

HYPERBOREUS

STUDIA CLASSICA

ναυσι δ' οὔτε πεζὸς ἰὼν κεν εὐροῖς
ἔς Ἑπερβορέων ἀγῶνα θαυμαστὰν ὁδόν

(Pind. *Pyth.* 10. 29–30)

EDITORES

NINA ALMAZOVA SOFIA EGOROVA
DENIS KEYER ALEXANDER VERLINSKY

PETROPOLI

Vol. 20

2014

BIBLIOTHECA CLASSICA PETROPOLITANA
VERLAG C.H. BECK MÜNCHEN

ΧΑΡΑΚΤΗΡ ΑΡΕΤΑΣ

Donum natalicium
BERNARDO SEIDENSTICKER
ab amicis oblatum

BIBLIOTHECA CLASSICA PETROPOLITANA
PETROPOLI
MMXV

CONSPECTUS

Carmen natalicium	5
Vorwort	7
WOLFGANG RÖSLER	
Die Hikesie des Phemios und die Bedeutung von ἀὐτοδίδακτος in der <i>Odyssee</i> (22, 344–353)	11
THERESE FUHRER	
Teichoskopie: Der (weibliche) Blick auf den Krieg	23
GERSON SCHADE	
Archilochus, 196a <i>IEG</i> ²	42
NINA ALMAZOVA	
When Was the Pythian Nome Performed?	56
MICHAEL GAGARIN	
Aeschylus' Prometheus: Regress, Progress, and the Nature of Woman ...	92
OLIVER TAPLIN	
A Couple of Conjectures that Point to Hands in Sophocles	101
VICTOR BERS	
“Dame Disease?”: A Note on the Gender of Philoctetes' Wound	105
JENS HOLZHAUSEN	
“Fürchten oder Lieben?” Zu Sophokles, <i>Oidipus Tyrannos</i> , Vers 11 ...	109
PATRICIA E. EASTERLING	
Σεμνός and its Cognates in the Sophoclean Scholia	120
ISTVÁN BODNÁR	
A Testimony of Oenopides in Pliny	126
KLAUS HALLOF	
De epigrammate Coe aetatis classicae	137
RALF KRUMEICH	
Silen und Theater. Zu Ikonographie und Funktion des betagten Halbtieres in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr.	139
ALEXANDER VERLINSKY	
Lysias' Chronology and the Dramatic Date of Plato's <i>Republic</i>	158
NORBERT BLÖSSNER	
Platons Demokratiekapitel (Pl. <i>Rep.</i> 555 b 4 – 562 a 3) und das sokratische Argument	199

Статьи сопровождаются резюме на русском и английском языке
Summary in Russian and English

BERND MANUWALD	
Bürger als politische Akteure. Überlegungen zur allgemeinen Politikkompetenz bei Platon und Aristoteles	225
ECKART E. SCHÜTRUMPF	
Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry. The Object of <i>Mimesis</i> According to <i>Poet.</i> 9	244
WIDU-WOLFGANG EHLERS	
<i>Libertino patre nati</i>	274
DENIS KEYER	
<i>Venimus ad summum Fortunae</i> : Prosperity and Flourishing of Arts in Horace (<i>Epist.</i> 2. 1. 32–33)	279
ALEXANDER GAVRILOV	
Who Wrote the <i>Encheiridion</i> of Epictetus?	295
FRITZ FELGENTREU	
Κτήμα ἐξ ἄεῖ. Überlegungen zu Eigentum und Historiographie in den Plinius-Briefen	317
CARLO M. LUCARINI	
Emendamenti a Svetonio	331
PETER HABERMEHL	
Origenes' Welten Frühchristliche Kosmologie im Spannungsfeld zwischen Platonismus und Heilsgeschichte	350
ELENA ERMOLAEVA	
A School Ancient Greek Epic Parody from Kellis	370
REINHART MEYER-KALKUS	
Deklamation im antiken Theater und im 18. Jahrhundert. Die Re-Interpretation von Melopoie und Rhythmopoie durch Abbé Dubos und Gotthold Ephraim Lessing	383
STEFAN REBENICH	
Eduard Schwartz und die Altertumswissenschaften seiner Zeit	406
DANIEL P. TOMPKINS	
What Happened in Stockholm? Moses Finley, the Mainz Akademie, and East Bloc Historians	436
Bernd Seidensticker Schriftenverzeichnis	453
Hyperborei vol. XI–XX conspectus	462
Hyperborei vol. XI–XX auctores alphabetico ordine dispositi	472
Key Words	481
Правила для авторов	484
Guidelines for contributors	486

DEKLAMATION IM ANTIKEN
THEATER UND IM 18. JAHRHUNDERT.
DIE RE-INTERPRETATION VON MELOPOIE
UND RHYTHMOPOIE DURCH ABBÉ DUBOS
UND GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

1. ‘Melopoie’ und ‘Rhythmopoie’ in der griechischen
Tragödie nach Abbé Dubos – Deklamation
im barockklassizistischen französischen Theater

Nach einem Dogma der französischen Schauspiellehren des 17. Jahrhunderts, das bis weit ins 18. Jahrhundert hinein unangefochten galt, hatte man zwischen der Deklamation von versgebundener Dichtung (also von Oden, Versdramen, Versepen etc.) und der gesellschaftlichen Konversation grundsätzlich zu unterscheiden. Bernard Lamy stellte in seiner ‘La Rhétorique ou l’Art de parler’ (1675) den ‘discours artificiel’ dem ‘discours naturel’ schroff gegenüber: “Die Rede, die durch die engen Regeln der Versifikation gebunden ist, entfernt sich vollständig von der freien Rede, die man annimmt, wenn man auf natürliche Weise spricht, weshalb die Rede in Versen als besonders künstlich bezeichnet wird”.¹ Noch für Voltaire mußte die tragische Deklamation einen “Ton jenseits des familiären Umgangstons” (*un ton au-dessus du ton familier*) haben, er verspottete deshalb alle Tendenzen, Verse so wie Prosa zu rezitieren und zu sprechen, als ob man aus der Zeitung vorläse.²

Als ‘discours artificiel’ erlebte die Deklamation im französischen Theater seit Corneille und Racine eine einzigartige Blüte, sie dominierte die europäischen Bühnen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Schauspieler wie Michel Bayron genannt Baron (1653–1729), Henri Louis Cain, genannt Lekain (1729–1788), Claire-Josephe-Hyppolite Leyris de la Tude, genannt Mlle Clairon (1724–1803) und Napoleons Lieblingsschauspieler François-Joseph Talma (1763–1826) galten als Koryphäen. Auch in Deutschland

¹ Zitiert nach Forestier 1999, LXV Anm. 1 (Übersetzung V f.).

² Jory 1975, 510. – Vgl. Lote 1922, 669–685.

bestimmten sie lange Zeit hindurch die Vorstellung dessen, was als hohe Sprechkunst betrachtet wurde.³

Allerdings verstärkte sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Kritik an der Deklamationskunst französischer Provenienz. Autoren wie Gotthold Ephraim Lessing, Johann Georg Sulzer, Johann Jakob Engel und die Generation der Stürmer und Dränger verwarfen die durch den gereimten Alexandrinervers gebundene Deklamation des französischen Theaters und seiner Nachahmer in Deutschland. Theatralik und Rhetorik dieses Vortragsstils wurden als affektiert und gespreizt kritisiert, und der Begriff der Deklamation erhielt einen negativen Akzent: “Declamation steht durch den Begriff, welchen der verschiedene Gebrauch des Wortes erregt hat, in bösem Ruf”, schrieb der Göttinger Rhetorikprofessor Heinrich G. B. Franke 1789, “man versteht darunter ... ein Gedankenloses, schwülstiges Prahlen eines affectirten Pathos, wo weder Worte noch Gedanken die Erhöhung des Ausdrucks erfordern”.⁴ Offensichtlich waren hier Ressentiments gegenüber der in Schule und Fürstenerziehung gepflegten rhetorischen Deklamationspraxis im Spiel, ebenso wie gegenüber der an deutschen Höfen weiterhin vorherrschenden französischen Sprach- und Theaterkultur. Besonders in Berlin, wo die Exponenten von Hof- und ‘bürgerlicher’ Stadtkultur aufeinandertrafen, wurden die Auseinandersetzungen mit einiger Schärfe geführt. Der Berliner Aufklärer Johann Jakob Engel schrieb im Jahr 1786: “Man ist Feind jener Deklamationen und Tiraden, welche die Versification so natürlich mit sich brachte; Feind jenes gespannten, strotzenden, übertriebenen Spiels, welches wiederum eine Folge von beydem, von Versification und rednerischer Ausbildung der Empfindungen, war. Ein Le Kain, mit seiner Überspannung aller edlen und seiner Verfälschung – nicht bloß Milderung – aller unedlen, aller auch nur gemeinen Ausdrücke, macht sein Glück nur noch an Deutschlands undeutschen Höfen, aber schwerlich in Deutschland”.⁵ Für eine neue ‘allgemein-menschliche’ Dramatik, wie sie David Garrick in England,

³ Noch 1775 trat Lekain auf Einladung von Friedrich II. von Preußen in Potsdam auf, um Monologe aus Tragödien von Racine und Voltaire zu deklamieren. Vgl. von Oppeln-Bronikowski, Volz 1919, 261–263. – Allerdings wurde in Potsdam auch der einen natürlicheren Sprechstil pflegende Schauspieler Jean Rival Aufresne (1728–1806) geschätzt, vgl. *ebd.*, 161 f.

⁴ Franke 1789, 5.

⁵ Engel 1786, 112. – In Rousseaus “Émile” heißt es dementsprechend im Hinblick auf die Kindererziehung: “N’allez donc pas lui (l’enfant) donner à réciter des rôles de tragédie et de comédie, ni vouloir lui apprendre, comme on dit, à déclamer. Il aura trop de sens pour savoir donner un ton à des choses qu’il ne peut entendre, et de l’expression à des sentimens qu’il n’éprouvera jamais” (Rousseau 1969, 404 f.)

Denis Diderot und Louis-Sébastien Mercier in Frankreich, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Jakob Engel, Conrad Ekhof und Friedrich Ludwig Schröder in Deutschland anstrebten, war solche "rednerische", an die Hofkultur gebundene Deklamation überholt.

Doch gleichviel, ob man die klassizistische Deklamationspraxis verteidigte oder ob man einen neuen Vortragsstil anstrebte, stets nahm man aufs griechische Theater als Muster Bezug. Wie waren die griechischen Tragödien aufgeführt und vorgetragen worden? Was hatten die Alten unter Musiké, Melopoie und Rhythmopoie verstanden? und was bedeuteten Actio und Pronuntiatio in der griechischen und römischen Rhetorik? Eine oft konsultierte Autorität bei diesen Diskussionen war der französische Historiker und Ästhetiker Jean Baptiste Dubos (1670–1742). Der letzten Auflage seines ästhetischen Hauptwerks 'Réflexions critiques sur la Poésie & sur la Peinture'⁶ fügte er als 3. und letzten Teil eine "Dissertation sur les représentations théâtrales des Anciens" bei – ein Text, den der junge Lessing übersetzte und im 3. Teil seiner "Theatralischen Bibliothek" (Berlin 1755) separat unter dem Titel: "Des Abts Du Bos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten" publizierte.⁷ In 18 Abschnitten – und auf nicht weniger als 312 Oktavband-Seiten – diskutiert Dubos hier die aus dem Altertum überlieferten Nachrichten von der Aufführung der antiken Tragödien, von Deklamationskunst, Gestik, Pantomime, Musik und Bühnentechnik. Diese Darstellung besticht nicht nur durch eine umfassende Quellensichtung der antiken Überlieferungen und einen souveränen Umgang mit der zeitgenössischen Literatur zum Thema, sondern auch durch theaterpraktisch orientierte Überlegungen, die Dubos in Gesprächen mit Bühnenkünstlern seiner Zeit auf ihre Machbarkeit überprüft haben will. Diese praktisch dramaturgischen Implikationen in Verbindung mit einem hohen theoretischen Reflexionsniveau und pointierten Thesen machen seinen Text zu einem der grundlegenden Beiträge der Diskussion zum Theater und zur Deklamationskunst im 18. Jahrhundert.⁸

⁶ Dubos 1746.

⁷ Lessing 1755. Lessing legte bei seiner Übersetzung nach eigener Aussage die 5., 1746 erschienene Ausgabe zugrunde.

⁸ Von der Lessing-Forschung wurde dieser Text allerdings noch nicht ausreichend zur Kenntnis genommen, vermutlich weil Lessing – außer einem sachlichen 'Vorbericht' – keine eigenen Anmerkungen zu diesem Text gemacht hat und auch in seinen kritischen Theaterschriften nie im Zusammenhang auf Dubos' Thesen zurückgekommen ist, vgl. Lessing 2003, 652. – Lessing hat allerdings Dubos' Überlegungen zur Gestensprache in seinen Fragment gebliebenen "Grundsätzen der ganzen körperlichen Beredsamkeit" weiterentwickelt. Vgl. *ibd.*, 320–329.

Dubos insistiert zu Recht darauf, daß die Musik (Musiké) bei den Alten eine ‘Wissenschaft’ von weit größerem Umfange gewesen sei als bei den Modernen. Sie habe über Gesang und Instrumentalmusik hinaus auch Dicht- und Tanzkunst sowie die Pantomime umfaßt,⁹ sie “lehret nicht allein alle Veränderungen, deren die Stimme fähig ist, sondern auch alle Bewegungen des Körpers gehörig einzurichten”, wie Dubos präzisiert.¹⁰ Leider hätten die antiken Autoren diese musikalischen Nebenkünste aber als untergeordnet und als Dömane von Theaterpraktikern betrachtet und sich deshalb nicht weiter damit abgegeben. Dies sei der Grund, weshalb nur wenige Informationen über die Deklamation der griechischen Tragödie auf uns gekommen seien. Allerdings glaubt Dubos als gesichert unterstellen zu können, daß die Schauspieler in Athen und Rom eine intensive Schulung und Anleitung für ihre Bühnenauftritte erfahren hätten: im Hinblick auf die Prosodie der Deklamation durch die Melopoie und im Hinblick auf Tempo und Rhythmus des Sprechens, der Körperbewegungen und der Gesten durch die Rhythmopoie: “Die Melopoie, oder die Kunst die Melodie zu verfertigen, war die Kunst alle Arten von Gesängen in Noten zu setzen und zu schreiben; das ist, nicht allein den musikalischen oder den eigentlich so genannten Gesang, sondern auch jede Art von Recitation oder Declamation. Die Rythmopoie gab Regeln, alle Bewegungen des Körpers und der Stimme einer gewissen Mensur zu unterwerfen, so daß man den Tact dazu schlagen, und ihn mit einer schicklichen und der Sache gemässen Bewegung dazu schlagen konnte”.¹¹ Deklamation und Bühnenbewegungen seien regelrecht komponiert worden, in Griechenland von den Autoren selber, in Rom von eigens dazu berufenen Bühnenkünstlern, den sogenannten ‘artifices pronuntiandi’.¹² Die Künste der Melopoie und Rhythmopoie seien so hoch entwickelt worden, daß in vielen Fällen eine ‘geteilte Deklamation’ praktiziert werden konnte, einige Schauspieler hätten nur rezitiert bzw. deklamiert, während andere dazu stumm begleitend Gesten oder andere Körperbewegungen ausgeführt oder Musikinstrumente gespielt hätten.¹³

⁹ Lessing 1755, 9.

¹⁰ *Ebd.*, 14. Ich zitiere im folgenden Dubos nach Lessings Übersetzung.

¹¹ Lessing 1755, 17. – Bereits Aristoteles hatte in seiner *Poetik* die Melopoie als den 6. Bestandteil der Tragödie aufgeführt (neben Mythos, Charakter, Sprache, Erkenntnisfähigkeit und Inszenierung), doch hatte er sich damit nicht weiter beschäftigt, sondern sie ebenso wie die Inszenierung als Aufgabe der Praktiker des Theaters bezeichnet, vgl. Arist. *Poet.* 6, 1450 b. Aus einigen Bemerkungen der *Poetik* kann man schließen, daß es eigene Traditionen der Inszenierung und der Melopoie gegeben hat, die auf dem Theater gepflegt wurden. Vgl. Arist. *Poet.* 14 und 26.

¹² Lessing 1755, 93, vgl. 23, 145.

¹³ *Ebd.*, 12.

Nach Dubos wurden sowohl die Verse der antiken Tragödie als auch lyrische und epische Vers-Dichtungen durch einen melodisch und rhythmisch belebten Sprechgesang vorgetragen – eine Überzeugung, die bereits ältere französische Autoren vor ihm begründet hatten¹⁴ und die jüngere nach ihm wie Charles Pinot Duclos, Etienne Bonnot de Condillac und Jean-Jacques Rousseau wieder aufgreifen werden. Was die antiken Autoren als ‘modulatio’ auf der tragischen Bühne bezeichnet hätten, entspreche aber nicht so sehr dem, was wir heute (also zu Dubos’ Zeiten) als Gesang auf der Opernbühne bezeichneten, als vielmehr der Deklamationspraxis auf der zeitgenössischen Theaterbühne. Die altgriechische Tragödiendeklamation sei letztlich nicht anders beschaffen gewesen als die Deklamation der französischen Tragödie, diese mithin die legitime Erbin und Nachfolgerin – dies ist Dubos’ Hauptthese, mit der er seinen Beitrag zur ‘doctrine classique’, zur Begründung der Vorbildlichkeit der barockklassizistischen Dichtung und ihrer Deklamation auf französischen Theaterbühnen leistet.

Dubos entwickelt im Anschluß an eine zeitgenössische Diskussionen (u.a. durch den englischen Mathematiker und Musiktheoretiker John Wallis) eine interessante vortrags- und stimmästhetische Überlegung: Demnach hätten die Alten zwischen zwei Verwendungsweisen der menschlichen Stimme unterschieden, zwischen einer kontinuierlichen, wie sie in der alltäglichen Rede gebraucht wird (der “gesprächsmäßigen”), und einer “melodischen”, die nach gewissen Intervallen eingerichtet ist.¹⁵ Der melodische Gebrauch der Stimme könne wiederum in zwei Gattungen unterteilt werden, “nehmlich in Melodie, die ein eigentlich so genannter Gesang war, und in Melodie, die nichts als eine blosse Declamation war”. Für Dubos ist die Deklamation eine “mittlere”, zwischen dem gewöhnlichen Unterredungston und dem Gesangston liegende Weise, die Stimme zu verwenden. Diese besondere Sprechgattung hätten die Alten auch “carmen” genannt, womit sie generell die “abgemessene Declamation der Verse” bezeichnet hätten.¹⁶ Gemeint ist also kein eigentlicher musikalischer Gesang, wohl aber eine von der alltäglichen “kontinuierlichen” Sprechweise deutlich unterschiedene gehobene Diktion.¹⁷

¹⁴ Wie etwa Claude-François Méneestrier in “Des Représentations en musique anciennes et modernes”, auf den er sich bezieht.

¹⁵ Lessing 1755, 72 f.

¹⁶ *Ebd.*, 73.

¹⁷ Nach Dubos haben die Schauspieler des antiken Theaters die Akzente der Verssprache letztlich nicht anders realisiert, als die Juden dies noch heute täten, wenn sie ihre Psalmen in den Synagogen sängen bzw. deklamierten – also nicht im Sinne eines eigentlichen Gesangs, wie viele Ausleger dies vor ihm unterstellt hätten, vgl. *ebd.*, 85 f.

Was Dubos' Überlegungen einige Plausibilität verleiht, ist ihr Ausgangspunkt bei den strukturellen Unterschieden zwischen den beiden Ausdrucksregistern der Gesangs- und der Sprechstimme: Während der Gesang durch Töne und Intervalle fortschreitet, ist das Sprechen durch "die aller kleinsten Intervalle, deren die Thöne fähig sind", gekennzeichnet.¹⁸ Die Akzente bilden dabei ein Mittel der Gliederung. Dubos zieht Ausführungen von Boethius zu Rate, wonach die Römer zwischen drei bis zehn Akzenten unterschieden hätten, um Steigen und Fallen der Stimme zu bezeichnen.¹⁹ Mit Hilfe der Akzent-Zeichen hätten die Dichter bzw. 'artifices pronuntiandi' die Deklamation in Analogie zum Gesang notieren können. Dubos weiß zwar, daß keine materiellen Zeugnisse von solchen "componierten Deklamationen" – ebensowenig übrigens wie von der Musik – aus der Antike überliefert sind. Doch malt er sich recht plastisch aus, wie die Deklamations-Komponisten dabei vorgehen: Sie hätte "über die Sylben, welche nach den Regeln der Grammatik einen Accent haben mußten, den 'acutum', 'gravem' oder 'circumflexum', der ihnen Kraft ihrer Buchstaben zukam, (gesetzt); und ... in Ansehung des Ausdrucks, über die leeren Sylben, vermittelst der übrigen Accente, denjenigen Ton verzeichnet, den er ihnen nach Maßgebung des Verstandes, welchen die Worte hatten, zu ertheilen für gut befand".²⁰

Dubos' Rekonstruktion der antiken Notationspraxis zielt auf ein der Neumen-Schrift vergleichbares Notationssystem, mit dessen Hilfe Worte und Silben jeweils im Hinblick auf das "Steigen und Fallen" der Sprechmelodie markiert werden. Er unterstellt dabei allerdings irrtümlicherweise, daß die altgriechische Verssprache – wie die der Modernen – eine Akzentrhythmik aufgewiesen habe. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich die Einsicht durch, daß die altgriechische Verssprache wohl vor allem nach Längen und Kürzen skandiert wurde, also durch eine Quantitätsrhythmik gekennzeichnet war.²¹

So fragwürdig heute auch viele von Dubos' Thesen sind, so ist doch sein Verdienst anzuerkennen, als einer der ersten Autoren Vorschläge dafür gemacht zu haben, wie man die prosodischen Bewegungen der Sprechstimme mit Hilfe von musikalischen oder quasi-musikalischen Notationszeichen fixieren kann – was später in der Deklamationstheorie, in Sprachwissenschaft und Sprecherziehung weiter entwickelt werden sollte. Dubos war allerdings skeptisch genug, die Parallelen zwischen

¹⁸ *Ebd.*, 75.

¹⁹ Die unterschiedlichen Akzente lauteten "acutus, gravis, circumflexus, longa linea, brevis linea ..." etc., *ebd.*, 79.

²⁰ *Ebd.*, 80 f.

²¹ Vgl. Zamminer 2001, 1008 f.

Sprech- und Singstimme nicht zu weit auszuziehen. Des grundsätzlichen Unterschieds war er sich wohl bewußt: Während die Gesangsstimme in Halbtonschritten voranschreitet, um auf den jeweiligen Tönen mehr oder weniger länger zu verweilen, bewegt sich die Sprechstimme grundsätzlich in mikrotonalen Abständen, ohne sich jemals auf einem Ton auszuruhen – es sei denn sie würde singend und höbe sich als Sprechstimme selber auf.²²

Allerdings gesteht Dubos der Theaterdeklamation in bestimmten dramatischen Situationen einen melodisch-singenden Charakter zu. Doch müßten diese Situationen wohl begründet sein. Wenn die Schauspieler zur Unzeit “durch rauschende hochtrabende Töne voller Nachdruck” einen singenden Eindruck erweckten, entstünde ein “falsch Pathetisches”. Die Deklamation dürfe dem “musikalischen Gesange” nur dann “nahe kommt”, wenn die Szene dieses erfordere, wie z.B. in den Monologen der Phèdre. Vom musikalischen Gesang sei die Deklamation jener Phèdre-Darstellerinnen, die noch von Racine selber Anweisungen erhalten hätten, nur dadurch unterschieden gewesen, daß die einzelnen Töne “nicht so einzeln und abgesondert hervorgebracht” worden seien, will sagen: nicht auf einer oder mehreren gleichen Tonhöhen intoniert wurden.²³

Dubos plädiert für eine Erneuerung der komponierten Deklamation durch Melopoie und Rhythmpoie in der Gegenwart. Er möchte der Sprechstimme auf französischen Bühnen mit Hilfe solcher Notationen eine noch größere Kunstfertigkeit verleihen und die Übertragbarkeit von einer Schauspielergeneration auf die nächste sichern. Eine solche Notation habe zwei wesentliche Vorteile: Zum einen helfe sie, deklamatorische Fehlinterpretationen von Versen zu vermeiden, gegen die selbst begabte Schauspieler nicht gefeit seien; zum anderen könne ein geschickter ‘Deklamations-Komponist’ den Schauspielern besonders ausdrucksvolle Sprech- bzw. Gesangsmelodien vorschlagen, die sie selber nie gefunden hätten. Die notierte Deklamation gewährt nach Dubos auch heutigen Schauspielern noch genügend Spielräume für eine eigene Interpretation – ähnlich wie eine Opernpartitur im Hinblick auf die Aufführung auf der Opernbühne. Dubos wendet sich damit gegen den möglichen Einwand von Kritikern, wonach eine ‘componierte Declamation’ die Freiheiten der Schauspieler zu stark einschränke. Er macht dabei ein Argument geltend, das von grundsätzlicher Bedeutung für die performativen

²² Dubos stützt sich auf Gespräche mit zeitgenössischen Theaterleuten, wonach es leicht sei, die Deklamation mit Hilfe des musikalischen Notensystems zu fixieren, vorausgesetzt, daß man Vierteltöne einführt. Die Tondauern könne man jeweils in der üblichen Weise in Halb-, Viertel-, Achtel- und Sechszehntelnoten unterscheiden.

²³ Lessing 1755, 133 f.

Sprech- und Gesangskünsten, sei es auf Theater- und Opern-, sei es auf Vortragsbühnen ist: “Es ist unmöglich”, so führt Dubos aus, “alle Accente, alle Theilchen, alle Wendungen, alle Verzierungen,²⁴ alle Stösse, alle Vorschläge der Stimme, und mit einem Worte, wenn ich mich so ausdrücken darf, den Geist der Declamation in Noten zu bringen, an welcher die Veränderung der Töne gleichsam nur der Körper ist. In der Musik selbst kann man nicht alles durch Noten ausdrücken, was man, dem Gesange seinen wahren Ausdruck, seiner Stärke und alle die Anmut, deren er fähig ist, zu geben, thun muß. Man kann es nicht durch Noten ausdrücken, wie geschwind eigentlich das Tempo des Takts sein soll, obgleich dieses Tempo die Seele der Musik ist. ... Der gute Schauspieler, welcher das, was er singt, fühlt, beschleuniget bald zu gelegner Zeit eine Note, bald verlängert er sie, und leihet der einen so viel, als er von der andern borgt; bald läßt er seine Stimme fort gehen, bald hält er sie an, und läßt sie auf gewissen Stellen wie ruhen; kurz, er tut verschiednes, seinem Gesange mehr Ausdruck und mehr Anmut zu geben, was ein mittelmäßiger Schauspieler gar nicht, oder doch zur ungelegnen Zeit thut. Ein jeder Schauspieler ergänzt das, was durch Noten nicht hat können ausgedruckt werden, und ergänzt es nach dem Maasse seiner Fähigkeit”.²⁵ Selbst dann also, wenn die Akzente und Tonhöhenbewegungen mit Hilfe der neuen Notation fixiert werden, behält der gute Schauspieler einen relativ weiten Interpretationsspielraum.

Wer immer im 18. Jahrhundert danach fragte, wie die Sprechkunst auf der antiken Theaterbühne wohl geklungen haben mochte, kam an Dubos’ Thesen nicht vorbei, selbst diejenigen Autoren nicht, die mit der klassizistischen Deklamation der französischen Theaterbühne brechen wollten.²⁶ Auch Lessings Freund Moses Mendelssohn hat sich mit Dubos auseinandergesetzt und die Frage gestellt, ob nicht zwischen der Deklamation der Bühnenfiguren und dem Gesang der Chöre auf griechischen Bühnen grundsätzlich zu unterscheiden sei – was Dubos selber bereits angedeutet hatte.²⁷ Für die Chöre gestand Mendelssohn die Möglichkeit einer Melopöie im Sinne von Dubos’ komponierter Deklamation durchaus zu, für die Figurenrede stellte er sie hingegen in

²⁴ In Lessings Text ist der Schreibfehler ‘Verlierungen’ stehen geblieben. Im übrigen übersetzt er diese Stelle recht frei, im französischen Original heißt es: “Il est impossible de noter tous les accens, les soupirs, les adoucissements, les inflexions, les ports & les éclats de voix ...”

²⁵ *Ebd.*, 305 f.

²⁶ Vgl. de Sainte-Albine 1749, 158 ff.; de Condillac 1746 (Seconde Partie, Chap. VI: Comparaison de la déclamation chantante et de la déclamation simple).

²⁷ Vgl. Mendelssohn 1971, 185 f.

Abrede. Die Idee einer ‘melodischen Deklamation’, also einer gehobenen und in Augenblicken quasi singenden Deklamation, wie sie Dubos für das französische Theater gefordert hatte, war für ihn nicht mehr nachvollziehbar – selbst nicht im Rückblick auf die antike Bühne.

2. Lessings Überlegungen zum natürlichen “Mouvement der Stimme”

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), dem wir die Übersetzung von Dubos’ Abhandlung verdanken, schrieb in seinem ‘Vorbericht’ zur Publikation, daß er sich seine “Gedanken über verschiedene besondere Meinungen des Verfassers auf eine andere Gelegenheit versparen” wollte.²⁸ Eine solche konzentrierte Auseinandersetzung mit Dubos’ Thesen hat er allerdings nirgendwo geführt, auch wenn er sich en passant immer wieder an ihnen gerieben hat. Vorab opponierte er Dubos’ Dogma, wonach die Deklamation auf der antiken Bühne letztlich nicht viel anders geklungen habe als die Deklamation auf der zeitgenössischen französischen Bühne. Das französische Theater und seine Wortführer sollten nicht das Auslegungsmonopol darüber besitzen, wie wir die antike Tragödie und ihre Aufführungen zu verstehen haben. Leidenschaftlich bekämpfte er eine solche Vereinnahmung der Antike durch die französische ‘Doctrin classique’. In seiner Abhandlung “Laokoon: oder über die Grenze von Malerei und Poesie” (1766), in der er nach der Leid- und Schmerzdarstellung in der antiken Bildenden Kunst und in der Tragödie fragte,²⁹ teilte er gezielte Hiebe gegen das französische Theater aus, um ihm die Legitimation als Erbe des antiken Theaters zu entziehen. Die heutigen ‘anständigen’ Helden, wie sie die französische Bühne vorstelle, seien grundverschieden von den Heroen des griechischen Theaters. Diese hätten ihre seelischen Leiden und körperlichen Schmerzen nicht verborgen gehalten oder wie Stoiker unterdrückt. Sophokles etwa habe Helden wie Philoktet und den sterbenden Herkules auf der Bühne “klagen, winseln, weinen und schreien” lassen. “Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen”.³⁰ Schmerzäußerungen dieser Art waren auf der französischen Bühne allerdings undenkbar, hier regierten “Höflichkeit und Anstand” (*bienséance* bzw. *décence*) als oberste Verhaltensnormen der kultivierten Gesellschaft von ‘la cour et la ville’. Dagegen richtete Lessing seinen ganzen Spott.³¹ Die Franzosen

²⁸ Lessing 1755, 8.

²⁹ Vgl. Meyer-Kalkus 1992, 64–107.

³⁰ Lessing 1990, 19; 21.

³¹ *Ebd.*, 21.

hätten uns taub dafür gemacht, daß “der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein”, zugleich Mensch und Held sein konnte.³²

Lessing attackierte noch einen zweiten Wertekomplex der französischen *doctrine classique*, nämlich den spezifisch stoizistisch gefärbten Heroismus ihrer Helden. Der Stoizismus vor allem in Corneilles Tragödien erschien ihm als schlechthin “untheatralisch”, da der das Mitleiden verweigere.³³ Die Empfindsamkeit und Mitleidfähigkeit der dramatischen Figuren waren aber Voraussetzung des Mitleidens der Zuschauer, dies war der Dreh- und Angelpunkt seiner Überlegungen zur Tragödie.³⁴ Anders als in der römisch-französischen Tradition sollten die Helden der tragischen Bühne “Gefühl zeigen”: “Sie müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden”.³⁵

Diese Abkehr vom barockstoizistischen Heroismus und den klassizistischen *Bienséance*-Normen veränderte auch das Verständnis der griechischen Tragödie und der dort gepflegten Deklamation. Die ‘Menschlichkeit’ der griechischen Helden drückte sich nach Lessings These nicht nur in Weinen, Schreien und Klagen aus, sondern ganz konkret auch in ihrer Sprache, etwa in der Fülle von Interjektionen, “mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken”. Während von der *doctrine classique* beeinflusste ‘Kunstrichter’ solche Ausrufe von der Bühne verbannen wollten, widersetzte sich Lessing solcher “frostigen Anständigkeit”.³⁶

Allerdings ging er dabei nicht so weit wie die zeitgenössischen Vertreter der Sturm und Drang-Generation, für die “Wahrheit und Ausdruck” zu obersten Maximen künstlerischer Nachahmung auch auf der Theaterbühne geworden waren. In seiner Auseinandersetzung mit Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Schreckensdrama *Ugolino* (1768) machte er dramaturgische, psychologische und religiöse Gründe dafür

³² *Ebd.*, 21.

³³ “Alles Stoische ist untheatralisch, und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließet” (Lessing 1990, 21). – Den Stoizismus von Senecas Tragödien führt Lessing auf die Abgestumpftheit der Zuschauer durch Gladiatorenspiele zurück, vgl. *ebd.*, 45.

³⁴ Vgl. zu Lessings Mitleid-Begriff Meyer-Kalkus 2006, 36–49.

³⁵ Lessing 1990, 45. “Klopffechter” bzw. “Klopffechter” bezeichnen berufsmäßige Fechter und abgeleitet davon all jene, die sich für Geld schlagen.

³⁶ Vgl. Lessing 1990, 310 ff.

geltend, weshalb man die höchsten Affektstufen und das bedeutet: eine realistische Schmerzdarstellung prinzipiell vermeiden müsse.³⁷ Der Künstler solle "in dem Ausdrücke Maß halten".³⁸ Auch die Schmerz- und Leidens-Darstellung eines 'menschlichen Helden' habe ihre Grenzen: "Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzens bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir doch immer die Skävopoeie und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heute zu Tage gar keinen Begriff haben".³⁹

Das ist ein, in mehrfacher Hinsicht skeptisches Resumé zur Deklamation in Antike und Gegenwart. Letztlich können wir nicht wissen, zu welcher Vollkommenheit die Alten die Deklamation und Skävopoeie, also die Bühnenkunst mit Masken- und Kostümbildnerie gesteigert haben; und auch in der Gegenwart bleibt unentschieden, wie weit eine Schmerz- und Leid-Darstellung auf der Bühne gehen kann, ohne die Illusionswirkung zu zerstören. Nur in einem war sich Lessing sicher: daß die Deklamation nicht mehr die des französischen Theaters sein konnte. Wiederholt und genüßlich zitierte er, wie der französische Schauspiel-Theoretiker Antoine-François Riccoboni in dem von ihm ins Deutsche übersetzten Traktat "L'Art du Théâtre" (Paris 1750) die Deklamationsweise der zeitgenössischen französischen Schauspieler karikiert hatte: "Sachte anfangen, mit einer gezwungenen Langsamkeit aussprechen, die Töne dehnen, ohne sie zu verändern, plötzlich einen davon mitten im Verstande erheben, und schleunig wieder in den Ton, den man verlassen hat, fallen; in den Augenblicken, da sich die Leidenschaften äußern, sich mit einer übermäßigen Stärke ausdrücken, ohne jemals die Art der Tonfügung zu ändern; das heißt deklamieren".⁴⁰ Riccoboni verspottete die psalmodierende Monotonie französischer Alexandriner-Deklamation, die von willkürlich aufgesetzten Akzenten und übertrieben erscheinender Emphase unterbrochen wurde. Besonders nahm Riccoboni den Usus französischer Schauspieler aufs Korn, die Verskadenzen auf gleich

³⁷ Vgl. Meyer-Kalkus 1998, 97–114.

³⁸ Lessing 1990, 31; 36 f.

³⁹ *Ebd.*, 48.

⁴⁰ Riccoboni 1750, 897. – Lessing zitiert denselben Passus bereits in einer Rezension der Schrift von Riccoboni in der "Berlinischen Privilegierten Zeitung" am 23. Juli 1750, vgl. Lessing 1990, 708.

bleibende Weise in der Schweben zu halten, so daß man den Eindruck gewann, das ganze Stück habe “weder Punkt noch Komma”.⁴¹

Wie eine veränderte Theaterdeklamation beschaffen sein konnte, lernte Lessing weniger aus seinen gelehrten Studien, als vielmehr aus praktischen Erfahrungen. Vom April 1767 an arbeitete er für ein Jahr als Dramaturg am Hamburger Nationaltheater und hatte Gelegenheit, das Bühnenspiel der Hamburger Schauspieler zu studieren. Hier stieß er auf ein Beispiel, an dem er den Faden wieder aufnehmen konnte. Aus der genauen Beobachtung des Spiels der Hamburger Actrice Madame Löwen in einem rührenden Lustspiel (Nivelle de la Chaussées ‘Melanide’) entwickelte er eine Konzeption der Deklamation als eines “beständig abwechselnden *Mouvements der Stimme*” (im 8. Stuck der “Hamburgischen Dramaturgie”, 26. Mai 1767). Nachdem er den “silbernen Tone der sonoresten lieblichsten Stimme” und “das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste wärmste Empfindung” der Mme Löwen hervorgehoben hatte, kam er auf den eigentümlichen Rhythmus ihrer Deklamation zu sprechen: “In ihrer Deklamation accentuiert sie [Mme Löwen] richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hilfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Akteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das *Mouvement* heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses *Mouvement* ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nemlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik notwendig, weil Ein Stück nur einerlei ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehrern Gliedern, als ein besonderes musikalisches Stück annehmen, und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdenn, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nemlichen Anzahl von Sylben des nemlichen Zeitmaßes beständen, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerlei Wert und Belang sein können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig

⁴¹ *Ebd.*, 899 f.

darüber hinschlupft; auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben, uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittelchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen, und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließet. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen, an den rechten Stellen damit verbunden; so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur in so fern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann⁴².

Diese, aus dem Rhythmus bzw. der Rhythmopoie begründete Konzeption eines natürlichen Mouvement der Stimme ist Lessings wichtigster Beitrag zur Deklamationstheorie. Er zielt dabei nicht auf eine Erneuerung der antiken Melopoie –, oder wenn, dann nur als Folgewirkung der Binnendifferenzierung des Vortrags durch Tempo und Rhythmus. Seine Insistenz auf einer variablen Rhythmizität der Rede verbindet sich mit einem Vorbehalt gegenüber einer Musikalisierung der Deklamation im Sinne einer stark akzentuierten und emphatischen Prosodie, wie sie Dubos für die klassizistische Deklamationskunst begründet hatte und wie sie romantische Sprechkunsttheoretiker in Deutschland wie Georg Christoph Schocher, Gustav Anton von Seckendorff, Karl von Holtei u.a. 30 bzw. 50 Jahre später – unter ganz anderen Prämissen – wieder fordern werden.

In einer, für seine ästhetischen Überlegungen charakteristischen Weise unterscheidet Lessing vorab die Gattungen bzw. Medien Musik und Theaterdeklamation im Hinblick auf ihre Darstellungsmöglichkeiten. Die Deklamation dürfe sich nicht an der Musik orientieren, weil sie ganz andere und größere Freiheitsspielräume besitze. Sie ist für Lessing der Musik überlegen. Die Stimme des Schauspielers kann und muß die Einförmigkeit und Regelmäßigkeit des musikalischen Takts immer wieder durch das Mouvement der Stimme aufbrechen und den Rhythmus des Sprechens in einer Weise differenzieren, wie dies der Instrumentalmusik aus strukturellen Gründen gar nicht möglich ist.

⁴² Lessing 1985, 223 f.

Natürlich begünstigt die Prosasprache auf der Bühne ein solches natürliches “Mouvement der Stimme”, also die Variation des Tempos und den Wechsel der Töne, während der Alexandrinervers die Schauspieler oft wider Willen zu einförmiger Deklamation verleitet. Doch hätte Lessing wohl geltend gemacht, daß auch eine metrisch regulierte Verssprache nicht einförmig klingen dürfe, daß die Stimme vielmehr auch hier einen natürlichen Fluß der Rede gewährleisten muß. Mit seinem in Blankversen verfaßten “dramatischen Gedicht” “Nathan der Weise” wird er, wie noch zu zeigen sein wird, selber einen Beweis dafür anzutreten versuchen.

Lessings Vergleich der Theaterdeklamation mit der Musik hat freilich – retrospektiv betrachtet – das Mißliche, daß seine musiktheoretischen Prämissen im Augenblick ihrer Niederschrift schon überholt sind. In der Musik von Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn, erst recht von Mozart löste sich die Musik mehr und mehr von der “Einförmigkeit” von Tempo, Takt und Rhythmus. Die Geschwindigkeit, in der die ersten Takte gespielt wurden, mußte nicht länger bis zum letzten Takten durchgehalten werden, um “einerlei auszudrücken”. Ganz im Gegenteil entdeckten die Komponisten ein freieres Mouvement, das nicht nur innerhalb der Sätze, sondern vereinzelt bereits in der Bildung der einzelnen Themen variiert werden konnte. Nicht zuletzt entsteht in diesen Jahrzehnten das “Tempo di rubato”, das ein ganz ähnliches Mittel rhythmischer Differenzierung darstellt, wie es sich Lessing für die Theaterdeklamation erhoffte. Die für das sogenannte Generalbaßzeitalter gültigen Maßstäbe, Mensura und “Tactus”, verloren damit ihre Verbindlichkeit, es entstand eine “Dynamisierung der Form in der Musik, ... die dem tempo rubato immer freieren Lauf gewähren sollte bis hin zu den gleitenden Tempo-Modifikationen der Zeit um 1830”.⁴³

Lessings Musikgeschmack war aber konservativ. Den zu seinen Lebenszeiten sich überstürzenden Entwicklungen in der zeitgenössischen Musik stand er verständnislos gegenüber. Allenfalls scheint er an den theoretischen Auseinandersetzungen in Musikästhetik und -kritik interessiert gewesen zu sein. So taub er jedoch gegenüber der Musik war, so hellhörig blieb er gegenüber der Theaterdeklamation. Und hier akzeptierte er als neues Ausdrucksmittel, was er der Musik nicht zugehen wollte. Er konnte dabei – ob bewußt oder unbewußt – an Dubos anknüpfen: Das von diesem entwickelte Argument, wonach die Schauspieler des klassizistischen französischen Theaters die Notation von ‘komponierten Deklamationen’ nicht zu fürchten hätten, weil ihnen doch stets eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten offen stünde, um

⁴³ Gurlitt 1954, 669 f.

die schriftlichen Anweisungen umzusetzen, zieht auch Lessing zu Rate, allerdings mit anderem Beweisziel. Er will damit einen neuen 'natürlichen' Deklamationsstil begründen, weit entfernt vom *discours artificiel* der französischen Bühne, und er setzt dabei nicht auf die Melopoie und die Gestaltung von Akzent und Prosodie, sondern vielmehr auf Tempo und Rhythmus des Sprechens, wenn man so will auf Rhythmopoie.

Schon Dubos hatte sich bei seiner Rekonstruktion der antiken Rhythmopoie auf Quintilians *Institutio oratoris* bezogen.⁴⁴ Auch Lessing greift in der zitierten Passage seiner "Hamburgischen Dramaturgie" über Dubos hinaus implizite auf Quintilians Lehre von der Pronuntiatio (im XI. Kapitel der *Institutio oratoris*) zurück, wenn er fordert, daß die Stimme nicht alle Glieder einer Periode in gleicher Weise betonen oder darauf verweilen dürfe, vielmehr über "die geringfügigen ... flüchtig und nachlässig ... hinschlupft; auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben, uns zuzählet".⁴⁵ Lessing variiert damit Überlegungen, die Quintilian unter den Stichworten 'Hypodiastolè' und 'Hypostigmè' entwickelt hatte (XI, 3, 35). Zugleich schließt er an Dubos' These von der Variabilität rhythmischer Differenzierungen der Deklamation an. Obleich wir die Zeitauern der gesprochenen Sprache nicht metrisch "bestimmen und gegen einander abmessen" können, unterschieden wir sie beim Hören und Sprechen doch aufs genaueste.⁴⁶

Eine solche rhythmische Phrasierung der Rede übt nach Lessing unweigerlich eine hohe emotionale Wirkung aus, wenn sie sich mit anderen Ausdrucksregistern der Stimme verbindet, wie dem Wechsel der Tonhöhen ("Höhen und Tiefen"), der Dynamik ("Stärken und Schwächen"), der Timbrierung und symbolischen Lautmalerei ("dem Rauhem und Sanftem, Schneidendem und Rundem") und anderen prosodisch-rhythmischen Eigenschaften (wie dem "Holprichten und Geschmeidigen"). Das "Mouvement der Stimme" bringt eine "natürliche Musik" hervor, "gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus den Herzen entspringt, und die Kunst nur in so fern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann".⁴⁷

Bereits Quintilian hatte auf der Notwendigkeit eines Wechsels der Töne insistiert, ohne welche die Rede reizlos und spannungslos, ja in vielen Fällen sogar widersinnig sei (XI, 3, 44). Die Kunstfertigkeit

⁴⁴ Vgl. Lessing 1755, 14.

⁴⁵ Lessing 1985, 224.

⁴⁶ *Ebd.*, 224.

⁴⁷ *Ebd.*

von Wortfügung und Rhythmus (*numerus*) dürfe freilich als solche nicht bemerkbar sein. An diese in die rhetorische Tradition der Neuzeit eingegangene Maxime einer “dissimulatio curae” (IX, 4) knüpft Lessing an, allerdings reflektiert er dabei auf die zeichentheoretisch-semiotischen Voraussetzungen: Die künstlichen Zeichen der Sprache müssen wie natürliche erscheinen, nur dann besitzen sie die notwendige illusionsbildende “Kraft”. Gelingt es, unterstützt von den natürlichen Zeichen von Gestik und Mimik, die Willkürlichkeit sprachlicher Zeichen durch ein “bequemes Verhältnis” zwischen Darstellung und Dargestelltem zu überspielen,⁴⁸ so kann die Theaterdeklamation sich nicht nur mit der Malerei messen, sondern übertrifft diese sogar durch größere Darstellungsfreiheit.⁴⁹

Die stimmlichen Darbietungen müssen unmittelbar aus dem Herzen zu kommen scheinen, damit sie die Herzen der Zuhörer öffnen, das ist Lessings Ideal einer ‘herzrührenden’ Deklamationsweise, das von 1770 an mehr und mehr die klassizistische Deklamationspraxis auf deutschen Bühnen herausfordern wird.

3. Interpunktionsregeln für Schauspieler in Lessings “Nathan der Weise”

Lessings Konzeption eines natürlichen *Mouvements* der Stimme liegt auch seinen Ideen für eine “neue Interpunktion für Schauspieler” zugrunde, die er bei der Arbeit an seinem “dramatischen Gedicht” “Nathan der Weise” entwickelte und in einem Brief an seinen Bruder Karl am 15.1.1779 während der Drucklegung des Werks darlegte: “Was bei dem Abdrucke [des Damentextes] zu beobachten ist, habe ich für den Setzer auf ein einzelnes Blatt geschrieben. Besonders muß der Unterschied an Strichen – und Punkten ... ja wohl beobachtet werden. Denn dieses ist ein wesentliches Stück meiner neuen Interpunktion für die Schauspieler; über welche ich mich in der Vorrede erklären wollte, wozu ich aber nun wohl schwerlich Platz haben dürfte”.⁵⁰

Strebt Lessing etwa – wie Dubos – eine komponierte Deklamation an? Auch zehn Jahre nach der “Hamburgischen Dramaturgie” grübelte er noch über der Rhythmpoie der Bühnensprache nach und plante offenbar längere Ausführungen dazu. Daß er sich, gegenüber der

⁴⁸ Lessing 1990, 116.

⁴⁹ Lessings Abgrenzung der Kunstgattungen und – medien aufgrund ihrer zeichenhaften Grundlagen wird heute von den Bildwissenschaften allerdings als unzeitgemäß kritisiert. Vgl. Thomas Mitchell 1998, 1378.

⁵⁰ Brief Lessings an seinen Bruder Karl vom 15.1.1779, in: Lessing 1994, 231.

rhythmisierten Prosa seiner früheren Dramen, in seinem “Nathan der Weise” nunmehr des Blankverses bedient, erscheint wie ein Test auf die Tragfähigkeit seiner Konzeption unter Bedingungen einer metrisch regulierten Sprache. Die “neue Interpunktion” für Schauspieler soll Anweisungen dafür geben, wie Verse zu sprechen sind. Sie gründet, soviel ist Lessings Bemerkung zu entnehmen, auf dem Unterschied zwischen Strichen (also Gedankenstrichen) ‘–’ und Punkten ‘...’ (bzw. “Pünktchen, Pünktchen”, wie wir sagen). Lessing hat hier offenbar mehr im Auge als nur die Länge von Pausen. Untersucht man den Text seines Dramas, so stellt man fest, daß Pünktchen insgesamt seltener verwendet werden (etwa in den Versen I, 39; 41; 56; 324; 330; 344; 349; 527; 684 usw.), und zwar signifikanterweise immer bei Sprecherwechseln, bei denen der nächstfolgende Redner dem vorangehenden gewissermaßen ins Wort fällt, hier darf man also eine Beschleunigung unterstellen. Die den Vers unterbrechenden oder seine Kadenz verlängernden Pausen, die durch Gedankenstriche bezeichnet werden, sind hingegen weniger auf die Dynamik des dialogischen Sprecherwechsels bezogen als vielmehr auf die Reflexion des Sprechenden.⁵¹

Hat Lessing in seinem “Nathan der Weise” “den Blankvers der Prosa annähern” wollen, wie Christian Wagenknecht behauptet hat? Die Vermeidung der “Kongruenz von syntaktischer und metrischer Ordnung (etwa in stichomythischen Partien)”, Zeilensprünge, “kräftigste Einschnitte ins Innere des Verses” und die Häufung von männlichen Versschlüssen könnten dafür ein Indiz sein.⁵² Näher liegend ist aber die Vermutung, daß Lessing versucht hat, auch für den Blankvers eine natürliche Sprechweise mit unwillkürlichem Mouvement der Stimme verbindlich zu machen. Durch feinste Differenzierungen des Sprechtempos, der Pausengestaltung, Akzentsetzung, Phrasierung und Melodieführung wird die Struktur des Verses zwar nicht aufgehoben, aber überspielt, so daß die Künstlichkeit der metrischen Versordnung auf der Bühne nicht hörbar wird.

Der Schauspieler Eduard Genast hat beschrieben, welche Schwierigkeiten diese Verssprache noch zwanzig Jahre nach der Publikation des Stücks bereitete, als Goethe Lessings “dramatisches Gedicht” im

⁵¹ Vgl. auch Lessings Brief an seinen Bruder Karl vom 10.2.1772, Lessing 1988, 351.

⁵² Wagenknecht 2005, 1 f. – Die an einigen Stellen geforderten längeren Pausen (II, 45) strecken den Blankvers und drohen, ihn als gedanklich-klangliche Einheit sogar zu sprengen: “Den kühnsten Fall einer solchen zeitlichen Dehnung bildet wohl der Dialog: “Schach! – Schach! / Nur weiter. / Schach! – und Schach! – und Schach! –” (II, 45) – der bei jeder nur halbwegs ‘realistischen’ Aufführung nicht Sekunden, sondern Minuten dauern müßte” (*ibd.*, 2).

Weimarer Hoftheater zur Aufführung bringen wollte: “Goethe hatte bei den Lese- und Theaterproben seine große Not, einen fließenden Rhythmus bei den Darstellern hervorzubringen, denn das waren allerdings keine Schillerschen Jamben. Den öfteren Wiederholungen der Worte die nötige Abschattierung zu geben, war eine Schwierigkeit, welche die Schauspieler nicht überwinden zu können glaubten, denn diese Stilistik war ihnen ganz fremdartig; allein Goethes eiserne Geduld bei allen Proben, die er selbst leitete ... brachte sie doch nach und nach auf den richtigen Weg”.⁵³ Im Rückblick auf die “Nathan”-Aufführung stellte Goethe allerdings selber mit Befriedigung fest: “In diesem Stücke, wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzen Rezipitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde”.⁵⁴

Am Berliner Nationaltheater herrschte um 1800 die Gepflogenheit, daß sich Schauspieler ihre Rollen in Prosa umschreiben ließen, um sie, wie sie glaubten, leichter sprechen zu können.⁵⁵ Als Sprecherzieher und Schauspielerektor bekämpfte Goethe solche ‘Rhythmophobie’ und verwandte große Mühe darauf, die Mitglieder des Weimarer Hoftheaters zu einem metrisch reflektierten Vortrag zu erziehen und ihnen den Unterschied zwischen den Versmaßen deutlich zu machen. In Schillers “Braut von Messina” waren beispielsweise Jamben, Trochäen, Daktylen und Spondeen im Wechsel zu sprechen. Goethe betrachtete es als Aufgabe der Schauspieler, diese metrisch-rhythmischen Unterschiede hörbar zu machen. Bei der Einstudierung der Chöre für die “Braut von Messina” verwendete er taktierende Handbewegungen, die ihm in der Folge Kritik und Spott eingetragen haben. Nach dem Bericht des Komponisten Karl Eberwein sei es “ergötzlich” gewesen, “den Geheimrat zu sehen, wie er gleich einem Kapellmeister mit der Hand das Tempo und den Rhythmus der Chöre markierte”.⁵⁶ Es ging sogar das Gerücht, Goethe habe sich bei diesen Leseproben eines Taktstocks bedient. Zu bedenken ist dabei freilich, daß Goethe einen Sprechchor mit ungeübten Schauspielern zu koordinieren hatte und dabei ganz bewußt Mittel der Rhythmopoie einsetzte.

Ähnlich große Mühe verwandte er auf die Einstudierung von Calderons “Standhafter Prinz” im Jahr 1810. Nach der Schilderung von Genast war Goethe bei den in seiner Wohnung abgehaltenen Leseproben

⁵³ Genast 1905, 76 f.

⁵⁴ Goethe 1998, 844 f.

⁵⁵ Vgl. Weithase 1949, 120.

⁵⁶ *Ebd.*, 131.

“äußerst penibel: Komma, Semikolon, Kolon, Ausrufungs- und Fragezeichen mußten bei der Rezitation streng eingehalten werden; er verlangte fast für jedes dieser Zeichen ein Zeitmaß und bezeichnete deren Länge bildlich so:

→, ___; ___: _____! _____? _____.

Auf diese Weise erlangte er, daß einer wie der andere die Verse sprach, nicht zu schnell und nicht zu langsam. Es war im Anfang ein fast automatisches Sprechen; als sich aber nach und nach diese Methode entwickelte, welcher Reiz, welche poetische Schwung trat endlich in der Rhetorik hervor. Musik war sie zu nennen”.⁵⁷ In vieler Hinsicht nahm Goethe mit dieser schriftlichen Fixierung der Zeitmaße durch Interpunktionszeichen eine Idee von Lessing und Dubos auf. Anders als Lessing strebte er beim Vers-Vortrag allerdings nicht ein *Tempo di rubato* mit hoher Tempovariabilität an, sondern vielmehr einen “fließenden Rhythmus”. Gegenüber Tempo-Steigerungen hatte er ein ambivalentes Verhältnis.⁵⁸ Die strenge vokale Umsetzung metrischer Strukturen war ihm wichtiger als ein Überspielen der Versordnung – auf die Gefahr hin, damit einer gewissen Monotonie Vorschub zu leisten. Dies war wohl der Grund, weshalb zeitgenössischen Beobachtern “die Bühne des Weimarer Hoftheaters öfters (wie die) Probierbühne einer Theaterschule” vorkam.⁵⁹

4. David Garrick und die Stopuhr im Theater

Ein Streiflicht auf die Erneuerung der Rhythmopoie im Theater im 18. Jahrhundert findet sich im 3. Band von Laurence Sterne's *Romans* “*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*” (1761). Der Erzähler fingiert hier ein Publikumsgespräch nach einer Theater-Aufführung mit dem berühmtesten Schauspieler der damaligen Zeit, mit David Garrick (1717–1779), der übrigens ein persönlicher Freund von L. Sterne war. Ein Zuschauer wird hier nach einer Theateraufführung gefragt, wie Garrick einen Monolog (vermutlich aus “*Hamlet*” oder “*Macbeth*”) vorgetragen habe: “– And how did Garrick speak the soliloquy last night? – Oh, against all rule, my Lord, – most ungrammatically! betwixt the substantive and the adjective, which should agree together in number, case and gender, he made a breach thus, – stopping, as if the point wanted settling; – and betwixt the nominative case, which your lordship knows

⁵⁷ Genast 1905, 108.

⁵⁸ Vgl. Weithase 1949, 122.

⁵⁹ *Ebd.*, 120.

should govern the verb, he suspended his voice in the epilogue a dozen times, three seconds and three fifths by a stop-watch, my Lord, each time. – Admirable grammarian! – But in suspending his voice – was the sense suspended likewise? Did no expression of attitude or countenance fill up the chasm? – Was the eye silent? Did you narrowly look? – I look'd only at the stop-watch, my Lord. – Excellent observer!"⁶⁰

Das komische Streiflicht fällt hier auf den verständnislosen Zuschauer. Gebannt auf seine Taschenuhr blickend (was in dieser Zeit von einigen Ästhetikern wie Dubos allen Ernstes für die Messung der exakten Zeitauern von Opern-Arien empfohlen wurde),⁶¹ hat er offenbar übersehen und überhört, wie Garrick mit Hilfe kleiner Verzögerungen den Sinn des Gesagten veränderte, ja in der Schwebel hielt. Indem Garrick nach Zählung des 'grammarian' nicht weniger als 12 mal in einem einzigen Monolog, und jeweils mehr als 3 Sekunden lang Pausen zwischen Substantiv und Adjektiv und zwischen Nominativ und Verb einlegte, also dort, wo nach grammatischen Regeln und den Konventionen der Aussprache bislang keine Pausen und Ruhepunkte gesetzt wurden, verfremdete er die überkommenen Hör-Erwartungen und verschaffte sich die Möglichkeit, seinen Vortrag durch stummes Spiel auf andere Weise sprechend zu machen, was der auf seine Stopuhr fixierte Zuschauer natürlich nicht weiter bemerken konnte.

Garricks Vortragsweise wurde tatsächlich zum Gegenstand einer Diskussion der zeitgenössischen Theaterkritik: In einem der zahlreichen Pamphlete wurden ihm mehr als 20 solcher ungrammatischer "improprieties" vorgeworfen.⁶² Garrick selber verteidigte sich, es sei ihm nicht darum gegangen, das Substantiv vom Adjektiv künstlich zu trennen, sondern den Schrecken in Macbeth's Gemüt angemessen darzustellen.⁶³

L. Sterne's kleiner Text ist für den Historiker, der nach dem Wandel der Deklamation im 18. Jahrhundert fragt, trotz seines fiktionalen Charakters von hohem Aufschlußwert, als Beispiel dafür, wie sich ambitionierte Schauspieler an tradierten Formen und Konventionen abarbeiten; wie sie das, was als selbstverständlich erscheint, unselbstverständlich machen und die Erwartungen der Zuschauer unterlaufen, vielleicht sogar brüskieren. Die zeitliche Koinzidenz mit den Überlegungen von Lessing ist gewiß kein Zufall, sie verweist auf die Gleichzeitigkeit eines Umbruchs von der nachbarocken klassizistischen Theaterdeklamation

⁶⁰ Sterne 1978, 213.

⁶¹ Vgl. Lessing 1755, 45.

⁶² Nach dem Kommentar, Sterne 1978, 220.

⁶³ *Ebd.* – Vgl. den zustimmenden Kommentar von John Hill (Hill 1750, 200 f.).

in England, Deutschland und Frankreich hin zu einem lebensnaheren 'natürlichen' Deklamationsstil – ein geschichtlicher Augenblick, der für Beobachtungen wie die von Lessing und Sterne besonders günstig war.

Reinhart Meyer-Kalkus
Wissenschaftskolleg zu Berlin;
Universität Potsdam
rmk@wiko-berlin.de

Bibliographie

- W. Barner u.a. (Hgg.), *Gotthold Ephraim Lessings Werke und Briefe in zwölf Bänden* (Frankfurt a. M. 1985–2003).
- E. B. de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (Paris 1746).
- J. B. Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719 = 1746).
- J. J. Engel, *Ideen zu einer Mimik 2* (Berlin 1786).
- G. Forestier, "Lire Racine", in: idem (Hg.), *Jean Racine: Oeuvres complètes 1* (Paris 1999) LIX–LXVIII.
- H. G. B. Franke, *Über Declamation. Allgemeine Deklamation 1* (Göttingen 1789).
- J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, Oeuvres complètes IV, hgg. B. Gagnebin, M. Raymond (Paris 1969).
- E. Genast, *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers*, neu hg. R. Kohlrausch (Stuttgart 1905).
- J. W. von Goethe, "Weimarisches Hoftheater (1802)", in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vierzig Bände, I. Abt., Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*, hg. Fr. Apel (Frankfurt a. M. 1998).
- W. Gurlitt, "Form in der Musik als Zeitgestaltung", in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 13* (Wiesbaden 1954) 651–677.
- J. Hill, *The Actor: A Treatise on the Art of Playing* (London 1750).
- D. G. Jory, "Tragic Declamation in Eighteenth-Century Paris", *The Modern Language Review* 70 (1975) 508–516.
- G. E. Lessing, "Des Abts Du Bos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten", in: *Theatralische Bibliothek*, Stück 3 (Berlin 1755).
- G. E. Lessing, "Hamburgische Dramaturgie", in: Barner u.a. 1985–2003, VI. *Werke 1767–1769*, hg. K. Bohnen (Frankfurt a. M. 1985).
- G. E. Lessing, in: Barner u.a. 1985–2003, XI/2: *Briefe von und an Lessing. 1770–1776*, hg. H. Kiesel (Frankfurt a. M. 1988).
- G. E. Lessing, "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie", in: Barner u.a. 1985–2003, V/2 (Frankfurt a. M. 1990).
- G. E. Lessing, in: Barner u.a. 1985–2003, XII: *Briefe von und an Lessing, 1776–1781*, hg. H. Kiesel (Frankfurt a. M. 1994).

- G. E. Lessing, "Vorbericht", in: Barner u.a. 1985–2003, III. *Werke 1754–1757*, hg. C. Wiedemann (Frankfurt a. M. 2003).
- G. Lote, "Voltaire et la déclamation théâtrale", *Mercur de France* 153 (1922) 669–685.
- M. Mendelssohn, "Über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" [1929], in: F. Bamberger (Hg.), *Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe*. Bd. 1: *Schriften zur Philosophie und Ästhetik* (Stuttgart – Bad Cannstatt 1971).
- Cl.-Fr. Ménéstrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes* (Paris 1681).
- R. Meyer-Kalkus, "Schreit Laokoon? Zur Diskussion pathetisch – erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert", in: G. Rault (Hg.), *Von der Rhetorik zur Ästhetik*, Philia – Université de Rennes II (Rennes 1992) 64–107.
- R. Meyer-Kalkus, "Die Rückkehr des grausamen Todes – Sterbeszenen im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts", in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 2 (1998) 97–114.
- R. Meyer-Kalkus, "Apotheose und Kritik des Mitleids – Lessing und Moses Mendelssohn", in: *Berliner Debatte Initial* 17 (2006) 36–49.
- Fr. von Oppeln-Bronikowski, G. B. Volz (Hgg.), *Gespräche Friedrich des Großen* (Berlin 1919).
- Fr. Riccoboni, "L'Art du Théâtre" (Paris 1750), deutsch: "Die Schauspielkunst, an die Madame ***", übers. von G. E. Lessing (publiziert in den "Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" 1750), in: Barner u.a. 1985–2003, I (Frankfurt a. M. 1989).
- R. de Sainte-Albine, *Le Comédien, nouvelle édition* (Paris 1749).
- L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* I, hgg. M. New, J. New (Gainesville 1978).
- W. J. Th. Mitchell, "Bild und Wort und Stumme Dichtung und blinde Malerei", in: Ch. Harrison, P. Wood (Hgg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews* II (Stuttgart 1998) 1376–1381.
- Ch. Wagenknecht, "Über Lessings Blankvers", in: glössen, Nr. 35/2005 (Göttingen [Privatdruck]) 1 f.
- I. Weithase, *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher* (Weimar 1949).
- Fr. Zamminer, "Rhythmik", in: *DNP* 10 (2001) 1007–1009.

Following a dogma of French theatre in the 17th and 18th century, the declamation of metrically regulated verses on stage (for example in tragedies of Corneille, Racine and Voltaire) had to be distinct from any feature of a day to day communication. The artificial speech of High Tragedy (*discours artificiel*) was not to be confounded with ordinary speech (*discours naturel*). Abbé Dubos, one of the most influential writers of aesthetic theory in the first half of the 18th century, defended the argument that this kind of declamation, practiced by French actors on

the contemporary stage, was already used by ancient actors of Greek tragedy. This argument was heavily contested by a whole generation of theatre critics and philosophers in the second half of the 18th century, among them Gotthold Ephraim Lessing who claimed that the declamation of the Greek actors had nothing to do with the specific French style of classicist declamation. In contrast, he elaborated a concept of a natural style of declamation, primarily founded on a natural rhythm of speech, which lends itself to immediate sympathy (*Mitleid*).

Согласно правилам французского театра в XVII и XVIII вв., произносить стихотворные строки на сцене (например, трагедии Корнеля, Расина, Вольтера) следовало совсем не так, как люди разговаривают в повседневной жизни. Искусственная речь высокой трагедии (*discours artificiel*) должна была радикально отличаться от обычной речи (*discours naturel*). Аббат Дюбо, один из самых влиятельных теоретиков, занимавшихся вопросами эстетики в 1-й половине XVIII в., защищая тип декламации, практикуемый французскими актерами его времени, доказывал, что его же использовали трагические актеры в Древней Греции. Этот довод опровергало целое поколение критиков и философов 2-й половины XVIII в., в частности Г. Э. Лессинг, считавший, что декламация древнегреческих актеров не имела ничего общего с французским классицистическим стилем сценической речи. Он противопоставил этому стилю естественную манеру декламации, основанную на естественном ритме речи и способную вызывать непосредственное сопереживание (*Mitleid*) зрителей.