vogel kennt die Bühne genau und weiß, was Wirkung macht. Solbein hat sich durch mehrere Lust- und Schauspiele bekannt gemacht; sie beurkunden sämtlich ungemaine praktische Bühnenkenntniß. Raupach ist einer der fruchtbarsten Schriftsteller neuerer Zeit. Man findet bei ihm neue und interessante Situationen, eine gedankenreiche Sprache und einen wohlgefälligen Versbau. — Unter den

dramatischen Schriftstellern, deren Werke mehr oder weniger im Gange sind, nennen wir noch Nuffenberg, Collin, Cuno, Einsiedel, Gehe, Gebhard, Gleich, Heigel, Herklotz, v. Heyden, v. Holten (gibt einen dramatischen Almanach heraus und lieferte selbst mehrere allerliebste Kleinigkeiten), Jämermann, Klähr, Kratter, Kuffner, Lembert, Linden, Mahlmann, v. Maltitz, Mich. Beer, v. Poissl, Rambach, Graf v. Riesch, Rochlitz, Schall (Verfasser mehrerer sehr beifällig aufgenommenen Lustspiele), v. Schütz, v. Senfried, Tenelli, v. Thumb, Tdyfer (hat mit einigen portraittirenden Lustspielen viel Glück gemacht), Weichselbauer, Weidmann, West (eigentlich Schreibvogel, hat sich durch Bearbeitung spanischer Werke vortheilhaft bekannt gemacht). Ziegler hat seit 40 Jahren das Theater mit manchem guten Stücke beschenkt; ist auch seine Sprache etwas veraltet, so sind dagegen seine Situationen höchst wirksam.

Trotz der Fruchtbarkeit unserer dramatischen Poesie müssen wir doch eingestehen, daß, seit Göthe aufhörte, für die Bühne zu wirken und seit Schiller uns entrissen wurde, dieselbe sehr von ihrer Höhe herabzusinken begonnen hat, auf welche sie durch die eben Genannten und durch Lessing und einige Andere gehoben worden war. Ein gleiches Schicksal, wie die Tragödie, hat das Conversationsstück seit Island's und Kokebue's Tode getroffen.



Friederike Feddersen

II.

**Geschichte
des Theaters zu Riga.**

(Fortsetzung, von 1827 — 1828.)

von

Friedrich Viedert.

Der Januar des Jahres 1827 war für Neuigkeiten eben nicht günstig. Weder neue Stücke noch Debütanten. Madame Birch gab nur noch drei Gastrollen und reiste dann nach St. Petersburg ab. Im Februar machte der Directeur Dille eine Reise nach Königsberg, um daselbst neue Mitglieder für die hiesige Bühne zu engagiren. Am 26sten begann Wurm den Cyclus seiner Gastrollen als Langsalm im Wirrwarr und Arack im Doppelpapa. Er gab im Ganzen acht Darstellungen. Nach Wurm's eignen bescheidenen Geständnisse war er als Künstler, wie er sich scherzhaft ausdrückte, nur noch der Schatten der Maria, obgleich Referent, der nicht das Glück hatte, ihn in seiner Blüthe zu sehen, von seinen Darstellungen sehr angezogen wurde. — Am 3ten Februar debütierte Bio vom Theater zu Königsberg als Truffaldino im Diener zweier Herren und als Bonoeil in Ich irre mich nie! Bio zeigte sich heute, wie in seinen andern Debütrollen, als talentvoller, rutinirter Schauspieler, und der Direction war zu dieser Acquisition Glück zu wünschen. Wir besitzen nun zwei Komiker, die mit einander wetteifernd dem Publikum manche frohen Augenblicke verschaffen können; denn es darf nicht vergessen

werden, daß auch Pauly's originelle Komik vom Publikum anerkannt wird. Am 4ten traten Riese und Langenhauß als Fürst und Eremit im Freischütz auf. An Langenhauß bewunderte man bei seiner Jugend die schöne volle Bassstimme; später trat er als Sarastro auf und bewährte das erste Urtheil. Am 9ten debütierte Mad. Henne als Johanna in: Die Jungfrau von Orleans. Seit dem Abgange der Mad. Schmidt haben wir uns in diesem Rollenfache als engagirtes Mitglied keiner solchen Erscheinung erfreut; sie gefiel allgemein. Mad. Feddersen, welche uns durch einen Besuch erfreute, trat am 12ten als Baronin Waldhüll im letzten Mittel zum Erstenmale als Gast auf. Ihre Aufnahme war glänzend. Die liebenswürdige Künstlerin, welche in manchen Rollen des Lustspiels unnachahmlich erschien, feierte in dieser Rolle ihren höchsten Triumph. Wir haben die Baronin Waldhüll hier schon von mancher braven Künstlerin darstellen sehen, doch noch keine hat Mad. Feddersen erreicht. Sie gab 6 Gastrollen bei stets vollem Hause und gefiel in allen außerordentlich; nur als Octavia wollte man an ihr eine schleppende Manier bemerken, welche nicht allgemein ansprach. Sie spielte noch in zwei Benefizien aus Gefälligkeit für den Frauenverein und für J. Ohmann. Am 13ten debütierte Henne als Richers in Johann von Finnland und gefiel. Am 15ten trat Walz als Krebs in: Die Schwestern von Prag, als Mitglied auf; seine Falsetarie gefiel sehr. —

Am 15ten wurde der Freischütz zum 50sten Male, mit einem Epilog von Fleischer, gegeben. Am 13ten März debütierte Dem. Weinsheimer als Käthchen in: Das Käthchen von Heilbronn. Am 15ten trat Madame Guthke als Louise in Kabale und Liebe zum ersten Male als Mitglied der Gesellschaft auf. Am 20sten gab ein Herr Friderici ein Violinconcert. Am 25sten trat der Mechanikus Springer zum Erstenmale als Focko in dem Theaterstücke gleiches Namens auf. Er spielte diesen großherzigen Affen fünf Mal hinter einander und zeigte in dieser Rollengattung viel Geschicklichkeit. — In diesem Monat war J. Ohmann von der hiesigen Bühne abgegangen. — Am 3ten Juni reiste die Gesellschaft nach Mitau zum Johannismarkt; hier trat Springer einmal als Focko und der früher erwähnte Waltherr zweimal als Staberl auf. Die akrobatische Künstlergesellschaft Chiarini gab einige Vorstellungen im Theater des Vormittags. Die Einnahmen waren in diesem Jahre höchst mittelmäßig. — Am 25sten, als dem Geburtstage Sr. Majestät unsers allergnädigsten Kaisers, wurde das Theater in Riga mit einem Prolog von Biedert und der weißen Dame eröffnet. In diesem Monat ging Funk ab. Am 13ten Juli gab Mad. Bagolini eine sogenannte Akademie der Fechtkunst; sie forderte Liebhaber auf, sich mit ihr zu messen, doch ihr Gatte blieb ihr einziger Gegner. Am 29sten kam Mad. Birch aus St. Petersburg zurück und gab wieder 9 Gastrollen. Im August gab

Dem. Pohlmann ebenfalls mehrere Gastrollen und der Professor Kresner; ein wackerer Künstler, ließ sich mehrmals auf der Flöte hören. Ende dieses Monats verließen die hiesige Bühne: Schwarz nebst Gattin, die Familie Hortian, Mad. Ehlers und Schenk. Der Verlust des Herrn Schwarz war für die hiesige Bühne sehr empfindlich; mehrere Aufforderungen an ihn von Seiten des Publikums und der Direction blieben fruchtlos, da seine Bedingungen in St. Petersburg schon zu fest gestellt waren. — Am 12ten September trat Genze zum Erstenmale als Otto von Wittelsbach auf; sein natürliches Spiel gefiel sehr. Am 22sten debütierte Mad. Armand als Lieutenant Kruse in Claren's Vorposten und wurde hierauf engagirt. Am 17ten und 18ten spielte ein Theil der Gesellschaft in Mitau. Mad. Birch trat daselbst als Medea und Phädra auf. Am 14ten Oktober debütierte Gänther nebst Gattin und seinem Sohne Wilhelm; sie wurden hierauf als sehr brauchbare Mitglieder engagirt. Am 18ten trat Pollert als Faromir in der Ahnfrau auf und gefiel. Am 9ten Nov. ließ sich Mad. Mariane Sessi in einem Concerte im Theater hören. Am 28sten begann der längst erwartete Professor Siebert nebst seiner Tochter den Cyklus seiner Gastdarstellungen. Beide Künstler, welche sich durch gute Stimmen und kunstgerechten Gesang auszeichneten, gefielen sehr und spielten hier länger als einen Monat. An neuen Sachen sind in diesem Jahre nennenswerth: Die

Fürsten Wladislaus, Die Mäntel, Zu zahm und zu wild,
Der Maurer und der Schlosser, Schülerschwänke, Kunst
und Natur, Die weiße Dame, Das Concert am Hofe,
Der alte Feldherr, Ein Ehepaar aus der alten Zeit,
Manghu, Laßt die Todten ruhen! Kritik und Antikritik,
Die visanischen Brüder, Zwei Freunde und ein Rock.

III.

Dramaturgische Aphorismen

von

K. F. W. Fleischer.

Ueber den Vortrag der Verse.

(Bruchstück einer größern Abhandlung.)

An Anna.

Sie waren neulich, meine verehrte Freundin, mit meinem Ausspruche, zum richtigen Vortrage der Verse sey eine gründliche Kenntniß der Verskunst eine unerlässliche Bedingung, nicht einverstanden, und meinten, indem Sie zunächst Ihren Beruf als dramatische Künstlerin berücksichtigten, es sey hinlänglich, zu wissen, was etwa ein Jambus und Trochäus sey, weil die versifizirten Schauspiele unserer Zeit hauptsächlich nur dergleichen Versarten enthalten; übrigens sey ein richtiges Gefühl, verbunden mit einer deutlichen Einsicht in den Sinn des Dichters, der sicherste Führer. Sie wünschten dazumal, ich mögte meine nächste Muße dazu anwenden, meine Gedanken über diesen Gegenstand niederzuschreiben, indem das flüchtige Wort des mündlichen Vortrages Ihnen weder erschöpfend geschienen, noch eine genügende Prüfung gestattet habe. So übergebe ich Ihnen denn hiemit meine Ansichten, zwar keinesweges mit dem eiteln Wunsche, Sie zur Proselytin zu machen, wohl aber in der unschul-

digen Absicht, auf eine Verpflichtung der dramatischen Künstler aufmerksam zu machen, welche man, im Allgemeinen wenigstens, bisher nicht als solche anerkannt hat.

Da eine solche Auseinandersetzung, ohne Beispiele anzuführen, nicht möglich ist, so wähle ich dazu eine Ihrer Lieblingsrollen: Die Jungfrau von Orleans.

Gleich die zweite Rede der Johanna gibt mir reichen Stoff, meine Behauptung zu beweisen. Der Vers lautet:

„Mein ist der Helm, und mir gehört er zu.“

Freilich wird es Keinem, wenn er auch nichts von der Verskunst versteht, und nur den Jambus und Trochäus kennt, einfallen:

„Mein ist“

zu lesen, nemlich die erstere Silbe des ersten Fußes „mein“ kurz, und die andere „ist“ lang zu nehmen, wie es doch der Jambus erfordert, der bekanntlich aus zwei Silben, einer kurzen und langen, besteht; er wird nicht so lesen, sage ich, weil schon der gesunde Menschenverstand befehlt, „mein“ herauszuheben; aber Manche mögten denn doch bei einer oberflächlichen Kenntniß meinen, dieser Vers sey falsch, weil ja doch sein erster Fuß offenbar kein Jambus, sondern ein Trochäus ist, und sie mögten sich vielleicht gar etwas darauf einbilden, den guten Dichter, dem hier eine Menschlichkeit begegnet, zu retten, und seinen prosodischen Fehler durch ihre überdachte Declamation gut zu machen. Wie aber, wenn diese Rede,

der Absicht des Dichters gemäß, gar nicht mit einem Jambus, wenn dieser Vers, dem Gedanken und Johanna's eben jetzt aufgeregter Stimmung zufolge, mit einem trochäischen, durch die erste lange Silbe kräftiger eingreifenden Fuße, wenn er mit einem Choriambus:

„Mein ist der Helm,“

lang — kurz — kurz — lang —, mit diesem herrlichen vierfüßigen Aufsprunge anheben sollte? Glaube doch Niemand, jeder jambische Vers müsse aus lauter Jamben bestehen. Die Versart kann immerhin jambisch seyn, ohne daß jeder Vers grade aus lauter Jamben zu bestehen braucht. Kenner der griechischen und römischen Jamben wissen recht gut, wie vermischt dieselben mit Trochäen und Spondeen sind. (Ein Trochäus besteht aus einer langen und einer kurzen, ein Spondeus aus zwei langen Silben.) Dieser Freiheit, welche nicht nur erlaubt, sondern gewissermaßen geboten ist, haben sich die vortrefflichsten alten und neuen Dichter bedient, weil dadurch mancher Vers an Kraft und Schönheit des Ausdrucks gewinnt, und wer wird läugnen, dasselbe sey nicht auch mit diesem Verse der Johanna der Fall?

Nun meine ich, der Ungelehrte, welcher seinem richtigen Gefühle und seiner Einsicht in den Sinn dieser Stelle folgt, werde zwar den ersten Fuß: „Mein ist,“ wie einen Trochäus lesen, und den zweiten: „der Helm,“ wie einen Jambus (dann ist dem Verse aber noch nicht

sein Recht geschehen); allein sein richtiges Gefühl und seine Einsicht werden ihn noch nicht bestimmen, aus beiden Füßen einen einzigen: den Choriambus, zu machen. Der Choriambus besteht nämlich aus einem Trochäus oder Chorus und einem Jambus. Dadurch aber, daß man grade diesen Vers mit dem vierfüßigen Aufsprunge oder Choriambus anfängt, geschieht ihm einzig und allein sein Recht, und ein feines, gekübtes Ohr wird gewiß den Unterschied wahrnehmen, welcher sich ergiebt, wenn man die vier ersten Silben wie zwei Füße (Trochäus und Jambus) oder wie einen einzigen Fuß (Choriambus) deklamirt. Dieser Choriambus oder Aufsprung, auch Walzerspringer genannt, ist einer der wohlklingendsten metrischen Füße und einem Wasserfalle zu vergleichen, der sich sogleich nach dem Sturze auf die vorige Höhe emporhebt. Treten dann, wie es in unserm fraglichen Verse der Fall ist, die heitern Jamben ein, so erscheint das Bild des bewegtesten Lebens, welches in Sammlung und Ruhe sich auflöst. Dadurch wird selbst die Tautologie, welche man sonst diesem Verse vorwerfen könnte, die Wiederholung desselben Gedankens, indem die andere Hälfte nur mit andern Worten: „mir gehört er zu,“ eben das sagt, was die erstere ausdrückt: „Mein ist der Helm;“ dadurch, sage ich, wird selbst die Tautologie — Abwechslung, indem das Silbenmaaß, gehörig standirt, es gleichsam vorschreibt, das Erstere mit aufgeregter Empfindung zu sprechen (Choriambus) und nun mit

ruhiger Fassung das Andere (die Famben) hinzuzufügen. Wenn mich nicht Alles triegt, so werden Sie mir eingestehen, daß in der That nicht das richtige Gefühl und eine klare Einsicht in den Sinn dieses gewiß nicht unverständlichen und dunkeln Verses hinreichen, ihn mit der ihm gebührenden Abwechslung, mit der ihm zukommenden Kraft und Bedeutsamkeit zu lesen; Sie werden mir einräumen, daß dieser nur bei einer tiefem Kenntniß der Verskunst, mittelst welcher ich diesen Vers entwickelte, möglich ist. Mancher Naturalist mögte freilich bei diesem „gelehrten Krame“ den Kopf schütteln und diese „mikrologische Wortklauberei“, die um einen einfältigen Vers so viel Wesens macht, belachen; von Ihnen aber und von jedem denkenden Künstler, dem kein Kunstgegenstand gering und unbedeutend erscheint, besorge ich diese Gleichgiltigkeit gegen Erforschungen der Wahrheit nicht. Die nämliche Verwandniß hat es mit dem Verse:

„Nichts von Berträ | gen! nichts | von Ne | berga | be!“

Ein Choriambus und drei Famben, nebst einer überflüssigen Silbe.

Der Vers:

„Vor Orleans soll das Glück des Feindes scheitern.“
kann als Nuhanwendung für viele andere dienen. Er muß so skandirt werden:

„Vor Or | leans soll | das Glück | des Fein | des schei | tern.“

Hier ist der Anapäst oder Gegenschlag, auch Aufspringer genannt (kurz — kurz — lang), im zweiten Fuße „Leans soll“ zu bemerken. Diese Erscheinung im jambischen Versmaasse muß eben so wenig, als die des Choriambus, befremden; denn sie ist bei Alten und Neuen etwas sehr Gewöhnliches. Die nächste Rede:

„^v Es ^v geschē[—]n | ^v noch [—] Wun | ^v der [—] 2c.“

fängt ebenfalls mit einem Anapäst an. Da nun, wie wir schon aus diesen zwei Beispielen sehen, Schiller recht gut sein Recht, den Anapäst in Jamben zu gebrauchen, kannte, so muß man sich höchlich wundern, wie er sich die metrische und grammatische Härte, ja! man kann sagen: den grammatischen Schnitzer, erlauben konnte:

„Soll ich Dein dritt' Gebet Dir nun noch nennen?“
und zwar ganz unnöthigerweise. Der im Buche dem Worte dritt' angehängte Apostrof soll es doch wohl nicht gut machen? dieser steht nur statt eines weggefallenen Vokals, nicht statt es, und ist ohnehin nur für das Auge. Was hindert, den Vers so zu nehmen?

„[—] Soll ich | ^v Dein ^v drit | [—] tes ^v Gebet | ^v Dir [—] nun | ^v noch [—] nen | ^v nen?“
oder besser:

„[—] Soll ich ^v Dein | ^v drittes ^v Ge | [—] bet ^v Dir | [—] nun ^v noch | [—] nennen?“

indem die beiden ersten Füße als Daktylen oder Fingerschläge, auch Abwalzer genannt (lang — kurz — kurz), genommen werden, worauf dann drei Trochäen folgen.

Da hätten wir denn ein Beispiel, daß im jambischen Versmaße auch Verse ohne einen einzigen Jambus vorkommen können. — Solche Verbesserungen des Dichters, wenn er sich eine Vernachlässigung zu Schulden kommen ließ, darf der denkende, seinen Dichter liebende Künstler sich getrost erlauben, und es hat mich gewundert, daß noch keine Künstlerin, so viele ich ihrer diese Rolle spielen sah, den widerwärtigen Fehler verbesserte.

Bruchstücke aus Wenzel's

Mann von Welt

zum Behuf für Schauspieler bearbeitet.

Der gaffende, anstarrende Blick ist dem Rohen und Unwissenden, der Dummheit eigen.

Der anspruchsvolle, anmaßende Blick will die Aufmerksamkeit Anderer mit Gewalt auf sich ziehen.

Der Blick des Thoren, des Stolzen, Aufgeblasenen, des Prahlers, des Pedanten, der Schadenfreude, des bösen Herzens, ist stechend und selbstgefällig.

Die lächerliche Demuth, die menschengleich ist, sieht immer nur zur Erde, kriecht mit einem unterthänigen Lächeln daher und glaubt im Staube ihre Bestimmung zu finden.

Der trübe, in sich gefehrte, verschlossene, düstere Blick ist das Attribut eines bösen Gewissens, eines zerrütteten Gemüths, eines heimtückischen Charakters.

Der Heuchler, der Gleisner, Frömmler und Andächtler, der Scheinheilige, die falsche Demuth, stecken ihren Kopf zwischen die Schultern und trippeln mit halb gebogenem Leibe.

Das Hinüberwerfen des Kopfes sieht man bei der Aufgeblasenheit, bei dem eitlen Gecken, bei dem Gefallsüchtigen.

Ein nach vorwärts herabhängender Kopf ist die gewöhnliche Stellung des Mürrischen, des Sauertopfs, des Schwermüthigen, des Menschenfeindes, wie gewöhnlich die Dummheit, die Heuchelei, den Kopf auf eine Seite hinüberschlagen, und der Stolz, die Anmaßung, das gekrümmte Wesen, ihn nach sich schleppen.

Eine, in jedem Betrachte bei Darstellung von Anstandsrollen verwerfliche Gewohnheit ist, die Arme in die Seiten zu stemmen. Manche schlechte Schauspieler erlauben sich dergleichen selbst in Heldenrollen; sie sollten nur die schlechteste Schauspielerin zum Muster nehmen: selbst vor einer solchen sieht man in Anstandsrollen nie diesen Übelstand. Man bekommt dadurch wirklich das Ansehen eines mit Handhaben versehenen Gartentopfes oder eines Essigkruges; man giebt sich die Stellung eines zankenden Hölzerweibes, eines in der Schenke prahlenden Landwirthes, eines Dorfschulzen, der in einer neuen

Tasche am Kirchmestage im Wirthshause sich zur Schau ausstellt.

Es giebt Schauspieler, die mit ihren Händen nichts anders anzufangen wissen, als daß sie solche beständig über einander reiben. Sie thun es, wenn sie in's Gesellschaftszimmer eintreten, wenn sie etwas erzählen, jemand bewillkommen, jemand Verbindlichkeiten und Schmeicheleien sagen, wenn sie sich empfehlen und höflich seyn wollen. Man reibt wohl die Hände bei einem empfindlichen Grade von Kälte in vertrauten Zirkeln, auf seiner Stube, in Gesellschaft seiner Familie; hier mag es hingehen, aber unanständig und lächerlich wird dieses Reiben, wo man den Anwesenden auszeichnende Achtung schuldig ist. Es verräth Unbekanntschaft mit den Sitten der feinen Welt, und zeigt an, daß man noch wenig mit andern Personen, als mit seines Gleichen oder Geringeren umgegangen ist. Der Schadenfrohe, der Nachsüchtige reiben ihre Hände.

Man sieht oft Schauspieler bei Darstellungen von Anstandsrollen ziemlich lange stehen, ohne daß sie eine andere Haltung, als das senkrechte Herabhängen, ihren Händen geben, selbst wenn vornehme Personen mit ihnen sprechen. Dann lassen sie beide Arme herabhängen, gleichsam, als würden solche von schweren Gewichten herabgezogen. Der Arm bekommt dadurch etwas Steifes, Ungelenkiges und nimmt dem Körper allen Anstand. Man nähert sich dadurch dem Drangutang, dessen lange Arme

bis an die Kniee reichen. Man ähnet der amerikanischen Wasserweide, deren Äste den Erdboden berühren. Es liegt etwas Abscheuliches in dieser Stellung, das Schöne der Menschengestalt geht dabei gänzlich verloren.

Wie unleidlich ist der Schauspieler, der bei jedem Worte, das aus seinem Munde kommt, die Hände auffordert, solches in der Luft zu begleiten, dessen beide Arme sich immer bewegen und die Atmosphäre in Stücke hauen zu wollen scheinen. Die Umstehenden haben zu befürchten, Stöße, Beulen und Zahnlücken zu bekommen.

Es giebt Schauspieler, die es recht geistlich darauf anlegen, ja nicht ihre Hände sehen zu lassen, und sie so albern und unansständig verstecken, daß man theils lachen, theils sich ärgern muß. Da ist die eine Hand beständig in der halb aufgeknapften Weste, indem sich die andere in die Hosentasche verkriecht. Diese Gewohnheit, wenn sie wirklich an vornehmen Personen bemerkt wird, ist immer ein Zeichen von vernachlässigter Bildung und schon im gewöhnlichen Leben ein Gräuel, darf aber auf der Bühne gar nicht geduldet werden. Allenfalls kann man es bei der Darstellung eines Schiffkapitains gestatten: denn diese Leute können auf dem Lande ihre Hände nirgends anders lassen. — Eben so mißfällig ist die Gewohnheit, die Hände rückwärts unter den Rock zu verbergen oder oberhalb desselben sie auf dem Rücken zu falten. Manche schlechte Schauspieler thun dieses sogar in Ritterrollen, mit Mänteln angethan; man glaubt, sie seyen gebunden.

Als Unanständigkeit muß auch eine zu gehäufte, Alles ausdrücken wollende und dabei in's Lächerliche fallende Gesticulation gerügt werden. Man glaubt in der mit den Sitten minder bekannten Welt dem Grundsatz, daß am Menschen Alles leben müsse, sich gemäß zu benehmen, wenn man bei jedem Worte zugleich eine Bewegung mit den Händen macht, und den Gedanken, die Empfindung, welche das Wort bezeichnet, dadurch auszudrücken sich bemüht. Dieses ist ein Überbleibsel der körperlichen Beredsamkeit aus den Zeiten der Marktschreierei, der ausgearteten Deklamations- und Schauspielkunst, wo man ein Großes darauf hielt, mit Händen und Füßen dem, was man sagte, einen Nachdruck zu geben, weil es an sich weder Leben, noch Kraft hatte. Der Conversationston fordert am wenigsten Aktion: denn hier gilt es nicht, Gemüths- bewegungen oder wohl gar Leidenschaften bei den Anwesenden zu erregen. Wo der Conversationston Aktion erheischt — und er will sie nur dort, wo die Empfindung einen Schwung nimmt, und Gewicht auf dem Gedanken liegen soll — muß sie so sparsam und so passend, als möglich, gebraucht werden, oder man wird zum Gelächter und Gespötte in den Augen der veredelten Sitten. So lacht man billig über den, der unaufhörlich seine Hände zu Dollmetschern dessen, was er vorbringt, nöthig hat; der, wenn er vom Kopfe, vom Verstande, von der Seele, vom Geiste u. s. f. spricht, auch zugleich mit den Händen nach dem Kopfe fährt, die Worte: „Freundschaft, Liebe,

Zärtlichkeit, Gefühl, Herz" u. dgl. nicht aussprechen kann, ohne mit beiden Armen eine Bewegung gegen die Brust zu machen, und seine Ausdrücke gleichsam aus dem Herzen zu schöpfen.

Der trippelnde Gang, nämlich wenn die Schritte zu klein sind und die Füße nahe an einander kommen, ist passend bei Darstellung junger Mannspersonen, die das süße Herrchen spielen wollen, und bei alten, die, ungeachtet ihrer Runzeln, verlangen, daß man sie für jung halte. Man findet diesen Gang auch auf dem Lande, in kleinen Städten, und bei Familien, die noch an längst verrosteten Sitten hängen. — Ein zu langsamer Gang ist der Trägheit, dem pfeigmatischen Temperamente eigen und oft bedient sich auch der verächtliche Stolz desselben. Die Darstellung des Greises, der Matrone, des Kränklichen und Siechen verlangt ein langsames Einerschreiten; aber dieses muß vermieden werden bei Darstellung gesunder, nicht erschöpfter Menschen. An diesen will man eine gewisse natürliche Schnelligkeit in allen Verrichtungen bemerken. Es thut uns weh, wenn wir sie schwerfällig sich bewegen sehen; wir wollten, wenn es uns möglich wäre, ihnen nachhelfen.

Des zu starken Auftretens beim Gehen ist man an schwer arbeitenden Menschen, an dem Landmanne, dem Tagelöhner, an Personen aus der Klasse des Pöbels gewohnt. Der Gang des Gesitteten darf kein Getöse machen, auf keine Weise den Kommenden voraus ankünden.

Mancher Schauspieler glaubt es dem Publikum schuldig zu seyn, wenn von ihm gesagt wird: „Ich sehe (oder höre) ihn kommen“ u. dgl. hinter den Koulissen wie ein Pferd zu stampfen. Das thut die schlechteste Schauspielerin nicht.

Den schleichenden Gang findet man häufig bei Heuchlern, Schmeichlern und Betriegern, weil er der Furchtsamkeit, der blinden Schüchternheit, demjenigen, der etwas Verdächtiges im Schilde führt, wie demjenigen, der noch keine Welt gesehen hat, eigen ist.

Der krumme, nach vorwärts gebogene Gang ist dem greisen Alter eigen: hier ist er Folge des Alters; aber man ist sehr unzufrieden mit einem Schauspieler, der einen Jüngling oder Mann von mittlerem Alter aus der feinen Welt darstellt, wenn er mit herabhängendem Kopfe und mit gebogenem Rücken vor dem Publikum erscheint.

Das Werfen mit den Füßen und das Herumschlagen mit den Händen beobachtet man bei ungezogenen Buben.

Wenn ein Schauspieler mit einem Stocke auf der Bühne erscheint, so sey er der Bestimmung desselben eingedenk und trage ihn nicht bald wie ein Gewehr auf der Achsel, bald wie einen Pfahl auf dem Rücken, oder gar unterm Arme, daß er Gefahr läuft, bei jeder Wendung dem Mitspieler ein Auge auszustossen. Auch trage man ihn nicht in beiden Händen, wie eine Balancirstange oder wie ein zusammengedrehtes Stück Wäsche, wenn die Wäscherin das Wasser herausringt.

Der Ton sey, so viel als möglich, rein, d. h. er sey hell, habe eine Art von Silberklang. Wenn dem Schauspieler nicht Krankheiten des Halses oder der Brust, oder ein Fehler in den Sprachwerkzeugen diesen reinen Ton unmöglich machen, so steht es allerdings in seiner Macht, sich eine Silberstimme zu verschaffen. Er stelle nur häufige Übungen an und habe genau Acht auf sich. Er lese des Morgens, noch nüchtern, recht viel laut und schreie seine Stimme aus. Am besten geschieht dieses bei einem großen Geräusche, z. B. bei einer Mühle, einem Wasserfalle, einer Trommel oder bei unschuldigen Spielen auf dem Felde oder im Garten, und am besten, wenn man musikalisch ist, bei einem Flügel. Man nehme zu diesem Ende jeden Morgen einen Ton besonders vor, schlage ihn an und halte ihn so lange mit der Stimme aus, bis er nicht mehr wankt, nicht mehr heiser hebt oder überspringt. Musik und Gesang erweisen zu diesem Behufe die trefflichsten Dienste; die Stimme erhält Umfang und Geschmeidigkeit, der Ton Melodie, Reinheit, schöne Fülle, Festigkeit und Biegsamkeit. Hindert Verschleimung oder sonst eine unvertilgbare physische Ursache die Reinheit des Tones, so kann oft der Arzt baldige Hülfe schaffen. Übrigens meide man Alles, was die Stimme verderben kann, als: zu sehr anstrengende Erhitzungen, wüthes, rohes Geschrei und Überschreien, zu frühes und unmaßiges Tabackrauchen, unvorsichtige Erkältungen, erhitende Getränke im Übermaasse genossen, zu

fette, zu viel Schleim machende Speisen, Liederlichkeit und Ausschweifung u. s. w. Alles dies sind erklärte Feinde der Reinheit im Sprachtone, machen die Stimme heiser, schwach, bebend, holperig, ungleich, rauh und höchst unangenehm.

Der Ton habe die erforderliche Fülle, d. i. er sey nicht schwächlich, krähend, kindisch, unsicher, schwankend. Durch Übung, besonders durch das Singen, kann man dem Tone die nöthige Fülle geben. Man übe sich nur täglich in den tieferen Tönen.

Man Sorge für die Festigkeit des Tones. Einen unsicheren, bebenden, schüchternen Ton trifft man häufig bei Furchtsamen und Gewissensscheuen an. Übungen im Singen zu einem rein gestimmten Instrumente verhelfen zur Festigkeit.

Man trachte nach Modulation im Tone, oder nach der Geschicklichkeit, die Töne auf das mannichfaltigste zu biegen, zu lenken und zu stimmen, sie auf das Genaueste den Empfindungen, ihrem Grade und dem Sinne anzupassen. Diese Geschicklichkeit giebt der Deklamation erst den wahren Reiz, das wahre Leben, die gehörige Kraft und die rechte Bedeutung. — Man lerne unter der Aufsicht eines Kenners eine Erzählung, ein Gespräch gut lesen und richtig ausdrücken, und studire zu diesem Zwecke genau den wahren Sinn, der in den Worten liegt, die Lage, in welcher jemand spricht, das Hauptgefühl, welches der Verfasser hineinlegen wollte, die

Empfindungen, zu denen er überspringt, die plötzlichen Wendungen, welche Laune oder Lebensflugheit nimmt, und setze sich bei dem Lesen dann jedesmal genau in die Lage desjenigen, der da spricht, denke sich fest in seinen Charakter hinein und der Ton wird bald den Vorzug der Modulation erhalten. Vorzüglich dienen dazu die Gespräche unserer besten dramatischen Familiengemälde, in welchen die wahre Empfindung nicht pathetisch deklamirt, sondern kräftig an's Herz gesprochen seyn will. Übung muß das Meiste thun. Man muß seine Rolle studiren. Man muß vorzüglich aufmerksam auf die Eigenschafts- und Umstandswörter seyn, die der Deklamation, besonders der malenden, so schönen Stoff und Ausdruck geben. Man verzweifle mit dem Verzweifelnden, spreche schüchtern mit dem Furchtsamen, stolz mit dem Stolzen, leutfelig im Munde des Leutfeligen, höhnisch mit dem Spottenden; kurz, man spreche ganz, wie der, welcher im Stücke vorgestellt wird. Doch hüte man sich, für diese Übungen bloß Gedichte in hohem lyrischen Schwunge, oder steife, pathetische Reden zu wählen und dieses Pathos etwa gar in ein Conversationsstück mit hinüber zu nehmen. Nichts ist unleidlicher, als eine solche Gezwungenheit im Sprechen.

Eben so nothwendig ist, daß man richtig betont. Ein gehdrig betonter Vortrag, Erzählung, Ausdruck, schmeicheln dem Ohre der Zuhörer und tragen zur Festhaltung ihrer Aufmerksamkeit bei. Das hirnlose, süße Herrchen,

die gezierte Dame und der eitle Geiz, der Prahler und Großsprecher haben ihren eigenen Betonungswechsel, der durch das Gezwungene, Unnatürliche, Übertriebene sich auszeichnet. Auch die Andächtelei, die schleichende Betrugsfucht, die niedrige Schmeichelei zeichnen sich durch besondere Accente aus; sie sind schleppend, singend, zischend.

Man vermeide einen ununterbrochen nachdrucksvollen Ton. Die Stärke desselben muß sich nach der Wichtigkeit der Sache richten.

Eine eigene Cultur muß man dem Erzählungstone widmen.

Der gute Erzählungston fordert, daß man ohne Schwulst in den natürlichsten Wendungen alles schön sage und schildere, das Augenmerk immer auf die Hauptsache hinhefte, unmerklich dem Ziele sich nähere und die Neugier der Zuhörer allmählig zu spornen wisse.

Aufmerksamkeit auf gute Erzähler, vielfältige Übungen unter der Aufsicht geschmackvoller Freunde sind die Mittel, durch welche man sich den Reiz eines ausgebildeten Erzählungstones erwerben kann.

Auch die Aussprache verdient die größte Aufmerksamkeit, und doch verfährt so mancher Schauspieler dagegen. Man muß nothwendig ungehalten darüber werden, wenn man das *a* wie ein *o*, das *ü* wie ein *i*, das *ä* wie ein *e*, *b* wie *p* und umgekehrt, *d* wie *t* und umgekehrt, *ng* wie *nk*, die Endsilben *ben* und *ten* mit

sich schließenden Lippen durch die Nase, b wie v, w wie ein halbes f u. s. w. aussprechen und unzählige andere Vergehen gegen eine gute Aussprache hört. Jeder Buchstabe muß seiner Natur gemäß ausgesprochen werden, muß seinen natürlichen Klang haben, muß so fehlerlos seyn, als die Schrift selbst, daher denn auch in der Aussprache desselben keine Abänderung des Lautes vorkommen darf.

IV.

Biographie und Todtenfeier

des

Kaiserl. Russ. Hoffchauspielers der deutschen Gesellschaft

Paul Wilde.

Paul Wilde ward zu Dorpat 1787 von bemittelten Eltern geboren. Sein sehr geachteter Vater, dastiger Bürgermeister und Kaufmann, gab ihm eine gute Erziehung. Nach gründlichem Elementarunterricht kam der junge Wilde nach St. Petersburg zu seinem Vetter Probst (Lindenstein), um das Gymnasium zu besuchen. In der St. Petrischule erwarb er sich als fleißiger Schüler die volle Zufriedenheit seiner Lehrer und die Liebe seiner Mitschüler. Ungefähr 18 Jahr alt, fand er Gelegenheit, seine längst für die Bühne gehegte Leidenschaft zur Ausführung zu bringen. Ein Reisender nahm ihn mit sich in's Ausland. In Wien und hierauf in einigen östereichischen Provinzialstädten versuchte er sein mimisches Talent, kehrte 1810 nach St. Petersburg zurück und erwarb sich durch sein angenehmes Außere, seine stets geschmackvolle Toilette und seine glückliche Laune in humoristischen Rollen allgemeinen Beifall. Als Karl Ruf, Reckau, Hurelebusch, Philibert und in allen Rollen dieser Gattung war er besonders beliebt. Späterhin machte seine Kunst solche Fortschritte, daß auch in den heterogensten Charakteren: Berengar (Schutzgeist), Friedrich II.

(Tagesbefehl), Waller (Therese), Peregrinus (Bielwiffer), sein Talent anerkannt und gewürdigt wurde. Als Mensch war er biederherzig und gefällig gegen Jedermann. Er schätzte und ehrte das Talent seiner Kameraden und Kombiantenneid war ihm fremd. Er heirathete die liebenswürdige Sängerin Demois. Kämpfe; da er aber die fröhliche Welt mehr als stille Häuslichkeit liebte, konnte er nicht bis an sein Lebensende in glücklichen Eheverhältnissen verbleiben. Obschon getrennt, ließ er nie seiner Gattin den treuen Freund vermissen und behandelte sie stets sehr achtungsvoll; seiner Kinder nahm er sich thätig und hilfreich an. — Im Jahre 1822 hielt er die Operation einer Pulsadergeschwulst aus. Das Übel war dicht unter dem Herzen; die ersten Ärzte der Residenz waren um sein Krankenlager versammelt, als der vortreffliche Operateur Dr. v. Arn d. das schwere Unternehmen glücklich vollendete. Er hatte sich diese Krankheit durch einen Stoß auf dem Theater zugezogen. Jubel empfing den Genesenen im großen Theater, als er im letzten Mittel als Baron Gluthen zum Erstenmale wieder auftrat. Das überfüllte Haus sprach die lebhafteste Theilnahme aus. Der Kaiser Alexander I. schenkte ihm unerbefen 3000 Rubel zu einer Erholungsreise, die er aber wahrscheinlich nicht vorsichtig genug zurücklegte; denn durch eine, anfangs unbedeutende Heiserkeit entwickelte sich nach und nach die Kehlschwindsucht, von welcher ihn auch die geschicktesten Ärzte nicht zu heilen vermochten.

Voll Lebenslust endete er den 10ten April 1827 seine irdische Laufbahn in den Armen seiner Geschwister und Freunde. In der St. Annenkirche, wo er beigesetzt ward, hielt der hochgeehrte Pastor Rheinboth am Sarge des zu früh Geschiedenen eine schöne kunstsinnige Rede, welche alle Herzen mit tiefer Rührung ergriff. Von den Frauen und Herren des kaiserlichen Theaterpersonals wurde nun der weiter unten stehende Chor gesungen, den des Verstorbenen Freund und Kunstgenosse F. A. Gebhard dichtete. In dieser Manier sind die zartesten Saiten der Tugenden und Vorzüge des geschiedenen Künstlers und Menschen berührt. Die herrliche Musik dazu war vom Kapellmeister A. Dörfeld *). Er ruht auf dem Kirchhofe Wolfowa, wohin dem Leichenwagen das ganze männliche Theaterpersonale zu Fuß, und eine Menge leidtragender Freunde und Verehrer seiner Kunst in Equipagen folgten.

*) Dieser vortreffliche Künstler starb am 14ten Januar 1829.

N ä n i e

von Friedrich Albert Gebhard.

Er ist dahin! tönt dumpf das Abschiedswort.
Kein Auge, das nicht dieser Trennung weint.
In treuen Herzen lebst Du ewig fort.
Nun schlummre sanft, Du lieber, theurer Freund!

Dein Herz war stets der Freundschaft aufgethan;
Mit Liebeslust hast Du die Welt umarmt,
Unwandelbar als Jüngling und als Mann,
In Leid und Freude Dich der Noth erbarmt.

Ihr Geister aus des Künstlers Frühlingszeit,
Ihr Geister seines Strebens hoher Lust,
Erfrischt die Blüthen der Vergangenheit,
Schlingt um Erinnerung sie in unsrer Brust.

Die Kunst nur weiß im leisen Geisterweh'n,
Als Priesterin mit Immergrün begränzt,
Erinnerung der Liebe zu erhöh'n,
Damit als Leitstern sie der Nachwelt glänzt.

Verhalt ihr Klagen! stillt der Thränen Lauf:
Die hier sein Genius der Kunst beglückt,
Des Mimen Zauberreiz die Brust erquickt;
Sie pflanzen um sein Grab Erinnerung auf.

Seht, wer klammert den Geliebten fest?
Ach! die Gattin ist's, es ist sein Kind,
Schwestern, Brüder sind's, die er verläßt,
Die von ihrem Stern geschieden sind.

Heiße Thränen nehen Deine Hülle.
Alles, was an Deinem Grabe ruht,
Weihet Dir in heil'ger Andacht-Stille
Ewiger Erinnerung Liebesgluth.

Heilig ist des letzten Friedens Schlummer,
Wo die Liebe weckt zum Aufersieh'n!
Tröstend heilt sie der Geschwister Kummer,
Kind und Gattin tröstet: Wiederseh'n!

Die Trauer an der Urne
Paul Wildes,

den Freunden gewidmet

von

D. Wulffert.

S c e n e :

(Im Hintergrunde der Portikus eines Theaters, auf dessen Stufen die Kunst steht, vor demselben die Gruppe der Schauspieler.)

Ein Schauspieler:

Du hast uns lange schon an Deiner Schwelle
Als freundliche Beschützerin empfangen,
Und wann Du ruffst, sind alle schnell bereit
Zum freudigen Geschäft, das Deine Lust
Mit unserm Ruhme, der Dir werth ist, eint.

Die Kunst.

Ich seh' Euch gern in meinen Hallen,
Die, gleich der Welt, sich allen Gästen öffnen;
Mir thut es wohl, wenn traulich eine Hand
Die meine faßt, die Schätze nicht verschmäht,

Die mir der Himmel leih't, daß ich sie theile.
 Wer sie benutzt, und reich an eig'ner Kraft,
 Von mir geleitet, nach Veredlung strebt,
 Ist doppelt mir willkommen; — mir willkommen,
 Wer maß'ge Kraft durch treuen Willen stählt.
 Drum seyd mir Alle hier begrüßt! — Allein
 Ich überschau' die Zahl der lieben Gäste
 Und seh' ihn nicht, den hohen, schlanken Mann,
 Auf dem mein Auge wohlgefällig weilet,
 Wenn er dem heitern Sinn die Zügel läßt
 Und jugendlich im Thor der Scherze gaukelt;
 Dem nimmer ich den Beifall auch entzog,
 Wenn er, im Dienste dieser Hallen, uns
 Im Maskenspiele düst'rer Leidenschaft
 Erschien, und in geborgte grause Züge
 Das immer frohe Angesicht verbarg.

Der Schauspieler.

Auch wir vermiffen ihn, der leichte Kreis,
 Den er uns schuf, ist heut' unvöllft. — Wir suchten
 Ihn lange schon umsonst. — Bei unserm Werke
 Fehlt er uns hier und dort. — Er half uns immer
 So mild und willig, wenn uns etwas mangelt;
 Kein Laut des Unmuths, keine Tadelsucht
 Schlüpft über seine Lippen. — Darum lieben
 Wir Alle ihn.

Die Kunst.

Und ließt ihn dennoch ziehn?
Doch halt! Ist Er's? — Fern' tönen leise Tritte.

(Eine Glocke schlägt Wilde's Todesstunde.)

Die Trauer (mit einer Urne im Arme tritt auf).

Höret Ihr der Stunden Schläge?

Jeder bringt uns an das Grab!

Tag und Nacht an meinem Wege

Steigen Sterbende hinab.

Den Ihr sucht, er ist gezogen

Von der Bühne dieser Welt

In des ew'gen Tempels Bogen,

Wo der letzte Vorhang fällt.

Die Kunst.

Du bist es, die mein heit'res Haus betritt,

Geheimnißvoll und mit der ernsten Klage? —

In Dir vernehm' ich eine meiner Schwestern,

Die nur auf Erden wallen, daß der Mensch

In ihnen Boten bess'rer Welten sehe.

Ich hab' ihn aus dem Himmel herbegleitet

Und Du begleitest ihn von hier zurück.

Du bist es, Schwester! die den Gluthyokal

Des wilden Lebens oft mit leiser Hand

Verschüttet, daß der Sohn der Erde nicht

Mit trunk'nen Lippen am Genuß nur hängt,

Und seiner Zukunft und der Pflicht vergift;
Du bist es, die den Thau der Thränen streuet,
Damit aus ihm die Blüthen der Geduld,
Der Demuth und der hoffenden Ergebung
Erblih'n und zu den hohen Sternen lächeln;
Die durch Pallast und Hütten wechselnd ziehet,
Der Herold bald im feiernden Gepränge,
Und bald des Armsten einzige Gefährtin,
Du bist die bange Trauer.

Die Trauer.

Woh! bin ich's.

Mit dem Perlenband der Thränen
Schmück' ich mein gelbtes Haar,
Und des Busens Drang und Sehnen,
Gilt dem Theu'ren: nur das war.

Den Verklärten sah ich ziehen,
Dem Verlassnen bin ich nah,
Und wenn Alle, Alle fliehen,
Bleibt die Trauer immer da.

Keiner hat auf seiner Reise
Mich aus seinem Kreis gebannt,
Auch dem Flücht'gen reich' ich leise
Im Genuß die Geißerhand;

Schmiege sanft mich an die Seele
Mit der Ahndung Frühlingsewh'n,
Tilge die gebüßten Fehle,
Lag're mich an Mausoleen.

Die Kunst.
Du also kommst statt des entwichenen Freundes?

Die Trauer.

Ich komme, ja! Euch oft an Ihr zu mahnen.

Der Schauspieler.

Ihr Hohen, laßt auch uns die Klage theilen,
Nur Ihr, der gern die Künstler Brüder nannte,
In dem die Brüder gern den Künstler sahn.

Wenn wir die lächelnde Geselligkeit

Hinfort um Blüthen bitten, reicht sie uns

In seinem Namen ein Vergiftmeinnicht.

Und auf das blaue Sternchen blickt gerührt

Der Freunde Kreis und denkt: „Dieser Stern,

„Der seinen Aschenhügel mild beleuchtet,

„Winkt uns mit jedem Banz bedeutend zu.“

Willst Du den Freund und sein Gedächniß ehren,

So sey, was ihm zu seyn, das Herz gebot,

Das Leben nicht vergäunt: — der Waisen Vater,

Die jetzt verlassen, ihren Dank ihm weinen.

Die Kunst.

So ward Er wirklich Euch und mir genommen! —
Und Sie, die sonst, das wechselvolle Spick
Des Lebens hier im Bilde zu enthüllen,
Ein Kind der Dichtung dieses Haus durchwandelt,

Die Trauer ist nun selbst und unbeschworen,
Ein ernster Gast in meinem Hause worden.
Laß uns vereint an seiner Urne weinen.
(Sie empfängt die Urne aus den Händen der Trauer.)

Die Trauer.

Ich kenne Schwester Dich, Du bist die Kunst!
Durch Deinen mächtigen Zauberwink geweckt,
Verließ Dein Fing'er jede andre Bahn,
Nur nicht die Deine: — selbst als bittre Leiden
Mit Bermuth ihm des Lebens Becher wüßten,
Endwand Er kämpfend sich dem Schmerzenlager,
Um Dir den letzten Funken zu versprüh'n.

Die Kunst.

Drum soll auch hier sein Name hell erglänzen,
Umfaßt von unsern ewig-grünen Kränzen.

(Sie ersteigt die höchsten Stufen des Portikus, wo ein einfaches Denkmal von Eypressen beschattet, gehalten von zwei Genien, sich erhebt. Die Kunst gräbt mit einem Griffel Wilde's Namen darauf, der unter ihren Zügen transparent erscheint, darauf greift sie einige Accorde auf der Lyra. Indessen brechen die Genien Eypressenzweige und kommen mit diesen, Fackeln in der andern Hand, die Stufen hinab, um die Eypressen der Trauer zu überreichen, welche sie unter die Schauspieler vertheilt.)

Die Trauer.

Ja! Ihr liebtet Ihn! Was theuer
Ihm einst war, das sey es Euch!
Was er sein genannt, ist Euer;
Seyd in Eurer Liebe reich.

Wie sich die Cypressen neigen
Still um Schläfers letzten Hoft,
Feiert Ihn gebeugtes Schweigen,
Und im Schmerz verstummt das Wort!

(Sie steigt die Stufen hinan und setzt sich mit verhülltem Antlitz neben dem Denkmal nieder; das sie umschlingt; die Genien stellen sich um einige Stufen tiefer und stürzen ihre Fackeln. Ein Vorhang aus schwarzem Flor, in den oben eine silberne Sternenkronen gewürkt ist, rollt vor dem Portikus nieder. Aus dem Fries wird das Datum: der 10te April, in Himmelszeichen sichtbar. Die Schauspieler gruppiren sich mit ihren Saiteninstrumenten vor dem Portikus.)

E n d e.

Die in demselben Verstande sind
Freye von der Gattung der
Gilt im Schicksal der Welt
Wie sich die Dreyen zeigen

Es ist nicht die Gattung allein und das ist mit anderen Worten
nicht der Gedanke nicht der die Handlung die Handlung haben
sich im einzigen Gattung nicht die Handlung die Handlung die Handlung
aus demselben Zeit in der Gattung die Handlung die Handlung die Handlung
in der Gattung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung

V.

Dramatische Spiele.

Die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung

Die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung

Die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung

Die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung

Die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung
die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung die Handlung

Syda's Psyche.
Gelegenheitsspiel von F. A. Gebhard.

Personen.

Syda, eine junge Künstlerin.

Hierophant.

Jünglinge.

Jungfrauen.

Kinder beiderlei Geschlechts.

Scene:

Ein schöner Hain. In der Mitte desselben die Statue Minerva's. Auf dem Pflaster zu ihren Füßen liegen die Attribute der Malerei, Musik und Dichtkunst. Mehr im Vordergrunde, in der Mitte, ein Altar, worin der Namenszug „Syda“, von Rosen geflochten zu sehen ist.

(Mit dem Aufrollen des Vorhangs ertönt eine sanfte Harmonie-Musik, indes die Jungfrauen um den Altar Blumen streuen.)

Hierophant. Jungfrauen.

Hierophant (ernst und feierlich).

Windet für Syda hier Blumen zum Kranze, nezt sie
mit Thränen

Süßer Erinner'ung geweiht. Kehrt sie zurück,
Findet die Zeichen der Dankbarkeit auf — wie unser Sehnen
Hier Ihren Namen geziert — freut Sie das Glück.

Eine Jungfrau (mit Wehmuth).

Syda ist verschwunden,
Suchet, sucht Sie nur.
Von den sel'gen Stunden
Schwindet jede Spur.

Hierophant.

Welt hinaus schweifen die Blicke vergebens, Syda zu finden,
Niemand verräth uns den Ort, der Sie verhüllt. —
Einsam ist selber das Plätzchen unter den Linden,
Wo Sie die Wunden der Brust redend gestillt.

Jungfrau.

Hier auf bunten Fluren
Heiliger Natur,
Folgte Sie den Spuren
Ew'ger Gottheit nur.

Hierophant.

Schuldlos, wie Blumen des Mayes, Friede und Freude,
Wanden Ihr sinnig den Kranz, gleichend dem Bilde
Göttlicher Unschuld und Liebe allein; und Ihr zur Seite
Wandelten Musen der Kunst, schweesterlich mild.

Jungfrau.

Spielt nicht mehr mit Rosen
Und Bergameinicht?
Und der Lüftchen Rosen
Keines Syda spricht?

Hierophant.

Wie ihr die Göttern vertraut Geheimniß heiliger Tiefen,
Treulich zu wahren den Schlüssel — aus Ihrem Schoos
Blühen die Blumen der Liebe ewig! die für Sie schliefen.
Ach! Eurudicen, gleich Ihr, traf ähnliches Loos.

Jungfrau.

Wär' für sie verloren
Jeder Rückkehr Spur,
Die aus Licht erkoren
Nur für Kunst, Natur?

Hierophant.

Stumm ist ihr Saitenspiel, und die Gesänge: Seufzer u Klagen.
Was durch den Pinsel sie schuf — Tod ist die Brust.
Nicht mehr hered't ist die reizende Lippe, Schönes zu sagen.
Musen und Grazien weinen um den Verlust.

Jungfrau.

Was hat sie entführet
Aus der Musen Kunst,
Daß sie sich verirret
Aus dem Reich' der Kunst?

Hierophant.

Folget mir in ihre Werkstatt der Kunst. Spiele der Launen?
Schwestern, nein! Trevel zu schau'n, die sie verübt.
Göttliche Priester der Kunst, schuf sie als Faunen! —
Zürnen d'rum muß ihr Apoll nun, der sie geliebt.

Jungfrau (lebhaft mit Theilnahme).
Himmel! welch' Verbrechen!
Wer gefrevelt hat?
Laßt die Wahrheit sprechen
Aus des Räthsels That.
Kennt ihr Narziß nicht, der Syda zu lieben vorgibt und lüget?
Als Apoll hat er sich verwandelt, irdisch, als Bild.
Flüchtig ward sie nur gefesselt vom Schein, der uns oft
trüget;
Denn sie vermischte Minerven's heiliges Schild.

Hierophant (mit eifrigem Erstaunen).
Ist das, was ich höre,
Wahrheit ächter Klang?
Freude! stimme Chöre
Dann als Festgesang.

Jungfrau (mit innigem Entzücken).
Syda kömmt, im Kreis der Reinen,
Hoher Unschuld reich;
Um Sie her erscheinen
Chöre, Göttern gleich.
(Man hört von Aussen den Namen Syda im Jubelrausch des Volks.)

Jünglinge u. Jungfrauen (Syda entgegen mit Entzücken).
Schaut, wo war ein Triumph noch, der diesem herrlichen
gliche;
Sieg über Leidenschaft kann Tugend kräftiger erhöhen.

Amor verletzte, Apoll selbst vergötterte Syda als Psyche.
Tubelt, ihr Priester der Kunst, Syda zu seh'n! —

(Syda tritt auf, umgeben von Priestern der Kunst, Jünglingen und Jungfrauen. Ihr werden Blumen auf den Weg gestreut. Sie steht still unter ihnen und blickt freundlich auf die Umgebung und nach dem bekränzten Altar. Pause. Sie wird mit Rosenquirlenden umwunden und von Kindern beiderlei Geschlechts zu den Vordergrund geleitet.)

Syda (mit dem Blick zum Himmel).

Dank Dir! daß ich wieder mich gefunden
Und das höchste Glück in mir. —

Wiederkehren sollen jene Stunden
Meiner Kindheit Spiele hier.

In dem Glück, das kaum wir erst verloren,
Ist auch schon ein neues uns geboren.

Schwestern, mich soll nichts mehr von Euch trennen,
Keines Schicksals Wechselspiel.

Für das Höchste will mein Herz entbrennen,
Edler Seelen Mitgefühl.

Aus der Leidenschaften träber Quelle
Glänzet meiner Zukunft Spiegel helle.

Was die Götter Schönes mir verliehen:
Ew'gen Himmels Unterpand!

Daraus Blumen reiner Liebe ziehen,
Will ich mit des Fleißes Hand.

Nur die Kunst dringt zu des Himmels Pforten,
Unser Seyn ist Harmonie geworden.

Nur im kunstgeweihten stillen Busen
Blühet das bescheid'ne Glück.

Nur im Spiel der Horen und der Musen
Lächelt jedes Mißgeschick.

Kunst nur glänzt als Stern an hoher Himmelspracht,
Ihre Wahrheit leuchtet durch die dunkle Nacht.

Ihr will ich ein rein Gemüth bewahren:
Tugend sey der Liebe Preis!

Sie beschützet jedes Hauses Laren,
Fried' und Freude schließt den Kreis;

Blumen windet sie um jedes Band,
Unverwelfliche, mit zarter Hand.

So will ich den Kummer Euch belohnen,
Durch mein dankbar treues Herz.

Wer hier Wunden heilt, den schmücken Kronen,
Sie nur strahlen himmelwärts.

Quälet Euch der süßen Liebe Pein —
Kämpft das Herz vom trüben Irrwahn rein.

Hierophant.

Heil Dir! von schmerzlicher Täuschung Befreite, die Dich
entführet;

Wiedergefunden hast Du, Starke! Dich ganz.

Herrlicher pranget Dein Name im Lorbeer, der Dir gebühret.

Weihend umwind' ich Dein Haupt mit dem süßigen Kranz.

(Syda kniet am Altar nieder und der Hierophant schmückt sie mit
dem Rosenkranz.)

Lebe der Kunst, sie enttäuschet allein die irdischen Triebe,
Immer nur grünet das Leben in ihr durch Frieden und
Liebe.

(Während Syda und der Hierophant am Altar stehen bleiben, beschäftigen sich die Priester mit der Opferflamme. Jungfrauen und Jünglinge beginnen einen lieblichen Tanz. Die Kinder in der Mitte des Kreises lagern sich zu Syda's Füßen und spielen mit Blumen.)

Chor und Tanz.

Wenn Dich die liebenden Götter beschenken,
Selber Dich zieh'n für ihr himmlisches Reich:
D dann versuch nicht, Dein Schicksal zu lenken;
Liebe nur kränzet die Tugend zugleich.

(Unter einer schönen Gruppe fällt der Vorhang.)

Neujahrs = Gratulation

eines
Theater-Directeurs.

Monodrama mit verschiedenen Episoden in Knittelversen;

von

Friedrich Viedert.

Scene:

Ein wehmüthiges Zimmer.

Directeur (tritt mit tiefem Compliment auf).

Es ist schon seit geraumen Zeiten

Die fromme Sitte eingeführt,

Daß bei des alten Jahres Scheiden

Man seinen Gönnern gratulirt.

Drum scheint es mir auch höchst vermessen,

Wollt' ein Theater-Directeur

Der schuld'gen Pflichten ganz vergessen, —

Blieb auch sein Haus gar öfters leer.

Die Schuld davon kann ich nicht ganz errathen;

Lag sie an uns, liegt sie am Publikum? —

Des Schicksals Hand packt ganze Staaten,

Dreht auch wohl ein Theater um. —

Gebrauchlich ist in unsern Tagen
Das Lamentiren überall;
Drum hört geduldig meine Klagen:
Nicht Jedem ist bekannt die Qual,
Die oft in gar gewalt'ger Masse
Den Bühnen-Directeur bedrückt;
Am Schlimmsten geht's, wird nicht die Kasse
Mit segensvoller Fluth beglückt. —

Mit gutem Rath und mit Sentenzen
Hilft jeder gleich mit Freuden aus;
Soll er das Fehlende ergänzen —
Ach Gott! — kein Mensch ist da zu Haus!
Und wenn dem Künstler auch der Beifall lohnet
Mit einem rauschenden Applaus —
Er weiß recht gut, wo der Director wohnt
Und bittet dennoch sich die Gage aus.

Ein Zuschauer in den Logen.

Sie müssen die Schauspieler auf magere Kost setzen,
weniger Gage geben. Diese Leutchen leben so viel zu
lustig. —

Directeur.

Ach, lieber Herr, Sie kennen wohl die Helden
Von Melpomenen's Fahne nicht genug?
Wie würden die den Vorschlag mir vergelten?
Sie schriepen sicher Alle: Tyrannie! Betrug! —

Das würde ganz mir meine Ruhe stehlen,
Ich brächte sicherlich kein neues Stück heraus;
Sie würden mich mit Heiserkeit und Launen quälen
Und schließen müßt' ich gar das Schauspielhaus.

Ein Zuschauer auf der Galerie.

Geldgieriges Volk! Gilt denn unser Beifall nicht
für baare Münze?

Directeur.

Zeig' ich dem Künstler auch der Ehre hohe Pforten
Und schmeichle ihm mit Ihrer Günst;
Er replicirt mit Lessing's Worten:

„Nach Brodte geht die Kunst.“

Mit dem Gehalte muß es wohl verbleiben,
Da auch der Künstler Mund und Magen hat.
Geld! Geld! braucht man, um schöne Kunst zu treiben,
Der hell'ste Geist erschlapft, ist seine Hülle matt.

Ein Anderer auf der Galerie.

Sie haben doch diesen Winter recht schöne Ein-
nahmen gehabt!

Directeur.

Jedoch der Sommer hat so recht in Masse
Die schöne Welt in freier Luft ergöh't;
Allein bei mir, in der Theaterkasse,
Ward wenig's Papier für Silber umgeseht.

Ein Dritter auf der Galerie.

Ach, Herr! Sie klagen auch immer; in den letzten Feiertagen war's ja hier oben so voll, daß ich bald erstickt bin.

Directeur.

Es konnte wohl dies Glück mein Herz ergötzen,
Zum schönsten Dank bin ich bereit;
Doch wollte es mir nimmermehr ersetzen,
Was mir geraubt die früher schlechte Zeit.

Ein Vierter auf der Galerie.

Sie müssen nur hübsche Stücke geben! Räuber- und Schicksalsdramen, wo so recht gehauen und gestochen, geflucht und geschossen wird. So ein Schlachtfeld en miniature lockt immer die Zuschauer herbei.

Directeur.

Das Schicksal selbst nimmt seinen Schicksalsdramen
Die sonst so rührende Gewalt;
Das Schießen schreckt die zartbenervten Damen,
Ein Thränenstrom läßt noch die Herzen kalt.

Ein Zuschauer auf dem Parterre.

Hübsche, natürliche Gegenstände, wie Jffland, Kokebue und Schröder sie lieferten, wo Verstand und Herz beschäftigt wird, die sieht man immer gern.

Hilft Ihre Günst die Sorgen mir zerstreuen?
Bleibt Ihnen dankergeben stets mein Herz!
Nun bitt' ich, mir noch gütig zu verzeihen,
Den ernst=, doch wahrlich gut gemeinten Scherz!

En die.

VI.

Gedichte und Anekdoten.

G e d i c h t e.

Der Jüngling.

Leihe mir, Freund! Deine Zither,
Gönne mir Lieb' und Gesang.
Erde schmeckt ohne sie bitter,
Leben verliert seinen Klang.

Meister! erhöre die Bitte,
Wollest zum Säng'er mich weih'n;
Leite die schüchternen Schritte,
Führe zum Himmel mich ein.

Wüßte dort gerne Dir leben,
Leben im Himmel mit Dir.
Wer kann, wie Du, ihn mir geben?
Freud'! o so öffne ihn mir.

F. A. Gebhard.

Die Aspiranten von Chaliens Tempel.

Du Jüngling mit dem Gluthverlangen,
Du Mädchen in der Liebe Lust,
Mit Rosen auf der Unschuld Wangen,
Was regt sich in der vollen Brust?

Hinaus wagt ihr euch ohne Zagen,
Auf's luft'ge Bretter-Element;
Den ungewissen Kampf zu wagen,
Wo laut man eure Namen nennt?

Zur Pierinnen-Gunst aufstreben
In Musagetes Tempeldienst,
Für Mnemosynen's Thaten leben,
Das ist's, was Du Dich froh erkühnst?

Wie heißt der Anspruch auf die Weihe?
Was bürgt für Götter-hohe Kunst?
Was sich die Welt von euch erfreue
Im Dienst erhab'ner, schöner Kunst?

Wer lehrte euch die Lerne kennen?
Der Musen und — Syrenensang?
Und hörtet ihr auch eure Namen nennen,
Als Pythias Ruf zum Herzen drang?

Verlockten euch nicht falsche Töne,
Der Afterkunst gemeiner Haß,
Der Eitelkeit vermess'ne Ebnen
Thamiris und des Marsias?

Geheiligt sind der Künste Hallen,
Geweih't vom ersten Schöpfungstag.
Den steilen Pfad zum Tempel wallen
Nur Geister, die Gott selber sprach.

Denn namenlos sind ihre Werke!
Thaliens, Melpomens Ruhm;
Und aller Künste Licht und Stärke
Bringt Harmonie in's Menschenthum.

Drum prüfet, wollt ihr Nectar küssen,
Daß ihr den Furien entgeht:
Ob Grazien und Musen wissen,
Daß ihr euch seht, wie Gannymed.

Bernehmt ihr nicht die inn're Stimme,
Nicht Hekaten's geheimen Ruf,
Dann fallt ihr heim dem Furiengrimme,
Der das Gedankenwerkzeug schuf.

F. A. Gebhard.

An Laps und Len,
zwei geliebte Liebes- und Heidenspieler.

Laps, ohne Seel', ist als bretterner Künstler einseitig.
Wie? es besingt elegant ihn der Doktor und Küster?
Lärmend entpoltert im Bass ihm, nicht schön, nicht
geschmeidig
Rhythmisches Wort: Abderiten, rühmt eure Geschwister.
Len ist Apoll pour les dames, soll Weiberkritik schrei'n?
Gut denn, und Zirze? — ihr Götter! mir fällt der
Homer ein —
Schüttelte Eichelmast, Buchnüsse und rothe Korallen,
Beiden zum Fraß, das Futter der erdauswühlenden Grunzer.
F. A. Gebhard.

Kritik der Kritiker.

Auf des Phantasus heiligen Schwingen,
Weiß der Künstler die Kunst zu besingen!
Ueber das Wesen der schaffenden Kraft
Giebt er all in nur die Rechenschaft.

Dann ist die Kritik erst hochgeadelt
Wenn der Künstler lobt und tadelt,
Der für seinen Beruf erlesen,
Dem Schönen sich weiht als reines Wesen.

Nicht dem Trabantenroß, nicht feilen Knechten
Gebührt's, den hohen Zweck des Künstlers zu verfechten.
Es kritisiert und lehrt der Arzt den Medikus,
Den Dichter der Poet, den Denker der Philosophus.

Der Krämer wird uns nicht Statistik lehren,
Wer wird Astronomie bei'm Todtengräber hören?
Dramaturgie allein steht jedem Witzbold frei,
Als ob das Urtheil hier ein Kinderspiel nur sey.

Der Künstler nur, der Ausübung beflissen,
Kann die Mysterien der Praxis wissen;
Von dem, was Er uns giebt in lebenden Gestalten,
Kann Er nur treu das Wie und das Warum entfalten.

Ist künftigen solch' Urtheil Halsverbrechen,
Wenn Donnerworte aus Erfahrungsbüchern sprechen,
Ist es für Edle doch, für ächt Geweihte,
Der reinsten Wissenschaft errung'ne Beute.

Sie scheidet wahr und falsch, ist Hebel, Wahrheits=
Stempel,
Und weiht den finstern Dom zum lichten Schönheits=
Tempel.

Wenn über Künstler selbst die Künstler walten,
Kann sich das Künstlerthum erst rein entfalten.

F. A. Gebhard.

Künstlers Sehnsucht.

Komm in jenes Thales Frieden,
Deiner Freundin Heimathland.
Der Natur, die frische Blüthen=
Kränze Dir, der Liebe, wand.

Zur Natur, durch die Du rührest,
Melpomenens Priesterin.
Was Du im Geräusch verlierest,
Dafür giebt sie ganz sich hin.

Sie will Dich als Braut dort schmücken,
Mit den Rosen Deiner Kunst.
Keine Dorne soll Dich drücken,
Die Natur weihet reine Gunst.

Pflegtest sie ja treu im Busen,
Liebt die Dummheit siegend zieh'n,
Und die Grazien, die Musen,
Liebten Dich mit Schwesterinn.

Beifall hast Du Dir errungen,
Wo der Laune Würfel fällt.
Selbst vom Unsinn ihn erzwungen,
Diesem Götzen unsrer Welt.

Klatschgeräusch erbuhlen Mäzen,
Ringend um der Schönheit Kranz,
Schaam der Kunstbraut frech verletzen
Sie, die schimmern, in dem Glanz.

Nur des Übels Huldigungen
Rauchzen der Misère laut;
Und die Wahrheit wird verschlungen,
Wo der Lüge man vertraut.

Lohne Du, Natur! die Schöne
Mit dem holden Immergrün!
Mnemosynens heil'ge Thräne,
Fließt dem ew'gen Wechselsinn.

Ihrer Priesterin Gesänge
Blühen Dir nur liebewarm;
Aus der Leidenschaft Gedränge
Fliehet, Natur! sie Dir in Arm.

Sie bleibt treu, Dir stets ergeben;
Hast Geheimen ihr vertraut;
Will auf deinen Fluren leben,
Schwester! Dir, als Himmelsbraut.

F. A. Gebhard.

Theater : Anekdoten.

Einem Theatermaler, welcher in der Mythologie sehr bewandert zu seyn vorgab, wurde vom Regisseur aufgegeben, unter andern Statuen auch die Pandora für das nächste neue Stück zu malen. — „Pandora? Pandora? was war das doch gleich für eine Person?“ — „Nun, Pandora mit der Büchse,“ antwortete der Regisseur. — „Ach so! sagen Sie mir weiter nichts, nun besinne ich mich schon!“ Als vor der Vorstellung der Regisseur die Statuen musterte, fand er Pandora mit einer Jagdflinte im Arme.

Bei einer reisenden Gesellschaft wurde Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person von Ziegler aufgeführt. Als der Waffenschmidt mit dem Gastwirth eine Scene hatte, nahm ersterer seine Dose unter dem Schurz felle hervor und reichte seinem Mitspieler eine Priesse, dieser drehte sich um, sprach fort und that, als ob er dies nicht bemerkt hätte. Als Beide abgegangen waren, sagte der Waffenschmidt, welcher vom Director dargestellt wurde, zu dem andern Schauspieler: „Sagen Sie mir doch, warum Sie vorhin auf dem Theater meine Priesse verschmäh-

ten? Sie schnupfen ja sonst so gerne?“ „Mein Gott!“ antwortete Genex, „das Stück spielt ja im 14ten Jahrhundert, und da kannte man in Deutschland den Schnupftaback noch nicht.“ — „Ach, dummes Zeug,“ entgegnete der Directeur, „wir spielen das Stück heute, schreiben 1824 und schnupfen sehr.“

Bei einer andern wandernden Truppe wurde eines Tags das *Donauweibchen* aufgeführt; in einer Scene, wo die Nixen in der Donau schwimmend den gequälten Larifari mehrmals auslachen, befürchtete man, dieselben müßten das Stichwort zum Lachen nicht gehörig wissen und stellte deshalb den Inspicienten mit dem Scenarium an die Coullisse, um als Vorlacher zu dienen, doch auch dieser vergaß sich und Larifari mußte ihm mehrmals freundschaftlich zurufen: „Lacht! lacht! zum Teufel!“ Tags darauf wurde *Johanna von Montfaucon* aufgeführt und unserm Larifari war heute die Rolle des *Estavajel* zugetheilt worden. Als dieser durch die Feinde von seiner Burg vertrieben, in der Nacht im Walde umherirrt, wird er gewahr, daß man vergessen hat, die Scene zu verfinstern; er ruft also leise dem Inspicienten, den er in der Coullisse stehen sieht, zu: „Nacht! Nacht! zum Teufel!“ Dieser stutzt, besinnt sich und erhebt ein schallendes Gelächter.

Das Publikum, nicht wissend, was das bedeuten soll, lacht mit und die darauf folgende effectvolle Scene ging großen Theils verloren. Nach dem Abgange dringt der Schauspieler wüthend auf den Insipienten ein und sagt: „Herr! plagt sie der Teufel! wie können Sie sich unterstehen, mir meine Scene so abscheulich zu verderben?“ — „Ach! Herr S***, seyn Sie ja nicht böse! Ihr Spiel begeisterte mich so sehr; ich glaubte, Sie machten noch den Larifari.“

Des Abends nach einer Vorstellung, wo, wie gewöhnlich, angekündigt werden sollte, was man am andern Tage spielen würde, sagte der Directeur zu dem Schauspieler, der dies Amt zu verwalten hatte: „Es ist morgen Abonnement suspendu!“ Dem Acteur blieb dies so sehr im Gedächniß, daß er mit den Worten annoncirte: „Morgen haben wir die Ehre, aufzuführen: Abonnement suspendu, Schauspiel in 3 Aufzügen.“ — Einem andern Schauspieler wurde aufgetragen, nebst andern kleinen Stücken auch das Lustspiel Nichts, von Riesch, zu annonciren. Der Künstler faßte sich kurz und sagte: „Morgen haben wir die Ehre, Nichts aufzuführen!“ Das Publikum lachte, der verduzte Schauspieler ging ab und ließ das Publikum glauben, daß wirklich am andern Tage keine Vorstellung statt finden würde, bis ein anderer Schauspieler den Irrthum auflöste.

Bei der Seipp'schen Gesellschaft sagte einstmals der Wirth in Minna von Barnhelm, als er von Franziska gefragt wurde: „Was haben wir zu essen?“ — „Ich habe Sauerkohl und geschnittene Nudeln.“ Ein lauter Pfiff ließ sich im Parterre hören, und in einem Augenblick lief Seipp auf die Bühne: „Wissen Sie, wer gepfiffen hat?“ sagte er. — „Sch! ich! Wenn Ihnen Lessing's Werke keine Ehrfurcht einflößen, so will ich sie Ihnen durch Beschämung lehren.“ — Ein Beispiel, das Beherzigung verdient.

Eine junge Dame, die den Pagen Cherubin in Figaro's Hochzeit spielte, hatte große Furcht, durch das gemalte Theaterfenster zu springen; als sie endlich den kühnen Sprung zwei Fuß hoch gewagt hatte, machte sie endlich ganz naiv das Fenster hinter sich zu.

Als Schikaneder die Zauberflöte zum hundertsten Male in Wien aufführen ließ, war eine Veränderung in der Rollenbesetzung vorgefallen, die der Kunst eben keinen bedeutenden Nutzen brachte. Auch wurden einige Decorationen aufgefrischt. Unter andern gerieth die Sonne etwas röthler als vorher. Ein Spatzvogel fragte seinen Nachbar: „Wissen Sie, warum die Sonne heute röthler ist, als

gewöhnlich?“ — „Nein!“ — „Sie schämt sich, daß die Oper zum hundertsten Male schlechter aufgeführt wird, als je.“

Die Entführung, von Jünger, wurde einstudiert. Bei der Probe vermißte der alte Sachau seinen Bedienten, gerade als er zu sagen hatte: Wo wird denn der Esel den Schlüssel hingesteckt haben? und fragte also in der Geschwindigkeit: „Wer ist denn der Esel?“ Plötzlich erschien der Bedientenspieler und antwortete: „Ich bin's!“

Anekdoten von Louis Ohmann.

Der als Schauspieler berühmte, als Trinker berühmte, Schauspieler Z*** befand sich in H*** in der Periode, da die Franzosen die Provinz H*** besetzt hatten. Es sollte ein Stück gegeben werden, in welchem Z*** die Hauptrolle hatte. Er ließ sich den ganzen Tag nicht sehen. Der Abend kam heran, die Vorstellung sollte beginnen. Da Z*** immer noch nicht erschien, so sah sich die Direction genöthigt, annonciiren zu lassen: „Wegen plötzlicher Krankheit des Herrn Z*** kann die angekündigte Vor-

stellung heute nicht gegeben werden.“ Da erhob sich Z*** mit einem Male im Parterre von seinem eingenommenen Sitz und sprach laut und unbefangen: „Krank ist Z*** nicht! aber die Franzosen haben heute seine Vaterstadt besetzt; er wird Euch keinen Narren machen.“

Befanulich neckten Voltaire und Piron sich gern. Bei der ersten Aufführung des Trauerspiels *Merope* gab es streitende Parteien im Parterre und der Erfolg des Stückes war nicht brillant. Voltaire der bei der Vorstellung gegenwärtig war, gerieth in Zorn, stürzte in's Foyer, traf dort Piron und rief ihm mit verbissenem Ingrimm zu: „Eh bien, mon cher Piron! Vous êtes un homme raisonnable, que dites vous de ma pièce?“ Piron sah ihn kalt lächelnd an und erwiderte ironisch: „Je vois, que vous vaudriez bien, que je l'eusse faite.“

Es giebt gewisse Floskeln und Redensarten, deren sich die Schauspieler, wenn sie herausgerufen werden, bedienen. Ein Herr K*** trat in der Residenz W*** in einer tragischen Rolle als Gast auf; er ward hervorgehoben, erschien und wahrscheinlich sich mehr dünkend als Jedermann, sagte er mit scheinbarer Bedeutung:

„Leffing sagt, ein unbekannter Freund ist auch ein Freund.“
Damit verbeugte er sich und ging. Wenige Monate darauf
spielte Herr K*** die nämliche Rolle (es war Doardo in
Emilia Galotti) in P***. Er ward wieder hervorgerufen,
aber unglücklicher Weise entstand während des Applaudirens
und Rufens von einer andern Partei ein so gewaltiges
Zischen, daß der Applaus verstummte. Indes hatte Herr
K*** das Proscenium erreicht, war aber in Verlegenheit
gerathen und wußte nichts Passendes hervorzubringen. Da
rief eine laute Stimme ganz pfegmatisch aus dem Parterre:
„Mein lieber Herr K***, was sagt nun Lessing?“ (Wahr-
scheinlich kannte die Person, der die Stimme angehörte,
Herrn K*** schon früher.
Obgleich Madame M*** in K*** für eine gute
Schauspielerin galt, fehlte es ihr doch zu Zeiten an rich-
tiger Einsicht. Man gab eines Tages Ifflands Heimkehr.
In der Rolle der Dame, welche von dem General geliebt
wird, kommt eine Scene zwischen beiden vor, die von einem
Bedienten unterbrochen wird. Die Dame wünscht die
Unterredung fortzusetzen; sie wendet sich mit halber Stimme
zu ihrem Freunde und spricht hingeworfen: „Ihren Arm,
mein Bestier! diese Glashüre bringt uns in den Garten.“
Die ersten Worte adressirte Madam M*** richtig, den

letzten Theil der Rede widmete sie aber dem Bedienten, indem sie darauf deutend ihm zuherrschte: „Diese Glashüre bringt uns in den Garten!“

Bei dem Director eines nicht unbedeutenden Provinztheaters in Ungarn ließ sich ein Unbekannter melden. Er ward vorgelassen. Außerst demüthig und verlegen näherte sich der Fremde, der sich Schmidt nannte, dem Director, der hochmüthig und sehr vornehm thugend ihn empfing. Es kostete dem Fremden viel Mühe, den herzlos erscheinenden Director zu bewegen, ihm ein Debüt zu gestatten, und nur die Versicherung, daß es ganz von seiner Generosität und dem Belang der Einnahme abhängen sollte, ob und wieviel Jener als Honorar ihm verwilligen werde, konnte ihn zur Einwilligung bestimmen. Bei der Auswahl gab es neue Schwierigkeiten. Endlich wurden auch diese beseitigt und die Rolle des Grafen Essex im Trauerspiele gleiches Namens erwählt.

Am andern Tag war Probe. Der Fremde erschien, im Aussehn und Haltung äußerst bescheiden; in seiner Kunstleistung als gebildeter Mann, jedoch wenig Routine bezeichnend. Die Mitglieder betrachteten ihn mit Blicken, in denen sich Mitleid und ein wenig Verachtung ausdrückte. So nahte der Abend heran; der Fremde erschien nicht;

schon glaubte man, er werde gar nicht eintreffen und der engagirte Heldenspieler hatte sich bereits in den Staat geworfen, als kurz vor dem gesetzlichen Anfange der Fremde plötzlich in die Garderobe trat. Der Directeur empfing ihn mit lebhaften Vorwürfen; jener bat höflich um Verzeihung, es unterlassen zu haben zu bemerken, daß er sich zu Hause selbst costumirt habe. Nun begab er sich unverzüglich auf die Bühne und nahm den Platz ein, von welchem er heraustraten mußte. Er war in einen weiten Mantel gehüllt, und hinter ihm stand ein Bedienter, den er mitgebracht hatte. Das Stichwort fiel, der Mantel entglitt seinen Schultern, ward vom Begleiter sorgfältig aufgehoben und der angebliche Herr Schmidt betrat die Scene. Das Publikum erblickte einen schönen, reich und geschmackvoll gekleideten Mann, der es auch sogleich zu erkennen gab, daß er Talent und feine Bildung besitze. Das Personal des Theaters stuzte gewaltig, denn es wollte ihm vorkommen, als ob der Mann lauter ächte Steine, da wo man sonst böhmische zu finden pflegt, als Ausschmückung an sich trage. Da gab es nun ein gewaltiges Zischeln und Ohrenflüstern; man versuchte auch wohl, sich ihm zu nähern, aber der Mann blieb höflich und stumm. Indes entwickelte er in jedem Auftritt mehr Talent, der Beifall des Publikums steigerte sich von Scene zu Scene und das Ende vom Liede war ein stürmisches Herausrufen am

Schlusse der Vorstellung. Herr Schmidt erschien nicht, der Lärm ward größer, man suchte ihn überall vergebens; endlich kam der Director und bat um Entschuldigung, daß dem Wunsche des Publikums nicht gewillfahrt werden könne, indem Herr Schmidt verschwunden sey. Da rief das Publikum: „Engagiren! Herrn Schmidt engagiren!“ „Ist auch mein Wunsch,“ erwiderte der Director, „und werde nicht ermangeln, mir alle Mühe zu geben, ihn zu erfüllen.“ Nun wartete die Direction auf die Erscheinung des Fremden am andern Tage, aber es vergingen wohl 14 Tage und kein Herr Schmidt ließ sich sehen. Niemand wollte von einem Schauspieler dieses Namens etwas wissen. Endlich erschien von der Post ein Brief, beschwert mit 50 Dukaten, beim Director; darin dankte man ihm freundlich für das Vergnügen, bei seinem Theater gespielt zu haben, ersuchte ihn, die Einlage zu einem heitern Souper für seine Mitglieder zu verwenden; bat ihn, bei ähnlichen Gelegenheiten gegen Fremde weniger stolz und kalt zu seyn, und unterschrieben war der Fürst L***.

Dieser reiche und talentvolle Magnat hatte sich den Spaß gemacht, unter der Maske eines reisenden Schauspielers eine Gastrolle dort zu geben.

Bei dem soliden Theater zu L*** war lange der rühmlich bekannte Schauspieler D*** engagirt, der, beim Lichte besehen, eigentlich mehr Ruf als Verdienst besaß. Eines Abends spielte er eine Ritterrolle; nach einem heftigen Kampfe, der im Stücke vorkam, bedeckten viele Erschlagene den Boden. D*** hielt noch eine lange Rede voll Pathos, in der er oft den Standpunkt veränderte. Beim heftigen Hin- und Herschreiten bemerkte er, daß einer der Todten (es war ein Stadtsoldat) sich stets bewegte. Sehr ärgerlich darüber, denn das Publikum lachte beständig, wandte er sich endlich im Vorüberschreiten leise zu diesem und flüsterte ihm zu: „So lieg er doch still! ins Teufelsnamen!“ „Das kann ich nicht, lieber Herr D***,“ erwiederte ganz laut die Leiche, die sich nun aufrichtete, „Sie treten mir immer auf meinen Zopf.“ (Die Stadtsoldaten trugen nemlich dazumal lange Zöpfe.)