

Ich erwähne absichtlich wiederholt diese beiden Gestalten, denn sie bedeuten die beiden großartigsten und am meisten charakteristisch personellen Darbietungen der Zacconi'schen Schauspielkunst.

Indem er allen scenischen Ballast über Bord wirft, das Publicum vergiftet und den aus Nerven, Fleisch und Blut gemachten Menschen das Kleid nicht überwirft, welches die handwerksmäßigen Schauspieler für notwendig halten, um sich dem Publicum vorzustellen, reproduciert Ermete Zacconi in vollkommener und vollständiger Weise die Zerrüttung und Auflösung von Oswalds Seele und Körper, jene furchtbare, erschreckende, schauerliche Auflösung, die Ibsen erbeben machen mußte, als er des Atavismus gedachte, um dessentwillen der Sohn die Sünden des Vaters büßt. — Die Neapolitaner, die so lebhaft und geräuschvoll zu applaudieren und zu zischen verstehen, gaben keinen Laut von sich und blieben unbeweglich, als sich der Vorhang über die letzte Scene der „Gespenster“ herabsenkte. Das letzte Stammeln, mit welchem Oswald Alving die Sonne begrüßt, ehe er das Leben aushaucht, hatte sich, von den Lippen Zacconis kommend, wie ein Todeschauer über den Zuschauerraum verbreitet. Alle hatten diesen Schauer empfunden, gleichsam als wären sie einen Augenblick lang in Zweifel darüber gewesen, ob sie nicht selbst mit jenem krankhaft zerfahrenen Organismus Eins seien. Eine düstere Stille herrschte einige Momente lang, und erst als die Zuschauer das Bewußtsein erlangt hatten, daß sie mit jenem Todten nichts gemein hatten, den der Vorhang eben ihren Blicken entzogen hatte, brach ein Beifallssturm der Bewunderung aus.

In Tolstois „Macht der Finsternis“ stellt Zacconi den Helden des Dramas, Nikita, mit Hilfe seiner Methode, der vollkommenen Lösung vom Publicum, so dar, daß der ganze unbedingte Objectivismus, der in jenen Scenen so tragisch ist, vollkommen zur Geltung kommt. Leo Tolstoi hat, meiner Meinung nach, nicht philosophische Absichten verfolgt, als er jene Macht der Finsternis zu schildern versuchte, jene Macht der Unwissenheit, die das elende Landleben auf den weiten Ländereien Rußlands beherrscht, wo die durch die Ueberlieferungen der Sklaverei befruchtete Brutalität im Dunkeln bleibt, sondern er hat bloß sagen wollen: „Das ist, das geschieht. Wein et das menschliche Elend, wenn ihr zu weinen vermögt, und leistet der Menschheit Beistand, wenn ihr es zu thun im Stande seid!“

Wenn Ermete Zacconi, als er die Person Nikitas verkörperte, jenes Nikita, der, nachdem er alle Arten von Verbrechen verübt, endlich das Bedürfnis fühlt, sich mit dem Crucifix in der Hand mit lauter Stimme selbst anzuklagen, die Größe der Nachlosigkeit und der Neue Macbeths dargestellt hätte, so würde er den Zuschauern gegenüber wohl die Bedeutung seiner Darstellung vergrößert, aber er würde damit die tolstoianische Objectivität gefälscht haben. In Macbeth sehen wir die Ueberlegenheit der Seele über alles das, was in der Schöpfung Materie ist, und daraus entsteht die gigantische Neue in ihrer erhabenen Unerbittlichkeit. Der Gedanke Pascals triumphiert. In dem späten Aufbäumen von Nikitas Gewissen, so wie Zacconi ihn lebendig auf die Bühne stellt als schwachen, schlaffen Mann, ohne Kraft, ohne Willen, ohne körperliche und geistige Energie, liegt bloß ein wenig mystisches Licht, das von einem Flämmchen ausgestrahlt wird, welches plötzlich in der tiefen Finsternis aufzuckt. Ermete Zacconi lebt auf der Bühne in dem Fortschreiten jener erbärmlichen menschlichen Bestialität, jener verbrecherischen Blödsinnigkeit, jener verderblichen Schaffheit, die weder eine neue Stärke des Geistes, noch eine Ueberlegenheit der Seele, sondern einzig eine Evolution jener selben Schaffheit und ein vager Mysticismus zu Neue und Geständnis führen können. Wenn es Nikita scheint, als höre er das Geräusch der zarten Knochen des Neugeborenen, den er lebendig begraben, dann macht Zacconi es vollkommen begreiflich, wie in jenem von Entsetzen und Schauer erfaßten Manne die feige Bestie wohnt und wie dessen quälendes und zersetzendes Empfinden niemals aus der psychologischen Würde der Neue erstanden sein kann. Und wenn Nikita, ermattet und vernichtet, seine Schuld gesteht, bleibt Zacconi, indem er auf alle höchsten Effecte verzichtet, die er aus dem feierlichen Acte des Geständnisses ziehen könnte, ebenso erbärmlich im Geständnis, wie er es im Verbrechen war. Unvergeßlich bleibt er in dem Augenblicke, in dem Nikita lauschend dasteht, um das Geräusch der armen Knochen zu hören; unvergeßlich, da er flieht, um sich den schauererregenden Sensationen zu entziehen; unvergeßlich, da er, ohne Energie, ohne Heldenmuth, sich dem Geständnis und dem nebelhaften, unbewußten Mysticismus unterwirft; unvergeßlich in jener ganzen tiefbetäubenden Wahrheit, die eben in der Einfachheit und Natürlichkeit seiner Kunst die Rauheit von Tolstois Objectivismus bewahrt. Die Kunst Ermete Zacconis fügt keine Schnörkel hinzu, macht keine Commentare, trägt das russische Drama auf kein Katheder und begnügt sich damit, die Worte des Dichters zu wiederholen: Das geschieht, das ist!

Ich habe mich absichtlich eingehender mit zwei besonderen Schöpfungen Zacconis beschäftigt, weil gerade in ihnen seine Methode und seine Ideale in wunderbarer Weise miteinander in Einklang stehen. Und diese beiden Bühnengestaltungen hat er derart vervollkommenet und derart gefühlt, daß nur eine mächtige Willenskraft in ihm imstande sein kann, seine Stimme von einigen krampfhaften Modulationen der beiden Personen loszulösen und seine Beine und

Arme von dem Zittern und Beben des einen und des anderen zu befreien. Glücklicherweise vercheucht die Willenskraft, wenn es nöthig ist, die Eindrücke Oswalds und Nikitas. Es wäre sehr schlimm, wenn diese beiden Degenerierten sich des ganzen Repertoires von Zacconi bemächtigten. Und so zeigt er uns — nach Ibsens Atavismus und nach Tolstois verbrecherischem Eretinismus — die weit ausschweifendere, üppigere und glanzvollere Nachlosigkeit Neros in Pietro Goffas Tragödie, das gottergebene Leiden des alten Waffili Semenetsch im „Brot des Nächsten“ von Turgenjeff, die schöne, überzeugende Beredsamkeit, die Giovanni Bovio, der römische Philosoph, seinem Judas in den Mund gelegt hat, und er bietet uns in seinem Repertoire die ganze Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der menschlichen Typen: des Eiferfüchtigen, des Gleichgiltigen, des Skeptikers, des Enttäuschten, des betrogenen Ehemannes, des Mörglers und Kritikers, Typen, die einen so großen Theil des modernen Theaters beherrschen.

Eine gewisse scheue Zurückhaltung zeigt Zacconi bloß gegenüber dem classischen Repertoire. Die Tradition hat bereits die michelangelischen Umrisse dieser Gestalten festgesetzt und er, der von akademischen Darstellungen nichts wissen will und die großen Gestalten des Classicismus in die Verhältnisse des Wahren zurückführen möchte, müßte bei diesen Versuchen begreiflicherweise gegen die Tradition verstoßen. Im übrigen hat in Italien seit jeher die Tendenz bestanden, jene classischen Bühnengestalten zu vermenslichen, und der Mangel einer Akademie hat zu dieser Tendenz beigetragen, die, bei dem Genie Zacconis im höchsten Grade rühmendwert, im allgemeinen aber nicht ohne Gefahren ist. Lebendig, wahr und menschlich sind die Personen Shakespeares; aber deren universelle Bedeutung gestattet nicht die Umgehung ihrer edlen traditionellen Linien. Diese Linien mit allen Einzelheiten des Wahren in Einklang zu bringen, ist schwer. Ermete Zacconi und einige andere hervorragende Künstler haben die Vermittlung versucht; er aber, der entschiedener ist in seinen Ueberzeugungen und augenscheinlicher in seinen Resultaten, hat die größten Discussionen heraufbeschworen.

Ohne Zweifel ist er einer der wenigen, welche die Möglichkeit und das Recht haben, zu reussieren. In den Rollen des Judas und des Nero, beispielsweise, hat er schon Proben seiner edlen und dabei wahren, natürlichen Darstellungsweise gegeben. Nichtsdestoweniger wird es — welche immer auch die Höhe sei, die er im classischen Repertoire zu erreichen vermag — immer irgend einen starrköpfigen Zuschauer geben, der von ihm in gewissen Augenblicken, gleich einem zudringlichen Gläubiger, vergebens die große, sonore, breite Stimme, den herkömmlichen „classischen“ Schritt, den herkulischen Rücken und die die ganze Bühne erfüllende Geste verlangen wird.

Aus Zacconis Privatleben ist soviel wie nichts bekannt. Der Künstler, dessen Ruhm hoffentlich bald die Grenzen seines Vaterlandes überschreiten wird, haßt die Reclame und die Vordringlichkeit. Alle Bemühungen eifriger und phantasievoller Reporter, über den großen Schauspieler Zacconi Anekdoten oder intime Geschichten zu erfassen, sind erfolglos geblieben. Auch ich bin leider nicht in der Lage, meinen Lesern mehr zu sagen, als ich in diesen Zeilen mitgetheilt. Ueber den Menschen Zacconi könnte ich höchstens noch so indiscret sein, zu sagen, daß er verheiratet und kinderlos ist und einen kleinen Hund besitzt; daß er wenig isst, wenig spazieren geht, wenig schläft, wenig spricht, wenig ausgibt, wenig lacht, sich wenig amüsiert und sich wenig öffentlich zeigt; daß er aber viel arbeitet. Das ist alles.

Neapel.

Roberto Bracco.

## Utren.

(Komödie in drei Acten nach Roberto Bracco von Otto Eizenschitz. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 29. November 1895.)

Der wackere alte Jakob Grimm, der doch kein Libertin war, hat einmal geschrieben: „Wenn die Behauptung ihren Grund hat, daß kein Fortschritt zu einer höheren Stufe der Entwicklung ohne Einbuße einzelner Vorzüge der vorausgehenden Stufe erfolge, darf man annehmen, daß in der freien, ungebundenen Liebe eine Poesie des Lebens und der Leidenschaft geborgen war, die sich später schmälerte und vor den höheren edleren Zwecken der Ehe schwand. Ist doch heute noch eingeräumt, daß die Amuth des Brautstandes mit einer Prosa der Ehe und nach den Flitterwochen aufhöre, und, um einen schlagenden Beweis aus der Geschichte unserer heimischen Dichtkunst zu führen, wir wissen, daß die zarresten mit tiefer Weisheit in den Minneliedern ausgesprochenen Gefühle der Liebe immer außerordentliche Verhältnisse voraussetzen und dadurch bedingt waren.“ Diese Meinung ist vielen geläufig: die Ehe wird als eine nützliche, achtbare, aber triste und trockene Sache angesehen; ja, man pflegt wohl zu sagen, sie sei das Grab der Liebe. Niemandem fällt es ein, sie zu besingen, und wegen würde heißen, wer sich vermessen wollte, eine Poesie der Ehe zu entdecken.

So Vermessene scheinen sich jetzt zu regen. Wenn man der Literatur trauen darf und nicht etwa glaubt, daß sie nur so phantastert, muß es heute Gatten geben, die sich unterfangen, das gefezliche und unlustige Wesen, das die Ehe sonst hatte, zu verleugnen. Es reizt sie, das graue Institut mit hellen Farben anzufrischen. Die erste Aeußerung der Literatur, die ich davon kenne, ist aus den Sechziger-