



1926-01-27

Große nordische Frauen II: Betty Nansen

Michaelis Karin

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay

 Part of the German Literature Commons

Digital Archive Source:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19260127&seite=1&zoom=33>

BYU ScholarsArchive Citation

Karin, Michaelis, "Große nordische Frauen II: Betty Nansen" (1926). *Essays*. 703.

https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/703

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

Feuilleton.

Große nordische Frauen.

Von **Karin Michaelis.**

II. Betty Nansen.

Wenn das alte, abgedroschene Wort: „Es bedarf dreier Generationen, um einem Gentleman zu schaffen!“ stimmt, wie vieler bedarf es dann wohl, um einen Künstler zu schaffen? Es ist recht oft geschehen, daß der Sohn eines mittelmäßigen Malers ein großer Maler wurde, aber öfter noch, daß der große Maler einen Liliputaner als Erben seiner Kunst bekommen. Es wäre besser, die Kinder der Großen unterließen es, in der Väter Fußspur zu treten und wählten ein Handwerk oder den Handelstand oder begnügten sich – in vereinzelt Fällen – damit, die Söhne ihrer reichen Väter zu sein. Aber es muß etwas verdammt Ansteckendes mit der Kunst sein. Kann Talent vererbt werden wie man Gicht, Verlogenheit, Knauserigkeit oder eine krumme Nase als Erbteil empfängt? Es kommt ja vor, daß sich Kinder eines berühmten Künstlers mit förmlichen Abscheu vom Gewerbe des Vaters ab und einem praktischen Beruf zuwenden, aber das bleibt ein seltener Einzelfall. In der Schauspielerwelt ist es besonders toll. Mag nun die Atmosphäre im Schauspielerheim besonders anreizend wirken oder Bühnenkunst in der Tat erblicher oder leichter zugänglich als andere Kunstgattungen sein – wieder und wieder sehen wir, und zwar in aller Herren Ländern, daß sich in Schauspielerfamilien die Ausübung der Kunst durch drei, vier, fünf und mehr Generationen fortsetzt. Natürlich ist es eine Seltenheit, daß mehrere Generationen sich auf gleiche Höhe halten, aber selbst das ist vorgekommen.

Wir haben zu meiner Zeit im Norden verschiedene, wenn auch nicht überwältigend viele große Schauspielerinnen gehabt. Mir liegt es am nächsten über die in Dänemark zu sprechen, da kenne ich mich aus. In meiner frühesten Jugend gab es drei: Zunächst *Betty Hennings*, zweifellos die ideale Hedwig in der „Wildente“ und eine Nora, die ewig unvergessen bleibt. Frau Hennings, die anfangs Balletttänzerin war, war klein, zierlich, preziös, fast ein *noli me tangere*. Dann war da Frau *Eckhardt*. Groß, pompös, stolz, arrogant. In Ibsenschen Stücken war sie immer die Ehefrau, die den Mann nicht glücklich, das Heim nicht behaglich macht.

Dann sprang die kleine Anna *Larssen* auf die Bretter. Ein Kind noch. Das entzückendste Kind, das ich je gesehen habe. Ein kleines, vom Himmel herabgefallenes Mädchen. Eine Stimme, deren zarte Süße durch Mark und Bein ging. Eine Natürlichkeit, als spiele sie nicht Komödie, sondern sei rein zufällig auf die Bühne gekommen und lebe nun dort ihr eigenes tägliches Leben. Dieses kleine schmalhüftige Mädchen dem ein ganzes Land anbetend zu Füßen lag, spielte jede beliebige Rolle gleich gut, einerlei, ob die Rolle ihr lag oder nicht. Man konnte nicht sagen, daß sie ihr Gewalt antat. Die Rolle wurde eine andere, wenn sie sie in Händen hatte. Die Rolle wurde Anna Larssen. Sie spielte in griechischen Gewändern und mit Kothurnen unter ihren winzigen Füßchen. Sie spielte Straßenmädel und feine Damen und die Kameliendame und alles mögliche. Und alles gleich hinreißend.

Gleichzeitig mit Anna Larssen oder vielleicht einige Jahre früher trat jene Schauspielerin in Erscheinung, deren Name über meinem Artikel steht.

Und nun kehre ich zum Ausgangspunkt zurück. Wie vieler Generationen bedarf es, um das Genie zu schaffen? Betty Nansen ist die dritte Generation, gehört also zur Gentlemangeneration. Ihr Großvater, ein wegen seiner Schönheit berühmt gewesener Provinzschauspieler, durchfuhr das Land in dem veritablen „grünen Wagen“ und lebte dergestalt ein Leben, wie es heutzutage nur noch den Zigeunern eigentümlich ist. Dieses Leben, das eine gewisse Eingengtheit des Daseins bedingt und dabei doch eine so wunderbare Freiheit in und mit der Natur verleiht, muß etwas Seligbeglückendes an sich haben. Solche Menschen zeugen schöne Kinder. Betty Nansens Eltern waren beide schön und waren Schauspieler. In ihren frühesten Jahren schon wurde die Kleine von Stadt zu Stadt mitgeschleppt. Die Bühne war ihr wahres Heim. Das Eisenbahncoupé oft ihr Bett. All die Not war ihr vertraut, die ein so unstetes Leben mit sich bringt. Hatte man Essen im Hause, war es gut, wenn nicht, so hungerte man mit Anstand. Sie war niemals in Zweifel über ihre Zukunft. Als Träumerin, die sie – wie wohl jedes junge Mädchen – war, malte sie sich schon früh aus, wie sie Welt und Menschen durch ihre Kunst erobern wollte. Sie spielte Theater vom ersten Augenblick bewußten Denkens an.

Das Talent des Vaters war vielleicht größer als der Mutter, aber als Ersatz hatte Mama Nansen jene Silberstimme, die später Betty so berühmt machen sollte. Eine Stimme ohne Nebenklang, eine Stimme von anscheinend schwachem Umfang, die aber auf der Bühne, getragen von ihrer Reinheit und Gleichmäßigkeit, bis in die fernsten Winkel des Zuhörerraumes drang.

Die Eltern entschieden – vielleicht in Erinnerung an den grünen Wagen und den dadurch bedingten fehlenden Schulgang und die lückenhaften Kenntnisse der Tochter, daß Betty „etwas lernen“ solle. Als sie die Schule durchgemacht hatte, sollte sie sich zur Reifeprüfung vorbereiten. Wer weiß, ob nicht dem Vater das Ziel vor Augen stand, daß sie „eine studierte Dame“ werden solle. Aber das war nicht nach Bettys Denken und Wünschen. Und als der Tag kam, sprang sie mit einem Satz auf die Bühne, jung, unreif, unerschrocken. Sie debütierte als Magda in Sudermanns „Heimat“ und spielte derart, daß den Zuschauern der Atem ausging und sie mit offenem Munde dasaßen. Diese Magda hielt von der Bühne aus mit der Dummheit und Borniertheit einer ganzen Welt Abrechnung. Wie sie da stand, kämpfte sie fürs Leben. Ihre Tränen strömten, sie schluchzte und hatte eine rote Nase. Sie raste, jubelte, litt. Man bemerkte zwei helle, leuchtende Augen, phosphoreszierende Augen, eine ungewöhnliche schöne Wangen- und Kinnlinie und dann die Stimme. Das Talent war unreif, ihre Kunst nicht abgeschliffen, aber die Stimme war vom ersten Tage an vollendet. Ein Menschenalter lang ist ein Wohllaut wie dieser auf der dänischen Bühne nicht gehört worden. Sie siegte absolut und unbedingt. Kein „aber“ störte den Chor der Begeisterung. Die strengsten Kritiker verstummten diesem seltenen Talent gegenüber. Waren denn keine Mängel vorhanden? Sicher, sogar viele, man bemerkte sie nur nicht. Sie war selbst so seltsam bezaubert davon, das erstemal dort zu stehen, wo sie hingehörte, daß ihre Bezauberung uns alle mit bezauberte.

Als sie nach Ablauf einer ersten Saison es ohne sonderliche Anstrengung dahin gebracht hatte, Kopenhagen zu ihren Füßen zu sehen, begann sie zu arbeiten. Hermann Bang wurde ihr Lehrer.

Kurz darauf sehen wir sie auf der Nationalbühne, wo ihr seltsamerweise nicht gleich die großen Rollen gegeben werden, die ihr gehörten. Aber vielleicht wurde gerade das ihr Glück. In einem von Ibsens Schauspielen, ich entsinne mich nicht in welchem, spielte sie ein ältliches Mädchen, das eigentlich nicht viel in dem Stück bedeutet. Sie trug ein glattes, braunes, hoch am Halse geschlossenes Kleid mit einer dünnen Goldkette darüber. Jede ihrer Bewegungen verriet die stille Tragödie des alten

Mädchens. Sie verwandelte sich zu einem Schatten, und man vergaß darüber, dem langsamen, stummen Gleiten dieses Schattens zu folgen: das Licht.

Ihre Bewegungen sind von klassischer Ruhe, sofern nicht die Rolle ein Aufgeben dieser Ruhe verlangt. Ihr Körper drückt eine würdevolle Grazie aus, die nicht gelernt werden kann, sondern angeboren ist. Dank ihren ungewöhnlich sprechenden Händen, zu deren Preis so viel geschrieben und gesungen ist, brauchte sie niemals zu großen oder äußerlichen Wirkungsmitteln zu greifen. Gleich Sarah Bernhardt kann sie, fast die ganze Zeit in einem Stuhl sitzend, eine Rolle durchführen, und kein Mensch hat das Empfinden, daß sie von diesem Stuhl aus spielt, in so hohem Maße erfüllt sie die Bühne.

In der Aussprache im letzten Akt von „Rosmersholm“ sind es die Hände, welche die Gedanken enthüllen, die in ihr aufsteigen. Sie sitzt mit dem Mann zusammen, den sie liebt, dem edlen, weltfernen, und weiß, daß das Gottesurteil über ihr schwebt, weiß, daß das Ganze unabwendlich ist. Sie muß sprechen. Die Worte wollen sich losringen. Gegen ihren Willen. Und die Worte und sie kämpfen miteinander. Aber die Finger beginnen an der Tischkante entlang zu kriechen, wie sie bei Sterbenden übers Laken kriechen. Mit diesen armen, angstvollen, gekrümmten Fingern kniet sie ja vor ihm und bittet für ihre Liebe. Jeder Zoll, den die Finger ihm näher kommen, drückt die atemlose Frage aus: Wie weit darf ich gehen, bis ich ihn ganz und für ewig verliere? Die Finger tragen den Tod in sich. Man sieht sie verdorren, wie nach der Sage die Finger des Meineidigen. Man weiß, daß die Finger nie, niemals mehr Kraft erhalten werden, das Leben wieder aufzunehmen. Man weiß, daß, wenn das letzte Wort gesagt ist, Rebekkas Leben zu Ende ist. Das Stück erwähnt nichts von Selbstmord, Betty Nansens Finger zeigen uns den Selbstmord.

Betty Nansen spielt nie mit Perücke, sondern immer mit ihrem eigenen Haar, ordnet es in wenigen Sekunden, wohl wissend, daß zu dem Kopf nur das Haar gehört. Also ist es immer Betty Nansen, die auf der Bühne steht. Sie macht sich niemals größer oder kleiner, dicker oder dünner, verändert nicht ihren Gang, kaum ihre Bewegungen. Und doch – und doch liegt eine Welt zwischen ihren Gestalten. In einem russischen Stück, wo sie ein durch und durch simples hysterisches Frauenzimmer geben soll, tat sie den schönen Bewegungen ihrer Hände Gewalt an. Sie verzog ihre Lippen, ließ ihr Haar in Zotteln und Strähnen hängen, bedeckte ihren Leib mit grellen Lappen. Aber da sah sie ihren Mann an, sah ihn an mit einem Blick, der stach und senkte, einem Blick, der den Zuschauern eiskalt machte. In diesem Blick lag bodenlose Gemeinheit.

Zum Schlusse des Krieges gründet sie ihr eigenes Theater. Aus einem kleinen schäbigen, bisher dem niedrigsten Possenspiele geweihten Schauspielhause schuf sie eine intime Bühne, wie Dänemark ihresgleichen noch nicht gesehen hat.

In jenen Jahren wurde „Der Vater“ von Strindberg gespielt. Ob Strindberg, wenn er sich aus seinem Grabe hätte erheben können, sich nicht im Anblick dessen, was eine Frau vermochte, von seinem Frauenhaß bekehrt hätte? Ich habe „Den Vater“ überall auf der Welt spielen sehen, zuletzt in Amerika von schwedischen Künstlern ersten Ranges. Alles verblaßte gegen das, was Betty Nansen brachte. Den letzten Winter, da ihr Theater existierte, wurde eins von Ibsens Hauptwerken, in einem Grade von ihr erneuert, daß die Menschen aus Spitzbergen und dem nördlichsten Schweden zugereist kamen, um diese Vorstellung zu sehen. „Gespenster“ mit Betty Nansen als Frau Alving und Henrik *Bentzon* als Oswald. Da läßt sich nicht schildern, man muß es sehen. Das Stück wurde neu. Frau Alving war nicht mehr die verbitterte Frau, die im Leben Schiffbruch gelitten hat und ihn nun zum zweitenmal erleiden soll. Sie war nur Liebe, Liebe wie ich sie niemals in Menschengen ausgedrückt gesehen habe.

So groß war die Wirkung der ersten beiden Akte, daß man meinte, der Schwerpunkt des Stückes habe sich verschoben, bis die Künstlerin im dritten Akt die Höhe des übermenschlich Menschlichen erreichte. Man ertappte sich dabei, daß man die Hände vor die Augen hielt, um nicht Zeuge des intimen Auftrittes zwischen Mutter und Sohn zu sein. Man hatte das Empfinden, nicht nur das Äußere [Äußere] einer schönen und mutigen Frau verfallen und zu Asche werden, sondern ihr Herz verbluten zu sehen. Und hier war das Zusammenspiel eine Einheit. Mutter und Sohn waren wie von der Hand der Natur durch jeden Pulsschlag verbunden. Der Nabelstrang verband sie noch wie vor Oskars Geburt. Es waren nicht zwei Künstler, die uns zwei Menschenleben im Spiegel ihrer Kunst zeigten, sondern was wir sahen, war ein Leben in zwei gespalten, oder zwei zu einem verschmolzen.

Ein solch weithin tönendes Aufsehen erregte diese Vorstellung, daß *Lugné Poë* Betty Nansen und Henrik Bentzon die Aufforderung zukommen ließ, auf seinem Theater in Paris zu spielen. Die beiden auf dänisch in einem französischen Ensemble.

Es wurde ein Erfolg, von dem sämtliche französische Blätter noch lange widerhallten.

Und jetzt ist eine Möglichkeit vorhanden, daß Betty Hansen und Henrik Bentzon eine Tournee durch Deutschland, Oesterreich [Österreich] und Ungarn antreten werden, ehe sie nach Paris reisen, wo sie ein mehrmonatiges Engagement haben. Die Deutsch sprechenden Länder haben den Vorteil, Ibsen genau zu kennen, so daß Sprachschwierigkeiten nicht fühlbar werden. Im übrigen ist die Absicht nicht die, nur eine einzelne Vorstellung zu geben, Betty Nansen will ihr Können in verschiedenen Ibsen-Dramen und in einigen der neuesten Zeit zeigen.

Thurö bei Svendborg (Dänemark), im Januar 1926.

Feuilleton.

Große nordische Frauen.

Von Karin Michaelis.

II. Betty Ransen.

Wenn das alte, abgedrochene Wort: „Es bedarf dreier Generationen, um einen Gentleman zu schaffen!“ stimmt, wie vieler bedarf es dann wohl, um einen Künstler zu schaffen? Es ist recht oft geschehen, daß der Sohn eines mittelmäßigen Malers ein großer Maler wurde, aber öfter noch, daß der große Maler einen Viliputaner als Erben seiner Kunst bekommen. Es wäre besser, die Kinder der Großen unterließen es, in der Väter Fußspur zu treten und wählten ein Handwerk oder den Handelsstand oder begnügten sich — in vereinzelt Fällen — damit, die Söhne ihrer reichen Väter zu sein. Aber es muß etwas verdammt Anstößendes mit der Kunst sein. Kann Talent vererbt werden wie man Gicht, Verlogenheit, Knauerigkeit oder eine krumme Nase als Erbteil empfängt? Es kommt ja vor, daß sich Kinder eines berühmten Künstlers mit förmlichen Abscheu vom Gewerbe des Vaters ab und einem praktischen Beruf zuwenden, aber das bleibt ein seltener Einzelfall. In der Schauspielwelt ist es besonders toll. Mag nun die Atmosphäre im Schauspielertum besonders anreizend wirken oder Bühnenkunst in der Tat erblicher oder leichter zugänglich als andere Kunstgattungen sein — wieder und wieder sehen wir, und zwar in aller Herren Ländern, daß sich in Schauspielerefamilien die Ausübung der Kunst durch drei, vier, fünf und mehr Generationen fortsetzt. Natürlich ist es eine Seltenheit, daß mehrere Generationen sich auf gleicher Höhe halten, aber selbst das ist vorgekommen.

Wir haben zu meiner Zeit im Norden verschiedene, wenn auch nicht überwältigend viele große Schauspielerinnen gehabt. Mir liegt es am nächsten, über die in Dänemark zu sprechen, da kenne ich mich aus. In meiner frühesten Jugend gab es drei: Zunächst Betty Hennings, zweifellos die ideale Hedwig in der „Wilbente“ und eine Nora, die ewig unvergessen bleibt. Frau Hennings, die anfangs Balletttänzerin war, war klein, zierlich, präziös, fast ein *noli me tangere*. Dann war da Frau E. Schardt. Groß, pompös, stolz, arrogant. In Ibsenschen Stücken war sie immer die Ehefrau, die den Mann nicht glücklich, das Heim nicht behaglich macht.

Dann sprang die kleine Anna Larssen auf die Bretter. Ein Kind noch. Das entzückendste Kind, das ich je gesehen habe. Ein kleines, vom Himmel herabgefallenes Mädchen. Eine Stimme, deren zarte Süße durch Mark und Bein ging. Eine Natürlichkeit, als spiele sie nicht Komödie, sondern sei

rein zufällig auf die Bühne gekommen und lebe nun dort ihr eigenes tägliches Leben. Dieses kleine schmahlhüftige Mädchen, dem ein ganzes Land anbetend zu Füßen lag, spielte jede beliebige Rolle gleich gut, einerlei, ob die Rolle ihr lag oder nicht. Man konnte nicht sagen, daß sie ihr Gewalt antat. Die Rolle wurde eine andere, wenn sie sie in Händen hatte. Die Rolle wurde Anna Larssen. Sie spielte in griechischen Gewändern und mit Kohurnen unter ihren winzigen Füßchen. Sie spielte Straßenmädgel und feine Damen und die Kameliendame und alles mögliche. Und alles gleich hinreißend.

Gleichzeitig mit Anna Larssen oder vielleicht einige Jahre früher trat jene Schauspielerin in Erscheinung, deren Name über meinem Artikel steht.

Und nun kehre ich zum Ausgangspunkt zurück. Wie vieler Generationen bedarf es, um das Genie zu schaffen? Betty Ransen ist die dritte Generation, gehört also zur Gentleman-Generation. Ihr Großvater, ein wegen seiner Schönheit berühmter gewesener Provinzschauspieler, durchfuhr das Land in dem veritablen „grünen Wagen“ und lebte dergestalt ein Leben, wie es heutzutage nur noch den Zigeunern eigentümlich ist. Dieses Leben, das eine gewisse Eingegrenztheit des Daseins bedingt und dabei doch eine so wunderbare Freiheit in und mit der Natur verleiht, muß etwas Seligbeglückendes an sich haben. Solche Menschen zeugen schöne Kinder. Betty Ransens Eltern waren beide schön und waren Schauspieler. In ihren frühesten Jahren schon wurde die Kleine von Stadt zu Stadt mitgeschleppt. Die Bühne war ihr wahres Heim. Das Eisenbahncoupé ist ihr Bett. All die Not war ihr vertraut, die ein so unsicheres Leben mit sich bringt. Hatte man Essen im Hause, war es gut, wenn nicht, so hungerte man mit Anstand. Sie war niemals in Zweifel über ihre Zukunft. Als Träumerin, die sie — wie wohl jedes junge Mädchen — war, malte sie sich schon früh aus, wie sie Welt und Menschen durch ihre Kunst erobern wollte. Sie spielte Theater vom ersten Augenblick bewußten Denkens an.

Das Talent des Vaters war vielleicht größer als das der Mutter, aber als Erbschaft hatte Mama Ransen jene Silberstimme,

die später Betty so berühmt machen sollte. Eine Stimme ohne Nebenklang, eine Stimme von anscheinend schwachem Umfang, die aber auf der Bühne, getragen von ihrer Reinheit und Gleichmäßigkeit, bis in die fernsten Winkel des Zuhörerraumes drang.

Die Eltern entschieden — vielleicht in Erinnerung an den grünen Wagen und den dadurch bedingten fehlenden Schulgang und die lückenhaften Kenntnisse der Tochter, daß Betty „etwas lernen“ solle. Als sie die Schule durchgemacht hatte, sollte sie sich zur Reifeprüfung vorbereiten. Wer weiß, ob nicht dem Vater das Ziel vor Augen stand, daß sie „eine studierte Dame“ werden solle. Aber das war nicht nach Betty's Denken und Wünschen. Und als der Tag kam, sprang sie mit einem Satz auf die Bühne, jung, unreif, unerschrocken. Sie debütierte als Magda in Sudermanns „Heimat“ und spielte derart, daß den Zuschauern der Atem ausging und sie mit offenem Munde dasaßen. Diese Magda hielt von der Bühne aus mit der Dummheit und Borniertheit einer ganzen Welt Abrechnung. Wie sie da stand, kämpfte sie fürs Leben. Ihre Tränen strömten, sie schluchzte und hatte eine rote Nase. Sie raste, jubelte, litt. Man bemerkte zwei helle, leuchtende Augen, phosphoreszierende Augen, eine ungewöhnlich schöne Wangen- und Kinnlinie und dann die Stimme. Das Talent war unreif, ihre Kunst nicht abgeschlossen, aber die Stimme war vom ersten Tage an vollendet. Ein Menschenalter lang ist ein Wohlklang wie dieser auf der dänischen Bühne nicht gehört worden. Sie siegte absolut und unbedingt. Kein „aber“ störte den Chor der Begeisterung. Die strengsten Kritiker verstummten diesem seltenen Talent gegenüber. Waren denn keine Mängel vorhanden? Sicher, sogar viele, man bemerkte sie nur nicht. Sie war selbst so seltsam bezaubert davon, das erstemal dort zu stehen, wo sie hingehörte, daß ihre Bezauberung uns alle mit bezauberte.

Als sie nach Ablauf einer ersten Saison es ohne sonderliche Anstrengung dahin gebracht hatte, Kopenhagen zu ihren Füßen zu sehen, begann sie zu arbeiten. Herman Bang wurde ihr Lehrer.

Kurz darauf sehen wir sie auf der Nationalbühne, wo ihr seltsamerweise nicht gleich die großen Rollen gegeben werden, die ihr gebührten. Aber vielleicht wurde gerade das ihr Glück. In einem von Ibsens Schauspielen, ich entsinne mich nicht in welchem, spielte sie ein ältliches Mädchen, das eigentlich nicht viel in dem Stück bedeutet. Sie trug ein glattes, braunes, hoch am Halse geschlossenes Kleid mit einer dünnen Goldkette darüber. Jede ihrer Bewegungen verriet die stille Tragödie des alten Mädchens. Sie verwandelte sich zu einem Schatten, und man vergaß darüber, dem langsamen, stummen Gleiten dieses Schattens zu folgen: das Licht.

Ihre Bewegungen sind von klassischer Ruhe, sofern nicht die Rolle ein Aufgeben dieser Ruhe verlangt. Ihr Körper drückt eine würdevolle Grazie aus, die nicht gelernt werden kann, sondern angeboren ist. Dank ihren ungewöhnlich sprechenden Händen, zu deren Preis so viel geschrieben und gesungen ist, brauchte sie niemals zu großen oder äußerlichen Wirkungsmitteln zu greifen. Gleich Sarah Bernhardt kann sie, fast die ganze Zeit in einem Stuhl sitzend, eine Rolle durchführen, und kein Mensch hat das Empfinden, daß sie von diesem Stuhl aus spielt, in so hohem Maße erfüllt sie die Bühne.

In der Aussprache im letzten Akt von „Rosmersholm“ sind es die Hände, welche die Gedanken enthüllen, die in ihr aufsteigen. Sie sitzt mit dem Mann zusammen, den sie liebt, dem edlen, weisernen, und weiß, daß das Gottesurteil über ihr schwebt, weiß, daß das Ganze unabwendlich ist. Sie muß sprechen. Die Worte wollen sich losringen. Gegen ihren Willen. Und die Worte und sie kämpfen miteinander. Aber die Finger beginnen an der Tischkante entlang zu kriechen, wie sie bei Sterbenden übers Rücken kriechen. Mit diesen armen, angstvollen, gekrümmten Fingern kniet sie ja vor ihm und bittet für ihre Liebe. Jeder Zoll, den die Finger ihm näher kommen, drückt die atemlose Frage aus: Wie weit darf ich gehen, bis ich ihn ganz und für ewig verliere? Die Finger tragen den Tod in

sich. Man sieht sie verdorren, wie nach der Sage die Finger des Meineidigen. Man weiß, daß die Finger nie, niemals mehr Kraft erhalten werden, das Leben wieder aufzunehmen. Man weiß, daß, wenn das letzte Wort gesagt ist, Rebekkas Leben zu Ende ist. Das Stück erwähnt nichts von Selbstmord, Betty Ransens Finger zeigen uns den Selbstmord.

Betty Ransen spielt nie mit Perücke, sondern immer mit ihrem eigenen Haar, ordnet es in wenigen Sekunden, wohl wissend, daß zu dem Kopf nur das Haar gehört. Also ist es immer Betty Ransen, die auf der Bühne steht. Sie macht sich niemals größer oder kleiner, dicker oder dünner, verändert nicht ihren Gang, kaum ihre Bewegungen. Und doch — und doch liegt eine Welt zwischen ihren Gestalten. In einem russischen Stück, wo sie ein durch und durch simples hysterisches Frauenzimmer geben soll, tat sie den schönen Bewegungen ihrer Hände Gewalt an. Sie verzog ihre Lippen, ließ ihr Haar in Zotteln und Strähnen hängen, bedeckte ihren Leib mit grellen Lappen. Aber da sah sie ihren Mann an, sah ihn an mit einem Blick, der stach und sengte, einem Blick, der den Zuschauern eisig kalt machte. In diesem Blick lag bodenlose Gemeinheit.

Zum Schluß des Krieges gründete sie ihr eigenes Theater. Aus einem kleinen, schäbigen, bisher dem niedrigsten Possenspiele geweihten Schauspielhause schuf sie eine intime Bühne, wie Dänemark ihresgleichen noch nicht gesehen hat.

In jenen Jahren wurde „Der Vater“ von Strindberg gespielt. Ob Strindberg, wenn er sich aus seinem Grab hätte erheben können, sich nicht im Anblick dessen, was eine Frau vermochte, von seinem Frauenhaß bekehrt hätte? Ich habe „Den Vater“ überall auf der Welt spielen sehen, zuletzt in Amerika von schwedischen Künstlern ersten Ranges. Alles verblaßte gegen das, was Betty Ransen brachte. Den letzten Winter, da ihr Theater existierte, wurde eins von Ibsens Hauptwerken, in einem Grade von ihr erneuert, daß die Menschen aus Spitzbergen und dem nördlichsten Schweden zugereist kamen, um diese Vorstellung zu sehen. „Geistesfester“ mit Betty Ransen als Frau Alving und Henrik Benzon als Oswald. Das läßt sich nicht schildern, man muß es sehen.

Das Stück wurde neu. Frau Alving war nicht mehr die verbitterte Frau, die im Leben Schiffbruch gelitten hat und ihn nun zum zweitenmal erleiden soll. Sie war nur Liebe, Liebe, wie ich sie niemals in Menschenaugen ausgedrückt gesehen habe. So groß war die Wirkung der ersten beiden Akte, daß man meinte, der Schwerpunkt des Stückes habe sich verschoben, bis die Künstlerin im dritten Akt die Höhe des übermenschlich Menschlichen erreichte. Man ertappte sich dabei, daß man die Hände vor die Augen hielt, um nicht Zeuge des intimen Austrittes zwischen Mutter und Sohn zu sein. Man hatte das Empfinden, nicht nur das Äußere einer schönen und mutigen Frau verfallen und zu Asche werden, sondern ihr Herz verbluten zu sehen. Und hier war das Zusammenspiel eine Einheit. Mutter und Sohn waren wie von der Hand der Natur durch jeden Pulsschlag verbunden. Der Nabelstrang verband sie noch wie vor Oskars Geburt. Es waren nicht zwei Künstler, die uns zwei Menschenleben im Spiegel ihrer Kunst zeigten, sondern, was wir sahen, war ein Leben in zwei gespalten, oder zwei zu einem verschmolzen.

Ein solch weithin tönendes Aufsehen erregte diese Vorstellung, daß Eugène Bock Betty Ransen und Henrik Benzon die Aufforderung zukommen ließ, auf seinem Theater in Paris zu spielen. Die beiden auf dänisch in einem französischen Ensemble.

Es wurde ein Erfolg, von dem sämtliche französische Blätter noch lange widerhallten.

Und jetzt ist eine Möglichkeit vorhanden, daß Betty Ransen und Henrik Benzon eine Tournee durch Deutschland, Oesterreich und Ungarn antreten werden, ehe sie nach Paris reisen, wo sie ein mehrmonatiges Engagement haben. Die Deutsch sprechenden Länder haben den Vorteil, Ibsen genau zu kennen, so daß Sprachschwierigkeiten nicht fühlbar werden. Im übrigen ist die Absicht nicht die, nur eine einzelne Vorstellung zu geben, Betty Ransen will ihr Können in verschiedenen Ibsen-Dramen und in einigen der neuesten Zeit zeigen.

Thurø bei Svendborg (Dänemark), im Januar 1926.