

Lunenburg - Nachrichten
20. IX. 1915

20
146

Den höchsten Punkt seiner Künstlerkraft aber hat Kainz mit seiner letzten großen Rolle erreicht, mit dem Tristan in Kardis Lantris. Hier war höchste Auslese gehalten, die ganze Figur auf zwei Höhepunkte geführt, hier war höchste Vollständigkeit, höchste Romantik, höchste Menschlichkeit aus einer, dem Tode verfallenen Seele emporgewachsen und es lag über dieser Tat die vollendetste Edeleise der Kunst eines arbeitsreichen, ausserwähltesten, immer höherstehenden Menschenlebens. Ich sah die Rolle von ihm in seinem Todesjahr. Ich hatte ihn kurz vorher in Wien besucht, um ihn zu einem Gastspiel einzuladen. Nun spielte er noch einmal seine Lieblingsrollen: Osmald in den Geisteskräften, Franz Moor, Mephisto und neben dem Romeo und dem Carlos den Tristan. Das letzte Wort, das ich auf der Bühne von ihm hörte, war der unbegreiflich bewegende Aufschrei, mit dem er den ihn erkennenden Hund begrüßte. In diesem „Hutend!“ lag die Qual und das Glück eines Menschenlebens vereinigt. Während der Geisteskräftenvorstellung war er eine Stunde spielbar, diese Stunde verplauderte er mit mir. Er klagte über seine körperlichen Beschwerden. Er fühlte sich krank, aber von der Art seines Leidens hatte er keine Ahnung. Schon fing das Gedächtnis an zu versagen, namentlich in den allzu oft gespielten Rollen. Das quälte ihn. In den Geisteskräften winkte er mir plötzlich von der Bühne her zu. Er hat das Giftpulver vergessen, ich mußte es ihm heimlich zustecken. Wer Kainz kannte, der wußte, daß solche Nachlässigkeit ein bedeutendes Zeichen sei. Dann spielte er den Karren. Gedrückt von jeder Not, in jedem Schmerz erfahren. Wie eine Seele, die außer der Welt wohnt, im Lande einer zeitlosen Romantik, und doch so erdennah, so volkstümlich, menschlich, ich möchte sagen, so sozial.

Ich fühlte, daß Kainz dem Tode verfallen war. Desto eifriger lag ich das Bild in mich, das er als Lantris schuf. Mir war es, als sähe ich einen Turm, ein architektonisches Meisterwerk der Borzeit, der unter der Hülle einer trügerischen Plastik schon geborsten, noch einmal im Sonnenuntergang strahlend leuchtet.

Sinne entsprochen haben, denn Kainz besaß von Natur etwas, was er nicht von Kräfte hätte lernen können, etwas, wovon heute Kunstkritik und Kunstgespräch überfließt, was aber zur Zeit des ersten Verühmterdens Kainz nicht erwähnt, wahrscheinlich auch nicht erkannt wurde: Stil.

Stil ist Auslese, und nie hat vor Kainz ein Schauspieler mehr Auslese in der Darstellung seiner Rollen gehalten als Kainz.

Sobald er den Sinn seiner Rolle erkannt hatte, sagte er die seiner Natur als wesentlichste erscheinenden Augenblicke fest ins Auge und arbeitete sie bis zur plastischen Deutlichkeit heraus. Und mitten in einem wahren Feuerwerk hervorgerudelter, von Ammut glitzernder, von jeder Erde: schiere erster Verle, unterstrich er ein Wort, einen Satz, ein paar verstreute Seele der dargestellten Figur: sich in dieser herausgehobenen Stelle versammelt habe.

Gewiß mag es die Tradition des Burgtheaters gewesen sein, die ihn einen Satz so meisterhaft aufbauen lehrte, gewiß mag es der Fleiß gewesen sein, der ihn auch die scheinbar flüchtig hingehauchten Worte buchstäblich vernehmbar zu gestalten ermöglichte, gewiß war es angeborenes Talent, das seiner Bewegung den letzten klaren Ausdruck gab, aber das eigenartige Bild, das er von jeder seiner Rollen zu geben wußte, diese höchst schöpferische Kraft seiner Kunst, verdankte Kainz doch nur seinem untrüglichen Stilgefühl.

Neben diesem, im Laufe der Zeit immer gefärter werden, immer bewußter geübten Stilgefühl hatte die Natur Kainz mit etwas begabt, was ein Kritiker einmal die „schwerpunktlose Grazie“ nannte. Seine klaffenden Rollen legten alle Zeugnis von dieser beglückenden Gabe ab. Da spielte Kainz, kurz vor seinem Fortgang von Berlin, den Schneider Zwirn in einem jubelierenden alten Kollegen, den Schneider Zwirn in Lumpenabgabundus. Mit einem Mal sah man in diesen „schwerpunktlosen“ Schneider die Natur des Wiener Josef Kainz unverhüllt hervorleuchten. So sehr Kainz, gelegentlich einmal seiner Intellekt, reiner Kunstmenich zu sein schien, so ging doch immer etwas von jener letzten Einfachheit mit, die ihre Wurzel im Volkstümlichen hat. Wer das früher an Kainz schon bemerkt hatte, dem damit ein Rästel ausgegeben war, dem wurde es durch diesen Schneider Zwirn gelöst. Nicht nur Goethe, Schiller, Kleist und Grillparzer hatten an Kainz Wiege gestanden, sondern auch der geniale Volksdichter Nestroy hatte den Wiener Josef Kainz in seiner Werdezeit zum Künstler gefalbt.

Bemüht beutete Kainz diese „schwerpunktlose Grazie“ in der letzten Periode seines Schaffens aus. Sein Mephisto war die schwerpunktlose, springende, hüpfende, verprengte Flamme, die von ihrem Geismatfeuer geirremt ruhelos flackerte. Und der alten Kunst treu fand Kainz den Punkt, in den die veriprenate Flamme mit dem höllischen Urfeuer zusammenhängt: „Sie ist die erste nicht“, das hatte das ganze Schwergewicht eines weltenerischitternden Ewigkeitskammers.

Nachdruck verboten.
Josef Kainz.
Von Carl Heine.

Zu seinem fünfzigjährigen Todestag.
Am 20. September starb Josef Kainz. Das sind jetzt fünf Jahre her. Die ihn liebten und denen seine Gestalt immer gegenwärtig blieb, werden das Gefühl haben: schon fünf Jahre! Im Theater aber muß man denken: Erst fünf Jahre? Denn kaum ist eine merkbare Spur von ihm geblieben. Schiller im eigentlichen Sinne hat er nicht gehabt, nur Nachahmer und die streben nicht im hellen Licht der allgemeinen Welt zu stehen und an den Stellen, an denen Moiss-Nachahmer geworden und an den Stellen, an denen einfl. d. h. bis vor fünf Jahren Kainz, bejubelt wurde, unlos jetzt Moiss ein Beifall, der an Lärm, Hitze und Nachhaltigkeit dem Kainzigen nichts nachgibt, an Dreistigkeit der Form an hysterischer Färbung ihn sogar übertrifft.

Diese Erfahrung, die Kainz' Freunde sicherlich mit bitterem Gefühl machen, ist weniger in dem allgemeinen Mimen-schickal begründet, als in der einzigartigen Persönlichkeit Kainz', die zwei Epochen der Schauspielfunft über eine dritte Epoche hinweg miteinander verband. Kainz liebte dem sterbenden Epigonentum der nachklassischen Periode berebten Ausdruck und strahlende Leuchtkraft, berührte vorzüglich den mütterlichen Kunstboden des Naturalismus und schuf die Wunder einer neuromantischen Kunst. Diese verschiedenen Sprachen der Schauspielfunft konnte er scheinbar übergangslos in sich vereinigen, weil die Grundlage seines Weltens Romantik, die Grundlage seiner Kunst eine absolut vollendete Technik war. Als er zuerst in Berlin auftrat, umfloß ihn der Schimmer einer romantischen Freundschaft mit dem romantischsten König, den die Welt nach Sullivan Apostata sah.

Sein erstes Ergehen war eine Enttäuschung. In jener Epoche der Bühnenkunst, in der L'Arronge in dem Hause eines alten Operetten-Theaters als Gegenstück zu dem müden Hofftheater ein Berliner Burgtheater entstehen lassen wollte, konnte man sich unter einem jugendlichen Gelden und Diebhaber nur einen blendend-schönen Jüngling vorstellen. Neben Gaale, Barnay und Friedman erschien Kainz geradezu häßlich, nur seine Augen, seine gertenschlanke Figur, die von feinsten Körperkultur sprach, und sein strahlendes Organ verhöhten das verblüffte Publikum einigermachen mit dieser Häßlichkeit. Endlich bestrafte die Grazie und Beredbarkeit seiner Bewegungen, das Feuer seiner Rede und die erlebte Vornehmheit seines Gehabens die Stammgäste des deutschen Theaters.
Die damals ältere Generation, der das Burgtheater Begrüßung und Anbegriff der Schauspielfunft bedeutete, erklärte, Kainz sei ein Nachahmer des jungen Kräftel. Diese Behauptung kann der Wahrheit nur in einem äußerst beschränkten