

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

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

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

Usage guidelines

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

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

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



Über dieses Buch

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

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

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

Nutzungsrichtlinien

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

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

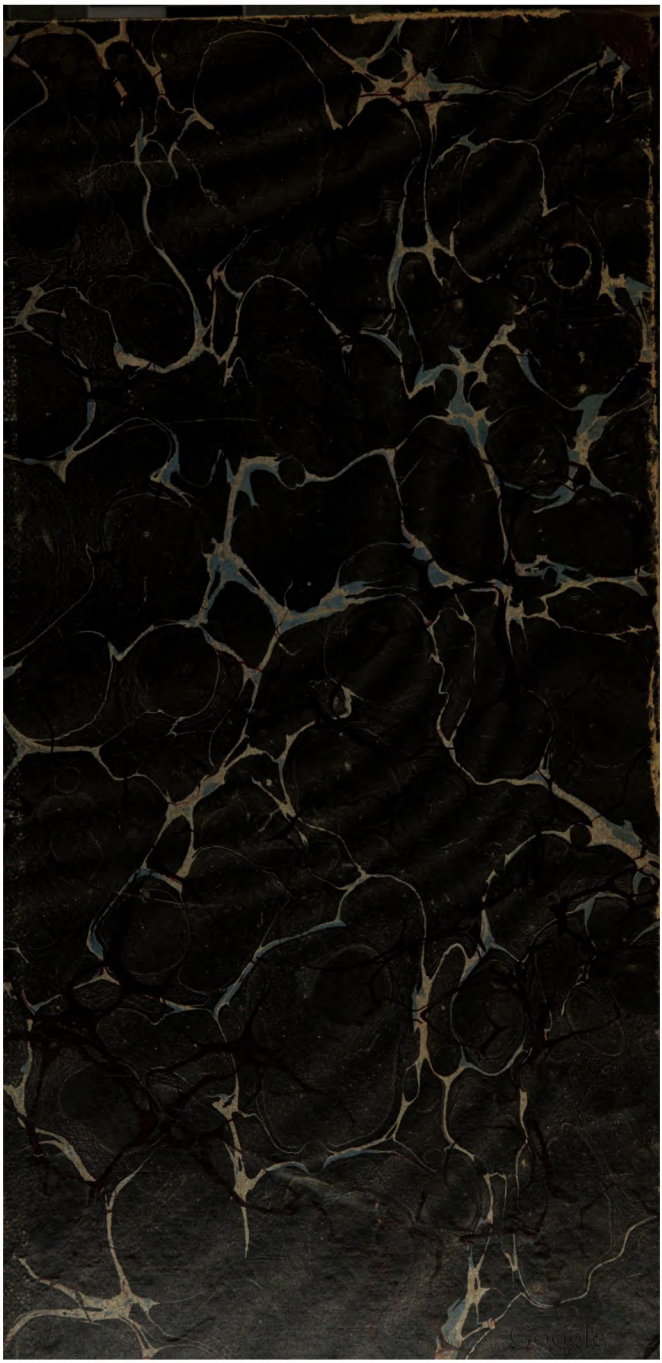
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

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



Leleg. g. 5970-1

100/3603 8.—



Beethoven II 56, 71, 106 (Ver...)

Digitized by Google

<36640159740010

<36640159740010

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Charinomos.

Beiträge

zur

allgemeinen

Theorie und Geschichte

der

schönen Künste

von

Carl Seidel.

Magdeburg, 1825.

bei Ferdinand Rubach.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Digitized by Google

Vorwort.

Nachstehende Beiträge zur Vervollständigung der Kunstlehre sind, in ihrer allgemeinsten Idee wenigstens, die Ausbeute einer Herz und Sinn belebenden Wanderung durch Latiums und Kampaniens Fluren. In den Landen des Schönen bin ich indessen, gleich so vielen anderen Kunstforschern, nicht umher geschritten unter den redenden Denkmälen der Vorwelt, den hölzernen Meßstab in der Hand. Keine unbedeutende Abweichung in den Proportionen antiker Statuen habe ich genauer noch zu ermitteln versucht; nachgemessen habe ich nirgend die Orchestra und die Thymele einer alten Schaubühne, deren architektonische Verhältnisse doch niemals wieder zu brauchen sind in der Baukunst. Allen Bestrebungen dieser Art besonders dienlich, sind Pausanias und Vitruv, Plinius und andere alte Schriftsteller nun bereits mehr denn hundertfach ausgeschrie-

Digitized by Google

ben worden mit einseitiger Belesenheit, die Kunstlehre hat also, wie ich meine, endlich wohl genug an solcher dürren archäologischen Gelehrtheit. Zu oft nur bleibt derselben der wahre schöpferische Geist verhüllt, welcher einst die alten Gebilde so groß, so herrlich in's Dasein rief; sparsam überdies fördern im Ganzen jene mühseligen Forschungen nur die Gestaltung neuer Schönheit, mithin also wird der eigentliche Endzweck aller Kunstlehre ganz und gar dabei verfehlt. — Veredlung des Daseyns, Verschönerung des Lebens, das ist das große Ziel alles Wissens und Könnens; seicht und marklos erscheint mehr oder minder alles mühevolle Streben, welches diesem hohen Zwecke nicht entspricht. Entgegen reift auch demselben bereits in immer hellerem Bewußtsein die Wissenschaft. Verdorrt ist großentheils das letzte noch keimende Reis einer früchteleeren Scholastik; die Philosophie, einige Zeit nur emporgetrieben zu den luftigen Regionen des reinen Idealismus, verwächst immer inniger stets mit der belebenden Anschauung der Natur, und wird also erst zu wahrhafter Weltweisheit, zu einem ewig grünenden Lebensbaume der Erkenntniß, welcher seine Zweige nach allen Richtungen hin segnend ausbreitet über die Menschheit. Heilbringende Wunder bewirkt, seithem, von ächter Philosophie geleitet, rationale Empirie mit geistvoller Speculation sich gatten, die Wissenschaft der Natur; die Mathematik, in immer neuer, immer sinniger stets angewandter Form, durchgreift jetzt gleichsam zauberisch das gesammte räumliche Dasein. Leben und Wirken einkennen

Digitized by Google

selbst überall dem einst so trockenen Boden beschreibender und historischer Wissenschaft. Den langen Linien dürrer Stammbäume ersprießt sichtbarer stets der Geist der Geschichte; sie bewährt, eine trugloſe Deuterin der Gegenwart, Prophetin der Zukunft dem Geweiheten, immer mehr und mehr ihren segensreichen Einfluß auf die Ausbildung der Menschheit: wohin mit einem Wort der forschende Blick auch jetzt sich wenden möge, überall reift nutzbare Frucht reichlich am Baume der Erkenntniß. Zu demselben klimmte man ehedem mittels nur hinan auf ganz gesonderten Sprossen; jetzt verflechten auf das innigste sich alle nach den verschiedensten Richtungen hinlaufende Zweige: gefunden ist des Wissens Harmonie, und die Einheit der Wissenschaft strebt mit hellem Bewußtsein hin zur Bereicherung und Veredlung des Lebens, ja man kann wohl sagen, zur Verklärung des Daseins.

Aehnliches nun läßt im allgemeinen sich bis jetzt nicht behaupten von der Kunst; sie weiß diese ihr nicht minder zustehende hohe Richtung noch nicht, gleich der Wissenschaft, zu vereinen mit freiester innerer Selbstständigkeit. Der volle Zauber ihrer möglichen Wirkungen durchdringt noch nicht mit deutlichem Bewußtsein alles Schaffen und Wirken; noch verschönt die Kunst nicht mit voller ihr inwohnender Kraft das Leben der Menschheit. Es kann aber auch so segensreiche Frucht nimmermehr der Kunst erblühen, so lange ihr selbst die allbelebende harmonische Einheit noch

Digitized by Google

mangelt. Die gesonderten Sphären durchkreisen hier einander noch nicht überall mit sichtlichem Einfluß, sämmtliche schöne Künste schreiten noch nicht fort in innigster sich gegenseitig fördernder Wechselwirkung. — Dieser hohe Geist der innern Harmonie ist es, der aus den Denkmalen des classischen Alterthums vernehmlich zu uns spricht; in der größeren Zusammenstimmung aller Künste erreichte eben jede einzelne Sphäre eine schönere Vollendung. Nirgend zeigt in der alten Kunst sich innere Abgeschlossenheit und Sonderung, mannigfache Einwirkung auf einander gewahrt man hier sogar noch bis hinab zu den scheinbar bedeutungsloseren Künsten. Dem lebendigen Spiele jugendlich kräftiger Bewegung lauschte auf den zahlreichen Uebungsplätzen schöner Gymnastik der Bildner; prüfenden Blickes nahm er seinen Sitz ein im Theater, wenn die Thymele und die Orchestra sich belebten mit Mimen und Pantomimen; man sah ihn aufmerksam verweilen, wo der Tanz seine bedeutsamen Kreise schön zu schlingen begann. Der holden Charis Regel und Gesetz entfaltete hier sich deutlich dem forschenden Blicke, die grazienvollsten Bildungen, wie etwa jene bekannten herkulanischen Tänzerinnen, schienen, zauberisch ins Leben gerufen, hernieder zu steigen von den schön gemahlten Wänden; denn es blickte ja wiederum die Orchestik als belebte Malerei unverwandt stets hin auf die Schönheitslinie der Plastik. In solcher Weise verschmolzen einst sonder scheidenden Rangstreit mehr oder minder alle Künste: wie die Welten unter ewigem Gesetz der Wechselwirkung

Digitized by Google

sich schwingen um die Sonne, also kreisten auch die gesonderten Kunstsphären in einander um einen strahlenden Mittelpunkt, um die hohe urbildliche Schönheit. Nicht leere abstrakte Grübelei aber, lebendiges Anschauen vielmehr des Schönsten in der Schöpfung führte einst zu näherer Erkenntniß ihrer wahren Wesenheit: der Mensch, Gottes lichter Abglanz, ward gleichsam regelnder Kanon alles Schönen; wenigstens sind die Untersuchungen aller Weisen über die Erscheinung der Schönheit mehr oder minder stets verwebt mit einer preisenden Verherrlichung der menschlichen Natur. Deren immer höhere Vervollkommnung, harmonische Ausbildung von Geist und Seele und Leib ward, ausgehend von solchem Mittelpunkte, das natürliche Ziel aller Kunst: Poesie und Musik, Gymnastik und Orchestik sammt den plastischen Künsten sollten, selbstständig zwar in sich, doch im eng vereinten Streben sichtbar hinwirken auf die Bereicherung und Verschönerung des Lebens, auf die Verklärung des Daseyns.

Aus solchem Gesichtspunkt, in also bestimmter Richtung vornehmlich, betrachtet das Wesen aller schönen Kunst der göttliche Platon, und mit ihm in neuerer Zeit ein lichtvoller Denker über das Heil der Menschheit, der edle Herder. Wie die Sonne der Wissenschaft jetzt mit immer hellerem Strahl das geistige Leben kraftvoll zu durchdringen beginnt, also auch soll der magische Hellschein der Kunst das Gemüth durch alle Tiefen stets mehr und mehr erfüllen von lichter,

Digitized by Google

haftesigender Ahnung des überirdisch Schönen. So großartige, segensreiche Wirkungen nun sprechen jene Weisen zwar den schönen Künsten als möglich zu, ihre Ansicht ist aber nirgend weiter durchgeführt in einem bestimmten darauf gebaueten Systeme, wie dieses denn hier, entfernt wenigstens, versucht ist in den nachstehenden Beiträgen zur allgemeinen Kunstlehre. Dem gemäß zerfällt dieselbe natürlich in zwei Haupttheile. Zunächst wird in einer Reihe gesonderter Abhandlungen geredet über verschiedene ästhetische Gegenstände, bei deren freier rein objectiver Beschauung jene feste Grundrichtung nur hier und da bemerkbar werden kann; darauf aber ist in der zweiten Abtheilung die Kunst ganz ausdrücklich betrachtet nach ihrem möglichen Einfluß auf das Leben. Alle nachbildenden Künste, deren todte Schöpfungen neben dem Menschen hinausfallen, stehen, unbeschadet ihrer hier nur lichter noch erscheinenden Hoheit, in solcher Ansicht nothwendig hinter denjenigen zurück, welche ganz unmittelbar die menschliche Natur selbst verschönend berühren müssen, indem sie nur zur Erscheinung kommen in und an dem lebendigen Seyn. Bewegung aber ist dabei das wesentlichste Element alles Schönen, die allgemeine Untersuchung über die Schönheit der Bewegung bildet also, dem einmal erwählten Standpunkte nach, hier den eigentlich einleitenden Anknüpfungspunkt, dem zunächst in folgerechter Ordnung die Künste der schönen Körperbewegung unmittelbar sich anreihen. Wenn die bisher noch nicht vorhandene genauere Betrachtung derselben nächst der

Digitized by Google

eben erwähnten allgemeinen ästhetischen Untersuchung eine wesentliche Lücke in der bisherigen Kunstlehre einigermaßen nur ausfüllt, wenn die mögliche Harmonie und Wechselwirkung aller schwesterlichen Künste von einer neuen Richtung her, näher dadurch nachgewiesen ist: so werden auch die ein abgeschlossenes Ganze bildenden späteren Abhandlungen des ersten Bandes vom Charinomos sich vielleicht einiger Anerkennung erfreuen dürfen, wenn gleich ein allgemeineres Interesse dabei höchstens nur erregt werden mag durch die Neuheit des Gegenstandes. Der zweite Band dieser ergänzenden Beiträge zur Kunstlehre bewegt sich zwar meistens in bekannteren zum Theil vielfach schon untersuchten ästhetischen Sphären, doch aber lohnt auch hier noch die Auffindung manches Neuen wohl jederzeit die fleißige Bemühung dessen, der offenen Sinnes gewandelt ist an der Quelle des Schönen. Reichlich entströmt ja dieselbe immer noch in frischer vielfach anregender Kraft den prangenden Hügeln der ewigen Roma; wahrhaft bedeutungsvoll zeigen hier, ein sinnreiches Abbild der äußeren mächtig zum Geiste redenden Kunstwelt, des Vatikan erhabene Hallen um den strahlenden Gott des Schönen alle Musen harmonisch vereint. — Einer der heilbringenden Schwestern nun empfehlen, nach uraltem Herkommen, alle Bestrebungen in dem Gebiete der Kunst sich gern zu besonderem Schutz; dem Charinomos bleibt dabei keine weitere Wahl: als natürliche Führerin erscheint hier von selbst die Gespielinn der Grazien, die holde Terpsichore. Möge doch recht bald er-

Digitized by Google

reicht werden, was in der zunächst folgenden Deutung hingestellt ist als ihr höchstes Ziel; möge der gleichmäßigsten Ausbildung aller schönen Künste, und der daraus natürlich entspringenden harmonischen Wechselwirkung derselben, doch zeitig die reichlichste Frucht erwachsen der Gesammtveredlung des menschlichen Daseins!

Berlin, 1825.

Carl Seidel.

Digitized by Google

Abhandlungen des ersten Bandes.

I.

Ziel der Muse . . . . . Seite. 3

II.

Schönheit und Kunst . . . . . — 8

III.

Neue Eintheilung der schönen Künste . . . . . — 36

IV.

Schönheit der Bewegung . . . . . — 81

V.

Umrisse zu einer künftigen Pantomimik . . . . . — 141

VI.

Theorie der höheren Orchestik . . . . . — 244

VII.

Das pantomimische Drama . . . . . — 373

VIII.

Das Hyporchema . . . . . — 485

IX.

Beiträge zur Bücherkunde der allgemeinen Kunstlehre . — 551

Digitized by Google

Digitized by Google

Terpsichore.

Erste Abtheilung.

Kunst.

Digitized by Google

Noch stehen viele sogenannt schöne Künste in zu hohem, andere ungleich mehr bildende, anständigere, nutzbarere in zu geringem Werth; die Waage des Urtheils ist in der Hand der Zeit; sie, die sich langsam besinnt und dann schnell entscheidet, wird manche Gewichte ändern.

Herder.

Digitized by Google

I.

Ziel der Muse.

Terpsichore affectus citharis movet, imperat, auget.
Ausonius.

Alle Kunstlehre kann, wie jede wahre Wissenschaft, nur Ideen in das Leben fördern, die mehr oder minder eine bestimmte Richtung haben, auf die weitere Entwickelung und Fortbildung der Menschheit. — Sind nun gleich deren höchste Ideale nimmer zu erringen, so steht die Gesammtkultur doch sicher noch weit entfernt von einem schönen erreichbaren Ziel. Diesem näher und näher führt den Menschen, nächst regem Streben nach Tugend und Wahrheit, nur eine möglichst harmonische Ausbildung aller seiner geistigen und leiblichen Kräfte. Manches der Art ist in den neueren Zeiten wohl ausgesprochen worden; entweder aber sind diese Stimmen ungehört verhallt; oder es mangelte den aufgestellten Systemen selbst eine wahrhaft praktische Richtung auf die gleichmäßige Entwickelung von Kopf und Herz; von Geist und Leib. —

Dieser Leib nun, obgleich er einen wesentlichen Theil des menschlichen Seyns ausmacht, ob er auch seine tiefen Wirkungen auf die Seele in jedem Augenblick äußert, ist dennoch in allen innigen Wechselbeziehungen, in aller sei-

Digitized by Google

ner Schöne und Bildsamkeit bisher noch viel zu wenig beachtet worden. Oefter sogar hört man den menschlichen Körper, dieses erhabenste Meisterstück der organischen Schöpfung, Urbild und Kanon aller Schönheit, als eine drükkende Hülle verschreien, die nur allem lichtern Aufschwung der Psyche widerstrebt. — In hellen Momenten höherer Ahnung und Weihe, hat wohl ein jeder das Beengende des Irdischen gefühlt; darin aber liegt kein Grund zu dessen Geringschätzung und Vernachlässigung. Denn es behält nun einmal, alles tiefen Sehnens ungeachtet, die Menschheit als großes Halbtheil den irdischen Leib; der dem Geiste nur um so weniger als lästige Fessel erscheinen wird, je mehr man ihn in harmonischer Ausbildung berücksichtigt. — Manche rein sittliche Zwecke sogar; Unterdrückung verderblicher Neigungen und Triebe, die man auf ascetischem Wege vergeblich zu erringen strebt, werden, beiläufig gesagt, leichter erreicht, wo alle körperlichen Kräfte wahrhaft ausgebildet sind zu einer möglichst lebendigen und schönen Thätigkeit. Die kunstgemäße Uebung derselben endlich muß alsdann auch der freiesten Seele nothwendig ein ächt menschliches Vergnügen gewähren.

Wird nun durch seltene Ausbildung der Körper im freien Spiel ein wandelndes Gemälde, heller Spiegel inneren geistigsten Lebens; gleichsam nur Seele in räumlich sichtbarer Erscheinung: so entspricht solche Leistung vollkommen aller Idee einer schönen Kunst. — Von diesen Künsten des Lebens nun, wie überhaupt von aller Schönheit, die nur durch Bewegung erscheint, wird in diesen Beiträgen zur Kunstlehre besonders geredet. Das innere Wesen jener Künste; ihre verschiedene Verknüpfung untereinander; die Beziehung derselben zu andern Künsten und endlich zum Leben selbst, sollen in möglichst geordnetem Zusammenhange dargestellt werden. — Von manchen einzelnen Theilen dieser Untersuchungen handeln bereits ältere und neuere Schriften: meistens aber zeigt sich darin ein beschränkter, bisweilen ganz verfehlter Standpunkt; oder sie liefern zwar

Digitized by Google

schätzbare, aber nur kurze Fragmente. In einzeln zerstreueten Bemerkungen ermuntern indessen geistvolle Denker zur gründlichen Betrachtung jener, von ihnen sehr geschätzten Künste, die wohl bisher in ihrem ganzen Umfang noch nicht gehörig gewürdigt werden konnten. Das Streben nach einer umfassenden Kunstwissenschaft ist noch zu neu, als daß man sich bereits nach allen Richtungen hätte erschöpfend verbreiten können: mit kaum begreiflicher Einseitigkeit sind nur zu lange alle Forschungen in diesem Gebiete behandelt worden. — Nachdem Aristoteles und Cicero, Quintilian und Longin über Dichtkunst und Redekunst geschrieben hatten, gingen alle Untersuchungen über das Schöne und Erhabene nur von diesen Künsten aus. Baumgarten selbst, der sogenannte Gründer der Aesthetik, hatte noch keinen allgemeineren Standpunkt: Bildnerei und Mahlerei, diese jetzt so hoch gefeierten Künste, wurden von ihm kaum dem Namen nach berührt. — Eben so dürftig und oberflächlich nun beinahe behandelt man noch heut in den meisten ästhetischen Lehrbüchern die Künste des Rhythmus. Ueber die Musik und deren zauberische Schönheit ist zwar in neueren Zeiten unglaublich viel phantasirt worden; der denkende Tonkünstler dürfte aber dabei wenig Ersprießliches finden zur näheren Erkenntniß und Fortbildung seiner Kunst. Die mimischen Künste endlich, obgleich Lessing und Engel deren ästhetischen Werth genügend dargethan haben, werden noch kaum als wirklich schöne Künste betrachtet von manchem gelehrten Kenner. Auf dem einförmigen Wege philologischer Ausbildung blieben ihm des Lebens schön bewegende Künste fremd: zu tiefen antiquarischen Untersuchungen zeigen diese keinen besonders reichen Stoff; Grund genug also, dieselben gering zu achten.

Die Kunstlehre kann aber, wie jede andre Wissenschaft, nur durch gleichmäßige Beschauung und Würdigung aller ihrer Theile sich gestalten zu einem organisch vollendeten Ganzen. Zweige eines Stammes sind überdies in objectiver Anschauung alle schönen Künste, deren Zusam-

Digitized by Google

menhang und innige Wechselwirkung, vieler scharfsinniger Parallelen ungeachtet, noch keineswegs genügend dargethan ist. — Untersuchungen der Art können nur ausgehen vom Quell aller Kunst, vom Leben selbst, das sich idealisch abspiegelt in den Künsten des Lebens. Poesie ist schön bewegtes geistiges Leben; Mimik ist Seelenausdruck in schöner Körperbewegung: in diesen beiden Lebenskünsten ist alle übrige wahrhaft schöne Kunst begründet. Mahlerei und Bildnerei, welchen Gegenstand sie auch behandeln mögen, borgen in reinster artistischer Würdigung die Schönheit der Idee stets von der Poesie; den Ausdruck aber, die Ruhe des Götter-Ideals mit eingerechnet, von der Mimik. [1] Die Musik, in ihrer ätherisch verschwimmenden Luftgestalt, schwebt gleichsam zwischen jenen beiden Künsten des Lebens. — Auf einer gewissen Höhe abstrakter Kunstbildung wird sie zwar für sich allein zu mannigfaltiger Leistung gezwungen: in natürlichster wirksamster Schöne erscheint jedoch die Tonkunst, wenn sie im begeisternden Gesange mit der Poesie verschmilzt; oder wenn sie mit des Rhythmus bewegender Kraft die Körper dahinreißt im lyrischen Schwung der Orchestik. — Verschwimmen endlich aber alle drei Künste des Lebens auf des Taktes gleichmäßig steigender Woge in einander; dann erreicht dieser Verein seine höchste, jetzt nicht gekannte Wirkung. —

Im holden Kreise der Musen nun strebt stets nach umfangender Vereinigung des Rhythmus gebietende Herrin; der Grazien liebste Gespielin; die allbewegende Terpsichore. Durch ergötzenden Unterricht bewegt sie nach uralter Bestimmung die Geister; [2] oder sie erregt mit sanften Klängen der siebengesaiteten Lyra die Herzen. [3] Vertauscht sie aber die harmonische Leier mit den belebteren Tönen der

1) Dieses Wort, in oben angedeutetem Sinne genommen, erinnere hier nicht an moderne Tänzer-Attitüden, oder an manierirte Schauspieler-Geste. d. V.

2) Diodor. Sicul. IV, 8. — Fulgentius mythol. I, 14.

3) Auson. Id. XX. 5. —

Digitized by Google

Flöte; [4] oder läßt die Reigenliebende [5] der Handpauke wirbelnden Schlag zu leichtem Gesange ertönen: dann reißt des Rhythmos siegende Gewalt Seelen und Körper allmächtig dahin. Die Musen selbst, ihre gewohnten Beschäftigungen verlassend, umschlingen sich zu leicht schwebendem kreisenden Chor, und huldigen im holden Verein dem göttlichen Urbild der Schönheit.

Gleich dieser mythischen Deutung, mögen denn auch in erfreulichen Zeiten eines wachsenden Kunstsinns die schönen Künste gemeinsam hinanstreben zur Vollendung! — Alle Priester im Tempel des Schönen mögen, sonder Hader und kleinlichen Rangstreit, sich einander fördernd die Hände reichen; eingedenk jener gewichtigen Mahnung unseres Schiller: [6]

„Nur aus der Kräfte schön vereintem Streben
„Erhebt sich wirkend erst das wahre Leben."

4) Pitture d'Ercol. vol. II. pag. 28. —
5) Lil. Greg. Gyraldi op. vol. I. p. 563.
6) Huldigung der Künste.

Digitized by Google

II.

Schönheit und Kunst.

Diejenigen Seelen, denen eine Erinnerung des ehedem geschauten Heiligen — der göttlichen Schönheit — stark genug beiwohnt, wenn sie ein Ebenbild des dortigen sehen, werden entzückt, und sind nicht mehr ihrer selbst mächtig; was ihnen aber eigentlich begegnet, wissen sie nicht.

Plato.

Die höchste Schönheit ist in Gott; ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch. — Er, der leiblich Geborene, geht nicht allein zu Gott; sondern er kommt, ein ewiger Geist, auch von Gott; und so trägt er in sich ein Andenken jenes früher geschauten Heiligen, der himmlischen Güte und Liebe; der göttlichen Wahrheit und Schönheit. In diesem seligen Erinnern liegt der tiefe Grund des mahnenden Strebens nach Gottähnlichkeit durch Tugend und Liebe; und diese ist, wie Plato sagt, [1] um so reiner, je mehr ein lebendiges Andenken früherer Weihe in uns wohnt. — Dieses aus den verborgensten Tiefen unseres Hierseyns heraufdämmernde Geheimniß treibt uns zu rastloser Forschung nach Wahrheit: jedes Auffinden derselben ist gleichsam nur ein hell werdendes Erinnern des Ewigen. —

Wenn wir nun auch den uns inwohnenden Sinn für das Schöne begründet finden in dem Andenken göttlicher Vollkommenheit, so wird mit dieser Hinweisung auf dessen Urquell indessen wenig näher Bestimmendes ausgesagt von

1) Plato Phaedrus p. 346. (edit. Lugd. 1590.)

Digitized by Google

der Schönheit. Es geht höchstens daraus hervor, daß dieselbe uns, wie das letzte Grundwesen aller Dinge, in ihren innersten Tiefen nimmer völlig klar werden kann; und daß man ferner in ihrem Gebiete wenig gewinnt durch wortreiche Zergliederung. — Das höchste Gute, die lichte Wahrheit werden, nach ihrer geistigeren Natur, näher oder ferner berührt auf dem Wege logischer Formeln und abstrakter Definitionen; anders ist es hingegen mit dem innersten Wesen der Schönheit. Sie, die auch in ihrer höchsten Erscheinung beruht auf eine wunderbare Verschmelzung des Geistigen mit dem Sinnlichen — auf einen verkörperten Ausdruck einer Idee — wird minder erfasst im scharfsinnig umspinnenden Wort. — Plato dieser lichthelle Schauer in das göttliche Geheimniß der Kunst, versucht daher keine weitläuftige Zergliederung derselben; er sagt vielmehr; [2] „wer da meint eine Kunstlehre in Schriften so zu hinter„lassen, und auch, wer sie so aufnimmt, als ob etwas „deutliches und sicheres durch die Buchstaben kommen könne, „der ist im Irrthum." — Aus dem Gebiet rein abstrakter Schönheits-Ideen verweis't uns sogar eine Metaphysik des Schönen selbst, indem ihr Verfasser darin sagt: [3] „rücken „wir aber das Schöne als ein Objekt über alle Sphären „der Sinnenwelt hinauf, so verwandelt es sich in einen „trockenen Begriff, den der Verstand zwar noch lange ver„arbeiten, aber nicht so umgestalten kann, daß das Objekt „als schön empfunden werde." — Wenn also über das Wesen der Schönheit etwas Näheres bestimmt werden soll, so muß sie erfasst werden von einem minder abstrakten Standpunkt, den wir nach einem Ausspruche Schellings [4] annehmen in der lebendigen Mitte zwischen Seele und Natur. —

Indem wir nun diese Bahn einschlagen, tritt uns zunächst als vollendetste Erscheinung in der Natur entgegen

2) Plato loc. cit. p. 356.

3) Bouterwek. Ideen zur Metaphysik des Schönen. S. 14.

4) Schelling über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur. S. 3.

Digitized by Google

der Mensch. — Wenn alle Schönheit nur angeschaut wird in der Offenbarung eines Geistigen in sinnlich vollkommener Gestaltung, so ist der Mensch mit dem lichten Himmelsfunken ewigen Geistes, mit dem schönen bildsamen Leib, in dieser zwiefachen Natur bereits ein wirkliches Kunstwerk, eine wahrhaft ästhetische Erscheinung. Mehr noch begründet wird diese Kunstansicht der Menschheit durch die derselben inwohnende plastische Kraft; nicht allein den Geist, sondern auch den Körper mit Freiheit ausbilden zu können zu Adel und Schönheit. [5] — Eines näheren Erweises der menschlichen Schöne bedürfte es eigentlich nicht: unser geistiges Seyn erlaubt gar keine Parallele, und auch die räumliche Gestalt könnten wir gleich Sulzer [6] ohne weiteres annehmen als den vollkommensten sichtbaren Gegenstand. Ein anderer Schriftsteller meinte indessen, [7] daß diejenigen Sachen, welche am stärksten in die Sinne fallen, häufig am unbekanntesten wären, deshalb schrieb er ein besonderes Werk über die menschliche Schönheit, bei deren Beschauung wir denn auch hier noch einen Augenblick verweilen.

Hoch gefeiert ward des Leibes erhabene Schöne bereits in vielen älteren und neueren Schriften. [8] Novalis sagt unter andern: [9] „es giebt nur einen Tempel in der Welt, „und das ist der menschliche Körper." Am innigsten und lebendigsten aber ist von dessen heiliger Schöne durchdrungen der edle Herder. Er, der große Beförderer einer harmonischen Ausbildung der Menschheit, hat auch den Werth

5) Über dieses der Menschheit hier zugeschriebene Vermögen der freien Bildsamkeit zur körperlichen Schöne wird ein mehreres beigebracht werden in einigen der folgenden Abschnitte. d. V.

6) Sulzer Theor. d. sch. Künste. Art. Schönheit.

7) Nicolai von der Schönheit des menschlichen Körpers. §. 13. (Halle 1746. 8.)

8) Athenäus Deipnos. lib. XIII. p. 565. (edit. Casaub. 1612.) Barthol. Maranta. Lucullinarum quaestionum lib. V. p. 327. (Basil. 1564.)
J. C. Leuchs von der Schönheit des menschlichen Körpers. Eine Preisschrift (Nürnberg 1822) etc. etc.

9) Novalis Schriften Th. 2. S. 171. (3te Aufl. Berlin 1815.)

Digitized by Google

ihres räumlichen Theils am vollkommensten erkannt, und dessen hohe Bedeutsamkeit in das hellste Licht gesetzt. Ihn lese man,[10] wenn man klar erkennen will, die plastische Schönheit eines irdischen Leibes, den die liebende Hand des Ewigen schuf einer unsterblichen Seele zum zeitigen Wohnsitz.

Hülle, die du einen Funken ewigen göttlichen Lebens birgst, du konntest nur schön seyn: schön in Ruhe; schöner in lebensthätiger Bewegung, die wir hier unserem Zwecke gemäß, in leichtem Umriß abzuschildern versuchen. — Gleich sanft gerundeten Säulen[11] trägt der kräftige Fuß schwebend die hehre Gestalt; deren Antlitz hinauf gerichtet seyn sollte zu der Sterne lichterer Heimath.[12] Reines Elfenbein ist, zartesten Organismus umhüllend, der Leib; und die Arme sind leicht gewundene Cylinder,[13] die in freiester Bewegung auf und nieder spielen in wellenförmigen Linien der Schönheit. Meereswogen gleich stürmen sie auf in männlicher Kraft, wenn es gilt den heißen Kampf für den angestammten Heerd, für Freiheit und Vaterland: gleich wiegendem Zephyrgekräusel schaukeln sie in leisester Zartheit den schlummernden Säugling; und den lächelnden Schläfer durchbebt, von Mutterliebe umfangen, ein helles Erinnern aus Eden. — Tausendfacher Schöne voll ist der Arme lebensthätige Bewegung; aber wie schön sind sie auch ruhend im seligen Augenblick, wo sie in sanfter Wölbung vorgebogen eine weite Liebespforte bilden, die sich umklammernd schließt, wenn da eingegangen ist zum Herzen voll heiliger Treu der langentbehrte Freund, die hold erröthende Braut. — Was aber soll ich nun erst sagen von dem wiegenden Haupt, wo lichteres Leben des nimmer ruhenden Geistes stets dem schwimmenden Auge entblitzt: wo an der

10) Herder. Plastik S. 67—89. (Ausg. Riga 1778.) Calligone Th. III. S. 180—185. (Ausg. Leipz. 1800) u. a. a. O.

11) Hohelied 5, 15.

12) Ovid. Metam. lib. I. 85.

13) Herder. Plastik.

Digitized by Google

Himmelswölbung der Stirn von der Gedankengegend her die Gewölke auf und nieder ziehen; und wo ein Hauch der Grazien weht um den spielenden Mund, wenn des Wortes Musik in leicht wogendem Rhythmos dahinströmt. — Hier athmet das Leben; hier treibt es und wogt es beständig; hier mahlet sich stets ein schimmernder Abglanz der schönsten Seelenbewegung! — Schauet doch in des Angesichtes leuchtender Verklärung einen himmelan schwebenden Geist, durchstrahlt von Gottes Glanz und Herrlichkeit! — Sehet in dem schmelzenden Ausdruck, in den Blicken voll Sehnsucht und Liebe, eine schöne selige Menschenseele, ganz versenkt in dem Himmel auf Erden. — Wie schön! Wie herrlich! Wie groß! — Reizend nur, aber unnennbaren Zaubers voll, erzittert hier auf jugendlich zarter Wange die Purpurrose der Schaam; wo sie entblüht, da wehen edenische Hauche aus fernen Paradiesen herüber. Lieblich bewegt auch der Unschuld kindliche Freude ein selig heiteres Antlitz; man siehet, es jauchze die Seele, und feiere geistige Tänze. — Aber welche Züge treten uns dort mit unwiderstehlicher Gewalt entgegen? Es ist der sanften Rührung, ist des Mitleids mächtig überwältigender Ausdruck. Jetzt zeigt der leis' erbebende Mund den schönen Kampf der still verhaltenen Thräne; allein umsonst. Schon perlet der lichte Himmelsthau sanft hernieder; und nun blitzt aus dem schimmerden Auge nicht mehr eines Menschen Seele; es strahlt in reiner Liebe — ein Gott!

Preis und Dank für all seine Huld werde denn dem gütigen Schöpfer! Unendlich schön, erhaben, schauerlich groß [14] ist gebildet unsere irdische Hülle; ein heller Spiegel des lichteren Geistes. — Elende Niedrigkeit allein findet in des Leibes hehrer Schöne nur Anlaß sinnlicher Reizung; [15]

14) Psalm 139. 14.

15) Wer aber noch frische Weihung an sich trägt, und das damalige vielfältig geschaut hat, wenn der, ein Gottähnliches Angesicht erblickt, oder eine Gestalt des Körpers, welche die Schönheit vollkommen darstellen: so schaudert

Digitized by Google

kurzsichtiges Frömmeln nur schaut, Gottes Rathschluß eigentlich meisternd, im Körper eine lästige Fessel des Geistes. — Mit dem irdischen Leibe spendete des Ewigen Weisheit und Güte uns zwei der herrlichsten Gaben: der Liebe mächtige Sehnsucht, und das Vermögen zur Kunst. — Hervorsprossend aus niederer Erde treibt der Lebensbaum der Liebe zu den Wolken empor. Unten am Boden keimen die wuchernden Treiber irdischen Verlangens; Triebe ein und desselben Stammes, rein und schön; wenn die Gallwespe der Lust mit thierischem Gifte nicht häßlichen Auswuchs verursacht. Höher und höher aber knospet der Mutterliebe zarte Himmelsblüte; der Freundschaft labende Frucht; bis endlich in reinerer Höhe des Baumes weit gedehnte Zweige liebend zu umfangen streben: Menschen, und Erde, und Himmel. — Wohnt indessen auch eine Liebe geistigeren Ursprungs, in Wesen höherer Art, so entbehren diese doch die schöpferischen Freuden der Kunst. Diese Himmelsblume entblüht nur der Erde, ist unablösbar in dieselbe verwachsen mit dreifacher Wurzel, benannt: Form, Farbe und Ton. — Genährt am Born der edelsten Freude; von fern her befruchtet mit Blütenstaub der Liebe;[16] von Lebenshauchen bewegt, und durchstrahlt vom reinen Himmelslichte der Idee; hebt sie ihren neunfach strahlenden Wonnekelch hinauf zum Aether. — In der Kunst feiert die Sinnenwelt ihre reinsten edelsten Triumphe; sie ist der schön vereinigende Mittelpunkt des Räumlichen mit dem Geistigen. Ein Abglanz göttlicher Schöpfungskraft durchblitzt in der Ausübung der Kunst den Menschen: sie ist daher des

er zuerst, und es wandelt ihn eine Furcht an von damals. — Plato l. c. p. 346.

16) Das magische Band zwischen Liebe und Kunst ist bisher noch wenig erkannt worden, obgleich die Alten bereits, sinniger Sage zu Folge, die Liebe betrachteten als die Erfinderin der schönsten Künste. (Siehe z. B. Plin. nat. hist. lib. 35 c. 43.) Indessen wäre darüber Vieles beizubringen, das ich aber künftig erst ausführlich darlegen werde in dem besondern Werke: Pygmalion, über Liebe und Kunst.

d. V.

Digitized by Google

irdischen Daseyns schönste Blüte; ist der Menschheit schönes alleiniges Eigenthum. — Kann die Psyche, lichterer Sehnsucht voll, nicht heimisch werden im Irdischen durch das Hochgefühl der göttlichen Schönheit ihrer leiblichen Hülle; vermag der Liebe süßer Lebensruf sie nicht willig hienieden zu bannen: so feiert sie doch ihr glückliches Versöhnungsfest mit der Sinnenwelt in der Kunst. Nur auf Erden blühet deren Lust und Wonne; reinerem Daseyn fremd nach Schillers tröstendem Ausspruch: [17]

„Dein Wissen theilest du mit vorgezogenen Geistern,
„Die Kunst, o Mensch, hast du allein."

So verschwimmen denn in dem wunderbaren Daseyn des Menschen harmonisch in einander, Göttliches und Irdisches, Leben und Schönheit; Liebe und Kunst. — Soll nun von dieser, und von dem in ihr zur Erscheinung gebrachten Schönen noch etwas näheres gesagt werden, so analysiren wir hier zu diesem Zweck weder Gedichte, noch Statuen oder Gemälde. Kunstwerke können, wie schon Andere näher dargethan haben, [18] niemals Regeln abgeben für die Kunst: die Untersuchung derselben ist indeß, wie sich früher ergab, auf rein abstraktem Wege nicht zu führen; und so gilt uns denn hier als einzig leitender Canon, der im Vorigen als höchstes Schöne erkannte Mensch. In diesem Kunstwerk von hoch erhabener Meisterhand fanden wir bereits die erste Bedingung alles Schönen, den lebendigen Ausdruck eines Geistigen in sinnlich vollkommner Erscheinung. Hier erblicken Herder und Lavater [19] schönste Einheit im Mannigfaltigen; hier haftet stets als wesentliche Eigenschaft das Charakteristische, das nach Schelling [20] die wirksame Grundlage alles Schönen bleibt. — So kann

17) Schiller, die Künstler.

18) z. B. E. Burke. Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. S. 80 (Deutsche Ausg. Riga 1773.)

19) Lavater. Physiognomische Fragmente Th. I. S. 5.

20) Schelling über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur S. 29.

Digitized by Google

uns denn nach diesen Andeutungen die reine Natur des Menschen Regel und Muster zeigen aller Schönheit; deren Himmelsgabe, den ältesten Urkunden gemäß,[21] zum gemeinsamen Antheil werden mußte für Mann und Weib. — In dem erschaueten innigen Verschmelzen dieser Doppelerscheinung nun gestaltet sich vielleicht heller ein lebendiges Bild des göttlich Schönen; versuchen wir daher, die darin sich findenden geistigen und leiblichen Eigenschaften, in der Natur zwar nicht streng geschieden, doch aber nach ihrem Wesen dem einen oder dem andern Geschlechte angehörend, mit einer gewissen Ordnung gegenüber zu stellen in folgendem Schema:

21) Genesis I, 27.

Gott
höchste Schönheit.
Abbild.
Mensch.

Mann	Weib
Stärke	Milde
Kraft	Zartheit
Ernst	Unschuld
Größe	Einfachheit
Würde	Anmuth
Adel	Liebreiz
Hoheit	Grazie
Pathos	Ethos
das Feierliche	das Rührende
das Erhabene	das Naive

Schönheit.
In
freier Bildsamkeit:
Kunst.

Idee	Erscheinung
Ausdruck	Eindruck
Objectivität	Subjectivität
Kunst-Wahrheit	Natürlichkeit
Klarheit	Reinheit
Originalität	Neuheit
Symmetrie	Harmonie
Einheit	Mannigfaltigkeit.

Vollkommenheit
der
Schönheit.
Ideal.
Gott.

Digitized by Google

Bevor nun auf diesem Wege die Beschauung des Schönen in seiner Wesenheit weiter versucht werden kann, muß zunächst noch einiges angemerkt werden über unser vorstehendes Schema. Die darin aufgeführten männlich oder weiblich schönen Eigenschaften selbst [22] werden wohl für völlig naturgemäß ohne Weiteres anerkannt werden; die verschiedene Gegenüberstellung aber, bei der es hier durchaus nicht auf strengen Gegensatz ankam, bedarf wohl hin und wieder einiger Erörterung. —

Wenn wir zum Beispiel den Ernst mit der Unschuld zusammenreiheten, so meinten wir; diese sey unzertrennlich von lauterem Frohsinn; Traurigkeit stehe mit deren eigentlichem Wesen in Widerspruch: daher fanden wir, dem edlen Ernste gegenüber, in der Unschuld den reinsten Ausdruck schöner Heiterkeit. — Größe und Einfachheit stehen nur ihrer mehr männlichen oder weiblichen Natur nach einander entgegen; sie bilden keine Gegensätze, vielmehr gesellen sie sich gern zu einander, [23] und ihr Verein neigt sich alsdann zur erhabenen Schönheit. [24] — Ueber Anmuth und Würde ist für unsere Aufstellung bereits Manches gesagt; [25] besonders in einer Stelle des Cicero, [26] die uns zunächst eine Veranlassung gegeben hat, alle Eigenschaften des Schönen, in Uebereinstimmung mit der Idee dieses Werkes, zu betrachten unter der Form einer Geschlechts-Verschiedenheit. — In der Hoheit erscheint vielleicht des Mannes ergreifendste Schöne, während als solche die Grazie sich dem Weibe bei-

22) Definitionen und genaue Erläuterungen dieser verschiedenen Eigenschaften des Schönen wären hier am unrechten Ort; sie gehören für das eigentliche Lehrbuch der Aesthetik. d. V.

23) Winkelmann Gesch. d. Kunst p. 325. (Ausg. v. 1776.)

24) Herder. Kalligone Th. III. S. 114.

25) Schiller über Anmuth und Würde. S. 306. (Kleine pros. Schr. Th. II.)

26) Cum autom pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas: venustatem muliebrem ducere debemus; dignitatem virilem. Cicero de officiis lib. I. cap. 35.

Digitized by Google

gesellt: indessen vertragen beide Eigenschaften sich sehr gut, und spielen wundersam in einander über. Wir erkennen Alle eine weibliche Hoheit an; Venus Urania in irdischer Erscheinung, [27] es giebt aber auch eine mit der männlichen Natur verschmelzende Grazie, die schon Plato so gern dem Ernste mildernd beigesellen mag; [28] die, nach unserer Ansicht in diesem Sinne über dem Haupte des olympischen Jupiters thronte, [29] und von der noch Eberhard unter andern sagt: [30] „Diese männliche Grazie verschönerte Pabst Pius VI., „bei dessen Einzug eine fromme Nonne ausrief: wie schön „muß Jesus Christus seyn, wenn sein Statthalter so schön ist!" —

Pathos und Ethos, welche die Griechen schon ganz in unserem Sinne einander entgegensetzten, [31] bilden in der aufgeführten Schönheitsreihe gleichsam eine Gränze. Ihrem hier eingenommenen Orte zwar völlig angehörend, scheiden sie doch die natürlich schönen Eigenschaften der Geschlechter von den nur mehr oder minder im Geiste des Mannes oder des Weibes gemachten Kunstforderungen. — Beide, Pathos und Ethos, sind, wie wir später noch näher berühren werden, die wesentlichsten Bedingungen zur Erscheinung des Schönen. Die Leidenschaften verleihen der Kunst Ausdruck und Character: es sind die Winde, die im Meere des Lebens unser Schiff treiben; mit welcher der Dichter segelt, und der Künstler sich erhebt. [32] Der pathetische Ausdruck aber vergesellschaftet sich in der Kunst nothwendig mit dem Ethos, der Sittlichkeit: wo diese verletzt ist, da entflieht erröthend die reine himmlische Erscheinung des Schönen. Unser Zeitalter erkennt dies immer mehr und mehr: die Bühne zunächst hat gegen frühere Jahrzehnde offenbar

27) Winkelmann Gesch. d. Kunst S. 480. d. ang. Ausg.
28) Plutarch. Erot. p. 769. (Th. II. edit. Xyland. 1624.)
29) Quatre mere — de — Quincy Jupiter olymp. p. 271.
30) Eberhard. Handbuch d. Aesthetik Th. I. p. 64. (Ausg. Halle 1803.)
31) Longin. de sublim. XXIX.
32) Winkelmann G. d. K. S. 262. (Ausg. 1776.)

Digitized by Google

gewonnen an sittlicher Reinheit, obgleich noch sehr Vieles in dieser Hinsicht zu wünschen übrig bleibt. Jean Paul sagt sehr schön: [33] „Der Dichter darf der weiblichen Na„tur kein Opfer auf der Bühne befehlen, das nicht der „reinsten Jungfrau in der Lage anzusinnen wäre." Dahin muß es kommen, und dahin wird es hoffentlich kommen in der Kunst. —

Indem wir das Erhabene dem Naiven gegenüberstellen, welches übrigens auch Andere schon gethan haben, [34] sprechen wir aus, daß uns das Erhabene nur eine Gattung der Schönheit, nicht etwa ein Gegensatz des Schönen selber sey. In diesem Dualismus des Erhabenen und Schönen, der so lange in der Aesthetik geherrscht hat, fand das Wesen der Kunst nimmer eine genügende Einheit. Diese ist uns die Schönheit selbst, der sich die unter der Form des Männlichen und Weiblichen erkannte Doppelnatur derselben nur unterordnet. — Werfen wir nun einen Blick auf unser Schema, so erscheint das Erhabene gleichsam als die Verschmelzung, als die Total-Summe aller als männlich schön erkannten Eigenschaften; wobei wir nur noch bemerken, daß auch die Leidenschaften eine Quelle des Erhabenen sind. [35] Diese Beschauung führt jedoch besonders zu dem dynamisch oder kraftvoll Erhabenen, welches wir denn auch wegen seiner geistigeren Natur höher stellen, als das bloß extensiv oder mathematisch Erhabene. Indessen findet sich doch auch dieses zunächst begründet in der männlichen Natur, [36] deren Gesammt-Anschauung uns denn empor-

33) Jean Paul Vorschule d. Aesth. S. 716.

34) z. B. L. Bendavid Versuch einer Geschmackslehre S. 117. (Berl. 1799.)

35) Longin. de sublim. sect. VIII. p. 25. (edit. Weiske.)

36) Das Erhabene finden wir nicht allein an himmelhohen Alpen und weiten Meeresspiegeln, an Pyramiden und Phidias-Colossen; es liegt auch, wie schon früher angedeutet ward, in der menschlichen Natur. Hier erscheint es nicht etwa erst durch Handlungen einer ungeheuern Willenskraft, oder durch äußere königliche Pracht, welche nach Burke (vom Erh. und Sch. S. 124.) eine Quelle des

Digitized by Google

hebt zum Ideal der erhabenen Schönheit. — Betrachten wir nun deren Eigenschaften genau, so liegt in allen ein gewisses klares Selbstbewußtseyn, dessen Gegensatz uns hinleitet zur Beschauung der höchsten weiblichen oder naiven Schönheit, die dem geistigen Auge lebendig entgegentritt in der innigen Verschmelzung aller als weiblich schön erkannten Wesenheit. Eine süße hinschmelzende Bewußtlosigkeit, welche hier eben allen Eindruck des Erhabenen hervor-

---

Erhabenen ist: der einfach natürliche Mensch selbst vermag alle Wirkung des Erhabenen hervorzubringen auf einen für die lebendige Schönheit wahrhaft empfänglichen Sinn. Man sehe z. B. einen Feldbauer in Calabrien oder in der Terra di Lavoro. Vier schneeweifs glänzende Stiere mit kurzem aufwärts gerichtetem Halse, mit zwei Fufs hohen antelopenartig gewundenen Hörnern und mit Feuer sprühendem Auge, gehen in unbeschreiblicher Schöne vor dem antik geformten Pflug, hinter dem des Führers erhabene Gestalt fest und ruhig daherschreitet. Der grofse, wohlgebaute, markige Körper, normännische Abkunft bekundend, ist in dem warmen Klima fast ganz unverhüllt. Das einzige Gewand, das Hemd ist bei der Arbeit niedergestreift, und nachläfsig um die Hüften geschlungen, von denen ein leichtes Unterkleid kaum bis an das Knie herabfliefst. So geht er einher in seiner ganzen Schöne, sprechenden Ausdruck in den Mienen, kühne Willenskraft im Auge. Spielend regiert die nervigte Faust den schweren Pflug, indefs die vorgestreckte Rechte die mächtig schnaubenden Thiere zügelt: es ist Alcides der Stierbändiger; es ist Jason, wie er in den colchischen Gefilden die flammenden Ungeheuer zwängt in das eherne Joch. — Ich versuche an dieser Stelle noch die Skizze eines Sämanns zu entwerfen, den ich in Terracina gesehen habe. Von ihm galt zunächst vollkommen Winkelmanns Behauptung, dafs der Kopf der meisten italiänischen Landleute in einem historischen Bilde seine Stelle finden könnte. Aus dem sprechenden Antlitz dieses Südländers strahlten der Muth und die Kraft eines Heros, welchen Namen seine ganze übrige Erscheinung rechtfertigte. Derselbe, etwa Dreifsig Jahr alt, war weit über sechs Fufs hoch, und dabei in dem schönsten Ebenmaafse ausgebildet. Man denke sich zu dem schönen dunkel gelockten Haupt eine hohe, mächtig breite Brust, schön gerundete Schultern, und Arme die da strotzen in markiger Kraft der schwellenden Muskelberge: es war der farnesische Hercules, durch ein Wunder ins Leben gerufen. Das mahlende Wort kann hier nur schwache Wirkung thun; man sehe solche Erscheinungen selbst, und fühle dann bei einem nur einigermaafsen empfänglichen Sinn, den hoch erhabenen Eindruck menschlicher Kraft und Schönheit. d. V.

Digitized by Google

zaubert, finden wir derselben überall beigesellt: reflectirende Selbstbeschauung vereint sich nicht mit sittlich heiliger Unschuld; nicht mit Grazie und Naivität. Diese der weiblichen Schöne als wesentlich characteristisch zuerkannte Bewußtlosigkeit findet sich in dem kindlichen Ausdruck der Madonnen, wie auch zum Theil in der mediceischen Venus. Diese scheint wenig zu wissen von ihrer Allmacht: das schmelzende Auge verkündet keine Spur selbstbewußten Stolzes der allgebietenden Herrscherin; süß verschämte Unschuld athmet vielmehr ihr ganzes Seyn. In ihr findet sich alle als weiblich schön erkannte Wesenheit vereint: sie entspricht, mit einem Worte vollkommen dem Ideal der höchsten weiblichen oder naiven Schönheit. — Will man, durch die Beschauung des Lebendigen nicht befriedigt, auch für das männlich Schöne noch einen steinernen Belag, so zeigen sich alle demselben zugeschriebenen Eigenschaften in den belvederischen Apoll; er kann betrachtet werden als das Ideal der männlichen oder erhabenen Schönheit.

Wird nun in letzter Beschauung unseres Schema das Schöne mit Freiheit zur Erscheinung gebracht, so bildet sich Kunst, so entstehen Kunstwerke. Die weiteren Anforderungen an dieselben sind hier gleichfalls betrachtet als Wesenheit des Männlichen oder Weiblichen, je nachdem dabei, wie in diesen einander entgegengesetzten Naturen, entweder das Denken und Wollen, oder das Fühlen und Empfinden vorherrschend thätig ist. In diesem Sinne stehen denn Idee und Ausdruck, die sich nur in reflektirender Anschauung eines Kunstwerkes offenbaren, ganz richtig gegenüber der sinnlichen Erscheinung und deren Eindruck, welche beide ohne weiteres Nachsinnen das Gefühl in Anspruch nehmen. Eben so ist die Symmetrie nur ein Gleichmaaß dem ordnenden Verstande, indeß die Harmonie mehr nach reinem Schönheitsgefühl das Ungleichartige, aber Verwandte, wohlgefällig zusammenreiht. Ohne die Eine oder die Andere kann aber kein schönes Kunstwerk sich gestalten; sie führen uns auf die höchste unerläßliche Kunst-

Digitized by Google

forderung, die wir bereits angeschaut haben in der schönen Menschennatur, führen auf Einheit in schöner Mannigfaltigkeit. Wenn wir auch diese aufgestellt haben in männlicher oder weiblicher Reihe, so spricht dabei für uns ein anderer Kunstkenner [37], indem er sagt: „die Seele, bestimmt zu fühlen, sucht verschiedene Eindrücke zu erhalten, „weil jeder derselben ihr eine neue Modification des Vergnügens gewährt: Hieraus entspringt die Liebe zur Mannigfaltigkeit. — Die Idee der Einheit ist dagegen mehr „abstrakt als fühlbar; daher kommt das Vergnügen, welches daraus entsteht, mehr von der Ueberlegung als von „der Empfindung her." — Indem wir nun in solcher Weise die Doppelnatur des Schönen näher zu belegen suchten, haben wir zugleich das Wesen desselben im Allgemeinen in ein helleres Licht gesetzt. Werden die besonderen Eigenschaften des Schönen in der Kunstanwendung nach Qualität und Quantität, oder auch nach ihren Wechselbeziehungen unter einander vergriffen, so entstehen Kunstfehler, die sich in unserer Darstellung hier leicht überschauen lassen. Stärke und Kraft z. B. arten leicht aus in Härte und Roheit; Zartheit und Milde spielen dagegen bald über zum Süßlichen und Weichen. Falsche Feierlichkeit erscheint als Gravität: verfehltes Erhabene wird leicht gräßlich, und dadurch gleich den übrigen Fehlern, wie es der sinnverwandte Reim schon andeutet, häßlich. — Auf gleichem Wege aber nähert sich auch im Gegensatz unser Blick dem urbildlich Schönen, wenn wir dessen gesonderte Eigenschaften anzuschauen versuchen in reiner schönster Wesenheit. Diese nun erfaßt sich bis zum Ideale hinauf, nach unserer Ansicht leichter in der lebendigen Natur des Menschen selbst, als an nachgeformten Kunstwerken. Der Mensch kann, wie die Gottheit nur schaffen nach seinem Bilde [38]; folglich muß, mit Herder zu reden, „in der

37) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper. Th. 1. S. 224. (der Forkelschen Uebers.)

38) A. Schreiber. Lehrb. d. Aesthetik S. 2.

Digitized by Google

„lebenden Natur nothwendig eine Ursach der Schönheit „liegen, oder sie ist auch nicht in der todten.“ [39] — Die meisten Kunstlehrer, sie mögen nun ihre Gesetze und Regeln gern von Statuen, Gemälden oder anderen Werken ableiten, sind denn auch häufig gezwungen unsern hier erwählten Pfad zu betreten, und schwanken so, in ihren Erläuterungen und Beispielen ungewiß hin und her zwischen Natur und Kunst. Allerdings gewahren wir wohl an Kunstwerken die Eigenschaften des Schönen; wir erkennen darin Kraft und Pathos, Naivetät, Grazie u. s. w.: doch sind diese in ihrer reinen Wesenheit nicht zu erschauen im artistischen Schein, wohl aber im lebendigen Seyn. —

Wir haben nun bereits das männlich oder erhabene Schöne, und das weiblich oder naiv Schöne in allen Eigenschaften als zwei charaktervolle Gattungen desselben vollständig erkannt; daher richten wir nunmehr unsern Blick auf die hohe urbildliche Schönheit. — Wenn wir dem zu Folge die früher aufgeführten Eigenschaften derselben entweder in gegenüberstehender Ordnung, oder auch in willkührlicher Reihe als innig verschmolzen anschauen, so entsteht aus allen diesen Vermischungen eine Wesenheit, die wir zwar in der Natur selten oder nie mehr erblicken, die wir denn aber nothwendig anerkennen müssen als Kunstschön. So erzeugten zum Beispiel Pathos und Ethos in schöner Verbindung des Kunstwerkes höchste Zier, den sittlich edlen Ausdruck. Feierliches und Rührendes verschwimmen in einander zum Ergreifenden; Ernst und Unschuld im holden Verein zeigen das Wesen einer schönen Ruhe: kurz, aus jeder nur möglichen Vermischung beinahe, gestaltet sich das Bild einer hohen Schönheit. Was in der gesonderten Wesenreihe als charakteristisch schön sich gegenüber stand, fließt jetzt rein harmonisch wieder in einander. — In solcher freien Anschauung, nicht in un-

39) Herder. Plastik. S. 78.

Digitized by Google

zulänglicher Definition, deren wir uns denn auch, nach früher schon ausgesprochenen Ansichten gänzlich enthalten, [40] erscheint dem erregten Geiste im helleren Bewußtsein jener ursprünglichen Weihe, das Wesen des Schönen: alle Lehre desselben ist gleichsam nur eine Mnemonik, eine lichte Weisung zur klaren Erinnerung an das göttliche Urbild. — Wenn nun ein hellerer Abglanz desselben überall hervorschimmert aus der Vereinigung zweier charakteristischer Gegensätze des Schönen; so zeigt sicher ihre Totalität, in angeschauter Verschmelzung der erhabenen und naiven Gattung, lichter Helle voll, die höchste Schönheit. — Diese hat, einzelnen Andeutungen zu Folge, Andere bereits aus solcher Vereinigung angeblickt; [41] doch hat man unrichtigerweise einen Schein des Charakterlosen darin wahrzunehmen geglaubt. [42] Das scharf bestimmte Wesen eines Geschlechtsausdrucks geht zwar anscheinend unter in dem Zusammenfließen zweier so mannigfacher Naturen: es gestaltet sich aber daraus als idealer Kunst-Charakter eben die reine höchste Schönheit selbst. So sagt Schreiber in einer einzelnen nicht weiter durchgeführten Stelle, ganz in unserm Sinne: [43] „Die Kraft ist männlich, die Anmuth weiblich; das Charakteristische in der Kunst ist „die Schönheit, oder die Vereinigung von Kraft und Anmuth."

Das eigentliche Wesen der Kunst besteht nach allem bereits Gesagten darin: das erschaute Seelenbild, die Idee

40) Winkelmann sagt noch: Die Schönheit ist eins von den grosen Geheimnissen der Natur, deren Wirkungen wir zwar sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. (Gesch. d. Kunst. Th. 1. S. 142. Ausg. 1764.)

41) Naives und Erhabenes, sagt Seckendorf, (Kritik der Kunst S. 49.) wenn sie vereint in Kunstwerken vorhanden seyn sollen, wie ich die griechische Kunst im allgemeinen betrachte, diese Vereinigung in ihr zu finden glaube, bringen eine Verschmelzung von beiden hervor, so dafs man im Grunde die höchste Annäherung an das Generische der offenbaren, klaren, deutlichen Schönheit zu sehen wähnt.

42) Seckendorf ebendas. S. 77.

43) Aloys Schreiber, Lehrb. d. Aesthetik. S. 3.

Digitized by Google

der höchsten Schönheit, mit Freiheit in der äußeren Welt zur Erscheinung zu bringen; durch ihren Ausdruck an irgend einem darstellenden Mittel zu erregen den schönsten, reinsten, heiligsten Sinnen-Eindruck. Da indessen der Mensch zunächst nur die eigene Natur abspiegeln kann in der Kunst, so streben deren Bildungen selten zu dem Ideal-Charakter der reinen höchsten Schönheit: sie zeigen vielmehr stets ein Männliches oder Weibliches, ideell aufgefaßt in seiner erhabenen oder naiven Natur, und nur angestrahlt vom reinsten höchsten Schönheits-Ideal.

In solcher Wesenheit erscheint denn, nach unserer Ansicht, auch die Kunst der Griechen; und sie konnte nicht anders sich gestalten, indem den Göttern selbst ein ganz bestimmter Geschlechts-Ausdruck beigelegt ward. Dieser offenbart sich zunächst in aller griechischen Poesie; die Lyrik selbst erscheint hier gleichsam noch männlich oder weiblich; seltener athmet sie, im Gegensatz der neueren, eine mehr allgemeine Empfindung der reinen höheren Menschennatur. 44) Klarer zeigt sich dieses alles noch in der bildenden Kunst: der olympische Jupiter ist Gott in dem ganz bestimmten Geschlechtsausdruck einer erhabenen Männlichkeit; Venus erscheint als Göttin in der idealen Form natürlichster Weiblichkeit. Diese erblicken wir, wenn auch mit einer Mischung des Erhabenen, noch deutlich in den Bildungen der jungfräulichen Göttinnen Artemis, Hestia und Pallas: deren charakterisches Wesen, gleich dem der griechischen Götter überhaupt, sich aus der Verbindung der verschiedenen in unserem Schema aufgeführten Eigenschaften des Schönen leicht anschauen läßt. — In der üppigen Ge-

44) Lyrik, als Kunstgattung angeschaut, ist, beiläufig gesagt, nicht etwa individueller selbstgefälliger Gefühls-Erguss, den man im eitlen Bewustsein der liebenswürdigsten Subjectivität jetzt ohne Weiteres in die Welt schickt: die wahre Lyrik zeigt hohe allgemeine Objectivität der Empfindung unter dem Scheine der reinsten, natürlichsten Subjectivität. d. V.

Digitized by Google

staltung der Hermaphroditen zeigt sich zwar eine innige Verschmelzung der beiden Geschlechter; doch waren jene wohl nur entlehnt von der in Griechenland nicht unbekannten, angeblich schon von der Semiramis ersonnenen [45] Verstümmelung der männlichen Natur: [46] die Künstler strebten also darin keinesweges nach einem reinen gottgleichen Ideal. — So ist denn die Schönheitsidee der Griechen, bei aller Göttlichkeit doch rein menschlich; und darum eben, weil sich bis zum Olymp hinauf nur unsere Natur in reinster Klarheit ideell abspiegelt, darum ist die hellenische Kunst so ansprechend, so mächtig ergreifend. — Menschlicher waren, wie Schiller sagt, damals die Götter; daher konnte sie, in ihrer charakteristischen Wesenheit, die bildende Kunst leichter in befriedigender Vollendung gestalten. Die göttlichen Darstellungen des Heilandes, oder gar des Ewigen selbst bleiben dagegen nothwendig nur ungenügende Versuche für ein freies Seelenauge, das nicht durch Autoritäten geblendet, oder durch bewundernde Nachbeterei befangen ist. — Der Polytheismus führt, ohne eigentliche höchste Einheit, überall nur auf eine getheilte, oder besser gesagt, vertheilte Urschönheit; sein höchstes Ideal ist nur Götterähnlichkeit; Gottähnlichkeit, Göttlichkeit strahlt allein in dem Ideale des Monotheismus. [47] Alles Seyn entquillt hier Einer Allmacht, ohne Vorstellung einer Zeugung; und Alles kehrt auch wieder zurück zu dem Einen. In Ihm, der höchsten Einheit alles Wahren und Guten, fließen denn auch alle denkbaren Eigenschaften des Schönen

45) Ammianus Marcellinus lib. XIV. cap. 6.

46) Winkelmann. G. d. K. S. 268. d. angef. Ausg.

47) Plato, der geweihete Seher der heiligen Schönheit, erschaut dieselbe auch nicht an mehreren Göttern, er sagt vielmehr im Phädrus: „die Schönheit war damals glänzend „zu schauen, als mit dem seligen Chore wir dem Jupiter, „Andere einem andern Gotte folgend, des herrlichsten An„blicks und Schauspiels genossen, und in ein Geheimniss ge„weiht waren, welches man wohl das allerseligste nennen „kann, und welches wir feierten untadelig selbst, und unbe„troffen von Uebeln.“ —

Digitized by Google

natürlich in eins zusammen; und führen in diesem Verein auf ein einziges ungetheiltes gottähnliches Ideal.

Solch ein einiges himmlisches Licht durchstrahlt die neuere Kunst; sie ist übersinnlicher, geistiger, und gegen die griechische im allgemeinen minder ergreifend; da der Geist nicht überall ausgebildet seyn kann für diese höhere Richtung. — Ein Tyrtäischer Schlachtgesang, ein Pindarischer Sieges-Hymnus, ein Anakreontisches Weinlied ergreifen leicht alle gesunde männliche Natur, so wie jede weibliche bewegt werden muß durch Dichtungen, wie etwa Bürgers Mutter-Tändelei: verfließt aber die Lyrik, dem Einen Ideale gemäß, in den weiteren, minder bestimmten Kreis der allgemeinen reinen Menschennatur, so gehört zur innigen Auffassung solches Empfindens schon höhere Seelenbildung. — Auch die neuere epische Poesie strebt, bis zum Roman herab, gern nach Gestalten, die neben oder über den irdischen Naturen das rein Schöne, als Verein des Erhabenen und Naiven, ohne alle Beziehung auf ein Geschlecht, idealisch abspiegeln. Solche überirdische himmlische Wesen, die der alten Poesie, bei ihren in sinnlicher Leidenschaft mithandelnden Göttern, fremd bleiben mußten, haben alle neueren großen Dichter, hellester Erinnerung des Göttlichen voll, verschmolzen mit ihren Schöpfungen; haben denselben dadurch hohen unnennbaren Zauber verliehen. Zum Belage dieses Gesagten erinnern wir nicht weitläuftig an die romantischen feenhaften Gestaltungen der italiänischen Epiker; nicht an Miltons und Klopstocks Engel: wir verweilen vielmehr nur einen Augenblick bei Göthe's Mignon. Wer möchte sich wohl einen Wilhelm Meister denken ohne dieses namenlos schöne Wesen? Es ist aber eine übersinnliche Erscheinung, nur aus weitester Ferne vom Hauche der Erde angeweht. Mignon zeigt die Anmuth, die Zartheit, die Unschuld des weiblich Schönen; damit aber vereinigte sich auch männlich erhabene Größe und Kraft in dem lautlosen Ertragen unnennbaren Wehes; in dem heiligen Bewahren abgedrungener Eide:

Digitized by Google

„Zur rechten Zeit vertreibt der Sonnen Lauf
„Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen;
„Der harte Fels schließt seinen Busen auf,
„Mißgönnt der Erde nicht die tief verborg'nen Quellen.

„Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
„Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen.
„Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
„Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen." —

So spricht Mignon, das Himmelskind, in erhabener Duldung. — So ist dieses Meistergebild erhaben und naiv zugleich; also urschön, gehoben über allen Ausdruck eines Geschlechts, das denn auch, nach dem eigenen Wort, nicht mehr wesentlich ist in höherer Schöne:

„Und jene himmlischen Gestalten,
„Sie fragen nicht nach Mann und Weib;
„Und keine Kleider keine Falten,
„Umgeben den verklärten Leib." —

So wäre denn in der Poesie, kurz zwar, aber doch hoffentlich erkennbar angedeutet der Einfluß des einigen ungetheilten Schönheits-Ideals. Dieses entspricht nun auch völlig dem höchsten ethischen Vorbilde des Menschen. Unsere nächste Aufgabe ist es zwar, den uns natürlich angeborenen Geschlechts-Charakter vollendet auszubilden: der Mann sey zunächst Mann, an Leib und Seele kräftig, groß, würdig; das Weib entwickele schöne Weiblichkeit in Unschuld und Einfachheit, Zartheit und Anmuth. Ueber beiden Naturen steht aber, nach deren früher hier aufgeführten Wesenheits-Reihen, der reine höhere Begriff „Mensch:" unsere höchste Ausbildung fordert demnach nothwendig eine leichte Erhebungs-Fähigkeit über das angeborne Geschlecht. In diesem verminderten Einfluß sinnlicher Beziehungen erreicht nur der Mensch den höheren Adel des Lebens und der Liebe: so nur wird er moralisch schön, wird ähnlich dem himmlischen Vorbild. Christus, der Gottmensch, erscheint in seiner reinsten Wesenheit erfaßt, weder Mann noch Weib: vielmehr vereinigt er in sich harmonisch die

Digitized by Google

beiden Naturen; verbindet die sanfte lieblichste Milde mit ernster Größe, mit erhabenster Kraft.

In solcher Vereinigung, in dieser höchsten göttlichen Urschönheit ist denn, wie früher angedeutet ward, eine Darstellung des Gottsohnes für die bildende Kunst ein so schwerer, noch nicht befriedigend gelöster Vorwurf. Leichter dagegen ist der schon bestimmtere weibliche Ausdruck der Madonnen; schwerer als diese wiederum die Bildung der geschlechtslosen Engel, [48] die in der menschlichen Form abspiegeln sollen das reinste göttlichste Ideal. — Lasset, o ihr Künstler endlich ab, dieses zu erstreben auf dem niederen Erdenwege der sogenannt verschönenden Wirklichkeit; ihr werdet es hier nicht finden. Suchet es nie in der, seit Apelles Zeiten so oft beliebten, eklektischen Weise, die aus einzeln zerstreuten Theilen einer schönen Natur mühselig ein Ideal zusammen zu stoppeln versucht: oder werdet noch weniger Plagiarier, die da ganz heimlich schöne Einzelheiten anderer Kunstwerke an einander kitten. Errechnet es auch ferner nicht an den Proportionen eines etwa wieder aufgefundenen Polykleischen Kanons; die Normal-Idee ist noch durch eine weite Kluft getrennt vom hohen Ideal. Ergrübelt es auch nimmer auf logischem Wege, der aus der mannigfachen Erscheinung mühselig die eigentliche Wesenheit abstrahirt: dieses führt, da der Genius mangelt,

48) Mögen doch endlich diese höchsten Bildungen nicht weiter entwürdigt werden von den eigentlichen Mahlern. Darunter sind verstanden die leidlich fertigen Zeichner und mechanisch gelernten Farbengeber, deren es jederzeit eine so reiche Anzahl giebt. Mögen selbst noch davon bleiben die schon höher bewährten Künstler, wenn sie nicht zugleich früherer Weihe voll, Hellseher sind im Lichtgebiete der Schönheit. — Jetzt aber wählt in eitler Aufgeblasenheit jeder junge oder auch alte Kunststümper, wenn etwa die Zeit einer Ausstellung herannaht, und seine erfindungslose Leerheit nicht einmal eine nur menschlichschöne Darstellung hervorzubringen vermag, geschwind seinen Stoff aus dem Gebiet des Höchsten und Heiligsten: dergleichen Entweihungen gereichen denn der Kunst nicht allein zur Schande, sie sind, scharf gewürdigt, auch am Ende eine Sünde. d. V.

Digitized by Google

höchstens zu einer sehr correkten, aber dabei entsetzlich langweiligen Vollkommenheit. Schaffet eure Gebilde auch nicht nach Anderer Dichtung; erwärmt euch nicht erst an fremdem Feuer: nähret vielmehr eigene Gluthen, seyd sämmtlich selbst Dichter, wie schon Plato es verlangt, [49] wie es Phidias war, [50] wenn auch ein Homer ihn begeisterte zur Bildung des olympischen Jupiter. [51] Erstrebet auch keine lichtere Kunstweihe durch eingebildete oder angebildete Religions-Schwärmerei; kein Glaubens-Wechsel wandelt Kunststümperei in Kunstfertigkeit, fügt nimmer zum Talente auch den höheren Genius. All solches Streben ist umsonst, führt, o Künstler, euch nicht näher dem höchsten göttlichen Ideal:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen, [52]
Wenn es euch nicht aus voller Seele dringt.

Was im Innern nicht schon sonnenhell liegt, kann nimmer klar gestaltet werden im Aeußeren. Göttlicher Weihung voll muß die Seele seyn, dann tritt, ohne alle jene mühselige Quälerei, das hohe Ideal wie eine helle Erinnerung eines früher geschaueten Heiligen, mit einem Zauberschlage hervor in glänzender strahlender Klarheit. So erschauete es der Hellseher Raphael, und bildete danach, unbekümmert um Kunstvorschrift und klügelndes Regelwesen, wie sein eigenes Schreiben es bekundet: [53] „ich halte mich an „eine gewisse Idee, die mir in die Seele kommt: ob diese „nun irgend eine Kunstvortrefflichkeit in sich habe, weiß „ich nicht, aber ich strebe sie zu erreichen." — Als ein

49) Plato. Sympos. p. 528. (edit. Lugd. 1590.)

50) Man betrachte den Reichthum poetischer Erfindung in Phidias Werken am Parthenon (jetzt zur Elginschen Sammlung gehörig) besonders in dem einst das äufsere Fries der Cella zierenden Festzug der Panathenaeen. d. V.

51) Cicero de orat. II.

52) Goethe's Faust.

53) io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so, ben m'affatico d'averla. (Bottari, Lettere pittoriche t. II. p. 18.)

Digitized by Google

solches unmittelbares Erschauen des Göttlichen erkannte jener Pabst das höchste Schöne in der Kunst, da er den Guido Renni fragte: [54] „in welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel mahltest?" — Das Ideal, wie es zu Zeiten in einer lichteren Menschenseele aufdämmert, erscheint also als die helleste Anschauung des Göttlichen; von dem es dennoch aber nur ein schwacher Abglanz ist: denn die ewige Urschönheit Gottes kann, wie ein altpersischer Sänger sehr schön verkündet, nur aufgefaßt werden von einem Auge, das da selbst schon verklärt ist zur hehren Unsterblichkeit. [55]

Selig bewegt würden wir indessen alle niedersinken, wenn so ein Geweiheter treu und wahrhaft wiedergeben könnte, was, hehrer Begeisterung voll, sein Lichtblick erschaut: auf dem langen mühevollen Wege vom Seelenauge durch Hand und Werkzeug bis zum widerstrebenden Stoff geht aber gar zu viel von dem innern Gange verloren. Wie das erschauete Seelenbild selbst nur ein Dämmerschein ist vom Höchsten, so schimmern aus dem vollendetesten Kunstwerk wiederum des Künstlers heiligste Gesichte uns nur als eine leise Ahnung entgegen. — Das Ideal des epischen Dichters verdunkelt sich bei dem mannigfaltigen Spiele mit Gestalten nothwendig in der langen Reihe von Successionen, in denen er seine Charakter-Gebilde, seine Seelengemälde nur zur Erscheinung bringen kann. Formloser verfließt noch des Lyrikers innerster Lichtblick in einzelnen begeisterten Ergüssen; bis endlich das Ideal des Tonkünstlers, wie ein Strahlenbild hinter einem magischen Schleier, gestaltungslos verschwimmt in einen reinen bezaubernden Hellschein. Die Musik, mit ihrem Aetherleib der wogenden, bebenden Luftwelle zeigt gleichsam nur alle Haupteigenschaften des Schönen in reiner körperloser Wesenheit, daher mahnet sie in dieser scheinbaren Gestaltlosigkeit am hellsten an das Uebersinnliche; und regt die Gei-

54) Müfslein. Lehrb. d. Kunstwissensch. S. 52.

55) d'Herbelot, Bibliotheque orientale vol. I. p. 649. (edit. 1774.)

Digitized by Google

ster auf, sich jener schönen Eigenschaften bewußt zu werden an dem eigenen durch die Töne in klarer Erinnerung hervorgerufenen Seelenbild. Hadschi Chalfa, ein morgenländischer Weiser, des eilften Jahrhunderts, sagt in seinem großen, alle Wissenschaft und Kunst umfassenden Werke von der Musik: [56] „Die Seele, wenn sie durch schöne „Melodien entzückt wird, sehnt sich nach der Anschauung „höherer Wesen und Geister, und nach der Mittheilung „einer reineren Welt. Durch die Tonkunst werden die von „der Dichtheit der Körper verdunkelten Seelen zum Umgange mit höheren Geistern und Lichtwesen, welche in den „heiligsten Wohnorten um den Sitz des Allmächtigen schweben, vorbereitet und empfänglich gemacht." — Solcher Tonzauber, der hier auf Erden schon hin und wieder himmlische Gesichte in den Seelen erweckt, ist nicht etwa nur hyperbolischer Ausdruck einer poetischen Kunstanschauung; die Psychologie erzählt vielmehr ganz bestimmt von manchen heller organisirten Menschen, denen die Musik wunderbar schöne Gestalten in strahlender Klarheit vor das geistige Auge ruft, und so dieselben erfüllt mit der seligsten Entzückung. — Ach, wir tragen allesammt ein hohes himmlisches Gottbild in uns, aber es schlummert meistens, eingesargt in dichtem irdischen Stoff, so daß kein verbebender Himmelston, kein Geisterruf des Dichters es erweckt. Tausende mögen hinwegfliegen aus dieser umdunkelnden Verpuppung, ohne darin nur eine einzige helle Minute gehabt zu haben. Einigen dämmert es hier bereits von Zeit zu Zeit im innersten Leben auf; andere schauen, heller schon erwacht, darin umher, und ihre Seele ist voll schöner Gesichte und Klänge; aber es mangelt ihnen ein Vermögen zur äußeren Gestaltung, und so wandeln sie dahin als stille, selige Poeten, von deren ungedruckten Meisterwerken wir jenseit vielleicht noch einige Kunde erhalten. — Wenn jemand einmal behauptete, es wären

56) Encyclopädische Uebersicht der Wissensch. des Orients S. 398. (Ausg. Leipz. 1804.)

Digitized by Google

alle solche innere Gesichte, von dem Künstler-Ideal, von den himmlischen Lichtgestalten, die da so oft gesehen werden, wo in heftigster Erregung das Band zwischen Seele und Leib gelüftet ist, bis zum gräßlichen Fieberbild hinab, nichts als aufblitzende Erinnerungen eines früheren geistigen Seyns; wer möchte ihm so ganz unbedingt widersprechen? Erlaubt wäre solche Hypothese um so eher, da alles, was die Psychologie bisher über Einbildungskraft und Phantasie gesagt hat, oder was die physiologischen Bluterhitzungs-Theorien noch darüber vorbringen mögen, keineswegs ausreicht, jene Erscheinungen genügend zu erklären. — Wenn man nun von dem Künstler-Ideale einstimmig zugesteht, daß es auf eine ganz übersinnliche Weise vor das innere Auge trete, so ist dabei ein Hellwerden längst in der Seele liegender Anschauungen am Ende natürlicher anzunehmen, als eine ganz neu empfangene Eingebung oder Inspiration. Die höchste idealisirende Phantasie, die hier nicht mit Erfindungsreichthum verwechselt werden muß, wäre demnach wirklich nur ein leichteres Vermögen zur klaren Erinnerung einer früher geschauten himmlischen Schönheit.

In solchem, nicht menschlich ergrübelten und errechneten, sondern ahnungsvoll erschaueten göttlichen Ideal kann denn auch durchaus kein Zwiespalt seyn mit dem höchsten Guten: Schönes und Gutes verschmelzen hier, wie schon ein alter Weiser es verlangt, [57] in einander; es sind ja sammt dem Wahren nur Eigenschaften von ein und denselben einigen, wahrhaften, ewigen Gott. In dem weiten Raume von seiner nur geahneten Herrlichkeit bis hinab zur anschaubaren Natur schwebt das Ideal, gestaltet sich alle schöne und gute Kunst. — Zu Ihm, dem Ewigen, blicket denn, ihr Künstler, auf daß es euch hell werde im Innern, hinauf mit reinem kindlichen Sinn; und schauet euch darauf zum weiteren Gelingen, wie es ein großer Meister vor-

57) Socrates in Xenoph. Apomnem. lib. III. p. 777. (edit. Leunclav. 1596.)

Digitized by Google

chreibt, [58] mit lichtgebadetem Auge fleißig um in der göttlichen Schöpfung. Frei aber durchschweife euer Dichtergeist das weite schöne Gebiet: der Copiergriffel sey dabei nicht jeden Augenblick zur Hand, er hemmt das eigentliche geistigste Auffassen, und führt leicht zu jener vorerwähnten dürftigen Eklektik. Die Beschauung der göttlichen Werke soll die Seele, großer Eindrücke voll, erfüllen mit leichter Begeisterung; darum richte sich nur der entfesselte Blick des Genius auf die Schöpfung, und besonders auf deren schönstes Gebild, auf den Menschen. Was in der Kunst nur irgend als schön erscheinen kann, fanden wir ja zunächst als wesentliche Eigenschaft in der menschlichen Natur, diese ist regelnder Kanon für alle schöne Bildungen: sogar die streng messende, genau berechnende Architektur hat ihre symmetrischen Formen, ihre schönsten Proportionen ursprünglich hergenommen von dem menschlichen Körper. [59] So nur konnte, so mußte es denn seyn in Folge unseres zu Anfang aufgestellten Satzes: „die höchste Schönheit ist in „Gott; ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch." — Ein Abglanz Gottes strahlt hernieder in dem Ideal der Schönheit; zu diesem hinauf strebt der Mensch, schaffend nach seinem Bilde, in der Kunst: Beide aber, Urbild und Nachbild, nähern sich nur, erreichen einander nie; näher dem Himmel schwebet die Schönheit, näher der Erde weilet die Kunst.

Von dem innersten Wesen dieser beiden als geistig-sinnlich erkannten Naturen konnte, nach dem Plane dieser Beiträge zur Kunstlehre, nur geredet werden in leichten Andeutungen, die indessen doch hier ihre Stelle finden mußten; da das besondere nur gehörig gewürdigt werden kann von dem erkennbar angegebenen Standpunkt des Allgemeinen. Manches, dessen hier nur beiläufig gedacht werden konnte, wird in den folgenden Abschnitten näher erwähnt,

48) Leon. da. Vinci. trattato della pittura. p. 51. 55. 110. (edit. Rom 1817.)

59) Vitruv. lib. IV. c. I. p. 79. (edit. Rode.)

Digitized by Google

und das nothwendig Uebergangene, zum Beispiel das Komische, noch berührt werden. Wenn, nach Aristoteles, das Lächerliche nur eine Häßlichkeit ist, die keinen Schmerz verursacht; [60] wenn des Komischen höchste Stufe, die Carrikatur, nichts anderes ist, als das umgekehrte Ideal: so ergiebt sich leicht, daß von dieser Kunstgattung, auch nicht entfernt die Rede seyn konnte, wo es einzig ankam auf ein Erkennen der höchsten Schönheit. — Was über diese auf dem hier eingeschlagenen Wege einer freien Beschauung gesagt ist, mag, wo man stets Definition und Analysis fordert, nur erscheinen als eine, das Wesen des Schönen nicht weiter bestimmende Lobrede. Ein alter Autor entschuldigt indessen auch diese vollkommen, indem er sagt: [61] „die Materie der Schönheit ist unerschöpflich reich; ein jeder, „der auch nach vielen Andern noch etwas zu ihrem Lobe „beitragen kann, der freue sich dessen, der preise sich glück„lich." —

60) Aristot. Poetic. cap. II.
61) Lucian Charidem. de pulchritudine.

Digitized by Google

III.

Neue Eintheilung der schönen Künste.

Den Menschen als Menschen zu erziehen und auszubilden, das Thierische in ihm gegen sich und die Gesellschaft unvermerkt und von allen Seiten auf die sanfteste, wirksamste Weise hinweg zu thun, dazu sind die Künste der Musen.

Herder.

Der Künstler, wenn es ihm hell wird im Innern — wenn lichte Begeisterung, die Plato eine Art von Besessenheit, einen göttlichen Wahnsinn nennt [1] seine Seele füllt, und ausströmende Schöpfungskraft ihn allmächtig treibt — fragt bei seinen Bildungen nimmer nach einem die Freiheit beengenden Zweck. Unbekümmert um einen solchen folgt er seinem Genius, bildet sorglos nach, was das innere Auge schaut, und kennt durchaus kein anderes Ziel, als die möglichst vollendete Darstellung der Schönheit. So ist jedes Kunstwerk ein in sich vollendetes Ganze, eine völlig abgeschlossene Schöpfung; daher müssen wir denn demselben, wie der Kunst überhaupt, von diesem Gesichtspunkt aus die höchste, unbedingteste Absolutheit zugestehen. — Aber der Künstler ist auch Mensch, und von einem solchen kann denn unmöglich etwas ausgehen, das durchaus gar keine Beziehung mehr hätte zum Menschen, zu der Menschheit. Von dieser Seite nun ist die Frage nach einem Zweck der Künste allerdings zulässig; sie ist daher auch häufig aufgeworfen, und in der That oft seltsam genug beantwortet worden. Was würde der alte Pythagoras, bei seiner ho-

1) Plato Jon. p. 145. — Phädros p. 352. (edit. Lugd. 1590.)

Digitized by Google

hen Ansicht von den Künsten der Musen,[2] was möchten Sokrates und Plato wohl sagen, wenn sie vernähmen, daß in einem sogenannt philosophischen Jahrhundert die Lehrbücher der Kunst einander vielfältig nachgeschrieben haben: „der höchste Zweck aller schönen Künste ist das Vergnügen." — Würde nicht ein gerechter Unwille sie erfüllen, wenn sie nun in solchem Geiste, die schönen Künste anpreisen hörten als einen zweckmäßigen Zeitvertreib für müßige Stunden, als eines der bewährtesten Mittel gegen die Langeweile? — Wir unseres Theils mögen denn den Zorn jener alten erhabenen Geister nicht noch weiter erregen, deshalb leitet unsere Untersuchungen, selbst der anscheinend unbedeutendsten Künste, der obige Ausspruch eines erleuchteten Weisen[3] neuerer Zeit. — Vervollkommnung der Menschheit ist der Künste schönes Ziel; und in diesem Sinne können alle „bildend" genannt werden. Nach solcher Deutung des Worts aber müssen wir denn hier nothwendig die ausbildenden voranstellen den nachbildenden Künsten, und werden dadurch von selbst geführt, auf eine ganz ungewöhnliche Classification. Wie viel oder wie wenig diese werth sey, ist gleichgültig nach Kant, welcher ausdrücklich sagt, daß jeder noch nicht da gewesene Versuch zu einer möglichen Eintheilung der Künste durchaus angestellt werden soll.[4]

Kunst im weitesten Sinne ist alles Schaffen mit Freiheit; schöne Künste aber sind nur alle diejenigen, die das Dasein verschönen, veredlen. Je mehr sie also diesem Ziele zustreben, je inniger sie das Leben selbst berühren, desto höher müssen sie nothwendig gestellt werden in solcher Würdigung. Den Eintheilungsgrund für die schönen Künste suchen wir demnach nicht wie Andere, allein in den Anlagen des menschlichen Vorstellungsvermögens;[5] oder in der

2) Jamblichus de vita Pythag. (cap. IX. p. 93, edit. Kiessling.

3) Herder. Kalligone Th. III. p. 246.

4) Kant. Krit. d. Urtheilskr. p. 204. (Ausg. v. 1793.)

5) Hermann Handb. d. Metrik XIII.

Digitized by Google

Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen im Sprechen bedienen; [6] oder in der gewöhnlich angenommenen Verschiedenheit der darstellenden Mittel: wir finden ihn vielmehr in der Gesammtnatur des Menschen, in dem Verhältniß der Künste zum Ich, in der Art wie sie vorzugsweise die Thätigkeit in Anspruch nehmen von Geist, Seele oder Leib. Die nach solcher Bestimmung zusammengestellten Künste haben mindestens keine geringere Analogie zu einander, als nach der allbeliebten Eintheilung in Künste des Raumes und der Zeit; deren Unzulänglichkeit und Unbestimmtheit schon mehrere dargethan haben, [7] ohne jedoch deshalb einen andern Weg zu versuchen. In neueren philosophischen Systemen werden Raum und Zeit überdies nicht mehr angeschaut als primitiv vor allem Werden und Seyn; sie nehmen vielmehr in Uebereinstimmung mit jenen, nur eine sekundaire Stelle ein in unserem folgenden, alles Daseyn umfassenden Schema, auf das wir uns zur leichteren Anschaubarkeit und Versinnlichung unserer Ansichten öfter beziehen werden.

Gott

Kraft	Materie
Zeit	Raum
Geist	Körper
Leben	Tod
Bewegung	Ruhe

Schöpfung

(Mensch)

In der Beschauung dieser antithetischen Reihen zeigt sich zunächst recht klar das überwiegende Verhältniß des Geistigen zum Leiblichen. Kraft und Bewegung gestalten, mit der ihnen adhärirenden Zeit, ein ewig thätiges Leben

6) Kant a. angef. O.

7) Bouterweck. Aesth. p. 268. (Ausg. Leipz. 1806.) — Seckendorf Kritik d. Kunst p. 233.

Digitized by Google

des Geistes; fremd ist dem nimmer Rastenden des Todes Seyn, die Ruhe; sie fällt sammt der leeren öden Anschauung des Raumes auf die Seite der Materie, des Körpers; der erst in der Verknüpfung mit einem Geiste höhere Bedeutsamkeit erhält. Alles physische oder animalische Leben, sammt seinen Aeußerungen von Kraft und Bewegung, wird nehmlich nur durch die Verbindung mit einem Geistigen; wo dieses entflieht, da erscheint die Ruhe des Todes. Plato sagt: 8) „Jede Seele ist unsterblich. „Denn das stets Bewegte ist unsterblich, was aber anders „nur bewegt, indem es selbst von anderen bewegt wird, „und also ein Ende der Bewegung hat, hat auch ein Ende „des Lebens. Nur also das sich selbst Bewegende, weil es „nie sich selbst verläßt, wird auch nie aufhören bewegt zu „seyn, sondern auch allem übrigen, was bewegt wird, ist „dieses Quelle und Anfang der Bewegung. Der Anfang „aber ist unentstanden — und muß demnach nothwendig „auch unvergänglich seyn. — Demnach ist der Bewegung „Anfang das sich selbst bewegende, und daß dieses unter„gehe oder erzeugt werde, ist nicht möglich, oder der ganze „Himmel und die ganze Erde müßten zusammenfallend still „stehen, und niemals wieder können in Bewegung gesetzt „werden."

Nach solcher Ansicht stellen wir denn die Künste der Bewegung, des inneren und äußeren Lebens oben an in unseren nachstehenden Kunstreihen; bei denen man allenfalls, wie in der Untersuchung über die Schönheit, die eine Seite wieder als männlich, die andere als weiblich betrachten kann.

8) Plato Phädr. (Ueb. v. Schleierm. Th. 1. S. 113.)

Digitized by Google

Mensch,

Schöpfer der schönen Künste:

Poesie	Musik
Gymnastik	Orchestik
*	
Bildnerei	Mahlerei

Schauspielkunst.

Die Poesie, diese einzige zweite Welt in der hiesigen, [9] stehet als reine Kunst des Geistes, als ausbildendste Kunst, nothwendig oben an; sie gehört nur dem inneren Sinne, und wie in diesem alle äußeren zusammentreffen, so vereiniget sich in ihr das Interesse aller schönen Künste, denen sie denn auch sämtlich zum Grunde liegt; [10] die durch sie allein, bis zu den Künsten der Formen und Farben, erst ihren höchsten Zauber erhalten. Ihr eigentlich darstellendes Mittel ist aber das willkührliche Zeichen der Sprache, zugleich die Form alles Denkens, dessen Gesetze sie denn auch überall anerkennt, wenn sie gleich nicht sowohl nach deutlichen als nach lebhaften Vorstellungen strebt. Hohe geistige Klarheit waltet daher überall bei dieser Bildnerin des Schönen durch das bestimmt gegebene Wort; Helle des denkenden Geistes zeigt sich noch, wenn sie selbst die an sich dunklen Empfindungen mahlt, und so hinüberspielt in das eigentliche Gebiet der nächsten innigst verwandten Schwester.

Die Musik, nach Plato eine Wissenschaft der Liebe, [11] die stets deren wirksame Lehrerin war, [12] ist die Kunst der Seele. Sie ist Sprache des Herzens, der Empfindung, die obgleich an sich dunkel und wortlos, dennoch mächtig beredt ist, weil sie vom Herzen kommt, und nur

9) Jean Paul. Vorsch. d. Aesth. S. 2.
10) Plato, Sympos. p. 328. (edit. Lugd. 1590.)
11) Plato. ibid. p. 321.
12) Plutarch. Sympos. lib. I. quaest. V.

Digitized by Google

wieder zum Herzen geht. Novalis sagt: [13] „Die Musik „redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geist „frei, unbestimmt angeregt wird; dieses thut ihm so wohl, so „bekannt und vaterländisch, er ist auf diese kurzen Augen„blicke in seiner Heimath. Alles Liebe und Gute, Zukunft „und Vergangenheit regt sich in ihm, Hoffnung und Sehn„sucht." — Darum ist denn die Musik, welche ihren Nahmen zunächst von den Musen trägt, [14] die ausgebreitetste aller Künste; ist diejenige Kunst, die bei den rohesten Völkern aller Zeiten sich findet, denn sie ist mit ihren natürlichen, nur veredelten hörbaren Zeichen unerfunden; ist so alt als das Menschengeschlecht. [15] Die älteste Urkunde desselben erwähnt ihrer wenigstens lange vor allen anderen Künsten zuerst; [16] und sie ward auch vornehmlich geübt von den Hebräern, den muthmaßlichen Schülern der Aegypter, die diese Kunst schon sehr frühzeitig auf einen gewissen Grad der Vollendung gebracht haben müssen. [17] Die sinnigen Griechen schätzten diese holde Seelenkunst sehr hoch; wer unter ihnen auch nur das mindeste zur Vervollkommnung derselben beigetragen hatte, dessen Nahme ward dankbar der Nachwelt überliefert. [18] Regsamere Völker des Orients feiern noch heut zu Tage das Andenken ihrer großen Tonkünstler, errichten ihnen öffentliche Denkmahle, wallen zu ihren Grabstätten, wo sie ihre Gesänge absingen, und so den alten edlen Geist ihrer Kunst lebend unter sich zu erhalten suchen. [19] Denn es ist solchen Völkern, bei denen die Musik noch nicht zur müßigen Tändelei, oder zur concertirenden Spielfingerei herabsank, der Geist ihrer Tonkunst keineswegs gleichgültig, und ihre Weisen [20] gestehen ihr

13) Novalis Schriften Th. 2. S. 178. (Berl. 1815.)

14) Plato. Alcibiad. I. p. 27. (edit. Lugd.)

15) Forkel. Allg. Gesch. d. Musik Cap. I. §. 2.

16) Genesis 4, 21.

17) Herodot. Euterpe. 79.

18) Plutarch de Musica.

19) W. Jones. Ueber die Musik der Indier. Uebers. v. Dalberg p. 79.

20) Plato de republ. lib. III. p. 437.

Digitized by Google

mit Recht, nächst der Dichtkunst, den größten Einfluß zu auf die sittliche Bildung.

Aus solchen Gründen haben denn Poesie und Musik in der genauen Würdigung der Künste die erste Stelle, stehen einander passend gegenüber. Poesie ist die Kunst des Geistes, Musik ist die Kunst der Seele; so bilden beide als Künste des bewegten innern Lebens eine eigene Gattung. Die eine derselben beruht mehr auf das Denken, die andere mehr auf Empfinden; daher darf man sie denn wohl als männlich oder weiblich betrachten, um so mehr, da Andere bereits diesen Unterschied bis innerhalb der Sphären jener Künste selbst verfolgten, und zum Beispiel in der Musik den Takt männlich, die Melodie aber weiblich genannt haben. [21] Die Harmonie ist, beiläufig gesagt, ihrer wahren Natur nach, nichts als eine schöne Nebeneinanderstellung mannigfaltiger Melodien; in solcher Form entsprechend der Zeit, die zwar an sich einstreckig ist, die Mannigfaltigkeit aber gleichsam mit sich hat wie eine zweite Dimension. — Dem. Vorigen völlig analog kann man denn auch unter den Versformen den Rhythmus männlich, den Reim hingegen weiblich nennen; ja man könnte diesen Unterschied sogar auf die Dichtungsgattungen übertragen. Die Lyrik als Ausdruck der Empfindung wäre weiblich, die epische Poesie hingegen männlich; und die dramatische stände als höchste Gattung, wie wir näher zu erweisen Gelegenheit haben werden, vereinigend in der Mitte. In der sogenannt didaktischen Dichtkunst ist das eigentlich Belehrende nie wahrhaft poetisch, und das etwa wirklich Poetische derselben neigt sich immer zum Lyrischen; daher kann diese allenfalls irgend eine Unterabtheilung, nie aber eine besondere Dichtungsgattung bilden. Das direkte Lossteuern auf Moralien verfehlt stets das rechte Ziel der Kunst; un-

---

Aristot. Polit. lib. VIII. c. V.
Plutarch. Sympos. lib. VII. quaest. V.
Encyclop. Uebers. d. Wissensch. d. Orients p. 398.

21) F. Salina de Musica lib. V. p. 238.

Digitized by Google

vermerkt nur soll diese, jenem voranstehenden Ausspruch unseres Herder zu Folge, wirken auf die Ausbildung der Menschheit. So thun es denn auch, wenn sie nur rein den Gesetzen des Schönen folgen die beiden Künste des innersten Lebens, Musik und Poesie; die sich vermöge der Verwandschaft ihrer natürlichen und willkührlichen hörbaren Zeichen unter allen Künsten am innigsten und vollkommensten vereinigen, [22] und eben in dieser Verschmelzung die tiefsten Wirkungen hervorbringen auf das Gemüth. Ein einfach schönes Lied, nach unserer Ansicht ein Kunstwerk sehr hoher Gattung, eine Melodie aus den Tagen der Kindheit weckt des Greises starrende Jugendträume, zaubert ihm in wenigen Takten seine schönsten Rosenauen wieder hervor, über welche die mannigfachen Stürme halber Jahrhunderte entblütend und entblätternd hingeweht haben. Eine mit dem Daseyn verwachsene National-Melodie ruft, auch in weitester Ferne, unter den glücklichsten Umständen, alle Sehnsucht wieder wach nach der theuren geliebten Heimath. Mächtig mahnet an diese den Engländer sein rule Britannia, den Schweizer der Kühreigen, den Spanier sein Fandango: fast alle Nationen haben dergleichen Zauber-Melodien; wird uns Deutschen denn nimmer ertönen ein solcher volksthümlicher Lebensruf? —

Die Musik mahlt aber nicht allein Bewegungen der Seele, sondern auch des Körpers; drückt inneres und äußeres Leben aus, [23] daher verschwistert sie sich auch gern mit dem Tanze, dem innigsten lebendigsten Ausdruck des räumlichen Daseyns. Die Orchestik, diese stumme Dichtkunst [24] oder stille Musik; [25] schweigende Rede; [26] lebendige Mah-

22) Lessing. Laocoon p. 279.
23) Herder. Terpsychore p. 404.
24) Plutarch Sympos. lib. IX. quaest. 15.
25) de la Borde essai sur la Musique ancienne et moderne t. I. p. 62.
26) J. C. Scaliger, Poetic. lib. I. c. 13.

Digitized by Google

lerei [27] oder auch belebte Plastik [28] ist an sich nur Kunst der schönen Körper-Bewegung; aber mit der Musik vereint, stellt sie, wie ein bekannter neuerer Gelehrter sagt, [29] „die höchsten und poetischen Momente des realen Lebens „auf; als die gesellige Freude und Liebe, Muth und Kriegslust, oder endlich Heiligkeit und Religion." [30] In so bedeutsamer Beziehung, die wir noch näher erweisen werden, steht die Orchestik zum Gesammtleben; sie wird aber auch unter Bedingungen, die zum Theil schon in unserer ersten Abhandlung angedeutet sind, zur gesonderten, absolut schönen Kunst. Als eine solche ist sie freilich kaum zu erkennen in der fratzenhaften Verzerrung, in welcher sie jetzt meistens erscheint: wir werden indessen die Möglichkeit ihrer, jeder Kunstanforderung entsprechenden, rein ästhetischen Leistungen weiterhin genügend darthun.

Die Orchestik steht aber in unseren vorhin aufgeführten Kunstreihen auf der weiblichen Seite; der natürliche männliche Gegensatz derselben ist die Gymnastik. Ihr hoher Werth für die körperliche und geistige Ausbildung, für Gesundheit, Vorbereitung zum Kriege u. s. w., ist in allen Zeiten anerkannt worden; hier gilt es indessen, dieselbe zu begründen als wirklich schöne Kunst. Für eine solche nimmt sie zunächst schon Herder, indem er sagt: [31] „alle „Künste die zur Ausbildung des vielgebildeten, so vieler „Künste fähigen Körpers angewandt werden, nannten alle „Völker schöne Künste; sie geben dem Leibe Wohlgestalt „und Gesundheit, fördern seine Geschicklichkeiten zu Geschicktheiten, und machen ihn zu tausend nützlichen und „fröhlichen Uebungen brauchbar." — Dieser Ansicht zu

27) Athenäus. Deipn. lib. XIII. p. 603. (edit. Casaub. Lugd. 1612.)

28) Sekendorf Vorles. üb. Declamation und Mimik Th. I. Vorr. S. 3.

29) A. F. Bernhardi. Sprachlehre Th. II. S. 173.

30) C. H. Broemel von den Festtänzen der ersten Christen. Jena 1701. 4.

31) Herder. Kalligone. Th. III. S. 232.

Digitized by Google

Folge finden wir denn auch die Gymnastik von ihm in der Reihe der schönen Künste aufgeführt, [32] ohne daß ihr eigentlich ästhetischer Character weiter nachgewiesen wäre. Indem wir dieses nun beginnen, führen wir zunächst die wichtigsten in das Gebiet der Gymnastik gehörigen Uebungen auf, welche sind: Ringen, Fechten, Reiten, Voltigiren, Springen, Laufen, Klettern, Werfen, Balanciren, Schwimmen, Ballschlagen u. s. w. Diese Fertigkeiten sind keineswegs alle der Veredlung zur Schönheit fähig; sie erregen nur in dem dieselben ausübenden Individuum hohe Lust, weil die freiwillige Anwendung körperlicher Kräfte stets mit Wohlgefallen verbunden ist, und schon das Kind, seine geringe Kraft geltend zu machen strebt. Den tieferen Grund dieses Wohlgefallens entwickelt ein denkender Schriftsteller näher, indem er sagt: [33] „die physischen Realitäten „des Körpers, Gesundheit, Stärke und Geschmeidigkeit, „und andere, gehören zu den menschlichen Realitäten, da „sie theils unentbehrlich, theils reiche Quellen von angenehmen Gefühlen sind. Sie haben also auch ihren innern respectiven Werth für jedes einzelne Individuum, das „sie besitzt. Ueberdieß sind die erworbenen körperlichen Geschicklichkeiten im Laufen, Springen, Reiten, Schwimmen „u. s. w., von vermischter Art, sind nicht bloß Fertigkeiten „im Körper, sondern auch Realitäten der Seele, Fertigkeiten und Stärke in ihrer vorstellenden und handelnden Kraft.“ — Durch solche psychische Beziehungen erhalten jene Fertigkeiten ihre höchste Bedeutsamkeit; und ein unstatthafter Mißbrauch derselben kann daher nie abhalten von deren richtigem Gebrauch. Ein bereits mehrfach angeführter Schriftsteller sagt: [34] „für die Volksbildung sollten die Künste, „welche den Körper stärker und gewandt machen, Gegenwart des Geistes und Besonnenheit wecken, nie vernach-

32) Ebendaselbst Th. II. S. 35.

33) J. N. Tetens philos. Versuche über die menschliche Natur und deren Entwickelung Th. II. S. 636.

34) Sekendorf. Kritik der Kunst S. 120.

Digitized by Google

„lässiget werden, sie können nur dann schädlich werden, „wenn sie höher als die Geistesbildung gestellt, und hier„nach angewendet werden. Sie sind es ohnfehlbar, die auf „alle übrigen sinnlichen Künste den wohlthätigsten Einfluß „haben." — Eine höchst bedeutsame Wirkung auf die Kunst im Allgemeinen gesteht Diderot der Gymnastik der Alten zu, wenn er sagt: [35] „Die Uebungen der Gymna„stik brachten zwei Wirkungen hervor; sie verschönten die „Körper und verbreiteten im Volk den Sinn für die Schön„heit." —

Dergleichen Bemerkungen nun führen uns von den medicinischen oder pädagogischen Andeutungen über die Gymnastik ganz natürlich auf deren ästhetische Beschauung. In dieser ist nicht mehr die Rede von dem Nutzen oder von der Lust des jene Künste ausübenden Individuums; es sollen dieselben vielmehr dem mannichfach erregten Zuschauern Vergnügen gewähren. Dieses nun ist bereits in dem Gegenstande selbst begründet nach folgendem Ausspruche des Sokrates: [36] „das Lebendige ergötzt die Menschen „im Anblick am meisten." Ist nun dieser Satz schon im Allgemeinen wahr, so gewinnt dessen Anwendung nothwendig noch unter besonderen Umständen. Welchen Mann zum Beispiel ergötzte nicht die geschickte, leichte und eben deshalb anmuthvolle Anwendung körperlicher Kräfte; wen nicht das kunstgeregelte Spiel der Waffen, deren geübter Gebrauch, auch in den gebildetesten Zeiten, stets eine edle Zier des Mannes bleiben wird. Der verbildete Weichling, der ästhetische Süßling allein wird hier im schamvollen Gefühl der eignen Ohnmacht seine Blicke abwenden: höchlichst ergötzen aber wird sich daran stets der kräftige Mann; besonders wenn er, wie unsere zweite Abhandlung es verlangt, erhoben ist zur rein sittlichen Betrachtung der kör-

35) Diderot. Penseés détachées sur la Peinture etc.; T. 15. p. 222. (oev. compl. Par. 1798.)

36) Xenophon, Apomnem. lib. III. cap. 10. (edit. Schneider p. 166.)

Digitized by Google

perlichen Schönheit, die eben den höchsten Reiz ihrer Formen erst entwickelt in reger lebensthätiger Bewegung. „Hat die Natur unsere Menschheit nicht zum todten Meere, „zum Stillstande einer ewigen Unthätigkeit und gefühl„losen Götterruhe, sondern zu einem bewegten, ewig sich „regenden Strome voll Kraft und Lebensgeistes machen „wollen; so sehen wir, auch von außen konnte ihr Werk „keine plastische Larve und Maske einer schönen ewigen Un„thätigkeit seyn, sondern Lebenswind mußte die Formen „beleben. Sofort wird die Schönheit Kraft; Bedeutung in „jedem Gliede." [37] — Solcher kraftvoll erhebenden Schöne erfreuten sich denn unermüdet die größten griechischen Weisen; ein großer Theil der Dialogen des Plato [38] wird gehalten in dem gewöhnlichen Lieblings-Auffenthalte, in der Paläſtra. — Oeffentliche Ringschulen der Art finden sich unseres Wissens in heutigen Zeiten nur noch bei den Persern, die für alle verschiedene Stände dergleichen Gebäude haben. In diesen sieht man die vornehmsten Staatsbeamter, Kaufleute u. s. w., in Stunden der Erholung und der Freude alles Gewand bis auf ein kurzes ledernes Unterkleid von sich legen, und, nach verrichtetem Gebet, zum regelnden Takte der Musik alle mögliche gymnastische Uebungen treiben. [39] Das Andenken der hier unbezwungenen Ringer lebt ehrenvoll fort; ein steinerner Löwe ziert als besondere Auszeichnung bedeutsam ihr Grab: und da auch die großen Dichter daselbst durch öffentliche Denkmahle vom Volke geehrt werden, [40] so kann man bei dieser gleichmäßigen Anerkennung geistiger und körperlicher Fähigkeiten gewissermaaßen hier noch anwenden, was Jean Paul sehr treffend von den alten Griechen sagt: [41] „die olympischen

37) Herder. Plastik S. 94.

38) z. B. Lysis, Laches, Charmides u. a. m.

39) Niebuhr Reise nach Arabien Th. II. S. 173. — Chardin voyages en Perse T. I. S. 224. (edit. Amsterd. 1735.)

40) W. Jones. Ueber die Musik der Indier p. 97. (Uebers. v. Dalberg.)

41) J. Paul, Vorsch. d. Aesth. S. 82.

Digitized by Google

„Siege des Körpers und die des Genius waren zugleich „ausgestellt und gleichzeitig, und Pindar nicht berühmter „als sein Gegenstand." —

Wir hätten nächst dieser hohen nationalen Schätzung der Gymnastik noch vieles beizubringen über das ästhetische Wohlgefallen an derselben; doch schreiten wir lieber weiter zu dem höheren Ziel, zur Darlegung von deren rein objectiven Kunstwerth. — Diejenigen körperlichen Uebungen, die eine so hohe Würdigung zulassen, sind nach unserer Ansicht nur: die eigentliche Gymnastik oder Athletik; die kriegerische Saltation; die höhere Fecht- und Reitkunst, die man unter dem Nahmen der schönen Turnierkunst begreifen könnte; und endlich die Sphäristik. — Manche dieser Künste sind jetzt kaum dem Nahmen nach bekannt, deshalb erlauben wir uns, ehe wir zu der allgemeinen Untersuchung ihrer Schönheit schreiten, über dieselben noch einige kurze Bemerkungen.

Das Genauere der Athletik, wie sie in Griechenland ausgeübt ward, und jetzt zum Theil noch geübt wird, [42] brauchen wir bei den vielen und trefflichen Schriften darüber [43] nicht besonders zu erwähnen. Sie wurde behandelt als eigentliche Kunst, hatte keine direkten Erziehungs- oder Bildungs-Zwecke mehr, und diente nur den allgemein verbreiteten Uebungen gleichsam zum schönen Vorbild. Hoch geehrte Künstler weiheten ihr ausschließend das ganze Leben, und so wurde sie denn zu einer wirklich schönen Schaukunst, welche die männliche oder erhabene Schönheit

---

42) Pouqueville Reise durch Morea u. s. w. Th. I. S. 197. (Uebers. v. M. Müller.)

43) Hieron. Mercurialis de arte Gymnastica

Pet. Fabri Agonosticon, sive de re athletica ludisque veterum Gymnicis etc. Lugd. 1595. — Auch zu finden in Gronovs Thesaurus graec. antiquit.

Octav. Falconi. inscr. athleticae (ibid.)

Burette. Memoires pour servir a l'histoire des Athletes. (acad. d. inscriptions. v. I. p. 211.)

J. J. Rambach von der Athletik der Griechen. (In Joh. Potters. griech. Archäologie Th. III. S. 755.)

Digitized by Google

zeigte in dem Ideal der kräftig lebensthätigen Bewegung. — Dieses Ideal spiegelt sich nach in mehreren Zweigen der griechischen Plastik, auf deren Vollendung überhaupt die Athletik den wichtigsten Einfluß gehabt hat, wie schon von vielen Anderen genügend dargethan ist. Nur über die Beziehung derselben zur Ausbildung des Ikonisma in der griechischen Kunst, würden wir noch manches beizubringen haben, wenn wir unseren Weg nicht hier weiter verfolgen müßten. — Der gefeierte Sieger in den schönen Wettspielen jugendlich männlicher Kraft, war während der ganzen Dauer der griechischen Kunst stets deren beständiger Vorwurf. Schon die Meister der alten Sycionischen Schule ernteten hohen Ruhm in der Darstellung eines Milo, Arrhachion und älterer olympischer Sieger; [44] und zu den Zeiten Marc Aurels wurden noch den preisgekrönten Ringern Statuen errichtet in Griechenland. [45] In der Epoche der höchsten Kunstblüthe waren diese Darstellungen gleichfalls sehr beliebt: Phidias selbst fertigte eine Epheben-Gestalt; und Polyclet, Myron und Cephissodorus, des Praxiteles Sohn, durchliefen in ihren Bildungen das ganze Gebiet der Gymnastik; des ersten berühmter Kanon gehörte selbst in diesen Kreis. Wie schön, wie erhebend alle diese Gebilde gewesen seyn müssen, beweisen uns noch heut der borgheſische Fechter, die Ringer der florentischen Tribune, u. a. m.: der Grund aller todten Schönheit liegt aber nothwendig in der belebten Natur; [46] folglich müssen die lebendigen Originale jener Meisterwerke nicht minder schön gewesen seyn. — Die Gymnastik hatte, im Verein mit einer harmonischen Bildung von Geist und Seele, [47] der leiblichen Gestalt einen

44) Pausanias. l. VI. p. 348. 369. — l. VIII. p. 520. 529. (edit. Xyland. 1613. fol.)

45) Winkelmann Gesch. d. Kunst Th. II. S. 397. (edit. Rom. 1783.)

46) Herder. Plastik. S. 78.

47) Die griechischen Athleten waren nicht etwa, wie gröſstentheils die heut zu Tage umherziehenden Equilibristen und Gymnastiker, rohe, ungebildete und ungesittete Menschen: der bekannte Milo war ein Schüler des Pytha-

Digitized by Google

Grad der Vollkommenheit gegeben, von der man bei der heutigen den Körper verweichlichenden Lebensweise kaum noch eine Vorstellung hat. Was jetzt in der griechischen Ringer-Statue als reines Künstler-Ideal der männlich erhabenen Schönheit erscheint, war demnach eigentlich eine nicht besonders verschönerte Copie der Natur; nur sinnig aufgefaßt, und mit charakteristischem Ausdruck, der hin und wieder, selbst auf Kosten der reinen Schönheit, mit großer Umsicht manche Theile des Körpers ein wenig verlängerte oder verkürzte, wie dieses sehr interessante Messungen genügend darthun. [48] Novalis sagt: [49] „Die Natur ist das Ideal; das wahre Ideal ist möglich, wirklich „und nothwendig zugleich;" und dieser paradoxe Satz gewinnt hier wenigstens einige Bestätigung. Die schwellenden Muskelflächen des unvergleichlichen Torso waren nach unserer Ansicht, als sie gebildet wurden, der Natur viel näher, als man es bei der jetzigen verweichlichten Organisation der Körper im Allgemeinen vermuthen kann. Wir haben indessen Gelegenheit gehabt, an den zur vollkommneren Schönheit organisirten Bewohnern der vierzigsten Breitengrade, besonders auch an Griechen und Türken, Beobachtungen anzustellen, und auch in den jetzigen Zeiten noch hin und wieder kaum denkbare Körperschönheit gefunden. Die höchste Vollendung derselben sahen wir bei einem italiänischen Kunstreiter; man kann sich keine Vorstellung machen von diesen Formen, von der Feinheit der Haut, und von der beweglichen Elasticität der sanft gehügelten Körperflächen: es war, nach dem Urtheil anderer geübter Kenner, die des Anblicks mit genossen, ein jugendlicher Herkules, wie ihn ein genialischer Künstler nur irgend er-

goras; und dieser selbst gehörte, sammt dem Plato (Winkelm. Gesch. d. Kunst p. 230. Ausg. v. 1776.) in der Jugend unter die Zahl der Athleten. d. V.

48) J. C. Leuchs. Von der Schönheit des menschlichen Körpers, mit besonderer Beziehung auf die Meisterwerke der griechischen Bildhauer. Eine Preisschrift.

49) Novalis Schriften Th. II. S. 151. (Ausg. v. 1815.)

Digitized by Google

schaffen konnte. Solcher plastischen Schöne ist also die menschliche Natur selbst schon fähig; was aber dennoch die Ringer-Statue gegen den Athleten selbst etwa in der Schönheit der Form voraus haben könnte, wird hinreichend aufgewogen, durch das stets wechselnde Spiel der reizendsten Bewegung. Ein Moment derselben, eine schöne Stellung, eine reizende Verschlingung nur giebt des Marmors trügend beweglicher Schein: tausend mannichfach schöne Wendungen zeigt in den reizendsten, im todten Stein nie wieder zu gebenden Uebergängen in jedem Augenblick die Gymnastik. Was von dieser bis hierher gesagt ist, hat dieselbe hoffentlich aus einem erhöheteren Standpunkt gezeigt, von dem aus deren rein ästhetische Würdigung unbezweifelt ist. Dessen ungeachtet sind in der gebildeteren europäischen Welt diese Künste jetzt wenig oder gar nicht geübt; die öffentlichen Wettspiele, die wir in der Schweiz zu sehen Gelegenheit hatten, [50] verdienen nur in so fern einiger Erwähnung, als sie daselbst der Anknüpfungspunkt seyn können für eine künftige Veredlung der Gymnastik. In rein objectiver Schätzung einer Kunst ist es übrigens völlig gleichgültig, ob Denkweise und Sitte eines Zeitalters deren Ausübung entgegen stehen oder nicht: wenn einst in einem vorgerückteren Jahrhundert, der hohe Werth aller körperlichen Ausbildung durch allgemeine Verbreitung der darauf abzweckenden Uebungen entschieden anerkannt ist, dann wird man ohne alles Aufsehen reden können von einer ästhetisch schönen Gymnastik.

Die kriegerische Saltation oder der Waffentanz steht zwischen der Orchestik und Gymnastik; zu welcher sie, eigentlich keine besondere Gattung bildend, auch gerechnet werden muß. Wir erwähnen hier derselben nur als historisch interessant, indem der Waffentanz die erste und einzige schöne Kunst und Schauluft der alten Deutschen war. Tacitus sagt: „sie haben unter sich bei allen Versammlun-

50) Bei den religiösen Volksfesten, welche jährlich am 22ten July auf dem Rigi gefeiert werden. d. V.

Digitized by Google

„gen nur einerlei Art der Schauspiele. Junge Leute springen „zwischen ausgestreckte Degen und Spieße. Diese Uebung „hat ihnen Anstand und Geschicklichkeit erworben; doch zei„gen sie dieselbe nicht um Gewinn; die Belustigung der „Zuschauer ist ihnen ihr Lohn.“ [51] — Als Gegenstand der Schauluſt und der besonderen Ergötzung erhält nun diese Art der Saltation, die bei den alten Völkern eigentlich nur eine Vorübung zum Kriege war, [52] gleichfalls einen ästhetischen Charakter. Eine ergreifende Musik, die der Gymnastik, als schöne Kunst, stets vergesellschaftet ist, regelt dabei mit scharf abgemessenem Rhythmus den geschicktesten und daher zugleich zierlichen Gebrauch der Waffen; durch deren Handhabung der schöne Körper ein mannigfaltiges, von dem unbewaffneten Ringen der Athletik sehr verschiedenes Spiel der schönsten Bewegung zeigt. — Diesen Schaukampf in höchster Vollendung darzustellen, gab es in früheren Zeiten Tänzer, und sogar Tänzerinnen, die allen ihren Fleiß einzig verwendeten auf die Kunst der kriegerischen Saltation, wie dieses folgende Stelle des Xenophon beweist. [53] „Jetzt erschien ein Mysier mit einem run„den Schilde in jeder Hand, und tanzte bald so daß er „mit zweien zugleich zu fechten schien, bald so, als stritte „er nur gegen einen; bald machte er viele Wendungen, „und stürzte über den Kopf, wobei er immer die runden „Schilde behielt. Dies machte ein sehr artiges Schauspiel. „Zuletzt tanzte er wie ein Perser, wobei er die Schilde zu„sammenschlug, auf die Knie fiel und wieder aufstand; „und alles dieses that er nach dem Takt einer Flöte. — — „Als der Mysier sah, daß die Gesandten der Paphlagonier „dieses anstaunten, so beredete er einen Arkadier, der eine „Tänzerin hatte, dieselbe auf das Prächtigste bewaffnet, „und einen leichten Schild haltend, vorzuführen. Diese „tanzte den Pyrrhichius sehr geschickt, und erhielt laut klat-

51) Tacitus de mor. germ. cap. 24.

52) Lucian de saltatione p. 278. (T. II. edit. Reitz.)

53) Xenophon Anab. lib. VI. c. 1. p. 370. (edit. Leunclav.)

Digitized by Google

„schenden Beifall. — — Auch zwei Thraker traten auf, „und hielten einen Waffentanz nach der Flöte; sie thaten „dabei leichte und hohe Sprünge, und schwangen die Schwer„ter. Zuletzt hieb einer auf den andern zu, so, daß alle „glaubten er habe ihn todt gehauen. Er hatte aber den „Hieb mit Kunst angebracht. Hierüber erhoben die Pa„phlagonier ein lautes Beifalls-Geschrei. Nachdem nun „der Sieger den andern der Waffen beraubt hatte, so ver„ließ er mit Gesang das Gefecht, und man trug den „Ueberwundenen als todt weg; er hatte aber keinen Scha„den bekommen." — Diese mimische Handlung, voll des lebendigsten Ausdrucks der ästhetischen Ideen von Kampf und Sieg, entspricht in schöner Mannigfaltigkeit den ersten Anforderungen an eine schöne Kunst; daher konnte denn ein geistreicher Denker wie Xenophon, der noch an anderen Orten dieses Schauspiels lobend erwähnt, [54] hohes Wohlgefallen daran finden. Die Griechen, welche mit dem Gattungsnahmen [55] des Pyrrhichius sehr viele Arten der Waffentänze bezeichneten, die man an den unten beigebrachten Stellen versammelt findet, [56] liebten überhaupt diese kriegerischen Darstellungen sehr; und daher wählte denn auch die bildende Kunst, diese, überdies noch mit der Religion [57] in mannigfacher Beziehung stehenden, Waffentänze zum häufigen Vorwurf, welches viele auf unsere Zeiten gekommene Bildwerke beweisen. [58] Böttiger unter andern führt deren sehr viele an, [59] die noch zum großen Theile warten auf eine gründliche Erläuterung eines mit der alten Orchestik

54) Xenophon Sympos. p. 874.

55) Rambach. Archäol. v. Potter Th. III. p. 638.

56) G. J. Vossius de quatuor artibus popular. cap. III. p. 24. (edit. Amst. 1650. fol.)
Hieron. Mercurial de art. gymn. l. II. cap. VI. p. 138.

57) Lucian de Saltat. p. 271. (T. II. edit. Reitz)

58) Visconti Mus. P. Clement. vol. III. tab. IX.
Tischbein ant. Vasen. vol. I. pl. 60.
Millingen Peint. ant. d. Vases grecs. pl. V.

59) C. A. Böttiger Andeut. zu 24 Vort. üb. d. Archäol. S. 155.

Digitized by Google

gehörig bekannten Archäologen: zu einem solchen Zweck haben wir die nach unserer Ansicht ergiebigsten Quellen über den Pyrrhichius hier unten verzeichnet. [60] — Bei den Römern hatten die Waffentänze gleichfalls schon sehr frühe eine gottesdienstliche Beziehung [61] und dienten auch in den spätesten Zeiten noch zur Belustigung: [62] schöne gymnastische Spiele konnten aber eigentlich in Rom nie recht heimisch werden, wegen der wilden und blutigen Gladiator-Kämpfe und auch wegen der üppigen oft ekelhaft unsittlichen Pantominen, über deren wahrer Gestalt und eigentlichem, häufig überschätzten, Kunstwerth, beiläufig gesagt, noch manche irrige Meinungen herrschen. — Unter den vielen Waffentänzen neueter europäischer Nationen erwähnen wir hier nur noch des schönen schwedischen Schwerttanzes, von dem der gelehrte Erzbischoff Olaus Magnus folgende Beschreibung giebt. [63] „Die Jünglinge heben ihre Schwerter in „der Scheide steckend in die Höhe, bis an die dritte Um„drehung. Dann ziehen sie ihre Schwerter heraus, halten „sie in die Höhe, und indem sie mit denselben auf einander „stechen, springen sie mit Anstand herum, und packen einer „des Andern Klinge oder Gefäß. Sodann ihre Ordnung „verändernd, bilden sie eine sechseckige Figur, welche sie „eine Rose nennen. Schnell aber, indem sie ihre Schwer„ter nach sich ziehen und aufheben, brechen sie jene Figur „wieder, und halten ihre Schwerter so, daß über eines „jeden Haupt eine viereckige Rose kommt. Endlich schlagen „sie mit großer Gewalt die Flächen der Schwerter gegen „einander, und plötzlich zurückspringend endigen sie dieses „Spiel, welches mit Flöten, oder mit Gesang, oder mit

60) Onoph. Panvinius de ludis circens. p. 343. (T. IX. Thesaur. antiq. rom. Graev.)
Meursius de orchestra (Thes. Graev. VIII. p. 1280.) —
J. C. Bulengerus de theat. lib. I. (ibid. IX. p. 934—950.)
F. S. Quadrio della Storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. T. I. p. 800. e. s. (edit. Milan. 1741. 4.)

61) J. Rosini Roman. antiquit. p. 220. (edit. Demster)

62) Cl. Claudian XXVIII. de VI. cons. Hon. Aug. v. 621—640.

63) Vieth. Encyclop. d. Leibesüb. Th. I. S. 386.

Digitized by Google

„beiden zugleich, begleitet wird, und wobei sie zuerst ge„mäßigt, so dann heftiger, und endlich am allerheftigsten „springen. Man kann ohne es gesehen zu haben, sich „nicht vorstellen, wie angenehm und voll Würde dieses „Spiel ist; — selbst den Geistlichen giebt man Erlaubniß „dasselbe mitzumachen, weil lauter anständige Bewegun„gen dabei vorkommen." — Zeugnisse solcher Art berechtigen denn, wie wir glauben, hinreichend zu einer ästhetischen Beschauung der kriegerischen Saltation. — Mit dieser steht in der innigsten Verwandschaft die schöne Fechtkunst, von der, nach allem Vorigen, nichts Besonderes weiter zu sagen ist. Vor wenigen Jahren haben wir im Theater zu Frankfurt am Main dem Fechtschauspiel einer Madame Chelli beigewohnt, welche die geschickte Waffenführung wieder erheben wollte zur schönen Schaukunst, doch war dieser an sich beachtungswerthe Versuch gänzlich verfehlt in der Ausführung.

Zur schönen Gymnastik rechneten wir ferner noch eine höhere Reitkunst, die jetzt, in Deutschland wenigstens, gar nicht vorhanden ist; und deren Begriff man, wie Hermann sagt, [64] nicht etwa bei den Stallmeistern suchen muß. Das Pferd gehört unstreitig zu den schönsten Geschöpfen der Erde; man betrachte nur aufmerksam ein edles arabisches Roß, oder erschaue das reine Ideal dieser Thiergattung in den erhaltenen Fragmenten der Sculpturen vom Parthenon; in den bekannten venetianischen Pferden; oder auch in den unnachahmlich schönen Bildungen auf griechischen Vasen-Gemälden. [65] Mögen indessen auch andere Thiere diesem dem Vorrang streitig machen in Hinsicht auf die Schönheit der Form; so hat es doch, wie Hogarth näher erweist, [66] gewiß den höchsten Adel, die höchste Schönheit der Bewegung. Diese ergötzte denn schon in den frühesten

64) G. Hermann. Handbuch d. Metrik XVII.

65) Millin peintures des vases antiques Pl. 24. 35. 40. 61. etc. etc.

66) W. Hogarth. Zergliederung der Schönheit. S. 81. (d. Übers. v. Mylius.)

Digitized by Google

Zeiten die Menschen; daher suchten sie dieselbe zu erhöhen durch eine künstliche Abrichtung, wie dieses die tanzenden Pferde [67] der alten Bewohner Groß-Griechenlands beweisen. Wenn nun des edlen Rosses schöne Bewegungen sich vereinigen mit den schöneren des Menschen, der hier wieder eine neue von allem Vorigen ganz verschiedene Mannigfaltigkeit entwickelt, so entspringt der Begriff einer schönen Reitkunst, die vorherrschend entweder Anmuth oder Kraft zeigt. — Eine der wesentlichsten Eigenschaften des Schönen ist die Grazie; ihr Element aber ist die Bewegung, man könnte sie die bewegte Schönheit nennen. [68] Hohe würdevolle Grazie nun entwickelt sich zunächst auch in der schönen Reitkunst; ein berühmter Kenner derselben empfiehlt daher allen Reitern vor allen Dingen diese edle Grazie, indem er bei Ausübung dieser Kunst die Schönheit nie aus den Augen verliert. Unter andern sagt er: [69] „alle Bewegungen des Reiters mögen von der Art seyn, daß sie „mehr dazu dienen, seine Haltung zu verschönen, als daß „sie dem Pferde Hülfe zu geben scheinen. Dieser schöne „Theil der Reitkunst ist aber jetzt vernachlässiget; gleichgültige Unachtsamkeit, vereint mit einem gewissen Anstrich „von Weichlichkeit, ist jetzt an die Stelle der eifrigen Mühe „getreten, die man sonst aufwendete, um jene schöne Haltung „zu erlangen, welche das Auge des Schauers hoch ergötzt, „und den Anblick eines schönen Pferdes unendlich erhöht." — So sehe man denn einmal sechszehn schöne in harmonische Wechselfarben gekleidete Reiter auf muthigen, trefflich geübten Rossen zum regelnden Klange einer kraftvollen Musik eine Quadrille aufführen; sehe im feurigen Crescendo des wogenden Galopp jede nur denkbare Linie der Schönheit gestalten in labyrinthischer Mannigfaltigkeit: wenn in diesem Schauspiel von regsten Lebens, voll Kraft und

67) J. C. Ginzrot. Die Wagen und Fahrwerke der Griechen und Römer. Th. II. S. 189.

68) C. F. Bachmann. Kunstwissensch. S. 41.

69) Gueriniere ecole de cavalerie p. 83. (Par. 1751. fol.)

Digitized by Google

Anmuth keine Schönheit seyn soll, dann ist auch keine in der berühmten Equester-Statue des Marc Aurel. Wer hier redselig laut bewundern; dort aber regungslos zuschauen könnte, dem wäre bei aller dürren Kunstkennerschaft dennoch sicher nicht aufgegangen der lebendige Sinn für die Schönheit. — Vereint sich nun mit jenen labyrinthischen Verschlingungen noch ein geübtes Waffenspiel, bei dem man nur weder denken möge an das einförmige Ringstechen des neueren Carousſel, noch an den wahrhaften Schlachtkampf des ausartenden Tourniers, so gewinnt dieser kriegerische Schautanz den höchsten Reiz, eine kaum denkbare Mannigfaltigkeit. Man lese darüber Gueriniere, der sehr ausführlich handelt von diesen Lustspielen, die im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert in Rom und Neapel, wo man ihnen eigene Akademien errichtete, ihre höchste Vollendung erreicht hatten. [70] Rom kannte diese ergötzenden Ritterspiele schon seit den frühesten Zeiten; Aeneas hatte dieselben nach dem Virgil, der uns zugleich eine lebhafte Schilderung von ihnen giebt, [71] in Italien eingeführt; und die römischen Annalen thun ihrer in verschiedenen Zeiten Erwähnung. [72] Vieth sucht den ersten Ursprung der eigentlichen großen Schlacht-Turniere des Mittelalters in diesen trojanischen Ritter-Ballets, [73] die, sehr ähnlich den alten, noch jetzt in Spanien üblich sind, [74] und nach dem Urtheil gelehrter Reisender ein höchst anmuthiges Schauspiel gewähren. Der Ritter Bourging sagt unter andern in seiner höchst schätzbaren Reisebeschreibung: [75] „So bald „Pferd und Reiter ihre Rolle gehörig kennen, wird der „Tag der Vorstellung anberaumt. — Ist nun der präch-

70) Gueriniere ecole. d. cav. p. 159—168.
71) Virgil. Aen. lib. V. v. 545—604.
72) Livius. V. 596. —
Sueton. Caes. 39. —
Tacitus annal. XI. 11.
73) Vieth. Encycl. d. Leibesüb. Th. 1. S. 226.
74) C. A. Fischer Gemälde von Valencia Th. 1. S. 68.
75) Siehe Vieth. a. a. O. Th. 1. S. 336.

Digitized by Google

„tige Zug aus vier Quadrillen, und jede aus zwölf Rei„tern bestehend auf dem bestimmten Platze angelangt, so „beginnt in kurzem Galopp das Spiel. — Die Figu„ren desselben lassen sich am besten mit den Figuren der „französischen Contretänze vergleichen. Die vier Qua„drillen nähern und entfernen sich wechselweise unter dem „Vorritte ihrer Anführer. Bald reiten sie um den Kampf„platz, bald quer über denselben, bald beschreiben sie Zir„kel, bald schlängeln sie sich in Spirallinien. Dieß alles „geschieht mit einer Genauigkeit und mit einem Einklang „in die Musik, daß Auge und Ohr im gleichen Grade da„ran Vergnügen finden." — Nach solchem Zeugniß glauben wir denn diese höhere Reitkunst ohne weiteres rechnen zu dürfen zu der schönen Gymnastik. —

Die Sphäristik gehört zu den reizendsten gymnischen Künsten; sie zeigt ohne Vorstellung eines Kampfes das mannigfachste Spiel solcher Bewegungen, welche vorzüglich geeignet sind, die plastische Schönheit des Menschen im glänzendsten Lichte darzustellen. Wer da Freude empfinden kann im Anschauen solcher belebten Plastik, der wird sich nicht satt sehen können an der Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Stellungen, wenn der große purpurne oder goldgewirkte Ballon, vom kräftigen Schlage getroffen, ohne den Boden zu berühren, im weiten Bogen hin und wieder fliegt. Denn nicht immer fällt derselbe in gelegener Richtung; man sieht daher die Spieler, um denselben zu treffen, bald laufen, bald in den reizendsten Stellungen; jetzt nach vorn, jetzt leicht zurückgebogen; bald gebückt; bald schwebend auf der äußersten Spitze des Fußes. So mannigfacher Reiz entfaltet sich, wenn das Spiel seine höchste Vollendung erreicht hat, zum regelnden Rhythmus einer belebenden Musik, der mit seiner allmächtigen Kraft die Spieler zu Tänzern macht; ihren Bewegungen den höchsten Adel verleiht. — Kein Wunder ist es denn nach diesem, daß man in Rom so hohen Gefallen findet an diesem Schauspiel. Italien hat beständig viele solcher Ballonschläger, deren

Digitized by Google

Nahmen oft eine artistische Celebrität erlangt; und Rom besitzt ein eignes Amphitheater für dieses Schauspiel, zu dem große Anschlage-Zettel gegen ein mäßiges Eintrittsgeld die Schauer laden, die sich denn auch zahlreich aus allen Ständen versammeln. Die Spieler, meistens kräftig schöne Menschen voll Feuer und Lebenskraft, sind in leichtem Tricot gekleidet, der keine Muskelbewegung verdeckt; und so sieht man denn in der That die Kraft und Gewandheit der früheren Athleten in diesem Schauspiel, das wir näher zu schildern versucht haben in einer besonderen Abhandlung. [76] Auch eine weiblich schöne Sphäristik wäre möglich: unnennbare Grazie müßte sich entwickeln in reizender Mannigfaltigkeit, wenn holde Mädchengestalten zu sanftem Flötenklang den goldenen schön gefiederten Federball in leisem elastischen Schlage berührten. So tanzt mit dem Balle schon beim Homer die liebliche Nausikaa in schöner Wohlbewegung mit den Gespielinnen zu eigener Ergötzung: [77] dieser Balltanz ward aber auch in den verschiedensten Zeiten aufgeführt als schönes erheiterndes Schauspiel, [78] von dem Homer uns noch folgende Schilderung giebt: [79]

„Aber Alkinoos hieß den schönen Laodamas jetzo
„Einzeln mit Halios tanzen, denn niemand wagt es mit jenem.
„Als nun diese den zierlichen Ball in die Hände genommen,
„Purpurroth, den ihnen der sinnende Polybos wirkte,
„Sieh da schwang ihn einer empor zu den schattigen Wolken,
„Rücklings gebeugt; und der Gegner, im Sprung von der Erde sich hebend,
„Fing ihn behend in der Luft, eh der Fuß ihm den Boden berührte.
„Jetzo nachdem sie den Ball gradauf zu schwingen versuchet,
„Tanzen sie leicht einher an der Nahrung sprossenden Erde,
„In oft wechselnder Stellung, und andere Jünglinge klappten,
„Stehend im Kreise, dazu; es stieg ein lautes Getös auf.

Nachdem nun die einzelnen Spiele der edleren Gymnastik in flüchtigen Zügen etwas näher charakterisirt sind,

76) C. Seidel. Belustigungen der heutigen Römer. (Im Freimüthigen Jahrg. 1818. No. 73. u. f.)

77) Odyss. VI. v. 99.

78) Burette. Memoire pour servir a l'histoire de la Spheristique. (Acad. d. Inscript. T. I. p. 153.)

79) Odyss. VIII. v. 370. (Uebers. v. Voss.)

Digitized by Google

wäre jetzt dieselbe überhaupt zu erweisen als wahrhaft schöne Kunst. Diese muß, wie wir früher gezeigt haben, überall ein Geistiges zur Erscheinung bringen im Sinnlichen; und dasselbe findet sich denn zunächst auch hier, da die Fertigkeiten des Körpers eigentlich, wie schon aus unserem obigen Schema hervorgeht, nur auf Fähigkeiten der Seele beruhen. Tetens sagt darüber: „man muß gestehen auch „in den körperlichen Fertigkeiten liegt ein innerer Vor„zug an geistiger Vollkommenheit, die einen inneren vor„züglichen Werth hat.“ [80] — Das körperliche Spiel schöner Bewegungen ist also zugleich auch ein geistiges; die in der kraftvoll erhabenen Schönheit der Gymnastik waltenden Ideen sind: Ringen und Streben nach einem Ziel, oder auch Kampf und Sieg. Diese Ideen nun schließen in sich alle Merkmale der höchsten ästhetischen Vollendung, bilden in der schönen Gymnastik die innerste Einheit für die höchste lebendigste Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinung. Alles dieses verleiht der Gymnastik schon einen wahrhaften Kunstcharakter; wo aber, so hören wir fragen, findet eigentlich diese Kunst ihr Ideal? — Dasselbe ist nach Herder [81] die reinste Idee eines Dinges, aus seiner inneren Natur geschöpft; das Ideal aller derer Künste, die zunächst den Menschen selbst in höherer Vervollkommnung zeigen, liegt demnach in der allgemeinen Idee der Menschheit. Diese aber in ihrer früher erschaueten Gottähnlichkeit an dem Individuum nach Möglichkeit zur Erscheinung zu bringen, war, in höherer Würdigung, eben das Ziel aller Kunst: Gymnastik und Orchestik nähern denn, indem sie das räumliche Daseyn unbezweifelt auf das Höchste vervollkommnen, den Menschen selbst von dieser Seite seinem Ideal, wie wir dieses früher schon ausgesprochen, wie es geistreiche Denker sonst schon mit Bestimmtheit angedeutet haben. [82]

80) J. N. Tetens philos. Versuche über die menschliche Natur und deren Entwickelung. Th. II. S. 647.

81) Kalligone Th. III. S. 179. (Ausg. Leipz. 1800.)

82) Tissot sämmtl. Schr. Th. 4. S. 356. (Uebers. Leipz. 1781.)

Digitized by Google

J. J. Wagner sagt: [83] „die Kunst fragt zuvörderst nach „den Seiten des menschlichen Seyns, welche eine äußere „Vollendung und äußere Darstellung verstatten, und hier ist „denn das individuelle leibliche Leben, mit seiner räumlichen „Erscheinung das erste. Diese Erscheinung heißt Gestalt, und „es entsteht also dem Menschen die Aufgabe, seine Gestalt „zur Vollendung zu bringen, welches, bei vorausgesetzter „Anlage, durch zweckmäßige Diät, nach ihrem ganzen Um„fange — wozu auch geistige Diät, Reinheit des Gemüths „und Hoheit des Geistes gehören — dann aber auch durch „Gymnastik erreicht wird." — Ein Kunstideal, das aber nach diesem nur in der vollendeten Menschheit selbst annäherungsweise zur Erscheinung kommen kann, möchte indessen dem Philosophen vielleicht eher als dem Aesthetiker genügen: diesem zeigt deshalb noch die folgende Abhandlung ein den schönen Künsten des Lebens, der Bewegung allein zukommendes, rein artistisches Ideal, nehmlich das Ideal der Bewegung. Auf dasselbe hat schon Vossius in seinem schätzenswerthen Buche von der Kraft des Rhythmus, und auch Hogarth in seinen Abhandlungen über die Schönheitslinie den Blick gerichtet: bei der Einseitigkeit des Standpunktes aber, von dem diese Untersuchungen ausgehen, haben sie die Schönheit der Bewegung nicht eben in ein helleres Licht gesetzt. — Der Künstler nun, dem solche Ideale vorschweben, wird, wie es die indischen Gymnasten bekunden, begeistert seyn von seiner Kunst, zu welcher denn, wie zu jeder anderen, nothwendig Talent und Genie gehören. Teten sagt: „das Mittelmäßige im Fechten, Spie„len, Tanzen u. s. w. erfordert eben keinen großen Kopf; „aber hervorragende Fertigkeit ist nicht möglich, wo es an „lebhaftem Gefühl und feuriger Imagination fehlt. — Eine „außerordentliche Schätzung außerordentlicher Geschicklichkei-

Man vergleiche auch dessen medicinisch chirurgische Gymnastik (Leipz. 1782.)

83) Ideen über Musik, Allg. musikal. Zeit. No. 13. Jahrj. v. 1823.

Digitized by Google

„ten ist denn auch nicht bestimmt zu tadeln, wenn es gleich „nur körperliche Geschicklichkeiten sind, die zunächst, und „fast allein zum Vergnügen dienen.“ [84] — Dieses Vergnügen nun, von dem, wie Montesquieu sagt, [85] unsere Zeiten keine gehörige Idee haben, ist denn nach allem Vorigen wohl unbezweifelt rein ästhetischer Natur, in so fern nehmlich die schönen Künste der Gymnastik und Orchestik nicht ausarten in rohe und wilde Rauferei, oder in luftspringerische Künstelei. Der gänzlich entartete Römer der Kaiserzeit konnte wohl nur an blutigen Kämpfen auf Leben und Tod noch ein gewisses ästhetisches Wohlgefallen finden, welches selbst von dem sterbenden Gladiator stets Anstand und sogar noch Anmuth im letzten Todeszucken begehrte, [86] in welcher gräßlichen Mimik ihnen förmlicher Unterricht ertheilt ward. Solche Zeiten kehren hoffentlich nicht wieder, sind wohl für immer dahin. — An der Künstelei, der gefährlichsten Klippe jeder Kunst, scheitert dagegen unsere moderne Orchestik: wer mit widrig gespreitzten, zum rechten Winkel, und darüber, ausgereckten Füßen am meisten pirouettiren kann, der ist der gefeierte, laut beklatschte Meister. Solche Kunststückchen gehören aber nicht in die Orchestik, wenn diese wahrhaft schöne Kunst seyn soll: sie fallen in das Gebiet der Kunstspringerei und Seiltänzerei, deren moralische und artistische Häßlichkeit Andere schon genügend dargethan haben. [87] — Genug sey indessen nun gesagt von einer schönen Gymnastik, die hier weitläuftiger berührt werden mußte, da wir derselben weiter keine besondere Abhandlung weihen. Unsere Bemerkungen über dieselbe schließen wir mit einer schönen Stelle des Plato, welcher sagt: [88] „Der

84) Tetens philos. Vers. üb. d. menschl. Natur. Th. II. S. 647.

85) Montesquieu grandeur et decadence des Romains. T. V. p. 14. (oeuv. compl. Par. 1788.)

86) Du Bos reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture T. I. p. 15. (sixieme edit. Par. 1755.)

87) Seckendorf. Kritik der Kunst. S. 118. 120. — Derselbe Vorles. üb. d. bildende Kunst. S. 14.

88) Plato. Protagor. p. 189. (edit. Lugd.)

Digitized by Google

„Musiklehrer, indem er schöne Gedichte den Gesangweisen „unterlegt, arbeitet dahin, Zeitmaaß und Wohlklang den „Seelen der Kinder geläufig zu machen, damit sie milder „werden, und indem sie Maaß und Ton halten, auch ge„schickter zum Reden und Handeln. Denn überall bedarf „das Leben des Menschen Richtigkeit im Zeitmaaß und im „Zusammenklang. Zu dem allen schickt man die Kinder „noch zum Meister der Leibesübungen, damit sie, dem „Körper nach besser ausgebildet, auch der richtig gesinnten „Seele gehorchen können, und nicht nöthig haben, sich „feigherzig zurück zu wenden, es sey nun im Krieg, oder „bei anderen Verhandlungen." —

Die Schauspielkunst erscheint, nach allem Vorhergehenden, unter allen denkbaren Künsten als die vollkommenste; sie vereinigt, in ihrem eigentlichsten Wesen angeschaut, in sich alle anderen Künste, bringt die geistige und leibliche Gesammt-Erscheinung des Menschen zum freien schönen Spiel. Daher macht sie denn in unseren früher angeführten Kunstreihen den, alle Künste vereinigenden Schluß, obgleich ihre eigentliche Stellung, wie es das Zeichen in dem Schema schon andeutet, hinter denjenigen Künsten des Lebens gewesen wäre, welche besonders nur einen Theil des menschlichen Daseyns versetzen in eine lebendige und schöne Thätigkeit. — Von dem Menschen gehen alle schöne Künste aus; auf ihn wirken dieselben vereinigt wieder zurück in der Schauspielkunst. Forkel nennt in solcher Ansicht die Schauspiele die wahren Hochschulen aller schönen Künste; [89] und dennoch ist, wie Iffland sagt, [90] die Schauspielkunst noch immer nur mehr geliebt als geachtet. Der Grund hiervon scheint uns zunächst in unseren Schauspielern zu liegen. Lessing sagte früher: [91] wir haben Schauspieler aber keine Schauspielkunst; jetzt, möchte man sagen,

89) Forkel. Gesch. d. Musik. Th. I. cap. III. S. 170.

90) W. A. Iffland. Fragmente über Menschendarstellung. S. 117.

91) Hamburgische Dramaturgie Th. II. S. 392.

Digitized by Google

haben wir zwar den Begriff einer Schauspielkunst, aber die Schauspielkünstler sind noch selten. — Wir betrachten hier also die dramatische Kunst nicht nach ihrer jetzigen Gestalt, sondern in einer möglich höheren Wesenheit, von der denn die heutige Art und Weise derselben noch sehr weit entfernt ist. Nähere Belage für diese Behauptung werden die folgenden Abhandlungen enthalten: hier schließen wir einstweilen die Betrachtung über die schönen Künste der Bewegung mit folgender Stelle aus Wagners schon erwähnten Ideen über die Musik: „wenn man aber darin „Recht hat, daß ein lebendiger Apoll einem steinernen vor„zuziehen sey, so möchte wohl überhaupt wahr seyn, daß „die Kunst zunächst für den Menschen und seine Person „selber bestimmt als die äußere Vollendung seines Lebens „zu betrachten sey, wo sodann freilich die Kunstwerke, „welche neben dem Menschen hinausfallen, als da sind die „steinernen Götter, die gemahlten Madonnen u. s. w., „auch in der strengen Würdigung neben ausfallen wür„den." 92) —

Mahlerei, sagt Plato, und auch Bildnerei, stellen ihre Ausgeburten hin als lebend; wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. 93) Ein so großes Meisterstück der Kunst auch die Medizeische Venus ist, so athmet sie nicht, sie wird von keinem Pulsschlage bewegt, von keinem Blute erwärmt. Die Natur stehet also über der Kunst, und ist ihr unerreichbar. 94) Wollte die todte Nachbildung mit der lebendigen Natur in die Schranken treten, so müßte sie, wie ein älterer Schriftsteller meint, 95) Automate gestalten, die, bei der höchsten plastischen Schönheit, mit Leichtigkeit fähig wären aller Bewegungen des Lebens. Aber das Bildwerk schweigt in erhabener Ruhe,

92) Allgem. musikal. Zeit. Nr. 13. Jahrg. v. 1823.

93) Plato Phädrus. p. 356. (edit. Lugd. 1590.)

94) F. A. Nüßlein Lehrb. d. Kunstwissensch. S. 63.

95) M. Mersenne Harmonie universelle. C. p. 160. (Edit. Par. 1636. fol.)

Digitized by Google

und diese Ruhe selbst bildet eben mit der Schönheit vereint die Göttergestalt, das Ideal der Plastik. So wird es der nachbildenden Kunst wiederum möglich, die Natur selbst zu übertreffen in dem Ideal der Form, die an dem lebenden Individuum, auch bei der höchsten, durch harmonisches Ausbilden erlangten, physischen Vollkommenheit, denn doch nicht völlig denkbar ist in solcher Vollendung, wie sie die, nur die reine Idee ausdrückende Kunst zu gestalten vermag. — Ob das höchste Ideal der Form in den Bildungen eines Phidias und Raphael unbedingt erreicht sey; ob der belvederische Apoll, die mediceische Venus und die raphaelischen Madonnen nicht noch zu übertreffen wären, scheint für die Kunst kommender Zeiten keine unwichtige Frage. Wer sie, durchdrungen von einer möglichen ungleich höheren harmonischen Ausbildung künftiger Jahrhunderte; gleichsam begeistert von heller Ahnung eines kommenden goldenen Zeitalters des Menschengeschlechts, [96] verneinend beantwortete; der könnte wenigstens viel Gewichtiges hervorbringen für seine Behauptung. Freilich würde diese nicht wenig angefochten werden von der großen Mehrzahl derer, die nach Auctorität und Gewohnheit ihre Urtheile bestimmen. Er würde es auch mit denen zu thun bekommen, die etwa in der critischen Analysis der höchsten Schönheit längst vorhandener Werke selbst schon eine Art von Unsterblichkeit errungen zu haben wähnen; am meisten aber würde er angegangen werden von solchen Künstlern, die in aufgeblasener Eitelkeit ihr Zeitalter, oder eigentlich sich selbst in ihren Bildungen betrachten als den höchsten erreichbaren Gipfel der Vollendung. — Mit dem Ideal der Form vereinen die nachbildenden Künste der Ruhe noch, gegen die ausbildenden des Lebens, den Vorzug, daß, indem das Bildwerk als gesonderte in sich abgeschlossene Welt erscheint, die Schöpfungskraft des Menschen in hellerem Lichte sich zeigt: die Kunstschöpfung steht völlig gesondert da vom Schöpfer, der sie als freies Object nicht

96) Jean Paul. Hesperus. Th. II. p. 247. (Ausg. Berl. 1795.)

Digitized by Google

in sich, oder an sich, sondern außer seiner Natur anschauen, und sich derselben erfreuen kann. — Der Vorzug der Dauer, welchen man den sogenannten Raum erfüllenden Künsten gegen die mehr Zeit erfüllenden zuschreibt, erscheint dagegen nur gering, wenn man klare Begriffe hat von der Zeit, von unserm Anschauungsvermögen in Beziehung auf die äußere Welt, und endlich von dem verschiedenen Verhältniß der sichtbaren und hörbaren Gedächtnißeindrücke. Wenn der letzte Ton eines Musikstücks verhallt ist, so ward demselben eben gehörige Zeit zu dessen Vollendung, und dem Hörer bleibt die Vorstellung dieser nun abgeschlossenen Tonschöpfung — indem er, da das Hörbare die Sinne am meisten rührt, [97] lange Musikstellen aus der Erinnerung nachgestalten kann — noch heller und dauernder, als dem Schauer, wenn er sich endlich weggewendet hat, die Vorstellung des plastischen Bildwerks. [98] Dieser aber kann dessen Betrachtung stets wiederholen, obgleich das nicht immer so leicht wird, da ein plastisches Gebilde im Original nur einmal, und meistens nur an ein und demselben Orte vorhanden ist: dagegen aber erzeugen sich, durch Zeichen und Schrift gebannt und vervielfacht, möglicher Weise an tausend Orten zugleich von Neuem die Schöpfungen der eilig verschwebenden Künste in unveränderter Schöne. So giebt wenigstens schon die zur Vollendung gediehene Schrift die Dichtung wieder; die Note kann durch das Chronometer und durch einige andere leichte Verbesserungen die möglichste Genauigkeit erreichen; und selbst die Choreographie, für welche seit den Zeiten ihres Erfinders [99] nichts geschehen ist, wäre einer noch ungleich höheren Vollendung fähig. So können die Schöpfungen der flüchtig

97) Aristot. Problem. XIX. 27.

98) Reimarus. Betrachtung der Unmöglichkeit körperlicher Gedächtnifs-Eindrücke und eines materiellen Vorstellungs-Vermögens S. 50. Götting. Mag. d. Wissensch. Jahrg. v. 1780.)

99) Feuillet. Choreographie, ou l'art d'ecrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs. Par. 1701.

Digitized by Google

enteilenden Künste der Bewegung ganz unverändert auf die spätesten Zeiten kommen; indessen nagt an dem Bildwerk, viele äußere gewaltsam zertrümmernde Einwirkungen ungerechnet, als eigentlicher Zahn der Zeit, ein beständiger zerstörender Chemismus, der das Oelgemälde wie das Frescobild verzehrt, der endlich die Schönheit vernichtet an Bildungen aus Basalt und Erz. — Dahin geschwunden ist schon jener berühmte Baseler Todtentanz; Benozzo Gozzolis Kunstwerke im Campo Santo zu Pisa eilen ihrem Untergange entgegen; Leonardo's Abendmahl ist fast schon unkenntlich; Michael Angelo's jüngstes Gericht ist vom Lampenrauche geschwärzt; Raphaels Stanzen sind dunkel, und seine Logen verwittern: die Zeit ist nicht mehr allzufern, wo man alle diese Meisterwerke nur noch in schwachen unvollkommenen Nachbildern beschauen wird. Unverändert können dagegen, und tausendfach vervielfältigt, die Schöpfungen der auf den ersten Anblick flüchtiger scheinenden Künste überkommen auf die späteste Nachwelt, und zwar das höchste Kunstwerk, das Gedicht, am leichtesten. wenn nach Jahrtausenden keine ächte Spur von den Bildungen eines Phidias mehr vorhanden seyn wird, dann strahlt noch in unveränderter Schöne Homers göttliche Dichtung. — Andere sehr große Vorzüge haben dagegen, wie schon früher erwähnt, und in einer besondern Abhandlung weiter berührt werden wird die nachbildenden Künste, die wir keineswegs zurücksetzen wollten, indem wir sie, überall vom lebendigen Seyn ausgehend, den ausbildenden Künsten nachgestellt haben; welche hingegen von Anderen oft mit unverdienter Geringschätzung betrachtet worden sind. — Wie nichtig indessen aller Rangstreit unter den Künsten sey, hat schon Herder genugsam dargethan, [100] die Musen sind Schwestern, und so mögen de. 1 auch die Künstler Brüder seyn. [101] Als solche erkennt dieselben schon ein

100) Herder Kalligone Th. II. S. 174. (Leipz. 1800.)

101) Benzel Sternau. Pericles über den Einfluss der schönen Künste auf das öffentliche Glück. S. 34.

Digitized by Google

früherer lesenswerther Schriftsteller, indem er zu ihnen sagt: [102] „betrachtet Euch alle als Kinder ein und derselben Familie, und strebet vereinigt nach deren Glanz mit aller Euch möglichen Kraft. Seyd Nebenbuhler ohne kleinliche Eifersucht; streitet um den Preis ohne Bitterkeit; und strebet nach dem hohen Ziele des Schönen in Frieden und Eintracht." —

Redekunst und Baukunst sind, des ersten Erfordernisses zur Gestaltung des Schönen, der Freiheit ermangelnd, keine eigentlich schönen Künste, wie Andere schon genügend dargethan haben, [103] die ihnen zum Theil sogar den Rang der sogenannt verschönenden Künste absprechen, den wir ihnen hier willig zugestehen. Ihre Bildungen gestalten sich, bei einem ganz objectiven Zweck der Nützlichkeit und Brauchbarkeit, mit einer gewissen Rücksicht auf die reine Schönheit; sie zeigen manche Eigenschaften derselben als schmückende Zier; es sind also Künste die, ohne Freiheit zur Bildung des Ideals, fähig sind einer gewissen Verschönerung. — Wie die Redekunst, diese Stiefschwester der Poesie, so lange zu den eigentlich schönen Künsten gezählt werden konnte, wird aus einigen Andeutungen unserer ersten Abhandlung begreiflich. Beigetragen hat zu dieser unrichtigen Schätzung noch die häufige Verwechslung der äußeren Form mit dem inneren Wesen, das heißt, der Poesie und Prosa mit der metrisch gebundenen oder nur ungebundenen Rede: man rechnete, verleitet von der freien äußeren Gestalt, manche Werke zur schönen Redekunst, die eigentlich dem inneren Wesen nach Poesien sind in ungebundener Rede, oder vielmehr im freien Maaße der Polymeter, wie zum Beispiel Jean Paul, der größten Dichter einer, obgleich er nie einen Vers geschrieben hat, seinen ihm eigenthümlichen, oft sehr schönen Numerus, passend

102) Cahusac traité historique de la danse ancienne et moderne T. III. p. 41.

103) Hermann Handb. d. Metrik XXVII. u. f.
F. Bouterweck Aesthetik S. 288—295. (Ausg. Leipz. 1806.)
Heinse Ardinghello Th. I. S. 42. (Ausg. Lemgo 1794.)

Digitized by Google

bezeichnet. — Verzichtet aber auch auf den Rang einer eigentlich schönen Kunst die Rhetorik, so hat sie doch unter den verschönenden Künsten nothwendig die erste Stelle, und sollte in ihrer tiefen Beziehung zum Leben und zur Bildung eifriger und in anderer Weise getrieben werden, als es jetzt im allgemeinen der Fall ist. Man zergliedert den Studirenden den Periodenbau todter Sprachen, sagt ihnen aber wenig, oder oft auch gar nichts über dessen Schönheit in unserer herrlicher Muttersprache, die wegen des Artikels, wegen der ganz eigenthümlichen Conjugation, und wegen noch mehrerer ihr allein zugehörender Wendungen nothwendig ganz andere Constructionen haben muß. Und was geschieht für den wichtigen Theil der äußeren oder körperlichen Beredsamkeit? Eigentlich gar nichts. Der sogenannte Deklamations-Unterricht in höheren und niederen Schulen ist meistens eher verbildend als wahrhaft bildend, und in höheren Instituten wird gewöhnlich dieser Gegenstand weder theoretisch noch praktisch berührt: daher haben denn öffentliche Redner so sehr häufig eine mißtönende Aussprache; machen zu einer Ohren zerreißenden Duotonie die widrigsten Gebehrdungen, und kennen die trefflichsten, diese Gegenstände behandelnden neueren Werke öfter kaum dem Nahmen nach. [104] Quintilian bleibt zwar eine sehr ergiebige Quelle für das Studium der Rhetorik, doch hat er auch manches Unrichtige und rein Conventionelle, das schon von Anderen zum geringen Theile angedeutet worden ist. [105] Ein Professor der Wohlredenheit an einer deutschen Hochschule sollte, nach unserer Ansicht, auch wirklich schön deutsch reden können, sollte Theorie und Praxis gleichmäßig in seiner Gewalt haben, dann würden, durch solche Lehrer ge-

104) J. G. E. Maals: Grundriss der allg. und besond. Rhetorik. Leipz. 1814.
Grundriss der körperlichen Beredsamkeit. Hamburg 1792.
F. Löwens kurzgefalste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes. Hamb. 1755.

105) C. F. Michaelis, die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation S. 95.

Digitized by Google

bildet, gute öffentliche Redner häufiger seyn; es würde sich überhaupt der Sinn für die zarte, später noch näher zu berührende Musik der Sprache leichter verbreiten, für welche das deutsche Ohr im allgemeinen nur noch sehr geringe Empfänglichkeit zeigt. Die Römer bemerkten, wie irgendwo zu lesen ist, in einer Rede des Cicero einen zufälligen trochäischen Wortfall; der Grieche hatte ein Auge für die geringste Wohlbewegung: jetzt beleidigt die verzerrteste Geste eines Redners die große Mehrzahl der Hörer nicht sonderlich; und ganz unterrichtete Leute haben, da deutscher Versbau fast nirgend gelehrt wird, und die Gesetze der alten Sprachen hier großentheils nicht anwendbar sind, von dem richtigen und schönen Bau unseres gewöhnlichen fünffüßigen Jambus oft keinen klaren Begriff. Noch weniger bemerkt man die zarte zauberische Melodie im schönen Wechsel der Vokale, der Alliterationen und Assonanzen, deren ergreifende Concerte [106] meistens noch ungehört und unempfunden verhallen.

Die Architektur, die einige Archäologen unrichtigerweise die Mutter der Plastik nennen, zeigt die Verbindung einer mechanischen mit der bildenden Kunst. Je mehr diese ohne überladenden Schmuck, bemerkbar wird in der Säule, deren zierlichere Construction auch das allgemeine Verhältniß des ganzen Gebäudes bestimmt, desto schöner erscheint großentheils das Bauwerk. — Die älteste oder toskanische Säulenform, ohne bildnerische Proportion und Zier, ist in ihrer wahren Gestalt nur von geringer Schönheit; ihr mangelt in ihrem einförmig abgesetzten Rund eine die Schönheit fördernde Mannigfaltigkeit. Diese zeigt sich schon mehr im dorischen Säulenknauf; er beruht auf die einfach schöne Zusammensetzung von Kreis und Winkel, den beiden Urformen aller Gestaltung. Die ionische Säule, deren Capitäl schon der Skulptur angehört, hat in ihren spiralförmigen Windungen bereits eine merkliche Annäherung zur organischen Natur, die endlich vollkommen abgebildet ist in den

106) Bernhardi Sprachlehre T. II. S. 406.

Digitized by Google

Akanthusblättern, den Rosen und Schnecken der corinthischen und römischen Säule, welche letzte, als eine Zusammensetzung der beiden vorigen, schon mit überladenem Zierrath prangt. In der Caryatide und in den Persern wird die todte, höchstens nur mit organischen Bildungen verzierte Tragsäule zur eigentlichen Bildsäule; Sklavinnen und Besiegte halten mit angestrengter Mühe die Last der Gebälke. So mannigfaltigen Ausdruck auch die plastische Kunst in diesen das Bauwerk zierenden Gebilden entfalten kann, so gehören sie doch zu den widrigsten Abwegen, auf welche die Kunst, spielend mit dem freien göttlichen Abbild des Menschen, je gerathen ist. Die Liebe zur Freiheit hat, wie man sich erzählt, [107] jene empörenden Gestaltungen bei den Griechen eingeführt, doch würde diese schwerlich allein die menschliche Natur so entwürdigt dargestellt haben: nur in einem Lande, wo, ungeachtet aller Culturhöhe, die abscheulichste Sklaverei herrschte, konnte die Caryatide entstehen; nur in einem Zeitalter, wo der allgemeine Adel der Menschheit noch nicht durchgängig anerkannt war, konnte sie in stumpfsinniger Geschmacklosigkeit nachgebildet werden. [108] — Als wahrhaft ästhetische Zier erscheint dagegen bei der Architek-

107) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Caryatid.

108) Es hat unlängst einen Wahnsinnigen gegeben, dessen wir bei jedem Anblick einer Caryatide unwillkührlich gedenken müssen. Man sah ihn meistens mit dem Ausdruck rührender Wehmuth umherwandeln; plötzlich aber belebten sich bisweilen seine Züge, sein Auge leuchtete, als wenn ein grosser Gedanke durch seine Seele blitzte, und nun begann er, sich mächtig zu zerarbeiten. Bald ging er messend hin und wieder; bald schien er emsig grosse Räder zu drehen, oder eine ungeheure Last fortzuschieben; bis er endlich sinnend stehen blieb, und nach und nach wieder in seine vorige wehmüthige Stille zurück versank. Wenn man ihn nach seinem Beginnen fragte, so antwortete er dem Sinne nach ungefähr: sehen sie denn meine Tragmaschine nicht? Sie soll alle Last vom Nacken der Menschen und vom Rücken der Thiere nehmen; kein Joch soll mehr die Brust des Zugviehes schinden. Sehen sie nur hier meine Maschine; sie ist fertig, setzte er mit weicherer Stimme hinzu, bis auf ein unbedeutendes Minus bewegender Kraft. — Ein so rührender Wahnsinn berückt nur eine in Wohlwollen und Liebe für alle lebende Creaturen zerfliessende Seele; eine solche verdammt denn sicher die Caryatide:

Digitized by Google

tur die bildende Kunst in der Füllung der bisweilen sehr schönen Metopen, in dem Relief am Fries und im Tympanon; bis endlich die Acroterien, Nischen, und andere, die wirkliche Statüe passend aufnehmende Räume, die Sculptur in höchster Freiheit ausschmückend beigesellen der Baukunst. — So vereint denn diese, bei so herrlicher Zier, das rein Schöne und dessen übertragene Verhältnisse mit ihren leitenden Ideen der Brauchbarkeit und Zweckmäßigkeit, welche unter allen Bauwerken am wenigsten herrschend sind in den freien Prachthallen, in der Stoa, und besonders im Triumphbogen. Hier hat die Kunst fast keine anderen Fesseln mehr, als die ausgleichende Berechnung von Tragbarkeit und Schwere; eine Rücksicht, die häufig schon des Erz- und Marmor-Bildners Freiheit stört. — Die sogenannt gothische Architektur hält, in rein ästhetischer Würdigung, keine Vergleichung mit der griechischen aus; ihre Wirkung liegt durchaus nicht in den hervorblickenden Gesetzen der plastischen Schönheit. Der mächtige Eindruck, den die Baukunst überhaupt auf den sinnigen Schauer macht, fließt keinesweges aus der rein objectiven Betrachtung ihrer Werke; er wird nicht etwa bewirkt durch die Schönheit der Linien, durch richtiges Ebenmaaß der Verhältnisse, liegt weder in der monotonen die Idee der Freiheit eigentlich beengenden Symmetrie, noch in der dem Bauwerk beigesellten bildnerischen Zier: derselbe ist vielmehr zum größten Theile von subjectiver Natur, quillt aus einer Fülle erhabener Ideen, die sich leicht vergesellschaften mit der Betrachtung architektonischer Kunstwerke. Zunächst ergreift ein gewisser Stolz den Schauer; er freut sich gleichsam seiner Menschheit, deren schwache Kraft, von höherem Geiste geleitet, jene colossalen Bildungen emporführen konnte zum Aether. — An diese erhebenden Gefühle reihet sich unwillkührlich die ernste Idee der Vorwelt; denn die Bauwerke sind steinerne Annalen der Geschichte, reden im ernsten

mag auch im täuschenden Bilde nicht anschauen die sklavische Entwürdigung der Menschheit. d. V.

Digitized by Google

feierlichen Schweigen laut und deutlich von Religion und heiligem Menschenrecht, von Kampf und Sieg, von Freiheit und Vaterland, von hemmendem Stillstand, oder von schöner Fortbildung der Menschheit. Vernehmlicher noch, als das Bauwerk in ungetrübter Pracht, redet die Ruine. Wie hohler Geisterruf eines Verstorbenen klingt ihre ernste Sprache, gewichtiger Mahnung voll an das Vergängliche aller irdischen Herrlichkeit. — Von solcher zusammengesetzteren Natur ist der hohe Eindruck der in stolzer Größe prangenden Bauwerke, deren Wirkung auf den Schauer endlich noch besonders abhängig ist von der Zeit der Betrachtung, und besonders von der Beleuchtung. Es giebt zum Beispiel ein Mondenlicht voll leichter wallender Nebel, in dem die Bildungen der Architektur die Seele allmächtig ergreifen. In dem magischen Helldunkel verschwimmen die streng geregelten und gemessenen Linien zu einer wundersam bestimmten Unbestimmtheit; und helle Lichter und tiefe Schatten, und wehendes Dunkel vorüber eilender Gewölke verleihen solchem Anblick unnennbare Zauber. Diesen in vollster Kraft zu empfinden sehe man Roms majestätische Ruinen; wandele im schimmernden Mondenlichte umher unter den gigantischen Trümmern des Colliseums. Von dieser großen Scene giebt ein neuerer Dichter eine höchst gelungene Schilderung, die hier, da sie noch manche Belege zu dem eben Gesagten enthält, eine vielen Lesern sicher nicht unwillkommene Stelle findet: [109]

In Sternendämmerung,
In ihrem heimlich lieben, bleichen Schein,
Da denk ich wieder meiner Jugendzeit,
Als ich, ein Wandrer, einst in heller Nacht
Im Kolosseum mich befand, umgeben
Von Ueberbleibseln jener mächt'gen Roma.
Die Bäume nickten längs versunk'nen Bogen
Gar trüb' hinein in blaue Mitternacht;
Die Sterne flimmten durch die Trümmernisse.
Jenseit der Tiber fernher boll der Wachthund,

109) Lord Byron Manfred. Act. III. Scen. 4.

Digitized by Google

Und näher dröhnt aus Cäsar's Prachtgebäude
Weithin der Eulen Wimmern, und dazwischen
Begann und starb im leisen Windgeflüster
Fernsteh'nder Wachen roher Lustgesang.
Ein Paar Cypressen über morschem Bruchwerk
Schien Saum des Horizont's, und dennoch stand es
In Bogenschußweit' an den Kaiserbauten,
Wo jetzt nur wildes Nachtgevögel nistet
Im Hain, in mitten eingestürzter Zinnen,
Der seine Wurzeln schlingt in Kaiserheerde,
Wo statt des Lorbeers frech der Epheu rankt. —
Doch steht der Fechter blut'ges Rund noch immer,
Ein edler Wrack in hehrer Zeitzertrümm'rung,
Indeß Gemächer Cäsars, Kaiserhallen
Unausgezeichnet auf dem Grund verwittern. —
Du überglänzteſt, Wandelmond, dies Alles,
Warfſt drüber hin ein breites mildes Licht,
Das sanft den herben Ernst der grausen Oede
Niederdämpft'; das von Jahrhunderten
Ausfüllte wiederum die weite Kluft. —

Aus den Trümmern der goldenen Kaiserpaläſte erheben ſich jetzt hin und wieder üppige Weingärten, die uns in der Aufführung der verſchönenden Künſte weiter führen zur lieblichen Gartenkunſt. Mag man auch dieſe Landſchaftsbildnerin mit rein natürlichen nur durch Zuſammenſtellung artiſtiſch veredelten Zeichen, keine Stelle unter den eigentlich ſchönen Künſten geſtatten wollen, ſo gehört ſie doch ſicher in die Reihen der verſchönenden Kunſt. In widriger Künſtelei ſuchten lange Verbildung und Unnatur das eigentliche Weſen dieſer Kunſt; bis endlich die verſchnittenen Hecken und gekräuſelten mit bunten Steinen verzierten Beete des franzöſiſchen Geſchmacks verdrängt wurden durch die weiten von ſchattenloſen Gängen durchſchnittenen Raſenplätze, und durch das niedere Geſträuch oder gar Geſtripp der engliſchen Gärten. Dieſen größtentheils höchſt mangelhaften Anlagen redet ſelbſt ihr berühmter Landsmann Walter Scott keineswegs das Wort; [110] es würde überhaupt der Be-

110) W. Scott. Quentin Durward Th. I. Einleit. XIX. (Ueb. v. M. Müller.)

Digitized by Google

weis nicht schwer seyn, daß die möglichste artistische Vollendung bisher noch nicht erreicht sey in der Gartenkunst.

Entfernter als diese ist indessen noch von ihrem schönsten Ziel die Kosmetik oder Putzkunst, welche Kant zur Malerei rechnet, [111] Krug aber in der Reihe der schönen Künste besonders aufzählt. [112] Wir betrachten sie hier als eine eigentlich verschönende Kunst, denn für eine solche hat sie gegolten in allen Zeiten und unter allen Völkern; und so wird sie auch dauern so lange als das Menschengeschlecht. Die Art der Kleidung ist, hier abgesehen von den nothwendigsten Bedingungen der Sittlichkeit, Zweckmäßigkeit und Nutzbarkeit, keinesweges gleichgültig: an ihrer Farbe läßt sich die Sinnesweise, an dem Schnitt die Lebensweise des Menschen erkennen. [113] Nach den Kleidern richtet sich unvermerkt die Gebehrdung; denn wie man sich selbst ansiehet, so trägt, so beträgt man sich. [114] — Durch solche Einflüsse bekommt denn die Kleidung eine innige Beziehung zu den schönen Künsten, besonders zur Mimik, Bildnerei und Mahlerei, für welche die heutige Tracht, besonders der Männer, ein großer Anstoß, ein offenes Grab aller Schönheit ist. Diesem zu entgehen bedient sich die neuere Kunst mancher Hülfsmittel, deren einige in der That sonderbar genug sind. So prangt zum Beispiel an vielen der neuesten männlichen Portraits der häßlich graue mit dickem Bärenfell besetzte Regenmantel, den die gute Lebensart überall im Vorzimmer abgelegt, im goldgefaßten lebensgroßen Kniestück über dem Canapee des Prunkgemachs; und Kenner und Kennerinnen, im neuesten Pariser oder Londner Geschmack gekleidet, bewundern in dem recht wild umherwehenden, nur häßlicher Beutel oder Tütenfalten fähigen Mantelkragen die — schöne Drapirung. — So lange man übrigens, auch vor einem ra-

111) Kant. Krit. d. Urtheilskr. S. 207. (Ausg. v. 1790.)

112) W. T. Krug. Versuch einer systemat. Encyclop. d. sch. Künste. S. 215.

113) Goethe. W. Meisters Wanderjahre S. 196.

114) Herder. Kalligone. Th. II. S. 32.

Digitized by Google

phäelischen Faltenwurf, mit redseligem Entzücken stehen kann, selbst gekleidet, charakterlos und ohne alle eigene Wahl, in Farben und Formen, wie sie dem leeren Hirn des ersten besten englischen Zierlings oder der Laune irgend einer, eben Epoche machenden, pariser Courtisanne beliebten; so lange ist es mit allem ausgekramten Kunstsinne nichts als eitles markloses Modegeschwätz. Der rechte Schönheitssinn kann unmöglich im Bilde die Kunst des Gewandes bewundern, und dabei zugleich keine Ahnung haben von der eigenen Verzerrung durch die eben herrschende Mode; deren Mangel an Zweckmäßigkeit und Schönheit genugsam dargethan worden ist von vielen geistreichen Denkern: ihre Aussprüche darüber werden wir im ferneren Berühren dieses wichtigen Gegenstandes noch näher anzuführen Gelegenheit haben. — So lange Kunst und Leben einander gegenüberstehen als zwei gesonderte sich kaum berührende Sphären, so lange steht die Kunst noch fern von ihrem einzigen denkbaren Zweck, welcher ist: Verschönung des menschlichen Daseyns; Veredlung der ganzen Menschheit.

So wären wir denn zurückgekommen zu jener Ansicht, von welcher wir ausgingen bei diesen Andeutungen über das Wesen der schönen Künste, deren ausgeführtere Untersuchung zum Theil nothwendig war zur weiteren Begründung ihrer hier neu versuchten Eintheilung. Diese unterscheidet nach allem Vorigen drei Hauptclassen der schönen Künste:

A.

Ausbildende Künste

oder

Künste der Bewegung, des lebendigen Seyns.

Dazu gehörten:

Poesie und Musik. Künste der schönen Geistes- und Seelen-Bildung.

Digitized by Google

Gymnastik und Orchestik. Künste der schönen Körperbildung

Schauspielkunst. Höchste allumfassende Bildungskunst.

B.

Nachbildende Künste

oder

Künste der Ruhe, des todten Scheins.

Bildnerei und Mahlerei.

C.

Verschönende

oder

der Verschönerung fähige Künste.

Rhetorik; verwandt den inneren Bildungskünsten.

Kosmetik; verwandt den Künsten zur Ausbildung der körperlichen Schönheit.

Architektur; verwandt der Bildnerei.

Gartenkunst; verwandt der Mahlerei.

Mangelhaft und unpassend war, dem Anfange dieser Abhandlung zu Folge, die gewöhnliche Eintheilung der schönen Künste nach Raum und Zeit, und nach Künsten des Raumes und der Zeit zugleich, wie man die mimischen Künste sonderbar genug genannt hat, da überhaupt beide, Raum und Zeit, allem Seyn ohne Ausnahme zukommen. Auch gegen diese neue Eintheilung, mag sich vielleicht manches einwenden lassen: einigen, bei flüchtigem Blicke leicht möglichen, Ausstellungen suchen wir hier in Voraus zu begegnen. Wenn man zum Beispiel einwerfen wollte, daß einige der hier als ausbildend aufgeführten Künste, wie etwa die Schauspielkunst, Orchestik und selbst manche Zweige der Poesie, auch zu den nachbildenden Künsten gerechnet werden könnten, so verwechselt man nur dabei eine todte Nachbildung mit der ideellen Nachahmung des Lebendigen, von der ein Mehreres zu finden ist in der Poetik des Ari-

Digitized by Google

stoteles. — Kupferstecherkunst und Lithographie sind hier als unvollkommenere Unterabtheilungen der Mahlerei nicht weiter besonders erwähnt worden: von der letzten merken wir nur an, daß sie zu den wichtigsten Erfindungen gehört für die weitere Ausbildung der Menschheit. Unendlich viele Dinge werden oft nur klar durch Beschauung eines möglichst genauen Abbilds; die Kupfer, die, besonders von einiger Größe, für diese Zwecke im Allgemeinen viel zu theuer waren, werden nunmehr völlig ersetzt, durch die hier vollkommen ausreichende und nach Verhältniß sehr wenig kostspielige Lithographie. Jetzt übt sich diese neue Kunst noch am liebsten an rein ästhetischen Vorwürfen; wenn sie aber genugsam erfahren haben wird, daß sie die Reinheit, Bestimmtheit und Schönheit des Grabstichels nimmermehr erreichen kann, wird sie wahrscheinlich das artistische Streben den nutzenden und belehrenden Zwecken hintenansetzen, und dann hat sie ihre eigentlich wirksame Sphäre gefunden. — In der dritten Classe sind die nicht mehr auf reine Schönheit Anspruch machenden Künste, wenn auch von verschiedener Natur, doch unter einem allgemeinen Begriff zusammengefaßt: wollte man jedoch streng scheiden, so wären allerdings Kosmetik und Gartenkunst nur eigentlich verschönende, ein äußeres Object zierende Künste; Rhetorik und Architektur zeigen sich dagegen als Künste, welche mehr fähig sind der eigenen Verschönerung. Wir hielten es nicht eben nothwendig, für entfernte Verwandte der eigentlich schönen Künste so strenge Scheidungen festzustellen, sonst würden wir dieser genaueren Eintheilung derselben gefolgt seyn.

Jeder Abtheilung der schönen Kunst war eine verschönende verwandt; einsam jedoch erscheint ohne solche Begleitung die Schauspielkunst. Diese umfassendste Kunst des Lebens findet ihr Verwandtes nur in dem verschönerten Gesammtleben der Menschheit selbst. — Sollten denn Kunst und Leben einander beständig fremdartig gegenüber stehen? — Sollte zum Beispiel die Sprache, dieses köst-

Digitized by Google

lichste Geschenk der Gottheit, nicht einer allgemeiner verbreiteten Veredlung fähig seyn? sollte eine große Mehrzahl der Menschen nicht einfach und ungesucht, aber zugleich würdig und edel sprechen lernen können? — Die zarte vorhin erwähnte Musik der Rede, sollte sie denn so sehr häufig unbewußt vernichtet werden müssen durch gänzlich vernachlässigte, widrig klingende Aussprache? wäre es denn unmöglich daß diese, wohltönend und schön, der größten Mehrzahl eines Volkes geworden wäre zur ander Natur? — Ist denn der freie leichte Adel des Ganges, der Haltung, der Bewegung — jetzt noch eine so seltene Erscheinung im Leben — wirklich so schwer zu erreichen? — Sollten diese, das Daseyn so hoch verschönenden äußeren Vorzüge nicht, wie schon Hogarth meint, [115] Wunsch und Ziel seyn für die gesammte Menschheit? — Es hat wenigstens schon einmal eine Zeit gegeben, in der man ganz allgemein danach strebte, gut und schön zu sprechen; wo man auf den Adel des körperlichen Anstandes einen hohen Werth legte, und ein feines Auge hatte für die unbedeutendste Wohlbewegung. Plato zum Beispiel sagt von einigen mit ihrem Lehrer Protagoras lustwandelnden Schülern: [116] „Diesen Chor aufmerksam betrachtend, ergötzte „ich mich besonders daran, wie artig sie sich in Acht nah„men, niemals dem Protagoras vorn im Wege zu seyn, „sondern, wenn er mit seinen Begleitern umwendet, wie „ordentlich und geschickt diese Hörer zu beiden Seiten sich „theilten, und sich dann im Kreise herumschwenkten, um „fein artig immer hinten zu seyn." — Diese gefällige Wohlbewegung, dieser höhere Adel des äußeren Lebens war aber nicht etwa nur ein Vorzug der Philosophen und ihrer Schüler; er war vielmehr Eigenthum und Gemeingut Aller, wie es des Thucydides gewichtiges Zeugniß beweist. Es heißt nehmlich bei ihm nach einer weitläuftigen Auseinandersetzung

115) Hogarth. Zergliederung der Schönheit. S. 80.
116) Plato. Protag. p. 195. (edit. Lugd.)

Digitized by Google

dieſes Gegenſtandes: [117] „um alles endlich mit einem „Worte zuſammen zu faſſen, behaupte ich, daß unſere Stadt „die Lehrſchule von ganz Hellas, jeder einzelne Mann aber „unter uns vorzüglich gut unterrichtet iſt, und ſich mit un„gewöhnlichem Anſtand und Geſchmeidigkeit des Körpers „zu betragen weiß." — Kein Geſchichtſchreiber unſerer Zeiten könnte wohl von irgend einer Stadt jetzt ein gleiches Zeugniß ablegen: dahin aber muß es doch einmal kommen, und nicht etwa allein mit einzelnen Städten; dahin kann es kommen mit der Menſchheit im Allgemeinen, wenn einſt die ſchönen Künſte möglichſt einwirken werden auf eine früher ſchon erwähnte wahrhaft harmoniſche Geſammtbildung. J. J. Wagner ſagt noch an dem bereits mehrfach erwähnten Orte: „wir glauben, wenn die Menſchheit überhaupt „ſprechen gelernt habe, ſo müſſe ſie es auch überall zum „Schönſprechen bringen können; und wenn durch unſere „oben belobte Gymnaſtik auf alle gewirkt wird, ſo könnte „es ihnen nicht fehlen, ihr Aeußeres ganz in die Gewalt „ihres Innern, alſo überhaupt ihre Erſcheinung zum freien „Spiele zu bringen, was denn allerdings wäre die letzte „und höchſte äſthetiſche Kunſt." — Von ſolchem Standpunkt, die Blicke feſt auf ein ſo ſchönes Ziel gerichtet, betrachteten wir denn hier die ſchönen Künſte. Zunächſt beſtimmten wir das Verhältniß ihrer abſoluten Freiheit zu irgend einem relativen Zweck; der denn eben — natürlich ohne abſichtlich didaktiſche Richtung — kein anderer ſeyn konnte, als die ſtets weitere Ausbildung des menſchlichen Geſchlechts. Dieſe Anſicht leitete uns bei der hier neu verſuchten Eintheilung und Claſſification der ſchönen Künſte; ſie wird auch ferner unſeren Weg beſtimmen. Welche Abweichungen der Verfolg unſerer weiteren Unterſuchung der Kunſt auch hier und da nothwendig machen möge; zurück werden wir immer kehren zu jenem Ziel. — Des Menſchen höchſter Gedanke iſt „Gott"; der nächſte darauf iſt „die Menſchheit". —

117) Thucydides lib. II. cap. 41.

Digitized by Google

IV.

Schönheit der Bewegung.

Auch den Rhythmus haben die Musen uns verliehen, damit er die unmäßigen und den Charittinnen fremden Gemüthsbewegungen in uns ordnen helfe.

Plato.

Groß ist, unendlich groß des ewigen Gottes herrliche Schöpfung; nirgend aber herrscht Ruhe in ihren ungemessenen Räumen, überall regt sich mannigfache Bewegung: Ruhe wäre Tod; Leben erscheint nur in steter Bewegung. [1] Wohin auch das geschärfte Auge sich richtet, wie weit der ahnende Lichtblick des Geistes die Welt noch erschaut; überall zeigt sich ein wundersames Spiel regender und bewegender Kräfte. Planeten und Monde und Kometen kreisen mit allem, was darum und darauf ist in mehrfacher Bewegung dahin durch den Weltraum: Sonnen und Fixsterne drehen sich um ihre Axe, und wandeln still gemessenen Schrittes um entferntere Centralsonnen, die, als wogende Lichtnebel vielleicht zu uns niederdämmernd, [2] auch dort selbst noch Bewegung ahnen lassen. Anziehungen aus weitester Ferne bewirken, als stets lebendige [3] Kräfte, alle diese vielfach verschlungene Bewegung, die nicht minder regsam ist bei den chemischen oder auch physischen Phänomenen der verborgeneren Anziehung in unbemerkbaren Fernen. — So regt und bewegt sich denn in der

1) S. Abhandl. III. das Schema vor dem Cit. No. 8.

2) Fr. Theod. Schubert theor. Astronom. S. 56.

3) Joh. Jos. Ign. Hoffmann Handb. d. allg. Bewegungslehre S. 11.

Digitized by Google

Körperwelt alles; von dem großen stets kreisenden Sonnenkörper bis hinab zur schwingenden Monas: aber auch im Reiche der Geister herrscht nirgend Ruhe, auch hier ist die Bewegung wesentliche Bedingung des innersten Lebens. Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; und zwar nicht die allein, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft.[4] Unsere Empfindungen sind nur Bewegungen der Lebensgeister, und folgen den Gesetzen der Bewegung;[5] wenn sie auch, wie überhaupt alle geistige Thätigkeiten, gegen die unvollkommnere Stoffwelt eine geringere Beziehung haben auf Raum und Zeit.[6] — Alle höheren oder mathematischen und philosophischen Wissenschaften haben es demnach wesentlich zu thun mit der Lehre von der Bewegung; auch der Aesthetik steht diese Untersuchung zu, da, wie schon früher gezeigt ward, die schönsten Künste des Menschen begründet sind in der Bewegung. Bei solchem Beginnen nun würde es zunächst ankommen auf die Betrachtung der äußeren oder formalen Schönheit der Bewegung in Beziehung auf Einheit und schöne Mannigfaltigkeit; ferner auf den dadurch möglichen Ausdruck ästhetischer Ideen; und endlich würde die Frage aufgeworfen werden müssen nach einem Ideale der Bewegung. — Noch ist unseres Wissens solche allgemeine Untersuchung, die für die besonderen Künste der Bewegung von höchstem Nutzen seyn muß,[7] nirgend geführt worden; nur einzelne Zweige derselben sind bereits mit einiger Ausführlichkeit behandelt, die meisten Lehrbücher der Kunst aber berühren die hier zu betrachtenden Gegenstände höchst oberflächlich, oder geben doch nur einzelne schätzbare Bemerkungen, die hier zum Theil ihre Stelle finden werden. — Eine völlig

4) Sulzer Th. d. sch. Künste Th. I. S. 279. (Ausg. v. 1786.)

5) Forkel Allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 8.

6) De la Chambre characteres des Passions p. 36. (edit. Amst. 1658.)

7) Sulzer Theor. d. sch. Künste Art. Rhythmus.

Digitized by Google

durchgeführte Untersuchung über die Schönheit der Bewegung würde nur möglich seyn in einem besonderen Werke; bis nun ein solches vorhanden ist, werden die folgenden Andeutungen vielleicht nicht unwillkommen seyn.

Da, wie schon früher gezeigt ward, alle Schönheit der Kunst beruht auf dem Ausdruck eines Geistigen in sinnlich vollkommener Erscheinung, so kann unsere Untersuchung hier nicht gleich einer mechanischen Bewegungslehre geführt werden in mathematischer Abstraction; die Schönheit der Bewegung muß vielmehr wahrgenommen werden können durch irgend einen für Kunsteindrücke empfänglichen Sinn; durch Gesicht, Gehör oder Gefühl, auf welchem letzten, nach Herder, selbst das tiefste Auffassen der höchsten Schönheit eines Bildwerks zum großen Theile beruht. [8] — Das Auge indessen ist allein geeignet, eine mehrseitige Schönheit der Bewegung vollständig zu erkennen; es bemerkt zunächst die Linien die ein bewegter Körper räumlich beschreibt, und diese sind, verschlungen zu vielgestalteten Figuren der höchsten Schönheit fähig. Aber nicht diese rein extensive Richtung allein, auch die mehr intensive Kraft und Art der Bewegung kann angeschaut werden; und hier zeigt sich neue Schönheit derselben in dem mannigfach geregelten Wechsel von Stärke und Schwäche, Langsamkeit oder Schnelligkeit, Acceleration und Retardation; oder auch von gleichmäßiger Bewegung, nur regelmäßig unterbrochen von eintretenden Momenten der Ruhe. Eine vollkommen gleichmäßige Bewegung wird, beiläufig gesagt, den Verstand zwar befriedigen, in so fern er dabei ein ordnendes Gesetz wahrnimmt; von der Schönheit einer solchen einförmigen Einerleiheit kann aber nie die Rede seyn. — Jene zweite Art der schönen Bewegung, welche bekanntlich Rhythmus genannt wird, zeigt sich aber nicht allein an sichtbaren Körpern; alle bei derselben aufgeführten Verschiedenheiten erscheinen auch an

8) Herder Plastik.

Digitized by Google

den gestaltlosen in leichter Luftwelle verbebenden Tönen, und der durch das Ohr wahrgenommene Rhythmus hat aus weiterhin näher zu entwickelnden Gründen auf die Seele eine ungleich mächtigere Wirkung. Das Gefühl endlich vermag sogar in Schlag und Bebung den Rhythmus aufzufassen, und zwar nothwendig mit größerer Klarheit, als da die tastende Hand die schöne Form des plastischen Gebildes zu erkennen vermag. — Nach diesem Allem hätten wir denn näher zu betrachten eine zwiefache formale Schönheit der Bewegung; die äußere Schönheit der Linien, oder eigentlich der durch dieselben construirten Figuren im Raume; und ferner die innere Schönheit der Bewegung im Rhythmus als Zeitfigur. [9] Die erste Art der Schönheit ist nur allein wahrnehmbar dem Auge, die andere hingegen vermag mit größerer Wirkung auf die Seele drei Sinne zu rühren, daher reden wir denn hier zuerst von der Kraft und Schönheit des Rhythmus.

Man hat von dem Rhythmus, welches griechische Wort [10] technisch geworden ist, mannigfaltige Definitionen gegeben, welche aber theils einseitig ausgehen von irgend einer bestimmten rhythmischen Kunst, theils mit unverkennbarem Zwang irgend einem philosophischem Systeme angepaßt sind. So ist Rhythmus zum Beispiel die durch bloße Zeit dargestellte Form der durch Wechselwirkung bestimmten Causalität; [11] oder auch besteht der Rhythmus aus mehreren Zeiten, welche unter einander mit einer gewissen Ordnung verbunden sind: [12] durch solchen älteren und neueren Ausspruch wird indessen nach unserer Ansicht das wahre Wesen des Rhythmus keineswegs klar erfaßt. Andere Definitionen sind noch: „Rhythmus ist Darstellung „des Zeitflusses durch sinnliche nach Eintheilung und Folge

9) A. Apel. Metrik Th. I. S. 170.

10) ῥυθμὸς von ῥέω, ῥεῦμα Strömung, Fluss.

11) G. Herrmann Handb. d. Metrik §. 18.

12) Aristides Quintilianus de Musica lib. I. p. 31. (edit. Meibom.)

Digitized by Google

„geordnete Zeichen. [13] — Rhythmus ist in seinem ersten „Ursprunge nichts weiter, als eine mannigfaltige Art von „Wiederholung einer und eben derselben Sache. [14] — Unter „Rhythmus verstehen wir eine Reihe von Momenten der „Evolution, welche dem Sinn als ein Ganzes (Totalität, „empirisches Bild der Einheit in der Vielheit) erscheint. [15] — Klarer vielleicht ist, da sie nicht sowohl von der adhärirenden Zeit, [16] als von der realen Bewegung selbst ausgeht, Arteaga's einfache Erklärung: Rhythmus ist eine successive Bewegung nach gewissen bestimmten Verhältnissen. [17] — Ohne jedoch weiter zu untersuchen, ob dieser Ausspruch wirklich erschöpfend sey, oder ob ein anderer Schriftsteller Recht habe, wenn er meint, daß die meisten Definitionen des Rhythmus eigentlich nur Beschreibungen desselben seyen, [18] schreiten wir zunächst fort zu der wichtigeren Darstellung aller rhythmischen Grundformen in einer Vollständigkeit, wie sie der umfassendere Plan dieses Werkes nur irgend erlaubt. Zur leichteren Verständigung bedienen wir uns dabei, so weit sie ausreichen können, der üblichen musikalischen und prosodischen Zeichen, obgleich beide, wie sich näher ergeben wird, wesentlich mangelhaft sind. Den theilnehmenden Leser ersuchen wir dabei, sich, besonders in den späteren ungewöhnlichen Combinationen, die Zeichen-Reihen zu versinnlichen durch sichtbare Bewegungen, als zum Beispiel, Schritte, Schwingungen, u. s. w.; oder auch, was in den meisten Fällen leichter ist, durch Schall und Klang.

Eine ununterbrochene Folge völlig gleichmäßiger Bewegungen führt, wie schon erwähnt ward, zwar zu den Begriffen von Ordnung und Gesetz; Rhythmus aber zeigt sich

13) F. Thiersch. Pindar Einleit. S. 67.

14) Forkel. Allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 10.

15) Aug. Apel. Metrik Th. I. S. 10.

16) S. Abhandl. III. nach Cit. 7.

17) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper Th. II. S. 176. (Übers. v. Forkel.)

18) F. Salina de Musica lib. V. p. 236.

Digitized by Google

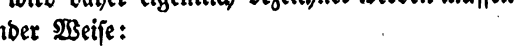
noch nicht bei folgenden in sich nicht verschiedenen Reihen längerer oder kürzerer Bewegungs-Zeichen:



Solche Reihen einer Bewegung sind indessen rein abstrakt, kommen nirgend vor; wer sie aber durch die Gewalt des Willens wirklich zu effectuiren versucht, wird von einem Gefühl des höchsten Mißbehagens ergriffen werden, dessen muthmaßlicher Grund sich später ergeben wird. Die einzige Verschiedenheit, welche indessen in der beibehaltenen extensiven Gleichmäßigkeit der Bewegung statt finden kann, ist ein größeres oder stärkeres Hervorheben einzelner Theile, also der intensive Accent: und in sofern nun dieser in merkbar geregelter Wiederkehr erscheint, entsteht Rhythmus, antithetisches Verhältniß von Bild und Gegenbild, Vorstellung von Erzeugendem und Erzeugtem; wie folgendes Beispiel zeigt:



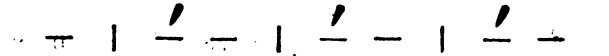
Unwillkührlich gestalten sich aber hier die einzelnen Glieder der ganzen Reihe als gesonderte Theile; jener Rhythmus wird daher eigentlich bezeichnet werden müssen in nachstehender Weise:



Dieses einfache rhythmische Verhältniß findet sich zunächst im Gange des Menschen, und zwar, hat der linke Fuß, wie wir mit wenigen Ausnahmen beobachtet haben, stets den Accent, der sich besonders merkbar macht im Marschiren der Soldaten. Gewöhnlich schreitet man aber mit

Digitized by Google

dem rechten Fuß aus, wodurch denn eigentlich jener Rhythmus einen natürlichen Auftakt bekommt:

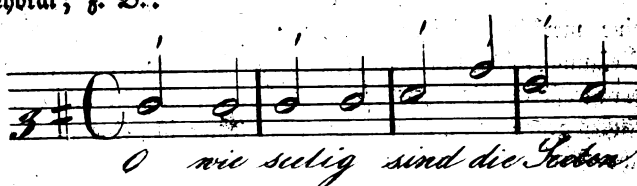


Die Ursach des merklich festeren Auftretens mit dem linken Fuße liegt, beiläufig gesagt, wohl in der ungleichen inneren Organisation unseres Körpers, dessen linker Theil die wirksamsten Verrichtungen des physischen Lebens birgt. Diese innerlich erhöhete Thätigkeit bedingt äußere feste Ruhe, daher muß der linke Arm, dessen nachbarliche Bewegungen die Schläge des Herzens zu sehr irritiren würden, gegen den rechten, so unthätig bleiben, und der linke Fuß berührt als gewichtigere Tragsäule ifester den Boden. Jede sichere Stellung, zum Beispiel die des Fechtens, läßt immer den linken Fuß hinten, der seine Tragkraft dabei nicht gern schwächt durch einen Kniewinkel, und der stets eine merkliche Neigung hat zur senkrechten Linie. Diese Neigung zeigt sich auch selbst noch im Gehen, indem bei der größeren Mehrzahl der Menschen der Schritt des linken Fußes gegen den andern unmerklich kleiner ist: eine akademische Preisfrage, warum man beim ersten Ausgehen stets den rechten Fuß vorsetze, [19] dürfte denn wohl, nach allem Vorigen, eben nicht schwer zu beantworten seyn. — Aristides Quintilianus redet am oben angeführten Orte auch von dem Rhythmus im Gange, aus dessen verschiedener Beschaffenheit er auf den Charakter des Menschen schließt. Spondäischer Gang zum Beispiel zeigt ein gesetztes verständiges Wesen; trochäische und päonische Schritte verrathen einen lebhaften und feurigen Geist; der Phyrrhichius im Gange ist unedel und niedrig. Ein Gang der etwas von allen vorhergehenden Rhythmen an sich hat, zeigt einen wilden und ausschweifenden Menschen an; und unregelmäßige Geschwindigkeit deutet auf Ausgelassenheit und Unordnung. Ein so ungemessenes bald rasches bald träges

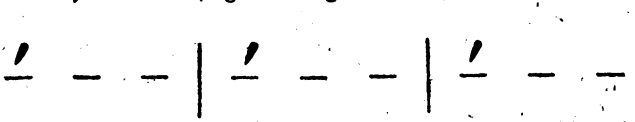
19) C. A. Boettiger Griechische Vasengemälde S. 117.

Digitized by Google

Daherschreiten war, neben manchem anderen charakteristischen Ausdruck, dem Catilina eigen,[20] und darin gewahrt denn der bekannte Porta, der über den Gang der Menschen in zweien lesenswerthen Capiteln redet, bereits ein sicheres Zeichen des unbeständigen Gemüths.[21] Wer diesen Gegenstand einer näheren Aufmerksamkeit widmen will, der mag noch ein Mehreres darüber nachlesen bei Lavater[22] und besonders bei Seckendorf[23] der, neben vielem Interessanten über den Gang der verschiedenen Völker und Stände, denselben auch metrisch betrachtet. Der oben angeführte gerade Rhythmus zum Beispiel zeigt sich ihm pyrrhichisch im kindischen Zorn, Ingrimm und fressendem Aerger; der Muth in seiner festen Gleichmäßigkeit aber schreitet im Spondäischen Takt. — Diesen gleichmäßigen nur einfach accentuirten Rhythmus nun wendet die Kunst zunächst an in dem aus gleich langen Noten bestehenden Choral; z. B.:



Schreiten wir nunmehr weiter fort in der Betrachtung des accentuirten Rhythmus, so ist auch bei gehöriger Stärke des Accents, noch leicht wahrnehmbar und ganz natürlich der nun folgende ungerade Rhythmus:



20) Sallustius. Catil. cap. XV.

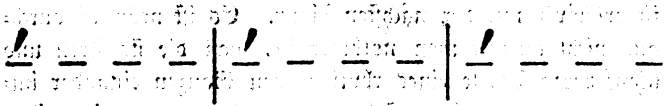
21) J. B. Porta de humana Physiognomia lib. II. c. 54. 55.

22) Lavater physiog. Fragm. Th. III. S. 98. Th. IV. S. 418.

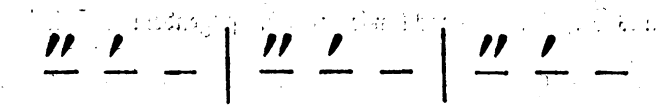
23) Seckendorf Vorles. üb. Declam. und Mimik Th. II. S. 136—157.

Digitized by Google

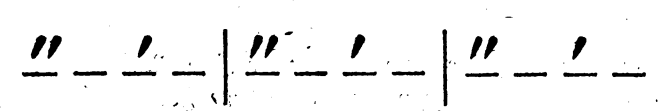
Auch der Rhythmus in nachstehender Form wäre noch ohne Mühe vernehmlich:



Es ließen sich die einzelnen rhythmischen Größen in dieser Form vielleicht noch erweitern; wo indessen nicht sowohl von der Bewegung im Allgemeinen, als nur von deren Schönheit die Rede ist, wird die Größe der rhythmischen Glieder begränzt durch die allgemeinen ästhetischen Gesetze der Mannigfaltigkeit in der Einheit, und durch die schöne Proportion und leichte Ueberschaulichkeit der Theile eines Ganzen. In solcher Beschauung möchte denn wohl jener letzte Rhythmus schon die weiteste Ausdehnung haben, wir verlängern daher hier denselben in jener einfachen Form nicht mehr, sondern gehen weiter zu einer größeren inneren Mannigfaltigkeit. — Zwischen der gänzlichen Accentlosigkeit und dem starken Accent nehmlich ist ganz natürlich ein schwächerer denkbar, der zunächst veranlaßt die neue rhythmische Figur:



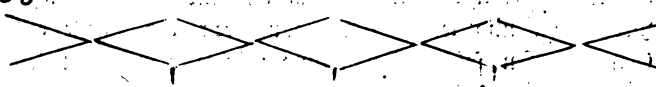
In der längsten bisher aufgeführten rhythmischen Reihe würde sich dieser zwiefache Accent am natürlichsten vertheilen auf folgende Weise:



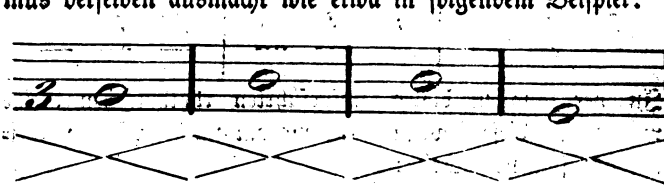
Wollte man die Accente noch verstärken, und dieselben demnach weiter vervielfachen, so kann man dies allerdings thun unter Beobachtung der vorhin ausgesprochenen ästhetischen Gesetze: die Untersuchung der dabei vorhandenen Möglichkeiten, wie auch die erschöpfende Durchführung aller verschiedenen Stellung der Accente, gehört nicht für eine

Digitized by Google

gedrängte Beschauung aller reinen rhythmischen Grundformen; eine derselben, der einfache Rhythmus des Accents, ist erschöpft mit der nächsten Figur. Es ist nehmlich durchaus nicht anzunehmen nothwendig, daß die stärkeren und schwächeren Theile eines rhythmischen Ganzen einander immer schroff gegenüber stehen; vielmehr deuten die beiden letzten Figuren auf ein mögliches weniger merkliches Abnehmen, dem denn wiederum ein ähnliches Anschwellen ganz natürlich folgt: und so entsteht nun die nächste, durch das musicalische Crescendo-Zeichen ziemlich klar dargestellte Figur:



Der größere oder geringere Grad der Wirksamkeit einer rhythmischen Form kommt an dieser Stelle noch nicht in Betrachtung; man darf übrigens dem obigen Rhythmus nicht unbedingt alle Wirkung absprechen, vielmehr kann derselbe in der Musik in seltenen Fällen vom höchsten Ausdruck seyn, auch wenn er den einzigen erkennbaren Rhythmus derselben ausmacht wie etwa in folgendem Beispiel:



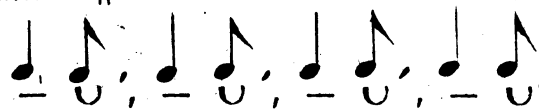
Der rein intensive oder bloß accentuirte Rhythmus hat also nach allem Vorigen drei verschiedene Formen:

Rhythmen mit gleichem Accent.
Rhythmen mit verschiedenem Accent.
Rhythmen mit verschmelzendem Accent. —

Der extensive oder quantitirte Rhythmus entsteht durch verschiedenen Zeitverhalt, indem Glieder von ungleicher Dauer in geregeltem Wechsel verbunden werden. Die ein-

Digitized by Google

fachſte und natürlichſte Zuſammenſtellung derſelben giebt folgendes Beiſpiel:



Eben ſo gewöhnlich iſt aber auch die Verbindung von Längen und Kürzen in einem ungleichen Zahlenverhältniß, wie etwa folgendes:



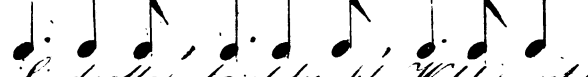
Dieſe erſten rhythmiſchen Reihen haben in ihren einzelnen Theilen mehr Kürzen als Längen; die letzten hingegen zeigen den entgegengeſetzten Fall. Eine Aufführung aller der verſchiedenen Zuſammenſtellungen, welche bei dieſem zweifachen Zeitverhältniß der rhythmiſchen Theile möglich ſind, gehört wiederum nicht in die reine Betrachtung der rhythmiſchen Grundformen: allgemeine äſthetiſche Geſetze, welche oben bereits angeführt ſind, beſtimmen auch hier die endliche Gränze dieſer Combinationen, die ungleich mannigfaltiger und zugleich wirkſamer ſind als in dem bloß intenſiven Rhythmus. Wie aber in dieſem zwiſchen dem ſcharfen Accent und dem gänzlich Accentloſen eine mittlere Stärke möglich war, ſo iſt auch in dem quantitirten Rhythmus ein ungleiches Verhältniß ſeiner bedeutſameren Theile ganz natürlich; und dieſes führt uns denn, da die bisher gebrauchte Länge immer den Zeitverhalt zweier Kürzen hatte, zunächſt auf eine dreizeitige Länge. Indem wir nun dieſe darſtellen wollen, mangelt uns dafür ein gehöriges Zeichen; durch die reine Zahl wäre ſolcher Ausdruck, indem die Kürze durch die Zahl 1, die Längen aber durch 2 und 3 bezeichnet würden, leicht möglich; doch erregte dieſe Art der

Digitized by Google

Darstellung leicht zu viele arithmetische Nebenbegriffe, daher denn gewisse Zeichen vorzuziehen sind. In der Musik gilt zwar das punktirte Viertel gleich dreien Achteln; es verkürzt aber, hier ganz unstatthaft, in dem gewohnten Gebrauch der Punkt sehr oft den Werth der folgenden Note, und überdies fällt auch, die reine Figur selbst betrachtet, der Punkt zu fremdartig und ohne Verbindung neben dem Grundzeichen hinaus. Die Prosodie hat noch gar keinen sichtbaren Ausdruck für diesen Zeitverhalt, daher muß denn hier einstweilen die dreizeitige Länge dargestellt werden durch ein neues Zeichen (⏑). Analog jener Fortgestaltung der accentuirten Rhythmen folgt nun ganz natürlich die nachstehende quantitirte Form:

⏑ — ∪, ⏑ — ∪, ⏑ — ∪

Durch die hier eingetretene verschiedenartige Länge, wird wiederum für neue rhythmische Zusammenstellungen ein weites Feld geöffnet, das vollständig zu durchlaufen wohl interessant wäre, da die dreizeitige Länge bisher noch wenig beachtet ist, doch aber häufig vorkommt. Apel hat ihr Daseyn in unserer Sprache mit großer Klarheit dargethan; [24] jedes nur einigermaßen ausgebildete Ohr wird sie mit ihm vernehmen in folgender rhythmischen Reihe: [25]



⏑ — ∪, ⏑ — ∪, — ∪ —

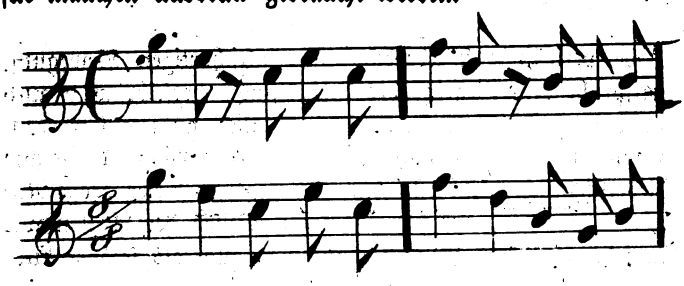
In der Musik ist die dreizeitige Länge gewöhnlich; auch die obige rhythmische Figut mit dreifach verschiedenem Zeitverhalt in absteigender Folge gestaltet sich leicht in nachstehendem Beispiel:



24) Aug. Apel Metrik Th. I. S. 26 u. f.
25) Ebendas. S. 37.

Digitized by Google

Eine hier beiläufig zu erwähnende Frage wäre, ob im geraden Takte die punktirte Note durchaus jederzeit den nächsten Ton verkürzen müsse, oder ob auch in manchen Fällen eine Länge hinter derselben folgen könne. Der gelehrte Mersenne gesteht dieses zu, [26] und bedient sich häufig solcher rhythmischen Form, indem er meint, daß in einer umfassenden Theorie auch das betrachtet werden müsse, was nicht eben vorkommt in der gewöhnlichen Praktik. Sind in dieser nun Takte mit einer Pause auf der zweiten oder schwachen Thesis, wie etwa die nächst folgenden nicht selten, so konnte auch wohl die darunter stehende Form für manchen Ausdruck gebraucht werden.



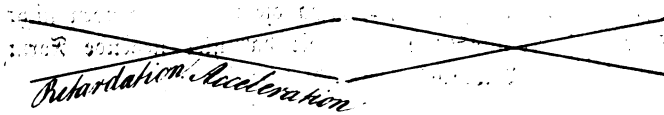
Apel hält es für einen wesentlichen Mangel der musikalischen Taktirung, daß das dreizeitige meistens nur ausgedrückt wird durch den, die folgende Note beraubenden Punkt, oder durch die im engeren Zeitverhalt zusammengedrängte Triole. [27] —

Nach dieser kurzen Abweichung kehren wir zurück zu unserer Betrachtung. Die vierzeitige Länge (=), welche in der Sprache nicht mehr gefunden wird, kommt noch häufig vor in der Musik, und ist, bei gehöriger Zusammenstellung, allenfalls noch einer extensiv rhythmischen Bewegung fähig, längere Töne dagegen neigen sich, wie sie auch gebraucht werden mögen, meistentheils zurück zu dem rein dynamischen Verhältniß des oben betrachteten intensi-

26) M. Mersenne. Harmonie universelle C. p. 397.
27) A. Apel Metrik Th. I. S. 111.

Digitized by Google

ven Rhythmus. Wie aber in diesem ein verschmelzender nicht scharf abgesetzter Accent möglich war, so ist auch in der extensiven Form, ohne merklich verschiedene Absätze, eine Bewegung anzunehmen, in welcher Acceleration und Retardation in geregeltem Wechsel sich folgen. Ein solcher Rhythmus wäre freilich nur mehr in größeren Perioden als in kleineren gesonderten Gliedern wahrzunehmen; in Ermangelung eines besseren Zeichens stellen wir denselben in seiner größeren Ausdehnung dar durch folgende Figur:



Jede periodische Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung entspricht dem Begriffe des Rhythmus; derselbe wird auch in der vorstehenden Form noch sinnlich aufgefaßt werden, wenn die Perioden nicht durch zu große Länge die leichte Ueberschaulichkeit übersteigen. Ob indessen dieser große Natur-Rhythmus, der sich findet im Kreisen der Welten wie in jeder einzelnen Pendelschwingung, auch als schöner Ausdruck in der Kunst vorkommen könne, ist eine andere Frage. Die Musik, deren späterhin gesondert zu betrachtende Expressionen in Rhythmus, Takt und Tempo hier zusammenfließen in der allgemeinen Untersuchung über die Schönheit der Bewegung, bedient sich häufig am Schlusse sehr belebter Tonstücke eines mit jedem Takte steigenden Presto; auch das entgegengesetzte Retardiren ist, wenn auch minder häufig, doch nicht eben ungewöhnlich. Da nun dieser accelerirende und retardirende Wechsel des Tempo in einem Tonstück einmal erlaubt ist, so wäre allerdings durchgehend in Perioden von einer bestimmten Taktzahl, eine fortgeführte Bewegung der Art denkbar; ja es könnte diese, gehörig angewendet, von hohem sehr bestimmten Ausdruck und von tiefster Wirkung seyn. Ueber den gewohnten Rhythmus der kleineren Taktglieder gestaltete sich hier noch, diesen nur etwas verdunkelnd, ein größerer periodischer

Digitized by Google

Rhythmus, der, gehörigen Ortes angewendet, in seiner höheren Mannigfaltigkeit neue ausdrucksvolle Schönheit der Bewegung entfalten kann. — Soll es hier auch noch den Versuch gelten, diese Art der rhythmischen Bewegung selbst in kleineren Gliedern darzustellen, so würde folgendes Taktbild, zu dem sich leicht eine Melodie finden läßt, derselben entsprechen:

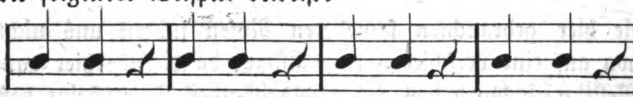


Die hier gebrauchten schnelleren Noten führen uns nicht etwa auf eine verschiedenartige Kürze, da dieselbe hier dargestellt wird durch das Zweiunddreißigtheil, so erscheint das Achtel, dessen wir uns in den früheren Beispielen als Zeichen von geringstem Zeitverhalt bedienten, hier bereits als vierzeitige Länge. — In rein objectiver Beschauung lassen sich übrigens die Zweiunddreißigstel, Vierundsechzigstel u. s. w. noch unendlich verkleinern; bei der Anwendung aber zeigt sich hier bald eine subjective Begränzung in unserem Auffassungsvermögen. Sorgfältige Beobachtungen haben gezeigt, daß wir höchstens zehn Töne in einer Sekunde mit klarem Bewußtseyn unterscheiden können; schnellere Bewegungen fließen dem Ohre in eins zusammen, gleich dem feurigen Kreise, der dem Auge bei einer rasch geschwungenen Kohle in lebhafter Täuschung erscheint. Soll nun noch Rhythmus überhaupt, oder, mehr noch, Schönheit der Bewegung wahrgenommen werden, so darf deren Schnelligkeit, da leichtes Auffassen der mannigfachen Theile eines Ganzen eine Hauptbedingung zur Schönheit ist, jene äußerste Zahl nicht berühren: daß auch eine zu langsame Bewegung gleichfalls alle rhythmische Wirkung aufhebt, ist schon bei der Betrachtung der vierzeitigen Länge angedeutet worden. Diese rein ästhetische Begränzung des Schnellen und Langsamen im Rhythmus reicht an dieser Stelle vollkommen aus: bei durchgeführteren Untersuchungen wird

Digitized by Google

man sich des sehr genauen Chronometers bedienen können zur näheren Bestimmung der noch anwendbaren Kürze, die man sonst höchst unsicher zu messen versuchte nach dem sehr abweichenden Pulsschlag.[28] —

In allen bisher aufgeführten intensiven und extensiven Rhythmen herrschte Continuität der Bewegung; ein regelmäßig wiederkehrendes Unterbrechen derselben, das in vielen gewöhnlichen Erscheinungen natürlich begründet ist, kann aber auch ganz allein, ohne Accente und ohne verschiedenes Zeitmaaß einen sehr vernehmlichen Rhythmus erzeugen, wie folgendes Beispiel beweist:



Durch Versetzung dieser als ideelle rhythmische Momente zu betrachtenden Pausen, wie auch durch eine möglicher Weise verschiedene Dauer derselben, tritt uns hier wieder eine neue reiche Mannigfaltigkeit entgegen. Groß war diese schon in jeder besonderen rhythmischen Grundform; größer aber noch wird dieselbe, wenn ein verschiedener Zeitverhalt mit dem Accente, der nicht immer auf die erzeugende Länge zu fallen braucht,[29] und endlich noch mit der Pause sich in zahllosen Combinationen vereint. Beispiele derseben würden überflüssig seyn, sie finden sich hinreichend in jeder größeren musikalischen Composition, obgleich der Reichthum dieser zusammengesetzteren rhythmischen Formen, wie sich später zeigen wird, noch bei weitem nicht erschöpft ist.

Nachdem nun die qualitativen und quantitativen Verhältnisse des Rhythmus, wie auch die innere Relation seiner Theile, und seine mögliche Auffaßbarkeit in Beziehung zu unserem Erkenntnißvermögen mit Bestimmtheit angedeutet sind, gehen aus dieser Betrachtung folgende Grundformen des Rhythmus hervor:

28) Franchino Gaforio Practica Musica lib. II. cap. 1.
29) A. Apel Metrik Th. I. S. 299.

Digitized by Google

A. Accentuirte oder rein intensive Rhythmen.
Rhythmen mit gleichem Accent
Rhythmen mit verschiedenem Accent
Rhythmen mit verschmelzendem Accent.
B. Quantitirte oder rein extensive Rhythmen.
Rhythmen mit gleichem Zeitverhalt der Länge
Rhythmen mit ungleichem Zeitverhalt der Länge
Rhythmen der Acceleration und Retardation.
C. Rhythmen ohne Continuität der Bewegung.
Rhythmen, nur erzeugt durch Pausen von gleichem Zeitverhalt.
Rhythmen, nur erzeugt durch Pausen von ungleichem Zeitverhalt.
D. Vermischte Rhythmen.
Rhythmen, in denen Längen und Kürzen, Accente, Pausen u. s. w. sich vereinen zu einer unendlichen Mannigfaltigkeit.

Nach solcher allgemeinen Betrachtung, die uns als Grundlage der späteren rein ästhetischen Untersuchungen dieser Art der schönen Bewegung dienen wird, tritt uns nun ein mannigfacher Rhythmus zunächst überall in der Natur selbst entgegen. Wenn Gott, wie Keppler sagt, nichts ohne geometrische Schönheit geschaffen hat,[30] so zeigt sich diese fast in aller Bewegung als rhythmische Schönheit. Ein deutlicher Rhythmus herrscht in der accelerirenden und retardirenden Fortbewegung der Himmelskörper, in deren verschieden geregelter Umwälzung Plato schön geordnete Reigentänze erblickt;[31] und selbst in den periodischen Nutationen der Gestirne erkennt Mersenne noch Arsis und Thesis eines ganz bestimmten Rhythmus.[32] Derselbe wird auf der Erde zunächst bemerkt in den Schwankungen der Ebbe

30) J. Keppler. Harmonices mundi p. 194. (Linc. Austr. 1619. fol.)

31) Plato Timäos p. 530. (edit. Lugd.)

32) M. Mersenne quaestiones celeberrimae in Genesim. p. 1697.

Bayerische Staatsbibliothek München
Digitized by Google

und Fluth; [33] und wenn er hier herrscht, so darf man ihn auch wohl annehmen in den ganz ähnlichen [34] noch nicht genau bekannten Bewegungen der Atmosphäre. In den geregelten Condensationen und Dilatationen der Schallwelle, [35] oder vielmehr, in den raschen Bebungen der einzelnen Saite gewahrt Salinas noch einen Rhythmus; [36] und selbst in der schnellsten urplötzlichsten Bewegung, die wir kennen, in der Entladung der elektrischen Flasche, zeigt sich, wie jedem Physiker bekannt ist, ein successives Ueberspringen von einer Seite zur andern, ein wechselnd antithetisches Verhältniß von Plus und Minus, in dem man noch allenfalls einigen Rhythmus erkennen könnte. Schwierig ist jedoch ein genaueres Wahrnehmen der Bewegung hier, wie auch in dem tumultuarischen Brausen irgend einer raschen chemischen Zersetzung; doch haben wir einen Grund auch bei dem Chemismus noch rhythmisches Verhältniß anzunehmen in der Crystallisation: die regelmäßigen oft aus wechselnd größeren und kleineren Flächen gebildeten Crystalle können, gleich den bestimmt gestalteten Figuren des Sandes auf einer tönend vibrirenden Glasscheibe, nur eine Folge rhythmisch geregelter Bewegungen seyn. [37] Eine bloß gleichförmige Bewegung würde hier nicht ausreichen, auch ist eine solche in der ganzen Natur nicht vorhanden; die Achsendrehung der Erde scheint, beyläufig gesagt, zwar

33) Mersenne ibid.

34) La Place Mechanique celeste T. II. cap. V.

35) Chladni traité d'Acoustique §. 187. p. 265.

36) F. Salina de Musica lib. V. p. 235.

37) Die regelmäfsig abgesetzten Klüftungen am Durchgang der Blätter, die bestimmten Decrescenzen, die einige Atomisten annehmen, die Abweichungen von der Würfelform zu erklären, deuten hier noch auf rhythmisches Verhältnifs. Wenn nun alle Crystallisation wirklich das Resultat einer solchen früheren Bewegung wäre, so könnten alle Metalle, die sich gediegen in crystallinischen Formen finden, keine einfachen Stoffe seyn, denn im völlig Homogenen mangelt jede Ursach zu irgend einer Bewegung. — Jene geregelten metallischen Bildungen als Niederschläge anderer gröfserer chemischer Bewegungen anzunehmen, wäre aus manchen Gründen unstatthaft. d. V.

Digitized by Google

gleichmäßig, La Place nimmt sie selbst so an [38] aber sie ist es dennoch nicht. — So führt uns nun die Crystallisation auf einen scheinbaren Rhythmus der Gestalt, den schon Keppler anerkennt in der Form der Pflanzen; [39] der Halm mit seinen Knoten bildet eine rhythmische Reihe im Raum. [40] In solcher Ansicht hat man diesen Begriff selbst übertragen auf die bildende Kunst, und man versteht hier unter Rhythmus das richtig abgemessene Verhältniß aller Theile einer Figur. [41] Wenn aber Eberhard sagt: „Symmetrie ist der „Rhythmus der Gestalt, und der Rhythmus ist die Sym„metrie der Bewegungen;" [42] so ist dieser Satz, so hübsch er auch klingt, nicht richtig. Rhythmus im räumlichen Verhältniß ist keineswegs Ebenmaaß im Allgemeinen, sondern vielmehr Proportion; die Symmetrie ordnet dagegen ohne wahrhaft antithetisches Verhältniß das Gleichartige in der Breite gegenüber, und ist eigentlich das Analogon der Harmonie. [43] — Sichtbar wird in der belebten Natur ein ganz bestimmter Rhythmus wahrgenommen beim Gange der Thiere, [44] besonders im Galopp der Pferde [45] und ferner auch im Fluge der Vögel. [46] Deutlich erkennt man denselben in den schwebend gedehnten Längen und den darauf folgenden kurzen Flügelschlägen der Schwalbe; nicht minder in dem still getragenen Fluge des Storches. — Dem Ohre erscheint Rhythmus zunächst in der Natur bei den Stimmen der Vögel; der Kukuk zum Beispiel

38) La Place mechanique celeste T. II. l. V. cap. 1. 8.

39) J. Keppler Harmonices mundi p. 121. (edit. Linc. Austr. 1619.)

40) A. Apel Metrik Th. I. S. 84.

41) Burette Dissert. sur le rhythme de l'ancienne musique (Acad. d. inscr. T. V. p. 152.)

42) J. A. Eberhard. Handb. d. Aesth. Th. II. S, 306. (Ausg. Halle 1809.)

43) A. Apel Metrik Th. I. S. 86.

44) Burette Dissert. sur le rhythme de l'ancienne musique l. c.

45) Is. Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi p. 62.

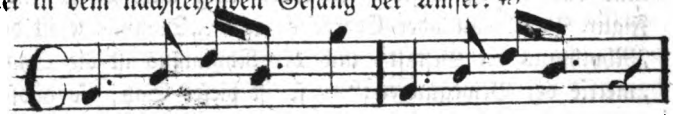
46) Encyclopedie methodique. (Musique T. II. p. 335.)

Digitized by Google

accentuirt und paufirt ſein einförmiges Geſchrei vollkommen rhythmiſch:



Das Locken der Wachtel läßt deutlich einen extenſiven Rhythmus vernehmen, der ſich mannigfaltiger noch geſtaltet in dem nachſtehenden Geſang der Amſel: [47]



Einen noch weiteren mehr periodiſchen Rhythmus hat unverkennbar die Nachtigal, welcher Schlegel unrichtiger Weiſe alles Zeitmaaß abſpricht. [48] Ein Mehreres über den Geſang der Vögel, und überhaupt von den Stimmen der Thiere hat Kircher aufgezeichnet; auf ihn alſo müſſen wir hier, unſer Ziel weiter verfolgend, verweiſen. [49] — In den inneren Bewegungen der höher organiſirten Weſen herrſcht überall ein Rhythmus; Spallanzani findet ihn nach den ſorgfältigſten Unterſuchungen im Herzſchlage der Thiere, [50] und über den rhythmiſchen Puls des Menſchen ſind ganze Werke geſchrieben worden. [51] Merſenne unterſcheidet in jedem Pulsſchlage vier Zeiten, nehmlich: die Diſtenſion der Arterie, ein Moment der Ruhe, die Con-

47) F. Busby Allg. Gesch. d. Musik. S. 5.

48) Charakteristiken und Critiken Th. I. S. 353.

49) A. Kircher Musurgia universalis T. I. p. 25—34. — T. II. p. 50.

50) Spallanzani, dé Fenomeni della Circolazione osservata nel giro universale de Vasi; dé fenomeni della circolazione languente; de moti del sangue independenti dall' azione del cuore e del pulsar delle arterie p. 53.

51) Samuel Hafenreffer: Monochordon Symbolico — biomanticum, abstrusissimam pulsuum doctrinam ex harmoniis musicis dilucide, figurisque ocularіter demonstrans. Ulmae 1640.

Marquet methode facile pour connoitre le pouls par les notes de la Musique. Nancy 1747. 4. (2me edit. Amst. et Par. 1769.)

Digitized by Google

traction, und darauf wieder eine Pause; folgende Zusammenstellung unserer früher eingeführten Zeichen würde demnach den hier waltenden Rhythmus ungefähr ausdrücken:



Jener Schriftsteller, nachdem er diesen spondäischen oder pyrrhichischen Puls der Gesundheit im allgemeinen betrachtet hat, geht darauf über zu den verschiedenen abweichenden Zuständen des Pulses, zum Beispiel zum Eurythmus, Arythmus, Pararythmus, Heterorythmus und Ecrythmus; und redet endlich auch von dem verschiedenen Pulsschlage der Leidenschaften, [52] worüber indessen Cartesius sich viel ausführlicher verbreitet. [53] Wenn Apel in solchen und anderen ähnlichen Betrachtungen meistentheils nur eine Verwechslung von Tempo und Rhythmus erkennen will; [54] so hat er wohl den mannigfachen Nüancirungen des Pulses nicht die gehörige Aufmerksamkeit gewidmet. — Wie in den Schlägen des Herzens, in der kreisenden Blutwelle des ganzen Körpers, so ist auch Rhythmus in den Bewegungen des Athemholens; [55] und er wird noch vorhanden seyn in den zarten Bebungen der Nerven, in den Strömungen ihres ätherischen Fluidums; es ist wenigstens kein physiologischer Grund vorhanden, der dieser Annahme unbedingt widerspräche. — So finden wir denn in der physischen Welt, bei der auch noch das Streben zur höchsten

52) M. Mersenne quaestiones celeberrimae in Genesim p. 1697.

53) Des-Cartes. Passiones animae p. 53. (edit. Amst. 1656. 4.)

54) A. Apel Metrik Th. I. S. 89.

55) Burette dissert. sur le rhythme de l'ancienne musique p. 152. (acad. d. Inscr. T. V.)
Herder. Vom Erkennen und Empfinden S. 10. (Riga 1778.)

Digitized by Google

plastischen Schönheit der Formen deutlich nachzuweisen ist, als eine allgemeine Schönheit der Bewegung überall den Rhythmus: wir verlieren aber auch seine Spur noch nicht in der rein geistigen Thätigkeit. Forkel sagt, wie schon früher erwähnt ward: „Empfindungen sind Bewegungen „der Lebensgeister und folgen den Gesetzen der Bewegung; [56] daher muß denn auch hier, wenn anders der Satz richtig ist, wieder rhythmisches Verhältniß sich zeigen. Dasselbe erkennt nun wirklich in völliger Klarheit ein bewährter Forscher in diesem Gebiet nach folgender Stelle: [57] „die „Art wie bei einem gegebenen Gefühle die Veränderungen „der Seele succediren, kann der Rhythmus dieses Gefühls, „genannt werden, weil dadurch, so lange das Gefühl fort„dauert, eine gewisse rhythmische oder gleichförmig wieder„kehrende Bewegung in der Seele entsteht; so wie sich auf „ähnliche Art und aus demselben Grunde, auch den Leiden„schaften ein Rhythmus zuschreiben läßt." [58] — Heidenreich, der die Gefühle und Leidenschaften ästhetisch untersucht, gewahrt in ihren stufenweisen Uebergängen, in dem wechselnden Tempo, überall eine Gesetzmäßigkeit, die selbst bei den scheinbaren Sprüngen noch sichtbar bleibt. [59] — So hätte sich denn in den Thätigkeiten des Empfindungs- und Begehrungs-Vermögens, also in den lebhafteren Bewegungen der Seele ein bestimmtes rhythmisches Verhältniß dargethan; die Frage wäre nun, ob auch in dem höheren Erkenntniß-Vermögen noch eine ähnliche Erscheinung offenbar werde. — Unsere Vorstellungen strömen im gewöhnlichen Leben ungleich; wir werden uns dabei durchaus keiner bindenden Regel in Maaß und Zeit bewußt: so wie indessen aus irgend einer Rücksicht die Schönheit dabei zur Erscheinung kommen soll, so wird allerdings die

56) Forkel Allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 8.

57) J. G. E. Maafs. Versuch über die Gefühle, besonders über die Affekten S. 42.

58) Vergl.: J. G. E. Maafs Versuch über die Leidenschaften Th. I. §. 14.

59) C. H. Heidenreich System der Aesthetik Th. I. S. 159.

Digitized by Google

Folge der Gedanken gebildet nach rhythmischem Gesetz. Als eine merkwürdige Thatsache verdient hier wohl angemerkt zu werden, daß, den ältesten uns bekannten Denkmahlen der Dichtkunst zu Folge, dieser innere Rhythmus der Gedanken älter ist, als das äußere Maaß des dichtenden Wortes. Die Werke der hebräischen Poesie haben bei einem ziemlich geregelten [60] Spiele schöner Reime und höchst bedeutsamer Assonanzen durchaus kein bestimmtes Versmaaß; wohl aber zeigt sich in dem hier herrschenden Parallelismus der Ideen eine Proportion, ein antithetisches Verhältniß von Bild und Gegenbild, so daß diese Form ganz natürlich betrachtet werden kann als ein innerer Rhythmus der Gedanken, aus dem denn erst ein gewisses äußeres, wenn auch höchst freies Maaß des Wortes nothwendig hervorgeht. Herder, der die Symmetrie auch mit der Proportion verwechselt, indem er meint, daß aller Rhythmus auf Symmetrie beruhe, [61] bekundet an derselben Stelle zugleich jenen inneren Rhythmus des hebräischen Verses, wenn er sagt: „beide Hemistichien kommen in „eine Art Symmetrie, wo Wort dem Wort, Begriff dem „Begriff gegenüber steht; in eine Abwechslung, die zugleich „Parallele ist, und einen zwar freien aber sehr wohl klin„genden Rhythmus giebt.“ — Dieses innere rhythmische Verhältniß der Begriffe zeigt sich auch selbst in der Uebersetzung noch sehr deutlich, zum Beispiel in folgender Stelle Davids:

∪ —, ∪ ∪ — Er spricht, so geschieht's — ⏑, ∪ ∪ —
∪ ∪ —, ∪ — — Er gebeut, so steht's da. — ∪ —, ∪ — —

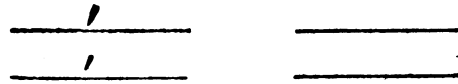
Die ergreifende Wohlbewegung dieser Verse wird man sicher nicht erkennen in der voranstehenden gewöhnlichen prosodischen Darstellung; auch nicht in der nachfolgenden genauer nach dem Accent bestimmten Messung: die Schön-

60) Fourmont Dissert. sur l'art poetique et sur les vers des anciens hebreux p. 476. (Acad. d. inscr. T. IV.)

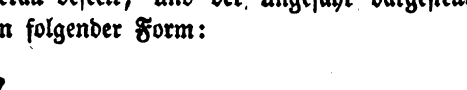
61) Herder Geist der Ebräischen Poesie Th. I, S. 33.

Digitized by Google

heit der Bewegung liegt hier einzig in dem antithetischen Verhältniß der Halbverse, in dem lebendigen innern Rhythmus der Gedanken, der sich als Erzeugendes und Erzeugtes allenfalls darstellen ließe durch folgende Form:



Die beiden Hemistichien wurden, wie Herder so schön sich ausdrückt, Wort und That, Herz und Hand: jedes Wort wurde durch seine Stelle, und das Ganze durch die gleiche Empfindung selbst zum Rhythmus. [62] — Apel sagt: „dieser innere Rhythmus macht oft einen bedeutenden Theil „der Schönheit eines Gedichtes, oder einer Rede aus, in„dem das Wohlgefallen nicht sowohl durch die Gedanken, „oder Bilder des Gedichtes selbst, sondern durch ihre Ver„bindung, ihre Beziehung und Erzeugung aus einander „erregt wird, er ist daher ein Haupttheil der innern Musik „des Gedichts. Die Regeln seiner Beurtheilung gründen „sich im Allgemeinen auf das Wesen des Rhythmus über„haupt." [63] — Auf diesen innern Rhythmus der Empfindungen und Gedanken beruht nach unserer Ansicht das eigentliche Wesen des Sonett's. Seine antithetische Form in schön proportionirten nicht symmetrisch geordneten Hauptgliedern fordert ganz natürlich auf zu diesem inneren Rhythmus, der auch die ächten Meisterstücke dieser Gattung überall beseelt, und der ungefähr dargestellt werden könnte in folgender Form:



Die zahllosen Erzeugnisse unserer modernen Sonett-Fabrikanten lassen freilich nichts ahnen von diesem inneren Rhythmus: auf ihn — nicht auf den äußeren sogenannten oratorischen Numerus — beruht auch in der Rhetorik die

62) Herder ebendaselbst. S. 38.
63) A. Apel Metrik Th. I. S. 85.

Digitized by Google

höchste rhythmische Schönheit. Aus den Perioden einer schönen Rede strebt, in ihren sich stets fort erzeugenden Vor- und Nach-Sätzen, wie auch in ihren bedeutungsloseren Zwischengliedern, unverkennbar das Gesetz eines inneren Rhythmus hervor; und dieses wird noch weiter bestätigt dadurch, daß das schöne Verhältniß der Redesätze untereinander unabhängig ist von der äußeren Proportion. Der längste Vordersatz kann sein genügendes Gegenbild finden in einem sehr kurzen Nachsatze, in so fern dieser nehmlich durch das Gewicht seines Inhalts das Verhältniß ausgleicht: nur die geringere Bedeutsamkeit des Nachsatzes bedingt immer mehr und mehr die äußere Proportion der gleichen Wörterzahl, welche im Periodenbau gewöhnlich als Schönheit gilt. Für eine allgemeine Rhetorik gehört die nähere Darstellung der Gesetze dieses inneren Rhythmus, dessen freie Betrachtung und Anwendung höhere Schönheit in die Rede bringen wird, als die sklavische Nachbildung der lateinischen Perioden, mit der, noch in neueren Zeiten, nahmhafte Gelehrte sich nutzlos abgemüht haben. — Rhythmisches Princip ist also nach allem Vorigen, in der Succession der Gefühle, und der mit Hinsicht auf Schönheit geregelten Gedanken nicht zu verkennen; Novalis verfolgt, ob mit Recht, lassen wir unentschieden, die Gesetze des Rhythmus noch in tiefere Sphären der Innenwelt, wenn er sagt: „rhythmischer Sinn ist Genie. — „Jeder Mensch hat seinen individuellen Rhythmus. — „Alle Methode ist Rhythmus; hat man den Rhythmus in „der Gewalt; so hat man die Welt in der Gewalt." [64] —

Mögen nun diese Aussprüche auch ein wenig hyperbolisch klingen, so ist es doch unläugbare Thatsache, daß die Menschen, fast ohne alle Ausnahme, mit unwiderstehlichem Zauber ergriffen werden von dem Rhythmus, über dessen Kraft sich viele Schriften ausführlich verbreiten, [65] ohne

64) Novalis Schriften Th. II. S. 178. (Ausg. Berl. 1815.)
65) S. Aur. Augustin de Musica lib. VI.
J. Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi.

Digitized by Google

jedoch deutlich zurück zu gehen auf den letzten Grund dieser Erscheinung. Quadrio macht darüber in seinem sonst gründlichen Werke nur ungenügende Bemerkungen; [66] und Rousseau, nachdem er die Gewalt des Rhythmus recht anschaulich gemacht hat durch viele einzelne hierher gehörige Fragen, verweist wegen deren Beantwortung mit dürrem Wort an die Metaphysiker. [67] — Ob der Rhythmus mehr geistiger Natur oder ob die Anlage zum Takt eigentlich körperlich sey, [68] das bedarf an dieser Stelle keiner besonderen Erörterung. Der Rhythmus ist, wie das hohe Wohlgefallen an seiner Erscheinung überall bekundet, unbezweifelt eine Schönheit der Bewegung; alles Schöne aber ist geistigsinnlicher Natur, daher walten dessen Gesetze in beiden Sphären. Die Kraft des Rhythmus äußert sich also gleichförmig auf unser ganzes Seyn: er bewegt mit holdem Zauber die innerste Seele; und unbewußt auch wiegt das Haupt sich zum melodischen Takt, zählet unwillkührlich der Fuß das rhythmische Maaß. Bewegungen solcher Art wirken demnach auf uns mit einer Gewalt, die wir, kaum dagegen anzustreben vermögend, erleiden; zu deren Erkenntniß noch Grund und Ursach man aber, nach unserer Ansicht, keiner tiefen Metaphysik bedarf. Der Rhythmus ist — herrschend im Laufe der Himmelskörper wie in dem bewegten Atom, in der Blutwelle, wie in den Bebungen der Nerven — wenn auch kein Naturgesetz, doch ein Naturprincip, der abgemessenen Bewegung auch noch die Schönheit hinzuzufügen; und als ein solches wirkt er denn unfehlbar mit mächtiger Gewalt. Feste Mauern stürzen ein durch die rhythmischen Bebungen straff dazwischen ausgespannter Saiten; hölzerne Brücken, die beim

A. Kircher de rhythmicae artis vi etc. (Musurg. T. II. p. 27.)

66) F. S. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia Vol. II. P. I. p. 794.

67) Rousseau Dict. d. Musique art. Rhythme.

68) A. W. Schlegel Briefe üb. Poesie, Sylbenmaſs und Sprache (Charact. u. Critiken p. 368.)

Digitized by Google

regellosen Hustritt der Cavallerie nicht wanken, gerathen, wie jeder Physiker weiß, durch den rhythmischen Schritt des marschirenden Fußvolks in Schwingungen, die bei fortgesetzter Bewegung den Einsturz zur Folge haben können: unnatürlich wäre es daher, wenn der Mensch mit seinem für das Schöne empfänglichen Geist, mit dem Körper voll innen pulsirenden rhythmischen Lebens, nicht heftig afficirt würde durch die sinnliche Erscheinung des Rhythmus. — Nach demselben müssen unwillkührlich unsere körperlichen Bewegungen sich regeln; das Princip, welches um uns und in uns stillgemessen alles regt und treibt, tritt im sinnlich wahrgenommenen Rhythmus klar hervor; und hohes Wohlgefühl, stets vergesellschaftet mit der Offenbarung des Schönen, ergreift uns in dieser ästhetischen Bewegung, deren auch der Geist noch sich erfreut im angestammten Bewußtseyn ihrer Schönheit. Wo der Rhythmus zur Erscheinung kommt, da werden die Kräfte des Körpers leicht und munter angespannt zu ausdauernder Thätigkeit, die Lebensgeister sind reger beseelt, Freude durchströmt unser ganzes Seyn; das schön bewegte Leben fühlt sich gleichsam in seinem wahren Element. — Darum regeln wir denn so gern den an sich schon rhythmischen Schritt fröhlich zu des Marsches eindringendem Takt; er mildert allmächtig die Beschwerde des langen Weges, und belebt wirksam des Kriegers steigenden Muth. Es läßt sich behaupten, daß der rhythmische Trommelschlag jenes bekannten preußischen Grenadier-Marsches einen nicht unbedeutenden Antheil habe an den Siegen des großen Friedrich: philosophische Geschichtskenner werden, vertraut mit der genaueren Schlachten-Geschichte jener Zeit, dieser Meinung hoffentlich nicht entgegen seyn. — Durch die Gewalt des Rhythmus erleichterte Amphion den Bau der thebischen Mauern, deren Steine gleichsam von selbst auf einander hüpften; und Lysander stürzte, wenn auch vielleicht unbewußt, mit Hülfe des Rhythmus gigantische Werke der Art in beeilter Schnelligkeit: als er die lange Mauer bei Athen niederreißen

Digitized by Google

ließ, mußten alle Spielleute seines Kriegsheeres zusammen kommen, um während der Arbeit auf Flöten und anderen Instrumenten im lauten Triumphe zu blasen. [69] — Die morgenländischen Völker mögen keine Last heben, wenn nicht ein Geräusch dazu gemacht wird; [70] und wie sehr sie Recht daran thun, beweisen folgende neuerdings in Paris gemachten Versuche mit dem Kraftmesser. Eine gewisse Anzahl von Personen brachte in vereinter Anstrengung den Zeiger desselben höchstens auf 3200 Pfund; als aber diese Bewegung ungeregelten Ziehens mit Rhythmus oder Gesang vereint ward, so betrug der nun gleichmäßigere Kraftaufwand derselben Personen gegen 4800 Pfund. [71]

Nach dieser wichtigen Angabe erleichtert nun der Rhythmus ganz natürlich die schwere Arbeit der Ruderer und Schiffzieher, [72] der Drescher und Schmiede; der Böttcher langweiliges Klopfen, und andere gleichförmige Verrichtungen, die Vossius noch nahmhaft anführt: [73] eine Kraft aber, die sich überall im Leben so mächtig bewährte, kann denn auch von nicht geringerer Wirksamkeit seyn in den schönen Künsten der Bewegung. Dichtkunst Musik und Orchestik verdanken ihre Schönheit, ihren höchsten Ausdruck großentheils, oder, wie Sulzer [74] meint, fast einzig dem Rhythmus. Heydenreich spricht der Dichtkunst das Vermögen, durch den Inhalt der Wörter Gefühle und Leidenschaften zu mahlen, gerade hin ab; [75] eignet ihr aber dagegen die Fähigkeit zu, dasselbe durch den

69) Plutarch. in Lysand. c. XV.

70) Chardin voyage en Perse T. IV. p. 304.

71) Symansky Zuschauer Jahrg. 1821. No. 56.

72) Hoc est, cur —
Cantet et innitens limosae pronus arenae
Adverso tardam qui trahit amne ratem,
Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
In numerum pulsa brachia versat aqua. (Ovid. Trist. L. IV. 1.)

73) J. Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi p. 62.

74) Sulzer Theor. d. sch. K. Art. Rhythmus p. 83. 89. (Ausg. v. 1787.)

75) C. H. Heydenreich System der Aesthetik S. 211.

Digitized by Google

Rhythmus zu thun, der ihm denn durchaus nothwendig scheint zu jedem wahren Gedichte. — Forkel sagt: „Rhythmus verleiht den musikalischen Sätzen einen hohen Grad „der Lebhaftigkeit, und eben dadurch größtentheils ihre „Wirksamkeit — er ist das Einzige, was ungebildete musikalische Ohren an einem Tonstücke fühlen und begreifen „können." [76] — Rhythmisches Geräusch war der erste Anfang aller Musik, und blieb auch, als diese bereits einige Fortschritte gemacht hatte, deren wirksamer Begleiter; dieses beweisen die vielen rhythmischen Instrumente, zum Beispiel das Sistrum der Aegypter, die Cymbeln und Adusen der Hebräer, die Crotalen u. s. w., von denen Abbildungen und weitere Erläuterungen zu finden sind in den unten verzeichneten Schriften. [77] Auch jetzt noch machen unter den ausgebildeten orientalischen Völkern, denen aber eine geregelte Harmonie gänzlich fremd ist, [78] solche rhythmischen Klänge einen sehr wesentlichen Theil ihrer Instrumental-Musik. Der Indier singt selten ohne Talan, [79] Dole, und chinesisches Tamtam; der Perser markirt seine Takte mit schnalzenden Fingern und mit rasselnden Knochen; [80] und die Türken bezeichnen, wie bekannt, mit lärmendem Geräusch aller Art ihren seltsam mannigfaltigen Rhythmus. [81] Solcher Mannigfaltigkeit nun, meint Forkel, bedurfte unsere Musik nicht mehr, als durch Erfindung der Harmonie, durch Erweiterung der Tonreihen selbst; und noch durch

---

76) Forkel allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 26. 27.

77) F. S. Quadrio della Storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. part. I. p. 782.
Ch. Burney a General History of Music T. I. pl. V.
C. A. Böttiger Gr. Vasengemälde B. I. H. III. S. 14.

78) F. Wolff. Ueber die Musik der Araber (Im Wiener Conversat. Bl. Jahrg. III. Nr. 100—103.)

79) W. Jones. Ueber die Musik der Indier p. 77. (Uebers. v. Dalberg.)

80) Chardin Musique des Persans (voyages T. III. p. 160.)

81) Franz. Joseph. Sulzer Theorie der türkischen und griechischen Tonkunst (In dessen Geschichte des transalpinischen Daciens Th. II. S. 441.)

Digitized by Google

hundert andere Hülfsmittel, die Zahl der inneren Ausdrücke immer größer wurde: der Rhythmus, der jetzt nicht mehr so sehr zu bemerken war, ward daher auf die nothwendigsten und brauchbarsten Gattungen eingeschränkt. [82] Welchen Einfluß nun diese willkührliche Begränzung des Rhythmus — wie wir eben gesehen haben, des bei weitem ausdruckvollsten und verständlichsten Theiles der Musik — auf diese Kunst im Allgemeinen gehabt habe, darüber werden wir uns ausführlich verbreiten in einer folgenden der Tonkunst besonders geweihten Abhandlung. — Die Orchestik kann, wie Eberhard sagt, nur entzücken, ihre Leistungen können nur Schöpfungen einer schönen Fantasie werden durch den schönen Rhythmus, [83] auf den auch hauptsächlich noch die mögliche Schönheit in den einförmigen Schritten der gewöhnlichen Gesellschafts-Tänze beruht. [84]

Wenn wir nunmehr den Rhythmus erkannt haben als ein Element der Schönheit in allen Künsten der Bewegung, so muß derselbe, nächst der bereits mehrfach angedeuteten formalen Schönheit noch einen höheren Kunst-Charakter in sich tragen, er muß fähig seyn der Darstellung ästhetischer Ideen. Diese beleben denn auch wirklich in reichem Maaße den Rhythmus, er ist ein Kunstausdruck von höchster charakteristischer Schönheit. Jede Folge geordneter Bewegungen hat nothwendig mit sich einen geistigen Ausdruck; aller Ausdruck aber, besonders wenn er stetig in der Zeitform einer Succession erscheint, ist eine Sprache: der Rhythmus ist also eine weithin verbreitete allmächtig beredte Sprache der Gedanken und Empfindungen, und besonders des Affekts und der Leidenschaften, deren ästhetische Darstellung einer der reichhaltigsten Vorwürfe ist für alle Künste.

82) Forkel Allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 10.

83) J. A. Eberhard Handb. d. Aesthetik. Th. I. S. 159. (Ausg. v. 1803.)

84) J. H. Kattfuss Taschenb. für Freunde des Tanzes. S. 7.

Digitized by Google

Es giebt, wie Schiller sich ausdrückt, [85] eine schöne Kunst der Leidenschaft, von der wir späterhin ausführlich zu reden haben werden. Die affektvolle Sprache des Rhythmus, so wichtig sie auch ist, hat indessen durchaus noch keine Grammatik: wir haben hier in der Darstellung aller rhythmischen Grundformen, wenigstens ihr Alphabet näher bestimmt, und werden späterhin noch einige Versuche wagen in diesem wenig bekannten Gebiet. Sulzer schon wünscht zum hohen Nutzen der schönsten Künste der Bewegung die genauere ästhetische Untersuchung des rhythmischen Ausdrucks; [86] eine tiefe und wahre Charakteristik aller Rhythmen ist indessen keine geringe Aufgabe. Mersenne der manche schätzbare Anmerkung über diesen Gegenstand macht, sagt unter andern: [87] „es ist gewiß sehr „schwierig den eigenthümlichen Ausdruck der verschiedenen „Rhythmen zu bestimmen; schwerer aber noch ist es, den „Grund seiner so verschiedenen Wirkung anzugeben. Wer „denselben auffinden will, der muß die Bewegungen der „Leidenschaften ihren Puls und ihre übrigen Aeußerungen „beobachten, und muß zugleich aufmerksam seyn auf deren „Folge, oder auch auf ihre gleichzeitige Verknüpfung: denn „es scheint gewiß kein Mittel wirksamer zur Erregung der „Leidenschaften, als wenn zum Beispiel die Tonkunst sich „derselben rhythmischen Bewegungen bedient, welche diesel„ben Leidenschaften wirklich haben bei dem dadurch erregten „Hörer." — Der nehmliche Kunstausdruck indessen, der im Stande ist durch seine mächtige Gewalt die Leidenschaften auf das heftigste zu erregen, hat auch zugleich die wundersame Kraft, dieselben zu besänftigen. Der rohe Natursohn fühlte frühzeitig die Gewalt des Rhythmus; das Wohlthätige dieses Zügels [88] bemerkte er wahrscheinlich

85) Schiller kleine pros. Schr. Th. III. S. 234. (Ausg. Leipz. 1800.)

86) Sulzer. Theor. d. sch. K. Art. Rhythmus.

87) M. Mersenne Harmonie nniverselle C. 402.

88) Schlegel Charakteristiken und Critiken S. 574.

Digitized by Google

zuerst in den geregelten und dadurch gemäßigten Sprüngen einer ausgelassenen Freude; doch bald ließen auch andere Leidenschaften sich denselben willig anlegen. Des Wilden ermattendes Todtengeheul, sein verzweifelnd rasendes Umherspringen, das man jetzt noch hin und wieder bei großem körperlichen Schmerze bemerken kann, ward zum milder besänftigenden Leichentanze, zum ergreifenden Wehgesange; bis endlich, durch höhere Cultur gemildert, auch diese Trauerklänge nicht mehr nothwendig waren zur Stillung der Affekten. In solcher Ansicht von der Kraft des ordnenden Zeitmaaßes betrachtet denn Plato, dem Gutes und Schönes überall erscheint als unzertrennbare Einheit, den Rhythmus, wie die dieser Abhandlung vorstehende Stelle sagt, als ein kostbares Geschenk der Musen, [89] als wohlgefällig den über uns wachenden Grazien, denen alle unmäßigen Gemüthsbewegungen fremd sind. Daß zur Stillung derselben der Rhythmus in jenen Zeiten wirklich angewendet ward, beweist unter andern folgende Stelle des Plutarch: die Pythagoräer bedienten sich des Leierspiels vor dem Schlafengehen, um die wilden Leidenschaften der Seele gleichsam zu besänftigen durch der Tonkunst holden Zauber, [90] der, wie vorhin gezeigt ward, vorzüglich im Rhythmus liegt, und von dem noch Eberhard im Allgemeinen so treffend sagt: „in dem schönen Taumel, worin „sich die Bewegung wiegt, den das Gleichgewicht vor „einem unangenehmen Falle bewahrt, und der die Wirkung „sowohl, als der Ausdruck einer schönen, besonnenen, sich „selbst beherrschenden Begeisterung ist, besteht der eigentliche „Zauber des Rhythmus in der Musik und Poesie, wie „auch in der gesellschaftlichen Tanzkunst." [91] —

Nachdem nun der ästhetische Ausdruck des Rhythmus, mächtiger und wirksamer als irgend ein anderes darstellendes

89) Plato Timäos p. 533. (edit. Lugd.)

90) Plutarch de Iside et Osiride 81.

91) J. A. Eberhard, Handb. d. Aesthetik Th. II. S. 306. (Ausg. v. 1809.)

Digitized by Google

Kunstmittel, mit allen seinen Zaubern kennbar angedeutet ist, bleibt darauf noch übrig, denselben zu betrachten in Beziehung auf die bei aller Kunst sehr zu berücksichtigende Sittlichkeit, welche denn allerdings sehr gefährdet werden kann durch den Rhythmus. Plato sagt, daß manche Rhythmen sehr geschickt sind zum treffenden Ausdruck des Muthwillens der unsinnigen Tollheit, der Unanständigkeit und andere Laster mehr; [92] uns selbst ist ein Tonstück bekannt, dessen accelerirte Bewegung die steigende Heftigkeit der erotischen Mysterien lebendig mahlt: ganz natürlich warnt daher schon Plutarch so dringend vor den Wirkungen einer üppigen Musik. [93] Der wilde Rhythmus mancher heutigen ohnehin schon im wirbelnden Taumel dahin schwebenden Tänze ist denn sicher nicht ohne allen nachtheiligen Einfluß auf die Sittlichkeit, wie jeder Denker zugestehen wird, der sich um Volksvergnügungen, um den Gang der Leidenschaften und um die polizeilichen Nativitäts-Listen seit längerer Zeit aufmerksam bekümmert hat; gehörigen Orts werden wir ausführlicher zurück kommen auf diesen wichtigen Gegenstand.

Die Gesetze der äußeren oder rein formalen rhythmischen Schönheit sind zum Theil bereits früher schon angedeutet worden: der Rhythmus zeige zunächst Einheit in schöner Mannigfaltigkeit; wie in der Stimme die Monotonie, so sind auch gleiche Bewegungen häßlich. Bei der großen Gewalt des Rhythmus ist es indessen nicht zu verwundern, daß die menschliche Natur hier sehr abhängig erscheint von Nationellem und Conventionellen; der Indier zum Beispiel wird ergötzt durch Versmaaße in denen unser Ohr schwerlich eine rhythmische Wohlbewegung vernehmen würde. In den alten Sprachen der Hindu, [94] und namentlich im Samskrit, finden sich nicht selten als vorherrschend in den metrischen Reihen der Dipyrrhichius

92) Plato de republ. lib. III. p. 437. (edit. Lugd. 1590.)
93) Plutarch. Sympos. lib. VII. quaest. V.
94) Asiatic Researches T. X. p. 389. 411.

Digitized by Google

(⏑⏑⏑⏑) und sogar der Orthius; (⏑⏑⏑⏑⏑) der Pyrrhichianapäst (⏑⏑⏑⏑—) und der umgekehrte parapäonische Rhythmus. — Zu dessen allgemeiner formeller Schönheit gehört ferner durchaus eine sehr leichte Verständlichkeit und Ueberschaulichkeit seiner Theile, da die Auffassung aller Succession ohnehin schwerer ist, als die der simultanen Reihen: Neuheit und Originalität erhöhen auch noch den ästhetischen Eindruck des Rhythmus, dessen ununterbrochene Dauer aber in mehreren Fällen nothwendig begränzt seyn muß auf eine mäßige Zeit. Die Erfahrung lehrt nehmlich, daß der Mensch, in so fern die Abnahme seiner körperlichen Kräfte ihn nicht hindert, bei jeder rhythmischen Bewegung, aus ganz natürlichen Ursachen, das Tempo beschleunigt, wodurch nächst der äußeren oder formalen Schönheit am Ende auch beeinträchtigt werden können die innere ästhetische Wahrheit des eben dargestellten Ausdrucks, und endlich, wie schon vorhin erwähnt ward, noch gar die Sittlichkeit. — Die höchste ideelle Schönheit der rhythmischen Formen liegt in der Grazie; diese gehört nicht etwa allein den sichtbaren Bewegungen, sie herrscht auch in dem nur dem Ohre vernehmlichen Rhythmus. In der bezaubernden Bewegung mancher älterer und neuerer Versformen tritt uns die Grazie unverkennbar entgegen; mehr noch herrscht sie in der Tonkunst, von der ein früher bereits erwähnter Kunstkenner sagt: 95) „die Grazie ist fast mehr in der Musik zu Hause, als in „den übrigen Künsten." — Das umgekehrte Ideal endlich, oder das Lächerliche und Komische kann der Rhythmus hauptsächlich nur darstellen durch den Kampf des metrischen Gesetzes mit der freien Willkühr, welche gleichsam ausgeht auf die gänzliche Zerstörung des Rhythmus. Auf solche stark in das Ohr fallende Regellosigkeit beruht das Komische im Rhythmus mancher guten scherzhaften Dichtungen; man bemerke nur unter andern die effektvollen Abweichungen von dem an sich schon heiter beweglichen Amphibrachischen

95) W. Heinse. Musikalische Dialogen S. 105.

Digitized by Google

Rhythmus in Bürgers bekanntem Gedichte „der Kaiser und der Abt," zum Beispiel bei folgender Stelle, wo der Bacheus mit dem darauf folgenden Palimbaccheus der herrschenden Bewegung gänzlich widerstreben mit hoher komischer Kraft:

∪ — ∪, ∪ — —, — — ∪, — — ∪
Er schickte nach eins zwei drei vier Un'vers'täten

∪ — ∪, ∪ — —, — — ∪, ∪ — ∪
Er fragte bei eins zwei drei vier Fakultäten

∪ — ∪, ∪ — ∪, ∪ — ∪, ∪ —
Er zahlte Gebühren und Sportel vollauf.

Niedrig komisch, fast in burlesker Weise wirkt noch die hier vorkommende meistens schon harte Synkope wie auch die Apokope, in sofern nehmlich eine größere Sylbenzahl dadurch widerstrebend eingezwängt wird in einen kürzeren Rhythmus: man betrachte in dieser Hinsicht folgende Stellen aus des Pater Abraham a Sankta Clara bekannter Fischpredigt:

∪ — ∪, ∪ — ∪

Antonius zur Predig
Die Kirche sind't ledig
Er geht zu den Flüssen
Und predigt den Fischen.
Sie schlagen mit'n Schwänzen,
Im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen
Sind all hieher gezogen
Haben d'Mäuler aufg'rissen,
Sich Zuhörens beflissen:
Kein Predig niemalen
Den Karpfen so g'fallen.

Auch jene Phantasten,
So immer beim Fasten,
Die Stockfisch ich meine,
Zur Predig erscheine:
Kein' Predig niemalen,
Den Stockfisch'n so g'fallen.

Digitized by Google

Die Predig geendet,
Ein jedes sich wendet.
Die Hechte bleiben Dieben
Die Aale viel lieben. —
Die Predig hat g'falle
Sie bleiben wie alle.

Auch der musikalische Rhythmus bekommt nur durch Widerstrebung und Zerstörung [96] einen Anstrich des Lächerlichen, welches Martin auf solche Weise in die Musik einzuführen versucht; die bekannte Serenade aus seiner Oper „la cosa rara" liefert hierzu den näheren Belag. In dieser wegen ihrer unrhythmischen Bewegung so schwer auszuführenden Arie hat der Componist die schlechte Zeit, wo man eine Kürze erwartet, durch den Werth der Note verlängert, so wie die gute verkürzt, und so in jedem Augenblick das Taktgefühl irre zu führen gewußt. — Von komischem Effekt ist ferner noch die Anwendung veralteter Rhythmen; manche der wunderlich benannten Versformen der Meistersänger haben namentlich in ihrem metrischen Verhältniß eine solche Wirkung; nicht minder die musikalische Taktbewegung früherer Zeiten. Der treu nachgeahmte ganz eigenthümliche Bau der rhythmischen Perioden mancher älteren Tonstücke, zum Beispiel eines mittelmäßigen Klavier-Concerts aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, erregt selbst bei dem nicht musikalisch ausgebildeten Hörer sogar Lachen, wie wir wiederhohlt zu beobachten Gelegenheit gehabt haben. — Auch die rhythmischen Formen sind, gleich vielen andern, mit der Zeit dem Wechsel unterworfen; der Grund dieser Aenderung des Geschmacks mag aber sehr tief liegen, der Rhythmus in seiner bedeutsamen Beziehung zum Leben ist nicht etwa bloß abhängig von der Mode launiger Willkühr. Eine historische Entwickelung der musikalischen Rhythmen, seit dem um das Jahr 1330 Jean de Müris nach Guido von Arezzo dieselben vervielfachte und ihre Notirungskunst erfand [97] —

96) Eberhard Handb. d. Aesth. Th. II. S. 411. (Ausg. v. 1809.)
97) Encyclop. methodique Musique T. II. art. Mesure.

Digitized by Google

deren alt gebräuchliche Zeichen vollständig nachzusehen sind bei Gaforio [98] — würde nicht ohne Interesse seyn. Das Verschwinden mancher sonst gebräuchlichen Taktarten, die schon von Du Bos bemerkte [99] Beschleunigung in Rhythmus und Tempo wäre in gründlicher Untersuchung gleich interessant für Leben und Kunst. Geschichtliche Forschungen der Art sind aber erst möglich nach einer vollständigen Theorie des Rhythmus, zu deren künftigen Behandlung man denn das hier Gesagte betrachten möge als einen vorläufigen Beitrag.

Nächst der, der Bewegung an sich selbst zugehörigen rhythmischen Schönheit, kommt bei ihren sichtbaren Eindrücken noch in Betrachtung die Schönheit der Linien und der dadurch verzeichneten Figuren im Raume. Die Untersuchung des Schönen wird also hier gleichsam mathematisch; Mathematik und schöne Künste beschäftigen sich mit der Construction der Formen der Sinnlichkeit, Mathematik ist die Logik der Kunst. — Betrachten wir nun zunächst ganz im Allgemeinen die Linien in Beziehung auf die Schönheit, so zeigen gerade Linien dieselbe nur in sehr geringem Maaße; ihnen mangelt eine dem Schönen nothwendige Mannigfaltigkeit, sie haben für uns keinen anderen Ausdruck als den der genauen Regel eines ordnenden Verstandes, und können keinen anderen Begriff geben, als den der Festigkeit und Sicherheit. Auch den aus ihnen zusammengesetzten Figuren mangelt die freie Schönheit; sie verbinden sich am liebsten zur einförmigen Symmetrie, und auch da selbst, wo diese aufgehoben ist, erlauben gerade Linien der schaffenden Fantasie nur ein sehr begränztes Spiel. Mannigfaltigkeit erzeugt indessen auch hier die Schönheit; das Rechteck ist schöner als das Quadrat; das gleichseitige Dreieck steht dem nur gleichschenklichen nach in

98) Franchini Gafori. Practica Musice lib. II. cap. 2—8.

99) Du Bos reflexions critiques sur la Poesie et sur la peinture. T. III. S. 182.

Digitized by Google

ästhetischer Form. — Der Kreis, das in sich selbst Abgeschlossene, sich selbst Genügende, das bedeutsame Sinnbild der Ewigkeit, ist die vollkommenste Grundform, die aber wiederum höhere Mannigfaltigkeit und Schönheit erst erreicht in dem abweichenden Oval. Die elliptische Linie entwickelt in ihrem Laufe einen stets veränderten Umriß, indeß die Zirkellinie immer und in jedem ihrer Theile sich selbst gleich ist; und dieser Gleichheit widerstrebt denn auch hier schon wieder die Natur. Rhythmisch schön war überall fast ihre Bewegung, geometrisch schön sind deren Linien. In elliptischen Bahnen kreisen fern die Himmelskörper, deren Gestalt selbst überall größere oder geringere Abweichungen zeigt von der Kugelform. Zum schönsten Oval gestaltet sich im freien Spiele der Bewegung das Kieselgerölle im reißenden Bergstrom; wir finden es wieder in den schönsten Formen der Blätter und Früchte. Oval ist der schönsten Muschel farbig schillerndes Haus, des goldenen Käfers prangende Gestalt; oval ist endlich des Menschen erhabenes Haupt, der Umriß seines Seele spiegelnden Auges, des Geist verhauchenden Mundes. — Eine größere Mannigfaltigkeit und Schönheit — zu reich für die verschiedenartigen Zwecke des Bedürfnisses in der Natur — zeigt noch die Spirallinie; wir finden sie hier nur in den reizenden Windungen vieler Conchylien und in den Hörnern mancher Antelopen, Widder und anderer Thiere, denen das Horn minder Waffe ist als zierender Schmuck. — Die reichste Mannigfaltigkeit, eine völlig freie unerschöpfliche Schönheit ist indessen nur in der Wellen- und Schlangen-Linie; die Linie des Reizes nennt sie Hogarth, und sieht in ihr die höchste Schönheit der Formen wie auch der Bewegung, wogegen denn mancher zum Theil ganz unbegründete Widerspruch erhoben worden ist. Bouterweck hat freilich Recht, wenn er sagt, daß die Wellenlinie nicht allen schönen Umrissen zum Grunde liege; [100] in den schönsten Contouren

100) Bouterwek Aesthetik S. 125. (Ausg. v. 1806.)

Digitized by Google

aber ist sie unbezweifelt überall erweislich; neuere Werke über das höchste Schöne, über den Menschen, erkennen denn auch wiederum in dessen schönster Form die Wellenlinie. [101] Man vergleiche aufmerksam deren reiche Mannigfaltigkeit mit der dürftigen Begränzung aller vorhin als schön erkannten Linien; man zeichne sich selbst einige hundert schöner wellenförmiger Biegungen auf, erkenne sie wieder in den schönsten Umrissen der Natur und der Kunst: und man wird dann gewiß nicht mehr viel einzuwenden haben gegen die Lehre Hogarths; zu dessen weitläuftigeren Abschnitten [102] über die Schönheit der Linien denn diese Bemerkungen hier gelten mögen als ein erläuternder Beitrag. Erinnert muß dabei noch schließlich werden, daß, wie der Rhythmus übertragen ward auf die Schönheit der sichtbaren Gestalt, man auch deren Linien wiederum, wenn auch mehr oder minder bildlich, überträgt auf die hörbaren Künste des Rhythmus. Herder sagt zum Beispiel: „die „ganze Anzahl der Linien, die zwischen der geraden und „dem Kreise liegen, und dort Linien der Schönheit waren, „sind in der Tonkunst melodische Gänge, jeder in seiner „Bahn, mit jedem anderen unvertauschbar, aber alle von „einer ewigen Regel, dem Tonkreise gebunden. Dieser „steht und bleibt; in ihm und mit ihm sind unzählige „Melodien gegeben, und diese sind Schwingungen und „Gänge der Leidenschaft.“ [103] —

Die hier eigentlich zu betrachtende Schönheit der Bewegung erlaubt zunächst einen dreifachen Standpunkt. Es verändert nehmlich ein an seinem Orte verharrender Körper, bei natürlich vorausgesetzter Mannigfaltigkeit der gesonderten Theile oder Glieder, in fortgesetzter ästhetischer Bewegung stetig die Linien seines Umrisses; oder er beschreibt,

101) J. C. Leuchs. Von der Schönheit des menschlichen Körpers S. 21. 60.

102) W. Hogarth. Zergliederung der Schönheit. Abschn. 7 bis 10.

103) Herder Kalligone Th. I. S. 121.

Digitized by Google

sich fortbewegend ohne bedeutsame Mannigfaltigkeit der eigenen Bewegung, nur schöne Linien im Raume; oder es verbindet sich endlich mit diesen zugleich noch das vorerwähnte leichte Spiel des schön veränderten Contours. Diese Schönheiten der bewegten Körper erscheinen aber als zum großen Theile abhängig von der Schönheit der Form, welche nächst Hogarth, noch Parent rein mathematisch untersucht, die aber uns hier nur in so fern interessiren kann, als sie sich mehr oder minder geschickt zeigt zur Schönheit der Bewegung. Diese wird sich denn, die verschiedenen Gradationen hier nicht weiter zu berühren, am höchsten und ausdruckvollsten offenbaren in der menschlichen Gestalt, die den Zauber ihrer plastischen Formen erst vollständig entfaltet in der Bewegung. Herder sagt: „bei dem „menschlichen Geschöpfe wird nur durch Bewegung Reiz; „und in Linien, Formen und Thaten ist Reiz nichts als „Schöne in Bewegung. Sie entfernt sich von der Linie „der Nothdurft, die ihr doch Basis bleiben muß, und „wallet zur Vollkommenheit hin, ohne sich in sie zu „versenken.“ [104] — In Bewegung nur zeigt uns denn, wie Burke anführt, Homer die höchste überirdische Schönheit der Helena: was für majestätische Züge, so heißt es von derselben; ihr Blick ist der Blick einer Königin; ihr Gang ist der Gang einer Göttin. [105] — Die schöne Sulamith hat Haar wie die Ziegen am Gilead; Zähne gleich einer Heerde weiß gebadeter Mutterschaafe; ihre Wangen blicken wie Grübchen eines Granatapfels zwischen den reichen Flechten des Haupthaars. So bricht sie hervor wie die Morgenröthe, schön wie der Mond, auserwählt wie die Sonne; da erfreun sich die Schauer hoch entzückt des Anblicks: aber nicht in Ruhe, in schönster Bewegung nur mag man bewundern die himmlische Schönheit, daher ruft ein begeisterter Chor ihr zu: [106]

104) Herder Plastik S. 106.

105) Burke philos. Untersuch. über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. S. 291.

106) Hohelied VI. 12. VII. 1.

Digitized by Google

Kehr um, kehr um,
Wir wollen dich schau'n!

Was wollet ihr schaun an Sulamith?

Den Tanz der Gottesheere.

Wie schön sind deine Tritte in den Schuh'n
Du Tochter des Edlen!
Die Schwingungen deiner Hüften sind
Wie Kettenwerk, geschlungen von Meisterhand.

So wird die menschliche Gestalt verklärt durch schöne Bewegung; wie aber der Mensch im gewöhnlichen Leben nicht rhythmisch spricht, so hat man auch hier, wo häufige Zwecke der Bedürftigkeit vorwalten, die bewegte Schönheit im Allgemeinen nicht zu suchen; ihr Gebiet gehört mehr der schönen Kunst, auf deren Bewegung denn auch Hogarth nur seine Schönheitslinien hauptsächlich angewendet wissen will. [107] — Die Redekunst ist, wie früher gezeigt ward, keine Kunst einer freien Schönheit, daher können denn deren ohnehin nur untergeordnet begleitende Gebehrden auch nicht nach freiem ästhetischem Maaßstab gemessen werden. In den veränderten Contouren des Redners haben die Linien nur eine entferntere Beziehung zur höchsten Schönheit; wenn aber Maaß, von der Rhetorik ausgehend, im Allgemeinen behauptet, daß keine bestimmte krumme Linie, wie etwa die Hogartsche Schönheitslinie, geradehin für die schönste Form der Bewegungen auszugeben sey; [108] so erfaßt er, wie auch schon der gebrauchte Singularis andeutet, die Hogarthsche Linie, ihrer endlosen Mannigfaltigkeit ungeachtet, zu einförmig: und wenn er dabei zugleich von der Grazie der Bewegung redet, so hebt er gewissermaaßen sein eigenes Urtheil auf, denn alle sichtbare Grazie ist einzig begründet auf der Wellenlinie. Der Redner kann übrigens, obgleich wir früher eine männliche Grazie anerkannt haben, dieselbe in seinen Bewegungen

107) Hogarth. a. a. O. S. 83.
108) Maals Rhetorik S. 179. (Ausg. v. 1814)

Digitized by Google

nur in geringerem Grade entfalten; sie weicht hier willig dem edlen Anstande, der männlichen Würde. —

Die Bewegungen des Schauspielers, der nicht mehr wie der Redner im gewöhnlichen Leben steht, der vielmehr dasselbe idealisch abspiegeln soll, haben schon eine ungleich größere Beziehung auf die höhere Schönheit; sie sind auch an sich schon reicher und mannigfaltiger durch des Schauspielers ganz freie Stellungen und durch den im Gange veränderten Standpunkt. Wie die Rede des Schauspielers sich durch das Metrum erhebt über die gemeine Wirklichkeit, so auch das Maaß seiner Bewegungen. Die Schönheit derselben wird ihm neben der Wahrheit des Lebens schon zur bestimmten Aufgabe; denn der dramatische Künstler muß stets von einer geistigen Intention bei seinen Bildungen ausgehen, bloße Nachahmung der Natur erzeugt kein Kunstwerk. [109] Mahlerisch soll der Schauspieler seyn in jedem Augenblick, und das Transitorische seiner Bilder schützt ihn nicht vor den strengen Anforderungen des Zeichners, er wird daher seine Aufmerksamkeit stets richten müssen auf die Linien seines Umrisses, und besonders auf deren schön bewegtes, bald in kühnen Gegensätzen, bald in sanften Uebergängen verfließendes Wechselspiel, wodurch er denn ganz von selbst zurückkommen muß zur Wellenlinie. Diese bleibt, was man auch dagegen einwenden möge, die ordnende Regel der mimischen Bewegungen; die Grundlinie aller höchsten Mannigfaltigkeit der schönen Bewegung: welche andere Linien auch in den mimischen Bildern ohne Verletzung der Schönheit noch vorkommen mögen, sie gehen aus von der Wellenlinie, und kommen auch in fortgesetzter Bewegung wieder auf dieselbe zurück. — Es ist gar nicht lange her, daß ganz bedeutenden Kunstkennern Metrum und Reim noch auf der Bühne als durchaus unnatürlich erschienen; jetzt nun ist dem Ohre zwar die schöne metrische Bewegung willkommen, das Auge ist aber

109) Einsiedel. Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst S. 51.

Digitized by Google

noch im Allgemeinen wenig empfänglich für die Linien einer artistisch schönen Bewegung. Dem mimischen Künstler, der stets nach Adel und Schönheit aller seiner Bewegungen strebt, werden die sonderbarsten Vorwürfe gemacht: man sagt, das Plastische herrsche zu sehr in seinen Bildungen vor; er sey zu mahlerisch; er sey nicht ganz natürlich u. s. w. Wären solche Vorwürfe, in so fern sie nicht etwa wirklich eine gesuchte Geziertheit treffen, gegründet, so bestände die Kunst der schönen mimischen Bewegungen einzig in der Nachahmung der eckigen häufig verschrobenen Linien der gemeinen Wirklichkeit; in der That eine sonderbare Kunstaufgabe, die nicht wohl in Uebereinstimmung zu bringen ist mit Göthe's allgemeinem Ausspruch: „die höchste „Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täu„schung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches „Bestreben aber ist den Schein so lange zu verwirklichen, bis „endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“ [110] — Freilich muß der Mime — denn es besteht darin das Wesentliche seiner Kunst — vor allen Dingen Kants treffenden Ausspruch berücksichtigen: was gefallen soll muß künstlich seyn, aber natürlich scheinen; es muß eine Wirkung der Kunst seyn, die ihre Arbeit zu verbergen weiß. Dem tragischen Künstler müssen Adel und hohe Schönheit zur wahrhaften Natur geworden seyn in allen seinen Bewegungen: wenn er natürlich steht, so soll das Gesetz der Wellenlinie vorwalten; [111] sie verleiht seinen Bewegungen Anmuth, ohne daß sie jedoch ein zu strenger ängstlicher Maaßstab werden darf für die Gestikulation. [112] Das Kräftige und Majestätische überschreitet gleich dem Pathetischen das Maaß der schönsten Linien; es sind dies aber nach unserer Ansicht nur kühne Sprünge in der Melodie der Glieder, [113] dissonirende Ausweichungen einer sichtbaren Harmonie, die sich,

110) Göthe aus meinem Leben Th. III. S. 98.

111) Neue deutsche Dramaturgie S. 57.

112) C. F. Michaelis die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation S. 156.

113) Herder, Kalligone Th. III. S. 185.

Digitized by Google

in so fern sie natürlich hervorgehen aus der leidenschaftlichen Situation, nach musikalischen Gesetzen vorbereiten, und die sich endlich wieder auflösen in den einzigen Grundton aller höheren mimischen Kunst, der da ist: ausdrucksvolle Schönheit der Bewegung. — Wie aber in den Leidenschaften selbst, so wird auch in ihrem mimischen Ausdruck nothwendig ein metrisches Verhältniß offenbar, die Schönheit der Linien vereint sich hier also natürlich mit einer rhythmischen Schönheit. Doch aber zeigen die Bewegungen des Schauspielers nur einen freien periodischen Numerus, den nur der feinere Sinn bemerkt: wie das ungeübte Ohr den zusammengesetzten Rhythmus einer größeren metrischen Strophe nicht mehr aufzufassen vermag, so geht auch der freiere Numerus schöner Gebehrden dem ungebildeten Auge verloren. — Die absichtliche Vernichtung des sanft dahin fließenden Rhythmus der mimischen Bewegungen wird wiederum, im Verein mit den zum Theil dadurch von selbst hervorgebrachten eckigen und scharf contrastirenden Linien zum Komischen führen, das sich denn, unseren früher ausgesprochenen Ansichten gemäß, überall offenbaret als das umgekehrte Ideal.

Der scenische Sänger vernichtet alle Wahrheit des gewöhnlichen Lebens in der reinen Musik seiner Rede, die in dem Drama nur idealisirt erscheint durch das Metrum. Eine von aller Wirklichkeit entfernte rein ideale Kunstwelt ersteht hier, in welcher der Schauer nur heimisch wird durch eine freie stete Abstraction. Daraus nun geht natürlich hervor, daß die Bewegungen des Sängers der ohnehin schon ein lebhafteres Gebehrdenspiel haben muß, als der Schauspieler, [114] auch mit geringerer Hinsicht auf die Wahrheit des Lebens hinüberwallen zur freien Linie der Schönheit; die sichtbare Melodie seiner Glieder muß entsprechend seyn dem melodischen Gange seiner Rede. Die lang gehaltenen Töne des Gesanges veranlassen auch ein getragneres Gebehrdenspiel; des Sängers an Zahl geringere, aber dafür

114) Neue Deutsche Dramaturgie S. 128.

Digitized by Google

stets völlig rhythmische Bewegungen sind minder transitorisch, er wird leichter erfaßt als mimisches Bild, daher haben denn seine Bewegungen und Stellungen auch nothwendig eine innigere Beziehung auf die Linien der Schönheit. Wenige Sänger indessen zeigen hierin ein tieferes Studium der scenischen Kunst; ihre Bewegungen sind meistens matt und einförmig, oft häßlich, wie zum Beispiel die häufig vorkommende paralelle Hebung der Arme. Oefter auch sind ihre Gebehrden überladen oder widrig affectirt, und endlich wohl gar noch grimassirt: man denke nur an das beliebte taktmäßige Kopfschütteln mancher Sängerinnen, an das verschrobene Heben der Schultern bei hohen Tönen und endlich gar an die gezerrten Gesichter, die häufig den lieblichsten Tönen zur Begleitung dienen. Dergleichen Manieren und Gesten nun sind keineswegs geeignet die Illusion der feenhaften Welt zu erhöhen, die sich uns aufschließt in der Oper. Diese beruht, in ihren Elementen angeschaut, auf einer idealen Verbindung aller Künste der Bewegung. Poesie und Musik sollen auf des Rhythmus tönender Welle, Geist und Seele wiegen in zauberischem Entzücken, indeß das Auge wohlgefällig haftet auf dem harmonirenden Wechselspiel eines schönen körperlichen Ausdrucks. Diese wesentlich zum Ganzen wirkende sichtbar schöne Bewegung glauben manche Sänger der Oper bequemerweise den nur zu häufig störend darin auftretenden Tänzern fast gänzlich überlassen zu dürfen; oft freilich ist aber auch, besonders in neueren Werken, die Composition so unangenehm kunstschwer, und das Maaß der physischen Kräfte dergestalt erschöpfend, daß es den darstellenden Künstlern in der That unmöglich ist, noch einige Aufmerksamkeit zu verwenden auf die Schönheit des mimischen Ausdrucks. So geht die dramatische Darstellung der Oper unter in dem Hyperartistischen ihrer Musik, die Aufführung wird zu einem Concert im Theater-Costüm. Gegen solche Mißgriffe erhebt sich denn, hier beiläufig gesagt, die Stimme der Kritik mit vollstem Recht; wenn aber

Digitized by Google

in der neueren Zeit nahmhafte Kunstkenner die Oper im Allgemeinen wiederum verdammen, so darf man ihren alt bekannten und vielfach besprochenen Gründen auch von Neuem begegnen mit folgendem bereits ziemlich verjährten Ausspruch: „unnöthiger Weise hat man sich über das „Wunderbare der Oper gequält, und sich gewundert, wie „Menschen an dergleichen Träumereien der Un- oder Ueber- „natur Geschmack finden können. Sind wir im wirklichen „Traume nicht eben sowohl in einer Zauberwelt? und „wie wahr sind uns die Träume! darf es also keine Kunst „geben, die uns mit den schönsten Träumen auf's schönste „auch wachend vergnüge? Einmal in eine Welt gesetzt, in „der Alles singt, Alles tanzet, entspreche auch die Welt „ringsum dieser Gemüthsart; sie bezaubre.“ [115] — Diese Wirkung wird indessen die Darstellung einer Oper nur erreichen, durch die innige Verschmelzung des musikalischen poetischen und mimischen Ausdrucks; dessen Wahrheit aber in dieser romantischen Feenwelt mehr als irgendwo mit zartem Kunstsinn in allen Gängen und Bewegungen idealisirt werden darf zur freien Schönheit.

Die Orchestik ist diejenige Kunst, deren eigentliche Aufgabe es ist, die höchste Schönheit der Linien, Umrisse und Figuren zu vereinen mit der höchsten sichtbaren und zugleich auch hörbaren rhythmischen Schönheit; denn der Tanz verbindet sich nothwendig stets mit der Musik, und diese freieste Kunst des Rhythmus hebt in solcher Verknüpfung gerade ihre rhythmische Schönheit ganz besonders hervor. Die Orchestik ist also die eigentliche Kunst der schönen Bewegung; Sulzer sagt von derselben: „die Theorie, welche „das Schöne in der Bewegung überhaupt untersuchte, wäre „die allgemeine Tanzkunst, wovon die besondere Kunst des „Tanzens, und sogar ein Theil der Tonkunst, nur beson- „dere Anwendungen wären.“ [116] — Hieraus nun geht uns, nach allem Vorigen, nothwendig die Aufgabe hervor,

115) Herder. Adrastea Th. II. S. 264.

116) Sulzer Theor. d. sch. K. art. Bewegung.

Digitized by Google

neben den anderen Künsten der Bewegung auch die Orchestik einer genauen ästhetischen Untersuchung zu unterwerfen; und diese Aufforderung wird noch weiter unterstützt durch andere triftige Gründe. Einmal tanzt die Menschheit, wie mehrere Abhandlungen über den Ursprung der schönen Künste behaupten, [117] von Anbeginn ihrer Schöpfung; und sie wird tanzen so lange die Erde steht: Grund genug also, diese bei allen Nationen sich findende schöne Aeußerung des inneren rhythmischen Lebens einer philosophischen Beschauung zu würdigen. Auch der Aesthetiker muß ein lebendiges Interesse an der durchgeführteren Behandlung dieses Gegenstandes nehmen, da auf den größten Bühnen Europas die Orchestik auftritt, als selbstständig schöne Kunst, deren Theorie aber, aller häufigen Praktik ungeachtet, noch gänzlich fehlt. Die viel gerühmten Briefe des Noverre enthalten einzelnes Gute, sind aber ohne Zusammenhang und ohne eigentlich ästhetisches Princip, und dabei noch voller Irrthümer und Widersprüche: er sagt irgendwo, daß dem Ballettmeister statt eines gründlichen Wissens ein bloßer Anstrich von Wissenschaftlichkeit und allgemeiner Kunstkenntniß genüge, und eine solche Oberflächlichkeit zeigt, wie sich näher ergeben wird, er selbst denn auch nur zu häufig in diesem Werke. Ein gehöriger Umfang fehlt anderen die höhere Orchestik betrachtenden an sich schätzbaren Abhandlungen, deren eine uns denn zurückführt auf den hier eben in Rede stehenden Gegenstand, indem sie die Linien in der Tanzkunst, wenn auch mehr mathematisch als ästhetisch, untersucht. Bendavid erkennt nur in der niedrigen Tanzkunst mehr mathematische bestimmbare Linien, in der höheren Orchestik aber, sagt er, durchkreuzen sich dieselben so wenig symmetrisch, daß der Mathematiker sich kein reines Bild davon entwerfen könnte; die Einbildungskraft nur kann sie erfassen als

117) M. Calliachii de ludis scenicis p. 750. (Thes. Sallengr. vol. II.)
F. S. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. p. I. p. 683.
Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici T. XXXVI. p. 31.

Digitized by Google

freies Spiel, und kann sich ein schönes Ganze zusammensetzen aus solcher Mannigfaltigkeit. [118] Diese freie mannigfache Schönheit nun ist, nach unserer Ansicht, wiederum nur basirt auf die so reiche Wellenlinie; dieselbe findet sich, wie schon Hogarth näher erweist, [119] in den Figuren der schönsten Tänze; mehr aber muß sie noch herrschen in dem stets wechselnden vom schönsten Rhythmus geregelten Spiel der schönen menschlichen Bewegung und des stets veränderten Contour. Shakespear sagt: [120]

„Was du thust
„Verschönert nur dein Thun. — Seh ich dich tanzen,
„Dann wünsch' ich einzig dich zur Meereswelle,
„Als Welle nur magst du dich immer regen.

Diese zauberische Schönheit in den Bewegungen jener Perdita sucht man denn freilich bis jetzt vergebens in dem heutigen Schautanz. Götz, der eine sehr lesenswerthe allgemeine Abhandlung von menschlichen Bewegungen geschrieben hat, macht darin über Noverre's gerühmte Kunst eine Bemerkung, die auch jetzt noch in vollestem Maaße gilt; er sagt nehmlich: [121] „Die Regeln der Tanzschulen sind bisher „so wenig aus den ursprünglichen Gesetzen der menschlichen „Empfindungen hergeleitet, daß darin eine Menge von „Bewegungen vorkommen, wodurch beinahe Krampfungen „des Körpers entstehen." — Die Bewegungen einiger durch Noverre selbst gebildeten hoch berühmten Tänzer, erscheinen demselben so entfernt von aller Schönheit, daß sie ihn stets an Hogarths bekannte Tänzer-Karrikaturen erinnerrn, deren man denn auch bei der heutigen Tanzkunst noch unwillkührlich gedenken muß. Wenn in dem ausdruckslosen völlig nichts sagenden Solo, selbst der zartesten lyrischen Situation, durch einförmig langweilige Sprünge

118) L. Bendavid Beitr. zur Kritik des Geschmacks. S. 23. 34.

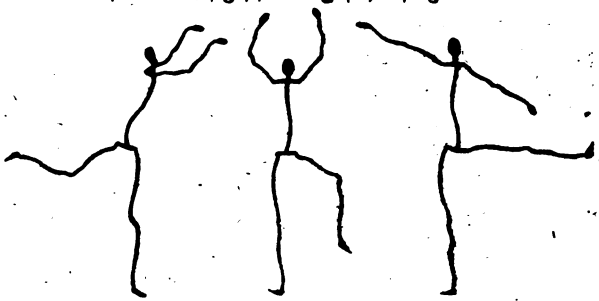
119) Hogarth. Zerglied. d. Schönheit S. 85. u. f.

120) Shakespear. Wintermährchen Act. IV. Sc. 3.

121) J. F. v. Götz. Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe. S. 47. 66. (Augsb. 1783. 4.)

Digitized by Google

endlich der große artistische Schlußmoment herangehopst ist, wo der Tänzer sich fünf oder sechsmal kreiselförmig auf einem Fuße herumdreht, dann bildet sein Körper bei diesem modernsten Kunstgipfel ungefähr folgende Grundlinien:



Solche Verzerrungen, solche Seiltänzer-Kunststückchen, solche mit Aplomb festgehaltenen Stellungen werden jetzt noch als schön beklatscht und bewundert, gleich der möglichst geschnörkelten Bravour-Arie einer Sängerin, die sie, nach der höchsten Totalsumme ihrer Kunstfertigkeiten, sich bei dem dienstwilligen Opern-Componisten, unbekümmert um den höheren ästhetischen Ausdruck, im Voraus bestellt hat. — Wenn nun in solcher Weise die schönsten Künste der Bewegung ausgeübt werden, so ist es freilich ganz natürlich, daß der gebildetere Kunstkenner die Oper verdammt, und den Kunsttanz gar nicht sehen mag. Das Ballet ist indessen, gänzlich abstrahirt von seiner heutigen Art und Weise, einer hohen ästhetischen Vervollkommnung fähig, wie da näher gezeigt werden soll in einigen der folgenden Abhandlungen; die, wenn sie auch — da die anderen Künste der schönen Bewegung gleichfalls noch genauer untersucht werden sollen — das neue Gebiet nicht erschöpfen, doch hoffentlich unsere eben ausgesprochene Behauptung genügend begründen werden. — Das Ballet als selbstständiges aller Beihülfe der Worte entbehrendes Kunstwerk ist übrigens, da Hilverding im Jahre 1740 zu Wien oder Dresden die ersten Schauspiele der Art aufführte, eine

Digitized by Google

deutsche Erfindung, [122] der sich, wie Arteaga sagt, die zum Tanz besonders aufgelegten Franzosen nur bemächtigt, und sich dieselbe so zu eigen gemacht haben, daß sie von anderen Nationen für ächt französisch gehalten wird. Die Frage, ob den Alten das Ballet in dieser selbstständigen Form bekannt gewesen sey, ist, hier beiläufig zu bemerken, noch streitig; Cahúsac und Dû-Bos sagen darüber nichts Bestimmtes; und einige andere gelehrte Kunstkenner, wie zum Beispiel Blankenburg, behaupten, daß unser Ballet eine neue, von den Schautänzen der Alten sehr verschiedene Kunstgattung sey: [123] wir indessen müssen hier dieser Annahme aus später beizubringenden Gründen durchaus widersprechen. Nach unserer Ansicht hatte Hilverding, indem er die von Bergonzo de Botta erfundenen, [124] mit Deklamation und Gesang störend untermischten Hof- und Theater-Ballete der Italiäner und Franzosen zu veredeln suchte, eigentlich nur eine alt bekannte Kunstgattung wieder in das Leben gerufen, welche in der herrschenden Geschmacklosigkeit seines Zeitalters, kaum wiedergeboren, auch nothwendig schon ausarten mußte. Die um die Untersuchung aller Künste so verdienten Deutschen werden hoffentlich auch zuerst eine gründliche Theorie entwerfen von dieser Kunst der schönen Bewegung.

Die schöne Gymnastik oder männliche Orchestik verbindet, wie in der dritten Abhandlung bereits ausführlich erwähnt ist, in ihren Bewegungen gleichfalls die Schönheit des Rhythmus mit den schönen Linien und Umrissen, die, wenn sie auch hier einer freien Ideal-Gestaltung ermangeln, doch schön und mannigfaltig genug sind, um alle die früher genannten gymnischen Spiele auffassen zu lassen in rein ästhetischer Beschauung.

---

122) St. Arteaga Gesch. der ital. Oper. Th. II. S. 463. (Uebers. v. Forkel.)
Sulzer Th. d. sch. K. Art. Tanz.

123) Blankenburg. Literarische Zusätze zum Sulzer. Art. Ballet.

124) Cahusac traité histor. de la Danse T. II. S. 71—79.

Digitized by Google

Nachdem nun die Elemente der intensiven und extensiven Schönheit der Bewegung in Rhythmus und Linie, sammt den dadurch verzeichneten Contouren und Figuren, an sich betrachtet und in den gesonderten Künsten selbst in kurzer Andeutung nachgewiesen sind; wäre nun, da ihr charakteristischer Ausdruck im Einzelnen weiter berührt werden wird, nur noch die allgemeine Frage aufzuwerfen nach einem Ideale der Bewegung. Wie in der plastischen Kunst die reine Idee der Form, in freiester Wesenheit aufgefaßt wird, so ist auch eine Bewegung denkbar, die frei von allen Zwecken niederer Bedürftigkeit, nur reine höchste Schönheit offenbart. Diese höchste Schöne nun, dieses Ideal der Bewegung haben wir schon früher gefunden in der allein intensiv oder rhythmisch schönen Tonkunst; in den schön bewegten Linien wird an dessen Erscheinen jedes Auge allmächtig gefesselt: es ist die Grazie, die uns hier entgegentritt als das Ideal der Bewegung. — Begeistert von der hellen Beschauung der Grazie begiebt sich Winkelmann aller näheren Definitionen derselben; mit geweihetem Auge des Künstlers sieht er sie verkörpert vom hohen Himmel hernieder schweben, sieht wie sie selbst zur eignen Bildung den Meißel des Bildners, den Pinsel des Mahlers bewegt. Bouterwek sagt ferner: wer die Grazie definiren will, kann nicht wohl umhin, der Theorie zu Gefallen gegen dasjenige zu fehlen, was er definiren will; [125] wir enthalten uns demnach — wie wir auch früher die Schönheit nur zu erfassen suchten in hellem geistigen Schauen — auch hier aller eignen und fremden Worterklärungen, die indessen darin übereinkommen, daß die Grazie eine eigenthümliche Schönheit der Bewegung sey. — Als die Summe des Reizes in allem Bewegten, als dessen höchste idealische Schöne nun erscheint uns hier die Grazie. Sie schaukelt sich, gleichsam sichtbar gestaltet, auf den melodischen Wellen einer Rhode'schen Violin-Composition; ihre holde Stimme vernimmt das der metrischen Musik empfängliche Ohr in

125) F. Bouterwek. Aesthetik S. 96. (Ausg. Leipz. 1806.)

Digitized by Google

dem leichten sanften Wiegen der adonischen Verse, oder auch in der folgenden Versform:

Dort wo in luftigen
Höhen die duftigen
Lilien blühn:
Hoch an den moosigen
Zweigen die rosigen
Blumen erglühn.

Aus den freien Regionen der Kunst tritt aber auch, ein Vorbild allem Schönen, die Grazie bisweilen in das stets bewegte Leben ein. Hin und wieder spielt sie hier mit dem sittsam verschämten Knaben; sie zeigt sich noch des Jünglings keuschem Auge, dem die ewige Vestaflamme der Unschuld mild entstrahlt; und so sehen wir den Mann, in solcher Obhut erwachsen, jene hohe würdevolle Grazie entfalten, die nur der Ausdruck einer reinen hohen Seele ist. Häufiger aber setzt die Grazie sich noch an die Wiege einer kleinen holden Schläferin, und schaukelt sie, wenn das Mutterauge geschlossen ist, in lindem Geisterwehen; da wird dem Kindlein so wohl, es spielt in holder Bewußtlosigkeit öfter mit der Charis, und ahmt unwillkührlich ihre Bewegungen nach: so entfaltet sich nun sichtbar der unnennbare Zauber der weiblichen Grazie, die am unwiderstehlichsten ist, wenn sie Anmuth, Holdseligkeit und Liebreiz wird. Ein Freund der Grazie, der uns viel Treffliches zu ihrem Preise hinterlassen hat, sagt: [126] „die Wirkung, wodurch sich die Anmuth verkündigt ist, daß wir „uns sehnen, uns ihr zu nähern, und wenn wir in ihrer „Nähe sind, ihren Kreis nicht wieder verlassen können. „Da, wo Holdseligkeit über ein weibliches Wesen ausgegossen ist, da versenkt uns der Geist, der voll himmlischer Gedanken und Engelsgestalten und mit sanftem überirdischen Wohlwollen alle Bewegungen, Blicke, Züge und „Mienen durchschimmert, in ein süßes Staunen, das in „einer Art von heiliger Wonne übergeht. Der Liebreiz

126) Eberhard über die Grazie S. 61—83. (Handb. d. Aesth. I. Halle 1803.)

Digitized by Google

„umgiebt die weibliche Gestalt, in deren Ausdrucke die Un-
„schuld die Neigung zu verrathen und zu verhüllen scheint,
„und worin sich beide in einem lieblichen Gleichgewichte
„halten." — Betrachten wir nun, zurückgewendet vom
Leben, die Grazie wieder innerhalb des Gebiets der schönen
Kunst, so entsteht als erste ästhetische Anforderung zu ihrem
Erscheinen die Bedingung der höchsten sittlichen Schönheit:
Grazie ist, wie früher gezeigt ward, nur Ausdruck einer
schönen Seele, und diese ist unschuldig. Hieraus entspringt
ihr denn natürlich ein Charakter der süßen Bewußtlosigkeit
ihres Reizes; sie zeigt kein Streben zu gefallen, wie Nüß-
lein von der christlichen Grazie im Gegensatze der griechi-
schen bemerkt. [127] Ferner kann die Grazie nie außer dem
leichten und freien Maaße der Natur seyn; ein Ueber-
schreiten führt hier, wie unsere moderne höhere Tanzkunst
deutlich beweist, zur Affektation, zur widrigen Künstelei,
und zur zierlichen oder gezierten Verzerrung. Leichtigkeit
und Ungezwungenheit der Bewegung sind weiter sehr we-
sentlich nothwendig, wo die Grazie zur Erscheinung kom-
men soll; wer sie, wie ein alter Kenner sagt, [128] erst
merklich suchen will, den flieht sie gewiß. Nur die spre-
chenden mimischen Bewegungen sind ferner der Grazie
fähig, [129] in so fern sie der Ausdruck moralischer und
ästhetischer Empfindungen sind; bedeutungslose, nichts sa-
gende Bewegungen ermangeln bei aller Freiheit und Leich-
tigkeit dennoch der wahren Grazie. — Soll nun nach
diesen höheren Eigenschaften der Sittlichkeit, Wahrheit, Na-
türlichkeit und des ästhetischen Ausdrucks die mehr formale
Schönheit der Grazie betrachtet werden, so ist diese ohne
einen gewissen, wenn auch freien Rhythmus in der Be-
wegung, und ohne wellenhafte Linien nicht denkbar; alle
Beschreibungen der Grazie deuten wenigstens auf diese

127) F. A. Nüslein Lehrb. d. Kunstwissensch. S. 70.
128) Lucian. Epigramm. VII. (T. III. p. 676. edit. Reitz.)
129) Schiller, über Anmuth und Würde. S. 266. (Kl. pros. Schr. Th. II.)

Digitized by Google

Eigenschaften hin. Wenn Richardson im Carl Grandison die Grazie der Emilie Jervey beschreibt, so bewegt sie sich mit sanftem Schwimmen durch das Zimmer; wenn Milton die Grazie eines Engels mahlt, so ist sie sanft gleitend ohne zu schreiten; und eben so war auch, wie Winkelmann sagt, der Schritt der alten Götter, deren unmerklich leichtes Wallen Pherecydes, einer der ältesten griechischen Dichter, in Schlangenstalt, die er den Gottheiten gab, ausdrücken zu wollen scheint. [130] An Woge und Welle erinnert endlich noch jede Bewegung der Huldgöttinnen selbst, so wie sie einem ihrer Lieblinge erschienen sind nach dessen folgender Beschreibung: [131] „namenlosen Reiz ath„mend schwebten sie über dem Boden; in ihren Augen „glänzte unsterbliche Jugend; Ambrosia düftete aus den „flatternden Locken; und ein Gewand, wie von Zephyren „aus Rosendüften gewebt, wallete reizend um sie her." — So schwebend, wehend, wallend entfalten die Grazien ihre hohe Schöne, so erblickt sie Amor, und sehnt sich liebend nach ihrer ewigen Nähe: Anbeter hat wohl die Schönheit; Liebhaber hat nur die Grazie. Nicht aber Cupido mit brennend verwundendem Geschoß, Eros Uranios mit reiner Himmelsfackel folgt sehnsüchtig der Charis; denn alle niedere Sinnlichkeit, Instinkt und Begier sind ja ewig den Grazien fremd. Herder nennt die drei himmlischen Schwestern: Schaam, Reiz und Liebe; [132] nach Eberhard aber heißt Thalia die Blühende, Euphrosine die Lebhafte und Aglaja die Glänzende, das ist, die Hohe, Anständige und Würdige. — Das wahre Wesen der Grazien beruht also auf eine innige Harmonie sittlicher und ästhetischer Verhältnisse im schönsten seelenvollen Ausdruck eines lebendig Bewegten: auch das Bild des Schlafes kann noch voll Grazie seyn, niemals aber das Bild des Todes. Es giebt also auch noch eine stillere Grazie der Lagen und Stellungen;

130) Winkelmann Gesch. d. Kunst. S. 274. (Ausg. v. 1776.)
131) Wieland die Grazien S. 83.
132) Herder Kalligone Th. II. S. 28.

Digitized by Google

diese aber läßt sich leicht zurückführen auf die Grazie in der Bewegung. Denn wenn das Gerade, das Steife und Starre in allen Gliedern, so wie das paralelle Herabhangen der Arme und der paralelle Stand der Füße dem Körper das Ansehen der Unbeweglichkeit geben; so muß das Biegsame, das Fließende, das Wellenförmige [133] in seinen Umrissen ihm der Schein der Bewegung mittheilen. Das Biegsame, das die äußeren Linien ausdrücken, zeigt die letzten Spuren der aufhörenden und den ersten Moment der beginnenden Bewegung; es ist der Ausdruck des sanften Wallens, der auf der weichen Oberfläche des Bodens zurückgeblieben ist: Herder nennt diesen ersten Anschein der beginnenden Bewegung die Morgenröthe der Handlung. [134] Hier begegnen wir dem spähenden Auge des bildenden Künstlers, diese aufdämmernde Bewegung sucht er zu erhaschen und festzuhalten, um mit ihrem freilich nur dürftigen Schein den Gebilden seiner Kunst höheren Ausdruck zu verleihen. Homer erwähnt keiner ruhenden Bildung auf dem Schilde Achill's; alle stehende Form ist aufgehoben, die Figuren bewegen sich, sie leben. Hoch gefeiert ward einst der kunstgeschickte Daidalos; alle Bildner nannten sich nach ihm, der seinen Bildwerken in vorschreitender Stellung den Schein lebendiger Bewegung verlieh. Nach solchem Scheine als höchste erreichbare Schönheit streben denn überall Mahlerei und Plastik; wir gewahren hier, mit Herder zu reden, Bewegung in Ruhe, Ruhe in Bewegung, auf der Spitze einer Goldwage zugewogen dem Gebild. [135] Wie täuschend aber auch ein schön bewegtes Leben hier aufgefaßt seyn möge, dennoch bleibt es nur matter todter Schein; ein bekannter älterer Schriftsteller sagt, [136] „es ist in der Grazie etwas, das die Mah-

133) Eberhard a. a. O. S. 62.

134) Herder Plastik S. 107.

135) Herder Kalligone Th. III. S. 135.

136) de la Chambre characteres de passions p. 6. (edit. Amst. 1658.)

Digitized by Google

„lerei nicht wieder zu geben vermag; eine gewisse Lebhaf„tigkeit, welche sich nicht festhalten läßt auf der Leinewand: „man muß annehmen daß die Grazie nur der Bewegung „eigen sey, daß diese nur die Schönheit lebendig und rei„zend mache; ohne Bewegung ist die Schönheit nüchtern, „reizlos, todt." — Nur das Ideal der Form kann also zur Erscheinung kommen im stillen Bildwerk; dem bewegten Leben allein gehört die Grazie, das Ideal der Bewegung. Das Leben ist einer Bewegung eines Ausdrucks fähig, welche unwiderstehlich anziehen, weil sie auf ein Einssеyn mit der Natur hindeuten; und dies eben ist die ächte Grazie, das Ideal des Lebendigen. „Seht ein schönes „menschliches Angesicht, wenn es, von Seele durchdrungen „in lebendigen Zügen und leuchtenden Blicken Gefühl und „Gedanken ausspricht; ist da nichts Ideales?" [137] — Dieses aber wird nicht etwa von der Natur selbst geschaffen; Schiller sagt: die Grazie ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjecte hervor gebracht wird; die Schönheit der menschlichen Form macht dem Urheber alles Seyns, Anmuth und Grazie machen ihrem Besitzer Ehre. [138] Diese absolute Freiheit ihrer schönsten Bildsamkeit verleiht denn der Bewegung den Charakter eines wahrhaft ästhetischen Kunstausdrucks; es entsteht eine freie Schöpfung, eine graziöse Schönheit, ein Ideal der Bewegung, das da urbildlich vorschwebt, und mehr oder minder zur Erscheinung kommt, in allen Künsten der Bewegung; sey es nun durch Rhythmus, oder durch den mannigfachen Wechsel der im Raume verzeichneten Linien; welche beide, Rhythmus und Linie, wir vorhin erkannt haben als die Elemente aller Schönheit der Bewegung.

Werfen wir endlich noch einen vergleichenden Blick auf die ästhetische Wirkung der ruhenden und bewegten Schönheit, so wird überall, sowohl in der Natur als in

137) Bouterweck. Aesthetik S. 106. d. angef. Ausg.

138) Schiller über Anmuth und Würde a. a. O. S. 227. 249.

Digitized by Google

der Kunst, der Eindruck der letzten ungleich tiefer und mächtiger seyn. Gebirg und Meer sind mathematisch erhaben; jenes steigt schroff und steil empor in die Wolken; zu diesem neigt im schönen weiten Bogen der lichte Himmel sanft verschwimmend sich nieder. Ewig wandellos aber prangt das Gebirg in einförmiger Schöne; [139] nur der Zauber der Beleuchtung, das luftige Spiel der die Gipfel umtanzenden Gewölke verleihen dem Anblick jener ruhenden Erdriesen einige Mannigfaltigkeit; sie zeigen das erhabene Starre, nur umflossen von bewegten Elementen. Die weit gedehnten Golfe dagegen werden fern nur reizend umschlungen von ruhenden Küstenarmen; das Meer selbst aber, nimmer still, offenbart in dieser ewigen Bewegung stete Mannigfaltigkeit, tausendfache Schöne. Lieblich reizend ist der Wellen sanftes Gekräusel, wenn im Schimmer des Mondes, im hellen Sonnenglanze goldige Flämmchen, silberne Flitter wechselnd aufblitzen im Smaragd und Amethyst, im Purpur und Azur des unermeßlich weit gefärbten Spiegels. Schön ist das Meer auch, wenn graulichte Gewölke in regsamer Eile niedrig darüber hinziehen, und die Wellen, nun höher erhoben, die dunstigen Luftgeschwister gleichsam einladend begrüßen. — Schön, groß, mächtig erhaben ist aber endlich das Meer, wenn seine verrinnenden Wasserberge feindlich drohend aufstreben gegen den schwarzen lastenden Himmel, der seine Blitze im wogenden Kampfe feindlich niederschleudert: staunend ruht auf dieser ungeheuren Scene das Auge, und das Ohr wird benommen von dem wild tobenden Donner in Wolken und Wogen, und von dem Geheul der dazwischen stöhnenden

139) Die Umrisse der schönsten Gebirge sind wiederum wellenförmig; die Vogesen mit ihren wundersam gerundeten Ballons, die weitgedehnten Apenninen haben an vielen Stellen das Ansehen eines im plötzlichen Zauber erstarrten Meeres. Aufmerksame Beschauer der Naturschöne finden ein Mehreres über diesen Gegenstand in der meisterhaften Schilderung aller verschiedenen Gebirgsformen von Schubert „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft.“ S. 197. u. f.

Digitized by Google

Lüfte. So ist das Meer zugleich mathematisch und dynamisch erhaben, und das starre Gebirg hat nimmer aufzuweisen solch eine reiche Herrlichkeit. — Lieblich ist in des Mittags schwüler Ruhe des Waldes traulich beengendes Dunkel, des Feldes licht verbreitender Teppich; schöner aber, unendlich reizender wird die Landschaft, wenn der Abendwind spielt mit dem flüsternden Laube der starren Eiche, mit den wiegenden Kronen der Erle, mit der Birke schlankem Stamme; und wenn im leisen lieblichen Wehen rings auf den weiten Gefilden wogt das versilberte Gras. — Auch bei dem menschlichen Geschöpfe endlich wird, wie schon früher gesagt ist, aller Reiz nur durch Bewegung. Eine jugendlich kräftige Herkulesgestalt zeigt die ganze Fülle ihrer erhabenen Schöne nur erst im freien leichten athletischen Spiel; auch die weibliche Form entfaltet ihren höchsten Zauber nimmer in schlaffer Ruhe; Montesquieu sagt: schön kann die Frau nur seyn in Einer Form, hunderttausendfach reizend aber wird sie durch die Grazie ihrer Bewegung. [140] So zeigt denn in der Natur das Bewegte gegen das Ruhende überall eine größere ästhetische Wirkung; eben so ist es auch in der Kunst. Das todte Bildwerk wird, was auch in scharfsinnigen Paralellen darüber gesagt seyn mag, nimmer die tiefe allgemeine Wirkung der bewegten Künste erreichen; vorausgesetzt, daß diese die natürlichen Zeichen ihres Ausdrucks, gleich den Formen der Plastik, nur idealisiren, nicht aber verkünsteln und verzerren. Das Lebendige ergötzt nach der Behauptung des Sokrates, die Menschen im Anblick am meisten; [141] der tiefe durchaus verständliche Ausdruck in der lebendigen Bewegung wirkt allmächtig. Gebehrdung oder Handlung, sagt Cicero, welche die Bewegungen der Seele durch sich selbst anzeigt, ergreift in ihrer allgemein verständlichen Sprache Alle: in den Gemüthern werden

140) Montesquieu. Essai sur le gout. (oev. comp. T. V. p. 477.)

141) Xenophon Apomnem. lib. III. cap. 10.

Digitized by Google

gleiche Affekte durch deren äußere Zeichen angeregt, und so erkennen wir, was in uns selbst sich regt, auch hell in Anderen. [142] Dem ganzen Geschlechte, seinem Körper und Geistesbau sympathetisch, gehört der Ausdruck der Leidenschaften, die Macht des Tons. „Es ist die Stimme der „Natur, Energie des Innigbewegten, seinem ganzen Geschlechte sich zum Mitgefühl verkündend; es ist harmonische „Bewegung. Daher der Tanz: denn da die Töne der „Musik zeitgemäße Schwingungen sind, so regen sie, wie „die Empfindung sie maaß, hob, senkte, den Körper; der „Rhythmus ihres Ausdrucks drückt sich aus durch seinen „Rhythmus. [143] — Sahet ihr wohl je die menschliche Natur lebendiger, als im seelenvollen Tanz? Wirkt eine der „sogenannt schönen Künste lebhafter als diese auf das Herz „der Jugend? Anmuth ist in der Sprache; Zauber in Tönen und Gebehrden." [144] —

Solche bereits mehrfach angeführten Aussprüche tiefer Denker sind denn noch eine neue Veranlassung, nächst den anderen Künsten der schönen Bewegung, auch mit einiger Ausführlichkeit zu handeln, von der rein mimischen Kunst, die wir — da sie nur allein im reizenden Wechselspiel der schönen Linien und des Rhythmus alle Elemente der bewegten Schönheit innig vereint — zunächst, noch vor der Musik und den übrigen verwandten Künsten betrachten müssen. — In den Bewegungen des Menschen offenbaren sich seine innigsten, geheimsten, unaussprechlichsten Gefühle; daher werden denn die zugleich zur freien formalen Schönheit veredelten Gebehrden des bewegten Lebens ein natürlicher und zugleich höchst ästhetischer Kunstausdruck, der, wenn er auch ohne das begleitende Wort selbstständig erscheint, als allgemeinste Natursprache der Empfindung und der Leidenschaft, des tiefsten Eindrucks nicht verfehlen kann. Dessen ungeachtet ist die Kunst der Gebehrde bisher einzig

142) Cicero de orat. III. 59.
143) Herder Kalligone Th. II. S. 157.
144) Adrastea Th. II. S. 262.

Digitized by Google

nur als untergeordnete Begleitung der schönen Rede gründlich behandelt worden; der natürliche Gang unserer Untersuchungen hier fordert indessen nothwendig auf, die Gebehrdenkunst zu betrachten in freier Selbstständigkeit. Batteux sagt: das Wort ist das Organ der Vernunft; Stimmenton und Gebehrde sind Sprache des Herzens. — Das Wort ist eine Sprache der Convention, nur geschaffen zu einer bestimmteren Mittheilung der Ideen; Gebehrden und Töne sind das Wörterbuch der einfachen Natur, eine Sprache enthaltend, die wir alle von der Geburt an kennen, und deren wir uns bedienen zum Ausdruck alles dessen, was unmittelbaren Bezug hat auf unser Daseyn; und dieser Ausdruck ist lebhaft, kurz und höchst kräftig. Eine Sprache aber, die nicht sowohl dem Menschen als der Menschheit angehört, muß einer überaus tiefen Wirkung fähig seyn für die Kunst: [145] demnach nun untersuchen wir denn hier den Ausdruck der Gebehrden-Sprache von ihren Elementen bis zu den Kunstwerken ihrer längst schon anerkannten stillen Poesie [146] in Rhythmus und Maaß der schönsten graziösen Bewegung. — Das Ideal der Form, so wiederholen wir schließlich, kommt, von der Natur nie individuell erreicht, nur zur Erscheinung in den stummen Gebilden der plastischen Kunst; dem Leben selbst aber und seinen ausdrucksvoll beredten Künsten gehört dagegen zunächst als unbestreitbares Eigenthum die Grazie, das Ideal der Bewegung.

145) Batteux, les beaux arts. etc. p. 255. (edit. Paris 1746.)
146) Plutarch. Sympos. lib. IX. quaest. 15.

Digitized by Google

V.

Umrisse zu einer künftigen Pantomimik.

Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr!
Schiller.

Worte in ihrer conventionellen Willkühr sind Sprache des Geistes: Vorstellungen und Begriffe, Gedanken und Ideen sprechen jene wundersam künstlichen Zeichen genügend aus. Empfindungen aber stammelt, wenn der Stimmenton dieselben nicht einigermaßen erläutert, an sich nur die Rede; und sie drückt hier mehr aus durch das, was sie nicht sagt, als was sie sagt; eine schwatzende Empfindung ist unerträglich. Gebehrden und Mienen allein sind innigster Ausdruck der Seele, der Empfindungen und Gefühle: wo die Rede bedeutungslos verklingt, da beginnt das eigentliche Gebiet der selbstständigen Gebehrdensprache. Aus den innersten Tiefen der Gemüthswelt kommen ihre natürlichen still beredten Zeichen; verrathen die verborgensten Geheimnisse des Herzens; sprechen deutlich von allen Bewegungen der Seele; sind ein klarer Ausdruck des Höchsten und Heiligsten der Menschheit. Das emporgehobene Haupt, das in Verzückung schwimmende Auge, der Glanz der Verklärung in den leuchtenden Zügen, welche beredten Zeichen sind es der Andacht, der innigen Gemeinschaft mit Gott, der Sehnsucht zur himmlischen Heimath: wie dürftig, wie bedeutungslos erscheint hier das Wort, wenn jener Ausdruck der Gebehrde dasselbe nicht unterstützt und erläutert.

Digitized by Google

— Was sagt nicht, unaussprechlich aller Rede, der stille Druck der Hand; und wie reich ist dieser der flüchtigen Betrachtung so einförmig scheinende Ausdruck; welche unendliche Mannigfaltigkeit liegt in ihm, welcher Steigerung ist er fähig bis zur verstrickenden Umarmung, bis zum Stimme raubenden vielsagenden Kuß:

„Der Seele näher an des Odems Pforte
„Besprechen sich unausgesproch'ne Worte."

Welche seligen Geheimnisse werden hier kund in diesen heiligen Zeichen der Natur; Seelen erkennen einander, und offenbaren sich in kurzen Augenblicken alle sympathetischen Gefühle, den ganzen still verborgenen Schatz ihrer Liebe, dieses einzig beglückenden Reichthums auf Erden. — Worte nicht, nur Mienen, Gebehrden und Handlungen sprechen allein so viele Seligkeit aus; und dennoch hat man bisher noch so wenige Aufmerksamkeit verwendet auf diese stumm beredte Sprache der Seele. Wer ihre Grammatik näher begründen will, der möge nächst der eigenen vielfältigen Beobachtung auch die einzeln zerstreuten Bemerkungen früherer Denker über diesen für die Forschung des Einzelnen allzureichen Gegenstand sorgfältig sammeln: was wir darüber beyläufig aufgefunden haben, geben wir, neben dem Eigenen, so viel als möglich, in diesen nothwendig kurzen und fragmentarischen Umrissen. Die Aussprüche weiser Männer aller Zeiten setzen unbezweifelt die Wichtigkeit unseres Gegenstandes in ein helleres Licht, und fordern hoffentlich tiefere und berufenere Psychologen auf zu dessen weiterer streng wissenschaftlicher Begründung.

Die Pantomimik ist eine reelle Wissenschaft,[1] die zu den Erfahrungs-Wissenschaften gehört. Lavater rechnet die Physiognomik zu den sogenannt schönen Wissenschaften;[2] mit ungleich größerem Recht aber gehört, wie sich weiterhin näher ergeben wird, die Pantomimik in das Gebiet

1) J. G. E. Maals. Versuch über die Gefühle. S. 289.
2) Lavater, Physiognom. Fragm. Th. I. S. 52.

Digitized by Google

des Schönen, wodurch denn deren Behandlung nothwendig wird in einer allgemeinen Theorie der Kunst. — Wichtig ist dieser noch unbearbeitete Zweig des Wissens zuförderst für die gesammte Menschheit. „Der kennt den „Menschen sicher nur halb, wer bloß dessen Inneres „kennt:[3] wären die äußeren Zeichen der Leidenschaften be„kannter, so würde die Verstellung schwerer sein,[4] und „die Welt würde nicht so leicht betrogen werden können.“ Die Gewohnheit in der wir von Kindheit auf unterhalten worden, von dem Menschen mehr aus seinen Reden und Betragen als nach seinem körperlichen Ausdruck zu urtheilen, hat den angeborenen Trieb zu dieser genaueren Würdigung der äußeren Erscheinung sehr geschwächt: eine völlig harmonische Menschenbildung aber, die im richtigen Maaße Geist und Körper zugleich entwickelt, muß nothwendig auch den uns Allen tief inwohnenden Sinn für diese wahrhaftigen Zeichen oder Stimmen der Natur klarer aufhellen und beleben. — Nächst diesem allgemeinsten Interesse ist die Pantomimik zuförderst noch sehr wichtig für die schöne Kunst. Gebehrden sind ein Hauptgegenstand aller schönen Künste, die auf das Auge wirken; der Maler hat fast kein anderes Mittel zum Ausdruck von Empfindungen und Gedanken: daher verlangt denn ein alt berühmter Meister von seinen Kunstgenossen das sorgfältigste Studium der Gebehrden;[5] er selbst verfolgt in wenigen scharfen Zügen den körperlichen Ausdruck einer und derselben Leidenschaft bis zu ihren feinsten Nüancirungen nach Alter, Geschlecht, Stand u. s. w. In wie fern nun dabei Maler und Bildner die, meistens aller Schönheit ermangelnden, mimischen Bewegungen des alltäglichen Lebens in gemeiner Wirklichkeit nachahmen sollen,[6] oder in wie weit

3) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Stellung.

4) Leibnitz Nouveaux essais sur l'entendement humain p. 127.

5) Leonardo da Vinci, Trattato della pittura, p. 55. 110. 161. 187 etc. (edit. Rom 1817.)

6) Vergl. Abhandl. IV. Cit. No. 110.

Digitized by Google

sie, wie bei ihren Idealen der Form, auch hier von der Wahrheit des Lebens übergehen dürfen zu einer mehr idealischen Haltung und Stellung; das ist eine mehrfach besprochene, aber noch keineswegs genügend erörterte Frage, die wir näher wenigstens zu berühren Gelegenheit haben werden im weiteren Verfolg dieser Untersuchungen. — Daß der darin behandelte Gegenstand für Tänzer, Schauspieler und allenfalls auch für Redner von höchster Wichtigkeit sey, bedarf keiner weiteren Erörterung: nur aus einer gehörig begründeten reinen Mimik läßt sich in jenen Künsten die verschiedene Anwendung, der untergeordneten nur begleitenden Gebehrde mit wissenschaftlicher Klarheit ableiten. — Da nun in den eben berührten Künsten die Gebehrden als ein wirksam darstellendes Kunstmittel dienen, so geht daraus hervor, daß dieser natürlichste und wahrhaftigste Ausdruck der Seelenbewegung zum großen Theil auch mit Freiheit nachgeahmt werden könne. Eine sehr lebhafte Phantasie vermag bei reizbarem Nervensystem durch bloß eingebildete Leidenschaften eine so heftige eigene Erregung hervorzubringen, daß selbst die, sonst der Willkühr gänzlich entzogenen körperlichen Aeußerungen, wie zum Beispiel Weinen, Erröthen, Erblassen u. s. w., wirklich hervorgebracht werden: [7] und dergleichen Phänomene des mimischen Ausdrucks sind in näherer Beschauung wohl gleich wichtig für die Psychologie wie für die scenische Kunst.

Ein so mannigfaches Interesse berücksichtigend wünscht schon Lavater sehr die wissenschaftliche Behandlung der Pantomimik, [8] die denn mindestens eben so wichtig ist, als die genaueste Beobachtung einer Blattlaus oder eines fern

---

7) Der bekannte Cardanus brachte durch die Gewalt der Phantasie eine lebhafte Empfindung des körperlichen Schmerzes bei sich hervor: zum Beispiel fühlte er ein heftiges Brennen, wenn er sich einbildete eine glühende Kohle in der Hand zu haben. — Vergl. Maafs Grundr. d. allg. u. besond. Rhetorik. S. 203.

8) Lavater Physiogn. Fragm. Th. IV. p. 483.

Digitized by Google

hin wuchernden Unkrauts. [9] „Da wir die Seele unmittel„bar nicht sehen können; so sollten wir um so fleißiger und „aufmerksamer auf ihren Spiegel, oder noch besser, auf ih„ren Schleier sehen, der fein und beweglich genug ist, um „uns durch seine leichten Falten hindurch ihre Bildung er„rathen zu lassen.“ [10] — Sehr schwierig ist es indessen, wenn man auch nach Sulzers beachtungswerthem Vorschlag [11] die Zeichenkunst dabei auf alle Weise zu Hülfe nimmt, von Gebehrden in allen ihren zarten Nüancirungen mit Deutlichkeit und Bestimmtheit zu reden; dennoch aber wird behauptet, daß eine gründliche Theorie der Pantomime, eine Rhetorik und Poetik derselben geschrieben werden könnte; [12] Lessing selbst versprach ein Werk über die körperliche Beredsamkeit. [13] Bis nun ein ähnlicher Geist ein so reiches Gebiet umfassend bearbeitet, möchten denn auch diese Beiträge zu einer vollständigen Theorie der Gebehrdenkunst hin und wieder vielleicht nicht unwillkommen seyn.

Sprache im weitesten Sinne des Worts ist Ausdruck unseres Innern, das heißt, unserer Gefühle und Gedanken durch hörbare und sichtbare Zeichen. Die letzten nun bilden die Gebehrdensprache, und diese ist, als Sprache der Empfindung und der Handlung, nothwendig älteren Ursprungs als die Wortsprache; denn die Menschen haben früher Gefühle und Bedürfnisse, als Begriffe und Worte. Die Gefühle haben einen unwillkührlichen beim rohen Natursohne höchst bestimmten Ausdruck; auch seine nächsten einfachsten Bedürfnisse deutet er am natürlichsten durch Zeichen an, die als ein unzweifelhafter Ausdruck des Begehrens auf dem ganzen Erdboden verständlich sind: es zeigt sich also hier eine Reihe bedeutsamer Bewegungen, die das

9) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Gebehrde.
10) Engel Mimik. Br. II.
11) Sulzer a. angef. Ort.
12) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper. Th. I. S. 439. Hogarth, Zergliederung der Schönheit S. 81.
13) Lessing theatral. Bibliothek. Th. I. S. 209. u. f.

Digitized by Google

Menschengeschlecht ohne alle Kunst von der Natur selbst erlernt hat. Mittheilung durch Gebehrden ist demnach unbezweifelt die älteste Sprache der Menschheit,[14] so wie sie stets der erste Ausdruck aller einzelnen Individuen ist; jedes Kind, sagt Sämmler, ist Anfangs ein Pantomimus.[15] Darauf bildet sich ein Gemisch aus den beiden Sprachen der Gebehrden und der Töne, so im Einzelnen wie auch bei der Entwickelung des ganzen Geschlechts. Lange Zeit haben hier die beiden Sprachen neben einander in gleichem Werthe für den Ausdruck bestanden; die heilige Schrift selbst zeigt noch viele Spuren dieser innigen Verbindung. Als Josia die Worte des aufgefundenen Gesetzbuches vernimmt, zerreißt er, ohne eine Silbe zu reden, als Zeichen des tiefsten Schmerzes unter Thränen seine Kleider, und dieser sichtbare Ausdruck der Reue und Demuth ist, wie es ausdrücklich heißt, wohlgefällig dem Herrn.[16] Hanon verhöhnt den edlen David nicht durch lange Reden, sondern durch die eindringliche Sprache der Handlung, indem er dessen Abgeordnete mit geschorenen Bärten und abgeschnittenen Kleidern ohne weiteren Bescheid zurückschickt.[17] Der berühmte Levit aus dem Stamme Ephraim, welcher den Tod seiner von gottlosen Buben aus dem Stamme Benjamin grausam ermordeten Gattin rächen wollte, theilte den geliebten Leichnam in zwölf Theile, und sandte schweigend jedem der zwölf Stämme einen Theil davon zum Geschenk, um sie zur gemeinschaftlichen Rache anzufeuern durch diese gräßliche Beredsamkeit.[18] — So blieb der Ausdruck der Gebehrden und der Handlung lange Zeit in fast gleichem Werthe mit der Tonsprache, die erst nach hartem und dau-

14) Condillac Essai sur l'origine des connaissances humaines p. 226.

15) Sämmler. Von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen. (Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Th. VIII. S. 333.)

16) Buch d. Könige II. cap. XXII. 11. 19.

17) Chronika B. I. cap. XX. 4.

18) Buch d. Richter XIX. 29.

Digitized by Google

erndem Kampfe durchaus vorherschend ward.[19] Der Charakter der uranfänglichen Mittheilungsweise blieb ihr aber Muster, und ging so auf die ersten Tonsprachen über; sie waren, dem Kindesalter der Menschheit gemäß, ohne viele abstrakte Bezeichnung des denkenden Geistes, ein lebendiger Ausdruck der Empfindung und Handlung. Herder sagt: „ein Nomen stellt immer die Sache todt dar, das Verbum „setzt sie in Handlung. — In der hebräischen Sprache „sind die Nomina, von Verbis hergeleitet, gleichsam noch „Verba; sie ist gleichsam ein Abgrund der Verborum, ein „Meer von Wellen, wo Handlung in Handlung rauschet. „— Die Nomina sind noch halb Verba, oft handelnde We„sen, und erscheinen in ewiger Personendichtung. — Ihre „Pronomina stehen hoch hervor wie in jeder Sprache der „Leidenschaften. — Die beiden Tempora der hebräischen „Verba sind im Grunde Aoristen, das ist unbestimmte Zei„ten, die zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft „schweben, also haben sie so gut als nur ein Tempus:"[20] Empfindung und Handlung aber kennen auch nur eine einzige Zeit, die Gegenwart. — Einen der Gebehrdensprache so mannigfach verwandten Charakter zeigt uns also die hebräische Sprache, eine Tochter nur der ältesten Tonsprache des Menschengeschlechts:[21] und selbst die hohe Kraft mancher neueren Sprache des Orients beruht noch auf jenen lebendigen Ausdruck der Handlung. — Mochte nun auch die Gebehrdensprache den in der Entwickelung des Verstandes vorrückenden Urvölkern nach und nach entbehrlich geworden seyn, so war sie ihnen doch stets in ehrwürdigem Andenken, und sie brauchten sie fortwährend zum Ausdruck des Heiligsten, das ja seiner hohen Natur nach unaussprechlich ist: die Gebehrdensprache blieb also noch lange Zeit im Dienste der Religion. Wie die Gottheit meistens nur in bedeutsamen Zeichen sprach, so waren

19) Condillac, Essai sur l'origine etc. p. 238.
20) Herder Geist der Ebräischen Poesie Th. I. S. 21. 25. 31.
21) Herder ebendas. Th. I. S. 315.

Digitized by Google

auch die früheſten Mittheilungen der Geweiheten rein mimiſch. Die erſten Orakel wurden einem alten Spruche des Heraclit zu Folge nur verkündet durch Zeichen,[22] ſpäter in Verſen; endlich in ſchlichter Proſa:[23] immer aber blieben ſie begleitet von ſehr lebhaften,[24] wahrſcheinlich nicht ganz bedeutungsloſen Gebehrden. — Hieroglyphiſch wie ihre Schrift, war auch der ganze Cultus der ägyptiſchen Prieſter; dies bekunden ihre myſtiſch bedeutſamen Prozeſſionen,[25] ihre pantomimiſchen Tänze, bei denen ſie in funkelnd ſtrahlenden Gewändern die Bewegungen der Geſtirne darſtellten.[26] Dieſe aſtronomiſchen Pantomimen waren ebenfalls üblich bei den indiſchen Braminen;[27] in den verſchiedenen griechiſchen Myſterien;[28] und endlich auch bei alten deutſchen Prieſtern, die ſich zugleich noch häufig einer ſehr ausgebildeten Fingerſprache bedient haben ſollen. —[29] Durch Zeichen und bedeutſam mimiſche Handlungen redeten zum jüdiſchen Volk häufig die Propheten auf Geheiß des Herrn; „ſchlage deine Hände zuſammen, und ſtrampfe mit deinen „Füßen, und ſprich Wehe über die Gräuel im Hauſe „Iſrael.“[30] — Und du Menſchenkind nimm einen Ziegel, „entwirf darauf die Stadt Jeruſalem, und mache eine Be„lagerung darum. Für dich nimm aber eine eiſerne Pfanne, „die laß eine eiſerne Mauer ſeyn zwiſchen dir und der Stadt;

22) Condillac Essai sur l'Origine des connoissances humaines p. 255. 256.

23) Plutarch περὶ τῦ μὴ χρᾶν ἔμμετρα νῦν Πυθίαν.

24) Brown Betrachtungen über die Poesie und Musik. Abschn. V.

25) J. v. Hammer, die Mysterien der Isis etc. Fundgr. d. Orients. Th. V. S. 273.
Denon voyages en Egypte. p. 123. 134.

26) Cahusac traité hist. sur la Danse Th. I. p. 28.

27) J. A. Wagner comment. in Ammian. Marcellin. T. III. p. 218.

28) Kreuzer Symbolik. Th. III. S. 260. 574. IV. 133. 143. (Ausg. v. 1812.)

29) Sämmler. Von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen a. a. O. S. 329.

30) Ezechiel VI. 11.

Digitized by Google

„und richte dein Angesicht gegen sie, und belagere sie. Das „sey ein Zeichen dem Hause Israel [31]." Die sehr heftigen, jetzt bedeutungslos gewordenen Gestikulationen beym Gottesdienste der Juden werden noch betrachtet als ein Ueberrest aus dem grauen Alterthume dieses Volks. — Die christlichen Schauspiele oder Mysterien, welche dazu dienen sollten, das Volk mit den Religions-Geheimnissen bekannt zu machen, und die noch bis zum Anfange des achtzehnten Jahrhunderts hier und da üblich blieben, waren ebenfalls zum großen Theile nur stumme Mummereien, welche Scenen aus der heiligen Geschichte darstellten, und wobei durchaus weder geredet noch gesungen wurde. [32] Die christlichen Missionaire in Indien bedienen sich, beiläufig gesagt, noch heut zu Tage zur weiteren Ausbreitung der heiligen Lehre solcher religiöser Pantomimen; und diese haben, wie achtbare Zeugnisse bekunden, [33] einen sehr bedeutenden Erfolg. — Im Dienste der Religion blieb also, auch nachdem die Wortsprache der älteren Völker längst zu einer gewissen Vollendung gediehen war, überall die Pantomime: besondere Umstände lassen sie hiernächst, zum Theil conventionell ausgebildet, und in größerer Selbstständigkeit als zuvor, hier und da wieder in das Leben treten; Calliachi zum Beispiel meint, daß nach der babylonischen Sprachverwirrung die Pantomime nothwendig sehr im Flor gewesen seyn müsse. [34] Ein gewisser Tyran Tryzus [35] verbot seinen Unterthanen, ihre Klagen zu stillen, und sie von Verschwörungen abzuhalten, das Reden gänzlich, und gestattete ihnen nur pantomimische Mittheilung. Dasselbe

31) Ezechiel IV. 3.
Vergl. nach Ezech. V. 1. — Jerem. XIII. 1—9. XVIII. 2. XIX. 1. 10. XXVIII.

32) Forkel allg. Gesch. d. Musik Th. II. S. 172.

33) Perin Reise durch Hindostan. Th. II. p. 169. (Uebers. v. Theodor Hell.)

34) N. Calliachii de ludis scenicis, mimorum et pantomimorum syntagma posthumum (p. 748. vol. II. nov. Thesaur. Salleng.

34) Claud. Aelian. var. Hist. XIV. 22.

Digitized by Google

wird uns auch von den syrakusanischen Herrschern Gelon und Hiero [36] berichtet, und der Ursprung des pantomimischen Tanzes daraus hergeleitet: eine andere Meinung endlich schreibt diesen höchsten Grad des Despotismus dem bekannten Dionysius [37] zu, und leitet die bewundernswürdig beredte Pantomime der heutigen Sicilianer her von jener Grausamkeit. Einen solchen Grad derselben unglaublich wähnend, hat man, der mehrfachen älteren Sage ungeachtet, die Thatsache selbst in Zweifel gezogen; nicht unmöglich wäre dieselbe indessen bei der zügellosen Tyrannei früherer Jahrhunderte, von der noch eine sehr authentische Quelle beinahe etwas Aehnliches berichtet. Tacitus nehmlich sagt von der wilden Despotie seines Zeitalters: „so „haben wir die Sklaverei denn auf das Höchste treiben „sehen, indem die Kundschafter uns sogar verhinderten zu „reden, und einander zu hören. Mit der Rede würden „wir sogar unser Gedächtniß verloren haben, wenn die „Vergessenheit so in unserer Macht stände, als das Schwei„gen." [38] — Der vornehme Römer jener Zeiten würdigte seinen Sclaven nur selten eines Wortes; alle Befehle wurden meistens ertheilt mittelst der damals zu höchster Selbstständigkeit ausgebildeten Finger- und Zeichen-Sprache, welche den Herren und Damen der damaligen Welt, sehr vielen älteren Zeugnissen zu Folge, [39] höchst geläufig war. Eine solche pantomimische Sprache, die sehr künstlich und weitläuftig gewesen seyn soll, fand sich während des Mittelalters auch sehr häufig in den Klöstern; [40] die Mönche und Nonnen lernten sie mit vieler Mühe, das harte Gebot des Schweigens zu umgehen. Jetzt noch bedienen sich im Orient, die Sklaven und die eingeschlossenen Weiber mit

36) Prolegomena Rhetorica incerti scriptoris, praemissa Commentariis Graecis in Hermogenem Aphtonium. (p. 590. vol. IX. Biblioth. graec. Fabricii. edit. Hamb. 1719.)

37) S Flögels Gesch. d. Komischen Literatur Th. I. S. 147.

38) Tacitus in vit. Agricol. cap. 2.

39) Siehe Böttigers Sabina S. 34. 257. 271 u. f.

40) Eberhard Handb. d. Aesthetik Th. III. S. 166.

Digitized by Google

völliger Klarheit des Worts der Pantomime: die bekannten Selams indessen, die einige Schriftsteller noch gewissermaaßen mit hierher rechnen, gehören eigentlich in das Gebiet der Zeichenschrift.

Längst nach der vollkommenen Ausbildung der Tonsprache trat also die Pantomime unter besonderen Umständen noch hin und wieder mit unbezweifelter Selbstständigkeit in das Leben; ganz natürlich finden wir sie denn auch eben so, nur in noch größerer Vollendung wieder in der Kunst, wo durch sie, wenn sie ist, was sie seyn soll, der menschliche Körper im seelenvollsten Gesammt-Ausdruck seiner in rhythmischen Wellen bewegten Glieder die höchste Schönheit entfaltet. Nach der gewöhnlichen Meinung entsprang die Kunst der selbstständigen Pantomime zuerst in Rom aus der bekannten unnatürlichen Theilung der theatralischen Deklamation und Gestikulation; [41] und soll darauf zu den Zeiten des Augustus völlig ausgebildet seyn zu einer besonderen Kunstgattung durch die Mimen Pylades und Bathyllus, welche sogar angegeben werden als die ersten Erfinder der Pantomime. [42] Dieser Annahme wird indessen von mehreren Seiten [43] bereits durch triftige Gründe widersprochen. Die Römer haben, nach unserer Ansicht, die Kunst der Pantomime als eine religiöse Festlichkeit schon ziemlich ausgebildet erhalten von den Hetruriern; [44] und auch bei den Griechen war dieselbe, nach einer Stelle des Athenäus zu urtheilen [45], schon frühe bekannt, wenn auch der Name [46] erst später dafür entstand, und die Panto-

41) Duclos. L'art de partager l'action theatrale etc. chez les Romains. (Academ. d. inscr. T. XXI. p. 191.)

42) Zosimus. Hist. lib. I. c. 6.
Suidas. Lex. sub voce ὄρχησις παντόμιμος.

43) N. Calliachii de ludis scenicis etc. cap. IX.
Burette. Memoire pour servir a l'histoire de la danse. (Acad. de Inscr. T. I. p. 128.)
Blankenburg. Lit. Zusätze zum Sulzer. Art. Comödie.

44) Vergl. Livius lib. VII. cap. 2.

45) Athenäus Deipnos. lib. I. p. 21. (edit. Casaub. Lugd. 1612.)

46) von πᾶν alles; μιμεῖσθαι nachahmen.

Digitized by Google

mime hier noch nicht auf der Bühne erschien als freie selbstständige Kunst. — Als eine solche nun fand sie einen außerordentlichen Beifall bei den Römern; viele anderweitig nachzulesende [47] Stellen ihrer Autoren loben in Poesie und Prosa die Schönheit der Pantomime, und preisen zugleich die hohe Vortrefflichkeit der damaligen Künstler, die indessen, wie sich bei genauer Würdigung ergiebt, sehr weit entfernt gewesen sind von dem Gipfel der pantomimischen Kunst. Zunächst waren ihre Gebehrden minder ein allgemein verständlicher, vom Schönheitsgefühl veredelter Ausdruck der Leidenschaft, als eine conventionelle Zeichensprache, [48] bei der es denn nicht sowohl ankam auf höchste Schönheit der Darstellung, als auf die möglichst erreichbare Deutlichkeit. Man hatte damals ganze Sammlungen, gleichsam Wörterbücher der Gebehrden, [49] über die der bekannte Roscius selbst ein Buch verfaßte: sein berühmter Wettstreit mit dem Cicero, ob ein und derselbe Gedanke mehrfach durch Worte oder durch Gebehrden ausgedrückt werden könnte, [50] giebt noch einen neuen augenscheinlichen Beweis für deren conventionelle Willkühr. Wer nun in dieser künstlichen Zeichensprache, für deren Erlernung besondere Schulen errichtet waren, nicht gehörig geübt war, der verstand von dem ganzen Schauspiel wenig oder gar nichts. In Carthago mußte daher stets ein Dolmetscher mit lauter Stimme den Inhalt der pantomimischen Darstellungen ausrufen; [51] oder es

47) Salmasius Comment. ad script. Hist. Augustae. T. II. p. 529. 828.
Oct. Ferrari de Pantomimis (Thesaur. Saleng. II. 685.)
Du Bos refl. crit. sur la Poesie etc. T. III.

48) Cassiodor sagt von der geschickten Hand der Pantomimen: et per signa composita, quasi quibusdam literis edocet intuentis aspectum; in illa leguntur apices rerum; et non scribendo facit, quod scriptura declaravit. (variar. Epist. lib. IV. ep. 51.)

49) Condillac. Essai sur l'Origine des connoissances humaines p. 270.

50) Macrobius Saturn. lib. III. p. 459. edit. Gryph. Lugd. 1585.

51) St. Augustin de Doctr. Christ. Lib. II. cap. 25.

Digitized by Google

wurden auch, obgleich diese Schauspiele, nach einem ziemlich vollständigen Verzeichniß derselben, [52] ihren Stoff nur aus damals nothwendig allgemein bekannten mythologischen und historischen Begebenheiten entlehnten, dieselben noch begleitet von erläuterndem Gesang. [53] Demnach nun war die so viel gerühmte leichte Verständlichkeit der römischen Pantomimen nicht eben sehr bewundernswerth; das große Vergnügen an ihren Schauspielen lag nach unserer Ansicht besonders in der Anwendung einer Sprache, die der vornehme Müßiggang der üppigen Römer zum Zeitvertreibe erlernt hatte von den Cheirosophen (Handkünstlern) oder Pantomimen, die von Senatoren, Rittern und Bürgern überlaufen wurden wegen dieses Unterrichts, [54] und dessen Kenntniß sich dann natürlich auch bald unter die niederen Volksklassen verbreiten mußte. Bemerkenswerth ist noch, daß die alten Autoren bei der gerühmten Kunst der Pantomimen meistens nur der beredten Gebehrde, und besonders der Hände und Finger, nicht aber des sprechenden Ausdrucks der Gesichtszüge erwähnen, daher ist es, wie schon ein anderer Schriftsteller, [55] nach einer Stelle des Lucian vermuthet, nicht unwahrscheinlich, daß auch die Pantomimen, gleich den eigentlichen Tänzern, sich der Masken bedient haben, wodurch denn der eigentliche Begriff der mimischen Kunst gänzlich verloren geht. Aller wahren Schönheit aber ward diese endlich beraubt durch den Mangel an Sittlichkeit; unschicklicher und cynischer Gesten [56] bediente man sich selbst zu Bathylls Zeiten in der Pantomime, die, zum Theil von schamlos verworfenen Eu-

52) Lucian de saltatione (p. 290. T. II. edit. Reitz.)

53) Libanius orat. pro saltatoribus (p. 385. T. III. edit. Weiske.)
Jacob. Sirmond. opera varia T. I. p. 622.

54) M. Seneca Controvers I. in praefat.
L. A. Seneca. nat. quaest. VII. 32.
Tacitus Annal. I. 72.

55) Agesil. Mariscottus de Personis et Larvis c. II. (p. 118. vol. IX. Thesaur. ant. rom. Graevii.)

56) Histoire universelle des theatres T. IV. p. 127.

Digitized by Google

nuchen [57] ausgeübt, nach der Meinung einiger Geschichtschreiber [58] nicht wenig beygetragen haben soll zum Verfall des römischen Reichs.

Nach allem Vorigen nun waren die pantomimischen Schauspiele der Römer, aller weiten Verbreitung und alles gespendeten Lobes ungeachtet, nur von geringem Kunstwerth; es hat indessen einigen Anschein, als wären dieselben zu einer höheren Vollendung ausgebildet gewesen bei den späteren Griechen, welche, obgleich längst von ihrer Höhe gesunken, doch ihren damaligen Gebietern, den Römern, immer noch weit voraus waren in allgemeiner Cultur und besonders in feinerem Kunstsinn. Apulejus, in seinen bekannten milesischen Erzählungen beschreibt eine angeblich zu Corinth aufgeführte Pantomime, die in dieser beiläufigen historischen Skizze der pantomimischen Kunst nicht übergangen werden darf, und die wir denn hier, mit Weglassung alles Ueberflüssigen und Unwesentlichen, sonst aber möglichst wörtlich wiedergeben. [59]

Von Holz war, so erzählt unser Schriftsteller, ein hoher Berg errichtet, der den berühmten vom Homer besungenen Ida vorstellte. Gesträuche und allerlei lebendige Bäume deckten die Seiten. Von dem Gipfel rann ein klarer künstlicher Bach. Einige Ziegen weideten am Ufer. Ein Jüngling machte den Hirten, gleich dem Paris mit köstlichem von den Schultern herabfließenden phrygischem Gewande, und einem goldenen Bunde geschmückt.

Jetzt trat ein bildschöner Knabe auf, leicht bekleidet; nur ein kurzer Mantel flatterte um die linke Schulter. Blondes Haar, aus dem zwei goldene und durch ein goldenes Band vereinigte Fittige hervorschimmerten, krönte seine Scheitel, und wallete leicht hernieder auf den Nacken. Der geflügelte Schlangenstab, den er trug, kündigte den

57) Du Bos reflexions crit. etc. T. III. p. 295. (edit. Par. 1755.)

58) Zosimus Hist. I. 6. — Zonaras I.

59) Apulejus Metam. lib. X. p. 954. (edit. Hopper Lugd. 1604.)

Digitized by Google

Merkur an. Tanzend [60] schwebte er herbei, überreichte dem Paris den Apfel, und deutete demselben durch Gebehrden den Willen Jupiters an. Darauf zog er sich behend wieder zurück, und verschwand.

Es erschien darauf ein Mädchen von hohem Ansehen, der Göttin Juno um so ähnlicher, da ein weißes Diadem ihre Stirn umwand, und sie ein Scepter in der Hand trug.

Dieser folgte eine andere, die man sogleich für Minerven erkannte. Sie hatte einen schimmernden mit einem Oelzweig umkränzten Helm auf; führte einen Schild, und schwang eine Lanze, wie die Göttin, wenn sie im Kampfe erscheint.

Eine dritte schlüpfte hinter diese beiden her. Unnennbare Grazie war über ihr ganzes Wesen verbreitet, und die Farbe der Liebe blühete auf ihrem Antlitz. Es war Venus; aber die jungfräuliche Venus. — — Ihre zauberische Schöne ward noch erhöht durch ein Gewand, mit dem die Zephyre zu spielen schienen. — Zwei Farben nur waren an der Göttin bemerkbar: Weiß, ihre Hülle, denn sie stammt vom Himmel ab: Grün ihr Schleier, weil sie aus dem Meere entsprossen.

Eine jegliche dieser drei Mädchen hatte ein eigenes Gefolge.

Mit der Juno kamen Kastor und Pollux, von zweien Schauspielern vorgestellt, welche runde Helme trugen, oben mit funkelnden Sternen geziert. Unter lieblichem Getön der Flöten ging Juno mit ruhiger Majestät einher, und versprach dem Hirten, mit ungezwungener geziemender Gebehrde, [61] die Herrschaft über ganz Asien; wofern er ihr den Preis der Schönheit zuerkennete.

Minerva im Waffenschmuck, begleiteten ihre gewöhnlichen Gefährten und Schildknappen in den Schlachten:

60) Is saltatorie procurrens, malumque bracteis inauratum dextra gerens, ei qui Paris videbatur porrigit, quae mandaret Jupiter, nutu significans. l. c. p. 955.

61) Et inaffectata gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur etc. l. c. p. 963.

Digitized by Google

Schrecken und Furcht, tanzend [62] mit entblößten Schwertern. Ein Pfeifer, der hinter ihnen herging, spielte einen kriegerischen Marsch, und ermunterte oder mäßigte ihren leicht bewegten Tanz [63] abwechselnd, bald durch hohe schmetternde, bald durch gedämpfte pathetische Töne. Die Göttin mit unruhigem Haupte, drohendem Blicke, raschem gebeugtem Gange; gab dem Paris durch eine lebhafte Gebehrdensprache [64] zu verstehen: wofern er sie den Sieg der Schönheit davon tragen ließe; wolle sie ihn durch Tapferkeit und durch erfochtene Kriegs-Trophäen berühmt machen.

Venus war von einem ganzen Gefolge fröhlicher Amoretten umgaukelt. Süßlächelnd stand sie mit dem ihr eigenen Liebreiz mitten unter denselben, zum allgemeinen Entzücken des Schauplatzes. Man hätte die runden zarten Knaben allesammt halten mögen für wahre Liebesgötter aus Himmel oder Meer herbei geflattert; so sehr entsprachen sie ihrer Rolle durch ihre kleine Fittige und Pfeile, und überhaupt durch ihre niedliche Leibesgestalt. Sie trugen der Göttin flammende Fackeln vor, als ginge sie zu einem Hochzeitschmause. Auch die holden Grazien in jungfräulicher Schöne, und die reizenden Horen umflossen die Göttin. Schalkhaft warfen sie dieselbe mit Sträußern und Blumen;

---

62) Nudis insultantes gladiis. At pone tergum tibicen hormum canebat bellicosum, et permiscens bombis gravibus tinnitus acutos, in modum tubae saltationis agilis vigorem suscitabat. l. c.

63) Vielleicht war es die angeblich von der Minerva selbst erfundene Memphitica, welche ursprünglich als eine Art des Pyrrhichius mit den Waffen in der Hand getanzt wurde, nachher aber, gleich vielen anderen griechischen Tänzen mannigfache Veränderungen erlitt. Hier erscheint denn dieser alte Nationaltanz wieder in seiner alten Form, erhoben zum kunstreichen Zweitanz, voll mannigfacher Nüancirungen und von höchstem charakteristisch schönen Ausdruck: so bedeutsam sollten die Tänze sich überall nur der pantomimischen Handlung anreihen. d. V.

64) Haec inquieto capite, et oculis inspectu minacibus, citato et intorto genere, gesticulatione alacri demonstrabat Paridi etc. l. c.

Digitized by Google

und schwebten im künstlichen [65] Reigen einher, nachdem sie also mit den Erstlingen des Lenzes der Göttin der Schönheit gehuldigt.

Jetzt flüsterten die viellöcherigen Flöten süße lydische Weisen. Jegliches Herz wallete vor Vergnügen, denn nun begann, lieblicher denn alle Musik, Venus selbst sich zu bewegen. Langsam erhob sich ihr Fuß; es schmiegte anmuthig sich ihr Körper mit sanft auf die Seite gebogenem Haupte; jede reizende Gebehrde [66] in Harmonie mit dem weichen Getöne der Flöten! Bald lächelte Huld und Milde auf ihrer Stirn; bald schreckte drohender Ernst; zuweilen schien sie gleichsam nur mit den Augen zu tanzen.

Als sie vor den Richter hintrat, schien die Bewegung ihrer Arme demselben zu verheißen: daß wenn er ihr vor den übrigen Göttinnen den Vorzug gäbe, sie ihm eine Gemahlin zuführen würde, die an Schönheit ihres gleichen nicht auf Erden fände, und ihr ganz und gar ähnlich seyn sollte. Also fort reichte ihr mit Freuden der phrygische Jüngling den goldenen Apfel, das Zeichen des Sieges.

Nachdem nun Paris also das Urtheil gesprochen, so traten Juno und Minerva unzufrieden und zornig von der Bühne ab. Eine jede drückte auf eine eigenthümliche Art den Unwillen über ihre Verschmähung durch Gebehrden aus; Venus aber legte ihre Freude über den erhaltenen Sieg, durch einen heiteren Schlußtanz mit ihrem ganzen Gefolge an den Tag. [67]

So erzählt uns dem hier Wesentlichen nach Apulejus; dessen Milesiaca, gleich anderen alten Romanen, von den Alterthumsforschern so häufig citirt sind als historischer Be-

65) Construxerunt scitissimum chorum etc. — Welch ein sinnig zarter Chortanz, dessen Schönheit nur übertroffen wird von dem darauf folgenden über alles reizenden Solo. d. V.

66) Mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus, et nunc mite conniventibus nunc acre comminantibus gestire pupillis, et nonnunquam saltare solis oculis l. c. p. 964.

67) Venus vero gaudens et hilaris, laetitiam saltando toto cum choro professa est. l. c. p. 977.

Digitized by Google

lag, daß man sie mit eben dem Rechte auch als authentisch annehmen darf in einer künftigen archäologischen Untersuchung der pantomimischen Kunst. Die schöne Darstellung nur, nicht aber die Erfindung war es, wodurch Apulejus seine Leser zu interessiren wünschte; denn seinen Erzählungen liegen überall ältere Dichtungen zum Grunde. Nach diesem nun ist nicht wohl denkbar, daß er hier gerade eine ganz neue Kunstleistung, wie er sie nie gesehen, erfunden und so ausführlich beschrieben habe: es ist vielmehr mit Sicherheit anzunehmen, daß er auf seinen vielen und großen Reisen dieser Darstellung in Griechenland irgendwo beigewohnt, und dieselbe in seinem Werke aufgenommen habe wegen ihrer ausnehmenden Schönheit. — Hier bemerken wir denn, dieselbe näher betrachtend, keine seelenlose Masken, keine künstliche Finger und Zeichensprache; wohl aber höchsten charakteristisch schönen Ausdruck der natürlichen Gebehrde, die, im engen Kreise des leicht pantomimisch Verständlichen sich meistentheils bewegend, durchaus keines erläuternden Gesanges mehr bedarf. Wesentlich in die Handlung verflochten sind die Tänze, einfach und von charaktervoller Bedeutsamkeit: mit welchen Pirouetten, Entrechats und anderen gezierten Schnörkeln würde nicht eine pariser Tänzerin unserer Zeit das schöne mimische Solo der Venus verunstalten. Wie wohl bedacht ist überall, jedoch ohne ängstliche Mahlerei, der Ausdruck der Musik; sie war gewiß nicht, wie größtentheils die heutige Ballet-Musik, aus hundert anderen Tonstücken geistlos und unpassend zusammengestoppelt. Wie bedeutsam endlich sind die einfachen Costüme, wie sinnig ist das Gefolge gewählt, das ohne Ueberfüllung des Schauplatzes sich gleichsam von selbst natürlich und schön gruppiren mußte. Das Ganze glich mit einem Worte, wahrhaft einem schönen wandelnden Gemälde; dessen Anblick auch dem gebildetesten Kunstkenner unserer Zeiten noch Vergnügen gewähren würde. — Dasselbe ist indessen nicht mehr zu behaupten von dem Urtheil des Paris, wie es der bekannte Balletmeister Gardel bear-

Digitized by Google

beitet hat: wäre der Raum nicht zu kostbar, so würden wir zur Ergötzung unserer Leser das schöne Machwerk [68] ganz abdrucken lassen; so aber mögen denn hier einige Auszüge genügen. Die junge liebende Nymphe Oenone beginnt hier, ihren spröden Schäfer Paris suchend, das eigentliche Spiel; sie ruft ihn, da erscheint er auf dem Ida, und sucht, ohne von ihr bemerkt zu werden, das Echo nachzuahmen, indem er immer die nehmlichen Worte (?) und Bewegungen (?) wiederholt. Sie läuft der täuschenden Stimme nach [69] und läßt so dem Paris Zeit, sich über den Streich zu freuen, den er ihr eben gespielt hat. Darauf bemerkt Paris eine prächtige Blume, er entbrennt vor Begier sie zu pflücken, aber sie wächst sehr hoch; er springt vergeblich danach, endlich erhascht er sie, pflückt noch mehrere dazu und windet einen Kranz. Jetzt blickt er umher, [70] ob sich durch Zufall nicht irgend eine Schäferin in der Gegend einfinden möchte, welcher er den Kranz anbieten könnte. Da erscheint wie gerufen eine junge schwermüthige Phrygierin, die sich laut beklagt, daß sie ohne Hoffnung liebe. Paris betrachtet sie, sie scheint ihm interessant, er fängt sie endlich (wie zart gedacht! welche süße Gruppe!) in seinem Blumengewinde, da läuft jedoch plötzlich eine andere Schäferin hüpfend über das Theater. Paris verläßt sofort die Melancholische [71] und eilt der Springenden nach: nun weiß sich die verlassene vor Schaam nicht zu bergen, und die zurückgekehrte Oenone, Zeugin von dem Leichtsinn ihres angebeteten Gegenstandes,

68) Gardel, le jugement de Paris. Ballet-pantomime en trois actes. Musique de plusieurs Auteurs. (Berlin chez Haude et Spener 1805.)

69) Le berger fait voir que la nymphe court a perdre haleine; il s'en amuse. l. c. p. 22.

70) Paris regarde si le hasard n'ameneroit pas quelque bergère, à la quelle il pût l'offrir. Une jeune Phrygienne paroit; c'est une bergère melancolique, qui se plaint d'aimer sans espoir. l. c. p. 24.

71) Il abandonne la bergère langoureuse, pour voler auprès du nouvel objet, qui vient de frapper ses regards. l. c.

Digitized by Google

theuerungen und Schwüren antwortet sie. Der erste wahrhafteste Ausdruck der Liebe scheint alles dieses, so natürlich, so ungesucht schön ist jede Bewegung dieser Scene, die alle Schauer in das höchste Entzücken versetzte. — Xenophon, der diese Darstellung unter andern mimischen Tänzen nur ganz beiläufig in kurzen charakteristischen Zügen beschreibt, hat sicher dieselbe eben so wenig erdacht als Apulejus das oben angeführte Schauspiel; folglich war auch den Griechen der damaligen Zeit der schöne Verein von Pantomime und Tanz keinesweges fremd; Wieland in seinen Anmerkungen zum Lucian nennt jene Hochzeit des Bacchus geradezu ein pantomimisches Ballet. — Nicht minder kunstgemäß finden sich schon Tanz und Gebehrdenausdruck mit einander verbunden in der Darstellung, welche den uralten pythischen Nomos begleitete, und die den Sieg des Apollo über den Drachen Python in fünf besonderen Handlungen oder Akten nachahmte. 78) Den Anfang machten Vorbereitungen zum Kampfe und zugleich das Erforschen des Ungeheuers, ob dasselbe in seiner Größe und Kraft wohl würdig sey der Waffen eines Gottes. Nunmehr folgte die Herausforderung; dann der Kampf; darauf die Erlegung, und endlich das Siegesfest, gefeiert durch frölichen Tanz. Flöten, Kitharen und Trompeten begleiteten die bedeutsame Handlung mit charakteristischem Ausdruck, der sogar in zu weit getriebener musikalischer Mahlerei das Zähnknirschen des verwundeten Thieres nachahmte durch eigenthümlichen Trompetenschall. — Thiersch sagt von dieser pantomimischen Darstellung: „offenbar erschien „dabei ein geübter Tänzer als Apollon, begleitet von einem „Chor Delphiern; und wahrscheinlich erregte ein solcher „mimischer Künstler, bei Darstellung des Augenblicks, wo „der zürnende Gott den Pfeil absendet, die Phantasie „jenes großen Bildhauers, der in dem vatikanischen Apollo „ihn in diesem Augenblick und in der ganzen Beweglichkeit, „die eine solche mimische Darstellung herbeiführte, gebildet

78) J. Pollux Onomast. lib. IV. cap. 10.

Digitized by Google

„hat.“ [79] Da nun, wie kurz vorher an demselben Orte gesagt wird, kein Gesang verbunden war mit dem pythischen Nomos, sondern vielmehr der Tanz, nach Scaligers Behauptung, den Ausdruck dieses Tonstücks [80] vornehmlich versinnlichte: so erscheint das Ganze, in schöner Verbindung von Instrumentalmusik, Pantomime und Tanz, als ein wirkliches bereits uraltes Ballet, das in natürlich ausdrucksvoller Bewegung höchste körperliche Schönheit entwickelnd, zugleich einen bedeutsamen Einfluß äußert auf die plastische Kunst. — Solche Wirkungen nun kann man jetzt der Orchestik in der That nicht nachrühmen: Luftsprünge, Pirouetten und gezerrte Gliederverdrehungen bilden jetzt fast einzig den theatralischen Tanz; manierirte, nichtssagende Bewegungen, Cabriolen und Grimassen vertreten die Stelle des wahren und schönen Ausdrucks in der heutigen pantomimischen Kunst.

Nach diesem flüchtigen Seitenblicke auf die Geschichte der Gebehrdenkunst kehren wir zurück zur näheren Darlegung des körperlichen Ausdrucks selbst. Nicht wie in einer Schachtel verschlossen wohnt, mit Herder zu reden, des Menschen Geist; nicht still verborgen regt sich die ihn belebende, ihm angeborene Kraft: sie erscheint vielmehr charakteristisch ausgedrückt in den körperlichen Bewegungen und Gebehrden. [81] Alles ist hier darstellend, bezeichnend, reell bedeutend; alle Glieder des schönen vielgebildeten Körpers reden, wie die Bemerkungen aufmerksamer Beobachter näher bekunden, eine ganz bestimmte Sprache.

Die Füße zunächst, die Träger des ganzen ausdrucksvollen Körpers, nehmen, gleich dem schönen vielsagenden Haupte, an den Bewegungen der Seele einen unmittelbaren innigen Antheil; es scheinen gleichsam zwischen den

79) Thiersch. Pindar, Einleitung Th. I. S. 60.

80) „At vero seorsum saltatio haud illi absimilis edebatur, in totidem actus aeque distributa.“ Scaliger Poet. I. 25.

81) Das Wort „Gebehrde“ wird abgeleitet von dem alten Worte bahren, welches früherhin so viel geheißen haben soll als offenbaren, anzeigen, kund thun. d. V.

Digitized by Google

äußersten Theilen des Körpers gewisse Polaritäts-Gesetze obzuwalten. Wenn zornerglüht das Auge über der Purpurwange flammt, wenn die Hitze des aufströmenden Blutes die zarten Organisationen des Kopfes gleichsam zu zersprengen droht, dann wirkt ein nicht zurückzuhaltendes Aufstampfen des Fußes wie eine plötzliche Entladung, nach welcher der unnatürliche Glanz des Auges gemildert erscheint. — Wenn des Rhythmos melodische Wogen mit siegender Allgewalt uns umrauschen, dann mißt zunächst ganz heimlich und leise der Fuß, gleichsam im stillen Tanz, den herrschenden Takt. Alle anderen Glieder werden weniger von demselben afficirt; nur das Haupt, Anfangs vielleicht zurückgehalten durch die gute Lebensart, die alle inneren Regungen gern verbirgt, wiegt endlich in steigendem Entzücken sich sanft nach dem regelnden Maaß. — Heidenreich sagt: „nicht alle Glieder sind der Bewegung fähig, welche Gefühle und Leidenschaften kopiren können; ausdrucken, andeuten können sie mehrere, als zum Beispiel Auge, Wange, Mund, allein kopiren nur Hände und Füße. — Warum interessiren uns aber die Bewegungen der Füße so außerordentlich, warum erregen diese dem Anscheine nach so weit vom Sensorium, jene so lebhafte Rührung? — Die Füße besitzen die meiste Geschwindigkeit und Agilität, haben also das meiste Vermögen, durch Bewegung Gefühle und Leidenschaften zu mahlen, so wohl den möglichen Figuren als den mannigfaltigen Tempos derselben nach. An den Bewegungen der Füße muß ferner der ganze Mensch Theil nehmen. Mahle ich durch Bewegung der Hände eine Gemüthsbewegung, so wird gerade dadurch nicht der ganze übrige Körper in Bewegung gesetzt, allein die Fußbewegung hat auf den ganzen sichtbaren Menschen Einfluß." [82] — So ist denn der Fuß in der That ein Glied von sehr bedeutsamem psychischen Ausdruck. Seine feste Stellung zum Beispiel zeigt Muth und Trotz;

82) C. H. Heidenreich System der Aesthetik. Th. I. S. 169.

Digitized by Google

das gebogene Knie Furcht und Schwäche; Vortreten Verlangen und Muth; Zurückziehen Abscheu und Furcht; Zurückfahren Schrecken; öfterer Wechsel Zerstreuung und Unruhe; Stampfen zeigt Zorn, Ansehen und Gewalt; Knien endlich Demuth, Unterwürfigkeit und Gebet. — Es würden sich, wenn hier nicht bloße Umrisse einer Pantomimik gegeben werden sollten, leicht noch viele und zartere Nüancen angeben lassen über den pantomimischen Ausdruck der Füße: von ihrer verschiedenen Stellung und deren Bedeutung haben indessen bis zur zierlichen Tanzmeister-Position hinab, nach genau gemessenen Winkeln, nach Schwerpunkt und Gleichgewicht, Andere schon mit ausführlicher Gründlichkeit gehandelt; [83] eben so sind auch, hier beiläufig gesagt, bereits die genauesten Untersuchungen angestellt worden über Bildung ihrer einzelnen Theile zur höchsten Schönheit. [84] Der Fuß war, wie viele Zeugnisse bekunden, bei den Völkern der alten Welt ein sehr wesentlicher Theil der körperlichen Schönheit; auch heut noch sieht man, ungeachtet der fast chinesischen Verkrüppelung durch unser Schuhwerk, [85] sehr auf einen zierlichen Fuß. — Bedeutsam war auch, beiläufig gesagt, noch zu allen Zeiten dieser Theil des Körpers für die Bestimmung des Maaßes; nicht nach Kopflängen, wie unsere jetzigen Künstler, nach dem viel bestimmteren Bau des Fußes berechneten die alten Bildner das Verhältniß ihrer Figuren: [86] und es ließe sich, wenn hier der rechte Ort wäre, noch manches vorbringen zum Vortheil dieser früheren Fußmessung.

---

83) C. F. Michaelis die Kunst der rednerischen und theatr. Declamation. S. 80. 166. u. f.
Sekendorf Vorlesungen über Declamation und Mimik Th. I. S. 121. u. f.

84) J. C. Leuchs. Von der Schönheit des menschlichen Körpers S. 112 u. f.

85) Vergl. P. Camper Dissert. sur la meilleure forme des souliers. (sur les varietés naturelles qui characterisent la physionomie des hommes p. 117. edit. Paris 1791.)

86) Winkelmann G. d. K. p. 340. (Ausg. v. 1776.)

Digitized by Google

Der Leib, dieser eigentliche Sitz aller inneren rein physiologischen Lebensthätigkeit, hat nur einen geringen Ausdruck in seinen Bewegungen; doch deutet das Aufrechthalten desselben auf Festigkeit und Muth; zurückgeworfen zeigt er Stolz an; vorwärts gebogen Herablassung und Mitleiden; niedergebeugt Ehrerbietung; niedergeworfen endlich drückt er Demüthigung und Unterwerfung aus. 87)

Die Schultern haben gleichfalls nur wenige Beweglichkeit, und folglich nur einen geringen Ausdruck. Bewunderung hebt dieselben leicht empor; Schmeichelei verleiht ihnen eine eigenthümliche, durch das Wort nicht näher zu bezeichnende Bewegsamkeit. Die Furcht vor unangenehmen körperlichen Berührungen zieht sie, wie krampfhaft in die Höhe; und diese, der unwillkührlichen Contraction der Muskeln gemäße natürliche Aeußerung des physischen Schmerzes führt uns denn auf das mehr conventionelle Achselzucken, welches in verschiedenen Modificationen Gleichgültigkeit, geheucheltes Mitleid, Mißbilligung, Spott und Verachtung ausdrückt. Diese Bewegung kann indessen nie schön seyn, denn der Hals wird unverhältnißmäßig dadurch verkürzt, und der ganze Körper bekommt dadurch immer ein gewisses betrügerisches oder doch widrig sclavisches Ansehen.

Die Arme haben, abgesehen von der so bedeutsam bezeichnenden Hand, an sich schon einen so mannigfaltigen Ausdruck, daß ganze Bogen unseres Werkes diese redende Fülle noch nicht umfassend schildern würden. Der hängende Arm zum Beispiel verkündet stets einen passiven, der gehobene dagegen einen aktiven Zustand. Der gerade vorgestreckte Arm ist stets demonstrativ: zwei frei empor gehobene Arme aber sind ein energisch schöner Ausdruck einer ohne weitere conventionelle Formen innig zum Himmel flehenden Seele. Die vorn verschlungenen Arme zeigen angestrengtes Nachdenken, angespannte Beobachtung an; der Geist mag in solchem Augenblick auch durch kein un-

87) Vergl. Michaelis a. a. O. p. 166.

Digitized by Google

willkührliches Spiel der Hand gestört seyn: die nachlässig auf den Rücken gekreuzten Arme zeigen dagegen phlegmatische, wohl behagliche Gemächlichkeit. Widerspruch und trotzender Zorn setzen beide Arme kräftig in die Seite; ruht die ausgebreitete Hand dabei nachlässig auf den Hüften so ist dies ein Zeichen einer ganz besonderen Verwunderung. — Den großen Reichthum dieser mannigfaltig ausdrückenden Bewegungen genügend zu bezeichnen, brauchen wir nur zu bemerken, daß Michaelis ein hundert und neun und dreißig Fundamental-Stellungen der Arme angiebt, die zum größten Theil, wie erläuternde Kupfer daselbst beweisen,[88] neben einem höchst charakteristischen Ausdruck noch Adel und Schönheit zeigen. Das von Quintilian vorgeschriebene, und nach ihm wahrscheinlich auf die französische Bühne übertragene Gesetz, die Arme nicht über die Augenhöhe empor zu heben, ist wohl, selbst für Redner längst als gänzlich conventionell und unstatthaft anerkannt worden; jene Regel ist nur anwendbar auf den ruhigen Dialog, nicht aber auf den kühneren Schwung der Leidenschaft. — Die höchste Grazie des menschlichen Körpers entfaltet sich vielleicht, in der ausdrucksvoll schönen Bewegung der Arme; unnennbare Zauber ergießt ihr holdes Wechselspiel, im Schmuck der höchsten Wohlständigkeit, über ein weibliches Wesen; daher sagt denn ein alter Schriftsteller:

„Und wenn du eine Stimme hast, so singe;
„Und wenn du leichte Arme hast, so tanz. 89)

Es ist, hier beiläufig gesagt, sehr zu bedauern, daß jetzt nur einzig mit den Füßen getanzt wird, daß die Cheironomie oder der Händetanz der Alten so ganz verloren gegangen ist. Fünf armselige zierlich gedrehete Positionen der Arme bilden jetzt das Fundament aller ihrer Bewegungen im theatralischen Tanz, der noch meistens überall die Gesetze der Pariser Schule unumstößlich anerkennt, obgleich

88) Michaelis a a. O. S. 97.
89) Si vox est canta, si mollia brachia salta. Ovid. Am. I. 595.

Digitized by Google

alle anderen Künste sich, zu ihrem nicht geringen Vortheil, längst von dem Einfluß des französischen Geschmacks losgesagt haben. Noverre selbst, obgleich er sich gegen alle Positionen, und gegen alle maschinenmäßige Rundung der Arme erklärt, verlangt doch eigentlich wenig mehr als ein zierliches sogenanntes porte-bras; ja, er macht es sogar einer gewissen Tänzerin zum besonderen Vorwurf, daß sie hauptsächlich nur mit den Armen getanzt habe. [90] Der gesellschaftliche Tanz unserer Zeit nimmt die Arme und Hände nur höchstens zum Festhalten in Anspruch, bei den Bewegungen des Tanzes selbst könnte man aber der Arme füglich entbehren. Gänzlich verschwunden ist in unserer Zeit die schöne Allemande, dieser reizende, ausdrucksvolle Händetanz, der im Suchen und Finden, im gemeinsamen heiteren Dahinwallen, in Trennung und neuer reizenderer Umschlingung Leben und Liebe so bedeutsam nachspielt. Ein bereits mehrfach angeführter Schriftsteller sagt von diesem Tanze: [91] „man sollte kaum glauben, daß mit zwei „Paar Händen, die sich beinahe immer angefaßt halten, „so viele Wendungen, Verschlingungen und Entwickelungen „gemacht werden können. Wenn alles mit Leichtigkeit und „Grazie ausgeführt wird, so ist dieser Händetanz ungeachtet seiner Simplicität, auch für die Zuschauer sehr unterhaltend, und der schöne biegsame Arm einer Dame kann „sich dabei in vortheilhaften Lagen zeigen." — Jetzt kann man von der Schönheit einer taktgeregelten Armbewegung nur noch eine Vorstellung bekommen durch den rasch dahin stürmenden römischen Saltarello, von dem gesagt wird: „es ist ein Tanz, bei dem der ganze Körper in gleichen „Anspruch genommen wird, ja in dem die Arme fast mehr „tanzen als die Beine. Die Bewegungen sind unendlich „mannigfach, aber doch von gewissen Gesetzen geleitet, „und die natürliche Grazie des römischen Volks giebt ihnen

90) Noverre lettres sur la Danse T. IV. p. 79. (edit. Petersb. 1804.)

91) Vieth. Encyclop. d. Leibesübungen Th. II. S. 440.

Digitized by Google

„einen hohen Reiz.“ 92) — In der That entfaltet eine italiänische Bäuerin in diesem, wahrscheinlich aus der uralten Cheironomie entspringenden Nationaltanz mehr Grazie, als man irgendwo wahrzunehmen Gelegenheit hat im weiten glänzenden Ballsaal.

Die Hand, dieses bewundernswürdige Meisterstück der göttlichen Weisheit, ist, wie Aristoteles sagt, dem Körper was der Seele der Verstand ist. 93) Freie und künstliche Hände bekam mit der Bildung zum aufrechten Gange der Mensch; durch sie ward er ein Kunstgeschöpf, fähig alles zu lernen, ward gleichsam selbst eine lebendige Kunst. 94) Welch einer Fülle von Bewegungen sind die Hände an sich und unter sich fähig, 95) welche verschiedenen Lagen und Stellungen, deren Michaelis vier und funfzig verzeichnet, 96) und die noch anderweitig zu vermehren sind, 97) vermag die Hand anzunehmen: wie bedeutsam ist ihr Ausdruck in der Berührung anderer Theile des Körpers. Die Hand auf der Stirn ist unter verschiedenen Modificationen ein allgemein verständliches Zeichen von Schmerz und Kummer; von Ueberlegung und Nachsinnen. Die Beschämung deckt die Augen mit der Hand; auf dem Munde deutet sie Schweigen, auf der Brust Betheurung, Ehrgefühl, inniges Verlangen an. Das weite Schauen hält die Hand schirmend über das Auge; physisches Wohlbehagen

92) W. Müller. Rom. Römer. Römerinnen Th. I. S. 49. Vergl. B. Pinelli Costumi pittoreschi di Roma. p. I. IV,

93) Aristot. Problem. sect. XXX. quaest. 4.

94) Herder Ideen z. Philos. d. Gesch. d. Menschheit Th. I. S. 228.

95) Motionum in manibus differentiae quaedam a doctis numerantur: est enim manuum connexio, consertio, compectinatio, agitatio, commutatio, complosio, dejectio, elatio, jactatio, adductio, compressio, dilatatio, aliique modi in humana vita consueti.

(L. Cresollii vacationes autumnales, sive de perfecta orationis actione p. 292.)

96) Michaelis a. a. O. p. 166.

97) G. de Lairesse. Neu eröffnete Schule der Zeichenkunst. Pl. XII. u. XIII.

Sekendorf Vorles. üb. Decl. u. Mimik. Kpf. Pl. I.

Digitized by Google

klopft leise den Leib. Schnippchen schlägt die Hand bei pfiffigen Streichen; Freude und Schadenfreude klatschen mit den Händen: Verzweiflung ringt, Andacht faltet die Hände. — Quintilian meint, daß wenn die anderen Theile des Körpers eigentlich nur mehr die Rede unterstützen, man doch von der Hand behaupten könnte, sie spräche selbst. [98] Demnach sagt denn ein anderer berühmter Schriftsteller von dem pantomimischen Ausdruck der Hände: [99] „mit „denselben können wir verlangen, versprechen, rufen, ver„abschieden, drohen, bitten, flehen, verweigern, verneinen, „fragen, bewundern, zählen, bekennen, bereuen, fürchten, „uns schämen, zweifeln, belehren, befehlen, anreizen, auf„muntern, betheuren, bezeugen, anklagen, verdammen, los„sprechen, beleidigen, verachten, herausfordern, Verdruß „zeigen, schmeicheln, Beifall geben, segnen, demüthigen, „spotten, uns versöhnen, uns empfehlen: können ferner „Freude, Entzücken, Mitleid und Betrübniß, Zorn, Ver„zweiflung und Verwunderung dadurch zeigen. Wir schreien „und schweigen mit den Händen, und was nicht alles „mehr noch! mit so großer Mannigfaltigkeit und Abwechse„lung, als mit der Zunge." — Die Hand, Kleinod und Ehre der Menschheit, Siegel unseres hohen göttlichen Adels, [100] bildet also einen sehr mannigfachen und höchst energischen Ausdruck des Inneren, eine mächtig beredte Sprache der Seele.

Die Finger, als gesonderte bedeutsame Glieder eines ausdrucksvollen Ganzen sind in ihrer charaktervollen Sprache — zum Beispiel als zeigend, drohend, spottend, schwörend u. s. w. — zu bekannt, als daß wir hier von denselben weitläuftig zu reden nöthig hätten: überdies wird an den unten verzeichneten Orten [101] bereits ausführlich gehandelt von ihrem reichen pantomimischen Ausdruck.

98) Quintilian lib. XI. cap. 3.

99) Montaigne Essais T. IV. p. 207. (edit. Lond. 1769.)

100) Lavater Physiogn. Fragm. Th. III. S. 105.

101) L. Cresollii vacationes autumnales etc. lib. II. p. 351. 365.

Sekendorf Vorles. üb. Declam. u. Mimik Th. II. S. 169 u. f.

Digitized by Google

Der Hals, dieser höchst gelenkige, der mannigfachsten Wendungen fähige Träger des erhabenen Hauptes, ist in seinen feinen Nüancirungen der Haltung und Bewegung gleich bedeutsam für Pantomimik und Physiognomik: beide sind, hier beiläufig zu bemerken, einander nahe verwandt; denn es gewinnt diese, wie Schiller sagt, ihren Ausdruck erst durch verfestete Bewegungen, durch in Züge übergegangene Gebehrden. [102] — Mit lang gerecktem Halse schaut die Neugier umher: Mißbilligung neigt denselben leicht auf die Schulter. Der Stolz richtet den Hals gerade empor, und scheint demselben von der angeborenen Beweglichkeit etwas zu rauben: tiefes Nachdenken, Kummer, Verlegenheit, Schaam, körperliche und geistige Schwäche neigen denselben vorwärts in sehr verschiedener Weise. Herder sagt: „der Hals ists, der eigentlich exferirt, nicht was der „Mensch in seinem Haupte ist, sondern wie er sein Haupt „und Leben trägt. Hier der freie edle Stand, oder das „geduldige Vorstrecken ein Opferlamm zu werden; oder die „starke Herkulesveste. [103]

Das Haupt nun, dieser erhabene Sitz aller höheren geistigen Thätigkeit, spricht nach dem Vorigen meistens nur durch die bedeutsamen Bewegungen des Halses; doch hat es in dieser Weise, abgesehen von seinen einzelnen mächtig belebten Theilen, einen sehr vielseitigen Total-Ausdruck. Das Vorstrecken und Zurückwerfen des Kopfes, sein Schütteln, Nicken, Wiegen u. s. w., wie bedeutsam: Aufmerksamkeit, Mißbilligung, Bejahung, Verneinung oder banger Zweifel sprechen sich in unendlich mannichfacher Nüancirung aus in jenen Bewegungen. Montaigne sagt daher: „mit dem Haupte laden wir ein und weisen auch ab. „Wir gestehen, läugnen, strafen Lügen, heißen willkommen, „verehren, bezeigen Achtung und Verachtung: wir fragen, „machen irre, scherzen, klagen, liebkosen, schelten, geben

102) Schiller. Ueber Anmuth und Würde (kl. pr. Schr. Th. II. S. 252.)

103) Herder Plastik. S. 73.

Digitized by Google

„uns schuldig, trotzen, vernehmen, drohen, versichern u. s. „w.“ [104] — Von den ausdrucksvollen Bewegungen des Hauptes handelt noch mit seltener Ausführlichkeit ein anderer bereits angeführter Schriftsteller, [105] auf den wir denn hier wegen des Weiteren verweisen können.

Das göttliche Antlitz nun endlich selbst, dieser klare Spiegel der Seele — wie Sandrart sagt, der Zeiger an dem Uhrwerk des Herzens [106] — wie mannigfaltig ausdrucksvoll ist es, wie bestimmt und deutlich reden hier alle Mienen. Sie flehen, drohen und schmeicheln, sie drücken Trauer und Freude, Haß und Liebe aus; und ihr Ausdruck gilt oft mehr als alle Worte. [107] Hier zeigt sich auf der sonst wenig beredten Wange das holde Erröthen der sittigen Schaam, das Glühen des Zorns, der dunkle Purpur der Schande und Schmach, das Erbleichen der Furcht, das starrende Erblassen des Schreckens und Entsetzens. — Lüsternheit und sinnliche Reizung mahlen sich in der geringen Bewegung des Kinns; und selbst die starr hervorragende Nase kann sich noch verächtlich rümpfen, und kräuseln, wodurch sie denn Mißfallen und Ironie, Spott und Hohn tief bedeutsam ausdrückt. Die leicht emporzuckenden Nasenflügel sind ferner ein deutliches Zeichen des, die übrigen Gesichtszüge sehr entstellenden Zorns: der weise Künstler, welcher im belvederischen Apoll den schönsten der Götter bilden wollte, legte daher hauptsächlich in die Nase den Ausdruck des zornigen Unmuths. [108] Die Augenbraunen, obgleich sie nur zwei sehr einfache Bewegungen haben, reden dennoch: Zusammengezogen zeugen sie Trauer und Verdruß, emporgehoben Verwunderung und Freude. Plinius sagt von denselben: „sowohl zugleich als auch einzeln

104) Montaigne Essais T. IV. p. 208. (edit. Lond. 1769.)
105) L. Cresollii vacationes autumnales etc. p. 100—130.
106) Sandrart deutsche Academie der edlen Bau, Bildhauer und Mahlerkunst Th. I. S. 78.
107) Quintilian lib. XI. cap. 3.
108) Winkelmann. Gesch. d. Kunst. p. 321 (Ausg. v. 1776.)

Digitized by Google

„für sich sind sie beweglich, und in ihnen ist ein Theil „der Seele. Wir verneinen und bejahen mit denselben: „auch zeigen sie am meisten den Uebermuth an. Der Stolz „hat zwar anderswo seine Quelle, in den Augenbraunen aber „ist sein Sitz: im Herzen entsteht er, hier aber äußert er „sich, hier haftet er fest; denn es findet sich am ganzen „Körper kein anderer Theil, wo er so erhaben, so abgeson„dert und allein wäre, als hier.“ [109] Der Mund nun, dieser holde Sitz der Grazie, ist auch schweigend selbst ein klarer, mächtig beredter Ausdruck des Innern; denn die Lippen haben nächst den Augen die meiste und nüancirteste Bewegung, auf welche die Leidenschaften einen besonders bedeutsamen Einfluß haben. Holdselig lächeln die Lippen in tausendfach verschiedenem Ausdruck des kindlichen Frohsinns wie des leichtfertigen Muthwillens: sie sind aber auch der Sitz der Ironie, des Spottes und der Schadenfreude, bis hinab zu dem hölliſchen Lächeln des Hohns und der Bosheit. Auf der emporschwellenden Oberlippe wohnt die stolze Verachtung, der still verhaltene Groll, dessen Aeußerung sich hier in unendlichen Modificationen steigert bis zur thierischen, Zähne-fletschenden Wuth. Krampfhaft zucken die Lippen in heftiger innerer Bewegung; sie beben leise in schöner stummer Rührung; und sind auch, leicht zusammen gedrückt, ein natürlicher Ausdruck der Verschwiegenheit. Lavater sagt: „alles liegt in „dem menschlichen Munde, was in dem menschlichen Geiste „liegt — der Mund in seiner Ruhe und der Mund in „seinen unendlichen Bewegungen — welch eine Welt von „Charakter! wer will aussprechen was er ausspricht, selber „wenn er schweigt.“ [110] — Die Stirn in ihren einfachen mit den Augenbraunen in Verbindung stehenden Bewegungen ist nicht minder bedeutsam. An ihrer Wölbung zeigen sich, auf und nieder ziehend, die Gewölke,

109) Plinius nat. Hist. lib. XI. cap. 37.
110) Lavater Physiogn. Fragm. Th. III. S. 121.

Digitized by Google

welche das Licht der Seele verdunkeln: sie ist eine Tafel, [111] auf der jede Regung des Innern leserlich verzeichnet steht. Hier ist der Sitz der Schaam, wie des Verdrusses und des Zorns: Plinius nennt die Stirn den Anzeiger der Traurigkeit und auch der Heiterkeit, der Sanftmuth und der Strenge. [112] Von dem Ausdruck derselben, über den sich Andere noch ausführlicher verbreiten, [113] ließe sich, hauptsächlich in physiognomischer Hinsicht, leicht ein besonderes [114] Werk schreiben. — So ist denn Alles am erhabenen menschlichen Haupte bedeutsam ausdrückend; redend durch mannigfache Bewegung. Selbst das Haar, diese Schlinge und Seidenbande des Amor, [115] sträubt im gräßlichen Entsetzen sich wild und starrend in die Höhe: das Ohr allein ist, bei uns wenigstens, ohne merkliche Regung, ohne lebendigen Ausdruck. Vom herabfließenden Haupthaar größtentheils verborgen lauscht es begierig der wogenden Schwingung des Schalles; der, wie früher schon erwähnt ward, die Seele unter allen Sinneneindrücken am heftigsten erregt. Sollte nun alle innere Bewegung, die durch das Ohr bewirkt wird, sich an demselben auch zugleich noch wieder ausdrücken, so würde die mannigfache äußere Thätigkeit desselben dem klaren Aufnehmen neuer folgender Klänge nothwendig hinderlich seyn, und darum blieb denn wohl dieser Theil des ausdrucksvollen Hauptes in sprachloser Ruhe. — Das Auge aber endlich, diese offene Lichtpforte der inneren Lebensgeister, redet mehr als alle übrigen Theile des vielsagenden Körpers. Es schweigt nie, ist stets ein klarer unzweideutiger Ausdruck des Inneren: keine Regung keimt hier auf, so leise und still verborgen, daß sie sich nicht abspiegeln sollte in jenen schimmernden

111) Herder Plastik. S. 68.
112) Plinius loc. cit.
113) G. J. Vossii tract. philol. de Rhetor. lib. VI. c. 11. Cresollius loc. cit. p. 151—161.
114) Lavater a. a. O. Th. IV. p. 219.
115) Herder Plastik S. 75.

Digitized by Google

Krystallen. „Das Auge gehört der Seele näher an, als „irgend ein anderes Werkzeug; es scheint sie zu berühren, „und an allen ihren Bewegungen Theil zu nehmen; es „drückt ihre lebhaftesten Leidenschaften, und die ungestüm„sten Regungen sowohl, als die gelindesten Bewegungen „und zärtlichsten Empfindungen aus; es zeiget sie in völli„ger Stärke, so rein, wie sie entstehen; es pflanzet sie „durch schnelle Bewegungen fort, die Feuer, Wirksamkeit „und das Bild der Seele, von der sie herkommen, in „eine andere Seele bringen. Das Licht des Gedankens, „und die Hitze der Empfindung, werden zugleich vom „Auge empfangen und zurückgeworfen: es ist der Sinn „des Geistes, und die Sprache des Verstandes.“ [116] — So bedarf denn das Auge keines weiteren erläuternden Wortes, sein Ausdruck erscheint vollkommen selbstständig für den geübten Beobachter, es bildet für sich allein schon eine Art der Rede. [117] Heiterkeit zeigt der Augen Glanz, Trauer ihre Bewölkung. „Durch die Bewegung entstehen „die gespannten und schlaffen, stolzen, wilden, sanften und „finsteren Augen. — Bisweilen erscheinen sie starr und „staunend oder auch matt und träge; regsam und muth„willig, schwimmend und wollüstig, blinzelnd und gleich„sam liebesüchtig, fordernd und versprechend. [118] — In den Augen zeigen sich Mäßigung und Sanftmuth, Mitleid und Wohlwollen, Liebe und Haß. Sie sind erhoben im stillen Gebete, sind niedergeschlagen im Unwillen, in Schaam und Muthlosigkeit: sie brennen im Zorn, und rollen umher bei Zweifel, Angst und wilder Leidenschaft. Ferner können sie drohen und schmeicheln; leichter Flattersinn und ernstes Nachdenken mahlen sich in ihnen. Sie verdunkeln sich und flammen auch, zeigen Demuth und Bescheidenheit, Stolz und Majestät. „Ja gewiß! in den Augen wohnt „die Seele — ihnen entquillt die Thräne des Mitleids;

116) Buffon Allg. Hist. d. Nat. Th. I. Abth. II. S. 243.
117) Cicero de orat. lib. III. cap. 59.
118) Quintilian lib. XI. cap. 3.

Digitized by Google

„wenn wir das Auge küssen, glauben wir die Seele selbst zu berühren.“ [119] — Zu den mannigfaltigsten Betrachtungen hat frühe schon das Auge in seiner innigen Beziehung zu der Seele Veranlassung gegeben; [120] lange Abhandlungen sind bereits geschrieben worden über dessen pantomimischen [121] und physiognomischen [122] Ausdruck, der im allgemeinen sogar noch nationell zu unterscheiden ist: [123] und dessen ungeachtet ist dies reiche Gebiet in allen seinen Richtungen noch keinesweges erschöpft. Noch sagt zum Beispiel, so weit uns wenigstens bewußt ist, keine Physiologie, warum die Freudenzähre das Auge mit himmlischem Glanze erfüllt, indeß die Thräne des Schmerzes dasselbe augenblicklich verdunkelt. Wenige Beobachtungen nur sind erst angestellt worden über die Gewalt, welche der Ausdruck des Auges äußert auf die Thiere. Der tobend anspringende Hund hängt gleichsam an dem menschlichen Blick, liest im Auge die starke Willenskraft, die hier allein klar und deutlich verzeichnet steht; und selbst der wüthendste Packer ist, wenn er nicht fortgesetzt angeregt oder gehetzt wird, durch furchtlose Ruhe und durch des Auges drohenden Ausdruck von jedem Angriff abzuhalten. Die in unseren Zeiten häufig gesehenen Löwenbändiger, die selbst dem wilden königlichen Tiger gebietend nahen, [124] verdanken

119) Plinius Nat. Hist. lib. XI. cap. 37.

120) Plato in Timaeo p. 532. edit. Lugd. 1590.
Cicero de nat. deor. lib. II. cap. 57. 58.

121) G. Däumer Dissert. de Oculiloquio. (Altorf. 1702.)

122) J. B. Porta de humana Physiognomia lib. III. cap. 1—24.

123) Die Ionier zum Beispiel, die sich in Sprache, Sitte, Kleidung und Lebensweise durch eine üppigere Weichheit von den übrigen Hellenen unterschieden, hatten, wie aus dem Aristophanes zu ersehen, auch schon etwas so Charakteristisches im Auge, dafs der ionische Blick, als Ausdruck des Zarten, Weichen und Schalkhaften in ganz Griechenland gleichsam sprichwörtlich ward. Auch bezeichnet derselbe Dichter noch ein dreistes unverschämtes Anschauen mit dem Namen eines attischen Blickes Ἀττικὸν βλέπος Nub. 1166.

124) Die Herren van Aken und Martin, die jetzt mit ihrer überaus kostbaren Menagerie die grofsen Städte

Digitized by Google

ihre schreckbare Herrschaft größtentheils nur dem Ausdrucke mächtiger Willenskraft im Blicke: wohin also auch das menschliche Auge, selbst bis zum unvernünftigen Thier [125])

Europens bereisen, geben hier Gelegenheit zu interessanten Beobachtungen. d. V.

125) Die Thiere selbst drücken ihre Empfindungen verständlich aus durch Laute, mehr aber noch durch Gebehrden, deren nähere Untersuchung nothwendig eine Stelle finden müsste in einer umfassenden Pantomimik. In der Bewegung des ganzen Körpers wie auch der einzelnen Glieder geben sie ihre inneren Regungen, zum Beispiel Zorn, Lust, Begier u. s. w. deutlich zu erkennen. Man beobachte nur die mannigfaltigen Freudensprünge, mit denen Einige den zurückkehrenden Herrn, oder Andere, nach langem Aufenthalt in dem Winterstalle, die freie Wiese begrüssen; man betrachte genauer das ausdrucksvolle Spiel der aufmerksam lauernden Ohren und besonders auch des Schwanzes, der als der einzige Körpertheil, den das Bedürfniss nicht immer wesentlich in Anspruch nimmt, hier ein höchst bedeutsames Glied wird für den Ausdruck des Innern: und man wird zu den interessantesten Resultaten gelangen über das verschiedene Naturell der Individuen gleicher Gattung. Bemerkenswerth ist noch, dass bei den Thieren derjenige Sinn, welcher am meisten vorherrschend ist, auch stets die grösste Beweglichkeit hat; man denke hier zum Beispiel nur an das stete Zucken der Nase beim Haasen. Das Auge giebt nach unserer Ansicht einen sicheren Maasstab für die grösseren oder geringeren Seelenkräfte der Thiere; der Ausdruck und die Bewegung desselben gewähren vom schönen, man möchte sagen seelenvollen Auge der Antelopen und einiger anderer Quadrupeden bis hinab zu den beweglichen Stielaugen mancher Crustaceen und zu den regungslosen Gesichtswerkzeugen der vieläugigen Libelle und anderer Insekten eine höchst interessante Beschauung. — Hauptsächlich beziehen sich die Gebehrden der Thiere nur auf ihre nächsten Bedürfnisse, auf den Ausdruck ihrer Naturtriebe und auf die ihnen inwohnenden Leidenschaften: durch die Gesellschaft des Menschen wird indessen dieser ursprüngliche Kreis sehr bedeutend erweitert, und geht sogar in rein conventionelle Gesten über; wie zum Beispiel das Kratzen an der Thür beim Begehren des Einlasses, das freundliche Darreichen der Pfote, und andere ähnliche künstliche Abrichtungen mehr. In solchen Spielereien ging man übrigens im Alterthum ungleich weiter als jetzt: die Sybariten lehrten ihre Pferde kunstreich tanzen; Elephanten wurden bei den Römern geschickte Seiltänzer, und Hunde zeigten sich auf dem Theater als kunstgelehrte Pantomimen. Der Hund des Aubry, dessen scenisches Auftreten unlängst in der ästhetischen Welt zu so vielem Lärm Veranlassung gab, ist keineswegs eine neue Erscheinung; Plutarch an der unten verzeichneten Stelle erzählt nämlich: „ein pan-

Digitized by Google

hinab sich wenden möge, überall nur zeigt es seine siegende Beredsamkeit.

So spricht denn der Mensch in natürlichen tief bedeutsamen Zeichen durch alle seine schön geformten Glieder; deren Succession und Correspondenz im Ausdruck einer und derselben Leidenschaft, wir, so interessant und neu auch das Gebiet ist, dennoch hier unberührt lassen müssen. Am gewichtigsten und eindringlichsten redet indessen der Mensch nur erst durch den pantomimischen Gesammtausdruck: nichts ist untrüglicher, als was der ganze Körper ausspricht. [126] Durch die gleichzeitige Beschauung aller einzelnen Züge und Bewegungen erkennen wir am leichtesten und sichersten jede Regung des Innern, der ganze Körper redet, wie auch noch Cicero sagt, [127] mehr als irgend einer seiner vielsagenden Theile, selbst als die vielgesprächige Hand.

Nach allem diesen nun hat die Gebehrdensprache gewiß ein viel mannigfaltigeres Alphabet als irgend eine Tonsprache; und behält, unbegränzt und unendlich in ihrem Ausdruck wie diese, gegen dieselbe noch in mancher anderen Hinsicht einen Vorzug. Gebehrde allein enthüllt,

---

„tomimischer Schauspieler bediente sich bei einem sehr ver„wickelten Stücke, wozu eine Menge Personen gehörten, „eines Hundes, der alles, was die vorkommenden Handlun„gen und Leidenschaften erforderten auf das Beste nach„zuahmen wußte. — Seine Kunst bewunderte der alte Kai„ser Vespasian der in dem Theater des Marcellus mit zu„gegen war.“ — Einzelne interessante Bemerkungen über den pantomimischen Ausdruck der Thiere finden sich noch zerstreut in folgenden Schriften: Plutarch de solertia animalium. — J. B. Porta de humana Physiognomia lib. I. cap. 9. — Amusement philosophique sur la langue des bestes. Paris 1739. (Ein viel versprechender Titel eines wenig gehaltvollen Buches) — Hogarth von der Bewegung der Thiere in seinem mehrfach angeführten Werke über die Schönheit S. 39. 81. — Blumenbach über die Liebe der Thiere; im Göttingischen Magazin Jahrg. II. S. 93. — Lavaters Physiognomik an vielen Stellen. — Leuchs in seinem mehrfach angeführten Werke S. 45. u. f. d. V.

126) Herder Plastik. S. 109.

127) Cicero de orat. lib. III. c. 59.

Digitized by Google

wie schon früher bemerkt ward, unsere innersten Gefühle; sie erscheint als die unmittelbarste Mittheilung der Seelen auf dieser Welt. Ihr Ausdruck ist energisch und vielsagend: ein ganzer Strom von Empfindungen wird hier offenbar in wenigen Momenten; eine Fülle widersprechender Gefühle zeigt oft ganz deutlich ein einziger Augenblick. Durch nichts redet der Mensch bestimmter und unzweideutiger als durch Gebehrden und Mienen; denn es bedient sich, in so fern die Pantomime ihre natürlichen Gränzen als Sprache der Empfindung nicht überschreitet, ihr Ausdruck überall nur natürlicher Zeichen, die durchaus unabhängig sind von irgend einer Uebereinkunft. Man darf hier nicht erst in todten Buchstaben studiren, sondern nur fühlen, Mensch sein, und blind empfinden, wie die Seele in jeder Bewegung auf den Körper wirke; es ist die ewige Natursprache aller Völker. Ihr eigentliches Wesen ist Versinnlichung, und zu dieser hat der Mensch einen eben so allgemeinen Hang als auch eine allgemeine unerlernte Fertigkeit den Ausdruck derselben zu verstehen. Freilich mangelt der Pantomime die specielle Deutlichkeit des Wortes, es zeigt sich hier gleichsam nur ein Verrathen des Innern, dennoch aber wird, wie Schiller meint, der mimische Theil der Unterhaltung nicht selten als der beredteste geachtet. [128] Sprache ist nur Gewölke, an dem jede Phantasie ein anderes Gebilde erblickt; [129] die heiligen Naturzeichen der Gebehrde aber reden bestimmt, untrüglich und mit der Schnelle des Blitzes. Durch die Gebehrdung spricht, wie Herder sich ausdrückt, der Geist unmittelbar zum Geiste. „Keine „Sprache druckt Sachen aus, sondern nur Namen: auch „keine menschliche Vernunft also erkennt Sachen, sondern „sie hat nur Merkmale von ihnen, die sie mit Worten be„zeichnet; eine demüthigende Bemerkung, die der ganzen „Geschichte unseres Verstandes enge Gränzen und eine sehr

128) Schiller. Ueber Anmuth und Würde (kl. pros. Schr. Th. II. S. 254.)

129) Jean Paul. Jubelsenior S. 61.

Digitized by Google

„unwesenhafte Gestalt giebt. — Und womit rechnet die „Sprache? Etwa mit den Merkmalen selbst? — Nein, „diese Merkmale werden abermals in willkührliche ihnen „ganz unwesenhafte Laute verfaßt, mit denen die Seele „denket. Sie rechnet also mit Rechenpfennigen mit Schäl„len und Ziffern: denn daß ein wesentlicher Zusammen„hang zwischen der Sprache und den Gedanken, geschweige „denn der Sache selbst sei, wird niemand glauben, der nur „zwo Sprachen auf der Erde kennt." — [130] Dennoch aber ist, wie Herder an einer andern Stelle sagt, der Mensch nur durch die Wortsprache zu seinem künstlichen Geschlechts-Charakter der Vernunft gekommen, und alle Mimik würde ihn nie dahin erhoben haben. [131] Dagegen bemerkt jedoch ein anderer Schriftsteller von der Pantomime: „wir wissen nicht bis zu welchem Grade des Aus„drucks dieses Mittel hätte gebracht werden können, es hat „aber allen Anschein, daß, wenn die Menschen das Organ „der Stimme nie entwickelt, noch die Kunst der Rede er„funden hätten, die durch das Bedürfniß vervollkommnete „und durch die Leidenschaften belebte Sprache der Gebehr„den beides ganz bequem hätte ersetzen können." [132] Da wir nur denken durch das Wort — denn das Denken ist gleichsam nur ein leises Sprechen — so käme es bei jener Untersuchung besonders an auf die Bestimmung, in wie fern die Pantomime, eigentlich nur ein natürlicher subjectiver Ausdruck des realen Empfindens und Begehrens, gebraucht werden könnte zur Erzeugung und Darstellung objectiver und abstracter Gedanken und Ideen. Wie in der Tonsprache der ursprüngliche Naturlaut der einfachen Interjection willkührlich erweitert ward zu der reichen Fülle der Wörter, die nach der obigen Behauptung mit dem bezeichneten Gegenstande meistentheils in gar keinem wesentlichen

130) Herder. Ideen zur Gesch. d. Menschheit. Th. II. S. 275.

131) Ebendaselbst. S. 270.

132) St. Arteaga a. a. O. Th. I. S. 424.

Digitized by Google

Zusammenhang mehr stehen; so müßte denn ebenfalls auch der angestammte Naturausdruck der Gebehrde bezeichnend vermehrt worden sein nach reiner Convention, was bei der früher nachgewiesenen sehr großen Mannigfaltigkeit ihres Alphabets allerdings wohl möglich gewesen wäre. Es wird auch bereits zugestanden, daß Gedanken, Vorstellungen und Urtheile, wenn auch nicht wirklich durch Gebehrden ausgedrückt, doch dadurch figürlich angedeutet werden können. [133] Ein bekannter Forscher in diesem Gebiet meint sogar, [134] daß die Zeichensprache gegen das Wort manches voraus habe in der Darstellung physischer und moralischer, nicht aber intellektueller Begriffe; und der gelehrte Engländer Gilbert Augustin endlich behauptet unbedingt, daß die Gestikulation an sich selbst fähig sey, zum Ausdruck der Ideen gebraucht, und an die Stelle der Sprache gesetzt zu werden; wobei er sich besonders bezieht auf die Taubstummen, und auf die früher erwähnten Pantomimen der Römer. [135] Statt aller weiteren Untersuchung dieser Meinungen führen wir nur hier noch folgende Thatsache an aus den Berichten eines neueren Reisenden, welcher folgendermaßen erzählt: „man hat in Indien eine Art kunstreicher Pantomimen, wovon ich einstmals bei gewissen Nayern in Travankor etwas gesehen habe. Um dieselbe gründlich verstehen und beurtheilen zu können, muß man sich förmlich einstudiren, und hierzu ist vielleicht mehr Fleiß und Mühe erforderlich, als zur Erlernung einer der schwierigsten Sprachen. Die Indier geben vor, daß sie darin nicht nur Leidenschaften und Handlungen schildern, sondern sogar sinnliche und abwesende Gegenstände darstellen, wie zum Beispiel einen Berg, ein Pferd, ein

133) Cludius Grundriss der körperlichen Beredsamkeit. S. 369.

134) Abbé Siccard, Vorsteher des Pariser Taubstummen-Instituts; in Maucharts allgemeinem Repertorium für empirische Psychologie. Th. III. S. 207.

135) C. F. Michaelis, die Kunst der rednerischen und theatral. Declamation S. 155.

Digitized by Google

„Schiff und andere dergleichen Dinge. Dies bewirken sie „durch verschiedene Gebehrden, deren jede ihre besondere „unabänderliche Bedeutung hat, so daß sie immer nur den„selben und schlechterdings keinen anderen dieser Gegen„stände bezeichnet. Diese Bedeutung der Gebehrde ist aller „Wahrscheinlichkeit nach bloß conventionell, so wie es zum „Beispiel bei uns ebenfalls bloß conventionell ist, daß die „Figur A und die Figur B in unseren Alphabeten nur ei„nen gewissen und keinen anderen Laut bezeichnet. — „Was hiernächst die Leidenschaften anlangt, so werden diese „in dergleichen Pantomimen auf eine sehr treffende Art „dargestellt. Wenn sie z. B. die Liebe charakterisiren wol„len, so wenden sie den Kopf von einer Seite zur andern, „bewegen die Augen, aus welcher Zärtlichkeit und schmach„tendes Wesen hervorblickt, holen leise Seufzer aus der „Brust, und beschleunigen das Steigen und Fallen des „Busens. Um den Zorn darzustellen, setzen sie die Mus„keln der Lippen, der Nase, der Augen und der Stirn, „auf die heftigste Weise in Bewegung. Eben so beneh„men sie sich auch in allen andern Fällen." — [136] Der letzte Theil dieses Berichtes beweist, daß die indischen Pantomimen sich, ihrer conventionellen Gebehrden ungeachtet, aufmerksamer um den natürlichen Ausdruck der Leidenschaften bekümmert haben, als unsere europäischen Tänzer, die zum großen Theil noch nicht einmal einen klaren Begriff haben von dem wahren Wesen der pantomimischen Kunst.

In der Gebehrdensprache wurden bis jetzt nur besonders natürliche und willkührliche Zeichen des Ausdrucks unterschieden; doch leidet diese Haupteintheilung noch manche Modificationen, die hier wenigstens in Kurzem angedeutet werden sollen. — Werfen wir zuvor einen Blick auf die wunderbare Entstehung der unwillkührlichen Gebehrden, so gewahren wir, daß alle Bewegungen der Seele — obgleich sie, in entfernterer Beziehung auf Zeit und Raum, die

136) S. Ehrmanns neuste Beiträge zur Kunde von Indien Th. III. S. 414.

Digitized by Google

stets an der Materie haftenden Unvollkommenheiten nicht eigentlich theilen — sich doch bei einiger Stärke jederzeit auch räumlich zeigen in dem veränderten Ausdruck des Körpers: und zwar geschieht diese Correspondenz des Innern und des Aeußern so überaus schnell, daß meistens kein Zeitverfluß dabei wahrgenommen werden kann. Das dabei besonders wirksame Organ ist das Zwerchfell, nach Büffon das vornehmste Werkzeug der inneren Empfindung: [137] mit seinen Bewegungen steht der Ausdruck der einander ganz entgegen gesetzten Gefühle, wie zum Beispiel Lachen und Weinen, Treiben und Stocken der Blutwelle, und die daraus entspringende Veränderung der Gesichtsfarbe in der innigsten Verbindung. Zunächst unter dem Zwerchmuskel liegt bekanntlich nahe der Herzgrube das halbmondförmige Knotennetz oder Sonnengeflecht, ein Ganglion, welches man hinsichtlich seiner bedeutsamen Einwirkung auf die Seele nicht mit Unrecht das Gehirn des Unterleibes genannt hat: in diesem für die inneren Lebens-Thätigkeiten so wichtigen Organ hat man, nach seiner Lage und nach seiner Wechselwirkung mit den Nerven des Cerebral-Systems, denn wohl die letzte physische Ursach jener Erscheinungen zu suchen, deren weitere Erörterung in Absicht auf ihre Entstehung dem Physiologen überlassen bleibt. Wir haben es hier nur zu thun mit der Betrachtung des körperlichen Gesammtausdrucks, und da unterscheiden wir denn bei den unwillkührlichen Bewegungen zunächst diejenigen, welche dem freien Willen der Seele in der Regel durchaus nicht gehorchen, wie zum Beispiel das Starren beim Stocken der Pulse, das Zusammensinken der Ohnmacht, das Zittern der Glieder, wie auch das Erblassen und Erröthen in seinen verschiedenen Modificationen, die Thräne des Kummers und ähnliche Erscheinungen, welche als ein bestimmter körperlicher Ausdruck hier mit angeführt werden müssen, und die man wohl mit dem Namen der physiologischen Gebehrden zu bezeichnen pflegt. — Andere Gesten, wie zum Beispiel

137) Büffon Allg. Hist d. Nat. Th. I. S. 247.

Digitized by Google

das Vorstrecken der Hände bei drohender Gefahr, oder auch, im gleichen Falle, das Abwenden der edelsten Theile des Körpers, scheinen zwar ganz unwillkührlich, sind es aber eigentlich nicht: so schnell auch diese Bewegungen geschehen, so kommen sie dennoch von Ueberlegungen her, und zeigen nur die Vollkommenheit der Triebwerke des menschlichen Körpers an, da dessen Glieder dem Befehle des Willens so schnell Gehorsam leisten. — Andere zwar minder unwillkührliche aber doch sehr allgemeine Bewegungen, wie etwa das Halten des Herzens in tiefem Seelenleid, oder das Einsetzen der Arme in die Seite bei heftig scheltendem Zorn, haben wiederum noch eine andere physiologische Ursach: sie geschehen, um die bei dem eben herrschenden Affekt besonders leidenden oder thätigen Körpertheile gleichsam zu kräftigen oder zu unterstützen. Alle diese Gebehrden haben indessen, gleich dem unwillkührlichen leisen Hinneigen zu einem theuren oder angenehmen Gegenstand, noch eine innere geistige Ursach: mehr körperlich nur, ohne eigentlich psychischen Ausdruck, sind dagegen manche andere unwillkührliche Bewegungen, wie zum Beispiel das Zucken der Glieder in heftigem Körperschmerz, der stets zum Lachen reizende Ausdruck der Schlaftrunkenheit, und endlich die taumelnde Bewegung des Rausches. — So verschieden auch die körperliche Gestaltung und Gesichtsbildung der Menschen seyn möge, so sind ihnen doch sämmtlich alle bisher genannten mehr oder minder unwillkührlichen Bewegungen eigen; die Beobachtung dieses vorübergehenden körperlichen Ausdrucks, dessen unendlich zartere Nüancen hier nicht angegeben werden können, führt also zu allgemeinerern und sicherern Resultaten als die Betrachtung der bleibenden charakteristischen Züge in der Physiognomik. Büffon sagt: „man kann aus der äußerlichen Handlung urtheilen, was innerlich vorgeht, und aus den Gesichtsveränderungen den Zustand der Seele erkennen; wie aber die „Seele keine Form hat, die sich auf eine materialische Form „beziehen kann, so kann man sie aus der Gestalt des Kör-

Digitized by Google

„pers oder aus der Gesichtsbildung nicht beurtheilen; ein „übel geformter Körper kann eine sehr schöne Seele enthal„ten.“ [138] Ob nun demnach ein wahrhaft harmonisch ausgebildeter Mensch auch noch widrig-häßliche und verzerrte Gebehrden zeigen könne, das wäre eine gewiß nicht unwichtige Frage für eine umfassende Pantomimik: sollte sie verneinend beantwortet werden, so würde, da freier Anstand und würdevoller Adel der Bewegung und des körperlichen Ausdrucks jetzt noch so seltene Erscheinungen sind, daraus hervorgehen, daß der Gang unserer heutigen fast nur auf das Intellektuelle gerichteten Ausbildung noch nicht dahin führt, den Menschen, wie ihn Gottes Weisheit aus Geist, Seele und Leib geschaffen, wahrhaft zu entwickeln in seiner harmonischen Gesammtbildung. Zu bemerken ist noch an dieser Stelle, daß, indem wir den sichtbaren Ausdruck unserer Leidenschaften, so weit es möglich ist, beherrschen, und veredeln, wir auch zugleich die inneren Gemüthsbewegungen selbst dadurch zügeln. Der heftige Zorn, dessen energische Aeußerung wir durch die selbst bei den unwillkührlichsten Gebehrden noch mehr oder minder wirksame Kraft des Willens unterdrücken, hat damit auch zugleich von seiner inneren Stärke verloren: mit einem Wort, wir bekämpfen die Affekten selbst, indem wir ihres pantomimischen Ausdrucks Herr werden. — So wie nun hier die Willenskraft noch ihren Einfluß äußerte auf die unwillkührlichen Gebehrden, so gehorchen sie auch zum großen Theil der Einbildungskraft, diesem Spiegel der Sinne: [139] die Erinnerung eines gehabten Aergers, die Erzählung einer längst geschehenen empörenden That, oder noch mehr, die innere Erregung bei einem nur eingebildeten uns vielleicht bevorstehenden Zank, röthet die Wange, entflammt das Auge, äußert sich überhaupt durch einen sehr merkbaren Ausdruck der unwillkührlichen Gebehrden. Die genauere

138) Büffon a. a. O. S. 250.

139) F. J. Flörken, die Leidenschaften der Menschen und Thiere. S. 174.

Digitized by Google

Classification derselben zu beenden könnte man endlich noch allenfalls diejenigen körperlichen Bewegungen hierher rechnen, welche mit fast unbesiegbarer Gewalt aus Angewohnheit gemacht werden, und deren Anzahl überaus groß ist. Wir erinnern hier nur zum Beispiel an das häufige krampfhafte Zucken oder Zerren des Mundes und der übrigen Gesichtszüge; an das sonderbare Drehen des Kopfes, an das eigenthümliche Spiel der Finger u. a. m. Bisweilen sind solche Gewohnheiten von hoher charakteristischer Bedeutsamkeit, und verdienen in so fern wohl einer genaueren Beachtung: öfter aber sind es auch ursprünglich freie, gänzlich ausdruckslose Bewegungen, welche denn, nicht weiter in den Kreis dieser Untersuchungen gehörig, durch ihre beiläufige Erwähnung einen passenden Uebergang bilden zu den willkührlichen Gebehrden, die gleichfalls wieder unter verschiedene Gesichtspunkte zu bringen sind. Zunächst bemerken wir hier diejenigen Gebehrden, welche bei aller Willkühr doch so natürlich und zugleich so klar bezeichnend sind, daß sie allgemein und zu allen Zeiten für denselben Ausdruck gegolten haben. Hierher wären mehr oder minder zu rechnen das Winken als Gebot der Annäherung oder, mit auswärtsgekehrter Handfläche, als Zeichen der Entfernung; das Drohen mit der geballten Faust — der drohende Zeigefinger ist schon mehr conventionell — das Darreichen der Hand als Zeichen der Freundschaft; der schön bedeutsame Handkuß achtungsvoller Zuneigung; das zärtliche Streicheln der Wangen; die ausgestreckten Arme als Ausdruck der Liebe und Sehnsucht; und endlich das Nicken als Aeußerung der Bejahung. Das verneinende Kopfschütteln ist minder allgemein; der Sicilianer zum Beispiel verneint, im reinen Gegensatz der eben erwähnten Bejahung, durch ein wiederholtes Zurückwerfen des Hauptes. Einige noch hierher zu rechnende Gebehrden — wie zum Beispiel das selbst bei den gebildeteren Völkern der alten Welt gewöhnliche Schlagen der Brust, oder das Raufen des Haars im heftigen Schmerz — finden sich jetzt, in dem cultivirten

Digitized by Google

Europa wenigstens, nicht mehr; sie sind also nur interessant für eine künftige philosophische Geschichte des körperlichen Ausdrucks, und ihr Verschwinden ist ein untrügliches Zeugniß von der fortschreitenden Vergeistigung der Menschheit. Schlegel sagt: „je mehr der Mensch noch ganz in „Sinnen lebt, desto mächtiger sind seine Leidenschaften; „Cultur spaltet ihre Richtungen, mindert und schleift sie ab; „die gewaltsamsten Zustände des künstlich erzogenen Menschen, „würden neben der ausschweifenden Unbändigkeit in der Seele „des freieren kräftigern Wilden nur ein besonnener Rausch „seyn. Sey es nun Freude oder Betrübniß, was sich seiner „bemächtigt, so würden die aufgeregten Lebensgeister ihre „Gewalt nach innen zu wenden, und seine ganze Zusammensetzung zerrütten, wenn er ihnen nicht durch den gewaltsamen Ausdruck in Worten und Gebehrden Luft „machte." 140) Er hält daher, bis der Aufruhr in seinem Innern sich nach und nach gelegt hat, instinktmäßig Stunden lang an mit Jauchzen und Wehklagen, mit Freudensprüngen oder mit wilden Gebehrden des Schmerzes. — Nächst jener ersten Art der willkührlichen Gesten giebt es eine andere Classe, zum Theil noch sehr analoger, doch aber schon mehr conventioneller Gebehrden, die ganzen Völkern während langer Jahrhunderte durch Gewohnheit allgemein verständlich sind; hierher gehören zum Beispiel der pantomimische Gruß, das Zeichen des Schwurs, und die verschiedenen Stellungen bei dem Gebet. Alle drei Arten dieses körperlichen Ausdrucks geben Stoff zu besonderen Abhandlungen; hier dürfen wir uns indessen nur einzelne Andeutungen darüber erlauben. Die verschiedenen stummen Begrüßungen sind zum Theil höchst charakteristisch; man denke nur zum Beispiel an das sclavische Niederwerfen mehrerer orientalischen Völker, und an die dabei häufig vorn gekreuzten Arme als deutliches Zeichen der Selbstentwaffnung. Auch unser Entblößen des Hauptes, so viel auch

140) A. W. Schlegel. Briefe über Poesie, Sylbenmaafs und Sprache (Charakteristiken und Critiken S. 372)

Digitized by Google

in manchen Fällen, besonders in unseren rauheren Zonen, ärztlich dagegen einzuwenden wäre, ist ein schönes natürliches Zeichen einer die eigene Würde nicht verletzenden Ehrerbietung: die zahllos verschiedenen höchst charakteristischen Nüancen dieser pantomimischen Begrüßung geben, beiläufig gesagt, denkenden Spaziergängern Stoff zu einer höchst belustigenden Unterhaltung. Andere Arten des Grußes sind indessen auch, ohne allen natürlichen Ausdruck, rein conventionell, und bei manchen Völkern in der That sonderbar genug. Die Tibbu, ein Negerstamm im nördlichen Afrika, bewillkommnen einander nicht nach langer Abwesenheit durch herzlichen Händedruck; sie hocken dagegen in einiger Entfernung von einander auf die Fersen nieder, nehmen ihre Speere in die rechte Hand, kehren sich einander die Rücken zu, und rufen in dieser abgewendeten Stellung einige Zeit lang la, la, la! dann erst nähern sie sich einander und beginnen das Gespräch. — [141] Bei der Betheurung legt sich im natürlichen Ausdruck die Hand auf das Herz; in dem Gelübde hebt sich der Arm fast unwillkührlich zum Himmel empor. Die nach außen gewendete in edler Weise ausgebreitete ganze Hand wäre dabei eine bedeutsame Bezeichnung des All; zugleich ein Ausdruck der höchsten Offenheit, die durchaus nichts verbergen kann, und endlich noch ein äußeres natürlich symbolisches Zeichen der inneren Reinheit; nur die eben gesäuberte Hand sollte man billig zu Gott erheben im hoch heiligen Schwur. Der gen Himmel gerichtete Zeigefinger deutet dabei leicht verständlich hinauf zu dem großen einigen Gott: drei emporgestreckte Finger aber bezeichnen im Schwur bedeutsam die ewige Trias. — Sehr mannigfaltig ist endlich die verschiedene Stellung beim Gebet: mehrere ältere Völker zum Beispiel beteten höchst natürlich mit ausgebreiteten leicht emporgerichteten Armen; andere falteten die Hände verkehrt über den Kopf; noch

141) Lion, Reise im nördlichen Afrika. (S. Spikers Journal der neuesten Land- und Seereisen. Jahrg. 1822. Aprilheft S. 355.)

Digitized by Google

andere legten sie gekrümmt in den Nacken. Die alten Hebräer stemmten die geballte Faust auf den Rückgrad und auf die Stirn; und zur Zeit der Kreuzzüge beteten die Christen häufig mit ausgespreizten Fingern: in älteren Gemälden sieht man auch bisweilen die schöne und zugleich sehr innige Geste der im Gebet leicht erhobenen und flach zusammengelegten Hände. Das wirkliche Falten derselben gilt bei vielen Völkern als ein Ausdruck der Selbstentwaffnung, als ein gleichsam eigenwilliges Fesseln; auch bezeichnet es, da die meisten Verrichtungen der Hände nicht wohl entbehren können, ganz natürlich eine völlige körperliche Unthätigkeit, und wird so eine dem Gebet sehr entsprechende Geste: wenn die Seele bei Gott ist, soll der Körper durchaus nicht mit irgend etwas Anderem beschäftigt seyn. Von den demnach in heutiger Weise zum Gebet gefalteten Händen zeigen indessen die Bildungen des Alterthums keine Spur, [142] es scheint, als gehöre diese Geste erst den späteren Zeiten an. Die früheren Christen pflegten häufig im Gebet auf den äußersten Spitzen der Zehen zu stehen, [143] eine Stellung, die schon dem Gottesdienst der Vorwelt angehört, [144] und von der wir eine klare Anschauung bekommen durch ein altes Bildwerk. [145] Ein Priester in heiliger Function stehet hier, die Hände bedeutsam erhoben, auf den äußersten Spitzen der Zehen in einer ätherisch schwebenden Stellung, ähnlich der, welche, die Gränzen der gewöhnlichen Muskelkraft und den natürlichen Fall des Schwerpunkts überschreitend, in dem magnetischen Hellsehen so häufig vorkommt. Wie die Blume sich ewig zu ihrem geistigsten Elemente, zum Lichte, neigt, so strebt in hellen seli-

142) Sekendorf Vorles. üb. Declam. und Mimik. Th. II S. 173.

143) Christiani olim in precibus pedem solebant summa animorum consensione attollere, ut prae amore sempiterni domicilii, studioque magno coelestium, jam evolare videretur. (L. Cresolii vacationes autumnales etc. p. 388.)

144) Multis dum precibus Jovem salutat stans summos resupinus usque in ungues etc. (Martial. lib. XII. ep. 78.)

145) Antichità di Ercolano vol. VI. tav. 57.

Digitized by Google

gen Augenblicken die Psyche hinauf zur Heimath zum Urquell ihres Seyns, und hebt von allmächtiger Sehnsucht getrieben, den Körper selbst über die beengenden Gesetze der Stoffwelt empor. — Dieser aufstrebende überirdische Ausdruck betender Verzückung findet seinen vollkommenen Gegensatz in dem, vom zermalmenden Gefühl der eignen gänzlichen Nichtigkeit zum Staube nieder geworfenen Antlitz der Orientalen: diese beiden bedeutsamen Stellungen umschließen gleichsam allen übrigen körperlichen Ausdruck des Gebets. Das stille demüthige Niederknien beugt sich zwar auch noch in heiliger Ehrfurcht vor dem Herrn: dessen großer Huld und Gnade aber gewiß, bleibt das Haupt dabei noch aufgerichtet, und der Blick kann sich frei und vertrauungsvoll emporheben zu Ihm, der uns stets mit Wohlthaten überschüttet, und dessen weise Güte uns auch zu unserer Freude verliehen hat den schönen, ausdrucksvollen, Seele spiegelnden Leib. — Andere conventionelle Gebehrden wiederum haben zwar eine noch geringere Beziehung zu ihrem bezeichneten Begriff; sie sind aber dennoch als ein Uebereinkommniß frühester Zeiten allgemein bekannt, und werden auch wahrscheinlich für alle Zeiten gleich bedeutungsvoll bleiben. Hierher wären etwa zu rechnen das uralte Händeklatschen [146] der Freude und des Beifalls; das regsame Fingerspiel oder Männerchenmachen des neckenden Hohnes; das Achselklopfen vornehmer Zutraulichkeit; der an die Nase gelehnte Zeigefinger des lauschenden Schleichers u. a. m. — Eine besondere Classe der willkührlichen Gesten bilden ferner noch die nachahmenden oder mahlenden Gebehrden, deren Gebiet sehr umfassend ist. Der Mensch hat zur Nachahmung einen fast unwillkührlichen Hang; ein großer Theil der Ausbildung beruht bei dem heranwachsenden Kinde einzig auf jenen Trieb: Aristoteles meint, daß der Mensch

146) Darum, dafs du mit deinen Händen geklatschet und mit den Füfsen gestampft hast in höhnischer Freude über das Land Israel, darum siehe will ich meine Hand über dich ausstrecken, und dich den Heiden zur Beute geben. (Ezechiel XXV. 6. 7.)

Digitized by Google

in dieser Hinsicht den Affen selbst noch bei weitem übertreffe. [147] Diese angeborene Neigung nun äußert sich auch besonders merklich in dem Ausdruck der Gebehrden. Fast unwillkührlich wiederholt man in der Erzählung eines gehabten Streites die dabei vorgekommenen Bewegungen. Personen, die lange Zeit vertraulich mit einander umgehen, bekommen durch eine unbewußte Nachahmung merkliche Aehnlichkeit in den körperlichen Bewegungen, deren eigenthümliche Angewohnheiten sogar auf diese Weise öfter mit übertragen werden. Im Theater ahmt der sehr lebhaft ergriffene Zuschauer oft ganz bewußtlos alle Mienen und sogar manche Bewegungen des Schauspielers in schwächerem Grade nach: „sein Gesicht wird zum Spiegel, der alle die „abwechselnden Gebehrden der auftretenden Personen, Ver„druß, Spott, Neugier, Zorn, Verachtung, getreu zurück„wirft." [148] Wenn eine höhere Cultur des Geistes diesen nachahmenden körperlichen Ausdruck nicht fesselt, so geht er sogar über in wirkliche pantomimische Handlung. Redet zum Beispiel bei den Irokesen ein tapferer Streiter mit der ihm natürlichen Lebhaftigkeit der Gebehrde von seinen kriegerischen Thaten, dann äußert sich dabei eine stets wachsende Theilnahme in den körperlichen Bewegungen aller Hörer: endlich springen sie begeistert auf, fangen an zu tanzen, und stellen im nachahmenden gleichsam extemporirten Ballet alle erzählten Begebenheiten mit solcher Lebhaftigkeit und Natürlichkeit dar, als wären sie selbst wirklich dabei gewesen. [149] — Die Bewegungen und Veränderungen des menschlichen Körpers selbst bilden die nächste Sphäre dieser bedeutsam nachahmenden Gesten; der denkende pantomimische Künstler findet in ihnen ein weites Feld zur Bereicherung seiner körperlichen Beredsamkeit, und auch das Leben selbst bedient sich dieser nachahmenden Bewegungen

147) Aristot. Poet. cap. IV.

148) Engel Mimik. Th. I. Br. 8. S. 87.

149) S. J. Baumgarten allg. Gesch. d. Länder u. Völker von Amerika Th. I. S. 240.

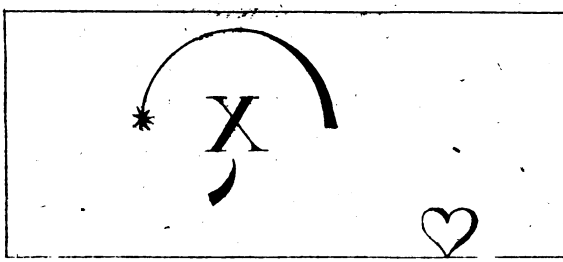
Digitized by Google

bisweilen als einer höchst eindringlichen Sprache. „Wenn „der Erzieher seinen jungen Telemach über eine unanstän„dige Stellung, über eine unschickliche Handlung beschämen „will; so macht er sie ihm gerne mit ein wenig Karikatur „wieder vor: wenn die Französin ihr gnädiges Fräulein zu „einer Grazie in Mienen und Bewegungen bilden will; „so zeigt sie ihr das nachahmungswürdige Muster dieser „Grazie an sich selbst: und wenn ein Verklagter sich vor „dem Richter rechtfertigen soll, warum er zuerst bei einem „Zanke ausschlug? so ahmt er, während der Erzählung „des Vorfalls, alle die beleidigenden Mienen und Stellun„gen vergrößert nach, auf die ein Mann von Ehre, wie „er, doch unmöglich anders, als mit einer Ohrfeige ant„worten konnte." [150] — Die Art und Weise nun, wie ein Mensch die Bewegungen eines anderen nachahmt, ist wiederum für den aufmerksamen Beobachter von hoher Bedeutsamkeit; besonders anwendbar wird hier Jean Paul's treffender Ausspruch: „nie zeichnet der Mensch den eigenen „Charakter schärfer als in seiner Manier einen fremden zu „zeichnen." — Nächst dem körperlichen Ausdruck des Menschen selbst, drücken die nachahmenden Gebehrden am deutlichsten viele Aeußerungen des thierischen Lebens aus, wie zum Beispiel in den Knabenspielen den Stolz des sich brüstenden Rosses, den Flug der Vögel u. a. m: ferner können sie überhaupt noch alle Bewegungen darstellen in Hinsicht auf Schnelle oder Langsamkeit, wodurch sie denn zu einer deutlichen Bezeichnung des Zeitverflusses selbst werden; und endlich mahlen sie sogar auch noch völlig verständlich manche räumlichen Vorstellungen. Der mit ausgebreiteten Armen beschriebene Halbkreis zum Beispiel deutet unzweifelhaft auf einen weiten körperlichen Umfang; die flach erhobene Hand hingegen bezeichnet die Größe, oder, wenn das Haupt zugleich dabei erhoben ist, die merkliche Höhe irgend eines Gegenstandes. Längere, aus verschiedenartigen Begriffen

150) Engel Mimik a. a. O. S. 83.

Digitized by Google

zusammengesetzte Redensarten lassen sich sogar noch durch solche natürlich mahlende Gebehrden mit der völligen Klarheit des Wortes ausdrücken. Die Italiänerin zum Beispiel, bescheidet, von lauschenden Horchern umgeben, den Geliebten durch wenige stille Zeichen. Sie beschreibt mit dem Zeigefinger einen aufwärts gebogenen Halbkreis von der Rechten zur Linken, oder von Osten nach Westen; legt sodann beide Zeigefinger kreuzweis zusammen in Form einer römischen Zehnzahl, und endet darauf die pantomimische Periode mit einem leisen Wink. Kaum bedürfte wohl diese stumme Rede noch zur allgemeinsten Verständlichkeit der folgenden Uebersetzung: „wenn die Sonne ihren Lauf vol„lendet hat, also auf den Abend um zehn Uhr komme „zu mir." Will man — die Notirung der Gesten, auf die wir später noch zurückkommen werden, hier wenigstens zu berühren — jene Pantomime niederschreiben, so würde ihr Inhalt, kürzer als nach Taylors oder Bertins Stenographie, deutlich verzeichnet sein in folgendem einfachen Billetdoux:



Zwei solche Halbkreise übereinander verlegten ganz deutlich die erwünschte Zusammenkunft auf den nächsten Abend; eine anstatt der Zahl bis zur unteren Mitte des Kreises durch bloße Punktirung fortgesetzte Sonnenlinie verlängerte dabei die Sehnsucht bis zu der höchst treffend bezeichneten Mitternachtstunde. — Jene stumme Mittheilung erscheint übrigens, wie nothwendig alle reine Gebehrdensprache, gemischt aus verschiedenen Arten der Geste. Am natürlichsten ist dabei das Winken; der Bogen ist nur mahlend;

Digitized by Google

der Ausdruck der Zahl dagegen mehr conventionell: zehn in die Höhe gehaltene Finger wären hier eine natürlichere Bezeichnung. — Die letzte Classe der willkührlichen Gebehrden nunmehr würden endlich diejenigen ausmachen, welche ohne alle Analogie zu ihrem Ausdruck ihre Bedeutung, gleich den meisten Wörtern der Tonsprache, nur gewonnen hätten durch ein reines Uebereinkommen; wie dies in den früher erwähnten völlig ausgebildeten pantomimischen Sprachen der Fall gewesen seyn muß. Da indessen, dem Himmel sey Dank, die Menschheit so weit vorgerückt ist, das kein Tyrann mehr das Reden verbieten wird; da ferner die Pantomime als schöne Kunst sich solcher ganz willkührlicher Gesten nie bedienen darf: so können wir diese, bei dem Reichthum des körperlichen Ausdrucks allerdings, gleich der hörbaren Rede, unbegränzte stumme Sprache der gänzlichen Convention hier füglich übergehen. —

Nächst der nunmehr beendeten näheren Classification der natürlichen und willkührlichen Gebehrden müssen alle Gesten endlich noch wiederum eingetheilt werden in einfache und zusammengesetzte. Von den ersten, die keiner weiteren Erläuterung bedürfen, sind bereits der Beispiele genug gegeben; und mit dem anderen Ausdruck kann man zunächst wieder eine mehrfache Verschiedenheit bezeichnen. Gemischte Affecte und Leidenschaften müssen nothwendig in der Pantomime, dieser eigentlichen Sprache der Seele, auch einen zusammengesetzten Ausdruck haben, und die gleichzeitigen Gebehrden werden dabei, nach den größeren oder geringeren Gegensätzen in den Gemüthsbewegungen selbst, einander mehr oder minder widersprechen. Wie verschieden, sich gegenseitig gleichsam aufhebend, werden zum Beispiel die pantomimischen Bewegungen seyn, wenn ein geliebter Jugendfreund, der einer falschen Nachricht zu Folge in der Schlacht geblieben seyn soll, plötzlich erscheint. Des ihn betreffenden Gerüchtes unbewußt tritt er, eben angekommen, zur späten Abendzeit in das Zimmer, wo in demselben nothwendig sprachlosen Augenblick Schrecken, grausenhaftes Staunen,

Digitized by Google

Zweifel, Liebe und Freude einen so gemischten pantomimischen Ausdruck des Ueberraschten erzeugen, daß lange Seiten hier denselben nicht genügend zu schildern vermöchten. Rückwärts wird unwillkührlich der Fuß streben, während die Arme sich vorstrecken; Glieder lähmendes Grauen aber wird diese widersprechende Attitüde fest halten. Und nun welch ein Kampf zwischen Trug und Wahrheit, welche Uebergänge bis zur endlich obsiegenden Freude; welch reiche Nüancen! Die Darstellung dieser gehaltvollen Scene wäre eine der vielen würdigen Aufgaben für einen denkenden Pantomimen. In solchen Situationen zeige er sich als fleißiger Beobachter der menschlichen Natur; zeige sich tiefer eingedrungen denn das gewöhnliche Auge in ihren körperlichen Ausdruck. Er gebe hier dem aufmerksamen Schauer eine Reihe charaktervoller Seelenbilder voll Wahrheit und Schönheit; und niemand wird ihm alsdann den hohen jetzt oft gemißbrauchten Ehrennahmen eines Künstlers weiter streitig machen. — Nächst diesen zusammengesetzten Gebehrden eines gemischten Seelenzustandes, könnte man auch diejenigen noch eben so nennen, welche zu einem einzigen Ausdruck sich nothwendig mehrfacher Zeichen bedienen müssen: die Ungeduld zum Beispiel kann sich nur erst durch eine Reihe verschiedener Gebehrden deutlich ankündigen. — Wollte man endlich auch diejenigen Gesten noch als zusammengesetzt betrachten, bei denen mehrere Glieder des Körpers in ein und demselben psychischen Ausdruck correspondiren, so würde es in solcher Ansicht gar keine, oder doch nur sehr wenige einfache Gebehrden geben.

Nach einer streng wissenschaftlichen mehr auf inneren Beziehungen gegründeten Eintheilung des sichtbaren Seelenausdrucks möchte der Psycholog, nach den verschiedenen geistigen Thätigkeiten, vielleicht noch Gesten des Gefühls und des Verstandes, des Wollens und Begehrens unterscheiden: so viel des Interessanten sich nun auch wieder sagen ließe über diese neue Classification, so dürfen wir dieselbe doch hier nicht in weiterer Ausführung behandeln. — Natürliche

Digitized by Google

Unterschieden wenigstens im Schein mehr die großen allgemeinen Formen der Menschheit und Dichtung bei; [153] dadurch neigen sich denn natürlich die sprechenden Bewegungen des Weibes auch mehr zur freien und reinen urbildlichen Schönheit; und diese Annäherung an das Idealische ersetzt genügend den charaktervolleren mehr energischen Ausdruck der männlichen Gebehrden. Diese selbst sind, wie behauptet wird, [154] gleich dem rauhen Ton und den schroffen Accenten der Sprache, einzig nur gemäßigt worden durch den milden Einfluß der Frauen, die mit ihrer Zartheit alle Bildung veredelt und vervollkommnet haben. — Wenn dem auch im allgemeinen nichts entgegen zu setzen ist, so muß doch dabei noch bemerkt werden, daß das Weib bei der Gesammtbildung der Menschheit nur im rechten Maaße harmonisch mitwirken, nimmermehr aber, wie es zu manchen Zeiten der Fall gewesen ist, darin vorherrschen dürfe. Das Uebergewicht desselben wirkt in aller Beziehung höchst nachtheilig, und so dürfen denn auch die Gebehrden im allgemeinen nicht zu rund und weich werden; Cicero schon verbietet dem Manne dringend die allzu weibischen körplichen Bewegungen. [155] Im Tanze selbst ist der höchste Grad des Reizenden dem Manne unstatthaft [156] er muß hier dem Weibe, wie schon ein altes Epigramm sagt, [157] den Vorrang einräumen, indem Tänze und Ausdruck der Gebehrden ihrem Geschlechte zugehörige Erfindungen sind. Polyhymnia, die mit der Terpsychore Reigen ordnet, gilt nehm-

153) Jean Paul Vorschule der Aesthetik. S. 378.

154) Encyclop. methodique. Musique. T. II. S. 335.

155) Status, incessus, sessio, accubatio, vultus, oculi, manuum motus, teneant illud decorum. Quibus in rebus duo maxime sunt fugienda: ne quid effoeminatum aut molle, et ne quid durum, aut rusticum sit. (Cicero de officiis lib. I. cap. 35.)

156) Hogarth Zerglied. d. Schönheit. S. 86.

157) *Θῆλυς ἐν ὀρχηθμοῖς κρατέει φύσις, εἶξατε κοῦροι,*
Μοῦσα καὶ Ἑλλαδίη τοῦτον ἔθεντο νόμον.
Μοῦσα ὅτι πρώτη κινήσιος ἤρατο ῥυθμούς.
Thes. ant. Rom. Graevii T. IX. p. 941.

Digitized by Google

ich als die eigentliche Erfinderin der Pantomimik. [158] Sie beherrscht nicht das sanft überredende Wort, dem die mächtige Peitho vorsteht; nur die Kunst lehrt sie der hold beredten Gebehrden, [159] die ihrem Geschlechte so besonders eigenthümlich sind. Ein früher bereits angeführter Schriftsteller sagt: „sind die Weiber nicht die weitläufigsten Schwätzer, ohne ein Wort zu sprechen, wenn sie nur ihre Augen, ihre Gesichtsstellung für sich reden lassen?“ — [160] Nach allem Vorigen gehört denn die Pantomimik ganz besonders dem weiblichen Geschlechte; es ist sogar schon behauptet worden, daß die Männer in aller mimischen Kunst nur Parodien und Travestirungen hervorbringen könnten; diese Meinung entspringt indessen wohl nur aus einer undeutlichen Ansicht der weiblichen und männlichen Kunstsphären. Das Große und Charakteristische, Energische und Pathetische, mit einem Worte, das erhabene Schöne [161] gehört dem Manne: der mimische Künstler bewege sich daher hauptsächlich in diesem ihm eigenthümlichen Gebiet, und unbestritten bleibt ihm sodann der ästhetische Werth seiner Leistungen.

Einen bedeutsamen Einfluß auf die Bewegungen und Gebehrden äußern besonders noch die Temperamente. Halle sagt in seiner Physiologie, daß dieselben nicht etwa durch wer und acht, sondern durch unzählige Grade verschieden sind; Andere dagegen haben alle sich hier offenbarenden Modificationen zurückgeführt auf die drei Hauptclassen des tonischen, atonischen und des reizbaren Temperaments: wir

158) *Καὶ μέλος ἐκρούσαντο βιοσσόον ἐννέα Μοῦσαι Καὶ παλάμας ἐλέλιζε Πολύμνια μαῖα χορείης.*
Nonn. Dionys. V. 103.
His sunt additae orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polymnia reperisse narratur, (Cassiodor. variar. epist lib. IV. ep. 51.)

159) Mythol. Wörterb. v. Nitsch und Klopfer. Th. II. p. 209.

160) Sämmler von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen (a. a. O. S. 331.)

161) S. Abhandl. II. das Schema nach dem Cit. No. 21.

Digitized by Google

folgen indessen hier in dem flüchtigen Berühren dieses Gegenstandes der älteren mehr gewöhnlichen Eintheilung.

Das sanguinische Temperament zeigt in seinem unsteten Betragen, leichte, abwechselnde und schnelle Bewegungen, die minder zweckmäßig als lebhaft sind; sein flüchtig treibendes Gebehrdenspiel ist daher stets ein deutlich sprechender Ausdruck des wogenden Stromes im Innern. Wegen der großen Regsamkeit seines Körpers liebt der Sanguiniker ganz besonders alle Leibesübungen, und erreicht darin eine große Geschicklichkeit.

Der Sanguinisch-Cholerische hat zwar auch leichte Bewegungen des Körpers, doch sind sie, im Vergleich mit dem Vorigen, nicht so schnell wechselnd und abgebrochen; sondern angemessen der größeren Beharrlichkeit des Gemüths, welche sich denn auch merklich äußert in den mehr gehaltenen Gebehrden.

Das cholerische Temperament hat, der nothwendig schnellen Bewegungen ungeachtet, einen ansehnlichen bisweilen gar ein wenig gravitätischen Gang, und alle Gebehrden verathen Festigkeit, Kraft und Entschlossenheit.

Der Hypochondrische zeigt meistens nur behutsame Bewegungen von geringem Umfang, und dabei häufig unterbrochen und abwechselnd, bald langsam und bald schnell: seine Gebehrden haben stets etwas Gedrücktes, und sind nur ein matter Spiegel der trüben Seele.

Das melancholische Temperament hat immer nur langsame und äußerst bedächtliche Bewegungen und Handlungen; in Worten sowohl als auch in den Gebehrden zeigt sich, damit auch gewiß nichts vergessen werde, überall die größte Ausführlichkeit.

Der milde oder sanftmüthige Charakter äußert sich in mäßigen weder zu schnellen noch zu langsamen Bewegungen; seine Gebehrden sind zweckmäßig und harmonisch, vereinen bedeutsam Wahrheit und Schönheit.

Das schwerfällige böotische Naturell in seiner überwiegenden Körperlichkeit ist steif in den sparsamen Bewegun-

Digitized by Google

gen; die Gebehrden zeigen einen sehr geringen physischen Ausdruck, und in den Stellungen sieht man nur Plumpheit.

Das phlegmatische Temperament endlich hat stets matte und kraftlose Bewegungen, Schlaffheit in Gang und Stellung, und seelenlose sparsame Gebehrden; ja es gestikulirt beinahe gar nicht. Chodowiecki's Phlegmaticus läßt — in dem kleinen Blatte „Eindruck der Schönheit" benannt — [162] die Arme so durchaus unthätig herabhängen, daß man deutlich sieht, sie mögen sich nicht rühren. Eben so erscheint das Haupt matt zur Erde gesenkt, und das an dem Boden geheftete Auge begiebt sich freiwillig alles redenden Ausdrucks.

Der Einfluß, den ferner eine erhöhete Cultur auf die Gebehrden äußert, ist früher theilweise schon angedeutet worden. Eine harmonische Bildung veredelt, indem sie die Gemüthsbewegungen mäßigt, auch den körperlichen Ausdruck, und verleiht demselben, das ganze Seyn des Menschen gleichmäßig umfassend, nothwendig Würde und Anmuth. — Auch die verschiedenen Stände haben allerdings viel Charakteristisches in ihren Bewegungen und Gebehrden; doch sind diese Eigenthümlichkeiten, von denen überdies bereits manches Treffende gesagt ist, [163] an dieser Stelle nicht füglich näher zu berühren.

Eine sehr merkliche Verschiedenheit des körperlichen Ausdrucks in Hinsicht seiner Lebhaftigkeit und Bedeutsamkeit zeigt sich endlich noch bei den Bewohnern der verschiedenen Erdtheile, und selbst auch noch unter den europäischen Völkern. Wenn gleich im allgemeinen die kältere Zone aus natürlichen Gründen eine ruhige nicht besonders ausdrucksvolle Gestikulation bedingt, so scheint der Unterschied in den Gebehrden doch nicht sowohl climatisch als nationell, indem die Völker ganz gleicher Breitengrade hierin so wesentlich von einander abweichen, wie dies zum Beispiel Spanier

162) Physiognomischer Almanach für das Jahr 1792.

163) Lichtenberg über das Charakteristische einzelner Stände. (Im Göttingischen Magazin.)
Götz Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe. S. 52. u. f.

Digitized by Google

und Türken, Griechen und Italiäner deutlich beweisen. Der Spanier, obgleich auch ihn das heiße raschere Blut zu den angreifensten bei den südlicheren Völkern Europens gewöhnlichen Leibesübungen [164] und zu wild dahinstürmenden Tänzen treibt, ist doch meistens in seinen körperlichen Bewegungen ziemlich langsam, oft gar schwerfällig; und seine stolzen Gebehrden haben, wenn die glühenden Leidenschaften schlummern, im allgemeinen keinen besonders energischen Ausdruck. Der Türke hält eigentlich jede nur einigermaßen heftige körperliche Bewegung für unanständig. Seine eigenthümliche Fußbekleidung hindert, indem er den schleppenden Pantoffel nur ganz leicht über den Stiefel zieht, sogar jedes schnellere Schreiten; der Gang schleift also auf dem Boden dahin in abgemessener Ruhe. Stundenlang kann der Muselmann, den Dampf seiner Pfeife beschauend, auf dem Ruhebette behaglich liegen, ohne ein Glied seines schönen gelenkigen Körpers zu rühren, der dessenungeachtet bis zum spätesten Alter — vielleicht nicht ohne Einwirkung der in mancher Hinsicht sehr zweckmäßigen Kleidung — sehr oft eine bewundernswürdige Geschmeidigkeit behält. In völlig jugendlicher Spannkraft strotzen häufig noch die Muskeln des schon ziemlich betagten Greises, und sein Auge sprüht, wenn er leidenschaftlich bewegt ist, Flammen des Südens. Eigenthümliche Begriffe von guter Lebensart, verbunden mit einem besondern Hange zur Gemächlichkeit, keinesweges aber Stumpfheit und Schlaffheit sind also hier die Ursachen der geringen körperlichen Bewegungen. Die leidenschaftliche Natur jener Himmelsstriche verbirgt sich nur gleichsam künstlich hinter jener Ruhe, und zeigt sich bei der geringsten Gemüthsbewegung urplötzlich im lebendigsten ausdrucksvollsten Gebehrdenspiel. [165] Der leicht bewegliche Grieche

164) Fischer, Gemälde von Valentia Th. II. S. 16.

165) Mehrfache und längere Berührungen mit Türken von dem verschiedensten Alter haben mir zufällig Gelegenheit gegeben, dieses plötzliche Aufblitzen der Leidenschaften und ihres körperlichen Ausdrucks ziemlich häufig zu beobachten; unter andern steht mir eine Scene der Art ewig leb-

Digitized by Google

dagegen bedarf nicht erst einer besonderen Aufregung, er äußert sein Inneres in jedem Augenblick durch bedeutsam sprechende Gesten, [166] und liebt daher auch ganz besonders pantomimische Darstellungen und Tänze, wie zum Beispiel den albanischen Räubertanz, [167] der in mancher Hinsicht an den vom Xenophon beschriebenen Ackertanz der Magneter erinnert, in dem ein Feldbauer nach langem Kampfe von siegenden Räubern gefangen und fortgeschleppt wird. [168] Tanz ist, beiläufig gesagt, in Griechenland das Vergnügen jedes Alters, und die Seele aller Zusammenkünfte. Keine Nation Europens ist nach dem einstimmigen Zeugnisse der Reisenden dieser Erholung so ergeben, als die heutigen Griechen, die hierin wenigstens ihren großen Stammältern, den alten Helenen, gleichen. [169] Von diesen ward die

haft vor Augen, die in der Erzählung freilich nur unbedeutend klingen wird, da, wie Engel sagt, es sehr schwer, ja beinahe unmöglich ist, von Gebehrden verständlich und lebhaft zu reden. Ich kannte einst einen Türken, einen betagten Sechziger, der mir nach einem täglichen Umgang von mehreren Monden die Sanftmuth und Gutmüthigkeit selbst zu seyn schien, und der so vielen Ausdruck von Liebe und Güte hatte, dafs er das Zutrauen aller, selbst der furchtsamsten Kinder gewann, die sich, den grofsen Bart nicht scheuend, willig von ihm herzen und liebkosen liefsen. Dieser nun safs eines Tages, wie gewöhnlich schmauchend, im Hausflur, und schaute wohlbehaglich auf die Vorübergehenden; als ein muthwilliger Bube stehen blieb, und ihm, wahrscheinlich durch den hohen Ausdruck der Ruhe verleitet, lachend eine neckende Gebehrde machte. Auffahren, mehrere Stufen hinabspringen, einen Stein aus dem festen Strafsenflaster reifsen, und ihn mit zersprengender Riesenkraft dem hocherschrockenen Flüchtling nachschleudern, diefs alles war jetzt bei dem Alten das Werk eines einzigen Augenblicks. Und nun die drohenden Mienen, der wilde Blick; nimmermehr habe ich geglaubt, dafs ein Menschenauge dieses flammenden Ausdrucks fähig sey; nie habe ich nachher auch nur Aehnliches noch gesehen. Wenige Minuten nach diesem erregenden Auftritt herrschte indessen die gewohnte Ruhe wieder in allen Zügen des edlen Gesichts.

d. V.

166) F. A. Ukert. Gemälde von Griechenland S. 168.

167) Pouqueville Reise durch Morea und Albanien Th. I. S. 202. (Uebers. v. Meth. Müller.)

168) Xenophon. Anab. lib. VI. cap. 1.

169) Dancing is still considered by the moderns as it was

Digitized by Google

Tanzkunst bekanntlich höchst wesentlich erachtet zur Erziehung und Ausbildung; über ihre Tänze ist ein besonderes Werk verfaßt, [170] in welchem man ein hundert und neun und achtzig verschiedene, meistentheils griechische Nationaltänze aufgeführt findet, deren Anzahl aus anderen Quellen [171] noch zu vermehren ist, und die größtentheils alle einen nachahmenden Charakter haben. Eben so sind dieselben in Griechenland noch heut während der schweren Zeit der neuesten blutigen Ereignisse. In pantomimischen Tänzen, die von begeisterten Gesängen begleitet werden, feiern die griechischen Jungfrauen das Andenken der im Kampf gegen ihre Unterdrücker gefallenen Helden, wobei sie sogar die ungewöhnliche Schnelligkeit des Laufes nachahmen, dem der fliehende Türke im raschen Fluge seines Renners vergebens zu entrinnen strebt. [172] Pantomimen sind ferner bei den Neugriechen die einzigen Schauspiele; [173] umherziehende Tänzergesellschaften führen dieselben öffentlich auf. Gewöhnlich stellen sie Liebesgeschichten dar, wobei aber die Frauenzimmer von Jünglingen gespielt werden; ferner mythologische Geschichten, Familienscenen, oder endlich auch Anekdoten. — Indeß nun der Grieche nur die Pantomime besonders leidenschaftlich liebt als darstellende Kunst, ist sie, in alter wie in neuester Zeit, dem Italiäner, und besonders dem Sicilianer, ganz unentbehrlicher Ausdruck des Lebens; und der Hang zu dieser stummen Mittheilung ist ihm gleichsam angeboren. Man bemerkt schon bei den zartesten Kindern eine natürliche Anlage zur Gebehrdensprache; die Schulknaben reden sie nur

---

by the ancient Greks a requisite accomplishement in the composition of a gentleman. (Hughes Travels in Sicily Greece and Albania Th. II. S. 32.)

170) Meursius de orchestra sive de saltationibus veterum (Thesaur. Graec. antiq. Gronovii Th. VIII. p. 1239.)

171) Scaliger Poet. lib. I. cap. 18.
I. C. Bulengerus de theatro lib. I. cap. 51. (Thes. Graevii T. IX. pag. 955.)

172) Voutier über den gegenwärtigen Krieg der Griechen S. 21.

173) Ukert am angef. O. S. 168.

Digitized by Google

zu geläufig hinter dem Rücken des Lehrers; [174] und das spätere Leben endlich bedient sich derselben fast eben so häufig als des Wortes. „Sie ist so voller Ausdruck, daß sich „zwei Personen, die in einer zahlreichen Gesellschaft ziemlich „weit von einander stehen, dadurch einander ihre Gedanken „mittheilen, und sich vollkommen verstehen, ohne daß sie „den Mund öffnen; und die Zeichen dabei sind von keiner „durchaus angenommenen Bedeutung. Eine Frau kann „zum Beispiel verschiedene Zeichensprachen zu gleicher Zeit „verstehen; die eine ist für ihren Mann, die andere für ih„ren Liebhaber, und noch eine andere für ihre Freun„din." — [175] Ein Römer, der einen Freund über irgend eine wichtige Angelegenheit heimlich zu sprechen wünscht, begnügt sich nicht damit, seinen Ort so zu wählen, daß ihn niemand höre: er entzieht sich vorsichtigerweise auch noch jedem fremden Blick, indem er nicht ohne Grund fürchtet, daß sein begleitendes Gebehrdenspiel den Inhalt seiner Rede verrathen werde. [176] Ein so gewohnter Ausdruck des Lebens mußte sich denn auch hier besonders leicht entfalten als völlig selbstständige Kunst: dieselbe würde, wie Condillac von der vermeinten Erfindung des Pylades und Bathyllus bemerkt, bei den ruhigeren Völkern im nördlichen Europa nimmermehr ihren Ursprung gewonnen haben. — [177] Engel, der mehrere höchst sprechende Gebehrden jener Völker anführt, [178] wünscht sehr, daß besonders Italiäner über die Gebehrdenkunst schreiben möchten, und dies ist auch lange vorher schon mehrfach geschehen. Unter andern ist zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts bereits über die selbstständige Gebehrdensprache ein Werk in Italien

174) Cephalides Reise durch Italien und Sicilien. Th. I. S. 168.

175) Gr. v. Borch Briefe über Sicilien und Malta Th. II. S. 191.

176) Du Bos reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture Th. III. pag. 308.

177) Condillac Essai sur l'origine des connoissances humaines p. 270.

178) Engel Mimik Th. I. S. 92.

Digitized by Google

erschienen, [179] welches denn, unseres Wissens wenigstens, das einzige ist, das diesen Umrissen zu einer Pantomimik vorangeht. Aller angewendeten Mühe ungeachtet, ist das Buch nirgend zu erhalten gewesen: was uns indessen in mehrfachen Citaten davon bekannt geworden ist, deutet nicht auf eine natürliche Entwickelung des Gegenstandes aus den Tiefen der menschlichen Natur; vielmehr bewegt sich der Verfasser nur besonders in dem Kreise der willkührlichen rein conventionellen Gebehrden. In mehr als sechshundert Quartseiten handelt derselbe zuerst von der möglichen Art und Weise, durch Gebehrden und Zeichen alles, was man will verständlich auszudrücken, und darauf redet er im zweiten Theile sehr ausführlich von dem allgemeinen Nutzen dieser stummen Verständigung. — Besonders vortheilhaft könnte, wie Engel meint, die Gebehrdensprache der Italiäner dem deutschen Schauspieler seyn: manches wäre von dort zu entlehnen, in so fern man nur mit Anstand und Bescheidenheit borgt. „Es würden sich Ausdrücke finden, die zwar „freilich nur in jenen mittäglichern Gegenden, wo das Blut „so viel heißer ist, durch größeren Drang der Leidenschaften „konnten hervorgetrieben werden; die aber auch wir, ihrer „großen Wahrheit wegen, sogleich verstehen, und, wenn sie „der Schauspieler nur ein wenig milderte, ihnen den aus„auswärtigen Ursprung eben nicht ansehen würden. Es „würde glaub ich, mit den Gebehrden jenes lebhafteren Volks „eben wie mit gewissen großen und simpeln Ideen des Ge„nies seyn: der sie ursprünglich denken konnte, war nur „ein einziger Kopf; aber fassen, wenn sie einmal da sind, „können sie alle. —“ [180]

Wenn, wie früher angeführt worden ist, geistvolle Beobachter der menschlichen Natur die Möglichkeit einer Rhetorik und Poetik des körperlichen Ausdrucks behauptet haben; wenn sie umfassender Wörterbücher der Gebehrden Erwähnung thun: so muß es, wie schon Montaigne meint, auch

179) Giovanni Bonifacio l'arte de'Cenni. Vicenza 1616. 4.
180) Engel a. a. O. S. 95.

Digitized by Google

eine völlig geregelte Grammatik der Geſten [181]) geben können, deren Abriß wir denn hier in Kurzem verſuchen wollen. Nicht alſo im bildlichen Sinne nur haben wir etwa bis jetzt geredet von einer Sprache der Gebehrden: „wenn „anders alles, wodurch ſich das Innere im Aeußeren offen„bart, mit Recht Sprache heißt, ſo verdienen dieſe eben ſo „ſehr den Namen Sprache zu tragen, als die Schätze des „Wörterbuchs. — [182])

Sprache der Empfindung iſt, wie früher gezeigt ward, zunächſt aller körperliche Ausdruck; folglich zeigt die Gebehrden-Sprache einen großen Reichthum an Interjectionen. Durch dieſe allein gränzt ſie mit den Tonſphären zuſammen; die ſichtbaren Empfindungszeichen ſind aber, im Vergleich der Laute, reicher, beſtimmter und im allgemeinen länger getragen. Wenn der Schrei des plötzlichen wilden Schmerzes längſt verhallt iſt, dann ſchreien die ringenden Hände noch in dumpfer ſtummer Betäubung; und die ſtille Thräne rinnt ſanft beſchwigtigend fort.

Lindernde Thränen, euch gab die Natur dem menſchlichen Elend
Weiſ' als Geſellinnen zu.
Wäret ihr nicht, und könnte der Menſch ſein Leiden nicht weinen
Ach! wie ertrüg er es da!

Das Verbum iſt zunächſt in der Pantomime, als Sprache der Handlung, beſonders vorherſchend: in der Conjugation der Gebehrden aber muß aus natürlichen Gründen das Activum ausgebildeter ſeyn als das Paſſiv. Der Modus Indicativ erſcheint hier als die gewöhnlichſte Sprechart; auch der Imperativ in der Beſtimmtheit ſeines Befehls kann leicht ausgedrückt werden: ſchwieriger iſt dagegen für die Gebehrde die bedingende Ungewißheit des Conjuntiv, und der Infinitiv in ſeiner zum abſtrakteren Begriff verfließenden Unbeſtimmtheit hat hier eigentlich gar keinen Ausdruck. Die Geſte conjugirt ferner — wenn auch, rückwärts

181) Montaigne Essais Th. IV. S. 209.

182) A. W. Schlegel Briefe über Poesie, Sylbenmaaſs u. Sprache (Charact. u. Crit. S. 340.)

Digitized by Google

oder vorwärts deutend, Präteritum und Futurum wirklich einigermaßen verständlich [183] dadurch angedeutet werden können — nur hauptsächlich das Präsens, dieses absolute Tempus alles realen Seyns. Göthe sagt: „der Mensch ist „eigentlich nur berufen, in der Gegenwart zu wirken. „Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache; stille für sich „lesen ein trauriges Surrogat der Rede. Der Mensch wirkt „alles was er vermag auf den Menschen durch seine Per„sönlichkeit;" [184] und diese macht sich denn nach ihrer ganzen Allmacht geltend in der ewigen Gegenwart der Gebehrden-Sprache. Was sie extensiv verliert durch die Beschränkung ihrer Tempora, wird also gewissermaßen ersetzt durch die intensive Kraft ihres Ausdrucks.

Das Pronomen kommt nach dem Verbum in der Sprache der Handlung zunächst in Betrachtung. Der rein subjective Ausdruck derselben declinirt vollständig durch alle Redefälle nur besonders das persönliche Fürwort „Ich;" und nach diesem finden die Pronomina demonstrativa, hindeutend auf gegenwärtige Objecte, in der stummen Rede die häufigste Anwendung.

Das Substantivum kann in einer reinen Sprache der Empfindung, der Handlung und That, keinen besonders hohen Rang einnehmen: nur als ein gegenwärtiges sinnliches Object wird es durch das letztgenannte Pronomen, zwar nur andeutend, aber doch völlig klar bezeichnet. Ein abwesender Gegenstand kann allenfalls durch Hinzeigen nach der Gegend, wo er ist, oder durch Nachahmung seiner Handlung, Wirkung und Gestalt wohl noch einigermaaßen angedeutet werden, doch bleibt diese Beziehungsart stets ungewiß und dunkel. Der abstracte Begriff, zum Beispiel die das Daseyn beseelende Freude, wird aus einer Reihe freudiger Aeußerungen nur unbestimmt erschlossen: die deutlichere Darstellung des Uebersinnlichen und auch des Abwesenden

183) Sekendorf Vorles. üb. Declam. u. Mimik Th. II. S. 185.
184) Göthe aus meinem Leben Th. II.

Digitized by Google

wäre also, wie in der Tonsprache, nur möglich durch rein conventionelle Zeichen des sichtbaren Ausdrucks.

Das reine, nicht als Prädikat des Satzes mit dem Verbo zusammenfließende Adjectivum kann bei einer so beschränkten substantiellen Bezeichnung natürlich von keiner besonderen Wichtigkeit sein in der Gebehrdensprache. Bedeutsamer und für die zunächst im praktischen Leben vorkommenden Zahlbegriffe vollkommen klar im Ausdruck erscheint das Numerale: am reichhaltigsten aber ist unter den Redetheilen zweiter Ordnung das Adverbium in der Grammatik der Gesten. In der Art und Weise zum Beispiel, wie eine Handlung vollbracht wird, oder wie eine Empfindung sich äußert, kommen zugleich die näheren Bestimmungen der Qualität und Quantität unwillkührlich zum klaren Ausdruck: eben so werden auch viele Adverbien der Bejahung und Verneinung, des Orts und der Zeit, zum Theil in den verschiedenen Graden einer sehr mannigfachen Comparation durch die Gebehrden verständlich ausgedrückt.

Von den Redetheilen der letzten Ordnung werden in der Sprache der Gesten besonders nur diejenigen Präpositionen deutlich bezeichnet, welche ein äußeres räumliches Verhältniß anzeigen. Der Gebrauch der Conjunctionen beschränkt sich auf die Andeutung einiger einfach sinnlicher Causal-Verbindungen; und der Artikel endlich hat in der Gebehrdensprache gar keinen Ausdruck. —

Der Bau der Sätze zunächst ist in der pantomimischen Rede sehr bedeutsam und energisch. Eine einfache Handlung, eine einzige Gebehrde bezeichnet zugleich das Subject wie auch das Prädicat nebst der Copula; und selbst das Object — in so fern dasselbe nehmlich ein sinnlicher wirklich vorhandener Gegenstand ist — wird gleichfalls deutlich dadurch mit angedeutet. Wenige Gesten bezeichnen demnach den Inhalt ganzer Perioden der Wortsprache mit Vor- und Nachsätzen, mit eingeschobenen Erweiterungen und mit anderer ausschmückenden Zier. — Die Construction ist bei der energischen Gedrängtheit des pantomimischen Ausdrucks noth-

Digitized by Google

wendig höchst einfach und natürlich; zierlich gesuchte Inversionen sind hier durchaus nicht anwendbar. — Die nothwendige Trennung der Sätze und Perioden wird, ähnlich der Interpunktion, durch größere oder kleinere Momente der Ruhe ausgedrückt in der Gebehrdensprache. Ist dieselbe im pantomimischen Tanz zum selbstständigen Ausdruck einer schönen Kunst erhoben, so erscheinen diese Pausen als für wenige Augenblicke festgehaltene Stellungen oder Attituden, die aber in der modernen Tanzkunst selten durch die Situation oder durch den inneren Gang der dargestellten Empfindungen erzeugt werden, sondern meistens nur bloße Schwebungen sind ohne Schönheit, oft ohne Schaam, und immer ohne Ausdruck. So nichts bedeutend scheinen die Pausen in der griechischen Orchestik, einer Stelle des Plutarch zu Folge, nicht gewesen zu sein; derselbe sagt nehmlich: „der „Tanz besteht aus Bewegungen und Pausen, wie der Ge„sang aus Tönen und Intervallen, die Pausen aber machen „im Tanz das Ende der Bewegungen. Diese nennt man „den Gang, die verschiedenen Stellungen und Gebehrden „aber, worin sich jene Bewegungen endigen, werden die „Figur genannt, in welcher die Tänzer stehen bleiben, den „Apollo, den Pan oder eine Bacchantin durch die Form des „Körpers kenntlich auszudrücken. —“ [185] Man vergleiche hier die früher verzeichneten [186] Grundlinien einiger der modernsten im bewunderten Aplomb lang getragenen Tänzer-Attitüden: der Ausdruck sowohl dieser, als vieler ähnlichen im heutigen Kunsttanz als Pausen festgehaltenen Stellungen bleibt sicher eben so problematisch als ihre Schönheit.—

An Synonymen ist, da alle Glieder des menschlichen Körpers sprechen und zum Theil des gleichen Ausdrucks fähig sind, die Gebehrdensprache besonders reich, ja vielleicht mannigfacher als irgend eine der ausgebildetesten Tonsprachen. Dieselbe Empfindung und Leidenschaft, oder auch derselbe Gedanke, hat den vielfältigsten pantomimischen Ausdruck,

[185] Plutarch Sympos. lib. IX. quaest. 15.
[186] S. Abhandl. IV. nach dem Cit. No. 121.

Digitized by Google

der, wie bei den synonymischen Wörtern, neben der Gleichheit der Hauptidee auf das verschiedenste nüancirt ist nach Qualität, Quantität, Relation u. s. w. Betrachten wir zum Beispiel nur den gewöhnlichsten pantomimischen Ausdruck des Lebens, den stummen Gruß; welch ein Reichthum bedeutsamer Nebenideen zeigt sich hier in den einfachen Gebehrden, welche ursprünglich alle nichts weiter sagen sollen, als: „ich grüße dich." Das Abnehmen des Hutes mit weit im Bogen nach demselben ausfahrender Hand und mit tiefer Verbeugung; dieselbe Geste mit geringerer Armbewegung und mit leichter Neigung des Kopfes; das Hutziehen mit ungesenktem den Blick wenig oder gar nicht auf den Begrüßten gerichteten Haupte; das zutraulich freundliche Nicken ohne Entblößung; das hingeworfene leicht begrüßende Kußfingerchen u. s. w.; alles dieses sind zunächst nur ganz einfache Begrüßungen eines Vorübergehenden: wir würden aber viele Seiten damit anfüllen müssen, wenn durch das Wort alle charakteristische Züge dieser synonymen Gebehrden gründlich erläutert werden sollten. Denken wir nun dabei noch — besonders unter Personen verschiedenen Geschlechts — 187) an den der begrüßenden Geste vergesellschafteten mimischen Ausdruck in Blicken und Gesichtszügen, so

187) Es wäre, beiläufig gesagt, im Allgemeinen wohl zu wünschen, dafs eine grofse Mehrzahl unserer jungen Herren ein wenig mehr Aufmerksamkeit auf den Anstand im Grufse auf öffentlicher Strafse verwenden möchten; ihre Nichtbeachtung eines jungen sittsamen Mädchens von ihrer Bekanntschaft erscheint hier häufig weniger beleidigend für dieselbe als ihr Grufs. Die achtungslose Familiarität desselben lässt den flüchtigen Bemerker nothwendig auf das Bestehen eines sehr vertrauten Verhältnisses schliefsen; der aufmerksamere Beobachter gewahrt indessen dabei in dem Begrüfsenden — ungeachtet des superfeinen Fraks à l'Anglaise, der Cravate à la derniere Mode de Paris, Pantalon à la Russe, Chapeau italien etc. — nur die Gemeinheit der Seele und die plumpe Roheit des Geistes! — Neigung zum anderen Geschlecht kann im thierischen Instinkt allenfalls der fühllose Tölpel noch empfinden: zartsinnige Schätzung des Weibes ist nur eine Folge der geistigen Herrschaft über die niedere Begier; und der äufsere Ausdruck dieser Achtung bleibt daher stets ein bedeutsames Zeichen einer höheren wahrhaften Bildung. d. V.

Digitized by Google

zeigt sich hier eine Mannigfaltigkeit, gegen die aller Reichthum der Tonsprache, die nirgend viel über zwölf natürliche und ungesuchte Begrüßungs-Formeln haben wird, nur armselig und dürftig erscheint. Ungleich mannigfacher und reicher zeigen sich in der Gebehrdensprache noch zum Beyspiel die verschiedenen Synonyma der Bitte; wahrscheinlich, weil unsere Bedürfnisse von der zartesten Kindheit an uns zur Uebung dieses Ausdrucks zwingen. Wir bitten zunächst mit den Augen und Mienen, mit einer Bewegung des Kopfes oder der Hände, mit einer Bewegung des Körpers oder der Knie: zahllos aber sind die Nüancen der vielfachen Gradation der Mischung und Correspondenz dieser verschiedenen sinnverwandten Gebehrden. Mehrere schätzbare Bemerkungen über die Synonyma der sichtbaren Rede sind noch anders wo bereits zu finden, [188] auf die wir denn hier wegen des Weiteren verweisen können. Wenn Cicero, wie ein alter Schriftsteller erzählt, [189] mit dem bekannten Roscius bisweilen einen freundschaftlichen Wettkampf einging, wer von ihnen ein und den nehmlichen Gedanken am mannigfaltigsten sagen könnte; ob der Redner mit Worten oder der Schauspieler mit Gebehrden? und wenn dieser, da solcher Streit öfter wiederholt ward, nicht immer unbedingt verloren haben kann: so giebt dieses Wettspiel noch einen neuen Beweis für den möglichen jetzt freilich wenig oder gar nicht beachteten Reichthum der pantomimischen Synonyma.

Nachdem nun die große Mannigfaltigkeit der natürlichen und der leicht verständlichen conventionellen Zeichen, wie auch die Möglichkeit einer eigenthümlichen Grammatik und Syntax der Gesten in kurzen Andeutungen dargethan sind, ist noch, bevor hier weiter von ihrer Bildung zur Schönheit in der Rhetorik und Poetik der Gebehrdensprache geredet werden kann, näher zu bestimmen; wie sich ihr Ausdruck verhält zu den früher schon wenigstens berührten verschiedenen inneren Thätigkeiten des Denkens Empfindens und Begehrens. — Das

188) S. Engels Mimik Th. I. S. 345—360 (Ausg. von 1785.)
189) Macrob. Saturnal lib. II. cap. 10.

Digitized by Google

Denken ist ein rein geistiger Akt, wobei denn der Körper natürlich in gänzlicher Ruhe erscheint: nur an der Stirn und mehr noch in den Augen — die entweder irgend wohin gerichtet sind, ohne da etwas bemerken zu wollen, oder sich nach den Nasenwinkeln ziehen — wird die gänzliche Abgezogenheit von äußerlichen Gegenständen sichtbar. Ein stärker andeutender pantomimischer Ausdruck des Denkens stützt im Sitzen den Kopf, oder auf und abgehend, das Kinn mit der Hand; wobei ein leichtes an sich bedeutungsloses Fingerspiel und ein rascherer hin und wieder etwas wankender Gang die innere Unruhe anzeigen, welche stets dem vergeblichen Streben nach einem dem forschenden Geiste genügenden Gedanken vergesellschaftet ist. In steigender Heftigkeit dieses unbehaglichen Zustandes reibt der Zeigefinger — der, an der Nase gehalten, ein mehr schalkhafter Ausdruck des Denkens ist — im leichten Ausdruck des Schmerzes die Stirn; doch endlich ruht im plötzlichen Stillstehen derselbe mit leichtem Druck über den hochgewölbten Braunen. Darauf folgt ein Schnippchen; ein Schlag in der Hand oder auf das Herz, als den scheinbaren Sitz des frohen Gefühls endlicher Ueberzeugung; eine triumphirend strahlende Miene: die lang gesuchte Idee ist endlich gefunden. — Völlig deutlich also kann der körperliche Ausdruck noch andeuten, daß wir denken; und in wie fern wir überhaupt dabei mehr oder weniger afficirt werden: der eigentliche Gegenstand des Forschens aber, und die dabei vorkommende Reihe der Vorstellungen werden nicht dadurch erkannt. Nur in dem stummen ausdrucksvollen Spiel mit einem äußeren sinnlich gegenwärtigen Object, können, in der verschiedenen Art der Betrachtung und Handhabung desselben, bestimmte Gedankenfolgen und die denselben vergesellschafteten Gefühle noch ganz deutlich verrathen werden; wodurch denn in einer veredelten dramatischen Darstellung der selbstständigen Gebehrdenkunst ein pantomimischer Monolog möglich wird, welcher im Verein eines charaktervollen Ausdrucks mit hoher plastischer Schönheit einen wahrhaft ästhetischen Werth

Digitized by Google

haben kann. Wenn wir zum Beispiel König Alboins Gattin, die schöne Rosamunda, im strahlenden Schmuck der fürstlichen Zeichen vom wilden prunkenden Festgelage daher wanken sähen, in der Hand das gräßliche Trinkgeschirr, ihres erschlagenen Vaters Schädel, aus dem ihr Gatte, dessen Mörder, sie so eben zu trinken gezwungen: so würde eine pantomimische Künstlerin des Wortes durchaus nicht bedürfen, um den schreckbaren inneren Kampf dieser tragischen Situation deutlich und ergreifend zu malen. Die Thränen des brennendsten Schmerzes; die heißen Küsse auf das heilige Gebein; das starre Zusammensinken dumpfer Bewußtlosigkeit; und darauf das Zorn flammende Auge, wenn die schmetternden Trompeten der nahen Festhallen, neuen Trunk des wilden Lombarden-Herschers verkündend, sie wieder aufschreien aus ihrer Betäubung: alles dieses spräche hier genugsam; und zwar, ganz beiläufig gesagt, mit größerer Wahrheit des Lebens, als der lang ausgesponnene tonberedte Monolog. Die Selbstgespräche unserer Dramen beruhen größtentheils auf eine rein artistische Convention: wer irgend mit unlauteren Planen, oder gar mit Mordgedanken umgeht, der erzählt, von natürlicher Furcht gebannt, auch den leeren Wänden sogar nicht eine Sylbe davon; ja er mag, wenn auch sicher und unbelauscht, sich selbst das grausende Vorhaben dennoch nicht einmal im hörbaren Worte näher verdeutlichen; durch unwillkührliche Pantomimen aber drückt er dabei beständig sein Inneres aus. In den gewöhnlichen Schauspielen wird also häufig gesprochen, wo die Situation statt des lauten Wortes durchaus lange Zeit hindurch nur stumme Rede erheischte; und man entsagt bei dieser der Entwickelung der Fabel nothwendigen Kunstform willig der Wahrheit des Lebens. Eine gleiche abstrahirende Anforderung dürfte denn auch wohl das pantomimische Drama an den Schauer machen für den entgegengesetzten Fall, daß hier bisweilen stumm geredet wird, wo eigentlich laut gesprochen werden sollte. Rosamundens innerlich tobender Kampf kommt indessen nach seiner wahren Natur nur

Digitized by Google

vorzugsweise zum Ausdruck durch die Gebehrdensprache. Immer lauter und lauter schmettert der wilde Freudenschall des jubelnden Festes; da sehen wir endlich die Unglückliche mit zitternden Händen den blank geschliffenen Mordstahl aus dem verbergenden Busen hervorziehen. Wechselnd schweifen die stieren Blicke auf das entwürdigte Gebein des geliebten Todten und auf den blitzenden Dolch: mit krampfhaftem Beben erhebt sie ihn; schon scheint seine Spitze dem eigenen Leben zu drohen; da erschallt plötzlich wieder neuer hellerer Jubelton. Unwillkührlich wendet sich nunmehr das tödliche Eisen gegen den nahen Prunksaal; langsam schlotternden Schrittes taumelt sie gleichsam bewußtlos dahin; der unsichere Fuß aber wankt immer heftiger; noch ein Blick auf den weißen goldberandeten Schädel, und mit ermattender Kraft wirft, als lautere Musik jetzt die Aufhebung des Gelages verkündet, Rosamunde, ohnmächtig zusammensinkend, den Stahl nach der eben geöffneten Thür. Helmich, Alboins Milchbruder und liebster Freund, seine Königinn längst heimlich liebend, nahet voll zärtlicher Besorgniß; und richtet die Unglückliche sanft empor die sich jedoch nur langsam erst erholt. Noch ruhend am Boden blickt sie starr zu ihm auf; endlich aber, den schirmenden Arm der Liebe erkennend, beleben sich, mit einem Blick auf den gräßlichen Mundbecher, den ihre Hand krampfhaft festgehalten, im wilden Feuer ihre Züge. Nach dem naheliegenden Dolch greifend, rafft sie sich auf, und preßt denselben mit bedeutsam zur Thür zeigender Gebehrde und mit einem viel verheißenden Blick dem hoch erstaunten Helmich in die sträubende Hand. Deutlich hat er des wilden Flammenauges beglückende Sprache, wohl aber auch die Darreichung des Mordstahls verstanden; aber er schaudert, sich unwillkührlich abwendend, zusammen vor den angesonnenen Brudermord: da reißt die Rache dürstende Rosamunde den königlichen Schmuck der strahlenden Krone von ihrem Haupte, legt dieselbe nieder zu den Füßen des in regungsloses Staunen versunkenen Helmich, und stürzt, den entheiligten Schädel des gemordeten Vaters be-

Digitized by Google

deutsam zum Himmel emporhebend, rasch davon. — Nicht die Gefühle allein, sondern auch die Gedankenreihen, Vorsätze und Aufforderungen werden hoffentlich in diesen pantomimischen Scenen voll Wahrheit und Ausdruck klar und deutlich verstanden; und eben so wird es auch seyn bei Helmichs nunmehr folgendem der Natur nach ganz stummen Spiel, welches durch das beschreibende Wort durchaus nicht in seiner reichen Schöne genügend dargestellt werden kann. Zögernd nur hebt er die strahlende Krone auf, betrachtet wechselnd sie und den blitzenden Stahl; und sein unsicherer Schritt trägt ihn bald sehnsüchtig zu der Thür, welche Rosamunden seinen Blick entzog, bald schreitet er mit wild drohender Gebehrde dem nun immer stiller werdenden Saale zu. Plötzlich aber bleibt er stehen, wirft die verführerischen Geräthe von sich, und eilt, das schwarze Verbrechen gleichsam fliehend, mit freien Händen davon. Ein Blick auf Rosamundens Gemach führt indeß den Verblendeten zurück, er nimmt die schimmernde Krone langsam wieder auf: da erscheint sein Diener und Vertrauter, der verrätherische Grieche Perideus, bekanntlich Alboins Mörder, und gleich darauf läßt sich Geräusch vom nahen Prunksaale her vernehmen. Jetzt raunt Hellmich dem ihm wohlbekannten Bösewicht eilig etwas ins Ohr, reicht ihm zugleich den Dolch nebst einem Gold gefüllten Beutel, und stürzt rasch davon. Perideus verbirgt sich lauernd hinter einer Säule, die ihn indessen dem Blick des Zuschauers nicht entzieht, und wo in mannigfach wechselnder Stellung ein pantomimischer Seelenmaler Gelegenheit hätte, denselben zu fesseln durch allen wechselnden Ausdruck der spähenden Arglist, verruchter Schlauheit, befriedigter Goldgier u. s. w. Alboin im leichten Rausche entschlummert, wird nun auf einem prächtigen Ruhebette in Rosamundens Gemächer getragen; die Dienerschaar kehrt leisen Trittes wieder zurück, löscht die Kerzen aus; und nun schleicht mit stummen höchst charaktervollem Spiel Perideus lauschend aus seinem Hinterhalte hervor, horcht lange an der still geöffneten Thür, die ihn endlich

Digitized by Google

dem unverwandten Auge des höchst gespannten Schauers, verbirgt, dem hier jedes geredete Wort in der That nur störend erscheinen müßte. — In solcher Weise ließen sich denn auch größere Gedankenreihen und Ideen-Verknüpfungen noch vollkommen verständlich darstellen durch die pantomimische Kunst; und die Wahrscheinlichkeit ihrer nur sprechenden Bilderfolge verlangt eben keine größere conventionelle Abstraction, als die ewig gesungenen Gefühle und Vorsätze der Oper; als selbst, dem früher Gesagten zu Folge, in mancher Hinsicht das Schauspiel; und endlich als die Betrachtung des so hoch bewunderten Scheinlebens in der Plastik. — Nächst diesen durch die natürliche Verknüpfung mit äußeren sichtbaren Objecten verständlich ausgedrückten Richtungen des Denkens wären noch durch die Gebehrde alle diejenigen Vorstellungen und Ideen faßlich mitzutheilen, deren Gegenstände auf Bewegung beruhen. Auch lassen sich unsere Urtheile sinnlich darstellen in so fern sie bejahend, verneinend oder zweifelhaft sind; am deutlichsten aber erscheinen die diesen Urtheilen vergesellschafteten Zustände unseres Willens. Hier kommen wir zu dem bestimmtesten Theile der ganzen Gebehrdensprache: Ja und Nein; Wollen und Nichtwollen; Zweifel und Gleichgültigkeit lassen sich durch Gebehrden eben so bestimmt, als durch Worte ausdrücken. In dieser klaren Aeußerung des Willens, in dem stumm beredten Ausdruck der Empfindungen und Gefühle findet denn die Pantomime, als die still beredte Sprache des Herzens und der Seele, vornehmlich ihre genügende Sphäre: reine Verstandesbegriffe, Vernunftschlüsse und mathematische Wahrheiten [190] überläßt sie willig der Tonsprache;

190) Nach dem Athenäus (lib. I. p. 20. edit. Casaub.) hat ein gewisser Philosoph und zugleich ein berühmter Tänzer die pythagoräische Philosophie — deren bedeutsames Schweigen auch schon Lucian (de saltat.) im still beredten Tanze erkennt — im stummen Tanze besser erläutert, als wenn er sich des Wortes dabei bedient hätte. — Der bekannte Mersenne meint (Harmon. universelle C. p. 160) daſs die Pantomime gemeinsame Sprache werden könnte, und daſs alsdann die schwersten Wissenschaften faſslich und angenehm

Digitized by Google

sie liegen ganz außer den Gränzen einer natürlichen Pantomime. „So groß also auch das Gebiet ist, in welches sich „ihre Versinnlichung nicht wagen darf; so ist dennoch ihr ei„genes Reich so groß, der Reichthum ihrer Gegenstände so „unerschöpflich, daß die Kunst ermüdet, ehe sie ihre Grän„zen erreicht. —“ [191] Diese müßten indeß genügend berührt werden in einer vollständigen Gebehrdenlehre; demnach würde eine solche nunmehr ausführlich darzuthun haben, wie sich die eigentlichen Elemente ihres Ausdrucks, die mannigfachen Modificationen des Willens, die verschiedenen Empfindungen und Gefühle, Gemüthsbewegungen, [192] Leidenschaften und Affecte [193] körperlich äußern in Mienen und Gebehrden; in Handlung und That. [194] Gleich wichtig für die Kunst wie auch für das Leben wäre ein solches panto-

---

im Tanze gelehrt werden könnten, wie zum Beispiel Cosmographie, Astronomie, Chronologie, Perspective, Catoptrik, die Glückseligkeit der Heiligen, und die Seligkeit des Paradieses. — Nichts schadet den Künsten so sehr, als wenn man ihre natürliche Gränze überschreitet. Diese ist aus einer nur flüchtigen Betrachtung der darstellenden Zeichen so leicht erkennbar, und dennoch leidet die Kunst so häufig durch solche Fehler. Mahlen, im eigentlichen Sinne des Worts wollen Dichter und Musiker, und ihre Werke werden dadurch kleinlich und spielend. Der Mahler dagegen versucht wirklich zu dichten in der Darstellung successiver Begebenheiten, und wird, wie die vielen perspectivisch gemahlten Lebensgeschichten der Heiligen bekunden, nothwendig lächerlich. d. V.

191) Neue deutsche Dramaturgie S. 49.

192) Gemüthsbewegung ist eine einzelne vorübergehende heftige Thätigkeit, Leidenschaft ein dauernder Zustand eines heftigen habituellen Begehrens oder Verabscheuens. Alle Leidenschaften sind Gemüthsbewegungen, aber nicht alle Gemüthsbewegungen sind Leidenschaften. (Vergl. Handwörterb. d. Seelenmalerei S. 216.)

193) Affekten sind von Leidenschaften specifisch unterschieden: jene beziehen sich blofs auf das Gefühl, diese gehören dem Begehrungsvermögen an. (Kant Kritik d. Urtheilskr. S. 119.)

194) Handlung drückt die Thätigkeit der Kraft, That die in die Sinne fallende Wirkung aus: eine jede That ist eine Handlung, aber nicht jede Handlung ist eine That. (Vergl. noch Engels Schriften Th. IV. S. 101 über Handlung, Gespräch und Erzählung.)

Digitized by Google

mimisches Wörterbuch, zu dem man an den unten verzeichneten Orten [195] bereits treffliche Vorarbeiten findet. Manche Artikel desselben werden wir späterhin noch mit einiger Ausführlichkeit zu geben Gelegenheit haben; das Ganze gehört aber nothwendig für ein besonderes Werk über die Pantomimik.

---

195) Des Cartes, Passiones animae p. 60. quae sint signa externa harum passionum.

Chr. Wolff. Psychologia empirica, p. 457—665 de affectibus — p. 711—720. de commercio inter mentem et corpus.

De la Chambre. Les Characteres des Passions p. 196 etc.

Buffon. Allgem. Hist. d. Natur. Th. I. Beschreibung des Menschen.

Menschenkunde, Sammlung der besten und vorzüglichsten Wahrnehmungen und Erfahrungen über den Menschen. Th. I. S. 88—184. Th. II S. 58—95. (Leipzig. 1792.)

F. I. Flörken die Leidenschaften der Menschen und Thiere S. 207—453.

I. G. E. Maafs. Grundrifs der allg. und besond. Rhetorik p. 125. Eintheilung der Leidenschaften. p. 174—247. Von den Gebehrden.

I. G. E. Maafs. Versuch über die Leidenschaften. Halle 1807.

I. G. E. Maafs. Versuch über die Gefühle besonders über die Affecten p. 287 u. f.

Neue deutsche Dramaturgie (Altona 1798) S. 181 u. f. Ueber den Ausdruck verschiedener Gemüthszustände, Gefühle und Leidenschaften.

Handwörterbuch der Seelenmalerei: nebst 52 gestochenen Köpfen, die vorzüglichsten Gemüthsbewegungen und Leidenschaften betreffend, von Lebrün (Leipzig 1820.)

C. F. Michaelis, die Kraft der rednerischen und theatralischen Declamation p. 165 u. f. (Leipzig 1819.)

Sekendorf Vorlesungen über Declamation und Mimik Th. II. S. 11 u. f.

Engel Ideen zu einer Mimik. Br. IX. u. a.

G. Wernsdorf Dissert. de corporis eloquentia. Gedani 1758.

F. Löwen kurz gefafste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes. Hamburg 1755.

Cludius Grundrifs der körperlichen Beredsamkeit p. 265—326.

Peter Camper. Vorlesungen über den Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften durch die Gesichtszüge etc. a. d. Holl. übers. v. G. v. Schatz. Berlin 1793. 4.

Fülleborns Beiträge zur Geschichte der Philosophie enthalten (Th. II. St. 8.) den Abrifs einer Geschichte und Literatur der Physiognomik, in der man, nächst den in dieser Abhandlung angeführten Werken, noch manches Bemerkenswerthe finden wird für die Literatur der Pantomimik.

d. V.

Digitized by Google

Die reine Gebehrden-Sprache besteht also, ihrer nunmehr vollendeten Grammatik zu Folge, aus einer Mischung von natürlichem Ausdruck, von Nachahmung, Beschreibung, und endlich von willkührlichen Zeichen. Ihr eigentliches Gebiet ist in solcher Weise nur die mannigfache Aeußerung des Begehrens und Empfindens, doch kann sie in ihrer bedeutsamen Vereinigung von Zeichen, Zeichnen und Zeigen,[196] unter manchen oben angegebenen Bedingungen auch zur deutlichen und energischen Darstellung von Gedanken und Ideen gebraucht werden: und nicht etwa nur die pantomimische Kunst, sondern das Leben selbst hat sich dazu der Gebehrde auch in den späteren Zeiten der ausgebildeten Sprache und Schrift noch häufig bedient. Die hohen rein abstracten Sphären der Religion und Politik hat sogar die Pantomime noch berührt, und die Kraft und Schärfe ihrer eindringlichen Beredsamkeit hat hier jeden Ausdruck irgend einer Tonsprache übertroffen, wie einige merkwürdige Beispiele beweisen.

Als dem Tarquinius Superbus von seinem Sohne Sextus ein Abgeordneter gesendet ward, um neue Verhaltungsbefehle wegen der listigen Unterjochung der Gabier einzuholen, führte der König denselben schweigend in den Garten, hieb hier alle Mohnköpfe ab, welche über die andern hervorragten, und entließ darauf ohne allen weiteren Bescheid den Gesandten. Sextus, die stumme Antwort seines Vaters sogleich verstehend, schaffte eben so alle durch Ansehen und Reichthum unter den Gabiern hervorragenden Männer auf die Seite und die unglückliche Stadt, nunmehr ohne Schutz und Oberhaupt, mußte bald darauf die Herrschaft der Römer anerkennen.[197]

Als Kaiser Karl der Fünfte sich einst zu Augsburg mit seinem Bruder Ferdinand bei der Tafel befand, so hielten einige Pantomimen-Spieler um die Erlaubniß an, mit ihren Darstellungen die Majestäten bei Tische zu belustigen. Es

196) Bernhardi Sprachlehre Th. I. S. 51.
197) Livius lib. I. cap. 54.

Digitized by Google

waren aber, wie Masenius, der Gewährsmann dieser Erzählung,[198] berichtet, nur Ketzer, welche dem Kaiser gern den Ursprung und die Ursachen der neuen Secte zeigen wollten. Als sie die Erlaubniß zum Spiel erhalten hatten, trat zuerst ein Mann auf, wie ein Doctor jener Zeit gekleidet; es war, wie auf seinem Rücken zu lesen stand, Johann Reuchlin. Dieser trug Bündel Holzscheite, die er nachlässig auf dem Hofe umherwarf, als wollte er sie dem ersten besten Vorübergehenden überlassen. Als er fortgegangen war, kam eine andere Maske; es war, wie die Schrift auf dem Rücken besagte, Erasmus von Rotterdam. Dieser, als er die geraden und krummen Scheite vermengt umhergestreut sah, gab sich viele Mühe dieselben zu sammeln und in Ordnung zu bringen: als es ihm aber durchaus nicht gelingen wollte, das Krumme mit dem Graden zu vereinigen, so ging er unwillig fort. Nunmehr erschien, Luthers Namen führend, ein Mönch, der glühende Kohlen und Brände trug, die er zu den Scheiten legte, und die nun durch sein Blasen in volle Flammen geriethen. Hierauf machte er sich, wie Masenius sagt, vergnügt davon, gleich als hätte er seine Sache noch so gut gemacht. Jetzt trat ein Mann auf in kaiserlicher Kleidung, der, als er die Flamme erblickte, sein Schwert herauszog, und mit großer Gewalt in das Feuer schlug, um die Gluth zu löschen: da aber die Flamme dadurch nur heftiger zu lodern begann, so ging er im höchsten Zorne von dannen. Darauf kam endlich ein Geistlicher in päpstlicher Kleidung, der sehr bestürzt ward, da er die Flamme erblickte. Als er sich umsah nach einem Hülfsmittel, das Feuer zu dämpfen, erblickte er in der Nähe zwei angefüllte Eimer, die er eiligst ergriff. Statt des Wassers aber goß er jetzt Oel in die Flamme, wodurch sie nur desto mehr verstärkt wurde, und er lief in Verzweiflung davon. — Auf das Höchste erbittert waren die Herscher durch diese pontomimische Darstellung; sie ließen die Urheber derselben aufsuchen, diese aber waren nirgend aufzufinden.

198) Masenii speculum imaginum veritatis occultae p. 622.

Digitized by Google

Völlig abstracte Begriffe, wie zum Beispiel die politische Freiheit sind von den Alten dargestellt worden durch pantomimischen Tanz, der nach der bedeutsamen und innigen Beziehung zum Leben zu schließen, hierbei von sehr ergreifendem Ausdruck gewesen sein muß. Der Tänzer Sostratus weigerte sich, den Tanz, welcher die Freiheit hieß, vor seinem Herrn, dem Könige Antiochus, aufzuführen, weil dieser des Künstlers Vaterstadt Priene unterjocht hatte. Es wäre unwürdig, sagte er kühn, die Freiheit im Tanze noch darzustellen, nachdem sie mein Vaterland verloren hat. [199]

Im Jahre 1709 wurde zu London ein pantomimischer Tanz aufgeführt, der die monarchische und republikanische Regierung allegorisch darstellte, und der in der englischen Derbheit seines spottenden Muthwillens noch einen sehr kräftigen Beweis giebt für den energischen Ideenausdruck der Gebehrdensprache. Weitere Nachrichten von jener Darstellung sind am unten verzeichneten Orte [200] zu finden: eine andere Quelle [201] enthält noch mehrere pantomimische Scenen solcher Art.

Nachdem nun nächst der rein grammatischen Formenlehre auch noch das innere Wesen des pantomimischen Ausdrucks nach seiner verschiedenen Beziehung zu den drei geistigen Thätigkeiten in kurzen Andeutungen berührt ist, schreiten wir endlich zur freien Betrachtung seiner Schönheit: nehmlich zu einer Rhethorik und Poetik der Gebehrden, und zu deren rein ästetischer Kunstschätzung. — Reinheit der Sprache, Deutlichkeit und Bestimmtheit sind, wie in Tönen so auch in Gebehrden, nothwendige Bedingungen alles Ausdrucks; der höhere Stil verlangt aber noch strenge Angemessenheit der Rede, Wohlklang und Lebhaftigkeit, Mannigfaltigkeit und Einheit. Indem nun die Gebehrdensprache diesen und ähnlichen Anforderungen ebenfalls Genüge zu leisten vermag,

199) Sext. Empir. advers. Mathem. lib. I. p. 281. edit. Fabricii. Libanius or. XIX. p. 512. edit. Morelli.

200) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper. Th. I. S. 458. (Uebers. v. Forkel.)

201) Warburton Versuch über die Hieroglyphen §. 8 u. 9.

Digitized by Google

hat auch sie ihre auf bestimmten zum Theil der eigentlichen Redekunst ganz gleichen Gesetzen beruhende Rhetorik. — In der Tonsprache würde zum Beispiel die Angemessenheit des Stils verletzt sein in folgender Phrase: „ich flehe dich an, ich beschwöre dich, gieb mir noch einen Apfel." — Die innige Form der Bitte stände hier mit ihrem unbedeutenden Gegenstande im Widerspruch, und derselbe Fehler würde auch, vielleicht noch auffallender, gemacht werden können in der Gebehrdensprache. Der Redner, Deklamator, Schauspieler, Sänger und Tänzer, Alle werden, wenn sie nicht gegen die Angemessenheit des Stils verstoßen wollen, ein und denselben mimischen Ausdruck sehr verschieden modificiren müssen; und auch der Maler, dessen stummen Gebilde nur durch nachgeahmte Gebehrden reden können, hat sorgsam zu wachen, daß hier keine Fehler der Art sich einschleichen, die bei sehr berühmten Meistern selbst zu finden sind. Paul Veronese, Rubens, und besonders mehrere Künstler der französischen Schule zeigen oft in ihren Figuren einen übertriebenen pantomimischen Ausdruck; Guido Renis Graziengestalten, reden bisweilen in schmachtend gezierter Gebehrde, und Titian erfaßte in seinen Bildungen meistens nur die Körper, nicht aber die Seele; er verstand die Sprache der Leidenschaften wenig, und sprach sie schlecht. Eingedenk der früher angeführten Weisung des Leonardo da Vinci sollten also die Maler stets die höchste Aufmerksamkeit anwenden auf den angemessensten pantomimischen Ausdruck der Gemüthsbewegungen; Sandrart sagt noch: „es wird „der, so in dieser Wissenschaft andere übertrifft, billig für „den größten Meister gehalten; gleich wie der nur für einen „mittelmäßigen Künstler passirt wird, der diese erzählten „Affecten nur etlichermaaßen wahrnimmt. Die aber, so „gar nichts hierin thun können, sind nur für Sudler zu halten." [202] Wie nun der Maler so leicht den wahren und passenden Ausdruck der Gebehrden verfehlt, so kann auch

202) I. v. Sandrart deutsche Academie der edlen Bau-, Bildhauer- und Malerkunst S. 78.

Digitized by Google

der Schauspieler seine Rede leicht durch die begleitende Geste gleichsam überschreien, oder er wird durch den Gegensatz matt und nüchtern in seiner Darstellung: demnach würde also die Angemessenheit der Gebehrden, als wesentliche Bedingung zur Schönheit, nach ihren zartesten Beziehungen aufgefaßt werden müssen in einer durchgeführten pantomimischen Rhetorik.

Dem Wohlklang der Rede correspondirt in der Gebehrdensprache eine das Auge fesselnde Wohlbewegung, deren eigentliches Wesen in der vorigen Abhandlung bereits ausführlich entwickelt ist. Nach Beschaffenheit der verschiedenen Situationen zeige der körperliche Ausdruck in seinen Bewegungen Anmuth und Einfachheit, oder auch Würde und Majestät; Zartheit und sanft getragenes Schwellen der Gesten, oder auch Kühnheit und Energie. — Die Einfachheit überladet im Gebehrdenspiel den Ausdruck nicht; Natürlichkeit der Bewegungen und Wahrheit der Darstellung sind ihr schönes Ziel. Uebertreibung und Verfälschung bleiben derselben stets fremd; sie gehören nur der Geziertheit und Affectation, als den reinen Gegensätzen der schönen Einfachheit. — Würde und Majestät der Gebehrde zeigen sich zunächst in der schönen Grundhaltung des Körpers, in dem freiesten Gebrauch aller Glieder, und in dem Adel ihrer Bewegungen. Ganz frei vom Körper erscheint der Oberarm, die Schulter allein ist das Centrum der Gestikulation; daher denn die Hand nur weite Räume wellenförmig durchzieht. Alles Gedrückte und Kleinliche ist hier verschwunden; denn was in der Seele durchaus nicht ist, das kann auch nicht zum körperlichen Ausdruck kommen: Adel und Hoheit nur zeigen sich hier überall in den mäßigen Bewegungen des Hauptes wie in dem ruhig beredten Mienenspiel, und besonders noch im Gang. [203] Nur verschieden nach leichten

203) Qualis animo est, talis incessu. (Senec. Trag. Herc. fur. Act. II sc. 2.)

Vergl. noch über den Adel des Ganges, als ein allgemein zu erstrebendes Ziel die Aussprüche alter Dichter beim Athenaeus lib. I. cap. 38. (edit. Schweigh. T. I. p. 79.)

Digitized by Google

Modificationen erscheinen im schönen Spiel der ausdrucksvollen Bewegungen Würde und Majestät der Gebehrde; von ihren Gegensätzen, der Gemeinheit und Niedrigkeit, ist in Hinsicht ihrer körperlichen Aeußerung hier nicht weiter zu reden.

Die Kühnheit des Gebehrdenspiels überrascht durch unerwartete Stellungen und durch die Neuheit der Uebergänge; oder auch durch ein seltnes genialisches Verfließen des Charaktervollen und Schönen in der Körperbewegung. — Die Energie zeigt sich in der Entschiedenheit und Festigkeit, also in einer kraftvoll schönen Bestimmtheit des körperlichen Ausdrucks: Unbestimmtheit, Ungewißheit oder Zweideutigkeit stehen dieser Precision gegenüber als fehlerhafte Gegensätze, die bei der natürlichen Kürze, und bei der stürmenden Schnelligkeit der pantomimischen Rede sogleich zur gänzlichen Unverständlichkeit führen. — Anmuth, Zartheit und schön getragenes Schwellen der ausdrucksvollen Gebehrden leiten natürlich hin auf ein gewisses metrisches Verhältniß, und auf ein sanft verfließendes Spiel der wechselnden Umrisse; wodurch sich denn die sprechende Geste idealisch vermählt dem Rhythmus und den wellenhaften Schönheitslinien, welche, der vorigen Abhandlung zu Folge, erscheinen als die höchsten Elemente aller Wohlbewegung.

Die Lebhaftigkeit ist dem pantomimischen Ausdruck bei seiner eben erwähnten Kürze und Precision, Kühnheit und Energie schon eine natürliche Eigenschaft; doch bedient man sich auch hier wie in der mündlichen Rede zu noch höherer Belebung desselben gewisser rhetorischer Figuren, die schon Plutarch den schönen expressiven Gebehrden zuschreibt, indem er sagt: „Um eine Sache recht lebhaft und bildlich „darzustellen, brauchen die Dichter neu gemachte und metaphorische Ausdrücke. — Eben so ist es auch bei dem Tanze. „Die Figur ahmt die Gestalt und Gebehrden nach; der „Gang drückt eine Leidenschaft, eine Handlung oder eine „Kraft aus; durch die Darstellung aber zeigt man gerade „zu die Gegenstände selbst, wie etwa den Himmel, die Erde, „die umstehenden Personen. Wenn dieses nun nach einer ge-

Digitized by Google

„wissen Ordnung und Zahl geschieht, so hat es etwas Aehn„liches mit der Gewohnheit der Dichter, die eigentlichen „Namen mit zierlichen und wohlklingenden Wörtern zu be„gleiten. — Die Darstellung kann aber auch niedrigen und „schlecht ausgedrückten Versen gleichen, wenn nehmlich im „Tanz nicht Wahrscheinlichkeit und Grazie mit Anständigkeit „und Einfachheit verbunden sind.“ [204] — In der Pantomime, als Sprache der Empfindung und der Leidenschaft kommen natürlich die Figuren für die Gemüthsbewegung am häufigsten vor; und zunächst bemerken wir unter ihnen die Anapher oder Wiederholung. [205] In des scheidenden Freundes mehrfacher Wiederkehr, in der stets erneuerten Umarmung, ist sie ein tief rührender Ausdruck der körperlichen Beredsamkeit, gegen deren siegende Gewalt alles Wort hier ohnmächtig verstummt. — Wenn der Jüngling von der holden Geliebten das bedeutsame Zeichen der ersten Rose erhält, so zeigt im unbelauschten seligen Entzücken, das des Wortes sich hier wenig oder gar nicht bedient, die Gebehrde des Dankes folgenden natürlichen Climax. Im ersten überraschenden Augenblick wird der Drang der Gefühle gleichsam gegen die redende Blume selbst ausströmen wollen; bald aber ergreift der Sprachlose die im schwachen Sträuben zit-

204) Plutarch Sympos. lib. IX. quaest. 15.

205) An Wiederholungen fehlt es der modernsten scenischen Tanzkunst in ihrer ewigen Einerleiheit wahrlich nicht, aber sie drücken nur leider — Plutarchs obige Vergleichung fortzusetzen — nicht mehr aus, als etwa die Anaphern mancher neueren nahmhaften Dichter. Wenn der eilfsilbige Iambus, oder auch die trochäischen Dipodien nicht gleich vollzählig werden wollen, so wird ohne weiteres, wie durch treffende Beispiele zu belegen wäre, irgend ein nur einigermaafsen bedeutsames Wort ein paarmal wiederholt; oder es wird auch geschwind noch ein neues duftlos blümelndes Epitheton fabricirt, und der metrischen Verlegenheit ist abgeholfen: „vollzählig wenigstens stolpert der gemifshandelte Vers wieder einmal daher.“ Die Schauspieler, zum grofsen Theil eben so unwissend in den tieferen Gesetzen der Redekunst, sprechen dann solche nichts sagende Prädicate und aller inneren Wahrheit des Ausdrucks entbehrende Anaphern so recht eigentlich auf den Klatscheffect, der denn auch — similis simili gaudet — meistens nicht ausbleibt. d. V.

Digitized by Google

ternde Hand, bedeckt sie mit tausend Küssen; preßt sie darauf mit einer eigenthümlichen durch Worte gar nicht zu beschreibenden Hebung des Körpers an sein Herz; und stürzt endlich, von der Steigerung des Entzückens hingerissen, nieder zu den Füßen der Angebeteten. Wie eindringlich beredt so ein stiller Climax als natürliche Aeußerung der schönsten Gemüthsbewegung sei, das sagt gewöhnlich mit unnennbarem Ausdruck der die Zärtlichkeit erwiedernde Seelenblick. Diese oft vorkommende pantomimische Scene des Lebens wird auch den Schauer in einer edlen Darstellung, noch tief ergreifen, wenn dieselbe ausgeführt wird durch wirkliche pantomimische Künstler, von denen — wie Xenophon in dem oben beschriebenen Ballet in Hinsicht des Bacchus und der Ariadne sagt — alle Anwesenden schwören möchten, daß wirklich eine erste stille Liebe unter ihnen bestehe, die eben zum Ausdruck komme. Wenn sie darauf mit schüchtern verschämtem Schweigen, und dennoch im beredten Ausdruck der ersten jungen Liebe, leicht gemessenen Schrittes dahin wallen in natürlicher Schöne der Bewegung, so werden sie auch in dieser scheinbar all zu einfachen Situation, die schauenden Blicke noch freudig zu fesseln vermögen. Die Sprache des Wortes kann niemand vermissen in dieser inneren Lebens vollen Scene; denn was dabei geredet werden könnte, oder eigentlich noch vielmehr als das, sagen die seelenvollen Himmelsklänge einer Flöte oder Clarinette, vergesellschaftet mit den bebend antwortenden Lauten eines zu natürlichem Liebesbund [206] verfließenden Saiteninstruments. In dem Hintergrunde dieses beseelten Tongemäldes [207] verduftet wie durch weite Fernen hin eine

206) Ein Blasinstrument und ein Saitenspiel zusammen bilden eine musikalische Ehe. (Lotosblätter. Fragmente von Isidorus Th. I. S. 200.)

207) Der Musiker soll, wie Engel in seiner vortrefflichen Abhandlung über die musikalische Malerei bemerkt, lieber Empfindungen, als Gegenstände von Empfindungen malen; immer lieber den Zustand, worin die Seele, und mit ihr der Körper, durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit

Digitized by Google

tiefe sinnige Harmonie: das leisere Tutti bildet gleichsam die Landschaft, in der die beiden melodischen Solo-Instrumente als Staffage erscheinen, welche allein dem schönen Tonbilde erst eine innigere Beziehung zum Leben verleiht. Die Tonkunst wird in dieser Darstellung eines ganz bestimmten Gefühls eine musikalische Plastik: plastische Musik aber nennt Bernhardi die Kunst der Gebehrde, und die Tonkunst erscheint ihm dabei als die natürliche Supplementkunst der reinen Mimik. [208] In solcher Ansicht könnten denn hier, bei vorausgesetzter Virtuosität der Künstler, das Doppelduo der Töne und Gebehrden, die Melodie der Glieder und Töne, und die Harmonie der sichtbaren und hörbaren Bewegungen ein eigenthümliches Quatuor, eine Kunstleistung bilden, die auch gegen den strengsten Critiker ihren Werth behaupten würde, und von deren ästhetischer Wirkung man durchaus keine Ahnung haben kann bei dem niedrigen Standpunkt der heutigen [209] scenischen Orchestik. Belebte Plastik ward diese, wie auch die Pantomime, früher schon genannt. Bilder des Lebens also, voll Ausdruck der Seele und Schöne der Körperbewegung soll dieselbe

selbst. — Pantomimische Scenen der oben erwähnten Art geben denn eine natürliche Veranlassung zu solcher musikalischen Seelenmalerei. Die Instrumentalmusik erhält hier unbezweifelt ihren tiefsten bedeutsamsten Ausdruck, und seelenvolle Virtuosen, deren Talente in dem immer mehr überfüllten Tutti der Orchester fast unbemerkt verschwinden, werden in solchen tief empfundenen Scenen ihre Kunst besser und werthvoller zeigen können als in den frostigen Capriccien eines nichts sagenden Concerts, das nach herkömmlichem Schlendrian im ersten Theile brillirt, im zweiten methodice rührt, und endlich im dritten spaßhafterweise amüsirt. d. V.

208) Bernhardi Sprachlehre Th. II. S. 39. 51.

209) Jetzt würde man — versteht sich zur Musik von mehreren Componisten — jene schöne pantomische Scene weidlich zerarbeiten mit den gehörigen Arm und Bein-Positionen, mit Gruppen, Attituden etc; und wenn darauf die beiden Liebenden nicht schließlich ihr Glück und ihre Freude äußern sollten in einem ganz überaus schweren Pas de deux nach der beliebten hier durch Zeichnung und Beschreibung nereits dargestellten Manier, hielte man dies sicher für ei- n wesentlichen Mangel an Kunst. d. V.

Digitized by Google

geben; nicht aber lebende (eigentlich todte) Bilder, von denen denn, obgleich sie in das Gebiet der reinen Gebehrdenkunst gehören, hier nicht weiter die Rede sein wird; da noch überdies die unten verzeichneten Werke [210] alles enthalten, was über diese seit den Zeiten der Hamilton so allbeliebten mimischen Darstellungen nur irgend zum Lobe oder auch zum Tadel gesagt werden kann. — Nach dieser Abweichung, veranlaßt durch die artistische Anwendung des natürlichen Climax im körperlichen Ausdruck, würde hier unter den übrigen rednerischen Figuren zunächst die Hyperbel zu betrachten sein: der Gebrauch derselben durch absichtliche Uebertreibung von Stärke und Größe einer Empfindung oder eines räumlich beschriebenen Gegenstandes ist indessen in der Gebehrdensprache so leicht, und der Effect davon, besonders im Komischen, so natürlich; daß diese Figur hier eben so wenig einer ausführlichen Erläuterung bedarf als eine Nachahmung des Sichtbaren, welche der Idee der Onomatopöie oder der Nachahmung des Hörbaren in der eigentlichen Redekunst entsprechen würde. Auch die Ironie ist dem körperlichen Ausdruck natürlich. Wenn zum Beispiel in einer pantomimischen Scene ein alter verliebter Geck der schönen, Kränze flechtenden, Gärtnerin zärtlich eine Rose darbietet, und sie darauf im schalkhaft ehrfurchtsvollen Verneigen ihm dankbar ein Körbchen mit einem welkenden Strauße dafür reicht, so ist dies eine höchst sprechende Ironie. Uebertreibungen und Nachahmungen wird darauf der so herrlich Beschenkte passend anwenden können in einem jetzt beginnenden komischen Monolog. Unverwandten Blickes folgt sein Auge starr der lachend Entflohenen; darauf

---

210) Göthe. Wahlverwandtschaften Th. II. S. 57. 87. 115.
Sekendorf Vorlesungen üb. Declamation und Mimik Th. II. S. 8. 27 u. f.
J. Falk in dem Taschenbuche Urania für das Jahr 1812.
Rehberg. Die Attitüden der Lady Hamilton.
Hendel-Schütz mimische Darstellungen gez. u. gest. v. Heroux u. Ritter. (Frankfurth a. M. 1809.)
Sophie May. Thalia. Taschenbuch plastischer, dramatischer und lyrischer Darstellungen S. 1—37. (Berl. 1823.)

Digitized by Google

wiederholt er, sein zierliches Körbchen betrachtend, mit übertriebenem Ausdruck ihre ehrfurchtsvollen Verbeugungen, und wirft endlich im steigenden Affekt — den ein charakteristisches Solo des muthwilligen Fagotts treffend mahlt — das spottende Geschenk von sich. Hastig geht er jetzt im stillen Aerger auf und nieder; plötzlich aber bleibt er sinnend stehen: ein Gedanke süßer Rache beschäftigt ihn, zu dessen Ausführung er denn sogleich schreitet. Dürres Laub und Reisig wird mühsam zusammen gesucht; bald ist das ganze Körbchen damit überfüllt, und so trägt er es trotzig der eben zurückkommenden Spröden entgegen. Aber, o Himmel, neues Unglück! die Aehnlichkeit der Kleidung beim ländlichen Feste hat den Zornigen getäuscht; es ist eine andere sehr hübsche Kranzwinderin. Diese nun dankt mit noch größerer Ironie für das dargebotene Geschenk, das sie dem Hocherschrockenen aus der starrenden Hand nimmt, und schalkhaft trauernd den auf ihren Wink von allen Seiten herbeieilenden Gespielinnen zeigt. In einem reizvoll neckenden Tanze danken diese nunmehr, eine jede in eigenthümlicher Weise (nicht etwa in gewohnter Figurantenmanier, Einer wie Alle, und Alle wie Einer) für seine seltene Artigkeit; halten den fliehenden Gegenstand ihres Muthwillens spöttisch mit Blumengewinden; reichen ihm, mannigfache Tableaux bildend, sämmtlich ihre Körbe entgegen, und stellen dieselben endlich, als jener sich, nichts mehr zu sehen, die Augen zuhält, piramidalisch vor ihm hin, das dürre Reisig oben auf. — In dem Ballet waren bisher derb klatschende Prügel und Karrikatur des Anzugs die gewöhnlichsten Mittel zur Erregung des Lachens. Höherer ästhetischer Anforderung genügend erheben sich die eben beschriebenen Scenen, die des erläuterndes Wortes durchaus nicht bedürfen, zum wirklich Komischen; dessen höchst lebendigen Ausdruck durch die Pantomime schon andere schätzenswerthe Untersuchungen in jenem Gebiet, [211] als möglich erachtet haben. — In ihrer stillen Beredsamkeit kann sich die Gebehrde

211) St. Schütz Versuch einer Theorie des Komischen S. 225.

Digitized by Google

außer den bisher genannten Figuren noch vieler anderer rhetorischer Wendungen bedienen: sie hat ihre tropischen Ausdrücke, ihre Metonymie und Synekdoche, Metapher und Prosopopöie; hat ihre Allusionen, Paraphrasen u. s. w.; von denen weitere Erläuterungen und treffende Beispiele bereits anderweitig gegeben sind. [212] In der Gebehrdensprache erscheinen alle diese redneriſchen Mittel zur Beförderung der Lebhaftigkeit im eigentlichſten Sinne des Wortes als ein figürlicher Ausdruck, welcher denn, in der ihm hier eigenen ungesuchten Natürlichkeit sicher seine Wirkung nicht verfehlt.

Die Mannigfaltigkeit ist, wie in der mündlichen Rede so auch in der Gebehrdensprache, eine wesentliche Eigenschaft zum schönen Ausdruck. Die inneren Kunstgesetze derselben haben beide Sphären durchaus gemein; und wenn in der äußeren oder formalen Schönheit die Pantomime gleich der künstlichen Inversionen und überhaupt der anmuthigen Abwechslungen im Periodenbau entbehren muß, so hat sie dagegen in der früher gezeigten Fülle ihrer körperlich darstellenden Mittel hinreichenden Spielraum für die reichste und schönste Mannigfaltigkeit. — Die Einheit des pantomimischen Ausdrucks beruht zunächst auf eine sorgsam durchgeführte Grundhaltung; denn die Gebehrdensprache hat ebenfalls ihren niederen mittleren und höheren Stil, und die Vermengung dieser verschiedenen Arten des Ausdrucks stört, wie in der eigentlichen Rhetorik, auch hier die äußere Schönheit. Ferner verlangt noch die Einheit der Gebehrden eine zartsinnige Verbindung in der Darstellung der so häufig vorkommenden gemischten Seelenzustände; und besonders auch eine höchst sorgfältige Beachtung der natürlichen Uebergänge von einem Affekt, von einer Leidenschaft zur andern. Engel, den bei der meisterhaften Behandlung dieses Gegenstandes [213] zum Theil ein älteres für die Pantomime in

212) Engel. Mimik Br. VIII. S. 90.
Cludius Grundrifs der körperl. Beredsamkeit S. 353.
213) Ideen zu einer Mimik. Br. 41—43.

Digitized by Google

mancher Hinsicht beachtenswerthes Werk [214] geleitet zu haben scheint, sagt sehr treffend von diesen Uebergängen: „wenn hier nicht die größte Feinheit und Genauigkeit beobachtet, wenn hier nicht die Natur aufs vollkommenste ausgedrückt wird, so wird der feine Geschmack nicht befriedigt werden, wie gut auch übrigens der Ausdruck dieses oder jenes Gefühls in dem gegebenen Grade und unter den bestimmten Mischungen und Modificationen sei." — Solchen höheren Anforderungen der Mannigfaltigkeit und Einheit wird jedoch nur genügt werden durch ein tiefes und durchdachtes Studium der menschlichen Natur: hier kann der pantomimische Tänzer gründliche Kenntnisse und genialische Fertigkeiten zeigen, die ihm einen unbestrittenen ehrenvollen Rang in der Reihe der übrigen Künstler sichern. Die große Aufgabe, sein Aeußeres ganz in der Gewalt des Inneren zu bringen, die Verherrlichung der menschlichen Schönheit in ausdrucksvoller idealischer Bewegung sind ein hohes und würdiges Kunstziel. Dieses zu erstreben ist indessen sehr schwer, und setzt mannigfache natürliche Anlagen und genialische Fähigkeiten voraus. Lucian schon verlangt von dem pantomimischen Tänzer, nächst einem zarten Sinn für das Schickliche und Schöne, große Uebung, vielseitige Kenntniß, und besonders eine höchst lebhafte Einbildungskraft, verbunden mit einer ungemeinen Leichtigkeit sich in alle Leidenschaften zu versetzen; [215] welche aber dessenungeachtet mit klarstem Bewußtsein beherrscht werden müssen ihrer in durch die Kunst zum höchsten Adel erhobenen Darstellung. Leistet nun der pantomimische Künstler oder Tänzer so schweren Anforderungen Genüge, dann gebühren ihm allenfalls in Wahrheit die bis jetzt nur übertrieben scheinenden Lobsprüche [216] der Alten, welche die geschicktes

214) J. F. v. Götz. Leonardo und Blandine ein Melodram nach Bürger in 160 leidenschaftlichen Entwürfen.

215) Lucian de saltatione p. 306. (T. II. edit. Reitz.)

216) Egressus scenam populum saltator adorat,
Solerti spondens prodere verba manu. —
Nam cum grata chorus diffundit cantica dulcis

Digitized by Google

Ausüber dieser Kunst durch Wettstreite und ehrenvolle Preise ermuntert, [217] und das Andenken geschickter Pantomimen häufig durch preisende Inschriften [218] und prächtige Statuen [219] geehrt haben.

Gleich der Tonsprache hat auch der mimische Ausdruck im Vortrage seine verschiedenen Accente. Der intensive Accent zum Beispiel verleiht einer Gebehrde eine merklich größere Lebhaftigkeit und Stärke, der protensive dagegen giebt derselben, gegen andere, eine verhältnißmäßig längere Dauer. Contrastirende Accente wechseln, wo sie anwendbar sind, stärken und kräftigen, mit sanftem und mildem Ausdruck der Gebehrde: progressive Accente steigern die Geste in sichtbarer Erhebung der Bewegungen und Stellungen; regressive dagegen veranlassen eine merkliche Senkung im schönen

---

Quae resonat cantor, motibus ipse probat.
Pugnat, ludit, amat, bacchatur, vertitur, adstat:
Illustrat verum, cuncta decore replet.
Tot linguae, quot membra viro: mirabilis est ars,
Quae facit articulos, voce silente loqui.
Epigr. vet. (Thesaur. ant. rom. Salleng. T. II. p. 752.)
Omnis fortunae vultum per membra reducet;
Aequabitque choros gestu; cogetque videre
Praesentem Trojam, Priamumque ante ora cadentem;
Quodque aget, id credes stupefactus imagine veri. *)
Manilius Astron: lib. V. v. 483.

*) Dieser von Calliachi am unten verzeichneten Orte angeführte Vers fehlt in der nach Bentley berichtigten Baseler Ausgabe, wie auch bey Stöber, der dessen nicht einmal in den Noten zum Manilius erwähnt. d. V.

Νεύματα μύθον ἔχων, παλάμην στόμα, δάκτυλον φωνήν.
Nonn. Dionys. lib. II.

Μουσάων δεκάτη, χαρίτων Ῥοδόκλεια τετάρτη,
Τερπωλὴ μερόπων, ἄστεος ἀγλαΐη,
Ὄμματά σοι, καὶ τάρσα ποδήνεμα, καὶ σοφὰ χειρῶν
Δάκτυλα, καὶ Μουσῶν κρέισσονα, καὶ χαρίτων.
Anthol. Graec. lib. IV. tit. 25.

217) N. Calliachii de ludis scenicis mimorum et pantomimorum etc. (Thesaur. Salleng. T. II. p. 767.)

218) Siehe Salmasii Comment. ad script. Histor. Aug. T. II. p. 834—842.
J. C. Bulengerus de theatro (Thes. Graev. T. IX. p. 935 943.)

219) Anthol. graec. lib. IV p. 523. edit. de Bosch.

Digitized by Google

Ausdruck der Gebehrden. — Wie man ferner auf die Declamation als reine Sprachmusik die verschiedenen Gesetze der Tonkunst glücklich übertragen hat, so erscheint auch der körperliche Ausdruck der Gebehrde, als wahrhaft plastische Musik, [220] vollkommen in den Formen dieser Kunst. Die Pantomime hat ihr natürliches Crescendo und Decrescendo, Portament und Piccicato, [221] Consonanz und Dissonanz, folglich harmonisches [222] und melodisches Verhältniß; und endlich Grundton und Zeitmaaß. Dieses letzte nun führt natürlich auf einen gewissen Numerus der Gesten, der denn auch in allem schönen Gebehrdenausdruck unverkennbar ist;

220) Musica hypocrita oder nachahmende Musik wird die schöne Bewegung der Pantomime genannt vom Aristides Quintilianus; (lib. I. p. 8. lib. II. p. 100 edit. Meibom) Musica orchestria oder saltatoria bezeichnete bey den Alten Bewegung ohne Klang, oder den Tanz und dessen Gesetze. (Forkel. Gesch. d. Mus. Th. I. S. 315) Jean Paul (Levana S. 204.) nennt die Musik einen unsichtbaren Tanz, diesen aber eine stumme Musik. d. V.

221) Andacht, Liebe und Sehnsucht zum Beispiel werden meistens nur getragene sanft verschmelzende Gesten zeigen; Misvergnügen, Trotz und Zorn haben dagegen stets ein kurzes scharf abgestofsenes Gebehrdenspiel. d. V.

222) Unverkennbar ist im Zusammentreffen mehrerer Personen das harmonische Verhältnifs der Mimik, welches bald aus Consonanzen bald aus Dissonanzen besteht. Man sehe jetzt zwei Menschen, von denen einer sich demüthig vor dem anderen bückt, dieser aber ihn freundlich aufhebt, und sogleich zeigt sich Consonanz in der Harmonie der Gruppirung. Aber man lasse den letzten sich grausam oder verächtlich wegwenden, und sogleich wird Dissonanz bemerklich. Widersprechende Gemüthszustände gegen einander geben jederzeit Dissonanzen, welche jedoch der Auflösung fähig sind. Liebe und Hafs gegenüber, Offenheit und Misstrauen, Freigebigkeit und Geiz dissoniren stets, eins kann aber das andere bügen und auflösen. — Diese Rücksicht auf die innere Dissonanz und Consonanz in den auf einander wirkenden Gemüthszuständen ist der innerste Keim der Harmonie und Disharmonie jedes theatralischen, jedes mahlerischen und plastischen Gebildes aus mehreren Personen. Leider ist bis jetzt hierauf zu wenig geachtet worden, daher so viele Bilder mittleren Werthes das Schwankende im harmonischen Verhältnifs an den Tag legen; schöne mathematische Formen, wie zum Beispiel pyramidalische, bogenförmige oder traubenartige Gruppirungen ersetzen dergleichen Männan innerer Wahrheit nicht. (Vergl. Sekendorf, Vorles. Declam. u. Mimik. Th. II. S. 245.)

Digitized by Google

und der als bestimmt abgezähltes Metrum erscheint in den rhythmischen Perioden des Tanzes, von dessen eigentlichem Verhältniß zur Pantomime näher die Rede sein wird in der folgenden Abhandlung. Die körperlichen Bewegungen haben, wie es zum Beispiel schon früherhin vom Gange gezeigt worden ist, ihre natürlichen Thesen und Arsen, oder auch Längen und Kürzen, die sich durchaus nach prosodischen Gesetzen betrachten ließen, und deren nähere Kenntniß zunächst auf eine naturgemäßere Composition der größeren metrischen Glieder in den Tanzschritten führen würde, die jetzt, von geschmackloser Willkühr erzeugt, meistens ohne Schönheit und Ausdruck sind, und die weiter nichts zeigen als gelenkige Spielfüßigkeit und gezierte oder gar gezerrte Künstelei.

Den nothwendig nur sehr fragmentarischen Andeutungen zu einer Rhetorik und Metrik der Gebehrdensprache folgt nunmehr deren Poetik. Aus den hin und wieder eingestreuten artistischen Bemerkungen ergiebt sich wohl bereits genügend von selbst, daß die Pantomime für sich allein, oder doch nur in der natürlichen Vergesellschaftung mit der Musik, rein ästhetischer Kunstleistungen fähig sei, die ihr denn auch schon von mehreren anderen Schriftstellern ganz unbedingt, jedoch ohne weitere Nachweisung, zugesprochen worden sind. Maaß sagt zum Beispiel: „es kann nicht „allein begleitende, sondern auch selbstständige mimische „Werke geben, welche Gemüthszustände, zum wenigsten „doch Gefühle ausdrücken, und zwar so, daß dieser Ausdruck „allgemein verständlich ist; darum ist kein Zweifel, daß „solche selbstständige mimische Produkte, wie die pantomimi„schen Tänze, und in der neuesten Zeit die sogenannten mi„mischen Darstellungen, wahrhaft schöne Kunstwerke sein „können. Denn der Ausdruck des Innern ist in allen Wer„ken schöner Kunst das höchste und edelste; und dieses Aus„drucks sind dieselben vollkommen mächtig.“ [223] — Wenn

223) J. G. E. Maaſs Versuch über die Gefühle besonders über die Affecten S. 289.

Digitized by Google

nun mehrere solche durch sich selbst allgemein verständliche mimische Gebilde nach innerem ästhetischen Zusammenhange zu einem größeren Ganzen vereint werden, so ist dies, besonders wenn sie in ununterbrochener Succession erscheinen, im eigentlichsten Sinne des Wortes eine stumme Dichtung, deren nähere Regeln denn bestimmt werden müssen in einer Poetik der Pantomime. Als Sprache der Empfindung und der Handlung haben ihre Dichtungen nothwendig einen gemischten lyrischdramatischen Charakter; die rein epische Dichtungsgattung, nur Vergangenes wiedergebend, liegt eigentlich ganz außer dem Gebiet der Gebehrdensprache, obgleich ihr die Möglichkeit einiger Leistung hierin noch zugesprochen wird in folgender Stelle: „Die mimische Erzählung hat „ihre eigenen Schwierigkeiten, sobald nicht Volks-Gesten, „Gesten denen das Herkommen eine bestimmte, umfassende „Bedeutung gegeben hat, darin aufgenommen werden; denn „allerdings mahnt das Sichtbare überall mehr an die Gegenwart als an die Vergangenheit. Vereint mit solchen „Volks-Gesten und solchem willkührlichen, aber allgemein „anerkannten mimischen Ausdruck wird die mimische Erzählung einen hohen Grad der Klarheit erlangen können, wird „sie Sprache der Empfindung in umfassenderm Sinne zu nennen sein.“ [224] Der Kreis des allgemein Verständlichen in der pantomimischen Erzählung wird sich indessen auch dann selbst auf sehr einfache vollkommen sinnliche Gegenstände beschränken, und nur wenige Situationen — wie etwa die Gegenwart einer dritten die laute Mittheilung störenden Person — werden dieselbe mit einiger Wahrscheinlichkeit motiviren. Wenn im Sorgenstuhle der argwöhnische, Liebesgedanken hegende Meister Till an der Seite seiner jungen Mündel über dem Zeitungsblatte in leichten Mittagsschlaf versunken ist, und der arbeitende Gesell, der auf ihrem Sitz gefesselten Geliebten irgend ein beiden höchst wichtiges Ereigniß mitzutheilen hat, so darf er dieses natürlich nur pantomimisch thun; und die Darstellung dieser oder ähnli-

224) Sekendorf. Kritik der Kunst. S. 327.

Digitized by Google

cher Scenen kann, bey gehöriger Behandlung, noch von mannigfachem Interesse sein für den Zuschauer. Ist dieser bereits von der Begebenheit unterrichtet, so ist das eigentliche Interesse an der mimischen Erzählung verschwunden, und er bewundert dabei nur allenfalls die große Gewandheit im Ausdruck der Gebehrden: doch würde diesem Kunstspiel zu Gefallen nur in sehr seltenen Fällen der dramatische Fehler begangen werden dürfen, daß den handelnden Personen noch lang und breit mitgetheilt werde, was der Zuschauer bereits längst weiß. Die Pantomime hat übrigens ohne conventionelle Zeichen kein anderes Mittel zur Erzählung, als daß sie die darin enthaltene Handlung in eine Reihe kleinerer Dramen zerlegt, deren successiver Darstellung denn nothwendig jener innige Zusammenhang fehlen muß, der eine unerläßliche Eigenschaft aller epischen Dichtung ist. In den gerühmten Ballets des Noverre findet man indessen sehr häufig Erzählungen und andere Mittheilungen die ganz und gar außer den Gränzen einer schönen Pantomime liegen; ja derselbe hat sogar durch frostige moralische Allegorien, die noch überdies mit der dargestellten Handlung in gar keinem eigentlichen Zusammenhange stehen, das Gebiet des Didaktischen [225] berühren wollen: ein neuer Beweis, daß er ungeachtet alles breiten Raisonnements in seinen Werken, doch durchaus keine klare Vorstellung gehabt hat von dem eigentlichen Wesen der rein mimischen Kunst. — Nur in dem Gebiet des Lyrisch-Dramatischen vermag diese wahrhaft poetische Ge-

225) Deux personnes de l'un et l'autre sexe s'attachent à lámour; deux autres se livrent a l'hymen, et deux autres enfin s'unissent a l'amitié. Insensiblement ceux, qui se sont voués à l'hymen, éprouvent de l'ennui, des dégoûts et cherchent a s'eviter. Ceux qui se sont livrés à l'amour, ne sont pas longtems sans etre tourmentés par la jalousie: ils se piquent et se boudent. Ceux qui se sont consacrés a lámitié, eprourent des plaisirs doux, tranquilles et constans. L'amitié réunit les deux epoux, et cette entrée de neuf personnes, qui n'est qu'un episode, peut donner une equisse des ballets moraux. (Noverre Euthyme et Eucharis Ballet heroi-pantomime scene dern. — oeuv. comp. T. III. p. 63.)

Digitized by Google

bilde hervorzubringen, von denen nach einer näheren Untersuchung der scenischen Orchestik noch weiter die Rede sein wird.

Die höchste ästhetische Anforderung an die Gebehrdenkunst ist: Vereinigung der größten Wahrheit und der Fülle des plastischen Ausdrucks mit rhythmisch und zugleich auch melodisch schöner Körperbewegung, und mit mahlerischer Haltung und Stellung: Rhythmoplastik könnte man die pantomimische Kunst nennen in solcher ihr allein möglichen Vereinigung so mannigfacher innerer und äußerer Schönheit. In der nothwendigen Verbindung der tiefsten Wahrheit des Ausdrucks mit der höchsten äußeren, in der vorigen Abhandlung näher erläuterten Schönheit aller Bewegungen übersteigt die Pantomime die flache Wirklichkeit, hebt ihre Darstellungen empor zum freien Ideal. Die höhere Gestaltung der reinen Form bleibt der Bildnerei einzig überlassen; in dem idealisirten Ausdruck, in Stellung und Haltung [226] aber berührt sie nothwendig das Gebiet der schönen Gebehrdenkunst. Der Bildner und der Pantomime, Beide können also unbezweifelt von einander lernen, wenn nehmlich beide Künste nur in den natürlichen Gränzen ihrer darstellenden Mittel ausgeübt werden, und wenn die Künstler einander zu benutzen wissen mit Verstand und Einsicht. Noverre begann beinahe sein bekanntes Werk mit der Regel, die Maler fleißig zu studiren, [227] blieb aber, nach dem

226) Ueberirdische Schönheit der Form in einer niederen Haltung und Stellung des gemeinen Lebens ist ein arger Widerspruch; folglich muſs die Kunst, wie die aufmerksame Betrachtung der Meistergebilde erweist, hier nothwendig veredeln; doch ist der rechte Pfad zwischen Wahrheit und Schönheit dabei sehr schwer. Ueberschreitungen des Maaſses schaden auf der einen, wie auf der andern Seite; und Engel in bäurisch gemeiner Stellung, wie sie zum Beispiel Amerigo da Carravaggio in seinem rohen Naturalismus gemahlt hat, sind in der nachbildenden Kunst nicht minder unangenehm als die zierlich abgerichtete französische Tanzmeister-Grazie vieler älterer und neuerer Bildwerke: unter andern ist von den beiden jüngeren Adams, zu ihrer Zeit hochberühmt in der Kunst, viel edler Marmor vergeudet worden in solcher Carricatur. d. V.

227) Noverre lettres sur la danse T. I. p. 4.

Digitized by Google

früherhin beigebrachten und hier noch neu belegten [228] Zeugniß gleichzeitiger Kenner, sammt seinen berühmtesten Schülern reich an Gliederverdrehungen und krampfhaften Verrenkungen. Gardel studirte zu ganzen Tagen die Antike, [229] und konnte dessenungeachtet jenes früherhin erwähnte Urtheil des Paris componiren, das nebenher gesagt noch zu seinen besseren Produkten gehört. Wenn das Studium der Plastik den Pontomimen keine höheren Resultate bietet, so kann freilich noch von jener Wechselwirkung nicht die Rede sein, welche nach dem Zeugniß des Athenäus bestand zwischen den griechischen Bildnern und Tänzern, die einander zum wesentlichen Vortheile beider Künste fleißig benutzten, [230] und aus deren gleichsam vereinigtem Streben, nach der früher angeführten Meinung des gelehrten Uebersetzers des Pindar, Werke hervorgingen wie der belvederische Apoll. — Eine specielle Nachweisung interessanter Züge der Gebehrdensprache in den Bildwerken berühmter Meister ist hier nicht möglich; damit indessen in diesen ersten Umrissen zu einer künftigen wissenschaftlichen Gestaltung der reinen Mimik kein ihr zukommendes Gebiet unberührt bleiben möge, folgen hier wenigstens einige leichte Andeutungen der Art. Raphael zunächst steht in Hinsicht der Wahrheit und der Schönheit des körperlichen Ausdrucks hoch über allen anderen Malern; das Studium seiner Werke ist daher jedem mimischen Künstler vorzüglich zu empfehlen. Besonders reich ist er im Ausdruck edler Einfachheit und stiller Größe: ohne übertriebenen Kraftaufwand sprechen seine Gestalten

228) Que signifient des gambades, des Gestes ridicules, du pirouettage, des courrues, des sauts, de fades et maniérés deploiemens, vides d'ame, qui ne recoivent de prix que de la vigeur ou de la precision du sauteur, des Graces de la Danseuse, ou de l'ascif qu'elle sait donner a ses mouvemens. La nature est bannie de nos Danses, ou ne s'y montre que comme l'eclair sous les pas d'Allard et de Vestris. — Si l'on me demandoit, quel est le defaut de nos Danses, je repondrois, que le seul, que j'y trouve, c'est de n'exprimer rien; l'art est encore dans l'enfance. (Mimographie, ou idées pour la reformation du theatre p. 217. — Amsterd. 1770.)

229) Neue Berlinische Dramaturgie p. 136. (Iahrg. v. 1798.)

230) Athenäus. Deipnos. lib. XIV. p. 280. edit. Schweigh.

Digitized by Google

ganz deutlich ihr Inneres aus in der einfachsten, bisweilen sogar abgewendeten Stellung. Der menschliche Körper ist, auch ohne die Gesichtszüge, noch des beredtesten Ausdrucks fähig, welches unter andern noch Therburg in manchen höchst charaktervollen Figuren der Art nächst den Meistergebilden des Raphael beweist. Dieser ist endlich für jede größere scenische Anordnung noch ganz besonders zu studiren wegen der tiefen Harmonie seiner Gruppen, in denen alle gesonderten Theile sanft verfließen zu einem großen abgerundeten Ganzen. Guido Reni, den Schelling den eigentlichen Maler der Seele nennt, [231] verdient zunächst eine genaue Beachtung, indem er in seinen Figuren häufig den sprechendsten körperlichen Ausdruck mit seltener Grazie der Stellung zu vereinen weiß. Besonders findet sich diese hohe Meisterschaft in den Werken seiner zweiten Periode; sein früherer und auch sein letzter Stil verdient, wie früher erwähnt ist, manche Rüge. Michel Angelo's Gebilde sind gleichfalls höchst lehrreich für den mimischen Künstler; in kühnen Stellungen und in wild nachgeahmter Bewegung zeigt er uns fast alle heftigern Leidenschaften und Affekte. Schmerz und Verzweiflung, Stolz und Verachtung, Trotz und Hohn, Furcht und Staunen sieht man in den verschiedensten Nüancirungen ausgedrückt in seinen kräftigen Figuren, denen indeß die edle Einfachheit des Raphael und die Anmuth des Guido fehlt. Unübertroffen beinahe ist endlich noch Rubens in der wahrhaften und größtentheils höchst sprechenden Darstellung der menschlichen Leidenschaften, welche auch Le Brün zwar treffend, aber nur zu oft mit greller Uebertreibung in Mienen und Gesten wiedergiebt. — Nächst den dem mimischen Ausdruck besonders gewidmeten vielen Zeichnungen in den bereits mehrfach erwähnten Werken des Le Brün, Camper, Götz, Engel, Sekendorf, Michaelis und noch anderen, [232] sind auch die Werke mancher Kup-

231) Schelling über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur S. 54.

232) Büffon allg. Gesch. d. Natur Th. I. Abth. II. S. 249. Caylus recueil de têtes de caractére et de charge etc.

Digitized by Google

ferstecher noch in dieser Hinsicht fleißig zu studiren: unter vielen derselben erwähnen wir nur hier zu sorgfältiger Auswahl und einsichtsvoller Benutzung die zahllosen an sprechendem Ausdruck reichen Blätter von Callot, Hogarth und ganz besonders Chodowiecki. Der zuletzt genannte Meister vertauscht gleichsam das rein plastische Ideal der Form mit den mimischen Idealen des Schauspielers; dessen großes Kunststück nach Böttiger allezeit darin besteht, daß, indem er stets den Charakter eines bestimmten Individuums zu geben scheint, er doch eigentlich nur die Gattung spielt; wodurch er ein aus vielen einzeln bemerkten Zügen und Aehnlichkeiten kunstreich zusammengesetztes und veredeltes Bild, mit einem Worte ein wirkliches Ideal schafft.[233] Dieses in sich so mannichfach schattirte Charakterideal nun hat denn auch Chodowiecki mit unbegreiflicher Meisterschaft wiedergegeben in einem einzigen stummen regungslosen Bilde. Alles aber was in dieser Hinsicht die todte Plastik vermag, muß die reine Gebehrdenkunst noch genügender zu leisten im Stande sein: dieselbe vereinigt also das ideelle Charakterbild des Schauspielers und die veredelte Haltung und Stellung der plastischen Gebilde mit der ihr ausschließend zukommenden idealischen Schönheit der Bewegung; und die innige Verschmelzung aller dieser, die niedere Wirklichkeit weit übersliegenden Kunstleistungen giebt uns denn erst eine erschöpfende Vorstellung von dem pantomimischen Ideal.

Genügend erwiesen ist, wie wir glauben, nun in allem vorigen wohl der ästhetische Werth der selbstständigen Gebehrdenkunst, und derselben — abgesehen von aller bisherigen Art ihrer Ausübung — ein unbestrittener Rang neben den andern schönen Künsten angewiesen; was Engel,[234] überall nur einseitig die begleitende Gebehrde berücksichtigend, und nächst ihm noch einige andere Schriftsteller über das Mangelhafte und Unvollkommene aller pan-

233) Böttiger Entwickelung des Ifflandischen Spiels S. 63.

234) Ideen zu einer Mimik, Br. 29—31.

Digitized by Google

tomimischen Darstellungen gesagt haben, ist bereits gehörig widerlegt worden von einem bekannten neueren Kunstkenner.[235] Indem die reine Mimik aber selbstständig auftritt in ihrer möglichsten Vollendung, gewinnt sie, wie gehörigen Ortes noch weiter gezeigt werden wird, zugleich noch eine bedeutsam fördernde Beziehung zu anderen der Gebehrde wiederum dienenden Künsten, namentlich zur Musik und Plastik; zur Schauspielkunst, und in mancher Hinsicht sogar zur Schauspieldichtung. Die tiefe Wechselwirkung, in welcher der ersten Abhandlung zu Folge, jeden Rangstreit vernichtend, alle schönen Künste stehen, zeigt sich also im Verlauf dieser Untersuchungen immer klarer und deutlicher; und Polyhymniens und Terpsychorens schöne lebenvolle Künste nehmen die ihnen gebührende Stelle ein in dem organischen Ganzen einer umfassenden Kunstlehre. — Nicht aber auf die Künste allein, auch auf das Leben äußert, wie vielfach angedeutet worden ist, die zum helleren Bewußtsein gebrachte Natursprache der Gebehrden einen früherhin von aller Kunst verlangten wirksamen Einfluß: sie erhöht nothwendig den Adel der äußeren Erscheinung, mäßigt durch ihre bereits näher erwähnte Rückwirkung auf das Innere die Leidenschaften und Affecte, und führt in solcher Weise die menschliche Natur eine Stufe näher zu ihrer möglichen Vollendung. Indem sie aber im Körperlichen das Geistige hell erfaßt, wird sie, gemäß jenem delphischen Spruch der alten Weisen,[236] zugleich reelle anthropologische Wissenschaft: Physiognomik ahnet in den verfesteten, starr gewordenen Körperzügen nur die Seele; Pantomimik offenbart dieselbe mit unbezweifelter Klarheit in dem rasch verschwebenden Wechsel der Gebehrden. Der menschliche Körper gleicht einer Aeolsharfe, deren zarte Nervensaiten erbeben im wilden Sturm der Leidenschaft, wie bei den leisen Seelenhauchen des zartesten Gefühls. Melo-

235) Schütz in der allg. Encyclop. der Wissensch. und Künste v. Ersch und Gruber, Art. Ballet.

236) *Γνῶθι σεαυτόν.*

Digitized by Google

die und Harmonie offenbaren sich ganz deutlich in diesem stillen Spiel: dasselbe nach seinem sprechenden Ausdruck näher zu würdigen, und zugleich in seiner ganzen möglichen Schöne darzustellen, ist die sicher nicht unwichtige Aufgabe einer künftigen Pantomimik.

Digitized by Google

VI.

Theorie der höheren Orcheſtik.

Was aber könnte wohl unbilliger ſeyn, als wenn man um der ſchlechten Tänzer willen die Tanzkunſt ſelbſt verdammen wollte?

Lucian.

Das vollkommenſte Werk der Schöpfung, ſo weit wir ſie zu erkennen vermögen, iſt der Menſch: lichte Ahnungen der höchſten geiſtigen Schöne blitzen auf in ſeinem Innern, und ſein klarer Seele ſpiegelnder Leib iſt Kanon und Muſter aller ſichtbaren Schönheit.[1] Nicht aber in träger todter Ruhe entfaltet ſich dieſe mit der vollen Kraft ihres mächtigen Zaubers; ſie zeigt ſich nur erſt in lebensthätiger und freier Bewegung, welche für ſich allein betrachtet, wiederum ihre allgemeinen höchſt wirkſamen äſthetiſchen Elemente hat. Rhythmus als Zeitfigur war es, der im Verein mit kunſtgeregelten wogenden Linien und den dadurch verzeichneten räumlichen Figuren aller Schönheit der Bewegung zum Grunde lag:[2] der ſchöne Menſch erſcheint alſo in ſchönſter Bewegung nur unter der bezaubernden Form des Rhythmus, und in dem grazienvollen Spiele der ſtets wechſelnden Umriſſe, leicht geregelt von den Linien des Reizes. Die vollkommenſte innigſte Vereinigung dieſer rein äſthetiſchen Elemente nun zeigt allein der Tanz; doch würde derſelbe aller jener formalen Schönheit ungeachtet eines wahr-

1) Vergl. Abhandl. II.
2) Vergl. Abhandl. IV.

Digitized by Google

haften Kunstcharakters ermangeln, wenn er nicht zugleich einen bedeutsamen Ausdruck innig damit zu verbinden vermöchte. Dieser liegt zwar schon zum gewissen Theil in dem Rhythmus und in den verzeichneten Linien der Bewegung selbst; doch vereinigen sich hier mit diesen noch wirksamere darstellende Mittel. Seele spiegelnd durften wir oben den schönen menschlichen Leib mit vollstem Rechte nennen, indem sein Ausdruck so klar, und dessen Reichthum zugleich so groß erscheint, daß derselbe betrachtet werden konnte als eine vollkommen geregelte Sprache [3] voll ästhetischer Kraft, und durchaus fähig zur Darstellung poetischer Ideen. Durch diesen körperlichen Ausdruck nun erhält der Tanz seine höchste charakteristische Schönheit; unter der steten Bedingung metrischer Handlung erscheint derselbe wahrhaft als eine stumme Dichtung, [4] oder auch als lebendige Malerei. Die Orchestik wird also in solcher Ansicht wirklich, wie es schon Andere ohne näheren Beweis behauptet haben, [5] zu einer absolut schönen Kunst, die da fähig ist, mit allen anderen Werken des Geschmacks in Hinsicht der ästhetischen Kraft um den Vorrang zu streiten. [6] Der Tanz umschimmert die Gestalt mit Liebreiz, und haucht in die Bewegung die Schönheit, die ihre Grazie ausmacht. [7] Des Figurensinns luftigster Genius scheint hier geboren zu werden, und auf den Wellen goldner Klänge zu schweben. Ein Elfenschleier, durchsichtig und anliegend erscheint der Tanz für die Seele, unter dem sich jede ihrer in Musik verklärten Bewegungen zeigt: er ist die wahrhaft seelenvolle Kunst der menschlichen Natur, die sich in ihr so ganz zeigt als Wellenspiegel des Universums. [8] So haben neuere Kunstkenner — die Aussprüche der alten Weisen hier nicht zu gedenken, die des

3) Vergl. Abhandl. V.

4) S. Abhandl. III. cit. Nro. 24.

5) S. Krugs Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste S. 188.

6) Sulzer. Th. d. schön. Künste Art. Tanz.

7) J. A. Eberhard Handb. d. Aesthetik Thl. III. S. 136.

8) Lotosblätter. Fragmente von Isidorus Thl. I. S. 231. 236.

Digitized by Google

Tanzes häufig mit besonderem Lobe [9] und zum Theil sehr weitläuftig [10] erwähnen — den hohen ästhetischen Werth dieser Kunst vielfach bekundet: [11] sie haben den höheren Tanz sogar seine eigene Poetik zugesprochen; [12] dessen ungeachtet aber hat bis jetzt niemand die Theorie der Orchestik mit einiger Ausführlichkeit behandelt. Aufforderungen dazu sind, nächst so mannigfachem Lobe dieser Kunst, genugsam vorhanden in dem nothwendigen Streben nach einer allumfassenden Kunstlehre; ferner in der auf allen großen Theatern häufigen Ausübung des Tanzes als selbstständige schöne Kunst; und endlich noch in dem überaus niedrigen Standpunkt der heutigen scenischen Orchestik. Auf dieselbe ist jetzt durchaus anzuwenden, was Plutarch von dem gesunkenen Tanze seiner Zeit bemerkt; er sagt nemlich: keine Kunst ist heutiges Tages so sehr verdorben und herunter gekommen als eben die Tanzkunst. Sie herrscht jetzt in den Theatern verbunden mit einer elenden Musik, die sie in ihre Dienste genommen hat; wodurch es denn endlich so weit gekommen ist, daß sie in den Augen einsichtsvoller Männer allen Werth verloren hat. [13] Es mögen sogar Manche so weit gehen, diesen Versuch zu einer früher bereits als möglich erwiesenen Erhebung der Orchestik durch eine gehörig be-

---

9) Porphyr. in vit. Pythagorae p. 21. edit. Rom. 1630.

10) Plato de leg. lib. II. p. 576—584. lib. VII. p. 631. 637. etc. (edit Lugd. 1590. fol.)

11) Vergl. noch Heydenreichs System der Aesthetik S. 210. Allg. Encycl. d. Wissensch. u. Künste v. Ersch und Gruber. Art. Ballet.

Eben so auch: Mancharts allg. Repertorium für empiriche Psychologie. Th. III. S. 279. u. s. w.

12) Eberhard a. a. O.

13) *Ἀλλ' οὐδὲν οὕτως τὸ νῦν ἀπολέλαυκε τῆς κακομουσίας ὡς ἡ ὄρχησις. Διὸ καὶ πέπονθεν ὁ φοβηθεὶς Ἴβυκος ἐποίησε.*

Λέδοικα μή τι παρὰ θεοῖς ἁμπλακὼν
Τιμὰν πρὸς ἀνθρώπων ἀμείψω.

Καὶ γὰρ αὕτη καὶ πανδημόν τινα ποιητικὴν προσεταιρισαμένη, τῆς δὲ οὐρανίας ἐκπεσοῦσα ἐκείνης,

Digitized by Google

gründete Theorie als ein nutzloses und kleinliches Unternehmen zu betrachten. Diese nun verweisen wir auf die mehrfachen Aufforderungen denkender Männer [14] zu einer wissenschaftlichen Behandlung dieses Gegenstandes, und nebenher noch auf einen allgemeinen Ausspruch eines bekannten neueren Gelehrten welcher sagt: „es ist indessen so viel gewiß, daß es in der Wissenschaft, so wenig wie im Leben „Kleinigkeiten giebt, daß jedes mit allem zusammenhängt, „und daß daher irgend eine Lücke sich irgend einmal empfindlich rächt. [15] Mängel solcher Art nun in der Kunstwissenschaft durch diese Abhandlungen völlig genügend ergänzen, und den deshalb gemachten Anforderungen gehörig entsprechen zu können; halten wir uns keinesweges für geeignet. Auch ist es unsere Absicht gar nicht, in diesen Beiträgen zur allgemeinen Kunstlehre irgend einen der berührten Gegenstände vollständig zu erschöpfen: aufmerksam nur wollen wir machen auf die hier noch vorhandenen mannigfachen Lücken, und wo möglich die rechte Bahn vorzeichnen, auf welcher sie von berufeneren Kennern am leichtesten vollständig zu ergänzen sind. In solcher Weise haben wir nächst einigen allgemeinen Betrachtungen über

---

τῶν μὲν ἐμπληκτικῶν καὶ ἀνοήτων κρατεῖ θεάτρων ὥσπερ ἑαυτῇ τύραννος ὑπήκοον πεποιημένη μουρικὴν σλίγην τινα πᾶσι, τηνὸδὲ παρὰ τοῖς νοῦν ἔχουσι καὶ θείοις ἀνδράσιν ὡς ἀληθῶς τὴν ἀπολώλεκε.

Plutarch Sympos. lib. IX. quaest. 15.

14) Wir sind gar nicht in Abrede, dafs die Tanzkunst fast durchgehends sich in einer Gestalt zeige, in der sie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen ist es wichtig Männer von Genie zu ermuntern, sie aus der Erniedrigung empor zu heben. — Sulzer Th. d. sch. K. Art. Tanzkunst.

Man sieht, dafs die Kunst der Pantomime eben sowohl einer vernünftigen Theorie fähig ist, als andere Künste, und dafs man eben sowohl eine Rhetorik und Poetik für Tänzer schreiben könnte als sie Aristoteles und Horaz für Dichter und Redner geschrieben haben; allein ich überlasse solche Arbeit, die weit nützlicher und wichtiger ist als man gemeinlich glaubt, gründlicheren Schriftstellern. Arteaga Gesch. d. ital. Oper. Th. I. S. 427.

15) A. F. Bernhardi über die Natur der Buchstaben etc. S. 1.

Digitized by Google

Schönheit und Kunst bereits die Umrisse zu einer neuen umfassenden Theorie des Rhythmus [16] zu einer schönen Gymnastik [17] und zu einer künftigen Pantomimik gegeben; und in gleicher Art versuchen wir denn auch hier die noch nicht vorhandene streng ästhetische Begründung der höheren Orchestik.

Die mit critischem Geiste verfaßte Geschichte einer Kunst ist wohl in vieler Hinsicht zu betrachten als deren beste Theorie; deshalb wird denn der Orchestik der Alten hier sehr häufig zu gedenken seyn. Der Weg der historischen Entwickelung war indessen in diesem wenig bekannten Gebiet nicht überall einzuschlagen, indem die Orchestik, was auch in der vorigen Abhandlung zum Lobe der griechischen Tanzspiele gesagt worden ist, [18] doch bis jetzt noch nirgend den höchsten Grad ihrer möglichen ästhetischen Vollkommenheit erreicht hat. Der Tanz, die älteste der Künste, die einzige, die in einer gewissen Vollendung das ganze Seyn des Menschen in ungetheilten Anspruch nimmt, hat in seinen bekanntesten Glanzepochen seinem natürlichen Charakter als schönste Kunst der Bewegung durchaus noch nicht entsprochen. Die berühmten alten Orchesten Pylades und Bathyllus sprachen nur durch conventionelle sicher oft sehr grimmassirende Gesten; allgemeine Verständlichkeit des Ausdrucks in dieser kunstwidrigen Form, war, ganz unbekümmert um rhythmische und plastische Schönheit, nur ihr einziges Ziel. Ueberdies wird ihnen noch der Vorwurf gemacht, daß sie nur besonders Arme und Hände als darstellende Kunstmittel gebraucht haben, und daß sie eigent-

16) S. Abhandl. IV.

17) S. Abhandl. III.

18) Wie vollendet auch Pantomime und Tanz in den früher erwähnten altgriechischen Balleten gewesen sein mögen, so liefsen sie doch, mancher Verletzung des Ethischen hier nicht einmal zu gedenken, noch vieles zu wünschen übrig. Ein wesentliches Mittel des Ausdrucks war zum Beispiel dabei nur sehr dürftig und mangelhaft, nehmlich die Musik; welche, was manche Schriftsteller auch hin und wieder von deren alter Vortrefflichkeit geträumt haben, doch unbezweifelt damals nur äufserst unvollkommen gewesen ist. d. V.

Digitized by Google

lich gar nicht tanzen konnten. [19] Seit den gerühmten Zeiten des Noverre bekümmern sich die Tänzer dagegen durchaus gar nicht um den Ausdruck: ihnen ist, im reinen Gegensatz der Vorigen, die Kunst vornehmlich in die Beine gefahren; sie tanzen zu viel. Werthlose mechanische Fertigkeiten, verwunderungswürdige nichts sagende Künsteleien erscheinen ihnen als der höchste Gipfel ihrer Kunst: Wahrheit des natürlichen Ausdrucks, rhythmische und plastische Schönheit sind ihnen durchaus fremd. Noverre selbst, entgeht im Praktischen diesem Vorwurf nicht, [20] wie sehr er auch in seinen theoretischen Briefen dagegen zu sprechen scheint: er legte sogar, wie aus seinen eigenen Worten näher hervorgeht, [21] auf die überraschende Kunstfertigkeit der Füße im höheren Tanze einen allzu großen Werth. Die Franzosen, die Kant geborne Tanzmeister nennt, haben überhaupt, obgleich sie in dieser Kunst überall als mustergültig anerkannt werden, die eigentliche Sphäre der höheren Orchestik bis jetzt noch immer gänzlich verfehlt. Ein bekannter Kunstkenner, der dem Tanze eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, sagt von dem vielgerühmten Pariser Ballet: „bei diesem war es immer auf magischen Zauber, auf Kunst„reichthum im Tanze, auf entzückende Tableaux mehr an„gelegt, als auf ächten Kunstwerth und hohen tragischen „pantomimischen Charakter." [22] — So entsprach denn der französische Kunsttanz, selbst in seiner höchsten Blüthe, nur

19) Noverre Lettres sur la Danse L. IX.

20) Noverre fehlte bei aller Anforderung einer klaren, durch sich selbst verständlichen Handlung (in so weit dies durch ein sogenanntes Program möglich ist) darin, dafs er den eigentlichen Tanz oft blofs um des Tanzes willen in seine Ballete einlegte, und ihn doch gleichwohl zur Hauptsache der ganzen Darstellung machte. (Allg. Encycl. von Ersch und Gruber. Art. Ballet.)

Vergl. noch Abhandl. IV. cit. No. 121. und V. No. 228.

21) Il faut convenir que les auteurs, anciens n'ont jamais parlé des jambes de leurs pantomimes, ni de leurs élans, ni du brillant de leurs pieds; ce pui prouve, que la danse proprement dite n'existoit ni à Athènes, ni à Rome. (Noverre l. c. T. II. p. 93)

22) J. F. Reichard vertraute Briefe über Paris. Th. II. S. 210.

Digitized by Google

sehr entfernt den höheren ästhetischen Anforderungen, die aus der Natur der darstellenden Mittel die rechte Sphäre einer Kunst bestimmen: er sank aber, wie Reichard zu bemerken hinreichende Gelegenheit hatte, in den neueren Zeiten immer mehr und mehr noch hinab zu einem bloß lüsternen Spiel der Sinne, und zu widriger Künstelei. Auch die berühmtesten Tänzer suchen jetzt mit Hintenansetzung aller hohen würdevollen Grazie ihre Kunst einzig nur in Tours de force.[23] Vestris, und alle neben ihm, springen und recken und strecken sich nach allen Seiten;[24] und die Tänzerinnen zeigen auch in den edelsten Charakterdarstellungen heftige Bewegungen und zahllose Drehungen, wie im Kreisel Zwanzig, Dreißigmal hintereinander.[25] Die großen Compositionen Gardels und anderer neuerer Balletmeister sind meistens kindisch[26] und ohne allen Kunstwerth; die Tänze darin sind größtentheils wahre Hors-d'oeuvres, die, selbst mit dem gedruckten Programme in der Hand kaum verständlich werden;[27] und die Musik endlich, unpassend zusammengestoppelt, ist unter aller Würde. „Die unbestimmtesten characterlosesten Instrumentalsätze wer„den getanzt, und von den Tänzern ohne Unterschied behan„delt, oder vielmehr besprungen, gleichsam als wäre die „große schöne Kunst erst im Entstehen."[28] So wird sie denn in der That auch von Anderen angesehen. Die pantomimische Kunst, sagt Arteaga,[29] ist noch in ihrem Knabenalter, aus dem sie dem Anscheine nach noch so bald nicht herauskommen wird. Ein älterer Schriftsteller, der sich die Sache wohl etwas zu schwierig denken mag, meint gar, daß Jahrhunderte gehören mögen zu einer Veredlung

23) Ebendas. Th. I. S. 74.
24) Ebendas. S. 113.
25) Ebendas. S. 115.
26) Ebendas. S. 113.
27) Ebendas. S. 150.
28) Ebendas. S. 170.
29) Gesch. d. ital. Oper Th. I. S. 487.

Digitized by Google

solcher nichts sagenden characterlosen Tanzspiele,[30] die nur einigen Reiz gewinnen durch eitlen Prunk und Sinne blendenden Pomp. — Wenn nun die Tanzkunst in den gepriesensten Zeiten ihres Glanzes noch keinen höheren artistischen Standpunkt erlangt hat, so ist natürlich die Geschichte derselben nicht überall zureichend zur Entwickelung ihrer Theorie: höchstens ließe sich nur vollständig daraus entwickeln, wie die Orchestik, wenn sie einen gehörigen Rang unter den schönen Künsten behaupten will, immer geübt werden muß. Nicht also in der an conventionellen Ausdruck reichen Handkünstelei und Spielfingerei eines Pylades und Bathyllus, nicht in der an sich ganz bedeutungslosen gereckten und gestreckten Spielfüßigkeit, oder in dem vorerwähnten brillant des pieds eines Noverre und Vestris findet man das eigentliche Wesen der pantomimischen Tanzkunst. Diese hat es nicht zu thun mit der künstlichen Bewegung einzelner Körpertheile, sie nimmt vielmehr den ganzen Menschen in gleichmäßigen Anspruch: denn es ist der Tanz, unserer früher gegebenen Definition zu Folge, des räumlichen Daseins innigster und lebendigster Ausdruck, welcher, wenn dabei von wirklich schöner Kunst die Rede sein soll, Wahrheit und Schönheit mit Grazie der Bewegung verschmolzen zeigen muß zur innigsten Einheit.

Mit genügender Ausführlichkeit ist in der vorigen Abhandlung gezeigt worden, daß der Mensch in der Totalität seiner Erscheinung eines hohen körperlichen Ausdrucks fähig sei, und dieser bildet als ein natürliches nur idealisch ver-

30) Reliqui Europae populi, magnis quidem impensis choreas instituunt, sed si pompam et ornatum personarum auferas, vix aliquid quod afficiat supererit. Etiamsi dies noctesque spectator adsideas, nihil nisi motum observabis, illum quidem aliquando non inconcinnum, sed tamen nihil significantem. Ubinam hodie saltatorem aut mimum invenias, qui solo corporis motu quasvis sciat narrare historias, qui solo nutu et corporis gestu non minus manifeste, quam disertus aliquis orator singula explicet, ita ut quot membra, totidem quoque linguas habere videatur? Seculis opus est priusquam tale quid effici posset, etc. (J. Vossius de poematum cantu et viribus rythmi p. 134.)

Digitized by Google

aber gewiß der Verein des (ächten) Tanzes mit der (vollendeten) Tonkunst. Wahrhaft zauberisch wirkt die natürliche Magie ihres energischen sich gegenseitig erläuternden Ausdrucks, der mit genügender ästhetischer Deutlichkeit ein Inneres offenbar macht, ohne dabei gleich der Dichtkunst seine rein poetischen Darstellungen einzwängen zu dürfen in die streng bestimmten logischen Formen einer nur willkührlichen Tonsprache. Lessing, der ebenfalls diese innige Verschmelzung der schönsten sichtbaren und hörbaren Bewegung nächst dem Verein der Poesie und Musik als die vollkommenste Kunstverbindung anerkennt, schreibt dabei dem Tanze nur willkührlich auf einander folgende Zeichen zu. In so fern aber die eigentliche Aufgabe der Orchestik darin besteht, Empfindungen und Leidenschaften oder auch Handlungen darzustellen durch Gebehrden und Bewegungen, beruht diese Kunst wohl ursprünglich auf natürlichen Zeichen, welche denn hier, wie überall von höherem Werthe sind in genauer ästhetischer Kunstschätzung. Die Musik führt ihr natürlich darstellendes Mittel der Töne durch alle einfach edlen Modulationen in steigender Kunstform zu innerer freierer Willkühr ihrer Wendungen und Sprünge bis hinauf zum künstlichen nur conventionell schönen Triller: ein ganz ähnliches Fortschreiten von der Natur zur Kunst zeigt uns auch der Tanz. Hier erscheinen die natürlichen Gebehrden und Bewegungen bei steigender Kunstform gleichfalls in stets freierer Willkühr. Der Gang zunächst wird durch alle einfach edlen rythmischen Formen der Schritte stets weiter und weiter zu minder natürlichen Wendungen und Sprüngen geführt bis hinauf zum künstlichen nur conventionell schönen Entrechat, welcher gleichsam der Triller des rein artistischen Tanzes ist. Aus dieser Parallele nun ergiebt sich, daß, wie sehr auch der Tanz den Ausdruck des ganzen Körpers in Anspruch nehmen soll, doch die Bewegung der Füße sein eigentliches Hauptelement ausmacht. Diese nehmen zunächst, als Träger des ganzen von ihnen in vieler Hinsicht abhängigen Körpers den

Digitized by Google

regsten Antheil an der Darstellung aller innern Bewegung, und copiren, wie früher bereits gezeigt ward;[33] in dieser natürlichen äußeren Regsamkeit sehr treffend Gefühle und Leidenschaften. Zugleich zeigt sich bei ihnen, wie gleichfalls schon erwähnt ist, eine fast unwillkührliche Neigung den Rhythmus überall mit abgemessener Bestimmtheit zur sichtbaren Erscheinung zu bringen; folglich ist die Bewegung der Füße gleichsam zu betrachten als ein natürlich darstellendes Mittel des rhythmisch schönen Körperausdrucks. Diesem nun auch in jeder Hebung oder Senkung zugleich noch die möglichste plastische Schönheit der Linien und Figuren zu verleihen, bleibt demnach hier beinahe das einzige Geschäft einer reinen Willkühr in der edleren Tanzkunst. — Nächst den Füßen kommen im Technischen des Tanzes neben der schönen Grundhaltung des ganzen Körpers besonders die Arme in Betrachtung. Sie sind ihrem höchst gelenkigen Baue[34] nach die freiesten der mannigfachsten Bewegung fähigen Glieder des Körpers, und dashalb ganz besonders reich an lebendigstem Ausdruck. Jene natürliche Neigung der Füße, den Rhythmus überall in streng geregelter Abgemessenheit zu bezeichnen, findet sich jedoch in den Bewegungen der Arme nicht: die Darstellung des Zeitverflusses durch eine im gemessenen Takt geregelte Hebung und Senkung der Hand, wird also, weil sie hier nicht natürlich begründet ist, niemals als ein schöner Kunstausdruck zu gebrauchen seyn; nur in freierem Maaße eines periodischen

33) S. Abhandl. V. cit. Nro. 82.

34) Von dem anatomischen Bau des menschlichen Körpers in besonderer Beziehung auf dessen Bewegung ist die Rede an folgenden Stellen:

Vieth Encyclop. d. Leibesüb. Th. II. S. 52—87.
Noverre l. c. lett. XIV.
Sulzer Th. d. sch. K. Art. Anatomie.

Am letzten Orte findet man hauptsächlich die Angabe mehrerer anatomischer Werke, welche besonders die schönen Künste und zunächst die Bildnerei und Malerei berücksichtigen: eine neue mit umfassender Kunstkenntnifs durchgeführte Bearbeitung dieses Gegenstandes gehört noch zu den wünschenswerthen Erscheinungen in der Literatur der schönen Künste. d. V.

Digitized by Google

Numerus zeigt die Bewegung der Arme noch rhythmische Schönheit. Das plastische Princip erscheint demnach hier als durchaus vorherrschend; die formale Schönheit in den verzeichneten Linien und Figuren ist das eigentliche Element der kunstgeregelten Armbewegung, welche unter Vermeidung alles Eckigen und Parallelen, wie auch des Steifen und Gezerrten, nur im schönen Wechselspiel des Gerundeten und Wellenhaften seine höchste Grazie auf das Mannigfaltigste [35] entfalten kann. In der Bewegung der Füße herrscht also das Rhythmische, bei dem Tanze der Arme dagegen das Plastische vor: aus diesem antithetischen Verhältniß, das bis jetzt weder Noverre noch irgend ein anderer Tänzer klar erfaßt hat; werden alle Schritte nebst den damit verbundenen Bewegungen des Tanzes kunstgemäß abzuleiten seyn, in höchster formaler Schönheit. Diese wird endlich noch wesentlich erhöht durch den dritten beim Tanze besonders in Betrachtung kommenden Körpertheil, den an geistigem Ausdruck so überreichen Kopf; welcher zwar nur leise dabei aber höchst charactervolle Bewegungen zeigt, wodurch er ihrer Totalität in der Mannigfaltigkeit seiner Haltung und Wendung die höchsten Reize verleiht, [36] und wahrhaft seelenvolle Grazie verbreitet über die ganze schwebende Gestalt. Alle Bewegung gefällt, wie früher deutlich gezeigt ist, nur durch Rhythmus, durch plastische Schönheit der verzeichneten Linien und durch den Ausdruck eines schönen Gemüthscharacters: Füße, Arme und Kopf nun haben eine tief in ihrem innersten Wesen begründete Anlage das eine oder das andere dieser Elemente des beweg-

35) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 88.

36) Les positions de la tete, ses contrastes avec le buste et ses oppositions pretent sans doute a la danse les plus grands agrémens. La tete donne de la valeur à toutes les attitudes, de l'elégance a toutes les positions, de la vie et de l'ame à tous les mouvemens du corps; si elle ne joue point avec grace, si elle ne contraste point avec goût, tout est mort; et l'execution, fut elle du reste parfaite, paroitra maussade, machinale et sans ame, si la tête, par ses diffé, rentes positions ne l'embellit pas. (Noverre l. c. let. XIV.)

Digitized by Google

ten Schönen vorzugsweise, jedoch durchaus nicht ausschließlich, zur Erscheinung zu bringen; und die innige Verschmelzung dieser natürlichen Mannigfaltigkeit zur artistisch schönen Einheit ist die eigentliche Aufgabe der höheren Orchestik.

Betrachten wir nun nach dieser allgemeinen Hinweisung auf die ästhetischen Fundamente den Tanz selbst genauer, so ist alle äußere Mannigfaltigkeit desselben wiederum zurückzuführen auf zwei Grundformen, und diese sind: Stellung und Bewegung. Die erste kann nur allein ruhende oder rein plastische Schönheit darstellen; und diese muß also, unter der natürlichen Mitbedingung des Charaktervollen, das ästhetische Prinzip sein für alle Positionen und Attitüden, Gruppen und Tableaux. Die Bewegung des Tanzes soll dagegen stets das streng Rhythmische der Schritte mit einer freiern Schönheit des Plastischen in den vielfach wechselnden Umrissen und Figuren vereinen. Beide nun, sowohl Stellung als Bewegung werden also, nebst allen aus ihnen hergeleiteten Kunstformen, zunächst hier genauer zu untersuchen sein in Beziehung auf ihre eben angegebenen Schönheits-Elemente.

Da alle Bewegung des Tanzes nur von einer Ruhe ausgeht; so muß es natürlich Stellungen geben, welche, ohne besondere Beziehung auf ausdrucksvolle Schönheit, nur hauptsächlich eine leichte und freie Entfaltung des grazienvollen Spieles bezwecken, und diese nennt man Positionen; welchen alt hergebrachten Kunstnamen wir hier, gleich den übrigen gewöhnlichen Bezeichnungen in der Technik der Tanzkunst, der allgemeinen Verständlichkeit wegen, beibehalten wollen. Klarer Ausdruck der Festigkeit und Sicherheit in der Stellung, vereinigt mit einer ungezwungenen den allgemeinsten plastischen Gesetzen entsprechenden Körperhaltung bilden die Elemente der schönen Positionen; sie müssen dabei, in einer ihrem Zwecke vollkommen entsprechenden Vollendung das rhythmische Spiel der nächsten Schritte schon ahnen lassen, müssen gleichsam

Digitized by Google

das klare Morgenroth der anhebenden schönen Bewegung sein. Solchen aus der Natur ihrer Bestimmung abgeleiteten Anforderungen entsprechen nun die hier als allgemein bekannt vorausgesetzten fünf Positionen der heutigen Tanzkunst durchaus nicht: in ihrer zum Theil verzerrten Unnatur sind sie sogar der mechanischen Entwickelung der Schritte eher hinderlich [37] als förderſam, und die körperliche Haltung gewinnt durch sie nicht an plastischer Schönheit. Die erste Position ist schlecht, weil sie den Schwerpunkt des Körpers nicht gehörig unterstützt, und weil die Füße dabei nur überall einförmige Parallellinien bilden in ihrer unnatürlichen die Spitzen ganz und gar seitwärts kehrenden Verdrehung. Die ganz auswärts gerichtete Stellung der Füße wird jedoch von vielen Kennern des Tanzes, als durchaus nothwendig erachtet; einer derselben sagt: „man „stelle sich den Tänzer en face vor, so werden alle Be„wegungen seiner Hüften und Kniee und Füße in einer „Ebene mit dem Auge des Zuschauers geschehen, sobald „er mit gerade vorwärts gehaltenen Füßen und Knien „tanzt. Diese Theile werden sich bei jeder Bügung in „der Verkürzung darstellen, der Zuschauer wird folglich „die Bewegungen kaum gewahr werden, und diese werden „folglich keine Wirkung thun. Dies ist eins. Ferner bei „einer solchen Stellung kann der Tänzer nur vorwärts „und rückwärts Schritte machen, zur Seite würden alle „sehr unsicher und ungelenkig ausfallen. Aber die meisten „Schritte geschehen seitwärts; nur diese können auf das

37) Noverre, nachdem er von dem Unsinn der sogenannten fünf falschen Positionen geredet hat, sagt: „les cinq autres appellées bonnes sont defectueuses dans leurs proportions; bien plus propre à retrècir et a guinder l'execution mechanique qu'a l'etendre et à l'embellir:“ (l. c. let. VI.) Dessenungeachtet scheint er sie doch gewissermaassen noch als Fundamentalstellungen anzunehmen, von denen sich der grosse Tänzer nur mit Anmuth entfernt; es heisst nehmlich an einem andern Orte: je dirai simplement que ces positions sont bonnes à savoir, et meilleures encore á oublier, et qu'il est de l'art du grand danseur, de s'en ecarter agreablement (l. c. let. X.)

Digitized by Google

„Auge des Zuschauers wirken, wenn sich der Tänzer en „face darstellt, und auf sie ist die meiste Zierlichkeit be„rechnet; denn die Stellung en face, wo das Gesicht, die „Brust, die Arme und beide Schenkel dem Auge des Zu„schauers zugekehrt sind, ist diejenige, wobei der Körper „seine ganze Grazie entwickeln kann. Um diese Schritte „ungehindert zu machen, um bloß terre a terre einen Fuß „hinter oder vor den andern vorbeizusetzen, ist schlechterdings „nothwendig, daß man beide Füße auswärts halte, weil „man sonst mit der Spitze des hinteren an den Absatz „des vorderen Fußes anstoßen würde, oder einen Umweg „machen müsste, der dem Schritte alle Leichtigkeit und „Geschwindigkeit benähme. Bei seitwärts gehenden Be„wegungen ist auch, des Gleichgewichts halber, schon un„umgänglich nothwendig, daß die Fußspitzen zur Seite ge„richtet seyen." — [38] Die übertriebene Verdrehung der ersten Position selbst, die Noverre noch näher vertheidigt. [39] ist sogar noch als durchaus nöthig zu betrachten, so lange alle Tanzschritte ohne weitere Berücksichtigung der übrigen Körpertheile nur meistens in einer künstlichen Versetzung der Füße bestehen: wenn aber einst bei jedem nach rhythmischen Gesetzen componirten Schritt die plastische Schönheit des ganzen Menschen berücksichtigt werden wird; wenn manches jene Verdrehung nothwendig bedingende Kunststückchen des edleren Tanzes, heute nur beklatscht, einst als höchst possierlich belacht werden wird, dann dürfte die jetzt so wesentlich nöthig erachtete Verdrehung wohl nicht mehr in dem Grade gesehen werden. Es würde wenig Geschmack verrathen, wenn jemand sich im allgemeinen gegen die auswärts gewendete Fußrichtung beim Tanze erklären wollte, die ja schon dem gewöhnlichen Gange Adel und Grazie verleiht: nur eine zu weit getriebene Verdrehung ist, als nicht mit ächter Kunst vereinbar, zu verwerfen. Ein ganz auswärts gerichteter Fuß ist unnatür-

38) Vieth. Encyclop. d. Leibesübungen Th. II. S. 587.
39) Noverre l. c. let. XII.

Digitized by Google

lich, und folglich allemal häßlich; auf einer positiven Häßlichkeit aber, kann nie eine ächte Kunstschönheit gegründet seyn. Die Anmuth der Gestalt entfaltet sich überdies nur in verschiedenen Standlinien und Bewegungslinien der Arme und Füße, deren, nach dem Gesetz der Schönheitslinie geregelte Mannigfaltigkeit auch selbst im Profil noch deutlich gesehen werden muß. Ferner geht die Anmuth der ganzen Gestalt noch besonders aus der Ruhe hervor, mit welcher der Oberkörper vom Unterkörper selbst in der gespanntesten Stellung getragen wird: allen diesen unerläßlichen Bedingungen zu einer wahrhaft schönen Grundhaltung wird aber völlig entgegengearbeitet durch die übermäßig gerenkte [40] Verzerrung der ersten Position. Die zweite, nicht minder gedrehete Position unterstützt in der gleichen Linie der Füße den Körper ebenfalls schlecht; und ist in plastischer Hinsicht nicht minder häßlich als die vorige. Im ernsthaften Tanze sollte sie nur gleichsam wie eine dissonirend durchgehende Note vorkommen, sollte nie im längeren Verweilen festgehalten werden; denn es hat ein Mensch, der in der zweiten Position steht, durchaus immer etwas Lächerliches in seiner Haltung. Die dritte Position ist natürlicher und schöner als die beiden vorigen; eben so auch die vierte, welche nur den gewöhnlichen menschlichen Schritt in bestimmter Stellung festgehalten zeigt: die fünfte dagegen ist wiederum höchst widrig, kommt aber auch glücklicherweise selbst im heutigen Tanze nur besonders bei kunstmäßigen Croisirungen oder Drehungen vor, und alle natürlich schöne Umwendung kann dieselbe leicht ganz und gar vermeiden. Die fünf bekannten Positionen haben, als die Fundamentalstellungen des heutigen Tanzes, in ihrer zum Theil argen Verzerrung nicht

40) Die zu solcher kunstgerechten Verdrehung der Oberschenkel und der Füfse angewendeten Maschinen, wie etwa die Fufsbretter (boltes) und Hüftdreher (tournehanches) verwirft bereits Noverre (let. XII.) als durchaus untauglich und höchst schädlich; dessenungeachtet aber sind sie in den Tanzschulen noch fortwährend in stetem Gebrauch. d. V.

Digitized by Google

wenig dazu beigetragen, eine widrig gezierte Grazie statt der freien natürlichen Anmuth der Bewegung in den höheren Kunsttanz einzuführen: und selbst auch in den plastischen Künsten haben jene gebrechselten Stellungen, wie viele Bildwerke des vorigen Jahrhunderts beweisen, arges Unheil angerichtet. Der Mensch erscheint, gegen die Thiere betrachtet, auf die kleinste Basis gesetzt, und hat dabei noch eine aufgerichtete folglich leichter überschwankende Gestalt: seiner Stellung ist demnach, was schon oben erwähnt ward, Festigkeit überall die nothwendigste Bedingung zur Schönheit; Rousseau sagt: die festesten Stellungen werden zugleich auch die zierlichsten und grazienvollsten seyn. Der Schwerpunkt des Körpers muß dabei stets nach der Mitte der denselben unterstützenden Füße fallen, [41] welches ganz natürlich immer geschieht bei einer nicht zu weit auswärts gerichteten Stellung derselben; sie bilden gleichsam ein

41) Der Schwerpunkt des Menschen bei seinem gewöhnlichen aufrechten Stande befindet sich in dem Innern seines Leibes, in der Gegend des Nabels Wenn daher der Mensch aufrecht auf zwei Füßen steht, so bildet das Viereck zwischen den beiden letztern seine Grundfläche und die Directionslinie des Schwerpunkts fällt innerhalb dieselbe. — Das Gehen des Menschen ist nichts anders, als ein Vorwärtsneigen des Körpers, wodurch der Schwerpunkt außerhalb der Grundfläche des auf dem Boden stehenden Fußes fällt. Der Mensch selbst würde fallen, wenn nicht das Vorsetzen des andern Fußes der Directionslinie des Schwerpunkts wiederum eine neue Unterstützung verschaffte. Das Gehen ist somit ein steter Anfang des Fallens. — Das Laufen setzt eine nur durch allmählige Gewohnheit erlangte Fertigkeit voraus, die Directionslinie des Schwerpunkts abwechselnd innerhalb der Flächen der Fußsohlen zu erhalten. — Auch die Bewegungen des Tanzes, und eben so die künstlichen Erscheinungen der Seiltänzer Aequilibristen u. s. w. müssen hier noch bemerkt, und gleichfalls aus der allgemeinen Theorie des Schwerpunkts erklärt werden. (J. Hoffmann Handbuch der allgemein. Bewegungslehre der Statik etc. S. 101.) Eine nähere Untersuchung des höheren Kunsttanzes in solcher rein mechanischen Hinsicht müsste wesentlich beitragen zur Bestimmung der eigentlichen Gränze zwischen dem pantomimischen Tänzer und dem Springer oder Balancir-Künstler: Schöne Kunst soll sich überall streng scheiden von hässlicher Künstelei; beide aber erscheinen nur allzusehr noch vermischt in der heutigen scenischen Orchestik. d. V.

Digitized by Google

Dreieck oder, minder geschlossen, auch ein Viereck, auf dem die Schwere des Oberkörpers leicht und sicher ruht. Jede Stellung also, die solche fest begründete Haltung zeigt, dabei malerisch ist, und eine leichte Entfaltung schöner Bewegungen zuläßt, muß als Position gelten. Die Zahl dieser natürlichen Grundstellungen ist ziemlich beträchtlich, wie dieses einige beachtenswerthe Untersuchungen [42] über diesen Gegenstand, und besonders noch aufmerksame Studien der antiken Bildwerke genügend darthun. Nur von solchen einfach schönen mit der Natur des menschlichen Gliederbaues übereinstimmenden Grundstellungen ausgehend kann der Tanz allein seine ächte Schönheit entfalten; so nur vermag er ein wahrhaftes Kunstideal zur Erscheinung zu bringen in der Grazie einer ausdrucksvollen rhythmisch und plastisch schönen Bewegung. Will aber die höhere Tanzkunst statt dessen nur eigentlich glänzen durch bügsame Geschmeidigkeit der unnatürlichsten häßlich gereckten Gliederverdrehungen und durch äquilibristische Kunststückchen, so sind ihr allenfalls noch gebrechseltere Positionen zu empfehlen: der Kunsttänzer tritt jedoch alsdann den unten angeführten Bemerkungen zu Folge mit den Luftspringern und Seiltänzern in die Schranken, und wird von diesen aller Pirouetten, Forcetouren und ähnlicher Cabriolen ungeachtet nothwendig weit übertroffen.

Die Bewegungen des Tanzes sind von einer solchen Mannigfaltigkeit, und die Reize im zauberischen Wechselspiel der schönen Umrisse und Figuren so ungemein groß, daß keine Sprache auch nur entfernt eine genügende Schilderung davon zu geben vermag. Man kann freilich sagen, die Bewegung des Tanzes sey entweder schwebend, schleifend, gleitend, hüpfend oder springend; sie verharre an einer Stelle, oder sie verändere den Ort, indem sie vor-

42) C. F. Michaelis, die Kunst der rednerischen und theatralischen Deklamation S. 80. u. f.

Seckendorf, Vorles. über Deklam. und Mimik. Th. II. S. 121. u. f.

Digitized by Google

wärts, seitwärts oder auch wohl rückwärts schreite; sie sei gebogen oder gestreckt, sei entweder einfach oder zusammengesetzt: wie wenig wird aber hier eigentlich ausgedrückt durch das beschreibende Wort. Nur die allgemeinsten Arten und die entferntesten Richtungen der Tanzbewegung sind dadurch einigermaßen angedeutet; völlig verloren sind aber dabei alle die zahllosen Nüancirungen, alle die fliehenden Reize der wallenden schwebenden Grazie, die eigentlich dem Tanze erst seine höchsten Zauber verleihen. Es giebt in der Tonkunst wie auch im Tanze gewisse flüchtige nimmer zu beschreibende Schönheiten; [43] energische Accente, Schwebungen und Wendungen; die nur der Augenblick der Begeisterung und der Leidenschaft unwillkührlich erzeugt; und diese gleichsam zufälligen Reize sind es eben, welche hier die Seele so mächtig anziehen und fesseln. Völlig unmöglich ist es also von der Theorie und Aesthetik des Tanzes überall mit klarer Verständlichkeit zu reden. Die grazienvollste Kunst des Lebens kann auch nur hell erfaßt werden im oder am schönen Leben selbst: nicht das umschreibende Wort, auch nicht des Bildes [44] todte Ruhe versinn-

43) Diese flüchtigen Schönheiten, die weder Note noch Wort auch nur entfernt zu bestimmen vermögen, sind eigentlich die einzige Sphäre wo der nicht schaffende sondern nur nachbildende Musiker noch Kunstberuf und höheren Genius zu zeigen vermag; nur das Hervorzaubern dieser unnennbaren Schönheiten berechtigt ihn zu dem so oft gemißbrauchten Namen eines Tonkünstlers. Vermag er nur die Note nach ihrem darunter stehenden „con expressione" wieder zu geben, hat er nicht überall einen eigenen Ausdruck, der wohl den Componisten des Tonstücks selbst noch hin und wieder zu überraschen vermöchte; so ist er ungeachtet aller Geläufigkeit und Praecision in Scalen und Sprüngen, Schleifern und Trillern eigentlich nur ein im Technischen wohlgeübter Handwerker, oder, genauer nach der Gattung bezeichnet, ein geschickter Musikant.

d. V.

44) Die beste bildliche Darstellung, selbst der schönsten Tänze hat, weil jede Figur mehr eine aufgehaltene Handlung, als eine Stellung zeigt, allezeit etwas Unnatürliches. So meint Hogarth, (Zerglied. d. Schönh. S. 79.) der indessen dabei nicht beachtet hat, daſs es gewisse transitorische Handlungen giebt, bei deren einförmiger Thätigkeit ein einziger im Bilde festgehaltener Augenblick gleichsam den

Digitized by Google

lichen dabei genügend die lebenvolle Schönheit der Bewegung. Da indessen dem einmal vorgesetzten Zwecke gemäß noch ein Mehreres darüber gesagt werden muß, so betrachten wir denn hier zunächst die vier dem Tanze vorzugsweise zugehörigen Grundformen der Bewegung, nehmlich Bügen und Strecken, Schreiten und Springen. Die ersten beiden kommen, zunächst auf die Füße bezogen, mehr der örtlichen Bewegung zu, das Schreiten dagegen verändert nothwendig immer die Stelle, und das Springen endlich gehört gleichmäßig sowohl der örtlichen als auch der fortschreitenden Bewegung. In Ansehung des Bügens und Streckens und der daraus hervorgehenden Linien und Erhebungen der Arme und Füße giebt es, wie Noverre meint; keine bestimmten Regeln: alle Schönheit soll hier rein subjectiv, nur abhängig seyn von einem individuellen Geschmack. 45)

Abdruck aller dabei verwendeten Zeit zu zeigen scheint; und diese eben erhöhen in der gleichförmigen Wiederkehr ihrer Bewegungen den Lebensschein des plastischen Gebildes. Atalanta die Läuferin, wie auch die eilende Fortuna sind gewifs schöne Vorwürfe für die bildende Kunst; und eben so ist es auch, in rechten Momenten aufgefasst, der Tanz, wenn gleich er selbst in der lebenvollen Fülle seines Reizes nicht erkannt werden kann im regungslosen Bildwerk. Die Schönheit seiner Bewegungen hat denn auch zu allen Zeiten die Künstler vielfach zu orchestischen Darstellungen veranlasst; und den neueren Malern werden die schönen bedeutungsvollen Tänze der Alten als ein sehr reicher Gegenstand für ihre Kunst noch ganz besonders anempfohlen. (Nouveaux sujets de peinture et de sculpture p. 15. 32.) — Wollten indessen unsere jetzigen Tänzer ihren natürlichen Kunstgenossen, den Bildner in artistischer Hinsicht zu Gaste laden, so würde dieser schlecht berathen sein in ihrer Gesellschaft. Er mag gar nicht glauben können, dafs seinen grofsen Ahnen in Hellas dieser Umgang in schöner Wechselwirkung von so ersprieſslichem Nutzen gewesen sei; und doch ist dieses früher beigebrachten Zeugnissen zu Folge, unläugbar der Fall gewesen, und mufs es jederzeit sein, wenn die Tanzkunst die Vereinigung ihrer beiden ästhetischen Elemente gehörig berücksichtigt, wenn sie in ihrer eigentlichen Gestalt erscheint als Rhythmoplastik. d. V.

45) Il n'est point de règles fixes pour le déployement, ni de mesures déterminées pour les cercles ou les parties de cercles que les jambes doivent décrire; il n'en existe point

Digitized by Google

Dieser nun aber, hat nach den früher beigebrachten Berichten mehrerer Kenner die Schüler und Kunstgenossen des Noverre zu den krampfhaftesten Renkungen und Gliederverzerrungen verleitet, und nicht selten die unten vorgeschriebenen rondeurs und demi-cercles in rechte Winkel verwandelt; [46] wir müssen daher schon, statt der reinen Subjectivität dieser gereckten und eckigen Schönheiten einige Objectivität in die Theorie der Orchestik zu bringen versuchen, indem wir sagen, daß bei allen Bewegungen des Tanzes die Schönheit überall ganz absolut bestimmt wird durch das plastische Princip. In dem steten Wechselspiel des Bügens und Streckens beobachte der Tänzer daher jederzeit das früherhin weitläuftig dargelegte Gesetz der Schönheitslinien: in welchem Augenblick auch ein plötzlicher Zauber ihn erstarren mache, stets müsse er nur schöne Linien und Umrisse zeigen, müsse mit einem Worte stets plastisch sein. Was nun aber die Streckung und Erhebung des Fußes besonders anbetrifft, so hätte neben allem ästhetischen Princip auch wohl die Sittlichkeit bei der Bestimmung des rechten Höhenpunktes noch ein Wort mit einzureden; um so mehr, da der französische Geschmack die Tanzkunst auch von dieser Seite hin und wieder allzu phantastisch behandelt hat. Damit die Schamhaftigkeit doch nicht ganz hier fehle, tritt sie bisweilen in höchst eigener Person auf in den pariser Ballets; Reichard zum Beispiel erzählt von einem solchen: „es war von Anfang „bis zu Ende ein Rennen und Laufen, ein Jammern und „Tanzen durch einander, aus dem kein Mensch klug ward, „wenn man auch das Program in der Hand, oder vor„her gelesen hatte. Gar abgeschmackt tanzte die Scham„haftigkeit in lange, weite Schleier gehüllt, mit den übri-

pour les dévelopemens, et les hauteurs, où la jambe doit selever, et s'arreter les rondeurs et les mesures des demi-cercles que décrivent les bras ne sont point invariablement fixés. Le goût seul les determine. Noverre l. c. T. II. let. VI.

46) Vergl. Abhandl. IV. cit. No. 121.

Digitized by Google

„gen mehr noch als sonst nackten Nymphen, und formirte „mit ihnen Gruppen von ausgestreckten Beinen. [47] — Betrachtet man in vielen alten Bildwerken die wild rasenden Tänze der Bachusfeste, so zeigen sich die trunkenen Mänaden — wenn auch die häßlichen Satyre und Faunen unbekleidet die verzerrtesten Bocksprünge machen — doch meistens noch züchtig verhüllt, und haben den Fuß selten oder nie bis über das Knie erhoben, [48] welches wohl das natürliche Maaß ist im sittlichen und wahrhaft schönen Tanze, der alle Balancir-Kunststückchen willig den Luftspringern überläßt. Man findet in jenen Bildwerken zwar auch bacchische Tänzerinnen, [49] deren Haltung von einem geschmackvollen Kunstkenner auf das Aergste [50] getadelt wird: doch aber, sind diese trunkenen Bacchantinnen in ihren Bewegungen und Stellungen noch allezeit mehr decent und minder gezerrt, als man sie häufig wahrzunehmen Gelegenheit hat in dem hoch lyrischen Solo einer heutigen Tanzkünstlerin. Von einer größeren Tanzgruppe, [51] welche muthmaßlich den häßlich wilden, den Griechen so verachtungswerthen [52] Cordax darstellt, kann sogar jener gelehrte Ausleger noch mit vollstem Rechte sagen: „die Stel„lungen der Tanzenden sind hier höchst mannigfaltig, über„aus zierlich, und bilden einen sehr gefälligen Contrast.“ Bemerkenswerth ist wohl noch, daß ein großer Theil solcher schönen Tanzstellungen sich in Vasenbildern, Gemmen und Reliefs sehr häufig wiederholt: sie scheinen also wohl aus dem Leben selbst übergegangen zu sein, in die bildende Kunst, [53] scheinen den Tänzen jener Zeit wirk-

47) Reichard vertraute Briefe über Paris Th. II. S. 116.

48) Vergl. z. B. Tischbeins antike Vasen. Vol. I. tab. 16. Millingen peint. ant. d. Vases grecs. pl. XXXIX.

49) Mus. Pio-Clement. Vol. VII. tab. 58.

50) Quattro Baccanti o menadi ne movimenti bizarri e scomposti dell' ebbrieta e delle danze Bacchiche. (Visconti l. c.)

51) Mus. Pio-Clement. vol. IV. tab. 29.

52) Athenaeus lib. XIV. p. 631 edit. Casaub.

53) Visconti sucht den Grund solcher Widerholungen

Digitized by Google

lich angehört zu haben. Die Griechen haben sicher, wie in den übrigen Künsten, auch hier das Rechte getroffen. Grazie und Wohlanständigkeit geben sie gern im Tanz den Bewegungen des Weibes; Kraft und Kühnheit gehört bei ihnen den Stellungen und Wendungen des Mannes: Gliederverdrehungen und ächte Seiltänzer-Kunststückchen aber zeigt dagegen in wilden Sprüngen allein der häßliche Satyr, [54] der scheußliche tanzende Zwerg. [55] Nur wenn die natürliche Mißgestalt sich versuchen will in der Kunst der schönsten Bewegung, erblicken wir überall Gezerrtheit der Glieder und eckige Umrisse: der Faun in seiner Bildung den Formen der plastischen Schönheit näher, er-

---

in häufigen Copien anerkannt schöner Meistergebilde, welche gleichsam mustergültig geworden waren. Wenn man aber dieselben in ihrer Wiederkehr aufmerksam betrachtet, so zeigt sich dabei in den zarteren Nuancen eine Verschiedenheit die hier viel eher auf ein neues Erfassen der schönen Natur als auf ein dürres Copieren oder Nachbilden eines Meisterwerks schliefsen lässt. Dieses war indessen in seiner schönen ausdrucksvollen Stellung unbezweifelt auch nur aus der Wirklichkeit entlehnt; die gewöhnlichsten Tänze der Griechen waren also auf alle Fälle im allgemeinen malerischer in ihren Bewegungen als unser höchster Kunst- oder Schautanz, bei dem sich bis jetzt nur in der That sehr wenige schöne Momente festhalten liefsen für die bildende Kunst. d. V.

54) *Τοῦτο σοφῇ παλάμῃ κερόεις Σειληνὸς ὑφαίνων*
Δεξιτερὴν μὲν ἔπαυσε, πολυσκάρθμῳ δὲ πεδίλῳ
Ἐκ χθονὸς ᾠώρητο, καὶ ἠέρι πέμπεν ὀπωπάς,
Πῇ μὲν ἐπ' ἀλλήλοισιν ὁμόζυγα τάρσα συνάπτων,
Πῇ δὲ διαζεύξας, ἑτεραλκέι πάλλετο τέχνῃ
Ἄλλοτε πολυέλικτος ὑπὲρ δαπεδοῖο χορεύων
Ὀρθὸς ἐπὶ στέρνοις ἑλικώδεϊ σείετο παλμῷ
Δεξιτερῷ δ' ἀγναμπτος ἐπεστηρίζετο ταρσῷ,
Δάκτυλον ἄκρον ἔχων ἑτέρου ποδὸς ἢ γόνυ κάμψας
Συμφερταῖς παλάμῃσιν, ἢ ἑκταδὴν πτίχα μήρων
Σειληνὸς βαρύγουνος ἔχων ποδὸς ὄρθιον ὁρμὴν,
Καὶ πόδα λαιὸν ἄειρεν ἀπὸ πλευροῖο καὶ ὤμου,
Κουφίζων ἑλκηδόν.

Nonn. Dionys. L. XIX.

55) Bronzi d'Ercol. T. II. p. 367.
Pitt. d'Ercol. T. III. p. 165.

Digitized by Google

scheint auch bereits wieder in edler tanzender Stellung; [56] seltener schon zeigt sich hier ein Verstoß gegen die Schönheit in Bügung und Streckung. — Das Schreiten des Tänzers, seine kunstmäßige Ortsveränderung ist eigentlich nichts als ein mannigfach variirter Gang; aus diesem werden daher auch hier die Grundgesetze der schönen Fortbewegung im Tanze natürlich zu entlehnen sein. Alle edlen Charaktere schreiten mäßig schnell und nicht über eines Fußes Länge; nur heftige der eigenen Kraft vertrauende Leidenschaften überspringen in ihren erregtesten Augenblicken ein wenig dieses Maaß: eben so hat denn auch der edlere Tanz alles Gezerrte und Gespreize der Schritte und überhaupt alle zu heftig stürmende Raschheit und Wildheit zu vermeiden in seiner Fortbewegung. Ein Tänzer, welcher eben den Zephyr darzustellen hat, dürfte allenfalls, wenn er könnte, mit einem Satze das ganze Theater durchfliegen; in einer minder luftigen Rolle indessen sind die lang gedehnten Schritte, welche auch Noverre schon sehr tadelt, [57] keinesweges als schön anzunehmen. — Das Springen ist ein unwillkührlicher Ausbruch jugendlicher Kraft, ein natürlicher Ausdruck der Heiterkeit und der Freude; daher ist denn dasselbe keinesweges aus dem edleren Tanze zu verbannen. Der Sprung erscheine nun hier stets als ein durch Kunst veredelter Ausdruck der rohen Natur; trage überall den Charakter der größten Leichtigkeit, und arte nie in rohe Künstelei verdrehter Cabriolen aus; so kann er gehörigen Ortes angewendet, noch unbezweifelt eine hohe Zierde sein, dem höheren Tanz. Einiges artistische Spiel mit rein technischen Fertigkeiten, wird übrigens in allen schönen Künsten den Meistern zu Gute gehalten, und als conventionelle Schönheit noch allenfalls bewundert von den strengsten Kunst-

56) Ebendaselbst. p. 147.

57) On arpente aujourd'hui toute la longeur du theatre avec quatre pas de Bourrées, et si l'on suivoit strictement les régles, il faudroit en faire trente, pour arriver a l'avantscene. Noverre. l. c. T. II. let. VI.

Digitized by Google

richtern, die nur erst strenge Rügen dagegen ergehen lassen, wenn die Künstlichkeit alle wahre Kunst gleichsam zu verdrängen strebt. Solch ein technischer Uebermuth der Kunstfertigkeit zeigt sich zum Beispiel noch bei der Bildnerei in dem übertriebenen Muskelspiel, von dem selbst der herrliche Laocoon nicht ganz frei ist; und ferner in dem Kunststück der mehrfach durchschneidenden Gewänder, [58] wo die Falten der Unterkleider sich neben den schön erkennbaren Körperumrissen auch noch ganz kenntlich brechen. Die Malerei treibt ein oft bewundertes Spiel mit kühnen Verkürzungen [59] und mit künstlich gebrochenen Schatten einer zweifachen oder gar dreifachen Beleuchtung; die Dichtung stellt häufig ihre Ideen dar in gekünstelten oder kunstschweren Versformen wie etwa die Terzinen und Sestinen; und die Musik verbirgt selbst in den charaktervollsten Compositionen der größten Meister den natürlich einfachen Ausdruck schöner Gefühle zu Zeiten hinter vorgeschriebenen schwierigen Passagen und Sprüngen, hinter nichtssagenden chromatischen Läufern und gehaltenen kunstschweren Trillern. So zeige denn auch der Schauen

58) Die geringste Uebertreibung führt hier sofort zur kleinlichen Spielerei und Künstelei, in welcher es Corradini unter andern merkwürdig weit getrieben hat. In der Capelle des Pallastes Sangro zu Neapel sieht man zum Beispiel von ihm eine Darstellung der Schaam, durch deren anliegenden Schleier die Gesichtszüge noch klar zu erkennen sind, und eben so einen todten Christus ganz und gar in durchscheinende Leichentücher eingehüllt. Auch findet sich noch hier als non plus ultra alles Künstlichen eine allegorische Gruppe, in welcher eine von einem Netze ganz umstrickte Menschengestalt, aus einem Blocke gehauen, in demselben noch ganz deutlich sichtbar ist. Alle Schauer, welche die Kunst nicht sowohl bewundern, als sich vielmehr über dieselbe nur verwundern können, werden denn sicher diese Machwerke eben so hoch anstaunen, als die architektonische Künstelei der schiefen Thürme von Bologna und Pisa. d. V.

59) Michael Angelo selbst, der warlich nicht zu spielen pflegte mit der Kunst, machte doch auch dicht neben den erhabenen Propheten und Sybillen der Sixtinischen Kapelle ein artiges Kunststückchen in der Figur des Jonas, welcher auf einem vorwärts gebogenen Pfeiler der Deckenwölbung in rückwärts geneigter Stellung erscheint. d. V.

Digitized by Google

gleich allen übrigen schönen Künsten am rechten Orte bisweilen seine technischen Fertigkeiten in kunstschweren Schritten und Sprüngen; er vollführe mit Leichtigkeit und Precision seine Glissaden und Brisaden, rondes-jambes sur la terre und rondes-jambes en l'air; er mache zu Zeiten seine Doppelschläge oder Battements, seine Fußtriller oder Entrechats. Der Theoretiker darf hier um so weniger ganz und gar gegen die Anwendung dieser Kunstfertigkeiten sprechen, wenn der Praktiker [60] und auch sogar noch viel bestimmter der Philosoph [61] sagt, daß zu deren erellirender Ausübung noch fester Wille und feurig lebhafte Einbildungskraft gehören. Nur gegen das allen edlern Ausdruck raubende Uebermaaß solcher Künstlichkeit erhebt die Theorie der Orchestik ihre Stimme; und eifert mit vollstem Recht gegen die Ausartung des Kunsttanzes zu völlig charakterloser Künstelei und äquilibristischer Springerei. Dahin gehören denn zum Beispiel nächst vielen anderen Sprüngen auch die Pirouetten in der Luft, wie auch die bereits mehrfach angeführten Kreiseldrehungen, die man heut zu Tage auch in dem zartesten Solo zum höchsten Ueberflusse sieht. Der edlere pantomimische Tänzer sollte, und wenn auch die verwunderten Zuschauer einmal weniger klatschten, alle diese Cabriolen willig dem Komiker überlassen; der schon eher den Kunstspringer hin und wieder einmal bestehlen darf.

Bügen und Strecken, Schreiten und Springen sind also die schönen Grundbewegungen, aus denen die rhythmisch und plastisch schönen Kunstschritte oder die verschiedenen Pas des Tanzes stets zusammen erscheinen. Diese zeigen überall Mannigfaltigkeit in Einheit, zugleich unter der Bedingung eines charakteristischen Ausdrucks; [62] folg-

60) Tout danseur qui fait l'entrechat, sait à combien de temps il le passera, l'imagination devance toujours les jambes: on ne peut les battre à huit, si l'intention n'étoit que de le passer à six. Noverre l. c. T. I. let. XII.

61) Vergl. Abhandl. III. cit. No. 80. 81.

62) Je veux encore, que les pas soient placés avec autant

Digitized by Google

lich müssen sie anerkannt werden als wahrhaft ästhetische Kunstformen, entsprechend allen höheren Gesetzen der Schönheit. Bei den stets bewegten Tanzschritten nun ist diese vorherrschend begründet in dem Rhythmus, welcher hier minder extensiv oder quantitirt, als intensiv oder accentuirt [63] erscheint. „Auch der Tanz hat seine Accente, ohne welche „er ein bloßer Gang, oder eine unordentliche Folge von „nicht zusammenhängenden Schritten oder Sprüngen sein „würde. So ist z. E. der Stoß oder frappé, die Beugung der Knie oder plié, der Sprung ohne Fortrückung, „in dem Tanz, das, was die grammatischen Accente der „Sprache sind." [64] Es zeigt der Tanz also hier seine ganz bestimmten Thesen und Arsen, welche sich nach den natürlichen Gegensätzen des Bügens und Streckens, des Springens und Schreitens nothwendig entwickeln müssen in antithetisch schöner Form. Die Bewegungen eines Tanzschrittes können aber neben der vorherrschenden bedeutsamen Accentuation zugleich auch merklich verschieden sein in der Dauer der darauf verwendeten Zeit; es zeigt sich also hier noch deutlich ein extensiver Rhythmus bestimmbarer Längen und Kürzen, bei dem indessen der Accent meistentheils, oder vielleicht immer, mit der Zeitlänge zusammenfallen wird. Bild und Gegenbild stehen also in der vereinigten Kraft der intensiven und extensiven Form des Rhythmus hier einander so klar gegenüber, daß die Tanz-

d'esprit que d'art, et qui repondent à l'action et aux mouvemens de l'ame du danseur; j'exige que dans une expression vive, on ne forme point de pas lents; que dans une scène grave on n'en fasse point de légers; que dans les mouvemens de depit on sache éviter tous ceux qui, ayant de la légereté, trouveroient place dans un moment d'inconstance; je voudrois enfin que l'on cessat, pour ainsi dire, d'en faire dans les instance de d'esespoir et d'accablement: c'est au visage seul à peindre; c'est aux yeux à parler; les bras mêmes doivent être immobiles; et le danseur, dans ces sortes de scènes, ne sera jamais aussi excellent que lorsqu'il ne dansera pas, ou que sa danse n'aura pas l'air d'en etre une. Noverre l. c. T. I. let. X.

63) Vergl. Abhandl. IV.

64) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Accent.

Digitized by Google

schritte sämmtlich betrachtet werden können in rein metrischer Form. So ist zum Beispiel der gewöhnliche Ecossaisenschritt ein bestimmter Dactylus, und der pas Rigaudon aus drei changés und zwei frappés bestehend, entspricht genau der Bewegung des folgenden adonischen Verses

$$\overset{/}{-}\ \cup\cup\ ,\ \overset{/}{-}\ -\ .$$

Es giebt demnach einfache und zusammengesetzte Schritte, bei deren Composition, die in der frühern Betrachtung des Rhythmus näher erläuterten allgemeinen Schönheitsgesetze des Vermeidens gleichförmiger Bewegung, der leichten Ueberschaulichkeit u. s. w. natürlich ihre Anwendung finden müssen. Die rhythmischen Glieder sind indessen hier von sehr verschiedenem Zeitverhalt der Länge; der Tanz hat seine ganzen und halben Noten, seine Viertel, Achtel und Zweiunddreißigtheile: [65] folglich wird derselbe, da er ohnehin von der begleitenden Tonkunst geregelt wird, auch nicht sowohl nach dem Metrum der Sprache, als nach musikalischen Takten gemessen werden. Diese bestimmen denn auch am natürlichsten die Anzahl der Pas: „es sollte „eigentlich so vielerlei einfache Schritte zum Tanzen geben „so vielerlei einzelne Takte es in der Musik giebt, diejenigen ausgenommen, die bloß von der Höhe und Tiefe „der Töne herkommen; aber daran fehlet noch unendlich „viel." [66] Wenn Noverre dem Tanze nicht mehr als sieben Grundschritte zuschreibt, so thut er dies wohl nur wegen eines hier spielenden Parallelismus mit anderen Künsten: [67] in dem Wesen des Tanzes selbst liegt offenbar kein natürlicher Grund zu dieser gänzlich willkührlichen Bestimmung. Seine theoretischen Briefe enthalten sonst in Hinsicht der

65) Noverre l. c. T. I. let. XII.

66) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Schritt.

67) Il faut que le maitre de ballets sache que la danse ne possède que sept pas fondamentaux; ce petit nombre l'etonnera sans doute, mais sa surprise cessera lorsqu'il saura, que la musique n'a que sept notes, et la peinture sept couleurs. Noverre l. c. T. II. let. XII.

Digitized by Google

Technik des Tanzes manches recht Brauchbare: der gänzliche Mangel eines bestimmten ästhetischen Grundprinzips an dessen Stelle überall nur Geschmack, Willkühr und reine Convention [68] treten sollen, schmälert indessen auch hier selbst den Werth des Werkes. Wenn gleich die Tänzer nach ihren verschiedenen Körperanlagen manche Bewegungen des Tanzes subjectiv zu modifiziren haben, so geht doch dessenungeachtet die artistische Composition der Schritte ganz objectiv hervor aus den Gesetzen des Rhythmus; und das plastische Princip bestimmt dabei die schöne Totalbewegung, die Melodie der Glieder. — Die Verbindung mehrerer Tanzschritte bildet nach verschiedenen Cäsuren und größeren Haupteinschnitten endlich eine rhythmische Periode; welche, da Schritte die Worte des Tänzers sind, zugleich auch noch ihre anderweitig [69] näher nachgewiesenen oratorischen oder auch pathetischen Accente hat. Sind die gekünstelten Tanzschritte aber ohne allen charakterischen Ausdruck; erscheint ihr rhythmisches Maaß, wie etwa in den beliebten Kreiselpirouetten, größtentheils verdunkelt; und wird das plastische Princip in Haltung und Bewegung ganz und gar nicht mehr berücksichtigt; dann freilich kann hier nicht mehr von einem natürlich geregelten Periodenbau die Rede sein: der Tanz hat sich alsdann seiner höhern Kunstsphäre begeben, und bewegt sich nur in dem Gebiet der künstlichen Springerei, der Tours de Force und der Cabriolen. Auch die Griechen haben wie Schriftsteller [70] und Bildwerke [71] beweisen, dergleichen Kunststückchen sehr wohl gekannt, aber sie haben sie in der Kunst meistens nur am gehörigen Orte

68) C'est le goût du maitre qui doit appliquer aux tailles, a la conformation etc. les préceptes qui croira le plus utiles. La danse n'a donc que des regles de convention. l. c. T. II. let. VI.

69) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Accent.

70) Herodot VI. 126.
Julius Pollux IV, 14.
Eustath. ad Odyss. VIII. 264.

71) Tischbein antike Vasen Vol. I. tab. 60. Vol. III. tab. 14.

Digitized by Google

angewendet. Alle ihre Tänze waren entweder tragisch, satyrisch, oder komisch;[72] und diese drei Hauptclassen hatten ihre bestimmten Bewegungen und Schritte, welche durchaus nicht vermischt wurden. Es wird wohl des immer noch verzeihlichen Fehlers Erwähnung gethan, daß die Tänzer aus falschem Kunsteifer die Charaktere durch Uebertreibung unnatürlich und unkenntlich gemacht haben;[73] ferner klagt man, daß die Orchestik allen Werth verloren habe durch die Verbindung mit schlechter Poesie und jämmerlicher Musik:[74] nirgend aber, so viel wir wenigstens wissen, ist zu lesen, daß der höhere Tanz der Griechen verunstaltet worden sei durch Künstelei und lächerliche Springerei. Unsere Tanzkünstler reden zwar jetzt sehr viel von fünf besondern Gattungen der Tänze;[75] diese verschiedenen Gebiete sind aber in der That so wenig getrennt, daß der Tänzer im sogenannten grand serieux sich nicht schämt, Luftsprünge und Cabriolen, häßliche und sogar gemeine Bewegungen zu machen, die eigentlich kaum noch zu dulden wären im wilden Grotesktanz. Alle scenische Orchestik zerfällt nach rein dramatischem Princip nur in zwei Hauptklassen: der Schautanz ist entweder tragisch oder komisch; und jede dieser beiden Gattungen hat auch hier wie im eigentlichen Drama wiederum ihre höhere und niedere Sphäre, nach welcher dann die Bewegungen und Schritte natürlich einzurichten sind. Bei den Griechen waren der allergemeinsten Eintheilung nach alle Tänze entweder mimisch oder gymnisch;[76] und diese letzten, welche ihrer ursprünglichen Bestimmung zu Folge, nur als Vorübung zur geschickten Waffenführung dienen sollten, kamen doch auch gleich den

72) Athenaeus lib. I. p. 20 — XIV. p. 630 edit. Casaub.

73) Lucian de Saltatione (edit Reitz T. II. p. 313.)

74) Plutarch loc. supra cit.

75) grand serieux, serieux, demi-characteres, comiques, grotesques.

76) Vergl. Hieron. Mercurial. de saltatione pyrrhichia (art. gymnast. lib. II. cap. 6. 7.)

Digitized by Google

mimischen als schöne Schautänze auf die Bühne,[77] wodurch denn die scenische Orchestik sehr wesentlich bereichert ward an schönen Bewegungen und Schritten. Visconti sagt in der Erläuterung eines alten Bildwerks, welches einen Waffentanz darstellt[78] voll hohen natürlichen Adels in Stellung und Bewegung: „der pyrrhichische Tanz war durch„aus geregelt in allen seinen Gängen und Schritten; die „Figuren in dem Relief hier lassen in keiner Hinsicht einen „Zweifel übrig, daß die Stellungen jenes Waffentanzes „studirt und die Bewegungen völlig rhythmisch gewesen „sind." Es entsprechen diese alten Waffenspiele also vollkommen dem Grundprincip aller Schönheit im Tanz; ihre Wiedereinführung könnte daher nur von ersprießlichen Folgen sein für dessen ästhetische Ausbildung. Die geschickte Handhabung älterer und neuerer Waffen ist von jedem guten Tänzer als ein wesentlicher Theil der männlich[79] schönen Orchestik durchaus zu fordern; Lucian verlangt von einem solchen die größte Fertigkeit in den damals beliebten Ringspielen,[80] und in der That sind die Tanzmeister früherer Zeiten größtentheils auch zugleich Fechtmeister gewesen. Der Tänzer soll übrigens die Waffen nicht etwa beständig in der Hand haben, aber er soll sie geschickt zu brauchen wissen. Sein ganzer Körper wird — indeß jetzt nur meistens die Füße allein geschmeidig sind — dadurch kräftig, und zugleich gelenkig und bügsam; der Tanz wird sich an schönen Stellungen und Bewegungen mannigfach bereichern, und wird sich, was eigentlich die Hauptsache dabei ist, charakteristischer scheiden nach den beiden Geschlechtern.

Die Schritte des Mannes und des Weibes sind in dem heutigen Kunsttanz beinahe völlig gleich; beide recken und strecken sich nach besten Kräften, und battiren und pirouettiren gleichförmig mit einander um die Wette. Bis-

77) Tischbein. Antike Vasen. Vol. I. tab. 60.
78) Mus. Pio-Clement. Vol. III. tab. 9.
79) Vergl. Abhandl. III.
80) Lucian de saltat. (edit Reitz T. II. p. 306.)

Digitized by Google

weilen hört man zwar in den heutigen scenischen Schautänzen ein Klappern mit Schilden und Schwerdtern, welches dergleichen gymnische Tänze vorstellen soll; athletische Ringspiele sieht man sogar hin und wieder: die dabei vorkommenden hölzernen und markloſen Bewegungen müssen aber jederzeit das Lachen des Kenners erregen. Nur auf den großen Bühnen Italiens, deren charaktervolle Ballete auch dem größten Kunstkenner [81] Vergnügen zu gewähren im Stande sind, haben wir diesen männlichen Zweig der Orchestik in einer gewissen Vollendung gesehen: Der angeborene Sinn für schöne gymnastische Kunst, verbunden mit den glücklichsten Anlagen und Mitteln zu ihrer Ausübung, ist hier ein Erbtheil aus der antiken Welt. In Rom gestaltet sich jede Leibesübung unwillkührlich zu einem Kunstwerk; eine Balgerei von Trasteveranen kann Motiven und Formen zu Heroenkämpfen geben. Mehr noch ist dieses der Fall in den gymnischen Spielen der Arena: „man hätte „fast jede Kampfgruppe in Marmor hauen können, so aus„gesprochen sicher und schön waren alle Stellungen und „Bewegungen der Giostratori. Wie ärmlich erschienen mir „hier unsere mimisch plastischen Quälereien! Ein römischer „Metzgerbursche rennt sie alle über den Haufen mit ihren „Schaalen und Sandalen.“ [82] — Wer Gelegenheit gehabt hat, solche athletischen Spiele in Italien oder gar in Griechenland zu sehen, welches in dieser Hinsicht noch lebhaft an die alten Zeiten der olympischen und isthmischen Feste erinnert, [83] der wird sicher mit uns die Gymnastik betrachten als eine absolut schöne Kunst; [84] deren orchestischer Theil denn hier noch einmal als ganz besonders wirksam empfohlen werden muß zur höheren Veredlung des scenischen Tanzes. — Wie derselbe dadurch wesentlich gewin-

81) Goethe aus meinem Leben Th. IV. S. 120.

82) Müller Rom, Römer, Römerinnen Th. II. S. 11.

83) Pouqueville Reise durch Morea etc. Th. I. S. 197. Th. II. S. 201.

84) Vergl. Abhandl. III.

Digitized by Google

nen muß an charaktervoller Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Schritte, so wird er auch in anderer Weise noch mannichfach bereichert werden können durch eine zweckmäßige Anwendung der verschiedenen oft sehr schönen Volkstänze.

Das Studium derselben empfiehlt schon Noverre den Balletmeistern sehr angelegentlich [85] sie haben aber bis jetzt noch keinen sonderlichen Gebrauch gemacht von diesem Rath. Entweder es kreisen und springen in den heutigen Balleten alle Nationen und Stände ganz charakterlos nach dem einmal herkömmlichen Brauch in gleicher Weise herum; oder wenn ja einmal irgend ein Volkstanz auf der Bühne erscheint, so wird derselbe so künstlerisch ausgeschnörkelt, daß er eben so bedeutungslos dadurch wird als die übrige Springerei. Ein Spanier zum Beispiel würde in dem Fandango oder Bolero, wie ihn unsere Ballete hin und wieder zeigen, seinen schönen pantomimischen Nationaltanz schwerlich wieder erkennen, über dessen vermeinte Unsittlichkeit, beiläufig gesagt, manche irrige Vorstellungen herrschen, die aus guten Quellen [86] zu berichtigen sind. Die Kunst muß allerdings hier wie überall veredeln; sie soll aber die schöne Eigenthümlichkeit solcher Volkstänze nicht charakterlos verkünsteln.

Der Sänger, welcher durch irgend eine einfache National-Melodie rühren will, trägt dieselbe zwar kunstmäßig schön vor, enthält sich aber dabei aller brillirenden Läufer und Triller: könnten uns die Tänzer in gleicher Weise die ausdrucksvollen Nationaltänze [87] zu Zeiten auf der Bühne wiedergeben, so würden sie durch die einfache Schöne dieser

85) Noverre l. c. T. II. let. XX.

86) Don. Preciso. Colleccion de las mejores coplas de seguidillas, tiranas etc. Madr. 1816.

Laminas, que manifiestan los varios pasos y mudanzas de los seguidillas voleros, y los trages mas propios para este bayle. Madr.

87) Mannigfache Nachrichten über die Nationaltänze der verschiedenen älteren und neueren Völker finden sich an folgenden Stellen:

Digitized by Google

kleineren anspruchslosen Kunstformen die gebildeteren Schauer auf das höchste entzücken. Schwerer aber mag es wohl freilich sein, eine neugriechische Romeika [88] oder einen italiänischen Saltarello [89] in ihrer ganzen charaktervollen Schönheit vollendet wieder zu geben, als daß man sich, wie in den jetzigen Schautänzen, in beliebter Einerleiheit reckt und zerrt und dreht und kreiselt. Ueber die beständigen Fußkünsteleien wird noch überdies die bei der Composition aller Tanzschritte stets zu berücksichtigende Haltung und Bewegung des ganzen Körpers durchaus vernachläßigt; oder es begleitet höchstens die unnatürlichen Pas ein gezwungenes und einförmiges Spiel der Arme innerhalb des Kreises von fünf dürftigen Positionen. [90] Unfehlbar gewinnt im Tanze die Haltung des Körpers an Adel und Schönheit, wenn die Arme nicht ganz frei sind: das wußten die Griechen wohl, denn sie tanzten, wie in der archäologischen Untersuchung eines schönen tanzenden Fauns [91] gesagt wird, nicht gern

---

Cahusac traité histor. de la Danse ancienne T. I. p. 26 etc.
Vieth Encyclop. d. Leibesübungen Th. II. S. 215 bis 526.
Neuer Tanz- u. Ball-Kalender. S. 27—70. (Berlin 1791.)
Nächst diesen reichen Quellen enthalten auch die meisten älteren und neueren Reisebeschreibungen noch manche hierher gehörige Bemerkungen. d. V.

88) Von dem grosartigen antiken Character der Romeika redet besonders Hughes (Travels in Sicily, Grèece and Albania T. I. S. 263) Vergl. auch noch Pouqueville a. a. O. Th. I. S. 200; und ferner Ukerts Gemälde von Griechenland. S. 162.

89) Der römische Nationaltanz Saltarello hat ebenfalls eine ganz antike Bewegung, und die Melodie desselben gehört der neuen Welt auch nicht an. Müller Rom, Römer, Römerinnen Th. II. S. 18.

90) Die fünf Positionen der Arme im heutigen Kunsttanz heissen: 1) der kleine runde Arm; 2) der gestreckte Arm; 3) ein gestreckter Arm erhoben; 4) der kleine halbe Arm; 5) beide Arme rund in die Höhe. In der vorigen Abhandlung sind dagegen 139 Fundamental-Stellungen der Arme nachgewiesen, von denen ein grosser Theil schon genug ist um eine Anwendung zu finden in der höheren Orchestik. d. V.

91) Mus. Pio Clement. vol. III. tab. 42. — Notre faune selon les regles ou selon l'usage des Ballets les plus anciens ne danse pas ayant les mains vides. Visconti l. c. p. 54.

Digitized by Google

mit leeren Händen; wodurch natürlich die Tänze, die ihre Namen zum Theil von den dabei gehaltenen Gegenständen entlehnten, [92] sogleich einen ganz bestimmten Charakter erhalten mußten. Die zahllosen heiligen Geräthe des stets mit festlichen Tänzen gefeierten Cultus gaben dazu eine natürliche Veranlassung; doch läßt sich auch genügend erweisen, daß nicht etwa nur religiöse Beziehung allein, sondern auch reiner Schönheitssinn die bestimmte Beschäftigung der Hände während des Tanzes veranlaßt hat. Nicht überall zum Beispiel ist in den orchestischen Darstellungen alter Bildwerke eine mystische Bedeutung zu finden in den schön wogenden Schleiern, deren Haltung, wie der reizende Schawltanz unserer Zeit beweist, den Tänzerinnen unfehlbar die höchste Grazie verleiht. Man sieht den mit beiden Händen gehaltenen Schleier sich im reizendsten Wechselspiel entfalten: bald weht er im schönen leichten Bogen [93] über dem Kopf; bald ist er nur zierlich erhoben; [94] schwebt, nachlässig über die Arme geworfen, in freien Wellenlinien dahin; [95] oder umfließt mit namenlosem Reize wie ein aus Aether gewobenes Gewand [96] die tanzende Gestalt. Der wehende Schleier war den Griechen das natürlichste Attribut des schönen Tanzes selbst, denn dieser wurde personificirt in der Gestalt einer schönen Tänzerin mit kurz geschürztem dorischen Gewande und mit dem wallenden Schleier über dem Haupt. So wenigstens erscheint der durch die dabei stehende Schrift unzweifelhaft bezeichnete Tanz abgebildet in einer alten vatikanischen Handschrift des Cosmas, nach welcher denn diese Personification der Orchestik mehrfach [97] dargestellt worden ist. Wo der Schleier in den Bil-

92) Vergl. J. Pollux Onom. lib. IV. cap. 14. Meursius de Orchestra (Thes. Gronov. T. VIII. p. 1239.)

93) Millingen Peintures antiques de Vases grecs Pl. V.

94) Mus. Pio-Clement. Anh. Tab. B.

95. Ebendaselbst. Vol. VII. pl. 38.

96) Pitture d' Ercol. Vol. IV. p. 117. 129.

97) S. Z. B. Winkelmanns Werke edirt von Meier und Schulz Th. VII. Tab. VIII. Fig. 10 und Erklärung. S. 315.

Digitized by Google

dungen fehlt, halten die freien Hände der Tänzerinnen oder auch der tanzenden Göttinnen in mannigfach zierlicher Weise das fliegende Gewand, [98] wobei wir einer unverkennbar rhythmisch abgemessenen Stellung vieler antiker Bildwerke besonders gedenken müssen, die ganz unbezweifelt aus der Orchestik übergegangen ist in die Plastik. Das weite faltige Gewand wird nehmlich mit zierlicher Wölbung des erhobenen Armes rückwärts über der Schulter leicht empor gehoben, wodurch die Haltung des Körpers, wie an einer schönen Tänzerin auf einem herkulanischen Gemälde [99] zu ersehen ist, eine höchst feine Grazie bekömmt. Diese nothwendig nur aus rhythmischer Bewegung hervorgegangene Stellung ist ihres hohen Reizes wegen auch auf andere Bildwerke übertragen worden, wo sie sogar bisweilen ein wenig gesucht erscheint. So steht zum Beispiel die richtende Themis bei dem Kampfe des Achill mit dem Memnon [100] in dieser abgemessenen Haltung; Latona hat in einem schönen alten Relief [101] dieselbe zierliche Stellung; welche dagegen wegen ihrer graziösen Schönheit den bekleideten Venusstatuen [102] wiederum sehr passend gegeben worden ist. Manche andere Bewegungen und Gesten ließen sich, wenn hier der rechte Ort wäre, noch anführen, welche die Plastik unbezweifelt entlehnt hat aus der sehr mannigfach ausgebildet gewesenen alten Orchestik. Der sanft über dem Haupte gewölbte Arm scheint hier — ganz gegen die Regel des heutigen Kunsttanzes, welcher die Hand nicht über den rechten Winkel der Achsel zu erheben befiehlt — eine ganz besonders beliebte Haltung gewesen zu sein: es findet sich diese wenigstens an sehr vielen Tänzergestalten, [103] auch wenn

98) Mus Pio-Clement. Anh. Tab. B.
Tischbein ant. Vasen Vol. I. Tab. 48.
99) Pitt. d'Ercol. Vol. IV. p. 93.
100) Millin Mythologische Gallerie. Tab. 164. Fig. 597.
101) Ebendaselbst. Tab. 17. Fig. 58.
102) Winkelm. ed. v. Meier. Th. V. Tab. I. Fig. D.
103) Winkelmann Geschichte d. Kunst, Th. II. S. 881. Ausg. v. 1776.

Digitized by Google

kein Gewand oder Schleier dadurch empor gehoben wird; und der Coriphäus einer bacchischen Procession verschlingt sogar in tanzender Stellung beide Arme [104] bogenförmig über dem Kopf. Ueberhaupt scheint die alte Orchestik bei allen schönen Tanzschritten die Haltung des ganzen Körpers, welche vorzüglich abhängig ist von dem Tragen der Arme, stets berücksichtigt zu haben: der bereits erwähnten Cheironomia oder des eigentlichen Händetanzes selbst hier nicht besonders zu gedenken, findet sich auch bei anderen Tänzen eine bestimmt vorgeschriebene Bewegung und Haltung der Arme. Die von einem angenehmen Rhythmus geregelten [105] Schritte der Gymnopädie zum Beispiel wurden von gewissen ausdrucksvollen Bewegungen und Figuren der Hände und Arme begleitet; eben so der würdige, dem vorigen ähnliche [106] tragische Tanz, dessen Gattungen zum Theil sogar die Namen [107] entlehnten von der dabei besonders vorkommenden mehr gebogenen oder geflachten Haltung der Hände. Auch bei dem heftigen Tanze Hekaterides genannt, waren die Füße minder bewegt als die Arme; [108] und in der Scops, einem wunderbaren die fliegende [109] Bewegung der Vögel nachahmendem Tanze, den ein altes Bildwerk [110] noch näher versinnlicht, mußte stets die gekrümmte Hand, nach Art eines in die Ferne Schauenden, über den Augen an die Stirn gehalten werden. [111] Die Bewegung der Füße, die eigentliche Hauptsache alles Tanzes, ist, wie Athenäus ausdrücklich sagt, allerdings eher

---

Sekendorf Vorles. über Declamation und Mimik. Th. II. S. 193.

104) Tischbein ant. Vasen. Th. III. Tab. 17.

105) Athenaeus lib. XIV. c. 30. p. 288. Schweigh.

106) Ibid. c. 29. p. 286.

107) Meursius de Orchestra. l. c. p. 1298.

108) J. Pollux lib. IV. c. 14.

109) Meursius l. c. p. 1291.

110) Millingen Peintures antiques des Vases grecs. Tab. XXIV.

111) Athenaeus lib. XIV. c. 28. p. 287. Schweigh.

Digitized by Google

erfunden worden als das kunstvolle Spiel der Hände [112] und Arme; doch fügten die Griechen, wie wir eben gesehen haben, dasselbe bald in größter Mannigfaltigkeit hinzu, und gaben dadurch dem rhythmischen Tanze noch plastische Schönheit und einen sehr bestimmten und charaktervollen Ausdruck. So allein erlangt die Orchestik einen günstigen Einfluß auf die bildende Kunst, und bleibt derselben allezeit ein höchst willkommener Vorwurf. Praxiteles, der, wie Diodor sagt, die Leidenschaften der Seele an steinernen Werken vollkommen auszudrücken wußte, [113] und mit ihm auch Scopas, bearbeiteten gern pantomimische Tänze aus dem Kreise der Thyasen; Kallimachus machte sehr schöne tanzende Spartanerinnen, [114] und Kallon von Elis fertigte in Erz ikonische Statuen von Tänzern, [115] deren sogar vergoldete Bildnisse in Griechenland sehr häufig waren. Oft müssen diese Standbilder von ausnehmender Schönheit gewesen sein; so wenigstens bekunden es die begeisterten Ergüsse mehrerer Dichter, welchen die schöne Kunst der Originale lebhaft dadurch vergegenwärtigt ward. [116] In jenen Poesien ertönt gleichsam das vereinigte Lob der Orchestik und der Plastik die den höchsten Grad des Lebensscheins erreicht haben muß in diesen grazienvollen Bildungen, von denen unter andern ein altes Epigramm sagt:

„Haltet sie ein die Thyade, damit nicht, ob sie gleich Stein ist,
„Sie von der Schwelle des Thors hüp'fe zum Tempel hinaus." [117]

Die tanzenden Thyaden, Mimallonen, Nymphen u. s. w. versinnlichten in reicher Mannigfaltigkeit das dorische Ideal der weiblichen Bildungen in der Plastik. Auch die Malerei wählte sehr gern orchestische Darstellungen, weil sie allerdings dem sinnigen Künstler reichen Stoff darbieten,

112) Ibid. p. 285.
113) Diod. Sicul. Fragm. lib. XXVI. c. 1.
114) Plin. lib. XXXIV. c. 8. sect. 19. §. 25.
115) Pausan lib. V. cap. 25.
116) S. Anthol. graec. lib. IV. tit. 25. de saltat.
117. Herder Griech. Anthol. S. 88.

Digitized by Google

die höchste Aufgabe aller bildenden Kunst, die Verklärung der menschlichen Gestalt hervor zu zaubern in der größten Fülle schöner lebenvoller Bewegung. Das idealische Spiel derselben wird gleichsam nach dem ganzen weiten Umfang ihres Kreises auf die todte Leinwand hingehaucht in den verschiedenen festgehaltenen Bewegungsmomenten einer größeren Tanzgruppe. Was die Wirklichkeit dabei nur nach einander gestaltet, erblickt man hier gleichzeitig nebeneinander im Raum; und dem also getäuschten Sinne beleben sich dadurch natürlich die Gestalten; die erregte Fantasie schaut im starren Bilde wirklich den schönen lebendigen Tanz. Wie die Menschen nach Jean Paul am besten sind, wenn sie am frohesten sind, so sind sie sicher auch am schönsten in der Freude. Ihr Ausdruck nun, der den Idealgestaltungen der bildenden Kunst die höchsten Reize verleiht, zeigt sich ganz besonders mannigfach in den anmuthigen Reizen, natürlich geknüpft durch Fröhlichkeit und Liebe. In einer neueren bildlichen Darstellung einer Tanzgesellschaft steht höchst sinnig Amor, in der Mitte des weiten Saales, und geigt selber den lustigen Tänzern; auf einem antiken Gemälde aber regelt Komos, der heitere Rosen bekränzte Gott des Tanzfestes lockendes Spiel. [118] Hell auf, wie die leicht geschwungene Fackel in seiner Hand strahlt lachende Heiterkeit auf dem beseelten Antlitz aller Tanzenden; die denn nach ihrem mannigfachen Ausdruck der Freude in Bewegungen und Mienen der Malerei häufig ein höchst reizender Vorwurf geworden sind. Zu den vortrefflichsten noch übrigen antiken Malereien gehören nach dem Urtheile Winkelmanns und anderer Kunstkenner die bekannten [119] Herkulanischen Tänzerinnen; sie sind Muster von Anmuth und Leichtigkeit, äußerst geistreich und mit bewunderungswürdigem Verstande der malerischen Wirkung behandelt. [120] Auch in den erhaltenen Vasenbildern finden sich in reicher

118) Philostrat. Icon. lib. I. Nr. 12. (edit. Morell. p. 749.)
119) Pitture d'Ercol. T. III. p. 143. 147. 155.
120) Winkelmann ed. v. Meier und Schulz T. V. S. 199.

Digitized by Google

Anzahl ungemein schöne, meistens dem Kreise der bacchischen Feste entlehnte, orchestische Darstellungen, deren Studium Böttiger wegen der lebendigen Bewegung der Figuren und wegen der lieblichen Gegensätze in heftigen und gemäßigten Stellungen allen Künstlern besonders empfiehlt. [121] Unter den späteren Malern haben besonders Guido Reni [122] und auch Giulo Romano sich mit Glück versucht in diesem Gebiet; seine tanzenden Bacchantinnen und Satyrn, Nymphen und Faunen im Pallast del Tè zu Mantua sind treffliche Darstellungen. Besonders meisterhaft — wie ein großer Kenner sagt — [123] über alle Maaßen schön leicht und lieblich, ist aber daselbst seine Gruppe der vier tanzenden Figuren in dem Cyclus symbolischer Darstellungen des menschlichen Lebens. — Blühendes heiterstes Leben umspielte und umtanzte einst den glücklichen Albani in seinen zwölf wunderschönen Kindern. Singend umkreisten sie in munteren Reigen des Vaters Staffelei, wobei die liebende Mutter ihre Haltung und Stellung [124] mit zartem Kunstsinn regelte; und nach diesen allmächtig in die Seele greifenden Originalen malte der selige Künstler jene in Erfindung und Ausdruck unerreichbaren [125] Gruppen tanzender Kinder und Amoretten, welche so oft die Staffage bilden in seinen edenischen Landschaften. Heller denn irgend einer seiner Genossen, Claude Laurain kaum ausgenommen, blickte in die schimmernden duftvollen Auen des Paradieses der neidenswerthe Albani, den ja auf Erden schon ein gan-

121) Böttiger Griechische Vasengemälde. B. I. Heft 3. S. 13 u. 14.

122) Malvasia felsina pittrice overo Vite de' Pittori Bolognesi. T. II. p. 51. 71.

123) Göthe. Propylaeen. Th. III. St. 2. S. 40.

124) Abregè de la vie des plus fameux peintres. T. I. S. 236.

125) Vergl. Malvasia l. c. p. 259. 263. 274. — Ohne dem begeisterten Ausspruch dieses Schriftstellers dadurch unbedingt entgegentreten zu wollen, muss doch Raphaels mehrfach dargestellter Tanz der Liebesgötter hier wenigstens in Erinnerung gebracht werden; Abbildungen desselben findet man zunächst in dem bekannten Werke: Landon vies et oeuvres des peintres les plus celebres etc. No. 209. 309.

Digitized by Google

zer Himmel von Freude und Liebe umkreiſte. Und wenn er nun ſo da ſaß, und des reizendſten Schauſpiels genoß in mimiſchen Bildern der anſprechendſten Art, und in Herz und Sinn bewegendem Lufttanz, der ſich recht oft hienieden wiederholen ſollte;[126] dann ſchlichen auch ſeine Freunde Duquesnoy (il Fiamingo) und Algardi ſich in die Werkſtatt, und entflammten ſich hier an dem blühenden fröhlichen Leben[127] zu jenen trefflichen Darſtellungen ſchalkhafter Liebesgötter, die ihren Meißel verewigt haben. — Alle Künſte ſind einander innigſt verwandt, und greifen oft tiefer zuſammen, als es der erſte flüchtige Anblick zeigt. Wie nun Terpſichore im tanzenden Chore alle holden Schweſtern vereint, ſo iſt es eben auch die beſondere Aufgabe dieſer theoretiſchen Beiträge zur Kunſtlehre, die tiefere Beziehung und Wechſelwirkung der ſchönen Künſte unter einander immer näher darzuthun. Dieſes haben wir denn hier mit einiger Ausführlichkeit verſucht in Hinſicht der Plaſtik und der bisher noch wenig beachteten Orcheſtik, die nur im innigen Zuſammenhang mit andern Künſten erſt recht aufgefaßt werden kann in ihrer ganzen Bedeutſamkeit. Manche ſchätzbare Bemerkungen über das gegenſeitige Verhältniß der beiden in Rede ſtehenden Künſte ſind übrigens noch an anderen Orten[128] zu finden.

126) Welcher Vater ein altes Klavier oder eine alte Geige oder Flöte hätte oder eine improvisirende Singstimme: der sollte seine und fremde Kinder zusammenrufen, und sie stundenlang nach seinem Orchester hüpfen und wirbeln lassen; paarweise — in Ketten — in Reigen — recht oft einzeln, sie selber mitsingend als Drehorgeln wenn sie nur wollten. Wie die erste Sprache lange der Grammatik, so sollte der Tanz lange der Tanzkunst vorgehen und vorarbeiten. Jean Paul. Levana Th. I. S. 200.

127) Hagedorn Betrachtungen über die Malerei Th. I. S. 22. — Unter den niederländischen Malern hat Adrian von Ostade besonders häufig die scherzhaften Tänze des muntern Landvolks zum Vorwurf erwählt für seine Kunst: von deutschen Künstlern muſs in dieser Hinsicht vornehmlich Hans Holbein genannt werden, dessen Bauerntanz sowohl als auch sein Todtentanz eine seltene Berühmtheit erlangt haben. S. Chr. de Mechel oeuv. de Jean Holbein T. I.

128) Böttigers Andeutungen zu 24 Vorträgen über die Archäologie S. 154. u. f.

Digitized by Google

Wie die alten Bildner oft die Palästra besuchten, um hier an dem kunstgeregelten [129] Kampf die erhabene Schönheit des kräftig bewegten Lebens zu studiren, so weilten sie auch gern bei den schön geschlungenen seelenvollen Tänzen, und erlauschten hier grazienvolle Anmuth der Bewegung. Das leichte reizende Spiel derselben ist überaus schwierig, durch die Phantasie allein veredelt wieder zu geben im ruhenden Bildwerk; der Künstler möge vielmehr schön bewegtes Leben um sich her erblicken, und aus der wandelnden Fülle der Linien und Umrisse seinen Moment herausgreifen und festhalten in begeisterter Kraft. Mit Recht eifert jedoch Winkelmann gegen die Tanzmeistermäßige [130] Grazie vieler neueren Bildwerke; und Diderot sagt sehr treffend, daß man nichts abgeschmackteres thun könnte, als einen Künstler, damit er die Grazie lerne, zu Vestris oder Gardel zu schicken: [131] denn in der heutigen Tanzkunst schlingen in der That weder die Charitinnen noch die

---

Töiken über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition S. 62. u. f.

129) Dafs die Bewegungen des Ringens sehr bestimmt und künstlich abgemessen gewesen sein müssen ersieht man aus einigen Stellen des Sidonius Apollinaris (IX. 185. epist. IX ep. 13.) zu dessen Zeiten man das Ringen förmlich zur schönen Schaukunst ausgebildet zu haben scheint. Eben so stellt auch ein altes Bildwerk (S. Tischb. I. 55.) die eine Art des Ringkampfes ὀρθὴ πάλη genannt dar in höchst geregelter man möchte fast sagen rhythmisch abgemessener Bewegung, deren Schönheit dabei zu allen Zeiten besonders berücksichtigt worden ist. Cicero sagt, dafs man das Ringen nicht allein erlerne wegen der gröfseren Geschicklichkeit zum Kampf, sondern auch damit der Körper in allen seinen Theilen stets anständig bewegt werde, und die Gebehrde sich geschickt gestalte. Diese erhöhete Schönheit der Bewegung war, beiläufig gesagt, keinesweges eine Furcht der gymnastischen Uebungen, wie sie vor mehreren Jahren in erneueter Gestalt wieder in das öffentliche Leben treten sollten. Auf den damaligen Uebungsplätzen sah man nicht schön spielende grazienvolle Epheben, wie sie uns Plato im Lysis so reizend beschreibt, man gewahrte nur meistens bäurische Haltung und plumpe oft gemeine Bewegung. d. V.

130) Winkelmann Gesch. d. Kunst S. 333. der Ausg. v. 1776.

131) S. Göthe's W. Th. XX. S. 240.

Digitized by Google

Camönen wie sonst die seelenvollen Reigen; jetzt sind sie, ohne poetische Bedeutung und ohne natürliche Schönheit der Bewegung und Haltung, nur ein geistloses und eitles Spiel gelenkiger Wendungen und künstlicher Schritte.

Die Bewegung des Tanzes zeigt neben dem einfach melodischen Spiel der Glieder auch zugleich ein harmonisches Verhältniß im kunstreichen Zweitanz oder Duett; im Terzett, Quartett und Quintett, bis hinauf zum viel bewegten Chortanz. Alle ästhetischen Gesetze der Harmonie in Gegenbewegung, Seitenbewegung und Mitbewegung bis zum kräftig bedeutsamen Unisono der Tonkunst finden dabei ihre Anwendung gleich den anderen musikalischen Formen der Imitationen, Variationen, Reprisen u. s. w. Der charaktervolle Ausdruck in dem verschiedenen Tempo geht hier von selbst hervor aus der natürlichen Vergesellschaftung mit der Musik. Der Tanz hat vom Adagio und Largo bis hinauf zum wild dahin stürmenden Allegro und Presto jedes Zeitmaaß, und unterscheidet auch dabei in seinen Schritten noch ganz bestimmt das Portament und Piccicato, Crescendo und Decrescendo. — Die überall auf musikalische [132]) Gesetze zurückzuführende Bewegung des Tanzes aber geschieht nicht allein mit der verfließenden Zeit; seine sichtbare Melodie im schönen Wechsel körperlicher Umrisse erscheint vielmehr im Raume, durch welchen denn die vorhin erwähnte harmonische Gegenbewegung, Mitbewegung und Seitenbewegung des zusammengesetzteren Tanzes nothwendig gewisse mannigfach verschiedene Linien beschreibt. Diese müssen nach der natürlichen Verwandschaft zwischen Harmonie und Symmetrie durchaus mehr oder minder geregelt erscheinen, und werden daher ganz richtig bezeichnet mit dem Namen der Tanzfigur. Die formale Schönheit derselben beruht auf den dadurch schön verzeichneten Linien, die, wenn sie auch im höheren Tanze nicht

132) Die vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muſs man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas gründliches entdecken will. Sulzer. Art, Schritt.

Digitized by Google

in jedem Augenblick ein rein mathematisches Bild geben, [133] doch eines hohen Reizes fähig sind in dieser freiesten Mannigfaltigkeit. Kreisend und elliptisch, parabolisch, und auch hyperbolisch, parallel oder in mehrfachen Winkel einander durchkreuzend erscheint in den Tanzfiguren — bald in freiem Dahinschweben, bald mit verschlungenen Händen der Tänzer — ein steter Wechsel anmuthiger Linien. Sie winden sich schneckenförmig zum scheinbar verworrenen Knäuel, das aber plötzlich im schönen weiten Bogen sich entwirrt; oder sie spielen wellenförmig auf und nieder im wechselnd geschlungenen Kettentanz. Bald theilt sich der schwebende Chor in einzeln wirbelnde Kreise; bald umsteht er, in zierliche Gruppen getheilt, der Coriphäen kunstvolle Reigen, bis plötzlich die weite elliptische Bahn alle wieder in Liebe vereint, das regellos bunte Gewimmel auflöst in liebliche Einheit.

Sieh, wie sie durcheinander in kühnen Schlangen sich winden
Wie mit geflügeltem Schritt schweben auf schlüpfrigem Plan.
Seh' ich flüchtige Schatten von ihren Leibern geschieden?
Ist es Elisiums Hain, der den Erstaunten umfängt?
Wie, vom Zephyr gewiegt, der leichte Rauch durch die Luft schwimmt,
Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silberner Flut,
Hüpft der gelehrige Fuß des Takts melodische Wellen;
Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib.
Keinen drängend, von Keinem gedrängt, mit besonnener Eile,
Schlüpft ein liebliches Paar dort durch des Tanzes Gewühl.
Vor ihm her entsteht seine Bahn, die hinter ihm schwindet;
Leis', wie durch magische Hand, öffnet und schließt sich der Weg.
Sieh! jetzt verliert es der suchende Blick. Verwirrt durcheinander
Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
Nein, dort schwebt es frohlockend herauf. Der Knoten entwirrt sich,
Nur mit verändertem Reiz stellt sich die Ordnung mir dar.
Ewig zerstört und ewig erzeugt sich die drehende Schöpfung,
Und ein stilles Gesetz, lenkt der Verwandlungen Spiel. [134]

133) Vergl. Abhandl. IV. cit. No. 118.
134) Schillers Tanz.

Digitized by Google

Das zwiefach reiche Wechselspiel schöner Linien, in den körperlichen Umrissen und zugleich auch in den weithin durch den Raum beschriebenen Figuren, erhöht wesentlich die formale Schönheit des Tanzes; die Griechen kannten daher auch dergleichen Tourentänze sehr wohl, ihre Figuren hatten aber meistens eine mimische oft höchst sinnige Beziehung. So stellte zum Beispiel der Geranos oder Kranich, ein vom Theseus erfundener Tanz, die Irrgänge des Labyrinthes dar:[135] von dem eigenthümlichen Fluge ziehender Vögel bis hinauf zu den kreisenden Bahnen der Himmelskörper wurde jede Bewegung nachgeahmt in den mannigfach verschlungenen Figurentänzen, unter denen der Hormos hier noch besonders zu erwähnen ist: Eine Anzahl Jünglinge beginnt, vom Coryphäus geführt, den Reigen mit raschen männlichen Schritten, leicht geregelt von einer stürmisch rauschenden Musik;[136] nach ihnen aber tanzt zu sanfteren Klängen mit angemessen langsamer Bewegung die Reihe der Mädchen. Plötzlich jedoch wenden sich die Jünglinge, es bilden unter schönem mimischen Ausdruck des Forderns und Verweigerns sich einzelne Paare zum gemeinsamen in Figuren und Schritten höchst charaktervollen Tanz,[137] der in der steten Vereinigung von Kraft und Anmuth gleichsam hinstrebt zur Darstellung der höchsten urbildlichen Schönheit.[138] Einige Archäologen geben dem sinnigen Hormos bereits das höchste Alter, indem sie ihn erkennen wollen in dem von Dädalus künstlich ersonnenen Tanze, den Homer also beschreibt:

Blühende Jünglinge dort, und viel gefeierte Jungfraun
Tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend. —
Kreisend hüpften sie bald mit schön gemessenen Tritten
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe;
Bald dann hüpften sie wieder in Ordnungen gegen einander.

135) Plutarch in vit. Thes. cap. 26.
136) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 62.
137) Cahusac Hist. de la Danse T. I. p. 114.
138) Vergl. Abhandl. II. das Schema u. f.

Digitized by Google

Zahlreich stand das Gedräng um den lieblichen Reigen versammelt,
Innig erfreut. 139)

Das Vergnügen der Umstehenden scheint indessen hier, nach dem Gleichniß und nach der Beschreibung des Tanzes überhaupt zu schließen, nicht eben veranlaßt zu sein durch dessen sinnig darstellenden Character; es war dieser Reigen vielmehr, gleich andern alten Tänzen, 140) nur ganz subjectiv ein reiner dem Schauer stets wohlgefälliger Ausdruck des Jubels und der schuldlosen Freude ohne tiefere Bedeutsamkeit seiner Schritte und Figuren. Man kann sich, wie ein mehrfach angeführter Schriftsteller sagt, wohl denken, daß Geberdung viel Annehmlichkeit und Reiz in dem sanftwallenden ihrer Bewegungen habe, ohne doch bestimmten Sinn anzugeben: 141) demnach dürften denn auch Tänze von freier mehr formaler Schönheit eines nur allgemeinen Totalausdrucks wohl hin und wieder einmal eine Stelle finden im scenischen Kunsttanz. Die Tours de force sogar mögen hier noch nicht ganz zu verachten sein, 142) nur müssen sie am rechten Orte gebraucht werden, und dürfen nicht alle höhere plastische und charaktervolle Schönheit verdrängen in den Figuren und Schritten der höheren Orchestik.

Wenn die Bewegung in der Musik am gehörigen Orte unterbrochen wird durch Pausen und Fermaten von dem verschiedensten Zeitverhalt, so bleiben der Theorie der Kunst dabei nur höchstens die Gesetze zu entwickeln des schönen Uebergangs von der Ruhe zur wieder anhebenden Bewegung; ganz anders ist es hingegen, wenn die Bewegung

139) Ilias. XVIII. 593.

140) S. Odyss. XIV. 465.
Hesiod Sc. Herc. 281.

141) Cludius Grundr. d. körperl. Beredsamkeit. S. 264.

142) La Danse qui peint les graces et la noblesse est bon; celui qui forme une espece de conversation ou de dialogue me paroit meilleur. Le moins parfait c'est celui qui ne demande que de la force, de l'addresse et de l'agilité; parceque l'objet n'en est pas interessant: cependant il n'est pas a mepriser, car il cause des meprises agreables. Condillac essai sur l'origine etc. p. 237.

Digitized by Google

des Tanzes unterbrochen wird von eintretenden Momenten der Ruhe. Hier haftet des Schauers Auge fortwährend auf der bleibenden Gestalt des Tänzers, welcher demnach beständig erscheinen muß als plastisch-mimisches Bild. Das Eintreten dieser Pausen nun ist keineswegs willkührlich; sie gehen zunächst nach reinem Kunstgesetz hervor aus der dargestellten Situation. Wenn zum Beispiel die frohstaunende Ueberraschung oder auch das starrende Entsetzen alle Bewegung hemmt, so malt die Tonkunst allein den innern Sturm der Gefühle poetisch fort; die sichtbare Bewegung hingegen wird hier natürlich unterbrochen durch einen Halt, dessen größere oder geringere Dauer mit Wahrheit zu bestimmen sein wird aus der Natur der eben herrschenden Empfindung. Ferner ist das Eintreten der Pausen im Tanze in mancher Hinsicht abhängig von der begleitenden Musik, und endlich noch von den körperlichen Kräften der Darsteller. Solche physische Nothwendigkeit muß indessen sorgsam verborgen werden in der schönen Composition eines Kunsttanzes. Wie in dem schwierigsten Gesange niemals eine Pause der körperlichen Erschöpfung wahrgenommen werden muß, so darf auch im Tanze niemals Aehnliches geschehen; nur als ein freies leichtes Spiel der schönsten Bewegung möge derselbe erscheinen, nimmermehr aber als eine anstrengende Arbeit. Von solchen natürlichen Gesetzen der Pausen sieht man indessen in einem heutigen scenischen Zweitanz nichts. Erst tanzen hier beide Darsteller in gleichförmigen Kunstschritten sich müde; dann macht der Tänzer mit dem letzten Rest der Kräfte seine Sprünge allein, indeß die erschöpfte Tänzerin nachläßig im Hintergrunde der Scene steht. Darauf kommt die Reihe wieder an sie, und endlich stürmt die künstlichste Fußbewegung Beider noch einmal in wenigen Forcetouren los auf den klatschenden Beifall der verwunderten, aber nicht ästhetisch erregten, Zuschauer. Dies ist der Leisten, nach welchem die jetzigen Balletmeister in ewiger Einerleiheit die Composition jedes Zweitanzes fast ohne Ausnahme zurechtstutzen;

Digitized by Google

da sind denn die Schritte und Figuren natürlich bedeutungslos und matt, wie die eintretenden Pausen. Bei diesen kann in mehreren Fällen die Haltung des Tänzers natürlich zurückkehren zu den früher bereits betrachteten Grundstellungen oder Positionen: geht indessen der eintretende Moment der Ruhe wahrhaft aus der Situation selbst hervor, so entsteht in der Vereinigung des höchsten charaktervollen Ausdrucks mit rein plastischer Schönheit die eigentlich kunstschöne Stellung. Diese nun spricht mit unglaublicher ästhetischer Kraft zur Seele, und macht selbst, wie wir zu bemerken Gelegenheit hatten, auf den minder gebildeten Schauer noch die tiefste Wirkung. Jene früher angeführte Behauptung, daß ein lebendiger Apoll allemal schöner sein müßte als ein steinerner, gewinnt noch einige Bestätigung mehr durch den mimischen Künstler Herrn Lebesnier,[143] der vor mehrerer Zeit durch seine die bekanntesten Antiken nachahmenden Stellungen, die er theils in den deutschen Kunstakademien, theils öffentlich zeigte, Kenner und Nichtkenner zur höchsten Bewunderung hinriß. Dasselbe sollte aber jeder pantomimische Künstler vermögen; durch die gereckten Balancirkunststückchen wird indessen solch eine Wirkung nicht erreicht ungeachtet des festesten Aplomb, der übrigens eine nothwendige Anforderung ist zur technischen Schönheit jeder Stellung. — Wie indessen in der höheren Tanzkunst — gleich mehreren auszierenden Figuren der Musik — hin und wieder Schritte und Figuren ohne ganz bestimmte Bedeutung, von mehr formaler Schönheit zu dulden sind, so wird es hier bisweilen auch Stellungen geben dürfen, die ohne höheren

143) Manchen Lesern der vorigen Abhandlungen mögen die mehrfachen Schilderungen lebendiger Schönheiten, die dem Ideale der Antike entsprechend sind, hin und wieder ein wenig übertrieben geschienen haben; für diese nur muss hier bemerkt werden, dass der wegen des Studiums seiner Stellungen und auch wegen der hohen Schönheit seines Körperbaus bewunderte Herr Lebesnier in dieser letzten Hinsicht die früher erwähnten Personen noch bei weitem nicht erreicht. d. V.

Digitized by Google

psychischen Ausdruck nur als ein freies Spiel der schönen Form gefallen; und diese wollen wir denn, zum Unterschiede der schönen charaktervollen Stellung, bezeichnen mit dem fremden Namen der Attitüde. Diese hat demnach kein anderes ästhetisches Gesetz als die genaue Beachtung der schönsten Linien in allen Umrissen des Körpers; sie wird hin und wieder sogar mit künstlichem Aplomb auf einem Fuße ruhen dürfen; wobei der Tänzer jedoch wiederum nie vergessen muß, daß er nicht aequilibristische Geschicklichkeit sondern nur plastische Schönheit zu zeigen hat. Diese nun gebietet vor allen Dingen, daß die Attitüde nicht starr und eckig erscheine gleich dem todten Christall, wie denn überhaupt keine Stellung gleichsam petrificirt erscheinen darf: überall sehe man nur in den Tanzpausen das Lebendige in schöner Ruhe, aus der sodann die Bewegung sich in leichten Uebergängen wiederum grazienvoll entfaltet. Die Attitüde unterbricht in ihrer freien Schönheit der reinen Form ohne höhere Wahrheit des Lebens die Bewegung: die charaktervolle Stellung dagegen entspringt mehr aus innerer Nothwendigkeit, und vereinigt daher gleichförmig Wahrheit und Schönheit. Solche höheren Momente der Ruhe, neben denen denn die hin und wieder einmal geduldete Attitüde aller äußeren Zierlichkeit ungeachtet nur als ein armseliges Spiel erscheint, müssen von dem pantomimischen Tänzer in Körperhaltung, Gebehrden und Mienen so vollkommen dargestellt werden, daß die Plastik nur den Meißel zu ergreifen brauchte um hier alles nachzubilden. — Wenn mehrere solcher in sich vollendeten mimischen Gebilde sich als einzelne Ganze zu einem größeren Ganzen in schöner Einheit zusammensetzen, so entsteht die Gruppe des höheren Kunsttanzes; und aus mehreren dieser scenischen Gruppen bilden sich endlich noch wiederum größere Ganze, die man gewöhnlich zu bezeichnen pflegt mit dem Namen der Tableaux. Ueberflüssig würde es sein, die ästhetischen Gesetze dieser größeren Compositionen hier weitläuftig zu entwickeln, da jedes Maler-

Digitized by Google

buch dieselben mehr oder minder vollständig enthält; auch ist über die scenische Gruppirung ins Besondere bereits so viel gesagt,[144] daß wir hier nur einige Bemerkungen darüber hinzuzufügen wissen. Das Grundgesetz aller scenischen Anordnung größerer Massen ist überall Darstellung einer Harmonie; die ruhende Gruppe ist ein sichtbar ausgehaltener Accord, in welchem bekanntlich immer nur verschiedene Töne zusammenstimmen zur schönen Einheit. So wenig in der Tonkunst ein Unisono dauernd gehalten werden darf, welches nur vorkommen soll in charaktervoll bewegtem Ausdruck einer Gesammtempfindung; eben so wenig können auch gleichförmige Stellungen ausgehalten werden: die heutigen Tanzchöre in ihren fast durchgängig einförmigen Attitüden und Bewegungen und in ihrer frostig symmetrischen Gruppirung laufen demnach allen Gesetzen der Schönheit gerade entgegen. Was kann wohl lächerlicher sein, als wenn der Tanzchor als Zeuge einer bedeutsamen pantomimischen Handlung, statt reich und schön gruppirt zu sein, in militairischen Linien aufmarschirt steht, und nun seinen Antheil an der frohen und traurigen Begebenheit a tempo zu erkennen giebt durch gleichmäßige Bewegungen und Schritte; man glaubt dabei in der That nur einen einzigen Tänzer zu sehen, vervielfacht durch den optischen Betrug eines künstlich geschliffenen Glases. Das Studium der großen Maler wird für die scenische Gruppirung allerdings von großem Nutzen sein; man kann zum Beispiel von Holbein und von van Leiden die Anordnung großer Massen, von Leonardo da Vinci und Domenichino die Gruppirung des edlen Tragischen, von Teniers, Hadrian von Ostade und Anderen die komische Zusammenstellung pantomimischer Gruppen erlernen: nur ist dabei noch zu bemerken, daß die Gesetze der malerischen Anordnung auf der Bühne nothwendig mehrfache Modificationen erleiden.

144) S. Sekendorfs Vorles. über Deklamation u. Mimik. Th. II. S. 272. u. f.

Digitized by Google

Dem Maler zum Beispiel entstehen theils aus ästhetischer theils aus rein technischer Rücksicht in der Darstellung seines Scheinlebens manche Begränzungen, welche die lebendige scenische Gruppirung nicht kennt. Mit Leichtigkeit macht diese sich verständlich durch eine natürliche Folge wechselnd schöner Bilder, indeß der Maler sich bemühen muß, einen einzigen Moment der dargestellten Handlung so bedeutsam hervorzuheben, daß Vergangenheit und Zukunft sich gleichsam unwillkührlich daraus entwickeln in der Phantasie des Schauers. Der Maler nimmt mit freier Willkühr einen bestimmten Standpunkt an, von welchem aus er sein Gemälde betrachtet wissen will: das scenische Bild dagegen muß, wenn es auch gleichfalls nur einen einzigen schönsten Gesichtspunkt haben kann, die vielfachen Sehewinkel der in weiten Halbkreisen herumsitzenden Schauer doch allesammt mehr oder minder berücksichtigen. Der Maler bringt seine Gestalten in direktester Beziehung zu einander ohne ängstliche Berücksichtigung des Schauers, der sich, und wären die Figuren ihm auch hin und wieder ganz abgewendet, gleichsam sinnig in die Handlung des Bildes hineinlebt. Bei den scenischen Gruppen nun sollen die Personen zwar auch in direkter Verbindung des Handelns zu einander stehen, doch aber muß die Richtung und Stellung derselben überall mehr dem Schauer als dem Mitspielenden zugewendet sein; woraus denn mannigfache Abweichungen in der ganzen Anordnung der Bilder entspringen. Der Maler mag zum Beispiel seine Gestalten wohl en face knien lassen, theils um das Ideal der Form in dem ganzen ausdrucksvollen Antlitz zu entfalten, theils auch wohl, um ein kühnes Spiel schöner Verkürzungen zu zeigen: der Pantomime dagegen kniet lieber im Profil, weil auf diese Weise sein Bild in reicherer Entfaltung der Linien von vielfachem Standpunkt aus am schönsten in die Augen fällt. Der Maler hat einen freien nur eingebildeten Lichtpunkt, und vermag dadurch in dicht gedrängten Massen seine Hauptstellen willkührlich hervor zu heben.

Digitized by Google

Diesen großen Vortheil hat aber, wenigstens bei der heutigen Art und Weise der Theaterbeleuchtung, der scenische Bildner nicht; seine Gemälde würden folglich, wenn er hier dem Maler ohne Einschränkung folgen wollte, in ein unbestimmtes Chaos zusammenfließen. Er wird demnach weil seine Gestalten überhaupt die dreifache Dimension des Raumes mit dem Marmorbilde gemein haben, hin und wieder Rücksicht nehmen müssen auf die mehr neben einander als hintereinander gereihete plastische Gruppirung. Damit soll indessen nicht gesagt sein, daß die mimische Gruppe, etwa wie das Relief eines Frieses, ganz in die Breite verfließen dürfe; es müssen vielmehr im scenischen Tableau Vorgrund, Mitte und Hintergrund ganz deutlich gesondert erscheinen durch eine sorgsame Benutzung der Verjüngungslinien, wie sie der beschränkte Raum des Theaters nur irgend zuläßt. Einer wahren Perspective ist jedoch das scenische Bild durchaus unfähig. Wenn daher Noverre eine in den Hintergrund sich verlierende Jagd [145] durch Leute von immer geringerer Statur, und endlich durch kleine Kinder dargestellt hat, so zeigt er dabei selbst nur eine mehrfach von den Balletmeistern beliebte teinture [146] des Wissens, und zugleich in dem ausnehmen-

145) La decoration repreſentoit une foret, dont les routes etoient parallelles au spectateur. Un pont terminoit le tableau, en laissant voir derriere lui un paysage fort eloigné. J'avois divisé cette entrée en six classes toutes dégradées; chaque classe etoit composée de trois chasseurs et de trois chasseresses, ce qui formoit en tout le nombre de trente-six figurans ou figourantes: les tailles de la premiere classe traversoient la route la plus proche du spectateur; celles de la seconde les remplacoient en parcourant la route suivante, et celles de la troisieme leur succédoient en passant à leur tour sous la troisieme route, ainsi du reste, jusqu'à ce qu'enfin la derniere classe composée de petits enfants, termina cette course en passant sur le pont. — Je ne saurois vous dire le plaisir que me procura cette idée mise en execution, dont l'execution surpassa même mon attente, et qui fut généralement (?) senté. Noverre l. c. T. I. let. 6.

146) Je ne veux que des connoissances générales, q'une teinture de chacune des sciences qui, par le rapport q'uelles ont entre elles, peuvent concourir à l'embellissement et à

Digitized by Google

dem Vergnügen an dieser Spielerei seine geringe Kunstkenntniß. Es ist durchaus unmöglich, daß die Abstufung der Gestalten im richtigen Verhältniß zur Dekoration, daß Beleuchtung und mattere Färbung der Luftperspective hier auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit nachgeahmt werden könnten für ein wirklich kunstgebildetes Auge, das in allen artistischen Leistungen, die eigentlich außer den Gränzen der darstellenden Kunstmittel liegen, nur mit Bedauern ein gänzlich verfehltes Streben erkennt. In solchen kleinlichen Künsteleien beruht keinesweges das Plastische der edlen pantomimischen Kunst, die übrigens durch jene verfehlte Nachahmung der malerischen Wirkung gar nichts Wesentliches gewinnt. Wenn es für die Handlung wirklich wichtig ist, daß eine Jagd sich in die Ferne verliere, so wird eine freie Scene mit sanft nach hinten verhallender Hornmusik von ungleich größerer ästhetischer Wirkung sein, als jenes stets unwahre Spiel der abgestuften Formen und der matter gefärbten Gewänder. — Die Beachtung des Costüms überhaupt ist jedoch von höchster Wichtigkeit in den pantomimischen Bildern der Bühne; es ist dasselbe streng zu würdigen in ästhetischer und auch in ethischer Hinsicht. Diese letzte muß, da das Theater stets nur höchste Reinheit zeigen darf, jederzeit zuerst in Erwägung gezogen werden: eine Bekleidung, die durch Erweckung frecher Lüsternheit die Sittlichkeit verletzt, muß schlechterdings verbannt sein, und wäre sie übrigens auch noch so wahr und schön. Die Aesthetik ist indessen in dieser Hinsicht durchaus nicht im Streit mit der Ethik: das sittlichste Costüm der Tänzerin ist zugleich auch von höchster malerischer Wirkung. Bei den Griechen, die auch hier wieder mit zartem Sinne das Rechte trafen, waren weite sehr leichte Tanzkleider [147] überaus beliebt, die im wehenden

la gloire de la notre. — Une teinture de geometrie ne peut être encore que très avantageuse etc. l. c. let. 5.

147) Ταραντινις heifst im Pollux ein sehr leichtes durchscheinendes Gewand, welches bei gewissen Tänzen im Gebrauch war. Onomast. lib. IV. cap. 14.

Digitized by Google

Faltenwurf ätherisch schön die schwebende Gestalt umspielten. Also wenigstens erscheinen häufiger als im geschürzten dorischen Gewande auf den alten Bildwerken die Tänzerinnen, deren einige in dieser zauberischen Umhüllung von ganz unnennbarer Schönheit sind.[148] Bemerkenswerth ist noch dabei, daß die weiten Tanzkleider häufig changirende Farben zeigen, wodurch allerdings der Reiz der stets wechselnden Falten im mannigfachsten Farbenspiel noch sehr erhöht werden mag. Eine der schönsten herkulanischen Tänzerinnen[149] zum Beispiel hat eine grün und gelb changirende Umhüllung mit blau und weißer Borte; und Terpsichore selbst erscheint[150] in einem hellroth und himmelblau schillernden Gewande, das seine mannigfachen Farbenblitze hervorschimmern läßt durch einen leichten Ueberwurf von dunklem Turchino. Uebrigens sei das Costüm des pantomimischen Tänzers zwar charakteristisch, jedoch nicht ängstlich gemodelt nach der Wirklichkeit. Da die plastische Schönheit der Bilder ein wesentlicher ästhetischer Zweck sein muß im Kunsttanz, so darf sein Costüm sich mehr dem rein Idealischen nähern als im Schauspiel, obgleich auch hier eine charaktervolle Schönheit der Bekleidung wünschenswerther sein muß, als die streng historische, oft sehr steife und häßliche Wahrheit. — Nicht minder wichtig als das Costüm ist für das scenische Bild die Beleuchtung, deren heutige Art und Weise überaus passend ist für den modernen Kunsttanz. In diesem ist die leichte Geschicklichkeit der Füße das einzige Sehenswerthe, und diese blitzen denn auch mit ihren Flitterschuhen nicht wenig in dem Lampenschimmer des Prosceniums, der als das Hauptlicht der Bühne die Gestalten possirlich genug von unten herauf erhellt. Sollte indeß einmal der scenische Tanz einen höheren Charakter gewinnen, dann dürfte wohl

148) S. z. B. Tischbeins ant. Vasen. Vol. I. tab. 48. Pitture d'Ercol. Vol. III. p. 143—147.

149) Ibid. Vol. IV. p. 117.

150) Ibid. Vol. II. p. 31.

Digitized by Google

jene Art der Beleuchtung minder zweckmäßig sein. Es giebt wie Herder sagt keine klarere, festere schönere Einheit, als den Punkt der Lichteinheit; zu allen Seiten treten die Objecte in verschiedene Grade der Helle und Dunkelheit, und es entsteht eine unveränderliche Ordnung des Mit und Nebeneinander: [151] der Lichtpunkt entscheidet unwillkührlich wohin das Auge zunächst sich hinwenden soll zur Erfassung des Hauptmoments. Von solchen ästhetischen Lichteffekten wissen indessen die Balletmeister, Dekorateurs und Maschinisten noch nichts. Ungeachtet mancher achtbaren Vorschläge [152] zu einer kunstgemäßeren scenischen Beleuchtung werden nach wie vor die Lampen gleichmäßig an den Coulissen vertheilt; und man glaubt Wunder was Großes geschehen sei, wenn ein transparenter Mond recht hellblaues Licht von sich strahlt, oder wenn ein purpurnes Abendroth nach und nach eintritt mit übertriebenem oft ganz falschen Reflex. In Hinsicht der Beleuchtung, Dekoration und besonders auch der Maschinerie — die in dem Ballet, das eine magische Scenerie verlangt, mehr noch als in der Oper in Anwendung kommt — sieht man im Theater Fondo zu Neapel viel Gutes: wenn gleich auch die möglichste Vollkommenheit der Scevopoie daselbst noch nicht erreicht ist, so übertreffen doch wenigstens die dortigen Leistungen in dieser Hinsicht alle übrige uns bekannt gewordenen Bühnen.

Dekorationen und Scenerie, Beleuchtung und Costüm müssen also wesentlich beitragen zur Vervollkommnung der scenischen Bilder in den Gruppen und Tableaux des theatralischen Tanzes; von welchem, nachdem derselbe sowohl in seiner Bewegung als auch in den nothwendig eintre-

151) Herder. Kalligone Th. I. S. 86.

152) L. Bendavid über die Beleuchtungskunst. (Versuch einer Geschmackslehre S. 470.)

Sekendorf über die scenische Beleuchtung. (Vorles. üb. Decl. u. Mim. T. II. S. 282. bis 296.)

Noverre observations sur la construction d'une Salle d'opera (oeuv. comp. T. III. p. 24.)

Digitized by Google

tenden Momenten der Ruhe ausführlich betrachtet worden ist, nichts weiter zu sagen bleibt in Ansehung seiner rein formalen Schönheit. Das Rhythmische und Plastische derselben in Schritten und Stellungen festzuhalten, die schöne orchestische Composition also gleich den Noten der Musik klar und verständlich aufzuzeichnen ist ein natürliches Bedürfniß des Tanzes als schöne Kunst; und man erfand deshalb die Orchesographie oder Choregraphie. Um die Ehre dieser Erfindung — wozu wohl unbezweifelt Toinet d'Arbeau, Domherr zu Langres, gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts die erste Idee gegeben hat — ist heftig gestritten worden. Beauchamp ließ sich dieselbe endlich durch eine Parlamentsakte zuschreiben; die ganze Erfindung aber, wie sie der Mitstreiter [153] um die Ehre derselben hat an das Licht treten lassen, und wie sie durch spätere Zusätze eher verwirrter und unklarer als deutlicher und besser geworden, ist so durchaus mangelhaft und unbedeutend, daß sie in der That des großen Haders um ihre Erfindung nicht werth war. Es wird mit dieser Choregraphie — von der man in Ermangelung der besonderen Werke darüber einen hinreichenden Begriff erhalten kann durch einen zweckmäßigen Auszug [154] — bis jetzt weiter nichts gethan, als daß die Figuren und Schritte des Tanzes verzeichnet werden durch eine Menge höchst zusammengesetzter und verwirrter Charaktere, welche aber die übrige Haltung des Körpers, die gewöhnlichsten Bewegungen der Arme etwa ausgenommen, durchaus nicht angeben. Diesem Mangel abzuhelfen verlangt Noverre, daß zu dem choregraphischen Plane und zu der beigefügten genauen Beschreibung eines schönen Kunsttanzes die wichtigsten Momente desselben in Stellungen und Gruppen von geschickten Malern aufgefaßt, und nachher durch den Grabstichel vervielfältigt werden sollen. [155] Auch Sulzer macht,

153) S. Abhandlung III. cit. No. 99.
154) S. Vieths Encyclop. d. Leibesüh. Th. II. S. 391—424.
155) Noverre l. c. T. I. let. 13.

Digitized by Google

wie früher bereits erwähnt ist,[156] für den pantomimischen Ausdruck einen ähnlichen Vorschlag; derselbe ist aber in praktischer Anwendung überaus kostspielig, und führt dessenungeachtet, da nur einzelne Momente der schönen Bewegung ohne die dazwischen liegenden vorbereitenden Uebergänge gegeben werden, durchaus noch nicht vollständig zum Ziel. Dieses würde eben so wenig erreicht werden durch eine rein musikalische Notirung, welche für den pantomimischen Ausdruck vorgeschlagen wird von einem anderen Schriftsteller, indem er sagt: „aber wie wäre es, wenn „man eine Tabulatur für Stirne, Augen, Nase, Mund „und Wangen machte, die erste mit Violin —, die andere „mit Diskant —, die dritte mit Alt —, die vierte mit Te„nor —, die fünfte mit Baßvorzeichnung, und die Stel„lung des ganzen Körpers, die Bewegung der Arme, Beine „u. s. w. mit Ziffern als Generalbaß dazuschriebe? Es „könnte zum ersten rohen Versuche dienen, die Gebehrden „der Affekten, sowohl der einfachen als der zusammenge„setzten, darzulegen. — Ich würde einen Versuch wagen, „wenn ich neben Chodowiecki, oder Chodowiecki neben „mir wäre. Denn der Schlüssel muß erst gegeben werden, „und das kann hier nicht anders, als durch Zeichnung ge„schehen. Die Bedeutung und Währung jeder Note muß „man erst kennen, ehe man ein Stück verstehen und vor„tragen kann."[157] Die hier zum Grunde gelegten Abbildungen alles mimischen Ausdrucks, dessen feinste Nüancirungen nach einem bestimmt gegebenen Bilde durch die Note bezeichnet werden sollen, ließen sich auch weiter noch ausdehnen auf die eigentliche Orchestik. Es ist nehmlich die Zahl der darin vorkommenden Stellungen und Bewegungsmomente des Körpers durch eine große Reihe von Bildern endlich zu erschöpfen; und wenn nun diese mit bestimmt bezeichnenden Noten oder Zahlen belegt, und in gehöriger

156) Vergl. Abhandlung V. cit. No. 11.

157) Cludius Grundr. der körperl. Beredsamkeit S. XXII.

Digitized by Google

Ordnung zu einem Fundamentalwerke [158] zusammengetragen würden; so wäre dadurch allerdings eine genaue Angabe der körperlichen Bewegungen in einer Zeichenreihe von conventionell bestimmter Bedeutung möglich. Dieselben würden jedoch nimmer ein lebendiges Bild des also dargestellten Tanzes geben, da es unmöglich ist, die durch das Zeichen bestimmten Stellungen so genau im Kopfe zu haben, daß die Fantasie eine in solcher Weise bestimmte Folge schöner Körperbewegungen anschauen könnte mit einiger Klarheit. Wir haben demnach — da dieser Gegenstand in einer vollständigen Theorie der Orchestik nothwendig abgehandelt werden muß — hier einen anderen Vorschlag zu thun, der zunächst veranlaßt wird durch den neuerdings gemachten Versuch, alle Antiken vom belvederischen Apoll bis zur medecceischen Venus ohne allen Umriß anzudeuten durch bloße mathematische Grundlinien ihrer Haltung und Stellung. Diese einfachen Linien, welche die dargestellten Bildwerke dem Kenner auf den ersten Anblick lebendig bezeichnen, sind bisweilen sogar nicht ohne alle charakteristische Bedeutsamkeit, wie dieses die früher ungefähr in dieser Manier dargestellten Attitüden [159] der modernen scenischen Tanzkunst allenfalls beweisen. Auf solcher höchst einfachen und zugleich kräftig bezeichnenden Darstellungsweise der menschlichen Bewegungen also gründet sich der folgende Vorschlag zu einer neuen Gestaltung der Choregraphie. Man zeichne correkt und schön (durch die Lithographie

158) Den Anfang zu einer solchen umfassenden Darstellung aller menschlichen Stellungen und Bewegungen ist bereits gemacht in Gilbert Austins grofsem Werke: Chironomia or a treatise on rhetorical delivery: comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the Voice, the Countenance and Gesture. Together with an investigation of the elements of gesture and a new method for the notation thereof; illustrated by many figures. Lond. 1806. — Das mehrfach angeführte Werk von Michaelis ist ein zweckmäfsig bearbeiteter Auszug dieses lehrreichen mit vieler Einsicht und Gründlichkeit verfassten Buches. d. V.

159) S. Abhandl. IV.

Digitized by Google

leicht zu vervielfachen) eine menschliche Gestalt in natürlich ruhender Stellung, und ziehe sodann von allen Hauptgelenken, namentlich vom Knie, von der Hüfte, den Ellenbogen, der Achsel und endlich von der Höhe des Kopfes leicht punktirte Linien, die mit der verlängerten Basis von vorn her über der ganzen Breite des Blattes parallel laufen; so wird man einen freien Raum bekommen, in welchem fünf oder sechs Linien überall die richtige Proportion der vorderen Zeichnung angeben. Auf einem dergestalt zugerichteten Blatte nun ist es sehr leicht, in bloßen Grundlinien der obigen Art eine fortgesetzte Reihe von Bewegungsmomenten und Stellungen eines Tanzes so genau zu verzeichnen, daß die Haltung des ganzen Körpers, wie auch aller einzelnen Theile bis zu den genauesten Grad ihrer Richtung und Erhebung vollkommen deutlich dadurch erkannt werden kann. Für die Darstellung eines Zweitanzes muß man; da das Weib dabei andere Bewegungslinien zeigen soll als der Mann, entweder zwei solcher Schemata untereinander zeichnen; oder es wird auch in einem Raum etwa durch schwarze und rothe Grundlinien die Doppelbewegung unverwirrt und leicht zu überschauen sein. Einfache darunter stehende Zeichen für das Verharren am Ort, für gerade Bewegung und Seitenbewegung, und endlich für die nach einer festen Theorie im allgemeinen bestimmten Tanzschritte verdeutlichen zugleich mit der leichten choregraphischen Darstellung der Tanzfiguren noch näher jene Stellungsrisse, die durch Einschnitte in ihre gehörigen Perioden getheilt sind, und deren einzelne Takte genau übereinstimmen mit der ganz unten in gewöhnlichen nur etwas weitläuftigen Noten bezeichneten Musik. Verbindet man nun mit allem diesem noch eine genaue Angabe des Zeitmaaßes durch das Chronometer; bedient man sich endlich noch hin und wieder, wie in der gewöhnlichen Notirung der Töne, des kurzen näher verdeutlichenden Wortes, so wird ein solches Blatt dem Kenner ein ziemlich deutliches orchestisches Bild geben, wird gleichsam eine

Digitized by Google

leicht überschauliche Partitur sein der wiederhergestellten hipocritischen [160] Musik der Alten. Diesen scheint übrigens die genaue Aufzeichnung der schönen körperlichen Bewegungen nicht fremd gewesen zu sein: du Bos wenigstens hat sich viele Mühe gegeben die früher übliche Notirung der rednerischen Gebehrden und der Pantomime [161] überhaupt aus einigen Stellen des Quintilian [162] zu erweisen. Ueber die Art und Weise dieser Aufzeichnung ist uns nichts aufbehalten worden: wie vollendet aber auch die Notirung der körperlichen Bewegungen jemals gewesen sein mag, oder wie sie noch gestaltet werden möchte, so wird die Choregraphie doch, wie Düclos richtig bemerkt, [163] stets nur den geringsten Theil des höheren Kunsttanzes darstellen. Beseelte Grazie, lebenvollen Ausdruck können keine todten Charaktere auf dem Papiere bannen; sie geben in ihrer größten Vollkommenheit gedacht höchstens nur ein einigermaaßen deutliches Bild von der rein formalen Schönheit der Bewegung in der höheren Orchestik.

Die vollendete Form allein bildet niemals ein schönes Kunstwerk; dieses entsteht nur, in so fern ein Geistiges zum Ausdruck kommt in sinnlich vollkommener Erscheinung: demnach würde also nunmehr das eigentliche Verhältniß der schönen Tanzbewegung zu den charakteristischen Gebehrden der Pantomime näher zu bestimmen sein. Das eigentliche Element aller Schönheit der Bewegung ist der Rhythmus, [164] ohne diesen ist hier keine ästhetische Vollendung denkbar: überall nun, wo der körperliche Ausdruck der Empfindungen oder die Darstellung einer Handlung sich zeigt in dieser bestimmt abgemessenen Form, da beginnt das

160) S. Abhandl. V. cit. No. 220.

161) du Bos reflexions critiques sur la Poesie et sur la peinture T. III. p. 36. (sixieme edit. Par. 1755.)

162) Inst. orat. II. 4. IX. 4.

163) Duclos. l'art de partager l'action theatrale, et sur celui de noter la declamation, qu'on pretend avoir été en usage chez les Romains (accad. des insor. T. XVI. p. 191.)

164) Vergl. Abhandl. IV.

Digitized by Google

Gebiet des Tanzes. Wenn dieser mehr sein soll als ein bloßes charakterloses Spiel der schönen Formen, so kann er nicht anders erscheinen als unter der Bedingung metrischer Handlungen, deren jede denn eigentlich betrachtet werden muß als ein Tanz. In dieser weiten Bedeutung nahmen auch die Alten die Orcheſtik;[165] bei ihnen tanzte in solchem Sinne des Worts sogar noch der geschickte Vorschneider,[166] der das Messer künstlich schwang in abgemes-

165) Den umfassenden Sinn der Wörter ὄρχησις und SALTATIO erläutert sehr ausführlich du Bos in seinem bereits mehrfach angeführten Werke: „reflexions critiques" etc. T. III. p. 229. — Nach Scaliger bedeutet das Wort ὀρχεῖσθαι eigentlich nur das bereits veredelte Tanzen späterer Zeiten; die früheste Ausübung dieser Kunst, das wild und regellos einher springende Tanzen (SALIRE, TRIPUDIARE) der rohen Hirten und Landbewohner will er dagegen benannt wissen mit dem ältern Worte ἄλλεσθαι. Dieses nun ist abzuleiten von dem hebräischen, das Tanzen bezeichnenden Worte HHALAL; es erklingt demnach in den früheren Benennungen dieser ältesten der Künste der gemeinsame Wurzellaut AL. Derselbe zeigt sich zunächst noch wieder in dem griechischen βαλλίζειν, mit welchem Worte das eigentliche pantomimische Tanzen bezeichnet ward in Sicilien, wo dasselbe erfunden sein soll, und weshalb es Athenaeus auch σικελίζειν benennt. βαλλισμοὶ wurden also ins besondere die höheren mimischen Tänze genannt, von welchem Worte denn unbezweifelt herzuleiten sind die späteren lateinischen Benennungen BALLISMUS, BALLATIO, BALLARE; das italiänische BALLO, BALLARE, das alt galische BALERE und endlich das französische alle Darstellungen des mimischen Kunst- oder Schautanzes bezeichnende Wort BALLET. Der hier überall durchklingende bedeutsame Urlaut ertönt auch noch in dem persischen Worte GHALTIDEN; dasselbe bezeichnet aber nicht sowohl das Tanzen sondern eigentlich nur das WALZEN, welches nach der Behauptung vieler Schriftsteller anzusehen ist als der wahrhaft deutsche Urtanz. d. V.

166) Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem spectes, et cheironomanta volanti
Cultello, donec peragat dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores, et quo gallina secetur.
Juvenal V. 120.

Haec ut dixit, ad symphoniam quatuor tripudiantes procurrerunt, superioremque partem repositorii abstulerunt, quo facto videmus infra, scilicet in altero ferculo, altilia, et sumina, leporemque in medio pinnis subornatum, ut Pegasus videretur. — Processit statim scissor, et ad symphoniam ita gesticulatus laceravit obsonium, etc. — Petron. satyr. cap. 36.

Digitized by Google

sener Bewegung. Ein großer Theil ihrer eigentlichen Tänze selbst bestand meistens nur in der rhythmischen Nachahmung gewisser mechanischer Thätigkeiten; der griechische Epilänios zum Beispiel stellte alle Verrichtungen der Weinlese vollständig dar als metrische Handlung.[167] In solchem nachahmenden Leben, verschönt durch des Rhythmus lieblichen Zauber, erkennt Aristoteles das eigentliche Element alles Tanzes, indem er sagt: auf bloßem Takte ohne nothwendige Harmonie beruhet die Nachahmung der Tänzer, in so fern auch diese durch figurirte Takte die Aeußerungen des sittlichen Charakters, Leidenschaften und Handlungen darstellen.[168] Neuere Schriftsteller auch haben den Tanz in so weiter Bedeutung genommen; Heinse zum Beispiel sagt in seinen sehr gehaltvollen Bemerkungen über das Ballet: ein Holzhauer der nach dem Takt einen Baum umhaut, ist schon ein Tänzer.[169] Der scenische Kunsttanz oder die höhere Orchestik überhaupt muß schlechterdings aus solchem erweiterten Gesichtspunkt betrachtet werden. Die Schönheit der körperlichen Bewegung zeigt hier ein verschieden gesteigertes Verhältniß, etwa wie zwischen Recitativ und Arie. Jenes ist noch ein musikalisches Sprechen, schwebt gleichsam in der Mitte zwischen Rede und Gesang, in welchen es mit der vollen Gewalt des Zeitmaaßes nur eigentlich übergeht in den erregteren Momenten höherer Leidenschaft. Eben so nun hat auch der Kunsttanz noth-

167) *Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι σιωπῇ κατέκειντο τερπόμενοι. Δρύας δὲ ἀναστὰς καὶ κελεύσας συρίζειν διονυσιακὸν μέλος ἐπιλήνιον αὐτοῖς ὄρχησιν ὤρχησατο· καὶ ἐῴκει ποτὲ μὲν τρυγῶντι, ποτὲ δὲ φέροντι ἀῤῥίχους· ἔιτα πατοῦντι τοὺς βότρυς· ἔιτα πληροῦντι τοὺς πίθους· ἔιτα πίνοντι τοῦ γλεύκους. Ταῦτα πάντα οὕτως ἐυσχημόνως ὠρχήσατο Δρύας καὶ ἐναργῶς ὥστε ἐδόκουν βλέπειν καὶ τὰς ἀμπέλους καὶ τὴν ληνὸν καὶ τοὺς πίθους καὶ ἀληθῶς Δρύαντα πίνοντα.*

Long. Pastoral. lib. II. p. 62. ed. Mollii.

168) Aristot. Poet. cap. I.

169) Heinse, Hildegard v. Hohenthal T. II. S. 242.

Digitized by Google

wendig seine freier gemessenen der Wahrheit des Lebens näher stehenden Bewegungen, die erst im gesteigerten Kunstleben sich darstellen als ein vom lebendigsten Rhythmus beseelter Tanz. Das Recitativ steht dem natürlichen Ausdruck der Rede am nächsten; größere Rücksicht auf rein formale Schönheit nehmen die Cavatine und die Arie, die mit stets geringerem Bezug auf deklamatorische Wahrheit endlich zur Bravour-Arie wird, bei der das Kunstspiel technischer Fertigkeiten schon die eigentliche Hauptsache ist. Geht aller charakteristische Ausdruck dabei verloren, so entstehen jene geistlosen Pracht- oder Paradestücke, welche man in neueren und älteren Musiken — sogar in manchen Oratorien, die man in alt gewohnter Nachbeterei als mustergültig bewundert — mit unbefangenen Sinnen nur allzuhäufig finden kann. Künstelei ist eine gefährliche Klippe aller Kunst; die Schönheit der Musik wird, wenn sie in der heut zu Tage beliebten Weise fortgebildet wird, daran scheitern, wie alle wahre Kunst des Tanzes bereits gänzlich dadurch untergegangen ist. Tanzrecitativen, oder charaktervollen metrisch leicht getragenen pantomimischen Ausdruck sieht man jetzt gar nicht; eben so mangelt dem heutigen Tanze auch eine in höherer Leidenschaft gesteigerte schöne Bewegung, die etwa mit der Cavatine und der Arie zu vergleichen wäre: nur Bravour-Arien und besonders jene Capriccien, deren einziges Verdienst in der Darlegung technischer Fertigkeiten besteht, finden ihre Paralelle in dem gezierten Solo des heutigen Schautanzes. Nicht aber in dieser hyperartistischen Künstelei zeigt sich, wie man jetzt allgemein zu glauben scheint, allein die Kunst. Wie der Sänger noch singt im einfachsten Recitativ, so tanzt auch der Tänzer noch in der freiesten metrischen Bewegung, in dem stets rhythmisch abgemessenen Gange; und hier eben, wo er sich noch kunstgeregelt bewegt, obgleich er eigentlich gar nicht zu tanzen scheint, entwickelt sich besonders jene hohe natürliche Grazie, die wir früherhin erkannt haben als das Ideal aller schönen Bewegung. Das rhyth-

Digitized by Google

mische Gehen des Tänzers, vergesellschaftet mit plastisch schöner Körperhaltung zeigt bereits eine durch ächte Kunst veredelte Natur: Tanz und wahres Gehen stehen im ähnlichen Verhältnisse zu einander, wie Singen zum Sprechen, oder wie Prosa und Vers. Der abgemessene Gang des Marsches erscheint demnach als der erste einfachste Tanzschritt; die feierlichen Aufzüge, die in der mannigfachen Vereinigung zu einer einzigen großartigen [170] Idee stets von ästhetischer Wirkung sind, können also angesehen werden als ein einfach erhabener Tanz. So wenigstens muß man die religiösen Processionen der Alten betrachten, indem sie nächst den schön gemessenen Schritten auch noch sahen auf eine gewisse Mannigfaltigkeit der Figur. Heliodor sagt in einer sehr ausgeführten Beschreibung solch eines Festzuges: jetzt folgten thessalische Jungfrauen, schön und tief gegürtet, und aufgelöst ihr Haar. In zwei Chören waren sie getheilt: der eine Chor trug Blumenhörner mit Blüten und Früchten gefüllt; der andere Chor, der aus Korbträgerinnen bestand, hauchte mit seinen Körben voll mannigfacher Würze süßen Duft in die Gegend. Dabei waren aber die Hände dieser Mädchen nicht beschäftigt; auf dem Haupte trugen sie die Last, indem sie in geraden und schrägen Reihen hinter und nebeneinander sich hielten, also daß sie zugleich zu schreiten und zu tanzen schienen. Den Takt dazu gab der andere Chor im Liede an — und der einfallende Klang der Schritte stimmte ganz genau zu den anziehenden Tönen. [171] So erscheinen denn diese Festzüge als feierliche Reigen, deren Figuren im Heiligthum selbst noch höhere bedeutsame Mannigfaltigkeit erhielten. Hier bewegten sich, indeß die Strophe des Weiheliedes gesungen ward, die Chöre, den Tanz der Gestirne nachbil-

170) Die Feierzüge bei den Einweihungen in die Mysterien der Isis zum Beispiel stellten wie sie Apulejus im eilften Buche seiner Metamorphosen beschreibt die ganze Weltordnung symbolisch abgebildet dar. (S. Görres Mythengeschichte Th. II. S. 379.)

171) Heliodor. Aethiop. lib. III. c. 7.

Digitized by Google

bend, der Rechten zur Linken um die Bildsäule der Gottheit; der Beginn der Antistrophe erheischte die entgegengesetzte Bewegung, bis endlich bei dem Epodos der großartige Tempelreigen im weiten ruhenden Bogen still das Heiligste umstand. Diesen einfachen Chortanz entlehnte von dem religiösen Ritus die attische Bühne, und bildete nachher die Evolutionen und Gänge desselben zu kunstreicheren und vielgestaltigeren Formen aus.[172] — Steigert sich nun auch gleich diesen verschlungneren Figuren im höheren scenischen Tanz der einfach abgemessene Schritt zu kunstmäßig zusammengesetzteren Pas, so darf das Charakteristische doch nicht untergehen in dieser vielseitigeren Gestalt. Wie im natürlichen Gange noch Leidenschaften und Gemüthsstimmungen sich deutlich malen, so muß der Ausdruck eines Innern überall noch hervorschimmern im kunstvollsten Tanzschritt. In dieser charaktervollen Bedeutsamkeit erhält die Tanzkunst eben ihre höchste Zauber; denn es sind ja nur die süßesten Empfindungen des menschlichen Herzens, die eigentliche Seele des Tanzes. Die Bewegungen der Seele und des Körpers erscheinen sich gegenseitig hebend und erregend hier in reizendster Einheit, werden meistens nur angestrahlt von der holden lachenden Freude: „Haß und „Spott selbst müssen, zum Beispiel in den Krieges und „Spotttänzen der Wilden, wenn sie tanzfähig werden sol„len, zur Freude werden.“[173] — Nicht allein aber in den Bewegungen und in Schritten, auch in den Figuren oder Touren des Tanzes kann, wie zum Theil schon angedeutet ist, noch ein hoher Ausdruck liegen; Sulzer sagt: „die „Figur ist eins von denen Dingen, die nicht nur zur An„nehmlichkeit, sondern auch zum Ausdruck und zur Be„deutung des Tanzes das ihrige beiträgt. Sie kann nicht „nur an sich etwas angenehmes haben, wie man es bei „schlangenförmigen Gängen, besonders wenn zwei Perso„nen in solchen gegen einander tanzen, und ihre Figuren

172) Thiersch Einleit. z. Pindar. S. 108.
173) Herder. Adrastea Th. II. S. 261.

Digitized by Google

„durch einander schlingen, leicht empfindet, sondern sie „dienet auch zur Verstärkung des Ausdrucks. Man be„greift leicht, daß der Gang der Menschen, auch in An„sehung des Weges, den sie nehmen, einigermaßen durch „das Leidenschaftliche in ihnen bestimmt wird. Ein zorni„ger, oder überhaupt von einer verdrießlichen Leidenschaft „getriebener Mensch geht nicht so regelmäßig, als ein ver„gnügter; und ruhige Gemüthsverfassungen bringen in dem „Gang der Menschen weniger Abwechslungen hervor, als „lebhafte. Darauf müssen also die Erfinder der Tänze in „Ansehung der Figuren nothwendig acht haben, damit jede „Figur, so viel als möglich mit dem Charakter des Tanzes „selbst übereinkomme. Es giebt ernsthafte und scherzhafte, „lustige und traurige, lebhafte und schläfrige Figuren. Der „Tänzer hat mehr, als irgend ein anderer Künstler, auf „das Charakteristische, das in den Umrissen der Figuren „liegt, zu studiren. Es scheint aber, daß man noch sehr „wenig in diese Materie einschlagende Beobachtungen ge„sammelt habe."[174] Zu einigen Andeutungen hierüber gab uns früherhin die Untersuchung über die formale Schönheit der Linien Veranlassung; mehrere hierhergehörige Bemerkungen macht neuerdings noch ein anderer Schriftsteller.[175] Ihm symbolisirt der Kreis die Selbstliebe, den Egoismus; die Ellipse das Ideal der Freundschaft; die Parabel das der Liebe gegen das Unendliche, Göttliche; die Hyperbel das Ideal des bittersten Hasses. Von dem Oval, dessen hohe Schönheit der Form uns früherhin beschäftigt hat, sagt derselbe unter andern höchst sinnig: „die „Ellipse läßt sich als ein Kreis mit, in zwei Brennpunkte „auseinander getretenem, Mittelpunkt betrachten. Eine „Seele hat sich in zwei gespalten, und beide existiren noch „mit und durch einander; jede ist die Seele eines Freun„des; jede wirkt nur, um in der andern angemessene Ge-

174) Sulzer Th. d. sch. K. art. Figur.

175) Mises. Bruchstück aus einer Symbolik der Kegelschnitte. (Stapel. mixt. S. 158.)

Digitized by Google

„fühle und Empfindungen zu erregen; denn welcher Strahl „auch von dem Brennpunkte an die äußere Peripherie „fällt, der nimmt seine Richtung nach dem andern Brenn„punkt zu; was der eine nur denkt und hat, das gießt er „in des andern Seele aus; um die Außenwelt bekümmern „sich beide nur, insofern sie mittelst ihrer in Bezug auf „einander wirken können; sie leben nur für einander; bei„der Gefühle und Bestrebungen ergänzen einander stets; „alle gebrochenen Ellipsenradien sind gleich der großen Axe, „die beide Brennpunkte, Seelen, zunächst verbindet; sie „können jede einzeln nichts denken und fühlen, was nicht „mit der andern Gefühlen und Bestrebungen so zusam„menstimmte, daß es dieses Band darstellte. Es ist kein „Mein und Dein in der Ellipse, was in ihr vorhanden „ist, gilt für beide Brennpunkte gleich. Das Ideal der „Freundschaft hat viel schönere Symbole; wohl kaum ein „wahreres." [176] Sind nun die Linien an und für sich schon von so sinniger Bedeutung, so muß deren Beschauung nur noch poetischer werden, wenn heiteres blühendes Leben der beiden Geschlechter dieselben im vielgestaltigen Wechsel charakteristisch hinzeichnet im Raum. Von dem eigentlich deutschen Volksreigen heißt es unter andern in dieser Hinsicht: „Welche bedeutsame Grundfiguren beschreibt dieser „Tanz; er beginnt mit dem Kreis, der großen Null, aus „der sich alles entwickeln soll, dann tritt Quadrat, Kreuz, „wohl auch Triangel hervor, es gestalten sich Pole an den „Seiten, reizend webt sich in der Kette (chaine) der „Wellenlinie schlankes Band, [177] und bereitet die volle

176) Ebendaselbst S. 167.

177) Die Chaine ist eine Tanzfigur von hoher Schönheit der Form, und zugleich von charaktervoller Bedeutsamkeit. Ihre auf und nieder spielenden Linien symbolisiren im steten Wechsel der vorübereilenden Gestalten die schnell verrinnende Welle der Zeit; sie ist ein Bild des wogenden Lebensstroms in dem alles durcheinander und nebeneinander lustig regsam dahintreibt. Wie in den verworrenen Lebenskreisen schweben hier die eilenden Gestalten im leichten gleichgültigen Erfassen vorüber, bis jeder Tänzer endlich die Gefährtin findet, an deren Seite er dauernd auf eben-

Digitized by Google

„Zusammenführung der holden Gegensätze vor, bis endlich „aller Figuren vollendetste, die sphärische aus der sich das „Verhältniß jedes Einzelnen und seiner Wahlverwandschaft „entwickelte, das uns hier entfaltete Leben liebend vereint, „und der Walzer oder Dreher (der lebendige, in sich selbst „schwebende Kreis) jeden in der allgemeinen Schwingung, „im Umfang der großen Liebe, mit seiner auserkorenen „Liebe verbindet. So können uns die zusammengesetzten „Tänze überall die Mathematik, in ihren eingreifendsten „Geheimnissen, wie sie der Gestaltung der Welt zum Grunde „liegen, lebendig machen, wie die künstlerischen Solo- und „Zwei-Tänze uns die Psychologie der Leidenschaft als eine „Grazie entschleiern, und entzückend ist im Tanze der Bund „zwischen Seele, Mathematik und Musik, dessen Spiegel „gleichsam der Körper wird, nicht ein solcher Spiegel wie „die Tafel, auf welcher der Maler die Welt wiederstrahlen „läßt, sondern ein hinquellender, unaufhörlich abwechseln- „der Spiegel, wie die spielende Welle in Sonne, Schat- „ten, Mond und Luft; die mannigfach sie und jeden Ge- „genstand, der sich in ihr abspiegelt, beleuchten und bewe- „gen.“[178] So zeigt sich denn in den Tanzschritten und Figuren neben deren rhythmischer und plastischer Schönheit überall noch eine mögliche höchst charaktervolle Bedeutsamkeit; und der hohe sprechende Ausdruck, der ferner in Stellungen und Gruppen liegen kann, ist so allbekannt, daß er keines weiter erläuternden Wortes bedarf. — Die kunstreichen Solotänze können folglich mehr sein als bloße Gelegenheiten eine große künstliche Fertigkeit zu zeigen; nur müssen sie nothwendig mit Wahrheit hervorgehen aus einer dramatischen Situation. Ein scenischer Solotanz ist seinem inneren Wesen nach ein pantomimischer Monolog,

mäßigeren Bahnen dahinwallt. Besitzen und Verlieren, Suchen und Finden, kurz das ganze Treiben des Lebens spiegelt sich ab in dieser wie auch in anderen Tanzfiguren deren charakteristischer Ausdruck demnach sehr treffend und bestimmt sein kann. d. V.

178) Lotosblätter, Fragmente von Isidorus Th. I. S. 232.

Digitized by Google

in der äußeren Form aber kommt er meistentheils überein mit der Arie der Oper. Wie diese von dem sprechenden Recitativ im stets gesteigerten Affekt endlich übergeht zu eigentlichem Gesang, so wird der freiere Ausdruck der Pantomime unter gleicher Bedingung endlich zum bestimmt abgemessenen Tanz. Freude und Hoffnung, Sehnsucht und Verlangen geben in den verschiedensten Modificationen hinreichenden Stoff zu solchen ausdrucksvollen Solos. Das Duett des Tanzes wird am sprechendsten beseelt durch die Liebe, die auch dem Terzett hier noch einen höchst bedeutsamen Charakter verleihen kann, indem zweifache Bewerbung und Wahl, Glück und Liebe, Eifersucht und tiefer Schmerz in schönen Gegensätzen aus solcher Anordnung sinnig hervorgehen. Das Quartett, in dem bereits tanzende Paare sich zu einander gesellt haben, kann seine höhere Bedeutsamkeit nur finden in allgemeineren Gefühlen: gegenseitige Freundschaft, gemeinsame Freude, neckender Liebestausch, scherzhaftes Verschmähen u. s. w., beleben mit natürlichem Ausdruck den pantomimischen Viertanz. Der orchestische Chor endlich findet seinen höheren expressiven Charakter nur in den allgemeinsten Beziehungen der bürgerlichen Gesellschaft; großartiges Volksleben, feierliche Aufzüge, kriegerische Scenen, Waffenspiel, gemeinsame Verrichtungen — wie etwa Ernte, Jagd, Weinlese, Fischfang, Vogelfang, u. s. w., sie mit sich führen — und endlich öffentliche Spiele und Volksfeste wie die Kirmeß, die ländliche Hochzeit u. a. m., bilden eine reiche Sphäre, in welcher der tanzende Chor sich bewegen kann mit charaktervollem Ausdruck. Der scenische Tanz kann also überall die höchste formale Schönheit aller Bewegung vereinigen mit der Darstellung ästhetischer Ideen; die Sprache der Gebehrde, der klare Ausdruck der Empfindung und der Handlung, liegt demselben überall zum Grunde: der Tanz erscheint gleichsam nur als die metrische oder gebundene Rede der Pantomime. Polyhymnia erfand diese schöne

Digitized by Google

Kunst,[179] und bildete den körperlichen Ausdruck vielgestaltig aus, doch mangelte demselben alles inneren Reichthums ungeachtet, noch die höchste äußere Schönheit der Form: „Terpsichore also begleitete den Tanz, sie belebte die Pan„tomime; ihr Rhythmus bezeichnete das Maaß jeder Be„wegung, ihre Töne drückten die Gebehrde, die Leidenschaft, „die Empfindung aus, die das Gemälde allein nicht aus„drücken konnte. So gesellten sich die Musen; eine ward „die Bezeichnerin die Sprecherin der Andern."[180] Tanz ist demnach eigentlich Mimik nach Musik; die natürlichste Verwandschaft vereinigt diese Kunst der schönsten hörbaren Bewegung innig mit der Kunst der schönsten sichtbaren Bewegung. „Töne und Gebehrden sind Ausdruck der beweg„lichen Natur, elastische Schwingungen, eine unmittelbare „Herzenssprache. Gleiches zu Gleichem gesellt sich also, ja „eines ruft das Andere auf und führt es mit sich."[181] In dieser innigen Vereinigung gewinnen beide Künste wesentlich an Kraft und Deutlichkeit des Ausdrucks, die eine wird gleichsam ein natürlicher Dolmetscher[182] der anderen:

179) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 158.

180) Herder. Terpsichore Th. II. S. 404.

181) Herder. Adrastea Th. II. S. 260.

182) Eine andere Auslegerin hat die Musik noch in der Dichtkunst, die indessen durch den Periodenbau der Sprache und durch das gegebene Metrum der Verse dem rhythmischen und melodischen Ausdruck der Töne grofsen Zwang auflegt. Lessing selbst, der doch die Vereinigung der Poesie mit der Tonkunst als die vollkommenste Kunstverbindung angiebt, fühlte denselben, indem er sagt: keine Sprache kann von der Beschaffenheit sein, dafs ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube dieſs ist der natürliche Anlafs gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen. (Laooc. S. 282.) Solche Fesseln nun hat die Tonkunst durchaus nicht im Verein mit dem pantomimischen Tanz; sie bewegt sich hier völlig frei im Ausdruck der tiefsten geheimsten Empfindung, welche gern und willig die lichte Klarheit des erläuternden Wortes entbehrt. Die Verbindung mit diesem ist in strengster ästhetischer Würdigung der Musik auf ihrer seligsten Höhe überhaupt nicht fördersam, denn das Unaussprechliche der Empfindungen und Gefühle, zu welchem das Wort auch nicht einmal entfernt hinanreicht, ist ja eben erst die eigentliche Sphäre des musikalischen Ausdrucks. d. V.

Digitized by Google

was dem Auge etwa unverständlich bliebe in der Herzenssprache der Gebehrde, das erläutert ganz klar der Seelenton der Musik. Der Mensch hat ein natürliches Streben, durch einen zweiten Sinn zu prüfen und zu bewähren, was ihm der eine Sinn unbestimmt und zweifelhaft läßt. Zu dem verwunderten Auge zum Beispiel gesellt sich fast unwillkührlich die tastende Hand, und sucht, in so fern es nur irgend thunlich ist, den seltenen Gegenstand der Beschauung durch ihre Berührung näher zu erforschen. Auf solchen tief in der menschlichen Natur liegenden Neigungen gründet sich also der sich wechselseitig erläuternde Verein der Tonkunst und des pantomimischen Tanzes. Gleichsam als zweifle man, ob das Auge auch nicht trüge, ruft man den Sinn des Gehörs zur Hülfe; beide Sinne aber vereinigt führen zur unbezweifelten Klarheit der dargestellten Idee. Diese durchstrahlt als beseelende Einheit die mannigfachen Schönheiten, deren gleichzeitiges Auffassen durch zwei Sinne denn nothwendig ein hohes ästhetisches Wohlgefallen erregen muß. Musik und Tanz müssen im Ausdruck dergleichen Leidenschaften und Gefühle dergestalt zusammenfließen, daß die eine Kunst nur für die andere da zu sein scheint: man soll vergessen daß die Musik eigentlich nur die dienende [183] oder helfende Kunst dabei sei. Die ächten Tanzstücke [184] fordern mit ihrem charaktervollen Rhythmus gleichsam unwillkührlich auf, die Bewegungen, die dem Gehör angedeutet werden, auch zugleich im Raume darzustellen: die Musik also sollen die pantomimischen Tänzer stets nur tanzen, nicht aber ihre erlernten

183) Enfin si c'est la danse qui donne une fete; il ne faut point que la Musique y brille a son prejudice, mais seulement qu'elle lui prete la main, pour marquer avec plus de précision son mouvement et son caractere. Il faut que le violon et le danseur forment un concert et quoique le violon prècede; il ne doit executer que l'accompagnement. Batteux les beaux arts etc. p. 288.

184) Ils dictent en quelque sorte, non seulement le genre et l'expression particuliere de chaque entrée de ballet, mais le pas même et les gestes dont elle doit être accompagnée. Encyclop. method. Musique Th. I. p. 105.

Digitized by Google

Schritte und Sprünge. Gleich dem höheren Tanze selbst ist indessen die demselben vergesellschaftete Musik auch noch sehr weit entfernt von ihrem Ziele; sie erscheint in höherer Vollkommenheit gedacht als der höchste expressivste Ausdruck der Instrumentalmusik. Ist ein kunstvoller Zweitanz einst, was er in seiner höchsten Beziehung sein soll, ein mimischer Dialog der die tiefsten unaussprechlichsten Gefühle der Liebe und Sehnsucht offenbart, was vermag nicht alsdann dabei die begleitende Musik. Sie erreicht in dieser freiesten Verbindung unbezweifelt ihren höchsten charaktervollsten Ausdruck; wird Seelenmalerei [185] im vollständigsten Sinne des Worts. Von der Tanzmusik, über die noch anderweitig manche gute Bemerkungen gemacht werden [186] sagt daher ein bereits mehrfach angeführtes Werk

185) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 206—208.

186) La musique d'un Ballet doit avoir encore plus de cadence et d'accent que la musique vocale, parcequ'elle est chargée de signifier plus de choses; que c'est a elle seule d'inspirer au Danseur la chaleur et l'expression, que le chanteur peut tirer des paroles, et qu'il faut de plus, qu'elle supplée dans le langage de l'ame et des passions tout ce que la Danse ne peut dire aux yeux du spectateur. Rousseau Diction. de Mus. art. Ballet.

Der pantomimische musikalische Styl stehet mit Tanz und Mimik in unmittelbarer Verbindung. Er soll der Ausleger des mimischen Spieles sein. Je höher dieses steigt; desto weiter muſs ihm auch der Componist folgen. Nicht bloſs das Komische und die alltäglichen Verhältnisse des Lebens, selbst das Erhabene und Schauerliche liegen in seiner Sphäre, und er muſs selbst im Stande sein, den Kampf groſser Leidenschaften zu versinnlichen. Seine Melodien müssen Leichtigkeit, Gewandheit und Kraft verbinden. Pölitz Aesthetik Th. II. S. 309.

Unsere Meister hudeln die Tanzmusik oft hin als das Leichteste; und bilden sich albern genug ein, es sei schon hinlänglich, wenn nur das Metrum beobachtet werde. Der Tonkünstler muſs aber die Arten der Bewegung und die Leidenschaften sehr wohl kennen, Gefühl genug in seinem Herzen und Schwung der Fantasie haben, um zum Tanz vortreffliche Musik voll Rhythmus und Melodie hervorzubringen. Vergl. Heinse's Hildegard Th. II. S. 244.

Von der Tanzmusik reden noch unter andern mit gröſserer Ausführlichkeit Ginguené, (Encycl. meth. Musique. T. I. p. 107.) Sulzer (Th. d. sch. K. art. Tanzstück) und endlich auch Schütz am Schluſs seiner Abhandlung über das Ballet in der Gruberschen Encyclopädie. Die ausge-

Digitized by Google

sehr treffend: „ihr Umfang berührt alle Sphären der mu„sikalischen Seelenstimmung; sie greift in das Kriegerische „wie in das Sanfte, in die Saiten des Schmerzes, der „Sehnsucht, der Andacht ein, sie wird von Wahnsinn, von „Stolz, von Schwärmerei, von Ausgelassenheit, von Lau„nen, von Humor, von Todeslust ergriffen; sie weckt die „seligen Accorde der Kindheit, der Liebe, des Friedens und „der Unschuld, und hier ist sie in ihrem Centrum, nach „welchem aller Tanz hinstrebt, denn sein Ziel ist überall, „lieblich zu ringen, bis er den Frieden findet, aufzublühn „in schöner Leidenschaft und Begeisterung, bis er der Liebe „sonnige Frucht schwebend in den Armen hält.“ [187])

Mit genügender Ausführlichkeit ist nunmehr gezeigt worden, daß der höhere Tanz theils an sich selbst, theils in seiner natürlichen Vergesellschaftung mit der Tonkunst, überaus fähig ist zur Darstellung ästhetischer Ideen: das wichtigste dabei wirksame Element, das demselben bei seiner reichen formalen Schönheit überall auch eine charaktervolle Bedeutsamkeit verleiht, ist der Ausdruck der Leidenschaften und besonders der Liebe. Sind die Leidenschaften, früheren Bemerkungen [188]) zu Folge, schon im allgemeinen ein Gegenstand der schönen Künste, so werden sie es hier um so mehr, da jede innere Regung solcher Art sich nur

---

zeichnetesten Tonsetzer in diesem Gebiete sind: Rameau, der berühmte Componist der von Cahusac entworfenen Ballete; ferner Sterzer und Deller, welche mehrere der Noverreschen Ballete in Musik gesetzt haben, und endlich noch ganz besonders Schall, der treffliche Componist der pantomimischen Dramen des Galeotti, von denen gehörigen Orts noch ein Mehreres gesagt werden wird. Auch der Spanier Don Vicenzo Martin, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts ganz vortreffliche Balletmusik geliefert hat, muss hier noch rühmlichst erwähnt werden. Einzelne höchst gelungene Tanzstücke finden sich zerstreut in den grossen dramatischen Compositionen eines Gluck, Winter, Righini, Spontini u. a. m.; doch ist, wie sich noch näher ergeben wird, die möglichste Vollkommenheit in dieser Kunstgattung noch keinesweges erreicht. d. V.

187) Lotosblätter Fragmente von Isidorus Th. I, S. 235.

188) S. Abhandl. II. cit. No. 31. 32. 35.
Abhandl. IV. cit. No. 58. 59. 85.

Digitized by Google

hauptsächlich äußert durch Handlung und Klang.[189] Der Tanz aber muß aus natürlichen Gründen mehr das Anmuthige der Leidenschaften als ihre Stärke zeigen; auch darf er nicht jede Regung der Art darstellen ohne weitere Wahl. Die Gebehrden des Zornes und der Wuth zum Beispiel gehören zu den häßlichsten die es giebt, deshalb werden sie nur in einer sehr veredelten Gestalt darzustellen sein im pantomimischen Tanz, der die Schönheit der reinen Form mehr zu beachten hat als irgend eine andere scenische Kunst. Plato verlangt, daß der Tanz durchaus nur die edleren Leidenschaften, Sitten und Handlungen nachahmen solle;[190] diese Gränze wäre indessen wohl zu eng für die rein ästhetische Schätzung der Orchestik: doch aber muß sich diese Kunst durchaus aller Andeutungen niederer Sinnlichkeit und Lüsternheit ganz und gar enthalten, da der körperliche Ausdruck des Tanzes im steten Wechselspiel der schönen Form ohnehin schon lebhaft genug in die Sinne fällt. Darf aber die Orchestik auch nicht mit völliger Freiheit das weite Gebiet der Leidenschaften durchlaufen, so bleibt doch der Kreis, in dem sie sich rücksichtslos bewegen kann immer noch groß genug. Die Liebe allein, dieses eigentliche Centrum alles höchsten Tanzes, ist in ihren edleren Modificationen so reich an pantomimischem Ausdruck, daß sie allenfalls an sich schon hinreichend wäre, der Kunst der schönsten Körperbewegung auch überall höheres geistiges Leben zu verleihen. Wenn die Liebe nach Plato die Lehrerin und Leiterin aller Künste ist, so kann man wenigstens diesen Ausspruch in Hinsicht des Tanzes durchaus nicht in Zweifel ziehen. „Dem ersten „Paare, das sich innigst genug liebte, um es zu fühlen, „daß die Erreichung des höchsten Zieles dieser Leidenschaft „auch die Zerstörerin derselben sei, ihm hat die Nachwelt „die Tanzkunst zu verdanken gehabt. In diesem Gemüths-

189) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper Th. I. S. 421.
190) Plato de leg. lib. II. p. 576. 577. edit. Lugd. 1590.

Digitized by Google

„zustande, wo die Sprache ihre Kraft verliert, wo die „Worte weit hinter dem Gefühle zurückbleiben, wo das „Weib mit der Gabe zu verweigern von der Natur aus„gerüstet sich selbst überwindet, um als Ueberwundene desto „glorreicher zu siegen, in diesem Zustande flieht die Eine, „verfolgt sie der Andere, kämpfen Beide, durchschlingen „sich ihre Hände in malerischen Gruppen und geben dem „pantomimischen Tanze seinen Ursprung. — Springen ist „noch nicht tanzen. Zum Tanze, zum eigentlich etwas be„zeichnenden Tanze wird ein Paar, ein Mann und ein „Weib erfordert, und der erste Tanz des Menschen war „daher wahrscheinlich ein pas de deux.“ [191] Die unendlichen Stufen nun, welche die Liebe in ihren reichen Nüancirungen durchschreitet, geben dem mimischen Künstler hinreichenden Stoff seinen Gegenstand zu vermannigfaltigen, und der Orchestik einen Rang unter den übrigen schönen Künsten zu erwerben. „Zwischen dem bloß flüchtigen Seh„nen, dem Besitze, und der Gleichgültigkeit aus Sättigung, „liegen fast alle Affecte mit ihren Schattirungen, liegt „Hoffnung, Furcht, Argwohn, Eifersucht, Haß und Ver„achtung, liegt Zank, Aussöhnung, Zutrauen, Aufopferung, „und Hochachtung. Und alle diese Theile einer und der „nehmlichen Empfindung sind der pantomimischen Darstel„lung fähig, weil die Natur selbst hier pantomimisch zu „Werke geht, und mehr durch Gebehrden als mit dem „Munde spricht.“ [192] Sehr schön schildert eine Ode der Sappho die unwillkührliche Stummheit der Liebe in folgenden Strophen:

O, dieß ist es, was mir die Brust beklemmt:
Schönstes Mädchen, wenn ich dich nur erblicke
O dann stockt die kleinste der Silben mir im
Stammelnden Munde.

Meine Zung' erstarret, ein leichtes Feuer
Strömt mir durch den Körper, die Augen brechen,

191) L. Bendavid Beitr. z. Kritik d. Geschmacks, S. 229.
192) Ebendaselbst, S. 233.

Digitized by Google

Vor den Ohren brauſt mirs, ein kalter Angſtſchweiß
Decket die Glieder.

Durch Gebehrden alſo redet nur in natürlichſter Weiſe die Liebe, und dieſe ſtille Sprache der Seele genügt ihr vollkommen; die Pantomime conjugirt, wie wir früher geſehen haben, am liebſten das Präſens, und nichts in der Welt fordert ſo innige ganze Gegenwart als die Liebe.[193] Vergangenheit und Zukunft entſchwinden dem Geiſte gänzlich im beſeligenden Augenblicke der geliebten Nähe; ganz verſunken im ſüßen Anſchauen des holden Gegenſtandes iſt der Blick, und zagendes Schweigen wohnt auf der lächelnden Lippe: von der ſeligen Wonne aber, die alle Pulſe durchſtrömt, redet mit unzweifelhafter Klarheit jede Bewegung. Ein ſinniger Beobachter der ſchönen Menſchennatur ſagt von dem pantomimiſchen Ausdruck jener Leidenſchaft: „wenn uns Gegenſtände der Liebe und des „Wohlgefallens vor den Augen ſind, ſo wird der Körper, „ſo weit ich es bemerkt habe, in folgenden Zuſtand ver„ſetzt. Der Kopf beugt ſich[194] etwas auf die eine Seite; „die Augenlieder ſind mehr als gewöhnlich geſchloſſen; das „Auge bewegt ſich ruhig mit einiger Richtung gegen den „Gegenſtand; der Mund iſt ein wenig geöffnet; man ath„met langſam,[195] und dann und wann mit einem tiefen „Seufzer; der ganze Körper iſt in ſich gekehrt, und die „Hände ſinken nachläſſig zur Seite. Alles dieſes wird „mit einer innerlichen Empfindung von Ohnmacht und „Ermattung begleitet. Nach dem Grade der Schönheit in „dem Gegenſtande, und der Empfindlichkeit, bei dem Beob-

193) Herder. Lieder der Liebe S. 67.

194) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 136.

195) Ausführlicher untersucht Cartesius die verschiedenen in der Liebe vorkommenden Bewegungen des Athemholens und des Blutumlaufs; von diesem sagt er in Hinsicht des oben geschilderten ruhigen Zustandes eines Verliebten: „in amore, quum solus est, id est, quum eum non comitatur quaedam vehemens laetitia aut cupiditas aut tristitia, pulsus aequalis est tantum intensior robustiorque solito. — Passion. anim. p. 55.

Digitized by Google

„achter, werden diese Erscheinungen mehr oder minder „sichtbar.[196] Der hier geschilderte Zustand ist Liebe, natürlich verbunden mit stiller Sehnsucht: wird aber des Herzens seligstes Gefühl vom holden Strahl der Hoffnung angelächelt, dann vergesellschaften sich mit einander Liebe und Freude. Das Gemisch dieser Empfindungen nun erzeugt einen ungleich lebhafteren pantomimischen Ausdruck. Alle körperlichen Bewegungen, die im Zustande liebender Sehnsucht viel Weiches und Schmelzendes haben, werden energischer: der leis geöffnete Mund, der vorhin nicht eigentlich zu lächeln wagte, verräth jetzt durch dieses holde Zeichen die Regung beseligender Freude. Heiter und klar thront sie auf der unumwölkten Stirn; das beseelte Auge strahlt, unmerklich verkleinert, von innerem Feuer; und unter demselben erhöht sich ein wenig die leicht geröthete Wange. Bestimmter ist jetzt der ganze Körper nach dem geliebten Gegenstande hingeneigt, und die Hände strecken sich aus denselben zu ergreifen, zu fassen, an sich zu ziehen. Im höheren Maaße der Entzückung strahlt wahrhaft das Antlitz; die Blicke richten sich himmelwärts, und Brust und Schultern folgen dieser Richtung, gleich als wollte das ganze Seyn selig der Erde entschweben. Stets belebter wird jetzt die Sprache der Gebehrde; Händedruck, Umarmung, Umschlingung bilden hier den seligsten Klimax, gegen welchen die schönste rhetorische Wendung matt und dürftig erscheint. Endlich aber genügt auch der Ausdruck der Geste nicht mehr, es verfließen die Seelen selbst in einander im langen keuschen heiligen Kuß. Dies ist ungefähr das mimische Bild der schuldlosen Liebe in ihren allgemeinsten Zügen; zahllose Varianten und Nüancirungen wird dasselbe jedoch erleiden nach dem Geschlecht, Alter, Temperament u. s. w. Stille Thränen der Wonne werden in den höchsten Lebensmomenten der Liebe dem Auge der tieferen Seele entrinnen, indeß ein leichter heiterer Sinn froh durchbebt von

196) Burke philos. Untersuch. üb. d. Urspr. unserer Begriffe v. Erhab. u. Schönen, S. 250.

Digitized by Google

der seligen Gegenwart, sich lauter dabei äußert, und endlich übergeht zu frohem Jubel, zu neckend heiterem Spiel, und zu fröhlich wirbelndem Tanz. Arm in Arm mit der Geliebten dahin zu fliegen im schwebenden Reigen ist wohl am heiteren Erntefeste des munteren Schnitters seligste Lust: zu sagen haben Beide einander bei dem beschränkten Kreise ihrer Ideen nicht viel, und so drehen und wirbeln sie denn innig verschlungen dahin im wonnigsten Taumel. Hoch beglückt fühlt sich dabei der harmlose Jüngling im seligen Erfassen und Halten des geliebten Gegenstandes, der im stillen Dunkel verbergender Gebüsche den rüstigen Tänzer endlich lohnt mit feurig herzhaftem Kuß. Ueberaus reich an verschiedenen Nüancirungen zeigen sich von diesen harmlosen Spielen der ländlichen Natur bis hinauf zu den stilleren Wonnen zarter Dichterseelen die Aeußerungen erhörter Liebe; mannigfacher aber noch ist in ihrem sichtbaren Ausdruck diese Leidenschaft im Unglück, denn der Schmerz hat mehr Glieder und Uebungen zum Ausspruch als die Freude.[197] Mit der hinneigenden Sehnsucht der Liebe einet sich hier die schlaffe gesenkte Körperhaltung des stillen Grames, der seinen lebendigeren mimischen Ausdruck findet in Seufzern und Thränen, im trostlosen Händeringen, bis hinauf zum krampfhaften Starren der wildesten Verzweiflung, von welcher höchst treffend gesagt wird: „die inneren Spitzen der „Augenbraunen ziehen sich hoch in die Mitte der gekräus„ten Stirne hinauf. In den Augen ist viel, aber zittern„des unstätes Licht; die Brust hebt sich schneller und höher, „der ganze Körper dehnt und reckt und verdreht sich, als „ob er einem allgemeinen Krampfe widerstände. Das zu„rückgebogene Haupt wendet sich seitwärts, den mehr flu„chenden als flehenden Blick gen Himmel richtend; die Ach„seln werden in die Höhe gezuckt; alle Muskeln der Arme „und Füße sind straff; die Hände, die mit Macht in einan„der greifen, werden gebrochen, oft auch mit in einander

197) Jean Paul, Vorsch. d. Aesthetik. S. 35.

Digitized by Google

„geschrobenen Fingern verwandt, und vom Körper weg, „oder gerade nieder gekehrt.“[198] Dieser wilde pantomimische Ausdruck wird um so eher hervortreten, je mehr das Unglück der Liebe vergesellschaftet ist mit der Eifersucht. Die allgemeinsten Symptome dieser Leidenschaft, auf die übrigens Temperament, Clima und Volkssitte einen sehr merklichen Einfluß äußern, sind: still zusammengepreßte Lippen; wild starrende Augen, deren Brauen durch die angestrafften Stirnmuskeln krampfhaft in die Höhe gezogen werden; unstete Bewegung der freieren Glieder, und überhaupt merkliche Unruhe in dem zuckenden Muskelspiel des ganzen Körpers.[199] Oft zeigen sich im raschen Wechsel die entgegengesetztesten Zustände von der stillen Zähre des Schmerzes bis zu den heftigsten Ausbrüchen tobender Wuth; je nachdem Rachgefühl, gereizter Ehrgeiz, oder Verachtung des begehrten Gegenstandes im Innern aufflammen, und vergebens ankämpfen gegen die herschende Liebe. Es ist unmöglich das Bild des Eifersüchtigen unter eine einzige Ansicht und in einen solchen Gesichtspunkt zu bringen, wo man ihn mit einemmale übersehen kann; denn in ihm löst immer eine Regung und Empfindung die andere ab. Longin sagt, daß eigentlich nicht eine Leidenschaft nur des Liebenden Seele bewege, sondern daß sie gleichsam ein Tummelplatz aller Leidenschaften sei;[200] und dieser Ausspruch wird näher dadurch bestätigt, daß, wie wir gesehen haben, die Liebe selten allein regiert, daß sie beinahe in jedem Augenblicke vergesellschaftet erscheint mit irgend einer anderen Regung. Wenn die Liebe mit der Furcht gepaart ist, dann schimmert ihr holder Strahl wie bei der Eifersucht nur durch zerissenes dunkles Gewölk. Bald gewahren wir selig heitere Blicke, bald ein trübes

198) Cludius Grundr. d. körperl. Beredsamkeit S. 275.

199) Vergl. Menschenkunde, Sammlung der besten und vorzüglichsten Wahrnehmungen und Erfahrungen über den Menschen. Th. I. S. 152.

200) Longin de sublim. sect. X. p. 43. edit. Weiske.

Digitized by Google

scheu umher spähendes Auge; die sanft gerundeten Bewegungen des Körpers werden gespannt und angehalten, sehnsüchtiges Hinstreben und banges Enteilen streiten sichtbar in jeder Gebehrde. Liebe mit zartester Hochachtung schön verbunden durchstrahlt das körperliche Seyn des also Empfindenden mit einem lichten Abglanz der inneren Hoheit; der klare Ausdruck von dem freien reinen Adel dieses heiligsten Gefühls malt sich deutlich in jeder sanft schwellenden Bewegung; denn es ist mit den Grazien Eros Uranios stets im engsten Bunde.[201] Liebe und Begier — Cupido mit dem Lächeln treuloſen Flattersinns auf der Lippe, mit dem flammenden Auge wilder Sinnenlust, und mit den Flügeln des Geiers, wie Amerigi da Caravaggio die irdische Liebe höchst treffend gebildet hat — diese Liebe stürmischen Begehrens bedarf hier in Hinsicht ihres mimischen Ausdrucks keiner näheren Erwähnung, denn ihre Darstellung kann in keiner Weise ein Gegenstand sein für die scenische Kunst.[202] Wohl aber darf auf der Bühne noch als Sinnbild der Liebe jener Amor des Lucius Apulejus gelten, der des schalkhaften Neckens und Spielens müde endlich mit sehnsüchtig stillem Verlangen schmeichelnd und kosend in den Armen der Psyche ruht. Schauerlich und wild endlich wandelt tragischen Schrittes durch das höhere Drama jener furchtbare Liebesgott des Horaz, der seine brennenden Pfeile nur schärfet am blutbesprengten Wetzstein[203] — Verschmähung oder Gewährung, Abwesenheit oder Gegenwart sind nebst den verschiedenen Scenen der Eifersucht, die etwa ein mehr oder minder beglückter Nebenbuhler veranlaßt, die wenigen ewig wiederkehrenden Hauptakte, in denen alle Verkettungen der für sich allein betrachteten Liebesbegebenheiten zusammentreffen; und doch sind diese so einfachen Situationen in ihrer inneren Modi-

201) S. Abhandl. IV. cit. No. 83. u. f.

202) S. Abhandl. II. cit. No. 53.

203) — — ferus et Cupido Semper ardentes acuens sagittas Cote cruenta. — Horat. carm. II. 8.

Digitized by Google

fication, und in ihren mannigfachen Beziehungen zur äußeren Welt so überaus reich, daß schon manche Aesthetiker verlangt haben, es solle jene Leidenschaft in ihrem allgemeinsten Interesse für die gesammte Menschheit die einzige sein, welche den Knoten aller scenischen Handlungen schürzt. Für das pantomimische Drama ist nach allem Vorigen diese Forderung anzusehen als ganz bestimmtes Gesetz; deshalb war es nöthig, die Liebe hier in Hinsicht ihres sichtbaren Ausdrucks mit einiger Ausführlichkeit zu behandeln. Das darüber Beigebrachte möge zugleich noch angesehen werden als ein Beitrag zu jenem früher gewünschten Lexicon der Gebehrdensprache, welches die genaue pantomimische Darstellung aller Leidenschaften und Affekte vollständig enthalten soll. „Es giebt keine Leidenschaft, die sich nicht panto„mimisch darstellen, und also auch, je nachdem dieses auf „eine Art geschieht, durch die Pantomime veredlen ließe. „Die sanften Gefühle der Sympathie, die unschuldigen „Freuden des Landlebens, die Aufopferung einer standhaf„ten Tugend oder getreuen Freundschaft und reinen Liebe, „die erste bange Beklemmung bei einbrechender Noth und „unverschuldeten Leiden, und dann die wieder auflebende „Hoffnung, der muthige Kampf, der Triumpf einer gro„ßen Seele, sollte sich dieses vermittelst der Gebehrden- und „Mienensprache nicht mit gutem Erfolge vor das Auge „bringen laßen?“ [204] Ganz gewiß ist dies der scenischen Orchestik möglich in ihrer nunmehr näher nachgewiesenen charaktervollen Schönheit; und es ist an der ästhetischen Wirkung ihrer Darstellungen um so weniger zu zweifeln, da, wie schon die alten Weisen [205] behauptet haben, die veredelte Nachahmung der Leidenschaften jederzeit hohes Vergnügen gewährt. Dies ist selbst noch der Fall mit Leidenschaften, deren wirkliche Ausbrüche uns nur höchst

204) Mauchart. Allg. Repertorium für empirische Psychologie. Th. III., S. 284. (Abhandl. üb. d. theatral. Tanz.)

205) Xenophon Apomnem. lib. III. cap. 10.

Digitized by Google

unangenehm sind, wie zum Beispiel die Betrübniß, oder mehr noch der Zorn. Plutarch, der die Lust daran ausführlicher betrachtet, sagt unter andern: wer wirklich erzürnt oder betrübt ist, der zeigt blos einige gemeine Leidenschaften und Gemüthsbewegungen; jedoch bei der Nachahmung wenn sie gut ausgeführt wird, ist immer Kunst und Geschicklichkeit sichtbar; Kunstfleiß aber und Zierlichkeit sind der Natur des Menschen so ganz entsprechend, daß sie den Geist anziehen selbst ohne vorhergegangenen Unterricht.[206] Gleich angenehm sind nach dem Aristoteles dergleichen Nachahmungen dem Philosophen wie auch dem minder Gebildeten, weil sie unsere Erkenntnißkraft auf eine freie und leichte Weise beschäftigen,[207] die jederzeit vergesellschaftet sein muß mit einem gewissen Vergnügen. Aus solchen Gründen darf sich denn die bildende Kunst noch an Gegenstände wagen, die in der Wirklichkeit selbst Grausen und Abscheu erregen: Leichname und Sterbende, Verschmachtende und Kranke sind noch brauchbare Vorwürfe für den Maler und Bildner. Engere Gränzen als das Scheinleben des Marmors oder der Leinwand hat jedoch in der Nachahmung die belebte Plastik oder Pantomime, deren Ziel hierin zu allen Zeiten so häufig überschritten worden ist. Ein alter Mime machte einst das häßliche Kunststückchen, nach einem dargestellten Falle auf eiliger Flucht Blut in Menge auf die Bühne hinzuspeien;[208] und ein zu seiner Zeit nicht unberühmter neuerer Schauspieler ließ sich als Mohr in Schillers Fiesko mitten auf der Bühne erhängen, und legte in den täuschend nachgeahmten Krampfungen und Reckungen dieser Todesart eine Probe ab von ganz besonderer Beobachtung der Natur und von seltener pantomimischer Kunst. Ein Tänzer, der den rasenden Ajax darstellte, mahlte die blinde Wuth dieses Zustandes so lebhaft, daß er in die Sitze der Zuschauer

206) Plutarch. Sympos. lib. V. quaest. 1.
207) Aristot. Poet. cap. II.
208) Sueton in Calig. cap. 57.

Digitized by Google

sprang,[209] und hier sein unsinniges Wesen weiter trieb. Nicht minder unpassend alle Gränzen der mimischen Darstellung überschreitend sieht man in einem der neuesten Ballete[210] einen Greis aus Mangel an Nahrung niedersinken, eine ganze Scene hindurch die matten Gebehrden des Verschmachtens nachahmen, und endlich einige dargereichte Früchte mit gierigem Heißhunger verschlingen. In der That ist dies eine mimische Handlung, an welcher der Zuschauer eben keinen sonderlichen Gefallen finden kann. Auch Kotzebue wollte in seinem Drama „die Wüste" Rührung hervorbringen, durch jämmerliches Verschmachten, wobei sich indessen, da das Reden hier gestattet ist, die vor Durst hinsinkenden mit dem Tode ringenden Leutchen durch artige nur ein wenig lange Monologe[211] die Zeit vertrei-

209) Lucian de saltat. p. 512. edit. Reitz.

210) Gardels Paul et Virginie act. II. sc. 2.

211) Der eine enthält 142, der andere 70 trochäische Verse, von denen einige — da die Aesthetiker die schöne Bewegung der Verse häufig einen Sylbentanz genannt haben — hier nicht unpassend eine Stelle finden dürfen zur beliebigen Ergötzung metrisch gebildeter Ohren:

Zaide.

Lebend wird durch diese Steppen
Man dein Kind nun nicht mehr schleppen —
Meine Stunden sind gezählt —
Gott erhörte was ich bat —
Dieser Krampf der mich erschüttert —
Jede Muskel hüpft und zittert —
Ja ich fühle dafs der Tod sich naht —

Murad.

Tochter! Allah! Todtenblässe
Ueberzieht dein holdes Gesicht —
O dafs Gott nicht meiner ganz vergesse!
Rede, trankst du nicht?
Rede, hast du mich betrogen?

Zaide.

Habe dich zum Erstenmal belogen —
O vergieb es mir!

Murad (in Verzweiflung.)

Das vergebe der Himmel dir!
Kamst du nur um meine Qual zu mehren?
Soll ich wenn des Hungers Wuth
Mich ergreift mit Fieberglut,
Noch von deiner Leiche zehren? —
Hülfe! Hülfe! mein Angstgeschrei
Soll die schreckliche Wüste füllen! —

Digitized by Google

ben; physische Bedürfnisse und körperliche Gebrechen sollten aber in keiner Weise weder zur Erregung des Mitleids noch des Lachens gebraucht werden in der scenischen Kunst. Stottern, Stammeln, Lispeln u. s. w. können an sich allenfalls lächerlich sein, eigentlich komisch aber werden sie nur durch ein versuchtes Widerspiel des Nichtmerkenlassens. Noch verwerflicher sind der zwergartige Höcker, der Stelzfuß, das karrikirte Hinken; Gebrechen, die in den armseligen Erfindungen der jetzigen sogenannt komischen Ballets so häufig zur Belustigung dienen müssen. Der rohe Sinn der Römer ergötzte sich freilich sehr an der scheußlichen Mißgestalt des komischen Mimen Maccus [212] in den attellanischen Schauspielen, an den gezerrten Gebehrden der lächerlich geschorenen [213] und mit Ruß bemalten Planipeden, und an den verzerrten Bewegungen im Tanze des widrig erwachsenen Zwergs: [214] nur in so fern solche verkrüppelten Gestalten durch die Idee einer Zauberwelt gänzlich ausscheiden aus der Reihe menschlicher Wesen, kann aber der gebildetere Geschmack dieselben dulden im komischen Tanz. Dieser war bei den Griechen besonders den Sa-

---

Sende, Gott, einen Engel herbei! —
Kann nicht beten — kann nur brüllen!

Diese Verse sind vor Durst gestammelt und vor Hunger gebrüllt worden, auf den gröfsten und berühmtesten Bühnen, für welche jedoch der übrigens in mehrerer Hinsicht verdienstvolle Verfasser dieselben keinesweges bestimmt hatte. — Wer aber im lieben deutschen Vaterlande jetzt verdient oder auch unverdient einen gewissen Namen erlangt hat, der kann in Hinsicht seiner Kunsterzeugnisse sich ganz unbedingt jeder Laune überlassen; auch das albernste Zeug findet alsdann noch seine dienstwilligen Bewunderer und sogar seine ästhetischen Ausleger, die tiefen Sinn und hohe Schönheit daraus entwickeln. So geht es mit den dichterischen Erzeugnissen wie mit den Leistungen der mimischen Kunst; mit den Schöpfungen der Malerei wie auch der Bildnerei: eine gerechte stets gehörig begründete Kritik aber fördert nur das wirkliche Gedeihen der Kunst; sie allein trägt wesentlich bei zur allgemeineren Verbreitung und Belebung eines wahrhaften Kunstsinns. d. V.

212) S. d. Kupf. in Flögels Gesch. d. Grotesk-komischen.

213) Diomedes lib. III. cap. 4.

214) Bronzi d'Ercol. vol. II. p. 367.

Digitized by Google

tyrn und Silenen zugetheilt, welche im Gefolge des Bacchus als Lustigmacher und leichtfertige Tänzer erschienen. Bei der Feier der Dionysien selbst sah man zwar wohl ihre thierische Gestalt nachgeahmt durch täuschende Maskenkleider; meistens aber stellten die komischen Tänze ohne körperlich verunstaltende Nachbildung jener fabelhaften Wesen nur deren eigenthümliche Stellungen und Bewegungen dar. Diese scheinen — der unnatürlichen Ausbrüche üppiger und zügelloser Wildheit hier nicht noch einmal zu gedenken — nach ihrer eigentlichen Kunstform durchaus anständig und sittig gewesen zu sein. Der arglos heitere Anakreon mag noch mit grauem Scheitel den Silenus nachahmend tanzen;[215] die edelsten und vornehmsten Personen in Pontus und in dem gebildeten Jonien tanzten selbst sehr gern den bacchischen oder satyrischen Tanz,[216] und der strenge Plutarch erlaubt beim Gastmahle ohne allen Einspruch den Tanz eines Satyrs, der mit dem Amor schwelgt.[217] Schönheit der Idee und charaktervoller Ausdruck belebten im allgemeinen auch diese heiteren hellenischen Tänze; einen derselben versinnlicht uns Longus näher in folgender Schilderung: der Greise einer, berühmt im Tanze küßte die Chloe und Daphnis, und diese nunmehr standen rasch auf, und tanzten die Mythe des Lamon. Den Pan stellte Daphnis dar, Chloe aber die Syrinx. Jener war in seinem ganzen Wesen liebend und zärtlich überredend, diese jedoch zeigte nur spöttisch lächelnde Mienen vernachlässigender Geringschätzung, und suchte endlich zu entfliehen. Er verfolgte sie, und lief dabei, nachahmend den thierischen Fuß, auf der äußersten Spitze der Zehen; sie aber malte in ihren Gebehrden die Erschöpfung von rascher Flucht. Endlich schien sie sich verborgen zu haben in Moor und Wald, da lief Daphnis rufend einher, nahm die Flöte, und entlockte, stets vergeblich umher-

215) Anakreon od. XXXVII.
216) Lucian de saltat. p. 307.
217) Plutarch Sympos. lib. VII. quaest. 8.

Digitized by Google

suchend, derselben schmachtenden Klageton der zärtlichsten Sehnsucht.[218] So ist denn auch in diesem spottenden Satyrtanz das denselben beseelende Gefühl noch die Liebe. Diese Leidenschaft liefert also in ihren heiteren und düsteren Momenten, und in den aus derselben so mannigfach entspringenden tragischen und komischen Situationen überall den reichhaltigsten Stoff zur ausdrucksvollen Belebung der pantomimischen Gebilde: Alter, Stand, Nation u. s. w. modificiren dieselbe vielfach, und bieten dem scenischen Bildner die günstigste Gelegenheit dar, Menschenkenntniß zu äußern, und den theatralischen Tanz zu erheben zur lebendigsten Seelenmalerei, zur wahrhaft ästhetischen Kunst.

Nachdem nun in dem näher bestimmten Verhältniß des Tanzes zur Pantomime der Ausdruck betrachtet worden ist, welcher der Orchestik neben der rhythmisch-plastischen Form ihrer Bewegung zugleich auch noch hohe charakteristische Schönheit verleiht, wird jetzt zunächst geredet werden müssen von den Gesetzen der pantomimischen Composition. Diese nun ist Dichtung im eigentlichsten Sinne des Wortes; dafür haben sie wenigstens nächst den Alten[219] auch viele neuere Schriftsteller erkannt. In früheren Zeiten, wo der Tanz, durch die Religion geheiligt, mit Leben und Kunst auf das Innigste verschmolz, waren die großen Dichter auch die eigentlichen Meister dieser Kunst. Thespis, Phrynichus, Pratinus u. a. m. haben die Tanzkunst gelehrt;[220] Arion und Tyrtäus sind Erfinder[221] hoch berühmter Tänze, und der große Aeschylos hat sich um die Erweiterung der Gebehrdenkunst, so wie um die Veredlung des scenischen Tanzes überhaupt sehr verdient gemacht.[222] Dichtkunst und Tanzkunst erschienen damals sowohl auf der Bühne als im Leben innig vereint; jetzt haben freilich

218) Longi Pastoral. lib. II. p. 63. edit. Mollii.
219) S. Abhandl. III. cit. No. 24.
220) Athenaeus. lib. I. c. 39. p. 81. Schweigh.
221) Forkel. Allg. Gesch. d. Musik. Th. I. c. 4. §. 74. 88.
222) Athenaeus l. c. p. 80.

Digitized by Google

jene Zwillingsschwestern[223] sich in der äußeren Erscheinung gänzlich getrennt, doch aber bewahrt dem inneren Wesen nach der Tanz seinen angestammten poetischen Character. Die Art der Dichtung ist, wie früher bereits gezeigt ward,[224] hier nothwendig lyrisch-dramatisch, in welcher gemischten Form denn die Orchestik, vielen bereits beigebrachten Zeugnissen zu Folge, unbezweifelt selbstständig auftreten darf, und in welcher der Tanz bei der gehörigen Beachtung seiner darstellenden Mittel Kunstschöpfungen hervorbringen kann, die überall anerkannt werden als eine pantomimische oder rhythmisch plastische Dichtung. Aller Tanz im allgemeinen ist als ein subjectiver Ausdruck der Freude lyrischer Natur; der höhere Kunsttanz aber, der mit Objectivität einen inneren Zustand und eine daraus entspringende Handlung darstellen soll, wird dadurch natürlich dramatisch. Die Schöpfungen dieser Dichtungsgattung ruhen ihrem wahren Wesen nach auf Handlungen der Seele, die in ihrem Beginnen und in ihrer successiven Fortgestaltung als gegenwärtig gezeigt werden, und die endlich als ein gereifter Entschluß oder als That mehr oder minder sichtbar in das äußere Leben treten. Ein tiefes Inneres also muß hier überall zur Erscheinung kommen in der realen Welt; wo dies der Fall nicht ist, da zeigt sich uns, aller regsamen Bewegung des äußeren Lebens ungeachtet, keine bedeutsame dramatische Handlung. Den Mangel derselben ersetzen nicht die jetzt in den Tragödien so beliebten Donner- und Hagelwetter, zuckende Blitze und heulende Stürme, Schiffbruch und Schlachtengetümmel, Leichenfeiern und Festmärsche: alle diese Aeußerlichkeiten gehören eigentlich der Oper, und mehr noch dem Ballet, welches am natürlichsten darauf angewiesen ist, die malerischen Wirkungen der Scenerie in ihrer vollsten Kraft für sich in Anspruch zu nehmen. Doch beleben alle jene in die Sinne

223) N. Calliachii de ludis scenicis etc. p. 750.
224) S. Abhandl. V. cit. No. 223 u. f.

Digitized by Google

fallenden Effekte den tragischen Tanz eben so wenig, als das jetzt so häufige Dreschen, Buttern, Spinnen und andere rhythmisch nachgeahmten Verrichtungen — die übrigens am rechten Orte wohl zu brauchen sind — den Mangel einer eigentlichen Intrigue ersetzen im komischen Ballet. Das pantomimische Drama, in dem sich Handlung darstellt als ein bewegtes still fortschreitendes Leben, muß zunächst allen Anforderungen entsprechen, die an das Schauspiel überhaupt gemacht werden. Poetische Erfindung der Fabel; Exposition, Verwickelung und Auflösung, Abgeschlossenheit und Gedrängtheit; lebhaftes Fortschreiten der Handlung voll Einheit und Mannigfaltigkeit; kurz alle ästhetischen Regeln der scenischen Kunst müssen übertragen werden auf das Ballet: dasselbe soll wenn es gut ist, gleichsam erscheinen als ein aus allen Hauptmomenten eines wirklichen Drama sinnig zusammengestellter Auszug. Gleich der Malerei führt auch der scenische Tanz uns stets nur die vorzüglichsten Situationen einer Handlung vor die Augen: seine Bilder des Lebens werden gleichsam nur geschaut in perspectivischer Ferne, durch welche die kleineren Details verloren gehen. Solche Beschränkungen aber erheischen, nächst jenen allgemeinen dramatischen Bestimmungen, für die pantomimische Composition nothwendig auch noch besondere Gesetze, die zunächst natürlich hervorgehen aus dem engeren Kreise der hier darstellenden Mittel. Die Pantomime stammelt nur wenn nicht die heftigste Leidenschaft sie bewegt;[225] daher müssen alle Situationen hier dergestalt angelegt sein, daß dieser höchste Grad der inneren Bewegung überall natürlich erscheint. Batteux sagt: im theatralischen Tanz sowohl als auch in der Oper — deren Kunstregeln zum größten Theile zu übertragen sind auf die scenische Orchestik — ist die Fabel oder Handlung nur gleichsam ein Skelet, welches die verschiedenen Leidenschaften trägt und herbeiführt, unterhält und zu einem Gan-

225) Marmontel Elemens de Litterature art. Pantomime.

Digitized by Google

zen verbindet, die der mimische Künstler darstellt.[226] Von der Wahl und Behandlung des Stoffes, dessen Gesichtsfaden also nur bestimmt ist, mimische Handlungen in lebendige gehörig zusammenhängende Thätigkeit zu setzen, hängt die Verständlichkeit der Pantomime fast einzig ab: die größte Kunst des Gebehrdenausdrucks vermag hier nichts, wenn die geschickte Composition des dramatischen Ganzen denselben nicht gehörig unterstützt durch faßliche Klarheit jeder einzelnen Situation. Diese Deutlichkeit wird zunächst besonders erreicht werden durch schöne Einfachheit der Handlung, die da nur mächtig beseelt wird von einer einzigen Hauptleidenschaft. Die Einheit der Idee, welche die dargestellten Begebenheiten am schönsten zum großen Ganzen verbindet,[227] ist in der scenischen Pantomime die wichtigste der dramatischen Einheiten: Zeit und Ort kommen, in so fern nur nicht allzu sehr dagegen verstoßen wird, am wenigsten dabei in Betrachtung. Damit indeß aus der Einheit nicht Einförmigkeit werde, muß die mimische Composition mannigfach belebt werden durch Contraste, welche eben so wohl für das Komische als auch für das Tragische von ergreifendster Wirkung sind. Schönheit im Unglück ist nach Burke die einnehmendste Schönheit; und wenn wir nun diese zum Beispiel erblicken in der mimisch dargestellten Begebenheit der schuldlos dem gräßlichsten Tode preisgegebenen Andromeda, so werden hier die verzweiflungsvollen Gebehrden des Entsetzens bei Annäherung des schrecklichen Cetus ihren passenden Gegensatz finden in dem freudig spottenden Hohn der erzürnten Nereiden. Diese dagegen verrathen wiederum den höchsten Unwillen, wenn das vom Perseus befreiete Opfer ihrer Rache endlich beseelt erscheint vom Ausdruck des frohen innigsten Dankes, und von aufkeimender Liebe zu ihrem tapferen Retter. Der eigentlich dramatische Contrast besteht aber in dem

226) Batteux les beaux arts etc. p. 258.

227) J. J. Bossard üb. d. vierte Einheit im Epos u. Drama.

Digitized by Google

Widerstreit der Charaktere mit den Situationen;[228] Harpagon zum Beispiel, verliebt in das ärmste Mädchen, bildet einen solchen. Auch diese höheren rein ästhetischen Gegensätze werden noch zu zeigen sein im pantomimischen Tanz, in so fern nehmlich der selbstständigen Gebehrdenkunst das Vermögen zugeschrieben wird,[229] in ihrer Weise die mannigfachsten Charaktere ganz bestimmt aufzufassen und durchzuführen. Es erscheint demnach die Möglichkeit immer näher begründet, größere dramatische Handlungen rein mimisch darzustellen. Zwei Punkte sind dabei ganz besonders zu berücksichtigen: erstens die leichte Verständlichkeit der Begebenheiten, und zweitens die Wahrscheinlichkeit des allgemeinen Stummseins. Die Oper entwickelt den vollsten Zauber der menschlichen Stimme in der höchsten charakteristischen Schönheit des dramatischen Gesanges; und wir, um den Kunstgipfel in diesem Zweige menschlicher Fertigkeit erreicht zu sehen, besuchen abstrahirend von aller Wahrheit des Lebens die Bühne. Der gesungene Schlachtenruf des Helden, der melodische Todesseufzer stört bei gehöriger musikalischer Behandlung die Illusion keineswegs: wer hier in Widerstreit gerathen kann mit der Wirklichkeit, für den ist diese Kunstgattung nicht geschaffen. Der Keim alles Kunstsinnes im Menschen entwickelt sich nur in der sorgsamen Pflege einer höheren Bildung; unmöglich aber ist es, daß diese sich überall gleichmäßig nach jeder Richtung hin verbreitet habe. Mancher geräth daher in das äußerste Entzücken bei Betrachtung plastischer oder auch malerischer Werke — deren Beschauung, wenn sie wahrhafter Seelengenuß werden soll, beiläufig gesagt, keine geringere Abstraktion voraussetzt — findet dagegen aber die Oper fade und unwahrscheinlich bis zur Lächerlichkeit. Wer es indessen in

228) Diderot de la poesie dramatique p. 507.

229) Pölitz Aesthetik Th. II. S. 399.
Seckendorf Kritik der Kunst S. 328.
Schütz in der allg. Encycl. v. Ersch u. Gruber. Art.

Digitized by Google

beliebter Selbstgefälligkeit nicht so weit gebracht hat, daß er seine Neigungen und seinen Kunstgeschmack als Kanon und Maaß für alle seine Mitmenschen betrachtet, der drückt sich schon ein wenig gemäßigter aus, und tolerirt denn auch willig diejenigen, die, wahrhaft durchdrungen von der erhabenen[230] Schönheit des menschlichen Körpers, denselben gleich jenem begeisterten Chore des Hohenliedes[231] mit froher Lust sehen mögen in höchster Anmuth der Bewegung. Diese nun entfaltet sich, wie man damals bereits anerkannt hat, allein im rhythmisch abgemessenen Tanze, welcher aber vielfachen Ausdruk und Charakter nur bekommt, in so fern er dramatisch wird. Die orchestischen Darstellungen, die also gleich dem Singspiel eine Seite der menschlichen Anlagen entfalten zur höchsten artistischen Vollendung, haben denn natürlich auch mit der Oper gleiche Rechte auf der Bühne: der scenische Tanz als Kunst der schönsten Körperbewegung darf demnach in Hinsicht seines still beredten Ausdrucks ebenfalls einen billigen Anspruch machen auf eine gewisse Abstraktion, die indessen dem Schauer so leicht als möglich gemacht werden muß. Die Pantomime wähle daher niemals solche Situationen, welche die Wortsprache unvermeidlich machen. „Kaum werden wir erinnert, daß die „Erscheinenden sich vollkommener mit einander verständigen „möchten, als es der mimische Ausdruck vermag, daß sie „es aber nicht dürfen, weil Pantomime gespielt wird, so „ist der rein dramatische Eindruck vernichtet. Die Täu„schung nicht allein, sondern die charakteristische Entwicke„lung zugleich entfliehen, und wir bewundern höchstens „die mimische Fertigkeit als ein Werk der Ueberlegung, „nicht der Empfindung.“[232] Die Pantomime ist zunächst für Personen die sich der Worte nicht bedienen dürfen, aus Furcht von Feinden belauscht, oder überhaupt gehört zu werden. So verständigen sich zum Beispiel die Juguschen

230) Vergl. Abhandl. II. cit. No. 10. 14. 15,
231) S. Abhandl. IV. cit. No. 106.
232) Sekendorf Kritik der Kunst. S. 331.

Digitized by Google

am Caucasus beim Nachspüren des Wildes auf eine bewunderungswürdige Weise durch Gebehrden; und schleichen überhaupt mit einer Stille daher, welche die Meister in der Kunst plötzlicher Ueberfälle bekundet.[233] Ferner gehört die Pantomime für diejenigen, welche sich der Wortsprache nicht bedienen können, weil die einen etwa peruanisch, die andern aber castilianisch reden; oder überhaupt, weil sich das, was sie empfinden, fühlen, denken und bedürfen mit Worten entweder gar nicht, oder doch nur sehr schwach sagen läßt. Dieses wird vornehmlich der Fall sein in Liebesscenen, wo Auge und Hand, Umarmung und Kuß so besonders ausdrückend sind; ferner auch in den kürzeren Momenten des sprachlosen Dankes und der lebhaftesten Freude; in Staunen und Verwunderung, im Schreck und im starrenden Entsetzen. Alle diese verschiedenen stummen Zustände nun werden in stetem Contrast mit Wahrscheinlichkeit herbeigeführt werden durch plötzliche Landung wilder Korsaren, durch feindliche Ueberfälle, nächtliche Räuberscenen, u. s. w. „Valerius Maximus erzählt „eine Anekdote[234] von dem älteren Scipio dem Afrikaner, „die man nicht ohne den Wunsch lesen kann, die Hoheit „dieses großen Mannes, und die, selbst Räubern dadurch „erweckte Ehrfurcht in Mienen, Gebehrden und Bewegung „vorgestellt zu sehen. Diese Handlung schickt sich nicht für „das Drama, aber zum Ballet hätte sie gerade die rechte „Größe. Die Geschichte enthält sehr viel Handlungen dieser Art."[235] Man muß besonders solche Begebenheiten

233) Hammer Fundgruben des Orients Th. IV. S. 37.

234) Haec postquam domestici Scipioni retulerunt, fores reserari, eosque intromitti jussit: qui postes januae tamquam aliquam religiosissimam aram, sanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt; ac diu deosculati, positis ante vestibulum donis, quae Deorum immortalium numini consecrari solent, laeti, quod Scipionem vidisse contigisset, ad lares revertunt. — — Hostis iram admiratione sui placavit; spectaculo praesentiae suae latronum gestientes oculos obstupefecit.

Valer. Max. lib. II. c. 10.

235) Sulzer. Th. d. sch. K. art. Ballet.

Digitized by Google

aussuchen, an denen das Wesentlichste und Interessanteste gerade den Sinn des Auges trifft. Je mehr der Körper dabei handelt, und je weniger die Sprache dabei nöthig ist; desto besser eignet sich die Begebenheit für das pantomimische Drama. Große Massen; Ferne, wo man glauben kann, daß man die Worte nicht mehr vernehme; Kampf und Kriegsgetümmel, Lager, Festungen, Seehäfen; kurz alles was dem Auge Genuß giebt, und wobei unter den Menschen Instrumentalspiel gebraucht wird, ist dazu vortrefflich: was aber nicht mit Leichtigkeit in musikalische Bewegung gebracht werden kann, taugt wenig für das Ballet.[236] Hier soll indessen nicht rhythmisch allein sich alles Leben gestalten, auch plastisch soll die Bewegung sein, soll den Gesetzen der bildenden Kunst entsprechen: es wird daher für die ästhetische Schönheit des Tanzes eben so förderſam sein als für die Wahrscheinlichkeit der pantomimischen Handlung, wenn man dieselbe mehr von dem wirklichen geselligen Leben entfernt, und hinüber zu spielen sucht in eine malerische rein poetische Welt. Den nächsten Stoff hierzu liefert der schöne hellenische Götterhimmel mit seinen zarten Mythen. Diese mag beiläufig gesagt der classisch Gebildete, vertraut mit den dichterischen Klängen der Vorwelt, lieber im schönen stummen Spiele an sich vorüberziehen lassen, als daß er sie in jämmerlichen und unsinnigen Versen, welche die Schönheit der Musik vergebens zu verbergen strebt, zerarbeitet hört in der Oper, die ihre dramatischen Fabeln meistens aus gleichen Quellen schöpfen muß mit dem Ballet. Sehr passend für dieses sind ferner noch die mystisch bedeutsamen Tanzfeiern der grauesten Vorwelt; und eben so auch die sinnigen, noch wenig in der Kunst benutzten Mythen des Nordens. Freya, die milde Schützerin der Liebe, wie sie in Begleitung der lieblichen Fülla, deren lockiges Haar flattert unter der goldenen Stirnbinde, den verlornen Gatten über dem ganzen Erdkreis sucht; Iduna, wie ihr die goldenen Aepfel, deren

236) Vergl. Heinse's Hild. v. Hohenth. Th. II. S. 232. 243.

Digitized by Google

Genuß die alternden Götter verjüngt, entwendet werden durch den schlauen Loke, der sich dadurch aus der Gefangenschaft des Riesen Thjasse erlöst; Gefion die ewige Jungfrau, die liebend alle Schatten derer um sich her vereint, die unvermählt starben; Walhalla mit seinen kämpfenden, schwelgenden Heldengeistern und mit den sie bedienenden düstern Valkyren, die, begleitet von den Schicksal gebietenden Nornen, daher schweben im Glanze des Nordlichts, zu leiten den Kampf, und zu bestimmen den Sieg: wie reiche Keime enthalten nicht alle diese unbestimmten Klänge der nordischen Urzeit zu einer wahrhaft poetischen Gestaltung größerer mimisch plastischer Gebilde. Es leidet keinen Zweifel daß im allgemeinen kein Stoff geeigneter ist für die Pantomime als Scenen aus der Geister, Schatten und Gespensterwelt. Wenn wir dieser unsere Sprache zuschreiben, so steckt gemeinlich auch die Menschlichkeit hinter der Gespensterkappe; denken wir sie aber als Schatten, so ist die Pantomime gewiß am rechten Orte. Der stille Geisterwink, die sehnende Gebehrde der Liebe wird hier gleichsam noch zum lieblich geträumten Band zwischen uns und der Schattenwelt. Wie unser eigner Schatten sprachlos, so treten auch die Geister auf; wie jener allein durch unsere Bewegung zu handeln scheint, so lieben wir auch die Handlung der Schatten nur in stiller menschlicher Bewegung. Aesthetischer Wahrheit und romantischer Schöne voll wird diese fantastische Welt sich uns aufschließen in den charakteristisch gestalteten Elementargeistern, die den heimlich stillen Schatzgräber umtanzen, dessen erster Laut ja nach der gewohnten Sage allen Zauber schwinden macht. Nicht minder brauchbar für die Pantomime sind jene nordischen Gnomen und Zwerge, Nixen und Sylphen, Elliser und Alfen mit ihren luftigen Tänzen, still beleuchtet vom bleichen Mondenlicht. Ein runder Streif im thauigen Grase bezeichnet den Ort, wo sie ihre heimlich stillen Reigen aufführen; wer nun des Nachts in solchen Zauberkreis geräth, dem werden sie sichtbar, und er ist in ihre Ge-

Digitized by Google

walt gegeben, doch schaden sie ihm nicht, sondern necken ihn nur.[237] Die Elfen oder Elfenkönige, die besonders gern die jungen Mädchen in Schrecken setzen, sind sehr gefürchtet auf Seeland. Hier giebt es auch ein Elfenkönigstück, das jedoch der Kundige nicht gern spielt; denn wenn es ertönt, wird, wie bei dem Schalle des Oberonshorns, Alt und Jung, ja selbst das Leblose zum Tanze getrieben; der Geiger aber kann nicht aufhören, wenn er nicht das Stück genau rückwärts zu spielen versteht, oder wenn ihm nicht jemand von hinten die Saiten der Violine zerschneidet.[238] Welch ein reicher Stoff liegt in allen diesen Sagen für die pantomimische Dichtung: in dieser romantischen Welt wird bei gehöriger Behandlung durch das Stummsein die Wahrscheinlichkeit nicht mehr verletzt; jedes geredete Wort vielmehr würde die Illusion vernichten. Hier wird der Tanz, innig mit der Handlung verflochten, stets natürlich eintreten, wird nicht, wie selbst in den besten[239] Noverreschen Ballets, die Entwickelung der dramatischen Fabel störend unterbrechen. Die enge Begränzung der Gebehrde, der gänzliche Mangel des ruhigen Dialogs können hier nicht fühlbar werden, und man wird die scenische Handlung überall ohne Schwierigkeit auffassen, weil es hier nicht nöthig ist, den Kreis des pantomimisch Darstellbaren in irgend einer Weise zu überschreiten. Diese stete Beachtung der Gränze ist nebst manchen früher bereits angegebenen[240] Hülfsmitteln, wie zum Beispiel die sichtbare Verbindung mit dem äußeren Freude oder Schmerz erregenden Objekt, der sicherste Weg zur allgemeinsten Deutlichkeit der Pantomime. Dieselbe bedarf, wenn man die Sphäre ihres Ausdrucks stets gehörig beachtet, keiner erläuternden Deklamation hinter der Scene, wie es Rousseau sonderbarer Weise verlangt. Auch hat die reine Mi-

237) Rühs Edda. S. 15.
238) Ebendaselbst. S. 16.
239) Vergl. Allg. Encycl. v. Ersch u. Gruber Art. Ballet.
240) S. Abhandl. V.

Digitized by Google

mik nicht nöthig, nur ganz allgemein bekannte Sujets für sich zu wählen, oder nur die alltäglichsten Begebenheiten des Lebens nachahmend darzustellen. Eben so braucht sie auch nicht, wie Noverre und Andere es gethan haben, die beliebtesten Bühnenstücke, deren Verse jedermann auswendig weiß, verkrüppelt nachzubilden: sie kann unter den oben angeführten Bedingungen vollkommen selbstständig dramatische Werke dichten zur allgemeinen Verständlichkeit. Engel sogar, der, wie schon früher erwähnt ist, der reinen Mimik zu enge Gränzen setzt, gesteht derselben noch diese Kraft zu, indem er sagt: „auch solche Stücke, die nach „Art der Lust und Trauerspiele eine eigene Verwicke„lung spinnen, den Knoten schürzen und auflösen, lassen „sich pantomimisch ausführen, ohne daß zur Verständigung „des Zuschauers mehr als selbst der richtige Ausdruck der „Empfindungen nöthig wäre.“ [241] Wird dieser in einer die Gränzen der reinen Mimik sorgsam beachtenden Composition gehörig wiedergegeben von den darstellenden Künstlern, so bedarf die scenische Handlung schlechterdings keines weitläuftigen Scene für Scene erläuternden Programms: [242]

241) Engel Mimik Th. II. S. 22.

242) Noverre verlangt ebenfalls, dafs jedes Ballet schlechterdings ohne Programm in der Hand verstanden werden soll, (T. I. l. II.) dessenungeachtet aber findet man in seinen Compositionen nur zu häufig solche Scenen, die ganz aufser dem Kreise des mimischen Darstellbaren liegen. In dem berühmten Ballet Adele von Ponthieu heifst es zum Beispiel in der ersten Scene des zweiten Aktes: Adele profite de l'instant ou elle est seule, pour écrire a Raymond. Elle l'engage à se déclarer à son père; elle lui promet de mettre tout en usage pour le flechir, et pour le déterminer à rompre l'hymen malheureux, qui doit l'arracher pour toujours à ce qu'elle aime. Elle confie ce billet à une de ses femmes, dont elle connoit la fidelité et le zèle etc. — Wie soll der Schauer wohl hier den wichtigen Inhalt des Briefes erfahren? Was soll der Componist mit dieser Scene anfangen? Welchen Stoff bietet sie der Darstellerin zur schönen Entfaltung eines plastischen Ausdrucks? der bei Lesung eines gewissen Briefes an einem andern Orte sichtbar werden soll in folgender merkwürdigen Weise: la crainte s'empare du coeur de Clytemnestre; une sueur froide imprime sur ses trails une paleur mörtelle (?); elle ne peut se déterminer à lire ce fatal billet. (la mort d'Agamemnon act. I.

Digitized by Google

der Titel der pantomimischen Dichtung, die Kenntniß der handelnden Personen und eine kurze Angabe des Inhalts, die ihre Stelle füglich auf dem Anschlagezettel finden kann, genügen vollkommen zur durchgängigen Verständlichkeit. Diese ist in den lebenden Bildern der Pantomime fast eben so schwierig zu erreichen, als in den todten Schöpfungen der Malerei: deren sprechendste Werke bleiben bei Compositionen von größerem Umfange dunkel ohne die vorherige genaue Kenntniß des dargestellten Gegenstandes. Daher haben die größten Meister im Ausdruck der Gebehrden, sogar ein Raphael, [243] Annibal, Carracci u. a. m., in ihren Bildern hin und wieder die Schrift anwenden müssen zu näherer Erläuterung. Auch in der Pantomime hat man sich nicht selten dieses Mittels zur leichteren Verständlichkeit bedient, [244] doch dürfte dasselbe streng genommen eben so selten anzuwenden sein, als in der zusammengetragenen Balletmusik jene Arien, deren allgemein bekannte Texte

---

sc. 3) Aehnliche Züge und ganze Scenen, die passende Seitenstücke bilden zu dem in der vorigen Abhandlung mitgetheilten Gardelschen Ballet, kann man unter andern noch finden an folgenden Stellen: Nov. oev. compl. T. I p. 201. III. 68. 199. 201. 220. IV. 185. 203. etc.

243) Vergl. Richardson traité de la peinture et de la sculpture T. I. p. 89.

244) Noverre läfst in seinem Ballete „die Danaiden" sonderbar genug eine Hand erscheinen, die vor den Augen des entsetzten Danaus folgende Worte mit feuriger Schrift an die Wand schreibt: tremble, un fils d'Egyptus, va regner à ta place. Das hörbare Wort sogar wird in dieser Scene, als nehmlich der drohende Schatten Gelamors erscheint, höchst unpassend angewendet; Noverre sagt: pour donner a l'action un caractère plus effrayant, un chanteur dérobé par le grouppe de sculpture au devant du quel l'ombre apparoit, articule ces mots: „frémis tyran, la mort t'attend." — Den hörbaren Ausdruck duldet selbst im komischen nicht einmal ein anderer Kenner der mimischen Kunst; er sagt: wenn Harlekin oder Pierrot im Ballet bisweilen ein Lachen, einen Ton des Scherzes oder der Lust, ein Zungenschnalzen oder Zwitschern hören lassen, so erinnert dies an den Taubstummen und wird dadurch entweder unangenehm, oder stört die Täuschung; denn man sagt sich, dafs der Pantomime sich nur stumm stelle. (Seckendorf Vorl. üb. Decl. u. Mimik Th. II. S. 4.)

Digitized by Google

eine erläuternde Beziehung haben sollen zur dargestellten Handlung. Will man sich dieses Effektes ja einmal bedienen, so sei das Lied, ganz abgesehen vom Text, angenehm für das Ohr, und vor allen Dingen passend zu der mimischen Situation; unter welcher Bedingung denn im Komischen besonders einige Wirkung dadurch zu erreichen sein wird. Wenn zum Beispiel ein alter Filz, ergriffen von der Allmacht der Liebe, sich im bunt grotesken Putze seiner Schönen nähert, und ihr in sprachloser Verlegenheit unter den zärtlichsten Gebehrden einen Blumenstrauß darreicht, so mag die charaktervolle mit genialischem Humor gespielte Musik der Arie: „ein Mädchen oder Weibchen, wünscht Papageno sich," hier sehr wirksam einzulegen sein, sowohl für den komischen Effekt, als auch für die allgemeinere Verständlichkeit. Diese wird übrigens in dem Ballet jederzeit abhängig sein von dem Grade der Bildung, der Kenntnisse, und des Kunstgefühls, den der Zuschauer mitbringt. Jedes Theater-Publikum besteht aus einer gemischten Masse von Gebildeten, Halbgebildeten und Ungebildeten, man kann also unmöglich ein Ballet für die Fassungskraft aller Schauer berechnen; Schütz sagt vielmehr: ein jeder verstehe davon sein Theil, wie es ja ebenfalls nur geschieht in den anderen dramatischen Dichtungen, zum Beispiel in Göthe's Tasso, Schiller's Braut von Messina u. a. m.[245] Wer indessen nur einigen Sinn mitbringt für die schöne Kunst der reinen Mimik, der wird sicher den poetischen Reichthum auffassen in den mimischen Gebilden eines Galeotti,[246] wird tief ergriffen werden von

245) Allg. Encycl. v. Ersch u. Gruber Art. Ballet.

246) Vincenzo Galeotti Königl. Dänischer Balletmeister und Ritter des Dannebrog-Ordens war 1732 zu Verona geboren und starb 1817 zu Koppenhagen. Friedr. Schütz sagt von demselben: „obgleich der Ritter Goleotti nie eine Zeile „in Versen geschrieben hat, so ist er doch gewiss einer „der poetischsten Köpfe seiner Nation; eben so stellt er in „der Ausführung seiner Ballets den ganzen Geist eines „höchst trefflichen bildenden Künstlers dar. In beiden Bezie„hungen steht er daher auch weit über Noverre." — Dieser nennt sich (oeuv. comp. II. 165.) ganz wohlgefällig selber

Digitized by Google

der Genialität seiner rhythmisch-plastischen Compositionen. Zum näheren Belege des Gesagten folge hier aus dessen großem Ballete „Blaubart" der erste Akt, welcher dem Auge des Zuschauers einen bedeutungsschweren Traum bildlich vorüberführt, der gleichsam ein Prolog der folgenden Handlung, dem grausigen Wüthrich seinen nahen Fall prophezeit. „Blaubart liegt in der Nacht vor seiner auf „den folgenden Tag bestimmten Vermählung mit der Isaura „(die hier nach dem Inhalt der ursprünglichen Fabel ein „armes Hirtenmädchen ist) in seinem Schlafgemach auf „einem antiken Ruhebette, vor dem auf einem Tische sein „Schwert, seine Krone und Scepter liegt, und eine Nacht„lampe brennt. Auf einem anderen Tische befinden sich „die für Isauren bestimmten köstlichen Brautgeschenke, und „mehrere Schlüssel, worunter auch der verhängnißvolle gol„dene zu dem geheimen Kabinette ist. Die Glocke schlägt „zwölf Uhr. Jetzt erscheinen nach einander hinter einem „Flor die Geister seiner ermordeten Frauen, umkreisen ihn „im magischen Geistertanz mit drohenden Gebehrden, zei„gen ihm ihre empfangenen Wunden, das mit ihrem Blute „befleckte Tuch, und führen endlich die Isaura in ihrer „Hirtinnentracht, mit Rocken und Spindel beschäftigt her„vor, ihm andeutend, daß diese sich an ihm rächen werde. „Sie führen Isauren zu den Geschenken, sie wirft ihren „Rocken weg, putzt sich mit mädchenhafter Eitelkeit selbst„gefällig vor dem Spiegel, schmückt sich mit Krone und „Scepter, und tanzt ein allerliebstes heiteres Solo. Die „Geister zeigen ihr jetzt die Schlüssel, und treiben sie ge„waltsam mit dem goldenen nach dem Kabinet. Isaura „öffnet die Thür, und geht von den Geistern begleitet hin„ein. Nun folgt eine kurze Pause, in der Blaubart aus

---

den Schakespear seiner Kunst; einen gerechteren Anspruch auf diesen Namen hat indessen Galeotti, der den Macbeth und Romeo mit grofser Meisterschaft mimisch nachgedichtet hat. (Vergl. Fr. Schütz Beitrag zur Gesch. u. Theorie der mimischen Kunst. — Zeit. f. d. eleg. Welt. Jahrg. 1815. No. 169 u. f.)

Digitized by Google

„seinem angstvollen Schlafe erwacht, mit der Lampe das „Zimmer beleuchtet, und da er niemand erblickt, mit der „Pantomime des Träumens wieder einschläft. Plötzlich „stürzt Isaura von den Geistern triumphirend verfolgt, „bleich und athemlos wieder heraus. Sie wirft den Schmuck „von sich, tritt die Krone mit ihren Füßen, wirft sich ver„zweifelnd an die Erde, rafft sich dann wieder auf, er„greift ihren Rocken wieder, und sinkt in betender Stel„lung nieder, den Himmel um ihre Rettung schmerzlich „anflehend. Jetzt nähern sich die Geister der Frauen, die „bis dahin eine herrliche malerische Gruppe hinter ihr ge„bildet, der unglücklichen Isaura wieder, führen sie an das „Bett, und geben ihr das Schwert Blaubarts in die „Hand, mit der Pantomime ihn zu tödten. In dem Au„genblick aber, da sie das Schwert nun über ihn zückt, „schlägt die Glocke ein Uhr. Die Geister und Isaura ver„schwinden im Nu; Blaubart fährt erschreckt aus seinem „Schlafe auf, und — der Vorhang fällt.“ [247])

Aus der bisherigen Entwickelung der näheren Gesetze, die in der pantomimischen Composition vornehmlich zu berücksichtigen sind, geht unbezweifelt hervor, daß das weite Gebiet des Romantischen die eigentliche Sphäre des Ballets ist. Wenn daher Noverre sich so ganz entschieden gegen diese Art der mimischen Dichtung erklärt, [248]) so giebt er hier den sprechendsten Beweis, wie wenig er eigentlich eingedrungen ist in das wahre Wesen seiner Kunst. Ihm sind sonderbar genug die rein geschichtlichen [249]) Stoffe zum

247) Fr. Schütz a. angef. O.

248) Il est heureux sans doute pour les progrès de la danse en action, qu'il y eut quelques maitres de ballets que leurs fautes et leurs chutes corrigent insesèllement; — ils abandonnent le Romanesque pour se livrer à des compositions moins fantastiques, plus nobles et plus sages. (Nov. oeuv. comp. II. 125) La Barbe-bleue et le Petit-Pouchet n'attendrissent que les enfans: — Moins de féerie, moins de merveilleux, plus de verité, plus de naturel, et la danse paroitra dans un plus beau jour. (Nov. oeuv. comp. I. 94. 95.)

249) Le sujets puisés dans l'histoire sont ceux, qui peuvent fournir à l'art pantomime les plus riches images et

Digitized by Google

Ballet die liebsten, weil sie ihm am brauchbarsten erscheinen für das Tragische, das er besonders geeignet hält [250] zur ausdrucksvollen Belebung der pantomimischen Kunst. Dieser Meinung sind auch noch mehrere andere Kunstrichter; einer derselben zum Beispiel sagt: „die tragische Gattung „ist entschieden zum Ausdruck des Tanzes die geschickteste; „sie gewährt große Gemälde, edle Stellungen und glück„liche Theatercoups, und da die Leidenschaften der Helden „stärker sind, als die Leidenschaften gewöhnlicher Menschen, „so wird die mimische Handlung dadurch wärmer, wahrer, „verständlicher.“ [251] Die Rasereien der Merope, die Thrä„nen der Andromache, der Zorn Achills, die Zärtlichkeit der Aristea, die Wuth des Orest, die Beängstigung der Hypermnestra, das Verlassen der Armida, dies sind die großen Quellen menschlicher Gebehrden und folglich auch der pantomimischen Kunst. Alle diese Stoffe müssen indessen so sorgsam behandelt werden, daß dadurch vornehmlich nur ein lyrisches Interesse erregt wird, welches besonders durch Handlungen entsteht, in denen Leidenschaft mit Leidenschaft, und Natur mit Natur um den Preis ringt. Das moralische Interesse, welches sich gern den heroischen Handlungen beigesellt, genügend zu unterhalten, ist die Aufgabe der höheren Tragödie: Unvollkommenes nur leistet nothwendig hierin die rein mimische oder plastisch-dramatische Dichtung. Deshalb empfiehlt dafür ein anderer Kunstrichter [252] besonders die allein auf lyrisches Interesse gegründeten Handlungen des Pastoralballets. Hier sehen wir frohen Menschen, hoch beglückt von den seligen Empfindungen der Liebe, arglos heitere Kinder der Natur, die ihre Freude natürlich auszudrücken streben im munter dahinströmendem Tanz. Hätt' ich nur, meint, seine höchsten Wün-

les plus grands moyens d'expression. Nov. oeuv. compl. T. II. p. 149.

250) Noverre l. c. T. I. p. 17.

251) Pölitz Aesthetik Th. II. S. 398.

252) Bendavid Beitr. zur Kritik des Geschmacks S. 252.

Digitized by Google

sche aussprechend, der sikulische Hirt, die Schätze des Krösus; mit neuen amyklaischen Sohlen stände ich dann, ein festlich geschmückter Tänzer [253] zu Seite der Geliebten. Gern mag auch die ländliche Schöne harmloser Freude voll ihren theuren Damötas erblicken in schöner ausdrucksvollster Bewegung, sie fordert ihn daher fröhlich auf zu nachahmendem Tanz; [254] oder sie führt, gleich der vorhin erwähnten Hirtin Daphnis, im Ausbruch jugendlich heiterer Lust diesen selber auf zur Ergötzung des Freundes und des Reigen kundigen [255] Alters. In diesen bukolischen Scenen kann jene schöne Schalkhaftigkeit sich höchst anmuthig offenbaren, die nach Hogarth [256] das eigentliche Wesen des Tanzes, und besonders des weiblichen ausmacht. Wenn Galathea scherzend den Apfel nach dem liebenden Schäfer wirft, und dann dem Gebüsche zueilt, um in der Flucht nur aufmerksamer noch beobachtet zu werden, [257] so ist dieses neckende Spiel unendlich reizend im pantomimischen Ausdruck. Jene Mischung von Hartnäckigkeit und liebenswürdigen Muthwillen; jene unwillkührlichen Ausbrüche der zärtlichen Empfindung unter dem Schein des Widerstandes; jenes leichtfertige und doch so holdselige Lächeln verheißender Gewährung; kurz alle die dem Worte unaussprechlichen Zauber der Liebe kann die Gebehrde reizend enthüllen in jener Scene, deren schalkhafte Flucht beseelt wird von inniger Sehnsucht, verfolgt, gehalten, umfangen zu werden. So liefert für die orchestische Dichtung die idyllische Welt unbezweifelt mannigfachen Stoff, der sich denn auch ebenfalls finden muß im Gebiet des Komischen, das da noch reicher sein soll an Mustern, als die

253) Theocrit. Id. X. v. 36.

254) Virgil Bucol. ecl. V. v. 72.

255) Longi Pastoral. l. c.

256) Zergl. d. Schönheit S. 87.

257) Malo me Galathea petit formosa puella;
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.
Virgil Ecl. III. v. 64.

Digitized by Google

ernste besonders die heroische Pantomime.[258] Allerdings besitzt die reine Mimik eine hohe Kraft zur Darstellung des wahrhaft Komischen;[259] dasselbe verlangt aber, wie das Tragische eine höchst sorgsame artistische Behandlung. Die Ballete dieser Art müssen, in so fern sie noch auf den Namen einer wirklichen Kunstform Anspruch machen wollen, zunächst alle allgemeinen Gesetze der Lustspieldichtung auch als die ihrigen anerkennen, und vor allen Dingen halten auf eine durchgeführte Einheit des Styls. Wie in dem Lustspiel das Komische nicht mit dem Burlesken vermischt werden soll — ein Fehler, in den unsere neuesten Lustspieldichter sehr häufig verfallen — eben so wenig darf auch der komische Tanz überspielen in das Gebiet der Groteske. Die Tänze dieser letzten Classe stellen nach Sulzer eigentlich nur ungewöhnliche Sprünge und seltsame närrische Gebehrden, Lustbarkeiten und Abentheuer der niedrigsten Classe der Menschen dar.[260] Der gute Geschmack kommt zwar dabei wenig in Betrachtung, dennoch aber sind auch hier noch Gränzen zu beobachten, die von den sogenannten Grotesktänzern nur zu häufig überschritten werden. Ihr ewiges Schlagen und Stoßen, das lange Herumwälzen auf der Erde, die gefräßige Gier, die im Ausdruck des Hungers noch an dem Knochen nagt, und viele ähnliche Bewegungen, welche thierischen Affekt oder thierische Begier ausdrücken, sind vernichtend für die menschliche Freiheit und Würde,[261] und sollen daher in keiner Form auf der Bühne sichtbar werden. Das Schickliche und Wohlgefällige zeichnet überall streng die Gränze der höheren komischen Pantomime; ihr Minenspiel werde nie durch widrige Uebertreibung zur Grimasse, ihre Gebehrde nicht zu einem eigentlich charakterlosen nur das Lachen auf jede

258) Vergl. St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper Th. II. S. 4[illegible].

259) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 211.

260) Sulzer Th. d. sch. K. art. Tanz.

261) Vergl. St. Schütz. Versuch einer Theorie des Komischen. S. 262.

Digitized by Google

Weise bezweckenden Zerrbild. Der ächt komische Tanz sei lebhaft in seinen Bewegungen und Sprüngen, und zeige auch in den künstlichsten Schritten die höchste Gewandheit und Leichtigkeit. Sein Ausdruck falle überall lebhaft in die Augen, und als Grundcharakter offenbare sich hier jederzeit ein fröhlicher Muthwille. Die stehenden komischen Personen der italiänischen Pantomime, ein Harlequin, Pierrot, Polichinel und Skaramuz sind in ihrer Weise von außerordentlicher Wirkung. Sie treten auf als bestimmte Charaktere, die, dem Schauer genau bekannt, nach ihrer besonderen Eigenthümlichkeit in die Handlung eingreifen, und die in ihrer Erscheinung an sich schon höchst lächerlich sind durch ihre ganz originellen, ihnen genau vorgeschriebenen Bewegungen, deren Linien in Hinsicht auf ihre komische Wirkung ein Kunstkenner folgendergestalt charakterisirt: „Die Stellungen des Harlekins sind sinnreich aus „gewissen kleinen geschwinden Bewegungen des Kopfes, „der Hände und der Füße zusammengesetzt. Einige der„selben entwickeln sich aus dem Körper als in geraden Linien, „oder drehen sich in kleinen Zirkeln herum. — Skara„muz ist seinem Charakter gemäß, gravitätisch abgeschmackt „in unangenehm übertrieben ausgedehnten Bewegungen „von unnatürlichen Längen und Linien. Es scheint, daß „diese beiden Charaktere ausgedacht worden, indem man „einen vollkommenen Gegensatz von Bewegungen vorgestel„let hat. — Pierrots Bewegungen und Stellungen beste„hen hauptsächlich aus perpendikularen und parallelen Linien; „und so sind dessen Figur und Kleidung. — Pulchinello „ist drollig, weil er das Gegentheil von aller Schönheit „ist, sowohl in der Bewegung als in der Figur. Die „Schönheit der Mannigfaltigkeit ist gänzlich und komisch „in jedem Stück von seinem Charakter ausgeschlossen. Sei„ne Glieder erheben sich und fallen fast alle zusammen zu „gleicher Zeit in parallelen Richtungen, gleich als ob seine „Gelenke, deren er weniger, als gewöhnlich ist zu haben

Digitized by Google

„scheint, nicht besser als Thürangeln wären.“ [262] Der Hauptzug in dem Wesen des Polichinell ist linkische Dummheit, gepaart mit dem Streben sich auf gewisse Weise geltend zu machen als Mensch von Bedeutung. Der Ursprung dieser komischen Person ist übrigens sehr alt; Polichinell scheint in gerader Linie abzustammen von jenem bereits erwähnten Maccus oder weißen Mimus der Alten. Pierrot, eine neuere Erfindung des italiänischen Theaters zu Paris, vereinigt die Kleidung des Polichinell mit dem Charakter des Harlequin; [263] naive Späße, Affereien und komische Streiche sind ihm eigen in dieser Verschmelzung. Harlequin selbst, der alte Mimus centunculus, muß als verschmitzter Spaßmacher die höchste Gewandheit haben in drolligen Burzelbäumen, in lustigen Sprüngen und Tänzen, welche seinem eigentlichen Charakter durchaus wesentlich sind: [264] er eignet sich also, gleich dem Pierrot, ganz besonders zur komischen Person in den rein mimischen Darstellungen. — Als die eigentliche Sphäre derselben betrachteten, wie wir gesehen haben, manche Kunstrichter das Komische; einige das Tragische; andere noch wiederum das Idyllische: aus dem bisher Gesagten geht indessen wohl genügend hervor, daß die Kunst der reinen Mimik wahrhaft ästhetische Leistungen hervor zu bringen im Stande ist, sowohl im Romantisch-Tragischen als im Komischen und auch im Pastoral-Ballet. Zur letzten Gattung werden noch die sogenannten Anakreontischen Ballets zu rechnen sein, unter denen Didelots Zephyr und Flora wohl zu betrachten ist als die gelungenste Composition. Noverre, der von dieser Art der scenischen Tanzspiele ausführlicher handelt, sagt unter andern: das anakreontische Ballet verlangt mannigfachen Reichthum der Scenen, und angenehme Situationen und Gemälde. Amor selbst möge mit zartester Empfindung dieselben zeichnen, die Grazien aber sollen

262) Hogarth Zerglied. d. Schönheit. S. 87.
263) Vergl. Flögel Gesch. des Groteskekomischen S. 53.
264) Riccobini Hist. du theatre italien T. I. p. 310.

Digitized by Google

sie ausmalen. Alles muß hier leicht und anmuthig sein, muß den Charakter an sich tragen, der schuldlosen Liebe und des lautersten Frohsinns. — [265] Die früher schon erwähnten [266] didaktischen oder moralischen Ballets, von denen uns Noverre einige Muster hinterlassen hat, [267] sind sicher eben so schlecht, als die allegorischen, denen Rousseau mit Recht den untersten Rang anweist. [268] Allenfalls mögen dieselben noch zu brauchen sein bei feierlichen Veranlassungen; wo sie sich denn zur wahren scenischen Tanzkunst etwa verhalten, wie das allegorische Gelegenheitsstück zur dramatischen Poesie. — Eine andere Gattung der Schautänze bilden endlich noch die seit einigen Jahren beliebten Kinderballets, welche aufgeführt werden von den Eleven der bei den großen deutschen Theatern bestehenden Tanzschulen. In so fern die Leistungen derselben betrachtet werden als ein öffentliches Examen zur Aufmunterung der Schüler und Schülerinnen, und wenn ihren Darstellungen ein arglos heiterer Stoff zum Grunde liegt, etwa wie das bekannte Kinderballet „Chevalier Dupé;" so mag ihr Erscheinen auf der Bühne wohl hin und wieder einmal zu dulden sein. Wenn wir aber im wirklich pantomimischen Tanz ein eilfjähriges Pärchen allen Ausdruck der Liebe und Zärtlichkeit, des Hasses und der Eifersucht nachahmen sehen, so ist dieses unnatürliche Vorgreifen der psychischen Entwickelung nach unserer Ansicht eben so sehr gegen die Sittlichkeit als auch gegen die Schönheit. Es ist das Kinderballet keineswegs zu betrachten als ein lebendiges Gemälde im verkleinerten Maasstab. Dieses müßte uns überall noch richtige Proportionen und natürlich wahren Ausdruck zeigen; jenes dagegen treibt aber nur ein unangenehmes Spiel mit unreifen nichts sagenden Gestalten und

265) Noverre oeuv. compl. T. II. p. 227.

266) S. Abhandl. V. cit. No. 225.

267) Noverre l. c. p. 223.

268) Le pire sorte de Ballets est celle, qui roule sur des sujets allegoriques, et ou parconsequent il n'y a qu'imitation d'imitation. Rousseau Dict. de Musique, Art. Ballet.

Digitized by Google

häßlichen Formen, wie sie zum Beispiel in übergroßen Füßen, knochendürren Gliedmaßen u. s. w. der Natur größtentheils eigen sind auf jener Stufe der Entwickelung. Die daraus nothwendig entspringenden anmuthlosen und eckigen Bewegungen, der Ausdruck der wilden Eifersucht auf dem Gesichte eines unbärtigen Knaben können unmöglich als pantomimische Kunstwerke erscheinen in den Augen eines nur einigermaßen gebildeten Schauers, der bei allem Kunsttanz sich in sittiger Reinheit erfreuen mag der erhabenen menschlichen Schöne, belebt vom stillen Zauber ausdrucksvoller rhythmisch-plastischer Bewegung.

Alle Schönheit der pantomimischen Dichtung, deren verschiedene Gattungen nunmehr im kurzen Ueberblick näher betrachtet sind, geht indessen durchaus verloren, wenn die dramatischen Tanzspiele nicht meisterhaft dargestellt werden von wirklichen Künstlern: daher muß denn hier nothwendig einiges gesagt werden über die erforderlichen Anlagen und über deren Ausbildung zur mimischen Kunst. Diese hat zunächst im allgemeinen betrachtet einen sehr weiten Umfang; Bouterwek sagt: „von den rhythmischen Bewegungen des Körpers an, aus denen die Tanzkunst entsteht, bis hinauf zur Vollendung der eigentlichen Schauspielkunst durch Deklamation und Gesang, lassen sich eine Menge mimischer Künste denken, die keine besondere Namen haben, und auch keiner bedürfen. Denn Jeder, wer zu Fuß oder zu Pferde, auf dem Theater oder auf der Kanzel oder in Gesellschaften repräsentirt, wie es die Franzosen nennen, das heißt, einen gewissen Charakter durch seine Person absichtlich darstellt, treibt eine mimische Kunst.“ [269] Hierzu nun werden überall, wenn der Eindruck nicht geschwächt, oder die Repräsentation, wie es so oft der Fall ist, höchst lächerlich ausfallen soll, gewisse körperliche Anlagen bedingt, deren Anforderung um so unerläßlicher wird, je mehr sich die mimische Kunst vom prak-

269) Bouterwek, Aesthetik, S. 285.

Digitized by Google

tischen Leben entfernt, und hinauf steigt in ein freies rein ästhetisches Gebiet. „Es giebt Menschen, die von Natur „aufgelegt sind, immer die angenehmsten reizendsten Stel„lungen und Bewegungen aller Gliedmaßen zu treffen; „alles lenkt sich bei ihnen nach dem besten Geschmack. So „müssen vollkommene Redner und vollkommene Schauspie„ler gebildet sein.“ [270] Maaß betrachtet auch sogar bei dem Redner die Schönheit des Körpers noch als eine höchst wünschenswerthe Eigenschaft; [271] demnach nun wird man sie wohl ganz unbedingt ansehen dürfen als unerläßliche Bedingung für den pantomimischen Künstler. Lucian sagt: was die körperlichen Eigenschaften des Tänzers anbetrifft, so braucht man nur auf den Kanon des Polyklet zu verweisen; der ganze Bau und Wuchs muß die wichtigsten Verhältnisse das Bild des schönsten Ebenmaaßes darstellen. [272] Der Reiz in der tanzenden Person ist bei der Tanzbewegung das, was der schöne Klang eines Instruments in der Musik ist: auf die vortheilhaften äußeren Anlagen der Eleven sollte also nothwendig sehr gesehen werden bei Aufnahme derselben in die höheren Tanzschulen; und diese müßten denn besser eingerichtet werden, als sie bis jetzt irgend wo zu finden sind. Mechanisch und geistlos wird der künftige Tänzer während der Zeit des Unterrichts dressirt zu allen möglichen Cabriolen; niemals aber ist dabei die Rede von wahrer mimischen Kunst, und von einer wissenschaftlichen und künstlerischen Ausbildung, ohne die doch, wie früher bereits näher dargethan worden ist, in diesem Kunstgebiet schlechterdings nichts Großes geleistet werden kann. Der Pantomime, dessen Kunstschöpfungen in mancher Hinsicht selbstständiger erscheinen als die des Schauspielers, [273] soll sein Aeußeres ganz und gar in die

270) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Bewegung.

271) Maafs Grundr. d. allg. u. bes. Rhetorik, S. 174.

272) Lucian de saltatione p. 308. ed. Reitz.

273) Le pantomime est tout à l'expression du geste; ses mouvemens ne lui sont point tracés; la passion seule est son guide. L'acteur est continuellement le copiste du poe-

Digitized by Google

Gewalt seines Inneren bringen,[274] Selbstverläugnung des Künstlers in seiner äußeren Erscheinung ist also das erste Bedingniß zu einer objectiven mimischen Darstellung, und dies ist eine hohe Kunstaufgabe, die geistige Bildung erfordert, die man nicht allein erwirbt durch beständiges Bügen und Strecken der Beine. Weiter kann indessen der künftige Tänzer nicht viel mehr lernen bei seinen Lehrern, die im Allgemeinen auch nicht entfernt dem schönen Bilde entsprechen, das ein Heros der mimischen Kunst so höchst gelungen entwirft von einem denkenden Tanzmeister.[275] Wenn dieser klare Begriffe hat von seiner Kunst, so kann er sehr viel wirken, kann, wie Schiller sagt, unstreitig der wahren Grazie sehr zu Hülfe kommen, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft, und die Hindernisse wegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen.[276] Auch die verschiedenen körperlichen Anlagen sind sorgsam zu berücksichtigen, dürfen weder im höheren noch im niederen Tanz nach ein und derselben herkömmlichen Weise[277] behandelt werden von dem einsichtsvollen Tanzlehrer. Seine Kunst läßt sich wie ein bekannter Forscher im Gebiet der allgemeinen Menschenbildung sagt, eben so wissenschaftlich behandeln, als die Philologie, begreift einen ziemlichen Um-

te; le Pantomime est original. — Marmontel Elemens de Litterature Art. Pantomime.

274) Treffliche allgemeine Regeln für den Mimiker, sowohl zur Erlangung jener nothwendigen Selbstbeherrschung, als auch zur Ausbildung seiner körperlichen Anlagen überhaupt, finden sich in Seckendorfs Vorlesungen über Declamation und Mimik. Th. II. S. 98.

275) S. Hoftanzmeister Mereau dargestellt von Iffland (Berl. Dam. Kalend. Jahrg. v. 1803.

276) Schiller über Anmuth und Würde (Kl. pros. Schr. Th. II. S. 260.

277) On ne me fera jamais croire que les memes attitudes, les memes pas, les memes mouvemens, le memes gestes, les memes danses conviennent à une petite brune vive et piquante, et a une grande belle blonde aux yeux languissans. Quand donc je vois un maitre donner exactement a toutes deux les memes leçons, je dis: cet homme, suit sa

Digitized by Google

fang von Kenntnissen, und erfordert viel Beobachtungsgeist. [278] Solche Lehrer würden denn auch wirkliche mimische Künstler zu bilden im Stande sein; aus Mangel an gehöriger Ausbildung wissen aber die größtentheils aller philosophischen Begriffe von ihrer Kunst beraubten Tänzer nicht einmal zu unterscheiden, was zu einem künstlichen Tanze, oder zu einer nachahmenden Kunst gehört. Sie haben keine Idee von der höheren Einheit einer dramatischen Handlung, kümmern sich auch nicht sonderlich darum, denn sie kennen kein höheres Kunstziel als das, sich selber recht oft tanzend und springend, battirend und pirouettirend zu produciren. [279] Alle Klassen der mimischen Künstler streben besonders nach dem Beifall der Welt, und bei ihnen ist natürlich die Eitelkeit sehr groß, weil sie sich selbst als Kunstwerke ausstellen: Eitleres aber kann es, den ausübenden Tonkünstler [280] etwa noch mitgerechnet, nichts geben als die Klasse der Tänzer. Kleinliche Gefallsucht ist der einzige Sporn ihrer Leistung; der Beifall der Menge reißt den scenischen Tänzer trunken dahin: fremd aber ist ihm die wahrhafte Begeisterung, die auch dem mimischen Künstler noch inwohnen kann in dem erhebenden Gefühl der Meisterschaft seiner wahrhaft ästhetischen Lei-

routine, mais il n'entand rien a son art. Rousseau Emil Th. III. p. 347.

278) R. Becker. Deutsche Zeitung Jahrj. v. 1789 S. 95.

279) Chaque danseur se croit un etre a part et privilegié. Il veut avoir le droit de paroitre seul deux fois dans quelque Piece qu'on mette au theatre. Il penseroit n'avoir pas dansé, s'il n'avoit ses deux entrées particulieres. Il les ajuste toujours a sa mode et sans aucune relation directe ou indirecte au plan general, qu'il ignore, a qu'il ne s'embarrasse pas guere de connoitre. Cahusac Hist. de la Danse T. III. p. 126.

280) Der Musiker ist wie Seckendorf meint der leichtsinnigste von allen Künstlern; wie seine Töne verhallen, so springt auch die Seele von Empfindung zu Empfindung. Derselbe macht indessen auch nur zu häufig dem Tänzer in Absicht auf die Eitelkeit noch allenfalls den Rang streitig: die Selbstgefälligkeit und Arroganz eines geschickten Klavierspielers oder sonst eines anderen Virtuosen, sind bisweilen so unerträglich daſs man sich seiner Kunst gern und

Digitized by Google

stungen. Zu diesen darf der Dichter wie auch der Maler und Bildner die frei erscheinende Stunde der höheren Weihung benutzen; den Mimen aber in seiner gänzlichen Selbstverläugnung ruft die bestimmte Minute des hinaufrollenden Vorhangs zur Begeisterung. Beseelt ihn diese aber alsdann wahrhaft, so werden — da ihr Produkt gleichzeitig und ungeschwächt mit dem Augenblick der feurigsten Belebung erscheint, indem die Person des scenischen Künstlers selbst sein darstellendes Kunstmittel ist — seine lebenvollen Darstellungen dafür aber auch tiefer ergreifen, als die Leistungen irgend einer anderen Kunst. Es hat auch in den pantomimischen Dramen sowohl älterer als neuerer Zeiten nicht gemangelt an reichlich fließenden Thränen [281] der allmächtig ergriffenen Schauer; bei Gelegenheit einer Darstellung von Galeotti's Ballet „Romeo und Julia" sagt Schütz unter andern; „nie habe ich lebendiger die sie„gende Gewalt des mimischen Ausdrucks über den redne„rischen empfunden, als hier in dieser Scene von Romeos „erstem Wiedersehen seiner Julia, wo ich ganz fühlte, daß „das tiefste und geheimste Leben unseres Gemüths sich „überall nur mimisch ganz offenbaren lasse, daß jeder Zu„satz von eigentlicher Rede hier nur störend sein konnte. — „Solche Momente wie dieser, wo Galeotti die beiden Lie„benden auf einander zufliegend, nun mit einemmal in der „reizendsten Stellung von Amor und Psyche verschlungen, „eine den Zuschauer unbeschreiblich ergreifende Pause lang, „in der er selbst die Schläge ihrer Pulse zu vernehmen „wähnt, stehen läßt; oder wo die verzweifelnde Julia sich „über den sterbenden Romeo stürzt, und mit einem un„aussprechlich zarten Ausdruck des tiefsten Schmerzes, ihm „das Gift von den Lippen küssen will, um mit ihm zu „vergehen:" [282] solche Momente müssen denn allerdings

willig begiebt, um nur mit seiner Persönlichkeit in keine nähere Berührung zu kommen. d. V.

281) Lucian de saltatione p. 307. ed. Reitz.

282) Fr. Schütz. V. Galeotti etc. ein Beitrag zur Gesch. u. Theorie der mimischen Kunst. a. a. O. No. 169.

Digitized by Google

Wirkungen hervorbringen, von denen man freilich keine Ahnung haben kann in einem nach heutiger französischer Weise zugestutzten pantomimischen Ballet. Zur wahrhaft künstlerischen Composition und Anordnung eines solchen bedarf es mehr als einer von Noverre beliebten teinture des Wissens; ein Balletmeister muß, wenn er etwas Ordentliches leisten will in seinem Fache, gründliche Kenntnisse besitzen; muß zugleich Dichter, Musiker, und plastischer Künstler, Aesthetiker und besonders auch Psycholog sein. „Die pantomimische Kunst erfordert eine gar sorgfäl„tige Aufmerksamkeit auf den natürlichen körperlichen Aus„druck, und auf alle die kleinen Abänderungen, welche auf „die Abänderungen in den Empfindungen und Gedanken „zu erfolgen pflegen. Ferner erfordert diese Kunst zur „Ausarbeitung pantomimischer Vorstellungen einen Mann, „der nicht nur auf alles, was zum Gebehrdenausdruck „und zu dessen Sinne gehört, sehr aufmerksam gewesen „ist, sondern der auch selbst eine Richardsonsche und Sha„kespearsche Seelenempfänglichkeit für alle Empfindungen, „Ideen und Leidenschaften hat, um denselben im körper„lichen Ausdruck das erforderliche Leben und die Verständ„lichkeit geben zu können, ohne welches der Geist sich nichts „bestimmtes bei der Pantomime denken kann. — Unend„lich schwer ist es, hier ein zusammenhängendes Ganze zu „schaffen, worin alles natürlich auf einander folgt, und „worin sich gar nicht solche zum pantomimischen Ausdruck „unbequeme Gedanken finden.“ [283] Wird nun aber ein diesen Anforderungen entsprechender Stoff wahrhaft künstlerisch behandelt, indem die Pantomime — welche im Leben nur in kurzen höchst erregten Situationen die hörbare Rede verdrängt — mit ästhetischer Wahrscheinlichkeit angewendet ist; schreitet die Handlung, von keinen zwecklosen Tänzen unterbrochen, in nothwendig rascher Gedrängtheit lebendig fort von Scene zu Scene, von Akt zu Akt; ist

283) M. Ehlers Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen Th. II. S. 3.

Digitized by Google

die Composition, aufgeführt von Meistern der Kunst, nicht von ermüdender Länge; und wird sie endlich noch besonders belebt von dem allgemeinsten Interesse, von der Liebe, diesem unserem Königreiche aus dem Paradiese:[284] so gewährt das scenische Tanzspiel wohl unbezweifelt einen wirklich dramatischen Kunstgenuß, und streitet in dieser vollendeten Form mit manchen anderen Künsten um den Preis in Hinsicht seiner ästhetischen Wirkung.

Der Tanz reizt durch die Schönheit seiner Bewegung nicht etwa allein das leibliche Auge; Plutarch sagt vielmehr: Musik, Rhythmus und Tanz gehen gerade vor den Sinnen vorbei, und erregen Vergnügen in demjenigen Theile der Seele, welcher der Sitz der Freude ist.[285] Der Tanz setzt also das Innere der Zuschauer in eine wohlgeordnete Bewegung, indem er das, was die innere Schönheit der Seele mit der äußerlichen des Körpers gemein hat, und den Punkt, worin beide gleichsam zusammenfließen, anschaulich darstellt.[286] Die Wirkungen von Körper und Seele verschmelzen zur innigsten Einheit im Tanz;[287] jeder Gedanke ist Gebehrde, jede Gebehrde ist Gedanke, dargestellt in plastisch schöner Bewegung, die da zugleich

284) Herder Lieder der Liebe. S. 101.

285) Plutarch Sympos. lib. VII. quaest. 5.

286) Lucian de saltat. p. 270. ed. Reitz.

287) Auch bei dem niederen oder subjectiven Tanze der Freude, dessen hohe Reize einige Philosophen fälschlicher Weise nur in der innigen Vergesellschaftung und Verschlingung der beiden Geschlechter gesucht haben, sind Körper und Seele zugleich noch mannigfach beschäftigt; ein aufmerksamer Beobachter der Menschennatur sagt in dieser Hinsicht: andere Arten von Lust, wie zum Beispiel die Lust des Tanzens sind so zusammengesetzt, daſs sie durch den äuſseren und inneren Sinn zugleich empfunden werden. Denn wenn wir auch von dem Vergnügen der Annäherung an das andere Geschlecht, welches der Tanz mit sich führt, gänzlich absehen, indem dasselbe, wenn es gleich damit verbunden ist, doch nicht wesentlich zur Lust des Tanzens gehört; so empfindet doch der Tänzer, nicht allein vermittelst des äuſseren Sinnes die körperlichen Bewegungen selbst, sondern auch vermittelst des Innern die Schönheit der Bewegung mit Vergnügen. — Maals Versuch über die Leidenschaften S. 32.

Digitized by Google

geregelt wird von dem allmächtigen Zauber des Rhythmus. Auf diesem beruht zum großen Theil die ästhetische Wirkung der Tanzkunst, seine lebendige Kraft trifft zugleich die beiden edelsten Sinne in des Tanzes natürlicher Vergesellschaftung mit der Tonkunst. Mag auch der erste Tanz ohne deren klangvolle [288] Begleitung gewesen sein, so konnte er doch sicher eines rhythmischen Geräusches nicht entbehren, welches dabei die Stelle der Musik vertrat. Diese gänzliche Abhängigkeit des Tanzes von einer andern Kunst ist demselben bereits mehrfach zum Vorwurf gemacht worden; Lucian vertheidigt indessen denselben dagegen, indem er sagt, daß es der Tanzkunst gerade zum größten Lobe gereiche, alle ihre Wirkungen mit Musik und Rhythmus vereint zu thun, weil eben durch die zusammenstimmende Mannigfaltigkeit das Vergnügen des Zuschauers nur erhöht wird. [289] Eben so wenig kann man es den orchestischen Darstellungen als Mangel anrechnen, daß ihnen die logische Klarheit des dichtenden Wortes gebricht: gerade in den dunkleren Ahnungen des magischen Spieles mit ausdrucksvollen Gestalten liegt der hohe Zauber ihrer stummen Poesie. Das räthselhafte Entziffern ihres Ausdrucks scheint im allgemeinen vergesellschaftet zu sein mit einem mächtig spannenden Reiz, der die Aufmerksamkeit lebendiger fesselt, als die andern musikalischen Leistungen der Bühne. Reichard sagt: so unruhig, als man während der Oper gewesen, so ruhig und aufmerksam war man hernach bei dem Ballet. Ueberall ist dies der Fall, daß man bei dem Ballet, welches das Geschwätz ganz gut vertrüge, am stillsten ist. [290] Unverwandt sind die Blicke gerichtet auf den Tanz, und der engere Kreis seiner Darstellungen, der stets wiederkehrende Ausdruck der Liebe und Freude,

288) Porro vetustissima saltatio sine cantu fuit: deinde cantus est additus, postremo etiam adjuncta instrumenta. I. Rosini Romanor. antiq. p. 349. edit. Demsteri.

289) Lucian l. c. p. 270. 306.

290) Reichard vertraute Briefe etc. Th. I. S. 337.

Digitized by Google

modificirt nach Volk und Sitte, Stand und Zeitalter, ermüdet in seinem allgemeinsten Interesse die Schauer nicht. Das Innewerden des eigenen Lebens nimmt den Sinn unwillkührlich gefangen, denn jedermann soll in dem guten Tänzer wie in einem Spiegel seine eigenen Empfindungen und Handlungen zu erblicken glauben; [291] der Wunsch muß überall rege werden, lieber handelnde Person als müßiger Zuschauer zu sein in der dargestellten lyrischen Situation. Tanz ist sichtbare erotische Poesie, erzählt in rhythmisch gemessener Gebehrde von den zartesten Geheimnissen der Seele, und stirbt in flüchtiger Schöne rasch dahin, wie das leise verbebende Lied. Vorübergehend ist jeder Augenblick in der Tonkunst, und muß es sein: denn eben das kürzer und länger, stärker und schwächer, höher und tiefer, mehr und minder ist ihre Bedeutung, ihr Eindruck. Eben so nun treibt auch im Tanz der sichtbare Rhythmus der schönsten Körperbewegung nothwendig fort von Bild zu Bild, und seine schönsten Momente eilen rastlos vorüber gleich den seligsten Augenblicken unseres Daseins. Wohlthätig aber ist nur diese rasche Flucht der Erscheinungen, ihr eiliges Vorüberwallen: der rhythmische Taumel in dem die magischen Gebilde still dahinschweben, würde die Seele auf die Dauer mit zu mächtiger Gewalt umstricken; denn es versetzen die pantomimischen Darstellungen in eine Zauberwelt, in eine Feerei und in ein scheinbares Elisium. [292] Dies ist der Ausspruch eines sehr strengen Sittenrichters der im allgemeinen den Tanz auf einer gewissen Stufe der Vollendung als durchaus unschuldig anerkennt, [293] und

291) Lucian. l. c. p. 312.

292) M. Ehlers Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen. Th. II. S. 6.

293) Das was wir über die Natur des Tanzes und der Musik gesagt haben, beweist es überflüssig, dass der Tanz ganz natürlich sich mit gewissen festlichen Gemüthsbewegungen vereinigt, dass, wenn feine und anständige Empfindungen und Gesinnungen dadurch ausgedrückt werden, und man sich vor Unmäßigkeit in diesem Vergnügen hütet, das Tanzen nicht allein unschuldig ist, sondern auch das Gefühl für Feinheit, Anständigkeit und Harmonie vermehrt,

Digitized by Google

der nur den scenischen Schautänzen, in so fern sie nehmlich wahrhaft ästhetische Kunstwerke sind, den einzigen Vorwurf zu machen weiß, daß sie leicht in eine allzu romantische Stimmung versetzen. Trockene Tanzkünsteleien, die Verstand und Herz gleich leer lassen, nichtssagende Schritte zu charakterloser Musik, überhaupt ein völlig ausdrucksloses Spiel mit schönen Körperformen, mögen wohl leicht die Sinnlichkeit allzusehr in Anspruch nehmen: wenn aber der scenische Tanz auch stets den Geist beschäftigt durch die Darstellung ästhetischer Ideen, wenn die körperliche Schönheit seine Bewegungen gleichsam vergessen wird über dem innigsten und lebendigsten Seelenausdruck; dann wird die Tanzkunst sicher sich nicht mehr, wie in Klopstocks bekannter Allegorie, [294] sonderlich zu ereifern brauchen zur Vertheidigung ihrer moralischen Schönheit. Werke des Geschmacks, die allein zum angenehmen und üppigen Genuß reizen, oder die der Fantasie und dem Herzen sanft schmeicheln, ohne jemals lebhaft zu ergreifen und zu erschüttern, sind allerdings verderbliche, den Geist erschlaffende Leckerbissen; der höheren Orchestik in ihrer eigentlichen Wesenheit kann indessen dieser Vorwurf nicht gebühren. Es giebt wie früher gezeigt ward, einen rührenden, ja einen tragischen Tanz; derselbe ist sogar vollkommen geeignet zur Darstellung des Pathetischen [295] und Erhabenen. Dieses kommt zunächst in den pantomimischen Tanz durch die Hoheit der dargestellten Leidenschaften; [296] durch die Pracht, welche nach Burke ein Quell des Erhabenen ist, [297] und

und den ganzen Menschen mehr menschlich und gefällig macht. Ehlers a. a. O. S. 45.

294) Klopstock von dem Range der schönen Künste und Wissenschaften (Kl. pros. W. S. 80.)

295) Auch der Tanz wäre des Pathetischen fähig; es wird aber dabei völlig vernachlässiget, und man sieht nicht sehr selten Ballete, die nach ihrem Inhalt pathetisch sein sollten, in der Ausführung aber blofs ungereimt sind. Sulzer Th. d. sch. K. Art. Pathos.

296) Vergl. Abhandl. II. cit. No. 35.

297) Burke philos. Unters. üb. d. Ursprung uns. Begriffe v. Erhab. u. Schönen. S. 121.

Digitized by Google

ferner durch die Feierlichkeit, mit der die begleitende Tonkunst unwiderstehlich das ästhetische Gefühl zu beherrschen vermag.[298] Es giebt aber auch eine feierliche Gebehrde, wie Plato sagt eine Hoheit und Freiheit[299] in den Bewegungen des Tanzes selbst, die das Erhabene würdig darstellen. „Man kann sich sehr gut eine feierliche, me„trisch abgemessene Art von Gang denken, die wirklich als „würdiger feierlicher Tanz nur darum unbegreiflich ist, weil „man sich an bloß wilde Tänze allzusehr gewöhnt hat."[300] Von solcher edleren Art werden die heiligen Reigen gewesen sein, die da aufgeführt wurden, als die Orchestik noch gleich anderen Künsten, dem Dienste der Religion geweiht war. Erhaben war gewiß der Siegesreigen, dem die Prophetin Mirjam vortanzte zum Preise Jehovahs, und zum Dank für die so wunderbare Rettung vor der verfolgenden Macht des Pharao.[301] Nicht minder großartig war der Idee nach der Feiertanz, den David in der Freude seines Herzens nur mit allzu großer Lebhaftigkeit aufführte vor der Lade des Herrn.[302] Aus der ziemlich ausführlichen Beschreibung dieses Tanzes geht hervor, daß diejenigen Unrecht haben, welche in den heiligen Reigen der Alten nur allein ein feierliches wohlgeordnetes Schreiten, wie etwa in den jetzigen kirchlichen Umgängen, zu finden wähnen: es kamen in den geweihten Tempelreigen wirklich die schwebenden vielleicht nur feierlich langsameren Bewegungen eines wahrhaften Tanzes vor, wie dieses eine alte Darstellung[303] der heiligen Isisfeier unläugbar beweist. Man glaubte vordem den segnenden Göttern durch Fröhlichkeit zu gefallen, und dieselben am höchsten zu ehren in heiteren Festen, belebt

298) Vergl. Bouterwecks Aesthetik S. 161.
299) Plato de leg. lib. VII. p. 630. edit. Lugd. 1590.
300) Forkel allg. Gesch. d. Musik. Th. II. S. 194.
301) II. Mos. XV. 20.
302) II. Samuel. VI. 14. 16.
I. Chron. XVI. 29.
303) Pitture d'Ercol. vol. II. p. 315.

Digitized by Google

durch Gesang und Tanz,[304] den ja die Götter selbst dabei verordnet hatten:[305] unser ganzes Sein, jedes Glied des Körpers sollte, wie ein alter Schriftsteller sagt,[306] Theil nehmen an der Feier der Gottheit, darum verordnete man den Religionstanz. Auch die ersten Christen haben denselben, gleichsam in ähnlicher Deutung einiger Aussprüche des Paulus,[307] in ihrer Kirche eingeführt.[308] Der Chor war in den alten christlichen Tempeln, wie noch heut in einigen der ältesten Kirchen Roms zu sehen ist, eine Art von erhabenem Theater,[309] das bestimmt war zu den Festtänzen; und die alten Bischöfe wurden eben als Anführer der heiligen Reigen Präsules[310] oder Vortänzer[311] genannt. Auch in späteren Jahrhunderten haben manches Widerspruches ungeachtet[312] die kirchlichen Tänze der Christen bisweilen in sehr ungeziemender[313] Form fortgedauert, und sind auch jetzt noch nicht ganz verschwunden.[314] Der Fest-

304) Strabo. Geogr. lib. X. p. 467 edit. Casaub.

305) Plato de leg. lib. II. p, 576 edit. Lugd. 1590.

306) Ideo in religionibus saltabant majores, quia nullam corporis partem esse voluerunt, quae non sentiret religionem: nam cantus ad animum, saltus ad mobilitatem pertinet corporis. — Servius ad Virg. Eclog. V.

307) I. Thessalon. V. 16. Philip. IV. 4.

308) S. Abhandl. III. cit. No. 30.

309) Auch die jüdischen Tempel zu Jerusalem, Alexandrien etc. hatten eben diese Einrichtung zu demselben Zweck. — Vergl, Cahusac. traité histor. de la Danse Th. I. S. 26.

310) Vieth a. a. O. Th. II. S. 379.

311) Der Vortänzer der gröfsten ecclesiastischen Tanzgesellschaft war hier beiläufig zu erwähnen, wohl unstreitig der Kardinal von Mantua, welcher einen im Jahre 1562 dem spanischen Könige Philipp II. zu Trient gegebenen Ball eröffnete, auf welchem wie Palavixino berichtet alle hohe und höchste Geistlichkeit des grofsen Tridentinischen Consiliums, Cardinäle und Bischöfe, Aebte und Prälaten, mit Würde und Hoheit tanzten. d. V

312) Vergl. G. I. Vossius de artis Poeticae natura etc. lib. II. cap. 39.
Forkel Allg. Gesch. d. Mus. Th. I. S. 215.

313) S. Flögels Gesch. des Groteskekomischen S. 163. 172.

314) Forkel erkennt in den Processionen um den Altar bei den Austheilungen des Abendmahls einen Ueberrest je-

Digitized by Google

tänze minder gebildeter christlicher Völker im fernen Indien hier nicht zu gedenken, [315] wurden selbst in den schottischen Hochlanden noch vor wenigen Jahren bei den Leichenfeiern, wie einst in Zeiten der grauesten Urwelt [316] geweihete Trauerreigen aufgeführt. Besonders merkwürdig in Hinsicht der Religionstänze ist aber die heutige christliche Sekte der Shakers in Neu-York. [317] Die Mitglieder derselben wandeln in Procession zur Kirche, wo sie sich Anfangs in gewohnter Ruhe verhalten. Gegen das Ende des Gottesdienstes aber erheben sie sich, und beginnen in begeisterter Bewegung eine Art feierlichen Tanzes, bei dem sie sich einander schütteln und stoßen. [318] Die Welt, sagen sie, bedarf eines allgemeinen Anstoßes, um aus dem Schlafe der Sünde geweckt und wieder zu Gott zurückgeführt zu werden; und dieser Gedanke symbolisirt sich ihnen in jenem wunderbaren Tanz. Einzig ist derselbe gewiß in unseren Zeiten, wo die Religion im allgemeinen so vergeistigt erscheint, daß sie alle räumlichen Künste, wie die Architektur und Skulptur, ja sogar auch die Malerei aus ihrem Dienste entlassen hat, und nur höchstens die rein geistige Poesie und die Musik in ihren formlos ätherischen Schwingungen angewendet wissen mag zur hehren Gottesfeier. Vollkommen geeignet dazu erschien einst auch der minder abstract gebildeten Welt der Tanz, der in seiner Erhabenheit sogar auch den Engeln als feierliche Handlung zugetheilt ward von dem frommen Basilius: [319] nach ihm mahlten Guido Reni,

ner feierlichen Tanzbewegung, die einst in bekannter vorgeschriebener Form die uralt geweiheten Hyporchemata begleitete. Allg. Gesch. d. Mus. Th. I. S. 215.

315) S. La Croze Histoire du Christianisme etc. p. 38. 282.

316) Die geheimnißreiche Königin Mise führte in den heiligen Gefilden des Nilus hüpfende Reigen auf mit der trauernden Isis. S. Orph. Hymn. XLI. 4 — 10.

317) Die Hauptniederlassung der Shakers ist New-Lebanon acht Meilen von Albani; ihre Anzahl daselbst beläuft sich etwa auf 6000 Individuen. d. V.

318) S. Everett's Northamerican Review. Boston. 1823.

319) Quid itaque beatius esse poterit, quam in terra tripudium Angelorum imitari. St. Basil. epist. I. ad Greg.

Digitized by Google

Roncagli (il Pomerancio) und Andere ihre tanzenden Engel, von denen auch Milton in seinem verlorenen Paradiese uns begeistert singt. Nach einer Sage der Muhamedaner, deren Mönche oder Derwische bekanntlich noch heut zu Tage im wirbelndem Drehtanze [320] die Gottheit feiern, folgen die Engel mit Allem was das Paradies nur Hohes und Heiliges hat, tanzend [321] der himmlischen Lautenschlägerin Zoharah, [322] welche, Terpsichore und Polyhymnia zugleich, den feierlichen Reigen der Gestirne anführt. Auch bei den Griechen und Römern ward der Tanz erhaben genug geachtet zur Freude aller himmlischen Bewohner: die obersten Gottheiten wie zum Beispiel Zeus, [323] Apollon [324] und Dyonysos, [325] Cybele, [326] Pallas [327] und Artemis [328] werden als Tänzer und Tänzerinnen oder auch Tanzerfinder genannt; und die seligen Schatten schwärmen ewig [329] tanzend und singend dahin durch die elysische

320) Ali-Chelebi al-Mousti vertheidigt diesen heiligen Brauch der Derwische wie auch den Tanz überhaupt, dem die Muhamedaner im allgemeinen nicht eben sehr hold sind, in seinem besonderen Werke über die Tanzkunst betitelt: Giaováz al-rakas.

321) Vergl. d'Herbelot Biblioth. orient. Th. I. p. 826. Hammer über die Sternbilder der Araber (Fundgr. d. Orients I. 7.)
Geschichte der schönen Redekünste Persiens S. 19.

322) Zoharah ist der weibliche Genius des Abendsterns. Bei den Muhamedanern ist dieses nicht die Schaumgeborene Gottheit der Liebe, sondern vielmehr ein unter die Sterne versetztes tugendhaftes Weib. Sühre oder Sohre war ihr hoch gefeierter Name auf Erden; allen sinnlichen Lokkungen und Versuchungen widerstand sie hier, deshalb ward sie unter die Sterne versetzt, mit Saitenklang und Tanz zu regeln die himmlischen Bahnen. d. V.

323) *Μέσσοισιν δ' ὠρχεῖτο πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε* v. Athenäus Deipn. lib. I. p. 22. edit. Casaub.

324) Pindar Frag. Hymn. Th. II. p. 240. Thiersch.

325) Anakreon od. XLI.

326) Lucian de saltat. p. 272. ed. Reitz.

327) Cahusac l. c. Th. I. p. 93.

328) Winkelmann Gesch. d. Kunst. Pl. 17. p. 507. Ausg. v. 1776.

329) Tibull. lib. I. El. IV. v. 58.

Digitized by Google

Flur. Auf Erden ordneten die berühmtesten Heroen namentlich Castor und Pollux [330] Theseus [331] und Achilles [332] die feierlichen Reigen, die in den von Orpheus und Musäus eingesetzten Mysterien ein so wesentliches Stück der Initiation ausmachten, daß man von jemanden der die Mysterien geplaudert hatte zu sagen pflegte er habe den Tanz verrathen. [333] Diese geheimnißvollen Reigen erscheinen aber nicht wie etwa die Religionstänze der Hebräer und anderer Urvölker als bloße Ergüsse der reinen kindlichen Freude: es waren vielmehr schon vollkommen ausgebildete pantomimische Darstellungen. Ein altes Bildwerk zum Beispiel zeigt uns einen solchen mystischen Tanz, [334] der des Theseus Sieg über den Minotaur versinnlicht in drei besonderen Handlungen: nehmlich erstens das Empfangen des Knäuels aus den Händen der Ariadne; ferner den Kampf mit dem Ungeheuer, und endlich die Rückkehr und Reinigung. [335] Ursprünglich waren diese Darstellungen wie überhaupt alle ähnliche religiöse Versinnlichungen natürlich stumm; [336] wie dies die in der vorigen Abhandlung geschilderte Aufführung des pythischen Nomos noch näher beweist: gern aber gesellte sich auch zu jenen dramatischen Feiertänzen das dichtende Wort; Poesie, Tanz und Musik verschmolzen den sinnigen Griechen zu fast unzertrennlicher Einheit. Nicht etwa die Hyporchemata allein, auch andere lyrische Dichtungsformen, wie zum Beispiel der Dithyrambus [337] der Päan und der Hymnus wurden von darstellendem Reigen begleitet: daß selbst auch die pindarischen Siegsgesänge in dieser Weise getanzt worden

330) Lucian l. c. p. 273.
331) Callimach. Hymn. in Del. v. 308.
332) Arist. in Vossii Etymol. s. v. Pyrrhichius p. 490.
333) ἐξορχεῖσθαι. Lucian l. c. p. 277.
334) Tischbein ant. Vasen I. 25.
335) Vergl. Kreuzers Symbolik Th. IV. S. 133. (Ausg. v. 1812.)
336) Blankenburg Litt. Zus. z. Sulzer, Th. I, S. 250. 422.
337) Schol. ad. Pindar. Ol. XIII. 26.

Digitized by Google

sind, unterliegt keinem Zweifel.[338] So wurden alle diese mit abgemessener Bewegung eines feierlich erhabenen Tanzes abgesungenen Dichtungen zu eigentlich lyrischen Dramen, deren öffentliche der Religion und dem volksthümlichen Leben überhaupt gleichmäßig angehörende Darstellung, ehe zu Athen das Theater erbaut ward, in der Nähe der Tempel geschah.[339] Vor dem Heräon zu Agrigent sieht man daher noch jetzt in ziemlicher Entfernung von dem Eingange sich steinerne Sitze amphitheatralisch erheben, und vor dem Tempel einen Schauplatz bilden, auf welchem jene scenischen Gesänge und Tänze aufgeführt werden konnten vor der versammelten Menge eines tief dadurch ergriffenen Volks. In den Augen desselben behielt auch in der schönsten Blüthenzeit der hellenischen Bildung der festliche Tanz seine alte Würde und Erhabenheit: die Athenienser begingen wie in der Urzeit so auch später noch mit großem Antheil das uralte heilige Tanzfest auf Delos;[340] und Alcibiades hielt es vor Göttern und Menschen für eine besondere ehrenvolle Handlung,[341] wenn er gewisse festliche Aufzüge, die durch den Drang des Krieges ihren alten Glanz verlohren hatten, in ihrer vorigen Pracht wiederherstellte mit ihren festlichen Umgängen und mit ihrem feierlichen Tanz.

Aus solchen stummen von der Tanzkunst geregelten Feierzügen, aus den pantomimischen Religionstänzen und den damit häufig verbundenen spaßhaften Mummereien, an denen der heitere Cultus nichts anstößiges fand, entwickelte sich, indem diesen orchestischen Darstellungen nach und nach Gesang und einfache Rede hinzugefügt ward, fast unvermerkt die griechische Bühne; und zwar die Tragödie später als die Komödie. Alle Nachahmung war ursprünglich nur mimisch, und zwar zunächst spottend, da das Lächerliche

338) Thiersch Pindar Einl. S. 65.
339) Thiersch. Ebendaselbst. S. 113.
340) Thucydides lib. III. c. 104.
341) Plutarch in Alcib. p. 210 edit. Lut. Par. 1624.

Digitized by Google

und Komische sich am leichtesten wiedergeben läßt durch mimische Nachäffung:[342] von der körperlichen Nachahmung durch Gebehrden stieg man darauf erst allmählig auf zur poetischen Charaktergestaltung, die denn zu Anfang sich wiederum am meisten in scherzhafter Auffassung gefiel. Satyre nur führte in Versen redend der Methymnaer Arion ein, der um die acht und dreißigste Olympiade die scenische Anordnung erfand, und zuerst einen Chor aufstellte:[343] Thespis vervollkommnete späterhin einigermaßen diese Einrichtungen, und vertauschte zuerst die komischen Satyrspiele bisweilen gegen ernsthaftere Geschichten. Phrynichus, der Schüler des Thespis, und besonders Aeschylos wurden späterhin die eigentlichen Schöpfer der Tragödie, die darauf durch Sophokles ihre höchste Vollendung erhielt. Immer aber behielt in dem griechischen Drama das Lyrische seinen ursprünglichen Antheil, und die feierlichen Chortänze, aus denen das gesammte Bühnenwesen sich nach und nach gestaltete, blieben auch, wie früher schon gezeigt worden ist, in kunstgeregelter Form innig verwebt

342) Die Wahrheit dieser Entwickelung bekunden noch heut zu Tage die mimischen Belustigungen der minder gebildeten Völker; Steller zum Beispiel erzählt: „nach den Tänzen komme ich auf die Comödien der Itälmenen. Die Materie ihrer Comödien sind entweder neue Sitten und Manieren ankommender Leute oder närrische Stellungen, Worte und Begebenheiten ihrer Nation. Sobald jemand auf Kamtschatka kommt, ist das erste, dafs er einen neuen Namen in ihrer Sprache erhält, von einer Eigenschaft die ihnen zuerst in die Augen fällt. Kommt jemand zu ihnen in die Wohnung, oder hält sich nur eine kurze Zeit in ihren Ostrogen auf, so beobachten sie nach ihrer angeborenen Curiosität, den Gang, Gebehrden, Sprache, Verrichtungen, Tugenden und Laster, und wissen nach diesem als ächte Mimi diejenige Person, welche sie wollen, dergestalt mit blofsen Gebehrden, theils auch sammt den Worten vorzustellen, dafs man sogleich merken kann, auf wem es angesehen ist, ohnerachtet man solches nimmermehr hinter ihnen suchen sollte, und kommt folglich niemand hieher, der sich Zeit seines Auffenthalts nicht müsse censiren, und mit seiner Aufführung zur öffentlichen Schau aufstellen lassen.“ — Beschreibung von dem Lande Kamtschatka S. 341.

343) Photii Biblioth. p. 985. edit. Schott. Suidas sub voce Ἀρίων.

Digitized by Google

mit den höchsten Schöpfungen in der tragischen Gattung. Der Tanz gehörte also in dieser eigenthümlichen Verknüpfung mit dem Drama höchst wesentlich der griechischen Bühne; doch waren derselben auch, da das eigentliche Ballet eben schon eine Erfindung frühester Zeiten ist, [344] die rein pantomimischen Darstellungen etwa als Vor- oder Nachspiele wahrscheinlich nicht fremd. Näher wird diese Vermuthung hier noch bestätigt durch zwei alte Bildwerke, [345] welche unbezweifelt Scenen aus einem theatralischen Tanze darstellen, und wobei durch Säulen und Absätze die verschiedenen Theile eines Theaters, zum Beispiel das Proscenium und die Thymele, nach dem Zeugniß gelehrter Ausleger vollkommen erkennbar angegeben sind. Auch in den Zeiten wo die attische Bühne den höchsten Gipfel ihrer Vollendung erreicht hatte, scheinen dergleichen mimische Tanzspiele beliebt gewesen zu sein: vom Plato wird berichtet, daß er mit einem Chor tanzender Knaben kostbare cyclische Reigentänze [346] aufgeführt habe, wozu er das Geld empfing von Dion in Syrakus; und auch Alcibiades ergötzte das Volk häufig durch theatralische Darstellungen und Tänze, [347] deren Glanz den Neid seiner Mitbürger heftig erregte. Daß ein so großer Werth auf diese Tanzspiele und Tanzfeste gelegt ward, ist nicht zu verwundern in einer Zeit, wo die größten Männer, Dichter, Feldherrn und Weltweise sich selbst sehr ernsthaft mit der Tanzkunst beschäftigten. Sophokles war in seinen jüngeren Jahren ein berühmter Tänzer und Reigenführer; [348] Epaminondas wird als sehr geschickt im Tanze gerühmt, [349] und Sokrates bekräftigte seine feurige Lob- und Schutzrede [350] auf

344) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 80.
345) Tischbein ant. Vasen tab. LX.
Millingen peintures ant. et ined. d. Vas. grecs. Pl. V.
346) Plutarch in Aristid. p. 318.
347) Thucydid. lib. VI. c. 16.
348) Athenäus lib. I. p. 20 edit. Casaub.
349) Corn. Nepos. in praefat. ad. Attic. et in Epam. II.
350) in fin. Sympos. Xenoph.

Digitized by Google

die Tanzkunst am besten durch die That, indem er dieselbe nicht nur erlernte, sondern, weit entfernt etwas Unanständiges darin zu finden für einen Mann in seinen Jahren, sie auch fleißig übte. Er betrachtete die Orchestik als eine der wichtigsten schönen Künste,[351] weil sie im Aeußern und zugleich auch im Innern Ebenmaaß und Mensur, Anstand und musikalische Schönheit verschaffte, worauf er, wie überhaupt sein ganzes Zeitalter,[352] einen überaus hohen Werth legte. Kleider machen nicht Leute, sondern nur einzig Anstand der Gebehrdung; das erkannten die Griechen sehr wohl, und schätzten daher die dahin abzweckenden mimischen Künste so hoch. Man widmete damals dem Ausdruck in der sichtbaren Erscheinung eine ungleich größere Aufmerksamkeit als jetzt, und strebte ganz allgemein nach einer würdig edlen Körperhaltung.[353] Die artistisch geregelte Schönheit der Bewegung, bei der die größte Kunst zunächst darin besteht, daß die Kunst nicht gesehen werde,[354] stach in dem bewegungsfreieren Alterthum weniger von der Wirklichkeit ab, als dies jetzt der Fall sein muß. Auch die freieste reinste Schönheit in dem Maaße und in den Linien der Bewegung möchte heut zu Tage den ungewohnten Augen meistens nur künstlich und gesucht erscheinen: am leichtesten würde der Sinn dafür sich bilden durch eine veredelte Orchestik, die in dem vielgestaltigen Spiel der aus-

351) Lucian l. c. p. 282.

352) Vergl. Abhand.. III. cit. No. 116. 117.

353) Plato gab bekanntlich dem Philosophen Xenocrates wegen eines Mangels an feinen Sitten den Rath, auch den Grazien zu opfern. Möchten doch viele unserer neueren Gelehrten jenen Ausspruch ebenfalls recht beherzigen; gemeine Körperhaltung und flache Niedrigkeit in aller Gebehrdung sind ein schlechtes Aushängeschild eines Philosophen. Dürre Gelehrtheit in Wurzeln von Zahlen und Wörtern darf unmöglich das einzige Ziel desselben sein; der ächte Weltweise strebt gleich den ehrwürdigen Alten nach einer wahrhaft harmonischen Ausbildung, die allemal vergesellschaftet sein muss mit einem gewissen Adel der äuſseren Erscheinung. d. V.

354) Quintilian lib. I, cap. 11.

Digitized by Google

drucksvollen Körperform wirklich ein Ideal der Bewegung zur Erscheinung brächte. Die Verbesserung der höheren Schautänze müßte natürlich auch eine Umgestaltung des niederen Tanzes zur Folge haben, der dann nicht mehr wie jetzt als bedeutungslose Lustbarkeit erschiene, sondern wiederum, wie zur Zeit der Griechen, eine merkliche Wirkung äußerte auf die Totalität der menschlichen Ausbildung. „Ließe sich — so fragt ein neuerer Schriftsteller — nicht „auch der Privattanz mit der erforderlichen Klugheit zu „einem für die Moralität nützlichem Vergnügen machen? „Ein offenes liberales Betragen, der gehörige Anstand „und die gefälligen Manieren, womit man seine Handlungen und Worte begleitet, sind wenigstens Mittel, manches Gute zu stiften, wenn man ihnen auch, an sich „selbst betrachtet, den sittlichen Werth streitig machen „wollte." 355) Daß durch die Orchestik in ihrer höheren Wesenheit jene Zwecke wirklich befördert werden, leidet keinen Zweifel; und so steht denn diese Kunst in bedeutsam einwirkender Beziehung sowohl zum Leben als auch zu anderen Künsten, 356) wie zum Beispiel zur Bildnerei, Malerei und besonders auch zur Musik. In Hinsicht der scenischen Künste ist die nahe ästhetische Verwandschaft zwischen der Oper und dem Ballet bereits genügend nachgewiesen worden; und dasselbe behauptet auch seinen artisti-

355) S. Maucharts Allg. Rep. f. empir. Psychologie Th. III. S. 285.

356) Il y a une afinité réelle entre tous les arts, une espece de chaine les rapproche tout, et le lie. Si quelquefois dans leurs diverses productions on cesse d'appercevoir leurs rapports; si leur liaison semble se perdre dans la multiplicité variée de leurs opérations, c'est que les yeux en sont distraits par les objets actuels, qui les occupent! mais le fil échappe sans se rompre: des regards attentifs qui le cherchent, le demelent toujours. On croit voir alors plusiers enfans d'un même pere, heureusement nés, élevés avec soin, et chargé d'emplois differens. Chacun d'eux, avec des traits marqués qui le distinguent, en a cependant, qui lui sont communs avec les autres. C'est un air de famille qui frappe, et qui rappele malgré soi, le souvenir du pere et des freres. Cahusac, l. c. T. I. p. 4.

Digitized by Google

schen Werth neben dem Schauspiel, indem der höhere Tanz als ausdrucksvolle Kunst der grazienvollsten idealischen Bewegung eigenthümliche absolute Schönheiten entfaltet, die dem eigentlichen Drama nothwendig fremd bleiben müssen. 357) Die scenische Orchestik bringt, wie schon früher erwähnt ward, für sich allein eine Seite des menschlichen Seins zur höchst möglichen Vollendung, sie zeigt die Schönheit und Kraft im Ausdruck der körperlichen Erscheinung in ihrer vollsten Gewalt: wesentlich also bereichert sie die Summe unserer ästhetischen Vergnügungen, und folglich hat das Ballet mit der Oper völlig gleiche Rechte auf der Bühne. Daß die pantomimischen Vorstellungen das Gefallen an dem eigentlichen Drama beeinträchtigen sollen, ist hin und wieder ausgesprochen worden von manchen Kunstrichtern; entweder geben sie gar keinen eigentlichen Grund an für diese Behauptung, oder sie stützen sich als schwache Historiker auf das Beispiel der Römer, bei denen die Pantomime freilich aus ganz besonderen Ursachen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, den Sieg davon trug über das Drama. Unmöglich aber ist dies bei dem jetzigen Zustande der geistigen Bildung, und bei dem hoffentlich immer naturgemäßeren Gange ihrer Entwickelung. Die Schauspielkunst, die allein den äußeren und inneren Menschen vollständig entfaltet in artistischer Vollendung, ist unbezweifelt die höchste mimische Kunst; die tiefe ästhetische Wirkung des Drama erreicht weder die Oper noch das Ballet, und wenn auch beide sich befinden auf dem äußersten Gipfel ihrer Kunsthöhe. Jede Kunst aber, sie sei auch welche sie wolle, kann alsdann erst vollkommen genannt werden, wenn die Mittel, welche sie anwendet, dem Zwecke in jeder Hinsicht entsprechen, wenn die Uebereinstimmung beider überall klar und deutlich in

357) Les Pantomimes uniquement occupés des graces, de la noblesse et de l'energie de l'action, donnent a la beauté du corps de developpemens inconnus aux comediens. Marmontel l. c. T. IX. v. 158.

Digitized by Google

die Augen leuchtet, und wenn die daher entstandenen Wirkungen genau so beschaffen sind, wie sie die Kunst hervorzubringen versprach. Dieses nun ist bei der scenischen Orchestik in der heutigen Art und Weise ihrer Ausübung durchaus nicht der Fall: dieselbe entfaltet keinesweges die ihr allein wesentlichen reellen Schönheiten, sie zeigt vielmehr meistentheils nur deren Gegensatz. In der jetzigen Form ist diese Kunst in der That der Summen nicht werth, welche die größeren Bühnen jährlich dafür hingeben: man verbanne den Tanz entweder ganz und gar von der Bühne, oder man thue endlich einmal einen Schritt zu dessen Veredlung. Vorwärts schreitet überall der forschbegierige Sinn des Jahrhunderts; Wissenschaften und Künste streben regsam empor zur Vollkommenheit: auch die Tanzkunst muß der allgemein herrschende Geist ergreifen, und dieselbe auf eine höhere Stufe so würdig neben ihre jüngeren Schwestern stellen, wie sie nach dem vielfach beigebrachten Zeugniß achtungswerther Denker und Kunstrichter lange schon zu stehen verdient. Einige Schritte näher zum schönen Ziel streben diese Beiträge zur Theorie der höheren Orchestik: hoffentlich bewähren sich die darin festgestellten Gesetze und Regeln noch näher in einer vernünftigen und einsichtsvollen Praktik.

Digitized by Google

VII.

Das pantomimische Drama.

Wenn verführende Muster des Geschmacks herrschen: sprecht ihnen entgegen, warnt eben an ihren Fehlern, oder vielmehr wenn ihr könnt, sprecht mit der überwindenden Beredsamkeit des stillen besseren Musters.

Herder.

Die allgemeine Geschichte der Wissenschaften und Künste beweist, daß die Theorie derselben, sich besonders nur da erst mit völliger Klarheit und Bestimmtheit entwickelt, wo bereits Muster vorhanden sind, denen der Genius unläugbar das Stempel einer gewissen Vollendung aufgedrückt hat. Dergleichen Vorbilder geben der Theorie leicht den überall gültigen Belag für ihre Regeln, und eine solche in praktischer Erfahrung schon bewährte Lehre erleidet, in so fern sie mit gehöriger Einsicht behandelt ist, beinahe gar keinen Widerspruch. Mannigfache Zweifel und Einwendungen aller Art müssen sich aber natürlich erheben, wenn die Theorie gezwungen ist, einer entweder gänzlich oder doch größtentheils verfehlten Praktik voran zu eilen: die leichteste und sicherste Begegnung aller Gegenrede ist in diesem Falle eine genügende Bewährung der neu aufgestellten Grundsätze im klar gegebenen Beispiel. Dieses nun soll hier verschiedentlich versucht werden zur weiteren Verdeutlichung der in den beiden vorigen Abhandlungen nur skizzenhaft entworfenen Darstellung der reinen Mimik und Orchestik als wirklich schöne Künste, die, auf sicheren ar-

Digitized by Google

tistischen Fundamenten beruhend, durchaus fähig sind zur Erzeugung wahrhaft ästhetischer Kunstwerke. Ihre stummen Dichtungen, welche zugleich noch die Vortheile und Schönheiten der Plastik mit der Poesie ohne gegenseitigen Abbruch vereinen, sollen nehmlich dramatische Handlungen darstellen, in denen, eingedenk der aristotelischen Gesetze, die Begebenheiten nicht sowohl nach einander als auseinander folgen; ferner müssen dieselben durchaus verständlich sein ohne vorherige nähere Bekanntschaft mit der Fabel, wie auch ohne ein Scene für Scene erläuterndes Programm; und endlich darf das Bedürfniß der Wortsprache nirgend merklich angeregt werden. Die hier einzig herrschende Gebehrdensprache muß vielmehr auf gewisse Weise in den dargestellten Situationen natürlich begründet sein, darf mit der Wahrheit des Lebens nicht in gänzlichem Widerstreite stehen für den Schauer, an dessen Abstraktion die stumme Rede des pantomimischen Drama höchstens nur denselben Anspruch zu machen hat, welchen das stets gesungene Wort der Oper überall bedingt. Reichlichen Ersatz für das nothwendige Absehen von der Wirklichkeit gewährt diese in dem zauberischen Spiel der Töne dem Hörer, der ihr willig folgt in die rein idealische Welt der schönsten hörbaren Bewegung: Aehnliches nun vermag auch das pantomimische Ballet zu bieten in der höchsten Vollendung des so überaus reichen und energischen körperlichen Ausdrucks, und in dem Tanze, als der Kunst der schönsten sichtbaren Bewegung. Es muß, wie ein bekannter Schriftsteller sagt, nothwendig ein sehr lebhaftes Vergnügen vergesellschaftet sein mit der fortwährenden Ueberraschung, einen Mimen zu sehen, der sich überall ohne die Hülfe des Wortes verständlich macht; [1] geistreiche Männer, wie unter andern Seneca der Aeltere, haben daher auch nach dem eigenen Geständniß eine ordentliche Leidenschaft fassen können für die pantomimischen Darstellungen [2]

---

[1] Marmontel Elemens de Litterature T. IX. p. 158.

[2] Seneca in Exc. Controv. II.

Digitized by Google

deren stiller Rede anderweitig noch eine nur fast allzu zauberisch bestrickende Kraft zugeschrieben wird. [3] — So mächtige Wirkungen nun hervorzubringen, oder auch nur den früherhin an das scenische Tanzspiel gemachten ästhetischen Anforderungen überall zu entsprechen, halten sich die nachstehenden orchestischen Dichtungen durchaus nicht hinlänglich geeignet: das uns natürlich fremdartige Gebiet ward, wie schon gesagt, hier nur betreten, um die für jene Künste aufgestellte Theorie noch weiter zu belegen, und um besonders den Weg näher zu bezeichnen, auf dem die berufenen Meister der pantomimischen Kunst ihre dramatischen Schöpfungen emporheben können zu höherer Vollendung. Möglichste Klarheit in der Darstellung darf solchen Zwecken gemäß in den nunmehr folgenden mimisch-plastischen Skizzen nur unser Ziel sein; daher müssen wir hier nothwendig verzichten auf die poetischen Schönheiten des Styls, mit denen zum Beispiel Apulejus seine Beschreibung eines alten Tanzspiels [4] so reichlich ausgestattet hat. Die orchestischen Schöpfungen entfalten ihre eigentlichen Zauber nur in einem nach dramatischen Grundsätzen bestimmten Zusammenhange stets wechselnder charakteristisch schöner Bilder; Gemälde aber sind an sich schon durch das erzählende Wort nimmermehr so lebhaft darzustellen, daß die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes selbst klar geahnet werden könne aus der bloßen Beschreibung. Viel weniger wird nun dieses hier noch möglich sein bei dem raschen Vorübertreiben der lebendigen mimischen Bilder, deren gleichzeitige Gruppen oft die überraschenden Wirkungen des Augenblicks durchaus ganz und gar verlieren müssen in der nothwendigen Folgereihe einer nur schriftlichen Schilderung. In besonderen Anspruch müssen wir also die Phantasie des Lesers nehmen, der, vielleicht angezogen von der Neuheit des in den beiden vorigen Abhandlungen wissenschaftlich behandelten Gegenstandes, uns auch hier noch weiter zu

3) Ipse gestus colubrina vis est. Tertullian de spectac.
4) S. Abhandl. V. cit. No. 59.

Digitized by Google

folgen bereit ist: sein geistiges Auge erschaue in den hier nothwendig nur skizzenhaft [5] hingeworfenen Situationen alle dabei sich entwickelnden Schönheiten der pantomimischen Kunst; sein Ohr vernehme dabei die in eigenthümlicher Kunsthöhe [6] zu entfaltenden Zauber der dem stummen Spiele natürlich vergesellschafteten Tonkunst.

5) Vergl. Abhandl. VI. cit. No. 226.
6) Vergl. Abhandl. VI. cit. No. 186. 187.

Digitized by Google

Yariko.

Pantomimisches Drama in zwei Akten.

Handelnde Personen.

Orozimbo, Anführer eines indianischen Volksstammes.

Yariko, dessen Schwester.

Pilpatoe, Häuptling eines benachbarten wilden Stammes, ihr bestimmter Bräutigam.

Tamala, dessen Schwester, Braut des Orozimbo.

Zorai, Oberpriester der Sonne.

Perez, spanischer Officier.

Alo'nzo, sein Freund, Unterbefehlshaber eines spanischen Schiffes.

Spanische Soldaten und Matrosen, Indianer und Indianerinnen, Sonnenpriester, Jäger, Fischer, Krieger der verschiedenen Stämme u. s. w. Die Handlung geht vor zur Zeit der spanischen Entdeckungen auf einer bis dahin nur wenig erst von den Europäern besuchten Küste der Südsee.

Introduction.

Orozimbo und Pilpatoe haben die alte Feindschaft ihrer Stämme durch das Band einer zwiefachen Ehe zu enden beschlossen; schon sind die Völker versammelt zu fröhlicher Hochzeit, als der Sonnenpriester, in den Stürmen der Natur mißbilligende Zeichen erkennend, unter mancherlei Ceremonien und symbolischen Tänzen der geweiheten Sonnenfeier die wichtige Handlung vertagt, bis ein vom Himmel selbst erwähltes blutiges Opfer gefallen ist. Diesem Ausspruche höchst günstig scheint bald darauf ein Schiffbruch, der also hier die natürliche Veranlassung giebt zur weiteren Verknüpfung der dargestellten Handlung. 7)

7) Diese kurze Introduction führt statt eines weitläuftigen Programms den Zuschauer zum klarsten Verstehen der vorgestellten Begebenheit, ohne jedoch den näheren Inhalt derselben vorher zu verrathen. Vergl. in dieser Hinsicht Abhandl. VI. cit. No. 241—243.

Digitized by Google

Erster Akt.

(Die Scene bietet eine freie Aussicht dar auf das tobende Meer, in welchem die Trümmer eines verunglückten Schiffes auftauchen, während im fernen Hintergrunde ein anderes, glücklich mit den Wellen kämpfend, vorüberfährt. Zur linken ragt ein schroffer Felsen in die See hinaus; rechts im Vorgrunde befindet sich in einem überhangenden ersteiglichen Felsen eine tiefe Grotte: mannigfache Gewächse des Südens geben der Landschaft ihren bestimmten Charakter.)

Eine schöne die Handlung bedeutsam vorbereitende Ouvertüre[8] beginnt; hinter der Scene hört man zu Zeiten den Donner rollen; bei einem stärkeren Schlage geht während der Musik der Vorhang auf.

Erste Scene.

Die reichste und herrlichste Gruppirung einer großen Volksmasse, regungslos in den Staub gesunken, überrascht das Auge des Schauers; im Vorgrunde knien Drozimbo und Tamala, Pilpatoe und Yariko. Mit dem verhallenden Donner erhebt sich die Menge, fleht zum Theil in heftiger Gebehrde zum Himmel auf, oder schaut die Felsen erklimmend nach dem seltenen Schauspiel der fernen Schiffe. Drozimbo und Tamala zeigen, verschlungen auf und nieder wandelnd, den Ausdruck der innigsten Liebe, indeß Yariko sich mit schüchternen Zeichen des Widerwillens loszuwinden strebt von dem wilden Pilpatoe. In reichster Fülle wechseln die Gruppen des vielfach belebten Gemäldes, als ein neuer aber entfernterer Donnerschlag abermals Alle wie im plötzlichen Zauber erstarren macht. Nachdem man sich endlich wieder erhoben hat, entsteht ein Treiben gegen das Meer hin; auf den Felsen bilden sich mannigfach gedrängte Gruppen. Ein Kanot, das in die See fährt, zeigt an, daß ein schwimmender Gegenstand die allgemeine Aufmerksamkeit fessele; Spannung und Erwartung

8) Das lärmende Tongemälde eines Gewitters allein würde hier keinesweges genügen. S. Abhandl. V. cit. No. 207.

Digitized by Google

malen sich in allen Gebehrden, bis endlich freudige Sprünge und stürmisches Herabeilen von den Höhen den glücklichen Fang bekunden. Alles ist froh bewegt, nur Yariko weilt traurig einsam im Vorgrund, und bildet in ihren abgemessenen grazienvollen Bewegungen einen schönen Gegensatz mit der fröhlich herbei hüpfenden Tamala, welche die stille Yariko vergebens mit fortzuziehen strebt in den Strudel der bunten Menge. Das Kanot landet endlich mit einer großen aufgefischten Kiste, die jubelnd an das Land gebracht und darauf eröffnet wird. Bunte Zeuge, Schmuck, kleine Spiegel u. s. w., die von den Anführern hier und da vertheilt werden, verbreiten jetzt überall Staunen, Verwunderung und Freude, deren Aeusserung nur noch einmal unterbrochen wird durch das stille Senken des Hauptes bei einem in weitester Ferne verhallenden Donner. Zahllos wechseln darauf die durch die verschiedenen Geschenke eigenthümlich belebten Gruppen und Bilder, bis der herrschende Jubel endlich sich äußert durch einen allgemeinen Freudentanz. Alle Sehnsucht und Heiterkeit der innigsten schuldlosen Liebe zeigen darauf Orozimbo und Tamala in dem reizendsten Zweitanz, dessen eigenthümliche Bewegung zuletzt anmuthig endet in einer grazienvollen Umschlingung. Mit steigender Heftigkeit hat Pilpatoe diesem Tanze zugesehen, zu dem schon vorhin die schöne Yariko vergeblich von ihm aufgefordert worden war. Jetzt dringt er von Neuem in die sich Weigernde, deren Widerstreben endlich der Bruder dadurch ein Ende macht, daß er sie gleichsam mit drohender Gewalt dem Pilpatoe zuführt zum Tanz. Nunmehr beginnt zu derselben, freilich von den obligaten Instrumenten ganz anders vorgetragenen Musik, der nehmliche mimische Zweitanz, der aber durch die widerstrebende Kälte von der einen, und durch die wilde Heftigkeit von der andern Seite einen ganz andern, in solcher Wiederholung dem Schauer nothwendig höchst interessanten Charakter annimmt. Als der erste Halt, die erste umschlingende Gruppe eintreten soll, wird der Tanz plötzlich durch

Digitized by Google

den besondern Rythmus eines dumpf donnernden Trommelschlages hinter der Scene unterbrochen, der die Bewegung aller Anwesenden plötzlich in die Ruhe einer ganz eigenthümlichen conventionellen Stellung verwandelt.

Zweite Scene.

Ein feierlicher Zug von Priestern der Sonne und von niederen Dienern derselben tritt auf; sie tragen geweihete Trommeln, einen brennenden Opferaltar, strahlende Sterne, die auf schlankem Rohre hoch in den Lüften funkeln zwischen dem silbernen Halbmond und Vollmond; und endlich eben so das geheiligte im weiten Rund strahlende Sonnenbild aus platt geschlagenem Golde bestehend, aber durch eine Hülle von grau wolkigen Federn verdeckt. Nach einem rituellen Umgange, bei dem der körperliche Ausdruck aller Anwesenden die Nähe des Heiligthums bekundet, gruppirt der Zug sich in der Mitte, und der Altar wird, gleichsam seines Opfers harrend, niedergesetzt vor das verhüllte Idol. Feierlich schreitet der Oberpriester, nachdem er unter bedeutsamen Ceremonien die Opferflamme ausgelöscht hat, in den Vorgrund, zeigt mit trauernder Gebehrde auf das verhüllte Sonnenidol, und trennt darauf die bestimmten Paare indem er die Bräute, von der Hand der bestimmten Gatten scheidend, den Brüdern wieder zurückführt. Ehrfurchtsvoll gehorchen diese zwar, Drozimbo aber und Tamala geben dabei ihren tiefen Schmerz zu erkennen, indeß Pilpatoe heftigen Unwillen, Yariko hingegen unversteckte Freude äußert über diesen unerwarteten Einspruch. Darauf beginnen die Sonnenpriester einen astronomischen Tanz, [9] und stellen in mannigfachen Gruppen dahinkreisend, [10] ver-

9) Vergl. über astronomische Priestertänze. Abhandl. V. cit. No. 26. u. f.

10) Wollen hier geübte Kunsttänzer, zum Beispiel etwa die beiden Mondträger, sich vielleicht zeigen in den heut zu Tage so sehr beliebten Kreisel-Pirouetten, so können sie dieß wenigstens mit charaktervoller Bedeutsamkeit thun in solchen astronomischen Tänzen, von deren einer noch

Digitized by Google

schiedene Sternbilder [11] dar, bis endlich Alle sammt den hoch getragenen kleineren Gestirnen in den Staub sinken vor dem langsam entschleierten wundersam strahlenden Sonnenbilde. [12] Der Oberpriester tritt nun abermals vor, vereinigt auf einen Augenblick die Paare, trennt sie aber sogleich wieder, als das Idol bedeutungsvoll sich von neuem verhüllt. Nachdem darauf eine religiöse Pantomime den Akt des Opferns mit allen dabei üblichen Ceremonien [13] bildlich dargestellt hat, beginnt ein feierlicher künstlich verschlungener Marsch, an den alle Anwesende sich, unter dem mannigfachen Ausdruck der ihrem verschiedenen Charakter gemäßen Empfindung, anschließen. Nach mehreren dem Auge wohlgefälligen Evolutionen verläßt der Zug endlich zur Rechten die Bühne.

Dritte Scene.

Yariko, die sich still von dem Feierzuge ausgeschlossen hat, starrt demselben mit abwehrender gleichsam in die Ferne weisender Hand wie gedankenlos nach. Leidenschaftlich preßt sie alsdann, ihr Herz haltend, beide Hände an

---

vorhandenen Gattung Hammer unter andern sagt: der mystische Wirbel oder Reigen Simaa, worin die Derwische jeder allein sich drehend um den im Mittelpunkte unbeweglich sitzenden Scheich herum walzen, versinnlicht den mystischen Tanz der Gestirne, oder die Harmonie der Sphären. — Der Scheich in der Mitte ruhig sitzend stellt die Sonne, oder noch einen höheren Mittelpunkt des Weltsystems dar, um den die Planeten oder niederen Welten kreisen. — Gesch. d. schönen Redekünste Persiens. S. 196.

11) Dergleichen mystische Darstellungen sind unter den wilden Völkern nicht ungewöhnlich. Wundersame Tänze halten sie zum Beispiel bei den Verfinsterungen des Mondes, denn ihnen tanzt noch der ganze Himmel mit seinen schwebenden Sternen; die Irokesen unter andern nennen sogar das Siebengestirn die Tänzer und die Tänzerinnen. — Vergl. Baumgartens allg. Gesch. d. Länder u. Völker von Amerika. Th. I. S. 119. 190.

12) S. ü. die verschiedenartigsten Religionstänze schliefslich noch Baumgarten am angef. O. Th. I. S. 86.

13) Ueber die verschiedenen Zeremonien und eigenthümlichen Processionen bei den der Sonne geweiheten Opfern findet man ein Mehreres an folgendem Orte: Humbold et Bonpland voyage etc. T. I. p. 179. 261. pl. XV. 2.

Digitized by Google

die Brust, und sinkt darauf mit flehend empor gehobenen Armen nieder. Immer leiser verhallen die priesterlichen Trommeln und Pfeifen in die Ferne, da geht sie ganz und gar in sich versenkt, langsam auf und nieder. Oft bleibt sie regungslos stehen, und erschöpft so in einer Reihe mimischer Bilder die Darstellung des stillen ganz in sich versunkenen Schmerzes: seelenvolle Klänge, vielleicht das leise hingehauchte Solo eines mächtig in die Seele greifenden Blaseinstruments, geben diesem stillen Monologe eine vollkommen genügende Verständlichkeit. Endlich verliert die Kummervolle sich, planlos umherirrend, zur Linken in die Gebüsche.

Vierte Scene.

Perez, den man bereits am Schlusse der vorigen Scene, schwimmend auf einem Brette, einigemal aus den Wellen auftauchen sah, springt an das Land, und kniet, dasselbe mit Affekt begrüßend, nieder, dem Himmel für seine Rettung zu danken. Bald aber rafft er sich auf, sieht sich schüchtern um, und zeigt nun, nach allen Seiten hin sich wendend, zu einer eigenthümlichen von vielen Pausen unterbrochenen Musik, in den verschiedensten Stellungen allen mimischen Ausdruck des von ängstlicher Furcht begleiteten Horchens und Spähens. Ein Geräusch in dem Gebüsch, worin Variko vorhin verschwand, zieht ihn plötzlich mit aufmerksamer Hast nach der Gegend hin. Er schleicht und lauscht, jedoch gewahrt er, wie die verneinende Bewegung des Kopfes sagt, durchaus nichts; da holt er ziemlich ruhig seine Pistolen hervor, säubert sie, bestreut aus dem fest verschlossenen Horne dieselben mit trockenem Pulver, und wirft sich endlich auf einen niederen Felsblock rechts am Eingange der Grotte, wo er, matt von vieler Erschöpfung und Angst, leicht entschlummert. Die leise durch Sordinen gedämpfte Musik malt in dieser Situation sein inneres Leben aus; das flüsternde Getön wird von Zeit zu Zeit unterbrochen von einem dissoniren-

Digitized by Google

den Forte: es bezeichnet gleichsam die trüben Bilder, die bei seiner höchst gefahrvollen Situation in der Seele auftauchen, denn unruhige Bewegungen eines von schrecklichen Träumen Geängstigten begleiten diese Momente. Bei dem ersten Forte sieht man von der rechten Seite her ein Kanot auf den Wellen erscheinen, das mehrere mit der Fischerei beschäftigte Wilde trägt, [14] die zugleich spähend nach neuem Funde hinausblicken in das offene Meer, und endlich zur Linken hinter dem Felsen verschwinden.

Fünfte Scene.

Yariko schleicht furchtsam freudig aus dem Gebüsch, mit vorgestreckter Hand auf den lächelnden Schläfer deutend, den jetzt die holdesten Träume umgaukeln. Namenloser Liebreiz liegt nunmehr in den leis gedämpften Tönen, worin dasselbe Blaseinstrument, das vorhin Yarikos Schmerz malte, sein sehnsüchtiges Weh wieder mischt, jedoch allmählich übergeht zu fröhlicheren Klängen. Idealisch schön aber erscheint dabei das Spiel der Gebehrde, wenn eine berufene pantomimische Künstlerin das schuldlose Kind der Natur darstellt, wie es unbewußt beschlichen wird von den süßesten Regungen des Herzens. Welche Feder vermöchte zu beschreiben, wie sie wechselnd im unerschöpflichen Reiz der Stellungen, bald in züchtiger Ferne den Athemzügen des unbekannten Schläfers zu lauschen scheint, oder furchtsam scheu umherspähet, ob auch niemand komme: wie

14) Wenn Noverre um sechs Jäger perspectivisch in den Hintergrund verschwinden zu lassen, nicht weniger als sechs und dreifsig Figuranten von immer kleinerer Statur gebraucht, so war diese höchst kostspielige und dabei für die dargestellte Handlung gänzlich bedeutungslose Spielerei ohne alle Wahrheit und Schönheit allerdings gänzlich zu verdammen. (Vergl. Abhandl. VI. Cit. No. 145.) Bei einem weit in die Ferne verduftenden Hintergrunde aber, wo Meer und Himmel zum Theil in einander verschwimmen, wird schon viel leichter und mit einem gröfseren Scheine von Wahrheit eine perspectivische Täuschung dadurch möglich sein, dafs die vorüberfahrenden Fischer dargestellt werden von Kindern, welche die Bekleidung der Wilden tragen in mattester Färbung. d. V.

Digitized by Google

sie dann wieder freudig sich nähert, jungfräulich verschämt aber zurückeilt, wenn eine kleine Bewegung das nahe Erwachen fürchten läßt. Jetzt steht sie einen Augenblick sinnend da, dann läuft sie eilig zum Strande, nimmt eine große bunt schillernde Muschel, und verschwindet links in die Koulisse, kehrt aber bald wieder zurück mit der am frischen Quell gefüllten Schaale und mit einigen wenigen Früchten. In geringer Entfernung von der Grotte setzt sie die Labung auf den Boden nieder, und will darauf zurückeilen in das Gebüsch. Liebe und Sehnsucht aber fesseln sie allmächtig, sie kehrt noch einmal zurück, und bleibt versunken in süßen Träumereien, im Vorgrunde der Bühne stehen. Leiser und leiser erklingen jetzt die melodischen Töne, bis auch der letzte Laut still verhallt. Die eintretende kurze Pause bezeichnet bedeutsam den Augenblick des Erwachens, und ein plötzliches Forte malt deutlich die gegenseitige Ueberraschung. [15] Ein Blick auf die Früchte am Boden belehrt den Verunglückten über die wohlwollende Gesinnung der fremden unerwarteten Erscheinung, die huldvoll verschämt vor ihm steht, unfähig zur Flucht. Endlich will sie ihre wiederkehrenden Kräfte dazu anwenden, Perez aber eilt ihr nach, und zieht sie sanft bittend bei der Hand zurück, indem er des edelsten Dankgefühles voll, ihr sein Inneres zu offenbaren strebt. Nunmehr beginnt eine pantomimische Scene, voll hoher Wahrheit und seltener ästhetischer Schönheit, deren weitere Beschreibung indeß nothwendig hinter der Fantasie des sinnigen Lesers zurückbleiben würde. Der verehrte Dichter, dem wir die erste Idee zu diesem mimischen Drama verdanken, schildert jene Situation einigermaßen in folgenden Worten:

15) Dergleichen Situationen bestätigen hoffentlich wohl einigermafsen die früher ausgesprochene Behauptung, dafs der Instrumentalmusik hier ein neues bis jetzt noch wenig geahnetes Gebiet eröffnet wird zur Entfaltung ihrer höchsten charaktervollen Schönheit, die dem an Fantasie reichen Tonsetzer eben so einladend erscheinen kann, als dem ausübenden Künstler in dem Orchester. d. V.

Digitized by Google

Durch Mienen red't dies Paar, durch Mienen wird's vertraut.
Sie winkt ihm mit der Hand, er folget ihrem Schritte. —
Und zeigt ihm einen Quell von Durst sich zu befrein,
Durch Lächeln räth sie ihm, getrost und froh zu sein.
Sie sah ihn zehnmal an, und spielt an seinen Haaren
Und schien verwundrungsvoll, daß sie so lockig waren. 16)

Das reizende Spiel wird endlich störend unterbrochen, indem Yariko plötzlich schüchtern auffährt, den theuren Fremdling zu der Höhle hinzieht, und vorsichtig lauschend um den Felsen schaut. Eilig kommt sie aber sogleich zurückgelaufen, und winkt den Erschrockenen hastig in die Grotte, an deren Eingang sie furchtsam lauschend stehen bleibt.

Sechste Scene.

Pilpatoe erscheint, die Braut suchend, oben auf dem überragenden Felsen der Höhle, und blickt und spähet nach allen Seiten umher, indeß Yariko unter ihm regungslos verweilt mit allem sichtbaren Ausdruck der größten Furcht. Endlich da er von der Gesuchten weder etwas sieht, noch etwas hört, verschwindet er unwillig wieder in die Gebüsche.

Siebente Scene.

Yariko schleicht mit großer Vorsicht in einer Reihe festgehaltener Stellungen vorwärts, und winkt endlich, da sie alles sicher sieht, fröhlich hüpfend den Fremdling aus seinem Hinterhalte hervor. Nachdem er durch Zeichen seine Besorgnisse wegen des vielleicht noch anwesenden Lauschers zu erkennen gegeben, und sie ihn zärtlich beruhigt hat, greift der Ermattete, den bis dahin nur ein Trunk aus der Muschel erquickt hatte, zur Labung nach einer der wenigen am Boden liegenden Früchte. Kaum hat Yariko dieses gesehen, so führt sie den Hungernden mit zärtlicher Sorgfalt bis an den Eingang der Grotte, und eilt darauf im fliegenden Laufe davon.

Achte Scene.

Perez blickt, gegen den Strand zuschreitend, hinaus in die ungemessene See, indem er zugleich ein Medaillon

16) Gellert Inkle und Yariko.

Digitized by Google

aus dem Busen zieht, und es mit Inbrunst und Trauer an seine Lippen drückt. Seine gehaltenen Stellungen zeigen in einem schönen Climax [17] allen körperlichen Ausdruck der innigsten Sehnsucht nach der Ferne: endlich kniet er in steigendem Affeckt mit vorgebogenem Körper und mit weit gegen die See hinausgebreiteten Armen. [18] Dann springt er hastig auf, und eilt geflügelten Schrittes auf den hart am Meere stehenden Felsen, um deutlicher zu erspähen ob kein rettendes Schiff dem erweiterten Blicke sich zeige. Als er sein Auge aber zur Linken hin wendet, erschrickt er, springt eiligst von der Höhe herab, und stürzt mit allen Zeichen des Entsetzens in die Grotte.

Neunte Scene.

Kaum hat er dieselbe noch erreicht, so landet auch schon, hart hinter den Felsen hervorkommend, ein Kanot mit mehreren Wilden. Sie springen, leere aus Fruchtschaalen gemachte Wassergefäße in der Hand, zum Theil seitwärts in das Gebüsch, und laben sich darauf gegenseitig am erquickenden Trunke. Auch dem in dem Schiffe gebliebenen Wilden, der mit fröhlicher Gebehrde die vollen Netze in die Höhe hebt, wird die Schaale gebracht; die übrigen aber deuten indessen fröhlich auf den Reichthum ihres Fanges, und beginnen, ihre Freude darüber an den Tag legend, einen charakteristischen Viertanz, in welchem sie alle Verrichtungen des Fischens pantomimisch

17) Vergl. über die rhetorischen Figuren der Gebehrdensprache. Abhandl. V. cit. No. 204 u. f.

18) Der hier bereits mehrfach gemachte Versuch eine aus der dramatischen Situation natürlich hervorgehende Empfindung oder Leidenschaft mit Wahrscheinlichkeit durch das ganze Gebiet ihres körperlichen Ausdrucks hindurch zu führen, und ihre Hauptmomente in lebenswahrer und doch kunstschöner Stellung festzuhalten, ist wohl eine wesentliche Schönheit der pantomimischen Dichtung. Das plastische Princip der Gebehrdenkunst kommt hier zum klaren Ausdruck, und die Leistungen derselben sind, wenn anders die Darsteller, vertraut mit der Psychologie der Leidenschaften, wirklich pantomimische Künstler sind, gleich interessant für den Philosophen wie für den bildenden Künstler. d. V.

Digitized by Google

darstellen. [19]) Während desselben blickt die zurückgekehrte Yariko zu wiederholten malen besorgt aus verborgenem Hinterhalte hervor, und ist sehr froh als nach geendetem Tanze endlich die Schaalen noch einmal gefüllt, und in das Fahrzeug getragen werden, worauf die Fischer, ihre Beschäftigung wieder beginnend, zur Rechten hinabfahren. Zu früh tritt nunmehr die von Sehnsucht getriebene Yariko aus ihrem Versteck hervor; indem eben das Kanot hinter dem Gebüsch verschwindet, zeigt einer der Wilden, seinen Nachbar auf die Achsel klopfend, mit Zeichen der Verwunderung auf sie hin.

Zehnte Scene.

Yariko, ein aus Blättern geflochtenes Körbchen mit den schönsten Früchten in der Hand, winkt freudig den Gegenstand ihrer zärtlichen Fürsorge aus der Grotte hervor, und ladet ihn ein, sitzend das Mahl zu verzehren. Heißen Dankes voll drückt Perez seine holde Beschirmerin an seine Brust, die mit schuldloser Innigkeit ihr Haupt an den geliebten Fremdling lehnt. Nachdem diese reizvolle Gruppe sich endlich aufgelöst hat, zieht Perez ein schönes leichtes Tuch hervor, und ziert die mit kindlicher Fröhlichkeit dankende Yariko damit, die ihn darauf mit stürmisch freudigem Verlangen zum Niedersitzen und zum Essen ladet. Nachdem er endlich ihrem Begehren gewillfahrt hat, beginnt sie vor ihm, gleich als wolle sie alle Trauer von seiner Stirne dadurch verbannen, einen fröhlichen grazienvollen Tanz, bei dessen Stellungen das eben erhaltene Tuch in mannigfacher Form gehalten wird. Allmählig geht aber die heitere Melodie über in jenen reizen-

19) Der heftigster Empfindungen volle Sohn der Natur hat keinen andern Ausdruck der Freude als den lustigen Tanz, welcher, als ein treues Abbild seines Innern jederzeit den Gegenstand seines Frohsinns mimisch zu versinnlichen strebt. So wird denn die an sich ziemlich ruhige Beschäftigung des Fischens auch noch im nachahmenden Tanze dargestellt von bereits ziemlich vorgeschrittenen Völkern, wie zum Beispiel von den Ostiaken. Vergl. C. G. Sonntags Gem. d. russischen Reichs. etc. S. 150.

Digitized by Google

den Tanz der liebenden Sehnsucht, den sie vorher mit dem Pilpatoe nicht tanzen mochte, und dessen einen Theil sie nun mit unbeschreiblichem Zauber vollführt. [20] — Während dessen ist es merklich dunkel geworden, Yariko unterbricht daher den freundlichen Dank des Perez durch unruhig traurige Gebehrde; sie zeigt, daß mit der nach ihrer Vorstellung schlafen gegangenen Sonne sie fort müsse zu den Ihrigen, und weist auch ihn nach der Höhle zur Ruhe. Plötzlich aber steht sie sinnend einen Augenblick still, faßt darauf den Fremdling bei der Hand und zieht ihn hin zum Strande. Hier rafft sie ein Bündel Seegras und Schilf zusammen, deutet dem Begleiter an ein gleiches zu thun, und beide tragen darauf diese Materialien zum weichen Lager in die Höhle. Nachdem Perez dieses Geschäft noch einmal wiederholt, indeß Yariko, einen Augenblick verschwindend, zartes Moos herbeibringt, nimmt sie, indem sie den theuren Unbekannten zur Grotte hinführt, den innigsten Abschied.

Eilfte Scene.

Yariko nunmehr allein, scheint, indeß die Dunkelheit immer mehr zunimmt, zu gehen, wendet sich aber wieder nach den Vorgrund, und spielt sorgsam nach der Grotte hinblickend, in süße Träumereien versunken mit dem erhaltenen Tuche. Darauf verläßt sie, nachdem sie noch kniend gebetet hat um Schutz für den theuren Fremdling, die Bühne, kehrt aber von mächtiger Sehnsucht getrieben noch einmal zurück. Verborgen lauscht sie jetzt am Eingang der Grotte, alles ist still, der Geliebte scheint zu schlafen.

20) Die so ganz verschiedenen Situationen bei der dreimaligen bedeutsamen Wiederholung dieses Tanzes, den diesmal nur Ein obligates Instrument ausführt, geben dem sinnigen Tonkünstler Veranlassung, in der jedesmal abweichenden Harmonie hohe charakteristische Schönheiten zu entwickeln; so wie denn auch dergleichen Situationen der pantomimischen Darstellerin hinreichende Gelegenheit verschaffen, ihre sprechenden Bewegungen künstlich zu entfalten unter der reizvollsten rhythmisch und plastisch schönen Form. d. V.

Digitized by Google

Indem sie eben ihre Freude darüber zu erkennen giebt, durchbebt aber plötzlich der heftigste Schrecken ihre Glieder. Die Musik jener Scene, wo Pilpatoe vom Felsen herab die heimlich Verborgene sucht, fällt plötzlich im lautesten Fortissimo ein, und lichter Schimmer erfüllt die dunkle Bühne. Yariko läuft ängstlich hin und wieder, unschlüssig, ob sie vor den Nahenden fliehen, oder ob sie sich verbergen solle. Rasch jedoch ist ihr Entschluß gefaßt, sie läuft zu einem der Grotte fern gegenüber stehenden Baume, und legt sich an dessen mosigem Stamme schlafend nieder, gleich als habe der Schlummer sie überrascht auf einsamer Wanderung.

Zwölfte Scene.

Orozimbo und Tamala, Pilpatoe und mehrere Gespielinnen der lang Vermißten treten auf, begleitet von vielen Wilden mit flackernden Holzbränden und Fackeln von Palmblättern in der Hand, welche jetzt die einzige Beleuchtung der Scene ausmachen.[21] Dem Zuge voran gewahrt man jenen vorhin auf die einsame Yariko verwundernd hindeutenden Fischer, den das getragene Ruder und anderes Geräth seines Gewerbes von den übrigen Wilden, unterscheidend bezeichnet. Als die Ankommenden sich scheinbar regellos gruppirt haben, deutet er dem Orozimbo die Stelle an, wo er vorüberfahrend Yariko zuletzt gesehen habe, und winkt aus der Menge einen zweiten Fischer hervor, dessen beifälliges Nicken die Wahrheit der Aussage bestätigt. Jetzt gebietet Orozimbo den Fackelträgern, sich suchend nach allen Richtungen dieser Gegend auszubreiten; dem zu Folge verlieren sie sich auch zum Theil zu beiden Seiten des Hintergrundes. Pilpatoe selbst nimmt einem Wilden die Fackel aus der Hand, und tritt

21) Ein geschickter Theaterfeuerwerker wird zur Vermehrung des magischen Effectes die hier verwendeten Fakkeln leicht so einrichten können dafs sie dem verschiedenen Stoffe zu Folge, theils in röthlichen, theils in bläulichen Flammen strahlen. d. V.

Digitized by Google

umherspähend weiter nach vorn hin, wo er das zum Theil noch mit Früchten angefüllte Körbchen am Boden entdeckt. Indem er es aufhebt, und es als ein leitendes Zeichen der herbeieilenden Tamala übergiebt, welche darauf von einer wundernden Menge umdrängt wird, fällt sein forschendes Auge auf die Felsengrotte, und er schreitet nunmehr, am Boden, wo die verstreuten Schilfblätter seine Aufmerksamkeit fesseln, nach neuen Spuren umhersuchend, langsam darauf zu. Schon ist er bis hart an den Eingang gekommen, da stürzt Variko, die mit qualvoller Angst seine Schritte beobachtet hat, urplötzlich in die Mitte des Vorgrundes, und der eintretende laute Jubelklang wendet die Blicke und Tritte des Spähers. Eine effectvolle Gruppe, die in den verschiedensten Nüançen allen mimischen Ausdruck freudiger Verwunderung malt, umsteht jetzt die ihre innere Bewegung verbergende Variko, welche endlich umstrickt wird von Tamalas liebender Umarmung. Indem Variko den unwilligen Bruder sammt den Uebrigen zu dem Baume führt, und zu erzählen scheint, wie sie hier, zum Ausruhen niedersitzend eingeschlafen sei, kehren herbeigerufen von den fröhlichen Klängen alle Fackelträger zurück. Sie begrüßen die Wiedergefundene in eigenthümlicher Weise, und beginnen darauf einen kurzen aber höchst charaktervollen Freudentanz, an dem auch Varikos Gespielinnen einigen Antheil nehmen. Bisweilen tanzen sie allein,[22] indeß die Fackeln sämmtlich auf der rechten Seite der Bühne gruppirt, die Scene in eigenthümlicher Weise energisch beleuchten; bald mischen sie sich, mannigfache Touren bildend, in die Reihen der Männer. Zur Linken bilden während dessen die handelnden Personen mehrfach wechselnde Gruppen, indem jede derselben sich nach ihrem hier ganz be-

22) Diese effectvollen Tanzgruppen sind zum Theil entlehnt von den Gebräuchen der Neger vom Stamme der Tibbu, die beim nächtlichen Scheine der aus Palmblättern gewundenen Fackeln reizvolle Tanzspiele aufzuführen pflegen. S. Spiekers Journal der neuesten Land und Seereisen. Jahrg. 1822. Aprilh. S. 354.

Digitized by Google

stimmt angegebenen Charakter bewegt. Der Ernst der in banger Sehnsucht nach der Grotte hinüberblickenden Yariko findet seinen anmuthigen Gegensatz in der Heiterkeit der arglos fröhlichen Tamala, deren schmeichelndes Wesen auch den seiner Schwester zürnenden Orozimbo besänftigt hat. Der schreckliche Pilpatoe allein bleibt aller ihrer lieblich kosenden Tändeleien ungeachtet ernst und düster, und wirft bisweilen scharf beobachtende Blicke auf die ängstliche Yariko. Als diese endlich von der dem Tanze mit Antheil zuschauenden Tamala mit in die verschlungenen Reigen gezogen werden soll, deutet sie, Pilpatoes Späherauge gewahrend, den Wunsch an, sich zu entfernen. Dem zu Folge unterbricht Orozimbo durch das Zeichen des Aufbruchs den schön geschlungenen Fackeltanz; Alle auch Yariko, an der Seite des schrecklichen Bräutigams die letzten Blicke auf die Grotte werfend, entfernen sich, und indem der Zug sich rechts in die hinteren Coulissen verliert, fällt der Vorhang.

Zweiter Akt.

Die beginnende Musik stellt, indem sie zum Theil die eigenthümlichen Sätze der früheren Hauptmomente in scheinbarer Verwirrung wiederholt, gleichsam die Träume der unruhig schlummernden Yariko und des Perez dar; endlich giebt eine im stets wachsenden Crescendo durchgeführte Figur ein Bild des anbrechenden Morgens. Während dessen geht der Vorhang auf, und man erblickt die frühere Gegend im magischen Glanze des in tropischer Gegend energisch leuchtenden Frühroths. Das Theater bleibt noch einige Zeit leer.

Erste Scene.

Mehrere Indianer kommen mit gefällten Speeren, gespannten Bogen und anderem Jagdgeräth ganz leise zur Rechten aus den Gebüschen geschlichen; die Vorderen tragen eine bereits erlegte noch im nächtlichen Lager überraschte Gazelle. Sie unterreden sich bei ihrem langsamen und

Digitized by Google

vorsichtigen Schleichen lebhaft durch Gebehrden [23] die bald die Aufmerksamkeit der Schützen auf die Gipfel eines Baumes richten. Man steht plötzlich still, die Pfeile fliegen, und ein schöner großer von mehreren Pfeilen getroffener Vogel, vermehrt die Beute. Unter stillem Ausdruck der Freude darüber verliert sich darauf die Jagd weiter zur Linken in die Gebüsche.

Zweite Scene.

Yariko, reizvoller in ihrer Weise geschmückt als vorher, eine Kürbisflasche nebst verschiedener Speise tragend, tritt auf. Angestrahlt von den letzten röthlichen Lichtwellen, bleibt sie spähenden Blickes einige Zeit im Hintergrunde des Theaters stehen, und schreitet darauf lauschend zum Eingange der Grotte. Da sie nichts vernimmt wird sie unruhig, horcht wieder auf, alles aber bleibt still. Ihr Gang, ihr unruhiges Händespiel verrathen den lebhaftesten inneren Kampf; endlich aber besiegt die Sorge um den Geliebten alle anderen Gefühle, sie geht schüchtern in die Grotte, kommt aber Speise und Trank dort lassend im Augenblick wieder zurück mit dem belebtesten Ausdruck der Freude, indem sie zeigt daß sanfter Schlummer noch den theuren Gegenstand zärtlicher Sorge umfangen halte. In hoch erhobener Stellung, mit emporgestreckten Armen und auf der äußersten Spitze der Zehen, steht sie jetzt, das Antlitz nach Osten gewendet, und begrüßt frommen Dankes [24] voll das aufsteigende nunmehr lichthellen Glanz verbreitende Gestirn: endlich sinkt sie, vom Sturme der Gefühle überwältigt, mit tiefgesenktem Haupte verehrend nieder in den Staub. Früher schon, als Yariko eben in die Grotte ging, zeigte sich von der rechten Seite her im Hin-

23) Unter den wilderen Völkern ist die Anwendung einer höchst ausgebildeten Gebehrdensprache bei dem stillen Beschleichen des Wildes sehr gewöhnlich; vergl. z. B. Abhandl. VI. cit. No. 233.

24) Vergl. über diese ätherische Stellung beim Gebet. Abhandl. V. cit. No. 143 u. f.

Digitized by Google

tergrunde eine ungeheure Anakonda, die, von den himmelwärts gerichteten Blicken Yarikos nicht bemerkt, jetzt langsam dahin spielend die Mitte des Theaters erreicht hat. Als die Betende sich erhebt, fällt ihr Auge mit Entsetzen auf das schreckbare Unthier, und des Gebrauchs ihrer Glieder kaum mächtig, eilt sie wankend in die Grotte.

Dritte Scene.

Drei Jäger mit gezücktem Wurfspieß und mit gespanntem Bogen treten, der Schlange vorsichtig nachschleichend auf; als das Thier im warmen Strahle der aufsteigenden Sonne ruhen zu wollen scheint, geben sie bedeutsame Zeichen rückwärts, und verlassen darauf die Bühne wieder von derselben Seite, woher sie gekommen. Auch Perez der indeß mit gezogener Waffe und gespanntem Pistol aus der Höhle getreten ist, schreitet eiligst zurück als er die Wilden erblickt.

Vierte Scene.

Ein Kanot, welches den Orozimbo mit mehreren Jägern trägt, landet eilig an dem hinteren Felsen, dessen Spitze alsbald Orozimbo besteigt, indeß das Kanot mit den übrigen Jägern in der Mitte der Scene verweilt. Vorn auf dem über der Grotte hervorragenden Felsen erscheint dagegen im prächtigen Waffenschmuck Pilpatoe mit einigen Gefährten, und es entsteht nun die lebhafteste die große Jagd betreffende Unterhaltung durch Zeichen. Orozimbo winkt zur Linken in die Gebüsche, und bald sieht man neben ihm einen Theil der Jäger, die vorher nach jener Gegend hin verschwanden. Einige von derselben Parthei erscheinen auf den stillen Ruf Pilpatoes im Vorgrunde, und bergen sich theils hinter die Bäume, theils legen sie sich mit gespanntem Geschoß ganz flach am Boden hin: andere Jagdgehülfen noch steigen auf gewisse deutende Zeichen des Orozimbo von dem vorderen Felsen hernieder, und knien in schußfertiger gegen das Unthier gerichteter Stellung nieder vor den Eingang der Grotte. Als endlich alles

Digitized by Google

gehörig zum Angriff geordnet ist, fliegen auf Orozimbos Wink in einem Augenblick alle Pfeile auf die Anakonda, die alsbald in hohem Bogen sich schmerzvoll bäumt und windet. In dem Augenblick stürzt Pilpatoe die natürlichen Absätze des Felsens kaum berührend im eiligem Sprunge von seinem hohen Standpunkt herab, und greift mit verwegenem Muthe das wüthende Ungeheuer an, dessen immer mattere Bewegungen bald des Siegers starken Arm bekunden. Von allen Seiten strömen nunmehr die Jagenden herzu, und preisen, mannigfache Gruppen um das Unthier und dessen Sieger bildend, mit nachahmenden Gebehrden die Tapferkeit und Stärke des Pilpatoe, den Orozimbo freudig umarmt; und darauf, während alles erbeutete Wild neben die Anakonda hingelegt wird, das Zeichen giebt zu fröhlicher Rast.

Fünfte Scene.

Dienende Knaben treten auf, und breiten zur Linken des Vorgrundes bunt farbige Matten aus, auf welche sich die Jäger, ihre beiden Häupter oben an, niederlassen in regelloser aber schöner Gruppirung. Darauf erscheint ein anmuthiger Chor feierlich geschmückter Jungfrauen, die in sauberem Kokosgeschirr Erfrischungen aller Art den müden Jägern darreichen. Indeß diese sich laben, ergreifen die Mädchen deren Jagdspieße und Bogen, und beginnen um das erlegte Wild einen nachahmenden Tanz, der die verschiedenen Verrichtungen der Jagd in rhythmisch gemessener Bewegung versinnlicht. Als sie endlich Pilpatoes ruhmvolle That feiern wollen, [25] ziehen sie einen der dienenden

25) Es ist eine sehr häufige Gewohnheit der wilderen Völker, die einzelnen Grofsthaten ihrer Helden, ja sogar die mannigfach verwickelten Begebenheiten eines ganzen Feldzuges im lebhaften pantomimischen Tanz aus dem Stegereife darzustellen, wie dieses folgende Erzählung aus guter Quelle näher beweifst: plusieurs de ceux, qui ont veçu parmi les Iroquois, m'ont assuré, que souvent, après qu'un chef de guerre a exposé a son retour tout ce qui s'est passé dans son expedition et dans les combats, qu'il a livrés ou soutenus contre les ennemis, sans en omettre aucune cir-

Digitized by Google

Knaben in ihre Mitte, und fordern ihn durch Zeichen auf, das Ungeheuer darzustellen. Indem er nach einiger neckender Weigerung ihrem Verlangen willfahrt, beginnt er schwebenden Schrittes sich durch den Haufen der Tänzerinnen zu winden in mannigfach geschlängelter Figur, wobei auch der ganze Körper, und besonders das fortgesetzte Spiel der wellenförmig erhobenen und gesenkten Arme sehr geschickt beständige Schlangenwindungen zeigt.[26] Nachdem zur Ergötzung der ruhenden Jäger dieser Schautanz einige Zeit gedauert hat, gewahrt der gejagte Knabe einen von seinen Verfolgerinnen unbesetzt gelassenen Hinterhalt, und läuft unvermuthet in die Grotte, aus welcher während der ganzen Scene Yariko in unbemerkten Augenblicken ängstlich lauschend geblickt hat. Die Jäger geben kaum noch ihre Freude zu erkennen über jene List, da stürzt zu urplötzlich verändertem Tempo der Musik der Knabe mit allen Zeichen furchtsamer Ueberraschung wieder aus der Höhle; die Tänzerinnen bleiben in eigenthümlicher Gruppe des plötzlich gehemmten Laufes zum Theil unbeweglich stehen vor Verwunderung; die Jäger aber erheben sich eilig von ihren Sitzen. Auf die ängstlichen Gebehrden des Knaben, der zitternd nach der Grotte hindeutet, entnehmen einige Wilde den Mädchen die Waffen, und gehen mit gespannten Bogen der Höhle zu.

Sechste Scene.

Neue Verwunderung aber fesselt wiederum Alle, als Yariko plötzlich den gleichsam zu Stein erstarrten Schützen

---

constance, alors tous ceux, qui sont présens a ce recit, se levent tout d'un coup pour danser, et représentent ces actions avec beaucoup de vivacité, comme s'ils y avoient assisté, sans néanmoins s'y être preparés et sans avoir concertés ensemble. Lafitau Moeurs des Sauvages. T. I. p. 523.

26) Tänze welche die verschiedenen Bewegungen der Thiere nachahmten, waren bei den Griechen sehr gewöhnlich, wie folgende Stelle aufser einigen bereits früher angeführten Zeugnissen näher bekundet: "ὁ *Μορψατμὸς, παντοδαπῶν ζώων μίμησις ἦν.* (I. Pollux de speciebus saltationis. Onom. IV. 14.) Auch neuere Völker stellen

Digitized by Google

aus der Grotte entgegen tritt. Die Mädchen höhnen jetzt jenen Knaben wegen seiner lächerlichen Furcht; dieser indessen sucht den Spott zu bekämpfen, indem er durch Kopfschütteln, und lebhafte Gestikulation andeutet, daß ein anderer Gegenstand in der Höhle sein Schrecken erregt habe. Pilpatoe gewahrt dieses, und mit der Miene des Argwohns und mit einem Blicke des heftigsten Zorns auf Yariko, die eben auch von ihrem Bruder ziemlich unsanft angelassen wird, stürzt er zur Grotte. An dem Eingange aber fährt er scheu zurück, geschreckt vom donnernden Schusse, der auf alle Anwesende die außerordentlichste hier nicht näher zu beschreibende Wirkung macht. Yariko selbst sinkt wie entseelt nieder, und bleibt auch, von den Gespielinnen theilnehmend unterstützt, während der nächsten Ereignisse in diesem Zustande.

Siebente Scene.

Pilpatoe bekommt zuerst die Besinnung wieder, indem er eben zur Linken die Männer ordnet zu geregeltem Angriff, tritt Perez mit gespannt vorgehaltenem Pistol plötzlich aus seinem Hinterhalte hervor. Neues Staunen erregt jetzt überall der unvermuthete Anblick des Europäers. Orozimbo sinkt, dankend gegen die Sonne gewendet und zugleich auf Perez deutend in betender Stellung nieder; andere Indianer geben, gleichfalls auf das leuchtende Gestirn hinweisend, durch wilde Sprünge ihre Freude über das nunmehr nahe Fest des großen Opfers zu erkennen, und verlassen zum Theil, als wollten sie die Diener der Sonne von dem unvermutheten Ereigniß benachrichtigen, die Bühne. Pilpatoe aber, von wild rasender Wuth der Eifersucht bewegt, gedenkt des priesterlichen Ausspruchs in dem Augenblick nicht, und stürmt von Neuem gegen Perez los. Dieser streckt den wilden Feind zu Boden durch einen zweiten Schuß, der zu nicht geringer Freude

gern Positur, Gang und Eigenheiten gewisser Thiere im nachahmendem Tanze dar. S. Sontag am ber. angef. O. S. 150.

Digitized by Google

des hart Bedrängten von der linken Seite her signalisirend erwiedert wird. Höchst betroffen hierüber gehen einige Wilde nach der Gegend des Schalles hin auf Kundschaft aus; Andere sind beschäftigt um den in den linken Arm verwundeten Pilpatoe, der auf einer aus Jagdspeeren eilig geformten Bahre unter wilden Gebehrden der Wuth und der Rache den Schauplatz verläßt. Diese für seinen künftigen Verwandten zu üben drängt Orozimbo nunmehr zornig auf den Schiffbrüchigen ein, der sein im Augenblick nutzloses Schießgewehr fortsteckt, und mit gezogenem Degen dem Speere seines Feindes sehr geschickt zu begegnen weiß. Einige Zeit hat dieser Kampf gedauert, als Yariko sich erholt, mit allen Zeichen der Verzweiflung kühn zwischen die ihr so theuren Streiter stürzt, und vor dem Bruder in bittender Stellung niedersinkt. Ihr Erscheinen unterbricht das Gefecht; unschlüssig blicken beide Kämpfer auf sie hin: da erschallt plötzlich mit eigenthümlich bezeichnendem Tone die wohlbekannte priesterliche Trommel. In demselben Augenblick springen alle Indianer, die sich ehrerbietig nicht in den Kampf des Anführers zu mischen gewagt hatten, von allen Seiten auf den durch jene dumpfen Klänge zum Sonnenopfer bestimmten Perez ein, fesseln den durch die Uebermacht Entwaffneten, und umtanzen ihn in wild heiterem Rundetanz.

Achte Scene.

Der Zug der Sonnendiener nahet, das verhüllte Idol schwebt aber ganz allein in hohen Lüften, denn die Priester tragen diesmal statt der symbolischen Gestirne, nächst dem Altar und den geweiheten Trommeln nur Opfermesser und andere geweihete Geräthe; zum großen Theile aber auch verschiedentlich geschmückte Kalumets, [27] das größte

27) Das Calumet ist ein hohles mit bunten Federn geschmücktes Rohr, nicht unähnlich dem alten Caduceus. Wie dieser ursprünglich ein Symbol des Friedens war (vergl. Böttigers Vasengem I, 2. p. 97.) so erschien auch das im Worte sogar einigermaafsen verwandte Calumet den älteren amerikanischen Völkern als ein geweiheter Friedensstab. Die

Digitized by Google

und schönste derselben ist in den Händen des Oberpriesters. Dieser nimmt das ihm vom Volke jubelnd entgegen geschleppte Opfer in Empfang; zwei Sonnendiener mit blutrothen Kalumets führen dasselbe in die Mitte vor den Altar, und schwingen sehr gewandt ihre schrecklichen Zeichen von Zeit zu Zeit über dem Haupte des gefesselten Perez; indeß die übrigen Priester, weder achtend auf Yarikos Weh, noch auf die Freudenbezeugungen der gaffenden Menge, einen feierlich mysteriösen Umgang beginnen. Mit eigenthümlichen Gebehrden deuten sie bald hinauf zum Himmel, bald auf das Opfer, bald auf das Idol, das sich glanzvoll zu entschleiern in demselben Augenblicke beginnt, wo reiche Blumengewinde, die bis dahin auf dem Altar gelegen, den dem Tode Geweiheten schmücken. Ihn umtanzt alsbald, indeß die Priester knieend beten, im fröhlichen Reigen eine Schaar dienender Opferknaben und Mädchen mit festlichen Kränzen und Guirlanden in der Hand. [28]

Neunte Scene.

Indem die Priester, ganz unbekümmert um die übrigen Vorgänge, fortfahren in den Ceremonien der heiligen Opferung, denen das Volk, in verschiedene Gruppen vertheilt, mit unverwandter Theilnahme zuschaut, kommt von der linken Seite her einer der vorhin auf Kundschaft ausgegangenen Wilden im eiligsten Laufe zu Orozimbo, zeigt mit lebhafter Gebehrde auf den Spanier, und deutet darauf mit den Zeichen der Vielheit hin auf die eben verlas-

Darreichung eines mit glimmenden Tabacksblättern angefüllten Calumets galt ihnen als das heiligste Zeichen der Freundschaft; eben so war auch das Calumet in eigenthümlicher Weise verziert eine schweigende Kriegeserklärung. Ein Mehreres über die verschiedene Gestaltung und Bedeutung dieses vielfach angewendeten Symbols findet sich in Baumgartens allg. Gesch. d. Länder und Völker von Amerika. Th. I. S. 423. u. f.

28) Dieser festlichen Tänze so wie noch mancher anderer interessanter Gebräuche bei den Sonnenopfern erwähnt Marmontel in seinem nach guten Quellen bearbeiteten Werke: les Incas ou la destruction de l'empire du Perou. c. 18. 22. 49.

Digitized by Google

sene Gegend. Yariko hat in ihrer wilden Verzweiflung kaum den beginnenden Bericht des Boten vernommen, so blickt sie gespannten Auges in die bezeichnete Ferne hin, und eilt darauf hinweg mit heftigen Freudenzeichen und mit einer seelenvollen Muth verheissenden Gebehrde auf den männlich duldenden Perez, von dem der allen Indianern unzugängliche geweihete Kreis der Sonnendiener sie vorhin schmerzvoll geschieden hatte. Orozimbo indeß versucht mit Gebehrden der Besorgniß die Botschaft den Priestern mitzutheilen, allein vergeblich. In ihrer wachsenden extatischen Begeisterung scheinen sie nichts anderes zu sehen als ihr Opfer. Immer lauter tönt von Zeit zu Zeit im stets beschleunigten Rhythmus der dumpfe Schlag der Trommel, und der feierliche Umgang ist schneller stets und schneller zum schauerlich dahin wirbelnden Tanze geworden. Auch die Gaffer reißt die Freude des seltenen Schauspiels und die wachsende Gewalt des Rhythmus theilweise zu unwillkührlichen Sprüngen hin; und ihre Aufmerksamkeit hat, da die Opfermesser eben schon gezückt werden, einen solchen Grad erlangt, daß Orozimbo auch hier nur mit Mühe einige Indianer gewinnen kann, die ihm ehrerbietig in den Vorgrund folgen.

Zehnte Scene.

In dem Augenblick, wo jene sich nach vorn hin bewegen, kommt Yariko athemlos gestürzt, und ihr nach eilt mit entblößtem Degen Alonzo, der von dem geretteten Schiffe abgesendet ist, die Küsten zum Heil der etwa hier geborgenen Schiffbrüchigen zu durchsuchen. Ein Blick auf seinen unglücklichen Freund, ein bedeutsamer nach dem künstlich funkelnden Gestirn' hindeutender Wink in die Coulisse; und mehrere Schüsse fallen, die das strahlende Sonnenbild vom hoch schwankenden Rohre urplötzlich danieder werfen in den Staub. Als die Indianer ihr Idol verschwinden sehen, fallen Alle mit den Zeichen der tiefsten Bestürzung und Trauer zur Erde nieder, und decken das

Digitized by Google

Gesicht mit beiden Händen; auch Variko, im Bilderdienste groß geworden, theilt in gleicher Weise den allgemeinen Schmerz. Alonzo eilt auf den allein stehenden Perez zu, löst mit scharfer Waffe die bindenden Fesseln, und führt den geretteten Freund in den Vorgrund. Freundschaft und Liebe, Freude des Wiedersehens nach sicher vermuthetem Tode, und heißer Dank für plötzliche Lebensrettung sprechen jetzt sich aus im mächtig beredten Gebehrdenspiel, in Händedruck und Umarmung, in Umschlingung und Kuß. Diese sprachlosen Momente des Entzückens werden aber sehr bald unterbrochen durch eine Anzahl spanischer Krieger, die mit gefällten Waffen und zugleich mit grünen Palmenzweigen in der Hand zur Linken die Bühne füllen. Alonzo eilt, sie zu ordnen, ihnen entgegen, indeß Perez liebevoll auf seine edle Retterin niederschaut. Er sucht sie freundlich empor zu richten; als sie jedoch die allgemeine Trauer um sich her erblickt, sieht sie ihn schmerzvoll an, und lehnt das schöne Haupt wieder an den Boden. Die beiden Freunde gehen darauf verschlungen vor den in geschlossene Reihen gestellten Kriegern seitwärts im Hintergrunde auf und ab; des Perez lebhaftere Gestikulationen, bei denen er wiederholt auf Variko und auch auf die Höhle drüben zeigt, deuten an, daß er dem Freunde eben seine Schicksale erzählt. Während dessen hat der Oberpriester sich langsam erhoben, und schaut, ohne Staunen zu verrathen, nach den Spaniern, die auf einen Wink Alonzos ihm ihre Palmenzweige entgegen halten; er beantwortet dieses friedliche Zeichen, Stille winkend, mit dem erhobenen großen Kalumet, an dem er eilig einige Blätter aus den ihn umgebenden Guirlanden befestigt hat. Indeß die Spanier ihre Freude zu erkennen geben über dieses Symbol der Freundschaft, blicken nunmehr auf Zorais Trommelschlag die Indianer in die Höhe, und sehen bestürzt auf die Europäer. Orozimbo hat diese kaum wahrgenommen, als er seine Völker zur Rechten kampffertig aufzustellen bemüht ist. Während dessen legt der Oberpriester das gestürzte Idol verhüllt auf

Digitized by Google

den in den Hintergrund getragenen Altar, neben welchem sich die Diener der Sonne zu beiden Seiten in Reihen aufstellen. So erscheint die ganze Mitte des Theaters leer. Zur Linken erblickt man mit angezogenen Waffen die Spanier; im Vorgrunde an ihrer Spitze Alonzo und Perez. Gegenüber stehen in dichte Massen gedrängt die Indianer; oben an Orozimbo, und ganz vorn im Proscenio Yariko, die im Kampf zwischen Religion und Liebe mit tiefem Schmerz bald auf Perez, mehr aber noch auf die trauernden Priester schaut, deren Reihe den Hintergrund des Theaters füllt. Aller Augen sind erwartungsvoll auf Zorai gerichtet, der sowohl den Seinen als auch den Spaniern durch bedeutsame Winke Ruhe geboten hat. Unter geheimnißvollen Ceremonien nimmt er unvermerkt einen in dem Altar verborgenen silbernen Halbmond, der alsbald hoch auf dem leeren Sonnenrohre in den Lüften prangt. Feierliche Trommelschläge werden wieder hörbar, und die Indianer begrüßen mit freudigen Gebehrden und Sprüngen das Idol, durch dessen plötzliches Erscheinen die trügerischen Priester sich gut genug aus der Verlegenheit ziehen, und ihr Ansehen beim Volke bewahren. Feierlich schreitet darauf Zorai in den Vorgrund, das weiße Kalumet mit dem grünen Friedenszeichen in der Hand, hinter ihm her aber treten die beiden Priester mit den blutrothen schon über dem Haupte des Perez geschwungenen Stäben. Eines derselben nimmt Zorai, zeigt, gegen das Volk gewendet, auf die an seiner Brust strahlende Sonne, dann mit verneinender Gebehrde auf Perez, und zerbricht darauf das rothe Kalumet, um vollständig anzudeuten, daß der Sonne dieses Opfer nicht wohlgefällig gewesen sey, und daß das Gestirn vielmehr alle Freundschaft gegen die Fremdlinge gebiete. Deshalb verliert sich auf seinen Wink der Opferzug ganz still von der Bühne, indeß er selbst dem Perez sein großes heilig geweihetes Kalumet überreicht, und von diesem dafür einen Palmenzweig nimmt. Diesen giebt er dem nach seiner Weise an der Handlung Antheil

Digitized by Google

nehmenden Orozimbo; Perez dagegen giebt das Kalumet an Alonzo, und beide Anführer reichen darauf sich die Hände, indem sie zugleich die Friedenszeichen kreuzweis in die Höhe halten. Freudige Bewegung zeigt sich nunmehr zu beiden Seiten, besonders unter den Indianern. Traulich gehen sie auf die Spanier zu, und es entstehen mannigfach wechselnde Gruppen der Waffen und Geräthe bewundernden Neugier; im Vorgrunde weilt die fröhliche Yariko mit den übrigen vier Hauptpersonen, die ihre Freundschaftsbezeugungen jetzt bekräftigen durch gegenseitige Geschenke. Auf Alonzos Wink haben zwei Spanier ein Bündel gebracht, welcher mit verschiedenen der Situation angemessenen Effekten beschwert ist. Bei deren Vertheilung wird natürlich der friedfertige Oberpriester nicht vergessen, welcher darauf mit ähnlichen Aufträgen Orozimbo's, von mehreren Indianern begleitet, sich entfernt. Auch Yariko, deren reizvolles mimisches Spiel während aller dieser Scenen hier unmöglich erörtert werden kann, wird reichlich bedacht von dem dankbaren Perez; sie freut sich kindlich der erhaltenen Gaben, indeß auch im Hintergrunde lustiger Jubel sich überall verbreitet unter den Indianern. Einer prüft, fröhlich in den Vorgrund tretend, ein kleines von einem Krieger empfongenes Messer; ein Mädchen knüpft freudig hüpfend einen bunten Glasstein in ihren Haarschmuck; kurz überall zeigt das wandelnde scenische Gemälde lustige Gruppen und heiter bewegtes Leben, das sich nur schöner noch in der folgenden Scene entfaltet.

Eilfte Scene.

Einige der Indianer, die vorhin mit Zorai die Bühne verließen, kehren zurück, und reden heimlich zu Orozimbo, auf dessen Wink nunmehr die Jagdmatten wieder zur Linken ausgebreitet werden, auf welche Alonzo und Perez, Orozimbo und Yariko sich niederlassen. Ein festlicher Zug, angeführt von einem Indianer, der ein schönes Kalumet trägt, bringt Orozimbo's Geschenke; sie bestehen in dem

Digitized by Google

vorhin erlegten Wildprett, in Früchten aller Art, und in verschiedenem künstlich gefertigten Geräth. Nachdem alles von den Spaniern mit den gebührenden Ceremonien des Dankes angenommen worden ist, feiern die Indianer die Anwesenheit der fremden Gäste auf Drozimbo's Geheiß durch verschiedene Nationaltänze, voll charakteristischer Bedeutsamkeit und Schönheit. Den Anfang macht der prächtig aufgeführte Waffentanz Athonront, [29] dieser Pyrrhichius der Indianer, und darauf folgt der brasilianische Frauentanz, [30] zu dem die Mädchen auch die liebliche Yariko auffordern, deren heiteres ausdrucksvolles Solo sich anmuthig in den holden Reigen verflechtet. Hierauf können den bei-

29) Ausführliche zum Theil von erläuternden Kupfern begleitete Beschreibungen des viele Gattungen zählenden Athonront finden sich an folgenden Stellen: Baumgarten Allg. Gesch. d. Länder und Völker von Amerika Th. I. S. 239. 242. 366. 425; auch der von Charlevoix am unten verzeichneten Orte angeführte „danse du boeuf," der von den dabei gebrauchten aus Ochsenhaut gefertigten Schilden seinen Namen führt, gehört zu diesem Waffentanze. Soll demselben etwa ein charakteristisches Solo hinzugefügt werden, so ist ein solches in freier Schönheit zu bilden nach folgender Beschreibung des sogenannten danse de la decouverte. C'est une representation au naturel de tout ce qui se fait dans une expedition de guerre, et comme j'ai deja observé, que les sauvages ne cherchent ordinairement qu'a surprendre leurs ennemis, ç'est sans doute pour cette raison, qu'ils ont donné a cet exercice le nom de la decouverte. Quoi qu'il en soit, un homme danse toujours seul, d'abord il s'avance lentement au milieu de la place, ou il demeure quelque tems immobile, aprés quoi il represente tout de suite le départ des guerriers, la marche, les campemens; il va à la decouverte, il fait les approches, il s'arrete, comme pour reprendre halein, puis tout a coup il entre en fureur, et on diroit, qu'il veut tuer tout le monde; revenu de cet accès il va prendre quelqu'un de l'ássemblée, comme s'il le faisoit prisonnier de guerre; il fait semblant de casser la tête à un autre; il couche un troisieme en jouë; enfin il se mit a courir de toute sa force. Il s'arrête ensuite, et reprend ses sens: c'est la retraite d'abord precipitée, puis plus tranquille etc. (Charlevoix Histoire generale de la nouvelle France T. V. p. 337. 441.) Lebhaft erinnert dieser kriegerische Tanz an die von Xenophon beschriebenen Waffentänze, deren früherhin schon ausführlich gedacht worden ist. S. Abhandl. III, cit. Nro. 53. u. f.

30) Baumgarten am angef. O. Th. I. S. 404.

Digitized by Google

den Geschlechtern gemeinsame Chortänze folgen, etwa wie der schöne Kettentanz,[31] der Tanz mit kunstreichem Ballspiel,[32] und der heitere Maskentanz Mitotes;[33] unterbrochen von charakteristischen Viertänzen, Zweitänzen und Solo's, wie zum Beispiel: der schöne Tanz mit dem Blumenstrauß,[34] der eigenthümliche Klappertanz,[35] der schauerlich groteske Feuer- oder Kohlentanz[36] und viele andere nationelle Tänze mehr.[37] Als die belustigenden Tanzspiele längere Zeit gewährt haben, ruft durch entfernten Kanonenschuß das wartende Schiff die Säumenden; es entsteht eine Bewegung unter den Spaniern, und Alonzo will aufbrechen, doch wird er von Orozimbo daran verhindert, bis die Feier bedeutsam geschlossen ist durch den im höchsten Ansehen stehenden Tanz des Calumet.[38] Damit derselbe

31) Diesen an Figuren so reichen Tanz ersann der Ynka Huayna Capac, indem er es für majestätischer hielt eine goldene Kette während des Tanzens zu halten, als einander bei den Händen zu fassen. Baumgarten a. a. O. Th. II. S. 334.

32) S. Baumgarten a. a. O. Th. I. S. 440. 443. Vergl. auch Abhandlung III. cit. Nro. 77 u. f.

33) Ebendaselbst Th. II. S. 43.

34) Ebendaselbst Th. I. S. 242.

35) Mit Crotalen an den Füfsen. Ebend. Th. II. S. 402.

36) Charlevoix l. c. T. V. p. 337.

37) S. noch Baumgarten am angeführten Orte Th. I. S. 240. 241. 243. 540. II. 588. 902. 903. Charlevoix l. c. T. V. p. 440. Man möge von diesen vielen Tänzen die schönsten und charaktervollsten auswählen; dieselben sind hier nur in so reicher Anzahl angeführt, um zu beweisen, dafs im scenischen Tanze keine langweilige Einerleiheit zu herrschen braucht, wenn derselbe angeordnet wird von einem einsichtsvollen Balletmeister, der gehörig vertraut ist mit dem Schönen seiner Kunst, und mit der Wahrheit in den Nationaltänzen, zu deren näheren Kenntnifs früherhin aufser den hier mehrfach benutzten Werken noch reiche Quellen angegeben sind. S. Abhandl. VI. cit. Nro. 87.

38) Der Tanz der Calumets geschiehet blofs wichtiger Ursachen halber. Mannigmal geschieht er, den Frieden zu befestigen, oder sich zu einem erhebenden wichtigen Kriege zu verbinden: bald erweiset man dadurch einer Nation, die man einladet, eine besondere Ehre: bald bedienen sie sich dessen bei Aufnahme einiger angesehenen Personen, gleichsam als wenn sie denselben eine Ergötzlichkeit durch einen

Digitized by Google

beginne wird eilig ein Teppich ausgebreitet, in der Mitte geziert mit einer strahlenden Sonne; darauf nun wird das festliche Kalumet gelegt sammt allen unter den Indianern herrschenden Waffenarten, nehmlich Bogen und Pfeil, Streitaxt und Kriegeskeule. Nachdem dies geschehen, nimmt der Tänzer ehrerbietig das Kalumet, und tanzt zuerst allein damit, wobei er dasselbe in den verschiedensten Stellungen mannigfach nach dem Takte bewegt. Bald hält er es gegen die Sonne; bald neigt er es sanft zur Erde; zeigt es im Kreise umhertanzend den Anwesenden, oder neiget es achtungsvoll vor den gefeierten Fremden. Nachdem dieses Spiel einige Zeit gewährt hat, ergreifen verschiedene Indianer nach einander die auf dem Teppich liegenden Waffen, und brauchen dieselben in allen Wendungen gegen das Kalumet, das der Tänzer als einzige parirende Gegenwaffe geschickt zu führen weiß. Endlich nachdem sich dessen Kraft in jeder Weise des Kampfes bewährt hat, überreicht er dem Alonzo das siegreiche Zeichen, gleich als wollte er dadurch ausdrücken, daß der Besitz des Kalumets sichern Schutz gewähre gegen alle Arten des kriegerischen Angriffs. Von diesem bedeutungsvollen Friedenstanze, den man übrigens in mehrfach verschiedener Weise aufführt,[39] wird unter andern gesagt: „dieses Schauspiel ist ungemein angenehm, zumalen da alles nach dem Takt geschiehet. Der „eine greift an, und der andere parirt aus; der eine flieht, der andere verfolgt ihn: sobald nun derjenige, der „geflohen ist, sich umdreht, so bringt er seinen Gegner zum „Weichen; welches alles nach dem Takte mit gemessenen „Schritten und nach dem Klange der Trommel so artig „eingerichtet ist, daß es gewiß in Europa für ein sehens„würdiges Ballet gehalten werden dürfte.“[40] Während dieses Schauspiels schon landet an dem Felsen links ein

Ball oder Schauspiel machen wollten. Baumgarten a. a. O. Th. I. S. 424.

39) S. Charlevoix l. c. p. 437. 440.

40) Baumgarten a. a. O. Th. I. S. 425.

Digitized by Google

spanisches Boot, und ein neuer Signalschuß des entfernt liegenden Schiffes mahnet zum Aufbruch. Der größte Theil der spanischen Krieger verschwindet, von einem unteren Befehlshaber geführt, nach der Gegend des Schusses hin; das Schiff aber besteigen mit wenigen Begleitern Alonzo und Perez. Von dem stummen Danke desselben, von Yarikos namenlosem Schmerze, von den feierlichen Abschiedsceremonien ausführlich zu reden, wäre überflüssig. Die Indianer folgen zum großen Theil den Spaniern, oder sie blicken, am Strande verschiedene Gruppen bildend, dem rasch enteilenden Boote nach.

Zwölfte Scene.

Tamala fliegt eilig auf den geliebten Orozimbo zu; sie hat, wie ihre Gebehrden sagen, die Wunden des Bruders mit heilenden Kräutern belegt, und deutet an, daß ihr derselbe langsamer nachfolge. In dem beiderseitigen Ausdruck der liebenden Innigkeit und Zärtlichkeit zeigt sich mehrfacher Kummer, der noch sich mehrt, als sie auf Yariko blicken. Diese achtet nicht mehr des Bruders, nicht Tamalas freundlicher Winke. Gänzlich unbekümmert um die übrige Welt weilt sie auf der äußersten Spitze des in das Meer vorragenden hinteren Felsens, und blickt, angestrahlt vom hellsten Sonnenlichte, hinaus in die Weite, die alles ihr Theure nach und nach verschlingt. Eine Reihe der schönsten mimischen Bilder malt dabei ihren inneren Zustand genügend. Anfangs sitzt sie, den Blick in die Ferne gerichtet, starr wie ein Marmorbild; dann erhebt sie sich, hält die Hand über die Augen, streckt beide Arme sehnsüchtig aus, und sinkt darauf, von wildem Schmerze ergriffen, wie ohnmächtig zusammen. Dann wiederum blickt sie, starr vor sich hinzeigend, von Neuem in die Weite; erhebt sich nach und nach bis auf die äußerste Spitze der Zehen, und deckt endlich, da ihr die Spuren des Geliebten immer mehr verschwinden, das Gesicht, als wolle sie nun nichts mehr sehen, mit beiden Händen.

Digitized by Google

Dreizehnte Scene.

In dieser Stellung weilt sie, als Pilpatoe mit verbundenem Arme, sonst aber kriegerisch gerüstet auftritt, begleitet von mehreren gewaffneten Indianern seines im Aeußeren schon größere Wildheit verrathenden Stammes. Drozimbo eilt ihm entgegen, und umarmt ihn theilnehmend; frostig aber wird ihm seine Freundlichkeit nur erwiedert. Pilpatoe scheint mit grimmigem Blicke seinen Feind den Perez zu suchen; als er die Indianer spähend am Strande erblickt, läuft er zu ihnen, und ihre in die Ferne zeigenden Winke mehren noch seine Wuth. Eben als er zuerst die trauernde Yariko oben auf dem Felsen erblickt, nimmt auch sie die Hände vom Gesicht, und ihre starrenden Blicke begegnen einander. Die heftigste innere Bewegung malt sich nunmehr in Yarikos Gebehrden. Mit der Miene des Abscheues und der Furcht blickt sie hinab auf den wilden Pilpatoe; sodann breitet sie ihre Arme noch einmal sehnsüchtig in die Ferne hin; erhebt sich darauf in der Stellung des innigsten Gebets gegen die Sonne; und stürzt endlich, dem Bruder das letzte Lebewohl zuwinkend, von steiler Höhe hinab in den wogenden Tod.

Vierzehnte Scene.

Unmöglich ist es, den dieser That folgenden mimischen Ausdruck zu schildern. Mehrere Indianer eilen hinweg, um in gläubiger Zuversicht die Priester herbei zu holen; Andere kommen mit den Zeichen der lebhaftesten Theilnahme herbei gelaufen; Einige scheinen gleichsam wie erstarrt vor Schrecken; Andere endlich noch, unter denen auch Drozimbo ist, haben sich Rettung hoffend in das Meer geworfen. Pilpatoe geht, den Blick häufig gegen die See gewendet, zornig auf und ab, und ordnet zur Rechten der Bühne seine Krieger theilweise zum Angriff. Einen rührenden Gegensatz seiner Wuth bildet Tamalas Schmerz, die den Geliebten vergebens von den gefahrvollen Fluthen zurück zu halten strebte, und nun bald Hände

Digitized by Google

ringend zum Strande läuft, bald inbrünstig betend niedersinkt. Als Zorai von den rückkehrenden Indianern und von einigen Priestern begleitet eilig nahet, tritt sie ihm mit flehenden Gebehrden entgegen, gleich als hoffte sie die wirksamste Hülfe von dem geweiheten Diener der Gottheit. Dieser schreitet darauf, die Hand auf das strahlende Sonnenbild an seiner Brust langsam gegen den Strand. So wie er naht, entsteht eine merkliche Bewegung unter den Indianern, sie deuten lebhaft in die See hinaus, und kommen zum Theil mit mannigfachem Ausdruck freudiger Erwartung in den Vorgrund. Höchste Spannung zeigt sich überall; Tamala hat den Felsen hoffenden Blickes erstiegen; sogar Pilpatoe steht, das Auge starr auf die See geheftet, ruhig da mit verhaltenem Gefühl.

Funfzehnte Scene.

Immer lebendiger wird die Bewegung; endlich springen nach und nach die Schwimmer ans Land, und ihnen folgt zuletzt Orozimbo, die leblose Yariko im Arm. Freude und Trauer bestürmen jetzt gleichförmig die liebende Tamala, und höchste Theilnahme zeigt sich bei allen Indianern, indeß der Oberpriester unter mehrfachen Ceremonien verschiedene Versuche macht, die sanft auf den Matten niedergelegte Yariko wieder in das Leben zurückzurufen. Unverwandten Blickes steht Pilpatoe auf seiner Kriegeskeule gestützt, neben dieser Handlung; ihm gegenüber zur Linken der Bühne Orozimbo, an den sich die liebende Tamala schmerzlich lehnt. Hin und wieder scheint Zorai einige Hoffnung des Lebens zu hegen, welche die schnellere aber nur zu bald wieder ersterbende Bewegung der Musik bedeutsam ausdrückt; endlich aber schweigen die Töne eine längere Pause hindurch ganz und gar, regungslos blicken dabei alle auf den über Yariko in stilles Gebet versunkenen Priester, bis er sich endlich erhebt, den sicheren Tod schmerzlich zu verkünden. Das Gesicht mit beiden Händen verdeckend schreitet Orozimbo zur Linken in den Vorgrund; fest an ihn sich klammernd wankt neben ihm Tamala; Pil-

Digitized by Google

patoe aber stürzt daher mit wilden Gebehrden. In steigender Heftigkeit der Gefühle zürnet er sichtbar noch der entschlafenen Braut, und reißt darauf urplötzlich mit feindseliger Gewalt die liebende Schwester von der Seite des trauernden Orozimbo. Mit ruhiger Würde steht dieser dem Rasenden gegenüber, und winkt nur den staunenden Indianern seines Stammes zu, sich hinter ihm zu ordnen. Vergebens fleht Tamala im innigsten lebendigsten Ausdruck der Gebehrde zu dem wilden Bruder; sie reißt sich, zurückeilend zu dem Geliebten, zu wiederholten malen von ihm; Pilpatoe aber zerrt sie wieder hinweg, und übergiebt sie endlich der wehrenden Kraft einiger seiner Krieger. Sehnsuchtsvoll breitet sie mit namenlosem Schmerz ihre Arme aus gegen den Geliebten, der ihre zärtlichen Gebehrden zwar erwiedert, jedoch eingedenk der Ehre seines Stammes, sich mit den ihm eilig dargereichten Waffen an die Spitze seines Volkes stellt. Pilpatoe nimmt während dessen ein in besonderer Weise verziertes Kalumet, wirft es, indeß seine Krieger drohend die Waffen schwingen, zerbrochen auf den Boden, und stürzt darauf, gefolgt von den Seinen, wie ein Rasender davon. Unter den Indianern des andern Stammes entsteht gleichfalls eine feindliche Bewegung; Orozimbo aber weist sie, schmerzlich auf Variko und auf die eben Ankommenden deutend, zur Ruhe.

Schlußscene.

Kaum haben Pilpatoe's Krieger sich seitwärts zur Linken in den Hintergrund verloren, so erscheinen gegenüber Varikos Gespielinnen von Priestern und Opferknaben begleitet; das tiefe Weh aller Herzen malt die Musik in den eingreifendsten Klagetönen, und es beginnt mit mehreren Ceremonien der Leichenfeier der beinahe bei allen minder civilisirten Völkern übliche geweihete Trauerreigen, [41] während dessen der Vorhang fällt.

---

41) Beschreibungen u. Abbildungen solcher Todtentänze finden sich in Baumgartens mehrf. angef. W. Th. I. S. 457. 468. 472.

Digitized by Google

Die vorstehende pantomimische Dichtung, die übrigens noch weit davon entfernt ist, als klassisches Muster ihrer Gattung gelten zu können, wird, wie wir hoffen, einigermaßen beweisen, daß die Gebehrdensprache als natürlichster Ausdruck der Empfindung und der Leidenschaften, den früher gemachten Anforderungen gemäß, im Stande ist, eine dramatische Fabel mit sorgsamer Beachtung der scenischen Gesetze [42] zu entwickeln, und zur allgemeinsten Verständlichkeit dergestalt durchzuführen, daß der Schauer in keiner Scene des erläuternden Programms bedarf. Dieses leichte Auffassen macht das Bedürfniß der Wortsprache in jenem Drama nirgend rege; keine besondere Abstraction erheischt die ästhetische Wahrscheinlichkeit des hier allein herrschenden Gebehrdenausdrucks, indem derselbe in den Hauptscenen angewendet ist mit absoluter Wahrheit des Lebens. [43] Dasselbe gilt auch von den wesentlich in die Handlung verflochtenen Tänzen; sie sind daher sämmtlich von charaktervoller Bedeutsamkeit, spiegeln in eigenthümlicher Weise

42) Die Einheit der ästhetischen Idee, so wie auch der auf lyrischem Interesse gegründeten Handlung ist hoffentlich genügend in der Fabel begründet; eben so ist die Einheit der Zeit mit strenger Wahrheit gehalten, und die Einheit des Ortes, die übrigens nicht wesentlich nothwendig ist, entspringt aus der einfachen Natur des Stoffes selbst. Die verschiedenen Scenen entwickeln sich meistens nur nach einem inneren Zusammenhange in natürlicher Folge, und die handelnden Charaktere sind so klar hingestellt, dafs der pantomimische Künstler leicht im Stande sein wird, ihr Bild mit seinen beschränkten Mitteln des rein körperlichen Ausdrucks genügend zu entwerfen, und mit Bestimmtheit durchzuführen in Mienen und Gebehrden in Grundhaltung und Bewegung. d. V.

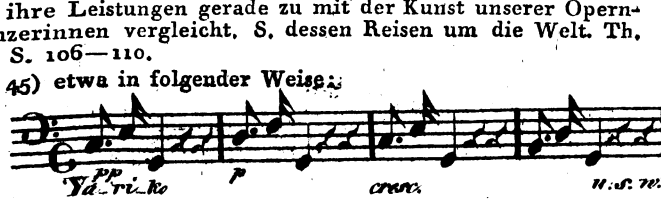
43) Nicht allein im Verkehr mit Fremden, sondern auch unter sich bedienen diejenigen Völker, deren Tonsprache noch nicht gehörig ausgebildet ist, sich sehr häufig eines zum Theil ganz conventionellen Gebehrdenausdrucks: einen gültigen Belag für diese Behauptung giebt aufser mehreren früher bereits beigebrachten Zeugnissen unter andern noch folgende Stelle: „wie unvollkommen die Sprache der Buschmänner auch ist, so haben sie doch eine sehr zusammengesetzte Art, sich durch Gebehrden und Zeichen verständlich zu machen.“ Lichtenstein Reisen im südlichen Afrika. Th. II. S. 520.

Digitized by Google

Cultur und Sitte ferner Zeiten und Völker ab.[44] Indem die rhythmische Schönheit der Bewegung sich hierein besonders offenbart, ist zugleich das plastische Princip der Gebehrdenkunst gleichmäßig berücksichtigt: überall zeigen sich in psychologischer Entwickelung größere Reihen zusammenhängender mimischer Bilder, ausdrucksvolle Gruppen und vielfach wechselnde Tableaux, deren malerische Wirkung noch erhöht wird durch idealisch schönes Costüm, und durch mannigfach angewendete Beleuchtung. Die begleitende Instrumentalmusik hat dabei hinreichende Gelegenheit zur Entfaltung des klarsten und eben deshalb allmächtig ergreifenden Seelenausdrucks, und zur musikalischen Malerei überhaupt, in so weit dieselbe nehmlich mit der reinen Schönheit der Tonkunst passend vereinbar ist. Leicht ist jedoch hier das rechte Maaß zu überschreiten. Die Tonverhältnisse zum Beispiel in den Silben des Wortes „Pariko" sind — da a der mittlere, i der höhere, o aber der tiefere Vokal ist — ganz genau bestimmt, und können folglich in musikalischer Nachahmung erkennbar wieder gegeben werden. Wenn nun ein Componist in der sechsten Scene des ersten Aktes, den näher kommenden Ruf des die Braut suchenden Pilpatoe auszudrücken, ein obligates Violoncell anbrächte, das die melodischen und rhythmischen Verhältnisse ihres Namens in einer nach gewissen Pausen eintretenden musikalischen Figur[45] täuschend wiedergäbe, so würde — bei dem stets gesteigerten Forte, bei dem fast

44) Die Tänze der Wilden vereinen in der Wirklichkeit sehr häufig mit der Wahrheit ihres Lebensausdrucks zugleich auch hohe Schönheit der Kunst: Forster zum Beispiel fand die reizende Poyadua, Tochter eines Vicekönigs auf Taheiti so geschickt in ihrem nachahmenden Tanz, daſs er ihre Leistungen gerade zu mit der Kunst unserer Operntänzerinnen vergleicht. S. dessen Reisen um die Welt. Th. II. S. 106—110.

45) etwa in folgender Weise:



gänzlichen Verstummen der übrigen Instrumente wenn Pilpatoe oben auf dem Felsen erscheint, und bei dem endlichen Verbeben jener Figur nach seiner Entfernung — der Ruf des Suchenden allerdings leicht erkennbar dadurch dargestellt sein: das Ganze wäre aber bei aller vielleicht noch möglichen Schönheit dieser Wortmalerei doch ein unstatthaftes den ästhetischen Totaleffeckt störendes Spielwerk, indem die Idee der Tonsprache, deren Mangel der Schauer eben vergessen soll, dadurch ganz zwecklos angeregt wird. Es bedarf solcher gesuchten Täuschungen nicht, denn es bietet der stete Wechsel der lebhaftesten und innigsten Gefühle hier der Tonkunst hinreichenden Stoff zu wahrhaft ästhetischem Ausdruck. Wird die Composition dieses pantomimischen Schauspiels im gehörigen Geiste aufgefaßt, so steht diese Tonschöpfung wohl mit der bisher gewöhnlichen Balletmusik durchaus in gar keiner vergleichenden Beziehung, und muß folglich betrachtet werden als eine ganz neue Gattung des musikalisch-dramatischen Styls, für deren Anregung uns — nach der Meinung eines einsichtsvollen Tonsetzers, dem diese Ideen zu näherer Prüfung vorgelegt wurden — Componisten und Musikfreunde einigen Dank wissen werden. Die Aufmerksamkeit sämmtlicher Kunstkenner müssen wir jedoch zu erzielen streben bei der Bearbeitung eines bis dahin größtentheils unbeachtet gebliebenen artistischen Gebietes: in der Hoffnung, demselben durch die praktische Behandlung ein erhöhteres Interesse zu verleihen, und die früherhin aufgestellten Grundsätze unserer Theorie dadurch noch bestimmter zu bewähren, folgen denn hier noch einige Versuche in einer ganz anderen Gattung der pantomimischen Dichtung.

Digitized by Google

Der alte Amor.

Komisches Tanzspiel in drei Akten.

Handelnde Personen.

Herr von Boisſec, Besitzer eines schönen Landgutes in der Picardie.
Frau von Boisſec.
Adele, deren Tochter.
Herr van der Keulen, aus Flandern, ihr bestimmter Bräutigam.
Valbrün, Husaren-Rittmeister.
Le Fleur, angeblicher Marquis de la Fleur, ein Glücksritter.
Herr von Gribelet, ein benachbarter armer Landedelmann.
Frau von Gribelet.
Manon, ihre Schwester.
Vicomte von Fleuret, Liebhaber der gymnastischen Künste.
Hanton, Schulmeister.
Toubeuf, Schenkwirth des Dorfes.
Roſa, dessen Tochter.
Etienne, ein junger Bauer.
Liſette, Kammermädchen.
Jasmin, Valbrüns Diener.
Henry, Valbrüns Jokei.
Musikanten und Handwerker aus der nahen Stadt; Bauern und Bäuerinnen, Gärtnerbursche, Bediente u. s. w.
Die Handlung geht vor gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf dem Gute des Herrn von Boisſec.

Introduction.

Herr von Boisſec hat sich den Sohn eines entfernten Jugendfreundes zum Eidam erkohren, und dessen nahe Ankunft veranlaßt daher glänzende Feste, zu denen die Nachbarschaft geladen ist, und deren Vorbereitung überall die regsamste Thätigkeit veranlaßt. Man ziert Haus und Garten; man versucht die verschiedenen Talente in mehrfachen Tanzproben; man ordnet, vom Hausfreunde la Fleur unterstützt, eine ländliche Feier, deren mythisch-alegorischer Schluß die Gelehrtheit des Schulmeisters bekundet, und zu deren Glanz die nächste Stadt Künstler und Handwerker senden muß. Unter ihnen erscheint aber als ihr Meister der verkleidete Valbrün, Adelens heimlicher Geliebter; sein verschlagener Diener, dem nahenden Bräutigam auf Kundschaft entgegengesendet, bringt ihm lustigen Bericht; und es beginnt nunmehr ein muthwillig heiteres Spiel, vielfach belebt von der Macht des alten Amor.

Digitized by Google

Erster Akt.

(Zimmer im herrschaftlichen Schlosse, nach der Sitte des dargestellten Zeitalters verziert, und mit einer Hauptthür und zwei Seitenthüren versehen. Rechts im Hintergrunde steht eine Pedalharfe.)

Eine höchst charakteristische Ouvertüre mit jovialischer Laune gearbeitet, und zum Theil in dem altfränkischen jetzt nur komisch wirkenden musikalischen Styl [46] der früheren Zeit gehalten, beginnt. Einzelne Sätze veralteter zum Theil im Stücke vorkommender Tänze — wie etwa die gravitätische Loure und Sarabande, die Chakonne, die schmeichelnde Musette [47] oder die fröhlich hüpfende Gigue [48] — bereiten bedeutsam das heitere Spiel vor: endlich geht die Musik über in einen durch geregelte Pausen ganz eigenthümlichen Rhythmus, [49] während dessen der Vorhang aufrollt.

Erste Scene.

Frau von Boissec, im Pudermantel sitzend, wird in rhythmischer Bewegung künstlich frisirt und gepudert [50] von

46) Einzelne Andeutungen den komischen Ausdruck der Musik betreffend sind früher bereits gegeben; ein Mehreres darüber enthält die zehnte Abhandlung. d. V.

47) S. über den Character dieser alten Tanzstücke Sulzers Th. d. sch. K. Art. Ciaconne, Loure u. s. w.: von dem eigenthümlichen Vortrage jener Tänze handelt ganz besonders I. I. Quantz in seiner Anweisung die Flöte zu spielen. S. 270 u. f.

48) Heut zu Tage ist die Gigue beinahe ganz abgekommen, jedoch sehr mit Unrecht; denn sie besitzt so viel Eigenthümliches, dafs die Tonkunst eine Lücke hätte, wenn sie verloren ginge. Schubert Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst S. 361.

49) Vergl. hier die Theorie des Rhythmus Abhandl. IV.

50) Die metrische Abgemessenheit dieser Verrichtungen wird als ganz natürlich und zugleich als höchst angenehm erachtet in folgender Stelle eines berühmten Werkes über den Rhythmus: gaudent complures membrorum frictione et pectinatione capillorum, verum haec ipsa multo magis juvant si balnearii et tonsores adeo in arte sua fuerint periti, ut quosvis etiam numeros suis possint explicare digitis. Non semel recordor me in ejusmodi incidisse manus, qui quorumvis etiam canticorum motus suis imitarentur pecti-, ita ut nonnunquam jambos vel trochaeos, alias dac-

Digitized by Google

einem städtischen Parüquenmacher-Gesellen und zweien dabei behülflichen kleinen Lehrburschen, die gleich dem Gehülfen im weißen Leibrock gekleidet und mit dreieckigen Hüten versehen sind. Im grauen Frack und weißen Unterkleidern steht Valbrün dabei als angeblicher Meister, und beschaut, fleißig lorgnettirend, unter mehrfachen Winken das wachsende Kunstwerk des Haarthurms: als eben in die anderthalb Fuß hohe Frisur eine Rose oben befestigt werden soll, schwingt dazu einer der Knaben sich dem Gesellen mit Leichtigkeit auf die Schulter. Die reizende Lisette steht oder kniet abwechselnd in den anmuthigsten Stellungen vor der Herrin, indem sie ihr auf mannigfache Weise, bald höher bald niedriger, einen ovalen Spiegel vorhält. Während dieser Verrichtungen erscheint zum Toilettenbesuch mit süß gezierter Gebehrde der junge Marquis de la Fleur. Er ist im kurzen sehr reich galonnirten Kleide, und trägt nach der damals herrschenden Sitte einen blitzenden Stahldegen; unter dem Arme hat er einen kleinen Plümenhut. Madame bemerkt wohlgefällig die Eleganz seiner Parüre; das Auge, das beinahe schon ein halbes Jahrhundert gestrahlt hat, mißt ihn mit sehnsüchtig schmachtendem Blick, und die weiße Hand streckt sich ihm zierlich zum Kusse entgegen. Jede Bewegung dieser wie aller folgenden Scenen zeigt die gesuchte altfränkische Grazie, überhaupt jene gänzliche Unnatur, die das dargestellte Zeitalter so eigenthümlich charakterisirt. Während aber der Herr Marquis nur aufmerksam scheint auf jeden Blick von Madame, weiß er doch zugleich auch hinter ihrem Rücken mit dem hübschen Kammermädchen recht artig schön zu thun. Die eifrig beschäftigten Künstler fördern indeß unter mancherlei kurzwei-

tylos vel anapaestos, nonnunquam amphibraches aut paeonas quam scitissime exprimerent, unde haud modica oriebatur delectatio. Quamvis vero non iisdem plerique gaudeant numeris, aliique aliis sunt gratiores, vix tamen quenquam reperiri puto, cui non placeat motus concinnus, veluti quo ipsa quoque mulcentur brutu. I. Vossii de poematum cantu et viribus rhythmi p. 62.

Digitized by Google

ligen Manipulationen ihr hohes Werk; da tritt denn auch der Marquis mit vornehmer Haltung vor den angeblichen Meister hin, und fragt durch Gebehrden, ob er etwas zu tadeln habe an der überaus zierlichen Frisur a la tulipane. Mit verbindlichen Gesten verneint Valbrün diese Frage, beugt aber doch den Glücksritter ein wenig, und ordnet scheinbar eine Kleinigkeit an dessen Haarputz: als er aber darauf mit leichter kurzer Bewegung auch noch einigen Puder anwirft, giebt er dem Herrn Marquis dabei wie unversehens einen ziemlich vernehmlichen Backenstreich. Die devotesten Entschuldigungen werden deshalb dem Zürnenden gemacht, der sich denn auch abermals der Meisterhand Preis giebt, und nunmehr von derselben in ähnlicher Weise unsanft an der andern Seite berührt wird. Vergebens setzt Valbrün jetzt eine große schwarze Brille auf, und zeigt so, daß seine Kurzsichtigkeit das Versehen veranlaßt habe; vergebens zieht er den heftig Ergrimmten vor den Spiegel, um durch die zierliche Schönheit des Kunstwerks die unangenehme Manipulation bei dessen Fertigung vergessen zu machen: der Marquis bleibt außer sich, und sein Zorn wird nur abgeleitet durch die nahe Ohnmacht seiner zart fühlenden Gebieterin. Der Wüthende hatte in seinem Grimme den blitzenden Degen zur Hälfte entblößt, und dieser Anblick hatte nachtheilig eingewirkt auf das Nervensystem von Madame: ein duftendes Flacon, von dem Geliebten ihr zierlich in kniender Stellung vorgehalten ruft indessen die schwindenden Lebensgeister wieder zurück. Ihm dagegen verjagt angeblich von der düstern Stirn ein Sonnenblick der Liebe alle Wolken des Unmuths und des Zornes, der ohnehin schon natürlich abgeleitet wird durch andere eben auftretende Personen.

Zweite Scene.

Herr von Boissec, eine möglichst lange hagere Gestalt, erscheint in weitem Pudermantel gehüllt; an dem Schmuck des hohen Hauptes haben gleichfalls ein Gesell und zwei

Digitized by Google

kleine Gehülfen ihre Kunst erschöpft, und sie führen nunmehr ihr Werk vor das prüfende Auge des Meisters, der ihnen seinen vollkommenen Beifall zu erkennen giebt. Auch der Thurmbau auf dem Haupte der Dame ist nunmehr bis auf die kleinsten Verzierungen fertig: indem sie bei dieser Gelegenheit die gebührenden Huldigungen aller Anwesenden wohlgefällig in Empfang nimmt, winkt sie Lisetten, die Tochter aus dem Kabinette zur Rechten des Theaters zu rufen; Valbrün unterdessen bekommt für dieselbe zum zierenden Kopfputz einen schönen Rosenkranz. Gesenkten Hauptes erscheint Adele ernst und traurig; Madame nimmt sie zärtlich bei der Hand, winkt den Meister näher, und zeigt ihm in welcher Weise etwa die Blumen das schöne Haupt schmücken sollen. Als der erhobene Blick endlich hinter der schwarzen Brille den Geliebten erkennt, kämpfen auf dem trüben Antlitz plötzlich freudige Ueberraschung mit dem fast vergeblichen Streben, die hohe Lust zu verbergen. Valbrün ertheilt ihr deshalb bedeutsame Winke, und giebt der Madame des Hauses zu erkennen, daß er alles zu ihrer Zufriedenheit einrichten werde im nahen Kabinet; wohin er Adelen zu geleiten die Erlaubniß erhält. Nur einer der weißen Gehülfen, nehmlich Henry, sein verkleideter Jokei, begleitet ihn; die übrigen Haarkünstler haben sich nach vollbrachter Arbeit auf sein Geheiß entfernt. Indeß nun Valbrün und Henry Adelen zur Rechten in das Kabinet folgen, wird Madame von dem Marquis auf der entgegengesetzten Seite in ihr Toilettenzimmer abgeführt.

Dritte Scene.

Herr von Boissec, mit der hübschen Soubrette allein, schüttet jetzt den ganzen Vorrath seiner ziemlich betagten Zärtlichkeit in einer höchst komischen Scene gegen sie aus. Madame klingelt, Lisette will fort, er hält sie gewaltsam, begehrt vergebens einen Kuß, streichelt ihr die Wangen, reicht ihr aus seiner Börse ein ansehnliches Geschenk, kurz er macht den stürmendsten Angriff auf das Herz des schö-

Digitized by Google

nen Kammermädchens. In seiner gänzlichen Vertiefung dabei gewahrt er nicht, daß Henry aus dem Kabinet der Tochter kommt, um sich unvermerkt zur Mittelthür hinaus und davon zu schleichen. Als der kleine schelmische Diener die Liebesscene bemerkt, macht er im Hintergrunde seine lustigen Betrachtungen darüber. Er nähert sich noch einmal Adelens Kabinet, und kniet hinein deutend nieder, dann schleicht er zur Thür von Madame und macht dieselbe Bewegung, die klar andeutet, daß aller Orten ähnliche Situationen sich finden; und darauf läuft er unter lustigen Sprüngen und possirlichen Gebehrden davon. Unterdessen wächst der Ausdruck der zärtlichen Empfindungen zusehends bei Herrn von Boissec; eben liegt auch er schmelzend vor seiner Schönen auf beiden Knien, da wird er in dieser Attitüde unangenehm überrascht von dem mit komischem Staunen eintretenden Glücksritter, der Lisetten nach mehrfachem vergeblichem Klingeln zu suchen kommt, und sie jetzt spöttisch hineinsendet zu ihrer Gebieterin. Herr von Boissec hat sich indeß nach Möglichkeit schnell emporgerafft, und nimmt jetzt, gerade vor sich hinblickend, in merklicher Verlegenheit eine Prise. Endlich reicht er dem spöttischen Marquis auch den Taback hin, und hält ihm, als er nahe genug getreten ist, bedeutsam die goldene Dose auf den Mund, die er ihm sodann überreicht. La Fleur macht dafür überaus verbindliche Reverenzen, und springt endlich mit einem Entrechat zu Kuß und Umarmung an den hageren Abgehenden hinauf, wobei das schöne gallonirte Kleid von dem Pudermantel ein wenig gefärbt wird. Indem er noch mit dem Abstäuben beschäftigt ist, kommt Lisette, mehrere Kleidungsstücke über dem Arm, aus dem Zimmer ihrer Gebieterin; sogleich zieht er sie neckend in den Vorgrund, und will sie ebenfalls mit allen möglichen Zärtlichkeiten überhäufen. Sie indessen windet sich los, zählt klappernd das so eben empfangene Geld vor, und hält endlich dem Herrn Marquis zu ähnlichem Empfange geöffnete Hand hin. Dieser durchsucht in komischer

Digitized by Google

Verlegenheit alle leeren Taschen, und präsentirt endlich mit vorgebogener Brust und darauf deutender Hand sein schönes Herz. Lisette dankt kopfschüttelnd für dieses Geschenk, und läuft mit dem Ausdruck schelmischen Muthwillens davon, der Herr Marquis aber verfolgt dieselbe: die Hand beständig auf dem Herzen, jagt er sie komisch trippelnd mehreremale im weiten Kreise herum, und eilt der Fliehenden endlich durch die Mittelthür nach.

Vierte Scene.

Madame erscheint überaus komisch in der grande parure ihres Zeitalters, mit Poschen, spitzen Hackenschuhen u. s. w. und mustert in einer drolligen mimischen Scene ihre Toilette vor dem altmodischen Spiegel. Versunken in dem Anschauen ihrer Reize macht sie mehrere zärtliche Attitüden, die durch eine zur Hand liegende Rosenguirlande noch an Schönheit gewinnen. In dieser süßen Beschäftigung belauscht sie weilend an der Thür der zurückgekehrte Marquis, sie spielt darüber die Böse, er aber scheint außer sich vor Entzücken, küßt zärtlich ihre Hand, und fordert sie durch einige Schritte auf, den Menuet zu probiren, mit dem sie auf den Abend in der Gesellschaft glänzen wollen. Nach einiger affektirter Weigerung willigt sie endlich in den Vorschlag, und geht deshalb Adelen zu rufen, deren Thür sie zu ihrer Verwunderung verschlossen findet. Nach langem und heftigen Pochen, während dessen der Marquis die Harfe zur Rechten in den Vorgrund stellt, erscheint endlich die Tochter. Sie soll, wie das Hindeuten auf das Instrument besagt, zum Tanze spielen, wogegen sie aber protestirt, indem sie, wie sie verständlich ausdrückt, sich ja noch frisiren lassen muß. Der Marquis jedoch führt sie bittend zum Sitze, springt eiligst in ihr Kabinet, zieht den Graurock, der sich ein wenig sträubt, bei der Hand hervor, und stellt ihn hinter Adelens Stuhl, damit er, während des Spieles sein Geschäft vollenden könne. Madame billigt diesen geistreichen Einfall ihres

Digitized by Google

Lieblings und so beginnt denn ein Menuet[51] mit der geziertesten Grazie, und belebt von dem affektirten Ausdruck hinschmelzender Zärtlichkeit. Bei dem ersten Darreichen der Hand küßt der Tänzer dieselbe, späterhin überreicht er dabei mit schmachtender Gebehrde einen verborgen gehaltenen Blumenstrauß, dessen Düfte Madame mit entzückter Miene einathmet, und ihn auch im Vorbeichaussiren dem zärtlichen Marquis vor die Nase hält. Endlich nimmt sie das nahe liegende Blumengewinde, und fängt ihren Tänzer in zärtlicher Weise mit diesen Liebesketten. Eine solche ausgehaltene Umschlingung endet in zierlicher Attitüde den Menuet; und es beginnt darauf zum heiteren Presto eine hüpfende Chandille mit künstlichen Schritten und battirenden Sprüngen, die durch das süß beredte Mienenspiel und durch das contrastirende Costüm von ganz unglaublich komischer Wirkung ist. Gleich Anfangs war aber der ganze Tanz unterbrochen worden und mußte von Neuem begonnen werden, indem die Musik, da Valbrün die Hand der schönen Harfenspielerin in langen Kuß gefesselt hielt, in merkliches Stocken gerieth. Als die Tanzenden Adelen deshalb drohend schelten, touppirt der verwandelte Rittmeister scheinbar mit gewaltiger Heftigkeit, und treibt darauf während des ganzen Tanzes unausgesetzt seine verliebten Neckereien. Bald spielt er mit dem wallenden Lockenhaar; bald küßt er verstohlen die schöne Hand, die leicht und grazienvoll über die bebenden Saiten dahintanzt: den großen musikalischen Halt aber der verschlungenen Attitüde bezeichnet auch er durch die bedeutsame Handlung eines

51) Die Musik zu diesem komischen pas de deux mit obligater Harfe muss sehr charakterisch im altfränkischen Style gehalten sein, wahrscheinlich können alte Melodien dabei sehr passend zum Grunde gelegt werden, weshalb hier einige der ergiebigsten Quellen dafür angeführt sind. Lulli's ältesten Menuet, den zuerst Ludwig XIV. im Jahre 1663 getanzt hat, findet man bei Schubert a. ob. angef. O. S. 264; eine sehr reiche Sammlung alt französischer Tänze hat Mersenne, Harmonie universelle B. 158—172, und eben so auch de la Borde in seinem Essai sur la Musique ancienne et moderne T. II. p. 134. 173. 445. u f.

Digitized by Google

Lockenraubes, worüber Adele zärtlich schmollend zu ihm aufblickt. Unter solchem anmuthig kosenden Spiel endet endlich jener komische Zweitanz.

Fünfte Scene.

Herr von Boisec erscheint in höchster Galla; Madame mit seiner Toilette zufrieden, bewillkommt ihn mit affektirter Zärtlichkeit, und führt ihm die nunmehr völlig geschmückte Tochter entgegen. Er findet sie schön, zieht seine Börse hervor und bezahlt den Meister so vielen künstlichen Lockenbaues reichlich. Mit tiefen Verbeugungen dankt derselbe, und will sich darauf zu Gnaden empfehlen, doch wird er, bereits an der Thür, noch zurückgehalten durch einen Wink von Madame. Diese hat nehmlich unterdessen von Adelen verlangt, daß sie den Guirlandentanz noch einmal probiren möge, durch den sie das Herz des ankommenden Bräutigams sogleich mit süßen Rosenbanden fesseln soll; und von diesem reizenden Schauspiele darf jetzt der städtische Künstler als besonderes Zeichen der gnädigen Zufriedenheit mit seinen Werken ein wundernder Zeuge sein. Nach mehrfachen Aeußerungen des devotesten Dankes stellt Vallbrün sich nunmehr hinter die drei indeß zur Rechten des Vorgrundes placirten Sessel auf welchen die Herrschaften, Madame zwischen ihrem Gemahl und dem Geige spielenden Marquis, Platz nehmen, und es beginnt nunmehr zu den zartesten sehnsuchtsvollen Klängen einer genialisch behandelten Violine das lieblichste ausdrucksvollste Solo. Adele trägt in mannigfach reizvoller Stellung dem Geliebten, der ihr unbemerkt durch das innigste Gebehrdenspiel antwortet, alle ihre Rosen entgegen. Plötzlich aber scheint sie traurig zu werden, und läßt ihr Blumengewinde, daß ja für einen Anderen gewunden ist, nachläßig hängen, Valbrün aber spricht ihr Muth ein durch betheuernde und beschwörende Gesten, und zieht endlich ein Pistol hervor, das er gegen die Hauptthür richtet, als solle seine Kugel jeden Ankommenden treffen. Adele gewinnt durch diese

Digitized by Google

still beredten Versicherungen des Geliebten endlich wieder Hoffnung und Vertrauen, und ein heiteres Allegretto, von grazienvollster Schönheit der sichtbaren Bewegung [52] malt deutlich den inneren Wechsel ihres Gemüthszustandes. Valbrüns vielsagender hier mit höchster Lebenswahrheit angewendeter Gebehrdenausdruck wird während des ganzen Tanzes mehrfach auf komische Weise unterbrochen durch ein bedeutsames Umschauen von irgend einer der sitzenden Personen: in solchen Augenblicken steht er plötzlich mit ruhiger ziemlich einfältiger Miene da, und sieht möglichst gleichgültig auf den Tanz. Dieser schließt endlich mit der reizvollsten Stellung, deren halb geöffnete Arme den Geliebten verschämt zu laden scheinen an das von süßester Sehnsucht bewegte Herz. Außer sich vor Entzücken sind die Schauer, der trockne Herr von Boissec küßt dem kunstvollen Töchterchen zärtlich die Stirn, und Madame — nachdem sie dem Geigenspieler durch einige süße Complimente gedankt hat — umarmt dieselbe fast mit stürmischer Heftigkeit. Sei es nun, daß dabei wirklich an der Frisur etwas in Unordnung gerieth, oder daß Adele es nur fingirt, kurz sie zeigt unmuthig auf den ein wenig zerrütteten Lockenbau, und läuft deshalb hastig dem Friseur nach, der sich, ihr noch einmal das Pistol verstohlen zeigend, sogleich nach der Beendigung des Tanzes unter dankbaren Reverenzen empfohlen hat. In der Thür stößt die eilige Adele etwas unsanft auf den eben eintretenden Schulmeister Hanton, der unter zahllosen Bücklingen den Herrn Marquis zur Anordnung der großen Festlichkeiten zu holen kommt. Eben schlägt eine Wanduhr die zweite Stunde,

52) Tours de force, Kreisel-Pirouetten und ähnliche moderne Cabriolen sind durchaus nicht anwendbar in diesem mimischen Solo; eine wirkliche Tanzkünstlerin bedarf derselben auch in dergleichen Situationen durchaus nicht zur Erlangung des allgemeinsten rauschendsten Beifalls. Aecht dramatisch sind diese Scenen der reinen Mimik und Orchestik, deshalb genügen hier nicht mehr allein geistlose Kunststückchen; wohl aber entzückt dagegen die Entfaltung wahrhaft schöner von ästhetischen Ideen belebter mimischer Kunst. d. V.

Digitized by Google

da ziehen die Herren, verwundert, daß es schon so spät sei, ihre Taschenuhren hervor: la Fleur nimmt dem zu Folge eiligst seinen Plümenhut und beurlaubt sich mit dem Schulmeister; Madame aber, die dem Abgehenden zärtlich nachblickt, wird von dem Gemahl mit ceremoniellem Anstande in ihr Cabinet geführt.

Sechste Scene.

(Das Theater verwandelt sich in das Gastzimmer der Dorfschenke mit Tischen, Bänken und Schemeln meublirt, und mit drei Ausgängen versehen.)

Das laute Knallen einer Peitsche wird hörbar, und gleich darauf tritt Jasmin, ermüdet vom eiligen Kourierritt, herein. Er stäubt sich ab, schlägt um jemand zu rufen, wiederholt mit der Reitpeitsche auf den Tisch, und klopft endlich heftig an eine Seitenthür, aus welcher der feiste Schenkwirth phlegmatisch gewatschelt kommt, und ihm langsam einen erquickenden Trank reicht, der so fort aus vollem Beutel bezahlt wird. Gemächlich läßt Toubeuf, alsbald selbst ein Gläschen zur Stärkung nehmend, sich auf einen Sessel nieder, indeß Valbrün eilig auftritt, von Henry begleitet, der eine Uniform, eine Husarenmütze, einen Säbel und ein Paar Pistolen trägt. Als Jasmin seinen Herrn sammt dessen ernstlichen Zurüstungen zum Zweikampf mit dem ankommenden Nebenbuhler gewahr wird, bricht er in solches Lachen aus, daß er gar nicht zu Worte kommen kann, und nur durch Zeichen Valbrüns ungeduldige Neugier zu befriedigen vermag. Er winkt dem Herrn beschwichtigend zu, nimmt die Pistolen, und steckt sie lachend und Kopfschüttelnd dem Henry in die weiten Taschen des weißen Fracks; darauf sucht er, stets fortlachend die Statur und Positur des ankommenden Bräutigams zu malen durch nachahmende Gesten, wobei er unter andern auch auf den halb entschlummerten tölpelhaften Wirth zeigt. Obgleich alles dieses nur das Werk weniger Augenblicke ist, so hat doch die Ungeduld Val-

Digitized by Google

brüns wegen dieser Verzögerung des ausführlichen Berichtes den höchsten Grad erreicht; er stampft mit dem Fuße, und schüttelt den Lacher heftig, damit er endlich doch zu reden beginne. In dem Augenblicke aber füllen vier neue Gäste mit vielem Geräusche den Vorgrund. Jasmin zieht nunmehr seinen Herrn zum hinteren Raum des Theaters, wo er heimlich sprechend auf und nieder geht: des Rittmeisters Gebehrden und sein häufiges Lachen zeigen dabei deutlich den komischen Inhalt des Berichtes an. Die eben eingetretenen drollig genug aussehenden Herren sind keine Andere als die zum Feste bestellten Musikanten aus der Stadt. Sie scheinen erschöpft vom langen Wege, und sind besonders, gleich den meisten ihrer Herrn Kollegen, sehr durstig, daher setzen sie sofort den robusten Schenkwirth in einige Bewegung. Unbekümmert um ihre dringende Hast, schiebt er sich jedoch zur fernen Seitenthür und klopft zur weiteren Bedienung seiner Gäste die bereits zierlich zum Feste geschmückte Tochter heraus, worauf er behaglich seinen vorigen Sitz wieder einnimmt. Komisch genug nimmt die reizende Rosa sich aus als Hebe unter diesen wandernden Söhnen des Apoll, deren einer — es ist der Fagottist — besonders seinen Durst gar nicht zu stillen vermag. Der schmachtende Clarinettist vergißt schon eher den leiblichen Genuß ein wenig über das Anschauen der Schönheit; er greift minder nach dem Glase als nach der Hand der lieblichen Rosa, und stimmt endlich, sein Instrument ansetzend, mit übertrieben zärtlichem Ausdruck die Melodie an: „mich fliehen alle Freuden." Die schmelzenden Töne werden jedoch sehr bald unterbrochen durch die beiden Friseure, die, von ihren drei Lehrlingen begleitet, leicht daher fliegen, wie der Puder, den sie verstreuen. Der eine springt nach einer flüchtigen Umarmung seines städtischen Freundes, des bauswangigten Waldhornisten sonder Verzug an den Schenktisch, und bedient sich nach Gefallen ohne weitere Beachtung des Wirthes. Dieser, über die edle Dreistigkeit ein wenig entrüstet, erhebt sich

Digitized by Google

eiliger, als es sonst seine Sache ist, und hat daher das Unglück ziemlich unsanft auf den Boden zu fallen, von dem ihn nur die vereinten Bemühungen der meisten Anwesenden mühsam wieder empor heben können. Zum Zorne hat er indessen nicht Zeit, denn der Friseur eilt auf ihn zu, klopft ihm beschwichtigend die Backen winkt dem befreundeten Waldhornisten, der sofort, von der Oboe und dem Fagott begleitet, einen raschen Walzer anstimmt, und reißt den eben Erstandenen muthwillig fort im taumelnden Drehtanz. Denselben beginnen sofort ätherisch schwebenden Fluges Rosa und der andere Friseur, der, des scheel sehenden Klarinettisten nicht achtend, gleich beim Eintritt auf die ländliche Schönheit zuflog, und sich angelegentlichst mit ihr beschäftigte. Zwei der Burschen tanzen gleichfalls mit einander, indeß der dritte unglaublich schnell allein herumpirouettirt. Den vierten kleinen Weißrock Henry hat sein Herr, nachdem er den Jasmin zuvor entlassen, mit einem eiligst geschriebenen Zettel fortgesendet, und wer ahnete wohl nicht, daß er der Geliebten seine eingezogenen Erkundigungen über den ankommenden Bräutigam sonder Verzug dadurch mittheilt. Nachdenkend blickt Valbrün darauf dem bunten Treiben zu; das indessen eine ruhigere Gestalt gewinnt. Der Waldhornist hat nehmlich nach geendetem kurzen Tanze seinen frisirenden und auch zugleich rasirenden Freund gebeten, ihm den Bart abzunehmen, und es werden dem zu Folge alle Tonkünstler sammt dem keuchenden Wirth nach rhythmischen Maaße possirlich eingesäuft. Eben fliegen auch in gleicher Weise die Messer, da wird die gemeinsame Handlung unterbrochen durch mehrere tölpelhaft hereinstürzende Schulknaben, meldende Vorboten ihres Meisters und seiner vornehmen Begleitung vor der sich die mit halb geschornem Barte da sitzende Gesellschaft eiligst in das Seitenzimmer zurückzieht, wohin die Weißröcke ihnen folgen. 53)

53) Sehr munter und rasch müssen diese nur leicht in die Handlung verflochtenen komischen Bilder vorüberflie-

Digitized by Google

Siebente Scene.

Der angebliche Marquis und der Schulmeister treten auf, gefolgt von zweien schon ziemlich stammhaften Dorfschülern, die einen verdeckten Korb tragen; hinter ihnen will eine Schaar festlich geschmückter Bauern und Bäuerinnen herein strömen, der Schulmeister weist sie indessen vorläufig noch zurück, und jagt auch die muntere Schuljugend einstweilen noch wieder hinaus. Mit allen Zeichen der Zärtlichkeit hat Hanton der schelmischen Rosa, die er zu ehelichen hofft, die Hand geküßt, während die Träger ein wenig zur Rechten des Vorgrundes den Korb hingestellt haben, dessen Inhalt nunmehr ausgepackt wird. Zuerst sieht man vier große runde Blumenreifen, welche vier allerliebsten kleinen Bauermädchen zu Theil werden, die der Schulmeister im Vorbeigehen der schönen Rosa die Hand drückend, zur Thür hereingewinkt hat. La Fleur nimmt der Kränze einen, und macht den jungen Tänzerinnen verschiedene zwar sehr leichte und geschickte Wendungen damit vor, die indessen mit seinem Kostüm in einem höchst lächerlichen Widerspruch stehen. Auch der Schulmeister glaubt sich verpflichtet, seinen Eleven ein lehrendes Beispiel zu geben, und nimmt, die Battements des Marquis stets in seiner plumperen Weise nachahmend, einen anderen Kranz. Beide halten in verschiedenen Figuren

---

gen; es sind dergleichen Scenen hier und da nothwendige Episoden, welche die Bühne in solchen Augenblicken beleben, wo die Hauptpersonen, ohne näheren Anlafs zum lebhaften Gebehrdenausdruck, doch dem Auge des Schauers zu weiterer Verständlichkeit der pantomimischen Handlung nicht entrückt werden dürfen. Das zu gleicher Zeit mehrfach vollzogene Geschäft des Rasirens ist in dieser eigenthümlichen rhythmischen Form noch nicht auf der Bühne gewesen, und es bleibt hier nur einzig Sache der Darsteller, ihm die lächerliche Originalität zu geben. Von diesem gemeinsamen Treiben, wie überhaupt von allen ähnlichen Arten gleichförmiger Verrichtung wird sehr richtig gesagt: „lange noch nicht genug hat das Theater von dieser Art des Komischen Gebrauch gemacht, weil dies bisher mehr unbewufst als bewufst geschah.“ St. Schütz Versuch einer Theorie des Komischen S. 126.

Digitized by Google

stets battirend die Kränze kreuzweis in die Höhe; und diese Contraste gegen die dazwischen tanzenden lieblichen Mädchen sind von hoher komischer Wirkung. Nach dieser indessen nur ganz kurzen Probe, geben die Mädchen durch bejahendes Nicken zu erkennen daß sie alles verstanden haben, und hüpfen leichten anmuthigen Schrittes zur Thür hinaus. Dagegen erscheinen sogleich eine niedliche Bäuerin und zwei schlanke Bauerbursche; einer von ihnen ist Etienne, der heimliche Geliebte der schönen Rosa, mit der er verstohlen ein zärtliches Spiel treibt; während der Schulmeister drei große Tambourins vertheilt zu baskischem Tanze. Die Tänzerin schlägt ihr klirrendes Instrument in den anmuthigsten Wendungen und la Fleur wirft es, die zum Theil zärtlich zerstreuten Tänzer unterweisend, in geschicktem Fangspiel hoch in die Höhe. Der eifrige Hanton ahmt ihm auch hierin nach, mag aber dabei wohl zu argwöhnisch auf die schlaue Rosa blicken, denn das Tambourin fällt ihm jedesmal rasselnd zu Boden. Nachdem auch, dem Präceptor zur Freude, diese kurze Probe geendet ist, erscheint ohne Verzug ein Tänzerpaar in spanischer Bauerntracht. La Fleur lobt zwar im allgemeinen die Anordnung des Costüms, macht sich aber dennoch dabei mit der hübschen Bäuerin zu schaffen, indem er ihr einige Schleifen anders zu ordnen scheint: der Schulmeister glaubt indessen dasselbe thun zu müssen bei dem eifersüchtig nach seiner Schönen hinblickenden Bauer. Beide erhalten darauf Kastagnetten, und tanzen, nach zwiefach erhaltener kurzer Anweisung dieselben zu brauchen, leicht davon. Sämmtliche Attribute des Amor, als Flügel, Köcher, Pfeil und Bogen werden nunmehr dem Korbe entnommen; und der Schulmeister ruft jetzt sofort seine Jugend wieder herein, die ungesäumt in geraden Reihen soldatisch aufmarschirt. Den plumpsten der ungeschickten Tölpel zieht alsbald der gelehrte Präceptor daraus hervor, lobt, ihn liebkosend streichelnd, seinen Fleiß, und bestimmt ihn, als den geschicktesten und gelehrigsten Schüler zu der Rolle des Amor. Flü-

Digitized by Google

gel und Köcher zieren ihn alsbald, und la Fleur macht ihm mit dem Geschoß verschiedene zielende Stellungen vor, die aber darauf überaus linkisch nachgeahmt werden. Der von der andern Seite stehende Schulmeister reißt dem Liebling deshalb drohend die Waffen weg, und zeigt ihm nunmehr in seiner Weise den Schützen. Dabei zielt er auf die seitwärts der Probe zuschauende Rosa, die plötzlich in schalkhaftem Weh das Herz mit beiden Händen hält, gleich als wäre sie tödtlich getroffen. Von der anderen Seite steht Valbrün, der indessen von seinem kleinen Diener auf rosigem Papier ein antwortendes Billet zurück erhalten hat: da er es an seine Lippen drückt, und gedankenvoll damit spielt, so wird man über die Absenderin und über den zärtlichen Inhalt des Briefchens nicht in Zweifel sein. Oberflächlichen Antheil hat der Plane brütende Liebhaber nur an allen bisherigen Scenen genommen; jetzt aber widmet er dem sich nach zwiefach erhaltenem Unterricht nicht minder plump gebehrdenden Amor ein aufmerksames Auge, und nahet mit verbindlichem Compliment über so mannigfache Talente dem Herrn Marquis. Dieser ist höchst unzufrieden mit dem allzu bäurischen Liebesgott, der deshalb von der Hand seines werthen Präceptors einige unsanfte Berührungen empfängt; die übrigen Jungen beginnen alsbald einen komischen Rundetanz auf ausdrückliches Verlangen des la Fleur, der bei dieser Gelegenheit den gelenkigsten der Knaben auserwählt für die Rolle des Liebesgottes. Die Bewegungen desselben sind ziemlich leicht und frei, und er wird deshalb in bedeutsam zielender Stellung mit einem großen weiten Tuche bedeckt.

Achte Scene.

Unter vielen auserlesenen Kratzfüßen kommen jetzt die wohl rasirten Tonkünstler aus der Seitenstube; ihnen folgt der gemächliche Wirth, der als Vater der schönen Rosa mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt wird von dem verliebten Hanton. Die unverkennbarsten Spuren zorniger Eifersucht ma-

Digitized by Google

len sich jedoch bald in den alternden Zügen des Schulmeisterleins, als der sich beurlaubenden Weißröcke einer ohne allen Rückhalt den zärtlichsten Abschied nimmt von der schelmischen Rosa. Der Herr Marquis ist unterdessen in gnädigster Herablassung einigemal auf und nieder spazirt mit dem überaus respektvollen Valbrün: er scheint diesem, wie ein wiederholtes Hindeuten auf den verhüllten Knaben beweist, den ganzen Plan der Feier mitgetheilt zu haben, und enthüllt nunmehr den in der verschrobensten und lächerlichsten Attitüde dastehenden Amor. La Fleur ist außer sich darüber, er schraubt den tölpelhaften Liebesgott ziemlich unsanft in die ursprüngliche fest zu haltende Stellung zurück; Valbrüns still fröhliche Gebehrden aber geben indessen deutliche Zeichen eines eben gefaßten glücklichen Plans. Er zieht dem zu Folge den Herrn Marquis ein wenig in den Hintergrund, und scheint diesem etwas zu sagen, das derselbe mit freudigen Zeichen der Bejahung erwiedert; sodann holt er eiligst seinen höchst gewandten Jokei herbei, den er so eben in Vorschlag gebracht hat für die Rolle des Amor. Die gemachte Probe läuft zu nicht geringem Verdruß des Schulmeisters, der vergeblich alle mögliche Ausstellungen macht, höchst glücklich ab; Henry zeigt eine seltene Gelenkigkeit, und der freudige La Fleur reicht ihm, indem er ärgerlich die plumpen Schulknaben zur Thür hinausjagt, alle Attribute des Liebesgottes. Valbrün zeigt dabei die lebhafteste Freude über das Gelingen seines plötzlich entworfenen Planes, und folgt, nachdem er noch den gnädigsten Dank von dem Herrn Marquis unterthänigst angenommen hat, dem neuen Amor in das Seitenzimmer, wohin derselbe zur schleunigst gebotenen Metamorphose sich begiebt. Mit saurem Gesicht blickt ihm der Herr Präceptor nach; die gebührende Unterthänigkeit gegen den Willen eines Herrn Marquis erlaubt indessen hier durchaus keinen Einspruch. Dennoch aber vergißt der gequälte Scholarch auf Augenblicke dessen vornehme Anwesenheit wegen einer neuen kleinen Unannehmlichkeit; der schmachtende Clarinet-

Digitized by Google

tist nehmlich, der einstweilen mit seinen Herrn Collegen und dem von des Tages Mühen ganz erschöpften Wirthe beim Glase sitzt, wird immer zärtlicher gegen die schöne Rosa, die jetzt aus Hantons Händen das zu der ihr natürlich zugetheilten Hauptrolle nöthige Requisit, ein schönes Blumenkörbchen, empfängt. Die duftig darin ruhenden Blüthen entfalten sich zur reichen Guirlande in einer kurzen den Marquis zur zärtlichsten Bewunderung hinreißenden Probe, die damit schließt, daß Rosa dem gefolterten Liebhaber schalkhaft ihr von allem Inhalt erledigtes Körbchen darreicht. Zum gebührenden Schmollen darüber bleibt ihm jedoch keine Zeit; denn der Marquis hat unterdessen mehrere größere Blumenkörbe hervorgeholt, und mahnt ihn, die übrigen Bauern hereinzurufen, die dann auch sofort erscheinen.

Neunte Scene.

Sechs muntere Paare, in schöner Gärtnertracht, stürmen lustig herein; die Mädchen erhalten Guirlanden, die Tänzer aber kunstvolle Blumenkörbe, aus denen durch einen leichten Mechanismus ein schön gewölbter blüthenreicher Halbbogen hoch in die Höhe steigt, so daß durch die sechs Tänzer in verschiedenen Gruppen mannigfache Rosenlauben gebildet werden können. Eben ist zur allgemeinen Freude der Versuch gemacht, drei schöne Blumenbögen füllen in solcher Weise die Mitte und die beiden Seiten des Vorgrundes, da schwebt Amor im idealisch schönen Costüm zephyrartig daher, und windet sich in sanften Wellenlinien durch die Blumenthore, bis er unter dem mittelsten endlich in der reizendsten Stellung verharrt. Außer sich vor Entzücken ist der Marquis, der zur Linken des Vorgrundes stehend, dem gegenüber erscheinenden Valbrün dankbar die freudigsten Kußfingerchen hinüberwirft. Der muthwillige Liebesgott reißt indessen die schöne Rosa von der Seite des geplagten Schulmeisters, und führt sie mit Blitzesschnelle durch die Rosengänge dahin; alle übrigen

Digitized by Google

hereingestürmten Tänzer und Tänzerinnen folgen, und bilden im lustigen Ringelreihn mannigfach schöne Figuren, während deren heiterer lebenvollster Bewegung der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

(Das Theater stellt einen alt französischen Garten dar mit verschnittenen Hecken, die eine Art von Rotunde bilden, in deren Mitte auf hohem Postamente ein steinerner Amor steht. Zur Linken sieht man noch ungeordnet einige Gartenstühle; reiche Blumengewinde liegen am Boden umher; und ein mehrere Stufen hoher Gartentritt befindet sich unordentlich im Vorgrunde der Bühne.

Erste Scene.

Ein leise von der Ferne her tönender Marsch erklingt, während dessen unmerklich zunehmenden Crescendo der Vorhang aufgeht. Vier Gärtnerbursche harken im rhythmischen Maaß, ordnen die Stühle und befestigen Guirlanden über den Sitzen. Immer näher und näher kommt der Marsch, da erscheint voll großer Eile der Herr Schulmeister. Er schilt mit dem Stocke drohend nicht wenig auf die noch vorhandene Unordnung, verbessert eigenhändig den Fall einiger Festons, und befiehlt, indem er einen der Burschen wacker zurecht schüttelt, eilig die Herabnahme der Bildsäule. Der Gartentritt wird darauf hinten an das Postament gesetzt, und der zielende Liebesgott verschwindet sofort sammt den tragenden Arbeitern in die Koulisse.

Zweite Scene.

Der festlich geordnete Zug der Tänzer und Tänzerinnen erscheint in einfach ungekünsteltem Marsch, dem sich endlich auch die vier Tonkünstler anschließen. In der Mitte der Bühne hemmt aber der mit großer Brille und langem Papier messend umher schreitende Hanton plötzlich ihr Spiel, und weist sie rechts hinter das ihren Anblick ganz verbergende Gebüsch, wohin er vier Stühle zu tragen befiehlt. Indem die Herren sich gemächlich an ihren

Digitized by Google

Platz verfügen, trinkt der Fagottbläser aus einem in der weiten Tasche geborgenen Fläschchen sich neue Kraft zum mühevollen Werke; der zärtliche Clarinettist aber blickt auf Rosa, und sein gedankenvoll an den Mund gesetztes Instrument tönt gleichsam unwillkührlich einige Gänge der vorhin so schmelzend begonnenen Melodie. Die schöne Wirthstochter ist indessen, damit sie nicht zu sehr ermüde, seitwärts zu einem Sessel geführt worden von dem zärtlichen Präceptor, der jetzt mancherlei Anordnungen treffend mit wichtiger Gebehrde auf und nieder schreitet. Hinter ihm schleicht, ihn zur sichtbaren Belustigung der Anwesenden genau nachäffend, der muthwillige Amor, der vorhin schon den Zug umspielte mit zahllosen kleinen Neckereien. So oft der Schulmeister sich gegen ihn umdreht, wendet auch er sich schalkhaft ab, bis ihm endlich im höchsten Aerger der Befehl gegeben wird, seinen Platz einzunehmen. Pfeilschnell steht er nunmehr in schönster Attitüde auf dem leeren Postamente, und wird von den Korbträgern mit einem weiten Tuche verhangen. Alsbald schiebt der Schulmeister alle Anwesende zur Linken in die Seiten-Koulisse; winkt darauf den Musikanten, und die Korbquadrille beginnt, wird aber nach wenigen Takten wieder unterbrochen, weil die Tänzer ihm im Auftreten etwas nicht nach seinem Sinn gemacht haben. Bei der nächsten Wiederholung ist er indessen so zufrieden, daß er gleich nach der ersten Gruppe die weitere Tanzprobe als unnöthig unterbricht. Darauf weist er den vier auftretenden Kranzträgerinnen ihren Ort an; sie deuten durch bejahendes Nicken an, daß sie alles wohl verstanden haben, und verlassen schnell die Bühne. Das nehmliche thun, wo möglich noch schneller die baskischen und spanischen Tänzer, worauf endlich die schöne Rosa ihren Tanz beginnen will. Das kann jedoch der zärtliche Hanton unmöglich zugeben, er fächelt ihr sanfte Kühlung zu mit seinem dreieckigen Hute, und bittet sie nur die Schlußstellung vor der Bildsäule einzunehmen, indeß die beiden vorderen Tänzerinnen der Quadrille

Digitized by Google

den losen Amor enthüllen, der sein goldenes Geschoß seitwärts auf die leeren Sitze hingerichtet hat. Mit der an sich wahrhaft schönen Stellung ist der Herr Schulmeister jedoch höchst unzufrieden; er versucht unten mehrere verbessernde Posituren, die ihm aber der Schalk auf dem Postamente durchaus nicht zu Danke nachahmt. Während nun der ärgerliche Präceptor, der nur den Liebling unter seiner Schuljugend gern da oben gesehen hätte, den Liebesgott scheltend auffordert zu den verschiedensten Stellungen, verliert die Quadrille, da die Probe bereits geendet ist, sich regellos nach den verschiedenen Richtungen des Gartens. Auch die schöne Rosa gehorcht verstohlen den Winken ihres geliebten Etienne, und ihren Spuren folgt, sanfte Melodie in sein Instrument hauchend der Clarinettist: einige seitwärts verhallende Horntöne deuten genügend an, daß auch die übrigen Tonkünstler sich zerstreut haben durch die Schattengänge des weiten Gartens.

Dritte Scene.

Im mimischen Kunsteifer hat der Schulmeister die allgemeine Entfernung nicht bemerkt; jetzt eben winkt er voll steigenden Unmuths über den nach seiner Meinung so ungeschickten Liebesgott denselben herab, nimmt ihm Bogen und Pfeile, und besteigt, auf daß derselbe den malerischen Effekt genauer wahrnehme, nicht ohne merkliche Anstrengung selbst das Postament. Endlich hat er sich mühevoll emporgerichtet auf schwindelnder Höhe, und steht, ein zielender Pfeilschütz da als regelnder Kanon; kein kunstgelehriges Auge, aber blickt auf das plastische Meisterbild. Endlich sieht er sich nach allen Seiten um, allein umsonst, der Liebesgott ist entschwunden. Nun will er höchlich zürnend hinab, denselben zu suchen; der Schalk aber hat den abwärts führenden Gartentritt mitgenommen: ein kühner Sprung soll alsbald versucht werden, doch ist derselbe nicht mehr zu wagen für einen bereits ein wenig betagten Präceptor. Vergebens suchen jetzt seine ängstlich verlegenen

Digitized by Google

Blicke die schöne Rosa; auch die Musiker sogar haben sich längst von ihren verborgenen Sitzen entfernt: allein und hülflos steht er da, und sieht zur Vermehrung seiner Pein einige nicht eben erwünschte Personen durch die Gänge daher kommen. In der Angst seines Herzens kniet er nieder, zieht mit dem Widerhaken seines Geschosses die zu beiden Seiten des Postamentes liegenden Decken in die Höhe, und verhüllt sich damit so gut als es gehen will.

Vierte Scene.

Lisette läuft eilig daher, und verbirgt sich neckend hinter das Postament. Herr von Boissec, eine Rose in der Hand kommt ihr nachgetrippelt, sieht sich spähend um, indeß die leichtfertige Zofe hinter ihm wieder in das Gebüsch zurückläuft. Nachdem er die Bildsäule mehreremale vergebens umspäht hat, eilt er tiefsinnig davon, und stößt in seiner Hast etwas unsanft auf Madame, die von dem Marquis de la Fleur zärtlich daher geführt wird. Der erschrockene Eheherr macht einige entschuldigende Reverenzen, und reicht endlich in merklicher Verlegenheit die Rose seiner Gemahlin die, mit zärtlicher Attention ihm dankend, plötzlich auf die verhangene Bildsäule zueilt. Schon hat die neugierige Hand das bergende Tuch berührt, als der hinzuspringende Marquis sie verweigernd in den Vorgrund zurückführt. Seine Gebehrden drücken, indem er einige am Boden liegende Guirlanden aufhebt, deutlich die Bitte aus, den Ort zu verlassen, wo noch so viele Einrichtungen für die nahe Festlichkeit von ihm zu treffen sind: Herr von Boissec willfährt auch ohne Weiteres diesem Begehren; er reicht seiner Gemahlin höchst ceremoniell den Arm, die ihm nach einigem Zögern den Gang hinab folgt. Der vermeintliche Herr Marquis blickt ihnen, indem er mit seiner goldenen Dose und mit einem Brillantringe, dessen Geberin man leicht errathen wird, ein bedeutsames Spiel treibt, höhnend nach; indessen wird die schöne Rosa herbeigezogen von dem muthwilligen Amor, der aber sogleich als er den Marquis

Digitized by Google

erblickt, wieder in die Gebüsche verschwindet. Das heitere Mädchen hat sofort die Schleier des plastischen Gebildes unmerklich ein wenig gelüftet, und kommt darauf Händeklatschend in den Vorgrund, wo der Glücksritter sich ihr sogleich zärtlich huldigend nahet. Schalkhafter Muthwille sichert ihm, indeß die Eifersucht sich auf dem Postamente in merklicher Bewegung regt, scherzhafter Weise Erwiederung seiner Empfindungen zu in einer höchst komischen pantomimischen Scene, durch deren begleitende Musik das schmelzende Clarinett bisweilen seine klagenden Melodien aus der Ferne her ertönen läßt. Als das neckende Spiel sich endlich in die bergenden Gebüsche verloren hat, will der wüthende Präceptor mit größter Anstrengung seinen erhabenen Standort verlassen; er wird jedoch bald wieder gezwungen zu neuer Umhüllung, indem die Gärtnerbursche zwei große Orangetöpfe über die Bühne tragen, während der Clarinettist von der andern Seite suchend und spähend vorübergeht. Valbrün und Adele nähern sich indessen in zärtlicher Vertiefung der verhüllten Gestalt; jener, nachdem er lauschend umhergeblickt hat, entschleiert dieselbe, in der Meinung seinen Diener zu finden, vor der jetzt eilig davon fliehenden Geliebten; und zeigt selbst das höchste Erstaunen, als er den Herrn Präceptor knieend als Liebesgott erblickt. Indem endlich der Herr Rittmeister demselben zum versuchten Herabsteigen behülflich ist, scheint er denselben zu fragen, wie er denn eigentlich da hinaufgekommen sei; doch ohne weitere Antwort läuft der gequälte Scholarch, indem er Köcher und Pfeil heftig zur Erde wirft, mit wüthender Gebehrde davon, und zwar nach jener Gegend hin, wo Rosa vorher mit dem Hertn Marquis seinen eifersüchtigen Blicken entschwand. Indem Valbrün ihm verwundert nachsieht, kommt der entflohene Amor den Gartentritt tragend daher. Jener verweist ihm drohend seinen Muthwillen, macht sodann auf dem Postamente eine knieende Stellung, neben welche der geflügelte Gott sich, die Größe

Digitized by Google

messend, stellt; und Beide verschwinden darauf unter freudig beifälligen Zeichen eiligen Sprunges in die Gebüsche.

Fünfte Scene.

(Freier Platz vor dem herrschaftlichen Schlosse, von dem man zur Rechten im Vorgrund einen Seitenthorweg mit einem von zweien Säulen getragenen Balkon darüber erblickt. Neben dem Hause ist ein Theil einer möglichst langen Gartenmauer sichtbar.)

Gärtnerbursche bringen mehrere große Orangentöpfe aus dem Hause getragen, und stellen sie vor die Säulen hin, indeß einige Bediente beschäftigt sind, Stühle daneben zu ordnen: Amor sieht, auf der Gartenmauer erscheinend, diesen festlichen Anordnungen zu, verkriecht sich aber, als die Herrschaften durch die weit geöffneten Thorflügel herausschreiten. Madame wird von dem Herrn Marquis mit zärtlicher Galanterie daher geführt; Herr von Boissec aber hat sein Töchterchen an der Hand, und läßt sich ein großes Telescop nachtragen, welches in der Nähe der Gartenmauer aufgestellt wird. Während der Vater bemüht ist, das Fernglas gehörig nach der Gegend hinzurichten, wo der Bräutigam herkommen soll, bewundert Madame die duftenden Orangen, weshalb denn der aufmerksame Herr Marquis sofort zierlich hinaufspringt, einige Blüthen zu pflücken, die ihm mit zärtlichstem Danke abgenommen werden: Adele blickt indes unverwandt nach der Mauer hin, über welche alsbald zu ihrer Freude Valbrün hinter dem Rücken des Vaters herüberschaut. Willig nimmt sie daher den ihr zugetheilten Platz an dem nunmehr wohl gerichteten Glase ein, und blickt scheinbar mit größter Sehnsucht nach dem fernen Bräutigam, indeß die Nähe des Geliebten ihr in unbelauschten Augenblicken fühlbar wird durch innigen Händedruck. Herr von Boissec freut sich der eifrigen telescopischen Beobachtungen des holden Töchterchens; sein Blick wird jedoch bald anderweitig abgelenkt, indem in seinem Horizonte hoch oben zwei Sterne aufgehen, de-

Digitized by Google

nen er die eifrigste Betrachtung würdigt. Lisettens schelmische Augen blicken nämlich bisweilen von dem Balkon hernieder, und zu ihr spricht, sobald Madame und der Marquis im empfindsamen Auf- und Niederwandeln den Rücken wenden, der alte Herr hinauf mit den zärtlichsten Gebehrden. So entsteht zwischen den drei Paaren ein heimliches sehr belebtes mimisches Spiel, das endlich unterbrochen wird durch ankommende Gäste.

Sechste Scene.

Herr von Gribelet erscheint, seine Gattin und seine kleine höchst corpulente Schwägerin am Arm; hinter den Damen gehen in ziemlich abgetragener für jene Zeiten selbst altmodischer Livrée zwei Bedienten, die ihnen an langen Stielen farbige Sonnenschirme über die mit Federn und anderer Zier belasteten Häupter halten. Es erfolgen nunmehr die damals üblichen uns jetzt sehr lächerlichen Begrüßungsknixe und Reverenzen, während derselben Adele auf ihrem Posten manchen verstohlenen Handkuß erhält. Endlich wird jedoch auch sie in den Kreis der Gäste gezogen, wo man sie zu necken scheint mit ihren sorgsamen Beobachtungen, zu denen sie jedoch, obgleich sie deshalb ein wenig die Verschämte spielt, so bald als möglich zurückeilt. Zwei mächtige Heiducken tragen darauf eine reich verzierte Sänfte herbei, aus welcher mit zephyrartiger Leichtigkeit der Vicomte von Fleuret daher hüpft. Der rosenfarbige Puder seiner überaus hohen Vergette fliegt während der vielfachen Begrüßungen stäubend auf sein apfelgrünes reich mit Silber gesticktes Kleid, und die Steinschnallen auf dem zierlichen Füßchen schießen in deren gelenkigster Beweglichkeit strahlende Farbenblitze. Der Herr Marquis de la Fleur ist dem Vicomte kaum vorgestellt worden, so äußert dieser in seiner Leidenschaft für alle gymnischen Künste, auch schon den Wunsch, seine in der Sänfte ruhenden äußerst zierlichen Stichrapiere mit demselben zu versuchen; und umarmt den Glücksritter, als dieser lachend in den Vorschlag wil-

Digitized by Google

ligt, mit freudig auf ihn zu hüpfender Heftigkeit. Die übrige Gesellschaft, des seltenen Schauspiels froh, nimmt Platz, und die Damen flechten zierlich dem Sieger einen duftenden Kranz. Der lächerlichste jedoch aber höchst geschickt und leicht ausgeführte Kampf beginnt indessen, und endet nach vielen und mannigfachen Wendungen zuletzt damit, daß la Fleur den kunstgeübten Vicomte mitten durch die hohe Vergette sticht, die alsbald von beiden Seiten schräg herniederfallend zwei natürliche Ohren zu bilden scheint über dem Haupte des Besiegten. Außer sich taumelt dieser in die Arme seiner herbeispringenden Heiducken; die Gesellschaft erhebt sich, die menschenfreundliche Manon hält dem Schwindelnden theilnehmend ihr Flacon hin; alles ist in ängstlicher Bewegung um den armen Vicomte, der eben durch stärkende Düfte neu belebt, in einem Taschenspiegel die schmachvollen Zeichen der Besiegung auf seinem Haupte sieht. Das Späherauge des Marquis gewahrt indessen den vermeintlichen Friseur, der eben wieder einmal über die Mauer blickt, und sein Wink ruft ihn alsbald herbei zur Ausbesserung des angerichteten Schadens. Valbrüns plötzliches Verschwinden giebt zwar deutlich zu erkennen, daß ihm der Auftrag keinesweges angenehm sei; doch kann er sich dessen nicht entziehen, und kommt eiligst über die Mauer daher gesprungen, nachdem la Fleur winkend über dieselbe hingeblickt hat. Mit einiger Befremdung betrachten die Anwesenden größtentheils den plötzlich erscheinenden Haarkünstler; ein rettender Engel aber ist er in den Augen des unglücklichen Vicomte, der sich alsbald in Boissecs schleppenden von der sorgsamen Lisette schleunig herbeigebrachten Pudermantel hüllt, und von seinen Heiducken begleitet gespenstisch dem Hause zu wankt, wohin Valbrün und auch die Kammerzofe eine Toilette in der Hand, ihm folgen.

Siebente Scene.

Einige Bediente bringen mannigfache Erfrischungen, von denen Herr von Gribelet und zum Theil auch die kleine

Digitized by Google

runde Manon in reichlichem Maaße nehmen. Ihre Schwester dagegen führt, indeß deren Gemahl sogar verstohlen seine Taschen füllt, nur einigen Biscuit zum Munde mit zierlicher möglichst bogenförmiger Haltung des Armes: die Dame repräsentirt, mehr noch als Frau von Boissec, in dem zierlich Gesuchten jeder Bewegung das wahrhafte Ideal der steifen alt französischen Grazie. Der siegreiche Marquis empfängt während dessen knieend den Ehrenpreis; mit eigener Hand windet die Wirthin des Hauses ihm den Lorbeer um die toupirten Schläfe; welche in dieser Zier verharren, bis späterhin zarte Attention gegen den wieder erscheinenden Vicomte den Siegerkranz verbirgt. Herr von Boissec scheint sich während dieser Begebenheiten höchlichst zu wundern, daß sein früherhin so sorgsam in die Weite schauendes Töchterlein jetzt — wo höchstens nur ein schalkhafter Amor bisweilen über die Mauer blickt — das Fernglas so ganz und gar verlassen hat: er ist endlich selbst hinzugetreten, und winkt, indem man zugleich entferntes Knallen einer Peitsche hört, die Tochter, die alles Sträubens ungeachtet seinem Rufe Folge leisten muß. Immer lauter wird der Ton der Peitsche, da drängen die Gäste sich zu dem Fernglas, blicken abwechselnd hindurch mit freudig bejahenden Zeichen, und stehen umher in mannigfacher Gebehrde des Fernschauens, indeß die geängstigte Adele, einen unbelauschten Augenblick benutzend, eiligst in das Haus schlüpft.

Achte Scene.

Herr van der Keulen aus Flandern, kommt, einen großen Brief in der Hand haltend, unter lautestem Peitschenknall daher getrabt auf stattlichem Roß, und kugelt sich so korpulent er auch ist, doch mit größerer Behendigkeit vom Pferde herab als sein alter Reitknecht und Mentor. Rasch dreht darauf der kleine runde Bräutigam sich aus den dürren zu seinem Empfange weit geöffneten Armen des zärtlichen Schwiegervaters; umhalst Frau von Boissec so kräf-

Digitized by Google

tig, daß diese ganz erschöpft von der ungewohnten Berührung ihr stärkendes Flacon hervorzieht; und umschlingt darauf die kleine runde Manon als seine muthmaßliche Braut mit derbem Kuß. Denselben bezeichnet eine unvorbereitet eintretende musikalische Pause, die zugleich das plötzliche Erstaunen aller Anwesenden treffend malt, als sie durch jene unvermuthete Umarmung die Abwesenheit der holden Braut wahrnehmen. Der Vater verfügt sich, dieselbe herbeizurufen, höchst entrüstet in das Haus, indeß Herr van der Keulen sich fortwährend beschäftigt mit der freundlich verlegenen Manon, in welcher sein ahnender Geist schon nach der äußeren Verwandtschaft der Körperform die innere Sympathie der Seelen gewahrt. Der muthwillige Liebesgott scheint dieses wohl zu bemerken, er zielt von der Mauer her mit spitzigem Geschoß auf den fröhlichen Bräutigam, der eben kein allzu verbindliches Compliment macht, als Herr von Boissec ihm jetzt die sträubende Tochter zuführt. Sie begrüßt ihn mit einem nicht minder steifen und frostigen Knix; doch kann sie sich des abgewendeten Lächelns nicht erwehren, als sie die kleine freundliche Gestalt näher ins Auge faßt, deren Blicke verstohlen ruhen auf die glückliche Manon. Diese nimmt jetzt nur geringe Notiz von dem artigen Danke des Herrn Vicomte von Fleuret, der eben, die Rapiere unter dem Arm, mit einem Sprunge wieder in der Mitte der Gesellschaft steht. Alle freuen sich der so raschen und glücklichen Wiederherstellung seines Kopfschadens; er selbst aber embrassirt zärtlich den ihm eben vorgestellten Herrn van der Keulen, und fragt ihn zugleich, ob er auch ein Liebhaber sei der edlen Fechtkunst. Die bejahende Antwort setzt ihn in das äußerste Entzücken; er präsentirt sogleich ein Rapier, und beide Herren schicken sich an, einen Gang zu thun. Es zeigt sich aber hier bald eine kleine Verschiedenheit in der Manier; Herr van der Keulen ist nur gewohnt auf den Hieb zu fechten, und haut sofort ohne sonderliche Kunst wacker auf den ganz erstaunten Gegner ein, der sich in komischer Haltung parirend zurückzieht. Während die-

Digitized by Google

ses originellen Gefechtes beschaut Valbrün, an einer Säule gelehnt seinen drolligen Nebenbuhler, und wirft ermuthigende Blicke auf die arme Adele, welche, eben von dem Vater bei Seite geführt, die heftigsten Vorwürfe erhält wegen ihres Betragens. Herr von Boissec ahmt ihr hölzernes Wesen, ihre steifen Knixe nach, und rückt ihr endlich, als wolle er sie gleichsam beweglicher machen, Schultern und Arme zurecht. Endlich zeigen seine Gebehrden, daß er plötzlich das rechte Mittel gefunden habe; er sagt einem herbeigeholten Diener etwas ins Ohr, der sofort in das Haus läuft. Indessen nimmt das Kampfspiel ein für die bange Manon höchst erwünschtes Ende; Herr van der Keulen hat mit seiner so ungewöhnlichen Art zu fechten den Gegner ganz und gar in die Flucht getrieben, und applicirt eben dem steifen Haarbeutel desselben einige schallende Hiebe, die den ritterlichen Uebungen für diesmal ein Ziel setzen.

Neunte Scene.

An den von Neuem dargereichten Präsentirtellern sucht der geschlagene Vicomte seines Unmuthes Herr zu werden; der Sieger aber wird, sammt der ganzen Gesellschaft zum Sitzen genöthigt von dem Herrn von Boissec, der, nachdem er die schnell herbeigebrachte Geige dem Marquis übergeben hat, seine Tochter zum Tanze nöthigt. Alle Weigerung ist vergeblich, der schöne Guirlandentanz beginnt wieder; Adele tanzt aber diesmal so linkisch und hölzern, daß die Eltern ihren Unmuth darüber kaum verbergen können. Sie würde gewiß die größten Vorwürfe dieserhalb bekommen haben, wenn ihr mimischer Ausdruck nicht plötzlich belebter ja man kann wohl sagen seelenvoll bezaubernd geworden wäre, als Valbrün, von der Gesellschaft nicht beachtet, sich zuschauend an die vordere Tragesäule des Balcons lehnt. Die Bewegungen werden jedoch wieder matt und seelenlos, da Valbrün sich zurückzieht auf den Wink seines Dieners, der während des Tanzes sich hinten an die Gar-

Digitized by Google

tenmauer stiehlt, dem lauernden Amor die Uniform des Herrn hinüberreicht, und darauf mit geschicktem Sprunge plötzlich verschwindet. Adele erntet nunmehr das einstimmige Lob über ihre Talente; auch der Bräutigam macht ihr, während er seitwärts nach Manon hinblickt, eine frostige Verbeugung, und bittet, indem er sich von seinem herbeigerufenen Reitknecht die Spornen abschnallen läßt, den Marquis um einen neuen Tanz. Da die Bitte noch unterstützt wird von Madame, die übrigens dem munteren Schwiegersohne wenig hold scheint, so läßt la Fleur sich willig finden, und versucht auf seinem Instrumente mehrere Melodieen in verschiedenen Taktarten, bis endlich, wie das bejahende Nicken deutlich zeigt, irgend eine dem Verlangen des lustigen Tänzers genügt. Die Musik gewinnt aber diesmal an Harmonie; Herr von Gribelet hat sich früher schon das Violoncell seines Herrn Wirthes bringen lassen, und fällt jetzt, nachdem er in ziemlich dissonirender Weise die rechte Tonart gesucht hat, secundirend ein: vom Garten herüber erschallt zu Zeiten ein schmelzendes Clarinett, und verwebt den kunstreich gefügten Tönen in abgebrochenen Sätzen seine schmachtenden Liebeslaute. Herr van der Keulen tanzt dazu ein seinem Charakter und Temperamente angemessenes Solo, [54] dessen mimischer Ausdruck zu nicht geringem Verdruß des Herrn von Boisfec vornehmlich gerichtet ist an die fröhliche Manon. Bei dem beginnenden Allegretto zieht der lustige Tänzer sie selbst unvermuthet

54) Ein pantomimischer Künstler von Genie wird, ohne das Gebiet des niedrigsten Grotesktanzes zu berühren, diesem Solo durch mehrfache Contraste hohe komische Kraft in ausdrucksvoller Bedeutsamkeit zu verleihen im Stande sein. — Nicht immer vereinigt sich im Leben plumpe Unbehülflichkeit mit der Corpulenz; diese erscheint hier verbunden mit einem zum Theil sanguinischen Temperamente, von dessen Hange zu regsamster Körperbewegung ein Mehreres gesagt ist in der fünften Abhandlung. Ueberhaupt sind alle handelnde Personen wiederum in solcher Weise aufgefasst, dafs sie durch körperliche Grundhaltung und Bewegung, durch Gebehrden und Mienen als ganz bestimmte Charakterbilder dargestellt werden können von einer zur wahrhaft schönen Kunst erhobenen reinen Mimik. d. V.

Digitized by Google

zur thätigen Theilnahme auf. Anfangs scheint sie sich zwar zu sträuben, das immer belebtere Tonmaaß reißt sie jedoch fort, und seelig froh im Suchen und Finden, im Halten und Umfangen tummelt das muntere Pärchen sich weidlich umher in lustigem Zweitanz. Ihre Begeisterung ergreift den Vicomte von Fleuret dergestalt, daß er aufspringt und an einem hüpfenden Tanze Theil nimmt, wo er, ein Liebhaber der gymnastischen Kunst, so günstige Gelegenheit hat, seine große Geschicklichkeit an den Tag zu legen in den seltensten Sprüngen und Tours de force. Bewundernder Beifall wird darauf ihm, und zum Theil wenigstens auch dem tanzenden Pärchen gezollt. Manon wehet, auf einen Sessel hingesunken, sich mit großem Fächer lustige Kühlung, indeß ihr Tänzer, seine Kräfte zu ergänzen sucht durch mancherlei Erfrischungen, die auch dem Herrn von Gribelet während seiner musikalischen Anstrengung eine willkommene Stärkung gewesen sind. Die beiden Virtuosen legen ihre Instrumente natürlich nicht weg ohne gegenseitige höchst bewundernde Complimente, die denn der Violoncellist voll froher Hoffnung auf seine Schwägerin blickend, auch im reichsten Maaße dem lustigen Bräutigam spendet. Viel weniger ist dieser dagegen jetzt beachtet von dem Herrn von Boissec, der jedoch besonders unzufrieden scheint mit seiner nunmehr zwar heiter beweglichen, früherhin aber so frostig steifen Tochter. Die Mutter nimmt an allen Ereignissen den Antheil, der ihr möglicher Weise noch übrig bleibt neben der beständigen großen Attention für den Herrn Marquis de la Fleur.

Zehnte Scene.

Vielseitig wird jedoch ein allgemeines Interesse der Gesellschaft angeregt, als der zierliche vom Herrn von Gribelet besonders wohlgefällig betrachtete Koch erscheint, und dem Herrn des Hauses unter devoten Bücklingen zu erkennen giebt, wie seine künstliche Bemühung nunmehr so weit gediehen sei, daß sie dem fein gebildeten Geschmack

Digitized by Google

der prüfenden Kenner vorgelegt werden könne. Herr von Boisfec nimmt darauf mit ceremoniellem Compliment den Arm der graciösen Frau von Gribelet, während deren Gemahl, ohne Verzug dem Beispiel des Wirthes folgend, die Dame des Hauses führt, die jedoch den Herrn Marquis in ihrer Nähe behält. Der Vicomte von Fleuret fordert mit einem bedeutenden Blicke auf Adelen die langsam folgende Manon auf, und so bleiben denn nur Braut und Bräutigam übrig, die nicht ohne possierliches Zögern endlich auch der allgemeinen Ordnung Folge leisten. Nachdem nun die Gesellschaft also im Halbkreise gepaart steht, beginnen die dem dargestellten Zeitalter eigenthümlichen so höchst lächerlichen Förmlichkeiten wegen des Vorantretens. Herr von Gribelet will, wahrscheinlich nur aus reinem Antrieb der Höflichkeit, die Wirthin des Hauses mit zufälliger Eile zuerst in die weit geöffnete Pforte führen, diese strebt jedoch der fremden Dame den gebührenden Vortritt zu überlassen. Als der lange durch zahllose Knixe und Reverenzen geführte Streit — während dessen Herr von Gribelet mit einigem Mißfallen auf die ihm angetraute Veranlassung desselben blickt — durchaus seine Endschaft nicht erreichen will, da zeigt der immer Rath wissende Marquis endlich auf den mit seiner linken Nachbarin einstweilen beschäftigten Bräutigam: Alle räumen diesem nunmehr einstimmig den Vorrang ein, der ihm bei größerer Aufmerksamkeit für seine Nachbarin zur Rechten unbezweifelt gleich Anfangs zuerkannt worden wäre von dem jetzt ziemlich frostigen Hauswirth; und die ganze Gesellschaft folgt nun sofort dem fremden Gaste zur Thür in zierlicher Promenade, während welcher der Vorhang fällt.

Dritter Akt.

(Das Theater stellt wiederum den runden Gartenplatz dar, von farbigen Ballons magisch schön beleuchtet; eine geschmackvolle Draperie verbirgt in der Mitte das Postament.)

Digitized by Google

Eine einschmeichelnde Musik, in der man das kommende Fest gleichsam schon ahnen kann, beginnt: entfernter Stimmenton eines heiteren Gesanges mischt sich von Ferne in das Pianissimo des Orchesters, und verweilt endlich in einem getragenen Schlußaccord, während dessen der Vorhang in die Höhe geht.

Erste Scene.

Vor den zur Linken auf den Sitzen gehörig gruppirten Herrschaften steht der Scholarch mit seinen große Notenblätter haltenden Chorschülern; eben ist ihr Festgesang geendet, und sie entfernen sich auf den Wink ihres Meisters, der nunmehr unter vielen Bücklingen die Lobsprüche über seine Virtuosität in Empfang nimmt. Herr von Gribelet, dessen zweite Passion die Tonkunst ist, steht sogar auf, und bringt in einer mit Herablassung dargereichten Prise dem Verdienste seine Kronen; der geehrte Präceptor complimentirt ihn jedoch zu seinem Platze zurück, und trippelt darauf, den Anfang der Musik gebietend, gegenüber in das Gebüsch, aus dem er aber sogleich bei einfallendem Forte des Orchesters rückwärts schreitend, und mit erhobener Hand den Takt angebend, wiederkehrt. Darauf wendet sich der schwarze Dirigent mit gebietendem Wink nach der entgegengesetzten Seite hin, und nimmt sodann seinen Platz ein hinter den erwartungsvoll dasitzenden Herrschaften, die durch ein charaktervolles von mannigfacher Empfindung belebtes pantomimisches Spiel ihren größeren oder geringeren Antheil an den nunmehr beginnenden Festlichkeiten zu erkennen geben.

Zweite Scene.

Im künstlich figurirten Festmarsch schreitet das tanzende Landvolk daher, geführt von der lieblichen Rosa. Ihr folgen zwei Paare der Korbträger, darauf die vier Mädchen mit den Blumenreigen, und endlich wiederum eines der Gärtnerpaare mit Körben und Guirlanden. Die zweite gleichfalls aus eilf Personen bestehende Abtheilung

Digitized by Google

des Zuges hat an der Spitze den munteren Etienne, gefolgt von dem mit ihm tanzenden Paare der Tambourinschläger. Hinter einem vierten Gärtnerpaare kommen darauf die beiden Tänzer mit den Kastagnetten, und die zwei letzten Paare der Korbquadrille machen endlich passend den Beschluß des ganzen Zuges. Nach geendetem Kunstmarsch eröffnen die Gärtner und Gärtnerinnen das festliche Tanzspiel mit einem sinnigen hauptsächlich nur schöne Figuren bildenden Reigen, dem alsbald der künstliche Viertanz der Reifenträgerinnen folgt. Nachdem sie schließlich ihre Blumenringe den vier vornehmen Damen dargereicht haben, ziehen sie sich hinter die Bildsäule zurück, wo die Gärtner jetzt wieder mannigfache Figuren bilden, während auch der Vorgrund sich auf einige Augenblicke bedeutsam belebt. Die grazienvolle Frau von Gribelet hat nehmlich mit zirkelrunder Bewegung ihren theuren Gatten zärtlich in dem Blumenreifen gefangen, und zieht ihn in solchen Rosenketten vorwärts mit trippelndem Schritt. Diesem Beispiel folgt mit einer bedeutsamen Gebehrde gegen den Marquis die Dame des Hauses, deren langer und dürrer Ehegatte in der gekrümmten Stellung des von blumigen Liebesbanden Gefangenen eine drollige Figur spielt. Die verschämte Manon braucht ihren Kranz nicht erst zu erheben, denn der Herr van der Keulen kriecht freiwillig in das rosige Joch, indeß Adele nach der verdeckten Bildsäule läuft, und ihren Kranz gleichsam wie eine Weihe in malerischen Stellungen hoch erhebt. Der Vicomte und der Marquis die allein übrig bleiben, umschlingen sich, zärtlich wie Orest und Pylades mit solcher Heftigkeit, daß ihre Häupter ordentlich eingehüllt werden von aufwirbelndem Gewölk. Der Schulmeister läuft indessen in größter Verlegenheit allein zwischen diesen zärtlichen Gruppen auf und nieder, und ladet unterthänigst zum Sitzen ein, damit das festliche Tanzspiel fortgesetzt werden könne, dem indessen der neuerdings höchlichst gedrängte Herr von Boissec das baldigste Ende zu wünschen scheint. Sobald alle wieder mit leichter Entschul-

Digitized by Google

digung ihren Platz eingenommen haben, beginnt der kunstreiche Dreitanz der Tambourinschläger mit baskischen Schritten und schwierigen Sprüngen, die besonders von dem solche Kunst liebenden Vicomte mit allen Zeichen des lebhaftesten Beifalls aufgenommen werden. Nach Beendung desselben erhält der Schulmeister, indeß der Chortanz hinten wieder beginnt, dafür das gebührende Lob; er schiebt es jedoch unter vielen Complimenten dem Herrn Marquis zu, welchen dafür eine neue Umarmung des entzückten Vicomte belohnt. Dieser würde in seiner Begeisterung mit dem neuen kunstgeübten Freunde sich sofort selbst versuchen im kräftig schönen gymnischen Tanze, wenn nicht der verlegene Pädagog abermal in tiefster Devotion um Ruhe bäte, worauf denn der bezaubernste Zweitanz beginnt. Besonders lebhaft ergriffen sind durch den seelenvollen Fandango die glückliche Manon und ihr Geliebter, der, nachdem der Schall der Castagnetten verhallt ist, sichtbar in die Versuchung geräth den von zartester Empfindung belebten Tanz zu wiederholen mit der Erkornen seines Herzens. Daran verhindert ihn jedoch bald der jetzt im Vorgrunde mit immer reicheren Figuren sich entfaltende Chor der Gärtner, die mit ihren künstlichen Körben verschiedene Lauben bilden, unter denen die reizende Rosa mit Korb und Guirlande ihr grazienvolles Solo tanzt. Endlich sinkt auf ihre Berührung die Verhüllung des Postamentes, und unter Rosenbögen erblickt man o Wunder! den knienden Valbrün, der in blitzender Uniform drohend mit Amors Waffen zielt. Eine lange Pause der Musik bezeichnet hier passend das Staunen und die Verwunderung der Schauer und auch der Tänzer, nach deren Meinung ein belebtes Götterbild nunmehr im mimisch allegorischen Spiele herniederwallen sollte von seinem erhabenen Standpunkt.

Dritte Scene.

Statt der von dem gelehrten Schulmeister ersonnenen mythologischen Handlung des belebten Liebesgottes erscheint

Digitized by Google

derselbe, von Jasmin begleitet, jetzt in Jokeilivree, und bietet sonder Pfeil und Bogen ganz solide Waffen nehmlich Säbel und Pistolen dar an Valbrün, der zuerst die allgemeine starrende Ruhe unterbrechend, pfeilschnell in den Vorgrund gesprungen ist, wo ihm Adele zärtlich entgegen fliegt. Beide bilden eine reizend verschlungene Gruppe den hocherstaunten Schauern gegenüber, deren Gebehrden verschiedenartigen Antheil an dieser seltsamen Erscheinung deutlich malen. Eine höchst possierliche Figur spielt dabei der zitternde Pädagog, welchen der wüthende Herr von Boissec weidlich zusammenschüttelt, indem er ihn für den mitwissenden Urheber des gespielten Betruges hält. Seine Betheuerungen, und besonders das Dazwischentreten des schlauen, dießmal aber gleichfalls betrogenen Marquis, befreien endlich den geängstigten Scholarchen aus den rasenden Händen des Herrn von Boissec; der jetzt den Herrn van der Keulen vom Sitze aufzerrt, und ihn auffordert die Waffen zu ergreifen für die ihm so frevelhaft entrissene Braut. Der flandrische Gast lehnt indessen diese Zumuthung dadurch ab, daß er Manon als die Seinige präsentirt, und mit ihr bittend hintritt vor den Herrn von Gribelet, der auch alsbald den künftigen Schwager umarmt, indeß die neue Braut an dem Herzen der graziösesten aller Schwestern ruht. Vertieft in ihren Wonnen achten die vier Glücklichen nicht sonderlich weiter auf den hoch erzürnten Herrn von Boissec, der jetzt mit ritterlichem Muthe selbst den spitzigen Galanteriedegen zieht, um die befleckte Ehre seines Hauses blutig zu sühnen. Daran verhindert ihn jedoch — zum erbleichenden Entsetzen der besorgten Gattin, — der vermeintliche Herr Marquis, welcher es dem eigenen Vortheil angemessen findet, seinen Arm zu bieten zu dem ruhmvollsten aller Kämpfe, den der apfelgrüne Vicomte mit kunstgeübter Hand secundiren will. Schon stehen nach möglichst feuriger Umschlingung des mehrfach so tief gekränkten Wirthes die beiden rüstigen Kämpfer bereit; auch die feindliche Parthei hat sich, Ade-

Digitized by Google

lens Schmerzen nicht achtend, die Waffen reichen lassen: da springt plötzlich zwischen die schon klirrenden Schwerter der mit forschenden Blicken den Marquis betrachtende Jasmin, und umarmt, indem er ihm zugleich seinen Livreehut aufsetzt, den ehemaligen Freund und Collegen la Fleur, den er seinem Herrn sofort als solchen vorstellt. Neues Staunen, neue Verwirrung bringt diese unerwartete Entdeckung wieder hervor. Adele ist der in Ohnmacht sinkenden Mutter zur Hülfe herbeigesprungen; ihr Vater aber zürnt gleichförmig auf sie, auf Madame, auf den Glücksritter, auf den unvermutheten Liebhaber, auf den flanderischen Bräutigam, auf seine Gäste, kurz auf Alle, den einzigen Herrn von Fleuret ausgenommen. Dieser beklagenswertheste Vicomte zeigt selber die höchste Entrüstung. Bebend klopft er auf das Ordenskreuz an seiner Brust; er faßt wiederholt an seine Vergette, er stülpt den herabgeworfenen Treffenhut wiederum auf die zerrüttete Frisur des erbaronisirten Dieners: so ein Lump konnte es wagen einem Manne vom vornehmsten Geblüt durch den Haarputz zu fahren. Nein! der tief an seiner Ehre verletzte Edle kann die Schmach nicht überwinden; er schüttelt wie rasend den ziemlich verlegenen la Fleur, der es, da auch Herr von Boisfec ihm eben nicht auf die freundlichste Weise nahen will, am gerathensten hält, sein Heil zu suchen in eiligster Flucht. Ihm folgt mit entblößtem Degen und mit der Pantomime des Prügelns der hoch entrüstete Vicomte, und hinter ihm her stürzen, plötzlich aus dem Gebüsch hinter den Sitzen hervorspringend, seine beiden Heiducken. Diese gewaltigen Riesen scheinen ihren Gebehrden nach nicht übel Lust zu haben, an dem sich gleichsam elektrisch durch blitzende Schläge entladenden Zorn ihres Gebieters den fühlbarsten Antheil zu nehmen; deshalb widersetzt sich ihrem eiligen Laufe als ein schirmender Freund der muntere Jasmin. Er wird jedoch nach kurzer aber lächerlicher Balgerei mit fortgerissen, indeß sein College Henry, der, ihm zu helfen, leicht wie ein Kätzchen an dem

Digitized by Google

Rücken des einen Giganten hinaufgeklettert ist, hoch durch die Lüfte dahin schwebt in das bergende Gebüsch. Herr von Boisec steht indessen mitten auf der Bühne in seltsamer Verlegenheit. Der unerwartet, hier ein wirklicher deus ex machina, erschienene Liebhaber seiner Tochter kniet mit gesenkten Waffen vor ihm, und strebt, die eine abwehrende Hand zu ergreifen, während Adele, da die Mutter sich unterdessen wieder erholt hat, in gleicher Stellung die andere bereits mit ihren flehenden Küssen bedeckt. Zweifelnd und fragend blickt der unschlüssige Papa auf seine Gattin, die jetzt bemüht ist, einige Fassung zu erkämpfen bei so unvermuthet herben Streichen des Schicksals. Ihr bereitwilliges Herzutreten, unterstützt von den angelegentlichsten Bitten der graciösen Frau von Gribelet und deren Gatten, bestimmt endlich des Hausherrn wankenden Entschluß: mit elterlicher Zustimmung sinken die beiden Liebenden einander selig an die Brust. Während des nun immer allgemeineren Glückes giebt es indessen für den armen Herrn von Boisec, wie auch für den heut schon mehrfach vom Geschick gefoppten Lehrer der lieben Dorfjugend, plötzlich wieder eine neue höchst unangenehme Ueberraschung: Lisette und Jasmin, die schöne Rosa und Etienne haben schon längst der Macht des alten Amor unterlegen, und flehen jetzt im gelegenen Augenblick ihre Herrschaften kniend um die Gewährung der lang verborgenen Wünsche. Der geplagte Präceptor muß bei der beglückenden Zusage wohl gute Miene machen zum bösen Spiel, Herr von Boisec hingegen will in der ersten Hitze einigen Einspruch thun; Madame aber droht ihm bedeutsam mit dem Finger, und verbirgt sodann ihr holdes Antlitz im Gefühl eigener Beschämung ein wenig hinter den großen Fächer. Darauf blicken die beiden reuigen Gatten sich gegenseitig von Zeit zu Zeit an mit bedeutungsvoller Gebehrde; sinken endlich einander nicht ohne frostige Förmlichkeit in die Arme, und vermehren also, wenigstens scheinbar, die Zahl der beglückten Gruppen.

Digitized by Google

Schlußscene.

Vier Gartenknechte tragen auf den Wink des jetzt von allen Seiten mit Dank überhäuften Herrn von Boissec das steinerne Bild des Liebesgottes wieder an seinen alten Ort, und laut schmetternde Freudentöne laden den bis dahin ruhig im Hintergrunde stehenden Tanzchor ein zu heiterem Schlußtanz. Die vier Damen nehmen ihre Blumenringe, und schmücken welkender Erinnerungen oder rosiger Hoffnungen voll, damit die Bildsäule der ältesten Gottheit. Auch Lisette bekränzt dieselbe, dem Beispiel der Herrschaft folgend, eilig mit einem Feston von grünen Blattgewinden; und die schöne Rosa bedient sich zu gleichem Zwecke ihrer Guirlande, indem sie zugleich das leere Körbchen diesmal mit ernster bestimmtem Ausdruck hinstellt vor den verzweifelnden Schulmeister. Er ist der einzig Einsame hier, wo überall liebende Paare kosen und tändeln, oder hüpfen und tanzen nach der heiteren Melodie: „alles fühlt der Liebe Freuden.“ Damit indeß einiger Trost ihm werden möge durch den beruhigenden Anblick eines verwandten Schmerzes, so erscheint ihm gegenüber zur Rechten des Vorgrundes ein Leidensgefährte, der schmachtende Clarinettist, und mischt sein klagendes Weh in die allgemeinen Freudentöne, die da rauschend begleiten das lustige Tanzspiel um die Bildsäule des mächtigen alten Amor.

Wenn in der ersten pantomimischen Dichtung die selbstständige Gebehrdensprache nur größtentheils angewendet ward mit absoluter Wahrheit des Lebens, so nimmt dagegen in diesem zweiten Tanzspiel die herrschende Stummheit das Abstraktionsvermögen des Schauers, die meisten Hauptscenen etwa abgerechnet, schon häufiger in Anspruch. Eigentlich fühlbar wird jedoch der Mangel der Rede bei den Kunstschöpfungen der reinen Mimik immer nur dann erst, wenn die leichte und klare Auffassung der dargestell-

Digitized by Google

ten scenischen Handlung dadurch gefährdet wird, und der Möglichkeit, diese Klippe auch bei einer verwickelteren Intrigue noch umgehen zu können, gilt besonders dieser zweite praktische Versuch. Mag derselbe, nur als ein fernerer Beleg zur vorangegangenen Theorie gegeben, auch nicht in jeder Beziehung den höheren Kunstforderungen entsprechen, so wird man doch wenigstens — nach vorheriger Bekanntschaft mit der Introduction, und bei einiger Vollkommenheit der pantomimischen Darstellung — die verschiedenen Situationen leicht auffassen, und dem Gange der ganzen Handlung ohne Schwierigkeit folgen können. Wenn Jasmin seinem Herrn heimlich im Hintergrunde den lächerlichen Bericht abstattet über den ankommenden Bräutigam; oder wenn Valbrún, eben den Plan zur militairischen Metamorphose des Liebesgottes ersinnend, seinen Henry in das Festspiel einzudrängen sucht, so wird bei dem Schauer ein Verlangen nach aufklärender Rede zwar rege in diesen Scenen: dieselben sind indessen gerade von der Art, daß der geschickte Lustspiel-Dichter, die Spannung zu erhalten, hier auch nicht mit einem einzigen Worte den weiteren Gang der Begebenheiten verrathen würde. — Die größtentheils mit den Situationen eng verflochtenen Tänze haben alle einen ganz bestimmten mimischen Ausdruck; nur im dritten Akte kommen, durch das Fest passend herbeigeführt, eigentlich schöne Schautänze vor, die indessen doch auch nicht ganz ohne Beziehung sind zur dargestellten Handlung. Dem jetzt herrschenden Geschmack in der Tanzkunst gemäß fehlen diesem komischen Tanzspiele denn auch nicht die allbeliebten kunstschweren Springereien, Kreiselpirouetten und ähnliche Tours de force; auch diese erscheinen indeß nach größter Möglichkeit motivirt. Wenn dieses nicht überall der Fall scheinen möchte mit den bedeutungsvolleren Tänzen; wenn es zum Beispiel unwahrscheinlich gefunden werden sollte, daß die Braut zunächst tanzend den höchsten Zauber ihrer Reize vor dem fremden Bräutigam entfalten soll, so möge man bedenken, daß die Handlung, Kants

Digitized by Google

Ausspruch hier zu wiederholen, unter geborenen Tanzmeistern spielt. In Frankreich verschafft die überaus geachtete Tanzkunst eine seltene Celebrität; die großen orchestischen Talente Margarethens von Valois waren zum Beispiel so hoch berühmt, daß Johann von Oestreich, Vicekönig der Niederlande, incognito von Brüssel nach Paris kam, einzig nur um jene Fürstin einmal tanzen zu sehen.[55] In Bearne, dem Lande, wo man dem eigenen Ausspruch eines französischen Schriftstellers zu Folge, mit der Geburt zu tanzen beginnt,[56] wollte die in dieser Kunst sehr gewandte Schwester Heinrichs des Vierten sich die Mühe nehmen, die Pas zu einem aufzuführenden Ballete dem edlen im höheren Tanz nicht eben allzu geübten Sully selber einzustudiren:[57] und wenn auch der ernste Staatsmann an dergleichen Belustigungen keinen sonderlichen Gefallen finden mochte, so mußte er, den Wünschen des Königs zu genügen, doch wenigstens jedesmal gegenwärtig sein bei den überaus häufigen mit seltenem Glanze gegebenen großen Pariser Balleten. In diesen erschien Ludwig XIII. selbst unter den Tänzern;[58] sein berühmter Nachfolger wetteiferte dabei sehr häufig[59] mit den wirklichen Tanzkünstlern; und nach seinem Beispiele sah man damals beinahe in ganz Europa die Fürsten eine Rolle übernehmen in den zur Belustigung der Höfe aufgeführten,

55) C. Pauli Elemens de la Danse p. 63.

56) Cahusac traité hist. de la danse T. II. p. 141.

57) Sully Memoires des sages et royales oeconomies etc. liv. I.

58) Allgem. Encycl. v. Ersch und Gruber. Art. Ballet.

59) Ludwig XIV. tanzte bis zum zwei und dreifsigten Jahre fast in allen an seinem Hofe aufgeführten Balleten mit; da ergriffen ihn aber plötzlich einige die theatralischen Belustigungen des Nero betreffenden Verse in Racines Britannicus dergestalt, dafs er fortan nicht mehr in den Reihen der Tänzer erschien. Sein letztes Auftreten war am 13ten Februar 1669 in dem Ballete „Flora"; sämmtliche Tanzspiele, an denen er unmittelbar einen persönlichen Antheil genommen hat, findet man ausführlich verzeichnet in Bonnets histoire generale de la Danse.

Digitized by Google

meistens sehr abentheuerlich componirten Ballets.[60] Auch in den späteren Zeiten behauptete die Tanzkunst in Frankreich stets ein gleiches Ansehen. Auf den Bällen einer Recamier, Cabarrus u. a. m. feierte, wie ein bereits mehrfach angeführter Kunstkenner versichert, die Orchestik noch unlängst seltene artistische Triumphe; besonders schwamm alles in wonnigem Entzücken, wenn in einer reizvollen Gavotte die bekannte Madame Moreau ihre graziösen Talente entfaltete. Diese Dame war in den neueren Zeiten eine der vorzüglichsten Tänzerinnen von Paris, und das will viel sagen: „denn es wird hier in der großen elegan„ten Welt mit einer Vollendung getanzt, die oft die ersten „Ballettänzer beschämt.“[61] In hellen Freudenthränen glänzt dabei, als gälte es des Kindes größtes Heil, das mütterliche Auge der Französin;[62] sie möchte vergehen vor Seligkeit, wenn sie ihr Töchterchen so grazienvoll dahinschweben sieht durch die Reihen der Tänzer, unter denen der siebenzigjährige Graukopf noch zu Zeiten mit einer für sein Alter kaum glaublichen Gewandheit sich zeigt;[63] gemahnend an die Worte jenes heiteren hellenischen Sängers:

„Ich liebe muntre Greise,
„Ich liebe junge Tänzer.
„Ein Alter, wenn er tanzet,

60) Eine Nachweisung von sechs und zwanzig solcher an den verschiedenen deutschen Höfen bei festlichen Gelegenheiten gegebenen alten Ballete findet man in Kochs Compendium der deutschen Literatur-Geschichte S. 254 u. f. Das letzte grose Tanzspiel dessen hier erwähnt wird, ist: der Sieg der Schönheit über die Helden; es wurde im December 1706 aufgeführt zur Vermählungsfeier des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen. Einige Jahre vorher tanzte dieser Prinz selbst mit in einem grosen Festspiel, wodurch das Beilager seiner erlauchten Schwester mit dem Churhessischen Erbprinzen Friedrich Carl so glänzend verherrlicht ward: auch früher schon erwarb derselbe bei einem der regierenden Churfürsten zu Ehren gegebenen Lustballete grosen Beifall in der Rolle des Amor. Vergl. Plümicke Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. S. 67. u. f.

61) Reichard vertraute Briefe über Paris Th. II. S. 72.

62) Ebendaselbst S. 465.

63) Ebendaselbst S. 494.

Digitized by Google

„Ist nach dem Haar ein Alter,
„Und nach dem Geist ein Jüngling. 64)

In solchem Lande also, wo man — unbekümmert zwar nun die wahren Gesetze der bewegten Schönheit — in eigenthümlicher Weise gleichsam von der Geburt bis zum Grabe tanzt, muß unser komisches Tanzspiel natürlich gewinnen an ästhetischer Wahrheit. Dasselbe kann erscheinen als ein wandelndes Gemälde, als Sittenspiegel eines hoffentlich nimmer sich wiederholenden Zeitalters voll leerer Aeußerlichkeit und Förmlichkeit, in welchem das Lächerliche der körperlichen Erscheinung die innere geistige Verschrobenheit allein schon sattsam ausspricht. Es ist dem komischen Ballet, dessen höchste Stufe der vorstehende Versuch keineswegs erreicht, noch manche charakteristische Seite abzugewinnen, die dasselbe dem wahren Wesen des eigentlichen höheren Lustspiels merklich näher bringt. Völlig geistlos, und wo möglich noch flacher als die ernsten, sind jedoch jetzt die scherzhaften Ballete; wir erinnern uns nur eines einzigen, dem wirklich eine komische Idee zum Grunde liegt, und dieses ist die allbekannte Dansomanie. Das ursprünglich schöne Sujet wartet aber noch auf eine geistreiche Behandlung; die Gardelsche Bearbeitung erschöpft dessen komischen Gehalt durchaus nicht: dasselbe ist darin vielmehr, nur einzig benutzt als eine passende Gelegenheit zu recht vielem und recht buntem, dabei aber völlig gehaltlosem Tanz. Mimische Handlung muß aber auch hier, wie überhaupt jedem scenischen Tanzspiel die Hauptsache sein: in den beiden vorstehenden dramatischen Compositionen war dieselbe neu erfunden; möge nun auch ein Versuch in der Behandlung einer im allgemeinen schon bekannten Fabel hier passend seine Stelle finden bei der nunmehr zum letztenmal begonnenen praktischen Darstellung einer dritten Gattung des pantomimischen Drama.

---

64) Anacreon Od. 47.

Digitized by Google

Andromeda.

Heroische Pantomime mit Tanz.

In zwei Abtheilungen.

Handelnde Personen.

Kepheus, Herrscher in Aethiopien.
Kassiopea, seine Gattin.
Andromeda, ihre Tochter.
Phineus, deren bestimmter Bräutigam.
Emathion, Oberpriester.
Ampykos, Zitterschläger.
Anführer und Edle der Aethiopengeschlechter.
Perseus, Sohn des Jupiter und der Danae.
Galathea, Halia, Melite und andere Nereiden.
Priester, Opferknaben, gewaffnete Schaaren, festliche Tanzchöre, Volk u. s. w.

Introduction.

Andromeda ist dem Phineus zur Ehe versprochen, muß jedoch nach dem Ausspruch des Jupiter Ammon einem die Küstenlande verwüstenden Seeungeheuer zur Beute gegeben werden, den Neptun und die nach erzürnten Nereiden zu versöhnen, die Kassiopea in stolzem Wettstreit zu übertreffen wähnte an Schönheit. Perseus aber, siegreich belastet mit dem gräßlichen Medusenhaupte, dessen alles versteinernde Kraft bei dieser Gelegenheit zur Freude der Nymphen die Korallen erzeugt, tödtet das Unthier, und führt die gerettete Andromeda als Braut heim. Allein dieselbe wird während der frohen Hochzeitfeier von dem frühern Bräutigam zurückbegehrt in ungerechten Kampf, der zuletzt ganz urplötzlich beendet wird durch den starrenden nur im täuschenden Spiegelbilde unschädlichen Anblick der scheußlichen Gorgo.

Digitized by Google

Erste Abtheilung.

(Der Schauplatz stellt eine ziemlich öde Strandgegend dar; einzelne Felsengruppen ragen hin und wieder hervor aus den tobend bewegten Wellen.)

Erste scenische Bilderreihe.

An eine höchst charaktervolle Ouvertüre schließt sich ein dumpfer Trauermarsch, bei dem Clarinetten und Oboen in abgebrochenen Tönen den Ausruf banger Klagelaute passend bezeichnen. Während die Musik im wechselnden Forte immer näher zu kommen scheint, geht der Vorhang auf, und man erblickt die Galathea, Halia und Melite sammt den übrigen Nereiden im reizvollen Wechselspiele mannigfach heitrer Gruppen. Einige sitzen, oder stehen auch, neugierig in die Ferne schauend, auf wild umwogten Felsen; andere schaukeln sich wonnig auf lustigen Delphinen, oder schwimmen einher auf Meerpferden und Seetigern;[65] die meisten aber stehen auf dem Lande, und schauen links in die Weite mit dem Ausdruck der höhnenden Freude, die sichtbar gesteigert wird bei jedem der immer näher kommenden Klagelaute. Diese bilden einen eigenthümlichen Contrast gegen das froh bewegte Leben rings umher; nach und nach aber ziehen die hohnvoll triumphirenden Gottheiten sich dem Meere immer näher, und verschwinden endlich alle in der spielenden Fluth.

Zweite scenische Bilderreihe.

Ein großer archäologisch geordneter Zug von Priestern, Knaben, Jungfrauen, Volk u. s. w. erfüllt nach und nach die Bühne. Auf aller Mienen liest man deutlich Trauer und Mitleid: Schmerz und Verzweiflung aber zeigen in verschiedener Weise besonders die Gebehrden der Kassiopea und des Kepheus, des Phineus und der Andromeda. Am

65) Also erscheinen die Nereiden in den reizvollsten Stellungen auf mehreren antiken Bildwerken. S. z. B. Pittur. d'Ercol. T. III. t. 17. Montfauc. Suppl. T. I. p. 27. Vergl. auch dazu Virg. Aen. V. 325. Claud. de nupt. Hon. 159.

Digitized by Google

wenigsten äußert seine Empfindungen der verschlossene Phineus; düstern Unmuths voll steht er, von gewaffneten Schaaren umgeben, tief in sich gekehrt zur Rechten des Vorgrundes. Kepheus zeigt stets den würdevollen aber von einem unabänderlichen Schicksal niedergebeugten Mann: Der zärtliche Vater kann sein Kind in den letzten Augenblicken nicht lassen; Andromedens Hand festhaltend, verbirgt er von Zeit zu Zeit abgewendet seine Thränen. Andromeda selbst steht, das schöne Haupthaar aufgelöst, zwar schmerzvoll aber mit der Miene frommer unschuldsvoller Hingebung da: mehr als ihr eigener scheint der Schmerz der Eltern sie zu ergreifen; hin und wieder deuten ihre liebkosenden Gebehrden an, daß sie dieselben zu beruhigen versucht! Gänzlich fruchtlos aber sind ihre Bemühungen bei der schuldbelasteten Mutter; das fliegende Haar, ihr unordentliches Gewand, kurz ihre ganze äußere Erscheinung zeigt den innern Kampf der wildesten Verzweiflung. Bald umarmt sie die geliebte Tochter mit rasender Heftigkeit, bald hält sie krampfhaft zitternd deren Hand, bald schlägt sie im tobenden Weh schmerzvoll die eigene Brust. Als auf einen Wink Emathions einige dienende Priester nahen mit lastender Kette und mit schweren Hämmern in den Händen, wirft Kassiopea sich ihnen hastig entgegen, und bietet, zur Erde gesunken, die eigenen Hände den lastenden Banden dar. Mitleidig weilen die Männer zwar einen Augenblick bei der unglücklichen Mutter, nähern sich aber, dieselbe umgehend, dennoch der zum Opfer bestimmten Andromeda. Urplötzlich springt jedoch Phineus, nicht Göttern noch Menschen getreu, auf dieselbe zu, entreißt sie den letzten Umarmungen des Vaters, und birgt sie in Mitten seiner Krieger, welche alsbald sich anschicken, die schöne Beute davon zu führen. Große Bewegung entsteht dadurch unter dem übrigen Volk. Drohend umringen die Anführer und Edlen der Aethiopengeschlechter den Kepheus, den eben sie, der weiteren Landplage zu entgehen, gezwungen [66] haben zur Vollstreckung

66) Vergl. Apollod. II. 4. 3.

Digitized by Google

des grausamen Orakelspruchs. Sie beschuldigen in dem Augenblick den Herrscher der Theilhaftigkeit an dem eben vollführten Verrath, und diese Meinung wird noch bekräftigt durch die Kassiopea, welche in ihrem wahnsinnigen Schmerze frohlockend der Tochter zu folgen strebt. Starr vor Entsetzen über den begonnenen Frevel, stehen die Priester; der alte Emathion allein sucht denselben zu wehren. Mit würdig erhabener Haltung schreitet er, das Opfer zurückbegehrend, den feindlich gezückten Schaaren entgegen, und bietet seine Brust willig den vielfach drohenden Wunden dar. In dem Augenblick aber wo die blitzenden Waffen gegen den Nahenden geschwungen werden, sinken sie in gräßlichem Entsetzen kraftlos zu Boden, denn mit fürchterlich schauerlichem Getön, taucht hart am Strande das Unthier aus dem Meere auf. Zitternd entflieht ein großer Theil des Volks und der frevelnder Krieger, die im Gefühl der Schuld reuig die Waffen wegwerfen; Kepheus betet; Kassiopea windet sich qualvoll am Boden; und Andromeda, die nur sträubend dem gefürchteten Bräutigam in die kriegerischen Reihen gefolgt war, bebt an der Hand des in ohnmächtiger Wuth über die Feigheit seiner Krieger schnaubenden Phineus. Ueberall zeigen sich nur Schrecken und Entsetzen, Emathion allein scheint ruhig und groß. Mitten unter den zitternden Feinden steht er, nimmt die unglückliche Andromeda, die bei neuem Auftauchen des Ketos der schuldvolle Phineus ihm nicht zu verweigern wagt, an die Hand, und führt sie, gefolgt von den Kettenträgern, dem Meere zu, das alsbald ruhiger wird, und röthlich zu glimmen beginnt im Wiederschein des immer heller und heller aufdämmernden Abendroths. Schauerlich dröhnen die Felsen von anschmiedendem Hammerschlag; da reißt die Mutter aus tiefer Betäubung erweckt sich empor, und will hinwanken zu ihrem geliebten Kinde: kraftlos aber versagen die zitternden Kniee den Dienst; sie sinkt von Neuem zusammen, und wird bewußtlos hinweg getragen auf einen Wink des Kepheus. Dieser hat indessen

Digitized by Google

an allen erschütternden Vorfällen einen seinem Charakter gemäßen Antheil genommen; mit strafenden Mienen tritt er unter andern zum Phineus, der sich aber als die letzten Hammerschläge ertönen, trotzig drohend entfernt. So wird die Scene nach und nach leer; zuletzt nur verweilen auf derselben der tief gebeugte Herrscher und der edle Emathion. Segnend hat dieser einmal noch mit dem Ausdruck des tiefsten Mitleids seine Hände gelegt auf das Haupt der unglücklichen Andromeda, die jetzt ihre gefesselten Arme bebend ausstreckt gegen den trostlosen Vater. Derselbe will gleichfalls noch einmal zu ihr hin, Emathion aber verhindert ihn daran mit sanft abwehrender Gebehrde, und verschwindet endlich langsam mit dem sich schmerzvoll Sträubenden seitwärts in das Geklüft.

Dritte scenische Bilderreihe.

Andromeda allein blickt in unverwandter Stellung lange in die Gegend hin, wo jene entschwanden, dann überläßt sie sich ihrem stillen Schmerze, der sich nur ausdrückt in seelenvollster durch das Wort hier nicht zu beschreibender Gebehrde. Aus den Wellen tauchen während dessen mehrere Nereiden auf,[67] und blicken, verborgen hinter Felsen lauschend, mit Schadenfreude auf die Unglückliche, die endlich — angestrahlt vom blauen energischen Lichte des Mondes — regungslos verharrt in dumpfbewußtloser Stellung.

Vierte scenische Bilderreihe.

Perseus, der mächtige Heros und Liebling der Götter, angethan mit Merkurs geflügelten Sohlen, und mit

67) Ovid, dessen ausführlicher Erzählung diese mimisch-plastische Dichtung vornehmlich folgt, erwähnt hier der schadenfrohen Anwesenheit der Nymphen nicht; es ist dieser charakteristische Zug, welcher durch contrastirende Bilder der ganzen Scene ein gröfseres mimisches Leben verleiht, von einem schönen herkulanischen Gemälde entlehnt, auf dem einige Nereiden — theils bekränzt theils ungeschmückt — auf einem nahen Felsen sitzen und mit dem Ausdruck der gespanntesten Neugier hinblicken auf die eben entfesselte Andromeda. S. Pittur. d'Ercol. T. IV. tav. 7.

Digitized by Google

leicht beschwingtem Helme [68] schwebt durch die Lüfte daher. Belastet ist er mit der schreckbaren Trophäe, mit dem alle versteinenden Gorgonenhaupte, das verhüllt wird von einem schönen goldgewirkten Beutel. [69] An seiner Seite blinkt mit schwarzem Griffe des Hermes sichelförmiges Schwert, [70] das eben wieder gezückt werden soll zu neuer

68) Hesiod und nach ihm Apollodor eignen dem Helden den unsichtbar machenden Helm des Orkus zu. Da indessen diese Idee hier nicht weiter anwendbar ist, so wird das Fliegen des Heros nur mehr noch motivirt durch eine Art von Petasus. Dieser ist übrigens zu rechtfertigen durch einige alte Bildwerke, auf denen Perseus geflügelten Hauptes vor der Andromeda erscheint. S. Montfaucon Antiquitatt. ed. Schatz. Tab. XVII. N. 17. — Les plus beaux monuments de Rome pl. 63.

69) Ganz den Rücken bedeckte das Haupt des entsetzlichen Scheusals
Gorgo, dem rings ein Beutel umherlief, schön zur Bewunderung,
Silbern er selbst; doch Quaeste von leuchtendem Golde gebildet
Hingen herab. — Hesiod. Sc. 224.

70) Auf dem eben erwähnten herkulanischen Gemälde hat der Held ein gerades nach Art eines Wurfspiefses mit einem Widerhaken versehenes Schwert; auf einer alten Grablampe sieht man denselben dagegen vor der Andromeda stehen mit der sichelförmigen Harpe. (S. Begeri Lucernae sepulchral. I. 9.) Andre Abbildungen dieses Heros, wie er gewaffnet erscheint zu dem Zuge gegen die Gorgone, findet man noch in Winkelmanns mon. inedit. p. 48; und auch in Lipperts Dactyliotek II. 7—13. — Die nähere Nachweisung der alten Bildwerke wird hier nicht am unrechten Ort sein da auf das rein plastische Princip die Schönheit der heroischen Pantomime sich ganz vorzugsweise gründet. Diese soll ihrer ästhetischen Natur nach nur ein bezauberndes Formenspiel darstellen der belebten Antike, und daher wird denn das sorgfaltige Studium derselben in jeder Hinsicht unbedingt nothwendig. Die Kleidung unter andern mufs hier, wo nicht leicht pirouettirende Tänzer, sondern mimisch plastische Künstler, in längst bekannten genau bezeichneten Characteren auftreten, durchaus gewählt sein mit sorgsamer Rücksicht auf Wahrheit und Schönheit: das Auge des gebildeten Schauers mufs neben dem ausdrucksvollen Spiel der schönen Körperbewegung gefesselt werden von Kunstgeregelter Drappirung und von grofsartigem Faltenwurf. Dieser kann zunächst ganz besonders bemerkbar werden bei der an dem Felsen geschmiedeten Andromeda; ein altes Relief stellt dieselbe in dieser Hinsicht sehr schön dar, umflossen von reich hinwallendem Gewande, das nur die

Digitized by Google

mächtiger Großthat. Als der Held die gefesselte Jungfrau regungslos erblickt, da entbrennt er unwissend:

„Staunet sie an, und verloren im Reiz der betrachteten Bildung
„Denket er kaum zu schwingen in tragender Luft das Gefieder. 71)

Bald sieht man jetzt den Gorgobesieger erscheinen auf sicherem Boden. Er naht mit inniger Theilnahme der schönen Unglücklichen; doch hat er nicht Zeit nach der Ursach ihrer Leiden zu fragen, die Antwort wird nur zu bald von selbst ihm kund; denn plötzlich

„Rauschte die Fluth, und es kam auf unendlichen Wogen ein Unthier,
„Ragend das Haupt, breit unter der Brust die Gewässer bedeckend.
„Laut auf schreit die Gebundne: der Vater im Gram, und wie sinnlos
„Eilt die Mutter daher, beid elend, schuldiger jene.
„Aber Errettung nicht, nur wohlverdienete Thränen,
„Jammer nur bringen sie mit, und schmiegen sich fest um die Tochter.
„Siehe wie schnell anrauschend ein Schiff mit spitzigem Schnabel
„Spaltet die Flut, wenn im Schweiß die Arme der Jünglinge rudern;
„Also schoß mit der Brust durch getrennte Wogen das Scheusal. 72)

Jetzt verliert der Heros keinen Augenblick mehr zur glücklichen Rettung, er beginnt, nachdem die jammernden Eltern jeden geforderten Lohn verheißend, ihm an Eides statt die treue Rechte gereicht haben, den Kampf. Bald an ragenden Felsen gestemmt, bald in freien Lüften sich schwingend hebt er das sichelförmige Schwert gegen das hoch aufrasende Unthier; 73) doch vom schuppigen Rücken gleiten fruchtlos die meisten der Hiebe, und die leichte Verwundung mehrt nur die schäumende Wuth. Da winkt

Arme entblösst zeigt. S. Les plus beaux monuments de Rome etc. pl. 63.

71) Ovid Metam. IV. 675.

72) Ovid l. c. 687. 705.

73) Die geschickteste Anwendung der Skevopoie muss hier den Schauer täuschen, Mechanismus und Scenerie müssen nothwendig vollkommener sein, als man sie im allgemeinen auf den meisten Bühnen findet. — Deutliche Abbildungen des Ketos findet man an den bereits angeführten Orten im Montfaucon, in den monuments de Rome ancienne, und besonders in Begers Lucernae sepulchral. I. 9.

Digitized by Google

endlich, rastend auf spitzigem Fels, der Heros den mit furchtsamen Staunen am Ufer Weilenden, die Blicke gänzlich abzuwenden, und alsbald bedecken Alle mit beiden Händen das Auge: er selbst aber zieht mit weggekehrtem Antlitz das Haupt der schrecklichen Gorgo hervor. Kaum hat das von neuem aufstrebende Scheusal dasselbe erblickt, so steht es, plötzlich zusammengeschrumpft, starr da, ein neuer Felsen des Meeres. Alsbald verhüllt der Held seine schreckbare Bürde wieder, Kassiopea aber und Kepheus blicken, als sie die plötzliche Stille wahrnehmen, hoffend auf:

„Jubel erschallt und Klatschen am Strande des Meeres zu der Götter
„Himmlischen Wohnung auf; sie freu'n sich und grüßen den Eidam. 74)

Denn die Gerettete selbst ist der Preis, den der, jetzt eben die eherne Bande zerreißende Held für seine That zum Lohne gefordert hat, und den die hochbeglückten Eltern, ihm gern und willig zugestehen. Als er die Befreite triumphirend in den Vorgrund führt, da athmet jede Bewegung nur die lauterste Freude; Andromeda sinkt in die wechselsweisen Umarmungen des zärtlichen Vaters und der überseligen Mutter. Beide vergessen im wonnigen Taumel für den ersten Augenblick des mächtigen Retters, der unterdessen wieder zurückkehrt zum Meerstrand.

„Selbst nun spielet der Held die siegende Hand in der Woge.
„Aber damit er nicht schade dem Schlangenhaupt in dem Meerkies,
„Lockert er Laub auf die Erd, und im Abgrund wachsende Reiser
„Streut er, und leget darauf das Gesicht der Forkide Medusa. 75)

Von dieser Arbeit rufen ihn die jetzt zu einiger Besinnung gelangten Eltern ab, und Andromeda sinkt, heißen Dankes voll, an das Herz des rasch entschlossenen Bräutigams.

Stracks die Andromeda nimmt er der großen That zur Belohnung
Ohn' aussteuerndes Reich; 76)

74) Ovid l. c. 734.
75) Ibid. 739.
76) Ibid. 737.

Digitized by Google

und Kepheus und Kassiopea segnen mit freudiger Rührung den neuen so unverhofften Bund.

Fünfte scenische Bilderreihe.

Verschlungen in liebender Umarmung findet die Glücklichen der eilig daher schreitende Greis Emathion; der, mit väterlicher Zärtlichkeit die Stirn der Geretteten küssend, den herzlichsten Antheil nimmt an der allgemeinen Freude. Perseus indessen, durch den Anblick des Priesters an heilige Pflichten erinnert, wälzt ein ziemlich regelmäßig gestaltetes Felsstück vom Meere nach der einen Seite des Vorgrundes, und aller Hände sind ihm alsbald behülflich zum fromm begonnenen Werke. Grünendes Erdreich wird geschäftig herbei gebracht; zierende Kränze werden gewunden; und indeß Emathion das Opfergeräth herbei zu holen sich entfernt, gestaltet sich nach und nach zierlich und schön ein festlicher Rasenaltar. Während dieser Arbeit sieht man im Hintergrunde einige Nereiden aus den Fluthen emportauchen, und den neu entstandenen Felsen prüfend bewundern. Bald aber fesselt die goldige Hülle der Gorgone ihren Blick; neugierig kommen einige zum Ufer, und lüften vorsichtig lauschend die Decke:

Siehe das Reis noch frisch, und mit saugendem Marke belebet,
Raffte des Scheusals Kraft, und erhartete von der Berührung;
Aeste zugleich und Blätter umzog frembartige Starrheit.
Staunend nahen die Nymphen des Meeres, und versuchen das Wunder
Noch an mehreren Reis, und freuen sich gleichen Erfolges.
Saamen davon erneun sie, umher durch die Wogen ihn streuend —
Und auch jetzt ist gleiche Natur den Corallen geblieben. 77)

So oft jedoch jemand dem Meere sich naht, verschwinden die spielenden Nereiden, kommen aber, so wie sie unbelauscht sind, immer wieder zum Vorschein, und führen stets andere Schwestern herbei, zur Betrachtung des seltenen Wunders, das sie freudig zu versöhnen scheint mit der Anfangs unwillkommenen Befreiung des ihrer Rache geweiheten Opfers.

77) Ovid. l. c. 744.

Digitized by Google

Sechste scenische Bilderreihe.

Emathion, von frohlockend herbei strömendem Volksschwarm begleitet, kehrt zurück; ihm folgt zunächst die Schaar der Priester und der dem Tempeldienste geweiheten Knaben mit den heiligen Geräthschaften zum großen Opfer, das alsbald seinen Anfang nimmt. Perseus selbst ergreift zuerst den festlich bekränzten Mischkrug, und spendet nach verschiedenen Seiten hin Libationen; Kepheus aber bringt besonders den Meergottheiten ein Sühnopfer, indem er einen Becher purpurnen Weines ausgießt in die blaugrüne Fluth. Während dieser Zeit lodert die Flamme hell empor auf dem Altar; die Priester weihen die Opfer, der Weihrauch dampft, die Feldfrüchte werden auf den Altar gelegt; kurz das Opfer wird genau in der Art und Weise vollzogen, wie die Alterthumskunde es lehrt. Nachdem zu einem melodiereichen Cantabile, gleichsam Strophe und Antistrophe des Chores darstellend, der feierliche Umgang oder großartige Chortanz um den Altar vollführt ist, und zum Epodos die Opfernden das Heiligthum malerisch umstehen in schön geordnetem Halbkreis; so beendet nunmehr Emathion die heilige Handlung, an die jetzt allgemeiner Jubel sich reiht.

Siebente scenische Bilderreihe.

Flammenden Kien schwingend in schnell gewandten Händen, strömen zur Heimholung der Neuverlobten lustige Chöre tanzender Jünglinge und Mädchen daher: sie umkreisen zu schmeichelnd nachgeahmtem Schalle süßer Hymenäen das Brautpaar in muthwilligem Reigen, bei dem sie stampfenden [78] Schrittes die Hochzeitfackeln rüstig schütteln. [79]

78) Fröhlich sangen sie all in vereinigtem Ton, und es stampfte
Laut der geschmeidige Fuß. —
Theocrit im Brautliede der Helena. Id. XVIII.

79) Auf und singe mit silberner Stimm' ein Brautlied, und schüttele
Rasch die Fackel. Catull. carm. LXI.

Digitized by Google

Sodann belastet Perseus sich von neuem mit seiner schreckbaren Bürde, bei welcher Gelegenheit er zur sichtlichen Verwunderung aller einige Corallen vom heimlich belebten Strande mitbringt; und geführt vom Flammen schwingenden Chore verschwindet nach und nach die glückliche Menge seitwärts durch waldige Kluft.

Achte scenische Bilderreihe.

Kaum noch sind die letzten Fackelträger des froh dahin schwärmenden Zuges verschwunden, so beginnen die versöhnten Nereiden, durch beifällige Zeichen des neuen Bundes sich freuend, ein anmuthig heiteres Spiel. Der neue Fels wird von ihnen erstiegen in mannigfach wechselnden Gruppen, indes andere, muthwillig scherzend, den eben vollführten Tanz der Hymenäen nachahmen. Statt der Hochzeitfackeln schwingen sie dabei zackige Corallenzweige und die lieblichen Schwestern Halia und Melite müssen, frohlockend in die Mitte geführt, dabei das Brautpaar darstellen. Endlich tanzen selbst diese, jedoch allein, wie auch die holdeste der Nereiden, die schöne Galathea, froh mit rothem Gezweig; dessen Entstehung sie eben feierlich begehen im nächtigen Nymphenreigen. Anmuthige Duette und Solos unterbrechen dabei den schön geschlungenen Chortanz, der endlich reizende Gruppen bildend, die erste Handlung passend beschließt. [80]

Zweite Abtheilung.

(Saal im königlichen Pallast, weit gewölbte Pforten setzen die prächtig gezierte Halle zu beiden Seiten mit anderen Prunkgemächern

80) Nach der Art und Weise, wie jetzt die Balletcomposition in der Regel, die antiken Stoffe zu verarbeiten weiss, müssten in diesem Finale mindestens Satyrn des nahen Waldes die Freude der Nereiden theilen; ja vielleicht würden Neptun und Amphitrite selbst auf schillerndem Muschelwagen daher shwimmen zur Beschauung des neuen Meerwunders. Dergleichen ganz fremdartige Zuthat zerreisst indessen den einfachen dramatischen Knoten: denselben schürzt hier einzig der schwere Zorn der Nereiden, ihre Besänfti-

Digitized by Google

in Verbindung. Laub und Blumen bekränzen, nach des alten Dichters Schilderung, das Haus; mit entriegelten Pforten geöffnet strahlen in Gold die Gemächer. Im Hintergrunde prangen dicht bei einander auf geringer Erhöhung zwei flammende Altäre.)

Neunte scenische Bilderreihe.

Nach geendetem Hochzeitmahle ist man eben zum Trinken geschritten; reich gekleidete Sclaven, Herolde und Knaben sind beschäftigt, aus prächtigen Mischgefäßen den Wein in die weiten Trinkgeschirre zu gießen, und den bekränzten Gästen darzureichen. Diese haben sich theils auf seitwärts stehende Polster niedergelassen; gehen einander zutrinkend in regellosen Gruppen auf und ab; oder wandeln durch die weit geöffneten Pforten in anstoßende Gemächer. Die Citarr auch die Lyra und Schalmei ertönen,[81] und es füllen mit kreisendem Chortanz muntere Paare[82] den hinteren Raum. Dort stehen, nahe den hymenäischen Altären, mit Emathion Andromeda und Perseus in reizvoller Umschlingung, und blicken, inneren Glückes voll, theilnehmend auf das fröhliche Leben. Der Held, strahlend im hochzeitlichen Schmucke, ergreift selbst den bekränzten Pokal, spendet die Libationen, und trinkt sodann auf das Wohl der eben nahenden Kassiopea, die hoch beglückt die bräutliche Tochter umarmt. Kepheus erscheint, indeß jene auf und nieder wallend sich in die angränzenden Gemächer verlieren, vorn in Mitten seiner ehrerbietigen Gäste, und fordert, ein sorgsamer Wirth, auf zu heiterem Trunk, wobei er selbst nach alter Sitte einigen angesehenen Alten die Becher kredenzt. Darauf wird, als Kepheus die Halle ver-

gung, sich deutlich aussprechend in froher nächtiger Feier, ist daher nur allein in dieser Schlussscene wesentlich zur Vollständigkeit der dargestellten Handlung. d. V.

81) Ovid. l. c. 759.

82) Rings der grosse Pallast erscholl von dem stampfenden Fusstritt
Tanzender Männer umher und schön gegürteter Weiber.
Hom. Odyss. XXIII. 146.

Digitized by Google

lassen hat, der nunmehr freier gewordene Vorderraum auf kurze Zeit erfüllt von dem vorrückenden Tanzchor.

Zehnte scenische Bilderreihe.

Ampykos, dem man befahl zu feiern mit wonnigen Tönen den Festschmaus, [83] wird daher geführt von einem fröhlich jubelnden Schwarme. Man ladet ihn ein, die goldene Leier in seinen Händen ertönen zu lassen; er ergreift auch alsbald das Plektrum, und einige Jünglinge stellen sich neben ihn zu schön nachahmendem Schautanz. [84] Auch der gastlichen Jungfraun eine ziehen sie, das schüchterne Sträuben besiegend, in ihren Kreis, und sie weilt mit erhobenem Arme wie angefesselt in unbeweglicher schöner Stellung, während einer der Jünglinge mit hoch durch die Luft springendem Schritt so wie im Fluge daherschwebt. Als er verwundernd noch mit seelenvoller Gebehrde auf die regungslos stehende Jungfrau blickt, da stürzt auf sie plötzlich mit wildem Sprunge ein zweiter Tänzer. Jener aber ziehet sein Schwert, und es wird dieser im höchst gewandten Waffenkampf in den Hintergrund gedrängt. Darauf erhält die Jungfrau, sanft an die Hand gefaßt, Leben und Bewegung, und es beginnt nach schönem der Situation angemessenen Gebehrdenausdruck ein sanfter ionischer Zweitanz, dessen Bewegungen nur Liebe und Zärtlichkeit athmen, und der bedeutungsvoll das mimische Tanzspiel schließt. In die dichtgedrängten [85] Reihen der Umstehen-

83) Ovid. metam V. 113.

84) Aber der Herold kam, der Demodokos klingende Harfe
Trug. Da stellt er sofort in die Mitte sich und um den Sänger
Jünglinge, frisch entblüht, nachahmenden Tanzes erfahren;
Schön im geordneten Tritt nun stampften sie. —
Hom. Odyss. VIII. 261. Vergl. noch XVIII. 145.

85) . . . . auch sang in Gedräng ein göttlicher Sänger
Rührend die Harf, und zween Haupttrumeler tanzten im Kreise
Nach dem Gesang anhebend, und dreheten sich in der Mitte.
Hom. Odyss. IV. 17.

Digitized by Google

den verlieren sich die ermüdeten Tänzer, der Zitherschläger aber weilt in der Mitte des Kreises, und empfängt jetzt die gebührenden Huldigungen seiner Kunst. Andromeda, die an der Hand des Gatten daherschreitend dem letzten Theile des Tanzes zugesehen, läßt ungesäumt den weiten Laub umkränzten Kelch sich reichen, und beut mit eigener Hand den goldenen Wein dem Künstler, der fröhlich dankend auf das Wohl des neuen Paares trinkt. Drauf nahter traulich mit heimlicher Bitte dem hochgefeierten Helden, der durch willfahrende Gebehrden der verschwiegenen Rede Erfüllung verheißt, und sich, nachdem er die Hand der Geliebten noch einmal berührt, mit dem heiteren Sänger entfernt.

Eilfte scenische Bilderreihe.

Der für den Augenblick verlassenen Braut nahet nunmehr die muntere Schaar der Gespielinnen, sie treiben mit derselben ein lieblich kosendes Spiel, und verflechten die ihren Kreisen nunmehr entrissene Genossin scherzhaft in ihre schwebenden Reigen. Mit majestätischer Würde tanzt Andromeda; doch fliegt sie nach kurzem Beginnen nur zu bald dem rückkehrenden Bräutigam entgegen.

Zwölfte scenische Bilderreihe.

Perseus, belastet mit dem durch bloßen Anblick versteinernden Haupte der Gorgo, tritt auf; ihn begleitet Ampikos der einen großen blitzenden Schild trägt aus hell polirtem Silber. Als sie erscheinen entsteht große Bewegung unter den Gästen, alle drängen sich zur Seite des Vorgrunds um die Ankommenden. Das spiegelnde Erz wird jetzt aufgestellt vor dem schlangenhaarigen Scheusal, das, nachdem der Held [86]) die Decke mit Vorsicht gelüftet,

86) Aber er selbst an der Linken mit schrecklichem Schilde gewappnet
Hab' in dem spiegelnden Erz die Gestalt der Medusa geschauet.
Ovid. l. c. IV. 781.

Digitized by Google

im blinkenden Wiederscheine des Schildes seine schreckbare Formen zurückstrahlt. 87) Diese betrachten nunmehr im täuschenden Spiegelbilde Kepheus, Ampykos und andere Gäste, und lassen dabei in einer sehr reichhaltigen pantomimischen Scene Abscheu und Schrecken, Staunen und Verwunderung blicken nach der mannigfachsten Mischung und Abstufung. Andere von der Gesellschaft, und namentlich die meisten Frauen, bezeigen, so sehr man sie auch mit überredender Gebehrde herbei zu ziehen sucht, kein sonderliches Verlangen nach dem schaudernden Anblick. Einige Mädchen die endlich zu einem furchtsam scheuen Hinblick verleitet sind, prallen zurück mit grausendem Entsetzen: Andromeda jedoch, die ja schon den Länder verwüstenden Ketos daher stürmen gesehen hat, schaut ruhigen Auges auf das Scheusal, und der Gorgobesieger freut sich liebkosend der Heldenbraut.

Dreizehnte scenische Bilderreihe.

Bevor Perseus die Gorgone sorgsam wieder verhüllt, und zur rechten Seite des Vorgrunds bewahrend niedergelegt hat, erblicken dieselbe noch vier muthige Jünglinge; befreundete Gefährten bei Waffen übendem Spiel. Sie sind schön von Gestalt; und der Reiz ihrer Bildung erhöht noch die äußere Pracht.

„Tyrisches Kriegsgewand, umringt mit goldner Verbrämung,
„Hüllte den Leib; es prangt ein goldnes Gehenk an dem Halse,
„Und ein gekrümmetes Band um das myrrhenduftende Haupthaar. 88)

Diese nun blicken mit furchtlosem Staunen auf das Unthier, und scheinen in schwellender Kraft der männlich rei-

87) Aeltere und neuere Bildungen des dem Zuschauer hier wiederholentlich sichtbar werdenden Gorgonenhauptes sind sehr häufig, s. z. B. Maffei gemme antiche Figurate etc. T. IV. t. 27. 28. Museum florent. T. I. t. 32 n. 4—10. t. 33. n. 1—9. Begeri Thes. Brandenburg. select. T. III. p. 515. 516. Lipperts Dätylioth T. II. 26. Böttigers Furienmaske No. 1. Unter den neueren Bildungen ist wohl am berühmtesten die Gorgone auf dem bekannten Schilde des Leonardo da Vinci. Vergl. Galerie de Florence p. 180.

88) Ovid. l. c. V. 51.

Digitized by Google

fenden Jugend, tief bewegt von der nachahmungswürdigen Großthat. Einer berührt wie mit Inbrunst des Helden sichelförmiges Schwert; ein anderer zückt begeistert die eigene Waffe, und führt gegen das täuschende Spiegelbild pfeifend schwirrenden Luftstreich. So äußert jeder in eigenthümlicher Weise den jugendlich sprudelnden Muth, der das herumstehende Alter erfüllt mit sichtlichem Beifall. Emathion endlich ladet die Jünglinge, rings umher größer gerundete Bahn machend, ein zu ergötzendem Schaukampf; und sie beginnen nunmehr unter klirrendem Schwertschlag einen pyrrhischen Tanz, der, mit lohnenden Umarmungen schließend, die ganze Versammlung begeistert.

Vierzehnte scenische Bilderreihe.

Frohe Bewegung, heiteres Leben zeigt jetzt sich überall; greisende Häupter selbst nehmen nunmehr Theil am lustig beginnenden Reigen des wachsenden Chores. — Die Anordnung der aus den Situationen hier natürlich hervorgehenden Tänze ist meistens nach einem älteren Dichter gebildet, der bei anderer Hochzeitfeier den vielfach wechselnden Tanz als Ausdruck des herrschenden Jubels also beschreibt:

Doch hier folgte den Harfen der Jungfraun lieblicher Chortanz;
Weiter davon auch schwärmt ein Jünglingsschwarm nach der Flöte;
Andere scherzten einher im bildendem Tanz und Gesange,
Andere lachten vor Lust: vom Flötenspieler begleitet
Hüpft ein jeder voran; nur Freud und Jubel und Reihntanz
Herrscht. 89)

Funfzehnte scenische Bilderreihe.

Plötzlich aber wird die hochzeitliche Feier unterbrochen von dumpf aufbrausendem Lärm; die kriegerische Dromete ertönt, und daher stürzt mit schlachtmäßig gewappneter Schaar der wüthende Phineus zu gewaltsamen Raube der früher besessenen Braut.

89) Hesiod. Sc. 276.

Digitized by Google

Und aus gastlichem Schmause so schnell vorbrechender Aufruhr
War dem Meer zu vergleichen, das wild nach ruhiger Stille
Rasender Winde Gewalt aufstürmt in erhobene Brandung. 90)

Bald aber haben unter beginnendem Kampf die entsetzten Hochzeitgäste sich rechts in längere Reihen geordnet; zur linken aber stehen die zahlreichen Schaaren des Phineus, der vorn an der Spitze erscheint. Ihm gegenüber glänzt im eiligen Waffenschmuck der göttliche Perseus; Andromeda und die zitternde Kassiopea sind in seiner Nähe, auch erblickt man muthig an seiner Seite die nach Thaten dürstenden Jünglinge des früheren pyrrhischen Schaukampfs. Kepheus allein und der alte Emathion haben sich, anrufend das Recht und den Schutz der gastlichen Götter 91) mitten zwischen die schlagfertigen Reichen geworfen; und die königliche Würde und die priesterliche Binde hemmen auf einen Augenblick der Waffen wildes Getöse. Phineus aber zuerst, nichts heiliges achtend, springt drohend auf den zurücktretenden Herrscher ein; der frevelnden Schaaren einer aber trifft, dem Beispiele des Anführers folgend, sofort mit schneidigem Eisen den edlen Emathion, der alsbald zu den lodernden Altären wankt, wo er, von neuer Wunde getroffen, todt danieder sinkt. Dies ist die Losung zum allgemeinen Kampf. Des Phineus zahlreichere und wohl gewaffnete Schaaren drängen die des Streites nicht gewärtigen Gäste nach tapferer Gegenwehr seitwärts in die Hallen; vorne nur, wo Perseus das sichelförmige Eisen schwingt, stehen unbeweglich die Reihen. Immer größer aber wird der Andrang der siegenden Feinde, immer kleiner dagegen die eigene Schaar. Unter andern ruht schon der vier kämpfenden Jünglinge einer leblos am Boden, indeß ein anderer sich windet im Schmerz der erhaltenen Wunde. Auch trifft tödtlicher Streich den nur in friedsamen Künsten geübten Ampykos:

90) Ovid. l. c. 5.
91) Ibid. 45. 100.

Digitized by Google

Dieser sinkt, und im Fallen berührt sein sterbender Finger
Noch das besaitete Spiel, das sanft wie Klaggetön schallte. 92)

Als Perseus endlich gewahrt, daß die Tapferkeit hier dem größeren Schwarme weichen müsse, winkt er plötzlich den Seinen, die alsbald die Blicke abwenden; der Heros aber zieht aus goldiger Hülle das hinter ihm liegende Haupt der alles versteinernden Gorgo. Kaum hält er, selbst zurückgedreht, dasselbe den andringenden Feinden entgegen, so verstummt das Waffengeklirr, urplötzlich herrscht überraschende Stille: alle Krieger stehen regungslos in den verschiedensten Stellungen des waffenkundigen Angriffs. Phineus allein, der seitwärts eben zu den Genossen das Auge gewendet hat, ist übrig; und ihn gewahrt noch regsam alsbald der entrüstete Perseus. Rasch die Meduse verhüllend bestürmt er im entscheidenden Zweikampf mit mächtigen Streichen den Frevler, der kaum zu furchtsamer Gegenwehr die blitzende Waffe noch hebend, auch schwer getroffen schon hinsinkt. Andromeda, bis dahin meistens um die halb bewußtlose Mutter beschäftigt, flieht jetzt in des Siegers fortan ungetrübte Umarmung; zu ihm drängen sich auch, indeß die zum Theil dadurch verdeckten Feinde die kurzen Augenblicke hindurch als regungslose Steine dastehen, alle Gäste in lebhaftester ausdrucksvoller Bewegung, während welcher ohne Verzug die Gardine sinkt.

Die Fabel der Andromeda ist vom Sophokles, Euripides, und nach diesem auch von den lateinischen Tragikern mit gutem Erfolg dramatisch behandelt worden; 93) und auch in neueren Zeiten hat man sie zweckmäßig benutzt für die Oper. Wegen des Reichthums der Bilder, wegen der großartigen Contraste, und wegen der leichten Verkettung mit dem eigentlichen Tanz scheint dieser Stoff indessen

92) Ibid. 117.

93) Fabricii Bibl. graec. T. II. c. 17. 18. und Bibl. latin. T. IV. c. 1.

Digitized by Google

ganz besonders geeignet für die mimisch-plastische Dichtung; der übrigens die alten Mythen noch mannigfach andere Sujets bieten von vielleicht noch größerer Schönheit. Persephone zum Beispiel ist mit den Gespielen begriffen im fröhlichen Reigen, [94] als Pluto sie plötzlich hinwegführt zur düstern Schattenwelt, [95] deren großartige Darstellung unstreitig der Pantomime passender angehört als irgend einer anderen Art der scenischen Dichtung. Dieses ist eben so der Fall mit der ästhetischen Nachahmung der alten durch schwärmerische Tänze und bedeutungsvolle Processionen gefeierten Mysterien: eine passende Gelegenheit zu deren Anwendung findet sich zunächst in der Fabel des Cadmus und der Harmonia, bei deren Hochzeit noch überdies alle Götter mit reichen Geschenken erschienen. Apoll selbst spielte dabei die Leier, die Musen begleiteten ihn; und die andern Götter stimmten jauchzend mit ein, und verherrlichten die Hochzeit. [96] Wahrhaft großartige Vorwürfe geben diese und viele ähnliche Mythen für die Pantomime. Mag übrigens die Grundidee dabei noch so vollkommen sein, und möge man die nähere Anlage des antiken Stoffes durchaus in kunstgemäßer Form behandeln; so werden aber dennoch die ästhetischen Wirkungen der Gebehrdenkunst ganz und gar verloren gehen bei einer nur einigermaaßen vergriffenen praktischen Ausführung. Die großartige antike Haltung in Stellung und Bewegung darf bei der heroischen Pantomime am wenigsten gemischt erscheinen mit französischer gezierter Tänzergrazie: Andromeda und Perseus dürfen sich nicht etwa bewegen in dem jetzt gewöhnlichen Kreis der fünf bekannten Positionen. Die Natur und zunächst die Antike werden also die Balletmeister in anderer Weise als bisher studiren müssen, wenn sie statt der beflittert daher hüpfenden Karrikaturen

94) Homer. Hymn. in Cer.

95) Am ausführlichsten handelt von dieser Begebenheit Claudian de raptu Proserp. libr. III.

96) Diod. sicul. V. 49.

Digitized by Google

in den jetzigen heroischen Ballets uns wahrhafte Helden vorführen wollen; wenn sie mit einem Wort ihre Kompositionen erheben wollen zu der Idee eines wirklichen mimisch-plastischen Kunstwerks. Die Künstler sind im allgemeinen sehr geneigt, der Stimme desjenigen, der ihre Kunst nicht gleichsam handwerksmäßig treibt und gelernt hat, eben kein sonderliches Gehör zu verleihen: den hier Betheiligten sagt indeß ihr großer Meister 97) selbst mit klarsten Worten, daß man keineswegs Tänzer zu sein brauche, um klare Ansichten zu haben von der Tanzkunst. Sie werden sich es also schon gefallen lassen können, daß hier von einem höheren allgemeinen Standpunkt aus, jemand das Wesen der Orchestik genau untersucht, und bei der Gelegenheit sogar einige Umrisse hinzeichnet zu einer wahrhaft kunstgeregelten mimisch-plastischen Composition. Nur die schweren Gattungen derselben, das Tragische, Heroische und Komische, mögen indessen hier näher belegt sein durch praktischen Versuch: das ungleich leichtere Romantische und Idillische bedarf, als die eigentliche Sphäre der orchestischen Dichtung, nach dem bereits früher darüber Gesagten keiner speciellen Behandlung zum klaren Auffassen seiner ästhetischen Wesenheit. Auch von Tanzspielen geringeren Umfangs, gegründet auf einzelne interressante mimische Situationen, können an dieser Stelle keine weitere Proben gegeben werden. Dieselben gehören in ein besonderes Werk über die Orchestik, der hier, als Kunst der schönsten Bewegung, nur einzelne Abhandlungen geweiht sind. Galeotti's musterhafte Gebilde allein — die einzigen unter allen bisherigen pantomimischen Compositionen, von denen unsere Theorie der scenischen Tanzspiele

97) Est-il besoin de savoir faire la gargouillade et l'entrechat, pour juger sainement des effets de ce spectacle pour sentir ce que lui manque, et pour indiquer ce que lui convient? Faut il etre danseur pour s'appercevoir du peu d'esprit, qui regne dans un pas de deux, des contresens, qui se font habituellement dans les ballets, du peu d'expression des executans, et de la mediocreté des talens des compositeurs? Noverre. l. c. lett. XV. p. 233.

Digitized by Google

hin und wieder einen charakteristisch schönen Zug entlehnen konnte — müssen uns jetzt noch kurze Zeit beschäftigen: einige Nachrichten, wie der größte Meister der pantomimischen Kunst z. B. den Wahnsinn in solcher Weise behandelt; oder wie er in seinen großartigen Compositionen den Shakespear sogar mimisch nachgedichtet hat, werden hoffentlich gleich interessant sein für den Psychologen wie auch für den Aesthetiker. Wir folgen dabei wörtlich einem bereits mehrfach angeführten Kunstkenner, welcher sagt: „Das Ballet Nina — von dem bekannten Wiener Ballet dieses Namens ganz verschieden — zeichnet sich besonders durch den höchst genialen Hauptzug in seiner Composition aus, daß Galeotti die Nina, die hier als ein sechszehnjähriges naives Mädchen erscheint, eine und dieselbe Scene dreimal, und jedesmal in einem sehr verschiedenen mimischen Character darstellen läßt." Sie erscheint nehmlich zuerst im Garten, den Geliebten erwartend, allein in einem ungemein reizenden pantomimischen Monolog, worin sie die Vorstellung durchführt, wie sie den Geliebten empfangen, und er sie begrüßen werde; wie sie zum Beispiel ihm die Leiter an die Mauer setzt, er nun herabspringt ihr zu Füßen fällt, sie ihm ihre Blumen überreicht, er ihr zärtlich dankt; wie sie ihn darauf liebend nach der Laube zieht, ihn umarmt, und ihm betheuert, daß sie die Seinige sei u. s. w. Am Ende dieser lieblichen Scene hört sie außer der Mauer in die Hände klatschen. Sie erwiedert freudig dies sehnsuchtsvoll erwartete Zeichen, eilt mit der Leiter abermals an die Mauer, der Geliebte ist da, und jene ganze Scene wird nun von beiden wiederholt. Am Schlusse derselben werden sie von dem eifersüchtigen Nebenbuhler, dem sie vermählt werden soll, überrascht. Die beiden Rivale duelliren sich, ihr Geliebter wird verwundet und gefangen weggebracht, sie hält ihn für todt, und nunmehr spielt sie jene Scene zum dritten Male im Wahnsinn durch, die das Rührendste, Reizendste, und zugleich psychologisch Durchdachteste ist, was man von mimischer Darstellung weib-

Digitized by Google

lichen Wahnsinns, in Hinsicht auf ästhetische Behandlung desselben, sich nur immer zu denken vermag. Wie sie da, mit Göthe zu reden, „bald himmelhoch jauchzend, bald zum Tode betrübt," in einem Moment ausgelassen lacht, und wieder bitterlich weint; dann in tiefes Sinnen versunken an den zarten Fingerchen die Stunde zählt, wo der Geliebte ihr erscheinen soll, wie sie sich verzählt, und von neuem zu zählen anfängt, und in den schwermüthig süßesten Träumereien mit dem Blumenstrauße tändelt, den sie jetzt ihm verkehrt darreicht; wie sie darauf den Musikern, die der besorgte Vater ihr zur Erheiterung sendet, bald lustig, bald traurig zu spielen gebietet, und die immer wechselnden Thema's der Töne mit einem eben so charakteristisch wechselnden Tanze, in den schnellsten und heterogensten Uebergängen begleitet; wie sie denn zu sterben wünscht, und ihre Kleider und Kostbarkeiten an ihre trauernde Dienerschaft vertheilt, so daß sie in ihrer Verwirrung den Männern weiblichen Putz, und den Frauen männliche Zierathen darreicht, bis endlich der magisch heilende Kuß sie in das heitere Bewußtsein des Lebens zurückruft: alle diese und noch so unzählig andere holdselige Nüancen, in denen Galeotti ein eben so tiefes Studium der weiblichen Seele, als unbegränztes Dichtervermögen, den Wahnsinn künstlich schön zu behandeln, dargelegt hat, lassen sich unmöglich beschreiben, sondern müssen mit eigenen Augen gesehen und empfunden werden. 98) Das große Ballet „Romeo und Julia" besteht aus fünf Abtheilungen, und füllt gleich dem größten Trauerspiel ganz allein einen Theaterabend; eigentlich getanzt wird dabei nur ein einzigesmal, und zwar bei der Darstellung des Maskenballes. Den letzten Akt allein wollen wir als den vielleicht höchsten Gipfel der tragischen Pantomime hier ausführlich mittheilen; die andern vier, hier und da minder gelungenen Aufzüge, sind beliebig nach zu lesen an der Stelle, von der wir die fol-

98) Friedr. Schütz. Ueber Vincenco Galeotti am früher angef. O. No. 171. (S. Abhandl. VI. cit. No. 246.)

Digitized by Google

gende Schilderung wiederum ganz wörtlich entnehmen. „Der fünfte Aufzug stellt das Innere einer majestätischen gothischen Kirche dar, die (es ist Mitternacht) von einer einzigen Ampel matt erleuchtet ist. Hinter den Säulen der tiefen Halle erblickt man mehrere Grabmonumente. Auf der einen Seite vorn am Proscenio stellt sich ein Portal mit der Ueberschrift: Capulet, als der Eingang zum Erbbegräbnisse dieser Familie dar. Noch vor dem Aufzuge des Vorhangs hört man dumpfes Glockengeläute und Grabgesang, und bald nach Eröffnung der Bühne erscheint die feierliche Leichenprocession Juliens aus dem Portal der Capelle zurückkehrend, und sich langsam in der Tiefe des Gewölbes verlierend. Sie besteht aus Mönchen, Nonnen und Pagen mit brennenden Wachskerzen, und den sämmtlichen trauernden Freunden des Capuletschen Hauses, die unter einem andachtsvollen Chorgesange von der Bestattung Juliens so eben aus der Gruft, die sie hinter sich verschließen, durch die Kirche wieder heimkehren. Nachdem der Zug ganz verschwunden ist, bleibt die nun wieder dunkle Bühne eine kurze Zeit ganz leer, was eine sehr tragische Wirkung hervorbringt. Jetzt erscheint in dem Hintergrunde derselben Romeo, in tiefer Trauer von einem Diener begleitet, der ihm eine Fackel und ein Beil nachträgt. Am Schlusse des zweiten Aktes aus Capulets Hause entflohen, hat er, von Lorenzo vergeblich gesucht, und dessen Plan mithin nicht wissend, Juliens Tod vernommen, und will jetzt in das Begräbniß dringen, um die geliebte Leiche noch einmal zu sehen, und dann an ihrer Seite zu sterben. Er erscheint mit dem ganzen Ausdruck eines Verzweifelnden in Mienen und Gestalt, gebietet dem Diener sich zu entfernen, befestigt die Fackel an dem Portal, erbricht die Thüren gewaltsam mit dem Beil, zieht eine Phiole mit Gift hervor, die er augenblicklich austrinkt, und stürzt dann in die Gruft an Juliens Sarg. Nunmehr erhellt sich die Tiefe der Kirche abermals, und der trauernde Paris kömmt mit einem Pagen, der in einer Hand eine

Digitized by Google

Fackel, in der anderen einen Korb mit Blumen trägt, um Juliens Sarg damit zu schmücken. Er nimmt dem Pagen den Korb ab, heißt ihn gehen, und nähert sich verwundert über den Anblick der brennenden Fackel und der geöffneten Thür mit den Blumen dem Eingang der Kapelle. Kaum ist er hinein so stürzt er auch schon, von Romeo verfolgt, schreckensvoll wieder heraus. Jener dringt mit gezogenem Degen auf ihn ein, und dieser flieht, da er sich unbewaffnet sieht, aus der Kirche. Romeo will ihn verfolgen, aber schon die Wirkungen des Giftes spürend, wendet er sich nach der Capelle zurück. Wie er sie betreten will, tritt ihm Julie, von ihrem Schlaf, wie Lorenzo ihr verheißen hatte, erwacht, ohne ihn zu bemerken im Sterbekleide entgegen. Ergriffen von Schreck und Tod zugleich stürzt er ohnmächtig nieder. Julia wankt mit zitternden Tritten, von dem Dunkel und der Schauerlichkeit des Ortes erschreckt, heraus, und sucht sich an den Säulen und Wänden haltend den Ausgang. Sie wird die Fackel, die Romeo am Portal aufgesteckt hatte, gewahr, ergreift sie, um sich damit zu leuchten, und erblickt jetzt erst ihren sterbenden Romeo. Die nun folgende Scene in der sich Tod, Wollust und Verzweiflung auf das Wunderbarste mit einander gatten, ist keiner Beschreibung fähig. Sie ist das höchste, was die mimische Kunst überhaupt zu erreichen vermag, und alle Worte treten hier gegen die Gewalt der Gebehrdensprache als schaal und arm zurück. Der Uebergang von der ausgelassensten Freude den Geliebten wiederzusehen, zu dem herzzermalmenden Schreck ihn sterbend zu finden ist hier das Werk eines einzigen Moments. Juliens Jammer weckt ihren Romeo noch einmal auf. Sie bedeutet ihm, daß sie kein Geist sei, daß sie lebe, für ihn lebe! Im höchsten Entzücken fühlt Romeo die Annäherung seines Todes. Er zeigt ihr die Flasche, die noch am Boden liegt, und daß er den Tod aus ihr getrunken, um nach ihr zu sterben; und die letzte Regung seines Lebens ist die Gebehrde, mit der er

Digitized by Google

sie beschwört, nunmehr ihm zu folgen. Die verzweifelnde Julie ergreift die verderbliche Phiole, und findet sie leer, sie stürzt sich auf die Leiche ihres Romeo, um das Gift ihm noch von den Lippen zu küssen, und bleibt endlich besinnungslos in den Armen des Todten liegen. Jetzt erscheint Paris mit Capulet und Lorenzo an der Spitze aller seiner Freunde und Diener, die er aufgerufen, mit Fackeln und Waffen in der Kirche. Die Bestürzung wird allgemein, und eine herrliche Gruppe folgt der anderen, in dem malerischten Wechsel, und von der überaus trefflich benutzten Fackelbeleuchtung zu einem wahrhaft magischen Zauber erhöht. Julie von dem Getümmel aus ihrer Ohnmacht erweckt, erwacht nur um Romeos weggeworfenes Schwerdt mit dem er Paris verfolgte, sich in die Brust zu stoßen, und auf seine Leiche zu ewiger Vereinigung zurückzusinken. Die sich schnell verbreitende Kunde von dem Schicksal der Liebenden hat indessen auch das Ohr des unglücklichen Vaters von Romeo erreicht. Montechio erscheint, und über den Leichen ihrer Kinder versöhnt ihn und Capulet in der gemeinsamen unendlichen Trauer der ehrwürdige Lorenzo, worauf ein kurzer aber das Innerste der Seele erschütternder Choral gesungen wird, womit diese unvergleichliche Pantomime schließt." [99] — In solchem Geiste hat Galeotti dem Shakespear auch den Macbeth mit sehr tragischer Wirkung mimisch nachgebildet. Der große Meister erkannte das Romantische mit vollster Klarheit als die eigentliche Sphäre der pantomimischen Kunst, und bewegte sich daher auch mit solcher, offenbar zu großen Abgeschlossenheit darin, daß er sich an Gegenständen des Alterthums auch nicht ein einzigesmal versucht haben soll. [100] Dagegen aber hat er alle durchbebende Schauder der Geister und Schattenwelt hervorgezaubert in seinem bereits angeführten Blaubart, und besonders noch in seiner Lagnetha, der nordischen Medea. Die Musik zu diesen

99) Fr. Schütz am angef. O. 170.
100) Ebendaselbst. 171.

Digitized by Google

seltenen mimischen Kunstgebilden ist meistens von dem dänischen Conzertmeister Schall, einem genialischen Meister der Tonkunst, dessen Compositionen, unabhängig von der Beziehung zum Ballet, höchst eigenthümliche Kunstwerke sind, wie dieses mehrere Klavierauszüge näher beweisen können. Aufgeführt wurden Galeottis herrliche Schöpfungen meistens in höchster Vollendung; mechanische Tänzer waren zu wirklich mimischen Künstlern umgeschaffen worden von dem Genius ihres Meisters, der ihnen stets helfend zur Seite stand mit seltenem Erfindungsgeiste und mit nie versiegender produktiver Kraft. „Man muß einer „Probe beim Einstudiren beigewohnt haben, um die höchste „Bewunderung zu empfinden, wie leicht dieser unermüd„lich thätige Greis mit so vielen Mitgliedern, in augen„blicklicher Bildung die verschiedenartigsten und pitoreske„sten Gruppirungen gestaltet, in denen von der größten „bis zur kleinsten Figur, jede ihre eigene fortlaufende „Pantomime in den wechselnsten Uebergängen vom An„fang bis zum Ende durchführt. Auch die Figuranten „tanzen unter solcher Leitung nicht blos mit den Füßen."— [101] Möchten denn diese lebendigen Hüpfemaschinen doch sammt allen übrigen Tänzern recht bald überall einige Ahnung bekommen von der Gebehrdenkunst und Tanzkunst, als Künste der schönsten und ausdrucksvollsten Bewegung, die ihr eigenthümliches Ideal finden in der wahrhaften Grazie. Auch den angehenden Schauspielern, und Schauspielerinnen, wäre es, beiläufig gesagt, recht heilsam, wenn sie — denen die fleißige Uebung der reinen Mimik besonders empfohlen wird — [102] zu Zeiten eine Rolle übernähmen im pantomimischen Drama. Es giebt jetzt in Deutsch-

101) Ebendaselbst 171.

102) Es wird der Uebung des darstellenden Künstlers aber auch nützen, wenn er einzelne Gemüthszustände in ihren verschiedenen Beugungen pantomimisch zu personificiren versucht, z. B. Gewissensangst, Aberglauben, Eifersucht, Neugier, Hypochondrie, Ueberklugheit. u. s. w. Seckendorf. Vorles. über Decl. u. Mimik. Th. II. S. 240.

Digitized by Google

land hochberühmte Schauspieler, die, genau genommen, weder gehen noch stehen können; und dergleichen Uebelstände würden sicher vermieden werden, wenn die jungen Künstler, wie es wohl in Paris der Fall zu sein pflegt,[103] hier bisweilen um den Preis stritten mit den mimischen Tänzern. Die Macht des sichtbaren Ausdrucks, und der große Umfang der stummen Rede würden dabei zu hellerem Bewußtsein gebracht; und man würde — in so fern nur sonst der früher angegebene Unterschied der selbstständigen und begleitenden Gebehrde gehörig berücksichtigt wird — in den so wichtigen sprachlosen Augenblicken des wirklichen Drama, häufiger eine größere Meisterschaft wahrnehmen in der körperlichen Beredsamkeit. — So wirkt die Veredlung der pantomimischen Kunst vortheilhaft ein auf die höhere Schauspielkunst; der mögliche Einfluß derselben auf die Fortbildung der Musik, den man den älteren Balleten sogar schon zugeschrieben hat,[104] ist wohl früher schon von uns unläugbar dargethan worden; und auch die plastischen Künste werden wiederum nicht leer ausgehen bei den vollendeten Leistungen der selbstständigen Gebehrdenkunst. Dem schauluſtigen Theater endlich wird dadurch ein neuer, bis jetzt noch wenig geahneter Kunstgenuß zu Theil, der, seinem hier ausführlich dargestellten Wesen nach, wohl unbezweifelt einen bestimmten ästhetischen Rang einnimmt unter den übrigen sceniſchen Spielen. Die lächerliche Meinung, daß der Geschmack an dem eigentlichen Drama gefährdet werden könne durch eine kunstgemäße Veredlung der pantomimischen Darstellungen,[105] haben

103) S. Reichards vertraute Briefe über Paris Th. I. S. 186.

104) Uebrigens bleibt der Einfluſs, welchen die Ballete auf die theatralische Musik gehabt zu merklich. Plümike Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. S. 250.

105) Obgleich die scenischen Leistungen der reinen Mimik jetzt auf einer sehr niedrigen Stufe stehen, so ist dessen ungeachtet der Sinn für das höhere Drama, sehr wenig noch verbreitet; ja man mögte sagen, daſs aller vorschreitenden Bildung ungeachtet der Geschmack des deutschen Theater-Publikums merkliche Rückschritte mache. Fran-

Digitized by Google

wir hoffentlich zur Genüge widerlegt am Schlusse der vorigen Abhandlung. Wenn auch zu Plutarchs Zeiten die vornehmsten Griechen sich mit höchster Leidenschaft entzweiten im Streit um die Kunst der Tänzer; [106] und wenn sogar bei den Wettstreiten [107] der Pantomimen die diesen Schauspielen noch ungleich mehr zugethanenen Römer auch in blutigen Partheienkampf ausbrachen: [108] so bleiben doch jetzt für den kunstgebildeteren Schauer die scenischen Leistungen der reinen Gebehrdenkunst stets nur von untergeordneter Gattung; sie machen aber, als solche einmal selbstständig bestehend, gleich allen übrigen künstlerischen Productionen einen natürlichen Anspruch auf die möglichst artistische Vollendung. Diese nun in ihrer eigenthümlichen Wesenheit darzustellen ist das Ziel dieses theoretisch-praktischen Versuchs über das pantomimische Drama. Wenn einige namhafte Kunstkenner, den Leistungen der selbstständigen Gebehrdenkunst höchstens nur die Wirkungen der Instrumentalmusik zuschreiben; [109] wenn sie das Vergnügen an der Pantomime, [110] etwa mit dem Gefal-

zösisches Bühnenmachwerk, Melodramen und andere dramatische Gräfslichkeiten, deren Verpflanzung auf deutschen Boden eine allezeit fertige Uebersetzerschaar mit eifersüchtiger Eile besorgt, haben dem Kunstsinne in dieser Rücksicht bereits eine merklich veränderte Richtung gegeben. Durchschüttert und durchbebt wollen gleichviel, ob durch Galgenvögel, Spitzbuben, gemeine Betrüger und andere Zuchthäufsler kunstrichtende Herren und ästhetisch fühlende Damen nur sein: die einfach grofsen Bildungen verschwinden dagegen immermehr von der Bühne. Tasso und Iphigenie werden an den meisten Orten beinahe gar nicht mehr gegeben, denn — sie verursachen allemal ein ganz leeres Haus. d. V.

106) Plutarch. de fraterno amore. p. 478.

107) Lucian. de saltat. p. 286.

108) N. Calliachii de ludis scenicis memorum et pantomimorum l. c. p. 767.

109) Seckendorf Kritik der Kunst S. 326.

110) Quant au plaisir, que cette expression vague et confuse peut nous causer, il ressemble assés a celui d'une belle symphonie. Celle ci en meme tems, qu'elle charme l'oreille, cause a l'esprit des douces reveries et porte a l'ame des emotions confuses, dont l'ame se plait a jouer: il en

Digitized by Google

len einer schönen Symphonie vergleichen: so bekunden sie dadurch nur, daß sie, ungeachtet vieler schätzbarer Bemerkungen über den körperlichen Ausdruck, doch den ganzen Umfang und die Gewalt desselben keinesweges genügend erkannt haben. Das mimische Spiel „Pariko" wird, von guten Künstlern dargestellt, dem mit der Handlung völlig unbekannten Schauer ganz unbezweifelt ein so klares Bild geben, daß der ästhetische Eindruck desselben, sowohl in Hinsicht seiner Bestimmtheit, als auch der daraus natürlich folgenden Energie, schlechterdings gar nicht zu vergleichen ist mit dem die Gefühle immer nur sehr dunkel anregenden Instrumentalsatz auch der charaktervollsten Symphonie. Die durch sich selbst vollkommen deutliche Darstellung einer scenischen Handlung wird gegeben in jenem Drama; wenn dies aber möglich ist, so bedarf die Pantomime zu hellerer Klarheit nicht, wie andere Kunstrichter wollen, der begleitenden Deklamation [111] oder des gesungenen Wortes: [112] die dadurch angeregte Verbindung der Dichtkunst mit der Musik und der Tanzkunst führt, als eine uralte jetzt aber wenig beachtete Kunstform, uns jedoch natürlich weiter zu einer neuen ästhetischen Betrachtung.

est de meme de la danse. Marmontel Elemens de Litterature. art. Pantomime.

111) S. Abhandl. VI.

112) L. Bendavid Beitr. zur Krit. d. Geschmacks. S. 278.

Digitized by Google

VIII.

Das Hyporchema.

Goldene Leyer Appollons,
Du, den dunkellockigen Musen
Zugleich ein gemeinsam eigenes Gut!
Deinen Accorden horchet der Tanz, der Freudenfürst;
Dir lauschen die Sänger,
Wenn Reigenanführende Lieder
Du zu hallen beginnst,
Von sanftem Schlage berührt.

Pindar.

Betrachtet man die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts nach ihrem natürlichen Stufengange, so ergiebt sich, daß des rohen Naturſohnes erste innere Regungen stets nur Empfindungen sind, und diese äußern sich bei der tief in unserer Organisation begründeten Wechselwirkung des Psychischen und Physischen zunächst durch unwillkührlichen Stimmenlaut, der, bei dem Menschen artikulirter Ton, nach Maaßgabe der Dauer und Stärke der ausgedrückten Empfindung bald länger bald kürzer gehalten wird, oder sich in größeren und kleineren Pausen wiederholt. Das Hervorbringen des Tones nun setzt von selbst schon den Körper in eine gewisse Bewegung, die aber in gleich natürlicher Analogie zum Innern sofort bezeichnend und ausdrückend wird, sich also erhebt zur eigentlichen Gebehrde. Stimme und Gebehrde hängen demnach innigst zusammen, denn sie sind Beide lebendiger

Digitized by Google

Ausdruck des innern Seyns der abwechselnd erregten Leidenschaften und Empfindungen. In so fern nun diese minder vollkommenen Geschöpfen noch beigesellt sind, haben sie auch hier den gleichen Ausdruck: man sehe den Vogel, wie bedeutsam er gestikulirt beim Gesange; wie das jugendliche Roß, schwellender Lebenskraft voll, das muntere Wiehern begleitet mit fröhlicher Gebehrde und lustigem Sprung, oder wie es zu schmerzvollem Schrei den Kopf mit klagendem Ausdruck emporbewegt zum Himmel. Allen niederen Reihen erschaffener Wesen sind Stimme und Gebehrde die einzigen Mittel zur Aeußerung ihres Innern; dem mit höherem göttlichen Geiste begabten Menschen ward aber noch als nothwendiges Organ seiner Vernunft ein anderer Ausdruck zu Theil, nehmlich die Sprache. Dieselbe ist jedoch an den Stimmenton gebunden, kann sich folglich nur entwickelt haben aus der uranfänglichen Interjection. Unterstützt durch seelenvolle Begleitung der Gebehrde erregte diese, von einem Wesen gleicher Natur nothwendig ohne Weiteres verstanden, ähnliche dadurch ausgedrückte freudige oder schmerzvolle Empfindungen, und zwar nach einer besonders innigen Verknüpfung zwischen dem Gehör und dem Herzen oft in einem sehr hohen Grade: das Wohlthuende dieser sympathetischen Regungen aber weckte und kräftigte den natürlich in uns schlummernden Trieb zu geistiger Mittheilung. Dieselbe gewann mit dem reger werdenden Selbstbewußtsein, und mit der stets erweiterten Betrachtung der äußeren Erscheinungen aber bald dergestalt an Ausdehnung, daß Gebehrde und Stimmenton, als allgemeinster Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, nicht mehr zureichten; und es entstanden nunmehr aus der mannigfach modulirten Interjection Tonreihen von bestimmterer Bedeutung. Charakteristisch darstellend, in inniger Analogie mit dem bezeichneten Gegenstande können aber diese ursprünglich nur gewesen sein: nachahmend also war Anfangs nur der Sprachton; es entstand, bevor nach und nach aus einsilbigen Imperati-

Digitized by Google

ven sich abstraktere Wortformen bildeten, nothwendig zuerst die Onomatopöie. Solche Tonbilder nun waren der äußern Form nach den uranfänglichen Interjectionen sehr ähnlich, hatten mit dieser als wesentlichsten beinahe einzigen Bestandtheil das musikalische Princip der Sprache, den tönenden Vokal. Ein aus mehrfachen Selbstlautern bestehender länger ausgehaltener Empfindungslaut bildet aber völlig ungesucht den natürlichen Anfang des Singens; die ältesten Tonsprachen waren also nach ihrer dargethanen äußeren und inneren Verwandschaft mit der Interjection nothwendig ein Mittelding zwischen Geschrei und Gesang. — Als nun auch nach und nach das Wort sich mehr und mehr eigenthümlich zu gestalten begann, so blieb es dessenungeachtet noch sehr lange in der angestammten Begleitung, theils aus Gewohnheit, theils aus natürlicher Unvollkommenheit der ersten Sprache: Worte, stark modulirter Stimmenton und heftige Gebehrdung verschmolzen fortwährend, bildeten zusammen erst die vollständige Klarheit und die erwünschte Energie des Ausdrucks in ihrem dreifachen Verein. Dieser nun bedurfte in seiner verschiedenartigen Zusammensetzung sichtbarer und hörbarer Zeichen schon eines geregelten Maaßes der Bewegung bei den einzelnen Individuen; mehr aber ward dies noch der Fall, wenn in sympathischem Mitgefühl mehrere durch einfache Bande der Natur verbundene Personen, den tobenden Sturm ihrer gleichartigen Empfindungen lindernd und wohlthuend verhauchen wollten im gemeinsamen Ausdruck. Das dabei verbindende Gesetz brauchte jedoch nicht mühsam gesucht zu werden; denn es herrscht ja, wenn auch unvermerkt, in der ganzen bewegten Schöpfung, durchbebt als ein angestammtes Erbtheil leise den innen wogenden Lebenspuls, spricht sich deutlich aus in den melodischen Stimmen gefiederter Sänger und in andern Lauten der belebten Natur: gleichsam ganz von selbst fand sich hier der allbewegende in seinen Wirkungen auf die menschliche Natur so

Digitized by Google

mächtige Rhythmus. [1] Sein mit bestimmtem Bewußtsein zur Erscheinung gebrachtes Maaß ist unbezweifelt der erste beginnende Ausdruck des schlummernden Schönheitssinnes der Menschheit; die in mehrfacher Form versuchte Darstellung desselben war die älteste Leistung von schöner Kunst. [2] Der Rhythmus also verschönerte in seiner früherhin bereits dargethanen vielfach regelnden Einwirkung auf die Empfindung deren ausdrucksvolle Gebehrde nach und nach zu schönen mimischen Tanz; der wild zusammenbrausende Stimmenton ward eben so dadurch zu kunstmäßigem Gesang, und die demselben natürlich vergesellschaftete Rede zu immer gemessnerem Vers. Poesie war als lebendiger Ausdruck der Empfindung und Handlung an sich schon die älteste Muttersprache unseres Geschlechts; sie schmiegte sich daher gern und willig in die durch die beständige Begleitung anderer Künste ihr aufgelegten Fesseln eines ohnehin zu Anfange nur sehr einfachen und kunstlosen Rhythmus. [3] Damit aber dieser als regelndes Maaß des Ge-

1) Vergl. die früher gegebene Theorie des Rhythmus.

2) Der rohe Natursohn, umwogt und durchbebt von regsamster Bewegung kann im Beginn der Kunst zuerst nur bewegte Schönheit entfalten, die Künste der Ruhe müssen aus leicht einzusehenden Gründen nur erst viel später hervortreten: daher auch beginnt diese Kunsttheorie im sorgsamen Streben nach einer naturgemäfsen historisch begründeten Entwickelung mit den Künsten der Bewegung, und mit Darstellung der Elemente ihrer absoluten Schönheit. S. Abhandl. IV.

3) Ueber das zwar freie aber doch an gewisse Gesetze gebundene Silbenmaafs der ältesten uns bekannt gewordenen Sprache findet man ein Mehreres in Fourmonts Dissertation sur l'art poetique et sur les vers des anciens Hebreux (Acad. des inscr. IV. 467); und besonders auch in den vielfach diesen Gegenstand berührenden Schriften unseres Herder, welcher unter andern von den Hebräern sagt: „sie wufsten nichts vom oratorischen Numerus einer griechischen und lateinischen Redeperiode. Wenige Worte stiefs der Hauch ihres Geistes hervor, diese bezogen sich auf einander, und weil die Sprache so einförmige Beugungen hat, wurden sie einander ähnlich, machten sich durch ihren Schall, jedes Wort durch seine Stelle und das Ganze durch die gleiche Empfindung selbst zum Rhythmus.“ — Geist der heb. Poesie T. I. S. 38.

Digitized by Google

sanges und des Tanzes recht fühlbar werde, suchte man dessen gleichförmig wiederkehrende Einschnitte recht merkbar anzudeuten. Zunächst geschah dasselbe durch ein lauteres Aufstampfen des Fußes, dem eine ganz eigenthümliche Neigung inwohnt zur Darstellung eines geregelten Zeitmaaßes; [4] bald aber ersann man andere künstlichere Mittel, und es entstand nun mit den Adufen, Sistren, Cymbeln, Crotalen und anderen bloß rhythmischen Instrumenten eine nach und nach immer mehr geregelte Tonkunst. Bald zwar erfand man auch melodische und harmonische Instrumente; doch blieben sie lange Zeit nur dem Verein der genannten Künste geweiht: die ersten Flöten begleiteten mit schneidendem Tone den wilden Reigengesang; [5] die alte Lyra forderte, wie das voranstehende Motto sagt, gleichmäßig auf zu dichtendem Worte, zu Gesang und Tanz [6] und das uralte hebräische Psalterion ward zu gleichen Zwecken benutzt. [7] Alles Instrumentenspiel war also ursprünglich nur Begleitung des Gesanges, und erhob sich nur, wie auch späterer Sprachgebrauch [8] noch zu bekunden scheint, nach und nach zur selbstständigen Wiederholung und Nachahmung desselben: die gebildetsten Völker der alten Welt hatten wahrscheinlich nie eine andere Instrumental-Musik, [9] und die Anwendung derselben geschah, wie unter andern der früher angeführte pythische Nomos [10] der

4) Vergleiche Abhandlung V.

5) Vergl. Herodot. in Euterp. 48. 59.

6) Pindar. Pyth. I.

7) II. Samuel VI. 5. 14. 15. I. Chron. XVI. 27. — 29. Jerem. Klagl. V. 14. 15. — Das hebräische Psalterion war beiläufig gesagt sehr verschieden von dem griechischen Instrumente gleiches Namens, dieses findet sich, ganz ähnlich den alten Abbildungen, noch heut zu Tage in Sicilien, man nennt es hier Salterio und schlägt dasselbe häufig zu Gesang und Tanz. d. V.

8) Tibia canere; canere praeclare fidibus. Cic.

9) Vergl. Reichards musikal. Kunstmagazin. Th. I. S. 24.

10) S. Abhandl. V.

Digitized by Google

Griechen beweist, meistens nur zum Tanz; minder gebildete Nationen kennen noch jetzt keine andere als Tanzmusik. [11])

So zeigen sich denn hier die drei ältesten Künste der Menschheit in der innigsten Verbindung, und man brauchte keine Kunst anzuwenden zu ihrer Vereinigung, da sie, gleichmäßig bewegt von anmuthiger Schwingung, einander wechselweise erzeugen, und die Energie ihres Ausdrucks gegenseitig verstärken. Poesie, Musik und Tanz machen in ihrem Ursprunge ein untheilbares Ganze aus; und da, wie wir früher gesehen haben, ihr gemeinsamer Träger, der Rhythmus, eine mächtige Kraft besitzt, die Leidenschaften zu zügeln, und überhaupt die Bewegungen der Seele nach wohlanständigem Maaße zu ordnen, [12]) so erscheinen hier jene drei Künste zugleich als erstes urbildendes Mittel zur Civilisirung [13]) und Belehrung. Orpheus trug nach Art unserer alten Barden seine tiefen Lehren der Weisheit vor in einfachen vom sanften Klange der Leyer begleiteten Liedern, zugleich aber verordnete er auch mit seinem Schüler Eumolpus [14]) heiligen Tanz als ein höchst wesentliches Stück zur geweiheten Gottesfeier; [15]) und in dieser umfassenden in der Musik innig zusammenfließenden Vereinigung von Theologie und Philosophie, Poesie und Orchestik begreift man sehr klar die nur in dichterische Formen eingekleideten Berichte von der mächtigen Wirkung der alten Tonkunst. Dieselbe behielt auch bei den gebildeten Griechen späterer Zeit eine die drei in Rede stehenden Künste vollständig umschließende Bedeutung, die gemeinsten Wörter über die Musik drücken Klang und Körperbewe-

11) Forkel allg. Gesch. d. Musik. Th. II. S. 2.

12) Vergl. Abhandl. IV.

13) Die alten Arkadier lehrten, wie ausdrücklich gesagt wird, zur Milderung der rauhen Sitten ihrer Jugend Hymnen und Paeane, Flötenspiel und Tanz. Auf öffentliche Kosten wurde sie darin geübt, und in ihren Schaubühnen hielt man an gewissen Festtagen feierliche Wettspiele in Gesang und Tanz. Vergl. Polyb. Histor. lib. IV. c. 20. 21.

14) Meurs. in Eleusin. c. 2.

15) Lucian. de saltat. p. 277. Reitz.

Digitized by Google

gung, Poesie, Tonspiel und Tanz zugleich aus:[16] was die Natur verbunden hatte, ja was im Ausdruck der verschiedenen Sinne Eins war, mochte ihr so innig mit dem Leben mit dem natürlichen Sein verwachsener Kunstsinn nicht scheiden. Man suchte vielmehr, jener kraftvollsten Kunstverbindung in heiliger Dreizahl[17] sich klar bewußt, dieselbe mit angestammtem Schönheitssinn auszubilden; die größten griechischen Lyriker, wie zum Beispiel Pindar selbst, dichteten Lieder, die eigends bestimmt waren für Gesang und Reigen, und die davon eben ihren Namen erhielten: man nannte ein solches unter dem Tanze gesungenes Lied „Hyporchema."[18]

Tief in der menschlichen Natur ist diese dreifach vereinigende Kunstform begründet, sie findet sich daher ohne Ausnahme bei allen minder gebildeten Völkern, die in solcher Weise noch heut zu Tage die Thaten ihrer Götter und Helden feiern. Die Religion also, die erste Ausbilderin aller Künste, nahm überall diese Kunstverbindung zu ihrem Dienste auf, und verwebte sie, die zauberische Kraft des Gebehrdenausdrucks zweckmäßig nutzend, in ihre My-

16) *Μέλος*, *μέλπω*, *μολπὴ χορὸς* etc.

17) Wie es ursprünglich nur drei schöne Künste gab, so kannte das frühere Alterthum auch nur drei Musen, von denen zunächst alle höhere Cultur ausging: Melete die Nachdenkende, Vielersinnende, Mneme die Bewahrerin des Ersonnenen und des Andenkens grosser Thaten, die das Weihelied feierte der Aöde, der Muse der vielumfassenden Tonkunst. Vergl. Pausan. IX. 29.

18) *ὑπόρχημα* von *ὑπο* unter und *ὄρχημα* Tanz. Die ersten eigentlichen Tanzlieder soll zu den Zeiten Lykurgs der Kreter Thaletas gedichtet haben, und Xenodamas, Pratinas und Bacchylides werden nach ihm noch als besonders ausgezeichnet genannt in dieser Dichtungsgattung. Von den Hyporchemen des Pindar haben wir nur noch fünf kurze Fragmente (S. Thiersch II. 235.), ein gröfseres Bruchstück nebst zwei kleineren Stellen aus Tanzliedern anderer Dichter hat Athenaeus (lib. XIV. p. 278 Schweigh.). Vier gleichfalls nur sehr kurze Fragmente finden sich ferner noch im Plutarch (Sympos. IX. quaest. 15. instit. lacon. p. 238, quaest. graec. p. 298. edit. Lut. Par. 1624. f.) und endlich noch ein unbedeutendes Bruchstück eines Tanzliedes im Lucian de saltat. p. 294. edit. Reitz.

Digitized by Google

sterien. So wird der geheimnißvollen Priesterkaste der Kureten sogar die Erfindung des Hyporchema zugeschrieben [19] es erscholl bei den wild begeisterten Daktylen am Ida, war zu vernehmen in den deutungsvollen Weihefesten von Samothrake und Eleusis. Alle diese Geheimlehren stehen mehr oder minder in Beziehung mit den uralten ägyptischen Mysterien, und in diesen zeigt sich jener Verein der Künste gleichfalls: wir finden ihn zunächst wieder in den rasenden Orgien zu Bubastis; und das aus grauer Urzeit stammende ägyptische Lied Maneros, welches dem alten Linusgesange verglichen wird, [20] ist wahrscheinlich ein Hyporchema gewesen. Von den Aegyptern erhielten dasselbe die Hebräer; als diese das Fest des goldenen Kalbes begehen, spricht Moses: „ich höre das Geschrei eines Siegetanzes." [21] Und wenn er auch hier, gerechten Zornes voll, die abgöttischen Reigen störte, so ging doch deren Gebrauch aus leicht zu erkennenden Gründen nothwendig über auf den reinen Dienst des Jehovah. Ihn preist, nachdem das rothe Meer die feindlichen Heerschaaren verschlungen hat, die Prophetin Mirjam, begleitet von Pauken und Reigen, [22] im begeisterten Triumphliede:

„Singet dem Herrn: denn groß ist Er!
Roß und Wagen stürzete Er
Nieder in's Meer."

Also singt der Dank erfüllte Chor des ältesten dem Höchsten zu Lob und Preis geweiheten Hyporchema; ähnlich diesem ertönen bei den Hebräern andere nach jedem glücklich bestandenen Kampf: „Saul schlug Tausend, David aber Zehntausend!" also lautet der Refrain eines anderen festlichen Siegesreigens, [23] dessen überhaupt noch mehrfach

19) G. I. Vossius de art. poet. nat. etc. l. III. c. 15.
20) Herodot. in Euterp. 79.
21) II. Mos. XXXII. 18.
22) II Mos. XV. 20.
23) I. Samuel XXI. 2.

Digitized by Google

Erwähnung geschieht an manchen anderen Stellen.[24] Heilig ist dem geweiheten Sänger der Psalmen der Tanzchor, den er ja dem Heiligsten zu Ehren selbst anführt in der Wonne seines Herzens.[25] Ihm ist der Reigen der Ausdruck der reinsten Lust;[26] in Zion selbst, der geweiheten Gottesstadt, erschallt in lauterer Freude der Tanzchor: „die Sänger wie am Reigen werden alle in dir singen, eins ums andere."[27] Der hier erwähnte Doppelchor findet sich bereits in dem mit Tanz begleiteten Triumphgesange des Moses,[28] das hoch berühmte Siegslied des Deborah hat, der eigenthümlichen Reimstellung[29] nach zu urtheilen einen gleichen Bau; folglich wird auch dieses feierlichst gesungen und mit Reigen begleitet worden sein. Die meisten Psalmen endlich selbst sind zweichörig[30] man hat also auch sie unbezweifelt als heilige Tempelhymnen abgesungen und gleichfalls mit geweihetem Chortanz begleitet:[31] die erhabensten Meisterwerke der hebräischen Poesie sind demnach aufgeführt worden als eigentliche Hyporchemata.

Die Griechen haben mit dem ihnen aus Kleinasien und Aegypten zugeführten Kultus auch den heilig geweihe-

24) Richter XI. 34.
I. Sam. XVIII. 6.
II. Sam. VI. 5. 14.
Judith XVI. 2.

25) I. Chron. XVI. 27—29.

26) Psalm XXX. 12. CIL. 3.

27) Psalm LXXXVII. 7.

28) S. Herders Geist der hebr. Poesie. Th. II. S. 81.

29) Vergl. Fourmont dissert. sur l'art poet. et sur les vers des anciens Hebreux l. c. p. 476.

30) S. Herder am angef. O. S. 306.

31) Existimo in utroque Psalmo nomine chori intelligi posse cum certo instrumento homines ad sonum ipsius tripudiantes .... de tripudio seu de multitudine saltantium minime dubito. Lorin in Ps. CIL. v. 3.
On voit dans les descriptions qui nous restent des Temples de Jerusalem, de Garezim et d'Alexandrie, qu'une partie de ces edifices etoit formée en espece de theatre, auquel les Juifs avoient donné le nom de choeur. Cette partie etoit toujours occupée par le chant et la danse, qu'on y exercoit avec la plus grande pompe dans toutes les solemnités. Cahusac histoire etc. T. I. p. 26.

Digitized by Google

ten Reigengesang bekommen, und haben denselben beibehalten, weil er wie Strabo sagt, besonders geeignet ist, die Seele des Menschen zu vereinigen mit der Gottheit. [32] Wenn eben der Rauch des lodernden Opfers die Lüfte erfüllte mit süßem Wohlgeruch, dann wurde den Himmlischen zu Preis und Ehre das dem Apollo besonders heilige Hyporchema getanzt um den flammenden Altar. Nicht aber in dem feierlichen Kultus allein, innigst verwebt mit dem ganzen Leben zeigt sich in Griechenland dieser Kunstverein. Zu allem Großen und Guten, zur Tugend und Vaterlandsliebe, zu Tapferkeit und Ruhm ermunterte hier kräftig das Tanzlied; ein Zeugniß dafür giebt folgender spartanische aus drei verschiedenen Chören bestehende Reigengesang.

Chor der Greise.
Jünglinge waren einst wir,
Rüstig und tapfer im Kampf.

Chor der Jünglinge.
Lustig! wir sind es noch heut,
Mögten es zeigen durch That.

Chor der Knaben.
Wir auch werden es sein!
Euch dann entschwindet der Ruhm. [33]

Kleine historische Denkwürdigkeiten wurden im Andenken des Volkes erhalten durch das Tanzlied; [34] es feierte der Helden preiswürdige That: [35] aber es rief auch, seiner eigentlichen Natur gemäß, auf zu sittigem Tanz, [36] und deutete dabei in sinnigen Bildern auf das rings erblühende Leben der Natur. So sang man zum Beispiel zu einem gewöhnlichen Reigen des Volkes:

32) Srabo. Geogr. lib. X. p. 467. edit. Casaub.
33) Plutarch. instit. Lacon. p. 238. id. in Lycurg. p. 53.
34) Plutarch. quaest. graec. p. 298.
35) Pindar. in Fragm. Hyporch.
36) Munter ihr Kinder!
Vorwärts den Fuss,
Tanzet mit zierlichem Schritt.
Lucian de saltat. p. 274.

Digitized by Google

Wo sind mir die Rosen?
Wo die Violen?
Wo grünet mir lieblicher Eppich? 37)

Durch den besonderen Inhalt waren die eigentlichen, meistens nur zur Lyra, selten zur Flöte gesungenen Tanzlieder also nicht weiter bezeichnet; sie unterschieden sich nur von anderen Gesängen durch hüpfendes Versmaaß: der wildere Tanz mochte gern den Pyrrhichius und Trochäus, der edlere Reigengesang dagegen bewegte sich nur in reizvollen dahinwallendem Rhythmus. 38) Bei der Composition

37) Athen. l. XIV. p. 629. Casaub.

38) Vergl. Boeck de metris Pindari l. III. c. b. p. 202. — Auch in der Art und Weise unterscheidet sich, wie hier gesagt wird, das eigentliche Hyporchema von anderen mit Tanz begleiteten Gesängen; der Päan z. B. sollte vom Chor ohne mimische Bewegung gesungen worden sein, indefs der Chor des Hyporchema selbst tanzte: er umgab — nach Thiersch — die eigentlichen Tänzer im Reigen, und sang, was jene in der Mitte darstellten. Ohne der Meinung dieser Gelehrten unbedingt entgegen treten zu wollen, mufs doch hier bemerkt werden, dafs alsdenn die Hyporchemata nur von sehr kurzer Dauer gewesen sein müssten, wogegen indessen eine aufmerksame Betrachtung der erhaltenen Pindarischen Fragmente zu sprechen scheint. Es ist nehmlich ganz unmöglich längere Zeit hindurch nur den einfachsten Tanz mit eigenem Gesange zu begleiten, wenn dieser nicht zu blofs matt accentuirter Rede, jener nicht zu blofs mimischer Gesticulation ohne viele Ortsveränderung werden soll. Dieselbe aber liegt sammt einer lebhafteren rhythmischen Körperbewegung stets in dem Begriffe des Reigens, und eben so auch in den Wörtern ὄρχησις und saltatio, und wenn man dieselbe auch nehmen mag in noch so weit umfassender Bedeutung. Und was thaten die nothwendig zahlreichen Leierspieler unter den Sängern? Welchen Antheil konnten sie nehmen an dem mimischen Ausdruck, an dem umkreisenden Reigen, der noch überdies dem Schauer den Anblick der eigentlichen mimischen Tänzer entzog? Einige unserer französischen Tanzkünstler spielen zwar während des Tanzes die Lyra, aber sie behandeln dieselbe, obgleich sie nicht einmal dazu singen, schlecht genug. Auch der spanische Landmann rauscht während des Tanzes in die Saiten der Guitarre, dieselbe ist aber rein in G. dur gestimmt, ein Griff giebt ihm daher die Dominante, und so streicht er in zwei Accorden ganz ohne Melodie auf dem Instrumente hin und her. Zum ganz subjectiven Freudentanz passt diese Art der Begleitung allenfalls, hier ist Gesang und Tanzspiel der tanzenden Person sehr wohl denkbar: ein Hyporchema

Digitized by Google

des Hyporchema nahm man natürlich im Versbau besondere Rücksicht auf den Tanz, dessen Begleitung indessen auch den kunstreicheren melischen Strophen [39] der Ode und des Liedes keineswegs gefehlt hat. Nirgend beinahe erscheint die griechische Poesie ohne Gesang, und dieser wiederum forderte überall auf zu schwebendem Reigen. Der Spartaner sang sein ermuthigendes Kampflied nur unter Flötenspiel und Tanz; [40] des Tyrtäos poetisch begeisternde Schlachtgesänge selbst forderten stets auf zu rhythmisch abgemessener Tanzbewegung. [41] Der Sieg feiernde Päan und der hoch geweihete Dythyrambus, [42] feierliche Hymnen und pindarische Oden, [43] fröhliche Hymenäen und klagende Nänien, [44] wurden begleitet von ausdrucksvollem Reigen; der-

des Pindar aber war ein feierlicher Festgesang, öffentlich aufgeführt als objective Kunstleistung, folglich werden Gesang und Instrumentalbegleitung auch artistisch behandelt worden sein, und das zwar in ziemlich bewegtem bei eigenem Tanze zu schwierig durchzuführendem Tempo, und in belebter Tonweise. Nicht die feierlich ernsthafte dorische Tonart wird man gewählt haben für das Hyporchema, wohl aber die muntere ionische oder die rauschende lydische: öfter sogar stürmte das Tanzlied auch wohl daher im feurig begeisterten phrygischen Modus. — Also ungefähr charakterisiren uns die alten Tonarten Lucian in Harmonide, und Aristoteles in Polit. lib. VIII. c. 7.

39) S. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. part. I. p. 683.

40) Plutarch. instit. lac. p. 238.

41) Athenaeus lib. XIV. c. 29. p. 286. Schweigh.

42) S. Abhandl. VI. cit. No. 337.

43) Über die Art und Weise, wie diese Gesänge getanzt worden sind, ist ein Mehreres zu finden bei Thiersch, Einleitung zum Pindar S. 63 u. f. — Pan selbst der hohe Tänzer und Reigenführer im Chore der Planeten soll ja eine Ode des Pindar nachgetanzt haben. Kreuzer Symbolik T. III. S. 260. Ausg. v. 1810.

44) Die Klageweiber, welche die Trauergesänge aufführten, wurden bekanntlich mehr oder minder bezahlt, je nachdem man sie viele oder wenige übertriebene Körperbewegungen hatte machen sehen. Die feierlichen von klagenden Gesängen begleiteten Tänze bei dem Leichenzuge der atheniensischen Könige beschreibt ausführlich Plato de leg. lib. XII. Diese Trauerreigen und Todtentänze sind ein uraltes religiöses Überkommniss aus Aegypten, wie dieses früherhin schon näher dargethan ist. (Abhandl. VI. cit. 316.) Die

Digitized by Google

selbe war also auf das innigste verbunden mit der gesammten lyrischen Poesie. Die epische Dichtung sogar erscheint, in früheren Zeiten wenigstens, vergesellschaftet mit Musik und Orchestik: Demodokos singt zum Klange der Saiten die Liebesbegebenheit des Ares und der Aphrodite, und eine Anzahl Jünglinge begleiten in hoch bewunderter Kunst die ganze lange Erzählung mit nachahmendem Tanz.[45] Das älteste Drama endlich trennte, wie früher bereits näher erwähnt ward, in seinem lyrischen Charakter die drei verschwisterten Künste nicht; ihre Verbindung erhielt sich in den Zeiten der höchsten Kunstblüte auf der griechischen Bühne. Selbst als rhetorisches Floskelwesen und abstraktes Philosophiren dem lyrischen Schwunge der dramatischen Poesie ganz und gar entgegen strebten, blieb dennoch der begleitende Tanz im Ansehen, und ward, wie einst in den Eumeniden des Aeschylos, angewendet zur wesentlichen Vermehrung des tragischen Effekts; ein genügendes Zeugniß für diese Behauptung giebt die Aufführung der Bacchantinnen des Euripides.

In Italien ist der Gebrauch des Tanzliedes ebenfalls zu verfolgen bis hinab zu der rohesten Urzeit: als Aenäas einst die Bildnisse der Götter ans Land brachte, begingen die Weiber diese Feierlichkeit mit heulendem Gesange und mit wildem Tanz.[46] Das älteste römische Hyporchema, dessen ausführlicher erwähnt wird, ist wohl unstreitig der

Griechen haben zwar Anfangs die Thränenfeier des Osiris-Dionysos und die ägyptischen Trauerceremonien verworfen, doch aber wiederhallten sehr bald Wälder und Haine von den Lamentationen rasender Bacchantinnen. — An den Leichenfeiern der spätern Römer nahm die Orchestik auf eine höchst merkwürdige Weise Theil; ein Haupttänzer erschien dabei in der Maske und in den Kleidern des Verstorbenen, und stellte pantomimisch die wichtigsten Handlungen des Verstorbenen, ja sogar auch dessen vorherrschende Neigungen dar. So zielte z. B. bei dem Leichenbegängniss des Vespasian der Archimimus, der die Person des Kaisers darstellte, auf den Zug des Geizes im Charakter des Verstorbenen. Sueton in Vesp. c. 19.

45) Hom. Odyss. VIII. 260—370.

46) Dionys. Halicar. lib. I. c. 55.

Digitized by Google

Saliarische Reigengesang, den die von Numa eingesetzten Priester des Mars, Salier genannt, alljährlich aufführten im Verein mit den später hinzugefügten Saliarischen Jungfrauen: Numa Pompilius selbst wird angegeben als Verfertiger dieses Gedichts,[47] das, da wahrscheinlich Sabirische Mundart mit eingeflossen, zu den Zeiten des Horaz Wenige,[48] und zu den Zeiten des Quintilian die Priester selbst nicht einmal mehr verstanden.[49] Die erhaltenen Fragmente dieses merkwürdigen Tanzliedes sind, sorgfältig gesammelt, und mit schätzbaren Bemerkungen versehen, zu finden am unten verzeichneten Orte;[50] die dabei gehaltenen Tänze aber beschreibt ein alter Schriftsteller mit ziemlicher Genauigkeit.[51] An dem Feste der Liberalien erschallten gleichfalls sehr altväterische zuletzt wohl nicht minder unverständliche Reigengesänge, von welchen überhaupt sich in den römischen Gebräuchen noch mancherlei Spuren finden, wenn gleich das Tanzlied in Italien weniger heimisch gewesen zu sein scheint als in Griechenland. Die dabei vorkommende Kunstverbindung indessen zeigt sich, ungeachtet der besonderen Cultivirung der reinen Mimik, doch auch gleichfalls noch auf der römischen Bühne; ein bekannter Schriftsteller hat sich sogar viele Mühe gegeben, aus derselben die Entstehung[52] der allerdings in Italien erfundenen Oper herzuleiten, in welcher wir noch jetzt den schwesterlichen Verein wiederfinden der drei rhythmischen Künste, Poesie, Musik und Tanz.

Im heutigen Griechenlande, wo das Hyporchema ganz überaus beliebt ist,[53] zeigen die von umherziehenden Sän-

47) Rosini Romanor. antiq. p. 223. Dennst.

48) Horat. epist. lib. II. ep. I. v. 86.

49) Nieupoort Rit. Roman. sect. IV. cap. II. §. 13.

50) S. Apels Metrik. Th. II. S. 647—665.

51) Plutarch in Numa.

52) Brown Dissert. on the Rise, Union and Power, the Progressions Separations and Corruptions of Poetry and Music. c. XII. 2.

53) Einige der berühmtesten neugriechischen Tanzlieder, die mit der Macht eines Schweizerkuhreigens alle Herzen

Digitized by Google

gertruppen aufgeführten scenischen Darstellungen stets nur diese Kunstverbindung, es scheint dieselbe ohne weitere Translation der Kindheit des Drama überhaupt eigenthümlich. Die japanischen Schauspiele oder Matsouri's sind stets nur ein buntes regelloses Gimisch von Declamation und Gesang, Saitenspiel und Tanz, welcher dabei dergestalt vorherrschend ist, daß Liederweise und Melodie sich ganz und gar richten müssen nach den Bewegungen des Körpers. 54) In China steht der Tanz gleichfalls im höchsten Ansehen. Nachdem der zwanzigste König der neunten Periode denselben verbessert hatte, 55) blieb dieser Zweig der musikalischen Kunst stets in solchem Werth, daß es seitdem bei dem Volk ein ausgemachter Satz ist: „man kann von der Regierung eines Herrschers urtheilen nach den Tänzen, welche gebräuchlich sind zu seiner Zeit." 56) Meistens findet man dieselben auch hier vom Gesange begleitet; das große Todtenfest zum Beispiel, welches die

bezaubern, findet man mit beigefügter Übersetzung am unten verzeichneten Orte; sie sind meistens erotischen Inhalts; ein sehr beliebter Reigengesang z. B. beginnt also:

Meine Augen, meine Seele, Sonne mein,
Du Mond, mein Herz, mein Edelstein,
Dich werd ich ewig lieben.

Ukert Gemälde von Griechenland S. 164.

54) Vergl. E. Kämpfers Hist. de Japon lib. III. c. 5. lib. IV. cap. 6.

55) Die ältesten chinesischen Herrscher gelten meistens als ganz besonders geschickt in allen Wissenschaften und Künsten. Hoangti und sein Minister Yuchi haben der Sage nach den Polarstern bestimmt, und König Chueni ist nur auf den Thron erhoben worden wegen seiner grofsen astronomischen Kenntnifs. Tchoyong Fou-Hi und Chin-Nong haben die Musik erfunden, verbessert und, zur Erhaltung reiner Sitten, sammt den verwandten Künsten unter bestimmte gesetzliche Aufsicht gestellt. Der letzte Kaiser, von dem man weifs, dafs er sich um die Veredlung der rhythmischen Künste verdient gemacht hat, ist Chao-Hao; nach ihm erscheint Confucius und ordnet, in der Weise der Barden, mit den heiligen Lehren und gottesdienstlichen Gebräuchen zugleich auch die Tonkunst nach ihrer alt umfassenden Bedeutung. Vergl. du Halde ausführl. Beschr. d. chin. Reichs T. III. S. 347 u. f.

56) Goguet Extraits des Histoires Chinoises p. 556.

Digitized by Google

chinesischen Kaiser zur dankbaren Erinnerung an ihre Voreltern oder Vorfahren begehen, wird gefeiert durch öffentliche pomphafte Aufführung eines sinnreich gedichteten Hyporchema. [57] Die Tänzer bilden während dasselbe gesungen wird zwei und dreißig verschiedene Tanzfiguren, und drücken dabei stets körperlich den Inhalt des Liedes aus. Es sind also nicht etwa geistlose Luftspringer, sondern ernsthafte gerührte Menschen, die durch Bewegung und Stellung, durch Mienen und Gebehrden sowohl den Geist des Festes, als auch die innern Gefühle der Zuhörer darstellen bei jenem religiösen Reigengesang. — Dieser ertönt noch heut mit wildestem Ausdruck an derselben Stelle, wo einst die phrygischen Priester der Cybele unter heulenden Exclamationen ihre mistische Tanzfeier begingen. Die Derwische vom Bettelorden Kadri halten gewöhnlich alle Dienstage nach der Predigt unter rasendem Hugeschrei und unter wechselndem Ausruf der Wörter Allah und anderer Gottesnamen [58] ihren immer schneller und schneller kreisenden Drehtanz: sie wollen dadurch — gleich ihrem Stifter Menelaus, der einmal vierzehn Tage ohne Unterbrechung gewirbelt haben soll — Entzückungen erzwingen; denn heftige Gesticulationen und Zuckungen, Luftsprünge und sphärische Drehungen sind seit uralten Zeiten ein fanatisches Truglicht, ein Zeichen des höheren Einpompens prophetischer Ideen. Gemäßigter aber, und während ungleich kürzerer Zeit, vollführen ihren himmlischen Sphärentanz [59] die Mitglieder des zweiten Derwischordens Mewlewi unter kunstreich abwechselndem Gesang, den gleichfalls aber

57) Dieses schöne für den Abdruck hier nur zu lange Tanzlied findet sich nebst der dazu gehörigen Musik und mit Kupfern, welche den begleitenden Tanz erläutern, französisch übersetzt in den von den Missionarien in Peking herausgegebenen Memoires concernant l'Histoire, les sciences, les arts, les moeurs etc. des Chinois T. VI. p. 176. 237.

58) Der beständig wiederkehrende Ausruf Hu! ist selbst einer der hundert Namen Gottes. d. V.

59) Pietro della Valle viaggi vol. I. p. 50.

Digitized by Google

m. Trommel und Flöte begleiteten: [60] das Brevier dieser Derwische enthält also eine beträchtliche Anzahl Tanzlieder, [61] von denen wenigstens einige wegen der jenem heiligen Tanze darin zugeschriebenen mystischen Deutung hier eine Stelle finden mögen.

I.

Der Reigen ist die Seelenruh Verliebter,
Das weiß nur wer beseelet ist von Seele;
Es drehen sich die Walzenden im Kreise,
Und in der Mitte stehet ihre Kaaba [62]
Dieß ist vollkommne Liebe, dieß Vollendung
Vernunft ist Schattenbild, ja Schattenbild.
Dieß ist der Schönheit Blick, ja Schönheit selber;
Dieß Lichtgenuß, ja höchster der Genüsse.
Wenn Dich der Sklav nicht kennt, o Schah, so sende
Des Blickes Pfeil, wohin Du immer willst.
Thust Du auf Dich und andere Verzicht,
So sitz allein, und schlag des Himmels Pauke.

II.

Steh auf! denn diese Welt gehört heut uns;
Die Weltenseel ist Schenk, und unser Gast;

60) Die sehr lange Melodie eines solchen Derwischreigens, von dem behauptet wird, dafs göttliche Kraft denselben beseele, und die Tänzer dadurch nur zu so anhaltendem Walzer geschickt mache, findet der philosophische Kunstforscher, für den diese literarischen Anmerkungen zunächst bestimmt sind, in Franz Joseph Sulzers Geschichte des transalpinischen Daciens Th. III. Tab. 2.

61) Diese Reigengesänge sind meistentheils von dem gröfsten, 1259 verstorbenen, mystischen Dichter des Orients Mewlana Dschelaleddin Rumi, der zugleich Stifter jenes zweiten Derwischordens ist. Sein Lehrer und Meister war der wegen seiner übernatürlichen Einsicht im gänzen Morgenlande hoch berühmte Schem Tebrisi, oder eigentlich Scheich Schemseddin Tebrisi, der ausgegeben wird für einen Sohn des Fürsten der Assasinen Chuand Alaeddin. — In den Hallen aber des Alten vom Berge, in dessen paradiesischen Gärten da vernahm man stets die bezauberndsten Concerte, bei deren Klange die zu fanatischer Lehre eingeweiheten Jünglinge den üppigsten Freudentanz vollführten. Marco Polo de regionibus orientalibus lib. I. c. 28.

62) Vergl. Abhandl. VII. cit. No. 10.

Digitized by Google

Der Mond, die Morgensterne schlagen Laute,
Der Seele Nachtigal ist rosentrunken.

III.

Komm Du bist der Geist des Reigen;
Ceder in dem Hain des Reigen,
Sonnen ruhn in Deinem Schatten,
Sterne tanzen Deinen Reigen.

Deutung des Reigens.

Weißt was der Reigen ist? — Zu sagen Ja! 63)
Sich selbst vernichten, zum Genuß gelangen.
Weißt was der Reigen ist? — Im Nichts seyn Seyn,
In dem Vergänglichen das Ewige.
Weißt was der Reigen ist? — Auf Bahn der Liebe
Den Kopf zu werfen vor dem Schlägel hin. 64)
Weißt was der Reigen ist? — Der Kampf der Seele,
Die wie ein Vogel sich im Blute wälzt.
Weißt was der Reigen ist? — Das Mittel Jakobs
Dem ein Geruch vom Hemde Jussufs wird. 65)

---

63) Dieses Ja hat Bezug auf die Lehre der ewigen Vorherbestimmung, indem nach der Überlieferung der Moslemin Gott noch vor Erschaffung der Welt alle Seelen, welche dieselbe einst bevölkern sollten, versammelte, und zu ihnen sprach: bin ich nicht euer Herr? worauf die Seelen alle Ja antworteten. Dieses Ja gilt also für den Urvertrag des ewigen Gehorsams der Geschöpfe gegen den Schöpfer. Vergl. J. v. Hammers Gesch. d. sch. Redekünste Persiens S. 191.

64) Diese Stelle bezieht sich auf eine bei den persischen Dichtern öfter vorkommende Allegorie vom Ballen und Schlägel als Bild einer unglücklichen Liebe. Der Ballen ist immer bereit, sich von dem Schlägel nach Belieben schlägeln und herumkugeln zu lassen, und ist herzlich froh, wenn dieser nur sich bereit findet, ihm Streiche auf den Kopf zu geben. d. V.

65) Die ganze so schöne zwölfte Sura des Koran handelt von Jacobs Sohn, Joseph oder Jussuf, der, das Ideal männlicher Schönheit und Tugend, einst von Suleicha, Putifars Weibe, floh mit zerrissenem Hemde. Die geistigere Auffassung des obigen scheinbar allzu sinnlichen Bildes wird am besten erklärt durch folgende Stelle aus einem späteren Dichter:

Dein Hemde duftet Seelenduft,
Und eine Seele scheint dein Leib!
Ach, wenn ich erst denselben sähe,

Digitized by Google

Weißt was der Reigen ist? — Der Stab von Moses,
Der Pharaonis Zauberei vernichtet.
Weißt was der Reigen ist? — Ein Gottgeheimniß,
Wodurch man ohne Mittel kommt zu Ihm.
Weißt was der Reigen ist? — Wie Schems Tebrisi
Mit Seelenaugen sehn das Paradies.

Auf den religiösen Reigen Simaa finden sich im zweiten Divan [66] des Dschelaleddin Rumi noch einige größere Lobgesänge, zum Theil nicht ohne poetische Schönheit. Einer derselben zum Beispiel schließt folgendermaßen:

Das Sonnenstäubchen, wenn's erfüllt vom Glanz der Sonne,
Beginnt zu tanzen dann mit Schweigen seinen Reigen.
O komm! dieß ist ein Bild der Liebe, Schems Tebrisi!
Zurück bleibt in der Liebe wer nicht tanzt den Reigen.

Also steht der mystische Reigen noch fortwährend im Ansehn am thrakischen Hebros wie am phrygischen Mäandros; die duftigen Haine am Frat und Tigris ertönen noch immer vom jubelnden Schalle munterer Hyporchemata; [67] die Felsenufer des Indus und Ganges wiederhallen noch heut vom Getön froher Hymenäen. [68] In Indien findet sich noch jetzt, ganz wie einst im alten Hellas, der innige Verein der Künste und Wissenschaften: in Eins verschmelzen heute noch hier Astronomie und Naturkunde, Poesie, Gesang und Tanz, [69] und diese drei ältesten Kultur bringenden Geschwister besonders sind durchaus noch unzertrenn-

---

Ich, der schon todt vom Hemdeduft!
Zwar lieblich ist der Rose Duft,
Doch süfser duftet noch dein Leib.
Dschami, persischer Dichter um 1480.

66) Derselbe ist, gleich dem Brevier der Derwische, woraus die drei ersten der obigen Dichtungen entlehnt sind, nachzulesen bei Hammer am angef. Orte. S. 185 u. f.

67) Choix des lettres edifiantes, écrites des Missions étrangeres T. V. p. 371.

68) Les danseuses viennent executer des ballets, et chanter des epithalames. Sonnerat voyages aux Indes etc. T. I. p. 142.

69) W. Jones über die Musik der Indier. S. 97 d. Übers. v. Dalberg.

Digitized by Google

lich. Krishna oder Heri selbst, die neunte Incarnation des Vischnu, der indische Appollon singt und tanzt fröhlich mit neun schönen Gopia's oder Hirtinnen,[70] und das Andenken dieser göttlichen Ergötzungen feiern die indischen Schäfer noch jetzt im lieblichen Rundgesang.[71] Was aber die Götter selber erfreut, gehört auch natürlich ihrem Dienst; täglich[72] wiederhallen die weiten Tempelwände der Pagoden vom lauten Schalle feierlicher Hyporchemata, die aufgeführt werden von den sogenannten Devadassi oder Devalliales, soviel als göttliche Personen, Dienerinnen der Gottheit. Eine zweite Klasse heiliger Tänzerinnen sind die Natarchi, Vesciastri, Vasangana, Suarini u. a. m.; sie gehören aber nicht wie jene als eigentliche Hierodulen dem Dienste eines einigen bestimmten Tempels an; ihre Tanzlieder erschallen vielmehr bei feierlichen Aufzügen und religiösen Festen aller verschiedenen Gottheiten. Eine dritte Klasse von Tänzerinnen endlich bilden die Canceni,[73] sie weihen ihre Kunst zwar auch dem Dienste der Religion, sind aber viel weniger heilig geachtet als die übrigen, und werden schon häufig zu ganzen Truppen gehalten in den

70) Sehr ausführlich wird von diesem Mythos gehandelt in W. Jones Abhandl. über die Gesch. und Alterthümer, die Künste und Literatur Asiens, übers. v. J. C. Fick und mit Zusätzen von Kleuker. Th. I. S. 223—238.

71) Eines dieser Hirtenlieder heißt in Dalbergs Übersetzung: „Während der laue Westwind Malaja's Wohlgerüche aus den Gewürzpflanzen verbreitet, und der Schwung der blumigten Bäume mit dem Gemurmel der Bienenschwärme vermischt, liebliche Töne schallet, tanzt Heri der süße Vielgeliebte mit einem Chor Jungfrauen im Lenz, dieser Jahreszeit der Freude, aber auch des Kummers für getrennte Geliebte.“ — Originaltext nebst Musik dieses zarten Liedes sind zu finden in dem eben erwähnten Werke über die Musik der Indier. Anh. Tab. I.

72) Sonnerat l. c. T. II. p. 42.

73) Eine vierte ganz niedere Classe sind noch jene umherziehenden Sängerinnen und Tänzerinnen, deren Kunst in den von den Europäern besuchten Handelsplätzen Einheimischen und Fremden zur beliebigen Ergötzung dient. Die Portugiesen bezeichnen alle diese verschiedenen Classen der indischen Tänzerinnen mit dem gemeinsamen Namen Balladeiras, woraus denn die bekannten Benennungen Bailladeren oder Bajaderen entstanden sind. d. V.

Digitized by Google

Häusern der Rajah und anderer vornehmer und reicher Leute, die großes Ergötzen finden an ihrer Kunst. Diese nur, nicht aber ihr freies Leben, daß nur die Folge einer schändlich gemißbrauchten Priestergewalt ist, kommt hier in Betracht; und dieselbe ist eben so bemerkenswerth durch den reizvollen pantomimischen Ausdruck, durch die Leichtigkeit und zauberische Anmuth ihrer Bewegungen, als endlich auch durch ihre sittige Haltung. Ein neuerer Reisender, der uns eine klare Schilderung giebt von ihren erotischen Tänzen, die sie meistens mit Gesängen in hindostanischer Mundart begleiten, sagt ausdrücklich: „Der Wohlstand wird, nach dem eigenen Anschauen, durchaus nicht beleidigt.“ 74) Auch die uns bekannt gewordenen Tanzlieder der Bajaderen sind arglos heiter, und zum Theil nicht ohne poetische Schönheit; eins derselben möge, übertragen in der Versart des Originals, hier noch seine Stelle finden.

— — — ∪ — ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —

Süßer Sängermund, o sing Frisches mit Frischem, neu und neu,
Wein, der's Herz erfreut, bring her, frischen mit frischen, neu und neu,
Mit dem schönen Bild zum Spiel sitze vergnügt in Einsamkeit,
Raub ihm Kuß auf Kuß, nach Wunsch, frischen mit frischen, neu und neu,
Kann das Leben wohl bestehn, wenn nicht beständig du trinkest Wein.
Bring ihr's: Leben soll sie hoch! Frisches mit Frischem, neu und neu,
Schenk' mit Silberfuß, ich bin trunken vom Weine, bring! o Knab'
Schnell her, bringe mir den Wein, frischen und frischen, neu und neu,
Sieh mein Herzensschöner hat seltene Dinge meinethalb,
Schönheit, Wohlgeruch, und Farb', frische mit frischen, neu und neu,
Ostwind, gehest du vorbei, wo der geliebte Engel wohnt
Gieb ihm Kunde von Hafis, frische und frische, neu und neu. 75)

74) S. Ehrmanns neueste Beitr. zur Kunde von Indien. Th. III. S. 358.

75) Man wird leicht einsehen, dafs dieses Lied gar nicht von Hafis herrühren könne; dieser Meinung ist auch Hammer, der Übersetzer desselben, er nennt es aber mit Recht ein Gedicht im Geiste des Hafis. Die Melodie dieses Tanzliedes — die nur von einem Unkundigen zu sehr nach europäischer Weise zurecht gestutzt ist — findet sich nebst dem Originaltext in der Geschichte der schönen Redekünste Persiens. S. 272.

Digitized by Google

Also erschallet durch ganz Indien das heitere Tanzlied in den Hallen der Andacht, wie auch in dem von froh bewegten Leben wiederhallenden Freudensaale; und die dabei zum Grunde liegende dreifache Kunstverbindung zeigt sich in freier rein artistischer Sphäre zur höchsten Vollendung ausgebildet in den scenischen Darstellungen: alle indische Schauspiele oder Natak's beruhen, als eine Erfindung des alten Tonkünstlers Bherat, durchaus auf dem wirksamen Verein von Poesie, Musik und Tanz.

Was aber die Natur so innig verbunden hatte, was dem hier gegebenen historischen Ueberblicke zu Folge zu allen Zeiten und unter allen Völkern selbst einer sehr vorgerückten Kulturstufe in so inniger Verbindung sich fand; wie trennte sich das bei uns in neueren Zeiten dergestalt, daß man kaum noch hier und da eine Spur findet von der Verknüpfung der drei rhythmischen Künste? Der nächste Grund zu deren Trennung mag wohl in der stets fortschreitenden Technik der Künste selbst gelegen haben; bei immer steigender Ausbildung der Einzelnen wurde jener Verein den ausübenden Künstlern nach und nach hinderlich, und man kann wohl sagen, daß nicht sowohl die Künste als die eigentlichen Meister vom Fach die Scheidung veranlaßt haben. Stets kunstreicher bildete der Sänger nach und nach seine Stimme; immer geschickter blies der Musiker in das Rohr, oder griff in die Saiten, die der Gesangkünstler, dem sogar die eigene Begleitung hinderlich ward, ihm längst willig überlassen hatte; der mimische Tänzer — denn andere gab es zu Anfang nicht — bemühete sich, die Kraft des selbstständigen Gebehrdenausdrucks erkennend, verständlich zu sein ohne das begleitende Wort des Dichters, dem für sich selbst schon die Trennung sehr gelegen kam, indem er sich auf den wachsenden Schwingen der Phantasie bald in Regionen verlor, wohin die übrigen Künste, nur Empfindungen nicht aber Ideen ausdrückend, ihm ohnehin nicht mehr folgen konnten: also strebte ein jeder, da er die Möglichkeit des alleinigen Ein-

Digitized by Google

drucks immer stärker fühlte, nach Selbstständigkeit seiner Kunst; und die Eitelkeit, allein bewundert sein zu wollen, hat sicher, besonders bei den zuerst genannten Künstlern, im allgemeinen keinen geringen Antheil an jener Trennung. Den Dichter allein trieben, wie oben schon angedeutet ward, noch wesentlich innere Motiven zur alleinigen Fortgestaltung seiner Kunst. Das Reich der subjectiven Gefühlsdarstellung mußte ihm nach dem natürlichen Gange der menschlichen Fortbildung bald zu enge werden; das ewige Präsens, worin Musik und Tanz ihre Empfindungen nur aussprechen können, ward natürlich zur drückenden Fessel für die Poesie, die sich über Vergangenheit und Zukunft ja über alle Zeitvorstellung überhaupt hinweghebt zum Reiche der ewigen objectiven Ideen. In solcher Weise schieden theils aus nothwendigen theils aus mehr zufälligen Ursachen sich die drei rhythmischen Künste, also etwa löste sich nach und nach unvermerkt eine so wirksame zum Ausdruck wahrer unschuldiger Herzensfreude so ganz besonders geeigneter Verbindung, von der Herder so treffend sagt: „in unserer Natur sind die mancherlei Sinne „vereint, und wirken auf eine Seele; warum müßten sie „außer uns getrennt sein? Warum sollte nicht das innere „Auge, das Himmelsgesichte sieht, von dem inneren Ohr, „das Himmelstöne hört, unterstützt werden? und warum „sollten beide zu ihrem lebendigsten Ausdruck sich nicht der „Gebehrden für die Bilder, des Tanzes für den Rhythmus der Töne bedienen dürfen? Sowohl in Poesie als „Musik ist der Rhythmus nichts als Tanz. Die Bilder „der ersten sind nichts anders als Gebehrden der großen, „allgemein belebten Natur, die sich im Antlitz und in der „Seele des Menschen spiegeln. Also sind alle drei Künste „so verschlungen in einander, daß selbst eine philosophische „Auseinandersetzung ihrer Begriffe nicht möglich ist, ohne „daß Eine im Felde der Andern sammle.“ 76) Die Poesie

76) Herder über Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange.

Digitized by Google

zunächst malt, in solcher Ansicht betrachtet, Gefühle und Leidenschaften nicht sowohl durch den Inhalt der Worte, als durch den Rhythmus; sie muß, wie Schlegel sagt, auch nachdem sie von den beiden Schwesterkünsten getrennt ist, immer noch Gesang und gleichsam Tanz in die Rede zu bringen suchen, wenn sie dem dichtenden Vermögen angehören, und nicht blos Uebung des Verstandes sein will. [77] Der Rhythmus aber, als das hier einzig wirksam darstellende Mittel, verdankt seine Ausbildung zunächst unstreitig dem Tanz; [78] den wechselnden Zeitverhalt ordnete zuerst mit Bestimmtheit fast unwillkührlich der abmessende Fuß: daher werden denn auch noch heut im schönen Sylbentanz des Verses die einzelnen rhythmischen Glieder Füße genannt, [79] und viele derselben führen ihren Namen noch jetzt von den einst mit ihnen vergesellschafteten Tänzen. Der Trochanus zunächst wird von den alten Schriftstellern häufig Choreus und Cordax genannt; der Pyrrhichius verdankt seine Benennung unstreitig dem Waffentanze desselben Namens, und der Bakcheus wird, als, den bacchischen Tänzen besonders zusagend, von einem alten Grammatiker ebenfalls Saltans oder Tripodius [80] benannt. Aehnliche Bezeichnungen sind noch nachzuweisen für den wild hüpfenden Tribrachys und für den nicht minder zum Tanze geschickten Jambus; Voß nennt selbst den Choriambus auf deutsch Tanzschritt: [81] ein neueres Lehrbuch der Verskunst

77) A. W. Schlegel Briefe über Poesie, Sylbenmaafs und Sprache — Charakteristiken und Critiken Th. I. S. 332.

78) Adde et modum, hoc est rhythmum ipsum; alia enim tripli dicti, alia dupli est vis: quam forte multam trahit ex imitatione saltantium chorearum. Keppler Harmonices mundi p. 76.

79) Solebant enim, non digitorum motu, ictu et percussione, verum etiam et pedum pulsu carminum rhythmum numerosque prosequi. Unde pes in re metrica dicitur, quia in percussione metrica pedis pulsus ponitur, tolliturque. L. Cresollii vacat. autum. sive de perfect. orat. actione etc. p. 389.

80) Diomedes de oratione lib. III. c. 5. p. 475. Putsch.

81) J. H. Vofs Zeitmessung der deutschen Sprache S. 193.

Digitized by Google

wählt demnach unstreitig mit größerer Analogie die Namen aller einzelnen rhythmischen Größen nach Bewegungen des Tanzes,[82] als Herr Perschke dieselben wundersam genug benannt wissen will nach dem ganz zufälligen Sylbenverhältniß berühmter Dichternamen.[83] Die kleinsten Hebungen und Senkungen, wie die größeren rhythmischen Abschnitte,[84] ja sogar die Strophen der Verse selbst, haben ihren nächsten Ursprung in den Wendungen des alten Tanzchores: es ist bekannt, daß Tisias den Namen Stesichoros[85] erhielt, weil er an der Strophe und Antistrophe, zu welcher man erst von der Rechten, dann aber von der Linken um den Altar tanzte, noch den Epodos hinzufügte, welcher stehend abgesungen ward. Als die größeste Periode harmonischer Rhythmen ward die Strophe eines pindarischen Chors zunächst dem Ohre durch Gesang und begleitende Musik, und zugleich auch dem Auge dargestellt durch vielfach wechselnden Tanz. Dieser ist also, wie wir deutlich sehen, der rechte Vater der Strophe; auch in dem gleichbezeichnenden Worte Stanze liegt ganz deutlich als Wurzel der Tanz; und es wird wirklich also abgeleitet von den Italiänern, die auch ihre Ballate anerkennen als ein ur-

82) Der Spondaeus z. B. heisst Schreiter, der Pyrrhichius Läufer, der Trochaeus Walzer, der Jambus Springer, der Epitritus Gänger, der Päon Tänzer u. s. w. Grotefend Anfangsgr. d. deutschen Prosodie S. 23.

83) Der Spondaeus z. B. heisst Klopstok, der Trochaeus Hölty, der Dactylus Ossian etc. Perschke Orthometrie S. 51.

84) Ein Versmaafs also oder ein Metrum, heisst uns eine rhythmische Composition, der man zutreffende Worte unterlegt; oder ein aus abwechselnden Zeitfüfsen und bestimmten Schritten geordneter Tanz, dessen Umfang, wenn er nicht allzu klein ist, in Absätze und Einschnitte getheilt, und durch einen vernehmlichen Schlufsfall geendigt wird. Die Tanzschritte aber bestehen aus Hebung und Senkung — und weil man die gleichen Abstände der Hebungen durch einen Schlag der Hand oder des Fufses andeutet, so werden sie auch Füfse oder Takte genannt. Vofs Sylbenmessung. S. 171.

85) *Στησίχορος* von *στήσιος* der zum Stehen bringende, und *χορὸς* Tanz.

Digitized by Google

sprüngliches Hyporchema.[86] — So vieles also und noch mehreres verdankt die Poesie ihrer rhythmischen Schwester der Tanzkunst, auf die sie jetzt mit so stolzer Vornehmheit zu blicken pflegt, als stände sie mit derselben durchaus in gar keiner Verwandtschaft. Zwar erscheint die Orchestik jetzt allerdings sehr häufig in solcher verdrehten Weise, daß man freilich keine sonderliche Achtung für sie hegen kann; doch ist dieses, genau genommen, in unseren Tagen nicht minder häufig der Fall mit der Poesie. Oft hört man diese jetzt, statt im schönen am rechten Orte vom melodischen Reime begleiteten metrischen Tanze sich zu bewegen, daherstolpern in jämmerlich erkünstelten und nachgeäfften Terzinen, Trioletten, u. s. w.; oder sie schleppt im ärgsten Gegensatze technischer Künstlichkeit ohne alles Maaß, selbst ohne Streckvers und oratorischen Numerus daher in ganz ungebundener Form der jämmerlichsten Prosa. In Hinsicht des Ethischen athmet die neuere Dichtung, wie durch namhafte Beispiele leicht und vielfach zu erweisen wäre, so häufig jenen unsauberen Geist verstekter Lüsternheit, der bei einer einigermaaßen lebhaften Fantasie die Sinne mindestens eben so verderblich anzuregen vermag, als nur der üppigste Tanz: und betrachtet man endlich die Werke der modernen Poesie für sich allein in Absicht auf den Ideeninhalt, so stößt man jetzt nicht selten auf die abstraktesten Gegenstände, denen die Form der rein logischen Entwickelung ungleich besser zusagen würde als das reizvolle Gewand der Dichtung. — Auf nicht geringeren Abwegen erblicken wir ihrer eigenthümlichen Wesenheit nach die heutige Musik. Ganz ähnlich der modernen Tanzkunst hat sie, in allgemeinster Hinsicht betrachtet, ihren Antheil an der wahren innigsten Herzensfreude des Lebens beinahe ganz und gar eingebüßt, und in rein artistischer Beschauung verliert sie, wie diese, über dem nichtsbedeuten-

86) Le Ballate furono cosi dette, come attestano il Trissino il Minturno, ed altri, perche si solevano cantar ballando. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. p. I. p. 683.

Digitized by Google

den Spiel mit eitlen Kunstfertigkeiten allen wahrhaften Ausdruck. Man fragt auch nach heutigem Geschmack nicht sonderlich weiter darnach; wenn nur recht große technische Schwierigkeiten überwunden werden, welche stets die Gränze menschlicher Kräfte berühren, so verwundert man sich weidlich darob, und redet hinterher lang und breit von dem außerordentlichen musikalischen Genuß. Die Componisten zunächst nähren diese unstreitig fehlerhafte Richtung auf alle mögliche Weise. Im eitlen Streben nach tiefer musikalischer Gelehrtheit — die sich jetzt aus dem Orgelsatz bis in die Begleitung des einfachsten Liedchens hin verirrt hat[87] — geben sie unter der Firma pikanter Originalität die barrokesten Harmonien zu hören, und die große Hauptsache der Musik die schöne Melodie geht ihnen darüber oft ganz verloren. Die Instrumentalmusik lärmt und tobt, wenn sie allein erscheint jetzt überaus häufig auf die ungebührlichste das Ohr widrig überfüllende Weise, ja sie mäßigt sich sogar nicht einmal in Gesellschaft des Gesanges: auf das Aeußerste chargirt wird aus der bescheidenen Begleiterin eine ungestüme vorlaute Schreierin, die den Sänger, wenn er nicht überstimmt sein will, zu einem das natürliche Maaß überschreitenden Aufwande der Körperkräfte zwingt. Das ist jedoch den Gesangskünstlern weiter eben nicht unangenehm, sie bestellen sich, wie schon früher erwähnt ward, dergleichen Athem raubende und Lunge kostende Parthien hin und wieder ganz besonders bei dem um Charakter und Ausdruck eben so wenig bekümmerten Componisten. Die Sänger und Sängerinnen vom Fach, eigentlich längst schon vor lauter Kunst unvermögend durch die Natur der Empfindungen zu rühren, mögen meistens

87) Die verminderte Septima allein giebt hinreichenden Stoff zu einer interessanten Betrachtung, wenn man ihre immer häufiger werdende Anwendung verfolgt bis zum ärgsten Misbrauch, der sie oft gänzlich bedeutungslos und unpassend eindrängt selbst in die am schönsten leicht hinfliessenden Harmonien des einfachen Liedes. Die Belege für diese Behauptung sind leicht aufzufinden, selbst in den Werken der berühmten neueren Liedercomponisten d. V.

Digitized by Google

nur brilliren durch Sprünge und Schleifer, durch Triller und Läufer; und daheim am Pianoforte gurgelt ihnen ein geschmackloser Dilettantismus alle diese Kunststückchen in Ohren zerschneidender Weise nach. Geschickte Gesangslehrer gehen überall aus und ein, und lassen das Mögliche ja sogar auch hin und wieder das Unmögliche singen; so lehren sie zwar viel und mancherlei: eins nur aber, das sie freilich meistens selbst nicht wissen, bleibt unberücksichtigt dabei, nehmlich die Anwendung des Gesanges als natürlichste das ganze Leben selbst verschönende Seelenkunst. Es kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgangen sein, daß, seitdem die kunstgemäß gehaltene Scala aus allen zufällig geöffneten Fenstern auf die Gasse hinausschallt, viel weniger gesungen wird, als sonst: jetzt, wo die Kunst überall zu Hause sein will, ist der kernhafte so erhebende Naturgesang der wahrhaften Herzensfreude größtentheils verstummt. Man findet ihn nicht oft mehr in den frohen Kreisen der Jugend, selten nur wiederhallen Flur und Hain vom muntern Jubelchor; nie mehr wird er beinahe vernommen bei den epikurischen aber freudeleeren Mahlen. Unsere Väter, vornehm oder gering, liebten dabei das muntere Lied; unter lustigem Becherklang wanderte der heitere Rundgesang herrum, dem keine Singekunst, wohl aber der Totalausdruck des innigsten Frohsinns energische Wirkung verlieh; und das Rheinweinlied des wackern Asmus erscholl im einfach erquicklichem Unisono gemeinsamer Herzensfreude. Also entfernt die Musik sich vor lauter Künstlichkeit immer mehr und mehr von dem Leben und zugleich auch von der wahren Kunst. Hoher Ruhm, Preis und Dank bleibt sicher demjenigen Tonsetzer aufbehalten, der mit Geist und Genie dieselbe zurückführt zur alten edlen Einfachheit, [88] und

88) Nur möge es der Tonkunst dabei nicht ergehen wie heut zu Tage ihrer Schwester der auf nicht geringere Abwege gerathenen Malerei, welche jetzt meistens nur in sklavischer Nachahmung zurückgeführt wird zum Alten von sobenannten Künstlern, die ohne klare geschichtliche Erkenntniss und zugleich ohne Genie und Geschmack das edle Einfache so oft verwechseln mit dem Einfältigen. d. V.

Digitized by Google

der nicht ihre technische Künstlichkeit sondern nur ihren Ausdruck zu erweitern strebt durch charaktervolle Anwendung der zu Gebote stehenden Mittel, durch Schöpfung neuer Rhythmen, durch die Wiedereinführung so manches halb vergessenen Seeleninstruments, das Unkunde seines Werthes und Bequemlichkeitsliebe nach und nach bei Seite gelegt haben. Dem philosophischen Auge solches Künstlers würde dann auch die Wichtigkeit und Wirksamkeit des hier betrachteten Vereins der rhythmischen Künste nicht entgehen, und er würde hier und da einmal die getrennten Schwestern zum vielfachen Vortheil der Kunst und zur Freude des Lebens wieder erscheinen lassen in alt gewohnter Vereinigung. Der genialische Tonsetzer, der zugleich seinen Vortheil kennt, thut sicher nicht stolz und vornehm, wenn ihn der Tanz zu Zeiten ersucht um eine Leib und Seele gleichmäßig bewegende Freudenmelodie; und der Dichter von Bedeutung — der jetzt in seiner einsamen Vertiefung meistens schon den Tonsetzer zurückweist, wenn er ihn etwa einmal angeht um ein bestimmtes Singegedicht größerer oder kleinerer Art — sollte ebenfalls sich freuen, wenn der rhythmische Tanz seiner Verse dann und wann einmal lustig daher hüpfte mit dem wahrhaften Freudentanze des munteren Hyporchema. — Nachdem nun aber dieser ursprünglich angestammte Kunstverein in natürlicher Entwickelung und Fortschreitung der Menschheit nothwendig einmal getrennt ward, theils aus den früher angegebenen, theils noch aus anderen hier nicht weiter zu erörternden Gründen und Ursachen, so haben die gesonderten Kunstsphären zwar rein objectiv betrachtet unfehlbar gewonnen durch eine an sich vollendetere Ausbildung, die in dem bestehenden Verein durchaus unmöglich gewesen wäre: es ist aber auch durchaus nicht zu verkennen, daß sie in subjectiver Hinsicht unläugbar dabei verloren haben als kräftiges das gesammte Dasein durchgreifendes Organ der Natur. Zu dieser jedoch müssen, denn so lehrt es der allgemeine Gang menschlicher Entwickelung, Ueberbildung oder Ver-

Digitized by Google

bildung aller Art endlich zurück; und wenn nun die drei rhythmischen Künste, deren jetzt nur allzuhäufige Abwege genügend nachgewiesen sind, auch endlich zurückkehren zur edlen Einfachheit, in welcher sie sich ihres natürlichen Ursprungs wieder heller bewußt werden, dann tritt auch der uralte schwesterliche Verein, bald dreifach, bald auch nur zweifach, von Neuem wieder klar hervor, von dem Milton so herrlich singt:

Glücklich Sirenen Paar, Musik und Wort,
Himmelgeborne Schwestern, Zwillinge
Der reinsten Freude! tanzend Hand in Hand
Wird euer Gang und Klang und Götterwort
Dreifach belebender. —

Das dichtende Wort bewegt den Geist, der melodische Ton erregt die Seele, der gemessene Tanzschritt setzt den schönen menschlichen Leib, diesen Abglanz himmlischer Gestaltung, in wohl geordnete Bewegung; und die schön empfundene Einheit dieses dreifachen Vereins, der die drei höheren Kunstsinne Auge und Ohr und Gefühl gleichmäßig entzückt, giebt mit siegender Allgewalt der Rhythmus. Sein bezaubernder Takt durchbebt auf die vollkommenste Weise die Totalität unseres Daseins im Hyporchema, dasselbe wird also in Zeiten einer wahrhaft harmonischen Ausbildung von Geist und Seele und Leib, jederzeit seinen Rang neben den übrigen Kunstformen behaupten; ja eine ganz verkrüppelte durch eitlen Schulwitz verdrehete Zeit müßte es sein, in der jener energische Kunstverein ohne vielfache Wirkung bleiben könnte auf die menschliche Natur. Dieselbe tritt jetzt in ihrer ursprünglich angestammten Schöne, wie auch fehlerhafte Anwendung und Ausübung der Wissenschaften und Künste dieselbe noch hin und wieder aufhalten mögen, doch unverkennbar immer klarer und klarer wieder hervor im Aeußern so wie im Innern: mit der Alongenperücke und mit dem Pudernebel, der einst das leuchtende Gottesantlitz des Menschen so unnatürlich umwölkte, schwand auch gleichzeitig die geistige Nebelhülle des Atheismus, der leeren sophistischen Spitzfindigkeit und der

Digitized by Google

sich einsam in ein bedeutungsloses Nichts verlierenden Spekulation. Man hat zwar auch dem heutigen Treiben der Wissenschaft mehrfach den Vorwurf gemacht, es sei genau genommen dasselbe eigentlich noch nichts weiter als eine nur nach den Umständen modificirte Scholastik: mag auch dieser Ausspruch durch die Betrachtung des geistigen Lebens und Wirkens auf unseren Hochschulen hier und da einige Wahrheit gewinnen, so ist doch sicher nicht zu läugnen, daß während der letzten Decennien die Wissenschaft in erfreulicher Weise begonnen hat, das Leben markig zu durchdringen, zu vervollkommnen, zu verklären. Dasselbe nun läßt sich bisher noch keineswegs behaupten von der Kunst; ihre Sphäre berührt das Leben bis jetzt nur wenig noch: sie wandelt nicht mit hellem Bewußtsein ihre herrliche Bahn, führt noch nicht Hand in Hand mit der Wissenschaft zur Vervollkommnung, zur Verschönerung, zur Verklärung des gesammten menschlichen Daseins. Dieses hohe Ziel fest im Auge behaltend strebt unsere Terpsichore, die Künste, nachdem sie dieselben in ihrer wahren Wesenheit darzustellen bemüht ist, innig unter sich zu vereinen, und darauf das Ihrige beizutragen zu dem großen heiligen Bunde zwischen Kunst und Leben. In diesem Geiste nun stehen denn hier auch nicht am unrechten Orte einige fragmentarische Ideen über die Wiedereinführung des Hyporchema.

Das Kindesalter jedes einzelnen Menschen giebt, alle gleichen Zustände vorherrschender Sinnlichkeit durchlaufend, gleichsam ein Bild der Entwickelung unseres ganzen Geschlechts; und was nun diesem förderſam gewesen ist in der Totalität, muß also auch gleich gute Wirkungen äußern auf jedes einzelne Individuum: folglich wäre nach allem Vorigen der Reigengesang zunächst anwendbar als wirksames Mittel zur harmonischen Körper und Seele und Geist gleich umfassenden Bildung der Jugend. Sollte es, sagt bereits Sulzer, bloß leere Einbildung sein, es nicht nur für möglich, sondern sogar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung sehr nützlicher

Digitized by Google

Lieder angefertigt, in gute rhythmische Musik gesetzt, und auf jedes ein schicklicher und der Jugend nützlicher Tanz verfertigt würde, der nicht bloß das Rhythmische, sondern auch den Inhalt des Liedes schilderte? [89] — Sicher ist dieses nicht nur leicht möglich, sondern es erscheint dieser Vorschlag, wie die ganz ähnlich ausgesprochenen Ideen eines Jean Paul [90] und Göthe [91] es vollwichtig bekunden, überaus nützlich und der baldigsten Ausführung werth. Die naturgemäße Uebung der körperlichen Fertigkeiten muß eben so gut wie die geistige Entwickelung ein Gegenstand der vollkommenen Erziehung sein, und dazu eignet sich nächst einer früherhin schon in Vorschlag [92] gebrachten vernünftigen Gymnastik — die niemals rohe Tölpel und wilde Raufbolde bildet — ganz besonders der Tanz. Dieser ist, wie viele verständige Aerzte — und sogar arge Gegner desselben, so wie er nehmlich heut zu Tage in das Leben tritt — schon hinlänglich dargethan haben, [93] durchaus das beste Mittel zur körperlichen Ausbildung: alle Nachtheile aber, welche durch Uebertreibung in Dauer und Schnelle der Bewegung entstehen, vermeidet, wie man bald einsehen kann, sammt allem etwa möglichen moralischen Gebrechen sehr leicht das sinnige und sittige Tanzlied. Daher bringen wir denn hier dasselbe nicht allein in Vorschlag als zweckmäßiges Bildungsmittel, sondern auch zur Feier harmloser Freuden, zur Würze des ganzen geselligen Lebens. Von einfacher Schönheit der Bewegung, von Anmuth und Grazie ist jetzt im gesellschaftlichen Tanze

89) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Tanzkunst.

90) S. Levana Th. I. S. 200.

91) S. W. Meisters Wanderjahre. S. 161. — Wir verdanken, hier beiläufig zu erwähnen, dem Dichter derselben auch selbst noch ein „Wechsellied zum Tanz.“ S. Göthe's Gedichte Th. I. S. 19.

92) S. Abhandl. III.

93) Der Tanz in diätetischen Schranken ist ein treffliches gymnastisches Mittel, den Körper zu stärken und den Geist aufzuheitern. Dr. Sponitzer über das Tanzen in pathologischer und moralischer Hinsicht. S. 6.

Digitized by Google

wenig oder gar nicht die Rede; noch viel weniger aber von dessen Ausdruck und charaktervoller Bedeutsamkeit. „Wie das Volkslied und die Volksfeste aus vielen unserer „Gegenden, wie die Farben aus der Tracht, so hat sich „vielfach der wahre dichterische Sinn aus dem Tanze ver„loren; und nachdem man des Allongenperückengesichts der „Menuetten, des Schlürfens und Schleifens der Polonaisen „überdrüßig war, wurden die Tänze in neuester Zeit zur „Parforcejagd, bei welcher Jäger und Jägerin sich selbst „zu Tode hetzen, die zarten fröhlichen Blüthen im Sturm „der Töne verbleichend hinflattern, und ihrer Zierde be„raubt, welk am Mutterstamme hinsinken und langsam den „schmachtenden Geist verhauchen.“ 94) Nur der wilde Neuseeländer tanzt bloß aus rohem Instinkt, der gebildete Europäer soll zugleich auch höhern Schönheitssinn dabei entfalten; wo aber zeigte sich dieser wohl in jenem stürmischen Treiben zügelloser Lust? Aus den Bewegungen und Schritten hat der wüst daher schwirrende Taumel längst alles Maaß und mit demselben auch jede Schönheit verlernt; und sie ist eben so wenig zu finden in der bedeutungslosen Einerleiheit der Gänge und Figuren. Zwei junge Militairs, die meistens, wenn auch nicht gerade die besten, doch wenigstens die wildesten Vortänzer sind, glauben ganz sicher, die Touren eines gleichförmig dahin schleifenden und drehenden Cotillons 95) mit vielem Geschmack variirt zu ha-

94) Isidorus Fragmente ü. d. Tanz. Lotosbl. Th. I. S. 231.

95) Höchster Mannigfaltigkeit und Schönheit ist der Cotillon fähig, wenn der Reichthum seiner Figuren seiner labyrinthischen Verschlingungen gehörig entfaltet wird. Man muss dabei nicht in langweiliger Einerleiheit stets nur Gelegenheit suchen, paarweise zu drehen und zu schleifen; Touren und Gänge, denen man so leicht eine auf allgemeine Freude Bezug habende sinnige Deutung geben kann, sollen anmuthig sich schlingen durch das nationelle Fundament dieses Tanzes; derselbe muss nehmlich seiner ästhetischen Natur nach erscheinen als eine geistreiche Variation des Walzers. Vergebens erheben gegen diesen die strengen Moralisten schon seit so langer Zeit nicht ohne allen Grund ihre Stimme, und sie wird auch ferner ungehört verhallen, denn es ist derselbe nun einmal der ächt deutsche mit dem

Digitized by Google

ben, wenn heute einmal Kreuz, Ronde und Chaine, morgen aber Ronde, Kreuz und Chaine den ewig wiederkehrenden Walzer und Galopp [96] unterbrechen. Niemand verlangt dabei auch weiter von ihnen sinnige Mannigfaltigkeit und Schönheit des Aufführens: wenn der Tanz nur nahe an vier Stunden ohne Unterbrechung währte, so sind die Tänzer und besonders die Tänzerinnen [97] vollkommen befriedigt. Eine junge Dame kann jetzt in der That mit größerem Rechte als jemals einstimmen in Göckings treffliches Lied nach einem Balle, welches höchst charakteristisch also beginnt: „nun ruhet aus ihr stumpfgejagten Füße." Der gesellschaftliche Tanz soll zunächst zweierlei bezwecken, nehmlich gesunde Bewegung des Körpers und angenehme Unterhaltung, die natürlich für gebildete Menschen eines gewissen geistigen Antheils nicht entbehren kann. Dieser bestehe also hier entweder in dem mit klarem Bewußtsein dargestellten poetischen Ausdruck des Tanzes selbst, oder auch in der stets mit einem geistigen Vergnügen vereinigten Darlegung nicht zu verwerfender körperlicher Fertigkeit. Ein

---

Volksleben innigst verwachsene Nationaltanz. Als solchen erkennt ihn nächst vielen andern auch Göthe (a. m. Leb. III. 29.), der selbst einst ein höchst rüstiger und geübter Partner dabei gewesen ist; und Isidorus sagt von dem Walzer: „er ist der Himmel mit seinen schwebenden Sternen, kreisend um das Centrum der Harmonie. Kein Tanz vereinigt die besondere und die allgemeine Liebe so innig wie der Walzer; in keinem herrlicher schwebt die vollendetste Figur der Welt, die Kreisfigur, von jedem einzelnen Paare und von der Schwingung Aller harmonisch dargestellt." Lotosbl. Th. I. S. 230.

96) Galopp? Welch ein widriger besonders dem andern Geschlechte unpassender Name für einen artigen Tanz, der, sittiger und minder stürmisch dahinschleifend, in dem markirteren Rhythmus seiner Schritte, in dem wechselnden Spiel der Arme, kurz in der erhöheten Grazie der gesammten Körperbewegung dem eigentlichen Walzer so leicht den Rang streitig machen kann, in so fern er nehmlich stets getanzt wird mit Hinsicht auf sittlichen Anstand und auf wirkliche Schönheit der Bewegung. d. V.

97) Aber mit sanft überredender Bitte
Führen die Frauen den Scepter der Sitte — ? ? —
Schiller.

Digitized by Google

gewisser natürlich nicht übertriebener Grad von wirklicher Kunst schadet dem Tanze auch in seiner ausgedehntesten Anwendung niemals; derselbe wird vielmehr durch den erhöheten ästhetischen Werth zugleich auch leichter in sittliche Schranken gehalten hinsichtlich der Wildheit und der übermäßigen Dauer. Wenn gleich der theatralische Tanz der Franzosen den gerechtesten Tadel verdient, so stehen doch ihre gesellschaftlichen Tänze, gegen die unseren betrachtet, auf einer ungleich höheren Stufe, und es ist zu bedauern, daß sie, verdrängt von der Ungeschicklichkeit der den Ton angebenden Tänzer, stets seltener und seltener bei uns werden. Die letzten Spuren von Ausübung einer schönen Kunst verschwinden nach und nach immer mehr aus unseren Tanzfesten, über welche Karl Immermann so treffend sagt:

Nimmer hab ich die Bälle geliebt, das wüste Geschwärme,
Summende Gassen-Musik, Hitze und Lichter und Staub.
Schau sie dir an, die Damen und Herrn, du findest kein Antlitz,
Welches die Freude erkohr; heiter zu thronen darin;
Sondern sie blicken so trocken und ernst, als trieben sie wahrlich
Nach der Geige Gequick trüb das schwerste Geschäft.

Und welche mächtigen Vorbereitungen zu einem Feste solcher Art? Welch eine Fülle überladenen Putzes und ausgekramten Prunkes, der den Körper, hier zu freiester Bewegung aufgefordert, in engere Fesseln schnürt als sonst. Gefallsucht und lose Coquetterie sind zwei der Hauptgäste auf unseren Bällen, und als thronende Göttin des Festes herrscht, überall hervorblickend, oft in recht kleinlicher Weise die Eitelkeit. Dies ist mehr oder minder das allgemeine Bild der jetzigen Tanzfeste, hin und wieder nur mögen sie wohl von anderer Art sein, was sehr gut möglich ist, [98] die Meisten aber gleichen nur zu sehr jener

98) Aber der Idee nach könnte selbst der gesellschaftliche Tanz von der größten Bedeutsamkeit werden, und die Wenigen, die sich zur Ausführung desselben hingeben wollten, dürften auf den Dank aller Anwesenden sicher rechnen, weil sie ihnen nicht nur schöne Formen zeigen, sondern

Digitized by Google

flüchtigen Skizze, die in weiterer Ausführung nothwendig noch manchen hier nicht weiter angedeuteten tadelnswerthen Zug erhalten müßte. So ist der Tanz bei uns nur eine frostige öffentliche Lustbarkeit, und wird nie die harmlose Freude, die höchste Süßigkeit des Lebens in einem vertraulichen jugendlichen Zirkel. Solche wahre innere Seelenlust kann nicht Tage vorher bestellt werden durch die Einladungskarte; ungesucht und unvermerkt nur erscheint im frohen Kreise jene belebtere Herzensfreude, die so gern sich vollkommen naturgemäß äußert im sittigen Tanz. Wie aber dieser Freudenfürst gern zur willkührlichen Stunde

höhere Gefühle einflößen würden. L. Bendavid Versuch einer Geschmackslehre. S. 463.

In der That würde der Tanz eine der edelsten Vergnügungen werden, wenn Männer von Genie und Geschmack sich die Mühe gäben, dergleichen bedeutungsvolle Tänze zu erfinden, und eine passende Musik dazu zu componiren, und diess wäre um so viel mehr zu wünschen, da unsere Tänze sich längst von den Moralisten den Vorwurf zugezogen haben, daſs sie für die Sitten gefährlich seien. Allerdings kann der Tanz für Körper und Geist gefährlich werden, aber er könnte doch für beide wohlthätig sein. Vieth Encyclop. d. Leibesüb. Th. II. S. 362.

„Ist es weise, in Religionsbüchern das Tanzen schlechterdings zu den sündhaften Vergnügungen zu rechnen? — Diese Frage wirft Martin Ehlers auf in seinen Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen Th. II. S. 45; und die gründlich widerlegende Erörterung dieses Gelehrten, der ernst und reiflich über seinen Gegenstand gedacht hat, sollten junge Theologen doch billig erst lesen, bevor sie ihre obscuren Stimmen erheben gegen den Tanz. Dieselben mühen sich vergebens, die einer harmonischen Ausbildung von Geist und Seele und Leib immer selbstbewuſster entgegenstrebende Menschheit umzuschaffen zu lauter amerikanischen Quäkern oder gar zu ostindischen Sauders: ihre unnatürlichen und flachen Eindammungen strömt des physischen Daseins fluthender Lebenspuls danieder, der in jeder Generation immer wieder aufbraust mit jugendlicher Kraft, „frische und frische, neu und neu.“ Der Tanz hat, wie wir gesehen haben, gleich dem Gesange seinen Ursprung in den Tiefen der menschlichen Natur, es erscheint also thöricht, ihn verbannen zu wollen: weise aber ist es, denselben nach dem herrschenden Bildungsgrade des Zeitalters zu veredeln, und dadurch wirksam den möglichen üblen Folgen zu begegnen, die Miſsbrauch und Übermaaſs so oft erzeugen, mit allen, und selbst auch mit den heiligsten Dingen. — d. V.

Digitized by Google

erscheint, so haßt er auch den Zwang des Orts: frei von aller äußeren Fessel mag er seine Reigen ausbreiten bald im engeren Stübchen, bald auf blumigem Wiesenplan oder im grünenden Wald; und für solchen ungesuchten Freudentanz eignet sich zunächst ganz vorzüglich das Hyporchema. Ein musikalisches Instrument hat man nicht gleich überall zu Gebot; eine klingende Stimme aber und ein Paar Hände zum lustig begleitenden Taktschlag haben Jung und Alt jederzeit bei sich, das in Frohsinn überwallende Gefühl dazu ausströmen zu lassen im wogenden Tanz. Also nur herrscht derselbe als eigentlicher Freudenbringer, und spendet, jeden kleinlichen Tadel verstummen machend, überall stets Wonne und Glück. Nicht etwa ein heut zu Tage gewöhnliches prunkendes Tanzfest, das übrigens, sobald Anstand und Mäßigkeit dabei herrschen, unser Liedertanz keineswegs verdrängen will, sondern einen solchen Herz und Sinn froh durchbebenden Tanz hat wohl Basedow im Auge, wenn er sagt: „das Menschengeschlecht würde um ein Beträchtliches „glücklicher sein, wenn wenigstens einmal in der Woche in „jeder Familie getanzt würde.“ [99] Viele andere denkende Männer haben in nehmlicher Ansicht bereits die Wiedereinführung des Tanzliedes gewünscht, das als älteste natürliche Kunstform unsere Barden so häufig angewendet haben, [100] das während des ganzen Mittelalters in Deutschland üblich gewesen, [101] und von dem sich auch hin und wieder noch Spuren finden im deutschen Volk. [102] Vossius ver-

99) Vergl. Vieth a. a. O. Th. II. S. 371.

100) Sämmler von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen a. a. O. S. 328.

101) Um Neujahr z. B. wurden in den meisten Gegenden Deutschlands als ein uraltes Übereinkommniss der vorchristlichen Zeit, Eichenmisteln gesammelt, und zur Verkündigung des frohen Festes in Procession umhergetragen unter Paukenschall, Gesang und Reigen. Vergl. Keysler Antiquit. septentrion. p. 307. In Baiern und Franken hat dieser Gebrauch vorzüglich lange fortgewährt. Aventinus annal. Bojor. lib. III. c. 1.

102) S. Flögels Gesch. d. Hofn. S. 67.
Vieth a. a. O. Th. II. S. 446.

Digitized by Google

spricht sich von dem neu ins Dasein gerufenen Hyporchema die besten Folgen für Kunst und Leben; [103] der edle Justus Möser wünscht zur Beförderung sittlicher Bildung und zur frischeren Belebung des Landvolks harmloses Spiel und Sang und Tanz; [104] der eifrigste Beförderer des Tanzliedes aber ist von dessen einfachster Natur bis hinauf zur höchsten Kunstform durch Wort und That zugleich der große J. H. Voß. „Wir nehmen uns vor" — so sagt er von sich und zugleich von dem classischen Liedercomponisten Schulz — „vom leichten Volksreigen nach und nach zum „höheren Chortanze fort zu gehen, und in Verbindung mit „einem sinnvollen Balletmeister uns allmählig zu der aus„gestorbenen Kunst des pindarischen und sofokleischen Cho„res hinaufzuschwingen:" [105] und er hat, wie seine vielen vortrefflich gedichteten Tanzlieder beweisen, wenigstens theilweise dieses Vorhaben ausgeführt, das jedoch nicht die gehörige allgemeine Beachtung gefunden hat. — Die verschiedenen Abschnitte der Jahreszeiten, die Segen bringenden Feste der Natur, wie zum Beispiel die Ernte, die Weinlese und andere mehr werden von keinem Volke der Erde ganz gleichgültig vorübergelassen; denn sie fordern ja den mit offenen Sinnen in Gottes Schöpfung lebenden Menschen so dringend auf zu Lust und Freude. Diese Regungen der Seele aber veranlassen im Körper eine eigenthümliche physiologische Veränderung, die Blutwelle rinnt dabei leichter und in regerem harmonischen Takte dahin durch die Adern: ihr Rythmus nun tönt wieder in dem fast unwillkührlichen Streben der Muskeln nach gleicher Bewegung, und reizt auf zum belebenden Tanze der Freude, um gleichsam die wohlthätige Wallung im Innern dadurch zu verdoppeln, und wo möglich noch länger zu erhalten. Die Seelenlust strömt dabei zugleich aus durch Ton, jauchzt auf, singt; und so einen sich Gesang und Tanz so innig und natür-

103) F. Vossii de poematum cantu et viribus rhythmi. p. 135.
104) J. Möser patriotische Fantasien Th. IV. S. 51.
105) J. H. Voss sämmtl. Ged. Th. V. S. 309.

Digitized by Google

lich, daß man Mühe hat sich eine Versammlung wahrhaft froher tanzender Menschen vorzustellen, die nicht zugleich auch das muntere Lied damit verbinden. Zu solcher dergestalt hervorströmenden Freude nun ruft zunächst die Lust und Feier der äußeren Natur so gern die mit regerem Sinn für dieselbe begabten Völker; mit lustig aufgeführtem Tanzliede feiern die Letten sogar in ihrem schon freudeloserem Himmelsstrich noch jährlich die Ernte; [106] der grünende Rasen des jungen Frühlings ruft die Bewohner Siebenbürgens hinaus zum frohen Liedertanz; [107] durch diesen feiert der Franzose noch heute an vielen Orten das Fest des Wonnemonds. Die Maientänze oder Trimasots standen einst in Frankreich im höchsten Ansehen. Unter Aufsicht der älteren Personen, und sogar der Behörden wie zum Beispiel des Schultheiß, [108] vor dessen Thür bei dieser Gelegenheit ein junger Baum feierlich eingepflanzt zu werden pflegte, erschien das junge Landvolk mit grünen Zweigen bekränzt, und hielt seinen Freudentanz unter Absingung eines uralten Tanzliedes, [109] dessen Refrain zum Beispiel unten verzeichnet steht. [110] — Also feierten und feiern noch heut die meisten Völker Europens in naturgemäßer Weise die Feste des Jahres: sollte denn der die Natur so tief und sinnig erfassende Deutsche allein dieser schuldlosen Lust entbehren? Wird der Rasen um die Frie-

106) G. Merkel die Letten in Liefland S. 56.

107) F. J. Sulzer Gesch. d. transalpinischen Daciens. Th. II. S. 415.

108) Hist. univ. des Theatres. T. V. p. 117.

109) Bemerkenswerth ist es wohl, dafs der Gebrauch der Tanzlieder sich besonders in den mittäglichen Theilen von Frankreich und zwar ganz vorzüglich in der Gegend von Marseille findet, welches bekanntlich eine griechische von den Phoceern gestiftete Colonie ist. — Der älteste französische Reigengesang nebst beigedruckter Melodie ist zu finden bei la Borde, essai sur la musique ancienne et moderne. T. II. p. 134.

110) C'ost maye la mi-maye
C'est le joly moys de maye aux trimasots. — Roquefort Glossaire de la langue romaine. T. I. p. 540.

Digitized by Google

denseiche unserer Dörfer nimmer berührt werden vom hüpfenden Fuße singender Schnitter? Soll an dem heiteren Kelterfeste das Tanzlied nimmer wiederhallen in unsren rheinischen Bergen? Wird der Städter — dessen wesentlichster Genuß bei Landparthieen jetzt meistens noch im Essen und Trinken besteht — nimmer das Bedürfniß fühlen, im Schooße der freien Natur schuldlos und froh umher zu hüpfen und zu singen gleich den Vöglein im Gezweig? Wird der nachstehende Frühlingsreigen, den Voß, wie er ausdrücklich sagt, für eine gebildete Gesellschaft im Grünen so trefflich gedichtet, nimmer ertönen zu allgemeiner Lust und Freude?

Jünglinge und Mädchen.

O wie im May die Natur sich verjüngt!
Jugendliche Lust und Gesang erwachet!
Singt Melodien, wie die Nachtigall singt;
Tanzet, wie das Reh im Hayn, und lachet!
Schatten umhüllt
Sonniges Gefild;
Blumen sind entblüht, und die Knospe schwillt.

Die zuschauenden Alten.
(Der Tanz dauert fort.)

Wir Alten trinken, grün umschattet,
Und schaun der Jugend Frühlingstanz.
Wir tanzten gern; doch Tanz ermattet.
Den Wein bekränzt ein Veilchenkranz.

Die Jungen.

Trinkt in der Laub', und betrachtet den Tanz,
Fröhlich im Gesicht, und verjagt die Falten!
Hold ist der Wein im violigen Kranz;
Holder ist die Braut in dem Kranz, ihr Alten!
Fröhlich und jung
Hebet sie den Sprung;
Fröhlicher entschwingt sich des Tanzes Schwung!

Die Alten.

Schön tanzt die Braut auf weichem Grase,
Und schön wie Silberklang ihr Laut!
Uns reizt der kühle Wein im Glase;
Doch mehr im Veilchenkranz die Braut.

Digitized by Google

Die Jungen.

Hayn und Gefild' in des Frühlings Wehn
Blühet und bewegt sich im Tanz, und säuselt!
Schaut in der Luft, wie die Wölkchen sich drehn!
Schauet in den Bach, wie die Flut sich kräuselt!
Wehend bestreun
Schatten euch den Wein;
Wehender und frischer den Frühlingsreihn!

Die Alten.

Ja, Laub und Gras und Blume bebet,
Und säuselt sanft im Frühlingshauch.
Ihr Bursch' und Mädchen, singt und schwebet!
Ihr seid ja Frühlingsblumen auch!

Die Jungen.

Tanzmelodien von der Lerch' in der Luft
Tönen, und im Hayn von den Nachtigallen!
Tanzend verstreun auch die Blüthen den Duft;
Tanzend noch entwehn sie dem Baum, und fallen!
Mädchen, euch blüht
Jugend; sie entflieht:
Aber sie entflieh' euch im Tanz und Lied!

Die Alten.

Zwar tanzlos schauen wir, doch singend,
Der Jugend Tanz aus kühler Ruh,
Durch Wein und Anschaun uns verjüngend,
Und rufen euch ein Bravo zu.

Die Jungen.

Fall' auch die Blüth'; o du Sommer, du färbst
Saftige Morell' und gesprengte Pflaume!
Prangt doch die Birn' und der Apfel im Herbst,
Pfirsich, Apricos' und Brunell' am Baume!
Jugend, wir sehn
Heiter dich verwehn;
Zeitige die Frucht nur gesund und schön!

Die Alten.

O junger Fraun und Männer Blüthen,
Wir haben gern euch aufgemerkt!
Was abblüht, wird euch Frucht vergüten:
Sie blüht und duftet auch, und stärkt!

Digitized by Google

Die Jungen.

Rasch denn zu Tanz und Gesang uns ertönt!
Rascher, o Schalmeyn, und ihr hellen Geigen!
Jünglinge hebt und die Mädchen verschönt
Fröhlicher Gesang in dem Frühlingsreigen!
Fröhlich vom Schmaus
Ruhen wir dann aus,
Gehen dann selbander vergnügt zu Haus!

Die Alten.

Rothwangig Mädchen, komm und setze
Dich erst ins kühle Dunkel hier!
Hör' an des alten Manns Geschwätze
Und ruh' ein wenig neben mir!

Schreiten wir nun nach so mannigfacher Aufforderung zur Wiedereinführung des Hyporchema weiter fort zu dessen eigentlicher Theorie, so zeigen sich uns dabei zunächst drei verschiedene Arten der Aufführung, welche einen bedeutenden Einfluß haben auf die Composition des Reigengesanges. Es sind nemlich die Tänzer möglicher Weise zugleich auch die Sänger: in diesem Fall kann dieselben zwar höchster Frohsinn beleben, hinsichtlich der Kunst werden aber, wie bereits früher angedeutet ward, ihre also verbundenen Leistungen keiner sonderlichen Erwähnung verdienen. In einer zweiten Form wechseln die Chöre der Tänzer und Sänger sich gegenseitig ab; dabei kann zwar schon mehr in den einzelnen Künsten geleistet werden, doch wird zum Beispiel der Gesang nach erschöpfendem Tanz ebenfalls noch nicht sonderlich ausfallen in mehr artistischer Würdigung. Bei einer dritten Art der Aufführung begleiten die Sänger — vielleicht ältere oder gerade nicht eben tanzlustige Personen — den Reigen entweder sitzend ohne allen Tanz, oder sie umkreisen doch nur im einfachsten rythmischen Gange, der dem Gesang nicht weiter hinderlich ist, zu Zeiten die freier hüpfenden Tänzer, die dagegen nur bei den bedeutungsvollen Schlußzeilen der Gesangstrophen mit einstimmen in den allgemeinen Freudechor. Diese Art der Aufführung ist wohl unbezweifelt die vollkommnere, die auch Voß bei der Dich-

Digitized by Google

tung seiner Reigengesänge meistens im Sinn gehabt zu haben scheint. Eben so auch Salis in seinem trefflichen Liede zum Rundetanz: [111]

Auf! Es dunkelt;
Silbern funkelt
Dort der Mond ob Tannenhöhn!
Auf! Und tanzt in froher Runde;
Diese Stunde
Dämmert unbewölkt und schön!

Im Gewässer
Strahlen blässer
Felsen, deren Roth verblich;
Und mit dunkelm Violette
Malt die Kette
Schroffer Schneegebirge sich.

Hüpft geschwinde
Um die Linde,
Die uns gelbe Blüthen streut.
Laßt uns frohe Lieder singen,
Ketten schlingen,
Wo man traut die Hand sich beut.

Also schweben
Wir durch's Leben,
Leicht wie Rosenblätter hin.
An den Jüngling, dunkelts bänger
Schließt sich enger
Seine traute Nachbarin.

Betrachten wir nun zunächst besonders die Dichtung des Tanzliedes, so muß dasselbe vor allem nicht etwa nur durch das

111) Abendliche zu heiterem Gesange aufgeführte Zirkeltänze um Bäume auf Kirchenplätzen und Promenaden sieht man noch jetzt hin und wieder in den Städten und Dörfern des Waatlandes, besonders längs den Ufern des Genfersees. Hier hat auch die Abendbeleuchtung so ganz jenen eigenthümlichen Farbenton, dessen in der zweiten Strophe gedacht wird: wahrscheinlich also hatte Salis bei diesem Liede die daselbst herrschende Sitte im Sinn, die er durch mehrere sinnig gedichtete Reigengesänge weiter zu verpflanzen strebte in die deutsche Heimath. d. V.

Digitized by Google

Wort auffordern zu Lust und Reigen; der Genius der Freude und des Tanzes vielmehr rede durch sich selbst aus jedem einzelnen Verse, wie dieses so wahrhaft der Fall ist in jenem unvergleichlichen Frühlingsreigen. Die Dichtung möge ferner nicht zu lang sein, und sich vor allem bewegen im mannigfachsten und belebtesten Silbenfall. Die Reigengesänge unseres Voß haben alle Maaße vom einfachen Trochäus bis hinauf zum Choriambus und Päon, und dieselben sind oft angewendet mit charaktervollster Bedeutsamkeit. So zum Beispiel springen in seinem Freudentanze die Mädchen lustig einher zu hüpfenden Anapästen, indeß die Weiber sanfter dahinschweben zum gemäßigten Gange des Doppelchoreos.

Die Mädchen.

Mit heran in den Tanz,
Wer den jugendlichen Kranz
Unverfälscht auf dem Scheitel bewahret!
Mit heran! wir verstehn,
In dem Reigen uns zu drehn,
Wie er mischt, wie er trennt, wie er paaret.

Die Weiber.

Sacht ihr Kinder!
Tanzt gelinder!
Schaut auf unsern Ehrentanz!
Unsre Hauben,
Mögt ihr glauben,
Sind so gut wie euer Kranz. u. s. w. —

Die Refrains, in welche auch die Tänzer gern mit einstimmen, müssen kurz und kraftvoll bezeichnend sein; am besten werden sie wohl aus gleichmäßigen Wiederholungen bestehen. So läßt zum Beispiel Voß in seinem Pfingstreihen zwischen jeder Strophe folgenden Chor wiederkehren:

Im Maien
Am Reihen
Da freun, da freun
Sich hüpfende Knaben und Mägdelein.

Digitized by Google

Nach ähnlicher Ansicht von dem Bau des Tanzliedes gestaltete auch Salis den letzten Vers jeder Strophe in seinem Maireigen:

Singt der Wonn- und Blüthen-Zeit
Pflanzt die grünen Mayen!
Selig, wer des May's sich freut,
Wie uns die Natur gebeut,
Zu Zweyen! zu Zweyen! zu Zweyen!

Zu der Tänze Melodey
Wirbelt das Gestäude;
Waldgesang und Dorfschalmey
Jubeln, Pflicht und Weisheit sey
Die Freude, die Freude, die Freude!

Kränzt Verlobte, kränzt das Haar
Froh mit Myrthenzweigen!
So, wie bald am Brautaltar,
Steht hier Alles, Paar und Paar,
Im Reigen! im Reigen! im Reigen!

Amor läßt am Mayenfest
Jede Sprôde küssen!
Philomele baut ihr Nest;
Alles Holde liebt und läßt
Sich küssen! sich küssen! sich küssen!

Sehr passend sind in solchen Schlußversen auch bloße an sich bedeutungslose Laute, die nur überhaupt die freudige innere und äußere Bewegung malen. In dem Heureigen von Voß schließt zum Beispiel jede Strophe etwa in folgender Weise:

Wir Mäher, Dalderaldei!
Wir mähen Blumen und Heu!
Juchhei!

Dergleichen bloße Klangwörter finden sich nicht selten auch schon im Alterthume; man denke nur an das in den Hauptabschnitten der Psalmen so häufig wiederkehrende Wort Sela. Herder meint zwar, daß es wahrscheinlich nur die Stelle bezeichnet habe, wo der Takt des Gesanges

Digitized by Google

verändert oder in eine andere Melodie übergegangen ward; was aber thäte das Sela alsdann am Schluß, wie zum Beispiel gleich in dem dritten und neunten Psalm? — Auch die Griechen bedienten sich solcher nur Bewegung oder Ton nachahmender Laute; wir finden dieselben unter andern in dem nur aus zwei Versen bestehenden Päan, den Archilochus für die olympischen Feste gemacht hatte auf ihren Stifter und dessen Waffengefährten; derselbe lautet nehmlich:

O Siegesfürst, sei uns gegrüßt, o Heracles! — Tenella!
Du selbst und auch Jolaos, beide speerberühmt. — Tenella!

Dieses Klangwort [112] begleitete wahrscheinlich nach Absingung der kurzen Verse in mehrfacher Wiederholung der Flöten fortschallende Melodie. Einfach wird diese, gleich der mimischen Bewegung, die diesem Päan etwa vergesellschaftet war, nur gewesen sein: leicht und natürlich sei denn auch, und singbar von allen Stimmen, die Weise des Tanzliedes. Jung und Alt, Mann und Weib sollen dasselbe singen können ohne Unterschied; daher bewege sich die vom schönen Fall des Rhythmus belebte Melodie nur in dem Umfang einer Octave oder höchstens einer Decime, denn bis zu dieser reichen mit Leichtigkeit wohl auch die ungeübtesten Kehlen jeder Art. Ferner sei der Reigengesang stets nur zweistimmig, und zwar schreite die begleitende Sekunde so einfach fort, daß auch die minder ausgebildete Stimme sie mit Leichtigkeit treffen könne: der vierstimmige Satz wäre allerdings schöner, derselbe würde aber, indem er wegen seiner höheren Kunst schon viel

112) Die eigentlichen Träger jedes Freudenrufes sind aus natürlichen Ursachen die beiden höchsten Vocale E und I; es liefsen sich daher von solchem Gesichtspunkt aus mancherlei Bemerkungen machen über die so tonverwandten Klangwörter Sela und Tenella, die, verglichen mit anderen Empfindungslauten wie z. B. Eleleu, Eheu u. a. m., vielleicht zu beachtenswerthen Erörterungen führen könnten über die ursprüngliche Aussprache der Buchstaben. d. V.

Digitized by Google

schwieriger zusammen zu bringen ist, nur ein wesentliches Hinderniß sein für die allgemeine Verbreitung des Tanzliedes. Dasselbe muß endlich, da es ja eben in jedem heiteren Augenblick sonder künstliche Vorbereitung die sittige Freude in das Dasein rufen soll, componirt sein ohne alle Instrumentalmusik: die einzige Begleitung desselben sei der rhythmische Schlag der klatschenden Hand, der taktmäßige Schall des Erntegeräths oder andern dem Tanze charakteristisch beigesellten Werkzeugs. Voß kennt sehr wohl das Wohlbehagen, welches in solcher Weise die Hervorbringung des Rhythmus so natürlich verursacht; er wendet daher diese Art der Begleitung auf alle nur mögliche Weise an. Eines seiner Tafellieder hat den Refrain: „frisch, trommelt auf dem Tisch;" und in seiner Idylle „die Freigelassenen" heißt es bei der Einübung eines unter Tanz abgesungenen Ernteliedes:

Wir kranztragendes Paar, das merke dir, singen den Vorsang;
Daß du morgen die Weis' in der Kürbislaube mir lernest.
Jegliche Hälfte vom Vers wird denn mit voller Musik laut
Wiederholt, und im Takte die Sens' und die Harke geschlagen;
Dann in das Nachspiel tönet noch Lust, hellkreischender Jubel,
Eigenes Erntegetön. 113)

Der lautere Frohsinn ermuntert zunächst zu hüpfendem Sprung, das sinnige Wort dagegen verlangt mehr die deutungsvolle Gebehrde; nachahmend also sei vor allen Dingen des Reigengesanges begleitender Tanz: die Bedeutung allein verleiht demselben erst höhere Schönheit der Bewegung, und verursacht zugleich des Tänzers höchste Lust. Die Garbenbinderin, die mit wogender Schwingung

113) Dieser Stelle folgt nunmehr ein sehr schöner Erntereigen. Sämmtliche andere von Vofs gedichtete Tanzlieder sind noch: Heureigen, Reigen „sagt mir an was schmunzelt ihr u. s. w.", Pfingstreihen, Frauentanz, Frühlingsreigen, Brauttanz, Winterreigen, Brauttanz vor dem Rüttelreihn, Friedensreigen. Sie finden sich alle beisammen in seinen sämmtlichen Gedichten Th. IV. und V.

Digitized by Google

der Arme die Aehrenbündel aufzuschichten scheint, der Schnitter, der mit starkem Hieb die Sense zu schwingen nachahmt; Beide werden unfehlbar hohe Freude empfinden bei dem vom lebendigsten Rhythmus beseelten Spiel jener Verrichtungen, die sonst ihnen nur schwere und mühevolle Stunden verursachen. Gern und willig lassen sie gewiß diese mimischen Handlungen abwechseln mit Sprüngen und Schritten, welche übrigens durch die in den Tanz verflochtene Darstellung ebenfalls leicht eine gewisse inhaltvolle Bedeutsamkeit erhalten können. Zwei Mängel besonders muß bei der Begleitung des Reigengesanges der Tanzschritt zu vermeiden streben, und diese sind: gänzliche Charakterlosigkeit und allzu künstliche Schwierigkeit; jene führt nothwendig auf die Dauer zur Langenweile, diese dagegen hemmt die allgemeinste Verbreitung des Hyporchema. Dieselben Gesetze gelten auch für die Tanzfiguren; sie müssen den Reigen beleben durch leichte Mannigfaltigkeit, die bald einzelne Paare, bald die eine Hälfte, bald den gesammten Tanzchor versetzen in eine lustige Thätigkeit. Denken wir uns zum Beispiel einen Tanz der Krieger, welche, die blitzende Stahlbraut an der Linken, auf schwellendem Rasen die müßige Abendstunde des Kriegslagers feiern durch Gesang und Reigen, so könnte zuerst die große Ronde ihnen ein natürliches Bild sein der Einheit und Einigkeit. In der Figur der Kette oder Chaine reichen darauf die Einzelnen sich brüderlich die Hände zum ernsten Werk, dessen ergötzende Nachahmung alsbald beginnt. Die Schwerter werden entblößt, und in klirrendem Takte bald zu einzelnen Paaren, bald in Masse gegeneinander geschlagen, daß blitzende Funken entsprühen; künstliche Märsche, die Alle bewegen, wechseln ab mit lauerndem Schleichen und Spähen des Einzelnen; man retirirt, man avancirt, bis endlich der allgemeine laute Siegsruf begleitet wird von hüpfendem Freudentanz. Ließe sich, so fragen wir hier den Menschenkenner und besonders noch den philosophischen Taktiker, durch die Einführung solcher nationellen Waffentänze —

Digitized by Google

die ja die älteste Reigenlust der Deutschen waren, [114] und deren Spuren sich zum Beispiel in den hessischen Schwerttänzern [115] bis beinahe in die neuesten Zeiten hin erhalten haben — nicht unvermerkt recht günstige Wirkungen hervorbringen auf die Krieger, sowohl in Hinsicht der vermehrten körperlichen Gewandheit, als auch der innern Stimmung? Bei dem Gesange zu solchen militairischen Freudentänzen finden die vorerwähnten Klangwörter aller Art eine höchst zweckmäßige Anwendung; sie beleben denselben wesentlich, und bestimmen gewissermaßen den Rhythmus, den der Dichter hier schon zum größten Theil durch einen höchst kraftvollen Versbau dem Musiker und Tänzer vorschreiben muß. Auch die in der musikalischen Poesie bisher noch so wenig beachtete Melodik der Vokale wird gerade hier ganz besondere Berücksichtigung verdienen; die einzelnen Selbstlauter sind für sich allein betrachtet bereits von charaktervollster Bedeutsamkeit, und es ist daher gar nicht gleichgültig für die Seelenstimmung, auf welchem Vokal ein Klangwort oder eine Interjektion aushallt. [116] Die Componisten, zum größten Theile unbekannt mit den tieferen Seelenbeziehungen der Grundlaute, verlangen in

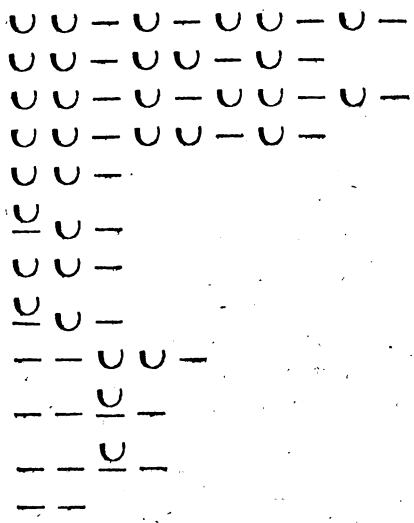
114) Tacitus de mor. germ. cap. 24.

115) S. Flögel am zuletzt angef. O. S. 67.

116) Bernhardi sagt unter andern von dem Klang der Vocale bei Erwähnung einer vornehmlich darauf begründeten Versform: „man sieht sehr bald, dafs die Assonanz, musikalisch angesehen, dasjenige ist, was man den Ton eines Musikstückes zu nennen pflegt, und dafs, weil es für den Dichter kein absolutes Gesetz giebt, sondern er dies jedesmal erst als ein individuelles aus dem individuellen Stoffe erhält, hiebei, besonders in nicht classischen Formen, mannigfaltige Freiheiten und Abwechselungen erlaubt sind. So kann man die Assonanz durch kürzere Gedichte durchgehend fassen, so im Alarcos S. 31, wo folgende durchgehende Assonanzen sich hinter einander finden, E, U, O, A, bis er in Reime auf Au und Ei übergeht.' Durch dieses treffliche Arrangement ist der ganze Monolog ein furchtbares und schreckliches Concert geworden, dessen grausende Töne, durch die Trimeter, und die männliche Endung derselben, die durch Ausschluss gleitender Wörter immer erreicht ist, noch vermehrt wird." Sprachlehre Th. II. S. 406.

Digitized by Google

dieser Hinsicht weiter nichts von dem Dichter, als nur den recht häufigen Gebrauch des Vokals „A," [117] weil dieser natürlich am meisten geeignet ist, ihre schwierigen aber häufig ganz ausdruckslosen Passagen sangbar zu machen. Einigermaßen ist nach der Anwendung dieser hier nur flüchtig berührten musikalischen Gesetze gestrebt in folgendem Schwertreigen deutscher Krieger.



Kameraden! frisch zu dem Tanz herbei
Mit dem Liebchen, dem trauten im Arm;
Unter Freudengesang, Trala La! Juchhei!
Wird es uns um das Herz so warm.
Her die Hand!
Knüpft das Band,

117) Göthe wendet in seinen musikalischen Dichtungen häufige Klangwörter an, bei denen er alle Vocale ohne Ausnahme höchst charakteristisch gebraucht; z. B.:

Im Nebelgeriesel, im tiefsten Schnee,
Im wilden Wald, in der Winternacht,
Ich hörte der Wölfe Hungergeheul,
Ich hörte der Eulen Geschrey:
Wille wau wau wau!
Wille wau wau wau!
Wito hu! — u. s. w. Zigeunerlied.

Digitized by Google

Und im Kreis
Tanzet leis':
Trala! Lala La! 118)
Bumbum! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali! 119)

Nur hervor du liebliche Heldenbraut,
Mußt entscheiden dich munter und schnell;
Bald o Liebchen werden ja wir getraut:
Seht! da strahlt sie vor Freuden hell. 120)
Wie sie lacht!
Wie es kracht!
Wie sie schwirrt,
Daß es klirrt:
Trala! Lala La!
Bumbum! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali!

Schmucker Brautkranz ziert bald die Locke dir,
Von dem hellesten Purpurschein;
Denn nur Rosen blutroth schimmern hier,
Ha! wie wird solche Zier dich freun.
Liebchen wir
Halten hier
Dann im Glanz
Hochzeittanz:

---

118) Diese Laute werden wenigstens durch acht volle Takte fortgeführt unter frohem Tanz, dessen Bewegung aber sich mildert bei den folgenden Tonbildern, die meistens nur begleitet werden von charactervoller Bewegung am Ort. d. V.

119) Der erste und dritte Ruf ist ein Klangwort, das den Schall des Krieges nachahmt; es wird von der einen Hälfte des Chores gesungen, indefs der andere Theil durch bekannte Interjectionen den Schlachtenton mit antwortendem Jubel begrüfst. Der fünfte Ausruf, der in wachsender Lust auf den Freudenlaut I schliefst, vereint, lange ausgehalten, endlich wieder mit energischer Wirkung den gesammten Chor. d. V.

120) Diese Strophe wird zunächst an das nunmehr entblöfste Schwert gerichtet; den letzten Theil derselben begleitet darauf stets rhythmischer Schall der Waffen, die zu Paaren gegen einander geschlagen werden. d. V.

Digitized by Google

Trala! Lala La!
Bumbum! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali!

Tapfre Streiter knüpfen so treu das Band,
Kriegers Eh' auch der Tod nicht trennt;
Unser Liebchen hält noch die kalte Hand,
So ein Lieb das den Reigen kennt.
Ha! wie schön
Anzusehn
Ist die Braut,
Tanzt sie laut:
Trala! Lala La!
Bumbum! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali!

Doch entrafft uns nicht schöner Tod im Krieg,
Stehn geschmücket mit grünem Kranz,
Wir einst froh nach mühsam erfochtnem Sieg,
Brüder, dann o wie schallt der Tanz!
Hopsa sa!
Seht doch da,
Liebchen springt,
Brüder! singt:
Trala! Lala La!
Triumph! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali!

Jedes wirkliche Lied kann seine möglichste Wirkung erst thun, wenn es gesungen wird; wo die Dichtung schon für sich allein genügt, da ist, genau genommen, die musikalische Komposition überflüssig: eben so nun kann ein eigentliches Reigenlied nur gewürdigt werden in der hinzugedachten Begleitung von Gesang und Tanz; wenn es diese beiden Schwesterkünste nur wirksam anregt und belebt, so entspricht es in dieser zwiefachen Relation vollständig seiner wahren ästhetischen Wesenheit. Das vorstehende Tanzlied betrachte man übrigens nur als ein Schema, durch welches gezeigt wird, wie des Dichters kräftiger

Digitized by Google

Rhythmus, der ja hier die energische Einheit des dreifachen Kunstvereins bilden soll, dem Musiker wie dem Tänzer vorarbeiten kann; ja wie er diese sogar völlig zu beherrschen vermag in ihrem Gang und Schritt. Unser Schema fordert, laut gelesen, geradehin auf zu Gesang, und zwar zur Composition im kräftig bewegten Zweivierteltakt, bei dem hier der gute Takttheil stets sich kund thun wird durch den kräftigsten belebenden Accent. Auch die Melodie ist, wie man leicht bemerken kann, dem Komponisten gewissermaßen schon vorgeschrieben: die fünf schließenden Klangwörter zum Beispiel steigen bei wachsender Lust stets aufwärts in der natürlichen Skala der Vokale „U, O, A, E, I;" die Melodie des Gesanges wird daher gleichfalls hinauf müssen, über welchen Zwang, da die Höhe an sich der charakteristische Ton der Freude ist, der denkende Componist nicht weiter ungehalten sein wird. In solcher Weise mögen denn berufnere Sänger eine Reihe von Tanzliedern schaffen für Jung und Alt, [121] für die gesonderten und vereinigten Geschlechter, und endlich sogar, wie hier zur Ergötzung der Krieger, noch für andere etwa dazu geeignete einzelne Stände. Leibnitz sagt: „ich glaube, daß „Dichter sich nicht besser verdient machen können, als „wenn sie edle Freuden des Gemüths dem Volke einsingen „und einprägen;" und dazu bietet denn auch das Hyporchema eine ganz besonders günstige Gelegenheit. Die wahrhaft genialen Schöpfungen auch in dieser von den Schwesterkünsten so abhängigen Dichtungsform werden sicher ihre verdiente Würdigung finden bei den Kunstverständigen; gegen die Meinung Anderer aber, die vielleicht die ganze Idee der allgemeineren Verbreitung des Tanzliedes mit nichts bedeutender Geringschätzung betrachten mögen, steht hier ganz passend der Ausspruch eines edlen

121) Wir müssen es auch für möglich halten, dafs sowohl für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als wirkliche Übungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Sulzer Th. d. sch. K. Art. Tanz.

Digitized by Google

Weisen, welcher sagt: „dem Schönen ohne Begriff und „Zweck, dem Spiel mit Empfindungen oder Phantomen „zur Zeitverkürzung und langen Weile, was gebührt ihnen „anders als Verachtung? Kultivirende Künste aber, mit „Ernst und anwendendem Verstande behandelt, kann nur „der Thor verachten." [122] —

Untersuchen wir nunmehr in genauerer ästhetischer Würdigung die Verbindung der drei Schwesterkünste, so zeigt sich zunächst, daß der Verein von Gebehrde, Ton und Wort beruhe auf die Verknüpfung ursprünglich natürlicher sichtbarer und hörbarer Zeichen mit willkührlichen hörbaren Zeichen: diese aber, nehmlich die Wörter leisten in solcher Vergesellschaftung, zum Theil wenigstens, Verzicht auf eine tiefere Ideengestaltung; sie suchen vielmehr hier nur vorzugsweise auf die Empfindung zu wirken durch den als ein natürliches Mittel des Ausdrucks zu betrachtenden allen drei Künsten gemeinsamen Rhythmus. Plutarch vergleicht in dieser Verbindung das dichtende Wort sehr treffend mit den Linien der Malerei, die nur den äußeren Umriß der Figur machen; [123] Farbengebung und Schattirung fügen sodann die beiden andern Künste erst hinzu. Solchem Verein nun wird von einem unserer gelehrtesten Kritiker, der die verschiedenen Kunstverbindungen genau untersucht, [124] mit Recht eine hohe ästhetische Kraft zugeschrieben; und viele andere gründliche Kenner der schönen Künste, wie zum Beispiel, Engel, [125] beklagen deshalb ihre gänzliche Trennung. Mögen jene Künste doch immerhin meistens auf einsamer Bahn ihrer Vollendung — jedoch nicht ihrer Ueberkünstelung — entgegen wallen; nur zu Zeiten, nur dann und wann einmal wünschen wir zur Freude der Menschheit und zu ihrem

122) Herder. Kalligone Th. III. S. 251.

123) Plutarch. Sympos. lib. IX. quaest. 15.

124) Lessing. Laocoon S. 282.

125) Brown beklagt es, dafs man die verschiedenen energischen Künste in der Ausübung getrennt hat; ich meines Theils beklage es nicht weniger. Engel. Mimik Theil II. S. 136.

Digitized by Google

eigenen wahrhaft naturgemäßem Fortschreiten den Verein der drei rhythmischen Künste. Herder sagt: „es muß einen „Punkt der Zusammentreffung zwischen ihnen geben, der, „wenn er meisterhaft erreicht wird, nothwendig von der „größesten Gewalt sein dürfte. Er wirkt nehmlich auf alle „sinnliche Kräfte, er schleicht zur Seele oder bestimmt sie „durch alle Organe; er trifft das sensorium commune, „in dem Bilder, Töne, Empfindungen und Bewegungen „schlafen, und rührt dasselbe als eine Harmonie überir„discher Naturen.“ [126] Und eine Kunstverbindung von solcher Energie sollte für immer aus der Reihe der ästhetischen Leistungen geschieden, sollte ihrer angestammten Herrschaft über die Gemüther auf ewig verlustig gegangen sein? Nein! so sehr entfernt von allem Natürlichen ist der Mensch noch nicht, daß man an der erfreulichen Wiedervereinigung jener Künste zu zweifeln Ursach hätte. Mag auch unseren ungeübten Sinnen, meistens nur gewohnt an der Verfolgung einzelner Kunstsphären, es Anfangs schwer werden, so vielerlei Dinge zu einer einzigen augenblicklichen Empfindung zusammen zu binden; so ist dennoch das Geschlecht in dieser Hinsicht höchstens nur verwöhnt, doch aber dem Schönen dieser Kunstverbindung durchaus nicht ganz entwöhnt. Wo aber, in welchen Gebieten äußert zunächst die Kraft jenes Vereins sich am stärksten? „Drei „Regionen“ — sagt Herder — „sind insonderheit, in denen „Wort und Ton und Gebehrde mit einander innig ver„bunden auf's stärkste wirken, das Reich der Andacht, der „Liebe und der mitwirkenden Kraft;“ [127] wir fügen noch eine vierte hinzu: die wahrhafte das ganze Sein durchbebende Freude eines jugendlich kräftigen Geschlechts. Die Andacht, sobald sie ihren Cherubimsfittig hoch hinauf zu schwingen beginnt über alle Sinnenwelt, entsagt sich natürlich der Schwesterkünste dreifachem Verein; dieser gehört

126) Herder. Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange.

127) Kalligone Th. II. S. 165.

Digitized by Google

nur dem feierlichen Cultus solcher Völker an, die noch in glücklicher Kindheit ruhen am Busen der Natur. Diese erscheint ihnen gleichsam als die Gottheit selbst; deren Schönheit strahlt sie an, die Wonne des Daseins in derselben durchbebt sie: und so ertönt von der begeisterten Lippe nur unter heiterem Freudentanz ihr Hallelujah. — Die Liebe, dieses beseligendste aller Gefühle, für deren überwältigenden Ausdruck die Sprache allein im Glück zu arm ist, wird des Vereins jener Künste nimmer entbehren mögen bei regsameren Freudenvölkern. Der heitere Neugrieche singt meistens nur unter Tanz von der Macht der Liebe, und eben so auch der ernstere Spanier. Zum schwebenden Fluge seiner seelenvollen mimischen Tänze ruft derselbe auf blumigem Rasen sein Liebchen nur unter munterem Sang; seine wonnigen freudetrunkenen Seguidillen, die als eigentliche Tanzlieder nie ohne diese Begleitung ertönen, verknüpfen oft in den reizendsten Bildern Leben und Glück, Liebe und Natur. Zu näherem Belag möge wenigstens eins dieser sinnvollen Lieder hier eine Stelle finden in Meisels wörtlicher Uebertragung.

Liebe wächst der Pflanze gleich
In dem Herzen auf.
Zärtlichkeit giebt Wachsthum ihr,
Kälte dörrt sie aus.
Wenn sie Wurzel schlug,
Trennt, wer sie vom Boden reißt,
Auch der Seel ein Theil.

Einen Blick hab' ich gesä't
Und ein Wunsch keimt auf;
Eine Hoffnung ist erblüht,
Neigung wuchs daraus.
Glücklich ist wer sä't,
Wenn zuletzt für seine Müh
Erndt ihm wird gewährt.

Einst aus einem Weinberg schrie
Mir ein Wächter zu;

Digitized by Google

Doch gelesen hatt' ich schon
Längst in guter Ruh.
Früher müßt ihr schrein
Mein Gevatter, rief ich ihm
Soll's zu spät nicht sein.

Mägdlein, auf den Lippen hast
Du zwei kleine Nelken:
Gieß mit frischem Wasser sie,
Daß sie nicht verwelken.
Oder willst du mir
Es gestatten so, dann begieß' ich
Sie, mein Liebchen dir.

Liebe also äußert in Landen ewiger Maienmonde voll Blüten und Düften, voll Tönen und Minnesang ihre durchbebenden Wonnen so gern in der Schwesterkünste heiterem Verein: erkennbarer und allgemeiner sind aber noch dessen Wirkungen in der zunächst genannten Region der mitwirkenden Kraft. Wir haben früher gesehen, auf welche kaum glaubliche Weise der Rhythmus allein die gemeinsamen rein physischen Anstrengungen einer größeren Menschenmasse zu beleben vermochte; [128] wie umfassend, das gesammte Dasein durchgreifend müssen nun nicht auf dieselbe gemeinsames Wort und Ton und Gebehrde in regelndem Gleichmaaß erst wirken. Klang und Bewegung gewinnen in der Zusammenstimmung einer größeren Versammlung eine wahrhaft magische Kraft. Der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift mächtig die Geister; die consonen vereinten Luftwellen wirken mit verstärkter Gewalt auf die Empfindungen und Regungen der Seele, und die Körper werden unwillkührlich fortgerissen von den rhythmischen Wellen des gemeinsamen Stromes, in dem jeder sich gleichsam nur als wonnig belebter Tropfe fühlt. Hierauf nun gründet sich besonders die vorhin empfohlene Einführung der kriegerischen Tanzlieder. Die eigentliche Aufgabe aller vollkommneren Ausbildung militairischer Massen besteht darin,

128) Vergl. Abhandl. IV.

Digitized by Google

daß jeder Einzelne bei feurig belebtem Bewußtsein der individuellen Kraft und des daraus entspringenden Muthes, sich mit freier Leichtigkeit unterordne der allgemeinen Bewegung, und diesen Zweck befördert in aller Hinsicht das Hyporchema: alte Völker, wie zum Beispiel die Spartaner, [129] haben sich dessen daher mit größtem Erfolge bedient bei ihren Vorübungen zum Kriege, und da die Wirkungen desselben nicht etwa nur körperlich sind, so wird auch in Zeiten einer nach heutiger Weise vollkommen ausgebildeten Taktik immer noch ein vortheilhafter Gebrauch davon zu machen sein. — Daß auch ohne weiteren Zweck einer Belebung zusammenwirkender Kräfte der Reigengesang überaus geeignet sei zur Erhöhung allgemeiner Freude und ächten Volksjubels, das bedarf wohl nach dem Vorigen keiner weiteren Erörterung. Tanz ist und bleibt der mächtige Freudenfürst aller öffentlichen Feste; gegen den Mißbrauch seiner Herrschaft aber sichert dabei unfehlbar die Vergesellschaftung mit zweckmäßig gedichtetem Gesange, obgleich durch diesen seine eigentliche ästhetische Gewalt noch wesentlich vermehrt wird. Wenn nun nach der Meinung der berühmtesten Schriftsteller der Walzer angesehen werden darf als der ächt deutsche Nationaltanz, so muß es unter den der Volksfreude geweiheten Reigengesängen nothwendig auch Walzlieder geben; in solcher Ansicht singt denn auch Haug bereits:

Hört ihr den schwäbischen Wirbeltanz?
Lirum trallarum! Herbei!
Mag ein pedantischer Firlefanz
Rufen sein Ach und sein Ey!

129) Plutarch sagt von den Lacedämoniern: ihre Schlachtgesänge, die sie unter Tanz und Flötenspiel sangen, waren vorzüglich geschickt, zur Tapferkeit, Unerschrockenheit und Verachtung des Todes anzureizen. Lykurgus verband mit den Kriegesübungen die Liebe zur Musik, um durch den Gesang die zu wilde Kraft der Krieger zu zügeln, und sie leichter in eine gewisse Harmonie zu bringen. Institut. Lacon. p. 238 edit. Lut. Par. 1624.

Digitized by Google

Lirum! der Boden ist spiegelglatt,
Hell und bevölkert der Saal!
Larum es walze, wer Ohren hat
Und ein gesundes Pedal!

Jünglinge! schwebet im Takte hin!
Fliegt den melodischen Flug!
Bis euch die glühende Tänzerin
Lispelt ein mattes: Genug!

O der unnennbaren Seligkeit,
Unter dem Hörnergetön
Traulich in süßer Umschlungenheit
Sich, wie die Sphären, zu drehn!

Krittler, verdammt den Erfinder nicht,
Denn ihr verdammt die — Natur!
Singet dem Walzer ein Lobgedicht,
Aber dem langsamen nur!

Die eigentlich artistische Sphäre, in welcher Poesie, Musik und Tanz sich zu rein objectiver Kunstleistung vereinigen könnten, wäre die Oper: [130] dieselbe zeigt in ihrem eigentlichen Ursprunge [131] schon deutliche Spuren solcher Verbindung, und die neueren Kunstrichter auch finden

130) Es soll ja die Oper ein Schauspiel sein:
Ou les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs
L'art plus heureux, de seduire les coeurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.
Voltaire.

131) Nach der Meinung einiger Kunstforscher soll die Oper aus dem grofsen zum Theil mit Gesang begleiteten Schautanz entstanden sein, den Bergonzo de Botta im Jahre 1489 zur Vermählungsfeier des Herzogs von Mailand aufführen liefs, und der damals die Aufmerksamkeit von ganz Europa erregte: das neuere Ballet ist allerdings wohl herzuleiten aus dieser abentheuerlichen Composition, in der Götter und Helden, historische Personen wie Thamyris und Judith, römische Schatten und lombardische Flüsse auf das bunteste durcheinander wogen; die Oper aber ist unbezweifelt anderen Ursprungs. Das älteste ganz und gar in Musik gesetzte oder singend dargestellte Stück ward zu Rom um das Jahr 1480 gegeben; es war geistlichen Inhalts, eine Art von Mysterie, die Bekehrung des H. Paulus darstellend. Der Dichter ist nicht bestimmt namhaft gemacht, als Com-

Digitized by Google

eben in dem Zusammenwirken sämmtlicher schönen Künste zu energischer Einheit die eigentliche ästhetische Wesenheit der Oper. Leider aber sind in den bisherigen Schöpfungen solcher Art meistens noch nicht einmal Dichtung und Musik nur einigermaßen kunstmäßig verbunden; und noch weniger vereint sich mit diesen Schwesterkünsten auf eine befriedigende Weise der Tanz. Catel scheint in seinen Bayaderen

---

ponist desselben aber wird ein gewisser Beverini genannt. Zur Aufführung hatte der Cardinal Riari, ein Neffe Sixtus IV, im Castel St. Angelo ein eigenes Theater errichten lassen, wobei ihm wahrscheinlich der Architect Sulpitius, genannt Verulamo, behülflich gewesen ist, aus dessen Noten zum Vitrus diese Nachricht zum Theil entlehnt ist. — So wie die Comödie überall älter ist als die Tragödie, also auch ist das erste weltliche, angeblich aus jener Bekehrungsgeschichte gezogene musikalische Schauspiel komischen und zwar spottenden Inhalts. Es ward im Jahre 1485 zu Venedig aufgeführt, und hiefs la verita raminga. Die darin umherziehende Wahrheit trägt sich Rechtsgelehrten, Aerzten, Apothekern, Damen u. s. w. an, wird aber von allen fortgewiesen: unter den übrigen Personen ist sogar eine, welche ihr Gewissen feil bietet, und als eine beschwerliche Sache sich dessen gern entäufsern möchte. Diese musikalische Darstellung ward in einem Privathause gegeben bei einer geselligen Feier; und solchem bis zum Ende des sechszehnten Jahrhunderts in Italien fortbestehenden uralten Gebrauch, bei festlichen Gastmahlen zur Unterhaltung der Gäste Gedichte absingen zu lassen, verdanken wir den eigentlichen Ursprung so wie auch die weitere Fortgestaltung der Oper. Die vorgetragenen Wechselgesänge nahmen nach und nach eine dialogische Form und mit derselben immer mehr einen dramatischen Character an; idyllische aus wenigen Personen bestehende Scenen wurden dargestellt, die sich nach und nach unvermerkt gestalteten zu förmlichen Schäferspielen und andern kleinen Dramen. So ward bereits um das Jahr 1474 — also früher denn alle bisher genannten musikalischen Leistungen — bei einer geselligen Feier in Mantua der Orfeo des Agnolo Poliziano aufgeführt; dieses kleine Stück besteht, obgleich es mehr epischer als dramatischer Natur ist, förmlich aus fünf Acten, und ist meistens in Octaven geschrieben, die nur hin und wieder mit andern Versarten abwechseln. Diesem Baue nun, so wie auch dem Ursprung und Zweck nach zu urtheilen, ist dieses Stück unbezweifelt mit untermischtem Gesange aufgeführt worden, gleich den nunmehr zahlreich nachfolgenden Werken dieser Art. Der Erbusto und die Filena des Giov. Agost. Gazza, die 1546 zu Venedig erschienen, haben schon besondere Schlufschöre, welche anfänglich Licenzen hiefsen; auch findet man zugleich deutliche Spuren von Liedern darin, welche unter

Digitized by Google

die innigere Verschmelzung der drei rhythmischen Künste zwar beabsichtigt zu haben; dieses Streben ist jedoch, des ganz dafür geeigneten Stoffes ungeachtet, nicht minder verfehlt als so viele andere ähnliche Versuche, und man wird auch das Ziel nimmer erreichen, so lange man nicht eine ganz andere Ansicht gewinnt von der Composition einer Oper. Lessing hat Unrecht, wenn er dabei die Poesie nur die helfende Kunst nennt; [132] es ist vielmehr unbedingt die herrschende Kunst, sobald nehmlich nicht etwa

begleitendem Tanz abgesungen worden sind. In dem 1550 zu Ferrara dargestellten Sacrificio des Apost. Beccari scheint schon eine ganze Scene unter musikalischer Begleitung aufgeführt worden zu sein: der berühmte Amyntas des Tasso ward in ähnlicher Weise zuerst 1573 dargestellt; die Musik dazu war von Erasmo Marotta. In Florenz wurden im Jahre 1585 die mythologischen Intermezzi des Lustspiels Amico fido von Giov. de Bardi durch Aless. Strigio und Christof. Malvezzi in Musik gebracht, und mit grofsem scenischem Pompe und mit vielem Maschinenwerk dargestellt, so dafs sich hier schon die mannigfache Kunstvereinigung der späteren Oper deutlich zeigt. Um das Jahr 1590 wurden einige Stücke der Laura Guidiccioni durchweg in Musik gesetzt von Emilio del Cavalieri, der betrachtet werden mufs als der eigentliche Erfinder des Recitativs, das darauf um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wesentliche Verbesserungen erhielt durch den römischen Capellmeister Giacomo Carissimi. Nach allem diesem Vorangehenden nun erschien zu Florenz im Jahre 1594 mit Recitativen, Arien und Chören das bekannte Schäferspiel Daphne, welches in der Kunstgeschichte gewöhnlich genannt wird als die erste Oper; sie war schlecht genug verfasst von Ott. Rinuccini, und zu einer nur sehr dürftigen Orchesterbegleitung in Musik gesetzt von Giacomo Peri und Giulio Caccini. Dargestellt ward sie in Gegenwart des ganzen Hofes, der Cardinäle Monte und Montalto und vieler hohen Personen des Florentinischen Adels im Hause der Corssi bei einem geselligen Feste: die einst bei solchen Gelegenheiten aufgeführten mit Gesang nur untermischten kleinen Hirtenstücke bildeten sich also wie wir hier sehen, nach und nach immer musikalischer aus bis zur wirklichen ernsthaften Oper. Die neue Kunstschöpfung blieb, eingedenk ihrer Entstehung, noch längere Zeit hindurch nur die Ergötzung geselliger Privatzirkel und feierlicher Lustbarkeiten der Höfe: im Jahre 1637 wurde zu Venedig zuerst auf öffentlicher Schaubühne eine Oper gegeben; es war Andromeda, gedichtet von Benedetto Ferrari und componirt von Franc. Manelli. d. V.

132) Laocoon S. 280.

Digitized by Google

nur die Rede sein soll von trefflicher Musik, sondern von einem wahrhaft schönen musikalischen Drama. Die Oper hat, genau angesehen, nur die Aufgabe, die verschiedenen Leidenschaften darzustellen in dem höchsten Grade der Schönheit, deren sie fähig sein können; hierzu nun giebt, das vorerwähnte Gleichniß fortzusetzen, der Dichter die genau und scharf skizzirten Umrisse, und der Musiker und Ballettmeister, in so fern er etwa mit dazu berufen wird, gestalten darauf durch reizvolle Färbung und Schattirung dieselben zu einem vollständigen Bilde, zu einem organischen Ganzen voll Leben und hoher ästhetischer Kraft. Wenn nun die Zeichnung vorweg in der ganzen Anlage matt und fehlerhaft ist, so wird klar, daß die vereinten Bemühungen der übrigen zur weiteren Ausmalung sich verbindenden Künste, aller einzelnen Vortrefflichkeit ungeachtet, nimmermehr aus der Oper ein eigentliches in allen Theilen vollendetes Kunstwerk zu gestalten vermögen, daß sie nie, wie sie es doch sollten, verschmelzen können zu einem einzigen reinen und wahrhaft gediegenem Guß. Darum indessen kümmern auch die Operncomponisten sich bis jetzt nicht sonderlich weiter; sie glauben einmal, daß ihre Kunst in diesem Verein die eigentliche ganz unbedingte Herrin sei, und so behandeln sie denn die mitwirkenden Künste nicht als beachtenswerthe Schwestern, sondern rücksichtslos als niedere Dienerinnen. Die Tanzkunst, die gewiß mit hoher ästhetischer Wirkung verflochten werden kann in die Oper, wird, in so fern sie ja einmal darin erscheint, meistens nach bloßer Laune behandelt, und ohne alle Beziehung zur dargestellten Handlung eingeflickt und angeflickt; noch viel übler aber geht es der hier stets nothwendig mit der Tonkunst vergesellschafteten Poesie. Der Componist wünscht eine beliebige Anzahl von Arien, Duetten, Chören u. s. w.; diese nun verlangt er in einer zum Theil nach bloßer Laune bestimmten Folgereihe, und eben so bestimmt er auch gern schon im Voraus deren besonderen Inhalt: also ungefähr lautet jede Opernbestellung

Digitized by Google

bei dem Dichter, der denn unter Jammer und Noth das Machwerk zusammenarbeitet. Dasselbe genügt endlich auch nach funfzig von grundloser Willkühr bestimmten Abänderungen dem Herrn Componisten, der indessen dem ersten Tenor noch eine Romanze, der zweiten Sängerin aber im letzten Akt noch eine Ariette versprochen hat, und diese beiden Stücke müssen nun noch hinein, gleichviel, ob sie aus den Situationen natürlich hervorgehen oder nicht. Das ist ja auch ganz gleichgültig; denn es braucht bis jetzt weiter gar keines bestimmteren Arguments zu einer Arie: der Soufleur klopft, und dieselbe beginnt, von dem geängstigten Poeten bald episch, bald gar didaktisch, selten wahrhaft lyrisch und noch weniger ächt dramatisch verfaßt. Ein Operndichter soll schon an und für sich den aus der Natur der verschiedenen darstellenden Mittel hervorgehenden ästhetischen Bedarf der vereinten Künste auf das genaueste kennen; er muß die klarste Ansicht haben von deren einzelner Wesenheit und von denjenigen Sphären, in denen sich dieselben am vollkommensten berühren, dann nur wird er wahrhaft zu dichten vermögen in diesem Gebiet. Mit dem besonderen Talent zur Wortpoesie, die ja dabei nur die Linien zeichnet für fremde Colorirung, ist es hier keinesweges allein gethan; singt und tanzt des Operndichters Fantasie, geregelt von gründlicher Kunstkenntniß, nicht gleichsam auch in jedem Augenblick des Schaffens, so kann die Oper nimmermehr sich gestalten zu einem vollendet ästhetischen alle mitwirkenden Künste zu einem einzigen Guß verschmelzenden Kunstwerk. Der Dichter also ist dabei die nächste Hauptperson; und hat dieser nun unter sorgsamer Beachtung der einzelnen mitwirkenden Künste und der allgemeinen lyrisch-dramatischen Gesetze seine Grundzeichnung in höherer Vollendung als bisher gegeben, dann male der Componist ohne willkührliche Veränderungen, die selten Verbesserungen sein werden, dieselbe aus, und opfere seine Launen, ja sogar auch seine hin und wieder artistisch begründeten Wünsche willig der höher denn ein einzelnes

Digitized by Google

gutes Musikstück stehenden Idee eines vollendeten dramatisch-musikalischen Ganzen. Von solchem Geiste aber sind die häufig aller philosophischen Kunstbildung ermangelnden Componisten noch keinesweges beseelt; die Operndichter indessen entsprechen bis jetzt eben so wenig den nothwendig an dieselben zu machenden Forderungen. Wir glauben ohne Anmaßung die Behauptung wagen zu können, daß bis jetzt noch keine Dichtung der Art vorhanden ist, in welcher das selbstbewußte Streben nach wahrhaft musikalischen Situationen, und sodann auch nach deren möglichster artistischer Benutzung etwa eben so bemerkbar wäre, als dieses für Gebehrde und Tanz sich äußert in den früher hier versuchten pantomimischen Dichtungen, deren dabei ausführlich entwickelte ästhetische Gesetze zum größten Theil auch ihre Anwendung finden in der Oper. Der Dichter derselben möge ferner nicht etwa nur oberflächlich bekannt sein mit dem Versbau und überhaupt mit der Musik der Sprache; und endlich besitze derselbe noch besonders die vollständigste Kenntniß von der Kraft und Wirkung der musikalischen Rhythmen. Wie kann ein Poet, und wäre er der größten einer, musikalisch dichten, wenn er kaum eine Note kennt, und aller Idee von dem Aesthetischen und Technischen der Tonkunst ermangelt; daß es aber Operndichter solcher Art wirklich giebt, könnte man aus musikalischen Kunsterzeugnissen, die jetzt gerade sehr an der Tagesordnung sind, mit vollständigster Evidenz erweisen. Wir haben in den bisherigen genialen Tonschöpfungen zum Beispiel eines Mozart und Gluck zwar durchaus gelungen zu nennende musikalische Compositionen; wir besitzen dessen ungeachtet aber bis jetzt noch keine einzige Oper, die ihrer höheren ästhetischen Wesenheit auch nur einigermaßen entspricht: einem genialischen und dabei mit tüchtigen Kenntnissen ausgestatteten musikalischen Dichter nur kann es aufbehalten sein, als ein neuer Metastasio diese Kunstgattung nach geläuterten Ansichten der fortschreitenden Zeit gehörig zu begründen in höherer artistischer Vollendung, bei der

Digitized by Google

denn auch der zu einem Gusse gediegene kunstgerechte Verein nicht selten sein wird von Poesie, Musik und Tanz.

Die hier nur in beiläufigen Andeutungen gegebene rein ästhetische Beschauung dieses schwesterlichen Vereins mußte sich natürlich anreihen unserer früher versuchten allgemeinen Theorie des denselben stets bedingenden Hypercheme: und nachdem nun auch vorher in einer kurzen historischen Untersuchung die Bedeutsamkeit dieser alten Kunstform genügend angedeutet, und Einiges über deren Wiedereinführung beigebracht ward, so ist die wissenschaftliche Betrachtung derselben durchlaufen in allen nur möglichen Richtungen und Beziehungen auf Kunst und Leben. Als süßeste Würze desselben, als höchster Gipfel jugendlichen Frohsinns stellt des Reigengesanges arglose Lust sich uns dar; eben so auch muß ihn der herrliche Jakob Balde angesehen haben, wenn er ihn in seinen Dichtungen sogar den seligen Geistern noch zutheilt. Sein Lied zum schauerlich dahin schwebendem Schattentanz ist zu großartig, als daß wir demselben hier nicht schließlich eine Stelle geben sollten; dasselbe lautet in Herders trefflicher Uebersetzung:

Auf zum schwebenden Tanz! Schließet zum Reigen euch
Schatten! Hesperus blinkt. Siehe, dort winket uns
Scheu, mit blasserem Stral, hinter den Wolken dort
Luna. Reichet die Händ' euch dar.

Jungfraun, Greise! Wir sind Einer dem Andern gleich;
Ohne Krone der Fürst, ohne Tiara der
Pontifex, der Prälat ohne die Inful. Schließt,
Schatten, schließet zum Reigen euch.

Niemand neidet von uns, keiner dem Andern sein
Ehrenmal und den Ruhm hoher Geschlechter. — Uns
Riß, verschiedenen Weg's, aber zu Einem Ziel,
Unser König, der Tod hinweg.

Auch uns schimmern obwohl dunklere Stern'! Auch uns
Säuseln Zephyre, zwar Frühlingswestе nicht;
Doch ein leiserer Hauch geistiger Lüfte rauscht
Durch Cypressen in unserm Hain.

Digitized by Google

Süße Seelen, die ihr alle des Lebens Laſt
Von euch legtet, ſtreut Blumen zum Tanz umher
Dunkle Blumen, o ſtreut Veilchen und Rosmarin
Und Narciſſen und Lilien.

Auf! wie hebet ſich leicht webender Schattentanz!
Ohne drückende Laſt ſchweben am Boden wir,
Flüſtern leiſen Geſang, ſchwingen uns dreimal denn
Auf und hin gen Elyſium.

Der du, Sterblicher, Nachts unſere Stimmen hörſt,
Bald wirſt du ſie mit uns flüſtern. Wir waren auch
Was du biſt, und du wirſt werden, was wir jetzt ſind;
Folg' uns, Sterblicher, lebe wohl!

Alſo läſſet die Dichtung auch, was der Erde nicht mehr angehöret ſich noch ergötzen im ſchwebenden Reigengeſang, dem ſie ja ſelbſt einen überirdiſchen Urſprung verleiht, indem ſie ihn zuerſt entſtrömen läßt der goldenen Leier Apollons. Dieſe nun iſt zwar den Muſen zugleich auch ein gemeinſam eigenes Gut; unter ihnen aber gehört jedoch, wie die Darſtellung und Unterſchrift eines alten Bildwerks ausdrücklich beſagt, [133] die Sang und Klang und Gebehrde harmoniſch vereinende Lyra zunächſt unſerer Führerin der Terpſichore: ihr alſo, der gebietenden Herrin des Rhythmos, die ſo gern bilden mag durch ergötzenden Unterricht, [134] ihr ſteht vor allen es zu, den einſt in aller Hinſicht ſo wirkſamen Verein der rhythmiſchen Schweſterkünſte von neuem in Erinnerung zu bringen. Derſelbe wird allemal hervortreten in Zeiten einer völlig naturgemäßen, das geſammte menſchliche Daſein harmoniſch umfaſſenden Bildung: hoffentlich alſo nimmt, als der Lyra zunächſt entſproſſen, unter den geſonderten Formen lyriſcher Poeſie ſeinen ihm gebührenden Rang auch recht bald „friſch und friſch, neu und neu" wieder ein das Hyporchema.

133) *ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΛΥΡΑΝ* Pitt. d'Ercol. T. II. tav. 5.
134) Vergl. Abhandl. I.

Digitized by Google

IX.

Beiträge zur Bücherkunde der allgemeinen Kunstlehre.

Lesen heißt borgen, daraus erfinden abtragen.
Lichtenberg.

Nachdem seit jenem frühen Blütenalter helleniſcher Bildung immerdar bis zu unſerer heutigen ſchriftreichen Zeit ſo ungeheure Sammlungen und Schätze von Ideen in allen Gebieten der Literatur dem bewahrenden Buchſtaben anvertraut ſind, ſollte ſchlechterdings niemand mehr die Feder ergreifen zur Bereicherung irgend eines Zweiges der Wiſſenſchaft und Kunſt, bevor er ſich nicht fleißig umgethan hätte in den bereits vorhandenen Schriften über ſeinen Gegenſtand. Die Geſchichte der Erfindungen giebt wiederholentlich Beiſpiele, daß ein und dieſelbe Sache mehrmals von verſchiedenen Köpfen, die unmöglich von einander etwas wiſſen konnten, an das Licht gefördert ward; natürlicher und häufiger nun findet ſolche Gleichmäßigkeit ſich in dem Reiche der allgemeineren Ideen: manches Buch alſo, mit dem der rechtliche Verfaſſer, überzeugt von der Neuheit ſeiner darin entwickelten Anſichten, hervortrat, wäre zum Vortheil des Autors, der ſeine Zeit vielleicht wirkſamer verwendet hätte, ungeſchrieben geblieben bei einer gehörigen Bekanntſchaft der Literatur. Dieſe allein verbürgt dem ideenreichen Kopfe das erhebende Gefühl, aus eigener ſchöpferiſcher Kraft die Gebiete der Wiſſenſchaft und Kunſt wahrhaft bereichert zu haben mit Neuem. Das Genie ſelbſt,

Digitized by Google

oft eines minder sorgsamen Ganges gewohnt, kann nur in seinen Productionen gewinnen, wenn ein ordentliches Quellenstudium seinen Geistesblitzen eine bestimmtere Richtung giebt; daß die scheinbar dadurch gefährdete Originalität dabei nichts einbüße, beweisen genügend Winkelmann und Herder, Jean Paul und Göthe. Jede Seite, mit der diese großen Geister das Reich der Wissenschaften erweitert haben, zeigt die Spuren ihres sorgsamen Fleißes, sie geben darin allen Schriftstellern ein nachahmungswerthes Vorbild. Wer also durchdrungen ist von einer leitenden Idee, den innersten Tiefen des schaffenden Geistes entquollen, wer sich des Eigenthumes in einem literarischen Werke genugsam bewußt ist, der nehme, gleich ihnen, auch keinen Anstand, jeden fremden durch zweckmäßige Anwendung sich gleichsam zu eigen gemachten Gedanken gewissenhaft nachzuweisen: die Plagiarier allein, die ohne neues Hinzuthun aus fremden Werken ein anderes zusammenstoppeln, haben Ursach, ihre heimlich benutzten, oft wohl gar wörtlich abgeschriebenen Quellen sorgsam zu verbergen. Solche Schriftmacher nun erheben, mit noch andern oberflächlichen Kritikern jetzt so häufig die Stimme gegen dergleichen wissenschaftliche Nachweisungen, gegen Noten und Literaturangaben: [1] man strebe indessen nur, unbekümmert um deren Meinung, nach der allerdings nicht leichten Kunst, seinem

1) Beaucoup de personnes aujourd'hui sont prévenues contre les Notes. Les femmes, qui d'ordinaire sont peu curien ses d'erudition ne les aiment pas. La plupart des hommes du monde ressemblent aux femmes sur ce point; et uniquement occupés de leurs plaisirs ou de leur fortune, ne cherchent que l'amusement dans leurs Lectures. Il y a meme des hommes de lettres, qui ne sont guére plus favorables à cette sorte d'ouvrages. Ce sont ceux qui écrivant bien d'ailleurs, et qui n'etant pas sans génie n'ont point eu l'avantage de faire de bonnes etudes dans leur jeunesse. Comme ils se sentent un peu foibles du coté des connoissances acquises, ils ne peuvent goûter des observations savantes, qui leur mettant sans cesse devant les yeux ce qui leur manque, les engagent à des retours desagréables sur eux-memes, et affligent leur amour propre. Ils prennent donc le parti de mépriser dans les autres un merite, qu'eux memes ils n'ont pas eu la volonté ou le pouvoir d'acquérir. Mais

Digitized by Google

Texte, bei allem Reichthum an gelehrten Randgloſſen und Citaten eine gehörige Abgeſchloſſenheit und Vollſtändigkeit zu geben, und demſelben überall einen leicht dahin ſtrömenden Fluß der Rede zu erhalten, dann kann ja jeder Leſer, den kein höheres wiſſenſchaftliches Intereſſe leitet, die Noten nach Belieben ungeleſen laſſen. Genau genommen iſt es auch gar ſo leicht nicht, über den Unwerth auch nur der unbedeutenderen literariſchen Angabe ein abſprechendes Urtheil zu fällen: eine Kunſtnotiz zum Beiſpiel, die dem Theoretiker außerweſentlich ſcheint, iſt oft wichtig für den Praktiker; was der hiſtoriſche Beſchauer als überflüſſig betrachtet, iſt vielleicht von Wichtigkeit für den Aesthetiker. Vor allen Dingen nur ſehe man es allen literariſchen Nachweiſungen an, daß ſie mit Fleiß aus der Quelle gezogen, und nicht etwa nur anderweitig nachgeſchrieben ſind. Gegen dieſen Verdacht nun ſchützt man ſich am beſten durch Richtigkeit und Genauigkeit der Angaben, die, beſonders in wenig betretenen Gebieten, jedem Schriftſteller anzurathen iſt, damit er nicht gelehrten Literatoren die unnütze Mühe mache, ihn ungelehrt zu widerlegen. a) — Nach ſolchen

---

sans contredit, les plus grands ennemis des Notes, ce sont ces Critiques acharnés, qui ont déclaré une guerre impitoyable aux bons Ecrivains de l'antiquité. Comme elles font voir à tout momens la foiblesse de leurs censures, et qu'elles battent en ruine leur opinion favorite, il n'y a rien qu'ils n'employent pour les décrier. Tourreil oeuv. T. I. pref. p. 36.

Zu unsern erleuchteten Zeiten sind ja die gewöhnlichsten Verächter aller Anmerkungen noch immer diejenigen, welche mit dem ersten, flüchtigen Anblick der äusseren Gestalt einer Sache bald und herzlichst zufrieden sind, und, um nach dem Maasse ihrer Kräfte davon frei zu urtheilen, nichts als die Mode der letzten Woche befragen. Nur so lernen viele was sie lernen. Daher sprudelt von ihren fertigen Lippen der entscheidende Beifall oder Tadel. Hagedorns poet. Werke. Vor. Th. I. S. 4.

Die Gewohnheit der Citate hat, wissenschaftlich, manche gute Seite. Sie verbinden auf eine oft recht wunderbare Art eine Menge heterogener Bücher und Gegenstände miteinander, und dieses Verknüpfen, dieses Darthun obwaltender Wechselverhältnisse in allem, ist und bleibt eine der wichtigsten und erfreulichsten Angelegenheiten in dieser Welt. Lotosbl. Fragm. v. Idisorus Th. I. S. 87.

a) ex multis unum. Brown in seinem mehrfach angeführten Werke über Poesie und Musik nennt mit Pindar — jedoch ohne

Digitized by Google

Ansichten gestaltete sich die äußere Form der vorstehenden Abhandlungen; wenn ihr Inhalt, abgesehen von aller Einkleidung, im Stande sein kann, manche Leser für die darin betrachteten, zum Theil sehr wenig noch behandelten Gegenstände zu gewinnen, so macht eben die Dürftigkeit und Zerstreutheit der Quellen deren literarische Nachweisung am Schluß der hier geführten Untersuchungen durchaus nothwendig. Bisher ist noch nirgend die Literatur der Orchestik und der verwandten schönen Künste auch nur mit einiger Vollständigkeit zusammengestellt worden; und dieses Geschäft hat auch manche Schwierigkeit, da nicht sowohl besondere Schriften, sondern nur einzelne in anderen Werken verstreute Abhandlungen und Abschnitte diese Gegenstände meistens ganz beiläufig berühren: ist also auch die folgende Literaturangabe vielleicht noch mangelhaft, so wird sie doch wenigstens passend zum Grunde gelegt werden können bei deren künftiger Vervollständigung.

Literatur der Orchestik.

Plato de legibus lib. II. p. 576 — 584, lib. VII p. 630 — 639 und noch an andern Orten redet von dem Werthe der Tanzkunst hinsichtlich der körperlichen Ausbildung, und verlangt ausdrücklich daß die Jugend beiderlei Geschlechts dieselbe erlernen solle; auch giebt er an, in welcher Weise

genauere Angabe — den Apollo ganz richtig (S. Abh. VI. cit. No. 324) einen Tanzkundigen oder Tänzer; und darüber nun läfst sein Übersetzer der gelehrte Eschenburg in einer weitläuftigen critischen Note sich folgendermaafsen vernehmen: „ich habe im Pindar keine Stelle finden können, die „hieher gehörte, ausser die Verse in der ersten isthmischen „Ode v. 8. Hier, vermuthe ich, mufs Herr Brown wider „allen Sinn des Zusammenhangs und wider alle Grammatik „*Φοιβον χορευων* für den tänzenden Apollo genommen „haben. Ich wünschte Herrn Brown mit Unrecht dieser zu „grofsen Übereilung beschuldigt zu haben.“ — (S. 41 der angef. Übers.) Dieser Wunsch des Critikers ist also, der obigen Nachweisung zu Folge, in Erfüllung gegangen; Brown hat ganz richtig gelesen, aber nicht genau citirt, Eschenberg hat flüchtig gelesen und grundlos critisirt; dagegen also schützen den Autor allein Genauigkeit und Bestimmtheit seiner Angaben d. V.

Digitized by Google

wohl die Tänze jedes Alters in den Schranken des Sittlichen und Schönen zu halten wären. (Die oben angeführte Seitenzahl ist angegeben nach der Folio-Ausgabe: Plat. opera omn. graece et latine. Lugdun. 1590.)

Xenophon in fin. Symposii redet in allgemeiner Hinsicht von dem Werthe der Tanzkunst, über welcher besonders der redend eingeführte Sokrates sich sehr ausführlich verbreitet. [3] Darauf kommen Beschreibungen einiger aufgeführten Tänze, worunter die pantomimische Darstellung des Bacchus und der Ariadne hauptsächlich merkwürdig ist; der etwa in alten Sprachen nicht bewanderte pantomimische Künstler kann dieselbe nachlesen in Borhecks Uebersetzung sämmtlicher Werke des Xenophon.

Plutarch symposiac. lib. IX. quaest. 15: „tres esse saltationis partes, lationem, speciem, ostentationem, tum quid sit unum quodque horum: et quid poeticae cum saltatione sit commune.“ Es ist zu bedauern, daß diese gehaltvolle Abhandlung nicht ganz vollständig auf unsere Zeiten gekommen ist. (Uebersetzung der sämmtl. Werke des Plutarch von Kaltwasser, Wien und Prag 1805.

Lucianus de saltatione. Der Autor überzeugt hier in einem Gespräch einen Gegner des Tanzes von dem Werthe dieser Kunst; giebt bei dieser Gelegenheit vielfache Nachricht von der griechischen und römischen Orchestik, und redet endlich weitläuftig von den Erfordernissen eines guten pantomimischen Tänzers. — Uebersetzungen dieser Abhandlung giebt Wieland in der Verdeutschung der sämmtlichen Werke des Lucian, und Nicolai in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Berlin 1759.

Julius Pollux Onomastic. lib. IV. cap. 13 de saltatore et saltatione, cap. 14 de speciebus saltationis. Dieses letzte Capitel besonders enthält schätzenswerthe Notizen über die Tanzkunst der Alten; auch des vierten Buches zehntes Capitel, den pythischen Nomos betreffend, gehört hierher,

3) Ein Zeitgenosse des Aristoteles, der Philosoph und gelehrte Musiker Aristoxenus hat ein aus mehreren Büchern bestehendes besonderes Werk geschrieben über den tragischen Tanz (*περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως*): vieles mehr von der Orchestik der Griechen würden wir wissen, wenn dieses gröfsere Werk sich erhalten hätte, über welches man einige nähere Nachricht findet in Fabric. Biblioth. graec. lib. III. cap. 10.

Digitized by Google

in so fern wir in unserer fünften Abhandlung die Aufführung desselben mit Pantomime und Tanz ausführlich dargethan haben; einige, die Orchestik angehende Notizen enthält auch noch desselben Buches fünfzehntes Capitel de choro, chorago etc.

Athenäus Deipnosophist. lib. I. cap. 27. saltationis varia genera. cap. 37. saltationis varii modi. lib. XIV. cap. 25. saltatio animi motus exprimit; cap. 27. 28. 29. 30. varia saltationum genera et nomina. Diese in Schweighäusers Ausgabe des Autors also benannten Capitel sind unstreitig die reichhaltigste Quelle über die alte Tanzkunst.

Artemidori Oneirocritica lib. I. cap. 58 de saltatione et tripudio, cap. 78 de saltatione et Pyrrhicha. Der Vollständigkeit wegen müssen diese beiden Abschnitte wenigstens hier angeführt werden.

Philostratus jun; Icon. lib. I. No. 12. beschreibt das Gemälde eines alten Tanzfestes, wobei Komos selbst, der heitere Rosen bekränzte Gott, die lustigen Reigen führt.

Libanius, in Apologia pro saltatoribus adversus Aristidem, handelt, der Reiskeschen Ausgabe nach, in fünfzig Octav-Seiten sehr ausführlich von dem Werthe der Tanzkunst und deren Ausübung, wobei unter andern manche brauchbare geschichtliche Bemerkungen vorkommen.

Anthologia graeca lib. IV. tit. 25 de saltatricibus enthält eine Sammlung von Lobgedichten auf berühmte Tänzer und Tänzerinnen, und giebt zugleich Nachricht von mehreren ihnen gesetzten, bisweilen ganz vergoldeten Bildsäulen.

Hesychius und Suidas endlich geben in mehreren Artikeln ihrer alten Wörterbücher noch mancherlei brauchbare Notizen zur Geschichte der Tanzkunst.

Von römischen Schriftstellern sind hier nicht viele anzuführen; das gewiß wichtige Werk des Roscius [4] über die Gebehrdenkunst ist nicht auf unsere Zeiten gekommen, und eben so wenig das doch wahrscheinlich lateinisch geschriebene Pantomime und Tanz betreffende Buch [5] des Ciliciers Pylades. Außerordentlich muß dieses theoretische Werk gewesen sein, wenn es den praktischen Leistungen des Künstlers geglichen hat: ein bewährter Geschichtschreiber erzählt, es habe

4) S. Macrob. Saturn. lib. III. c. 14. p. 459. edit. Gryph. Lugd. 1585.

5) S. Athen. lib. I. p. 20. Casaub. Suidas sub voce *Πυλάδης*.

Digitized by Google

Augustus, nachdem Pylades durch Kabale aus Rom verbannt worden war, durch dessen Zurückberufung bei dem Volke eine so lebhafte Freude erregt, daß dadurch das widerspenstige Murren über gewisse den Römern unangenehme Regierungsanordnungen des Kaisers völlig besänftigt worden sei. [6] Unter den uns erhaltenen römischen Schriftstellern behandeln nur drei die in Rede stehenden Gegenstände dergestalt, daß sie hier nennenswerth sind.

Apulejus, in Metam. lib. X, redet nächst dem in unserer Abhandlung näher erwähnten alten Ballet „das Urtheil des Paris" auch noch ausführlich von anderen Tänzen, deren einer unserer heutigen Quadrille nicht unähnlich gewesen zu sein scheint nach folgender Beschreibung: „Blühende Jünglinge und Mädchen von reizender Gestalt führten in schimmerndem Putze mit unnachahmlicher Anmuth den griechischen pyrrhischen [7] Reigen auf. Nachdem sie sich wohl in Ordnung gestellt hatten, begannen sie allerlei zierliche Wendungen: jetzt drehten sie wie ein Rad im Kreise sich herum, jetzt bei den Händen sich haltend, bildeten sie eine lange schräge Reihe, jetzt stießen sie ins Gevierte zusammen; jetzt trennten sie sich wieder und kreuzten verwirrt durcheinander. — (Uebers. d. Apul. v. Aug. Rode Berlin 1790.)

Aulus Gellius in noct. attic. lib. I. cap. 5, lib. VII. c. 5. lib. XX. c. 3. u. a. a. O. giebt einige wenige hierhergehörige kunstgeschichtliche Notizen: bemerkenswerth unter andern ist für die mimische Kunst wohl die darin mitgetheilte Nachricht von dem alten Schauspieler Polus, der, um sich lebhaft zu rühren, in der Rolle der Elektra des Sophokles den Aschenkrug des eigenen Sohnes hielt.

Macrobius in Saturnal. lib. II. cap. 1. 7. lib. III. c. 12. 14. macht gleichfalls mehrere die Künste der schönen Körperbewegung angehende Bemerkungen. So erzählt er

6) Dion. Cassii Hist. lib. LIV. p. 533. edit. Leunclav.

7) Der Charakter des Pyrrhichius hat sich während der verschidenen Zeiten auf das Mannigfachste verändert: ursprünglich war derselbe nur ein kriegerischer Waffentanz; als man statt der Lanzen und Schwerter dabei Thyrsusstäbe und Fackeln (Scalig. Poet. I. 18) in die Hand nahm, ward es ein wilder Bachusreigen, und hier endlich finden wir denselben wieder als kunstreich figurirten Schautanz.

d. V.

Digitized by Google

zum Beispiel, es habe Hylas, ein berühmter Schüler des Pylades einst den Agamemnon dargestellt, und als von dessen Größe die Rede gewesen wäre, so hätte er, diese anzudeuten, den ganzen Körper merklich in die Höhe gereckt. Da rief ihm Pylades, der dabei nicht an sich halten konnte, von den Sitzen der Zuschauer her, meisternd zu: „du machst ihn lang, aber nicht groß." Augenblicklich verlangte das Volk, daß Pylades selbst auf die Bühne treten und die nehmliche Rolle spielen sollte. Dieser gehorchte, und als er auf die getadelte Stelle kam, stellte er den Agamemnon denkend vor; denn nichts, glaubte er, zieme einem großen Könige und Heerführer mehr, als für alle zu denken.

Rein historische Nachrichten über römische Pantominen und deren damals so beliebte Kunst finden sich, jedoch meistens ohne weitere artistische Beziehung, fast in allen alten Geschichtschreibern, welche die römische Kaiserzeit mit einiger Ausführlichkeit behandeln.

Spätere lateinische Schriftsteller berühren die Tanzkunst, besonders in Hinsicht der Alterthumskunde, sehr häufig; ihre Abhandlungen und Dissertationen sind zum Theil wichtig wegen des oft sehr mühsamen Fleißes, mit dem die einzelnen in den Schriften des classischen Alterthums so vielfach zerstreuten Bemerkungen über die Orchestik darin gesammelt sind. Solchen Inhalt besonders werden wir andeuten in kurzen Bemerkungen, die — theils des im Titel schon klar ausgesprochenen Gegenstandes wegen, theils auch wegen des bereits allgemeiner bekannten Inhalts — nicht überall nöthig sind bei jeder einzelnen Abhandlung.

Lud. Coelii Rhodogini lectionum antiquarum libri triginta. Par. 1517 fol. (Die beste Ausgabe Frankf. und Leipzig 1666.) Lib. V. cap. 3. Saltationis laus, et origo de graeco penu. Hymnorum genera. Prosodion, Hyporchema etc. cap. 4. Saltationum species. Er hat den Lucian hier besonders benutzt, macht aber doch auch eigene lesenswerthe Bemerkungen über die Tanzkunst.

Wolfgangi Lazii respublica romana. Basil. 1550. fol. lib. X. cap. 12. de ludis cursoriis, iaculariis et saltatoriis.

I. C. Scaligeri Poetices libri septem. 1561 fol. (Später Lugd. Bat. 1691. 8. und nachher noch in drei Aus-

Digitized by Google

gaben.) Lib. I. cap. 18 de saltatione, cap. 47 de Hyporchemate. Gehört zu den wichtigeren Schriften über die Orcheſtik der Alten; es ſind hier griechiſche Tänze genannt, von denen ſich ſelbſt in dem ſpäter anzuführenden Wörterbuche des Meurſius keine Nachricht findet.

Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri sex. 1573. (Vierte Aufl. 1601; neuere Ausg. Amſt. 1672) Lib. I. cap. 3 de saltatoria. Lib. II. cap. 6. 7. de Orchestica, sive tertia saltatoriae parte. Enthält mehrere ſeltene Angaben, und macht beſonders gute Bemerkungen über die Waffentänze der verſchiedenen Völker.

Petri Fabri Agonosticon sive de re athletica ludisque veterum Gymnicis, Musicis etc. Lugd. 1595. (Auch zu finden in Gronov. Thesaur. graec. antiq. T. VIII. p. 1757). Lib. I. cap. 12. de saltatione.

G. I. Vossius de artes poeticae natura ac constitutione. Amst. 1647. Lib. II. cap. 36. 37. 38. 39. de Pantomimis.

Cl. Salmasii Comentar. ad. script. Historiae Augustae. Lugd. Batav. 1671. T. II. p. 529 — 531, 828 — 844. de Pantomimis. Romanor. Ein höchſt ausführlicher an ſeltenen Citaten, Inſchriften u. ſ. w. ſehr reicher Tractat; unter andern findet man hier auch mehrfache Erörterungen über die umfaſſende Bedeutung des Wortes „saltare“ [8] auf der römiſchen Bühne.

I. Bilbergh. Dissertat. de Orchestra sive de saltationibus veterum. Ups. 1685. 8.

I. Meursius de Orchestra sive de saltationibus veterum. (in Gronov. Thesaur. graec. antiq. T. VIII. p. 1239.) Dieſes Werk giebt in alphabetiſcher Folge Nachricht von einhundert und neun und achtzig alten Tänzen: ohne Ordnung und Verbindung ſind jedoch bei jedem Artikel ſonder eigenes Hinzuthun die alten zum Theil nicht einmal vollſtändigen Citate zuſammengewürfelt, das Ganze iſt daher nur zu benutzen als antiquariſche Nachweiſung. Die reichhaltigſten Notizen haben der Pyrrhichius, die Cheironomia und der Hormos.

8) Georg Müller in der Uebersetzung von J. S. Müllers Dissertation. „Julianus Apostatus“ führt gleichfalls eine grofse Untersuchung über die Bedeutung der Wörter saltare und canere in Beziehung auf das römische Theater; zugleich finden sich hier auch noch mancherlei Bemerkungen über die alten Pantomimen. S. die Vorrede S. 69 — 79.

Digitized by Google

Onuphrius Panvinius de ludis circensibus (in Gron. Th. gr. ant. T. IX. p. 340.) Man findet hier brauchbare Bemerkungen über die alten Tanzchöre, und die weitläuftigsten Erörterungen über den Ursprung des pyrrhischen Tanzes.

I. C. Bulengerus de theatro. (in Gron. Th. gr. ant. T. IX. p. 933.) Lib. I. cap. 51 de pantomimicis et aliis saltationibus. Das Ganze ist nichts als eine planlose Zusammenreihung der seltensten zum Theil auch aus den Kirchenvätern gezogenen Citate, überaus wichtig also ist diese Abhandlung für die Nachweisung alter Quellen.

Nic. Calliachii de ludis scenicis mimorum et pantomimorum syntagma. Padua 1713. 4. Eine höchst schätzbare Abhandlung, die auch zu finden ist in Sallengri Thesaur. antiq. roman. T. II. p. 699.

Octav. Ferrari Dissert. de mimis et pantomimis. Guelph. 1714. 8. Oder auch in Sallengri Thesaur. ant. rom. T. II. p. 685.

Benedicti Averanii in anthologiam dissertationes. Flor. 1717. fol. No. XVI — XVIII de saltatione. — Dissert. prima. De saltatione Pantomimorum, et quot ejus genera fuerint. De Bathyllo et Pylade ejusdem inventore. Dissert. secunda. Quis fuerit auctor saltationis, et unde originem habuerit saltatio, et quid esset; quum darentur quaedam saltationes sine saltu. Dissert. tertia. Romani saltationis nimium studium improbabant; Graeci vero secus. De quibusdam aliis saltationum generibus, quae apud Graecos in usu erant. Poetae plerique, qui Deos inducunt saltantes, Astrorum choros, et Mundi concentum exprimunt; Dii namque nihil aliud sunt, quam mentes, quae coelestes orbes contorquent.

Valentin Rösler Dissert. de Choreis veterum Hebraeorum. Altorf. 1726. 4.

Zeltner de choreis veterum Judaeorum. Altorf. 1726. 4.

Jo. Seb. Renz de religios. saltationibus veterum Judaeorum. Lips. 1738. 4.

Dr. Grünenberg disput. An liceat. saltare? Vieth, Encycl. Th. II. S. 454 führt diese Disputation an ohne Jahrzahl und Druckort.

W. K. L. Ziegler de mimis Romanorum. Götting. 1788. 4.

C. A. Böttiger. Quator aetates rei scenicae ap. veteres. Enthält manche wichtige den Tanz der Alten betreffende Bemerkung.

Digitized by Google

Aug. Boeckh de metris Pindari. lib. III. cap. 13. de saltatione.

Wie die Italiener in der Blütenzeit der wiedererwachten Kunst sich nach jeder Richtung derselben hin hervorthaten, so verdanken wir ihnen auch die ältesten gesonderten Werke über den Tanz, den, mehr oder minder ausführlich, viele italienische Schriftsteller behandeln.

Rinaldo Corso. Dialogo del Ballo. Bologna 1557. 8. Behandelt vornehmlich die Theorie des gesellschaftlichen Tanzes.

Fabric. Caroso da Sormonetta il Ballerino Venetia 1582. 4. Hat ungefähr gleichen Inhalt mit dem Vorigen.

F. S. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia. Milano 1741. 4. Enthält vol. II. parte I. p. 792 — 817 eine höchst schätzbare Abhandlung über die Orchestik der Alten; so wie auch früher schon p. 683. u. f. manche treffende hierhergehörige Bemerkungen vorkommen.

Pier-antonio Gaetani. Dialogo sopra le antiche saltationi. — Raccolta d'opusculi scientifici e filologici. Venezia 1747. T. XXXVI. p. 1 — 81. Das merkwürdigste an dieser Abhandlung ist vielleicht vorn die Entschuldigung, daß ein Diener der Kirche — derselbe war Abate — über diesen Gegenstand schreibt.

Franc. Algarotti, Saggio sopra l'Opera. Liv. 1763. 8. Deutsch von R. E. Raspe, Cassel 1769. 8. Handelt, S. 268. d. Ueb. ausführlich von den Tänzen der Oper. Eine englische Uebersetzung dieses Werkes erschien zu London 1771. 8.

Ant. Planelli dell' Opera in Musica. Nap. 1772. 8. cap. 6. della Danza dell. op. in Musica. Gen. Magri, trattato teoretico prattico di ballo. Napoli 1779. 4. II. v.

Matt. Borsa handelt, opusc. scelti di Milano 1781. 4. in drei Briefen von den Tänzen der Oper.

St. Arteaga. Le Rivoluzione del teatro musicale italiano dal suo origine fino al presente. Bol. 1783. 8. II. T. Ven. 1785. 8. III. T. Deutsch von J. N. Forkel. Leipzig. 1789. 8. 2. B. Kap. 16. „Ueber den pantomimischen Tanz." S. 420 — 493. d. Ueb. — Gehört ohne Zweifel zu den vorzüglichsten bisher erschienenen Abhandlungen über den höheren Kunsttanz.

P. Napoli Signorelli storia critica del teatri. Napoli 1787. VI. vol. 8. Uebers. Leipz. 1791. Enthält Th. I. p.

Digitized by Google

282 u. f. und Th. 2. p. 238 u. f. zwei Abhandlungen über Pantomimen.

Von den Werken der Spanier über die Tanzkunst sind uns folgende bekannt geworden.

D. Jos. Rattier. Observaciones, Principios, y Reglas del Arte de la Danza. Das Werk behandelt hauptsächlich den gesellschaftlichen Tanz, wie man ersieht aus folgender darüber erschienenen und einzeln abgedruckten Kritik: Aprobacion de los mas famosos Maestros Practicos y Theoreticos de la Europa, sobre las Observaciones, Principios y Reglas del Arte de la Danza. Sevilla. 1759. 11 S. gr. 8.

Rono de Flores, tratado de recreacion instruction sobre la danza, su invencion y deferencias. Madrid 179. 8. Betrifft gleichfalls den gesellschaftlichen Tanz.

Preciso, elementos de la ciencia contradanzaria para que los Currutacas, Pirracas y Madamitas. Madr. (2. A.) 179. 8.

Don Preciso. Coleccion de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polas que se han compuesto para cantar a la guittara, per Don Preciso. Madr. 1816. 12. Handelt in der Einleitung sehr ausführlich von dem spanischen Nationaltanz.

Laminas, que manifiestan los varios pasos y mudanzas de los seguidillas voleros, y los trages mas propios para este bayle. Madrid bei Escribano. Stellt die spanischen Tänze in einer Reihe von Kupfern dar.

In Frankreich, wo der Tanz von jeher eine so beliebte Kunst war, muß derselbe natürlich sehr häufig behandelt worden sein, sowohl in besonderen Werken, als auch in einzelnen Traktaten. Die erheblichsten darunter sind:

Jean Tabourot oder Thoinet d'Arbeau, traité de la Danse. Paris 1589. 4.

Recueil de plus excellens Ballets de ce tems. Paris. 1612. Enthält eine Sammlung der bei feierlichen Gelegenheiten an den verschiedenen Höfen gegebenen, mit Gesang und Deklamation untermischten Tanzspiele; die glänzendsten und schönsten derselben erfunden von einem Grafen Aglio, hat der Turiner Hof gegeben.

M. Mersenne. Harmonie universelle. Paris 1636. fol. p. 158 — 172, des Danses. Man findet hier interes-

Digitized by Google

sante Beschreibungen alter Tänze, eine große Anzahl zum Theil sehr alter Tanzmelodien, und neben mancher wunderlichen Behauptung eine Reihe gewichtiger Bemerkungen über den Rhythmus in der Tanzkunst.

Guil. Dumanoir, Mariage de la musique et de la Danse. Paris 1664. 12.

L'Abbé de Pure Idée des Spectacles anc. et nouv. Par. 1668. 12. Giebt hier ebenfalls mehrfache Nachrichten von den eben erwähnten Hofballeten.

Traité de l'origine de la danse; in dem: Extraordinaire des Mercure galant. v. J. 1680. T. X. p. 191. T. XI. p. 3.

Cl. Franc. Ménestrier. Des Ballets anc. et modernes, selon les règles du Theatre. Paris 1682. 12. Handelt besonders von den in seiner Zeit zu Paris gegebenen Hofballeten. In einem andern Werke: des representations en musique ancienne et moderne. (Paris, 1681, spätere Aufl. v. 1731) gedenkt er auch ausführlich der deutschen Hoffeste früherer Zeiten, die bekannt sind unter dem Namen der „Wirthschaften." Dieselben waren, wie hier erzählt wird, eine aus Tanz, Gesang, Maskeraden u. s. w. mannigfach zusammengesetzte Ergötzlichkeit; der Fürst machte dabei den Gastwirth, und alle Gäste erschienen maskirt in einem bestimmt durchgeführten Charakter, der ihnen vorher durch das Loos zugetheilt ward. Man sah hier im bunten Gemisch durcheinander alle Stände bis hinab zur Beutelschneiderin von Profession, zum Bartscheerer, der in Leidenschaft erglüht für seine Kunst, alle Welt zu rasiren strebt, u. s. w.

Bayle, Dictionaire historique, zuerst 1696. fol. handelt unter den Artikeln Bathyllus und Pylades ziemlich ausführlich von den römischen Pantomimen.

Pier. Burette, deux memoires pour servir à l'histoire de la danse des anciens. Memoires de l'acad. des inscriptions vol. I. II.

Le Roi, Ode sur la Danse; erhielt 1714 von der französischen Akademie den Preis. Der Verfasser spricht hier unter andern von dem Ursprunge des Contretanzes, und versetzt denselben in den Olymp. —

Der ungenannte französische Uebersetzer des Philo de vit. contempl. (Par. chés L. Guerin 1719) redet in seinen observations sur le liv. de Philon etc. p. 243 bis 258, über die angeblichen Tänze der Therapeuten in ihren gottesdienstlichen Versammlungen.

Digitized by Google

Pierre Bonnet Bourdelot, histoire de la danse sacrée et profane, ses progrès, et ses révolutions depuis son origine jusqu'a présent Par. 1724. 12.

I. B. Du-Bos, Reflexions critiques sur la Poesie et la Peinture. Par. 1732. 12. III. T. und hernach in sechs Auflagen, unter andern auch Dresden 1760. 8. (Deutsche Uebersetzung durch G. B. Funk. Kopenh. 1759. 8. 3. B., Englisch durch Nugent. London. 1743. 8. 3. T.) Der ganze dritte Band handelt von der älteren und neuern Orchestik, und ist unbezweifelt eins der gründlichsten Werke über diesen Gegenstand.

Rameau, maitre a danser, qui enseigne la manière de faire tous les differens pas, et de conduire les bras etc. Par. 1734. 8. Betrifft nur den gesellschaftlichen Tanz.

God. de Beauchamp. Recherches sur les theatres de france. Par. 1735, redet im dritten Bande sehr viel von den französischen Hofballeten.

Borin, musique théor. et prat. dans son ordre naturel avec la danse. 1746.

Batteux, les beaux arts reduits a un même principe. Par. 1746. Sur la musique et sur la danse. p. 250 — 291.

Boulanger de Rivery, recherches hist. et crit. sur les mimes et les pantomimes. Paris 1751. 12.

Jean le Cointe, apologie de la danse. Paris 1752. 12.

Louis de Cahusac, traité historique de la danse ancienne et moderne. Paris. 1753. 3. T. 12. Deutsche Uebersetzung im ersten und zweiten Bande der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Berlin bei Nicolai 1759. 8. — Giebt zwar nach Menestrier, Bûrette und Dubos wenig Neues mehr in Ansehung der Geschichte, macht aber sonst manche höchst treffende Bemerkungen über das Wesen der Tanzkunst.

Charles Pauli, Elemens de la Danse. Leipz. 1756. Gehört zu den besseren Werken über den Gesellschaftstanz.

De Londeau, traité du maintien du corps. Par. 1760. 12.

Noverre, lettres sur la Danse et sur les Ballets. Stuttgard 1790. 2. vol. 8. Vollständiger in 4 Bänden gr. 8. Petersburg 1803. (Deutsche Uebers. Hamb. 1769. 8.) Was von diesem viel gepriesenen Werke eigentlich zu halten sei, das wird man näher ersehen können aus unserer sechsten Abhandlung. Die beiden letzten Bände der Peters-

Digitized by Google

burger Ausgabe enthalten außer den sämmtlichen Balleten des Noverre noch eine Reihe von lesenswerthen Briefen über andere Gegenstände der Kunst, z. B. questions d'un homme de lettres sur la musique; observations sur la construction d'une salle d'opera; lettres sur les fêtes nationales etc.

Angiolini, Festin de Pierre, Ballet Pantomime représenté a Vienne en Octob. 1761. Die historisch-kritische Vorrede dieses kleinen Werkes ist von H. Calzabigi.

Josson, traité abregé de la danse. 1763. 12.

J. J. Rousseau Dictionaire de Musique zuerst Par. 1767. 4. Enthält manches Hierhergehörige unter den Artikeln: Ballet, Pantomime u. s. w.

Arnaud, Varietés historiques, physiques et literaires Par. 1768. enthalten memoires sur les Danses chinoises. T. I. p. 472; T. II. p. 309.

Histoire universelle des theatres par une societé des gens de lettres. Paris 1774. 8. T. I. p. 193 — 219. Danse de Grecs. T. IV. p. 133. Danse des Romains.

Traité contre les danses. Paris 1775. 12.

Dorat, la declamation theatrale, poeme didact. en IV chants: la Tragedie, la Comedie, l'Opera, la Danse. Dieser letzte Gesang nimmt in der 1777 erschienenen Genfer Ausgabe der poesie de Dorat, T. I. p. 59. Sechszehn Seiten ein; der Geist dieser Dichtung wird am besten erkannt aus einigen hier folgenden Stellen:

C'est peu, de m'etaler une danse savante
Et ces sauts perilleux dont l'effort m'epouvante;
De battre l'entrechat, de jouer du poignet,
De hasarder un rond, de faire un moulinet.
La mediocrité brigue ces avantages:
L'art a d'autres secrets, pour gagner nos suffrages.

Entassés pas sur pas, et travaux sur travaux
Imaginés des tems, et des groupes nouveaux,
Sautés sur le gazon, sans y laisser vos traces,
Vous ne possedés rien, si vous n'avéz les graces.

Zu Ende des Gedichts fordert der Autor in humoristischer Weise alle Welt auf zum Tanz, und schließt darauf mit folgenden Versen:

Compilateurs pesans, toi, cruel moraliste,
Qui crois consoler l'homme, en le rendant plus triste;
Peuple immense de sots, de molesse hébété
Poetes sans esprits, et Catins sans beauté,
Honoraires bouffons; toi, frelon initule
Qui dévores le miel que l'abeille distille;

Digitized by Google

Vous tous, qui, variant vos lugubres travers,
Chacun pour votre compte, ennuyés l'univers,
Dansés — sortés du cercle, ou l'on vous emprisonne,
Répandés sur la vie un sel qui l'assaissonne:
Le tems s'echappe, il fuit; sachés vous en saisir,
Et végetés du moins dans le sein du plaisir.

Bacquoy Guedon, méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse. Amsterd. 1779. 8.

de la Borde, essai sur la Musique ancienne et moderne. Paris. 1780. cap. XIII. de la Saltation ou musique Hypocrite. Und außerdem noch manche hieher gehörige Notizen, z. B. T. I. p. 118. T. II. p. 443. etc.

Encyclopedie methodique. Par. 1782. — vol. Musique, art. Ballet, Contredanse, Menuet etc; enthält intereſſante Bemerkungen von Rousseau, de Momigny, Framery, Ginguené und anderen Gelehrten. Eben ſo auch der frühere Theil der Encyclopädie betitelt: arts academiques (equitaton, escrime, danse.)

Compan, dictionnaire de danse, cont. l'histoire, les régles et les principes de cet art, avec des reflexions critiques et des anecdotes curieuses, concernans la danse ancienne et moderne. Par. 1787. 8. Iſt ganz ohne eigenes Hinzuthun zuſammengeſchrieben aus früher genannten Werken.

N. Malpied, traité sur l'art de la danse. Paris 1789. 8.

d'Aulnaye, de la saltation theatrale ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens. Paris 1790. 8.

Von engliſchen Schriftſtellern, die über die Tanzkunſt geſchrieben haben, finden ſich folgende anzumerken:

The Dancing-Master, or Directions for Dancing Country-Dances, with the Tunes to each Dance, for the Treble-Violin. Sixteenth Edition. London 1716. 2. vol. 8. Die Jahrzahl der erſten Ausgabe dieſes ſehr alten in vieler Hinſicht höchſt intereſſanten Werkes haben wir nirgend auffinden können. Die oben erwähnte Edition enthält, für den ſtudirenden Tonkünſtler höchſt wichtig, fünfhundert und ſechszig alte Tanzmelodien, nebſt den Beſchreibungen und Figuren der dazu gehörigen Geſellſchaftstänze, die, in mancher Hinſicht bemerkenswerth für die Geſchichte der Sitten, ſämmtlich beſondere, oft höchſt drollige Namen führen, z. B. Cupid's Garden, Excuse me, Green Sleves and Pudding Pies, Mr. Eagles-

Digitized by Google

field's new Hornpipe, The Merry Milkmaids, The Deviel's Dream etc. Im zweiten Theil S. 53 findet sich auch ein älteres englisches Tanzlied, der dazu gehörige Reigen hat die Ueberschrift: the Quakers Dance, Danc'd in the Play-House.

Essay towards the history of Dancing. Lond. 1712. 12.

John Weaver, Lectures on the art of Dancing with a Treat. on Action and Gesture. Lond. 1721. 4.

J. Weaver's history of the mimes and pantomimes with an historical account of several performers in dancing, living in the times of the Roman Emperors. London 1728. 8.

The polite arts or a diss. on poetry, painting, music, architecture and eloquence. London 1749. 12. Handelt beiläufig auch ziemlich ausführlich von der Tanzkunst.

W. Hogarth. Analysis of Beauty. Lond. 1750. Deutsch von Mylius. Berlin 1754. 4. Hat Cap. XVII. von der Handlung, einen besondern Abschnitt über die Fundamente des Schönen im Tanz. S. 85 — 90. d. Uebers. 4.

Giov. Andr. Galinis critical observations on the art of dancing. 1762. 8.

Dr. Brown. Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music, etc. Lond. 1763. 4. Mit einigen Veränderungen. London 1764. 8. Franz. Uebers. Paris 1768. Deutsch von Eschenberg. Leipzig 1769. Abschn. III. Von der Musik, Tanzkunst und Poesie unter den Wilden. Abschnitt V. Melodie, Tanz und Gesang des alten Griechenlands; so auch in gesonderten Abschnitten von den Hebräern und Römern, und von den neueren asiatischen Völkern.

Country Dances made plain and easy. 1764. 12.

Account of the Pantomimes of the Ancients; bei den Remarks on the favourite Ballad of Cupid and Psyche, Lond. 1788. 8.

Remarks on the nature of pantomime or imitative dance anc. and mod. Lond. 1789. 8.

Davis, thoughts on dancing. 1791. 8.

Hughes Travels in Sicily Greece and Albania. Lond. 1820. 4. Enthält interessante Nachrichten und mit Kenntniß der alten Orchestik geschriebene paralellisirende Bemerkungen über neu-griechische Tänze; z. B. T. I. p. 263. u. f., 311. u. f., T. II. p. 31 u. f., 53 ꝛc.

Digitized by Google

Von Werken in Holländischer Sprache findet sich nur ein einziges die Geschichte des Tanzes betreffendes Werk anzuführen:

Dan. de Roy, Ordeelkundige Anmerkingen over de Danssereyen zo der ouden as lateren Volkeren. Rotterdam 1722. 8.

Bei der Aufführung der zahlreichen deutschen Schriftsteller, die in gesonderten Werken und in einzelnen Abhandlungen von der Tanzkunst gehandelt haben, wird die bisherige streng chronologische Ordnung nicht ferner beachtet, es werden hier die Schriften vielmehr nach der ungefähren Verwandschaft ihres Inhalts zusammen gestellt etwa in folgender Ordnung: historische Abhandlungen; Tanz, betrachtet in Hinsicht auf Sittlichkeit und Gesundheit; die Anwendung desselben in pädagogischer Hinsicht; niedere Tanzkunst und endlich höhere scenische Tanzkunst.

Ruxners Turnierbuch schließt die Beschreibung von sechs und dreißig Turnieren jedesmal mit einer längeren oder kürzeren Nachricht von den bei den festlichen Gelagen aufgeführten Abendtänzen, deren Kenntniß wichtig ist für eine künftige ausführliche Geschichte der Tanzkunst, und überhaupt für die Geschichte der Sitten des Mittelalters. Einige wörtlich ausgehobene Stellen werden dieses näher bekunden:

Und als die Stund kame hatten sich Fürsten und Jungfrawen fast versammelt, darub man üfblies un ruft ein Schweigen, also ward verkündet, daß die Fürsten würden anfahen zu danzen, und man wollt jedem Fürsten eine Vordanz geben, darum solt männiglich züchtig sein und platz machen, damit man niemants schlagen oder schädidigen dürfte. S. 83.

Also gab man den ersten Danz dem Kaiser Konrad den andern mit Herzog Eberhards Gemahlin von Lothringen. — Den andern Danz gab man Herzog Magnussen von Sachsen mit der Kaiserin; der danzten erstlich zween Grauen mit Windlichtern vor; danach danzten andere Grauen vier; darnach aber danzten zween mit zweien Windlichtern und nach der Kaiserin danzten drei Grauen die ir Kleidt nachtrugen, und darnach danzten wieder zwei Grauen mit Windlichtern. S. 58.

Danach danzten die andern Fürsten, Grauen und Herren all, ein jeder nach seinem Stand u. s. w. S. 45. (Es

Digitized by Google

muß hier in Hinsicht der Rangordnung und Etikette ziemlich strenge genommen worden sein, denn es wird als etwas Besonderes ausdrücklich angemerkt, daß Kaiser Heinrich III. auf dem siebenten Turnier zu Hall in Sachsen getanzt habe, nachdem schon sechs Grafen und Fürsten vor ihm Tänze aufgeführt hatten, und von denen nicht gesagt wird, daß sie im Kampfspiel geglänzt hatten als Sieger, denen bei dieser Gelegenheit der Vorrang vor den andern Fürsten und Herren eingeräumt zu werden pflegte. Vor und hinter dem Kaiser tanzten, wie vorhin bei der Kaiserin, wiederum vierzehn Grafen, von denen zehn mit Windlichtern versehen waren. S. S. 63.

Danach als der Danz anging, da schickten sich Frawen und Junkfrawen mit höchstem Fleiß, daß sie all und ein jegliche besunder — als wohl zu glauben ist — nach adelichen Sitten, und mit dem zierlichsten angethan und bekleidt waren. S. 34. — (Die Putzsucht muß in späteren Zeiten sehr ausgeartet sein, denn es steht Seite 200 zu lesen: „die Junkfrawen sollen nur zu dem Thurnier gebrauchen „drei oder vier geschmückt Röck, darunder soll auch kein „guldin Stück oder ganz Perlinrock sein;" — die dawider Handelnde geht des Dankens gebens, des Vortanzes, ja des Tanzes selbst verlustig.)

Musard, Vorstellung der heidnischen Kirchengebräuche. Zell 1695. Handelt Abschnitt V. von den aus dem Heidenthum in die christliche Kirche übergegangenen Gebräuchen, und bei dieser Gelegenheit auch von den alten Kirchentänzen.

C. H. Brömel, von den Festtänzen der ersten Christen. [9] Jena, bei Bielke 1701. 7. B. 4.

---

9) In der sechsten Abhandlung ist von christlichen Kirchentänzen unserer Zeiten einige Nachricht gegeben; interessant ist in dieser Hinsicht einer der neuesten Reiseberichte, dessen Verfasser sagt nehmlich von seinem Aufenthalte in Jerusalem: „da ich einmal einige Tage über unsere und die katholische Ostern hatte bleiben müssen, so wartete ich auch noch die Feier der acht Tage später fallenden griechischen ab. Ich ärgerte mich aber dafs ich es gethan hatte. Die Erscheinung des heiligen Feuers am Sonnabend Mittag ist das wichtigste dabei. Man sagt dem Volke, dafs es ein Engel in das heilige Grab bringe, und dafs die Herbeikunft dieses der in dem Grabe sich befindende Bischof erbitte. Alles läuft schon am frühen Morgen in die Kirche. Der Tag bringt den Türken eine Einnahme von mehreren tausend Piastern, denn an ihm mufs jeder Grieche, welcher in die Kirche will, von den vor derselben unter Zelten sich gelagerten Beamten des Gouverneurs einen Einlafszettel

Digitized by Google

Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen. Jahrg. 1775, enthält Nachricht von religiösen Tänzen überhaupt.

Sämmler von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen. — In: Sanders neuem Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste. Leipz. 1745—49. Th. VIII. St. 4. S. 327. Es fehlt dieser Abhandlung für manche darin vorkommende Behauptungen der historische Belag.

J. J. Rambach, von der Orchestik oder Tanzkunst der Griechen. In dessen Uebersetzung von Potters Archäologie Th. III. S. 617. (Halle 1778.)

Bergsträsser, von der Orchestik der Alten. In: Schirachs Magazin der deutschen Critik. Band III. Th. 1.

G. E. Lessing Abhandlung von den Pantomimen der Alten. S. dessen sämmtl. Schriften. T. XXII. S. 243.

Symansky, Skizze einer Geschichte der pantomimischen Kunst. In dessen Zuschauer. Berl. 1822. No. 86 — 97. Hat manche wichtige in den bisher aufgeführten Schriften nicht enthaltene historische Notizen über die frühere oft höchst eigenthümliche Anwendung der Gebehrdenkunst; z. B. heißt es in den Nachrichten von den pantomimischen Darstellungen in England: „unter der Regierung der Elisabeth erscheint das erste förmliche Trauerspiel Gorboduck. Die Verfasser desselben hießen Thomas Sackville, Lord Buckhurst, und Thomas Norton. Jeder Akt, so wie gewöhnlich in allen der ältern englischen Schauspiele, fängt auch in diesem mit einer, die folgende Handlung allegorisch darstellenden Pantomime (dumb show) an. Warton erwähnt (Hist. of Engl. Poetry. Vol. III. p. 361), daß einige dieser pantomimischen Spiele dazu dienten, alle die Sachen aufzunehmen, die zur Geschichte des Stücks gehörten, die man aber nicht hat füglich mit in dasselbe verweben können. — In Holland ist schon um das Jahr 1468 zu Ryssel, da Karl, der letzte Herzog von

---

lösen. Um Platz zu gewinnen, fand ich mich auch schon in der ersten Frühe ein. Der Bischof und einige Mönche erwarteten schon den Engel im Grabe. Ich schämte mich vor den hohnlachenden Türken, die sich auch in nicht geringer Menge herbeigedrängt hatten, als sich die Freude auf die Ankunft des Engels zu entwickeln begann. Es marschirte ein Trofs maskirter Buben auf Stelzen einher, und tanzte unter Begleitung von andern, die ohne Stelzen waren, um das Grab; u. s. w. — J. Leutzen, Mittheilungen auf seiner Reise durch das gelobte Land. Abendz. Jahrg. 1825. No. 55.

Digitized by Google

Burgund seinen Einzug hielt, eine Pantomime gegeben worden, obgleich man erst den Zeitpunkt der uns bekannten holländischen Komödie mit dem Jahre 1561 annehmen kann." —

Jacob von Stähling Storksburg, Geschichte der Tanz- und Tonkunst in Rußland. (In Haigolds Beilagen zum neuveränderten Rußland. Th. II.)

G. W. Stellers, Beschreib. von Kamtschatka. (Leipz. 1774) handelt S. 332 — 342 ausführlich von den Tänzen und Gesängen [10] der nordasiatischen Völker.

G. U. A. Vieth, Versuch einer Encyclopädie der Leibesübungen. Berlin 1794. 2. Bde. 8. Enthält historische Notizen von den Tänzen der Russen, Tartaren, Kosaken, Woguten, Ostiaken, Samojeden, Kamtschadalen, Kalmücken, Chinesen, Neu-Perser, Türken, Neu-Griechen, Neu-Aegypter, Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer, Holländer, Schweden, Isländer u. s. w. Außer diesem Reichthum an geschichtlichen Nachrichten findet man auch hier noch viele höchst schätzbare Bemerkungen über den Tanz in medizinischer, ethischer und ästhetischer Hinsicht.

Neuer Tanz- und Ballkalender. Berl. 1801. Enthält brauchbare Nachrichten über die Tänze der Grönländer, [11] Kamtschadalen, Ostiaken, Mexicaner, Peruaner, Neger, Hottentotten, Südsee-Insulaner, Indier, Neu-Aegypter, Türken, Ungarn, Neu-Griechen, Morlacken, Corsen u. a. m. Die übrigen hier vorkommenden Abhandlungen über den Tanz in pathologischer, anatomischer und pädagogischer Hinsicht, sind unbedeutend.

---

10) Ein von Steller nicht angeführtes kamtschadalisches Tanzlied heißt:

Rund um mich her will ich mein Auge drehen,
Und suchend rund herum nach meinem Liebling sehen!
d. V.

11) Am festlichsten wird ihr Tanz, wenn sie nach einer halbjährigen Nacht zum erstenmale wieder die Sonne erblicken. Mit dem ersten Strahl, der ihre Schneefelder röthet erwachen alle ihre Sinnen von neuem, der Tänzer singt dann unaufhörlich:

„Die Sonne kommt zu uns zurück,
Und bringt uns gutes Wetter mit!"

indeß der Chor bei jeder Zeile ein lautes Amnah ajah, ajah, ah, ah! hinzu fügt. — Welch eine Aehnlichkeit in der Form mit den ältesten uns bekannt gewordenen Tanz- und Jubelliedern. Vergl. Abhandl. VIII.

Digitized by Google

E. J. Kochs Compendium der deutschen Literaturgeschichte von den ältesten Zeiten bis auf das Jahr 1781. (Berl. 1790) enthält S. 254 u. f. Nachrichten von sechs und zwanzig Balleten welche vom Jahre 1639 bis 1706 an den verschiedenen deutschen Höfen bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt worden sind. Die Titel dieser Tanzspiele sind oft sonderbar genug, z. B. Musen Preis-Ballet, Ballet der Glückseligkeit, Krieg und Liebe, das verbesserte Parisurtheil, Ballet von Zusammenkunft und Wirkung der Planeten, die Tugendkette, Ballet auf den Kindtaufs- und Einsegnungssolemnitäten des Herrn Landgrafen zu Hessen, Lud. des Jüngern. Darmst. 1658.

Fried. Schütz. Vincenzo Galeotti, königl. dänischer Balletmeister und Ritter des Dannebrog-Ordens zu Koppenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der mimischen Kunst. — In der Zeit. für die eleg. Welt. Jahrg. 1815. No. 169 u. f.

Meletaon, von der Nutzbarkeit des Tanzens. Vieth führt Th. II. S. 453 diese Schrift an ohne weitere Angabe des Jahres und des Druckorts.

J. Lipawpsky, über das Tanzen in medicin. Hinsicht. 1792 (wahrscheinlich Prag.)

Dr. Sponitzer, das Tanzen in pathologisch-moralischer Hinsicht erwogen. Berl. 1795. Vergl. über den Inhalt dieser Schrift Abhandl. VIII. cit. No. 93.

J. E. Wetzler, über den Einfluss des Tanzens auf die Gesundheit, nebst Verhaltunsregeln. Landshut bei Weber 1801.

J. Wendt, über den Tanz als Vergnügen und Schädlichkeit, ein Beitrag zur Diätetik. Breslau bei Schall 1802.

Martin Ehlers, Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen. Flensburg 1779. Th. II. S. 1 u. f. Neunzehnte Betrachtung, von der Pantomime und Mascarade. Ferner S. 15 — 45 von der Musik und dem Tanzen. Wie der Verfasser von diesen Künsten hinsichtlich seines Standpunkts urtheilt, geht aus unseren mehrfachen Citaten desselben genügend hervor; besonders sehe man Abhandl. VIII. cit. No. 98.

J. H. G. Heusinger, die Familie Werthheim eine theoretisch-practische Anleitung zu einer regelmäfsigen Erziehung etc. Gotha 1801. Der in der pädagogischen Welt sonst nicht unberühmte Verfasser handelt Th. III.

Digitized by Google

S. 363. u. f. von dem gesellschaftlichen Tanz, der nach seiner Meinung die Gesundheit untergräbt, zur Unsittlichkeit reizt, und nachtheilig wirkt für die Körperhaltung. Dagegen nun wird das Seiltanzen als die vorzüglichste Körperübung angelegentlichst empfohlen für Kinder beiderlei Geschlechts: „man lasse sie" — so heißt es S. 368 — in dieser einzigen weit kommen, „so kann alles übrige entbehrt werden." — — —

Jean Paul, Levana Th. I. S. 199 u. f. handelt vom Tanzen der Kinder, für die er — ganz im Gegensatze mit der Meinung des Herrn Heusinger — diese Uebung, als höchst wesentlich erachtet. — Einzelne treffliche Bemerkungen über den Tanz finden sich sparsam verstreut in seinen übrigen zahlreichen Werken; unter andern sagt er sehr schön von einer Maskerade: „ein Ball en masque ist vielleicht das Höchste, was der spielenden Poesie das Leben nachzuspielen vermag. Wie dem Dichter alle Stände und Zeiten gleich sind, und alles Aeußere nur Kleid ist, alles Innere aber Lust und Klang: so dichten hier die Menschen sich selber und das Leben nach. Die älteste Sitte und Tracht wandeln auferstanden neben junger — der fernste Wilde, der feinste, wie der röheste Stand, das spottende Zerrbild, alles, was sich sonst nie berührt, selber die verschiedenen Jahreszeiten und Regionen, alles Feindliche und Freundliche wird in einem leichten, frohen Kreis gerundet, und der Kreis wird nach dem Sylbenmaaß bewegt, nämlich der Musik, diesem Lande der Seelen, wo die Masken das Land der Körper sind. — Nur Ein Wesen steht ernst, unbedeckt und unverlarvt dort, und regelt das heitere Spiel — der Redoutenmeister." —

Chr. Pauli, Musik und Tanz, im Goth. Magazin. Bd. II. Stck. 2.

Hamburgg. Unterhalt. Bd. I. S. 341 u. f. Bemerkungen über den Einfluss des Musikalischen Gehörs in die Tanzkunst, von Noverre.

W. A. Iffland, Hoftanzmeister Mereau. (im Berl. Damenkal. v. 1803.) Eine vortreffliche Schilderung eines Tanzlehrers, denkend und einsichtsvoll, [12] wie man dieselben bis jetzt wohl nur selten finden mag.

Joh. Pasche, Beschreibung wahrer Tanzkunst mit einer Vorrede von Borkmann. Frankf. 1707. 8. Leip. 1713.

12) Vergl. über einsichtsvolle Tanzlehrer noch Rousseau. Emil. T. III. p. 343. 347.

Digitized by Google

Berends Tanzkunst. 1713.

Gottfried Tauberts, rechtschaffener Tanzmeister. Leipz. 1717. 4. 1176 Seiten mit mehr als 50 Kupfertafeln voll choregraphischer Figuren. Ermüdend weitläuftig, von Gelehrsamkeit strotzend, aber immer eins der vorzüglicheren Werke.

C. Chr. Langs Anfangsgründe zur Tanzkunst. Erlangen. 1751. 4.

Hänsels Tanzkunst. 1755.

J. F. Martinet. Anfangsgründe der Tanzkunst, theils zur nützlichen Wiederholung, theils für diejenigen Eltern bestimmt, die ihren Kindern keinen Tanzmeister halten können. Aus d. Franz. m. Kupfern. Leipzig 1797. 8.

J. H. Kattfuss. Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes. Leipz. 1800. Gehört zu den geistvolleren Werken dieser Art.

J. Gfr. Grohmann, über die neuere Tanzkunst, im Modejournal v. 1804. März S. 113 u. f.

Mädel, die Tanzkunst für die elegante Welt. Leipz. 1805. 8. Im Ganzen unbedeutend.

Fr. Wolf, kurze Uebersicht der niedern Tanzkunst, oder: die Art und Weise seinen Körper auszubilden und einen richtigen Gang und festen Schritt im Gehen zu erhalten. Berl. bei Krause 1822. 12. 48. S.

Bonin, neueste Art der galanten und theatralischen Tanzkunst. 1712.

Lambranzi theatral. Tanzkunst. m. K. 1716.

J. G. Sulzers allg. Th. d. sch. Künste handelt von der niedern und höhern Tanzkunst unter folgenden Artikeln: Allemande, Ausdruck, Ballet, Bewegung, Bourrée, Choregraphie, Ciaconne, Courante, Figur, Figuranten, Folie d'Espagne, Forlane, Gavotte, Gesellschaftstänze, Gique, Haltung des Körpers, Loure, Menuet, Musette, Pantomime, Passacaille, Passepied, Pastoral, Polonaise, Sarabande, Schritt, Stellung, Tanz, Tanzkunst, Tanzstück.

Friedr. von Blankenburg, Literarische Zusätze zu J. G. Sulzers allg. Th. d. sch. Künste, spricht über die niedere und höhere Tanzkunst unter folgenden Artikeln: Ballet, Choreographie, Comödie, Pantomime, Tanzkunst.

Aug. Otto Reichard, über den theatralischen Tanz, in der Clevischen Theaterzeitung.

Bemerkungen über Pantomime und Ballet, in den Bayerschen Beiträgen zur schönen und nützlichen

Digitized by Google

Literatur. München 1779. 8. Diese Abhandlung betrifft besonders die Tänze der Oper.

Über die theatralischen Tänze und die Balletmeister Noverre, Muzzarelli und Vigano. Wien 1799. 8.

Über den Tanz, ins besondere den theatralischen; in J. L. Maucharts allgemeinem Repertorium für empirische Psychologie und verwandte Wissenschaften (Nürnb. 1793.) Th. III. S. 279 u. f. Eine zwar kurze aber an treffenden Bemerkungen reiche Abhandlung.

J. F. Reichard, vertraute Briefe aus Paris. Hamb. 1805. Enthalten mannigfache Bemerkungen über die französische Tanzkunst, z. B. Th. I. S. 58, 74, 113—117, 150 u. f. 182—186, 202, 208, 232, 312, 337, 450, 463, 494 u. f. Th. II. S. 36, 72, 116, 141, 210, 237, 366 ꝛc.

W. T. Krug. Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste. Leipz. 1802. Handelt S. 183—203, von der Gebehrdenkunst und von der niederen und höheren Tanzkunst.

K. H. J. Pölitz Aesthetik. Leipz. 1807. Th. II. S. 395. u. f. von der Tanzkunst.

J. G. Herder. Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange. (Geist der hebräischen Poesie Th. II. S. 245 d. Ausg. Tüb. 1805.)

Ueber den Tanz (in der Adrastea Th. II. S. 258 ff.)

C. H. Heydenreich. System der Aesthetik. Leipzig 1790. Ueber Gebehrdenkunst und Tanz. S. 154—171, 205—211, 286—289.

J. A. Eberhard, Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Halle 1803. 2te Aufl. 1809. Th. III. S. 132—173. Ueber Orchestik, Ballet und Pantomime.

Wilh. Heinse, giebt in seiner Hildegard von Hohenthal (Berl. 1804) Th. II. S. 231—254 eine treffliche Abhandlung über Pantomime, theatralischen Tanz und Balletmusik.

L. Bendavid Beiträge zur Kritik des Geschmacks. Wien 1797. S. 228—286 über die Tanzkunst.

L. Bendavid. Versuch einer Geschmackslehre. Berl. 1799. S. 461—470. Über Tanz und Ballet.

F. A. Nüfslein Lehrbuch der Kunstwissenschaft. Landshut 1819. §. 441—448 über den theatral. Tanz.

Lotosblätter, Fragmente von Isidorus. Bamberg und Leipz. 1817. Th. I. S. 229 u. f. Fragmente üb. d. Tanz.

Digitized by Google

Ersch und Gruber, allgem. Encyclop. der Wissensch. und Künste. Art. Ballet. u. a.

G. A. Fr. v. Maltitz, Streifzüge durch die Felder der Satyre und Romantik. (Berl. 1825) S. 74—77 das Ballet. Eine zwar etwas derbe sonst aber treffende Satyre über den heutigen scenischen Tanz.

Dr. Mises, über den Tanz. (Stapelia mixta. Leipz. 1824. S. 1. u. f.) Eine humoristische Apologie des Tanzes, in welcher unter andern die heutige Art und Weise der gesellschaftlichen Tanzfeste mit beißender Ironie behandelt wird.

So erleidet der jetzige scenische Kunsttanz wie auch der niedere Gesellschaftstanz vielfach den ärgsten Spott; Zeit also wäre es wohl, daß man einmal etwas Wesentliches thäte zur Veredlung der an absoluter Schönheit und ästhetischer Kraft so reichen Orchestik.

Literatur der Choregraphie.

In den früheren Abhandlungen ist mehrfach der möglichen Notirungskunst des oratorischen Ausdrucks, der rednerischen Gebehrden, der pantomimischen Bewegungen und endlich des Tanzes selbst erwähnt worden, und wir haben selbst einige hieher gehörige neue Vorschläge gemacht: die Nachweisung alles dessen, was bereits in dieser Hinsicht geschrieben ist, folgt nunmehr hier in möglichster Vollständigkeit.

Thoinet d'Arbeau Orchesographie 1588.

Feuillet Choregraphie, ou l'art d'ecrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs. 1701. (2me edit.) Deutsch in Tauberts oben erwähnten volk. Tanzmeister.

Du Bos reflexions critiques sur la Poesie et sur la peinture handelt im dritten Bande p. 86 u. f. 163 u. f. 346 u. f. (6me edit. Par. 1755) von der bei den Römern üblich gewesenen Notirung der Geste.

Duclos. L'art de partager l'action theatrale, et sur celui de noter la declamation, qu'on pretend avoir été en usage chés les Romains. (Accad. des inscript. T. XXI. p. 191.)

Digitized by Google

N. Malpied, elemens de choréographie. Paris 1762. 8.
Perrin et La Hante, choréographie nouv. Par. 1762.
Magny, principes de choréographie. Paris 1765. 8.
Encyclopedie methodique (arts academiques, equitation, escrime, danse) vol. I. p. 385 Choregraphie.
Ad. Wolfg. Winterschmid's Anweisung die Kompagnietänze in Choregraphie zu setzen. Alt. 1758. 8.
C. Chr. Lang's choregraphische Vorstellung der engl. und franz. Figuren in Kontertänzen. Erl. 1763 4.
C. J. v. F. Kunst nach der Choregraphie zu tanzen und Tänze zu schreiben. Braunschw. 1767. 8. 56. Seiten. Ein ziemlich magerer Auszug aus Feuillet.
C. J. v. Feldtenstein Erweiterungen der Kunst nach der Choregraphie zu tanzen. Braunschw. 1772.
Theod. Francisk. Petersen, practische Einleitung in die Choregraphie oder Tanzzeichnungskunst. Erster Theil. Schleswig 1791. 84 S. 8. Ist nach einem nicht genannten französischen Original bearbeitet; sonst ein brauchbares Büchlein. Recensirt allg. Lit. Zeit. 1793. No. 355.
Vieth, Versuch einer Encyclopedie der Leibesübungen. Th. II. S. 391 — 424. Von der Choregraphie, mit 2 dazu gehörigen Kupfertafeln.
Sulzer. Th. d. sch. Künste. Art. Choregraphie.
Noverre, lettres sur la danse, handelt im dreizehnten Briefe des ersten Bandes von der Choreographie; er wünscht, daß bei derselben besonders die Malerei und Kupferstecherkunst in häufigen Anspruch genommen werde. — Dieser Weg nun ist, wie früher bereits bemerkt ward, äußerst kostspielig, und daher wohl nur bei seltenen Fällen in Anwendung zu bringen: ein sehr reicher Vorrath schöner Tanzgruppen und Stellungen bietet sich aber dem studirenden Kunsttänzer ganz leicht dar in den zahlreichen Tänze darstellenden Werken der bildenden Kunst; ein Verzeichniß solcher Tanzabbildungen wird daher hier nicht am unrechten Orte sein.
Antichita di Ercolano. Pitture vol. II. p. 131. 315. III. 143, 147, 155, 165. IV. 93, 117, 129, 269, 273, Bronzi II. p. 147.
Museo Pio-Clementino. vol. III. p. 30, 42. IV. 29.
Tischbein ant. Vasen. vol. I. p. 16, 48, 51, 60. II. 44. III. 11, 12, 13, 14, 15, 17. IV. 55.
A. L. Millin, Peinture de Vases antiques. Vol. I. 7, 9, 36, 51, 57, 67, 68. II. 42.

Digitized by Google

I. Millingen Peinture antiques des Vases grecs. No. 1, 2, 3, 5, 19, 20, 24, 38, 39. Die S. 229 angegebene Literatur über mimisch-plastische Darstellungen gehört theilweise auch hierher.
Sonnerat voyage aus Indes. Pl. 9. 63. Bayaderentänze.
Niebuhr, Reise nach Arabien. [13]) Th. I. S. 84. II. 173.
Baumgarten, allg. Gesch. d. Länder und Völker von Amerika Th. I. S. 240, 340, 438, 457, 467, 468, 472 u. a. O. des ersten und zweiten Bandes.
Laminas, que manifiestan los varios pasos. etc. Siehe Lit. d. Orchestik.

Sind die hier angegebenen, und außer diesen noch viele andere Darstellungen von Tänzen auch gleich nicht alle der Nachahmung werth, so vermag doch die aufmerksame Beschauung der Bildwerke aller Art den denkenden Tanzkünstler gewiß vielseitig anzuregen.

Literatur der schönen Gymnastik.

In der dritten und sechsten Abhandlung ist früher schon ein Mehreres gesagt worden über die Betrachtung der Gymnastik, nicht bloß als ausbildende das Dasein verschönende Körperübung, sondern als wirklich absolut schöne

13) Der Vollständigkeit wegen muss hier beiläufig bemerkt werden, dass auch im Oriente bereits mehrere Schriftsteller den Tanz einer besonderen Aufmerksamkeit gewidmet haben: Hadschi Chalfa z. B. († 1068) rechnet in seinem grossen encyclopädischen Werke der Wissenschaften und Künste die Musik zur Mathematik, und zu jener wieder die Tanzkunst und Pantomime, von welcher er ausführlicher handelnd unter andern sagt: „die Gebehrdenkunst unterrichtet vorzüglich in dem bei dem Tanz üblichen Gebehrdenspiele und Mienenausdruck, die alle mehr oder weniger den Genuss der Liebe vorstellen.“ (Encyclop. Uebers. d. Wissensch. d. Orients aus sieben arabischen persischen und türkischen Werken übersetzt. Leipz. 1804. p. 399.) Ein zweiter hierher gehöriger Schriftsteller ist Ali-Chelebi al-Mousti, Verfasser eines besonderen Tractats über die Tanzkunst, betitelt: Giaouza alrakas. Derselbe behauptet darin gegen die gewöhnliche Meinung der Muselmänner, dass der Tanz erlaubt sei, und beruft sich dabei auf die Religionstänze der Derwische, über die er sich weitläuftig ausläßt. Einige Nachricht von diesem Werke findet man in d'Herbelot's Bibliotheque orientale T. I. p. 91. edit. 1774.

Digitized by Google

Kunst, wozu dieselbe erhoben wird durch die Idee der ästhetischen Nachahmung, durch den von begleitendem Tonspiel geregelten Rhythmus der energischen Körperbewegungen, und endlich durch deren reizvolles Spiel in den eigenthümlichen nur durch den Kampf allein hervortretenden schönen Linien und Umrissen. — Ungewöhnlich zwar ist solche Ansicht von der Gymnastik oder männlichen Orchestik; einzelne Belege dafür finden sich jedoch bereits hier und da verstreut in folgenden Schriften.

Plato de legibus lib. VII. p. 630—640, de republica lib. III. p. 439—442, d. angef. Ausg. macht über die Gymnastik manche die hier aufgestellte Ansicht bestätigende Bemerkung.

Plutarch in Symposiac. lib. II. quaest. 4. redet ausführlich von dem Ringen der Athleten.

Heliodor in Aethiop. lib. X. c. 29. hat die ausführlichste Stelle über die alten Ringspiele.

Lud. Caelii Rhodogim lection. antiq., die früherhin schon genauer angeführt sind, enthalten zerstreut durch das ganze Werk manche treffliche hierhergehörige Bemerkung.

Hieron. Mercurialis de arte gymnastica etc.

Petri Fabri Agonosticon sive de re athletica etc.

G. J. Vossius de quatuor artibus popularibus etc. Amstelod. 1650 fol. cap. III. p. 11—36 de Gymnast.

Burette, Memoire pour servir a l'histoire des Athletes. Acad. des inscript. T. I. p. 211.

Burette, Memoire pour servir a l'histoire de la spheristique, ou de la paume des anciens. Acad. des inscr. T. I. p. 153.

Niebuhr, Reise nach Arabien. Coppenh. 1774. 4. handelt im zweiten Th. S. 173 u. f., von den in Persien gewöhnlichen Leibesübungen, die noch durch Kupfer erläutert werden. Für Vornehme und Niedere sind daselbst zur Uebung in der Gymnastik besonders angelegte alle Zugluft abwehrende Gebäude errichtet, in denen die zahlreich sich versammelnden Ringlustigen alle Kleider ablegen bis auf ein kurzes anschließendes ledernes Unterkleid. Nach allgemeinem Gebet beginnen die verschiedenen Leibesübungen, die beständig von dem Takt der begleitenden Musik geregelt werden; endlich geht das Ringspiel über in frohen Tanz, an dem alle Kämpfer Theil nehmen, und sich darauf nach abermaligem gemeinsamen Gebete, und nach Anlegung ihrer ordentlichen Kleidung entfernen.

Digitized by Google

Encyclopedie methodique. Arts académiques. Equitation, escrime etc. enthält manches Hierhergehörige.

W. T. Krug. Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste. Leipz. 1802. §. 41. Von der schönen Fechtkunst. §. 42. von der schönen Reitkunst. §. 43 von der schönen Turnierkunst. — Es heißt hier unter andern: „die Fechtkunst hat zwar, wieferne sie Kunst des geschickten persönlichen Angreifens und Vertheidigens ist, einen anderweitigen Zweck als Belustigung und Wohlgefallen; allein das Fechten selbst ist doch einer solchen Veredlung fähig, daß es eine schöne Darstellung eines wechselseitigen Kampfes werden, und in soferne die Einbildungskraft des Zuschauers in ein mit dem Verstande harmonirendes Spiel versetzen, mithin das Gemüth durch ein ästhetisches Wohlgefallen belustigen kann. Sie ist also Kunst der Zeit und des Raums, weil sie durch körperliche Bewegung darstellt, aber nur relativschöne Kunst, wie die Redekunst, Baukunst, Schriftkunst u. dgl., weil die Bewegungen des Körpers beim Gefechte nicht frei, sondern durch den Zweck des Angriffs und der Vertheidigung sehr beschränkt sind. Soll nun die Darstellung eines wechselseitigen Kampfes wirklich als schön beurtheilt werden, so muß dieselbe im eigentlichsten Sinne mimisch sein, d. h. der Kampf muß nicht als ein wirklicher Streit auf Tod und Leben, sondern nur als Nachahmung eines solchen Streites angesehen werden, weil nur unter dieser Bedingung die Gebehrdung, d. h. die fechtende Stellung und Bewegung der Kämpfenden, nebst ihren Mienen als ein Spiel erscheinen kann. — Das Gefecht mit Hieb- oder Stich-Rappieren ist das eigentliche Object der Fechtkunst als einer schönen Kunst. — — Soll nun aber das Reiten als schön beurtheilt werden, so muß es in der Qualität eines Tanzes zu Pferde d. h. nicht als ein Reisen, welches einen an und für sich beschwerlichen Transport des Körpers von einem Orte zum andern ankündigt, sondern als ein Spiel willkührlicher Bewegung, welche theils Folge theils Ursache eines erhöheten Lebensgefühls ist, erscheinen. — Die Bewegung des Pferdes darf weder zu einförmig, noch zu langsam, noch zu schnell sein, weil durch das erste und zweite das Reiten dem Reisen, und durch das erste und dritte dem Wettrennen ähnlich wird, welches eben so wenig als die sogenannte englandische Kunstreiterei — die wie die Seiltänzerei halsbrechend

Digitized by Google

ist — Objekt eines ästhetischen Urtheils oder einer Geschmacksluft sein kann. Abwechselung oder Mannichfaltigkeit der Bewegung, wie es im Tanze geschieht, muß also auch beim Reiten statt finden, wenn diese Kunst als schöne Kunst ausgeübt werden soll, so wie auch mehrere Personen zugleich in schönen Linien, die sich auf eine gefällige Art, mithin nicht zu dicht, in einander verschlingen, umher reiten und dadurch eine Art von gesellschaftlichem Tanz zu Pferde aufführen können. — Aus der Verbindung der Fechtkunst und Reitkunst geht die Turnierkunst hervor, u. s. w.

Tischbein, ant. Vasen. vol. I. t. 55. 56. Darstellungen des Ringens. t. 60. Ein Waffentanz.

Mus. Pio-Clement. vol. III. t. 9. stellt gleichfalls einen sehr schönen Waffentanz dar.

J. J. Wagner, Ideen über die Musik. In der allgem. musikal. Zeitung. Jahrg. 1823. No. 13. Ein zwar kleiner aber äußerst gehaltvoller Aufsatz, der manches Treffende enthält über schöne Gymnastik.

Literatur zur Abhandlung über die Pantomimik.

In dem ersten Bande dieser Beiträge zur allgemeinen Kunstlehre ist zum großen Theile von Kunstgebieten die Rede, die beinahe noch gar nicht, oder doch nur sehr wenig erst angebaut sind; daher fällt die Literatur, beschränkt auf die Angabe einzeln verstreuter Abschnitte und Bemerkungen, meistens nur sehr dürftig aus. Eben so nun ist es auch in Hinsicht der Pantomimik; nächst den Seite 219 bereits angegebenen Schriften zur weiteren Erkenntniß des körperlichen Ausdrucks überhaupt, betrachten noch die folgenden Werke denselben hauptsächlich nur als ästhetisches Darstellungsmittel der schönen Kunst.

Giovanni Bonifacio l'arte dé Cenni. Vincenza 1616. 4. Der genauere Inhalt dieses wichtigen Werkes ist bereits ausführlich erwähnt S. 206.

D. G. Morhof, de eloquentia in tacendo. Kiel 1684. 4.

J. G. Berger, de hypocrisi oratoria, sive de eloquentia corporis. Wittenberg 1723. 4.

John Weaver's treatise on action and gesture, in dem früher bereits näher angegebenen Werke.

Digitized by Google

G. G. Carey's lectures on mimicry. 1776. 12.
Remarks on the nature of Pantomime or imitative Dance anc. and moderne. London. 1789. 8.
Gilbert Austin, Chironomia or a treatise on rhetorical delivery: comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the Voice, the Countenance and Gesture. Together with an investigation of the elements of gesture and a new method for the notation thereof; illustrated by many figures. London 1806. gr. 4. 597. S. Deutsch im Auszuge von C. F. Michaelis, die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation. Leipz. 1819. Mit 25 Kupferplatten.
L'Abbé de Condillac Essai sur l'Origine des connoissance humaines. Par. 1769. cap. I. le langage d'action, et celui des sons articulés considerés dans leur origine. cap. III. Des progrés que l'art du geste a faits chés les anciens.
M. Marmontel, Elemens de Literature. Par. 1787. T. IX. p. 154. Pantomime.
Ant. Dinouart, l'eloquence du corps. Paris 1762. 12.
J. F. v. Götz, Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst und Schauspielfreunde. Augsb. 1783. 4.
J. F. v. Götz, Leonardo und Blandine ein Melodram nach Bürger in 160 leidenschaftlichen Entwürfen; ein in vieler Hinsicht wichtiges Werk für die pantomimische Kunst.
S. H. Ewald, über Empfindung, Leidenschaften, Charactere und Sitten; im Goth. Magaz. Th. II. St. 2. 1778. 8. Gehört nur entfernter hierher.
Einsiedel, Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Leipzig 1797. S. 59—73. Über Pantom.
J. J. Engel Ideen zu einer Mimik. Handelt in fünf Briefen (28 — 32) besonders von der Pantomime; die hier ausgesprochene einseitige und allzu begränzte Ansicht von der reinen Mimik hat bereits, wie früherhin schon des Weiteren nachgewiesen ist, mehrfache Widerlegung gefunden. Das Werk überhaupt enthält unläugbar viel Treffliches, dennoch aber ist die Celebrität desselben ungleich größer noch als dessen positiver Werth.
G. Fr v. Sekendorf genannt Patrik Peale, Kritik der Kunst. Götting. 1812. Handelt § 179 — 185 von der

Digitized by Google

pantomimischen Kunst. — Auch der ganze zweite Band seines bereits mehrfach angeführten Werkes über Declamation und Mimik sammt den zahlreichen dazu gehörigen Kupferbeilagen enthält viel Brauchbares für die Kunst der reinen Mimik.

Oeffentliche Blätter noch geben, hier beiläufig zu erwähnen, neuerdings einen so merkwürdigen Belag zu den in den Umrissen zur Pantomimik ausgesprochenen Behauptungen in Hinsicht der Gewalt des menschlichen Auges über die Thiere, daß wir nicht unterlassen können, denselben hier nachträglich beizubringen. Man hat oft — so bemerkt eine neuere Flugschrift — der überwältigenden Macht des menschlichen Auges über den Löwen erwähnt; Reisende bezweifelten dies manchmal, aber neue Erfahrungen geben die Gewißheit darüber. Der Löwe greift nie den Menschen von vorne an, wenn er nicht heftig gereizt wird. Er nähert sich ihm, und blickt ihn ernsthaft an, versucht es, hinter ihn zu kommen, als könne er seinen Blick nicht aushalten. Der Major Makintosch in London, der lange in Ostindien war, ein glaubwürdiger Mann, erzählt eine Anekdote, welche zeigt, daß die bezaubernde Wirkung sich nicht bloß auf den Löwen beschränke. Ein ihm wohlbekannter Offizier in Indien ging einst in einem Gebüsche spazieren, und erblickte auf einmal, zehn Schritte von sich, einen Königstiger. Die Begegnung schien auf beiden Seiten unerwartet zu sein. Beide standen unbeweglich stille, und blickten einander an. Der Offizier hatte kein Schießgewehr und wußte, daß sein Säbel in einem Kampfe auf Leben und Tod mit diesem Gegner von keinem Nutzen sein würde, aber er hatte gehört, daß man sogar den bengalischen Tiger zurückhalten könne, wenn man ihm streng und fest in's Gesicht sähe. Er that es. In einigen Minuten fing der Tiger an unruhig zu werden, schlich sich auf die Seite, und versuchte es, ihm in den Rücken zu kommen. Der Offizier folgte ihm immer mit dem Blicke, welchem das Thier zu entgehen suchte, den Kampf aufgab, und ins Dickicht rannte. Ein anderes Blatt, das diesen merkwürdigen Fall ausführlicher und wörtlicher

Digitized by Google

erzählt nach dem englischen Bericht, giebt an, daß jener Kampf nahe an dreiviertel Stunden gedauert habe: es ist hier einzig die überwiegende Kraft des höheren Geistes, die, aus dem beseelten Auge blitzend, den merkwürdigen Sieg davon getragen hat über des grimmigen Thieres wilde Begier. — Wenn nun so wichtige Resultate hervorgehen aus der genaueren Bekanntschaft mit dem körperlichen Ausdruck, so kann man, abgesehen selbst von den Leistungen schöner Kunst, nur wünschen, daß derselbe recht bald behandelt werden möge mit genügender Ausführlichkeit, daß wir recht bald ein besonderes umfassendes Werk besitzen möchten über die Pantomimik.

Literatur zur allgemeinen Theorie des Rhythmus.

(Siehe Abhandlung IV.)

Obgleich der Rhythmus eins der wichtigsten ästhetischen Elemente der schönen Künste ist, so gehen doch die meisten Kunstlehren, die übrigens oft ziemlich weitläuftig von den besondern rhythmischen Künsten selbst reden, so flüchtig über die allgemeine Natur desselben hinweg, daß sie kaum mit einer wenig sagenden Definition dessen eigentliche ursprüngliche Wesenheit zu berühren suchen. Mehr oder weniger machen es sogar diejenigen Schriftsteller meistens eben so, die in besonderen Werken ganz ausführlich handeln von den rhythmischen Künsten des Tanzes, der Musik und auch des Versbaues. Das wenige Bemerkenswerthe, was demnach über den Rhythmus im allgemeinen zu finden ist in den verschiedenen Schriften dieser Art, wird, hier zum erstenmale zusammengestellt, künftigen Forschern in diesem Gebiet hoffentlich nicht unwillkommen sein.

Platons Grundansicht vom Rhythmus bildet das Motto unserer vierten Abhandlung; die Hauptstelle über denselben findet man de republ. lib. III. p. 437. u. f. der angeführten Ausgabe.

Digitized by Google

Aristides Quintilianus de Musica lib. I. p. 31. u. f. edit. Meibom sagt nächst dem Plato von griechischen Schriftstellern das Erheblichste über die Natur des Rhythmus.

S. Aurel. Augustin de Musica lib. I. c. 7 de motu. lib. III. de Rhythmo, das ganze Buch, so wie auch lib. VI. welches durchweg sehr weitläuftig handelt von der Kraft des Rhythmus.

Francisci Salinae de Musica libri septem. Salmanticae 1577. lib. V. Quid sit Rhythmus. Auch das ganze siebente Buch handelt vom Rhythmus überhaupt.

Athan. Kircheri Musurgia universalis. Rom. 1650. T. II. p. 27. u. f. de rhythmicae artis vi et efficacia. S. auch T. II. S. 127. über die Rhythmen der ältesten Sprachen, z. B. des Hebräischen, Caldäischen, Syrischen u. s. w.

Isaak Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi. Oxon. 1673. 8. Deutsch, im ersten Bande von Nicolai's Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Berlin 1759. Auch zum Theil in Forkels musikalisch kritischer Bibliothek. Gotha 1779. 8. Th. III. S. 1. u. f.

Boeckh de metris Pindari libri III.

M. Mersenne; Harmonie universelle. Paris 1636. fol. C. p. 393 — 428. Essai sur la poesie metrique, enthält sehr wichtige allgemeine Bemerkungen über den Rhythmus. S. darüber auch dessen Quaestiones celeberrimae in Genesim. Lut. Par. 1623. fol. 1693 — 1697.

Burette, Dissertation sur le rhythme de l'ancienne musique (acad. des inscript. T. V. p. 135.)

Encyclopedie methodique. Musique vol. II. p. 334. Rhythme. Enthält zwei verschiedene Theorien desselben von J. J. Rousseau und J. J. de Momigny.

Charles Burney General History of Music. Lond. 1774. 4. Enthält im sechsten Abschnitt von der Musik der Alten manches Allgemeine über die Natur des Rhythmus.

D. Giov. Sacchi, della divisione del tempo nella Musica, nell Ballo e nella Poesia. Dissertaz. tre. Mil. 1770. 8.

Frc. M. Zanotti, Giamb. Martini e Giov. Sacchi. Lettere-nelle quale si propongono e risolvono alcuni dubbj appartenenti al trattato; della divisione del tempo etc. Mil. 1782. 4.

Sulzer, allg. Th. d. schönen Künste. Art. Rhythmus.

G. Hermann, Handb. d. Metrik. Leipzig 1799. §. I — XXIV. Vom Rhythmus.

Digitized by Google

Aug. Apel, Metrik. Leipz. 1814. Th. I. S. 65 — 92. Vom Rhythmus.

J. H. Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache, und auch die Anmerkungen am Schluß des fünften Bandes seiner Gedichte, enthalten viel Treffliches über die Natur des Rhythmus; das Meiste, Wichtigste und Eindringlichste aber lehrt uns darüber der edle Sänger in seinen Dichtungen durch die That: ihn kränzt ja des Wohllauts ihn des Rhythmos holde Charis.

Die in der vierten Abhandlung versuchte Darstellung des Rhythmus in seiner Urwesenheit ist übrigens in der Grundidee, Entwickelung und Classification durchaus neu, ist ganz und gar unser Eigenthum: so schätzbare Bemerkungen auch in den oben erwähnten Schriften enthalten sind, so ist doch — da Hermanns philosophische Untersuchungen kein höheres allgemeines Resultat geben als eine im Ganzen wenig bedeutende Definition des Zeitmaaßes [14] — nirgend ein Streben bemerkbar nach einem umfassenden Grundsystem, von welchem, als von einem wahrhaften Elemente aus, die gleichmäßige Beschauung der rhythmischen Künste vorgenommen, auf welches sie mit festem Grund zurückgeführt werden könnten. — Wir haben den mächtigen Zauber kennen gelernt, mit dem sich das rhythmische Maaß so gern der Bewegungen des Körpers bemächtigt; wir haben die häufig fast unbesiegbare Neigung erkannt, mit der hier einzelne Theile, wie zum Beispiel der Fuß, den umwogenden Rhythmus der Schallwellen durch taktgemäßen Schlag energischer darzustellen streben: folglich mußten die Künste der schönen Körperbewegung zunächst vorangehen in diesen Untersuchungen aller Kunst der schönen Bewegung, und nur allmählig konnten wir von hier aus vorschreiten zum Hyporchema, als der vollkommensten, alle rhythmischen Künste gleichmäßig umfassenden Kunstform. Länger war bis dahin der Weg, als wir uns anfänglich vorgesetzt hatten; wir fanden die Orchestik in einem solchen Zustande, daß die Poesie keine sonderliche Neigung finden konnte, sich mit die-

14) S. Abhandl. IV. cit. No. 11.

Digitized by Google

ser sonst so nahe verwandten Schwester, mit der ursprünglichen Lehrerin alles Rhythmus näher zu verbinden: es mußte also, in der Idee wenigstens, dieselbe wieder hergestellt werden in ihrem verlorenen Adel, mußte angeschaut sein nach ihrer ursprünglichen ästhetischen Wesenheit. Diese nun ist, wie wir gesehen haben, höchst bedeutsam. Die Orchestik allein vermag die Grazie, das Ideal des bewegten Schönen, [15] vollendet zur Erscheinung zu bringen; sie allein lehret klar der Anmuth, der Charis, regelnd Maaß und leichte Vorschrift. [16] Also auch bestimmt im Reiche der Künste es des Rhythmus mächtigem Herrscher, dem Tanze, des kunstsinnigen Dichters gehaltvolles Wort:

„Dem schweren Körper geb ich Zephyrs Flügel,
„Das Gleichmaaß leg ich in des Tanzes Schritt,
„Was sich bewegt, lenk ich mit meinem Stabe:
„Die Grazie ist meine schöne Gabe.“ [17]

Nachdem solchergestalt die Künste der schönen Körperbewegung, Gymnastik und Orchestik auf ihre artistischen Elemente zurückgeführt und mit einiger Ausführlichkeit dargestellt worden sind in ihrer wahren ästhetischen Natur, so wird nunmehr ins Besondere zu reden sein von den, dem Tanz im Hyporchema ursprünglich vereinigt gewesenen geistigeren Schwestern, Musik und Poesie. Die beiden nächsten Abhandlungen werden also die Tonkunst und Dichtkunst mit besonderer Hinsicht auf die ihnen als Element ihrer Darstellungen dienende schöne Bewegung im Einzelnen zu untersuchen haben; ferner muß die Scheinbewegung in den rein plastischen Künsten Bildnerei und Malerei noch bestimmter angeschaut werden, und endlich führt die nähere Darstellung der Schauspielkunst, als veredelte Nachahmung des totalen Lebens selbst, uns natürlich weiter zur zweiten Ab-

15) Vergl. Abhandl. IV.

16) Χάρις die Anmuth, νόμος das Gesetz, die Vorschrift, die Regel: davon also Charinomos.
d. V.

17) Schiller, der Tanz, in der Huldigung der Künste.

Digitized by Google

theilung dieses Werkes, zur Betrachtung der Kunst in Hinsicht eines ihr möglichen Einflusses auf das gesammte menschliche Daseyn. Möchte dem Streben der Muse doch hier vornehmlich es gelingen, etwas Wesentliches beizutragen zur Bereicherung und Verschönerung des Lebens durch Bannung wilder Leidenschaften, durch Belebung edler Gefühle und lauterer, sinniger Freuden! möchte in solcher Deutung lebendig zur That übergehen des alten Dichters vorn erwähnter Ausspruch:

Terpsichore affectus citharis movet, imperat, auget.

Magdeburg, gedruckt bei J. C. Strube.

Digitized by Google

Berichtigungen.

Wegen der Erfernung vom Druckort haben sich, jeder fremden noch so sorgsamen Korrektur unvermeidlich, mehrere Druckfehler eingeschlichen, von denen besonders die mit einem Sternchen bezeichneten zu verbessern sind, weil der Sinn der Rede durch sie zum Theil verdunkelt oder gar entstellt wird.

Seite	17	Zeile	35	statt	autom	lies	autem.
*	19		5		Lage		Loge.
*	20		31		Sämann		Seemann.
	31		3		Renni		Reni.
*	31		16		Gange		Glanze.
	31		34		Müsslein		Nüsslein.
	43		31		Terpsychore		Terpsichore.
*	53		20		versammelt		gesammelt.
	69		9		herrlicher		herrlichen.
*	165		8		Fuße		Füße.
	233		33		ἄστεος		ἄστεος
	246		29		Manchart		Mauchart
	246		36		αμεὶψω		αμείψω
	246		38		ὀυρανὶας		ὀυρανίας
*	247		22		ὥσπερ ἑαυτῇ τύραννος ὑπήκοον —	lies	ὥσπερ τύραννος ὑπήκοον ἑαυτῇ
	247		23		μουρικὴν		μουσικὴν
*	247		23		σλίγην		ὀλίγην
*	247		24		τὴνὀδὲ		τὴν δὲ
*	247		25		τὴν		τιμὴν
*	251		9		immer		nimmer
	256		37		diffe, rentes		differentes
*	259		17		vertheidigt.		vertheidigt,

Digitized by Google

Seite	266	Zeile	37	statt	Widerholungen	lies	Wiederholungen
*	268		12		Gespreize		Gespreizte
	272		36		conleurs		couleurs
	276		2		Schwerdtern		Schwertern
*	278		38		schon		schön
*	283		17		Reizen		Reigen
	284		7		Giulo		Giulio
*	285		4		Lufttanz		Lusttanz
*	306		27		τερπόμενοι,		τερπόμενοι,
	306		28		ὦρχήσατο		ὠρχήσατο
	306		31		τοὺ		τοὺς
	314		33		Laooc		Laoc,
	325		22		Triumpf		Triumph
	325		25		laßen		lassen
*	333		2		Gesichtsfaden		Geschichtsfaden
	341		11		Annibal, Caracci		Annibal Caracci
	343		32		Schakespear		Shakespear
	344		31		insesellement		insensiblement
*	345		28		frohen		frohe
	346		19		liebenswürdigen		liebenswürdigem
	362		33		Palavixino		Palavicino
	363		35		Albani		Albany
	364		34		πατὴρ ἀνδρῶν		πατὴρ ἀνδρῶν
*	365		6		geplaudert		ausgeplaudert
	367		12		Phrynnichus		Phrynichus
	370		38		tout		tous
	385		2		Schritte.		Schritte,
	395		36		Μορψατμὸς,		Μορφασμὸς
	425		27		eingesäuft		eingeseift
	433		28		Endlich		darauf
*	446		35		gedrängte		gekränkte
	447		19		Erkornen		Erkorenen
*	455		4		nun		um
	456		26		ungerechten		ungerechtem
	461		3		alle		alles
	469		25		Ampikos		Ampykos

Digitized by Google

*	Seite	472	Zeile	14	statt	Reichen lies	Reihen
	-	477	-	35	-	Vincenco -	Vincenzo
	-	483	-	26	-	Zuchthäussler -	Zuchthäusler
	-	483	-	34	-	memorum -	mimorum
	-	492	-	5	-	Samotheake -	Samothrake
	-	498	-	5	-	Sabiriſche -	Sabiniſche
*	-	501	-	1	-	begleiteten -	begleiten
	-	508	-	16	-	Trochanus -	Trochaeus
	-	509	-	10	-	weil er an der Strophe -	weil er der Strophe
*	-	517	-	19	-	verlernt -	verbannt
*	-	521	-	21	-	nehmlicher -	ähnlicher
	-	544	-	12	-	Vitrus -	Vitruv
	-	549	-	7	-	Hyporcheme -	Hyporchema
*	-	552	-	27	-	curien ses -	curieuses
	-	553	-	19	-	iſt -	ſind
	-	557	-	10	-	in unſrer Abhandlung -	in unſerer fünften Abhandlung
	-	557	-	36	-	verschidenen -	verschiedenen
	-	560	-	43	-	Quator -	Quatuor
	-	564	-	40	-	del -	dé
	-	567	-	2	-	Deviel's -	Devil's
	-	568	-	16	-	Ruxners -	Rüxners.

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google

