

ab. Jetzt beginnt für sie eine neue Art des Selbstgenusses. So wie vorher ihre Blut, so genießt sie jetzt ihre Kälte. Sie läßt ihn kriechen und betteln wie einen Hund, stößt ihn nun gleichmüthig von sich. Nicht einmal Berachtung kennt sie mehr für ihn. Er existiert gar nicht für sie. Kaum erinnert sie sich, ihn je irgendwo gesehen zu haben. Ein schattenhaftes Zerrbild, so folgt er ihr — schön, so will sie ihn, so erfüllt er ihre innerste Sehnsucht!

Aber zugleich schreitet Carmen in ihren Untergang. Sie weiß es, aber sie schreitet mit eisiger Entschlossenheit weiter. Nicht einen Augenblick schwankt sie, die Heiligkeit ihrer Sendung mit dem Tode zu bestiegeln. Sie ist ja keine Dirne, sie ist ein Schicksal. Und wie an den anderen, so muß sich auch an ihr selber das Schicksal erfüllen.

Sie liebt den Torero. Sie liebt ihn, weil er ein Mann ist. Hier will sie nicht zerstören, hier möchte sie dienen — vielleicht später zerstören, wenn sie ausgedient hat. Aber einstweilen lieben, ganz und gar in Liebe versinken! Die Karten weisagten ihr den Tod. Von José wird der Tod ihr kommen. Aufs neue erleichtert sie bis ins innerste Gebein. Ihr Schicksal, sie weiß es, ist unentrinnbar.

Die ganze Furchtbarkeit ihrer tragischen Doppelnatur enthüllt sich erst jetzt. Sie ist ja nicht bloß ein Dämon, sie ist auch ein Weib, nicht bloß ein kalter gespenstischer Vampyr, auch ein warmes, glückbedürftiges Lebewesen. Und das Leben ist so stark in ihr. Es kreischt nach Befriedigung.

Aber das tragische Muß ist doch noch stärker. Finster senkt sich auf ihre Stirn die Wolke des Verhängnisses. Ueber alles geht doch die Treue wider sich selbst.

Sie wird ganz still. Sie weiß, daß sie gehorchen muß. Kühn und bestimmt tritt sie dem Mörder entgegen. Sie könnte ihn belügen und sich dadurch retten. Aber sie lügt nicht. Ihr ganzes Leben war Lüge und Liebe, aber — Liebe lügen, das hat sie nie gekonnt. In Liebe und Haß war sie immer ehrlich, am ehrlichsten vielleicht in ihrer Treulosigkeit. Darin bestand für sie die Offenbarung ihres Wesens. Darin bestand ihre priesterliche Keuschheit, in der furchtlosen Souveränität, mit der sie stets sich selbst bekannte.

So angstvoll der Lebensinstinct sich aufbäumt und krümmt wider den Stahl, der sie bedroht, — die Consequenz ihrer Natur treibt sie, mit unerbittlicher Gewalt, hinein in den Stahl — und kalt bohrt er sich ein, kein Stahl mehr, ein Blitz, den der höchste der Götter herniederschleuderte, damit ihr Geschick sich erfülle.

Die Künstlerin, die diese Carmen vor uns hingestellt hat, als die tragische Incarnation des Bösen im Weibe, heißt Marie Schod er. Sie ist, wie man mir versichert, zweiundzwanzig Jahre alt, und eine geborene Weimaranerin, ein Kind des Volkes. Seit der Duse habe ich etwas Derartiges an Schauspielkunst nicht mehr erlebt. In jedem Augenblick wird die Rolle gleichsam neu geboren. Die Künstlerin, völlig aufgegangen in den Geist ihrer Aufgabe, trifft Empfindungen und Nuancen, von denen sie offenbar selbst nichts weiß. Intuition, nicht Studium, aber in der Intuition eine unbedingte Hingebenseheiterheit scheinen Auffassung und Durchführung der Rolle bestimmt zu haben. Mimik und Geberden gehorchen wunderbar. Auf dem Gesicht sieht man ganze Empfindungsketten vorüberhuschen, die in Musik und Worten nur mager angedeutet sind. Der Körper, obwohl nicht ohne eine gewisse deutsche Effigkeit, entwickelt dennoch unter dem Zwang der schauspielerischen Illusion eine Grazie, die völlig apart ist. Wie Carmen tanzt — ein langsames, rhythmisches Schreiten und ein langsames, rhythmisches Körperbiegen — das ist von einer verführerischen Dämonie, die aus dem innersten Weibinstinct kommt und daher ihrer Wirkung völlig sicher ist.

So steht diese Carmen vor uns, ganz geboren aus dem Geiste der Schauspielkunst, auch im Gesanglichen. Mit verhältnismäßig geringen Stimmitteln und mit einer nicht sehr hohen Stimmausbildung erzielt Fräulein Schoder dennoch große Wirkungen, weil ihr Singen sich stets vollkommen mit dem Stimmungsgehalt der Situation deckt. Selbstverständlich liegt hier für die so intelligente Künstlerin eine nicht zu unterschätzende Gefahr. Man möchte wünschen, daß sie es über sich brächte, noch einmal wenigstens zwei Jahre völlig der Bühne zu entsagen und sich ganz Constudien hinzugeben. Wenn sie dann abermals vor uns tritt, dann wird sie uns zum zweitemal eine neue Carmen geben können, die gegenüber der jetzigen doch noch etwas Höheres bedeuten würde, eine Carmen — aus dem Geiste der Musik.

Berlin.

Franz Servaes.

## Debutanten.

Im Burgtheater hat Samstag Fräulein Littitz als Wildfeuer debütiert, Sonntag hat Herr Treßler den Herrn von Felsen in den Magnetischen Curen gespielt, Montag ist Fräulein Schö n e n als Bärbel eingezogen. Fräulein Littitz ist eine junge, schöne Dame, sehr englisch an Geberden und im ganzen Betragen, mit einer edlen, spröden Nase — der Sinn unseres Wortes „hochnasig“ geht einem auf, wenn man sie sieht — einem harten Kinn und einem schmalen, mehr spöttischen als zärtlichen Mund, dazu arrogant, nachlässig herablickenden Augen, der geschmeidigen Gestalt einer Amazone und den feinsten, nervösesten Händen, die von Ungeduld beben. Man möchte sie von Whistler gemalt oder noch lieber möchte

man sie Tennis spielen sehen. Ihre Stimme ist unbiegsam, scharf und grell, Empfindung scheint nicht ihre Sache. Doch hat sie zuweilen einen so lebendigen und persönlichen Ton, daß man sich wundert. Was man beim Theater eine Naive oder eine Sentimentale nennt, scheint sie nicht zu sein, aber man könnte sie sich als Maud in den Demi-Bierges denken, in solchen sehr modernen, traurig mondänen Rollen, die noch keinen Namen haben. Ist man ehrlich, so muß man bekennen, daß man nach diesem Debut noch gar nichts weiß und eigentlich noch gar nichts sagen kann; es ist alles möglich und nichts ist gewiß. Da darf man wohl einmal fragen, ob es denn einen Sinn hat, so debütieren zu lassen.

Herrn Treßler geht es ja nicht anders. Er weiß noch immer nicht, ob er den Leuten gefallen hat, und die Leute wissen es selbst nicht. Er hat in den Magnetischen Curen wieder seine angenehme, heitere Gestalt, ein komisches Wesen und eine leichte Neigung zur Manier gezeigt. Aber man hat doch das Gefühl, ihn noch immer nicht zu kennen. Man möchte ihn endlich in einer neuen Rolle sehen, die man noch von niemandem gesehen hat, von Erinnerungen und Vergleichen ungestört.

Und es hat auch keinen Sinn, Fräulein Schö n e n als Bärbel debütieren zu lassen. Daß sie diese Rolle spielen kann, weiß man vom Raimundtheater her. Man kennt die fünf oder sechs Rollen, die ihr niemand nachspielt. Die Frage ist jetzt, ob sie auch noch etwas anderes können wird. Träte etwa Girardi zum ersten Mal in der Burg auf, so würde ich ihn nicht im Armen Mädel debütieren lassen, sondern als Spiegelberg oder Malvolio. Dann würde man sich wenigstens auskennen. Das Publicum, die Kritik könnten dann ja oder nein sagen. Und noch klüger wäre es, die Probe mit ihm in irgend einem ganz neuen Stück von Schnitzler oder Ebermann zu machen.

Ich bin nämlich der Meinung, daß es falsch ist, neue Schauspieler in alten Rollen debütieren zu lassen. Ich weiß freilich, daß das eine alte Sitte ist, und ich kann mir auch denken, wie man sie vertheidigen mag. Man wird sagen: gerade Euch Recensenten muß das doch sehr angenehm sein, Ihr kennt das Stück, Ihr kennt die Rolle schon, Ihr könnt Euch also dem Schauspieler widmen, Euer Interesse wird nicht abgezogen. Das ist ja wahr. Sehe ich einen neuen Schauspieler in einer neuen Rolle, so werde ich nicht gleich wissen, welche Wirkungen etwa der Rolle gehören und welche auf sein Konto kommen. In alten Stücken ist die Rechnung leichter. Da weiß ich genau: hier läßt die Rolle aus, da kann der beste Schauspieler nichts machen; dort ist die Rolle so stark, daß auch der schlechteste noch wirken wird. Dieses Argument wird man für das Debütieren in alten Rollen sprechen lassen.

Es klingt ganz plausibel. Aber man sollte doch nicht vergessen, daß in alten Rollen der neue Schauspieler immer im Unrecht ist. Man verlangt von ihm, was gar nicht möglich ist: er soll durchaus seinem Vorgänger gleichen. Bringt er nicht alles, was jener gebracht hat, und bringt er es nicht genau, wie jener es gebracht hat, oder bringt er gar etwas, was jener nicht gebracht hat, so wird das Publicum böse. Es hat nun einmal ein fertiges Bild der Rolle, dieses will es sich nicht stören lassen. Es ist nun einmal gewohnt, sie so und so zu sehen; Aenderungen gibt es nicht zu. Es benimmt sich, als hätte es das Original der Rolle persönlich gekannt. Der erste Darsteller kam die Rolle blond oder schwarz spielen, wie er will, es ist ja auch ganz gleich. Hat er sie aber blond gespielt, so ärgert sich das Publicum, wenn der zweite sie schwarz spielen will. Es bildet sich nun ein: sie muß blond sein. Und ebenso ist es mit der Stimme, mit dem Gang — alle zufälligen Aeußerlichkeiten des ersten Darstellers wird das Publicum vom zweiten verlangen. Trifft er sie nicht, so sagt es: „Erinnern Sie sich noch an den X? Das war doch ganz etwas anderes! Der hat schon ganz anders ausgesehen, und die Stimme!“ Gelingt es ihm aber, sie zu treffen, so heißt es: „Der copiert ja bloß den X!“ Das hat schon Laube gemußt, der einmal schrieb: „Es ist eine alte Erfahrung, daß der erste Darsteller einer Rolle, wenn er Talent hat, die Rolle für sein Publicum unumstößlich feststellt; er behält sogar oft Recht gegen den sonst überlegenen Schauspieler, wenn er nach ihm spielt.“

Nun kommt aber noch etwas dazu: Der neue Schauspieler wird in der alten Rolle meistens wirklich schlecht sein, weil er nicht unbefangen ist. Das läßt sich gar nicht vermeiden. Er hat die Rolle gelernt und nach seinem Wesen, nach seiner Natur gestaltet; nun steht er auf der Probe. Da gibt es nun an jedem guten Theater irgendeinen wohlmeinenden Kenner, der ihm helfen will, einen alten Insipienten, der schon dreißig Jahre da ist, oder einen Souffleur, der alles weiß. Der läßt es dem Debutanten an Anweisungen und Lehren nicht fehlen. „Da hat der Herr von Anshütz immer eine Pause gemacht und ist mit großen Schritten einmal durch das Zimmer gegangen.“ Gut, der Debutant kennt das Publicum, er macht also auch eine Pause und geht auch mit großen Schritten einmal durch das Zimmer, ohne recht zu wissen, warum; aber man nennt das die Tradition. Nach fünf Minuten heißt es wieder: „Da hat sich der Herr von Lewinsky immer an den Tisch gelehnt.“ Gut, der Debutant versteht das eigentlich nicht, es paßt gar nicht zur Situation, aber der Lewinsky muß den Geschmack der Wiener besser kennen und so lehnt sich der Debutant auch an den Tisch. Was wird nun die Folge sein? Der Debutant wird über die Gestalt, die er der Rolle aus sich ge-