

Harry Graf Kesslers „theatralische Sendung“ am Beispiel seiner Beziehung zu Edward Gordon Craig

Vortrag gehalten am 25. Juli 2013 in der Villa Vigoni

von Gabriella Rovagnati

Das ganze Tagebuch Harry Graf Kesslers zeugt von einem kontinuierlichen Interesse für das Theater in all seinen Erscheinungsformen und in all seinen Komponenten. Die großen Sprech- und Musikbühnen Europas besuchte Kessler von frühester Jugend an immer wieder. Wagner galt seine Neigung nicht weniger als dem italienischen „bel canto“; sein Interesse erstreckte sich auf klassische wie neuere Sprechstücke genauso wie auf das Ballett. Jedoch hat Tamara Barzantny recht, die Verfasserin der umfangreichsten Studie über die vielfältige Verbindung Kesslers mit der Kunst des Theaters, wenn sie behauptet, daß auch seine Theaterliebe primär dem Interesse für die Bildenden Künste und allen voran der Malerei zu verdanken sei.¹ Daher verwundert auch die große Faszination nicht, die der Bühnenbilder (play designer) und Regisseur Edward Gordon Craig auf ihn ausübte. Der 1872 geborene Craig hatte 1889 als Schauspieler in London debütiert, und zwar im Lyceum Theatre unter der Spielleitung von Henry Irving, der später sein Vorbild auch in Sachen Regie wurde. Die erste Begegnung Kesslers mit Craig galt jedoch nicht dem Theatermann, sondern eben dem Zeichner und Illustrator. Unter dem Datum London 16. April 1903 ist im Tagebuch zu lesen:

Ex Libris Ausstellung. Die besten und eigenartigsten die von Gordon Craig, nach Art der alten Handelsmarken einfache, in der Form sehr kräftige und merkbare Zeichen; für ein Ex Libris sehr richtig. – (TB, Bd. III, S. 555, 16.4.1903)

Erst am folgenden Tag hatte Kessler die Gelegenheit, sich mit Craigs Theaterkunst auseinanderzusetzen, die ihm sofort imponierte:

Ibsens *Vikinger*² in Gordon Craig's Inszenierung gesehen. Ein höchst merkwürdiger Versuch der Bühnenreform. Hauptänderungen: dass er das Rampenlicht ganz abschafft, und die Bühnendekoration fast ganz; er benutzt nur Oberlicht und Requisiten. Die Bühne ist ringsum wie mit Tüchern drapiert, die hinter wechselnden Beleuchtungseffekten und farbigen Lichtschleiern fast unsichtbar bleiben. Man hat den Eindruck, in eine Art von unendlichem Raum hineinzusehen. Die ganze Aufmerksamkeit konzentriert sich aber auf die *Handlung*, die hell und nach der Stimmung wechselnd beleuchtet inmitten dieser sozusagen sideralen Unendlichkeit vor sich geht. Diese Grundideen scheinen mir sehr wertvoll und der Eindruck ist jedenfalls viel stärker als bei den üblichen Papiermaché Dekorationen; weil die Phantasie freies Feld hat und die

Abkürzungen

TB: Harry Graf Kessler, Das Tagebuch 1880-1937. Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft 50. Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart, Cotta 2004-2012.

BW: Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898-1929. Hrsg. von Hilde Burger. Frankfurt a.M.: Insel 1968.

KC: Edward Gordon Craig, Graf Harry Kessler: The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler: 1903-1937. Ed. by Lindsay Mary Newman. London: Modern Humanities Research Association London 1995.

¹ Tamara Barzantny: Harry Graf Kessler und das Theater. Autor – Mäzen – Initiator, 1900-1933. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002.

² Henrik Ibsens *Hærmændene paa Helgeland* (Die Vikinger zu Helgeland) wurde im Christiania Norske Theater in Oslo 1858 aufgeführt. Die Tragödie spielt im Norden Norwegens in der Zeit des Übergangs vom Heidentum zum Christentum.

Aufmerksamkeit konzentriert wird. Es ist eine Kunst nah verwandt mit der der Loie Fuller.³ Ihre Klippen und Schwächen hier: die fortgesetzte Dunkelheit, die enervierend wirkt; die Unnatürlichkeit der Beleuchtung, die ganz willkürlich und plötzlich wechselt und sich immer in bengalischen Farben, hochrot, krass blau, hellgrün, bewegt. Leider war auch Ellen Terrys⁴ Spiel unmöglich. (TB, Bd. III, S. 556f., 17.4.1903)

Am 29. September 1903 kam es schließlich zur ersten persönlichen Begegnung Kesslers mit dem Regisseur im Londoner Café Royal. Darüber schrieb Kessler:

Craig sieht überraschend jung und „boyish“ aus. Gross, glattrasiert, mit etwas langem Haar und Kinderaugen, und ganz und gar Bohémien, ausser in seinen Manieren, die die eines gentleman sind. (TB, Bd. III, S. 607, 29.9.1903)

Bei dieser Gelegenheit schlug Kessler Craig vor, ein Stück von Hofmannsthal (eine Art „Pastorale“, die der Dichter extra zu einem Freilicht-Festspiel verfaßt hatte⁵) im Schloßpark Belvedere in Weimar zu inszenieren. Und schon stieß er auf einen grundsätzlichen Vorbehalt:

Er [Craig] sieht das Stück, die „Dichtung“, nur als *Material* an für den Regisseur („play designer“), der der wirkliche Künstler sei. He must be able to hack and hew the piece, genau so wie er den Schauspieler oder Decorationsmaler dirigiert. Nur so kann ein *einheitliches* Werk, ein wirkliches Kunstwerk, auf die Beine kommen. Deshalb auch gegen die Staractors. Man müsse immer mit der *Decoration* anfangen und den Schauspielern ihr Spiel dann in die Decoration hineinkomponieren; nicht umgekehrt, wie heute, die Decoration um das Spiel der Schauspieler herumzubauen. Commençons par planter le décor, wie Antoine. Er ist nicht für Spiele im Freien. [...] Er hat deshalb, und weil er ganz frei sein will, sobald die Inszenierung beginnt, Bedenken wegen Weimar; möchte lieber mit *Acis und Galathea*⁶ hinkommen. (TB, Bd. III, S. 607f., 29.9.1903)

Daß solche Auffassung der Dichtung womöglich die Ambitionen des Autors verletzen würde, war nicht auszuschließen, und Craigs prinzipielle Vorkehrungen gegen eine Aufführung im Freien waren auch nicht unproblematisch. Als Kessler ihm aber am 3. Oktober 1903 brieflich mitteilte, Craig für ihr gemeinsames Festspiel-Projekt in Weimar gewonnen zu haben, war Hofmannsthals Begeisterung ohne Grenzen:

Ich komme nun zum Hauptthema: Gordon Craig. Das ist die wichtigste Sache von der Welt. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie froh, wie dankbar ich über Ihr Telegramm war. Daß Sie mir das anknüpfen, ungebeten, gerade das was ich brauche, so schön, so wohltuend! Dabei glaub ich, wissen Sie nicht einmal *ganz*, wie wichtig es mir ist. Ich dachte die ganze Zeit: dieses Festspiel im Park *kann* nur etwas werden, wenn ich den stage-designer dazu bekomme, sei es Appia⁷, sei es Fortuny⁸, sei es Gordon Craig, einer der drei, die in Europa das gleiche zu realisieren suchen. (BW, S. 55).

Kessler besuchte Craig im Jahre 1903 noch zweimal in London und war von seiner Theaterauffassung immer mehr angetan, auch wenn ihm klar war, daß die herrische Haltung Craigs bei einer Aufführung all den anderen mitbeteiligten Künstlern die Zusammenarbeit sicher nicht einfach machen würde. Am 7. Dezember 1903, als Kessler den Regisseur in seiner Wohnung im 5 Pembroke Walk besuchte, äußerte er sich erneut „sehr gegen das Spielen draussen im Freien. It is not Art, because you can never be sure of your effects.“ (TB, Bd. III, S. 658, 7.12.1903)

³ Loie Fuller (eigentl. Marie Louise Fuller, 1862-1928) war eine amerikanische Tänzerin, Schlangentänzerin und Erfinderin. Sie war eine Wegbereiterin des modernen Tanzes und der Lichtspiele auf der Bühne.

⁴ Lady Ellen Alice Terry, (1847-1928), eine britische Starschauspielerin, bekannt vor allem als Shakespeare-Interpretin, war die Mutter von Gordon Craig.

⁵ Vgl. Barzantny (Anm. 1), S. 131.

⁶ *Acis and Galatea* (HWV 49) ist eine Masque (oder Oratorium) von Georg Friedrich Händel.

⁷ Adolph Appia (1862-1929), Schweizer Bühnenkünstler.

⁸ Mariano Fortuny y de Medrayo (1871-1949), in Paris geboren, war einer der bekanntesten Theatererneuerer des vorigen fin de siècle. Berühmt wurde er auch als Kostüm-Designer. Isadora Duncan, die in Berlin in jenen Jahren die Lebensgefährtin Craigs wurde, pflegte z.B. einen „Schal Fortuny“ aus Seide zu tragen.

Ebenfalls in London kam es zu einem erneuten Treffen am 10. April 1904, und das Gespräch ging wiederum um die Rolle des Regisseurs, der auch jede einzelne Bewegung der Schauspieler auf der Bühne zu bestimmen hatte:

Vormittags bei Gordon Craig, 167 King's Road, Chelsea. Er hat dort eine dramatische Schule. Er sprach viel über die Notwendigkeit exakter Disziplin auf dem Theater. Jeder Schauspieler müsse die ihm vom Regisseur vorgeschriebenen Bewegungen genau machen, to a third of an inch. Then it is possible to get a sort of amusing design into the play, all sorts of nice lines. But what is the good of designing scenery and trying to get some expression into it, if the actors go moving about in it just as they like? Er möchte gern Schnitzlers Grünen Kakadu inszenieren und von seiner Schule spielen lassen. (TB, Bd. III, S. 667f., 10.4.1904)

Aus diesen kurzen Ausführungen geht deutlich hervor, welche führende, ja „allmächtige“ Rolle Craig dem Regisseur zuschrieb.⁹ Kessler war jedoch wie bezirzt von Craigs Genialität und seinem Erneuerungsdrang und wollte ihn für das Theater in Deutschland gewinnen. Schon am 15. April 1904 versprach er Craig brieflich, er werde mit Max Reinhardt sprechen, der Schnitzlers Einakter *Der grüne Kakadu* für das Berliner Kleine Theater in Bearbeitung hatte, damit er ihn für diese Inszenierung eventuell engagiere (KC, S. 20). Das war einer der vielen Versuche Kesslers, die letzten Endes alle erfolglos ausliefen, Craig dazu zu verhelfen, in Deutschland als Mann des Theaters in der Praxis Fuß zu fassen. Von dem Verhältnis Craigs zu Reinhardt wird später noch einmal die Rede sein.

Kurz: Kessler hofierte Craig buchstäblich, so daß dieser trotz seiner grundsätzlichen Einwände gegen Freilichtaufführungen, an deren visionäre Wirkung Kessler hingegen fest glaubte, den Auftrag annahm, Hofmannsthal's Stück im Schloßpark Belvedere zu inszenieren. Im Sommer 1904 kam er dann nach Weimar, und Kessler zeigte ihm am 4. Juli das „Naturtheater“ im Park, wo die Aufführung hätte stattfinden sollen. In jenen Jahren hatte Kessler auch für Hofmannsthal's Schaffen ein Faible entwickelt, den er gern – obwohl auch darin erfolglos – als Intendant nach Weimar berufen hätte.¹⁰ Kessler und Hofmannsthal kannten sich schon seit dem 11. Mai 1898, wie Kessler in seinem Tagebuch vermerkt hatte:

Nachmittags Hofmannsthal mich besucht; es ist ein kleiner, lustiger Wiener mit hoher, detonierender Stimme sprechend, aber durchaus sympathisch und natürlich (? eher *affektiert* natürlich) in seiner Art und Weise. (TB, Bd. III, S. 143, 11.5.1898)

Von ihrer Begegnung berichtete Hofmannsthal seinerseits am 26. Mai 1898 dem gemeinsamen Freund Bodenhausen wie folgt:

Ich habe ihn [i.e. Kessler] sehr sehr nett gefunden, anders als die jungen Leute aus der Gesellschaft bei uns sind – wie Sie [i.e. Bodenhausen] ja auch ganz anders sind – ich möchte sagen westeuropäischer.¹¹

Zwischen den beiden hatte sich seitdem eine engere Beziehung entwickelt, die im Laufe der Jahre zu einem regelmäßigen Austausch führte, den man eigentlich nicht Freundschaft im engen Sinne des Wortes nennen darf und der auch mit der Zeit nicht frei von Reibereien blieb. Der Streit wegen der von Hofmannsthal nicht gebührend anerkannten Mitautorschaft am Libretto der „Wiener Maskerad“ *Der Rosenkavalier*, der fast zum definitiven Bruch geführt hätte, ist bekannt und schon gründlich erforscht worden. Die Wiedergutmachung erfolgte dann durch die Zusammenarbeit an

⁹ In einem Brief an Kessler vom 18. Oktober 1903 hatte Craig gemeint: „I assume entire control of the production [...] and this absolute power is given to me, beyond which there can be no appeal.“ Vgl. Edward Gordon Craig, Graf Harry Kessler: *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler: 1903-1937*. Ed. by Lindsay Mary Newman. London: Modern Humanities Research Association London 1995, S. 18. (im folgenden als KC. zitiert)

¹⁰ Vgl. TB, Bd. III, S. 592, Weimar, 26. August 1903: „[...] Nachher sprach ich mit Hofmannsthal darüber, ob er nicht hier Intendant werden möchte. Er antwortete nicht positiv, schien aber nicht abgeneigt.“ Vgl. ferner und ausführlicher Barzantny (Anm. 1), S. 87-92.

¹¹ Hugo von Hofmannsthal; Eberhard von Bodenhausen: *Briefe der Freundschaft*. Berlin: Diederichs 1953, S. 12.

dem Ballet *Die Josephslegende*, wobei man nicht verhehlen sollte, daß Kesslers Ambitionen als Theaterautor vielleicht doch etwas unangemessen für sein Können waren.

1903 jedenfalls, als Kessler als Leiter des Museums für Kunst und Kunstgewerbe nach Weimar berufen wurde, herrschte zwischen ihm und Hofmannsthal noch volle Harmonie, auch weil sich der Graf damals noch damit begnügte, Hofmannsthals Berater und Vermittler zu sein. Ihr gemeinsamer Plan, Hofmannsthals Pastorale im Park von Schloß Belvedere durch Craig aufführen zu lassen, ließ sich wegen des plötzlichen Todes der Erbgroßherzogin Pauline doch nicht verwirklichen.

Craig, der gierig nach Kontakten in Deutschland suchte, übersiedelte im Oktober 1904 nach Berlin, wo Kessler eine Ausstellung seiner Zeichnungen und Bühnenentwürfen veranstaltete, zu deren Katalog er das Vorwort schrieb.¹² Hier illustriert Kessler das Theaterverfahren, an das sich Craig zu halten versucht als etwas sehr Innovatives, das jedoch tief in der Tradition verwurzelt sei:

Craig möchte anknüpfen an die alte Pantomime und noch weiter zurück an den Tanz, aus dem die griechische Tragödie ans Licht steigt. [...] Craig spricht bestimmt aus, daß er für das Theater im nächsten Jahrhundert eine völlig veränderte Rolle sieht. Er verachtet nicht den Dichter, aber er protestiert gegen die Art, wie die Männer des Theaters, Direktoren, Schauspieler, Theatermaler auf den Dichter sich verlassen. Er will die Bühne ihrer eigenen Kunst zurückgeben.¹³

Dieses Vorwort, aus dem klar wird, welche schwerwiegenden Folgen solche Überzeugungen mit sich bringen würden, wurde dann in die deutsche Ausgabe des bekanntesten theoretischen Werks von Craig übernommen, *Die Kunst des Theaters*¹⁴, das im darauffolgenden Jahr erschien. Die unermüdliche Vermittlungsarbeit Kesslers auch bei Presse und Kunstgalerien führte in sehr großem Maße dazu, daß Craigs Theatertheorien und Dekorationskunst im deutschen Sprachraum bald allgemein bekannt wurden.¹⁵

Hofmannsthal, der von Craigs innovativem Potential ebenfalls überzeugt war, bemühte sich, ihm konkrete Möglichkeiten der Theaterarbeit zu eröffnen. Durch dessen Vermittlung bekam Craig den Auftrag, die Ausstattung für die Tragödie *Das gerettete Venedig* unter der Regie Otto Brahm anzufertigen. Als die Arbeit noch in Vorbereitung war, schrieb Kessler am 22. November 1904 an Hofmannsthal:

Craig ist seit drei Tagen bei mir, um mit Vandavelde zusammen die Maschinerie für einen „Himmel“ zu konstruieren, der etwas weniger wie ein blauer Lappen aussieht als die bisherigen Theaterhimmel. Venedig, und vorzüglich Ihr Venedig hat das verdient. Sie können sich denken, daß bei unseren gemeinsamen Zusammenkünften (die Sache ist nämlich ein großes Geheimnis, selbst vor Brahm) viel von Ihnen die Rede ist; und Craig entwickelt in sich allmählich den immer brennenderen Wunsch, Sie persönlich kennen zu lernen. [...] Werden Sie in Craigs Erfindungen Ihr Werk wiedererkennen? Ich habe sie zum Teil gesehen und habe Craig Mut gemacht, seine Entwürfe Ihnen vorzulegen. Sie scheinen mir genial und schön; und da ich seine Sachen wirklich auf der Bühne gesehen habe, glaube ich, daß auch diese so großartig wirken werden wie die früheren. (BW, S. 67)

Otto Brahm jedoch sah die Dinge anders. „Mit Craig und Brahm steht es leider recht schlecht“ (BW, S. 70), berichtete Kessler Hofmannsthal am 19. Dezember 1904; und tatsächlich machte Brahm, als das Stück am 21. Januar 1905 im Lessing-Theater Premiere hatte, von Craigs Kunst nur sehr beschränkt Gebrauch: Er benutzte insgesamt nur zwei der Bühnenentwürfe Craigs, einen für den zweiten und einen für den dritten Akt. Den Rest lieferte der Dekorationsmaler des Lessingtheaters Leo Impekoven. Der Konflikt zwischen Craig und Brahm war ja leicht

¹² Harry Graf Kessler: Edward Gordon Craigs' Entwürfe für Theaterdekorationen und Kostüme. In: Katalog über verschiedene Entwürfe für Szenen und Kostüme für das Theater und einige Zeichnungen englischer Landschaften von Edward Gordon Craig. Berlin: Friedmann & Weber 1904.

¹³ Heute in: Harry Graf Kessler: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899-1933. Mit einem Nachw. u. Anm. versehen von Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster. Frankfurt a.M.: Fischer 1988, S.92-95, hier S. 95.

¹⁴ Edward Gordon Craig: Die Kunst des Theaters. Übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort (S. 3-6) von Harry Graf Kessler. Berlin usw.: Hermann Seemann 1905. Originaltitel: On the art of theatre. London 1905.

¹⁵ L. M. Newman: Gordon Craig in Germany. In: German Life and Letters 40. 1 (October 1986), S. 11-33.

voraussehen gewesen, denn die Theaterauffassungen der zwei Künstler waren zu weit voneinander entfernt, ja unvereinbar.¹⁶ Der Bruch zwischen Craig und Brahm fiel mit der immer deutlicheren Distanzierung Hofmannsthals von Brahm¹⁷ zusammen. Der Wiener Dichter hatte nämlich inzwischen seine Beziehung zu Brahms Regisseurkonkurrenten vertieft: Max Reinhardt. Letzterer hatte Hofmannsthals Einakter *Elektra* mit der berühmten Schauspielerin Gertrud Eysoldt in der Titelrolle im Berliner Kleinen Theater schon 1903 (Premiere am 30. Oktober) erfolgreich inszeniert. Im Zusammenhang mit dieser Inszenierung und unter dem Eindruck der Zeichnungen und Entwürfe von Craig schrieb Hofmannsthal 1903 seinen Essay *Die Bühne als Traumbild*,¹⁸ in dem er behauptet, Bühnenbild und Licht sollten die Szene in einen homogenen Stimmungsraum verwandeln, der visionär zu wirken hätte.

1904 erfolgten Verhandlungen wegen einer Aufführung der Tragödie in Paris, wo die Titelrolle abwechselnd von Suzanne Després und Eleonora Duse hätte gespielt werden sollen. Die von Kessler und Hofmannsthal verehrte Duse hatte außerdem den Wunsch geäußert, die Rolle der *Elektra* in Italien zu interpretieren. Damit wäre ein großer Traum Hofmannsthals in Erfüllung gegangen. Duse spielte Anfang Februar 1905 in Wiesbaden, wo sie die ganze Künstlergruppe des „neuen Weimar“ besuchte, wie aus Kesslers Tagebuch zu entnehmen ist:

Um den 5-8 Dezember Zusammensein mit Hofmannsthal, Vandavelde, Bodenhausens, Mutzenbechers in Wiesbaden [...]. Duse spielte, Monna Vanna, Cameliendame, diese ganz wie einen griechischen Tanz. Besprechungen über Craigs Inszenierung für Elektra und Gerettetes Venedig, das gelesen. (TB, Bd. III, S. 767, Anfang Februar [6.2.] 1905)

Craig wurde wieder in das neue Projekt involviert. Auf die italienische Starschauspielerin war er u.a. durch seine neue Lebensgefährtin aufmerksam gemacht worden, die irisch-amerikanische Tänzerin Isadora Duncan, von der er ein Kind (die Tochter Deirdre) bekam. Duncan war von einem ähnlichen Impuls zur Erneuerung auf ihrem Kunstgebiet beseelt wie Craig auf seinem. Sie hatte sich von allen traditionellen Tanzformen losgelöst und Ballettschuhe mit steifen Spitzen wie Tüllröckchen abgeschafft, die sie für unnatürlich hielt: Sie tanzte barfuß, gehüllt in leichte und breite Kleidern – „Gewänder[n] praeraffaëlitisch ungetümen Stils“, wie sie Kessler einmal bezeichnete (TB, Bd. IV, S. 206, 18.11.1906) –, die antiken Tuniken ähnlich sahen und die Ausdrucksmöglichkeiten der Körperbewegungen nicht künstlich hemmten.

Sie hatte in Berlin-Grunewald eine Schule gegründet, eine Art modernen Thiasos, wie einst die Sappho, den Kessler in seinem Tagebuch wie folgt beschreibt:

[...] dann zur Duncan nach Grunewald. Ihr Haus, in dem sie 30 kleine Mädchen ausbildet, ist innen ganz einfach und fast kahl in hellen grauen und braunen Tönen gehalten. Nur einige griechische Reliefs und Vasenbilder an den Wänden und Blumen und weite Sessel in den Zimmern. Ein Zimmer ist ganz leer, mit einem hellgrauen Friesteppich ausgelegt; und hier erscheinen die kleinen Mädchen. Alle zwischen 4 und 8 Jahren, kleine blonde, rosige Geschöpfe mit blossen Füßen, Beinchen und Ärmchen, die sie in natürlichen, graziösen Linien zur Musik lustig aber rhythmisch bewegen. Es entwickelt sich eine Art Reigen und dann ein Tanz, bei dem die ganz kurzen, weichen Liberty Kleidchen die kleinen, feinen Gestalten in der mannichfaltigsten, flüchtigen Weise modellieren. Eine grosse Frische und Grazie herrscht in Allem. Oben die Schulzimmer, Spielzimmer, Schlafzimmer atmen denselben Geist. Sieben kleine weisse und blaue Betten in jedem Zimmer, mit dem Blick nach dem Kiefernforst, neben jedem Zimmer ein Badezimmer, in dem jedes Kind täglich kalt gedoucht (sic!) wird, Helligkeit und Freundlichkeit überall. Bis 17 Jahren unterhält die Duncan die Kinder, dann stellt sie es ihnen frei gegen Gehalt weiterzubleiben und Mitglieder der projektierten Truppe zu werden oder auf eigene Hand fortzugehen. (TB, Bd. IV, S. 95f., 9.2.1906)

¹⁶ Vgl. dazu: Peter Sprengel, Gregor Streim: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998, S. 501-510 (Der Konflikt um „Das gerettete Venedig“) und die diesbezügliche Dikumentation, s. 670-678 (Briefe und Dokumente zur Inszenierung von Hofmannsthals „Gerettetem Venedig“ am Berliner Lessing-Theater 1905).

¹⁷ Zu den Spannungen wegen der Aufführung des Stücks Das gerettete Venedig vgl. die Briefe Hofmannsthals vom 30.11; 13.12. und 22.12 1904 an Otto Brahm.

¹⁸ Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979/80; Bd. 8 (Reden und Aufsätze I, 1891-1913), S. 490-493.

Duncan pflegte die höchste Verknappung technischer Mittel zu Gunsten der Spontaneität genauso, wie Craig mit seinen Bühnenbildern minimalistisch umging und sie zum Wesentlichen reduzierte, zu anspielungsreichen Abstraktionen: Beide zielten auf eine Kunst der Zukunft,¹⁹ die sich von allen akademischen Dogmen hätte befreien sollen. Durch Duncans Manager, den umtriebigen Journalisten Maurice Magnus, wurde auch Craig in jeder möglichen Form – auch als Übersetzer und Dolmetscher – mitgefördert. (KC, *Introduction*, S. 8)

Craig kämpfte nicht nur gegen jene realistisch-naturalistischen Bühnengestaltung, die in dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in den Theatern Europas vorgeherrscht hatte (was das Zerwürfnis mit Brahm verursacht hatte), er wollte auch die Bewegungen und die Diktion der Schauspieler genau bestimmen, die eine höchstmögliche Mechanisierung zu erstreben hatten und zu „Übermarionetten“²⁰ werden sollten. Die despotische Haltung, mit der er seine avantgardistischen Anschauungen durchzuführen versuchte, wurden Craig jedoch nicht selten zum Hindernis: so auch im Falle seiner Zusammenarbeit mit Hofmannsthal und Duse, die sich zu einer Reihe gegenseitiger Frustrationen entwickelte. Craig wurde beauftragt, Dekorationen und Kostüme für die Elektra der Duse zu entwerfen. Hofmannsthal, der sich inzwischen vor der unflexiblen Haltung und Unzuverlässigkeit des Regisseurs ein wenig fürchtete, beruhigte Kessler brieflich am 21. März 1905 mit den Worten:

Craigs Elektra Entwürfe sind nach meiner Ansicht sehr gelungen; die Kostüme ganz prachtvoll und suggestiv. [...] Jetzt hat er sich genau an Duses Angaben gehalten und auch noch etwas durchaus würdiges und schönes geschaffen. [...] Gestern ist auch noch Etwas Andres dich Betreffendes auf meine Anregung hin erfolgt: Poeschel²¹ hat Craig beauftragt vier bis fünf farbige Holzschnitte zum „weißen Fächer“²² zu machen. Ich glaube, es kann ein sehr reizvolles kleines Buch werden. (BW, S. 84f.)

Das Buch wurde – wenn auch nicht ohne Spannungen und Verzögerungen²³ –realisiert und erschien 1907 bei Insel. Anders ging es hingegen mit dem Elektra-Projekt in Italien: die Rolle spielte Duse nie. Der Briefwechsel von Kessler und Hofmannsthal zeugt im Detail von den Irritationen, die in der Vorbereitungsphase zur Aufführung bald zwischen Autor, Regisseur und Schauspielerin entstanden waren – wobei das Finanzielle eine nicht geringe Rolle spielte. Aus vielen Details in den Briefen wird auch immer deutlicher, wie die Abneigung Hofmannsthals gegen Craig zunahm, dafür aber seine Sympathie für Max Reinhardt stieg, dem der Wiener Dichter tatsächlich viel von seiner Renommée als Theaterautor verdankt.

Kessler entwickelte der Duse gegenüber großen Groll, da sie durch ihre Weigerung, die Lieferung von Kostümen und Ausstattung zu bezahlen, ihn am Ende zwang, die Kosten zu begleichen, und da er außerdem bei dieser Angelegenheit seine Freundschaft sowohl mit Hofmannsthal als auch mit Craig auf Spiel setzte. Erbst schrieb er am 12. Mai 1905 an Hofmannsthal:

Aber wir sind eben alle sehr naive Leute, die uns von den Komödiantenreien der guten Dame [i.d. Duse] mehr wie billig haben dämpfen lassen. [...] Im übrigen hat die ganze Sache, davon bin ich überzeugt, für die Duse gar keine Wichtigkeit; nur deshalb konnte so etwas passieren. Sie behandelt sie, wie sie Dich, und mich und Craig behandelt, par dessous la jambe. (BW, S. 101)

¹⁹ Vgl. dazu Isadora Duncans Tanz der Zukunft. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan. Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan, 27. Mai 1878 San Francisco-14. September 1927 Nizza. Hrsg. von Magdalena Tzaneva. Berlin: LiDi EuropEdition 2008.

²⁰ Vgl. zum Thema Olaf Laksberg: „Marionette, che passione!“ - Die Puppe im Werk von Gordon Craig. Beiträge zur Geschichte des Figurentheaters. München: Kitzinger 1993.

²¹ Carl Ernst Poeschel war Leiter einer Druckerei, die u.a. für die Verlage Diederichs, Fischer, Rowohlt und Insel tätig war. 1905/06 war er neben Anton Kippenberg Leiter des Insel-Verlags.

²² Hugo von Hofmannsthal: Der weiße Fächer. Ein Zwischenspiel (1897). In: ders.: Gesammelte Werke (Anm. 1), Gedichte. Dramen I, S. 453-476.

²³ Vgl. dazu KC, S.51, Anm. 63.

Kessler warnte Hofmannsthal vor der fortwährenden Bewunderung für die Duse und versuchte dabei, die totale Unschuld Craigs in der Sache zu betonen, der wegen der launischen Schauspielerin „sehr unangenehme Momente durchgemacht“ habe:

Ich habe ihn [i.e.Craig] durch diese Angelegenheit sowohl infolge seines tadellos exakten Arbeitens wie auch infolge seines Verhaltens während dieser peinlichen Tage, nur noch höher schätzen gelernt. (BW, S. 102)

Mit dieser unangenehmen Episode endete die Zusammenarbeit Hofmannsthals mit der Duse. Angefeuert von Isadora Duncan arbeitete dagegen Craig mit der italienischen Schauspielerin weiter, für die er – auf ihre Bitte – Kostüme und Bilder für Ibsens *Rosmersholm* anfertigte. Die Uraufführung fand am 5. Dezember 1906 im Teatro della Pergola zu Florenz statt. Craigs Bühne begeisterte manche Kritiker, die darin die Verwandlung des Raums in einen Seelenzustand verwirklicht sahen. Das Publikum blieb jedoch eher kalt, so daß das Spiel bald abgesetzt wurde. Als es in Nizza wiederholt wurde, geschah der irreparable Bruch: Über den Vorfall berichtet ausführlich Isadora Duncan, die in ihrer Autobiographie²⁴ die Geschichte der Inszenierung erzählt und das Bühnenbild Craigs genau beschreibt, das wie das Innere eines überhöhen ägyptischen Tempels aussah, durch den das Licht durch ein großes, kariertes Fenster im Hintergrund einfiel. In Nizza wurde das Bild um 70 cm. niedriger gemacht; als Craig dies sah, brach er mit der Duse, die er für mitschuldig an dieser Verhöhnung seiner Arbeit hielt, jeden weiteren Verkehr ab.²⁵

Was Hofmannsthal angeht, distanzierte er sich ebenfalls immer stärker von Craig und ersetzte ihn bald durch Alfred Roller, der die Ausstattung von diversen seiner Werke – darunter die Dresdner Uraufführung des *Rosenkavalier* am 16. 1.1911– besorgte. Kessler, der ihm weiterhin Craig empfohlen hatte, mußte die Entscheidung Hofmannsthals akzeptieren. „Mein Interesse für Craig war ja deinetwegen“, rechtfertigte er sich brieflich bei dem Dichter im Oktober 1905, „weil ich diese grässliche geschmacklose Einkleidung deiner Stücke nicht mehr litt.“ (BW, S. 109)

Kesslers Faszination für Craig blieb ungebrochen. Sogar 1909, als man an die Inszenierung des *Rosenkavalier* dachte, schrieb er Hofmannsthal am 14. Juni:

„Was Roller anbetrifft, so hoffe ich, dass er uns nicht enttäuscht“. Kessler, der sich in Paris befand und dort die russischen Tänzer Nijnsky und Pavlova bewundert hatte, meinte daß der russische Maler und Dekorateur Alexander Benois der richtige für Hofmannsthals Komödie gewesen wäre, fügte jedoch mit einer gewissen Schwermut hinzu: „Nur Craig lässt sich etwas (allerdings en mieux, mit mehr Genie) mit ihm vergleichen“. (BW, S. 245f.)

Kesslers erneuter Versuch, Craig für ein Stück Hofmannsthals arbeiten zu lassen, scheiterte ebenfalls. An der Ausstattung des Dramas *Ödipus und die Sphinx*, das Max Reinhardt im Berliner Zirkus Schumann inszenierte (Premiere am 7 November 1910), war Craig am Ende nicht beteiligt, anders als er und mit ihm Kessler anfangs gehofft hatten: das Bühnenbild fertigte Alfred Roller an, die Kostüme entwarf Ernst Stern. Bei dieser Gelegenheit hatten nicht nur die exorbitanten finanziellen Förderungen Craigs Hofmannsthal tief erbost. Abgesehen davon, daß er solche für „das Danaergeschenk par excellence“ hielt, wagte er Kessler gegenüber zu behaupten, sein Protegé sei einfach ein „böartiger Irrsinnige[r]“, der offensichtlich nicht ernsthaft vorhabe, „wirklich mit Reinhardt zu arbeiten“. Auch frühere Versuche in diesem Sinne (etwa bei der Aufführung der *Orestie* des Aischylos oder des *King Lear* von Shakespeare) seien nur wegen Craigs „absolute[r], barbarische[r] Rücksichtslosigkeit“ gescheitert. (BW, S. 202) Auf die Klagen Hofmannsthals nahm Kessler natürlich für Craig Partei, was jedoch keine Versöhnung zwischen ihm, Hofmannsthal und Reinhardt bewirkte. Im Gegenteil: Die „Affaire des fatalen Craig“ (BW, S. 301) verursachte Spannungen zwischen Kessler und Hofmannsthal, der den Freund bat, ihn mit Craig „niemals mehr in Combination zu bringen“ (BW, S. 301). Der polemische Ton zwischen Kessler und Hofmannsthal wegen des Verhaltens von Craig ist in den Briefen noch einige Monate nach dessen definitivem Zerwürfnis mit Reinhardt herauszulesen.

²⁴ Isadora Duncan: *My life*. New York: Boni and Liveright 1927.

²⁵ Vgl. dazu Ferruccio Marotti: Introduzione. In: Edward Gordon Craig: *Il mio teatro*. Milano: Feltrinelli 1971, S. 15f.

Craigs praktisches Theaterschaffen schien unter einem schlechten Stern zu stehen. Trotz der Bemühungen und der Unterstützung Kesslers, waren fast alle seine Pläne nicht in Erfüllung gegangen, nicht einmal der, seine Über-Marionette auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 der Öffentlichkeit vorzustellen.

Von Deutschland enttäuscht, zog Craig schon 1907 nach Florenz um, wo er in der Arena Goldoni eine Theaterakademie (die „Gordon Craig School for the Art of the Theatre“) zur Erziehung junger Talente gründete, denen er u.a. den Gebrauch seiner „Screens“ beibrachte, monochrom bemalter Wandschirme in verschiedenen Größen, die unterschiedlich auf der Bühne angebracht und bewegt werden konnten. Craig blieb in Florenz bis 1914. Hier veröffentlichte er auch seine Zeitschriften: *The Page*, *The Mask* und *The Marionette*. Vor allem *The Mask*, die von 1908 bis 1929 herauskam, wurde zu einem Protestorgan gegen traditionelle oder kommerzielle Aspekte des Theaters, die Craig sein Leben lang bekämpfte. Seine Ideen verbreitete Craig aber auch nach dem Ersten Weltkrieg mit einer regen essayistischen Tätigkeit²⁶ weiter.

Die Bewunderung Kesslers für Craig nahm nicht ab. Von einer Begegnung mit dem hochgeschätzten play-designer in London am 30. Oktober 1911 notierte er im Tagebuch:

Gordon Craig besucht. Er ist verheiratet und lebt in einem altem, kleinem, innen weisspanneliertem Hause in Smithsquare [...]. Ich fragte [ihn], wozu er einen Sekretär brauche? Er sagte, um die Vorbereitungen für eine Theaterschule zu leiten, die er unter hohem Protektorate jetzt zu gründen im Begriff sei. Auf meine Frage, ob diese Schule sich auf das Entwerfen von Dekorationen, Kostümen u. s. w. beschränken oder auch die übrigen Künste des Theaters lehren solle, antwortete Craig: „We are going to teach *everything*, from tragedy down to box offices, all about box offices from the Tenth Century downwards.“ [...] Craig sass, als wir kamen, in Erwartung einer Lady Mond, einer sehr reichen Wittve (sic!), die die Schule mitfinanzieren soll: er wollte ihr heute seine neue Bühneneinrichtung vorführen; aber die Dame kam nicht, und so veranstaltete Craig die Vorstellung vor Mrs Rothenstein und mir. Als das Zimmer eben verdunkelt war, erschien auch der Sekretär, ein kleiner magerer etwas älthlicher Mann, der stottert. Die Wirkungen, die Craig auf seiner Bühne zeigte, waren mannichfältig und edel; prachtvoll aber und wahrhaft genial die Zeichnungen und Figurinen, die er nachher herausholte. Er hat Abdrücke von seinen Holzfigurinen auf Papier gemacht, die den schönsten Holzschnitten des Quattrocento an die Seite zu setzen sind, so vollkommen ist in ihnen das Gleichgewicht zwischen Linie und Bedeutung, zwischen innerem Feuer und packender dekorativer Wirkung. Über Reinhardt äusserte Craig sich herablassend freundlich; aber man fühlte das Bittere. – (TB, Bd. IV, S. 734f., 30.10.1911).

Ganz zu vergessen gelang es Kessler nicht, daß Max Reinhardt ihn hatte ‚sitzen‘ lassen, er änderte aber seinen Standpunkt in der Angelegenheit nicht und wagte sogar vor Dritten die Undankbarkeit Reinhardts zu unterstreichen, der Craig seiner Ansicht nach so viel zu verdanken hätte:

Reinhardt verhält sich zu Craig wie Meyerbeer zu Weber und später zu Wagner. Aber man darf nicht vergessen, dass Weber und Wagner durch Meyerbeer die Bahn bereitet wurde, wenigstens beim grossen Publikum. (TB, Bd. IV, S. 780f., 14.1.1912)

Trotz seiner unermüdlichen publizistischen Arbeit und seinem pädagogischen Eifer zeichnete Craig jedoch alles in allem nur für sehr wenige Aufführungen verantwortlich. Die Zusammenarbeit mit Konstantin Stanislawski am Moskauer Hamlet von 1912, seine letzte und einzig wirklich berühmte praktische Arbeit, war ein Ereignis, das natürlich auch Kessler erfreute, der dann die von Craig entworfenen Stöcke zu diesem Stück, von dem Gerhart Hauptmann die deutsche Übertragung anfertigte, in der bibliophilen „Cranach-Presse“ veröffentlichte.²⁷

Wie sehr Kessler das Hamlet-Projekt am Herzen lag, bezeugen die zahlreichen Eintragungen zu diesem Thema im Tagebuch, angefangen bei der nüchternen Mitteilung: Die „Times“ berichtet über

²⁶ So die Bände: *On the Art of the Theatre* (1911, rev. ed. 1957), *The Theatre Advancing* (1921), *Scene* (1923), außerdem zahlreiche Artikel für Fachzeitschriften.

²⁷ Craigs Illustrationen zum Hamlet, die 1912-1929 entstanden, wurden zum erstenmal 1929 in der Weimarer Cranach-Presse in einer Auflage von 300 Exemplaren veröffentlicht. Nur einigen Exemplaren wurden die auf kostbarem japanischen Papier auch die Stöcke Craigs beigelegt.

den Erfolg in Moskau mit „Hamlet“. (TB, Bd. IV, S. 777, 9.1.1912) Seinerseits war Craig nicht einmal mit dieser ersten großen öffentlichen Anerkennung zufrieden:

Mich frappierte bei Craig heute Morgen beim Zusammentreffen die Ähnlichkeit mit Baudelaire: dasselbe gleichzeitig knabenhafte und alte Gesicht, glattrasiert mit langen grauen Haaren, auch die hohe kindlich glatte Stirn, und dieselbe Art von Dandytum: die Vorliebe für Schwarz und Etwas Puritanischem in Hutfaçon und Schnitt. [...] Er sprach mit Ekel auch über das Theater: wie die Leute dort Alles komplizierten, statt zu vereinfachen; selbst Stanislawski. Unsicher daher seine Haltung zu seinem Moskauer Erfolg: zwischen kindlicher Befriedigung und diesem Ekel schwankend. (TB, Bd. IV, S. 786, 28.1.1912)

Craig litt einfach an Überlegenheitskomplexen, ja an Größenwahn, wie manche seiner Reaktionen zeigen. Hier nur ein Beispiel aus dem Tagebuch Kesslers:

Ich überbrachte eine Einladung von Diaghilew an Craig, der Hauptprobe von Nijinskis „Après-midi d'un Faune“ beizuwohnen. Als ich Craig drängte, hinzukommen, brach er los: „You donot know, what you are asking of me, what tortures I undergo, every time I enter a theatre, into what a rage I get, when I see the instrument so vilely misused.“ Ich habe selten Jemanden so elementar heftig gesehen, nicht unhöflich, aber sein innerstes Feuer durch eine Verletzung ausgehend. – (TB, Bd. IV, S. 825, 23.5.12)

Kessler, der seinen Protegé immer wieder zu rechtfertigen versuchte, verleugnet ja an manchen Stellen seines Tagbuchs überhaupt nicht, wie schwierig es sei, mit Craig umzugehen, der einen schlechten Charakter habe und manchmal ganz besonders „ausweichend und ungemütlich“ sein könne. (TB, Bd. IV, S. 804, 29.3.1912) Seine Figurinen und Stöcke findet er aber immer wieder einfach „ausserordentlich“. (TB, Bd. IV, S. 801, 20.3.1912) Diese Meinung teilte er mit seinem Künstlerfreund Aristide Maillol, den er in Paris mit Craig zusammenbrachte:

Ich führte Maillol vom Louvre aus zu Craig. Craig wartete in seinem grossen Mantel und Schlapphut auf uns unten vor seiner Tür. Er zeigte Maillol zuerst sein Theater, die Stellungen und Beleuchtungen seiner Wandschirme mit einer Figurine im Vordergrund. Maillol war sofort sehr entzückt. „Ça ouvre des horizons tout nouveaux.“ Er unterbrach Craig häufig durch Bemerkungen, die seine Bewunderung ausdrückten. Craig taute zum ersten Mal, seit ich ihn kenne, ganz auf. Er zeigte die Hamlet Holzschnitte und zog dazu seinen Rock aus, weil ihm vor Freude heiss wurde. Maillols Bewunderung schien zu steigen: den Laërtes im Traueranzug, den einen Fechter, die Ophelia empfing er mit Ausdrücken wie „c'est admirable, c'est beau, c'est extraordinaire“. Schliesslich zeigte Craig noch seine Radierungen, die Maillols Bewunderung auf die Spitze trieben. Craig war so erfreut, dass er sogar seine Haupterfindung, die „Übermarionette“, zum ersten Mal in meiner Gegenwart, erklärte, nachdem Maillol erzählt hatte, wie er und seine Freunde auf dem Bouchorschen Marionettentheater Shakespeares „Sturm“ gegeben und durch die Marionetten einen viel grösseren Eindruck als durch lebendige Schauspieler erzielt hätten. Craig sagte, seine Idee sei, Marionetten zu machen, die etwas überlebensgross seien (statt wie bisher puppenhaft klein); das Problem sei nur, wie sie in Bewegung setzen: er scheint daran zu denken, einen wirklichen Menschen oder Schauspieler in die Marionette hineinzustecken, in ihr sozusagen zu verkapseln. [...] Als wir fortgiengen, meinte Maillol zu mir: „C'est un grand artiste. Tout est bien calculé chez lui, rien n'est laissé au hasard.“ (TB, Bd. IV, S. 808, 13.4.1912)

Nach der erfolgreichen Zusammenarbeit mit Stanislawski in Moskau kam der Krieg, der in die Karriere Craigs und in seinen Umgang mit Kessler einen tiefen Einschnitt verursachte. In Kesslers Tagebuch taucht Craig erst 1922 wieder auf. An Geldmangel hatte Craig sein Leben lang gelitten. Er, der heute noch allgemein als einer der Väter der modernen Regie gilt, führte seit den zwanziger Jahren ein Leben in Armut und Isolierung. Erfolg wurde ihm für den Rest seines Lebens – er starb 1966 im Alter von 94 Jahren – nicht mehr zuteil. Kessler, der ihn 1922 in Rapallo mit dem Vorhaben besuchte, ihm mit der Cranach-Presse eine Arbeitsmöglichkeit zu verschaffen, beschreibt ihr damaliges Wiedersehen wie folgt:

Früh hier an, um Gordon Craig zu besuchen, den ich seit 1914 nicht gesehen hatte. Er kam mir nur wenig gealtert [...] wir musterten uns gegenseitig und giengen dann zurück in sein Häuschen, das steil über dem Meere [...] liegt, sehr einfach ist, aber ganz in Blumen drinsteckt. Im Inneren, in das man über eine ganz in Blumen gebettete kleine Freitreppe gelangt, hat er die Wände zeltartig mit grauem Segeltuch behängt und überall Bücherschränke aus blankem Kiefernholz, die fast ausschliesslich Werke über das Theater,

Marionetten, Ballett, eine wohl einzige Fachbibliothek, die Trümmer seiner Theaterschule in Florenz, enthalten. In ihrer hellen Kahlheit und fast religiösen Konzentration auf einen einzigen Lebensinhalt wirken diese Zimmer wie Klosterzellen. Allerdings wurde ich doch den Eindruck nicht los, dass dieser Zweck in dieser Zeit Etwas fast Kindliches hat. Er blieb für mich wie in der Puppenstube bei Kindern. Namentlich als plötzlich die Mrs Craig und der Sohn Teddy ganz blutrünstige Fascisten Ansichten äusserten. Aber wie dem auch sei, die ganze Familie, Craig, seine Frau und die beiden Kinder, leben hier seit fünf Jahren, seit dem Zusammenbruch der Theaterschule in Florenz, ganz auf ein nicht existierendes Theater, ein ideales Theaterunternehmen, für das sich einmal ein Mäzen finden soll, mit allen Gedanken und Hoffnungen eingestellt. Ich sagte, ich würde, wenn ich hier leben und wirken müsste, das Gefühl haben, dass mir auf meinem Instrument, das ich spielte, einige Saiten fehlten. Craig lachte, und antwortete: Nein, es sei umgekehrt, man versuche hier auf zwei oder drei Saiten zu spielen, „with the rest of the piano left out“ (während das eigentliche Instrument fehle). Er äusserte sein Bedauern, dass es nie zwischen ihm u. Reinhardt zu einer Zusammenarbeit gekommen sei; Reinhardt sei doch, gerade weil er so anders sei, wie Craig selbst, weil er ihn ergänze, der Einzige, mit dem er hätte arbeiten können. Stanislavsky, überhaupt die Russen, und ebenso die Amerikaner, seien unmöglich. I donot want to have anything to do with Russians or Americans; I cannot abide them (ich kann sie nicht ausstehen). Reinhardt habe den praktischen, harten Sinn, der ihm fehle. Im Übrigen vertraue er noch immer darauf, dass ihm einmal ein Theaterunternehmen anvertraut werde; aber bis dahin müsse er gestrandet hier leben, da er hier mit den 250£ jährlich, die er habe, mit Frau u. Kindern auskomme, in London dagegen mit der gleichen Summe keine sechs Wochen reichen würde. [...] Die Kinder wachsen wild, ohne Schule auf. Wir besprachen dann den „Hamlet“, den ich auf der Cranachpresse drucken will. Die Type muss noch fertiggestellt werden durch Walker; im Übrigen einigten wir uns darauf, dass er voraussichtlich im nächsten Herbst nach Weimar kommen soll, um selbst den Druck seiner Holzstöcke zu beaufsichtigen (all expenses paid). - Abends ass die Familie bei mir im „New Casino Hotel“. Er äusserte dabei über seine Arbeitsweise: wenn ihn Etwas packe, dann laufe die Arbeit mit ihm fort, bis plötzlich das Feuer erlösche, und er dann überhaupt Nichts mehr machen könne. Daher habe er immer Angst ehe er eine Arbeit unternehme, zögere, mache sich und andren Schwierigkeiten, weil er nie voraussehen könne, wie lange das Feuer reichen werde. – Es ist fast tragisch, diesen zweifellos genialen Mann, von dessen Visionen und Ideen seit zwanzig Jahren das Theater aller Länder, von Russland über Deutschland u Frankreich bis Amerika, lebt, ohne praktische Tätigkeit, wie einen Verbannten auf einer Insel zu sehen, während Festspielhäuser, internationale Theaterausstellungen, Umwälzungen des dramatischen Schaffens aus seinem Kapital heraus unternommen werden. (TB, Bd. VII, S. 558f., 21.9.1922)

Kesslers Eindrücke waren nüchtern und treffend: er stand vor dem unaufhaltsamen Untergang der (Traum-)Welt eines genialen, anarchistischen Dilettanten, der sich für weitere vierzig Jahre für ein von seiner Zeit verkanntes Talent hielt.