

Eine russische Seele in westlicher Sicht: Alexander Moissi spielt Tolstoj

Eine Dokumentation

Persönliches Vorwort

Walter Koschmal ist nicht nur ein Meister der Vermittlung, ein Diplomat seltenen Grades unter den Literaturwissenschaftlern, sondern auch ein Experte des Hinweissens, des Eröffnens von Bahnen, die er gar nicht selbst in jedem Fall zu begehen vorhat, sondern die er für andere sichtbar macht. Auf diese Form performativer Ethik, die sich selbst zurücknimmt, soll, freilich in respektvoller Annäherung, die hier folgende Ausführung reagieren. Sie kann und will nicht mehr sein als eine Dokumentation, ein Bereitstellen von Material, das nicht erschöpfend oder gar vollständig geboten werden kann, das aber deutlich machen soll: Hier gibt es noch etwas zu entdecken, hier könnten Berufene(re) anschließen. Dabei geht es um Rezeption und Stereotypie, um den Austausch zwischen Russland und dem Westen, um Theater, um einen Schauspieler und seine Darstellung einer Rolle Tolstojs, die für viele westliche Autoren den Inbegriff des Russischen verkörpert hat. Im Wissen um die eigenen Grenzen wird gerade nicht eine Grenzüberschreitung riskiert, sondern ein Rezeptionsdokument, ein Spiegelbild ansatzweise rekonstruiert, das möglicherweise der Intensivierung bedarf. Eine Hommage an einen Bühnenkünstler, die zugleich eine Hommage an einen Gelehrten sein soll.

1. Moissis Laufbahn

Dass Alexander Moissi (1879–1935) zu einem der Starschauspieler Max Reinhardts aufsteigen, dass er als Weltstar Gastspiele in Amerika und Russland geben würde, war ihm nicht in die Wiege gelegt. Zwar war ihm schon von Geburt an eine Existenz auf der Grenze zwischen verschiedenen Kulturen vorgegeben, der Vater war albanischer Abstammung (aus Durazzo), die Mutter Tochter eines florentinischen Arztes, und der Sohn kam in Triest auf die Welt, dem Umschlagpunkt zwischen österreichisch-habsburgischem und italienischem Einfluss, unweit vom slawischen Kulturraum. Nach einer unruhigen Jugend, bald in der Heimat des Vaters, dann wieder in Italien, kam Moissi mit der Ambition, sich zum Sänger ausbilden zu lassen, mit knapp zwanzig Jahren nach Wien, allerdings mit mangelhaften

Deutschkenntnissen. Er schlägt sich notdürftig durch, abends als Claqueur in der Oper, tags als Begräbnisgehilfe auf dem Wiener Zentralfriedhof¹.

Nach dem gescheiterten Gesangsstudium fällt Moissi auch durch die Aufnahmeprüfung als Schauspieler, aber als er dann doch eines Tages in einer stummen Rolle neben dem großen Josef Kainz steht und diesen durch seinen Auftritt ins Wanken bringt, wird der erfahrene Schauspieler auf ihn aufmerksam. Zwar kommt das Engagement am Burgtheater nicht zustande, trotz der Empfehlung von Kainz, aber Moissi schlägt den Weg ans Deutsche Theater in Prag ein, wo er seine ersten Meriten als Schauspieler verdient²; ob der junge Franz Kafka ihn gesehen hat, ist nicht dokumentiert (Kafkas Tagebücher sind erst von 1909 an erhalten). Aber das noch österreichisch geprägte Prag, das Moissi von seiner Herkunft her sympathisch sein musste, kann ihn offenbar nicht auf Dauer befriedigen, unter wiederum widrigen Bedingungen schlägt er den Weg in die Theatermetropole Berlin ein. Und wiederum steht sein erhofftes Engagement keineswegs unter einem unproblematischen Stern, wie er in einer launigen Schilderung festgehalten hat:

Meine erste Begegnung mit Max Reinhardt war für mein ganzes Leben entscheidend. Ich hatte mir eben in Prag die ersten Sporen verdient und kam nach Berlin, ein dummer Junge, der den Tiefen und Höhen der Kunst ahnungslos gegenüberstand, der vieles wollte und nicht konnte. Ich wurde bei Reinhardt eingeführt, durfte ihm vorsprechen und wurde engagiert. Reinhardt, der Enthusiast, soll sich damals in einer Gesellschaft geäußert haben: „Der junge Mann, den ich eben kennengelernt habe, ist *der* Schauspieler.“ Und schon am nächsten Tag wurde in Theaterkreisen ein Wort Victor Arnolds kolportiert und von einer Zeitung abgedruckt: „Herr Moissi ist *der* Schauspieler, er bekommt *die* Gage, nur fehlt ihm *das* Talent.“

Aber Reinhardt ließ sich durch keinen Spott anfechten, nahm mich bei der Hand und lehrte mich die ersten Schritte machen, brachte mir das künstlerische Schauen bei und führte mich in die Wunder der Kunst ein, wie er sie sah und empfand. Und bald erkannte ich die schönste und stärkste Seite seiner Begabung: die Arbeit am Menschen als dem edelsten Material, das der liebe Gott geschaffen hat. Nicht die Szene war das Wunder, das durch ihn entstand, sondern der Mensch, den er mitten in die Szene stellte und so stellte, daß er sich scharf vom Hintergrund abhob. Es war ein Mißverständnis, daß man bei Reinhardt zunächst nur die Arbeit an der Szene als das Erlebnis bezeichnete. Wir Schauspieler wissen es besser.

Jedenfalls hat er so den größten Teil der Weltliteratur in ein frisches Licht gerückt, hat Shakespeare neu erkannt und Goethe und Schiller so sprechen lassen, als wären sie unsere Zeitgenossen.

¹ Die gültige Biographie stammt von Rüdiger Schaper (2000, 61f.). – Vorausgegangen war die nur noch als Unikat existierende, ihrerseits verdienstvolle Wiener Dissertation von Irmgard Rohraher (1951).

² Das frühe Repertoire Moissis bei Rohraher dargestellt (1951, 197–201).

Ich gedenke dankbar der siebzehn Jahre, die ich bei Reinhardt verbracht habe. Es waren die schönsten, die unvergeßlichsten meines Lebens (Moissi 1953, 135f.).

Sicherlich war es keine programmatische Entscheidung, dass die erste Rolle, die Moissi an einem Theater Max Reinhardts im Dezember 1903 in einem Stück aus einer russischen Feder übernahm. Er verkörperte die Rolle eines „Schauspielers“ in Gor'kij's „Nachtasyl“. Kennzeichnend für die erste Dekade seiner Mitwirkung auf der Reinhardt-Bühne waren indes eher Rollen des klassischen Repertoires – vor allem Shakespeare, aber auch viel Goethe und Schiller, von Lessing allenfalls der Riccaut aus „Minna von Barnhelm“ – und, vielleicht noch mehr, Rollen des zeitgenössischen Theaters, oftmals in Uraufführungen, u.a. in Stücken von Hofmannsthal (Orest in „Elektra“, „Ödipus“, „Jedermann“ etc. etc.), Wedekind, Sternheim, Hauptmann, Schnitzler. Besonders gerühmt wird seine Verkörperung des der syphilitischen Auflösung entgegengämmernden Oswald in Ibsens „Gespenster“³. Von 1910 an ist dann eine vermehrte Zuwendung zur griechischen Tragödie zu beobachten – Moissi spielte zunächst den blinden Seher Teresias, dann aber häufiger die Titelrolle in Sophokles' „König Ödipus“, sodann den Orest in der „Orestie“ des Aischylos. Erst im Februar 1913 kam es zur Aufführung von Tolstojs „Lebendem Leichnam“, in dem er den Fedor Protasov auf eine die Zuschauer absolut fesselnde Weise verkörperte – Huesmann nennt 128 Aufführungen im Jahr 1913, weitere Serien folgten zwischen 1917 und 1924 und noch 1928 (Huesmann 1983, Nr. 68, 948, 1932). „Die Macht der Finsternis“ (Moissi als Nikita) stand zwischen Februar und September 1918 immerhin 43 Mal auf dem Spielplan, „Das Licht in der Finsternis“ bis 1922 79 Mal. Ein besonderer Erfolg wurde Moissis Rolle des Wanderburschen in der kleinen Komödie „Er ist an allem schuld“, die von Oktober 1920 bis September 1922 auf 69 Aufführungen kam (Huesmann 1983, Nr. 987, 1048, 1190).

An Versuchen, das Individuelle und Fesselnde dieses Schauspielers zu erfassen, hat es nicht gefehlt – vielmehr dürfte es sich bei Moissi um einen der bestbezeugten Künstler der Zeit um den Ersten Weltkrieg handeln. Gegenüber einer doch eher impressionistischen Tendenz, wie sie Oskar Maurus Fontana 1948 festgehalten hat, könnte der Blick auf Moissi als Verkörperung einer „russischen Seele“ (Fontana 1948, 120), eines idealistischen „Communisten“ (ebd.) und Tolstoj-Schwärmers möglicherweise weiterführen. Fontana hatte ihn folgendermaßen charakterisiert:

Das, was aus seinen Augen hervorbrach, war auch in seiner Stimme: dieses unruhige, von weither kommende Flackern, dieser mattgetönte vibrierende Glanz, immer wie von Schleiern umweht, die jetzt und jetzt fallen können, aber nie fallen. Seine Kunst war von allem Anfang die des Abends. Sie hatte das seltsam Lockende, die Fernen Anschließende, die Fernen Verschließende, den zarten Übergang, das Entschwebende, Elfenartige, Traumhafte, das die Dinge Umwandelnde des Abends.

³ Vgl. die umfassende Dokumentation von Heinrich Huesmann (1983).

Dunkel war schon das Wesen des jungen Moissi. Seine großen, starr aufgerissenen Augen, seine schwebende, sich wiegende Stimme, sie trugen das Gewand des Abends, die Tracht der Schwermut (Fontana 1948, 120).

2. Schwärmerei für Tolstoj

„Der lebende Leichnam“, Tolstoj's aus dem Nachlass publiziertes Schauspiel vom moralisch-bürgerlichen Versager, der trotz seiner guten Anlagen Frau und Kind durch Trunkenheit und Verschwendung in den Ruin treibt, ist auch ein Werk ethischer Größe: Der durch das Oxymoron des Titels herausgehobene Protagonist, Fed'ja, zieht sich aus Scham angesichts des Versagens in der bürgerlichen Welt zu den Zigeunern zurück und eröffnet seiner Frau Liza durch den vorgetäuschten Selbstmord die Möglichkeit, ihren Jugendfreund Karenin zu heiraten. Als durch eine Indiskretion dieser Betrug auffliegt, steht Fed'ja vor Gericht, seine Frau wird der Bigamie angeklagt, und er vermag die im Sinne staatlicher Moral unvermeidbare Katastrophe einer Verurteilung beider nur dadurch zu verhindern, dass er im Prozess den scheinbaren in einen wirklichen Selbstmord überführt.

Das im Jahr nach Tolstoj's Tod, am 23. September 1911 in Moskau unter Konstantin Stanislavskij uraufgeführte Stück wurde noch im selben Jahr in zwei deutschen Übersetzungen, von Fred M. Balte und August Scholz, vorgelegt. Am 7. Februar 1913 hatte es Premiere am Deutschen Theater Berlin, – der Beginn eines triumphalen Erfolges, denn Moissi soll, nach dem Bericht seines Biographen, der überdies im Austria-Filmarchiv einen 55 Sekunden langen Filmausschnitt ermitteln konnte, mehr als 1500 Mal die Hauptrolle gespielt haben, in einem halben Dutzend Sprachen, zuletzt 1935 in Italien, wenige Wochen vor seinem Tod (Schaper 2000, 106–109). Max Reinhardt hat das erst unter seiner Regie so überaus erfolgreiche Stück in Berlin und Wien insgesamt viermal neu inszeniert, eine der zahlreichen enthusiastischen Kritiken stammt von Julius Hart: „Wie tief und echt war Moissi als der arme Tolstoische Christus, der sich nur nicht für Gott hält, immer den ersten Stein auf sich wirft und allein die Göttlichkeit seiner ganzen Armut und Niedrigkeit uns enthüllen will“ („Der Tag“, zit. nach Schaper 2000, 113). Alfred Kerr, der Theaterpapst seiner Zeit, äußert sich am 7. März 1913 in der für ihn bezeichnenden kryptoarroganten Art: „Ich entsann mich des vorhergehenden Abends, wo ich Tolstoj mit großem Vergnügen sah. Moissi herrlich“. Vor allem nimmt er die Aufführung als seine Auseinandersetzung mit der Imagination Russlands wahr:

Bei der Tolstoj-Aufführung sind seelische, ... vor allem völkerkundliche Reize. Die Leistung wirkt zu einem Viertel als ein „Psycho“, zu drei Vierteln jedoch als „Ethno“.

Man sagt sich beim Anschauen der [Lucie] Höflich (bei Tolstoj): „Tja, die Frauenseele!“ Beim Anschauen Moissis: „Tja, der menschliche Herrrrz!“ Doch am häufigsten sagt man: „Tja, dieses Rußland!“ (Kerr 1998: 519)

Harry Graf Kessler hat neben dem Ethnisch-Russischen auch das ethische Profil des Stückes wahrgenommen, ohne davon überzeugt zu sein.

10 Sept. 1913

Abends Tolstois „Lebender Leichnam“ mit D.T.Moissi und die Höflich in den Hauptrollen. Ein fesselndes zum Teil fast grosses Werk; und doch hat es mir Nichts zu sagen. Es erregt und interessiert aber erschüttert, mich wenigstens, garnicht. Das Ethische, auf das es doch Tolstoi in erster Linie ankommt, ist darin ebenso trivial wie bei Sudermann; nur dass T ein Künstler, und als solcher Sudermann unmessbar überlegen ist. D.h. Ethisches steckt in der Person drinnen, steht nicht daneben und ausserhalb, wie bei S. Und doch bleibt es äusserst flach und gleichgültig, was bei dieser künstlerischen Verschmelzung mit Individuellem fast ein Wunder ist. Die Menschen sieht Tolstoi sehr fein, die Menschheit dagegen trivial (Kessler 2005, 907).

Als Inbegriff von Moissis Können stellt Oskar Maurus Fontana die Verkörperung des Fed'ja dar:

Im Fedja erfüllte er sich, denn da war er eine märchenhafte und wirkliche Figur in einem, da gab er die Tragödie widerstandsloser Güte, da brach aus ihm Musik des Untergangs und schwemmte uns fort ins Nachtdunkle, wo jede Frage sinnlos wird und keine eine Antwort findet. Er war da nicht der Patient einer Heilstätte für charakter-schwache Trinker, sondern in aller Grösse der verlorene Sohn der Schöpfung, das Schmerzenskind des Chaos. Wie er das sprach mit einem Körper, der sich ins Schatten-hafte drängte: „Ach, singt doch das Lied vom Abendrot“ – die Passion des Menschen lag allein schon darin (Fontana 1948, 123).

Als Arnolt Bronnen dasselbe Stück sah, war der Erste Weltkrieg schon vorüber, aber er prägte die Wahrnehmung von Tolstojs Welt, die nun durch die russische Revolution endgültig untergegangen war.

Durch einen Zufall geriet ich in ein Theater, wo Moissi den Fedja in Tolstois „Lebendem Leichnam“ spielte. Das Theater, wie damals fast alle deutschen Theater, barst vor Begabungen. Doch das Publikum barst vor Begeisterung über Moissi. Nun kam ich gerade aus drei Jahren sizilianischer Gefangenschaft, aus südlicher Sonne und purpurblauer Brandung. Mir war das Klima, in dem Alexander Moissi agierte, durchaus vertraut. Ich kannte die Sprache, die Augen, die Gebärden. Mir war etwas anderes neu, was die Berliner freilich weniger bewegte: wie hier, trotz eines höchst körperlichen Körpers, die geistige Existenz des Menschen entstand. Da war ein Mann, von allen aufgegeben. Ein Mann, passiv, leck, untergehend, mit jener Lust an der Vernichtung, die uns eben erst in den Krieg getrieben hatte. Und doch stand neben der dramatischen Handlung, die mir schwer erschien, antiquiert, manchmal, in Reinhardts Regie, fast larmoyant, die Möglichkeit einer neuen Existenz, etwas Hellsichtiges, eine Erkenntnis dämmerte auf. Ein großer Dichter, an den der Schauspieler, so schien es mir, bei weitem nicht heranreichte; aber in einigen Dingen wußte der kleine Moissi mehr als sein großer Dichter, aus einem ganz simplen Grunde: Weil er heutig war (Bronnen 1967, 41).

Moissi hat sich wohl selbst als 'slawische Seele' verstanden und weitere Tolstoj-Rollen verkörpert (zit. nach Schaper 2000, 114). „Und das Licht scheint in der Finsternis“ hatte im Dezember 1918 Premiere und brachte es bis Oktober 1922 wohl auf 79 Aufführungen (Huesmann 1983, Nr. 1048). Harry Graf Kessler hat im Februar 1919 den aktuellen Bezug sofort herausgehoben:

3 Februar 1919. Dienstag. Berlin

Abends Tolstois „Und das Licht scheint in der Finsternis“ bei Reinhardt. Ein erstaunlich aktuelles Stück; tief revolutionär, nicht bloß wie Wedekind rebellisch. Tolstoi hätte recht, wenn das Produkt der Arbeit nicht vermehrt werden könnte, Alle sich deshalb in das ein für allemal feststehende Quantum zu teilen hätten und es daher nur eine ethische, keine gleichzeitig wirtschaftliche Lösung des Problems gäbe. Glänzende Regie Reinhardts. Das best gespielte Salonstück, das ich gesehen habe; gerade hierin Tolstois Kunst angepasst und den tragischen Kontrast in seinem Wesen unterstreichend. Nur Moissi in der Hauptrolle fiel heraus. Das Haus war voll und andächtig; dazu war der Salon der ___ zu verführerisch. Tolstoi war ein Mann der immer unzulänglichen Mittel; auch seine Kunst ist als Instrument unzulänglich. Und nur als Instrument war sie ihm von Wert (Kessler 2007, 120f.).

Arthur Schnitzler, in dessen Tagebuch Moissis Auftritt im „Licht in der Finsternis“ als „außerordentlich“ festgehalten wird (Schnitzler 1985, 255; Eintrag vom 26. Mai 1919), sieht ihn auch im „Lebenden Leichnam“ und notiert am 31. Mai 1919 Moissis „Schwärmerei für Tolstoi“ (Schnitzler 1985, 256). Über seine Interpretation des Saryncev in „Und das Licht leuchtet in der Finsternis“ berichtet aus kritischem Abstand Robert Musil am 19. Juni 1921:

In Tolstois „Und das Licht leuchtet in der Finsternis“ spielte er den Nikolaj Iwanowitsch Sarynzew: er spielt den Neurastheniker der Güte. Den Mann, der das Unrecht in der Welt nicht ertragen kann und den rechten Entschluß auch nicht. Der seinen Lakaien die Hand drückt und seine Frau – rücksichtslos aus einem Kindsbett ins andere. Auffassungssache. Man könnte auch auf den Mann der inneren Stimme das größere Gewicht legen, auf den geprüften Propheten, auf die Prophetie. Auf den Tolstoi der kommunistischen Legende. Man fühlt aber, daß in dem Stück vieles zu Moissis Auffassung stimmt.

„Und das Licht leuchtet in der Finsternis“ macht an Rousseau denken. Ähnlicher moralischer Exhibitionismus, öffentliche Entblößung von Gewissenskämpfen. So lauter Zank zweier innerer Stimmen, daß die Menschheit zusammenläuft und die Welt stehen bleibt. Solche Naturen sind nicht Ärzte, sondern brüllende Stimmen der wehen Menschheit; ihre Kraft liegt nicht im Zuendekommen mit ihren Ideen, sondern in der Ohnmacht. Deshalb auch die völlige Ablehnung, der Tolstoj bei vielen begegnet, in denen westliche Geistesüberlieferung lebt (Musil 1978a, 1498f.).

Musil hat besonderen Gefallen gefunden an Moissis Rolle des Wanderburschen in „Er ist an allem schuld“:

Tolstoi, er ist an allem schuld: Diese Komödie in zwei Szenen ist gemalt mit einem Finger der linken Hand; Arabeske über ein russisches Motiv. Solche Säckelchen haben keinen literarischen Ort, sie schweben im Paradiesesblau des Zufalls. (Wenn sie einer nicht – gemacht hat, der soviel kann wie Tolstoi.)

Darinnen spielt Moissi einen lieben, bescheidenen, jungen Strolch; mit Sinn für Höheres, der bis zu verdrehten Fremdworten reicht und nichts dafür kann, wenn die andere Seite seines Ichs im Zustand der Trunkenheit stiehlt. Er spielt ihn nicht, wie so häufig sonst, als einen alter-Moissi, sondern wie von einem Stern heruntergeschnitten, aus dem Himmel gefallen, ein irrationales, seltsames, wundervolles Gebilde der Laune und Eingebung (Musil 1978b, 1513f.).

Aber das Imaginäre, Phantasmatische einer 'russischen Seele' kommt in der Vermittlung Moissis dort noch offensiver zum Vorschein, wo es nicht unmittelbar um ein Werk der russischen Literatur geht, sondern wo mit der Lesart Tolstojs etwa ein Werk des westlichen Theaters neu interpretiert und verändert wird. Dieses Phänomen lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen. Harry Graf Kessler hat unter dem 23. November 1922 eine Aufführung von Shakespeares „Richard II.“ in Berlin festgehalten, die hierfür aufschlussreich ist.

Im Deutschen Theater „Richard II.“ mit Moissi. Tolstoische Durchgeistigung der Shakespeareschen Tragödie. Je mehr der König von seinem königlichen Ornat ablegt, um so königlicher (menschlicher) wird er. Und bei seinem Gegenspieler Bolingbroke umgekehrt. Gegen Moissi, der diese Auffassung mit grösster Intensität verkörperte, verblassten alle Anderen (Kessler 2007, 579).

Kurz davor, am 19. November 1922, hatte sich Alfred Döblin zu Moissis „Richard II.“ geäußert, durchweg kritisch, aber mit einem Akzent, der für das Stereotyp der russischen Seele nicht ohne Aufschluss ist: „Moissi sang die Rolle. So feminin hat man Moissi nie gesehen wie diesmal. Und doch rührend, vielleicht zum Schluß nachlassend bei dem unvariierten Spiel auf seiner Seite. Man sah, wie dieser Mensch, zum Träumen und Leiden geboren, über den Dingen schweben will; ihm fehlt der inbrünstige Ernst gegen die Dinge; er lächelt sehr zart und schwärmerisch, aber zuletzt wird das Lächeln leer; der Mann begreift nicht, aber er begreift, daß er nichts begreift“ (Döblin 1900, 155).

3. Moissi und der Bolschewismus

Im Jahr 1914 hatte sich Moissi dem Taumel der Kriegseuphorie, von der nur wenige sich ausgeschlossen haben, fast bedingungslos –, ja besinnungslos angeschlossen. Er ließ über die Zeitungen eine Erklärung verbreiten, in der es heißt:

Mein Entschluß, ins deutsche Heer einzutreten, ist keineswegs nur eine Geste der Dankbarkeit gegen die gastfreundliche Nation, in deren Mitte ich eine für einen Ausländer gewiß seltene Laufbahn zurücklegen durfte. Vielleicht hätte sich mein Talent in Frankreich, Rußland oder England ebenso erfolgreich durchgesetzt und doch hätte ich die Sa-

che dieser Nationen nie zu der meinen gemacht. Nicht Gastfreundschaft, sondern das ungeheure Bild moralischer und menschlicher Kraft, das sich in diesen Tagen vor mir entrollte, hat mich bewegt. Trotz der Gewalt der Erhebung gegen drei mächtige Feinde kein fanatischer Chauvinismus, trotz unbedingter Siegeszuversicht kein blinder Rausch, trotz Inanspruchnahme aller nationalen Kräfte menschlichste Schonung des einzelnen wie der Gesamtheit (Schaper 2000, 125)!

Wie vielen anderen auch bleibt ihm das Schicksal der Kriegsgefangenschaft nicht erspart, aber aufgrund seiner Lungenkrankheit wird er vorzeitig in die neutrale Schweiz entlassen, wo er bald darauf wieder Theater spielt. Das Kriegsende sieht Moissi dann in Berlin, wo sich auch bei ihm eine politische Kehrtwende vollzogen hat. Er steht der von der traditionellen SPD abgespaltenen USPD nahe, er ist in Berlin mitten unter den protestierenden Arbeitern, und er wird sogar zeitweise als Kunst- und Kulturminister in einem von Spartakisten gebildeten Kabinett gehandelt (Schaper 2000, 138).

Zwei seiner Aktionen in diesem Zusammenhang sind wieder stark mit literarischen Hintergründen verbunden. Da ist zunächst eine von Moissi offenbar angestregte, aber anonym durchgeführte Aktion zugunsten von Ernst Toller, dessen Hinrichtung „von einem blutrünstigen Bürgertum geplant wird“, wie Arthur Schnitzler am 15. Juni 1919 im Tagebuch festhält (Schnitzler 1985, 261).

Etwas konsterniert bemerkt Schnitzler, dass Franz „Blei (und Genossen) [...] in der Ztg. dem ‘mutigen Anonymus der ihre Unterschrift unter jenen Anruf gesetzt hatte’“ gedankt hätte. Schnitzler, dessen Name ohne sein Wissen unter jenem Aufruf zu lesen war, geißelt, unter Nennung Moissis, die „Depravation dieses Literatenvolkes“, „dies Gemisch von Opportunismus, Snobismus, Verlogenheit und Schamlosigkeit“. Zehn Tage später erfährt er von Franz Blei, dass dieser den anonymen Protest gar nicht selbst unterschrieben hatte, ja dass sogar der „Dank an den ‘mutigen Anonymus’“ seinerseits noch einmal eine Fälschung gewesen sei (Schnitzler 1985, 266).

Offenbar hat Schnitzler dem Schauspieler, der weiterhin seine Rollen, etwa im „Grünen Kakadu“ oder in „Paracelsus“ (den Moissi auf Deutsch in Schweden gespielt hat, während alle anderen die Übersetzung sprachen), verkörperte, diese politische Aktion nicht verübelt, – am 26. August 1921 heißt es: „Begegnung u.a. Moissi, den ich zum ersten Mal sprach, seit er meinen Namen unautorisiert unter jenen Toller Aufruf geschrieben“ (Schnitzler 1983, 220).

Arthur Schnitzler, einer der liberalsten Geister der Wiener Kultur- und Dichterszene, hatte in seinem Tagebuch (vom 8. Juni 1919) offenbar eher gut gelaunt als kritisch, Moissi nach der zeitgenössischen Propagandaschlacht, als „Communisten“ bezeichnet (Schnitzler 1985, 259). Und er hat auch auf sehr feine Art, Jahre später die Widersprüchlichkeiten von Moissis kommunistischer Berufung festgehalten. Am 8. April 1925 notiert Schnitzler: „Moissi schwärmt von dem bolschewistischen Russland, wo er gefeiert wurde, glänzend wohnte und ass. Ich versuchte ihm zu

erklären, dass er vom Communismus dort nichts zu spüren bekam. Er führt mich in seinem Privatauto nach Haus, schien nicht darunter zu leiden, dass nicht alle Menschen Autos besitzen“ (Schnitzler 1995, 241).

Am 6. Juli 1919 erschien in „Der neue Tag“ unter der Überschrift „Minister Moissi“ der Bericht über ein Interview mit dem Künstler, in dem die Nähe zwischen kommunistischer Ideologie und christlichem Ethos eine bemerkenswerte Synthese ergibt. Die Tolstoj-Schwärmerei hat sich weiter entwickelt und wird politisch greifbar. Der Interviewpartner Moissis ist Joseph Roth (1894–1939) gewesen, der spätere Chronist vom Untergang der Donaumonarchie. Moissi ist vom Plan der deutschen Spartakisten, über den Roth in einem Wiener Spätabendblatt gelesen hatte, selbst überrascht, würde sich aber wohl zutrauen, als „Minister für Kunst und dergleichen meine Sache ganz gut [zu] verstehen; speziell, was die Bühne betrifft“ (Roth 1994, 33). Joseph Roth hält folgendes Bekenntnis des Künstlers fest:

Politisch und praktisch bin ich rein und parteilos wie ein neugeborenes Kind. Ich bin Christ. Ganz einfach: Christ. Was mich an der kommunistischen Ideenwelt interessiert und anzieht, ist ihre Verwandtschaft mit der Ideologie des Christentums. Ich bin, wie so viele in Deutschland, durch diese viereinhalb Jahre Krieg eines Besseren belehrt worden. Ich habe jenen Kapitalismus hassen gelernt, der den Krieg verschuldet hat. Kann man mir das übelnehmen?! Ich begreife nicht, daß sich die Leute darüber aufregen, daß ich meine teuer genug erworbene Überzeugung nicht verleugne. Jeder fast hat in Deutschland und in Österreich umgelernt. Wer seit 1914 bis heute seine Gesinnung nicht geändert hat, ist entweder ein Narr oder ein Prophet. Ich glaube: ich bin keines von beiden. Warum nimmt man es mir krumm, wenn ich jene hasse, die so fest auf ihrem Geldsack sitzen? An eine *graue Gleichmacherei* glaube ich nicht, glauben auch, soviel ich weiß, die *Lenin* und *Trotzki* nicht. Aber ich glaube an die kommende Gerechtigkeit, die so viel unverschuldetes Elend aus der Welt schaffen wird. Wenn das Kommunismus sein soll, so ist er schön und gut. Ich habe natürlich mit Berliner Unabhängigen häufig gesprochen, aber dem *Parteietriebe* und der *aktiven Politik* stehe ich *vollkommen fremd* gegenüber (Roth 1994, 34).

Mehr Internationalität geht kaum: Ein österreichischer Autor schreibt für eine amerikanische Zeitschrift über ein Theaterstück, das eine spanische Quelle hat. 1923 hatte Hofmannsthal für „The Dial“ über die im Jahr zuvor erfolgte Uraufführung seines Stückes „Das Salzburger Große Welttheater“ geschrieben, in welchem die Ordnung der Welt durch die Wut eines zu kurz gekommenen Bettlers zerschlagen zu werden droht. Seine kompromisslose Weltsicht – „Ihr habt, und ich hab nicht – das ist die Rede, / Das ist der Streit und das, um was es geht!“ (Hofmannsthal 1979, 33) – verquickt der aufgeschlossene Leser Hofmannsthal mit den Positionen Lenins. Aber dessen „Lösung“: „Umsturz des Bestehenden, Anschreißen der Gewalt; und was dann? aufs Neue Gewalt“ (Hofmannsthal 1979, 212), kommt für den Bettler schließlich nicht in Frage, denn er ist sich seiner Verantwortung bewusst, dass die Zerstörung der Ordnung irreparabel wäre. Und diese Bühnenfigur findet nun durch Moissi eine, wie Hofmannsthal beschreibt, gleichsam russische Komponen-

te. Nicht nur die Leninsche Gewaltvorstellung, sondern auch der Gewaltverzicht wird im Licht russischer Praxis gesehen. So heißt es in Hofmannsthal „Wiener Brief“ nach Amerika:

Moissi spielte den Bettler und war außerordentlich und von einer Internationalität der Gebärde, die merkwürdig zu diesem so zusammengemischtem Publikum paßte, obwohl die Gestalt selbst, so international sie ihrer symbolischen Natur nach ist, doch vielleicht vertragen hätte, in einer bestimmteren Art als eine deutsche oder österreichische Gestalt gezeichnet zu werden. Aber Moissi ist seiner Herkunft nach ein Albaner, seiner Erziehung nach Italiener, seiner theatralischen Kultur nach halb Deutscher halb Russe, denn er spielt nichts lieber als Tolstoi und hat in dieser Gefühlswelt sozusagen Wurzeln geschlagen, – so umwehte auch seinen Bettler etwas Russisches, und das Gespenst des Bolschewismus stand sehr deutlich hinter seinen außerordentlichen, sparsamen und unvergesslichen Gebärden, seine Stimme aber, in der ein italienischer Timbre ist, ließ ihn die Zeilen gelegentlich in einer wunderbaren Weise behandeln, die unvergleichlich passend war zu der marmornen Kirche, in der so viel vom italienischen katholischen Geist der vergangenen Jahrhunderte sich ausdrückte (Hofmannsthal 1979, 293f.).

Diese ethisch und christlich gefärbte Ideologie einer ‘russischen Seele’ findet ein fernes Echo noch in den mystisch verbrämten Terrorgedanken Leo Naphtas im „Zauberberg“ von Thomas Mann, sie wird aber auch Bühnentauglich umgesetzt in einer der letzten Produktionen, die Moissi zusammen mit Max Reinhardt durchgeführt hat.

4. Fürst Myškin

Neben Moissis anhaltender Faszination vom Werk Tolstojs, das er auf der Bühne wie kein anderer umsetzen konnte, steht natürlich der Romancier Dostojewskij im Schatten. Aber angesichts der Dispositionen, die aus Moissis russischen Rollen rekonstruiert werden kann, ist es andererseits nicht so sehr verwunderlich, dass er sich *einer* Figur aus den großen Romanen besonders verbunden gesehen haben muss: Im Frühjahr 1920 brachte Max Reinhardt Gerhart Hauptmanns Aztekenstück „Der weiße Heiland“ heraus, und Moissi spielte die Rolle des Montezuma (Huesmann 1983, Nr. 1142). In seinem 1948 gedruckten Artikel über Moissi hat Oskar Maurus Fontana diese Rolle genauer geschildert – und sie in einen erstaunlichen Kontext gestellt.

Unter seinen vielen Gestalten, die er geschaffen, ist wohl die größte die des Montezuma in Hauptmanns Tragödie „Der weiße Heiland“. Da war er mit seinem ganzen Wesen so durchaus der Träumer und der Dulder und der Heilige, daß nicht ein Rest unerfüllt blieb. Sehr schön, wie im Anfang über sein Gesicht immer wieder ein Schimmer natürlicher Pfriffigkeit lief, wie diese naive, spielerische Kindlichkeit ihn mit der Erde verband, von der sich sein wundersüchtiger, fast epileptisch zuckender Körper wieder losriß. Und wie er ging! Fast als seien die Füße gelähmt, als hinge an ihnen die Erdkugel und er müsse sie nachschleifen als ihr Gefangener – eine unendliche Last, eine unendli-

che Fessel! So muß vor Dostojewskis innerer Schau „Der Idiot“ Fürst Myschkin durch Petersburg gegangen sein, s e i n e m Golgatha entgegen. Ergreifend, wie die Einsamkeit des Auserwählten um Moissis Azteken war, wie er vor dem Trug der Welt weinend zusammenbrach, wie er, in Gott verzückt, tanzte. Ein wahrer König vor wahren Knechten – so stand er da und der Schrei der geopfert Menschenkreatur, immer wieder geopfert und gemarterten Menschenkreatur, gelte aus ihm, schluchzend, klagend, anklagend, als wolle er bis zu Gottes Thron dringen“ (Fontana 1948, 124f.).

Sicherlich ist es Fontana bewusst gewesen, dass Moissi im Jahr 1930 das Wagnis eingegangen war, in einer von Vladimir Sokolov und Heinrich George konzipierten Bühnenfassung eben Dostojevskijs Fürst Myškin zu spielen. Während sich viele Kritiker darin einig waren, dass es sich nur um eine „Konfektion“ des Romans gehandelt habe⁴, den man „zerfetzt und wieder zusammengeflickt“ habe⁵, heben die meisten die enorme Leistung Moissis hervor, besonders aber die Nähe und Authentizität gerade einer solchen Rolle, die wiederum als Spiegel der russischen Seele wahrgenommen wird: Dem Schauspieler, so der Journalist der „Pfälzischen Rundschau“ weiter, sei eine Natur wie Myškin innerlich verwandt:

Ein russischer Märchendümmling, dessen Torheit darin besteht, daß er fremdes Leid wie eigenes empfindet, dem Mitleid des wichtigste Daseingesetzt der Menschheit ist [...] Das wußte Moissi [...] zu ergreifendem Ausdruck zu bringen. Wir erlebten, wie die Menschen, denen er sein Nazarenentum selbstlos geben will, ihn nicht verstehen und daran zugrundegehen – mit ihm [...] Moissi war in diesem Schauspiel ganz stilles Seelenleben, Milde und Güte (zit. nach Rohracher 1951, 178).

Fritz H. Chelius berichtete am 9. Oktober 1930 in der „Elbinger Zeitung“: „Es gibt vielleicht keinen zweiten Schauspieler, der diese Rolle derart verkörpern kann, und wenn er auch unseren Nerven die größte Belastung auferlegt, man steht doch vom ersten bis zum letzten Wort in seinem Bann [...]“ (zit. nach Rohracher 1971, 179). Bei einer Aufführung in Dortmund, 1931, wird hervorgehoben, dass es wieder „die Rolle eines leidenden, weichen, weiblichen, passiven Menschen“ sei (Rohracher 1951, 181), und der Kritiker der Aufführung in Basel hält am 22. Januar 1931 fest, „Alexander Moissi spielt den ‘Idioten’ Fürst Myškin, spielt er ihn wirklich? Oder lebt in dieser russischen Erlöserfigur nicht ein gutes Stück jener überwirklichen Dämonie, der auch Alexander Moissi intellektuell und seelisch verhaftet ist?“ (zit. nach Rohracher 1951, 180) Nur Harry Graf Kessler war unzufrieden, sein Tagebuch vermeldet am 11. Oktober 1930 aus Berlin über die Aufführung: „eine schreckliche Klitterung, auch Moissi ganz nur Affektation, auf die Dauer unerträglich“ (Kessler 2010, 385). Allerdings sollte man, nach Moissis Berufsverständnis,

⁴ „General-Anzeiger“, Stettin, zit. nach: Rohracher (1951, 177).

⁵ „Pfälzische Rundschau“, Ludwigshafen, zit. nach Rohracher (1951, 177).

davon ausgehen, dass er auch, ja gerade diese Rolle als Ausdruck einer persönlichen Betroffenheit gesehen haben muss.

Literaturverzeichnis

- Bronnen, A. 1967. Alexander Moissi. In: Ders. *Begegnungen mit Schauspielern. Zwanzig Porträts aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Harald Kleinschmidt. Berlin, 41–48.
- Döblin, A. Shakespeare (19.11.1922). In: Ders. *Kleine Schriften II. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Anthony W. Riley. Olten i. Br. 1900, 152–1565.
- Fontana, O. M. 1948. Alexander Moissi. In: Ders.: *Wiener Schauspieler. Von Mitterwurzer bis Maria Eis*. Wien, 119–125.
- Hofmannsthal, H. von. 1979. *Gesammelte Werke*, 10 Bde. Hrsg. von Bernd Schoeller in Zusammenarbeit mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main.
- Hofmannsthal, H. V. 1977. *Das Salzburger Große Welttheater*. Hrsg. von Hans-Harro Lendner. Frankfurt a. M. (Sämtliche Werke. 10.)
- Huesmann, H. 1983. *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*. München.
- Kerr, A. 1998. „Ich sage, was zu sagen ist“. *Theaterkritiken 1893–1919*. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main. (Werke in Einzelbänden. 7,1.)
- Kessler, H. Graf 2005. *Tagebuch. 4. Bd.: 1906–1914*. Hrsg. von Jörg Schuster. Stuttgart.
- 2007. *Das Tagebuch. 7. Bd.: 1919–1923*. Hrsg. von Angela Reinthal. Stuttgart.
- 2010. *Das Tagebuch. 9. Bd.: 1926–1937*. Hrsg. von Sabine Gruber und Ulrich Ott. Stuttgart.
- Moissi, A. 1953. *Der, die das*. In: Herald, H. (ed.). *Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes*. Hamburg, 136–137.
- Musil, R. 1978a. Moissi-Epilog. In: Ders. *Gesammelte Werke: Prosa, Stücke, Essays, Reden, Kritik*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek, 1498–1500.
- 1978b. Moissi-Gastspiel. In: Ders. *Gesammelte Werke: Prosa, Stücke, Essays, Reden, Kritik*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek, 1509–1514.
- Rohracher, I. 1951. *Leben und Wirken des Schauspielers Alexander Moissi*. München.
- Roth, J. 1994. Minister Moissi. Eine Unterredung mit dem Künstler. In: Ders.: *Unter dem Bülowbogen. Prosa zur Zeit*. Hrsg. von Rainer-Joachim Siegel. Köln, 33–36.
- Schaper, R. 2000. *Moissi. Triest Berlin New York. Eine Schauspielerlegende*. Berlin.
- Schnitzler, A. 1983. *Tagebuch, 1920–1922*. Hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien.
- 1985. *Tagebuch, 1917–1919*. Hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien.
- 1995. *Tagebuch, 1923–1926*. Hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien.