

Mathias Mayer und Marco Holubarsch (Hrsg.)

Alexander Moissi

**Ein Schauspieler als Schnittfläche
der Klassischen Moderne**

Eine Dokumentation



Alexander Moissi
Ein Schauspieler als Schnittfläche
der Klassischen Moderne

herausgegeben
von

Mathias Mayer und Marco Holubarsch

KLASSISCHE MODERNE

herausgegeben

von

Achim Aurnhammer, Werner Frick,
Dieter Martin, Mathias Mayer

Band 36

ERGON VERLAG

Alexander Moissi
Ein Schauspieler als Schnittfläche
der Klassischen Moderne

Eine Dokumentation

herausgegeben

von

Mathias Mayer und Marco Holubarsch

ERGON VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung von
Olivier und Desiree Berggruen
sowie der Universität Augsburg.

Umschlagabbildung:
Alexander Moissi als Narr in *King Lear*
(DTM Inv. Nr. II 45552)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
Satz: Thomas Breier

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-398-6 (Print)
ISBN 978-3-95650-399-3 (ePDF)
ISSN 1863-9585

Inhalt

I.	Einleitung.....	9
II.	Zeittafel.....	19
III.	Ausgewählte Texte über Alexander Moissi	25
	Bab, Julius: Moissis Berliner Aufgang (1927).....	25
	Bahr, Hermann: Tagebücher (1906-1907).....	26
	Bahr, Hermann (1927)	29
	Beer-Hofmann, Richard (1927).....	29
	Bermann, Richard A.: Erlebnisse mit Alexander Moissi (1935).....	29
	Brod, Max: Hamlet (1923).....	32
	Bronnen, Arnold: Alexander Moissi (1967).....	35
	Döblin, Alfred: Shakespeare (1922); Unverändert. Leben und Theater (1923).....	39
	Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen. Erinnerungen (1968).....	42
	Dürrenmatt, Friedrich: Sätze über das Theater (1970).....	44
	Faktor, Emil: Leo N. Tolstoi, Der lebende Leichnam (1913)	45
	Harden, Maximilian: Sein Weg (1927).....	45
	Hauptmann, Gerhart (1927).....	48
	Hauptmann, Gerhart: Brief an Moissi (Mai/Juni 1932).....	49
	Hesse, Hermann: Brief an Georg Reinhart (1916).....	49
	Hofmannsthal, Christiane von: Tagebuch (1919).....	49
	Hofmannsthal, Hugo von: Briefe an Moissi (1920-1927).....	51
	Ihering, Herbert: Moissi-Gastspiel (1924); Bassermann, Moissi und Schnitzler; Moissi und Murnau (1929).....	55
	Jacob, Heinrich Eduard: Moissi, der Kämpfer (1927).....	58
	Kafka, Franz: Tagebuch (1912)	59
	Kerr, Alfred: Carl Sternheim: Bürger Schippel (1913); Leo Tolstoi: Die Macht der Finsternis (1918).....	60
	Kerr, Alfred: Moissi (1913)	61
	Kessler, Harry Graf: Tagebuch (1906-1930).....	62
	Klaar, Alfred: Henrik Ibsen, Gespenster (1906); William Shakespeare, Romeo und Julia (1907).....	68

	Kortner, Fritz: Aller Tage Abend (1979)	69
	Kraus, Karl: Der Zeit ihre Kunst (1922)	69
	Mann, Klaus: Nachruf (1935).....	80
	Musil, Robert: Moissi-Epilog; Moissi-Gastspiel (1921)	82
	Pirandello, Luigi: Gruß und Einladung (1927)	87
	Polgar, Alfred: Alexander Moissi (1917-1927)	87
	Reich, Bernhard: Im Wettlauf mit der Zeit (1970)	93
	Roth, Joseph: Minister Moissi (1919).....	95
	Salten, Felix: Moissi (1927).....	97
	Schnitzler, Arthur: Tagebuch (1905-1930).....	102
	Walser, Robert: Moissi in Biel (1920)	110
	Werfel, Franz: Zauberer Moissi (1927)	111
	Zweig, Stefan: Moissi im Gespräch (1927), Moissis Neubeginn (1931), Abschied von Alexander Moissi (1935)	112
IV.	Ausgewählte Texte von Moissi.....	119
	Warum ich ein deutscher Kriegsfreiwilliger wurde (1914)	119
	Ermete Novelli (1919).....	120
	Deutsches und russisches Theater (1924).....	121
	Lügt der Schauspieler? (1927)	124
	Mein Debut am Burgtheater (1927)	125
	Schauspielerei	126
	Inspiration	128
	Schauspielerlügen.....	128
	Die Pflicht zur Kunst	129
	Wie ich zu seinem Fedja kam ... (1928).....	132
	Mein Dank an Hugo von Hofmannsthal (1929)	133
	„Der, die, das“	135
	War ich wirklich ein Verbrecher? (1931).....	135
	Der Gefangene (1932)	138
V.	Abbildungsverzeichnis	223
VI.	Verzeichnis der Tondokumente	225

VII.	Quellenverzeichnis.....	227
1.	Texte über Moissi (Quellen zu Kapitel III).....	227
2.	Texte von Moissi (Quellen zu Kapitel IV)	230
3.	Forschungsliteratur	230
VIII.	Danksagung.....	237
IX.	Abbildungen.....	239

I. Einleitung

I

Ende des 19. Jahrhunderts konnte Friedrich Nietzsche davon überzeugt sein, „für den Schauspieler das *goldene Zeitalter*“ heraufkommen zu sehen, „für ihn und für Alles, was seiner Art verwandt ist“.¹ Es war zugleich die Diagnose eines Niedergangs, einer Dekadenzerscheinung, denn es waren schon immer „die interessantesten und tollsten Zeitalter der Geschichte“, „in denen die ‚Schauspieler‘, *alle* Arten Schauspieler die eigentlichen Herren sind“.² Das Erstarken dieser Gruppe geht einher mit dem Verlust der großen Baumeister, die den Mut hatten, „auf lange Fernen hin Pläne zu machen“.³ Nietzsche sah die zeitgenössische Verkörperung einer solchen Macht der Verstellung je länger je mehr in Richard Wagner auf die Spitze gebracht, der die „Rechtschaffenheit“ und „Echtheit“ der Musik gefährlich auf die Probe stellt:

Der grosse Erfolg, der Massen-Erfolg ist nicht mehr auf Seiten der Echten, – man muss Schauspieler sein, ihn zu haben! – Victor Hugo und Richard Wagner – sie bedeuten Ein und Dasselbe: dass in Niedergangs-Culturen, dass überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend wird. Nur der Schauspieler weckt noch die *grosse* Begeisterung.⁴

Nietzsches große Polemik des Schauspielers bezeichnet eine Wendung von der Kulturgeschichte eines im Lauf der Jahrzehnte anerkannten Berufsstandes ins Diagnostische, in die Entlarvung der Mentalität einer Zeit. Die seit dem 18. Jahrhundert zu beobachtende Entwicklung, dass die noch immer als unbürgerlich gelten und aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Schauspieler doch als Gradmesser ästhetischer Prozesse ernstgenommen werden müssen, wird von Nietzsche in ein neues Stadium katapultiert. Hatten Lichtenberg und Lessing den großen Bühnenvirtuosen ihrer Zeit gleichsam Denkmäler gesetzt, indem sie sie kritisch würdigten, so rückten auch der Schauspieler und der Dichter enger zusammen.⁵ Goethe hat mit dem Gedächtnisgedicht auf die frühverstorbene Schauspielerin Christiane Becker, *Euphrosyne*, und mit dem etwa zeitgleich entstandenen *Vorspiel auf dem Theater*, das in den *Faust I* integriert wurde und eine Art dramatisierte Poetik des Theaters

¹ Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 6, S. 38.

² Friedrich Nietzsche: *Die Fröhliche Wissenschaft*, Nr. 356, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 596.

³ Nietzsche: *Fröhliche Wissenschaft*, Bd. 3, S. 596.

⁴ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 37.

⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 5. Stück, in: Ders.: *Werke*, 8 Bde., hg. von Herbert G. Göpfert, München 1973, Bd. IV, S. 256f. – Georg Christoph Lichtenberg: *Briefe aus England* [1775], in: Ders.: *Schriften und Briefe*, 4 Bde., hg. von Wolfgang Promies, München 1972, Bd. 3, S. 326-367.

liefert, den Schauspieler im Horizont der klassischen Ästhetik verankert. Das Transitorische des Schauspielers, das Lessing in seiner „Ankündigung“ der *Hamburgischen Dramaturgie* bedacht und das Schiller in den geflügelten Worten des *Wallenstein*-Prologs an das 19. Jahrhundert weitergab: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“,⁶ öffnet sich in einen Kult der Anerkennung, der in der Folge die Schauspielerinnen und die Schauspieler zu Schlüsselgestalten ihrer Zeit macht. Auf der einen Seite sind es die Bühnenkünstler selbst, die einen gestiegenen ästhetischen Anspruch einfordern, sie begnügen sich nicht länger mit der bloßen Vermittlungsrolle, die Hegel ihnen zugewiesen hatte: „Der Schauspieler soll gleichsam das Instrument sein, auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergibt“.⁷

Im Gegensatz dazu versucht eine repräsentative Figur des zeitgenössischen Theaters wie August Wilhelm Iffland (1759-1814) das ihm zu billig erscheinende Wort „Schauspieler“ in der Schrift *Über die Bildung der Künstler zur Menschen-Darstellung auf der Bühne* (von 1815) zu ersetzen durch das Stichwort „Menschen-darsteller“.⁸

Auf der anderen Seite kann man beobachten, wie gerade der Bildungs-Gedanke im Zusammenhang mit der Bühne zeitgleich im Bildungsroman Platz greift. Hatte die Theatromanie im Fall von Karl Philipp Moritz’ „psychologischem Roman“ *Anton Reiser* (1785-1794 publiziert) noch einen eher eskapistischen Charakter, indem der junge Protagonist seine Probleme in der Ersatzwelt von Lektüre und Bühne auslebt, gewinnt die Auseinandersetzung mit dem Illusionscharakter des Theaters, als Spiegel einer notwendigen Selbsterkenntnis, in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/6) eine entscheidende Funktion. Gleichsam auf dem Umweg über die Notwendigkeit, zwischen Spiel und Realität unterscheiden zu lernen, führt der Weg des Protagonisten zunächst auf die Bühne, und dann auch wieder (im Umkreis der Turmgesellschaft) von ihr weg. Aber noch einer seiner jüngeren Brüder, Adalbert Stifters Heinrich Drendorf im *Nachsommer* (1857), wird aus einer zunächst als „erlogenen Geschichte“ herabgestuften Aufführung – von Shakespeares *König Lear* – zur erschütternden Wahrnehmung der „wirklichsten Wirklichkeit“ gezwungen.⁹ Stifter dürfte dabei die Burgtheater-Aufführung mit Heinrich Anschütz vor Augen gestanden haben.

Der Zeitpunkt von der Herrschaft der Schauspieler, den Nietzsche besetzt hat, geht einher mit einer zwischen St. Petersburg und New York bespiellosen Auf-

⁶ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 234. – Friedrich Schiller: *Werke. Nationalausgabe*, hg. von Julius Petersen und Hermann Schneider, Bd. 8: *Wallenstein*, hg. von H. Schneider und Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949, S. 4.

⁷ Georg W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: Ders.: *Theorie-Werkausgabe*, Bd. 15, Frankfurt am Main 1970, S. 513.

⁸ Vgl. Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Bd. 1: *Schauspielstile*, Leipzig 2012, S. 55.

⁹ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Textredaktion Magda Gerken, Nachwort Uwe Japp, München 1987, S. 172.

merksamkeit auf einen zunehmend mobiler werdenden Starbetrieb auf der Bühne, der durch Gastspielreisen die gesamte interessierte Öffentlichkeit erreicht. Geradezu Verehrung und Vergötterung wird den beiden konkurrierenden Diven der Jahrhundertwende zuteil, Sarah Bernhardt, die als „Berma“ in Prousts *A la recherche du temps perdu* in einer ihrer Lieblingsrollen, der *Phèdre* von Racine, porträtiert wird, und Eleonora Duse, die u. a. Hofmannsthal, Rilke und d'Annunzio feierten.¹⁰ An den deutschsprachigen Bühnen, in Berlin und ab 1899 am Wiener Burgtheater, genoss besonders Josef Kainz einen legendären Ruf, den u. a. Hofmannsthal durch sein Gedicht anlässlich der Trauerfeier *Josef Kainz zum Gedächtnis* (1910) geltend machte.¹¹ Ganz in seiner Umgebung unternahm Alexander Moissi seine ersten Versuche als Schauspieler.

II.

Er kam als Zwanzigjähriger mit mangelhaften Deutschkenntnissen nach Wien und wollte Sänger werden. Etliche Jahre später war er nicht nur der Star des Berliner Theaters, sondern seine Erfolge führten ihn quer durch Europa und bis nach Amerika. Die Rede ist von Alexander Moissi (1879 oder 1880 geboren in Triest), der einer albanisch-italienischen Familie entstammte und dank seiner frühen Entdeckung durch den großen Josef Kainz für das Theater gewonnen wurde. Nach einem schwierigen Start und Gesellenjahren in Prag wurde er seit der Zusammenarbeit mit Max Reinhardt zu einer Figur öffentlicher Aufmerksamkeit. Dabei scheint er kaum einmal in einer heiteren oder jedenfalls psychisch unkomplizierten Rolle aufgetreten zu sein.

Wie sehr Moissis Weg von der Überzeugung und Durchsetzungskraft Max Reinhardts geprägt worden ist, bezeugen auch die Berufskollegen. Eduard von Winterstein berichtet über die Aufführung des *Grafen von Charolais* von Richard Beer-Hofmann, in der in der Nebenrolle des Philipp ein junger Schauspieler debütierte, „den Reinhardt sich aus Prag geholt hatte und von dem er sich viel versprach: Alexander Moissi. Man kann nicht sagen, dass Moissi in dieser Rolle sich mit einem Schläge Berlin und sein Publikum erobert hätte. Im Gegenteil, die Meinung über ihn war sehr geteilt. Die singende, lässige Redeweise dieses Schauspielers, der aus Triest stammte und ein halber Italiener war, stieß viele ab. Aber Reinhardt glaubte an ihn, er schwor auf ihn, und sein Glaube machte sich bezahlt: in wenigen Jahren war Moissi der unbestrittene Liebling des Berliner Publi-

¹⁰ Gerhard Ebert: *Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Ein Abriss*, Berlin 1991. – Ursula Geitner (Hg.): *Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*, Bielefeld 1988. – Annette Meyhöfer: *Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende*, Köln, Wien 1989. – Renate Möhrmann: *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt am Main 1989.

¹¹ Hugo von Hofmannsthal: *Gedichte*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von Rudolf Hirsch u. a., 42 Bde., Bd. 1, hg. von Eugene Weber, Frankfurt am Main 1984, S. 108-110.

kums“.¹² Den Durchbruch schaffte er mit dem geisteskranken Oswald in Ibsens *Gespensstern*. In verschiedenen Rollen hatte er „gefallen, mißfallen, hatte teils Bewunderung, teils höhnisches Gelächter gefunden, aber Reinhardt glaubte an ihn [...]. Die Vorstellung der *Gespensstern* nun bildete den Beginn der beispiellosen Karriere“.¹³ Wenn Hofmannsthal später (1918) meinte, Moissi kenne „jedermann“,¹⁴ lässt sich das aus den Zeugnissen so unterschiedlicher Zeitgenossen wie Max Weber, Sigmund Freud, C. G. Jung und Bertolt Brecht bestätigen.¹⁵ Thomas Mann hielt es noch in seiner *Gedenkrede auf Max Reinhardt* demselben zugute, dass sein „Impresario-Instinkt“ ihn zu denjenigen Entdeckungen von Talenten geführt habe, die das Theaterleben der Zeit prägten, und hat dabei auch „die melodische Jünglingspoesie Moissis“ hervorgehoben.¹⁶

Die Figur des Schauspielers ist eine komplexe Schnittfläche kollektiver und individueller, ästhetischer und sozialer Projektionen: So wie er oder sie für seine Zeit prägende Interpretationen identitätsstiftender Rollen verkörpert, richten sich die Erwartungen des Publikums zwischen Faszination und Abwehr auf ihn. Er tritt als stimmlich, körperlich und intellektuell einmaliges Individuum auf, das zugleich, wie im Fall Moissis, kreativer Bezugspunkt künstlerischer Hervorbringungen ist – manche Rolle wird ihm auf den Leib geschrieben. Imaginationen, Interpretationen, Projektionen und Perspektiven verdichten sich zu einer komplexen Gemengelage, an der das Theater, mit Autoren wie Publikum, teilhat, zu der aber besonders die zeitgenössischen Mentalitäten beitragen. Der Schauspieler ist der Katalysator solcher Wahrnehmungen umso mehr, je eher er diverse mediale Kanäle zu nutzen weiß, – wie im Falle Moissis auch das Foto, den Film, die Lesung. Angesichts der extremen Reichhaltigkeit an Moissi-Zeugnissen bieten seine über gut 30 Jahre sich erstreckenden Auftritte eine Spiegelung seiner Epoche, aus der sich Bilder der klassischen Moderne rekonstruieren lassen.

Zu einer Zeit, da Georg Simmel über die „Philosophie des Schauspielers“ nachdachte, glänzte Moissi nicht zufällig in Stücken, die den Schauspieler auf der

¹² Eduard von Winterstein: *Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte*, Berlin 1961, S. 354f.

¹³ Winterstein: *Mein Leben und meine Zeit*, S. 399.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Zum Direktionswechsel im Burgtheater*, in: Ders.: *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, Bd. XXXIV, S. 212.

¹⁵ Max Weber hatte geplant, Moissi in einer Tolstoi-Rolle zu sehen, wie er am 19. April 1918 an seine Frau Marianne schrieb. Max Weber: *Briefe 1918-1920*, hg. von Gerd Krumeich und M. Rainer Lepsius, 1. Halbbd., Tübingen 2012, (Bd. II.10), S. 133. – Sigmund Freud – C.-G. Jung, *Briefwechsel*, hg. von William Mc Guire und Wolfgang Sauerländer, Frankfurt am Main 1974, S. 425 und 466. Jung hatte Moissi als Faust, Freud ihn als Ödipus gesehen, beide 1911. – Brecht hatte 1920 wahrgenommen, dass „Reinhardt [...] Moissi längst den Posa“ im *Don Carlos* spielen lässt. Bertolt Brecht: *Don Carlos*, in: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bde., hg. von Werner Hecht u. a., Bd. 21, Berlin und Frankfurt am Main 1992, S. 60.

¹⁶ Thomas Mann: *Sämtliche Werke*, 13 Bde., Frankfurt am Main 1974, Bd. X, S. 490-495, hier S. 494.

Bühne als Rolle zeigten, etwa bei Maxim Gorki (im *Nachtsyl*) oder Arthur Schnitzler: in dessen grotesker Darstellung der Französischen Revolution im *Grünen Kakadu*, in dem ein Schauspieler durch einen Eifersuchtsmord das politische Geschehen auslöst. Nietzsche hat schon in der *Fröhlichen Wissenschaft* die Beobachtung festgehalten, „fast alle Europäer verwechseln sich in einem vorge- rückten Alter mit ihrer Rolle, sie selbst sind die Opfer ihres ‚guten Spiels‘[...], bis aus der Rolle wirklich Charakter geworden ist“.¹⁷ Während damit einer Demas- kierung unbewusster Schauspielerei das Wort geredet wird, reflektiert Moissi über die entscheidende Frage seines Berufes: „Lügt der Schauspieler?“ Und er konnte sie nur ganz persönlich beantworten:

Schlägt in dem Menschen einer Dichtung nicht mein Herz, atmet dort nicht meine Lunge, lebt dort nicht meine Freude, mein Leid – mein Schauen, mein Wahnsinn, er- kenne ich dort nicht meines Wesens Kern, so muß ich Enthaltbarkeit üben – und wei- tersuchen nach dem Menschen, der ich *sein* kann und nicht *scheinen* muß.¹⁸

Dass dann der Hamlet zu seinen Schlüsselrollen wurde, ist verständlich – denn in Shakespeares Drama gibt es nicht nur Auftritte und Erläuterungen von Schauspiel- lern und Theater, sondern Hamlet selbst spielt mit der Verstellung, – er nimmt be- wusst ein „wunderliches Wesen“ (Schlegel für „antic disposition“) an, um durch seine Maskierung den Gegner in falsche Sicherheit zu manövrieren.

Aber Moissi wurde auch in anderer Hinsicht zu einem Schauspieler des Schau- spielers: Seine zwar nicht unumstrittene, als zu wenig heroisch wahrgenommene Verkörperung etwa von Hamlet, Romeo oder Faust machte ihn doch schnell zu einem Inbegriff des zeitgenössischen Theaters, sodass auch Wedekind und Shaw, Hofmannsthal (Moissi war der erste *Jedermann*, auch in Salzburg) und Haupt- mann von ihm gespielt oder gar uraufgeführt wurden. Im Jahr 1924 hat eine – nur indirekt bezeugte – Äußerung Moissis Staub aufgewirbelt, wonach er sich nicht entschließen könne, „in einem neueren deutschen Stück aufzutreten. Nur Sternheim, Georg Kaiser und einige andere seien allenfalls ‚Talentschen‘. [...] Der jüngsten Generation deutscher Darsteller und Bühnendichter stehe er nach den bisherigen Ergebnissen skeptisch gegenüber“.¹⁹ Zu diesem Zeitpunkt hatte er den Zenit seiner Theaterlaufbahn überschritten, die immer aus der ersten Reihe der Zuschauer kommentiert worden war. Der Kreis des Publikums, das ihn in vielen Schilderungen, in Rezensionen oder Tagebucheinträgen, in Porträts wahrge- nommen und festgehalten hat, ist durchaus illustre, Hermann Broch, Max Brod, Alfred Döblin, Graf Kessler und Karl Kraus, Klaus Mann, Robert Musil, Robert Walser und Stefan Zweig – sie alle haben ihn ausführlich beschrieben. Georg Simmel bescheinigte ihm, dass Moissis Hamlet „etwas ganz anderes als der von

¹⁷ Nietzsche: *Fröhliche Wissenschaft*, in: Ders.: SW, Bd. 3, S. 595.

¹⁸ Alexander Moissi: *Lügt der Schauspieler?*, in: *Moissi. Der Mensch und der Künstler*, zusammen- gestellt von Hans Böhm, Berlin 1927, S. 95.

¹⁹ *Salzburger Volksblatt*, 19. April 1924, S. 4.

Kainz war²⁰. Moissis ebenso pathetische wie musikalische Art der Artikulation, von der noch eindrückliche Tondokumente existieren, hat etwa in Kafka einen strengen Protokollanten gefunden, als er ihn 1912 in Prag erlebte. „Unverschämte Kunstgriffe und Überraschungen, bei denen man auf den Boden schauen muß und die man selbst niemals machen würde: Singen einzelner Verse“. Es ist nicht ganz überraschend, dass neben Kafka auch Rainer Maria Rilke dem Schauspieler gegenüber Vorbehalte hatte. Im Juli 1912 hatte er ihn in Venedig getroffen, zusammen mit Eleonora Duse (1858-1924), – sie „war sehr großartig heute“. Über Moissi aber heißt es:

Hier trat Moissi bei mir ein, plötzlich, von der Duse kommend, ich wußte, sie erwartete ihn schon gestern; er stürzte, drang, brach herein, erst meinte ich, es wäre sein Tempo, ein inneres, unbedingtes, – nun aber, nun fürchte ich fast, es ist das Tempo reinhardtscher Entreprisen. Mein Gott, wie ist er Akteur geworden [...].²¹

So ist es auch nicht verwunderlich, dass Rilke die Anregung der Fürstin, ein halbes Jahr später, den noch unvollendeten Zyklus der *Duineser Elegien* durch Moissi (öffentlich) rezitieren zu lassen, ebenso taktvoll wie entschieden abgelehnt hat. Er wollte das Werk noch unter Verschluss halten, „bis der Zustand, aus dem heraus sie sich gebildet haben, völlig überstanden ist“. Um dann doch noch nachzulegen:

Denken Sie übrigens, daß (da schon davon die Rede war) die Eysoldt mir für einen Vortrag dieser Gedichte fast näher läge als Moissi; sie hätte unendlich mehr Einfühlung und Einsicht, wenn auch vielleicht einseitigere Mittel; sie hätte das frauliche Herz und dazu eine Intelligenz, die diejenige Moissi's unweigerlich übertrifft.²²

Man hat Moissi eine Romantisierung und Erotisierung der Aussprache attestiert, seine Stimme wurde mit der eines Cello verglichen. Und selbst ein Bühnenmonster wie Schillers Franz Moor hat er in der Szene vor seinem Selbstmord in einer zwischen Grotteske und Mitleid schwankenden gesangsähnlichen Vision präsentiert. Alfred Döblin hat Moissi daher als einen „kleinen Caruso der Sprache“ ironisiert.

Nicht zuletzt ist es gerade diese Musikalität, die Moissi zu einem Schnittpunkt seiner Zeit hat werden lassen, die vielfach über die Konkurrenz von Wort und Ton nachgedacht hatte. Und der Komponist Ferruccio Busoni hat dem als Sänger begabten Schauspieler die Titelpartie seiner Oper *Arlecchino* auf den Leib geschrieben, die er im Sprechgesang ausführte, 1917 in Zürich: Zu dieser Zeit war Moissi als französischer Kriegsgefangener interniert, kam aber aufgrund seiner Lungenerkrankung in die neutrale Schweiz. Moissis zeittypische Mentalität – sie

²⁰ Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hg. von Ottheim Rammstedt, Bd. 21: *Kolleghefte, Mit- und Nachschriften*, hg. von Angelika Rammstedt und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2010, S. 166.

²¹ Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, hg. von Ernst Zinn, Neuausgabe 1986, 2 Bde., S. 172f.

²² Rilke – Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, S. 263.

äußert sich nicht nur in der Zeitkrankheit, an der Kafka und Hans Castorp im *Zauberberg* leiden, und Moissi liebte die „Helden des Leidens“ auf der Bühne, wie ihm Stefan Zweig bescheinigte. 1919 charakterisierte Adolf Winds Moissi als „nervösen Schauspieler, ihn zeichnet eine Feinfühligkeit aus, die sich gelegentlich bis zur Reizbarkeit steigert“. War Josef Kainz eine Flamme, „so lodert in Moissi das schwelende Flackerfeuer des Dekadenten“.²³ Der an der Syphilis heillos erkrankte Oswald in Ibsens *Gespensstern* gehörte zu seinen erfolgreichsten Partien. „Er spielte und spielt: Gütige, Kindlich-Heilige, Schicksals-Gepeitschte, Weisheit und Einfalt Spendende. Spielt Heroen des Herzens, Männer, die Glorie der Reinheit umglänzt, Soldaten der Menschlichkeit, Rufer in den Wüsten...“.²⁴ In nicht wenigen Rollen, zwischen Ödipus, Hamlet und Tasso, Franz Moor, Danton, Ibsens Oswald und Sternheims Snob ist der vielfach ganz anders ausgerichtete Gustaf Gründgens (1899-1963) Moissis Spuren gefolgt.²⁵

Aber Moissi war Kind seiner Zeit auch in seiner Euphorie für den Krieg. Er meldet sich 1914 als Freiwilliger, nicht nur, wie er verkünden ließ, aus Dankbarkeit gegenüber der Gastfreundschaft Deutschlands, sondern motiviert durch „das ungeheure Bild moralischer und menschlicher Kraft“, das sich in den Augusttagen vor ihm entwickelt hatte.²⁶ Zeittypisch war dann auch die Instabilität seines politischen Engagements: nach dem Krieg sympathisierte er mit den Spartakisten und wurde als „Schauspieler-Kommunist“ zeitweilig wohl gar als Anwärter für ein Ministeramt gehandelt. Auf die Interview-Frage keines Geringeren als Joseph Roths antwortete Moissi 1919 mit dem Bekenntnis: „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“.²⁷ Als Moissi einige Jahre später von seiner glänzenden Aufnahme im bolschewistischen Russland schwärmte, wunderte sich Arthur Schnitzler über seine unangefochtene Sympathie für gutes Essen und feudale Autos. Andererseits plante er – während man ihm erhöhte Preise zahlte – offenbar Volksvorstellungen für die Arbeiter und wirkte auch diplomatisch vermittelnd für die Versöhnung zwischen Frankreich und Deutschland.

Moissis Repertoire umfasste nicht nur die großen Shakespearerollen, Goethe und Schiller; er erarbeitete sich – neben dem zeitgenössischen Theater – zunehmend auch die antiken Stücke, er feierte Triumphe als Ödipus und Orest. Emil Faktor bescheinigte Moissi anlässlich einer Berliner *Orestie*-Aufführung im Jahr

²³ Adolf Winds: *Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom Mysterien- zum Kammerstück*, Berlin 1919, S. 255.

²⁴ Ludwig Ullmann: *Moissi*, Wien und Leipzig 1922, S. 38.

²⁵ Zum Repertoire von Gründgens vgl. Erika Fischer-Lichte und Dagmar Walach (Hg.): *Als Schauspieler fühle ich mich*. *Gustaf Gründgens*, Berlin 2000, bes. S. 14, 18f., 29.

²⁶ Alexander Moissi: *Warum ich ein deutscher Kriegsfreiwilliger wurde*, in: *Deutsche Presse*, 20. August 1914, S. 6. Im vorliegenden Band S. 119.

²⁷ Joseph Roth: *Minister Moissi. Eine Unterredung mit dem Künstler*, in: *Der Neue Tag*, 6. Juli 1919, in diesem Band S. 95.

1919 die stärkste Leistung in der Darstellung von Orests beginnendem Wahnsinn, „der ihn von der Vorderbühne bis in die Tiefen der Arena hinabhetzt“.²⁸ Und der mit ihm befreundete Hofmannsthal war davon überzeugt, Moissi sei „der stärkste Hamlet und König Ödipus der neueren Bühne“.²⁹

Aber die größte Affinität unterhielt er mit der russischen Seele, vor allem Tolstois. Den Fedja im *Lebenden Leichnam*, der sich, dem Trunk ergeben, totstellt, um seiner Frau die Ehe mit einem würdigeren Konkurrenten zu ermöglichen, dann aber entdeckt wird und sich schließlich wirklich erschießt, um die Frau vom Vorwurf der Bigamie zu entlasten, soll er mehr als 1500 Mal gespielt haben. Aber selbst diese Paraderolle stieß nicht durchweg auf Sympathie. Rudolf Kassner (1873-1959) hat 1911 „in Petersburg und Moskau selten bei einer Vorstellung im ‚Künstlerischen Theater‘ Stanislawskys gefehlt“ und Tolstois Stück mehrfach gesehen:

Ich weiß gar nicht, wie oft ich dort den „Lebenden Leichnam“ oder „Onkel Wanja“ gesehen habe. Als Gesamtdarstellung war „Der lebende Leichnam“ vielleicht das Vollkommenste, was mir auf der Bühne je zu Gesicht kam. Man war später in Deutschland von der Darstellung des Helden dieses hervorragenden Stückes durch Moissi entzückt, ich habe sie gänzlich verfehlt, ja miserabel gefunden.³⁰

Ähnlich skeptisch äußert sich Eduard von Winterstein, der „von der Figur des Fedja eine ganz andere Vorstellung hatte“ als Moissi, aber sich mit seiner Ansicht alleine sah.³¹

Aber Moissi galt nicht nur als Inbegriff einer westlichen Verkörperung der russischen Seele – er trat auch in einer Bühnenbearbeitung von Dostojewskis *Idiot* auf –, er übertrug diese russische Mentalität auf Rollen des angestammten Repertoires. Graf Kessler etwa hat seine Interpretation des Shakespeareschen *Richard II.* als *tolstoinah* empfunden. Und Klaus Mann bescheinigte Moissi in seinem Nachruf den Mangel alles Harten und Preußischen, dafür aber eine „slawische Melancholie“. Moissi attestierte umgekehrt dem russischen Theater, „die einzige Stätte in Europa zu sein, wo alle Bedingungen zutreffen, um aus den Ruinen eines Zeitalters wirklich frisches Leben blühen zu lassen. [...] durch alles hindurch leuchtet immer wieder aus der Tiefe die russische Seele auf, die selbst das in stark stilisierten und expressionistischen Formen erstarrte Maskenkostüm für einen menschlichen Träger transparent macht“.

Moissi war aber kein weltferner Asket oder eine Erlöserfigur, wenngleich er gerade in einer solchen ‚Rolle‘ wahrgenommen wurde, – etwa vom jungen Bertolt

²⁸ Emil Faktor, 29. November 1919, in: Hugo Fetting (Hg.): *Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik*, Bd. 2: 1919-1933, Leipzig 1987, S. 31.

²⁹ Hugo von Hofmannsthal: *Wiener Brief*, V: 1924, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 10 Bde., hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1979/80, *Reden und Aufsätze II: 1914-1924*, S. 321.

³⁰ Rudolf Kassner: *Was soll das Theater? Brief an Wälderlin*, in: Ders.: *Werke*, hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp, Bd. 10, Pfullingen 1991, S. 1086-1089, hier S. 1087.

³¹ Eduard von Winterstein: *Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte*, Berlin 1961, S. 419.

Brecht. In einem bemerkenswerten Fragment des 22-jährigen Stückeschreibers sollte die Passionsgeschichte Jesu unter dem Titel *Der Gebenkte* dargestellt werden. Brecht dachte dabei an Moissi: „ein trunkener Schwärmer, irr gaukelnd, mit Kokoschkagesicht, zart gegliedert, Moissi, kindlich, sein Leben auslebend, stolz, rein, absolut“.³² Moissi erkannte und nutzte die Zeichen und Formate der Zeit, er wusste sich photographisch in Szene zu setzen, hatte keine Scheu vor dem Film und wirkte in zahlreichen Produktionen mit, zuletzt, nach seiner Rückkehr nach Italien, in einem Tonfilm über die Medici-Verschörung. Vom Ensemble Max Reinhardts hatte er sich schon länger getrennt und selbständig zahlreiche Auftritte und Gastspielreisen bestritten.

In seinen letzten Lebensjahren hat er sich auch literarisch betätigt. In einem (nicht erhaltenen) Roman hatte er eine Geburtsszene schildern wollen und sich daher, mit behördlicher Erlaubnis, in einen Salzburger Entbindungssaal als Dr. Alexander begeben – aber bereits Ende 1931 wurde der jahrelang gefeierte *Jedermann*-Darsteller als schmieriger Jude und Lüstling verleumdet. Weil er statt der heroischen Pose das Melancholische und Reflektierte verkörpert hatte, und mit den namhaften jüdischen Autoren sowie Max Reinhardt kooperiert hatte, blieb ihm auch diese Erfahrung der Zeit nicht erspart; ohne selbst Jude zu sein, wurde seine Neigung zum Morbiden und Dekadenten, zum – bei aller erotischen Ausstrahlung, denn er spielte auch viele Casanovafiguren – auch wieder für unmännlich Gehaltene mit dem Stereotyp des Jüdischen belegt und diffamiert. Gerade das Unheldische konnte zu Moissis Markenzeichen werden, sein Clavigo war, wie Fritz Kortner (1892-1970) festhält, „fast zu weich, zu wehrlos vor der Härte des Daseins“.³³ Er entsprach gar nicht „dem banalen Schönheitsbegriff“, er „schlich wie Hans der Träumer in der realistischen gewordenen Dekoration umher“, aber seine betörende Wirkung verdankte er mehr „seiner italienischen Herkunft“ denn „seiner Heldenbrust“.³⁴ Kortner bezeichnet Moissis Hamlet als eine „romantisierte Taschenausgabe von Kainz“, dem dessen „Hochspannung“ fehlte: was aber dank der Inszenierung Max Reinhardts nicht spürbar geworden sei, „da die Menschen und Vorgänge um Hamlet plastischer als bisher in den Vordergrund rückten, wodurch dem Hamletdarsteller manche Last abgenommen wurde“.³⁵

Sein Drama *Der Gefangene*, dessen Typoskriptdruck nur in wenigen Exemplaren überlebt hat, wurde in Hamburg und Berlin gespielt. Es umfasst Napoleons letzte Jahre der Isolation und Degradierung auf St. Helena, im Stil eines großen Geschichtsdramas, in dem die Erinnerung an die Begegnung zwischen dem Kaiser und dem Schauspieler Talma eine besondere Rolle spielt. Einem chinesischen Gast, der den Kaiser um Audienz bittet, überträgt er die Tolstoi verpflichteten

³² Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 26, S. 527.

³³ Fritz Kortner: *Max Reinhardt und Überlegungen zu Schillers „Die Räuber“*, in: Klaus Völker: *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur*. Berlin 1987, S. 404-409, hier S. 406.

³⁴ Kortner: *Max Reinhardt*, S. 407.

³⁵ Fritz Kortner: *Aller Tage Abend. Autobiographie*, München 1979, S. 64.

Ideen eines erlösenden Liebesevangeliums – für das sich Napoleon aber nicht interessiert. Selbst als er aus seiner Machtfixierung kurzzeitig ausbricht, um einen Weltfrieden zu stiften, denkt er in erster Linie daran, seinem Sohn den Thron zu sichern. Offenbar hatte er sich schon des längeren mit dieser Gestalt befasst, denn der Salzburger Journalist Erwin H. Rainalter hatte anlässlich der *Jedermann*-Premiere 1920 mit Moissi gesprochen, der den Bolschewismus in seinem „ideellen Kern“ unterschätzt findet. Er habe mit der dritten Internationale „so wenig zu tun“. Dann heißt es weiter: „die Silhouette Napoleons, des Revolutionärs Napoleon, wie er ihn begreift und empfindet, taucht aus seinen Worten blaß und fern auf“.³⁶ Albert Bassermann, der in der Berliner Aufführung die Rolle Napoleons übernommen hatte, gab nach Moissis Tod noch den Iffland-Ring an ihn weiter, um den großen Schauspieler einer zu Ende gegangenen Epoche zu würdigen. Aber die Nazis standen schon bereit und verunglimpften diese postume Würdigung, wie Rüdiger Schaper in seiner Biographie berichtet, als antideutsche Aggression. Ihnen galt der Schauspieler als Kulturbolschewist.

Wie sehr Moissi das Bild seiner Zeit geprägt hat, aber auch widerspiegelt, zeigt sich aus dem Abstand deutlich. Indem er eine Figur wie Napoleon in die Nähe des Schauspielerischen brachte, ging es ihm wohl nicht um eine billige Aufwertung des eigenen Standes, sondern um die Entlarvung einer Machtstrategie, deren weitere Folgen zu erleben ihm erspart blieb. Moissi starb am 22. März 1935 in Wien.

³⁶ Erwin H. Rainalter: *Ein Abend mit Moissi*, in: *Salzburger Volksblatt*, 3. September 1920, S. 3.

II. Zeittafel¹

- 1879 2. April: Alessandro Moissi in Triest geboren als jüngstes von zehn Kindern. Die Eltern Konstantin († 1912) und Amalia, geb. de Rada († 1929).
- 1883 Umzug mit dem Vater und vier Geschwistern nach Durazzo/Albanien. Schulunterricht auf Neugriechisch.
- 1887 Rückkehr nach Triest.
- 1894 Aufenthalt in Graz.
In Triest erlebt Moissi den italienischen Schauspieler Ermete Novelli.
- 1898 Wien. Moissi gibt Italienischunterricht und erringt einen Freiplatz am Konservatorium: Er vernachlässigt das Gesangsstudium, Studienabbruch. Aushilfsarbeiter als Claqueur in der Hofoper und als Begräbnisgehilfe auf dem Wiener Zentralfriedhof.
- 1899 Ab März Komparse am Burgtheater.
Ein gemeinsamer Auftritt mit Josef Kainz in Molières *Tartuffe* führt zur ‚Entdeckung‘ Moissis. Beim Vorsprechen im Kollegium des Burgtheaters fällt Moissi durch: „zum Schauspieler nicht befähigt“. Ob Kainz Moissi Schauspielunterricht gegeben hat, ist nicht nachweisbar.
- 1900 November. Der Oberinspektor Ferrari bescheinigt Moissi „ein ausgesprochenes Talent“.
Im Vorort Nußdorf springt Moissi in einer Aufführung der *Räuber* ein und übernimmt die Rolle des Spiegelberg.
- 1901 Im September Wechsel an das Deutsche Theater in Prag, das von Angelo Neumann geleitet wird. In den nächsten zwei Jahren tritt Moissi in mehr als siebzig eher kleineren Rollen auf, aber auch als Franz Moor in *Die Räuber* und Mortimer in *Maria Stuart*.
- 1903 Moissi wechselt nach Berlin und tritt zu Beginn der Spielzeit 1903/04 am Kleinen Theater Max Reinhardts auf, zuerst in der Rolle des Schauspielers in Maxim Gorkis *Nachtasyl*, dann als Orest in Hofmannsthals *Elektra*. Moissi kann sich im Ensemble nicht behaupten.
- 1904 Zur neuen Saison 1904/05 wechselt Moissi ans Berliner Ostendtheater, die Deutsche Volksbühne. Moissi tritt als Franz Moor, als Mortimer und Golo in Hebbels *Genoveva* auf. Das Theater wird nach zwei Monaten geschlossen. Der Schriftsteller Richard Beer-Hofmann stellt wieder

¹ Zu Moissis Rollenverzeichnis vgl. Rohracher (1951, S. 197-215), Huesmann (1983) und Weigel (1995).

- die Verbindung zu Max Reinhardt her, auch Maximilian Harden setzt sich für Moissi ein. Schließlich wirkt er bis 1914 an 60 Inszenierungen der Reinhardt-Bühnen mit.
22. November. Moissi übernimmt die Rolle des Schauspielers Henri in Arthur Schnitzlers *Der Grüne Kakadu*.
23. Dezember. Moissi spielt in der Uraufführung von Beer-Hofmanns *Der Graf von Charolais* die Rolle des Philipp.
- 1905 Februar. Moissi als Oberon in Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*.
 Mai. Gastspiel in Wien.
 Oktober. Max Reinhardt übernimmt das Deutsche Theater.
- 1906 Moissi spielt u. a. den Guido in Oscar Wildes *Florentinischer Tragödie*, den Kreon in Hofmannsthals *Ödipus und die Sphinx*, den Graziano in Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*, und Molières *Tartuffe*.
 November. Moissi gelingt der Durchbruch in der Rolle des kranken Oswald Alving in Henrik Ibsens *Gespenster* an den neueröffneten Kammerspielen. Er steht neben Agnes Sorma, Lucie Höflich und Friedrich Kayßler auf der Bühne.
 20. November. Uraufführung von Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen*, Moissi in der Rolle des Moritz Stiefel.
- 1907 29. Januar. Moissi spielt neben Camilla Eibenschütz die Titelrolle in Shakespeares *Romeo und Julia* (bis 1912, dann wieder 1914). Moissi glänzt in der Folge in zahlreichen Shakespearestücken, so den Narren in *Was ihr wollt* (1907) und in *König Lear* (1908).
- 1908 21. November. Moissi in der Rolle des Louis Dubedat in George Bernard Shaws Komödie *Der Arzt am Scheidewege*, u. a. mit Paul Wegener und Tilla Durieux. Die Inszenierung wird bis 1913 mehr als 150mal gezeigt.
- 1909 Moissi in der Titelrolle von Goethes *Faust*, später in der Rolle des Kaisers (II. Teil).
 17. Juni. Moissis Darstellung des *Hamlet* (Künstlertheater München, ab Oktober am Deutschen Theater in Berlin gezeigt) bleibt in der Kritik umstritten, wegen fehlender seelischer Tiefe und einem zu weichen Auftreten.
- 1910 Heirat mit Marie Urfus, Scheidung 1918.
- 1911 Moissi erschließt sich große Rollen des antiken Theaters, den Ödipus, aber auch den Teiresias in Sophokles' *König Ödipus*, dann den Orest in der *Orestie* des Aischylos. Diese Aufführungen sind teilweise mit Gastspielreisen verbunden u. a. nach St. Petersburg und Rom.

1. Dezember. Moissi spielt die Titelrolle in der Uraufführung von Hofmannsthals *Das alte Spiel vom Jedermann* im Berliner Cirkus Schumann (5125 Zuschauer).
- 1912 Sommer. Begegnung mit Rainer Maria Rilke und Eleonora Duse in Venedig.
- 1913 7. Februar. Moissi feiert Triumphe als Fedja in der Aufführung von Leo Tolstois *Der lebende Leichnam*. Nach fast einhelliger Meinung der Theaterkritik ist Moissi hier „auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt“. Er soll diese Rolle mehr als 1500mal gespielt haben.
- Dezember. Moissi spielt in der Neuinszenierung des *Hamlet* die Titelrolle. Der Shakespeare-Zyklus von Max Reinhardt führt im folgenden Jahr zu weiteren Rollen.
- In den Jahren 1913-1915 wirkt Moissi in mehreren Filmen mit, *Das schwarze Los*, *Die Augen des Ole Brandis*, *Kulissenzauber*, *Sein einziger Sohn*.
- 1914 Moissi als Narr in *König Lear*, als Romeo, Heinz (*König Heinrich IV.*), als Narr in *Was ihr wollt*.
- Moissis Jahresgage beträgt inzwischen 100.000 Mark und ist damit die höchste unter den Schauspielern Max Reinhardts. Zum Vergleich: Albert Bassermann kam auf 60.000 Mark.
- Moissi tritt im August mit Begeisterung in den Krieg ein.
- 1915 6. September. Gefangennahme nahe Calais nach einer Notlandung.
- 1916 2. März. Fluchtversuch und Inhaftierung.
3. Juni. In Genf, dann in Arosa.
- In der Spielzeit 1916/17 tritt Moissi in der neutralen Schweiz auf, u. a. in Zürich und Bern.
- 1917 Das Reinhardt-Ensemble kommt auf Gastspielreise in die Schweiz, Moissi wirkt u. a. in der *Orestie* mit.
11. Mai. Uraufführung von Ferruccio Busonis *Arlecchino* mit der für Moissi geschriebenen Titelpartie als Sprechgesang.
- Juni. Zweites Reinhardt-Gastspiel in der Schweiz, Moissi spielt erstmals die Titelrolle in Georg Büchners *Dantons Tod*.
- Über München und Wien, wo er wieder im *Lebenden Leichnam* auftritt, kehrt Moissi nach Berlin zurück, wo er innerhalb kurzer Zeit viele Glanzrollen wiederholt.

- 1918 Februar. Moissi spielt den Knecht Nikita in Tolstojs *Die Macht der Finsternis*.
8. November. Moissi übernimmt in der Neuinszenierung des *Kaufmann von Venedig* die Rolle des Shylock, mit begrenztem Erfolg.
- Dezember. In Tolstojs *Und das Licht scheint in der Finsternis* spielt Moissi den Saryncóv.
- Zwischen 1918 und 1920 wirkt Moissi noch einmal an einigen Filmen mit, *Pique Dame*, *Der Ring der drei Wünsche*, *Erborgtes Glück*, *Der Sohn der Götter*, *Zwischen Tod und Leben*.
- 1919 Heirat mit Johanna Terwin (1884-1962). – Moissi engagiert sich politisch im linken Lager.
- November. Als Jaákob in Richard Beer-Hofmanns *Jaákobs Traum*, dann wieder als Orest im umgebauten Zirkus Schumann.
- 1920 29. Januar. Bei einer Lesung in Hamburg wird er vom rechten Mob attackiert.
28. März. Uraufführung von Gerhart Hauptmanns *Der weiße Heiland* mit Moissi als Montezuma im Großen Schauspielhaus.
28. Mai. Moissi als Marcus Antonius in Shakespeares *Julius Cäsar*.
22. August. Er übernimmt die Titelpartie in Hofmannsthals *Jedermann* bei den Salzburger Festspielen, mit Johanna Moissi-Terwin, Werner Krauß, Heinrich George, Helene Thimig. Moissi spielt die Rolle auch 1921 und 1926-1931.
18. Oktober. Moissi als Wanderbursche in Tolstojs *Er ist an allem schuld* und als Icharev in Gogols *Der Spieler*.
5. November. Georg Kaisers *Europa* (Moissi als Zeus) bleibt wenig erfolgreich.
- 1921 Europa-Tournee (u. a. als Osvold, Romeo, Hamlet) nach Skandinavien, Prag und Wien (Debut als *Othello*).
- Robert Musil verfolgt Moissis Gastspiel in Prag.
- 1922 13. August. Moissi als Bettler in Hofmannsthals *Das Salzburger Große Welttheater* wird gerühmt.
13. September. Als *Clavigo* im Redoutensaal der Wiener Hofburg.
- November. In Berlin spielt Moissi Shakespeares *Richard II.*, die Inszenierung ist nicht erfolgreich.
- 1923 Kritische Stimmen mehren sich gegenüber Moissis Wiederaufnahme (zuerst 1917) des Posa in Schillers *Don Carlos* und des Philipp im *Grafen von Charolais* von Beer-Hofmann.

- 1924 Moissis Zusammenarbeit mit dem Theater Max Reinhardt (seit 1920 von Felix Hollaender geleitet) kommt an ihr Ende. Seine letzten Rollen sind König Alfons in Grillparzers *Die Jüdin von Toledo*, Schnitzlers *Paracelsus* und Aischylos' Titelpartie in *Der gefesselte Prometheus*.
Gastspielreise nach Sowjet-Russland in den Rollen Hamlet, Ödipus, Fedja und Osvald, in deutscher Sprache, Begegnung mit Meyerhold und Stanislawski.
- 1925 Moissi tritt in den folgenden Jahren mehrfach in Wien auf, wo er einen Vertrag mit dem Volkstheater geschlossen hat.
Erneutes Gastspiel in der Sowjetunion.
Im November, nach über einem Jahr Pause, wieder in Berlin, an der Tribüne, als Luigi Pirandellos *Heinrich IV*.
- 1926 Salzburger *Jedermann*, im September in Berlin in Georg Kaisers *Zweimal Oliver*.
- 1927 Oktober. Gastspiel in Paris, auf Deutsch spielt er den *Hamlet*, auf Französisch den Wanderburschen in Tolstois *Er ist an allem schuld*.
November-Januar 1928 mit Max Reinhardt und dem Deutschen Theater in den USA, Triumphe in den Tolstoi-Rollen (auf Deutsch).
- 1928 April, Wien, Theater in der Josefstadt, als Orest in Goethes *Iphigenie auf Tauris*, Regie Richard Beer-Hofmann.
September, Berlin, im *Lebenden Leichnam*.
November. Gastspiel in den USA.
- 1929 April. Südamerikatournee.
Im ersten komplett in deutscher Sprache gedrehten Tonfilm *Die Königsloge* spielt Moissi den britischen Shakespeare-Darsteller Edmund Kean.
- 1930 *Hamlet* in Wien, *Jedermann* in Salzburg.
Mai/Juni in London, *Hamlet* und *Der lebende Leichnam* (beide auf Deutsch), mit enormem Erfolg.
Oktober. Am Berliner Theater als Fürst Myschkin in der Dramatisierung des *Idioten* von Dostojewskij. Diese Rolle spielt er auch 1931 am Volkstheater in Wien.
- 1931 31. Oktober. Uraufführung von Moissis Drama *Der Gefangene* am Thalia-Theater Hamburg.
- 1932 Januar. Albert Bassermann übernimmt für die Aufführung des *Gefangenen* am Berliner Volkstheater die Rolle Napoleons.

- 1933 11. Juli. Moissi spielt den *Jedermann* auf Italienisch in Mailand, Regie Lothar Wallerstein, später auch in Rom.
November/Dezember. Gastspielreise in die Schweiz, die Niederlande und die Tschechoslowakei, mit Inszenierungen des *Don Carlos* und Ibsens *Wildente*.
- 1934 2. Februar. In Tolstois *Il cadavere vivente* in Mailand, am 2. März als Hamlet in Fiume, danach in Triest, Venedig, Verona, Bergamo, später Parma, Florenz, Rom.
20. April. Begegnung mit Benito Mussolini in Rom.
5. Mai. Ibsens *Spettri* (*Gespenster*) in San Remo.
September. Arbeit am Tonfilm *Lorenzino de' Medici*.
Oktober in Wien, ab November wieder in Rom. Am Ende des Jahres hat Moissi ca. 150 Vorstellungen gegeben.
- 1935 Moissi spielt auch den Dubedat in Shaws *Il dilemma del dottore*, den Henri in Schnitzlers *Grünem Kakadu* (*Il pappagallo verde*) und den Burschen in Tolstois *Er ist an allem schuld*. Der Plan, Pirandellos Komödie *Non si sa come* (*Man weiß nicht wie*) zu spielen, in der Übersetzung von Stefan Zweig bleibt unverwirklicht.
Moissi stirbt am 22. März in Wien an einer Lungenentzündung. Zu den Legenden um seinen Tod gehört die postume Übergabe des Iffland-Rings durch Albert Bassermann.