

Hamburgische Dramaturgie.

Fünftes Stück.

Den 15ten May, 1767.

Ges ist unstreitig, daß die Schauspielerinn durch diese meisterhafte Abschaltung der Worte,

„Ich liebe dich, Olin, —
der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bey dem alles in dem nehmlichen Flusse von Worten daher rauscht, nicht das getingste Verdienst beymessen 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 einbil den, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel ausschen.

E

Ero:

Cronegl hat wahrlich aus seiner Elterinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bey ihm interessirt. So sieht er die schöne Natur in ihr verschlkt, so thut doch noch die plumpen, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelstürzenden Schwärzern 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 Neuersten 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? Olint 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 auskratzen? — O wenn es der Schauspielerinn eingefallen wäre, für diese umgezogene weibliche Gasconade „so zittere!“ zu sagen: ich zittere! Sie könnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidigt zu finden. Das wäre sehr natürlich gewe-

gewesen. Aber es von dem Oslint verlangen,
Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der
Gürtel, fodernd, 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, Clorinden in dem wahren Tone
einer besoffenen Marquettendertinn rasen zu lassen;
und da findet keine Linderung, keine Veränderung
mehr Statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu sei-
nem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht
dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer
nicht so ganz hineissen ließe, wenn sie ein wenig
an sich hielte, wenn sie die äußerste Wuth nicht
mit der äußersten Anstrengung der Stimme,
nicht mit den gewaltsamsten Gebehrden aus-
drückte.

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 an-
dern gehört. Ja vielleicht hatte er über die
Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht,
weil er so viel weniger Genie dazu hatte. We-
nistens ist jedes Wort, das er dem Hamlet,
wenn er die Komödianten abrichtet, in den
Mund legt, eine goldene Regel für alle Schau-
spieler,

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 Junge
„muß nur eben darüber hinlausen. 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 durchsagt
„mit mit eurer Hand nicht so sehr die Lust, son-
„dern macht alles hübsch artig; deun mitten in
„dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten,
„so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leiden:
„schaften, müßt ihr noch einen Grad von Maß-
„gung beobachten, der ihnen das Glatte und Ge-
„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 erfordern: 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
kommt es aber wohl darauf an, was wir unter
dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrey
und Krentorisionen Feuer sind, so ist es wohl un-
streitig,

streitig, daß der Akteur darin 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 Shakespear, selbst in dem Strom, 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 beleidigt werden; und nur alsdenn, wenn man bei Auseinandersetzung der hestigen Leidenschaften alles vermeint, 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 Freveler 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 Bekleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmälig vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohle anständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung reichen 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 überliestern 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 dürfen. — Aber welches Beyfalle? — Die Gallerie ist freylich ein großer Liebhaber des Lermenden und Lobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwiedern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es giebt Akteure, die schlau genug von diesem Geschmacke Vortheil zu ziehen wissen. Der Schlaftrigste 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 erfordere. 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 nachzuslatschen. 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 bemängeln, und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste

Weste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen 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 Beschlusß 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 drei kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel, der Triumph der Zeit, im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben, bereits einige Jahre vorher, unter der Überschrift, die lächerlichen Verliebten, behandelt, aber wenig Erfolg das mit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei 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 satirische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecks und einer eben so alten Märrin, daß die Zeit nur über ihre Reihe keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Märrin selbst zu sehen, ist edelhafter, als lächerlich.

Hann