

## Werk

**Titel:** Magazin der neuern französischen Literatur; Magazin der neuern französischen Literatur

**Verlag:** Breitkopf

**Kollektion:** Rezensionsschriften

**Digitalisiert:** Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

**Werk Id:** PPN556507851\_0001

**PURL:** [http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN556507851\\_0001](http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN556507851_0001)

**LOG Id:** LOG\_0134

**LOG Titel:** Recueil des meilleures pièces dramatiques faites en France depuis Rotrou jusqu' à nos jours. Tom. 1, 2

**LOG Typ:** article

## Übergeordnetes Werk

**Werk Id:** PPN556507851

**PURL:** <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN556507851>

**OPAC:** <http://opac.sub.uni-goettingen.de/DB=1/PPN?PPN=556507851>

## Terms and Conditions

The Goettingen State and University Library provides access to digitized documents strictly for noncommercial educational, research and private purposes and makes no warranty with regard to their use for other purposes. Some of our collections are protected by copyright. Publication and/or broadcast in any form (including electronic) requires prior written permission from the Goettingen State- and University Library.

Each copy of any part of this document must contain these Terms and Conditions. With the usage of the library's online system to access or download a digitized document you accept the Terms and Conditions.

Reproductions of material on the web site may not be made for or donated to other repositories, nor may be further reproduced without written permission from the Goettingen State- and University Library.

For reproduction requests and permissions, please contact us. If citing materials, please give proper attribution of the source.

## Contact

Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen  
Georg-August-Universität Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen  
Germany  
Email: [gdz@sub.uni-goettingen.de](mailto:gdz@sub.uni-goettingen.de)



## III.

Recueil des meilleures pieces dramatiques faites en France depuis Rotrou jusqu' à nos jours, ou le Theatre françois. Tragédies. Tomes I et II. In 8. à Lyon, chez Grabit, 1780.

**D**iese interessante und kostbare Sammlung, welche alle Reichthümer der dramatischen Dichtkunst in sich fassen soll, wird in drey Theile abgetheilt. Der erste soll die Trauerspiele, der zweynte die Lustspiele, und der dritte die Dramen enthalten. Mit dem ersten ist nun der Anfang gemacht. Der Sammlung der Trauerspiele ist eine Geschichte dieser Kunst vorgefetzt, welche das Werk eines philosophischen Litterators ist, der sie studiert hat, und die Grundregeln dieser Kunst in dem Gemälde ihres Ursprungs, ihres Fortgangs und ihrer Wirkungen gut entwickelt.

Es sind zu allen Zeiten fast eben so viel Werke über diese Kunst geschrieben worden, als Theaterstücke. Die Zeit hat den Dichtern und ihren Befesgebern Gerechtigkeit widerfahren lassen. Kaum sind, vom Aeschylus an bis auf uns, hundert Theaterstücke, und hundert Seiten von Poetiken der Vergessenheit entgangen. Diese hundert Seiten haben die Kunst der Sophoklesse und Corneilles gewiß nicht erschöpft. So wie man neue Fehler macht, so bedarf es auch neuer Regeln, um ihnen Einhalt zu thun. Diese Bemerkung rechtfertiget die Bemühung des Herausgebers, der sich glücklich schätzt, wenn er die Masse von Ideen, die von der Nachwelt angenommen werden, mit einer Seite vermehren kann.

Der

Der gegenwärtige Augenblick ist unstreitig der günstigste, den man wählen kann, über das französische Trauerspiel zu schreiben. Das Grab hat sich über Frankreichs große Meister geschlossen: schwerlich wird das folgende Jahrhundert etwas hervorbringen, welches Stücke, wie *Linna*, *Iphigenia*, *Mahomet* und *Abadamist*, übertreffen möchte. Die Franzosen können den Zustand dieser Kunst so ansehen, als wenn sie bis zu den Säulen des *Herkules* gekommen wären. Jetzt müssen sie ihren Blick rückwärts kehren, und in der vergangenen Laufbahn die Spuren von den Schritten des *Genies* untersuchen.

Der Verfasser wirft zuerst einen Blick auf die berühmtesten Poetiken, und fängt bey der Poetik des *Aristoteles* an, welche über die Stücke des *Euripides* gemacht zu seyn scheint, in welchen das dramatische Genie schon seinen ganzen Flug genommen hatte, und seit welchen es keinen Schritt fortgerückt ist. Unter den Neuern zeichnet er mit Recht die bewundernswürdigen Abhandlungen des *Corneille*, die Urtheile, die er über seine Werke gefällt hat, aus; er bezahlt diesem vortrefflichen Genie, welches so herrliche Vorschriften gegeben, einen gerechten Tribut von Lobsprüchen. Nur dem Schöpfer des *Mahomet* und der *Alzire* kam es, wie der Verfasser meynt, zu, der Gesetzgeber des Theaters zu werden, die Geheimnisse seiner Kunst zu entschleiern, um die Künstler in Verzweiflung zu bringen.

Die Gelehrten, welche die Bücher besser kannten als die Menschen, haben mit dem *Aristoteles* dafür gehalten, daß die Tragödie aus den *Dithyramben* entstanden wäre, welche dem *Bachus* zu Ehren angestimmt wurden; diese Behauptung, die sich auf keinen andern Grund als auf die Etymologie des Worts *Tragödie* *τραγος ιοδη*, *chançon du bouc* oder *bouc de la chançon*

gründet, und mit Nachdruck, und ohne weitere Untersuchung wiederholt worden, ist dem Verfasser zu seltsam vorgekommen, als daß er sie ebenfalls hätte annehmen können: er meynt, daß ein Gesang zu Ehren des Bacchus eben so wenig Gelegenheit zu der Entstehung der dramatischen Dichtkunst gegeben habe, als die Balladen und die Virelais des sechzehnten Jahrhunderts Roderigo und Britannicus hervorgebracht haben. Viel lieber würde er den Philosophen Glauben beymessen, welche die Tragödie zu einer Tochter der Epöee gemacht haben: es wäre wirklich noch wahrscheinlicher, daß die Iliade den Aeschylus gebildet; wenn man aber die Natur beyder Arten von Werken betrachtet, und sieht, daß die eine weit verwickelter und vermischter als die andere ist, so wird man geneigt zu glauben, daß die leichteste derselbigen, die es weniger war, vorher gehen mußte. So hat man Portraits gemacht, ehe man Gesichtsgemälde verfertigt. Die Tragödie ist also älter; die Epöee ihres Ursprungs ist unbekannt. Man weiß ja nicht, welches der erste Künstler war, der Brod backt: sollte man sich schmeicheln dürfen, über den Erfinder der Kunst des Euripides und des Racine besser unterrichtet zu seyn?

Es ist wahrscheinlich, daß, sobald man bey einem aufgeklärten und müßigen Volke schöne Handlungen thun konnte, man den Wunsch gehabt hat, das Andenken derselben von Zeit zu Zeit zu erneuern. Um die Sache noch wahrscheinlicher zu machen, behielten die Mitbürger, welche die Helden vorstellten, ihren Dialog bey, und nun war die Bühne fertig. Beredte Männer ließen in der Folge diesen Dialog nicht so, wie er war, sondern sie machten ihn so, wie er seyn mußte; das Volk verlor dabey nichts. Als man einzusehen anfieng, daß ein Held nicht wie ein anderer Mensch zu handeln pflegte, so fühlte man auch, daß er eine andere Sprache ha-

ben

ben müßte; die Verse verdrängten die Prosa; die Kunst wurde schwerer, und das Ohr des Mannes von Geschmack nahm an dem Vergnügen seiner Seele Theil. Auf diese Art ist es leicht, den Gang der Kunst von ihrer Entstehung an bis zu dem Augenblick, wo ein Mann von Genie aufstand, zu verfolgen. Wenn auch diese Muthmaassung ein bloßer Traum des Verfassers ist; so ist es doch wenigstens ein sehr wahrscheinlicher Traum, und ein Traum, welcher den Philosophen befriediget. Man kann es ihm nicht anders als Dank wissen, daß er fortfährt die dramatische Kunst im Orient zu suchen. Es läßt sich sehr vernünftig denken, daß die Wiege der Künste die Wiege des menschlichen Geschlechts gewesen. Ein immer heiterer Himmel, ein fruchtbares Land, der Anblick einer schönen Natur, müssen nothwendig die Seele zu großen Dingen aufmuntern, und den Verstand, sie auszumalen, reizen.

Wenn man die Oberfläche der Erde physisch untersucht, so sieht man, daß sich das menschliche Geschlecht in China und Indien an den Ufern des Tiger und des Euphrats gefallen und vervielfältigen mußte. Die Beredsamkeit und Poesie mußten nothwendig unter jenen glückseligen Himmelsstrichen eher entstehen, als in den brennenden Sandwüsten von Afrika. Die Chaldäer, welche das wahre Planetensystem, das sich hernach eine Menge Jahrhunderte hindurch verlor, um vom Copernicus wieder hergestellt zu werden, entdeckt hatten, mußten zuverlässig alle angenehme Künste gepflogen haben. Durchgängig sucht man sich eher zu vergnügen, als in den höhern Wissenschaften zu unterrichten; die Theater entstehen vor den Observatorien; und die Tragödien des Aeschylus giengen dem Ptolemäischen System lange vorher. Es ist wahr, wir haben von den Sophokleischen Babylons nicht ein einziges Fragment erhalten: was haben wir  
aber

aber auch für Denkmäler, besonders historische, die uns aus diesen entfernten Zeiten übrig geblieben sind, wenn wir einige verstümmelte Seiten des Sanchoniaton, und eine kleine Anzahl Kapitel der fünf Bücher Moses aufnehmen? Indien hatte, wegen der Allgemeinheit seiner Bevölkerung, wenig große Städte; und das ist vielleicht der Grund, warum die dramatische Kunst daselbst wenig Fortgang hatte. Man sah da viele de la Fontaine, und keinen einzigen Corneille. Mit China ist es umgekehrt: dieses hatte, aus dem entgegengesetzten Grunde, frühzeitig Theater. Aber der phlegmatische Charakter des Volks, welcher der Einbildungskraft schadete; die Regierungsform, welche den Müßiggang verbannte; die Schwierigkeit die achtzigtausend Sprachzeichen zu lernen, welche allein hinreichend war, das Wachsthum des Verstandes aufzuhalten, gestatteten der dramatischen Kunst nicht, sich in diesem Lande zu vervollkommen.

Einige Kritiker haben sich endlich überredet, daß die Hebräer mit ihrer unfruchtbaren Sprache, ihrem zum Handel und Bucher geneigten Genie, ihrem Haß gegen alle Nationen, die nicht in Palästina geboren waren, dennoch ein blühendes Theater gehabt hätten; und man könnte, wenn man wollte, annehmen, daß das Hohelied Salomonis ein Hirtenspiel, welches Salomon mit seinen Weibern gespielt hätte, und besonders das Buch Hiobs eine Art von Drama gewesen wäre: denn ohne vom Stil zu reden, der voller Bilder ist, nimmt man darinn eine Intrigue wahr, welche mit der griechischen Tragödie des Philoktes einige Aehnlichkeit hat. Die Anlage des Stoffs ist mit eben so viel Geschicklichkeit gemacht; die Scene geht in der Gesprächsform vorüber, und Gott löset den Knoten auf.

Von dem Theater der Morgenländer wissen wir nichts; wir müssen also auf Griechenland zurückkommen,

wo wir, vor dem Aeschylus, aus dem Müßiggang und der Böllerey, die ersten Geschichtschreiber entstehen sehen, welche noch dem Thespis vorhergingen. Es ist weit von dieser Marktschreyerey bis zur Kunst der Sophoklesse; aber wir müssen anmerken, daß wir, in Ansehung dessen, den Griechen nichts vorzuwerfen haben, und daß vielleicht von unsern Mysterien und Farcen der Mere lotte bis zum Britannicus und Nisanthropen noch weiter ist. Aeschylus erfand endlich die Bühne, und verband das Chor mit der Handlung. Hier verfolgt der Verfasser die drey griechischen Tragödiendichter, wovon er einen nach dem andern behandelt. Seine Bemerkungen sind neu und interessant. Bisher hatte man bloß die Urtheile des Aristoteles wiederholt, welche die Lateiner vor uns nachgebetet hatten. Das ist nicht das Mittel die Sphäre unserer Kenntnisse zu erweitern; weil wir das Fernglas nicht ändern können, so müssen wir wenigstens die Gegenstände unter einen neuen Gesichtspunkt bringen. Der Verfasser giebt hier Bemerkungen, welche gelesen und überdacht zu werden verdienen.

Als in Athen, sagt er, alles ausartete, Dichtkunst, Sitten und Vaterlandsliebe; so that das Volk, welches müde geworden war, Schauspiele ohne Genie zu krönen, um die hinsterbende Tragödie wieder zu beleben, den Vorschlag, die Stücke des Aeschylus wieder auf das Theater zu bringen: weil aber viele Fehler darinn waren, sowohl in Ansehung des veralteten Stils, als ihres Zusammenhangs, so ward es erlaubt, sie zu verbessern. Da kämpften die Bearbeiter dieser wiederum verjüngten Werke mit den Dichtern der damaligen Zeit, und erwarben dem Andenken des Aeschylus neue Kronen.

Diese Bemerkung, welche das, was der Verfasser von dem griechischen Theater sagt, beschließt, bringt ihn wieder

wieder auf das französische Theater zurück, und flößt ihm einen Wunsch ein, den der Geschmack unstreitig billigen wird. Eine unglückliche Erfahrung lehrt uns, daß der Boden des Genies, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, alle Tage seine wiederherstellenden Säfte verliert; es wäre unstreitig Zeit, Athen nachzuahmen. Wir haben einen Aeschylus, fährt der Verfasser fort, von dem man nur noch eine kleine Anzahl Stücke spielt. Der größte Theil der übrigen, die von erhabenen Schönheiten voll sind, könnten, vermittelt einer kleinen Anzahl von Verbesserungen und Abkürzungen, auf dem französischen Theater mit Beyfall gespielt werden. Es sind kalte Statuen, welche in der Werkstatt der Schauspieldichtkunst leblos dahinten liegen, und, um wieder belebt zu werden, den Meißel eines neuen Pygmalions erwarten.

Voltaire hatte den nämlichen Wunsch gethan. Er wünschte, daß junge Leute, welche über ziemlich unnütze Gegenstände sehr gute Verse machten, ihre Talente zu Erhaltung der Ehre des Theaters anwenden, und die Stücke des großen Corneille, die man nicht mehr spielt, und die in Vergessenheit gesunken sind, verbessern möchten. Dies; heiße, drückte er sich aus, dem französischen Theater und dem Andenken des Corneille einen Dienst leisten. Die Engländer haben, ihres Enthusiasmus für Shakespear ungeachtet, den Schriftstellern, die in gegenwärtigen Zeiten ihn zu verbessern gesucht haben, Beyfall zugesprochen; warum sollte man nicht in Frankreich die Schriftsteller, die sich dieser Arbeit unterziehen wollten, ebenfalls aufmuntern? Es ist wahr, man hat über die letzte Scene der Iphigenia einen Versuch in dieser Art gemacht; und dieser Versuch ist nicht gelungen, so wie man es auch nicht anders erwarten durfste: aber Racine ist nicht Corneille; es fiel in Athen Niemanden ein, den Euripides oder Sophokles zu verbessern. Der Verfasser

fasser der *Iphigenia*, weit entfernt einer Verjüngung zu bedürfen, wird zur Epoche dienen, um die Vollkommenheit der französischen Sprache zu bestimmen, selbst dann noch, wenn sie nicht mehr gesprochen werden wird.

Die Tragödie in Rom bietet uns kein solches Schauspiel dar, wie uns Athen gegeben hat. Wir haben nichts als die Stücke des Seneka, der unglücklicherweise kein Zeitgenosse Virgils und Horazens war; er ist nur aus dem schöngeistigen Jahrhunderte, welches immer zwischen dem Jahrhunderte des guten Geschmacks und dem Jahrhunderte der Barbarey zwischen inne steht. Die großen Lichtstrahlen, welche in dem Jahrhunderte Augusts aus dem Schoos der Beredsamkeit, der Poesie und der Geschichte ausgiengen, fielen auf das Theater zurück. Cicero redet von einer Tragödie Orestes, die zu seiner Zeit mit glücklichem Erfolg gespielt wurde. Das ganze Alterthum hallt von den gerechten Lobeserhebungen wieder, welche man dem Oedipus des Julius Cäsars, der *Medea* des Ovids und dem *Thyestes* des Varius belegte: es ist sehr traurig für die Künste, daß man so nachlässig gewesen, die Stücke aus dem schönen Jahrhunderte Roms nicht besser aufzubewahren, da wir hingegen die schlechte Tragödie *Octavia*, und den grammaticalischen Mischmasch der *Nächte* des Aulus Gellus ganz haben.

In dem heutigen Italien hat die Tragödie keine großen Schritte gemacht; die Oper hat sie verdrängt. Diese von Boileau so verächtliche Art von Schauspiel ist eine Nachahmung des Melodrama der Griechen; aber ihre Sprache schickte sich viel besser dazu, als die unriegen mit ihren tauben und stummen Sylben, mit ihren eintönigen Inflectionen, und ihrem Mangel an Prosodie. Der Verfasser beruft sich bey dieser Gelegenheit auf einen Versuch, den er in Gegenwart des berühmten Helvetius machte,

machte, und der diesen Philosophen in großes Erstaunen setzte. „Ich hat einen Weltmann, der einen sehr schönen Organ hatte, und ein vollkommen guter Schauspieler war, mit allem möglichen Feuer, dessen er fähig wäre, den Monolog der Armida zu deklamiren; er that es, und nie hat auch der berühmteste Musikus vor ihm nur den ersten Vers dieses Recitativs recht komponiren können. Ich hat hernach einen Griechen, der sich Erzbischof von Tarsis nennen ließ, ein Fragment aus dem fünften Akt des Oedipus vom Sophokles zu deklamiren; alle Inflexionen dieser pathetischen Stelle wurden von dem Musikus auf das richtigste bemerkt, und er führte hernach die Arie auf seiner Violine aus.“

Diese Bemerkungen geben dem Verfasser Anlaß, sich über die französische Oper auszubreiten; er sagt darüber viele Wahrheiten, welche den enthusiastischen Liebhabern hart scheinen dürften, und zeigt verschiedene Ausichten, wie sie zu vervollkommen wären. Natürlicherweise findet hier die Schilderung der heutigen Theater ihren Platz; er durchgeht alle Staaten von Europa. Bey den Griechen sah man die Possenspiele des Thespis; in Frankreich Schauspiele aus der heiligen Geschichte genommen (mysteres); in Spanien die autos sacramentales. Die Entstehung der Tragödie war sich fast überall gleich. Aber, Dank sey es dem Aeschylus und Corneille, Athens und Frankreichs Kindheit dauerten nicht lange; Spanien befindet sich noch darinn: Calderon fertigte hundert Theaterstücke. Der Catalog der Stücke, die Lopez de Vega gemacht hat, beläuft sich auf mehr als 1800; und das ist hinreichend, um einzusehen, was man davon zu denken habe.

Die Holländer rühmen sich, in den Zeiten, wo sie ihre Ennannen mit den Ueberbleibseln ihrer Ketten bekämpften, wo sie sich trotz des Oceans, der Inquisition  
und

und der Armeen des Philippus, ein Vaterland erworben, eine männliche und republikanische Tragödie gehabt zu haben, so wie die von Athen war, als Aeschylus das Theater dirigte, und Thémistokles die Armeen kommandirte. Rondel versfertigte einige voll grauser wilder Schönheiten, welche von einem Volke, das den Sophokles nicht sehr kannte, aber diesen Dichter schätzte, weil es gehört hatte, daß er ein Republikaner gewesen wäre, mit Entzücken aufgenommen wurden. Sein berühmtestes Stück ist sein Palamedes, in welchem er, unter griechischen Namen, die Geschichte des unglücklichen Barnevelt behandelte, welcher in einem Alter von 72 Jahren auf dem Schavot sterben mußte, weil er einen Narren, mit Namen Arminius, beschützt hatte, gegen welchen der Statthalter einen andern, Namens Gosmar, beschützte. Der Prinz durchdrang den Schleyer der Allegorie, und schenkte ihm wahrscheinlich deswegen das Leben, weil er als Dichter Niemanden Schaden zufügen konnte. Rondel hatte keinen andern Lehrmeister als sein Genie; die Holländer nennen ihn ihren Corneille; und dieses Urtheil wird das unsrige werden, sagt der Verfasser, sobald wir uns besinnen werden, den Corneille den Rondel von Frankreich zu nennen.

Vom deutschen Theater heißt es: „das deutsche Theater zeigt uns keine größern Schönheiten; es hat keine Progressen machen können, weil es nur zu Wien und zu Hamburg stehende Theater hat. Einer von den großen Fehlern der deutschen Bühne ist, daß ihre Stücke mit zu viel kleinlichen Details überladen sind, welche die Handlung langweilig machen, und beyde den Zuschauer und die spielende Person zugleich einschläfern. Die Beschreibungssucht, welche in allen Arten der Litteratur, von der Epöee an bis zum Sinngedicht, eingerissen ist, herrscht auch auf dem Theater. Ist der Schauplatz ein Pallast, so malt man jede Säule vom Grund an bis

zum Kapital; und will der Hohepriester der Juden ein Orakel sprechen, so nennt er, wie ein Juwelier, die neun kostbaren Steine, welche sich auf seinem hohenpriesterlichen Gewande befinden.“

Das englische Theater verräth mehr Genie, hingegen weniger Regelmäßigkeit; aber nach allem dem, was man über dieses Theater sagt, findet man auch in selbigem neue und hervorstechende Details, und Bemerkungen, die mit viel Geschmack gemacht sind. Es fieng sich so an, wie in Frankreich, und wie überall: die Religion lieferte die ersten dramatischen Gegenstände. Die Bahn, die sich der menschliche Geist gebrochen, ist fast immer die nämliche gewesen. Wir wollen uns hier nicht bey dem Anfang aufhalten. Der Verfasser ist selbst über die Entstehung des französischen Theaters kurz; er eilt zum Corneille fort; und ohne sich, wie man immer gethan, bloß auf Lobeserhebungen und Weihrauch für ihn einzuschränken, untersucht er auch den Einfluß, den er auf den Geist seiner Nation gehabt hat. Er ist der erste, der ihn an das Wahre gewöhnt hat, ohne welches das Schöne nichts ist. Cinna, die schönen Scenen aus dem Horatius, die Zusammenkunft des Pompejus und Sertorius, sind der schönste Ausdruck der römischen Größe, und ohne ihn hätte man vielleicht nicht gefunden, daß Tacitus mehr dramatischen Stoff liefere als Ovid, und daß man in einem aufgeklärten Jahrhunderte von den Gefahren eines Cäsars, Cornelius und Heraclius weit stärker gerührt werde, als von den Zauberereyen einer Medea, von dem unglaublichen Kampfe des Herkules mit dem Tode, und von den Mährchen aller mythologischen Helden. Bey diesem Zeitpunkte ist es schicklich, von allem dem Erwähnung zu thun, was das Jahrhundert Ludwigs XIV Großen gethan hat. Sobald die Künstler überzeugt waren, daß die Wahrheit in der Nachahmung alle gute Produkte des menschlichen Geistes

Charaktere

Charakterisire, so bewetteiferten sie sich die Natur zu beobachten, und sie unter allen ihren Gesichtspunkten kennen zu lernen. Wer weiß, ob nicht die Trauerspiele des Corneille, in welchen so viel Erhabenheit, Stärke und Scharfsinn ist, unvermerkt das Jahrhundert der Philosophie herbeingebracht haben? Der Schöpfer des Trauerspiels hat auch auf das Jahrhundert Ludwigs XIV Einfluß gehabt, indem er das Lustspiel und die Oper hervorbrachte; denn der Lügner und Andromeda sind älter als die Meisterstücke des Quinault und Moliere.

Hierauf folgt eine geschmackvolle Vertheidigung des Racine wider einige berühmte Männer. Man kann dem Dichter, der den Charakter des Nero geschildert, in den Charakter des Acomat so viel Klugheit gelegt, und dem Joas eine so erhabene Naivetät gegeben, ein schöpferisches Genie wohl nicht absprechen. Wenn er dem Euripides den Grund von den Rollen der Phädra, der Andromache und der Iphigenia zu danken hat, so hat er die Waffen seines Nebenbuhlers mit einer Ueberlegenheit geführt, die an Schöpfungskraft gränzt, und nur ihm allein verdankt er den Nero, Acomat und Athalia. Wenn man sich mit seinen eignen Flügeln so hoch schwingt, bemerkt unser Verfasser, so sollte man doch nicht sagen, daß man nur an dem Stocke gehen könne. Auf diese Art geht er die übrigen großen dramatischen Dichter durch, und betrachtet einen nach dem andern. Was er hierauf von den drey Einheiten sagt, verdient gelesen zu werden. „Einheit des Orts ist am besten beobachtet worden; Einheit der Zeit etwas weniger, weil unsere Trauerspiele wirklich noch einmal so lang sind, als die Trauerspiele der Griechen, und Einheit des Interesse, Dank sey es den episodischen Liebeshandeln, womit unsere Dramen beladen sind, fast nie.“

Die Theatersitten, die Handlung, die Contrasten, die Philosophie geben zu vielen interessanten Beobachtun-

gen Anlaß: man hat auch nicht unterlassen von Trauerspielen in Prosa zu reden und sie einzuführen, aber man hat sie mit Recht verworfen; so auch die reimlosen Verse, welche ihrer Leichtigkeit wegen nur kalte und mittelmäßige Dichter vorziehen werden; sie haben weder den Numerus der Prosa, noch den harmonischen Wohlklang der Verse, und machen eine Art von Zwitterperiode aus, wodurch weder dem Geschmack noch dem Ohr geschmeichelt wird.

Der Verfasser sagt auch, in einem besondern Kapitel, etwas über die Richter der Theaterstücke. Die Komödianten haben sich dieses Recht zugeeignet, und misbrauchen es, um die Talente zu unterdrücken. „Racine, der unsterbliche Racine, sah schon zu seiner Zeit ein, daß die Gewalt, die sie sich anmaßten, die Despoten der Bühne zu seyn, den Verfall derselben bewirken würde: auch wußte er sie wieder in den Staub zurück zu weisen. Als er einmal eine Leseprobe hielt, und Baron, wie jener Pedant, der sich einfallen ließ vor dem Hannibal von der Taktik zu reden, ihm wegen der Abbrechung der Scenen Vorstellungen machen wollte, so sagte dieser große Mann zu ihm: Baron, ich frage Sie ja nicht um Ihren Rath; ich bin hier, um sie zu unterrichten, wie man meine Rollen spielen müsse.“

Die Verfasser von der Didon, la Pupille, und la Metromanie, haben sich ebenfalls über das Verfahren der Schauspieler beklagt. Man wird sich erinnern, daß sie den verheiratheten Philosophen drey Jahre lang in ihrem Pulte behielten, ohne den Werth desselben zu kennen; daß Melande anfangs gar nicht angenommen ward, und daß sie den Oedipus und die Merope nicht spielen wollten. Das beste Mittel, dieses zu verhindern, wäre, wenn man zwey Theater hätte; zu London hat man ja noch mehrere; unter der Regierung Ludwigs XIV sind auch zwey gewesen: man glaubt nicht, was die  
aus

ausschließenden Privilegien für Schaden thun; sie bringen wirklich der dramatischen Kunst so viel Nachtheil als dem Handel.

Auf diese interessante Geschichte des Trauerspiels folgt die Geschichte des französischen Theaters von Fontenelle, welche ein räsonnirendes Verzeichniß von den besten Stücken liefert, welche vor den Stücken des Rotrou zum Vorschein gekommen sind. Mit diesem Zeitpunkte fängt sich die Sammlung an, die wir ankündigen. Man hat nur die Sophonisbe von Mairet vorausgeschickt, welche das erste regelmäßige Stück ist, so in Frankreich, wie in Italien, gemacht worden ist. Man hat sich begnügt, bloß die chronologische Ordnung der französischen Trauerspiele, von dem Ursprunge des Theaters an, vorzusetzen. Der erste Schriftsteller, dessen man Meldung thut, ist Anselme Faydit, einer von den vornehmsten alten französischen Poeten (Troubadours), welcher gegen das Jahr 1210 lebte. Die Geschichte der Provenzaldichter sagt, daß er seine Komödien und Tragödien für 2 bis 3 tausend livres verkauft habe. „Es ist wohl süßlich erlaubt, einige Zweifel dagegen zu hegen, merkt der Verfasser an, ob es gleich von einer Menge Schriftsteller, die nicht untersuchen, sondern nur übertragen, angenommen worden ist. Berechnungen, die sich auf die Finanzgeschichte unserer Monarchie gründen, versichern und überzeugen uns, daß zwanzig Sols zur Zeit des Anselme Faydit so viel waren, als heut zu Tage 18 Livres, 4 Sols und 11 Deniers. Also würde sich der Preis eines Theaterstücks, das zu Anfang des 13 Jahrhunderts mit dreitausend livres bezahlt worden, in dem gegenwärtigen auf 54737 Livres 10 Sols belaufen. Die Belagerung von Calais hat ihrem Verfasser, trotz dem epidemischen Enthusiasmus der Nation, den erstaunlichen Einnahmen im Schauspielhause, und der Großmuth unserer Könige, lange nicht

so viel eingetragen. Fandit war, wie Moliere, Autor und Schauspieler: er starb 1220. "

Diese Chronologie des französischen Theaters führt ihn bis auf Rotrou. Das einzige vor ihm gefertigte Stück, welches aufgenommen zu werden verdient hat, ist, wie wir schon gesagt haben, die Sophonisbe von Mairret: dieß ist das erste Stück dieser Sammlung; darauf folgt die von Corneille, und alsdann das nämliche Stück von Mairret, neu umgearbeitet von Voltaire. Die Zusammentreffung dieser drey Stücke setzt uns in den Stand, sie miteinander zu vergleichen; und das ist vielleicht die sicherste Art, über den Fortgang der Kunst zu urtheilen; denn man findet hier den nämlichen Stoff drey mal bearbeitet, und zwar zu verschiedenen Zeitpunkten und von verschiedenen Händen. Die chronologische Ordnung scheint hier über den Haufen geworfen zu seyn; aber es ist bloß ein Opfer, welches dem Geschmack gebracht wird; und diese Ordnung wird ganz wieder hergestellt werden, wenn man auf das Jahr kommen wird, wo Corneille die Sophonisbe spielen ließ, und auf den Zeitpunkt, wo Voltaire die Sophonisbe des Ueberwinders unsers Sophocles, neu bearbeitet, gegeben hat. "

Auf diese drey Trauerspiele, die sich in dem zweyten Bande dieser Sammlung befinden, folgt der sterbende Herkules von Rotrou, welcher sie beschließt. Dießem Trauerspiele ist eine Einleitung vorgesetzt, in welcher man mit der Person des Dichters und seinen Produkten bekannt gemacht wird. Er ist, der die Schranken weggerissen, die Frankreich in der Barbarey zurück hielten, und der ihm ein Theater verschafft hat. Alle seine Stücke wird man freylich nicht sammeln. Der sterbende Herkules ist zwar nicht sein Meisterstück: aber er ist das erste seiner Trauerspiele, welches einige Funken von Genie enthält, und den Verfasser des Venceslaus ankündigt, den Corneille seinen Meister nannte.