

Hamburgische Dramaturgie.

Fünftes Stück.

Den 15ten May, 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerinn durch diese meisterhafte Absehung der Worte,

„Ich liebe dich, Ollint, —

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bey dem alles in dem nehmlichen Flusse von Worten daher rauscht, nicht das geringste Verdienst bemessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer seyn, als so ein Vorwurf? Freylich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Eronegl hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bey ihm interessiret. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichtet mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelbrütenden Schwärtern sympathisiren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns eben so gleichgültig und eckel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Aeußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst?—

Entschliesse dich;

„Und wenn du zweifeln kannst — so zittere!

So zittere? Ollint soll zittern? er, den sie so oft, in dem Tumulte der Schlacht, unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen austrafen?—O wenn es der Schauspielerinn eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade „so zittere!“, zu sagen: ich zittere! Sie konnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidiget zu finden. Das wäre sehr natürlich
 gewe:

gewesen. Aber es von dem Oslint verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fodern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clotinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marquetenderinn rasen zu lassen; und da findet keine Vinderung, keine Verminderung mehr Statt.

Das einzige, was die Schauspielerinn zu seinem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinteissen liesse, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wuth nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Geberden ausdrückte.

Wenn Shakespear nicht ein eben so großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens eben so gut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehöret. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schau-

spieler, denen an einem vernünftigen Beyfalle gelegen ist. „Ich bitte Euch, läßt er ihn unter andern zu dem Komddianten sagen, „sprecht die „Rede so, wie ich sie Euch vorsagte; die Zunge „muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn „ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von „unsern Schauspielern thun: seht, so wäre mir „es eben so lieb gewesen, wenn der Stadtschreyer „meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt „mir mit eurer Hand nicht so sehr die Lust, son- „dern macht alles hübsch artig; denn mitten in „dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, „so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidens- „schaften, müßt ihr noch einen Grad von Mäßi- „gung beobachten, der ihnen das Blatte und Ger- „schmeidige giebt.

Man spricht so viel von dem Feuer des Schau- spieler; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schau- spieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger seyn könne, als es die Umstände ersodern: so haben die, welche es leugnen, Recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, son- dern zu wenig Verstand zeige. Ueberhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrey und Kontorstonen Feuer sind, so ist es wohl un-
streitig,

streitig, daß der Akteur darum zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer seyn, dessen Mäßigung Shakspeare, selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß blos jene Hestigkeit der Stimme und der Bewegungen meynen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel seyn. Gleichwohl sollen weder unsere Augen und unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdenn, wenn man bey Aeußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm seyn könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen,

und ihm das Gewissen verstockter Freyler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers steht hier, zwischen den bildenden Künsten und der Poesie, mitten inne. Als sichtbare Mahlerey muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz seyn; doch als transitorische Mahlerey braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bey ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darinn verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählig vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt seyn, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebet, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht seyn, daß sich unsere Schauspieler bey der Mäßigung, zu der sie die Kunst

auch

auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beyfalles, nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beyfalles? — Die Gallerie ist freylich ein großer Liebhaber des Lermenden und Lobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Punge mit lauten Händen zu erwiedern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es giebt Akteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vortheil zu ziehen wissen. Der Schlüssigste rast sich, gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebet auf einmal die Stimme, und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfodere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu seyn, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug; theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht seyn müssen, Fehler zu bemänteln, und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste

Beste nicht anders, als in einem sehr zweydeutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdienet.

Den Beschluß des ersten Abends machte der Triumph der vergangenen Zeit, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des le Grand. Es ist eines von den drey kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel, der Triumph der Zeit, im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nach dem er den Stoff desselben, bereits einige Jahre vorher, unter der Aufschrift, die lächerlichen Verliebten, behandelt, aber wenig Beyfall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabey zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satyrische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechszigjährigen Beck's und einer eben so alten Märrinn, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Beck und diese Märrinn selbst zu sehen, ist eckelhafter, als lächerlich.

Ham