

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 7 (1910-1911)

Nachruf: Josef Kainz
Autor: Falke, Konrad

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

filles aux oiseaux. — La visionnaire (nouvelles). — Les yeux qui s'ouvrent (Prix Narcisse Michaut). — La croisée des chemins. — La robe de laine (non paru encore en librairie publié en feuilleton dans la Semaine littéraire du 21 Mai au 30 Juillet).

ESSAIS.

La vie et l'art. — Ames modernes. — La vie et l'art. Sentiments et idées de ce temps (Prix Bordin). — Les écrivains et les moeurs (deux volumes). — La Savoie peinte par ses écrivains. — Deux méditations sur la mort. — Pélerinages littéraires. — Vies intimes. — Paysages romanesques. — Promenades en Savoie. — La vie au théâtre. — Portraits de femmes et d'enfants.



JOSEF KAINZ

Als in der Morgenfrühe des 20. September der Telegraph aus Wien die seit Tagen erwartete Nachricht meldete „Josef Kainz tot!“, bedeutete das für die große Masse einen Namen und ein Faktum, für die meisten die interessante Notiz, dass der gefeiertste Künstler des Hofburgtheaters nur zweiundfünfzig Jahre alt geworden sei, für viele, viele aber einen unersetzlichen Kulturverlust, den Untergang einer ganzen Welt.

Mit Josef Kainz ist eines der reichsten, souveränsten Menschenleben unserer Zeit erloschen; wer ihn in einer seiner Masken gesehen, wer ihn als Mensch gekannt hat, vermag es nicht zu glauben, dass dieser Blick nicht mehr leuchten, diese Stimme nicht mehr klingen soll. Ein Mann ist dahin von so durchaus selbstgeschaffenem Wert, dass er mehr König war als alle, die da Kronen tragen: ein Bühnenkünstler trat ab, der sich aus dunkelsten Tiefen des Misserfolgs und unsteten Wandertums zu einem Fixstern von allumfassendem Licht erhoben hatte.

In dem Kampfe der letzten dreißig Jahre gegen die tyrannisch sich behauptende Tradition und um ein eigenes Kulturleben war Kainz einer der großen Streiter: auf der Szene hat er den Helden der klassischen Dichtung Leben von unserem Leben eingehaucht, und an der Verkörperung der Gestalten der modernen Gegenwartsdichtung war er mitbeteiligt. Zugleich hat er die Stufenleiter darstellerischer Möglichkeiten nicht nur an einer neuen Stelle angesetzt, sondern selber bis zum Gipfel durchlaufen: auf realisti-

schen Prinzipien fußend, bildete er sich einen Stil, der auch den höchsten idealistischen Aufgaben gerecht wurde. Inmitten eines durch falsch oder zu eng verstandene „Moderne“ für die Interpretation des klassischen Dramas unfähig gewordenen Schauspielernachwuchses stand er als einer der wenigen, die den Vers zu beleben wussten, ohne ihn zu zerstören — sein Können hatte unter allen bedeutenden modernen Bühnenkünstlern den größten Umfang!

* * *

Der Schweiz blieb Kainz lange Zeit fern, nachdem er einmal während eines Gastspiels an Lungenentzündung erkrankt war. Als er vor einigen Jahren endlich wieder in Zürich auftrat, gewann er sich, wie überall, im Sturm die Herzen, und er selbst bekam für die Stadt eine Vorliebe, die ihn bewog, jährlich wiederzukehren. Darum darf in der Schweiz, wo man den Künstler Kainz so hoch schätzen gelernt hat, auch von dem Menschen die Rede sein — von dem Kern, der hinter den vielen Masken steckte, von den Wurzeln jenes Geheimnisses, in dem seine beispiellose Bühnenwirkung lag.

Wie ich Kainz kennen gelernt habe, kann den Leser kaum interessieren. Genug: an einem Frühsommernachmittag, vor etwa fünf Jahren, sah und sprach ich ihn in seiner Villa in Wien ungefähr so lange, als eine Cigarre brennt. Als ich ihn dann bei seiner ersten Rückkehr nach Zürich, als Guest des Stadttheaters, wiedersah, hatte ein voraufgeganger Briefwechsel über ein dramatisches Thema bereits ein näheres Verhältnis vorbereitet, und im darauffolgenden Sommer verlebte ich unter den großen Wettertannen des Kurparkes von Rigikaltbad Stunden mit ihm, in denen die Welt des Alltäglichen vor der Welt der Kunst versank. Am nächsten aber trat ich ihm in Berlin, als er in den ersten Monaten des Jahres 1909 im Neuen Schauspielhaus ein vierwöchentliches Gastspiel gab und mit seinem *Hamlet* — den er zum erstenmal in Kostüm und Dekoration aus der sagenhaften in die elisabethanische Zeit transponierte — den größten, jedenfalls den reinsten Erfolg seines Lebens errang: unvergesslich ist mir heute diese erste der acht oder noch mehr Hamletvorstellungen, die ich mit dem deutlichen Bewusstsein miterlebte, einen ganz Großen im

Zenith seines Daseins zu sehen, und doppelt teuer sind mir die Gespräche aus jener Zeit, in denen dann und wann die Schleier über seinem Leben sich lüfteten und der Mensch mir so erschien, wie ich ihn hier zu zeichnen versuche.

Kainz hat mit Hunderten von Menschen verkehrt; aber Hunderttausende, Millionen hat er während seines reichen Lebens hingrissen, und nun sind jene Hunderte die Einzigen, die noch Kunde von seinem Leben geben können. Wer Kainz seit Jahrzehnten nahestand, bewahrt gewiss ein anderes, an Einzelzügen reicheres Bild von ihm: ich habe ihn nur in jener Zeit der Reife gekannt, da die Sommerglut der Gefühle bereits im milderen Scheine des Septembergoldes erglänzt. Um so mehr haben sich mir, von keinem Nebenwerk überwuchert, die Grundzüge seines Charakters eingeprägt — und schließlich bleibt von jedem Menschenleben immer nur *die Summe* bestehen, die die beglaubigende Unterschrift des Todes trägt.

* * *

Wie fast alle großen Schauspieler war Josef Kainz durchaus nicht das, was man eine „Bühnenerscheinung“ nennt; etliche Jahre war der Anfänger weit eher das Entsetzen, statt das Entzücken des Publikums. Dann aber begann langsam eine wunderbare Kraft in ihm zu wirken: sie überwand für den Künstler die Unzulänglichkeit der physischen *Erscheinung*, indem sie die weit wichtigeren Ausdrucksmittel der dramatischen und schauspielerischen Kunst, Wort und Gebärde, in ihrer *Bewegung* einem selbstgewollten, persönlichen *Rhythmus* unterwarf; sie überwand die Distanz, in der viele poetische Gestalten, namentlich die klassischen, für den Philister standen, indem sie sie auf Herz und Nieren prüfte und sie sprechen ließ, wie wir sprechen; und sie überwand für den rastlosen Menschen das Tausendunddrei der Genüsse wie den ewig neu-aufgeschütteten Weihrauch des Ruhms, sodass niemals die Sicht auf Neuland der künstlerischen Betätigung verloren ging. Alles, was dieser über jede Vorstellung elastische Geist in seinen Bereich zog, diente stets nur zum Höherklimmen, nie zum Ausruhen, und wie er seinen durch tägliches Fechten gestählten Körper bis ins kleinste Glied hinein beherrschte, so gab es in dem großen Kulturkörper, in dem jeder moderne

Mensch steckt, kaum ein Gebiet, das sein Interesse nicht durchforscht hätte und jederzeit wieder aufzusuchen bereit gewesen wäre. In diesem stetigen Sichselbstüberwinden — das in der Konversation überall als Ironie durchblickte — lag das Geheimnis seiner ewigen Jugend: er konnte fertig werden mit den Dingen und vor allem mit sich selbst, und so besaß er die erste Voraussetzung zu jedem Frischanfangen.

Josef Kainz, am 2. Januar 1858 zu Wieselburg in Ungarn geboren, stand geistig auf einer Grenze der Rassen. Andere mögen die in ihm lebendig gewordene Blutmischung näher analysieren: sicher ist, dass sein Wesen einen Knotenpunkt darstellt, in dem sich die verschiedensten Einschläge zusammenfanden. Sein dunkles, unergründlich tiefes Auge, das ebensogut den Blitz der bösesten Leidenschaft abschießen, als sich zum erschreckend weiten Seherblick öffnen konnte, zeugte von einem südlichen Himmel; das Lächeln seines Mundes hatte jenes Harmlose, fast gaminhaft Kecke, wie es geistiger Jugendlichkeit eigen ist, der Klang seiner Reden den Herzenston, der den Wiener auszeichnet; und wer ihn nur in zeremonieller Gesellschaft sah, aufs eleganteste und geschmackvollste gekleidet, mit dem spärlichen, glatt gestrichenen Haupthaar, der mochte gar auf einen Engländer oder Amerikaner raten.

Aber sein Traum war Italien; in Italien muss man die Glut seines Gefühls suchen, und in Italien allein wird man die Kraft finden, ihre Äusserung formell zu bändigen. „Im Sturme der Leidenschaft komme ich mir oft wie der Lenker einer antiken Quadriga vor: mit vier Pferden stürme ich dahin, und höchste *Besonnenheit* ist erforderlich, damit das Gefährt nicht unvermutet an einem Eckstein zerschellt!“ Das ist ein Stück des Geheimnisses: es muss einer leidenschaftlichen Empfinden haben, um überhaupt Schauspieler zu sein; aber er muss überdies eine hervorragende Intelligenz sein eigen nennen, um ein *großer* Schauspieler zu werden; und erst dann *ist* er es wirklich — auf Grund der jedem romanischen Mimen eigentümlichen Mischung von Naivität und Raffinement — wenn diese geistige Potenz durch *Bildung* erweitert, verschärft und gestärkt wird.

Kainz' Bildungsdrang war eine seiner hervorstechendsten Eigenschaften. Wie ungestüm er als junger Künstler ins Zeug ging, mag die Tatsache illustrieren, dass er sich Kants „Kritik der reinen

„Vernunft“, die er nicht verstehen konnte, wenigstens äußerlich aneignete, indem er ganze Partien auswendig lernte; noch kurz vor seinem Tode, also nach Jahrzehnten, rezitierte er daraus aus dem Gedächtnis. Aber wenn diese Bekanntschaft mit Kant unverkennbar nach einer jugendlichen Kaprice aussieht, so war sein Geschmack an der Philosophie doch ein echter und ehrlicher: noch in den letzten Jahren führte er stets in seinem Koffer Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“ mit sich.

Diese Bildung war der Zauberschlüssel, mit der er sich das Herz so vieler nachher von ihm verkörperter Gestalten aufschloss, und dieser in ihr sich aussprechende starke Überschuss von Reflexion ist zugleich die bedeutsame *nordische Komponente* in seinem Charakter; die Technik jedoch, das seelisch Erfasste und Verstandene auch andern verständlich zu machen, holte er sich im Süden. „Vom Italiener“ sagte er, „lernt man vor allem, wie man stehen, einfach dastehen soll; beim Deutschen ist es immer, als schämte er sich seiner Leiblichkeit. Und erst das Sprechen! Kürzlich hörte ich im Coupé zwei Italienern zu; „Però“ — sagte der eine und brach plötzlich ab — da war aber auch alles an dem Mann verschlossen: nicht nur der Mund, die letzte Pore schien keine Luft mehr hinauszulassen, bis die Rede von selbst weiterging. Diese Ökonomie des Atmens, die den Blasebalg der Lunge immer gefüllt und überhaupt den ganzen Menschen sprungbereit erhält, sollten sich unsere Schauspieler zum Vorbild nehmen!“ Er war auch der Ansicht, dass das bühnengemäße Sprechen wie ein Gesang zu gestalten sei (wenigstens im Vers), und er mit seiner ungemein modulationsfähigen und in der Höhe fast unbegrenzten Stimme durfte sich erlauben, was dem Nachahmer misslingen musste.

Wenn eine von Kainz gesprochene Periode in ihren einzelnen Stufen sich deutlich nach der Tonhöhe unterschied und in Melodie, Rhythmus, Dynamik durchaus musikalisch wirkte, so ist doch mit dieser Bezeichnung ihre Eigentümlichkeit noch nicht voll erschöpft: über diesen in der klaren Differenzierung liegenden Vorzügen stand eine unerhörte Fähigkeit der Synthese, der Konzentration. Mittelmäßige Schauspieler können sich nicht genug tun in der Betonung einzelner Wörter; Kainz dagegen orientierte das längste Gefüge auf *einen* Höhepunkt hin, von dem aus —

wie von einer platzenden Rakete — das Ganze mit eins seinen Glanz und Sinn bekam. Wie der Pfeil, ehe er fliegt und trifft, erst ruhig auf dem Bogen liegt, so schien eine Tirade erst klar von seinem Geiste überschaut als *Ganzes* in seiner Seele zu liegen, und als *Ganzes* gab er sie, womöglich in einem Atem: er zwang dadurch den Hörer, die zeitliche Vollendung, das Einschlagen am Ziel, einfach abzuwarten, hob ihn so in Spannung nach dem *Sinn* des Ganzen und bescherte ihm den Genuss der Auslösung in dem geistigen Mitverstehen am Ende — eine Wirkung, die der auf jedes Wort los hämmerte, kein *Ganzes*, sondern nur die aneinandergereihten Stücke eines Ganzen gebende Schauspieler nie zu erreichen vermag.

In mehr als einer Rolle hat Kainz durch solche Gipfel der Betonung neue Standpunkte für ihr Verständnis geschaffen: sie zu *finden* und so der schauspielerischen Technik erst ihre Aufgabe zu stellen, das war freilich eine Angelegenheit der *Intuition*, bei der Kainz nicht die Technik, sondern sein reiches Erleben zu Hilfe kam. „Ich gehe in einer Dichtung nur auf, wenn ich allein und ungestört auf meinem Zimmer mich in die Lektüre vertiefe; da allein wird sie mir zum Erlebnis. Enthält sie eine Rolle, von der ich weiß, dass ich sie darzustellen habe, so kann sich das Erlebnis bis zur Vision verdichten: als ich den Tasso studierte, *sah ich mich mehr als einmal selbst an die Wand projiziert*, und die entscheidendste Stelle habe ich mir so im Geiste selber vorgespielt. Was dann nachher kommt, das Auswendiglernen, die Proben etc., ist mir oft ein lästiges Muss, das sich erst am Abend der Vorstellung vergisst, wenn das bei der Lektüre gehabte innere Erlebnis in die Bühnenwirklichkeit umgesetzt wird.“ Mit dieser Genesis seiner Gestalten hing es zusammen, dass er sich eigentlich nie im gewöhnlichen Sinne für eine Rolle begeisterte; eine gewisse Schamhaftigkeit ließ ihn das Erlebnis bewahren, und Freude empfand er eigentlich nur an der Überwindung der technischen Schwierigkeiten.

Das starke Vorwalten des *Sinnes für die Form* ist der am leichtesten festzustellende romanische Wesenszug in Kainz; und das „deutsche Gemüt“ hat ihm den Vorwurf nicht erspart, ein gefühlsdürrer „bloßer Techniker“ zu sein. Wahr daran ist nur, dass seine durchaus an Realitäten und in ihrer *Überwindung* —

man denke an den Kampf mit seinem unscheinbaren Körper! — groß und stark gewordene Individualität *jeder Sentimentalität feind* war (diese ist aber bei den Deutschen das gangbare Surrogat für wirkliches Gefühl!). Ihm war nichts in den Schoß gefallen: alles hatte er erst selbst schaffen, prägen müssen, und so ließ er auch nur Geprägtes gelten; jedes Wort, jede Bewegung hat er schlank und blank gemacht — den Körper des sterbenden Romeo legte er vor dem leiblichen Auge des Zuschauers mit nicht geringerer Schönheit auf die steinernen Stufen des Grabs, als er die Blüten seiner Rede vor dem geistigen ausgebreitet hatte.

An einem Künstler wie Kainz ist das alte Problem der Schauspielkunst — ob der Künstler, was er *darstellt*, auch *fühle!* — zu neuer Erörterung gelangt. Bereits habe ich gesagt, dass er unmittelbar nur bei der Lektüre ergriffen wurde und bei der Reproduktion dieser Empfindungen (wie das Gleichnis vom Lenker der Quadriga beweist!) geistig durchaus über dem aus sich selbst geholten sinnlichen Material stand; aber Kainz hat in dieser Frage einmal direkt das Wort ergriffen. Es war gerade während eines Gastspiels in Zürich, als er angefragt wurde, ob er mit Salvini einig gehe, der das Hauptgewicht auf die Empfindung legte, oder mit Coquelin, der alles aus dem Verstand herhaben wollte, und der Entwurf der in der „Frankfurter Zeitung“ veröffentlichten Antwort lautete so:

„Welcher Recht hat, weiss ich nicht,
Doch es will mich schier bedünnen“,

dass — sowohl Salvinis als Coquelins Äusserungen ein klein wenig nach Eitelkeit duften. Der Eine rückt sein Empfinden, der Andere seinen Geist allzusehr in den Vordergrund. Dabei möchte ich nun ganz nebenbei die Frage aufwerfen: Ist das Eine ohne das Andere überhaupt fähig, künstlerisch in Erscheinung zu treten? —

Coquelin habe ich leider nie gesehen; wohl aber Salvini, den größten aller Schauspieler, den Olympier der Theaterwelt, den vollendetsten Techniker, bei dem sich Kunst in Natur verwandelte. Wenn er als Paolo in „Francesca da Rimini“, als entlassener Sträfling in „Morte civile“, als Othello starb, hat er das empfunden? Er starb auf der Bühne unzählige Male, allerdings überzeugend echt; die hippokratischen Züge waren seinem Gesichte aufgeprägt, es setzten sich Muskeln in Bewegung, die überhaupt keiner willkürlichen Bewegung fähig sind, nur der letzte Krampf lässt sie zucken und spielen; er starb wirklich vor unseren Augen. Aber merkwürdig war es doch, dass niemand sich von diesem Schauspiele abwenden mochte, dass sein Sterben niemals grässlich, sondern nur furchtbar schön war. Wäre es ausge-

schlossen, dass Maestro Salvini jedesmal eine große Befriedigung empfand, wenn seine geistigen Zentralorgane ihm während des Todeskampfes vermittelten, dass ihm das Sterben wieder einmal außerordentlich gut gelinge? Wäre es ausgeschlossen, dass diese Befriedigung, dieses Gefühl der höchsten Lust beim Schaffen, sich im selben Augenblicke dem Publikum mitteilte und dadurch jene eigentümliche Mischung von Empfindungen erzeugte, die man summarisch „künstlerischen Genuss“ nennt? Selbst der Darstellung des Schauerlichen gegenüber? *Jedenfalls hatte der Künstler es jeden Moment in der Hand, die Spannung zu lösen*, und diese seine Sicherheit gab uns die Ruhe, ihm bis zum Äußersten zu folgen, mit Lust zu folgen, die sich nach Aufhebung der Spannung nicht so bald bannen liess und darum in jubelnden Beifall umgesetzt wurde, wie plötzlich gehemmte Bewegung zu Wärme wird. Der Maestro quittierte die von ihm erregten Stürme mit majestätischer Ruhe. Maestro Salvini, wie haben Sie diese Empfindung beschworen? Wie sind Sie so schnell mit ihr fertig geworden, wenn es nur reine Empfindung war? Und wie sind Sie dabei 80 Jahre alt geworden?

Und maître Coquelin! Man hat mir geschildert, dass Ihr Seufzer unter dem Balkon Roxanens, wenn Sie als Cyrano durch Ihre Redekunst dem blöden Christian zum ersten Liebeskuss verholfen hatten, die Leute laut schluchzen machte; und Sie hätten diesen Seufzer, der beim Publikum jene Empfindungen weckte, allein im Augenblick nicht empfunden? Sie hätten diese feinsten Schwingungen einer zermarterten Seele immer rein mechanisch spielen lassen? Wie machten Sie das? — Ich glaube, die „verdrehte Schraube“ in Paul Lindaus „Ein Erfolg“ hätte ebenso naiv Shakespeare oder Goethe fragen können: „Wie dichten Sie eigentlich?“ — Wie sollen solche Auserwählte, die ihres Gottes voll schaffen, hinterher wissen, wie das geschah? Die Frage bleibt ungelöst, denn der liebe Gott gibt keine Audienzen mehr, und wenn er sie gibt, dann gibt er sie im Schlaf. „Im Schlummer krönt Gott seine Auserwählten.“ Meinen Sie nicht auch?“

* * *

Wie ein Mensch den Ruhm erträgt, darin zeigt sich am klarsten sein Charakter: Kainz hat ihn nicht nur ertragen, sondern vor sich selber immer wieder überwunden. Gewiss hat er sich der Lorbeerren gefreut, wie sich jeder Arbeiter des verdienten Lohnes freuen darf; aber niemals, bis zuletzt nicht, hat er vergessen, dass auch Lorbeerren brüchig werden. Die Grundstimmung Hamlets, jenes erhabene „Was liegt daran?“, war auch der Kern seines eigenen skeptischen Wesens — „Mit dreißig Jahren zweifelt man noch an sich, wenn man ehrlich ist; mit vierzig hat man gelernt, sich zu verachten — wenn man aber mit fünfzig immer noch hört, man sei ein großer Künstler, so denkt man schließlich: Na, Kinder, so habt's!“

Diese auch sich selbst überlegene Gutmütigkeit schloss einen berechtigten Stolz nicht aus. In Zürich verlangte er einmal, dass auf den Plakaten das „k. k. Hofschauspieler“ weggelassen werde ; „Ich bin weder von Kaisers, noch von Königs, sondern von eigenen Gnaden, denn ich habe mir in jahrelanger Arbeit meinen Namen selbst gemacht!“ Das erklärt auch seine unabhängige Stellung am Wiener Burgtheater; während die andern ersten Kräfte ihre Garderoben zu behaglichen Salons ausgestalteten, blieb er darin sehr bescheiden: „Man soll sich bewusst bleiben, dass meine Stellung hier unter Umständen nur eine vorübergehende ist!“ Er vergaß nie die aus vergangenen Jahrhunderten nachklingende Verachtung des Adels und des Hofes für den zum Gesinde gerechneten Schauspielerstand ; er, der schon als Zweiundzwanzigjähriger die Freundschaft Ludwigs II. genoss und später oft mit gekrönten Häuptern zusammenkam, hat sich doch nie den Blick trüben lassen. „Merkwürdig, diese Hoheiten waren immer fast verlegen, wenn ich vor ihnen erschien, während das eigentlich mir zugekommen wäre. Es war, als beneideten sie mich heimlich, dass ich Könige nur spielte, wann es mir beliebte, während sie ihre Rollen immer spielen mussten! Einzig mit dem König von Württemberg habe ich einmal gespeist und mich sehr gut mit ihm über „Hamlet“ unterhalten!“

Nach „unten“ zeigte sich Kainz, wie alle wirklich großen Menschen leutselig, teilnehmend und dankbar. Als er einmal in Venedig einer Frau mit einem Säugling, die ihn anbettelte, einen Soldo zuwarf und er sah, wie die Ärmste zu einem Bäckerladen sprang, um den wirklichen, wütenden Hunger zu stillen, erschütterte ihn das so sehr, dass er sich nach ihr erkundigte und einiges für sie tat. In ewig lichter Erinnerung behielt er dagegen den alten Gondoliere Tagliapietra, der ihm und seiner Frau, als er für acht Tage fest engagiert worden war, aus Dankbarkeit den ganzen Blütenreichtum seines kleinen Gärtchens ins Hotelzimmer trug; „Beim Abschied gab meine Frau dem Alten ein Kistchen Zigarren. Er dankte mit einer Grandezza, dass ich mir daneben wie ein Bauer vorkam!“

Bei Tisch war Kainz ein ausgezeichneter Gesellschafter und von unermüdlicher Ausdauer: am Schlusse einer vierwöchentlichen Gastspielreise, während deren er an zwanzig Abenden aufgetreten

war, konnte er nach den drei letzten Vorstellungen noch bis weit über Mitternacht hinaus munter bleiben! Dass er sich gern über andere als theatralische Dinge unterhielt, ist natürlich; aber selbst wenn er ins gewagteste Anekdotenerzählen hineingeriet, hatte es bei ihm stets den Charakter einer Ausspannung: er durfte sich (nach Goethes Wort über Lessing) seiner persönlichen Würde ruhig für Augenblicke entäußern, da er sicher war, sie jederzeit wieder aufnehmen zu können. Von den dunkleren Seiten des Erlebens sprach er ohne Pathos und Pose, in demselben konstatierenden Ton, in dem er von seinem Ruhme sprach; das „Nihil humani“ war für ihn kein Grund, sich etwas einzubilden.

Bei der Unterhaltung zu zweit konnte man ihn freilich anders und besser kennen lernen. Kainz hatte wirkliche literarische Interessen (so hat er Byrons „Sardanapal“ übersetzt und bearbeitet!); wie sehr aber sein darstellerisches Genie hart an die Grenze auch des geistig Produktiven streifte, das erfuhr man erst bei der Besprechung irgend eines dramatischen Entwurfes: er verstand es nicht nur, das üppige Rankenwerk eines Dialogs zu beschneiden (jeder Regisseur glaubt das zu verstehen!), sondern ihm war die wundervolle Gabe eigen, dem Dichter auf dem Wege der fortschreitenden Handlung überall vergessene Knospen aufzuzeigen, die noch zum Blühen gebracht werden können. Nun hat er selbst drei eigene Dramen hinterlassen, deren Sujets der Vergangenheit entnommen sind und die uns vielleicht noch Überraschungen bereiten werden.

Unendlich ist die Schar der Verehrer und Anhänger beiderlei Geschlechtes, die von dem Meister ein freundliches Wort, einen guten Rat holen wollten, und mit unvergleichlicher Ritterlichkeit wusste er die mutigen Jünglinge wie die holdseligen Jungfrauen, die ihn oft nicht einmal bei Tisch in Ruhe ließen, zu erledigen; die meisten freilich wünschten nur ein paar Zeilen von ihm und gaben praktisch und kurz ihre Stammbücher beim Hotelportier ab, der sie „Herrn Kainz aufs Zimmer trug“. Eines Tages lag ein großes Album auf seinem Tisch, das auf jeder Seite eine unendliche Fragenreihe zudringlichster Art enthielt, die Kainz eben alle mit dem Begriff „Autographensammeln“ beantwortet hatte. Zum Beispiel: Wer möchtest du sein, wenn nicht du? „Autographensammler“. Was ist dein Begriff von Unglück? „Autographen-

sammeln.“ Wann möchtest du gelebt haben, wenn nicht jetzt? „Als es noch keine Autographensammler gab.“ Welches ist deine Lieblingsspeise? „Autographensammler“ usw. Nur eine einzige Frage war anders beantwortet; auf die Zeile „Welches ist dein Temperament?“ hatte Kainz geschrieben: „Tiefe Melancholie.“ Mit mephistophelischem Lächeln fragte er mich, ob er die Seite nicht herausreißen solle; ich riet ihm dringend, sie stehen zu lassen.

Gelegentlich aber kam es auch vor, dass reine, jugendliche Kunstbegeisterung vor ihn trat und naiv und mit Herzklopfen fragte: „Wie haben Sie es gemacht, dass Sie so berühmt wurden?“ Diesen Glühenden, die etwas vom Gottesfunken des Genies oder dergleichen zu hören erwarteten, gab er stets die Antwort: „Ich war fleißig!“ und verwies sie auf ihre eigene Kraft; geradezu ärgerlich aber konnte er werden, wenn jugendliche Brauseköpfe sich bei ihm noch den Segen holen wollten, um von Hause fort und zur Bühne zu laufen. „Nach ein paar Monaten sitzt der Kerl auf dem Pflaster und hat nichts zu fressen! Dann wird ihm der „Idealismus“ schon vergehen!“

Wie diesen einzelnen Verehrern, so schaute Kainz auch dem großen Verehrer Publikum jederzeit mit unbeirrbarem Blick auf den Grund seiner Seele; auch der Ruhm im größten Maßstabe machte ihn nicht blind. Nach jenen großen Erfolgen in Berlin im Januar 1909 traf ich ihn eines Tages im Hotel de Rome, trübe am Mittagstisch sitzend; ein Bekannter wies ihn auf die guten Kritiken hin und meinte, er sollte öfter als nur alle zwei Jahre nach Berlin kommen. Da schüttelte er den Kopf: „Es ist nicht mehr dasselbe. Als ich noch am Deutschen Theater auftrat, da konnte ich gleichsam zu meinem Stammpublikum sagen: „So, jetzt wollen wir zusammen Komödie spielen; ich übernehme die Verantwortung!“ Und da war es, als würden mir von dem tausendköpfigen Ungeheuer die Zügel zugeworfen, damit ich mit ihm dahinkutschiere durch alle Himmelsstriche menschlichen Empfindens. Jetzt besteht dieses intime Verhältnis nicht mehr: Da sitzt der reiche Pöbel, dessen Diener sich um die Billette die Köpfe blutig schlügen, und wenn ich heraustrete, so muss jetzt immer *ich* erst die Angel hinunterwerfen und sehen, ob ein paar Stockfische anbeißen! Und wenn ich ausspuckte, so würden sie noch klatschen!“

Welchen andern Schauspieler könnte man in den Tagen seines reinsten Erfolges so reden hören? Ihm gelang eben die letzte, höchste Leistung eines freien Geistes: sich selbst als Problem zu empfinden. Ein solcher Mann hatte auch das Recht der großen Verachtung: es gab bei ihm Abende, da er herzlich schlecht spielte, da er (wie Felix Salten sagt) ungeduldig und gleichgültig durch die Szenen schritt wie durch die Zimmer einer Wohnung, die man verlassen wird und in der schon alles gepackt ist. Bedenkt man, dass Kainz in ungezählten Wintern fast jeden Abend auf den Brettern stand, so müsste man es in der Tat fast als Einwand gegen seine Genialität betrachten, wenn diese Ungleichheit der Leistungen nicht vorhanden gewesen wäre; nur Mittelmäßiges lässt sich ewig gleich und unfehlbar wiederholen, das Außerordentliche braucht und nimmt sich seine Pausen.

War Kainz aufgelegt, so zog er sein Publikum wie keiner in den Bann. Einige Gründe dieser Wirkung habe ich schon erwähnt; der Hauptgrund lag in seiner Persönlichkeit selbst, der reiches Erleben, umfassende Erfahrung und spielend beherrschte Technik eine höchste Sicherheit gaben, und vor allem in dem ihn immer mehr beherrschenden Gefühl, wie gleichgültig im Grunde alles sei. Ein Mensch aber, der die Dinge *sub specie aeternitatis* zu betrachten und zu empfinden vermag, der wird durch nichts aus der Fassung gebracht: oft, wenn ich Kainz spielen sah, hatte ich das Gefühl, dass ihn selbst ein Umfallen der Kulissen nicht verwirren könnte, dass er auch dann noch, alles in sein Spiel einbeziehend, den Zuschauer durch die Kraft seiner Persönlichkeit in der Illusion erhalten würde. Im Vollbewusstsein dieser seiner Kraft empfand Kainz auch eine große Geringschätzung für allen Ausstattungszauber, der als Unterstützung einer Stimmung doch niemals ihren Kern zu ersetzen vermag, die suggestive Gewalt, die von dem Schauspieler als Menschen ausgehen muss und auf der allein alle Schauspielkunst sich aufbaut. Das erklärt auch den großen Erfolg, den Kainz als *Rezitator* errang; da kam die gestaltende Kraft seines Wortes am reinsten zur Geltung.

* * *

In jenen Berliner Tagen, von denen schon mehrmals die Rede war, meldete sich eines Nachmittags ein Däne, der Kainz

ein Büchlein vorwies, das hübsch eingebunden war und Kainzens Bild als Romeo sowie handschriftliche Gedichte von ihm enthielt. Es stammte aus seiner glorreichen Zeit am Deutschen Theater: der Überbringer lebte der naiven Hoffnung, die Erlaubnis zum Druck zu bekommen, aber Kainz, der mit mitleidigem Lächeln in den Ergüssen jugendlicher Liebesglut blätterte, erklärte das Opus für gestohlenes Gut und nahm es mit verbindlichstem Danke wieder an sich. „Das ist mir auch abhanden gekommen, als ich seinerzeit nach Amerika reiste!“ erzählte er nachher lachend bei Tisch. „Ich war schon fort, und als meine Sachen aus der Wohnung geholt wurden, da standen unten an der Haustüre meine Verehrerinnen und stahlen, was sie konnten, jede mit der Motivierung: „Das hat mir Herr Kainz zum Andenken versprochen!“ Damals verschwand auch ein hübsches Puppentheater, das ich selbst für meinen Buben gezimmert hatte —“.

„Sie haben einen Sohn gehabt?“ fragte eine erstaunte Stimme.

„Gewiss. Der Bengel war ein halber Franzose und schlug sich bereits mit den ganzdeutschen Schuljungen herum. Ich wollte ihn legitimieren, aber es lagen Verhältnisse vor, die es unmöglich machten. Dann ist er mir aus den Augen entchwunden und lebt heute oder ist gestorben „wer weiss wo?... Meine Herren, das ist auch ein Stück Menschentragik!“

Keiner fand ein Wort. Er aber fuhr mit einem leisen Lächeln fort: „Man spricht so viel von meiner Jugend. Wenn da ein Sohn stände, aus meinen Lenden entsprossen, ich gälte schon als halber Mummelgreis!“

Kainz ist dennoch in seinem Leben Vater und ein guter Vater gewesen, wenn auch nur Stiefkindern. Mit achtundzwanzig Jahren heiratete er 1886 die um elf Jahre ältere Schriftstellerin Sarah Hutzler, die einen Sohn und eine Tochter mit in die Ehe brachte; trotz des Altersunterschiedes war das siebenjährige Zusammenleben ein sehr glückliches, was wohl aufs deutlichste beweist, wie stark bei diesem Mann der aufflammenden Leidenschaft geistige und ethische Werte ihren Rang behaupteten. Er verlor seine Frau durch den Tod, und vor einigen Jahren schied auch sein Stiefsohn aus dem Leben; nur die Stieftochter überlebt ihn heute und trauert mit seiner zweiten Frau an seinem Grabe.

Mit Margarete Nansen, einer früheren Schauspielerin, lebte Kainz seit 1898 in einer Ehe, die voll der zartesten Rücksichten war. Wie für ein Kind dachte er für seine Frau; fast könnte man sagen, dass jeder Schritt, den sie allein tat, für ihn eine Sorge bedeutete. Als Zürich wieder einmal die letzte Station einer langen Gastspielreise bildete, schlug er während eines ganzen Mittagessens das Kursbuch nach, wie er seiner „Gretel“, die sich in Berlin aufhielt, am besten entgegenreisen könnte, damit sie die lange Fahrt an die Riviera nicht ohne Begleitung tun müsse — und wenn ich nicht sehr irre, reiste er, der reisemüde, mit dem Nachtzug bis nach Berlin selbst, um sie am Morgen beim Einsteigen in den Nord-Süd-Express zu überraschen!

Alle diese Aufmerksamkeiten flossen bei Kainz aus einer gütigen, überlegenen Seele; denn wenn auch sein Zorn scharfe, sein Hohn grimmige und sein Verdruss zynische Worte finden konnte, so lag doch auf dem Grund seines Herzens ein Kern natürlicher Vornehmheit, der von diesen Oberflächestürmen je länger je weniger bewegt wurde, vielmehr mit dem Alter sich immer klarer und bestimmter als das Fundament seines Wesens herausstellte. Schon sagte ich, dass seine Kunst frei war von jeder weichen, verschwommenen Sentimentalität, und so war es auch sein Leben: die Nachricht vom Tode Matkowskys, die ich ihm in Zürich als erster mitteilte, als wir nach der Vorstellung ins Hotel fuhren, nahm er mit würdiger Trauer entgegen, ohne sich darüber zu äußern; und als er tags darauf bei Tisch in einer Berliner Zeitung den Bericht über das Ende des Künstlers las, presste er alles, was er empfand, ohne mit der Wimper zu zucken hinunter, und nur ein kaum bemerkbares Schlucken verriet, was in ihm vorging. Das schien mir immer das Wunderbarste an Kainz: der Schauspieler hat seinen Menschen nie zum leicht gerührten Komödianten umwandeln können; dazu war er mit viel zu viel Ehrlichkeit und Ironie gewappnet! Er war mehr als ein Künstler, nämlich eine Künstlernatur, die es (scheinbar fast zufällig!) gerade in der Schauspielkunst besonders weit gebracht hatte. Er stand, wie die großen Männer der Renaissance, als Mensch *über* seinen künstlerischen Fähigkeiten; er war wie jene vor allem — und in allem, was er tat — Signore, Herr!

Es ist gewiss kein Zufall, dass der Mann, der als Künstler

nur das Klare, Geprägte, Geformte gelten ließ, auch sein Leben zielbewusst zu gestalten wusste; er war haushälterischer, als es sonst Künstler von Weltruf zu sein pflegen, und mindestens in den letzten fünfzehn Jahren hat er durchaus mit den Eventualitäten des Alters gerechnet und in dem Bestreben, seine Existenz absolut zu sichern, seine Kräfte vielleicht nur zu sehr ausgenutzt. Er hat seinen „Marktwert“ genau gekannt und zu einer Höhe gesteigert, die lediglich Tenöre überbieten; nicht nur als Künstler, auch als Mensch war er durchaus Realist, bekannte er sich zur Devise „Geschäft ist Geschäft!“ und behielt — eingedenk der Zeit, da er Ambos war — den Hammer fest in den Händen. Außerhalb des „Geschäftes“ aber war er nicht geizig mit den Gaben seiner Kunst: ungezählte Male hat er an Wohtätigkeitsveranstaltungen mitgemacht, als Rezitator wie als Schauspieler; ja, eine wohl schon seiner fortgeschrittenen Krankheit entsprungene exzentrische Laune, eine plötzliche Sehnsucht nach Gesundung in der Natur hätte ihn beinahe dazu verführt, im Freilichttheater Hertenstein aufzutreten. Einmal nur hat er energisch refusiert, als er in Berlin um eine ganze Vorstellung zugunsten Messinas gebeten wurde: „Unser Kaiser hat als erster eine Hilfsexpedition nach Messina geschickt, und eine der italiänischen Zeitungen durfte schreiben „L'Austria non si muove!“ (Österreich röhrt sich nicht!) Wie kann Italien von mir etwas haben wollen, nachdem es meinen alten Kaiser beleidigt hat?“

Sonst aber ließ er mit sich reden. Das kleine Hoftheater in Gotha, dem sein Spielhonorar zu groß war und das ihn doch seinem Publikum gern einmal vorgestellt hätte, bot ihm für ein Gastspiel den Hofratstitel an; während die Angelegenheit noch schwebte, war er gerade wieder in Zürich. „Ich habe Gretel gefragt, ob sie Hofrätin werden wolle. Wissen Sie, was sie gesagt hat? — „Hofrätin? Ach nein — das macht zu alt und passt nicht zu meinem Hut!“ An dieser lieblich-naiven Antwort freute er sich sehr.

Das Einfache, Schlichte bildete überhaupt je länger je mehr Kainz' Entzücken. Vor etwas Schönem, etwa vor einer Baumgruppe oder einer lichten Aussicht, konnte er schweigend und sinnend stehen bleiben; sein Auge weitete sich dann zu einem Blick, der über diese Welt hinauszugehen schien und doch, wie in einer

seltsamen Zerstreutheit, den Schein dieser Erde in sich aufnahm. Die „tiefe Melancholie“, die er einst in jenem famosen Album scherhaft als sein Temperament angegeben hatte, fing an, ihre dunklen Schwingen über ihn auszubreiten; lange, lange bevor er es nur zu ahnen anfing, unterminierte ihn schon die furchtbare Krankheit, der er erlegen ist, und seit anderthalb Jahren war er, mochte auch sein Witz bis zuletzt aufsprühen, ein Sterbender.

Aber auch sonst war genug Dunkles in seinem Leben: seine Stellung am Burgtheater hat ihm nicht erlaubt, die in ihm schlummernden reichen Kräfte voll zu entfalten, und die Hetzjagd der Gastspielreisen ermöglichte natürlich noch weniger die Lösung neuer künstlerischer Aufgaben; mit Hofrath Schlenther, der bis vor kurzem Burgtheaterdirektor war, stand er fortwährend auf schlechtem Fuße, wobei er freilich in einer Weise den Beamten vom Privatmann zu trennen wusste, dass man selbst im intimeren Kreise nicht einen Ton von dem sonst üblichen „Schauspielergeschimpfe“ hören konnte. Aber auch seine Kunst bedeutete ihm zuletzt keineswegs mehr weder die begeisternde noch die tröstende Muse: Wenn er nach einer Hamletvorstellung um Mitternacht endlich mit den Worten zum Diner kam: „Gott sei Dank ist die schwarze Bestie wieder einmal tot!“ so war das Scherz; doch bitterster Ernst klingt aus der Antwort, die er einst einem jungen Mimen gab, dem es vor der völligen Hingabe seiner Gefühle zu schaudern anfing: „Schauspielernatur ist Dirnennatur! Wir sind, solang wir auf der Bühne stehen, nichts anderes als geistige Dirnen, mit denen die Herren Dichter anfangen, was ihnen beliebt. Wer den Heroismus dazu nicht hat, der soll Komödie nicht spielen, sondern sich ansehen!“ Dagegen trat er zur Natur in ein immer innigeres Verhältnis, und dass sie seinem für das Charakteristische aller Erscheinung so empfindlichen Auge mehr als andern offenbarte, das zeigte sich deutlich, als er einmal auf die Berner Oberländer Schneeriesen zu sprechen kam: „Sehen Sie, die Jungfrau ist gewiss wundervoll in ihrem symmetrisch ausgeglichenen Aufbau, es ist klassische Schönheit; aber sie lässt mich kalt! Auch der Mönch hat etwas Gewaltiges, in seiner düsteren Monumentalität Imponierendes; doch ich weiß mit ihm nichts Rechtes anzufangen! Nur der *Eiger* sagt mir etwas, reizt mich, fesselt mich: er hat für mein Gefühl eine durchaus

moderne Physiognomie! Er ist der moderne Berg par excellence!"

Wer so die Sprache der Formen verstand, dem konnte die Welt nie stumm und tot sein; wenn man auch nur wenige Stunden in seiner Gesellschaft zubringen durfte, so mochte man es erleben, dass von seinem scharfen Geiste selbst alltägliche Dinge und Themata plötzlich in eine neue Beleuchtung gerückt wurden. Auch dieses Frühjahr hatte ich mich schon seit Monaten auf das Wiedersehen gefreut, wenn er zum Gastspiel nach Zürich käme; aber Krankheit hielt mich in Italien zurück, und bei meiner Rückkehr fand ich einen Brief von ihm vor, in dem er mir, ebenfalls von Italien aus, wo er in den Ferien gewesen war, seine Ankunft anzeigte. Er enthält keine Geheimnisse und keine Offenbarungen; aber die ganze Müdigkeit des von seiner unerkannten Krankheit gelähmten Menschen liegt darin, Liebenswürdigkeit und Verdrossenheit verbinden sich seltsam miteinander, und in einem trübseligen Scherz klingt die Mitteilung aus, von der keiner von uns beiden gedacht hätte, dass es die *letzte* wäre.

Der Brief lautet

Ospedaletti-Ligure, 14. 3. 10.
(In Bern: Bernerhof)

Verehrter Freund!

Ihren letzten Brief habe ich mir auf die Reise mitgenommen, weil ich ihn von hier aus endlich doch zu beantworten hoffte. Aber wenn man wenig zu tun hat, tut man erst gar nichts. Das Wetter war so wundervoll, dass es mich den ganzen Tag ins Freie trieb. Nun schlägt übermorgen meine Reisestunde, ich treffe am 17. in Bern ein, um dort meinen Gastspiel-Unfug zu beginnen. Am 20. März nachmittags 4 Uhr 9 komme ich in Zürich an und wohne wieder bei Baur au Lac. Dann sehen wir uns hoffentlich wieder, und Sie lassen mich mein Schweigen hoffentlich nicht entgelten. Und hoffentlich sind Sie gesund und hoffentlich haben Sie mir nur Gutes zu melden, und hoffentlich kann ich Ihnen dann alles sagen, was ich Ihnen schreiben wollte. Und so bin ich voll Hoffnung Ihr alter, getreuer

Josef Kainz.

* * *

Josef Kainz ist tot. Ein altes Wort sagt, dass die Götter ihre Lieblinge früh zu sich nehmen; ihn aber haben sie wohl vor allem geliebt, denn sie ließen ihn die höchste Höhe des Lebens und des Wirkens erreichen und ersparten ihm den furcht-

barsten Tod, das Sterben bei Lebzeiten, das langsame Ausgestrichenwerden aus dem Bewusstsein der Gegenwart. Wenn sich heute in Europa ein gekröntes Haupt neigte, so würde ein Land in Bestürzung versetzt und vielleicht das politische Gleichgewicht ins Schwanken gebracht; der Hinschied dieses Königs der Bühne versenkt eine ganze Kulturwelt in Trauer!

Seit Ibsens Tode hat nichts mehr die Menschheit so erschüttert; man darf sogar ruhig sagen, die Erschütterung ist heute eine noch ungleich größere: denn Ibsen war längst ein Einsamer und Schweigsamer geworden, während Kainz mitten aus den rauschendsten Triumphen abberufen worden ist. Auch hat Ibsen zwar eine neue Melodie in das geistige Konzert seines Jahrhunderts hineingeflochten, in Kainz aber wurde das Erbe vieler Jahrhunderte immer wieder lebendig: unter den bedeutenden Schauspielern unserer Tage, die teils in der Vergangenheit wurzeln, teils eine deutliche Anwartschaft auf die Zukunft verraten, war er — und er allein — *der Künstler unserer Zeit*, der umfassendste Spiegel, indem wir, was die Dichtung der Menschheit an Erlebnissen verewigt enthält, anschauend miterleben durften. Ibsen und Kainz kannten sich; Ibsen liebte Kainz, und vielleicht gerade um jenes unerbittlichen psychologischen Scharfblicks willen, der ihn in Ibsen in erster Linie den Ironiker sehen ließ. „Die schwerfällige Menschheit hat noch lange nicht alle Schellen der Narrenkappe klingen hören, die Henrik Ibsen auf dem Haupte trug!“ sagte Kainz einmal . . .

Josef Kainz ist tot. Die Götter haben ihn geliebt, aber die Natur scheint ihn gehasst zu haben — ihn, der alles Natürliche in die Form seines Willens zwang, der sich Geist und Körper stählern lebendig erhielt: ihn hat sie in der schauderhaftesten Weise aufgelöst. Es ist, als ob sie dem Künstler, der ihr das Schauspiel des Sterbens so unvergleichlich abgelauscht hatte, eine noch nie gespielte Todesart aufbehalten hätte für dieses letzte Spiel, das im Grunde ein jammervolles *Gespieltwerden* im Bannkreise unbezwingbarer Mächte ist. Er, der sich in gesunden Tagen durch nichts täuschen ließ, blieb bis zu allerletzt über sich im Unklaren, glaubte an seinen neuen Vertrag mit dem Burgtheater, an das Repertoire der kommenden Saison, das ihm die schönsten künstlerischen Aufgaben zuwies, an die Berichte in den Zeitungen, die

von seinem baldigen Wiederauftreten sprachen — und all das war nur das gütige Verhüllen ihm freundlich gesinnter Menschen, die von der ersten ärztlichen Untersuchung an sein Todesurteil kannten!

Mit Kainz sind auch für einmal wieder (und vielleicht für lange!) Carlos und Romeo, Tasso und Hamlet gestorben. *Romeo* war seine süßeste, berauschendste Schöpfung; zweimal hat er ihn in Zürich gespielt, von allen Lichtern und Irrlichtern des Liebeswahnsinns umglitzert und doch von höchster Kunst gebändigt. „Mein Romeo ist heute reifer, als da ich selbst in Romeos Alter stand!“ meinte nach der Vorstellung der Fünfzigjährige im Freundeskreise. „Es gab eine Zeit, da heulte ich auf der Bühne und das Publikum im Parterre lachte; heute könnte ich jederzeit zwischen das Dichterwort hinein einen schlechten Witz machen. Aber es wäre nicht richtig, diese Beherrschung der Kunst Kälte zu nennen; denn wenn auch wahre Kunst über der Natur steht, so wächst sie doch aus der Natur heraus. Alle die Affekte, deren äußere, sinnlich wahrnehmbare Anzeichen ich heute mit unbewegtem Innern auf Kommando und mit Sicherheit hervorzubringen vermag, habe ich doch erst einmal *durchfühlen* müssen!“ So wie im heißen Sommer, wenn einmal die Mittagshöhe überschritten ist, der leise Goldglanz des Abends die Natur zu verklären beginnt, so lag über Kainzens Romeo die Weihe der Kunst. Die einen *haben* die große Leidenschaft, die andern *besingen* sie, sagt Nietzsche; im großen Schauspieler vereinigt sich beides. Kainz gab als Romeo den Frühling — und die ganze Wehmut des Frühlings!

Und *Carlos* und *Tasso*! Der spanische Infant machte ihn mit einem Schlag zum berühmten Künstler, und sein Tasso war so unerhört kühn, dass er damit vor einem Teil der Kritik den Ruhm von Jahrzehnten in Frage zu stellen schien. Man glaubte Goethe und Goethes Begriff von Tasso gegen Kainz in Schutz nehmen zu müssen; aber es ist sicher, dass ein Bühnen-Tasso, der Goethes Beifall hätte, uns mindestens kalt ließe, und es wurde Ereignis, dass Kainzens Tasso denen, die ihn sahen, die tiefste Wirkung hinterließ. Ich kann hier nicht aus eigener Erfahrung reden; es ist ein Verlust meines Lebens.

Seine persönlichste Schöpfung aber bleibt *Hamlet*. „Wenn man die nötige Technik hat, kann man in dieser Rolle machen *was*

man will!" sagte Kainz einmal, und jedenfalls hat er diese Gestalt so modern angelegt wie nur möglich. „Denken Sie sich, dass Sie den Mörder Ihres Vaters könnten, ohne ihn vor ein Gericht ziehen zu können — dass Sie also höchst persönlich Rache nehmen oder ganz auf sie verzichten müssten! Ich wollte einmal sehen, wie sich ein moderner Mensch dieser Aufgabe entledigte! Und dann, im letzten Grunde ist Hamlet diese ganze Geschichte — „... „Gleichgültig!“ rief jemand. — „Nein, nicht gleichgültig!“ erwiderte Kainz; „aber *unangenehm!* Hamlet weiß, was er tun sollte, sucht aber immer neue Ausreden vor sich selbst, um es nicht tun zu müssen!“ Tatsächlich ist Kainz in keiner Rolle so sehr *er selbst* gewesen; sie hat ihn auch bis zuletzt innerlich beschäftigt. Er hielt sich im großen ganzen an die alte Schlegelsche Übersetzung und holte sich lieber als in den von den Philologen bereinigten deutschen Neu-Ausgaben in einem englischen Originaldruck Auskunft und Erleuchtung. „Wenn man ein solches Buch eine Stunde lang in der Hand hält, so steigen einem oft ganz besondere Inspirationen aus den vergilbten Blättern auf!...“

Josef Kainz ist tot! Wir wollen und können es nicht glauben, dass die von ihm geschaffenen Gestalten, die wir wie Brüder geliebt haben, nun an erster Stelle hinter seinem Sarge hergehen, eine Weile noch farbenprächtig leuchten im Gedächtnis der Zeitgenossen und dann bald — unerbittlich bald! — zu verblassen anfangen werden. Und doch: *in* seinem Geiste, *von* seinem Geiste lebten sie; ob er auch geistig über ihnen stand und sie sich in seiner überlegenen Persönlichkeit nur spiegelten, von ihm wirklich nur „dar-gestellt“ wurden, sie waren in ihm verhaftet, und mit ihm vergehen sie.

Kainz war ein Sieger über das Leben; die holdesten und die furchtbarsten Offenbarungen entriss er seiner Zufälligkeit und Vergänglichkeit und bannte und bändigte sie im Reiche der Kunst für uns, für uns! Nun hat das Leben über *ihn* gesiegt; er, der Schöpfer, ist zu seinen Schöpfungen versammelt worden und lebt mit ihnen verklärt nur noch in unserer Erinnerung. Sein Hamlet starb auf dem Thron; auf der Höhe des Lebens und des Wirken, getragen von der Verehrung der Besten, haben wir ihn

selber sterben sehen, und so mag, wie in seiner Kunst, auch in Wirklichkeit der stolze Anblick Trost zur Trauer spenden!

ZÜRICH.

KONRAD FALKE.

Anmerkung der Redaktion. Von Konrad Falke erscheint auf Weihnachten bei Rascher & Cie. in Zürich und Leipzig ein größeres Werk unter dem Titel „*Josef Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater*“, das eine Fixierung dieser bedeutendsten Leistung des Verstorbenen vom schauspielerischen Standpunkt aus versucht und zugleich einen auf der Kainzischen Interpretation fußenden Kommentar dieser tiefsten Tragödie Shakespeares gibt.— Das diesem Heft beigegebene Kainz-Bildnis zeigt den Fünfzigjährigen. Der Namenszug stammt aus dem Jahre 1906.

□ □ □

LE RÉGIONALISME LITTÉRAIRE EN FRANCE

Tout le monde en France parle maintenant de régionalisme et de décentralisation. Nous en parlons aussi beaucoup, et nos revues ne manquent pas d'y consacrer des articles ou des notes. Seulement je crois bien que très peu de personnes seulement, chez nous, sont renseignées sur ce formidable mouvement, sur ses causes, ses moyens, les intentions de ses promoteurs.

Depuis longtemps déjà des hommes intelligents et perspicaces avaient constaté avec une légitime tristesse l'exode de toutes les jeunes forces provinciales vers Paris. Dès qu'un homme se sentait capable de tenir une plume et d'exprimer une idée, il prenait le chemin de la capitale. La Belgique et la Suisse romande souffraient — à un degré moindre, il est vrai — du même mal.

Il en est résulté, pour la Province, un appauvrissement désastreux de la vie intellectuelle et artistique; pour Paris, une véritable hypertrophie de talents. Ces effets purement matériels n'auraient pas suscité, à mon avis, un mouvement d'opposition, mais la production littéraire elle-même s'en est ressentie. Elle s'est accrue dans des proportions fantastiques — ce qui encore ne serait pas terrible, mais elle n'a bientôt plus connu d'autres aventures et d'autres personnages que ceux de Paris. Nous avons eu un déluge de pièces parisiennes, de romans parisiens, d'esprit parisien.