

Textbuch

zum Gastspiel der

Eleonora Duse

mit einer einleitenden Studie

von

HERMANN BAHR.

Inhalt:

Die
Cameliendame.



Berlin.

Wiener'sche Verlagsbuchhandlung.



Eleonora Duse.

Eine Studie

von Hermann Bahr, Wien.

Die Duse gilt den Italienern heute für ihre größte Tragödin. Ihr Ruhm ist Allen geläufig. Keine Andere darf man mit ihr vergleichen. Sie nennen sie ihre Sarah Bernhardt, weil sie die gleichen Rollen spielt; aber sie schätzen sie weit mehr: denn, sagen sie, sie hat Jugend und Schönheit und ihre ursprüngliche Leidenschaft ist echter, tiefer und größer.

Wenn man das oft gehört oder gelesen hat, dann ist man vor ihrem ersten Bilde oder bei ihrer ersten Begegnung bitter enttäuscht. Sie ist klein, ein bisschen plump und ihren schweren, trägen Geberden fehlt die Anmut. Ihre Augen sind groß und schön, aber wehmütig und verzagt: sie haben eine flehentliche Demut; kräftige Leidenschaft kann in ihnen nicht vermutet werden. Die Nase ist klein und stumpf, wie von einem verwunderten Pierrot. Die Wangen hängen schlaff herab, ohne einen persönlichen Zug. Die Miene ist verwischt und unentschieden, als ob viele Thränen jede Besonderheit hinweggespült hätten. Nur um diesen süßen, wunden Mund ist in seltsamen Strichen ein unsägliches Gram verbreitet, der

von stürmischen Begierden, von mutigen Hoffnungen und schmerzlichem Erlebnis erzählt — Mounet Sully hat solche Lippen und an der Jenny Cooper, dem Turiner Preise, sind sie wieder. Es ist immerhin ein Gesicht, bei dem man verweilen muß; aber schön darf man es nicht nennen und mit dem suggestiven Profil der Bernhardt, welches wie ein arabisches Märchen ist, kann man es nicht messen.

Man muß die Duse erst auf der Bühne sehen. Da ist sie schön. Sie ist da auch häßlich — sie ist groß und sie ist klein, sie ist jung und sie ist alt, sie ist plump wie eine Lombardische Bäuerin und sie ist nervös wie eine Pariser Cocotte — sie ist, was ihre Rolle jedesmal ist. Das macht ihren unvergleichlichen Zauber. Solche Gewalt über jeden Muskel, über alle Nerven, über den ganzen Leib, daß Alles unbedingt gehorcht und jede Verwandlung willig verrichtet, hat kein anderer Künstler jemals besessen. Darum spielt sie ganz anders, als alle Anderen, und ist ganz einzig. Bei den Anderen ist die eigene Natur immer das Erste: der Dichter giebt bloß den Stoff, in welchem sie sich zeigen, an welchem sie sich offenbaren kann. Bei ihr ist es umgekehrt: sie kriecht in den Dichter hinein, verschwindet in ihm und was am Ende aus ihm wieder herauskommt, ist seine Natur und sein Geschöpf.

Das charakterisiert diese seltsame Künstlerin vor allem Anderen. Das ist das Wunderbare und Unvergleichliche an ihr. Ein ähnliches Verwandlungsgenie kennt die Bühne nicht. Ihre Miene wechselt bei der leisesten Nuance; die letzten Feinheiten psychologischer Entwicklung drückt sie mit dem bloßen Auge aus, vollkommen deutlich, ohne Rest; sie charakterisiert mit der Büste, mit dem Gang, mit den Fingern — nur die Réjane hat eine ähnliche Beredtsamkeit der Hände. So ist ihr ganzer Leib ein wahres Arsenal von künstlerischen Instrumenten, in welchem die letzte, heimlichste und sonderbarste

Nuance selbst sich ausrüsten kann. Es giebt nichts Menschliches, das sich hier nicht fände, in allen Verschiedenheiten und Graden; es wartet bloß auf den Befehl des Dichters: auf diesen erscheint es, entfernt das Entbehrliche, fügt sich zusammen, nimmt seine notwendige Gestalt und erwächst nach den Gesetzen seiner Elemente. In den anderen ist immer umgekehrt eine bestimmte Natur mit ihrem besonderen Charakter von vornherein an der Herrschaft, welchem nachher die Schöpfung des Dichters jeweilig angepaßt wird: sie ist Bereitwilligkeit und Erwartung, ein kräftiger, aber ungestalter Stoff, der immer vom Dichter erst geformt und mit seinem Leben besetzt wird.

Das frappirt Jeden am meisten, weil er dergleichen niemals erlebt hat, und jede neue Rolle ist darum an ihr ein neues, unglaubliches Geheimnis. Sie hat jedesmal eine andere Stimme; sie geht jedesmal ganz anders; sie trägt jede besondere Toilette auf eine besondere Art. Ich habe sie das erste Mal in „Fernande“ gesehen. Da war sie am meisten Sarah Bernhardt: es war eine wilde, durchrüttelte und verstürmte Leidenschaft in jeder Geste, der müde Troß einer unersättlichen Begierde, Wollust war in jeder Nuance, in der matten, milden Rede, in der erschöpften Geneigtheit des zuhörenden Köpfchens, in dem feuchten, irren und verwachten Blick — die Wollust eines tiefen, seligen, aber unnachgiebigen Gefühls. Man konnte sie schön nennen, aber von einer zermarterten, erkrankten und haudelairischen Schönheit, die am Kreuze der Leidenschaft geblutet hat. Als Cleopatra ist sie eine ganz andere Wollust, eine wilde und bestialische Wollust in asiatischem Stile: einem von jenen schauerlichen und beklemmenden Ungeheuern des Moreau vergleichbar, wie ein brünstiges Raubthier — unheimlich und gemein in ihren buhlerischen Gesten, noch zu keiner menschlich besonnenen Bewegung erwacht, sondern zwischen dumpfem Brüten und

hierischer Gut. Als Francillon wieder ist sie ganz Anmut, Liebreiz, und launische Grazie: sie macht dann ein so liebes, süßes und küßliges Gesichtel, aus koketter Unschuld und perverfer Naivetät wundersam gemischt, wie jene köstliche Vertu chancelante des Greuze. Und sie spielt die Cameliendame, die Julia und die Nora.

Wenn man sich davon ein bischen erholt hat und von dem unverwindlichen Erstaunen zurückgekommen ist, dann gewahrt man an ihrer Spielweise noch manchen besonderen Reiz, der nachdenklich macht. Es ist eine realistische Spielweise — wenn denn schon einmal nach Schlagworten klassifizirt werden soll. Sie deklamirt niemals, sie hat keine Posen, sie verschmäh't alle Mätzchen. Von allen möglichen Ausdrücken nimmt sie sicher jedesmal den nächsten, den einfachsten und natürlichsten und sie weiß ihm eine solche nachdrückliche und eindringliche Notwendigkeit zu geben, daß er ganz selbstverständlich wird, als ob Ueberlegung und Wahl gar nicht zulässig wären.

An das Publikum denkt sie gar nicht, jener kommentatorische Trieb der deutschen Schauspieler, der nicht die Rolle, sondern eine umständliche und tiefsinnige Erläuterung der Rolle geben will, damit nur ja gewiß ein Jeder seine belehene und nachdenkliche Gelehrsamkeit bewundere, ist ihr fremd: ich glaube, sie würde das überhaupt gar nicht begreifen — sie ist durchaus naiv. Was man bei Deutschen fast immer fragt, das fragt man bei ihr niemals: was hat sie sich dabei gedacht, was will sie mit dieser Nuance? Man sagt bei ihr auch niemals: wie wunderbar ist das gemacht! sondern das kommt Alles so, wie es eben sein muß und es fällt Einem gar nicht ein, ob es vielleicht auch anders sein könnte: es ist Alles notwendiges Ereignis der Natur und wie ein Schicksal nehmen wir es auf. Sie ist darum auch immer ganz gleich: sie hat keine besonderen Tage und keine besonderen Szenen. Was

bei uns von Vielen für das eigentliche Merkmal des schauspielerischen Genies gehalten wird, einmal wie ein Gott und einmal wie ein Schwein zu spielen, ist ihr völlig unbekannt; sie hat keine Stimmungen und Launen, sondern gleichmäßig verrichtet sie ihre Kunst Tag für Tag, in jedem Wort und jeder Geberde unabänderlich jedesmal dieselbe, weil sie sie nicht macht, sondern sie ihr ein- für allemal geworden sind. Sie weiß auch nichts davon, daß man das Eine fallen läßt, das Andere unterstreicht; in ihrem Spiel fehlt die gewisse „große Scene“ — sie ist in allen groß, von Anfang bis zu Ende. Sie versteht ebenso gut zuzuhören, wie zu sprechen. Sie läßt den Partner willig vor, wenn ihn der Dichter vorschiebt, und tritt ganz bescheiden zurück, nach den Weisungen des Dichters. Niemand unterstützt die Anderen gehorsamer und spielt sich hilfreicher in sie hinein, um das ihre wirksam herauszubringen; sie denkt niemals an sich, sie ist niemals für sich allein, sondern sie spielt das Ganze, aus dem Ganzen und für das Ganze. Es ist vollkommener Realismus.

Man muß aber mit diesem Wort ein bißchen vorsichtig sein. Es könnte sonst leicht zu falschen Vorstellungen verführen. Wir haben auch realistische Schauspieler, aber das ist meist ein ganz anderer Realismus. Ich möchte ihn den photographischen Realismus nennen; denn, was er verrichtet, ist Photographie. Er will die Wahrheit, er will die Wirklichkeit, aber er kennt keine andere als die gegebene Wirklichkeit irgend eines Moments. Diese aufzufassen, festzuhalten und wiederzugeben, mit der äußersten Redlichkeit und Treue, ist seine einzige Absicht. Er hat keine Ahnung, daß dieselbe Wahrheit alle Tage anders aussieht, unablässig sich verwandelt und rastlos sich erneut. Es sind darum immer nur starre, fertige und unveränderliche Typen, die er spielt: er spielt Masken. Wenn er irgend einen Charakter unternimmt, dann zergliedert er ihn sorgsam in alle Elemente und alle

Merkmale, die an ihm vorkommen, merkt er gewissenhaft an. Den Fund trägt er dann eifrig zusammen, zu einem großen Bild, in dem alle kleinen Züge untergebracht und aneinandergepaßt sind, bis sie ein verträgliches und verständiges Gefüge geben; daran darf nicht gerührt werden, sonst zerfiel es und die Arbeit müßte noch einmal beginnen. Es ist fertig; Wechsel, Wachstum und Veränderung sind ausgeschlossen. So wie es ist, wird es gleich in der ersten Szene auf die Bühne getragen und aller Verlauf dient zu nichts Anderem, als das Licht von einer nach der anderen Stelle zu rücken und langsam eine Einzelheit nach der anderen zu zeigen, aus denen das Ganze vom Anfang an zusammengesetzt ist. Sie spielen in der ersten Szene immer schon gleich den letzten Akt. Sie sind fertig, wenn sie das erste Mal herauskommen; es wird an ihnen nichts mehr. Sie entwickeln niemals. Das ist der landläufige Realismus von heute, auf den deutschen wie auf den französischen Bühnen.

Der Realismus der Duse ist ganz anders. Sie trägt nicht von Anfang an einen psychologischen Paß ins Gesicht geschrieben. Man weiß zunächst gar nichts, wenn sie das erste Mal kommt. Man hat ein Lebendiges vor sich, an dem man Manches vermutet. Diese Vermutungen werden bestätigt; dann werden sie auf einmal wieder entkräftet; und plötzlich erscheint ganz unerwartet etwas Neues, worauf gerade man am wenigsten gefaßt war — aber wenn man sich nur ein wenig zurück besinnt, dann wird es freilich deutlich, daß man es von allem Anfang gleich hätte merken müssen. Es ist nichts Fremdes und Unverträgliches, sondern in starken Reimen lange vorbereitet, die nur damals freilich nicht beachtet wurden, sondern nachträglich erst, im Zusammenhange der Wirkungen und Folgen, zur Geltung erscheinen. Oft verschwinden ihre Triebe wieder, durch feindlichen Zufall vernichtet; oft läßt sie eine unvermutete Gunst plötzlich wieder auferstehen. Es gibt

ein seltsames Getriebe, das lange wirr und dunkel bleibt; wunderlich vermischte Züge wachsen und weichen und wechseln. Das veränderliche Rätsel ist nicht zu deuten, bis nicht am Ende ein großes Schicksal zur Entscheidung hilft. Aber dann setzen sich die kräftigeren Motive allmählich durch; die eigentliche Weise des Charakters, welche durch die Sitten der Nachbarschaft und durch den lang ertragenen Zwang von Zufall und Gewohnheit verhüllt war, verdrängt alle Widersprüche, welche Erziehung, Verkehr und die täglichen Eindrücke über sie gehäuft haben, und die angeborenen und erworbenen Elemente dieser Natur geben, durch Leidenschaft gereinigt und von allen fremden Einsäzen befreit, einen notwendigen, unauflöslchen, beständigen Zusammenhang. Wenn man sich am Ende wendet und auf die vielen Reihen zurückblickt, die so lange ohne Ordnung verschlungen und unverständlich waren, dann ist es ein mildes und tröstliches Bild, weil man seinen Prozeß erlebt hat und die entschlossene, zuversichtliche Entwicklung der Natur verehrt.

Ich möchte ein Wort gebrauchen, das freilich nur den Hegelianern geläufig sein wird; aber es trifft das Charakteristische: die Andern spielen einen metaphysischen Realismus, der Realismus der Duse ist dialektisch. Die Andern nehmen einen einmaligen Moment des Menschen für den ganzen Menschen — als ob er immer ebenso gewesen und immer ebenso bleiben würde und als ob in seiner augenblicklichen Erscheinung seine ganze Vergangenheit und seine ganze Zukunft enthalten sein müßte. Sie glauben noch an die alten Charaktere, die doch nur nachträgliche Abstraktionen des Beobachters sind, der die wirren Widersprüche eines abgeschlossenen Schicksales in Gruppen sammelt und zu Zusammenhängen fügt. Sie wissen nicht, daß der lebendige Mensch vielmehr aus tausend Fähigkeiten, die nur die Hilfe des richtigen Zufalles zur Entbindung erwarten, und aus tausend heimlichen Möglichkeiten

besteht, die alle zu stolzen Wirklichkeiten gedeihen, aber auch unverbraucht verwelken können. Das unheimliche und schaurige Geheimnis der Entwicklung durch das Schicksal, das den Menschen zeichnet, und die ewige Knechtschaft unter die Bestimmungen der Erlebnisse — dieses alte Leid, dessen Bewußtsein jetzt das menschliche Denken erneut hat, spielt die Duse.

Es ist schwer, davon eine Vorstellung zu suggeriren, wenn man dieses Wunder nicht selber erlebt hat. Zeichen dieser neuen Schauspielerei sind auch bei uns; Sarah Bernhardt spielt die Cameliendame so und Emanuel Reicher hat aus diesem Geiste seine naturalistische Meisterschaft erworben. Aber was hier nur Anfänge und Versuche sind, das ist an der Duse Vollkommenheit und Reife.

Ihr Ruhm ist in Italien ohnegleichen. Sie will ihn jetzt durch Europa verbreiten. Es ist zu hoffen, daß sie bald nach Deutschland kommt: es wird ein gewaltiges Erlebnis der deutschen Bühne sein, eine Offenbarung verschwiegener Mächte, um die sie lange schon in herben Dualen ringt.*)



*) Dieses Ereignis ist bereits bei Drucklegung der zweiten Auflage dieses „Führers“ eingetreten.

Die Cameliendame.

Dramatisches Gemälde in 5 Aufzügen von A. Dumas Sohn.

Personen:

Duval, General-Einnehmer, etwa 60 Jahre alt, Vater von

Armand Duval, 24 Jahre, der Geliebte von Marguerite Gauthier.

Gaston Nieuß, 28 Jahre, Lebemann, aber ohne innere Verderbtheit.

Saint-Gaudens, älterer Roué von 55 Jahren.

Gustav.

Nichette, Nähterin, dessen Geliebte.

Der Graf von Giray, Herr von Barville, zwei reiche fade Lebemänner.

Der Doktor.

Arthur.

Marguerite Gauthier, genannt die Cameliendame, weil sie eine Vorliebe für diese Blumen hat, etwa 23 Jahre alt. Die Schaar der sie umflatternden Anbeter hat nicht die Fähigkeit zu echter selbstloser Liebe in ihr zu ersticken vermocht, aber sie findet keinen, der ihrer Liebe wert ist, bis sie Armand Duval kennen lernt. Ihn liebt sie mit der ganzen Aufopferungsfähigkeit ihres edlen Herzens.

Nanine, ihre Kammerjungfer.

Prudence Duvernay, Fußmacherin, etwa 35 Jahre alt.

Olympia, Esther, Anais, Adèle, Grisetten.

Ein Kommissionär.

Bediente.

Das Stück spielt in Paris.

Marguerite Gauthier, genannt die Cameliendame, lernt auf einem Fest, das sie ihren Freundinnen und Freunden giebt, Armand Duval kennen. Sie hat bisher ein lockeres Leben geführt, aber ohne darin innere Befriedigung zu finden; ihr Herz sehnt sich nach wahrer Liebe, nicht nach einer solchen, wie sie ihr ein Herr von Barville oder Graf von Giray bieten können. Weil sie bisher kaum Männer andern Schlags kennen gelernt hat als diese beiden Genußmenschen, so traut sie der Stimme ihres Herzens, das sie zu Armand ruft, anfangs nicht, sie hält ihn und seine Liebe kaum für mehr wert als die der andern Männer. Aber ein Gespräch mit ihm belehrt sie eines bessern. Beide leben eine Zeit lang glücklich auf einem Landhause bei Paris, bis ihre Mittel zu versiegen anfangen. Da Marguerite ihre Uneigennützigkeit dadurch beweist, daß sie ihre Kostbarkeiten, Pferde und Wagen verkauft, will Armand nicht hinter ihr zurückstehen und fährt nach Paris, um die Cession seines mütterlichen Erbteils an Marguerite bei einem Notar zu bewirken. In seiner Abwesenheit sucht sein Vater Marguerite auf und veranlaßt sie durch Bitten und Vorstellungen, sich von Armand zu trennen, um den Ruf der Familie Duval nicht zu kompromittieren. Da Armand selbst nicht zur Preisgabe seiner Liebe zu bewegen ist, muß Marguerite ihre Liebe opfern. Sie findet keinen andern Weg als den, ihn glauben zu machen, sie sei seiner Liebe unwürdig. Das erreicht sie, indem sie in ihren früheren Kreis wieder zurückkehrt und den Hulbigungen Barvilles ein geneigteres Ohr leiht. So wenigstens macht sie Armand glauben; aber Armand will nicht von ihr lassen, er entdeckt sie nach einem Monat auf einer Gesellschaft im Salon der Olympia und dringt in sie, ihm zu folgen und Barville zu verlassen. Aber Marguerite hält ihr dem alten Duval gegebenes Versprechen und erklärt, nur Herrn von Barville zu lieben; empört, so von ihr betrogen zu sein, thut Armand ihr in Aller Gegenwart entehrende Schmach an. Diese Aufregungen werfen die ohnehin schon leidende Marguerite aufs Krankenlager; ihr einziger Trost ist ein Brief, den sie von dem Vater Armands erhalten hat, worin er die ganze Größe ihres Opfers anerkennt und die Rückkehr Armands, der in weiter Ferne weilt, in Aussicht stellt. Die Hoffnung darauf hält sie solange aufrecht, bis Armand wirklich zurückkehrt. Aber er findet eine Sterbende; schmerzlos schlummert sie ein, um nicht wieder zu erwachen.

Szenenfolge:

I. Akt. Das Boudoir Margueritens. — 1. und 2. Szene. Nanine, Herr von Barville. Barville in ungeduldiger Erwartung Margueritens. Statt der Erwarteten kommt zunächst Richette. — 3. Szene. Nanine, Barville. Gespräch über Marguerite und ihre Verhältnisse. — 4. und 5. Szene. Vorige, Marguerite. Marguerite erwartet

Gäste und erteilt Nanine ihre Befehle für den erwarteten Besuch. Barvilles Liebeswerben weist sie mit liebenswürdiger Offenherzigkeit zurück, ja droht, ihm die Thüre zu weisen, wenn er ihr noch ferner von seiner Liebe spreche, auch sein Bouquet aus weißem Flieder und Rosen will sie nicht haben und schenkt es Nanine; sie liebt nur die Camilien. —

6. Szene. Vorige, Olympia, St. Gaudens, Nanine. Marguerite ladet ihre Freundin und Nachbarin Prudence über den Hof zu sich, die jungen Männer, die bei ihr zum Souper sind, solle sie mitbringen. — 7. Szene. Vorige. Gaston Nieux, Armand Duval, Prudence. Durch Gaston erfährt Marguerite, daß Armand seit zwei Jahren ihr stummer Verehrer sei, scherzend nimmt sie diese Nachricht auf, sie ist an Liebeserklärungen gewöhnt und sieht darin nichts Besonderes. — 8. Szene. Vorige ohne Barville. Lebhaftere, witzige Tischunterhaltung. — 9. bis 12. Szene. Marguerite, Armand. Anfangs weist Marguerite auch jetzt spöttisch Armands Liebeserklärungen zurück, doch fühlt sie es heraus, daß er aus anderem Holze geschnitzt ist, als ihre bisherigen Verehrer. Seine Sorge um ihre Gesundheit rührt sie: „Setzen Sie sich auf die Post und retten Sie sich, wenn das, was Sie mir sagen, wahr ist, oder lieben Sie mich wie ein guter Freund, doch nicht auf andere Weise. Besuchen Sie mich; wir wollen miteinander lachen, plaudern, doch übertreiben Sie nicht meinen Werth, denn er ist nicht groß. Sie haben ein gutes Herz, Sie bedürfen der Liebe, doch Sie sind zu jung und zu gefühlvoll, um in unsrer Welt zu leben. Lieben Sie eine andere oder verheiraten Sie sich.“ Aber Armand läßt sich nicht abweisen.

II. Akt. 1., 2. und 3. Szene. Marguerite, Nanine, Prudence. Marguerite gesteht ihrer Freundin offen, daß sie Armand liebt, daß ihr Herz klopfet, weil die Stunde da ist, wo sie ihn erwartet. — 4. Szene. Marguerite, Armand. Liebesgespräch; Marguerite schlägt vor, den Sommer zusammen in ländlicher Zurückgezogenheit zu verleben, für die Mittel dazu werde sie sorgen; sie bittet ihn, sie für heute zu verlassen und neckt ihn, da er darüber eifersüchtig wird. — 5. Szene. Marguerite allein, glücklich über ihre neue

Liebe, halb zweifelnd, halb nachdenklich und etwas besorgt um die Zukunft. — 6. Szene. Marguerite, Nanine, dann der Graf Giray. Gespräch über Neuigkeiten aus Grisettenkreisen. Marguerite bittet den Grafen um 15,000 Franks zur Bezahlung von Schulden, der Graf sagt zu, da bringt Nanine einen Brief Armands. Er ist beim Verlassen des Hauses auf den Grafen gestoßen, sein Brief ist ein Scheidegruß an Marguerite. Jetzt verzichtet sie auf das Geld des Grafen und ist bereit, mit ihm zum Souper zu gehen. — 7. bis 10. Szene. Nanine, Prudence (Armand außerhalb). Armand hat bei Prudence sich aufgehalten; Prudence veranlaßt Margueritens Rückkehr. — 11. Szene. Marguerite, Armand. Marguerite giebt Armand noch einmal den Rath sie zu verlassen, sie giebt ihm ihre Vergangenheit zu bedenken, aber ihre Worte offenbaren ihm nur, daß sie ihn wirklich liebt.

III. Akt. Ein Landhaus. 1. Szene. Prudence, Armand. Prudence eröffnet Armand Margueritens bedrängte finanzielle Lage; sie hat bereits ihre Diamanten verkauft und ist im Begriff, sich auch ihrer übrigen Kostbarkeiten zu entäußern. Armand ist seinerseits entschlossen, sein mütterliches Erbteil an Marguerite zu cedieren. — 2. Szene. Vorige, Marguerite, Nichette, Gustav. Armand will auf kurze Zeit nach Paris. — 3. Szene. Vorige ohne Armand und Prudence. Marguerite vertraut der Freundin an, daß sie sich vollkommen glücklich fühle, sie sei glücklich, Armands Geliebte zu sein, seine Gattin wolle sie nicht werden, das verbiete ihre Vergangenheit. — 4. Szene. Marguerite, Duval. Duval ist gekommen, um seinen Sohn aus den Händen einer lockern Grisette zu befreien und er findet statt dessen ein Mädchen, das seinen Sohn nicht nur selbstlos liebt, sondern um feinetwillen auch ihre Habseligkeiten veräußert hat. Er erbittet von ihr, sich von Armand zu trennen, weil der Ruf der Familie Duval durch dieses Liebesverhältnis kompromittiert werde. Marguerite ist nach langem Kampf entschlossen, ihr Glück zu opfern. — 5. und 6. Szene. Marguerite, Armand. Unter dem Vorwand baldiger Wiederkehr trennt sich Marguerite von Armand. — 7. Szene. Armand allein, dann Nanine.

Armand erhält Margueritens Brief, welchen sie schrieb, um den Wunsch des alten Duval zu erfüllen. Wiedersehen mit seinem Vater.

IV. Akt. Ein Boudoir bei Olympia. 1. Szene. Gaston. Arthur. Der Doktor. Prudence. St. Gaudens. Olympia. Anaïs. Gäste. Es wird gespielt. Man weiß, daß Marguerite Armand vor einem Monat verlassen hat. Man erwartet beide. — 2. Szene. Vorige. Armand. Von Prudence hört Armand neues über Marguerite. — 3. Szene. Vorige, Gustav; dann Marguerite und Herr von Barville. Armand gewinnt im Spiel. Marguerite spricht mit Gustav und Nichette über ihr verlorenes Glück. — 4.—6. Szene. Marguerite allein, dann Armand. Marguerite fleht Armand an, ihre Gegenwart zu meiden; er deutet diesen Wunsch falsch und beschimpft sie vor versammelten Gästen.

V. Akt. Schlafzimmer Margueritens. 1. Szene. Marguerite. Gaston. Gaston hat am Krankenbette Margueritens gewacht. — 2. und 3. Szene. Vorige, Nanine, der Doktor. Marguerite schildert ihr Befinden dem Arzt: „Schlechter am Körper, besser am Geist.“ Sie ist auf den Tod gefaßt und fürchtet ihn nicht. Es treffen Neujahrs Geschenke für sie ein. — 4. und 5. Szene. Vorige, Prudence. — 6. Szene. Marguerite, dann Armand allein. Sie zieht einen Brief hervor, den ihr der alte Duval vor 6 Wochen geschrieben. In diesem Brief heißt es: „Sie haben Ihren Eid selbst über Ihre Kräfte gehalten, und alle diese Schläge erschütterten Ihre Gesundheit. Ich schreibe Armand die ganze Wahrheit. Er ist weit von hier, doch er wird zurückkehren, um von Ihnen seine Verzeihung nicht nur, sondern auch die meinige zu erbitten. Ich war gezwungen, Ihnen wehe zu thun, doch ich will es vergüten u. s. w.“ Auf diesen Brief setzt Marguerite ihre letzte Hoffnung. Da meldet Nanine Armands Ankunft und von neuem erwacht der Wunsch zu leben in Marguerite. Jetzt will sie nicht sterben; sie sendet selbst nach dem Arzt. — 7. Szene. Ihre eintretenden Freunde Gustav und Nichette empfängt Marguerite mit den Worten:

„Ich sterbe, doch ich bin auch glücklich, und mein Glück verbirgt meinen Tod — welch' eine sonderbare Sache ist dieses erste Leben. und wie muß erst das zweite beschaffen sein!“ und zu Armand gewendet: „Glaube mir, es ist nicht schwer zu sterben, wenn man sich glücklich fühlt!“ Mit den Worten: „Ich leide nicht mehr. Mir ist, als zöge ein neues Leben in mir ein — ich empfinde ein Wohlbehagen wie fast noch nie. — O, ich werde leben! — wie wohl mir ist!“ entschlief sie zum Tode.





Der Inhalt dieses Heftes ist derartig arrangirt,
daß der

der italienischen Sprache
Unkundige,
das volle Verständniß
und den vollen Genuß

an dem italienisch gespielten Stücke behält.

Jedes einzelne Stück des Repertoires der
Tragödin ist zuerst in erläuternder, zusammenfassender
Erzählung wiedergegeben, worauf sich eine
Akt für Akt, Scene für Scene die Darstellung
und den Inhalt erläuternde Inhaltsangabe schließt,
so daß der Zuschauer jeden Moment über die
Handlung auf der Bühne kurz und sicher unter-
richtet ist.

