



1.

Die Duse.

Nebel, Rauch und Lärm, Gewirr rauher Stimmen und der träge, zähe, gelbe Dunst des russischen Schmutzes — das ist meine erste Erinnerung an die Duse. Es war, als ich vor zwei Jahren nach Petersburg fuhr, in Wirballen an der Grenze. Man führte uns in eine weite, kahle Halle, und hier wurde jeder Pass geprüft, jeder Koffer strenge visitirt. Man kann sich denken, wie lange es dauerte, bis die Garderobe des Fräulein Jenny Gross, die mit uns war, nach Gebühr erledigt wurde. Einstweilen plauderte ich mit dem schönen und heiteren Mädchen, und sie erzählte, wie sie in der Nacht einen grossen Schreck gehabt, weil nebenan eine Dame plötzlich Krämpfe bekam — „die Person geht übrigens auch nach Petersburg, Komödie spielen. Duse heisst s', oder so wie. Haben Sie schon einmal was g'hört von ihr?“ Und sie zeigte auf eine dunkle, geduckte, verhüllte Frau, die drüben ihre Körbe hütete. Da sah ich das erste Mal die fahle, schlaffe, leere Miene der Duse.

Eine Woche später sah ich sie auf der Bühne. Joseph Kainz und eine liebe Hamburger Naive, Lotte Witt, welche Director Burckhard fangen sollte, waren mit. Ich werde es nicht leicht vergessen. Wir taumelten, fieberten, bebten. Kainz rannte, schrie und schwang jauchzend den Hut, wie einem Fürsten gehuldigt wird. Die kleine Lotte weinte bitterlich und wollte nicht mehr spielen, weil sie es nicht verdiente und sich schämte. Als wir dann aus dem Theater kamen und erzählten, glaubten uns die Freunde betrunken oder verrückt. Wir stammelten verzückt, gesticulirten besessen und mochten uns absurd genug geberden. Und ich weiss, dass ich die ganze Nacht sass und schreiben wollte und verzweifelte, weil mir die Sprache fehlte, den Adel dieser Gefühle zu sagen. Ich brauchte vier Wochen und musste erst eine Reise, neues Leben, fremde Menschen zwischen uns stellen, bis ich meinte, über sie schreiben zu können. Und dann ist es erst noch sehr überschwänglich geworden. Es reut mich nicht: Rausch der Sinne ist immer ein Glück, auch wenn es später einen kleinen Jammer gibt.

Ich schrieb über sie in der Frankfurter Zeitung, und das brachte sie nach Wien. Ein Agent, Herr Täncer, las es, verhandelte mit ihr und liess sie im Carl-Theater gastiren. Sie kam in ein leeres Haus. Niemand kannte sie, als sie begann. Als sie endete, rauschte ihr Ruhm noch in dieser Nacht durch die ganze Stadt. Sie wirkte unwiderstehlich. Man redete, man hörte, man wusste nichts Anderes mehr. Man vergass die Wolter und die Sandrock. Die Kritik sang Hymnen. Es geschah den Wienern, was uns in Petersburg geschehen: der grosse Rausch kam über sie.

Er kam dann auch über die Berliner. Aber dort war es doch ein bisschen anders. Einige blieben nüchtern. Der feinste Kenner, den das Deutsche Reich jetzt hat, Maximilian Harden, nannte sie eine Virtuosa

der Natürlichkeit, die Schwäche mit katzenhafter Grazie paare, und zog das Fräulein Poppe vor.

Den Franzosen, die sie sahen, konnte sie gar nicht gefallen. Der gute, dicke, alte Sarcey meinte: «*Une petite femme de race, mais qui n'a pas d'école.*» Die Collegen von der Comédie schüttelten sich verwundert und wollten die Wiener nicht verstehen, weil sie ja sicherlich Manches könne, aber doch keine Künstlerin sei. Die grosse Sarah, die gerne bewundert und immer lobt, sagte: «*Une comédienne excellente, mais qui manque de génie.*» So hiess es auch in England, dass sie verständig zu wirken wisse, aber zu den Grössen der Kunst sich doch nicht zählen dürfe.

Das quälte mich. Zweifel kamen. Es wollte mir nicht stimmen. Ich traute meinem Gefühle nicht mehr. Ja — ich hatte von ihr einen Rausch. Andere Künstler, andere Kenner hatten einen Rausch. Die Menge hatte einen Rausch. Aber ich musste mir doch sagen, dass Harden, Sarcey, die Bernhardt sich auch auf Schauspielerei verstehen. Was war da? Es liess mich nicht mehr aus. Ich wusste es nicht zu deuten. Es schien wunderbarlich.

Und jetzt merkte ich allerhand, als ich ihre Wirkung an mir selber wieder prüfte, revidirte. Da waren manche Räthsel. Wunderlich schien auch, dass sie wirkte, wo die Anderen nicht wirken, aber versagte, wo die Anderen erst beginnen. Und wunderbarlich schien, dass ihre Wirkung, statt zu wachsen, allmählig wich. Da war etwas nicht in Ordnung.

Sie spielt die zwei ersten Acte der „Cameliendame“ wirksamer, als die Bernhardt, aber in den grossen Scenen des dritten und vierten Actes ist mir die Sarah lieber. Sie macht mit den Naiserien der Francillon mehr, als die Sandrock, aber in der Entscheidung, wenn es den grossen Schlag gilt, ist mir die Sandrock lieber. Das fand ich an jeder Rolle.

Und endlich: ich habe 1889, als sie im Variétés gastirte, durch eine ganze Woche täglich die „Cameliendame“ der Bernhardt gesehen, und täglich wuchs die Wirkung. So ist es mir mit dem Götz des Baumeister, mit dem Romeo des Kainz, mit dem Hamlet des Mounet gegangen. Man muss sie immer wieder sehen, gründlich kennen — dann wirken sie erst ganz. Die Duse hat mir jene erste Wirkung der Clotilde nicht mehr gegeben. Wenn ich von ihr eine Rolle das vierte oder fünfte Mal sehe, will sich in mir nichts mehr regen.

Wie soll man das erklären? Die Gabe, manche in Taumel, Verzückung, Extase zu bringen. Aber die besten Wirkungen immer in den schwächsten Stellen der Dichtung. Und endlich auch bei den Empfänglichen eine unaufhaltsame Ernüchterung, fast Beschämung, als hätten sie sich thöricht täuschen lassen. Wie kann es sein?

Ich habe lange gesonnen, um mir über sie und über mich selber klar zu werden. So bin ich mir über manchen Punkt der Schauspielerei klar geworden, der sonst dunkel war. Desswegen will ich sagen, was ich jetzt denke, wenn es auch freilich noch junge Gedanken sind, welchen die letzte Gestalt fehlt.

Ich glaube: Das Geheimniss der Duse ist die Technik, die sie hat, und sie hat eine Technik der schlechten Mittel.

Jeder Künstler bringt immer zwei Dinge. Er bringt sich, aber das sind zwei Stücke. Ein Stück hat er mit den Anderen gemein, das andere hat er für sich allein. Dieses, das Persönliche, muss er in seine eigenen Formen bringen, die er aus sich holt. Jenes, das Gemeine, findet alte Formen, die er von den Anderen nimmt. Jede Kunst hat ihre übliche Sprache. In dieser werden die gemeinen Dinge gesagt. Die persönlichen verlangen neue Worte, die der Künstler aus seinem Gefühle prägt. Diese erst wirken, weil

nur der Kern des Künstlers wirkt. Wenn er die gemeine Sprache redet, die wir selber haben, hören wir nicht. Aber es ist möglich, dass ein Künstler die übliche Sprache nicht brauchen darf. Man denke etwa einen, der das R oder S nicht sprechen kann. Dann müsste er nicht nur für das Persönliche seine neuen Worte bilden, sondern auch für das Gewöhnliche eine ungewöhnliche Sprache suchen, weil die übliche ihm versagt wäre.

Das ist der Fall der Duse. Sie hat das R und S der schauspielerischen Sprache nicht. Sie kann die üblichen Dinge nicht in der üblichen Weise sagen, weil ihr die üblichen Mittel fehlen. Mängel des Leibes hindern es. Ihr Besitz an Linien und Tönen reicht nicht. Die normale Technik ist auf eine normale Schönheit gestellt, die sie nicht hat. Ihre Kehle, ihr Rücken, ihre Arme sind anders. Desswegen wirft sie die ganze Vergangenheit der Schauspielerei weg und schafft sich andere Zeichen, die aus ihren anderen Mitteln kommen.

Aber jetzt merke man die Folgen. Nur das Persönliche wirkt. Wir sind gewohnt, Persönliches zu vermuthen, wenn wir neue Zeichen finden. Wir wissen: während der Künstler die gemeine Sprache spricht, gibt er auch noch immer nur die gemeinen Dinge; wenn er an das Eigene kommt, melden es neue Worte. So glauben wir: wie neue Worte sich melden, ist auch schon das Persönliche da. Aber sie muss, weil sie andere Mittel hat, auch das Gemeine in neuen Worten bringen. So scheint sie immer persönlich, und dieser Schein wirkt, wo die Anderen nicht wirken können. Das ist ihr Geheimniss.

Wenn ein Wiener Genie zu mir kommt, wird es die ersten zwanzig Minuten nicht wirken. Es klopft, wie Alle klopfen; es grüsst, wie Alle grüssen; es sitzt, wie Alle sitzen. Es hat die üblichen Sitten, wie

Herr Meier oder Müller. Es gibt mir nur, was es mit Allen gemein hat. Erst später thut es die Hüllen weg und kann mir das Eigene zeigen, seine einsame Seele. Aber wenn ein Neger zu mir kommt, der wird gleich wirken. Jeder Blick, jede Geste, jeder Schritt ist neu, ist fremd, ist anders. Mir muss an ihm auch das Gemeine selbst persönlich scheinen, und es dauert, bis ich mich erhole und besinne. Die Duse ist der Neger in der Kunst von heute.

Ich erinnere mich, dass in Paris einst Annamiten spielten. Sie heulten, wanden sich, und das Stück schien grässlich. Aber man konnte vor der grellen, bunten, wüsten Bühne täglich Künstler, Kenner in Begeisterung sehen. Man verstand sie nicht, aber sie wirkten. Sie wirkten, weil man sie nicht verstand. Desswegen schien auch das Gemeine an ihnen persönlich. Wenn die Reichenberg Liebe spielt, so hat diese Liebe zwei Theile. Sie liebt, wie alle Menschen lieben, und dann ist noch ein Zug, der ihr allein gehört. Nur dieser kann wirken. Nur dieser gibt ihr eigene Zeichen. Das Gemeine sagt sie gemein und wir warten ungeduldig. Aber in Annam hat die gemeine Liebe aller Menschen andere Zeichen. Und so lassen wir uns täuschen und sind gleich getroffen, ergriffen und gerührt.

Wenn Rafael ohne Hände geboren wäre, dann hätte er mit den Füßen gemalt. Er konnte dann die ganze Lehre der Malerei nicht brauchen, die immer doch nur Winke, Rätze für die Hände gibt. Er musste seinen anderen Organen dann eine andere Technik suchen. Sie hätte allen Formen einen fremden, besonderen Geschmack gegeben. Die Duse ist so ein Rafael der Bühne mit den Füßen.

Man wird sie immer bewundern, weil es schön ist, wenn der Geist den Körper zwingt. Aber sie muss einsam, ohne Schule sein. Wer Hände hat, wäre thöricht, mit den Füßen zu malen, und würde doch kein Rafael.

Ich glaube: das ist es. Das werden langsam Alle gewahren. Es thut mir wehe: denn wir werden dann um einen schönen Enthusiasmus ärmer sein. Vielleicht ist es gesund. Vielleicht hilft es uns, Wesen und Sinn der Kunst, der ewigen und grossen über den Moden, deutlicher zu fühlen.

2.

Mounet Sully.

Es gibt zwei Arten von Schauspielerei. Manche wollen der Dichtung dienen, fühlen sich nur als Mittel, Instrumente des Dichters und gehorchen seinen Zwecken. Selber nichts zu sein, aber auf seinen Wink alles zu werden, wie er es eben braucht, ist ihr Wunsch und sie suchen die Kunst, jede eigene Note von sich zu streifen und sich nach jeder Vorschrift zu verwandeln. In jeder Rolle verändern sie sich, an Stimme, Gesten und Gang, und sich zu verleugnen, Gestalten zu wechseln, aus sich zu schlüpfen, in andere zu dringen, Meister in Metamorphosen zu werden ist ihre Sorge. Sie lassen sich vom Dichter formen. Der drückt sich in ihnen, durch sie aus. Man darf sie nicht mit dem Maler, dem Bildhauer oder dem Musiker, sondern mit der Farbe, mit dem Marmor, mit dem Klavier muss man sie vergleichen. Aber andere wollen das nicht, verstehen es gar nicht. Sie fragen nicht nach den Trieben des Dichters, nicht nach den Begierden der Dichtung. Sie wollen sich selber verkünden. Die Rolle ist für sie, was für den Dichter das Leben ist: ein Stoss und Drang, zu fühlen, diese Gefühle zu formen und so in