

Kainz-Literatur

Autor(en): **Janko, S.L.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur**

Band (Jahr): **5 (1910-1911)**

Heft 8

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-751348>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

einzelne seiner Rollen heraus, und indem er Rainz' Romeo, seinen Prinzen von Homburg, seinen Hamlet mit wenigen Strichen und Andeutungen zeichnet, vollendet er das Bild dessen, der ihm der eine ist, „der sich immer gleiche und beständig neue, niemals rastende, beständig kämpfende, das Symbol des Willens und das Symbol der Stärke und der Schwäche.“ Rainz war für Bang der geborene Schauspieler, der vermöge seiner inneren Veranlagung und Genialität und dank seines immensen Willens nicht nur ein Nachschöpfer, sondern selber ein Schaffender war, der seinen Zeitgenossen die Gedanken an eine neue Bühnenkunst überhaupt zu geben vermochte. Um das zu erreichen, dazu allerdings waren die Kräfte eines einzelnen, selbst eines Rainz, zu schwach. Als Mensch war ihm gewissermaßen nicht weniger wie als Künstler die Bestimmung eigen, die Götzen der Alten zu zertrümmern. Sein Wille dürstete nach Wahrheit und Echtheit, und um sein Gefühl wiederzugeben, sagt Bang, suchte er sich von aller Tradition loszusagen, ohne es immer zu können. In der Auslegung geht Bang zu weit, er sucht viel zu viel herauszudüsteln. Aber mit weitsehendem Blick versteht er das Verhältnis des Künstlers Rainz zu seiner Zeit zu bestimmen. Er nennt die Ungeduld die Krankheit unserer Zeit. Die Ungeduld, deren Manie noch atemloser geworden als das atemlose Leben, das sie geschaffen hat. Überall begegnen wir der Ungeduld: in und um uns, im täglichen Leben und in der Kunst. Und die Personifikation der Ungeduld auf der Bühne war Joseph Rainz. „Die Ungeduld ist die Seele seiner Rollen. Sie ist sein Genie. In ihr liegt die unaufhörliche Quelle seines tragischen Furors.“ Dadurch, daß er, der Typus des modernen Menschen, sein inneres Leben in den Gestalten, die er auf der Bühne verkörperte, aufleuchten, agieren ließ, dadurch vermochte er sie uns so nahe zu bringen.

Die schönste Gedenkrede, die Rainz gewidmet ist, sprach Friedrich Kayßler bei der Trauerfeier des Deutschen Theaters in Berlin. Ein Schauspieler über den Schauspieler. Kayßler ist eine der ersten Kräfte Max Reinhardts, nicht nur ein großer Bühnenkünstler, sondern auch als innerlich schaffender Künstler wie Rainz über dem gewöhnlichen Niveau stehend. Seine „Schauspielernotizen“, ein kleines Heft, das er in demselben Verlag wie die Gedenkrede hat erscheinen lassen (Erich Reiß Berlin), bringt eine Fülle feiner Gedanken eines immer vorwärts strebenden Künstlers, der auch mit einfacher Rücksichtslosigkeit die Fäden bloßzulegen wagt, die vom Schauspieler zum Publikum laufen und

umgekehrt. In seiner Rede auf Rainz wich er einer Darstellung der von dem großen Toten einst neu erstandenen Gestalten wie einem Gemeinplatz aus; auch darin eine gewisse Zurückhaltung gegenüber der großen Menge — den Nekrologenmachern — bewahrend. Er feiert Rainz als den König der Sprache, des Wortes. Nicht die berauschte Hülle der Leidenschaft, des gespielten Pathos war Rainz' Meisterwerk, sondern seine Kunst des Sprechens, des Lautmalens. Jeder Vokal besaß in seiner Stimme einen besondern Klang und seine besondere Bedeutung, jeder Laut war „ein Grundelement der Sprache“. Rainz kämpfte um das Wort, und wie das Wort das Symbol des Geistes ist, so lebte er seinen Kampf in einer höheren Sphäre, der nach ihm mehr Wert beikam als dem bloßen Kampf der Leidenschaft auf der Bühne. In dieser ruhigen Definition Rainz' liegt eine ewige Wahrheit. Jeder Romeo verpufft auf der Bühne im Vergleiche zu Rainz eine Unmasse von Leidenschaft. Aber der moderne Zuschauer glaubt dieser Leidenschaft nicht mehr; Liebesleidenschaft allein macht ihm nicht mehr den Hauptwert dieses Liebesdramas aus; sie bleibt ihm Komödie, wenn der Schauspieler nicht mehr aus der Rolle zu machen versteht. Über der Kunst, auf der Bühne eine rastlose Leidenschaft glaubhaft zu machen, brachte Rainz noch eine andere höhere in das Bereich seines Schauspielens: die des Sprechens. Die königliche Herrschaft über das Wort, dem sein Ton je nach Stimmung die Bedeutung geben konnte: nicht anders als der Königswille über die Untergebenen gebietet und deren Rang bestimmt.

Neben der Größe und der mächtigen und doch so schlichten Kraft der Rainz'schen Worte verblaßt beinahe der Glanz der Verse des Tantris-Dichter Ernst Hardt, die dieser bei einer von Freunden Joseph Rainz' veranstalteten Feier im Neuen Schauspielhaus in Berlin durch einen Schauspieler hat sprechen lassen. Die paar Verse (in einem sehr geschmackvoll ausgestatteten Büchlein im Inselverlag Leipzig erschienen) sind zu sehr für die Stimmung einer Trauerfeier berechnet, als daß sie in einem so prunkvollen Auftreten richtig auf den Leser wirken können.

Viel neues erfährt man in dem Büchlein von Otto Brahm (Rainz. Gesehenes und Gelebtes. Egon Fleischel & Cie., Berlin 1910). Wenn einer von Rainz' Leben erzählen kann, so ist es der kluge und unbeirrbar seine einmal eingeschlagene Richtung einhaltende Direktor des Berliner Lessingtheaters, der tatsächlich drei Jahrzehnte deutscher Bühnengeschichte in sich verkörpert. Er

war es, der dem künstlerischen Naturalismus im deutschen Theater den Weg bahnte, und man wird wohl wieder zu Brahm und seiner Bühnenkunst zurückkehren, wenn das geniale Reinhardt'sche Blicklicht, das oft auf billige Effekte hinarbeitet, keine Blendung mehr wird ausüben können. Licht und Schatten aus des großen Künstlers Leben bringt er uns in seinem Kainz-Buch, und er wird dem Toten auch darin gerecht, daß er seine Entwicklung nicht ohne Kritik darstellt, nichts verhehlend, was nach seiner Meinung doch anders hätte sein sollen. Wie Hermann Bang stellt auch er als das erste Große an Kainz, sein Verlangen nach Echtheit, fest. Der Wiener fand in Berlin unter L'Arronge eine gute Schule; die weiche Gefühlsreflexe wich einem ruhigen auf das Reale bedachten Sinn. Und was der Mensch fürs praktische Leben sich an Erfahrungen und Weisheit eroberte, das übertrug dann der selber immer schaffende Künstler auf seine Kunst: die sollte über das bisher Mögliche oder bisher Geleistete weiter gebildet werden. Die äußern Behelfe mußten, soweit es ging, verringert oder ganz überwunden werden. „Das war ein Vernichtungsfeldzug gegen den innern Feind, gegen das Theater der Psyche, zu gunsten der Wahrheit, Ehrlichkeit, Echtheit.“ Und darnach strebend war es ihm auch möglich, aus dem „in Hohlheit versunkenen Liebhaber“ einen Menschen zu machen. Er blieb nicht am Äußeren haften, wie einst Emil Devrient; sondern er gab seinen Gestalten dadurch Klarheit, daß er sich und seinem Spiele ihre Seelen zu eigen machte und aus ihnen heraus eben zur Echtheit und Wahrheit der Darstellung gelangte.

Wie der Theaterdirektor und Künstler Otto Brahm in feiner Weise über den Schauspieler Kainz spricht, so erzählt der Freund des Toten, den er einen Prinzen aus Genieland nennt, in einer ebenso schlichten Weise, die aber nur um so mehr die Ehrlichkeit seiner Empfindung ausdrückt. Durch die Erzählung einiger charakteristischer Momente aus Kainz' Leben erfahren wir den Entwicklungsgang des Künstlers, der durch einen Kontraktbruch beinahe dem deutschen Theater verloren gegangen wäre. Nebenbei wird auch des Bayernkönigs Ludwig Freundschaft zu Kainz und deren jähes Ende angedeutet. Mit wenigen und unaufdringlichen Worten schließt Brahm sein Buch mit der Erzählung seines letzten Besuches bei Kainz, dem das Todeszeichen schon auf der Stirne geschrieben stand, der aber ein Held seines Körpers und seines Geistes auch dann noch blieb wie Zeit seines Lebens.

Unstreitig das positivste Buch, das in den Rahmen dieser Zusammenstel-

lung gehört, — positiv in dem Sinne, daß es nicht zur „Gelegenheitsliteratur“ gehört, wie die andern der bis jetzt genannten Rainzbücher und in seiner Fassung Gesehenes mit Eigenem verbindet — ist das des Zürchers Konrad Falke „Rainz als Hamlet“ (Rascher & Cie., Zürich und Leipzig 1911). Falke hatte bei Rainz' Gastspiel im Berliner Neuen Schauspielhaus im Frühjahr 1909 die unschätzbare Gelegenheit, den Künstler achtmal in der Rolle des Dänenprinzen Hamlet zu sehen; das mußte ihn befähigen, Rainz' Auffassung dieser Rolle über die bloße Festhaltung einer Impression hinausgehend, fast wissenschaftlich darzustellen, wie er es in seinem Vorwort selber sagt. Ursprünglich als eine Huldigung des Lebenden gedacht, ist das Buch nunmehr dem Andenken des Toten gewidmet.

Etwas Vielversprechendes für Falkes Buch liegt schon darin, daß es keine besondere Anziehungskraft ausübt, wenn man sich an seine Lektüre nicht anders heranmacht als an die der gewöhnlichen Erscheinungen der modernen deutschen Theaterliteratur. Dieses Werk ist kein Feuilleton, das gewaltsam zu einem Buch erweitert worden ist. Ähnlich wie es dem oberflächlichen Zuschauer wohl auch nicht möglich war, ganz den Inhalt der Rainz'schen Darstellungskunst zu erfassen, darf man sich auch an dieses Buch über seinen Hamlet nicht gleichgültig herannähern, um seinen vollen Wert für sich zu erobern; man muß sich hineinlesen und damit auch hineinleben können. Tut man das, so wird man ohne Bedauern das Buch aus der Hand legen; mit neuer Gewalt prägt sich das Bild des Unvergesslichen als Hamlet diesmal in die Erinnerung nicht des Zuschauers oder Zuhörers, sondern des Lesers ein. Wer nicht das Glück gehabt hat, Rainz als Hamlet zu sehen, der findet in diesem Buche, wenn auch nicht einen vollen, so doch immerhin einen Ersatz. Denjenigen aber, denen Rainz einst mit seinem Hamlet ein unvergessliches Erlebnis bedeutet hat, die sehen ihn wieder diese Rolle verkörpern mit aller Feinheit, dem verschwenderischen Reichtum seiner Nuancen in Wort und Gebärde. Gerade in seiner Hamlet-Darstellung war ja Rainz eben, wie schon hervorgehoben, nicht bloß Nachahmer, Künstler aus zweiter Hand, sondern selbst Schöpfer, Neuerer, und gerade bei dieser Rolle darf man den Ausdruck gebrauchen, daß Rainz in ihrer Verkörperung aufgegangen ist. Falke gibt nicht nur eine Fixierung von der Darstellungsweise des Künstlers, sondern noch mehr vielleicht einen Kommentar, einen klugen Führer durch die psychologischen oft etwas verworrenen Wege des Dramas.

Technisch entledigt er sich seiner Aufgabe, indem er die Entwicklung der Handlung und der seelischen Vorgänge in den auf dem Wege zur Katastrophe beteiligten Personen analysiert. Das geschieht Szene für Szene, wobei hauptsächlich auf die Analyse der psychischen Verfassung Hamlets und auf dessen Darstellung durch den Schauspieler (dies bis auf einzelne seiner Bewegungen) Gewicht gelegt wird. Der Eindruck, daß wir tatsächlich von „einem Abend im Theater“, wie der Untertitel des Buches lautet, zu hören bekommen, wird noch dadurch verstärkt, daß das Buch mit einem Gespräch zweier Parkettbesucher einsetzt, die sich während der Unterbrechungen durch die Pausen zwischen den Akten und den notwendigen Verwandlungen über das Gesehene und ihre persönlichen Empfindungen an einzelnen Stellen, unterhalten. Dadurch hat Falke Gelegenheit, in diesen Bemerkungen seinen eigenen Meinungen Ausdruck zu geben. Anfänglich findet man diese an einen alten Schriftstellerstil erinnernden Gespräche überflüssig, ja störend; es scheint einem viel zu viel Selbstverständliches gesagt zu werden. Aber man erkennt bei der Lektüre bald das sichere Auge eines geübten Theaterkritikers und Theaterdichters, und hat man das Buch mit ungeteiltem Interesse zu Ende lesen können, so gibt man gerne zu, daß gerade diese Gespräche einen großen Anteil an der lebendigen Frische haben, die in dem Buche liegt. Nicht nur Regisseuren und Schauspielern muß dieses Buch als ein ihre Arbeiten und Studien förderndes angelegentlich empfohlen werden, sondern alle, denen Theater und Literatur etwas mehr bedeuten als bloße Unterhaltung, sollen darauf aufmerksam gemacht werden.

Der Bergnagel



och in Schweden, unweit des Fjordes, liegt ein Eisenberg. Kein Mensch hat sich um ihn gekümmert hunderttausend Jahre lang. Nur alte Mären erzählen von ihm, wenn Schiffe zu nahe heran kämen, so zöge seine magnetische Kraft die Nägel aus ihren Planken. Da fielen die Schiffe elendiglich auseinander.

Das war alles, was man von ihm wußte. Bis die Hochöfen im Süden zu rauchen begannen und nach Futter verlangten. Da kamen Leute mit Hacken, Bohrern und Pulver zum Eisenberg und fingen an ihn abzutragen. Man sagte