Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
27/2019

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 27/2019

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Alexander Honold · Gerhard Neumann (†)

Ursula Renner · Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

© 2019, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i. Br.
Printed in Germany
ISBN 978–3–7930–9956–7

Inhalt

Ein »ganz wunderbarer mich tief rührender Mensch:
Wilhelm Stauffenberg, der junge Arzt«
Hugo von Hofmannsthal und Dr. med. Wilhelm
Freiherr Schenk von Stauffenberg:
Eine Skizze ihrer Freundschaft
Mitgeteilt von *Arne Grafe*
9

Eine deutsch-österreichische Bildungsoffensive
Ludwig Gurlitt und Hugo von Hofmannsthal im Kontext
Mit Materialien und Dokumenten
Mitgeteilt von *Ursula Renner*
43

Besuche bei Arthur Schnitzler
Private Aufzeichnungen von Albert Ehrenstein,
Victor Klemperer und Robert Adam
Mitgeteilt von *Martin Anton Müller*
131

Maurice Barrès
L'esthétique de demain. L'art suggestif
Herausgegeben und übersetzt von
Rudolf Brandmeyer und *Friedrich Schlegel*
165

Jens Ole Schneider
Ich-Pluralisierung und Totalitätssehnsucht
Hofmannsthals »Aufzeichnungen« um die Jahrhundertwende
in der Edition der »Kritischen Ausgabe«
191

Christine von Lossau
»Pierrotpoesie«: Ambivalente Figuren
in Hofmannsthals Pantomimenfragmenten
211

Katharina J. Schneider
Hofmannsthal einrichten
Zu Oskar Strnads Wohnraum- und Bühnengestaltungen
für Hugo von Hofmannsthal
233

Elsbeth Dangel-Pelloquin
»Ehrlich bis zur Orgie«
Schnitzlers Läuterungen
253

Claudia Liebrand / Stefan Börnchen
Picara-Roman, Meta-Pornografie und Institutionenkritik
Zur sexuellen Ethnografie der »Josefine Mutzenbacher«
279

Daniel Hilpert
Strukturen der Psyche
Hypnotismus und Dipsychismus in Kafkas »Schloss«
303

Rolf G. Renner
Konstruktionen des Menschen jenseits der Sprache
Eine literarische Konfiguration von der Goethezeit
über die klassische Moderne bis zur Gegenwart
329

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
351

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
353

Anschriften der Mitarbeiter
365

Register
367

Ein »ganz wunderbarer mich tief rührender Mensch: Wilhelm Stauffenberg, der junge Arzt« Hugo von Hofmannsthal und Dr. med. Wilhelm Freiherr Schenk von Stauffenberg: Eine Skizze ihrer Freundschaft

Mitgeteilt von Arne Grafe

I

In der Festschrift zu Hugo von Hofmannsthals 50. Geburtstag[1] zählt Rudolf Borchardt im ›Eranos-Brief‹ noch einmal die schon verstorbenen Vertrauten des Jubilars auf. Darunter auch der Münchner Privatdozent für Medizin, Dr. med. Wilhelm Freiherr Schenk von Stauffenberg (1879–1918):

> Dünkt es Dich nicht schön und menschlich, dies fast antike Bild der einfachen Reihe, in der ein jeder Dir ein Handzeichen seines Lebensamtes und Geisterberufs darbeut, wie der Gärtner eine Blume und der Bauer Traube und Ei? Hinter den Lebenden und schon Sichtbaren, Dir denkt, wo Dilthey und Bodenhausen und Richter und Stauffenberg und Otto Braun gestanden hätten, wenn sie noch atmeten, die nicht mehr sind, aber der Gedanke vergleicht sich Dir zu sanftem Andenken bei der Ahnung der vielen Jünglinge, die dieser Schar nur darum nicht sichtbar zugehören, weil ihr volles Herz, das sich nicht herweist, sich der noch leeren Hände vielleicht schämte.[2]

Dass Wilhelm von Stauffenberg hier in einem Atemzug mit Wilhelm Dilthey, Eberhard Freiherr von Bodenhausen, Raoul Richter und Otto Braun genannt wird, hebt allein schon den Stellenwert dieses Freundes im Umkreis Hugo von Hofmannsthals hervor.[3] Ungeachtet eines solchen Fingerzeigs dominiert im Hinblick auf die Beziehung Hofmannsthal/Stauffenberg in der Forschung noch immer die Leerstelle.[4] Zwar

1 Eranos. Hugo von Hofmannsthal zum 1. Februar 1924 [München 1924].

2 BW Borchardt Kommentar, S. 507.

3 In den Anmerkungen zum ›Eranos-Brief‹ Borchardts heißt es dazu lediglich: »*Stauffenberg, Wilhelm von:* Arzt, heute verstorben, befreundet mit Hofmannthal« (Rudolf Borchardt, Gesammelte Werke in Einzelbänden. Prosa I. Hg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1957, S. 517).

4 Den ersten und bisher einzigen Versuch diese zu füllen, unternimmt Iveta Zlá mit ihrem Beitrag: »Sagen Sie Stauffenberg, wenn Sie an ihn schreiben, daß ich viel an ihn denke«. Kon-

finden sich sowohl in der kritischen Ausgabe der Sämtlichen Werke Hofmannsthals als auch in seiner Korrespondenz diverse Verweise auf den Münchner Arzt, dennoch ist der Blick auf ihre Beziehung bis dato insgesamt eher diffus geblieben. Dies mag einerseits daran liegen, dass nur wenige Belege dieser Verbindung überhaupt überliefert sind, andererseits aber auch daran, dass die spärlich vorhandenen schriftlichen Zeugnisse Stauffenbergs entweder verschollen geglaubt oder bislang nur schwer zugänglich waren.[5] Der vorliegende Beitrag ergänzt nun das noch vage Bild eines für Hugo von Hofmannsthal so wichtigen Gesprächspartners, Kritikers und Gegenübers und stützt sich dabei auf bislang unveröffentlichte Archiv- bzw. Nachlassfunde.[6]

Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht vor allem die überlieferten Tagebuchaufzeichnungen Wilhelm von Stauffenbergs aus den Jahren 1899 bis 1909.[7] Darin enthalten auch der Nachweis für Stauffenbergs

takte Hugo von Hofmannsthals zu Wilhelm Schenk von Stauffenberg. In: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis/Studia Germanistica 9, 2011. S. 131–136 (im Weiteren Zlá 2011b). Die Autorin schlussfolgert darin: »Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Kontakten des Freiherrn Wilhelm Schenk von Stauffenberg zu Hugo von Hofmannsthal bereichert die Hofmannsthal-Forschung und weist auf die Rolle Stauffenbergs in der deutschsprachigen Literaturgeschichte hin.« (Ebd., S. 136)

5 So geht Iveta Zlá beispielsweise noch irrtümlich davon aus, dass »keine Briefe Stauffenbergs an Hofmannsthals überliefert wurden« (ebd., S. 132). Tatsächlich konnte der Verbleib von Stauffenbergs schriftlichem Nachlass (Korrespondenz, wissenschaftliche Aufzeichnungen etc.) – bis auf wenige Ausnahmen (vgl. Anm. 7) – bislang nicht ermittelt werden.

6 Zugleich ist der Beitrag Teil einer größer angelegten biografischen Studie, die derzeit in Vorbereitung ist: »Wilhelm Freiherr Schenk von Stauffenberg (1879–1918) – Als Arzt unter Dichtern« (Arbeitstitel). Für die stetige Ermunterung zu dieser Arbeit und für seine unermessliche Geduld danke ich herzlich Herrn Prof. Danek (München) und für ihren Zuspruch und entscheidende Hinweise, Frau Prof. Emonts (Madeira). Zugleich danke ich folgenden Institutionen und ihren Mitarbeitern, sowie den Inhabern für die Bereitstellung der Bildvorlagen und für die Abdruckgenehmigungen: Deutsches Literaturarchiv (Marbach a. N.), Freies Deutsches Hochstift (Frankfurt a. M.), Houghton Library der Harvard University (Boston [MA]), Rilke-Archiv (Gernsbach), Universitätsbibliothek der Philipps Universität (Marburg a. d. L).

7 Holger Fließbach hat in seiner Dissertation erstmals auf die Existenz dieser privaten Aufzeichnungen hingewiesen (Holger Fließbach, Mechtilde Lichnowsky. Eine monografische Studie. München 1973 [im Weiteren Fließbach 1973], S. 41). Er bezieht sich darin allerdings auf nur ein Tagebuch, das den Zeitraum »April 1899 bis Februar 1901« (ebd., S. 41) abdeckt. Auf dasselbe Tagebuch verweist auch Anne Martina Emonts. Es wurde ihr von dem Münchner Rechtsanwalt Dr. Peter von Borch, der es für Leonore Lichnowsky (Mechtilde Lichnowskys Tochter) verwahrte, für ihre Dissertation (Mechtilde Lichnowsky – Sprachlust und Sprachkritik. Annäherung an ein Kulturphänomen, Würzburg 2009 [im Weiteren Emonts 2009]) »zur Durchsicht zur Verfügung« gestellt (ebd., S. 115, Anm. 6). Sie spricht zwar ebenfalls von nur einem Tagebuch, datiert die Aufzeichnungen aber bereits auf »1899–1902 [1905?]« (ebd., S. 114, Anm. 2). Somit deutet sie bereits auf ein zweites Tagebuch hin, das sich ebenfalls erhalten hat. Dr. von Borch stellte auch mir im Jahre 2011 freundlicherweise diese beiden Original-Tagebücher für einen längeren Zeitraum zur Verfügung, so dass ich

Erstbegegnung mit Hofmannsthals Schaffen: Es ist der Band »Theater in Versen« (»Die Frau am Fenster«. »Die Hochzeit der Sobeide«. »Der Abenteurer und die Sängerin«), erschienen im Frühjahr 1899 bei S. Fischer.[8] Der junge Baron liest die Buchausgabe mit den drei lyrischen Dramen Hofmannsthals während eines längeren Aufenthalts bei seinem Onkel Franz[9] auf Schloss Risstissen, dem Stammsitz der Schenken von Stauffenberg. Ende August 1899 notiert er sich dazu in sein Journal:

> Hugo von Hofmannsthal Hochzeit der Sobeide
> D'Annunzio in der Fülle – Klangschönheit u[nd] ein harmonisch voller Fluss der Sprache – ohne die Glut der Leidenschaft u[nd] die alles durchzitternde spannende Sinnlichkeit – Maeterlinck in der Feinheit [–] Anmut u[nd] Neuheit der Bilder doch ohne die erhabene Reinheit u[nd] den idealistischen Mystizismus – Weniger aufrichtig u[nd] hingebend wie beide, weniger warm u[nd] aus der eigenen Seele schöpfend – mehr äußerlicher Künstler […]. –[10]

Der Einfluss Gabriele d'Annunzios und Maurice Maeterlincks auf Hofmannsthals frühe dramatische Werke ist bekannt.[11] Bedeutsam ist je-

diese im Rahmen meiner o. g. Studie über Wilhelm von Stauffenberg (vgl. Anm. 6) auswerten konnte. Beide Originaltagebücher (Bd. 1: 1899 bis 1901 und Bd. 2: 1901 bis 1909) befinden sich heute im Nachlass Mechtilde Lichnowskys im Deutschen Literaturarchiv Marbach a. N. (DLA), A: Lichnowsky, Mediennummer: HS011061111 resp. HS011061158 [im Weiteren Tagebuch 1 resp. Tagebuch 2].

8 Hugo von Hofmannsthal, »Die Frau am Fenster«. »Die Hochzeit der Sobeide«. »Der Abenteurer und die Sängerin«. Theater in Versen. Berlin 1899 (SW V Dramen 3, »Überlieferung«, S. 328; dort als 13 D^2 gekennzeichnet). Stauffenbergs persönliches Exemplar dieses Drucks konnte bislang nicht aufgefunden werden.

9 Es handelt sich um den Juristen und späteren Augsburger Staatsanwalt Dr. jur. h. c. Franz August Schenk Freiherr von Stauffenberg (1834–1901), einen Bruder des Vaters von Wilhelm von Stauffenberg (vgl. Gerd Wunder, Die Schenken von Stauffenberg. Eine Familiengeschichte. In: Schriften zur Südwestdeutschen Landeskunde. Hg. von Hansmartin Decker-Hauff, Ferdinand Elsener, Hans Jänichen u. a. Bd. 11. Stuttgart 1972, S. 482).

10 Tagebucheintrag Wilhelm von Stauffenbergs [Risstissen, Ende August 1899] (Tagebuch 1, [S. 85]). Die Auszüge aus Stauffenbergs Tagebüchern werden wortgetreu wiedergegeben. Bei offensichtlichen Fehlschreibungen wird in den Anmerkungen auf die korrekte Form hingewiesen; bei Zweifelsfällen, die sich bei der Entzifferung des handschriftlichen Originals ergeben haben, wird ebenso verfahren. Im Sinne einer besseren Lesbarkeit werden Abkürzungen aufgelöst (z. B. »u[nd]« statt »u«) und stellenweise ergänzen behutsam vorgenommene Zusätze den Satzbau (meist in Form von Satzzeichen [z. B.: »[–]«]. Die handschriftliche Paginierung auf den Einzelseiten des Journals wird in eckige Klammern gesetzt und an entsprechender Stelle in die Anmerkungen übernommen.

11 Vgl. u. a. Manfred Durzak, Ästhetizismus und die Wende zum 20. Jahrhundert: Gabriele D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. In: Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne: Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte. Hg. von Silvio Vietta. Tübingen 2005, S. 143–157; Gerhard Neumann, Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick. In: HJb 1, 1993, S. 183–234; Dirk Strohmann, Die Rezeption Maurice Maeterlincks in

doch, dass Stauffenberg, auch über die vom Dichter bewusst gesetzten Hinweise hinaus,[12] diese Verbindungslinien – auf der Suche nach Vorbildern – differenziert aus den Stücken herausliest. Mit seinem Gespür für den avantgardistischen Ton der Zeit, erkennt er in Hofmannsthal zwar den versierten Lyriker aber zugleich den (noch) unfertigen Dramatiker:

> H[ofmannsthal] ist kein genialer Mensch wie diese – sein Verdienst ist unsere Sprache zu einer selten poetischen Ausdrucksfähigkeit gestaltet zu haben. Er hat das Unmögliche gethan[,] sie musikalisch zu machen klangschön[13]-farbenreich u[nd] bilderdurchwoben […] – dagegen ist seine dramatische Begabung herzlich schwach – auch die Gegenstände nicht besonders interessant.[14]

Vor allem aber stört Stauffenberg die Überbetonung des Sprachlich-Dekorativen bei Hofmannsthal und die scheinbare Wesenlosigkeit seiner Figuren. Immerhin kann er den Monologen noch etwas Positives abgewinnen:

> Es machen diese 2 Dinge[15] Eindruck wie wundervolle golddurchwebte Tücher – einzelne kostbare Fetzen lose – wie es kommt auf ein beliebiges dazu zusammen gezimmertes Gerüste gelegt – nichts Großzügiges – Kühnes – Ganzes – sondern Detailmalerei –
>
> Die Personen haben kein Blut – sie sagen nur schöne Sachen – sie sind für den Dichter nur das Mittel sie an den Mann zu bringen – Der Schauspieler findet nichts wie das kostbare Kostüm – den Leib, den Menschen, den Charakter muss er selbst schaffen. –
>
> Die Frau am Fenster[16] eine Episode nach einer Erzählung in D'Annunzios sogno d'una mattina di primavera[17] – da ist nichts dran als ein paar wundervolle Monologe – freilich ein köstliches Nichts – aber was hätte sich aus D'Annunzios Erzählung machen lassen![18]

den deutschsprachigen Ländern (1891–1914), Bern 2006, darin insbesondere S. 462–522.

12 Hofmannsthal stellt seinem Drama »Die Frau im Fenster« (1897) folgendes D'Annunzio-Zitat voran: »La demente: ›Conosci la storia di Madonna Dianora?‹ / Il medico: ›Vagamente. Non ricordo più‹… / Sogno d'un mattino di primavera« (SW III Dramen 1, S. 93).

13 Wort nicht zweifelsfrei zu entziffern.

14 Tagebucheintrag Wilhelm von Stauffenbergs [Risstissen, Ende August 1899] (Tagebuch 1, [S. 85f.]).

15 Hier wohl bezogen auf das zuvor Erwähnte, dass Hofmannsthal »unsere Sprache«, (1) »musikalisch« bzw. »klangschön-farbenreich« und (2) »bilderdurchwoben« gemacht habe.

16 So im Original; richtig ist: »Die Frau im Fenster«.

17 So im Original; richtig ist: »Sogno d'un mattino di primavera«.

18 Tagebucheintrag Wilhelm von Stauffenbergs [Risstissen, Ende August 1899] (Tagebuch 1, [S. 86]).

Auch die beiden anderen Stücke des Bandes, auf die Wilhelm von Stauffenberg in seinem Journal Bezug nimmt, überzeugen ihn nur bedingt:

> Das Titelstück[19] stofflich wohl das Beste. Aber auch da findet man nur Edelsteine u[nd] keine Krone, herrlich der Monolog der Abend darf nicht kommen!!! mit seinen 2 Steigerungen![20] […].
>
> Endlich der »Abenteurer und die Sängerin« gänzlich formlos u[nd] im zweiten Teil sogar recht schwach. Aber doch ist recht viel Gutes daran – das Beste der Baron der einzige wirklich gestaltete Mensch,[21] ein wirklich glücklicher Griff. – Alle anderen treten zurück –[22]

Und so konstatiert er am Schluss:

> Es ist viel Schönes in dem Buch aber es hat keine tiefere Saite in mir angeschlagen, als eben die der äußerlichen Schönheit – er [Hugo von Hofmannsthal] gehört nicht zu den Dichtern meiner Tafelrunde, er ist zu wenig rein menschlich – zu wenig einfach u[nd] offen – zu wenig intim; […].[23]

Während Stauffenberg, der spätere Mediziner, diese Gedanken zu Papier bringt, ist er in München noch für ein Studium der Rechtswissenschaften eingeschrieben.[24] In Risstissen soll er sich auf ebendiese Studien konzentrieren, doch wann immer es ihm möglich ist, widmet er sich den schönen Künsten, insbesondere der Literatur.[25] Und so kommt – ganz nebenbei – ein immenses Lektürepensum zusammen: Henrik Ibsen,

19 Gemeint ist wohl »Die Hochzeit der Sobeide«.

20 Vgl. den zentralen Monolog der Sobeide in der ersten »Verwandlung« (SW V Dramen 3, S. 23,29 bis S. 25,23): »Der Abend darf nicht kommen, der mich hier an diesem Fenster fände ohne Dich: […] Der Abend darf nie kommen, wo ich hier so stünde, aller Druck der schweren Schatten, der Eltern Augen, alles hinter mir […] Der Abend darf nie kommen, wo ich dies mit solchen Augen sähe, die mir sagten: […] Der Abend darf nie kommen, der mit tausend gelösten Zungen schreit: Warum denn nicht?« (SW V Dramen 3, S. 24,20 bis S. 25,18).

21 Hauptfigur des Dramas: »Ein Abenteurer, unter dem Namen Baron Weidenstamm« (SW V Dramen 3, S. 96).

22 Tagebucheintrag Wilhelm von Stauffenbergs [Risstissen, Ende August 1899] (Tagebuch 1, [S. 86]).

23 Ebd.

24 Vgl. Mechtilde Lichnowsky. 1879–1958. In: Marbacher Magazin 64, 1993. Bearbeitet von Wilhelm Hemecker [im Weiteren MM 64], S. 55.

25 Vgl. Tagebucheintrag Wilhelm von Stauffenbergs, Risstissen, 10. August [1899]: »Franz angekommen u[nd] damit meinem still beschaulichem Leben ein Ende gemacht – werde mich bequemen müssen aus den lichten Höhen der Phantasie, von den Wolken auf die Erde steigen müssen – u[nd] mich in recht reale – allzu reale Dinge zu [!] stürzen – römisches Recht – der Sturz ist hoch u[nd] ich will sehen obs ohne blaue Flecken abgeht – jedenfalls werde ich mich schwer dran finden – u[nd] schließlich bleibt mir ja noch der Abend[,] um wenigstens nach einer Wolke ein wenig hinaufzuschielen –« (Tagebuch 1, [S. 80]).

Anatole France, August Strindberg, Friedrich Hebbel, Johannes Schlaf, Theodor Fontane, Henry James, Hermann Sudermann, Gerhart Hauptmann und auch Hofmannsthal – um nur wenige zu nennen.[26] Die profunde Einschätzung des 20-jährigen in Bezug auf Hofmannsthals frühe Dramen ist somit durchaus fundiert und größtenteils sogar im Einklang mit der ambivalenten Aufnahme von Hofmannsthals Bühnenwerken durch die Presse und das deutsche Publikum.[27]

II

Aufzeichnungen Hugo von Hofmannsthals vom 2. Mai 1908[28] legen nahe, dass dem Österreicher sowohl Wilhelm von Stauffenberg als auch Fürstin Mechtilde Lichnowsky, die enge Jugendfreundin Stauffenbergs,[29] bereits seit Februar/März 1908 – zumindest flüchtig – bekannt gewesen sein sollen:[30]

> Langer Aufenthalt in Berlin vom 20. Februar bis 1ten April 1908.
> gesehene Menschen.
> […]
>
> Die Fürstin Lichnowsky, geborene Arco und ihr Mann. Ihre Erzählungen von ihrer Jugend. Leidenschaftliche, fast beunruhigende Offenheit. Natursinn. Thiersinn. Leidenschaftliche Bewunderung für ihre Schwester Harrach und Hass gegen die Familie Harrach. Details über ihren Großvater Arco, Naturmenschen, Tyrannen über Frau und Kinder (12 oder 14); lebt meist in zerrissener Joppe auf der Jagdhütte, liebt leidenschaftlich Edelsteine und hält sich gezähmte Adler in Menge, denen er im Alter ähnlich sieht.
>
> Baron Stauffenberg Arzt, Freund der Lichnowsky. […] Ein unvergleichlich feines anziehendes Gesicht. Ein wenig verwachsen. Vorzügliche Hände.

[26] Vgl. Tagebuch 1, [S. 39–126].

[27] Vgl. die »Zeugnisse« in SW III Dramen 1, S. 527–536, und SW V Dramen 3, S. 375–381 und S. 502–509.

[28] »Vielleicht Verschreibung für 2. IV., Hofmannsthals ersten Tag in Rodaun nach der Berlinreise« (SW XXXIX Aufzeichnungen [Erläuterungen], S. 885, Anm. 561,1).

[29] Vgl. MM 64, S. 55.

[30] Vgl. BW Oppenheimer II, S. 46, Anm. 80: »Hofmannsthal, der ihn 1908 [!] kennengelernt hatte, war von ihm sofort stark beeindruckt«. Eine Erstbegegnung im Jahr 1908 wird von anderer Seite nicht bestätigt, sondern eher ausgeschlossen (vgl. Anm. 31). Ellen Ritter (†), Mitherausgeberin der »Kritischen Ausgabe«, zweifelte hingegen nicht am genannten Datum: »Selten ist eine Aufzeichnung so gut datiert wie diese. […] Ich sehe keinen Grund, warum man diesen Angaben Hofmannsthals mißtrauen soll.« (Ellen Ritter an Arne Grafe, 28. Februar 2008).

Einen Lungenflügel als Bub verloren durch die Gemeinheit eines Landarztes. Ist 28 Jahre alt.[31] Sein Spezialfach ist Psychopathologie.[32]

Mit seiner auffälligen äußerlichen Erscheinung und seiner Spezialisierung auf psychiatrische und hirnanatomische Forschungen beeindruckt Wilhelm von Stauffenberg Hugo von Hofmannsthal demnach vom ersten Moment an. Wann genau und in welchem Zusammenhang eine Zusammenkunft im Jahr 1908 in Berlin jedoch stattgefunden haben könnte, lässt sich aufgrund der Quellenlage nicht rekonstruieren.[33] Daher muss allgemeinhin angenommen werden, dass es zur ersten nachhaltigen persönlichen Begegnung erst Ende Februar 1909 gekommen ist.[34] Der junge Baron Stauffenberg, der nach dem juristischen Staatsexamen an der Königlich Bayerischen Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) ein Studium der Medizin aufgenommen hat,[35] steht Anfang 1909 bereits kurz vor seiner Promotion zum Dr. med.[36] Im Februar und März des

[31] Die Altersangabe spricht für eine erste Begegnung im Jahr 1908: Wilhelm von Stauffenberg feierte am 24. März 1908 seinen 29. Geburtstag.

[32] Aufzeichnung Hofmannsthals, 2. Mai 1908 [1909?] (SW XXXVIII Aufzeichnungen, S. 562, 6–18). Vgl. dazu auch SW XVIII Dramen 16, S. 553, Anm. 332,26. Das Originalheft (H VII 10) mit dem entsprechenden Eintrag (»S. 29–32 oben: 1147«) befindet sich in der Houghton Library unter der Archivsignatur bMS Ger 147.11 (10) (SW XXXIX Aufzeichnungen [Erläuterungen], S. 10). Es ist dies die erste nachgewiesene Erwähnung Wilhelm von Stauffenbergs durch Hofmannsthal.

[33] Aufzeichnungen Stauffenbergs aus dem Jahr 1908, die evtl. Aufschluss über ein solches Zusammentreffen geben könnten, sind im Tagebuch nicht enthalten. Auch in den Tagebüchern Harry Graf Kesslers, denen diverse Hinweise über Hofmannsthal zu entnehmen sind, fehlt eine entsprechende Auskunft darüber (vgl. Harry Graf Kessler, Das Tagebuch. Bd. 4: 1906–1914. Hg. von Jörg Schuster. Unter Mitarbeit von Janna Brechmacher, Christoph Hilse, Angela Reinthal und Günter Riederer. Stuttgart 2005, S. 421–443).

[34] Für die auch meinerseits geteilte Annahme, Hofmannsthal, Lichnowsky und Stauffenberg seien sich erst 1909 erstmals begegnet, spricht ein Zusatz, den Hofmannsthal seiner Erwähnung Mechtilde Lichnowskys und Wilhelm von Stauffenbergs an entsprechender Stelle im Notizbuch voranstellt (Abb 1): »dazu kamen 1909« (SW XXXVIII Aufzeichnungen, S. 562, 5). Zur ersten Kontaktaufnahme im Jahr 1909 vgl. SW XVIII Dramen 16, S. 332, 26; BW Lichnowsky, S. 147 und S. 149; Iveta Zlá, Ich habe schon lange nichts erlebt, was dieser Aufführung gleich käme. Die Kontakte der Fürstin Mechtilde Lichnowsky zu Hugo von Hofmannsthal. In: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis/Studia Germanistica 8, 2011 [im Weiteren Zlá 2011a], S. 73.

[35] Vgl. MM 64, S. 55.

[36] Wilhelm Freiherr Schenck von Stauffenberg: Zwei Fälle von Hemianästhesie ohne Motilitätsstörung. In: Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten (Berlin) 45, 1909, H. 2, S. 683–715. In den Jahren 1909 bis 1913 spezialisiert sich Stauffenberg auf dem Gebiet der Neurologie und Psychiatrie, indem er seine medizinische Ausbildung in Berlin (H. Oppenheim), Paris (J. J. Déjerine; P. Marie) und Zürich (C. v. Monakow; E. Bleuler) fortsetzt. Nach seiner Habilitation ist er bis zu seinem Tod in München als Privatdozent für Innere Medizin an der II. Medizinischen Klinik tätig.

Jahres hält er sich nachweislich in Berlin auf und trifft dort im Beisein der Fürstin Lichnowsky u. a. Gerhart Hauptmann.[37]

Obwohl die Aristokratin Mechtilde Lichnowsky entgegen ihrer gesellschaftlichen Stellung zeitlebens keinen Salon in Berlin eröffnet hat,[38] protegiert sie ihren Freund Wilhelm von Stauffenberg dennoch, wann immer es ihr günstig erscheint. Und so bietet möglicherweise bereits eine Teestunde mit Hugo von Hofmannsthal, die jener seinem Vater voller Vorfreude mitteilt,[39] Gelegenheit einander näher kennenzulernen bzw. weitere Treffen mit Stauffenberg anzubahnen. Denn nur zwei Tage später kann Stauffenberg in seinem Journal vermerken: »Diner im Espl[anade] mit Hoffmannthal[40] u[nd] Kessler. –«.[41] Und ganz seiner Profession entsprechend, diagnostiziert er sogleich:

> Hoffmannsthal.[42]
>
> Oesterreicher reinsten Wassers – daraus eine gewisse mangelnde Intensität – Volubilität – mittelbares Verhältnis zu seinen Figuren. Keine Menschenkenntnis – ohne Intuition – verhängnisvolle aber symptomatisch interessante Fascination durch pathologisches Geschehen[,] damit aus dem Kreis des allgemein-menschlichen herausgetreten – I[ch] f[inde] es ist das ein Zeichen eines Mangels an wirklicher großer künstl. Gestaltungskraft. – der hervorstechende Eindruck den M[echtilde] mit ihm machte Vitalität – animalische

37 Tagebucheintrag Gerhart Hauptmanns: »Berlin [Paraggi. Dienstag d[en] 14 März 1909.] Diner beim Fürsten Lichnofsky. Die Fürstin. Bethmann Hollweg. | Herzog u[nd] Herzogin v[on] Trachenberg. Gr[a]f Hochberg. Baron v[on] Stauffenberg | Bildhauer Kolbe u[nd] Frau etc.« (Gerhart Hauptmann, Tagebücher 1906 bis 1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907. Nach Vorarbeiten von Martin Machatzke hg. von Peter Sprengel. Frankfurt a. M./Berlin 1994, S. 234). Dass es sich bei »Stauffenberg, Baron von« (so im Namensregister) tatsächlich um Wilhelm von Stauffenberg handelt, bestätigt wiederum das Tagebuch des Arztes (vgl. Tagebuch 2, [S. 49]).

38 Vgl. Petra Wilhelmy-Dollinger, Die Berliner Salons. Mit historisch-literarischen Spaziergängen. Berlin/New York 2000. S. 377 f.

39 Hofmannsthal an den Vater, Berlin, 18. Februar 1909: »Heute trinken wir Thee in dem neuen ganz amerikanisch prunkvollen Esplanade-hôtel bei der Fürstin Lichnowsky, geb. Arco, die eine ganz charmante junge Frau ist.« (Zitiert nach SW XXXIX Aufzeichnungen [Erläuterungen], S. 887 [562, 6]). Dieser Zusammenkunft mit dem Fürstenpaar war unmittelbar davor noch eine weitere Begegnung Hofmannsthals mit Mechtilde Lichnowsky vorausgegangen. Sie waren sich im Salon von Cornelia Richter (1840–1922) über den Weg gelaufen: Ein »diner bei Frau Richter mit vielen alten schiechen Fürstinnen, aber auch einzelnen jüngeren darunter der sehr charmanten Fürstin Lichnowski, geborene Arco. Diese bildet eine angenehme neue Bekanntschaft […]« (Hofmannsthal an den Vater, Berlin, 8. Februar 1909, zitiert nach BW Lichnowsky, S. 158).

40 So im Original.

41 Tagebucheintrag Wilhelm von Stauffenbergs, 20. Februar 1909 (Tagebuch 2, [S. 34]). Mit »Kessler« ist Harry Graf Kessler (1868–1937) gemeint.

42 So im Original.

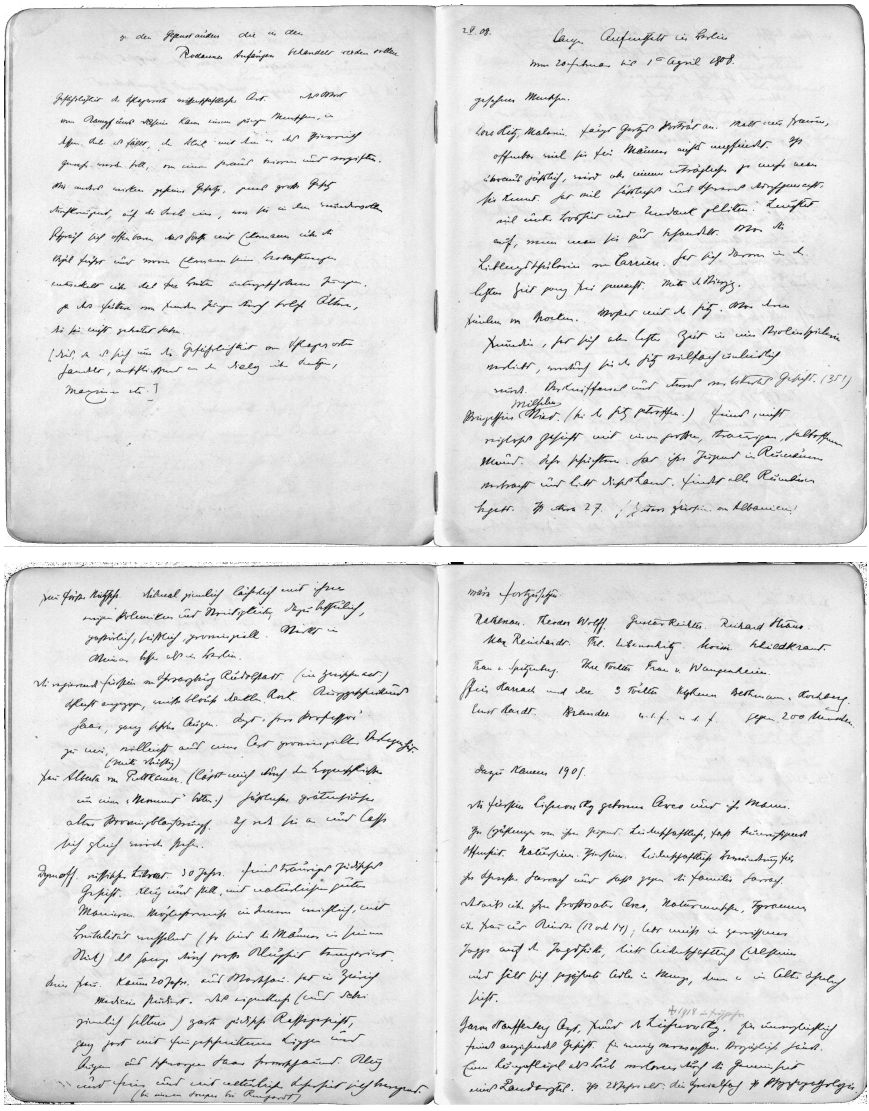


Abb. 1: Hugo von Hofmannsthal, Aufzeichnungen (1908/09)
(MS Ger 147.11 [10], Houghton Library, Harvard University)

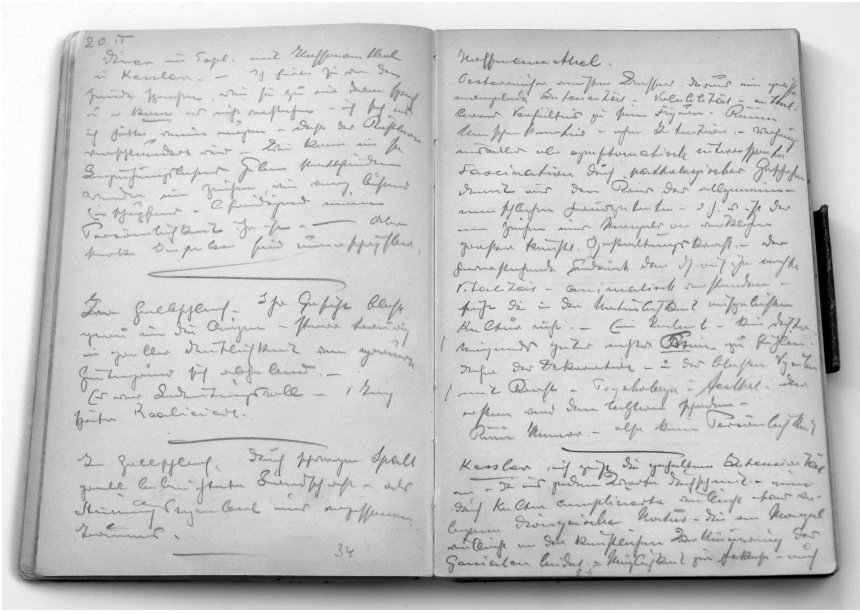


Abb. 2: Wilhelm von Stauffenberg, Tagebucheintrag (Berlin, 20. Februar 1909)
(Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N., A: Lichnowsky, Mediennummer: HS011061158)

verstanden[43] – sieht die in der Natürlichkeit mißgelückte Kultur nicht. – Ein Talent – kein Dichter [–] Nirgends guter echter Sinn[44] zu fühlen – daher das Dekorative – u[nd] das bloße Spielen mit Kraft – Psychologe u[nd] Aesthet – aber ersterer wird dem letzteren schaden – Kein Humor – also keine Persönlichkeit

–

Kessler, mich greift die gehaltene Intensität an – die aus jedem Worte durchscheint – eine durch Kultur complicierte vielleicht etwas verlegene kongeniale Natur – die am Mangel vielleicht an der künstlichen Verkümmerung des Genialen leidet – Möglichkeit zur Askese – auch zum Fanatismus – Sein Leiden[:] Fehlen der Produktivität[45]

Anhand des besonderen Tons dieser Charakterisierungen ist aber be-

43 Vgl. die Äußerungen Mechtilde Lichnowskys über Hugo von Hofmannsthal in einem Brief vom 24. Mai 1909 an ihre Schwester Helene Harrach: »Eigentlich ist er ordinär u. nichtssagend; aber er hat, gleichsam wie einen Auswuchs, irgendwo seine dichterische Begabung. Er ist im Grunde eine nicht vornehme Natur, was deutlich hervortritt, wenn man ihn näher kennenlernt.« (Zitiert nach MM 64, S. 25)

44 Wort nicht zweifelsfrei zu entziffern.

45 Tagebucheintrag Wilhelm von Stauffenbergs, 20. Februar 1909 (Tagebuch 2, [S. 35 f.]).

reits zu erkennen, dass Stauffenberg Hofmannsthal nicht aus der klassischen Perspektive eines Schulmediziners wahrnimmt, sondern eher aus der des (Psycho-)Analytikers und kritischen Kunstkenners. So bezieht er sich denn auch gleichermaßen auf Werk und Person Hofmannsthals, auf deren Synthese. Anders hingegen der Dramatiker selbst. Er sieht in seinem Gegenüber stets auch das Figurenvorbild und lässt sich im Gespräch vor allem schriftstellerisch inspirieren. In dieser Hinsicht besonders fruchtbar, muss ein Treffen Hugo von Hofmannsthals mit Stauffenberg, wenige Monate später, im Herbst 1909 in München gewesen sein. Der Autor verbringt Ende September/Anfang Oktober einige Zeit dort,[46] trifft u. a. seinen Vater, das Ehepaar Heymel, Helene von Nostitz und am 3. Oktober schließlich Wilhelm von Stauffenberg. Über seine Unterhaltung mit dem Freund notiert er sich zwei Tage später:

> Dachte über das nach, was mir vorgestern abends Stauffenberg über die Fürstin Lichnowsky gesagt hat: Daß Sprache überhaupt eine ihr nicht gemäße (wenngleich die einzige zur Verfügung stehende) Form, sich zu äußern. Kann ich verstehen. Es führt mich weiter: Sprechen ist ein ungeheurer Compromiss, für jedermann – nur wird dies selten bewusst, weil es das *allgemeine* Verständigungsmittel darstellt.[47]

Was den Aspekt der Sprachskepsis bzw. Sprachkritik anbetrifft, ist also nicht nur Mechtilde Lichnowsky offensichtlich die entscheidende »›Vordenkerin‹«,[48] sondern ebenso Wilhelm von Stauffenberg. Und so streifen Stauffenberg und Hofmannsthal in ihrem Gespräch – scheinbar ganz nebenbei – das zentrale Problem der Moderne, das Hofmannsthal dann 1902 im ›Chandos-Brief‹ wieder aufgreift: »die Frage nach den Grenzen der Sprache«.[49]

Wilhelm von Stauffenberg dient aber nicht nur in dieser Hinsicht als wertvoller Ideengeber. Auch von Stauffenbergs Medizinerpersönlichkeit lässt sich Hofmannsthal inspirieren. Das zeigt sich vor allem an den Fragmenten zu Hofmannsthals dramatischem Werk. So etwa in einem unvollendet gebliebenen Entwurf zu den geplanten ›Unterhaltungen‹:

[46] Vgl. Brief-Chronik I, S. 1234–1237.
[47] Aufzeichnung Hofmannsthals, 5. Oktober 1909 (SW XXXVIII [Aufzeichnungen], S. 580).
[48] Emonts 2009, S. 417; vgl. Zlá 2011b, S. 132; BW Lichnowsky, S. 156.
[49] BW Lichnowsky, S. 156.

München 5 X [1909]

Über Hypochondrie (desgleichen über Sentenzen, Schlagworte, Kunstworte, das Gefährliche daran) als Dialog zwischen einem neuropathisch Kranken und seinem Arzt (Stauffenberg).[50]

Aus dieser Aufzeichnung geht bereits hervor, dass Stauffenberg Hofmannsthal zumindest gesprächsweise einen Einblick in seinen therapeutischen Alltag gewährt haben muss. Und so wird Stauffenberg auch noch in einer weiteren, etwa um dieselbe Zeit entstandenen Notiz Hofmannsthals, mit der Figur des Arztes assoziiert. In seinem Entwurf für ein »phantastisches Schauspiel«, das den Titel »Furcht« tragen soll, führt Hofmannsthal als einen der »Schauplätze« das »Ordinationszimmer eines Arztes (Stauffenberg)« an, in das eine junge Schauspielerin »Ruth kommt, klagen, dass sie Zeit verliere, sich stundenweise verliere.«.[51] Vorstellbar auch, dass sich diesen beiden Skizzen mit Namensnennung noch eine weitere Aufzeichnung, für die Stauffenberg Pate gestanden haben könnte, zuordnen lässt; abermals aus dem Umkreis der geplanten »erfundenen Gespräche«:

Aussee, um den 15ten September. 1910

Die Wege und die Begegnungen. (Gespräch, eines Abends, auf einem Schloss.)

Die Fürstin. Der junge Arzt. Der Legationsrat. Die Cousine, Stiftsdame. […][52]

Zumindest ist es denkbar, dass Hofmannsthal beim Verfassen dieser Zeilen Mechtilde Lichnowsky als »Fürstin«, Wilhelm von Stauffenberg als »junge[n] Arzt« und möglicherweise Richard von Kühlmann als »Legationsrat«[53] vor Augen hatte.

50 Aufzeichnung Hofmannsthals, N 2 (»Über Hypochondrie«) aus dem Jahr 1909 zu den geplanten ›Unterhaltungen‹ (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 184).

51 Aufzeichnung Hofmannsthals, N 1 zum Dramenfragment »Furcht« aus dem Jahr 1909 (SW XVIII Dramen 16, S. 332, 11–27).

52 Aufzeichnung Hofmannsthals, N1 (»Die Wege und die Begegnungen«) aus dem Jahre 1910 zu den ›erfundenen Gesprächen‹ (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 186, 20–24).

53 Ggf. auch den Fürsten Karl Max von Lichnowsky, den späteren Botschafter in London (1912–1914).

III

Dass Hofmannsthal Wilhelm von Stauffenbergs therapeutische Fähigkeiten auch über ihre literarische Verwertbarkeit hinaus schätzt, erweist sich im Realen am Fall von Hofmannsthals Freundin Ottonie Gräfin Degenfeld. Durch den unerwarteten Verlust ihres Ehemanns, nach einer tödlich verlaufenden Krebserkrankung, und weil sie dadurch plötzlich in der Situation ist, eine Tochter allein groß ziehen zu müssen, erleidet sie im Frühjahr 1908 einen »Nervenzusammenbruch«[54] und »eine dissoziative Bewegungsstörung […]«[55] die einher geht mit »einem körperlichen Zittern«[56]. In der Folge erkrankt sie zudem an einer schweren Depression[57] und klagt in ihren Briefen an Hofmannsthal häufig über nervöse Erschöpfungszustände mit den bekannten Symptomen: Schlaf- und Antriebslosigkeit, geschwächte Widerstandsfähigkeit und Kopfschmerzen bis hin zu regelrechten »Migränetage[n]«.[58] Mit derlei Beschwerden hat sich die Gräfin bereits bei einem (unbekannten) Münchner Professor in Behandlung begeben, woraufhin ihr dieser als Maßnahmen für eine Genesung lediglich geraten hat: »[…] entsetzlich viel Schonung […]. Viel viel Schlafen, wenig Laufen und Dickerwerden«.[59] Wie wenig Hofmannsthal von solchen Ratschlägen, »von der Ruhe des gezwungen Im-Bett-liegens mit fliegenden oder ängstlich – düster – stockenden Gedanken«[60] hält, bringt er bald darauf, am 18. März 1911, in einem Brief an die Freundin, zum Ausdruck:

> […] nun komme ich aber unwillkürlich auf das andere, das auch gesagt sein will: […] es bezieht sich vor allem auf den Besuch bei dem Arzt und die Consultation. Ich bin immer sehr froh wenn Sie sich um Ihre physische Gesundheit bekümmern und nicht alles so an der Grenze zwischen Gesund und Krank hingehen lassen, aber ein solches Wort: Schonung u. s. f. flößt mir nicht viel Zutrauen ein. Die meisten gewöhnlichen Ärzte und gar die Speciali-

54 Siehe HH, S. 63.

55 Joachim Seng, Neubeuern. Vom sicheren Schweben im Sturz des Daseins. In: Hofmannsthal. Orte. 20 biografische Erkundungen. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann in Zusammenarbeit mit Claudia Bamberg. Wien 2014, S. 274.

56 Ebd.

57 Vgl. BW Degenfeld (1986), S. 9–11, und HH, S. 63.

58 An Hofmannsthal, Neubeuern, 27. Februar 1911 (BW Degenfeld [1986], S. 109).

59 An Hofmannsthal, München, 12. März 1911 (ebd., S. 118).

60 Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld, Rodaun, 18. März 1911 (ebd., S. 123).

sten haben viel zu wenig Ehrfurcht und viel zu wenig wirkliches Verständnis für die menschliche Natur, für diesen unsagbar zarten tief geheimnisvollen Zusammenhang zwischen Leib und Seele. Das »Essen«, und das »Schlafen«, und die »Nerven«, und die »Gedanken«, und die Kräfte und die »Funktionen« und die »Schmerzen« – als ob das lauter getrennte Dinge wären, als ob da nicht eines das andere in der zartesten Weise bedingte und regierte und eines das andere nicht zu verstören vermöchte bis zur Zerstörung. […] Zu Ihnen sagen: bringen Sie sich durch Schonung in die Höhe, essen Sie mehr, schlafen Sie mehr u. s. f. kommt mir gerade so vor, wie wenn der durchschnittliche Arzt zu einem vor Nervosität vibrierenden Herzkranken sagt: meiden Sie die Aufregungen![61]

Und als schließlich Julie von Wendelstadt, gleichfalls besorgt um die Gesundheit ihrer Schwägerin, an Hofmannsthal schreibt, Ottonie sei »so wenig bei Kräften daß sie unbedingt eine Ruhe Kur machen muß«,[62] bringt der Dichter gegenüber der Baronin Wendelstadt endlich den einzigen Arzt ins Gespräch, den er weder für »gewöhnlich« noch »durchschnittlich« hält, – Wilhelm von Stauffenberg:

Wenn ich an diese Frühlingstage trotzdem um eine Nuance weniger gern zurückdenken werde, als an frühere Herbst- und Winterzeiten, so ist daran ganz gewiß das so herabgesetzte seelische und physische Befinden Ihrer Schwägerin sehr viel Schuld, das ja wirklich einen deprimierenden Contrast zum Herbste bot: damals durfte man hoffen, einer sehr fortgeschrittenen Reconvalescenz gegenüberzustehen, jetzt muß man in trüben Momenten an ein chronisches Kranksein denken, von jener dunklen Natur, an der das Seelische und das Physische gleich Anteil hat und gegen welches die groben Augen und ungeschickten Hände unserer Ärzte und Specialisten so besonders machtlos sind. […] Ich würde mir viel, oder ein bischen was davon versprechen wenn der einzige Arzt, an den ich, so jung er ist, als Menschen und Arzt sehr stark glaube, an dessen Blick für das Leiden des Gemüts und des Körpers *zugleich* ich glaube, nämlich Wilhelm Stauffenberg,[63] Ihre Schwä-

61 An Ottonie Gräfin Degenfeld, Rodaun, 18. März 1911 (ebd., S. 122).

62 An Hofmannsthal, Neubeuern, 4. April 1911 (ebd., S. 539).

63 Sicher wusste Hofmannsthal über Stauffenbergs medizinisches Selbstverständnis Bescheid: »Meine Herren! Heute kann ein interner Kliniker an den Tatsachen der Psychotherapie nicht mehr vorübergehen und wenn er sie versteht und die Weite des Gebietes, die Fülle der Möglichkeiten sieht, muß er, so er Arzt ist, den Zwang verspüren, den immerhin kümmerlichen und unbefriedigenden Bestand seines therapeutischen Rüstzeuges um dieses Mittel zu bereichern« (Wilhelm von Stauffenberg, Die Psychotherapie in der Inneren Klinik. In: Journal für Psychologie und Neurologie 20, 1913, Ergänzungsheft 2 [im Weiteren Stauffenberg 1913], S. 80).

gerin einmal sehen könnte, freilich wäre ein flüchtiges Sehen ohne Wert, vielleicht ergibt sich, wenn Sie es später einmal gestatten oder patronisieren wollen, eine Möglichkeit.«[64]

Ob Stauffenberg im Vorfeld dieses Angebots bereits mit Hofmannsthal über die Leiden der Gräfin Degenfeld gesprochen oder sich eventuell selbst als Helfer ins Spiel gebracht hat, ist nicht überliefert. Bekannt ist allerdings, dass er in begrenztem Rahmen und sofern es seine Kliniktätigkeit erlaubte durchaus Privatbehandlungen vornahm.[65] Möglicherweise erprobt Stauffenberg an der Gräfin auch sein hypnotisches Geschick, denn gerade jene Beschwerden, unter denen die Freundin Hofmannsthals leidet, also »Schlaflosigkeit, Appetitlosigkeit und Schmerz«,[66] fallen für ihn erfahrungsgemäß in der Bereich der Behandlungsmöglichkeit durch Hypnose.[67]

Aus der Überzeugung heraus, dass man »längst darüber hinaus« sei, »funktionelle und organische Störungen so scharf zu scheiden, wie man das früher tat«,[68] erweitert Stauffenberg sein medizinisches Repertoire als Internist und Neurologe schon früh um derartige psychotherapeutische Verfahren. Vor dem Hintergrund dieser »immer noch als eine Art Scharlatanerie belächelt[en]« Kenntnisse, vertritt er die durchaus fortschrittliche Auffassung:

Wir müssen Wachsuggestion und Hypnose, emotionelle und intellektuelle Persuasion nach Dubois und Déjerine, Analyse nach Freud und Adler und das kathartische Verfahren nach Breuer und Frank in den Bereich der An-

64 Hofmannsthal an Julie Freifrau von Wendelstadt, Paris, 8. Mai [1911] (BW Degenfeld [1986], S. 540).

65 Zu den prominentesten Privatpatienten gehörte der Dichter Rainer Maria Rilke, der sich 1914 bei Stauffenberg in Behandlung begeben hat, vgl. Adrian Danek, ›On Mind-Blindness (Optic Agnosia‹, a Classical Clinico-Pathological Report, and its Author Wilhelm von Stauffenberg (1879–1918). In: Journal of the History of the Neurosciences 5, 1996, Nr. 2, S. 126–135; Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Manfred Engel. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar 2004, S. 169–170.

66 Stauffenberg 1913, S. 75.

67 Der Begriff »Hypnose« taucht an verschiedenen Stellen in Stauffenbergs Tagebüchern auf; z. B. am 10. März 1909 (vgl. Tagebuch 2, [S. 49]). Wahrscheinlich angeregt durch August Forel und andere, hat Stauffenberg nach eigenen Angaben mit suggestiven Verfahren schon mehrere Patienten mit ähnlicher Symptomatik erfolgreich behandelt (vgl. Stauffenberg 1913, S. 75 und S. 77). Ausführlich referiert Wilhelm von Stauffenberg über die Behandlungsmethode der Hypnose in seinem Aufsatz »Der heutige Stand der Psychotherapie« (In: Münchener Medizinische Wochenschrift, 9. Juni 1914, Bd. 61, Nr. 23, S. 1291–1293).

68 Stauffenberg 1913, S. 75.

wendung ziehen. Jede Methode hat ihr Gutes und jedes vor allem ihren besonderen Wirkungskreis.[69]

Letztlich geht aus der Korrespondenz Ottonie Gräfin Degenfelds mit Hofmannsthal dennoch nicht abschließend hervor, ob Stauffenberg sich ihrer tatsächlich als Patientin annahm.

Spätere Erwähnungen Stauffenbergs in den Briefen belegen zumindest eine freundschaftliche Beziehung zwischen der Gräfin und dem Münchner Arzt. So teilt sie Hofmannsthal am 22. März 1913 postalisch mit: »Ich fahre Donnerstag nach München und werde versuchen, mit Stauffenberg gemeinsam etwas zu sehen.«[70] Abgesehen davon, dass Wilhelm von Stauffenberg Anfang April soeben von seinem Studienaufenthalt in der Schweiz zurückgekehrt ist,[71] wäre ihm ein Wiedersehen mit der Gräfin und ein gemeinsamer Theater- oder Opernbesuch sicher eine willkommene Abwechslung gewesen. Sein Arbeitspensum erlaubt ihm jedoch keinerlei Atempause, so dass Ottonie von Degenfeld nach ihrem Münchner Aufenthalt Hofmannsthal lediglich berichten kann:

> Meine kleine Reise war recht abwechslungsreich, aber vollgestopft. Leider habe ich Stauffenberg nicht treffen können, da er sehr viel zu tun hatte und noch einen anderen Arzt vertreten musste. [Es tat mir sehr leid, denn ich hätte mir gern etwas mit ihm angesehen].[72]

IV

Den sicherlich größten Anteil an der Pflege des immer vertrauter werdenden Verhältnisses zwischen Wilhelm von Stauffenberg und Hugo

69 Ebd., S. 77.

70 An Hofmannsthal, München, 22. März 1913 (BW Degenfeld [1986], S. 260).

71 Stauffenberg verbrachte vom 1. April 1912 bis zum 1. April 1913 ein Studienjahr in der Schweiz bei Constantin von Monakow am hirnanatomischen Institut der Universität Zürich (vgl. Wilhelm von Stauffenberg, Lebenslauf, München, 22. April 1913; Original im Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität München [LMU], Personalakte Wilhelm von Stauffenberg; Inventar-Nr. UAM, E-II-685).

72 Ottonie Gräfin Degenfeld an Hofmannsthal, München, 7. April 1913; BW Degenfeld (1986), S. 262. Der Zusatz in eckigen Klammern fehlt in der deutschen Ausgabe. In der englischsprachigen Ausgabe der Briefe lautet der entsprechende Satz: »I was very sad, because I would have very much liked to see something with him.« (The poet and the countess. Hugo von Hofmannsthal's correspondence with Countess Ottonie Degenfeld [Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. English]. Hg. von Marie-Therese Miller-Degenfeld. Übersetzt von W. Eric Barcel. Rochester [NY] 2000, S. 215).

von Hofmannsthal hat die bereits erwähnte Fürstin Mechtilde Lichnowsky.[73] Oft genug fungiert sie als Bindeglied und Mittlerin und sorgt, als Freundin beider Männer, für weitere Treffen. Am 10. September 1910 etwa fragt sie bei Hofmannsthal an: »Werden wir Sie im Oktober bei uns einige Tage sehen? Vielleicht treffen Sie dann auch unseren Freund Stauffenberg, Keyserling, den Philosophen. Wann würde es Ihnen am besten passen?«[74] Gleichzeitig informiert sie ihn: »Falls Sie nach München fahren, & B^{n} Stauffenbergs Adresse wissen wollen – Sie ist nicht mehr die alte: | Maximiliansplatz 11 oder Krankenhaus links der Isar, 1 Ziemssenstraße.«[75]

Was das angesprochene Treffen mit dem Fürstenpaar Lichnowsky im Oktober anbetrifft, so wird sich Hofmannsthal erst später dazu entschließen. Zunächst fährt er, zusammen mit seiner Frau Gerty, nach München. Vom 24. September bis 4. Oktober 1910 wohnt er im Hotel Marienbad in der Barerstraße, wo er auch auf Rainer Maria Rilke trifft, der dort zur selben Zeit Quartier genommen hat.[76] Unter der Regie von Max Reinhardt soll in der Münchner Musikfesthalle Hofmannsthals Bearbeitung des »König Ödipus« zur Aufführung kommen. Zum allseits erhofften Wiedersehen mit Stauffenberg kommt es während dieser Zeit jedoch nicht. Dies habe vor allem daran gelegen, wie der Dichter nach seinem Aufenthalt in einem Brief an die Fürstin Lichnowsky erläutert, dass er in München »sehr occupiert« gewesen sei:

> […] weil auch mein Vater da war der in diesem Sommer noch keine Sonne und nichts gehabt hatte und so machten wir so viel als möglich Autofahrten und ähnliches und so kam ich *leider* nicht dazu, Stauffenberg zu besuchen.[77]

Ungeachtet der Umstände sieht Stauffenberg, wie aus einem Brief Mechtilde Lichnowskys an ihren Ehemann hervorgeht,[78] am 25. September

[73] Vgl. BW Lichnowsky; Zlá 2011a.

[74] Fürstin Mechtilde Lichnowsky an Hofmannsthal, Venedig, 10. September 1910 (BW Lichnowsky, S. 170).

[75] Ebd. S. 171.

[76] Vgl. BW Rilke, S. 66 f.

[77] Hofmannsthal an Mechtilde Lichnowsky, Neubeuern, 13. Oktober 1910 (BW Lichnowsky, S. 172); vgl. Hofmannsthal an Rainer Maria Rilke [München, 28. September 1910] (BW Rilke, S. 66).

[78] Fürstin Mechtilde Lichnowsky an ihren Mann [Fürst Karl Max von Lichnowsky], Venedig, 28. September 1910 (BW Lichnowsky, S. 172 f.

1910 die Premiere der »ziemlich merkwürdigen Ödipusvorstellung Reinhardts«:[79]

> Du frägst, wen wir im Okt. sehen werden […] Stauffi, vielleicht; von Hofmannsthal keine Zusicherung. Stauffenberg schrieb mir gestern, Reinhardt hätte in München mit einer fabelhaften Aufführung des Sophokles – dem König Oedipus [–] einen Erfolg gehabt. es war in der gr[oßen] Musikhalle. Es soll so erschütternd gewesen sein, die Spannung im Saal eine solche, dass der Applaus nachher wie eine Entlastung sich jedem aufzwang. Er [Reinhardt] ist jedenfalls ein ganz aussergewöhnlich begabter Mensch – denn Stauffenb[erg] ist sehr kritisch, & war ganz begeistert […].[80]

Das im Brief für den Folgemonat anberaumte Treffen zwischen Wilhelm von Stauffenberg und Hugo von Hofmannsthal auf Schloss Grätz, dem Anwesen des Fürstenpaares in Schlesien, kommt letztlich ebenfalls nicht zustande. Zwar besucht Hofmannsthal Ende Oktober 1910 die Lichnowkys auf ihrem Anwesen bei Troppau,[81] doch ist Stauffenberg wohl durch die Teilnahme an einem psychiatrischen Fortbildungskursus in München gebunden und somit verhindert.[82] Vor Ort stellt der Dichter daher mit einigem Bedauern fest: »Hier ist es still, ich bin der einzige Gast in dem riesengroßen Schloß […].«[83]

[79] Hofmannsthal an Rainer Maria Rilke [München, 28. September 1910] (BW Rilke, S. 66).

[80] Fürstin Mechtilde Lichnowsky an ihren Mann [Fürst Karl Max von Lichnowsky], Venedig, 28. September 1910 (BW Lichnowsky, S. 172 f.)

[81] Hofmannsthals Aufenthalt auf Schloss Grätz dauerte vom 25.–30. Oktober 1910 (vgl. Brief-Chronik I, S. 1308).

[82] Vom 24. Oktober –12. November 1910 fand an der Münchner Psychiatrischen Klinik (Nußbaumstr. 7) ein psychiatrischer Fortbildungskurs statt (vgl. [Kurt Mendel,] Vermischtes. In: Neurologisches Centralblatt 29, 1910, Nr. 17, S. 960; dort auch eine ausführliche Liste der Vortragenden). Über die Veranstaltung, an der Wilhelm von Stauffenberg als Assistenzarzt Friedrich von Müllers sicher teilgenommen hat, weiß der Zürcher Neurologe Constantin von Monakow (1853–1913) später zu berichten »Es hatten sich etwa hundert Psychiater und Neurologen aus der ganzen Welt dort eingefunden, um die sehr geschickt zusammengestellten Vorlesungen anatomischer, klinischer und psychologischer Natur zu hören. […] Meine […] neuen Lehren fanden verständnisvolle Zuhörer, […] auch von Assistenten der medizinischen Klinik von Müller.« (Constantin von Monakow, Vita Mea. Mein Leben. Hg. von Alfred W. Gubser und Erwin H. Ackerknecht. Bern/Stuttgart/Wien 1970, S. 248).

[83] Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld, Schloss Grätz bei Troppau, 28. Oktober 1910 (BW Degenfeld [1986], S. 37).

V

Wenngleich sich die Lebenswege Hugo von Hofmannsthals und Wilhelm von Stauffenbergs oftmals auch nicht kreuzen, so entwickelt sich mit den Jahren zwischen beiden dennoch eine dauerhafte und respektvolle Freundschaft. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die Offenheit gegenüber dem Betätigungsfeld des jeweils anderen. Während Stauffenberg sich allgemein als beflissener Kulturkenner erweist und, weit über eine übliche Vorliebe für Literatur, Musik und Schauspiel hinaus, stets einen kritischen Geist gegenüber der Dichtung seines Freundes zeigt, ist Hofmannsthal auf dem Gebiet des Pathologisch-Psychologischen für den Mediziner ein überaus kompetenter Gesprächspartner. Schon im Alter von nur 15 Jahren entwickelt Hofmannsthal sein »Interesse für Psychiatrie«[84] und legt sich unter anderem Bücher von Cesare Lombroso sowie Richard von Krafft-Ebing zu.[85] Später entdeckt er die Schriften Freuds für sich, die er (zumeist) in der jeweils ersten Auflage besitzt,[86] aufmerksam ergründet sowie mit Randbemerkungen versieht: »die Skala reicht von flüchtigem Urteil und Fehleinschätzung über Anerkennung und Detailnotiz bis zu Sachkenntnis und poetischer Verarbeitung großer psychoanalytischer Konzepte.«[87] Darüber hinaus beschäftigt sich Hofmannsthal teils ausgiebig mit Werken von Wilhelm Wundt, Pierre Janet, Otto Weininger, Ludwig Klages, C. G. Jung und anderen.[88]

Vor diesem Hintergrund spricht vieles dafür, dass sich Hugo von Hofmannsthal und Wilhelm von Stauffenberg auch über das Phänomen der ›Seelenblindheit‹ ausgetauscht haben. Ein Aspekt, mit dem sich Stauffenberg als Arzt lange Zeit intensiv, praktisch wie theoretisch, auseinander-

84 SW XXXVIII Aufzeichnungen, S. 28.

85 Vgl. ebd.

86 Vgl. SW XL Bibliothek, S. 213 f.; Michael Hamburger, Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 4. Folge, Bd. 55, 1961 [im Weiteren Hamburger 1961], S. 28.

87 Bernd Urban, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt a. M., S. 19.

88 Vgl. Hamburger 1961, S. 26–31; zum Verhältnis Hofmannsthals zu »Psychologie, Psychoanalyse, Hysterie und Adoleszenz« siehe auch Dorothee Kimmichs Beitrag im HH (S. 19–22) und Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Bd. 1: Einleitung und Wiener Moderne [Hugo von Hofmannsthal]. Hg. von Thomas Anz und Oliver Pfohlmann. Marburg 2006, S. 101–128.

gesetzt hat.[89] Recht wahrscheinlich ist es daher, dass sich beide in diesem Zusammenhang auf eines der Hauptwerke des von Stauffenberg sehr geschätzten französischen Philosophen und Literaten, Henri Bergson,[90] bezogen haben: »Matière et memoire« (1896). Im zweiten Abschnitt seiner Abhandlung[91] widmet sich Bergson explizit dem Phänomen der »Seelenblindheit« und berücksichtigt dabei auch die für ihn relevanten Forschungsergebnisse Friedrich von Müllers:

> Die Seelenblindheit, d. h. die Unfähigkeit, wahrgenommene Gegenstände wieder zu erkennen, wäre alsdann nur durch Aufhebung des Seh-Gedächtnisses möglich, und besonders würde die Aufhebung des Seh-Gedächtnisses unabänderlich die Seelenblindheit zur Folge haben müssen. Nun aber wird keine dieser beiden Konsequenzen durch die Erfahrung bestätigt. Ähnliche Fälle [wie der von Wilbrand beschriebene] sind von Fr. Müller und Lissauer beobachtet worden. Die Kranken sind imstande, das innere Bild eines Gegenstandes, den man ihnen nennt, hervorzurufen; sie beschreiben ihn sehr gut; aber wenn man ihnen denselben vorzeigt, können sie ihn nicht wiedererkennen. Die Erhaltung, selbst die bewusste, einer Seh-Erinnerung genügt also nicht zur Wiedererkennung einer ähnlichen Wahrnehmung.[92]

Hofmannsthals Bibliothek enthält Bergsons Schrift sowohl in einer deutschsprachigen Ausgabe (»Materie und Gedächtnis«) aus dem Jahr 1908 als auch die sechste Auflage der französischen Originalausgabe von 1910.[93] Ob Hofmannsthal sich diese Drucke möglicherweise sogar auf Anraten Stauffenbergs angeschafft hat, oder umgekehrt, lässt sich kaum noch rekonstruieren, zumal sich zu der Zeit auch andere aus Hofmannsthals Umfeld mit Bergson befasst haben.[94] Ganz offensichtlich

89 Auch Mechtilde Lichnowsky greift diesen Aspekt in »Der Kampf mit dem Fachmann« (1924) wieder auf (vgl. Emonts 2009, S. 201).

90 Zu Stauffenbergs Vorliebe für Henri Bergson (1859–1941): vgl. Friedrich von Müller: [Nachruf auf:] Wilhelm Freiherr v. Stauffenberg †. In: Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 53, 1919, S. 2.

91 »Vom Wiedererkennen der Bilder – das Gedächtnis und das Gehirn«.

92 Henri Bergson, Materie und Gedächtnis. Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist. Jena 1908, S. 86 f.

93 Vgl. SW XL Bibliothek, S. 69–70; Hamburger, Hofmannsthals Bibliothek (wie Anm. 86), S. 28.

94 Zu nennen wären hier beispielsweise Rudolf Kassner (vgl. BW Kassner [2005], S. 159 und S. 163) und Norbert von Hellingrath (vgl. Rainer Nägele, Norbert von Hellingrath und Walter Benjamin. Zu einer kritischen Konstellation. In: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Hg. von Jürgen Brokoff, Joachim Jakob und Marcel Lepper. Göttingen 2014, S. 77). Wann genau Hofmannsthals Bergson-Rezeption einsetzte und durch welchen Umstand dieses geschah, ist bisher nicht hinreichend erforscht.

ist Hofmannsthal jedoch weit weniger an der Schrift des französischen Philosophen interessiert als Stauffenberg selbst. Zwar besinnt sich der Dichter Ende Juli 1912 auf »Matière et memoire«, als er sich im »Arbeiten und Denken auf ein anderes Gleis gekommen«[95] fühlt und sich einige Bücher aus seiner Rodauner Bibliothek in sein Domizil nach Aussee nachschicken lässt – darunter auch den Bergson, »französisch oder deutsch« –, doch ausgerechnet dieses Werk unter allen anderen von ihm gewünschten Titeln, betrachtet Hofmannsthal als »minder wichtig«.[96] Trotzdem überlegt der Österreicher im Juli 1920, ob er es nicht seinem Hausarzt, Dr. Wimmer anempfehlen oder zur Verfügung stellen soll.[97]

VI

Was Wilhelm von Stauffenberg und Hugo von Hofmannsthal in den Jahren ihrer Freundschaft besonders verbindet, sind das Theater und die Oper. Nachdem Stauffenberg bereits im September 1910 Gefallen an Hofmannsthals »König Ödipus« gefunden hat, kommt er am 25. Oktober 1912 auch nach Stuttgart, um die dortige Uraufführung der unter Max Reinhardts Regie inszenierten, ersten Fassung von »Ariadne auf Naxos« mitzuerleben. Dass Hofmannsthal Stauffenberg dort völlig unerwartet getroffen hat, bezeugt ein Brief des Dichters vom 1. November 1912 an Mechtilde Lichnowsky:

> Von Stuttgart aus konnte ich nicht schreiben, wir probierten von der früh bis nachts halbeins, dann die Première, ein unglaubliches Durcheinander von Menschen, ein kleiner Hof, Confusionen, Bosheiten, viele Menschen, die nicht so guten Herzens waren wie Ihre Fledermaus, aber das Schöne trotzdem schön, das Gedicht und die Musik ganz rein und stark wie ein Stern über der trüben irdischen Sphäre. Reinhardt wie immer, also voll Kraft und charme – schließlich also alles ganz gut. In einer Soiree zwischen Hoheiten, Kammersängern und anderen Objecten plötzlich ein gutes blasses Gesicht, das ich sehr liebe: Wilhelm Stauffenberg – man sprach von Ihnen, und war fast in Graetz.[98]

95 Hofmannsthal an Lorle Worms, Aussee, 25. Juli 1912 (SW XXX Roman, S. 362).
96 Ebd.
97 Vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen, S. 825; SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen), S. 1168–1169.
98 Hofmannsthal an Fürstin Mechtilde Lichnowsky, Neubeuern, 1. November 1912 (BW Lichnowsky, S. 190).

Obwohl Wilhelm von Stauffenberg zu diesem Zeitpunkt ganz offiziell ein Studienjahr in der Schweiz verbringt,[99] nutzt er offenbar die Gelegenheit, die »Ariadne« im Königlichen Hoftheater zu sehen. Zur Premierenfeier, an der Stauffenberg teilnimmt, hat sich eine große internationale Gesellschaft von Freunden und Bekannten Hofmannsthals zusammengefunden. Die Fürstin Marie von Thurn und Taxis, ebenfalls unter den Gästen des Abends, urteilt im Nachhinein etwas verhalten über die Aufführung: »Also ›Ariadne auf Naxos‹ war ein Erfolg, wenn auch kein colossaler.«[100] Höchstwahrscheinlich hat ihr bereits die Generalprobe vom Vortag, für ihr Verständnis in allem missglückt, weitgehend die Laune an dem Spektakel verdorben.[101] Über den Abend der Premiere, wie er sich auch für Wilhelm von Stauffenberg ereignet hat, schreibt die Fürstin wenig später an den mit ihr befreundeten Dichter Rainer Maria Rilke:

> […] bei der Première; die letzte Decoration wo Bachus und Ariadne an einem Sternenhimmel stehen wie schon in ihre Gottheit entrückt, besonders gelungen. Dann senkt sich ein Silberzelt aus den Wolken und schließt sich mit tactvollem Scharfsinn im richtigen Moment beide verbergend; aber andererseits sollte sich eine Gottheit absolut nicht geniren und scheint mir blamirt. – Es war wirklich viel Enthusiasmus wenn auch nicht so wie bei Electra oder dem Rosencavalier. Nach dem Theater wurde soupirt, ich saß mit Hofmannsthal, der sehr zufrieden schien obwohl einiges nicht sehr angenehm gewesen sein mag und dieser Esel von einem Theater Intend[anten] Freiherr v. Putlitz in

99 Das Studienjahr bei Constantin von Monakow am hirnanatomischen Institut der Universität Zürich dauerte offiziell vom 1. April 1912 bis zum 1. April 1913 (vgl. Stauffenberg, Lebenslauf [wie Anm. 71).

100 Fürstin Marie Taxis an Rainer Maria Rilke, Wien, 27. Oktober 1912, Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Nachwort von Rudolf Kassner. Frankfurt a. M. 1986 [im Weiteren BW Rilke/Taxis (1986)], Bd. 1, S. 208.

101 An Rilke schreibt die Fürstin dazu: »Dann stürzten wir nach Hause um zur Generalprobe bereit zu sein […] – Und alles war so schlecht arrangirt von diesen guten Stuttgarter[n] die glaube ich noch niemals so viel Menschen beisammen gesehen hatten (und es eigentlich eher übel nahmen daß man gekommen war) – es regnete in Strömen (das war freilich nicht *ihre* Bosheit) aber dafür, daß man in kleinen Schuhen und leichtem Abendkleid eine Ewigkeit vor den geschlossenen Thüren des Theaters stehen mußte – dann natürlich fürchterliche Hetze und Gedränge um sich die Sitze zu erobern die nicht numerirt waren – […] Eines ist sicher – die französischen Schauspieler können nicht Shakespeare geben – aber die Deutschen sind nicht für Molière eingerichtet – obwohl wirklich außerordentlich gespielt wurde. Aber etwas zu lang außerdem. Es war schon gekürzt, und es kamen noch mehr Striche hinzu. Die Musik fand ich reizend, Decorationen und Costume delizios. Einzelne Dinge, besonders das *banquet* mit der tanzenden Wiesenthal wirklich zu hübsch – alles war aber viel besser am nächsten Tag – […].« (Fürstin Marie Taxis an Rainer Maria Rilke, Wien, 27. Oktober 1912 [BW Rilke/Taxis (1986), Bd. 1, S. 209 f.]).

einer schauervollen Rede von allen sprach nur nicht von Hofmannsthal, der schießlich zufälliger Weise das Stück geschrieben hatte.[102]

Nach der Aufführung vergeht ein Jahr, bis Wilhelm von Stauffenberg und Hugo von Hofmannsthal sich erneut begegnen. Als der Dichter Ende September 1913 von Venedig aus nach München kommt, und bald nach seiner Ankunft einen Besuch von Strauss' Oper »Salome« beabsichtigt, versäumt er es nicht – wie er Ottonie Gräfin Degenfeld wissen lässt –Stauffenberg anzubieten, ihn ins Opernhaus zu begleiten: »So werd ich morgen ohne Sie in die Salome gehen,[103] habe versucht mir für einen zweiten Platz Wilhelm Stauffenberg einzuladen wenn er frei ist. Er ist wieder hier, im Spital links der Isar.«[104]

Gegen Hofmannsthals Wunsch, den Freund in der Oper an seiner Seite zu haben, sprechen jedoch verstärkt Stauffenbergs berufliche Verpflichtungen. Hofmannsthal ist zwar bekannt, dass Stauffenberg in der Klinik »sehr viel zu tun hatte«,[105] von welchen körperlichen und seelischen Belastungen er dabei allerdings ausgehen muss, kann der Dichter erst begreifen, als er den Arzt wenige Tage später persönlich zu Gesicht bekommt. Auf die sichtbar schlechte Konstitution des Freundes reagiert Hofmannsthal erschrocken und zugleich besorgt. Der Gräfin Degenfeld berichtet er:

> Wilhelm Stauffenberg hab ich aufgefunden, er sieht aus wie ein »Gespenst«, man fragt sich ob er noch einige Jahre leben wird, er macht den ganzen Tag Spitaldienst, Samstag abend von 8 Uhr an hat er frei und kommt zu mir.[106]

Obwohl ihnen nur wenig Zeit miteinander bleibt, sehen sich Stauffenberg und Hofmannsthal in diesen gemeinsamen Münchner Tagen vermutlich mehrmals. In den Gesprächen, die beide in dieser Zeit miteinander führen, herrscht großes Vertrauen. Ausgiebig unterhalten sie sich etwa über die gemeinsame Freundin Mechtilde Lichnowsky und die Krankheit eines ihrer Kinder:[107]

[102] Fürstin Marie Taxis an Rainer Maria Rilke, Wien, 27. Oktober 1912 (ebd., S. 209–211).
[103] Hofmannsthals ursprünglicher Plan, Ottonie Gräfin Degenfeld mitzunehmen, scheitert daran, dass diese erst am 30. in München ankommt (vgl. BW Clemens Franckenstein, S. 120 f., Anm. 236).
[104] Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld, München, 28. September 1913 (BW Degenfeld [1986], S. 284).
[105] Ottonie Gräfin Degenfeld an Hofmannsthal, München, 7. April 1913 (ebd., S. 262).
[106] Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld, Hotel Marienbad, München, 8. Oktober 1913 (ebd., S. 285).
[107] Wilhelm (*1905), Leonore (*1906) und Michael (*1907).

> Da war eine Nacht, ein Weg mit Stauffenberg, ich begleitete ihn nachhaus, ins Spital, er erzählte die Tage in Grätz. Das Kranksein des Kindes, der Anschein der ärgsten Gefahr, die Einzelheiten, das Hervortreten des Wesens des Kindes in der Krankheit, Sie waren gegenwärtig, ohne erwähnt zu werden – und alles Verschleiernde der Wirklichkeit fehlte.[108]

Auch in diesem Fall geben einzig die Äußerungen des Dichters Auskunft über das Verhältnis der beiden Männer zu dieser Zeit. Hofmannsthal äußert sich allerdings durchweg positiv über den Kontakt zu Stauffenberg. So auch am 13. Oktober 1913, als er aus seinem Münchner Hotel fast schwärmerisch an Yella Oppenheimer schreibt:

> Die Stadt ist mir lieb; die einigen Menschen die ich habe, worunter liebe, tüchtige, anmutige, amusante sind und ein ganz wunderbarer mich tief rührender Mensch: Wilhelm Stauffenberg, der junge Arzt (von dem ich Ihnen gesprochen habe, oder nein?)[109]

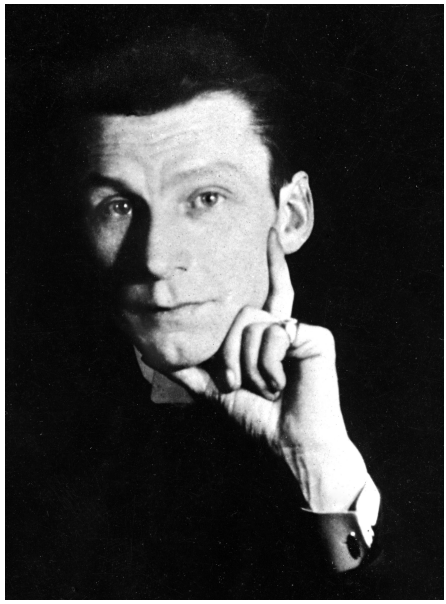


Abb. 3: Dr. med. Wilhelm Freiherr Schenk von Stauffenberg (1879–1918)
(Porträtfotografie: Universitätsbibliothek Marburg, Nachlass Ingeborg Schnack, Ms. 1017)

[108] Hofmannsthal an Fürstin Mechtilde Lichnowsky, Rodaun, 26. Dezember 1913 (BW Lichnowsky, S. 192).
[109] Hofmannsthal an Yella Oppenheimer, München, 13. Oktober 1913 (BW Oppenheimer II, S. 46f.).

VII

Zur letzten persönlichen Begegnung Wilhelm von Stauffenbergs mit Hugo von Hofmannsthal kommt es vermutlich zu Beginn des Jahres 1914, als der österreichische Dichter München erneut für fünf Tage besucht.[110] Beweggrund seiner Reise ist die Wiederaufnahme der »Ariadne auf Naxos« in den Spielplan der Münchner Hofbühnen. Clemens von Franckenstein hatte zuvor der Bitte seines Freundes Hofmannsthal entsprochen, und als Generalintendant der Königlich Bayerischen Hoftheater und der Hofmusik, die Oper am 2. Januar 1914 im Residenztheater erneut angesetzt.[111] Anlass genug für Hofmannsthal, im Beisein seiner Frau Gerty und der Gräfin Degenfeld, von Rodaun aus anzureisen. Stauffenberg, der die »Ariadne« bereits aus Stuttgart kennt, wird diesmal vom Dichter persönlich zur Aufführung eingeladen. In einem Brief Hofmannsthals an seinen Vater in Wien heißt es dazu:

> Gestern 2ten I sind wir nachmittags mit Schlitten und wohlverfahrt durch die wundervolle klare Winterlandschaft (7° Kälte) bis Rosenheim gefahren, dann in den Zug, Ankunft in München, rasch Thee und umziehen, dann ins Theater (›Ariadne‹), wo mir Cle seine Loge zur Verfügung gestellt hatte. Ich hatte außer Gerty noch den Maler Müller-Hofmann mit und einen hiesigen Freund, den jungen Arzt Baron Stauffenberg, den ich sehr gern habe. Die Vorstellung in dem kleinen Rococotheater wirkt ganz reizend. Nachher waren wir zum Souper bei Director Wolff (Deutsche Bank) und durften alle Neubeurer mitbringen, also Julie, Ottonie, Schroeder, van de Velde, auch Cle. Es war sehr gemütlich, kaltes souper. Um 1 Uhr waren wir im Bett.[112]

Schon fünf Tage nach dem gemeinsamen Theaterbesuch reist Hugo von Hofmannsthal am 7. Januar 1914 weiter in Richtung Berlin, von wo aus er gegenüber der Gräfin Degenfeld resümiert: »Schön waren die Tage in München«.[113] Gleichzeitig vergibt er an die in München zurückgebliebene Freundin den Auftrag: »Vergessen Sie nicht den Stauffenberg, Sie haben es mir versprochen, ihn spazieren zu führen – also tun Sie es auch

[110] Hofmannsthal blieb vom 2.–7. Januar 1914 in München (Brief-Chronik II, S. 1603).
[111] Vgl. BW Clemens Franckenstein, S. 26–29 und S. 121–123.
[112] Hofmannsthal an den Vater, München, 3. Januar 1914; Original im DLA, A: Hofmannsthal, 71.603/2. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich Dr. Konrad Heumann.
[113] Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld, Berlin, 10. Januar 1914 (BW Degenfeld [1986], S. 297).

bestimmt.«[114] Bei der durchaus berechtigten Sorge um den rastlos im Dienst seiner Patienten tätigen Freund, kommt es Hofmannsthal äußert gelegen, Ottonie von Degenfeld Ende März desselben Jahres erneut in der Nähe Stauffenbergs zu wissen: »– Sie sind auf einer kleinen Reise, vielleicht kommt eine Zeile, die mir sagt, daß Sie Stauffenberg gesehen haben, es wäre mir das freilich lieb.«[115] Eine Gelegenheit, sich der Verfassung des Freundes gewahr zu werden, ergibt sich dann jedoch eher zufällig während einer Reise Hofmannsthals zur Uraufführung der »Josephslegende« nach Paris. Denn wie der Dichter seinem Vater am 9. Mai 1914 aus Paris mitteilt, war er auf der Fahrt in guter Gesellschaft:

> Die Herfahrt so in einem ist wirklich kindleicht, aber eben darum hat sie für mich, mit dem Vorbeisausen an halb Europa, jetzt Linz u Salzburg, jetzt München, gleich Stuttgart und Straßburg, etwas gespensterhaftes. Die meisten Leute gewöhnen sich nur durch ihre Phantasielosigkeit so leicht an diese Dinge. Ein paar Stunden im coupé plauderte ich mit einem Baron Berchem, Adjutanten des Prinzen Leopold von Baiern und Schwager meines Freundes Stauffenberg; er kam gerade von der Hofjagd in Mürzsteg, und erzählte darüber allerhand amusantes, z B. dass der eigentlich Einladende, von dem auch abhängt, welcher Erzherzog eingeladen wird, ein Leibkammerdiener Sonek ist, ferner dass an den Kaiser über jeden gefallenen Schuss, auch über die Fehlschüsse telegrafisch Bericht erstattet wird![116]

VIII

In den Kriegsjahren wird die Freundschaft zwischen Wilhelm von Stauffenberg und Hugo von Hofmannsthal schließlich auf eine besondere Probe gestellt. Persönliche Begegnungen ergeben sich nicht mehr und eine Verständigung hat sich über die Entfernung hinweg erschwert. Und da sich nach 1914, aus abweichenden Einschätzungen der weltgeschichtlichen Ereignisse, zwangsläufig Meinungsverschiedenheiten ergeben, scheint eine Auseinandersetzung über das Kriegsgeschehen unausweichlich.

[114] Ebd., S. 298.
[115] Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld, Semmering bei Wien, 27. März 1914 (ebd., S. 306).
[116] Hofmannsthal an seinen Vater, Paris, 9. Mai 1914; Original im DLA, A: Hofmannsthal, 71.603/10. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich ebenfalls Dr. Konrad Heumann.

Während Hofmannsthal eher zu den Zeitgenossen zählt, die den Krieg noch als emphatisch begrüßen,[117] ist Stauffenberg schon bald vom Irrsinn aller Kampfhandlungen überzeugt. Angesichts dessen, was der Krieg allein an schweren körperlichen und seelischen Leiden bei allen Beteiligten verursacht, verzweifelt Stauffenberg gleich doppelt, als Arzt und als Privatmensch. Hofmannsthal hingegen, eher patriotisch gestimmt und dem Elan des Nationalen erlegen, scheint die Grausamkeiten des Geschehens lange Zeit beinahe vollständig zu verdrängen bzw. auszublenden. Sein Eskapismus führt ihn mitunter soweit ins Imaginäre fort, dass er von den Auseinandersetzungen lediglich »die unermeßlichen Gewinne im Geistigen und Sittlichen«[118] verspürt bzw. erwartet. Nach eigener Aussage befindet sich der Dichter in den ersten Kriegsmonaten sogar in »einem Zustand von solcher Helligkeit, einer solchen Nähe zu allem Hohen, Schönen«[119], dass er sich im Gegensatz zu vergangenen Jahren noch zusätzlich beflügelt fühlt. Ganz anders Stauffenberg, der sich ausgerechnet im einzig von ihm erhaltenen Brief an Hofmannsthal in aller Deutlichkeit gegen das – für ihn sinnlose – Kriegstreiben ausspricht:

Wilhelm von Stauffenberg an Hugo von Hofmannsthal[120]

Bin nur für wenige
Tage hier bei Lichnowsky

[Buchenstr. 2] Berlin[121]
[Derfflingerstr.]
[Tel. Lützow 6808.]

Lieber Herr v[on] Hofmannsthal!
Ich war krank u[nd] konnte nicht schreiben – sonst hätte ich früher Ihnen sagen können wie gut u[nd] wohltuend Ihr Brief war u[nd] wie dankbar ich im Geiste [ich] Ihre Hand gedrückt habe.[122]

117 Vgl. HH, S. 39.

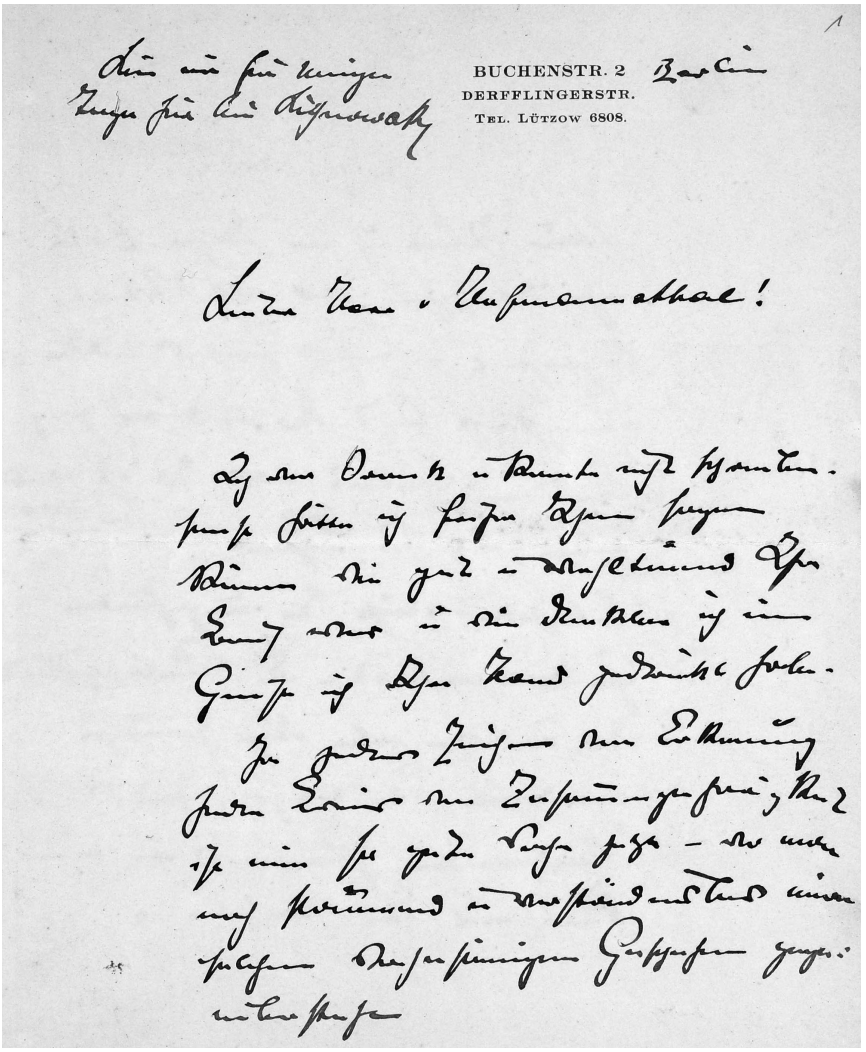
118 Hofmannsthal an Ottonie von Degenfeld, Rodaun, 15. Januar 1915 (BW Degenfeld [1986], S. 323).

119 Hofmannsthal an Julie Freifrau von Wendelstadt, Wien, 28. Oktober 1914 (ebd., 552).

120 Undatiert; Original im Nachlass Hugo von Hofmannsthal, Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe Museum, Hs-30910. Für die Bereitstellung des Briefes danke ich herzlich Frau Prof. Dr. Bohnenkamp-Renken, Dr. Konrad Heumann und Bettina Zimmermann (Frankfurt a. M.); für die Hilfe bei der Transkription ebenfalls Hans Grüters (†), Walter Simon (Tübingen) und Dr. Renate Scharffenberg (†).

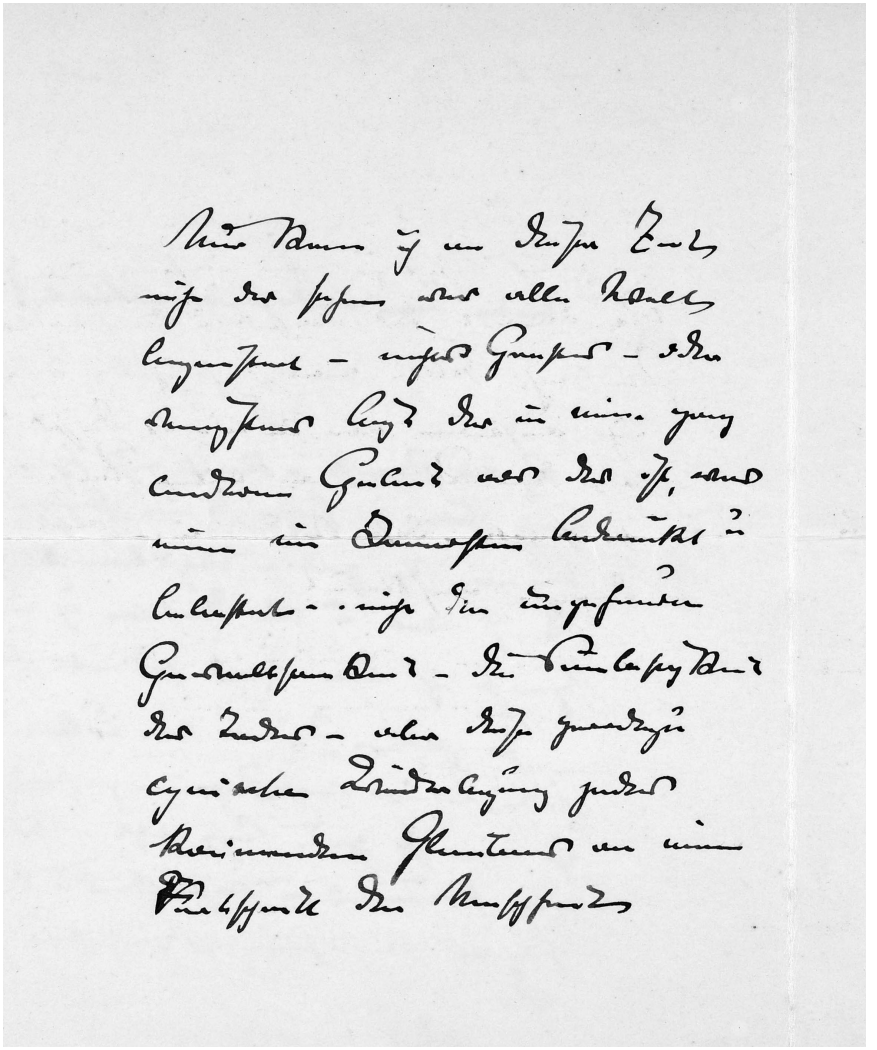
121 Gedruckter Briefkopf; Ortsangabe im Original handschriftlich ergänzt; Abbildung: Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (Hs-30910).

122 Die Formulierung legt nahe, dass es seinerzeit eine Korrespondenz zwischen Stauffenberg und Hofmannsthal gegeben haben muss. Weitere Briefe konnten bislang nicht ermittelt werden.


BUCHENSTR. 2
DERFFLINGERSTR.
TEL. LÜTZOW 6808.

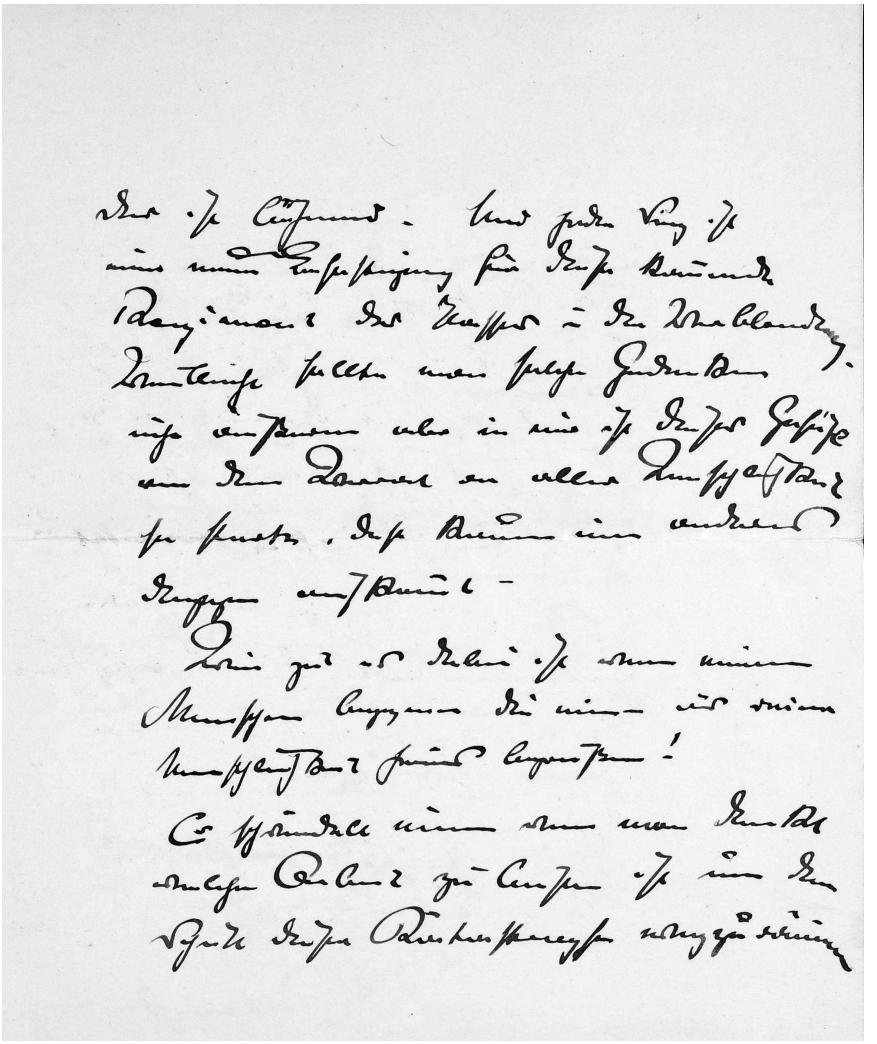
Ja jedes Zeichen von Erkennung jeder Beweis von Zusammengehörigkeit ist eine so gute Sache jetzt – wo man noch staunend u[nd] verständnislos einem solchen wahnsinnigen Geschehen gegenübersteht.

Nur kann ich an dieser Zeit nicht das sehen was alle Welt begeistert – nichts Großes – oder wenigstens liegt das in einem ganz anderen Gebiet als das ist, was einen im Innersten bedrückt u[nd] belastet – nicht die



ungeheure Gewaltsamkeit – die Sinnlosigkeit des Todes – aber diese geradezu cynische Widerlegung jedes keimenden Glaubens an einen Fortschritt der Menschheit.

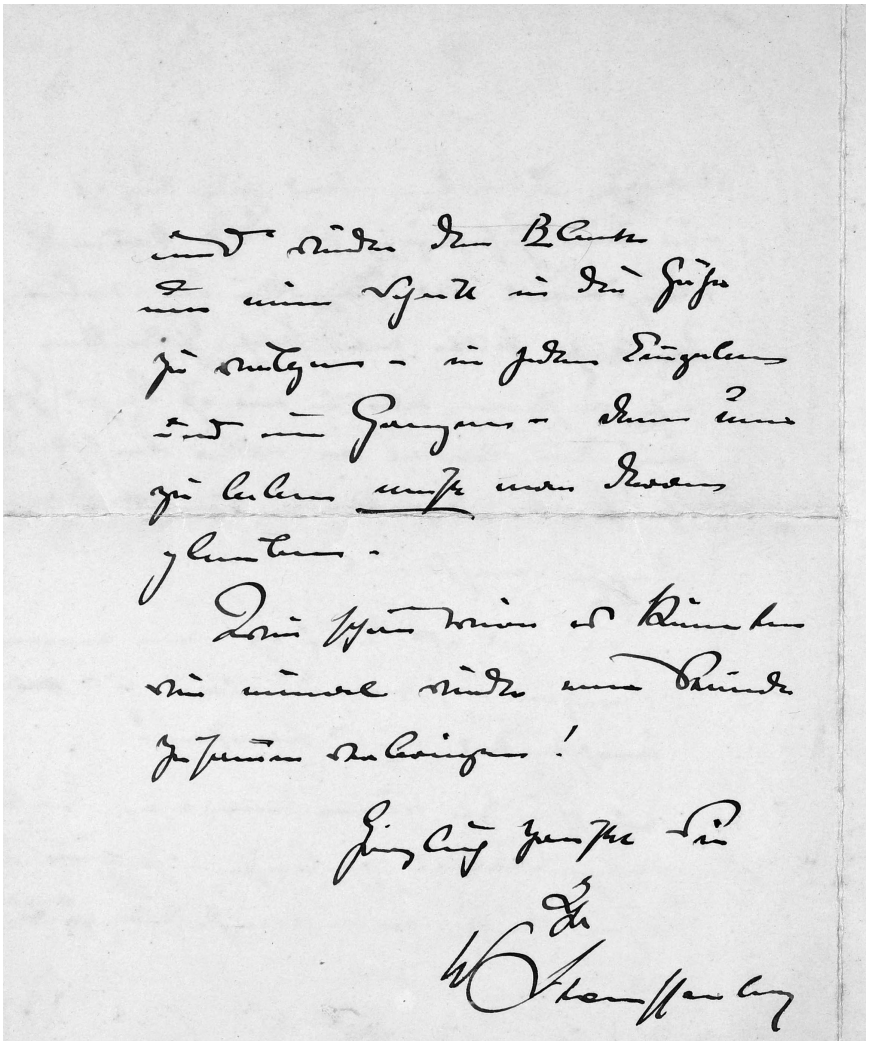
Das ist lähmend – Und jeder Sieg ist eine neue Befestigung für diese[s] kommende Regiment des Hasses u[nd] der Verblendung. Vielleicht sollte man solche Gedanken nicht äußern aber in mir ist dieses Gefühl von



dem Verrat an aller Menschlichkeit so stark, dass kaum ein anderes dagegen aufkommt –

Wie gut es dabei ist wenn einem Menschen begegnen die einen aus reiner Menschlichkeit heraus begrüßen!

Es schwindelt einem wenn man denkt welche Arbeit zu leisten ist um den Schutt dieser Katastrophe wegzuräumen und wieder den Blick um



einen Schritt in die Höhe zu verlegen – in jedem Einzelnen und im Ganzen – denn um zu leben muss man daran glauben.

Wie schön wäre es könnten wir einmal wieder eine Stunde zusammen verbringen!

Herzlich grüßt Sie
Ihr
W Stauffenberg

Im Umkreis Hofmannsthals gibt es nur wenige, die so luzide über den Krieg und seine Folgen urteilen wie Stauffenberg. Das Vertrauensverhältnis der beiden Männer erlaubt offenbar eine entsprechende Aufrichtigkeit und die Beziehung zwischen Hofmannsthal und dem Münchner Freund leidet keineswegs unter einer derartigen Verständigung. Zwar ist man sich nicht immer einig, aber man ist doch grundsätzlich interessiert aneinander.[123]

Der Wunsch, sich auch während der Kriegsjahre irgendwo zu begegnen – ob in München oder in Berlin – ist beiderseits groß und dennoch weitgehend aussichtslos. Stets sprechen viele Umstände dagegen. So scheitert beispielsweise auch eines der wenigen möglichen Treffen Stauffenbergs mit dem Dichter »zwischen Dezember 1915 und Februar 1916«.[124] Hofmannsthal wird Mechtilde Lichnowsky in einem Brief später darüber unterrichten:

> Sie müssen, wenn Sie schreiben, Stauffenberg immer sehr von mir grüßen. Wie traurig war ich im vergangenen Jahr, als plötzlich seine Karte in meinem Hotel lag, ohne Adresse, so daß ich ihn nicht suchen, ihm nicht schreiben konnte.[125]

Und auch in seinem nächsten Brief an die Fürstin bleibt dem Dichter nur, noch einmal seine Verbundenheit mit dem Freund zu bekräftigen: »Sagen Sie Stauffenberg, wenn Sie an ihn schreiben, daß ich viel an ihn denke: beim Lesen, beim Nachdenken ist er auf einmal da. –«[126]

Ob Hofmannsthal und Stauffenberg sich ungeachtet aller Widrigkeiten der Kriegsjahre überhaupt während dieser Zeit irgendwo persönlich begegnet sind, bleibt unwahrscheinlich. Am 13. Februar 1918 macht jedenfalls die Nachricht vom Hinscheiden des Arztes auf einen Schlag alle Hoff-

[123] Beispielsweise gehörte Wilhelm von Stauffenberg 1915, unter seiner Adresse »Dr Wilhelm Freiherr von Stauffenberg Krankenhaus links der Isar München« (SW XXXVIII, S. 659) zu den möglichen Interessenten für die von Hugo von Hofmannsthal im Leipziger Insel-Verlag herausgegebene Reihe der »Österreichischen Bibliothek« (zwischen 1915 und 1917 erschienen insgesamt 26 Bände im Format der Inselbücherei). Diesen Hinweis verdanke ich Ellen Ritter (†).

[124] BW Lichnowsky, S. 194.

[125] Hofmannsthal an Fürstin Mechtilde Lichnowsky, Berlin, [zwischen Dezember 1915 und Februar 1916] (BW Lichnowsky, S. 194).

[126] Hofmannsthal an Fürstin Mechtilde Lichnowsky, Berlin, 10. Januar [1916] (ebd., S. 196).

nung auf ein Wiedersehen zunichte.[127] Völlig überraschend erfährt auch Hofmannsthal vom Tod seines Freundes. Entsprechend fassungslos schreibt er an Mechtilde Lichnowsky am 14. März 1918 von Berlin aus:

> […] ich bin so maßlos betrübt über den Tod von Stauffenberg. Ich hab es ja immer gewusst, daß er von einem Tag zum andern fort sein wird, aber nun, wo es wirklich geschehen ist, ist es furchtbar rätselhaft und undurchdringlich. Daß seine Hände nirgends mehr da sind, seine schöne schwache Stimme – das alles nirgends, gar nirgends. Es ist schon so rätselhaft u. verstörend, wenn man ein Ding nicht mehr finden kann – aber solch ein Mensch, und fort, fort.[128]

In der Gewissheit, den Freund endgültig verloren zu haben, fügt Hofmannsthal seinem Tagebucheintrag über die erste Begegnung mit Wilhelm von Stauffenberg nachträglich das nunmehr feststehende Todesdatum hinzu: »† 1918 im Frühjahr.«[129]

[127] Wilhelm von Stauffenberg erliegt an diesem Tag seiner Erkrankung und stirbt – nach nur zwei Tagen – an einer Pneumonie.

[128] Hofmannsthal an Fürstin Mechtilde Lichnowsky, Berlin, 14. März 1918 (BW Lichnowsky, S 197 f.).

[129] SW XXXVIII Aufzeichnungen, S. 562.

Eine deutsch-österreichische Bildungsoffensive
Ludwig Gurlitt und Hugo von Hofmannsthal im Kontext
Mit Materialien und Dokumenten

Mitgeteilt von Ursula Renner

Als der gerade frühpensionierte Lehrer und Reformpädagoge Ludwig Gurlitt (1855–1931) im Spätherbst 1907 nach Wien kommt, um die Festrede beim neugegründeten Österreichischen Verein für Schulreform zu halten, legt Hofmannsthal sich ins Zeug. Unter der Überschrift »Ludwig Gurlitt. (Gelegentlich seines heute stattfindenden Vortrages im Verein für Schulreform.)« erscheint am 19. November 1907 in der Wiener »Zeit« eines seiner schönsten Personenporträts (Anhang III). Anlass genug, den Festredner, einen ›geometrischen Ort‹ der Schulreformbewegung um 1900, und die Situation einmal genau in den Blick zu nehmen. Es soll darum gehen, Hofmannsthals Artikel im Hinblick auf Personen und Themen zu kontextualisieren, was, abgesehen von den notwendig knappen Hinweisen in der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe,[1] die Forschung bislang nicht weiter interessiert hat. Gurlitts Familiennetzwerk,[2] seine Ausstrahlung, sein pädagogisches Programm und sein Auftritt in Wien können aber Hofmannsthals Faszination begreifbar machen und auch ein Supplement liefern zu den »Briefen des Zurückgekehrten« (1907)[3] und zu Hofmannsthals kulturpolitischer Position am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Der Anhang präsentiert ein Zeitschriftendokument und Zeitungsquellen; bei Else Gurlitts späten Erinnerungen an ihre Begegnungen mit Hofmannsthal handelt es sich um einen Erstdruck aus dem Privatarchiv der Familie Gurlitt.

[1] SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 163 f. (Text) und S. 606 f. (Entstehung und Erläuterungen).

[2] Der Familie Gurlitt war 2014 eine Tagung in Marbach gewidmet; die Publikation dazu soll, hg. von Verf., 2020 erscheinen. S. auch Hilde Herrmann, Große Familien VII. Die Gurlitts. In: Neue deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart 1, 1954/55, S. 770–785, wieder in: Louis Gurlitt. Porträts europäischer Landschaften in Gemälden und Zeichnungen. Hg. von Ulrich Schulte-Wülwer und Bärbel Hedinger. München 1997, S. 179–186.

[3] SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 151–174.

Das Familiennetzwerk Gurlitt

Der Name Gurlitt war im Kulturbetrieb und in den Salons der Wiener Jahrhundertwende bekannt (Abb. 1): Ludwig Gurlitts Vater, der renommierte Landschaftsmaler Louis Gurlitt (1812–1897), hatte Mitte des 19. Jahrhunderts und noch einmal von 1869 bis 1871 in Wien gelebt und in den tonangebenden Adelsfamilien der Todesco-Wertheimsteins, Salms u. a. Käufer für seine Bilder gefunden.[4] Jenseits seiner künstlerischen Bedeutung besaß er noch eine gleichsam sekundäre, literarische, denn er hatte in Rom dem mittellosen Dichter Friedrich Hebbel Unterschlupf und finanzielle Unterstützung gewährt.[5] Obwohl Hebbel auf Distanz ging, als sich die Freunde in Wien wiedertrafen, hielt Gurlitt Kontakt und machte ihn zum Paten seines Sohnes Fritz – eines der sechs Kinder, die der bereits zweimal früh verwitwete Maler mit seiner dritten Ehefrau Elisabeth Lewald (1823–1909) bekam. Hebbels Rückzug hing zu einem guten Teil mit Gurlitts Schwägerin zusammen, der Berufsschriftstellerin Fanny Lewald, und mehr noch mit ihrem Partner und ab 1855 Ehemann, dem Literaturwissenschaftler Adolf Stahr (1805–1876). Die jüdische Herkunft der assimilierten Elisabeth Lewald wurde in der Familie kaum thematisiert; das geschah erst, als die Enkelgeneration den Ariernachweis erbringen musste.

Hebbels Patenkind Fritz Gurlitt (1853–1893) gründete in noch relativ jungen Jahren, 1880, in Berlin eine der damals bedeutendsten Galerien für zeitgenössische Kunst.[6] Er stand mit vielen prominenten Künstlern in Verbindung,[7] veranstaltete 1883 die erste Ausstellung französischer Im-

4 S. dazu Ulrich Schulte-Wülwer, Louis Gurlitt – Leben und Werk. In: Louis Gurlitt. Porträts europäischer Landschaften (wie Anm. 2), S. 27–143, hier bes. S. 92–98 und S. 130–132.

5 Louis Gurlitts Freundschaft mit Hebbel wurde zu einer Art Familienmythos, aber auch vielzitierter Aspekt in der Hebbel-Biografik. S. dazu zusammenfassend Monika Ritzer, Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche. Eine Biographie. Göttingen 2018, S. 357–360 und passim.

6 Gut recherchiert und informativ ist die Arbeit von Birgit Gropp, Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin: 1880–1943. Diss. phil. FU Berlin 2000. – Zu korrigieren ist das meist falsch angegebene Geburtsjahr: Fritz Gurlitt wurde am 3. Oktober 1853 geboren und verstarb am 9. Februar 1893. Freundl. Mitteilung von Elizabeth Baars, Familienarchiv Gurlitt, Hamburg.

7 Das bezeugen etwa die ausgewählten Briefe Henriette Feuerbachs an den (inzwischen verstorbenen) Galeristen. Dies., Briefe an Fritz Gurlitt. [Hg. von Wolfgang Gurlitt]. In: Neue Rundschau XVIII, 1. Bd. 1. H., 1907, S. 57–76. Einleitend heißt es da: »Wolfgang Gurlitt, der Sohn des um die Einführung moderner großer Kunst so verdienten Fritz Gurlitt, gibt im Fol-

Abb. 1: Familie Gurlitt, 1892, aus Anlass des 80. Geburtstags von Louis Gurlitt. Louis (1812–1897) und Elisabeth Gurlitt, geb. Lewald (1823–1909) (Mitte), umrahmt von Ludwig (1855–1931) und Else (1855-1936), dahinter (v. l. n. r.) Hans (1857–1928), Wilhelm (1844–1905), Cornelius (1850–1938), Otto (1848–1905), Fritz (1853–1893)
Familienarchiv Gurlitt (Hamburg)

pressionisten in Deutschland und war maßgeblich an der Entdeckung und Durchsetzung von Arnold Böcklin, Max Klinger, Hans Thoma, Lesser Ury beteiligt. Schon bald nach ihrer Gründung machte die Galerie mit einer »originellen Geschäftsidee – der Vermarktung von Antikenrepliken«,[8] auf sich aufmerksam. Die Repliken bedienten eine Mode, die Grabbeigaben und Glücksbringer aus dem böotischen Ta-

genden einen Teil der Briefe heraus, die Henriette Feuerbach an seinen Vater geschrieben hat. […] Die erwähnten Bilder Anselms sind heut ein Mittelpunkt künstlerischen Interesses, das ›Vermächtnis‹ ein ewiges Dokument geworden. […] höchst erfreulich, daß gerade in diesen Tagen die Nationalgalerie […] den Anfang einer würdigen Neuordnung von Feuerbachs Bildern gemacht hat.« (Ebd. S. 57)

8 Gropp, Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt (wie Anm. 6), S. 11.

nagra (um 300 v. Chr.) ausgelöst hatten. Die anmutigen Figuren waren nach Raubgrabungen 1873 auf den Markt gekommen.[9] Gurlitt ließ die polychromen Terrakotta-Statuetten nacharbeiten und von seiner Schwester Else und der angehenden Künstlerin Hedwig Friedländer bemalen (und signieren).[10] Heute wissen wir, dass sie überwiegend auf gefälschten Vorlagen beruhten und nur zu einem kleineren Teil auf den antiken Originalen.[11] – Nach dem frühen Tod des Gründers wurde die Galerie von Gurlitts Witwe und seinem Sozius Willi Waldecker, dann von Fritz Gurlitts Sohn Wolfgang weitergeführt.

Eine besondere Autorität in der Familie Gurlitt besaß der älteste und einzige Sohn Louis Gurlitts aus zweiter Ehe, Wilhelm Gurlitt (1844–1905). Der freundschaftliche Berater seiner sechs Halbgeschwister war vier Jahre lang Hauslehrer bei der Familie des Altgrafen Hugo von Salm-Reifferscheidt und seiner Frau Elisabeth, einer geborenen Prinzessin von und zu Liechtenstein, in Wien, und heiratete 1885 seine Schülerin dort, die Pflegetochter Mary Labatt (1857–1940). Akademisch hatte er sich für eine Universitätslaufbahn in Archäologie und Altphilologie qualifiziert, in Bonn und Göttingen (u. a. bei Hermann Sauppe und Ernst Curtius) studiert, promoviert und 1875 bei dem Klassischen Archäologen Alexander Conze, der damals einen Lehrstuhl in Wien hatte, habilitiert. 1877 war er als außerordentlicher Professor auf den neugeschaffenen Lehrstuhl für Klassische Archäologie an der Universität Graz berufen worden, zunächst unbesoldet, dann mit einem Gehalt, das ihm die Eheschließung ermöglichte. 1890 wurde er ordentlicher Professor und wirk-

9 S. dazu den Ausstellungskatalog von Gerhard Zimmer und Irmgard Kriseleit: Bürgerwelten – Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jahrhundert. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1994; ferner Gropp, Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt (wie Anm. 6).

10 Der Effekt lässt sich auch bei Hofmannsthal verfolgen, wenn er z. B. Marie Gomperz gegenüber räsoniert: »Für mich scheint ein ganz gerader Weg von Rosen in Venezianergläsern und von Tanagrafiguren durch eine[n] Garten mit Rococotulpenbeeten, Marmorgruppen und Mozartmusik zu Horaz und zu Goethe zu führen, und alles schöne ist schliesslich eines Geschlechts.« (Mai 1892, BW Gomperz, S. 69) Im selben Jahr in Südfrankreich bewundert er an den Arlesierinnen »die griechische Grazie im Stehen und Lehnen, wie die Tanagrafiguren« (SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 64), und noch 1906 schreibt er über das Gewand der »unvergleichlichen Tänzerin« Ruth St. Denis: »es könnte diesen Leib in schleirige Gewebe so dicht einhüllen wie die kleinen Tänzerinnen von Tanagra« (SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 117). Rilke schrieb 1906, nachdem er die Figuren im Louvre gesehen hatte, sein Gedicht »Tanagra«.

11 Zusammenfassend jetzt Jutta Fischer, Nachbildungen von ›originalen‹ Tanagrafiguren der Kunsthandlung Fritz Gurlitt. Berlin 1882–1886. In: Les Carnets de l'ACoSt 16, 2017: Varia, online unter https://journals.openedition.org/acost/1033.

te darüber hinaus als Kurator am steierischen Landesmuseum in Graz. Die öffentliche Wertschätzung, die seiner Person in Österreich entgegengebracht wurde, lässt sich gut aus Hofmannsthals Worten ablesen.

Am wohl bekanntesten von den Gurlitt-Geschwistern war der umtriebige und streitbare Architekturhistoriker Cornelius Gurlitt (1850–1938). Er lebte in Dresden und lehrte seit 1893 als Professor an der Technischen Hochschule.[12] Eine seiner denkmalpflegerischen Aktivitäten war der öffentliche Protest gegen das Vorhaben eines historisierenden Wiederaufbaus des Heidelberger Schlosses.[13] Auf der Suche nach Unterstützern versandte er im November 1901 vorgedruckte Postkarten an Intellektuelle und Künstler wie Theodor Mommsen, Felix Dahn, Wilhelm Bölsche, Richard Dehmel, Franz Stuck, Wilhelm Trübner mit dem zu unterschreibenden Wortlaut: »Hiermit erkläre ich, dass ich die Erhaltung des Ott-Heinrichsbaues im Heidelberger Schloss als Ruine einer Wiederherstellung dieses Baues vorziehe.« Einer der Adressaten war auch Hugo von Hofmannsthal.[14] Seiner Rücksendung mit Unterschrift und (neuer) Adresse »Rodaun bei Wien« fügte er noch ein eigenhändiges, mit Ausrufezeichen versehenes »Sehr!« hinzu[15] (Abb. 2).

12 S. dazu die materialreiche Biografie von Jürgen Paul, Cornelius Gurlitt. Ein Leben für Architektur, Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Städtebau. Dresden 2003.

13 Der Ottheinrichsbau war 1764 durch einen Brand zerstört worden, konnte aber gerade dadurch im 19. Jahrhundert zum Inbegriff der Heidelberger Romantik werden.

14 Eine Abb. der Karte bei Georg Poensgen, Der Ottheinrichsbau als Ausstellungsforum. In: Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack. Konstanz/Freiburg 1959, S. 162–170, hier S. 170. Hofmannsthals Beteiligung wiederentdeckt hat unlängst Klaus Nohlen, Strasbourg. Heute befindet sich die Karte im Stadtarchiv Heidelberg (Sig. H 218g; frdl. Hinweis von Konrad Heumann). – Zu Gurlitts Aktion im Kontext der damaligen Denkmalpflegedebatte s. Georg Dehio/Alois Riegl, Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch. Braunschweig/Wiesbaden 1988, und Marion Wohlleben, Konservieren oder restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende. Zürich 1989. S. auch den Überblick bei Paul, Cornelius Gurlitt (wie Anm.12), S. 104–118.

15 Durch Briefe im Nachlass von Cornelius Gurlitt lässt sich die Aktion gut datieren. So schreibt der Architekt Josef Durm am 23. November 1901: »Ihre gütigst zugesandten Karten habe ich verausgabt, Sie werden solche bald unterschrieben von den einzelnen Herren zurückerhalten.« Am 5. Dezember 1901 vermeldet er: »Wie Ihnen vielleicht schon bekannt geworden sein wird, haben 113 Dozenten der Universität Heidelberg heute eine Erklärung abgegeben mit Namensunterschrift […], in welcher Protest erhoben wird gegen die weitere Verunglimpfung des Schlosses.« Cornelius Gurlitt (1850–1938). Sechs Jahrzehnte Zeit- und Familiengeschichte in Briefen. Hg. von Matthias Lienert. Dresden 2008, S. 251 und S. 254.

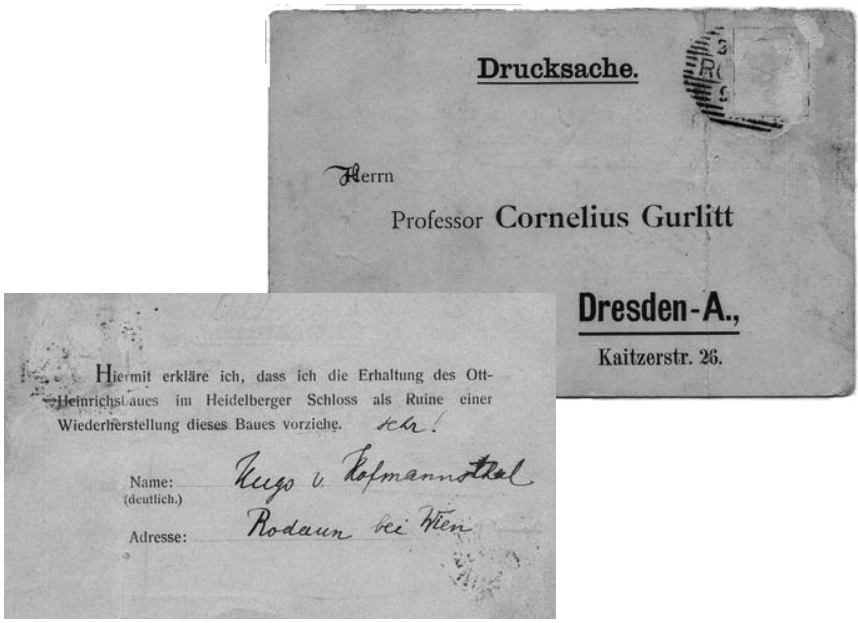


Abb. 2: Antwortkarte von Hofmannsthal an Cornelius Gurlitt (1901)
Stadtarchiv Heidelberg, H218g

Cornelius Gurlitts Produktivität belegen zahllose kunstgeschichtliche und denkmalpflegerische Abhandlungen und Tätigkeiten, seine Präsenz auf dem Buchmarkt und in den Zeitungs- und Zeitschriftenmedien als Autor und Herausgeber.[16] Maßgeblichen Anteil hatte er, was für Hofmannsthals Rezeption eine besondere Rolle spielt, an der Vermittlung der englischen Präraffaeliten nach Deutschland. Kurz vor Ludwig Gurlitts Vortrag in Wien, im Herbst 1906, äußerte er sich prominent in einer dreiteiligen Feuilletonserie auf den ersten Seiten der »Neuen Freien Presse« über »Die Anfänge der Kunst«,[17] im Jahr darauf erschien die 3., umgearbeitete Auflage seines Buches über »Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten«, das breit in die Öffentlichkeit wirkte.

16 S. dazu die umfassende Bibliografie in Paul, Cornelius Gurlitt (wie Anm. 12), S. 137–148.

17 Kornelius [!] Gurlitt, Die Anfänge der Kunst. In: Neue Freie Presse. Morgenblatt, 11. Sept. 1906, S. 1–4; 12. Sept. 1906, S. 1–3; 13. Sept. 1906, S. 1–4.

Ludwig Gurlitts begabte Zwillingsschwester Else (1855–1936), seit ihrer Jugend auf einem Auge stark sehbehindert, hatte in Dresden ein Examen als Lehrerin am »Gaertnerschen Institut« gemacht, einer »Lehr- und Erziehungsanstalt für Töchter gebildeter Stände«, auch »Freimaurerinstitut für Töchter« genannt, was auf die Trägerschaft schließen lässt. Sie war als unverheiratete Frau im Hause der Eltern verblieben und unterstützte die anderen Familienmitglieder, wo und wann sie gebraucht wurde. Durch ihre freundschaftliche Verbundenheit mit Yella Freifrau von Oppenheimer, geb. von Todesco (1854–1943), der Mutter von Hofmannsthals Jugendfreund Felix von Oppenheimer,[18] und deren Schwester, Franziska de Worms, hatte sie, wie schon ihr Vater und auch ihre Geschwister,[19] Zutritt zu den Wiener Adelsfamilien Wertheimstein, Todesco, Gomperz, Lieben und auch der Familie Salm.

Aristokratische Verbindungen nach Wien gab es auch durch Ludwig Gurlitts Frau Helene, geb. Schrotzberg (1863–1917), die er im Hause seines Halbbruders Wilhelm in Graz kennengelernt und 1890 geheiratet hatte. (Abb. 3) Sie war die Tochter des Ehrenmitglieds der Wiener Künstlergenossenschaft Franz Schrotzberg (1811–1889). Als Porträtist der jungen Kaiserin Elisabeth wurde Schrotzberg um die Jahrhundertmitte ein prominenter Gesellschaftsmaler,[20] so dass es wohl nur leicht übertrieben ist, wenn Ludwig Gurlitt rückblickend berichtet, dass er »tausendfach Gelegenheit« hatte, sich »an der vollendeten gesellschaftlichen Kultur der österreichischen Oberschicht zu erfreuen.«[21]

In den Salons der »gesellschaftlichen Kultur der österreichischen Oberschicht«, vor allem aber auf Yella von Oppenheimers herrschaftlichem

[18] Für Hofmannshals Beziehung zur Familie Oppenheimer s. den BW Oppenheimer I und II.

[19] So schreibt etwa Cornelius Gurlitt in einem Abriss über die »Historische Baukunst« in Wien: »Ich erinnere mich mit Dank der schönen Tage, die ich im Palais des Baron Todesko in Wien verlebte, jenem Bau, dessen Schauseiten [Theophil] Hansens Schwiegervater [Ludwig] Förster entwarf, dessen Inneres aber dadurch Bedeutung erhielt, daß es bis auf die letzten Geräte hinab von Hansen gezeichnet und eingerichtet wurde, daß sein Freund Rahl es ausmalte.« Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. Berlin 1899, S. 439. S. dazu auch die Erinnerungen von Else Gurlitt im Anhang.

[20] Cornelius Gurlitt stellte ihn in seinem Überblick »Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten« (Berlin 1899) in eine Reihe mit den bedeutendsten Künstlern der Biedermeierzeit, mit Friedrich von Amerling (1803–1887) und Josef Kriehuber (1800–1876).

[21] Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Hg. von Erich Hahn. Leipzig 1927, S. 26. Der Band arbeitet mit einer doppelten Seitenzählung, ich benutze die Binnenzählung.

Abb. 3: Ludwig Gurlitt mit Ehefrau Helene, geb. Schrotzberg (1863–1917), und den Söhnen Winfried (geb. 1902) und Erwin (geb. 1893), um 1909
Foto: Atelier Imperial Berlin (Familienarchiv Gurlitt)

Ramgut in Altaussee sind sich Else Gurlitt und Hofmannsthal immer wieder begegnet. Ein vorläufig erster Beleg weist in die Villa Wertheimstein und findet sich in einem Brief Hofmannsthals an Marie von Gomperz aus dem Juni 1893:

> Vorigen Dienstag war ein sehr schöner Abend in Döbling […]; Frau von Bülow [Gräfin Marie Bülow-Dönhoff, Gattin des späteren Reichskanzlers] war draußen, Franzi [von Wertheimstein] lebhaft und gesprächig mit einem Freund, den ich hinausgebracht hatte [Richard Beer-Hofmann], außerdem nur [Ferdinand von] Saar und ich. Wir redeten alle 6 von 7 bis 11, wo dann Baronin Todesco mit Fräulein Gurlitt kam und, weil es in Strömen regnete,

mich und meinen Freund (Freund ist so ein dummer Ausdruck) kurz mich und diesen anderen Herrn nachhaus mitnahm. [22]

Else Gurlitt hat später von ihrer langjährigen, ungetrübten Freundschaft zu dem Dichter gesprochen (s. ihre Erinnerungen im Anhang), wobei für ihn ihre Begabung als Geschichtenerzählerin und Zuhörerin, als kluge und empathische Gesellschafterin eine nicht unmaßgebliche Rolle gespielt haben dürfte. Ebenso das Ambiente, denn das großzügige, Rückzug wie Geselligkeit bietende steierische Ramgut war für Hofmannsthal ein in jeder Hinsicht ›ausgezeichneter‹ Ort. An die abwesende Hausherrin Yella schreibt er von dort, ein Jahr vor seinem Tode:

Unglaublich sprechend kann die Miene eines solchen Hauses in einem besonderen Augenblick vor einem stehen. […] mir war als wäre es Ihr Angesicht das mich ansehe. […] Ich gieng hinunter, aus Ihrem Salon einen Band Shakespeare zu nehmen, stieß einen Laden auf, das Föhnlicht erfüllte wie flutend das Zimmer, und darin eine solche Fülle von Gestalten u. Gesichtern, das [!] mir fast Angst wurde. Schroeder, die gute Else, Mell, der unheimliche Pannwitz, Wiegand, Wolde, den ich nie mehr sehe, Heymel, der so lange todt ist, Schroeders Schwester Clärchen – alle waren auf einmal da – die ganz Fernen umso lebendiger.[23]

Während Hofmannsthal sich hier in tiefer Melancholie noch einmal den geschützten, voröffentlichen Resonanzraum für seine literarische Arbeit vergegenwärtigt – Rudolf Alexander Schröder, Else Gurlitt, Max Mell, Rudolf Pannwitz, Willy Wiegand, Ludwig Wolde, Alfred Walter Heymel, Clara Heye, geb. Schröder – erlebte die nächste Generation in der Person von Hofmannsthals Tochter Christiane dort Gesprächskultur und eine Art Initiation in die Text- und Beziehungswelt des Dichters. In ihrem Tagebuch vermerkt sie über den 27. September 1918:

Zum ersten Male hört ich Papa etwas Eigenes vorlesen, abends am Ramgut die ersten zwei Akte seines Lustspiels ›der Schwierige‹. Es war fabelhaft. Kari reizend und auch die Frauen!! Crescence hat Züge von der armen Poldy P[assavant-Franckenstein].

[22] BW Gomperz, S. 192.
[23] 28. Oktober 1928, BW Oppenheimer II, S. 145.

Das Spektrum der Konversation zwischen Dichterlesung, Weltnachrichten und Klatsch bei solchen Zusammenkünften zeigt dann ihr Eintrag wenige Tage später:

> Papa las am Abend ›Dame Kobold‹ vor. Bulgarien hat sich ergeben. Großer Streit zw. Jella u. Papa über die künftige Weltordnung. / Else Gurlitt erzählt von Pannwitzens Anfängen, die genau mit allem jetzigen übereinstimmen.[24]

Über Rudolf Pannwitz (1881–1969), den ehemaligen Schüler Ludwig Gurlitts und den von Hofmannsthal mit seinem Buch zur »Krisis der europäischen Kultur« (1917) Ende der Zehnerjahre jubilatorisch rezipierten Kulturphilosophen, wird noch zu sprechen sein.

Abb. 4: Else Gurlitt (1855–1936)
Familienarchiv Gurlitt

Else Gurlitt (Abb. 4) jedenfalls ist oft lange Zeiten in Wien und auf dem Ramgut: »Else Gurlitt hat unvergeßlich schöne Wochen vom 27. IX – 1. XII. 1919 auf dem fröhlichen Ramgut verlebt u. dankt Dir, geliebte Yella, für jeden einzelnen Tag«, heißt es einmal im Gästebuch. Ihre wichtige Funktion als zugewandte Gesellschafterin bei solchen Aufenthalten geht aus einem sehr persönlichen Brief Hofmannsthals hervor, in dem er

[24] TB Christiane (²1991), S. 19.

Felix Oppenheimer von der schlechten physisch-psychischen Verfassung der Mutter berichtet, aber auch von einer gewissen Besserung, »besonders jetzt gegen Ende meines Aufenthaltes, am meisten wol dank der Gurlitt, die eine ausgezeichnete Gesellschaft ist«.[25] Das lässt auch ein Brief von Else Gurlitt aus Bad Aussee vom 3. Oktober 1924 an ihre Schwägerin erkennen:

> Heute Mittag sind wir zu Hofmannsthals geladen – das macht mir immer besonders viel Vergnügen. Sie haben mir gestern einen Besuch gemacht u wir haben verabredet recht viel zusammen zu kommen.
>
> Yella hat, Gott sei Dank, ihre Schlaflosigkeit dank der Magnetischen Behandlung, verloren u ist dadurch ein ganz andrer tatkräftiger, unnervöser Mensch geworden.[26]

Auch wenn Elses Zwillingsbruder im Hinblick auf die Schwester deutlich weniger mitteilsam ist als über seine Brüder, so erwähnt er doch die adligen Familienbindungen und dass sie als Kinder in Gotha »Gespielen unserer jetzigen Kaiserin und ihrer Schwestern gewesen« seien. Diese hätten Else »bis heute [1905] eine freundliche Gesinnung bewahrt«.[27] Dass Else als junges Mädchen eher »studentenhaft« auftrat, wurde zwar von einer ›unberufenen Erzieherin‹ im Haus missbilligt, nicht aber vom Vater, berichtet der Bruder. »Studentenhaft« meint, sie war »frisch, lustig, derb und unangekränkelt«; die Erzieherin im Hause dagegen kannte nur Verbote: »Ein junges Mädchen darf so laut nicht lachen, darf das nicht sagen, darf soviel nicht essen, darf nicht pfeifen, nicht laufen, nicht über Zäune und auf die Bäume klettern, nicht müßig dasitzen. Es muß fließend französisch sprechen lernen, muß ein Tagebuch führen, muß, muß, muß –«.[28] Der Rausschmiss der Erzieherin durch den Vater war dann die Lösung des Problems und Erlösung.

Dass die »studentenhafte« Else Gurlitt als eine selbstständige und selbstdenkende Frau wahrgenommen wurde, zeigt nicht zuletzt ihre legendäre »Episode« mit Julius Langbehn. Der Autor hatte ihr das Manuskript seines 1890 anonym publizierten, zumindest im Titel als Echo

[25] BW Oppenheimer II, S. 89; der Eintrag im Gästebuch, ebd. Anm. 174.

[26] An Mary Gurlitt, geb. Labatt, die Witwe von Wilhelm Gurlitt, und ihre Töchter Wilhelmina und Brigitte; Privatarchiv Gurlitt, Hamburg. Herzlicher Dank an Elizabeth Baars.

[27] Ludwig Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule. Erinnerungen, Beobachtungen und Wünsche eines Lehrers. Berlin 1905, S. 43.

[28] Ludwig Gurlitt, Erziehung zur Mannhaftigkeit [1906]. 2. Aufl. Berlin 1906, S. 192 (Kap. »Moderne Pädagogik«).

auf Nietzsches »Schopenhauer als Erzieher« konzipierten Buches »Rembrandt als Erzieher« zu lesen gegeben. Das war ein Vertrauensbeweis, der keinem sonst in der Familie zuteil wurde. Der Philologe, Naturwissenschaftler und promovierte Archäologe Julius Langbehn (1851–1907) war Elses Bruder Cornelius um 1885/86 empfohlen worden, und die geistreichelnden Gespräche und Dispute und die Ähnlichkeit Langbehns mit dem »Onkel« Friedrich Hebbel hatten den jungen Assistenten am Dresdner Kunstgewerbemuseum fasziniert.[29] Im Elternhaus der Gurlitts half man dem mittellosen Privatgelehrten Langbehn mit Milchreis und finanzieller Unterstützung über die Runden. Schließlich, trotz seiner fraglosen Begabung, mochte man sich nicht mehr auf die Sonderlingsattitüden einlassen, und es kam auch zum Bruch mit Else, bevor, wie es später kolportiert wurde, die Entscheidung anstand, ob »sie ihr Leben ganz aneinanderketten wollten.«[30] Immerhin machte Cornelius sofort nach Erscheinen von Langbehns Buch in zwei Artikeln auf seinen Gesprächspartner aufmerksam.[31] Das innerhalb kürzester Zeit zum Bestseller avancierte Buch vermochte, trotz oder wegen seines heillosen Geraunes, der Krisenstimmung des Fin de siècle eine Vision von Neuanfang und Wiedererstarken durch ›Deutsche Kunst‹ einzuspeisen.[32] Als Cornelius Gurlitt nach Jahren und ohne ihn je wiedergesehen zu haben, öffentlich an den verschollenen »Rembrandtdeutschen« erinnern will, bittet er seine Schwester um Unterstützung: »Vielleicht bist Du so weit, das zu notieren, was Mama und Du über den Mann an Schnurren euch erinnert. Es ist das doch eine Episode in unserem Leben, die erhalten bleiben sollte! Ich verarbeite dann das Material gelegentlich.«[33] Was er auch, über Jahre verteilt, tat.[34]

29 Das erzählt Cornelius Gurlitt in seinem Leitartikel »Der Rembrandtdeutsche« in Maximilian Hardens »Zukunft« (Bd. 62, 1. Februar 1908, S. 139–148, hier S. 139).

30 Benedikt Momme Nissen, Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn [1926]. 28.–33. Tsd. Freiburg i. Brsg. 1929, S. 86.

31 Cornelius Gurlitt, Neue Weltanschauung eines Deutschen. In: Die Gegenwart 37, 8. März 1890, S. 149–153, und Ders., Nochmals »Rembrandt als Erzieher«. In: Die Gegenwart 38, 4. Oktober 1890, S. 212–216.

32 Zu Langbehn s. Bernd Behrendt, August Julius Langbehn, der »Rembrandtdeutsche«. In: Handbuch der »Völkischen Bewegung« 1871–1918. Hg. von Uwe Puschner u. a. München u. a. 1996, S. 94–113.

33 Dresden, 5. Januar 1905; Gurlitt-Archiv, TU Dresden, Nr. 026/004.

34 So in der »Zukunft« 1908 (wie Anm. 29), wo Cornelius Gurlitt über seine Bekanntschaft mit Langbehn »vor mehr als zwanzig Jahren« berichtet und seine Leser auffordert, ihm Nachrichten von dem verschollenen oder womöglich schon gestorbenen Langbehn zukommen zu lassen. Unter demselben Titel »Der Rembrandtdeutsche«, ebenfalls in der »Zukunft« (Bd. 69,

Wie so viele, las auch Hofmannsthal umgehend das Buch.[35] Den Umstand, dass Gurlitts Schwester Else eine Beziehung mit dem »Rembrandtdeutschen« hatte, wollte Hofmannsthal sogar nach Jahren noch für seinen »Andreas«-Roman produktiv machen. In den komplexen, schwer in ein kohärentes Narrativ zu übersetzenden Notizen zum pädagogischen Konzept des Malteserritters, in die neben Stefan George auch Karl Philipp Moritz mit seinem autobiografischen Erziehungsroman »Anton Reiser« einging, greift Hofmannsthal auch auf die Vita Langbehns zurück, sogar auf die von den Gurlitts kolportierte Ähnlichkeit zwischen Langbehn und Hebbel und das, was Cornelius Gurlitt über ihn berichtet hatte.[36] 1919 notiert er:

> Roman. Anton Reiser. / Das Verhältnis zu der jungen Gräfin. Anekdoten von Else Gurlitt über ihr Verhältniss zu Langbehn (Verfasser von »Rembrandt als Erzieher«; nachher Convertit, stirbt im Kloster.) / Wie sie ihn bittet, ihr die Sammtjacke ausziehen zu helfen: Ist das nicht eine Bedientenarbeit? / Wie sie sagt: Langbehn, ich weiss was Sie jetzt denken – er: Nein – auf der geistigen Höhe stehen Sie nicht. – / Sein Abschied – ein Blick – dann: Sie sehen mich nie wieder; ich bin nicht verstanden worden. / Im Kloster: diese war die Einzige. / Die Grösse und Grässlichkeit dieses Menschen wie ein Abgrund der Andreas anzieht; das Ausser-menschliche des Deutschen. / Anton Reiser u. die Schneidersfrau; ferner hat er noch etwas mit einer Dirne. // Züge von Hebbel in der ersten Periode. Sich als den Mann des Schicksals fühlen. Sadismus – Schulmeisterei, ins Gigantische. // Andres Problem: ist das noch ein Mensch?[37]

18. Dezember 1909, S. 369–380), teilt Cornelius Gurlitt dann die eingegangenen Informationen mit. In »Westermanns Monatsheften« (Juli 1911) bringt er unter der Überschrift »Der Rembrandtdeutsche« die »Erinnerungen von Hans Thoma und Sophie Sömmering«, und später berichtet er noch einmal »Aus Langbehns Leben«. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 29. Juli 1923. Die kleine Monografie »Langbehn, der Rembrandtdeutsche« (Protestantische Studien 9, Berlin 1927) collagiert das zuvor bereits Publizierte. – Gurlitts »Material« nutzt dann auch Nissen in seiner Hagiografie des »Rembrandtdeutschen«, einschließlich der ›Trennungsszene‹ von Else Gurlitt und Langbehn. Nissen, Der Rembrandtdeutsche (wie Anm. 30).

35 Zur Aufnahme von Langbehns Schrift s. Konrad Heumann, Was ist modern? Hofmannsthals Publikationstaktik in Eduard Michael Kafkas Zeitschrift »Moderne Dichtung«. In: Tradition in der Literatur der Wiener Moderne. Hg. von Wilhelm Hemecker u. a. Berlin/Boston 2017, S. 7–37. Zur politischen Dimension insgesamt s. Fritz Stern, Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland [engl. 1961]. Stuttgart 2005.

36 Vgl. etwa Cornelius Gurlitt, Der Rembrandtdeutsche (wie Anm. 29), S. 139.

37 SW XXX Roman, S. 186f. Zur »Bedientenarbeit« s. die Anekdoten, die Langbehns Freund Nissen (ohne Quellennachweis; vermutlich von Cornelius Gurlitt) im O-Ton von Else Gurlitt kolportiert: »Ganz herrlich habe ich ihn [Langbehn] auf einem weiten Spaziergang über Hamlet sprechen hören. Er zeichnete in geistvoller Weise das Gerippe des Dramas, vertiefte

Ihre intellektuellen Fähigkeiten im Halbschatten der männlichen Geschwister hat Else Gurlitt auch als Übersetzerin der pädagogischen Vorträge von John Dewey bewiesen.[38] Dass sie dabei nur eine Statistenrolle als Zuarbeiterin für ihren Bruder Ludwig gespielt habe, wird fälschlicherweise unterstellt.[39] Tatsächlich war Ludwig Gurlitt durch eine Rezension auf John Deweys »The School and Society« (1899) aufmerksam geworden. Er entdeckte in dem Amerikaner einen Gesinnungsgenossen,[40] ließ sich die Übersetzungsrechte von ihm autorisieren und seine Schwester die Arbeit machen. Dass das bald darauf in der »Zeitschrift für Pädagogische Psychologie« erscheinende erste Kapitel Ludwig Gurlitt als Übersetzer nennt, geht auf einen Fehler der Zeitschrift zurück, der dann gleich bei Erscheinen des zweiten Kapitels korrigiert wird:

> Durch ein Versehen der Redaktion ist in der Überschrift des I. Teiles des obigen Aufsatzes […] als Name des Übersetzers der *Dewey*schen Abhandlung Herr Prof. *Ludwig Gurlitt* angegeben worden. Wir berichtigen diese Angabe dahin, daß der Genannte zwar die Anregung dazu gegeben hat, die Übersetzung aber ausschließlich die Arbeit von Fräul. *Else Gurlitt* ist.[41]

sich in langen Auseinandersetzungen in die Figur des Hamlet, schilderte die Aufführungen zu Shakespeares Zeiten, um dann auf die jetzige Schauspielkunst überzugehen. […] und wandte sich dann ganz unvermittelt mit der persönlichen Frage an mich: ›Ist es typisch bei der gebildeten Frau, daß sie so gut zuhört, oder eine besondere Eigentümlichkeit von Ihnen?‹ / Ich habe häufig im Verkehr mit ihm den Eindruck gehabt, daß er nicht viel mit Frauen unserer Kreise zusammengekommen ist. Eines Tages wollten wir zusammen ausgehen. Er sah zu, wie ich mich abmühte, meinen Mantel allein anzuziehen. Auf meine erstaunte Frage: ›Warum helfen Sie mir denn nicht?‹, antwortete er mir wörtlich: ›Ich täte es sehr gerne, es kommt mir aber zu unterwürfig vor.‹ Darauf erwiderte ich: ›Das ist nicht unterwürfig, sondern einfach guter Brauch. Sie vergeben sich wirklich nichts damit; ich fasse es als keine besondere Huldigung auf.‹ Worauf er, über das ganze Gesicht lachend, sagte: ›Ziehen Sie den Mantel wieder aus; ich helfe Ihnen dann.‹« Nissen: Der Rembrandtdeutsche (wie Anm. 30), S. 85 f. Auf Else Gurlitts Erzählungen bezieht sich auch Hofmannsthals Notiz »12 XI. [1925] Anekdoten von Else Gurlitt« (SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 970).

38 Die Schule und das öffentliche Leben. Nach den Vorträgen von John Dewey-Chicago übersetzt von Else Gurlitt. In: Zeitschrift für Pädagogische Psychologie, Pathologie und Hygiene. Teil I in Jg. 5, 1903, S. 345–364 [hier fälschlich Ludwig Gurlitt als Übersetzer]; Teil II in Jg. 6, 1904, S. 34–49, Teil III und IV in Jg. 6, 1904, S. 81–114.

39 So bei Stefan Bittner, Learning by Dewey? John Dewey und die Deutsche Pädagogik 1900–2000. Bad Heilbrunn 2001, S. 47-52. Bittner bezeichnet Else Gurlitts Übersetzerschaft als »Etikettenschwindel« (S. 48), ist auch sonst ungenau.

40 Ludwig Gurlitt, Der Deutsche und sein Vaterland. Politisch-pädagogische Betrachtungen eines Modernen [1902]. 6. Aufl. Berlin 1903, S. 144 f., und Ders., Ein neuer Kampfgenosse. In: Blätter für deutsche Erziehung 5, 1903, S. 150 f., sowie Ders., Schule und öffentliches Leben [John Dewey]. In: Der Türmer 3, 1904, S. 151–165.

41 Dewey, Die Schule und das öffentliche Leben. Teil II (wie Anm. 38), S. 34. In der Buchausgabe (Berlin 1905) heißt es korrekt: John Dewey, Schule und öffentliches Leben. Übersetzt von Else Gurlitt. Mit einem Vorwort von Ludwig Gurlitt. Berlin 1905. – Ob Else Gurlitt auch

Wann und wo genau Hofmannsthal Elses Zwillingsbruder Ludwig Gurlitt zum ersten Mal begegnet ist, kann, soweit ich sehe, bisher nicht konkret gesagt werden.[42] Zumindest brieflich müssen sie bereits vor Gurlitts Wiener Vortrag im Kontakt gewesen sein. 1907 hatte nämlich der seinerseits stark an der Reformpädagogik interessierte Rudolf Pannwitz seinen ehemaligen Steglitzer Lehrer Gurlitt gebeten, seine Schrift »Der Volksschullehrer und die deutsche Sprache« (Berlin 1907) an Hofmannsthal zu schicken.[43] Daraus lässt sich zumindest schließen, dass Gurlitt mit ihm über eine Verbindung zu Hofmannsthal gesprochen haben muss.

Die Schulkrise um 1900 und die *persona* Ludwig Gurlitt

Die Kritik am deutschen Bildungswesen um 1900 begann mit einem Signal, das zunächst wenig Beachtung fand. In seiner Kampfschrift »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben« (1874) verhöhnt Nietzsche die zeitgenössische Bildung und ihr humanistisches Persönlichkeitsideal als hohl, das historische Wissen als Ballast, die Schule als eine »Fabrik der allgemeinen Utilitäten«.[44] Dagegen setzt er eine Kultur des lebendigen Lebens, das in der Jugend Gestalt annehmen will: »entfesselt diese und ihr werdet mit ihr das Leben befreit haben«.[45] So ist es schließlich das Komplement des Lebens, der Tod, welcher den Höhepunkt der Debatten um die Jugend bezeichnet. Seit den 1880er-Jahren erhielten die Selbstmorde von Schülern mehr und mehr Aufmerksamkeit, bis sie kurz vor dem Ersten Weltkrieg kulminierte. Mit seinem Buch »Schülerselbstmorde« (1908) greift Ludwig Gurlitt vehement in die Diskussion zwischen Ärzten, Pädagogen, Dichtern, Statistikern und Journalisten ein: »Wie Eisenbahnunfälle und Abstürze von Touristen, so scheinen auch Schülerselbstmorde in Deutschland zu einer stehenden Zeitungsrubrik zu werden«, schreibt er dort. »Mir sind aus dem letzten

selbst als Autorin tätig war, konnte bisher nicht geklärt werden. Das mit »E. Gurlitt« gezeichnete Feuilleton »Sonderbare Erwerbsquellen«, in: Illustrierte Frauen-Zeitung 15, Nr. 52, 23. Dezember 1888, S. 220 f., müsste geprüft werden.

42 Das ist auch der Stand des Kommentars in SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 606.

43 Siehe BW Pannwitz, S. 710 f.

44 Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. Bd. 1. München 1999, S. 299.

45 Ebd. S. 329.

Halbjahre 10 solcher Fälle in Erinnerung.«[46] Albert Eulenburg versuchte eine Statistik und beziffert die Zahl der Schülerselbstmorde zwischen 1883 und 1905 auf 1231 Todesfälle.[47]

Der bildungskritische Diskurs, nicht zuletzt vor dem Hintergrund eines solchen Befundes, verläuft mindestens zweigleisig. Literarisch formiert er sich in neuen Genres wie der »Kindertragödie«,[48] dem »Schul- und Erziehungsdrama«[49] oder auch der »Institutionengeschichte«,[50] in denen Kindheit und Jugend im Kontext von Schule und Ausbildung beobachtet und die Repräsentanten der Macht vorgeführt werden. Parallel dazu und mit derselben Stoßrichtung füllen kritische Pädagogen Journale und Zeitschriften mit ihrem ›*J'accuse*‹. Eine der berühmtesten Programmschriften für eine neue, kindgerechte Erziehung ist Ellen Keys »Jahrhundert des Kindes« (schwed. 1900, dt. 1902).[51] Ein alternatives Konzept vertritt aber bereits Hugo Göring mit seiner Schrift »Die neue deutsche Schule. Ein Weg zur Verwirklichung vaterländischer Konzepte« (1890), die u. a. private Internate und Ganztagesschulen auf dem Land empfiehlt. Die europaweit sich ausbreitende, unkoordinierte Be-

46 Ludwig Gurlitt, Schülerselbstmorde. Berlin 1908, S. 5.

47 Albert Eulenburg, Schülerselbstmorde. In: Der Sämann 5, 1909, Nr. 6, S. 166–193, hier S. 169. Zur sozialhistorischen Forschung s. die Studie von Hannes Leidinger, Die BeDeutung der SelbstAuslöschung. Aspekte der Suizidproblematik in Österreich von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Zweiten Republik. Innsbruck/Wien/Bozen 2012. Zum literarischen Thema des Schülerselbstmords um 1900 s. exemplarisch die Arbeit von Joachim Noob, Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Heidelberg 1998.

48 So der Untertitel von Frank Wedekinds »Frühlings Erwachen« (1891).

49 S. zeitgenössisch Friedrich Wilhelm Kitzing, Das moderne deutsche Schul- und Erziehungsdrama mit besonderer Berücksichtigung der neueren literarischen Erscheinungen. Leipzig 1908, oder auch Ludwig Gurlitt, Schüler-Schauspiele. In: Bühne und Welt IX, 1. Halbjahr Okt. 1906–März 1907, S. 410–415 und S. 453–456. – Im epochenübergreifenden Rahmen des Erziehungsdramas haben Heinrich Bosse und Ursula Renner das Thema analysiert: Dies., Generationsdifferenz im Erziehungsdrama. J. M. R. Lenzens »Hofmeister« (1774) und Frank Wedekinds »Frühlings Erwachen« (1891). In: DVjs 85, 2011, S. 47–84.

50 Nach dem Begriff des »Institutionenromans«, wie ihn Rüdiger Campe in die Diskussion gebracht hat.

51 Sie hatte z. B. im 5. Kapitel ihres Buches von den »Seelenmorden in den Schulen« gesprochen und mit den Worten geendet: »Die Zeit ruft nach ›Persönlichkeiten‹, aber sie wird es vergebens rufen, bis wir die Kinder als Persönlichkeiten leben und lernen lassen; ihnen gestatten, einen eigenen Willen zu haben, ihre eigenen Gedanken zu denken, sich eigene Kenntnisse zu erarbeiten, sich eigene Urteile zu bilden; bis wir mit einem Worte aufhören, in den Schulen die Rohstoffe der Persönlichkeiten zu ersticken, denen wir dann vergebens im Leben zu begegnen hoffen.« Ellen Key, Das Jahrhundert des Kindes [schwed. 1900/dt. 1902]. Berlin 1921, S. 255. Gurlitt findet in Keys Kritik die Situation an seinem Steglitzer Gymnasium wieder: Ludwig Gurlitt, Friedrich Paulsen als mein Richter. In: Neue Bahnen 18, 1906/07, S. 441–454, S. 450 f.

wegung der Reformpädagogik fordert eine neu reflektierende, kind- und jugendgerechte Schule und Ausbildung,[52] ein Programm, dem neue Institutionen wie beispielsweise die Landerziehungsheime, die um die Jahrhundertwende in Deutschland durch Hermann Lietz gegründet werden (1898, 1901, 1904), folgen. Dazu gehören auch Berthold Otto (»Der Lehrgang der Zukunftsschule«, 1901, das Manuskript bereits 1890*)* mit seiner Hauslehrerschule (1906/7),[53] Gustav Wyneken/Paul Geheeb mit der Freien Schulgemeinde Wickersdorf (1906) und Paul und Edith Geheeb mit der Odenwaldschule (1910). Auch Ludwig Gurlitt versuchte sich als Institutsleiter, allerdings ohne Erfolg (s. u.).

Organisatorisch bot seit 1900 die »Gesellschaft für deutsche Erziehung« vielen, vor allem national gesinnten Reformern eine Heimat. Ihre Zeitschrift, die »Blätter für deutsche Erziehung«, begann mit 10 000 Exemplaren im Jahr 1901 und der Botschaft, dass nahezu alles in der Schule von Grund auf verändert werden müsste – im Jahr 1903 hatte sie eine Auflage von 300 000 Exemplaren. Auf ihren Tagungen, den »Allgemeinen Tagen für Deutsche Erziehung« in Weimar (ab 1904), war auch Ludwig Gurlitt als Redner und Organisator beteiligt.[54]

Unter den freischaffenden wie beamteten Reformern nahm Ludwig Gurlitt eine prominente Rolle ein. Anders als die meisten Reformpädagogen war er zunächst Lehrer und Beamter an einer staatlichen Schule, dem Gymnasium Steglitz vor den Toren Berlins. Er war der seltene Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt – ein deutscher Gymnasiallehrer, der öffentlich das deutsche Gymnasium verfluchte. Diesen Wendepunkt in seinem Leben bezeichnet die Schrift »Der Deutsche und sein Vater-

[52] Einen Überblick geben u. a. Wolfgang Scheibe, Die reformpädagogische Bewegung 1900–1932. Eine einführende Darstellung. 10. erw. Aufl. Weinheim/Basel 1994; Jürgen Oelkers, Reformpädagogik. Eine kritische Dogmengeschichte. 4. Aufl. Weinheim/München 2005; und Wolfgang Keim/Ulrich Schwerdt, Schule. In: Handbuch der Reformpädagogik in Deutschland (1890–1933). Teil 1: Gesellschaftliche Kontexte, Leitideen und Diskurse. Hg. von Wolfgang Keim und Ulrich Schwerdt. Frankfurt a. M. 2013, S. 657–686.

[53] Seine älteste Tochter heiratete 1906 Rudolf Pannwitz, den hier vielfach zitierten ehemaligen Schüler Ludwig Gurlitts.

[54] Vgl. Arne Kontze, Der Reformpädagoge Prof. Dr. Ludwig Gurlitt (1855–1931) – bedeutender Schulreformer oder ›Erziehungsanarchist‹? Ein Lebensbild als Beitrag zur Historiographie der Reformpädagogik. Göttingen 2001, S. 111 ff. Diese umfangreiche Marburger Dissertation bietet reichliches Material zur Vita Gurlitts, ist analytisch allerdings wenig ertragreich. Einen Überblick zu den Hauptgedanken Gurlitts mit einer kritischen Auseinandersetzung gibt Winfried J. Klinke, Die Pädagogik Ludwig Gurlitts. Eine reformpädagogische Studie. In: Ders., Beiträge zur Erziehungswissenschaft, pädagogischen Forschung und Praxis. Ein Stück Zeitgeschichte aus der Sicht eines Erziehungswissenschaftlers. Gießen 1998, S. 16–36.

land. Politisch-pädagogische Betrachtungen eines Modernen« (Berlin 1902), von der in acht Monaten sieben Auflagen gedruckt und verkauft wurden. Überzeugt, dass Erziehungsfragen nun einmal nationale Fragen seien, verband das Buch die Schul- und Bildungskritik mit einer umfassenden Gegenwartskritik, gestützt auf zahlreiche ähnliche Stimmen. Diese Publikation veränderte Gurlitts Leben. Bis Ostern 1907 konnte er sich noch an seinem Steglitzer Gymnasium halten, dann gab er auf und ließ sich pensionieren.

Bereits seine letzten fünf Lehrerjahre waren geprägt von intensiver Öffentlichkeitsarbeit in Form von Vorträgen, Zeitschriftenartikeln und einer sich überstürzenden Flut von Publikationen, darunter »Der Deutsche und seine Schule. Erinnerungen, Beobachtungen und Wünsche eines Lehrers« (Berlin 1905), »Erziehung zur Mannhaftigkeit« (Berlin 1906; vgl. Abb. 5a und b), »Der Verkehr mit meinen Kindern« (Berlin 1907). Letzteres handelt von der künstlerischen Erziehung der Söhne, bezieht bewusst Persönliches mit ein, etwa die häufigen Aufenthalte in Altaussee. In der »Erziehung zur Mannhaftigkeit« lobt der Lehrer Gurlitt, der seinen Schülern Nietzsche zu lesen empfahl, ganz nietzscheanisch die Heilkräfte der reinen Bergluft und greift mit ähnlichem Furor seine Kollegen an: Der beamtete Lehrer und Untertan, »der uns den Menschen der Zukunft schuldet« werde »zu einem der gefährlichsten Bazillenträger der Reaktion.«[55]

Allein im Jahr 1907 kommen neben Aufsätzen insgesamt fünf Bücher und Broschüren von Ludwig Gurlitt auf den Markt, darunter die Verteidigungsschrift zum Austritt aus dem Schuldienst »Mein Kampf um die Wahrheit« mit der Gegenschrift seines Direktors und Erzfeindes Robert Lück (»Das Steglitzer Gymnasium und Herr Prof. Dr. Ludwig Gurlitt«).[56]

[55] Gurlitt, Erziehung zur Mannhaftigkeit (wie Anm. 28), S. 159. Das Vorwort ist triumphierend datiert: »Sommerfrische in Altaussee i. Steiermark, den 10. September 1906.« Unterschrieben ist es mit »Ludwig Gurlitt, Steglitz b. Berlin, Arndtstr. 35, I.«

[56] Ludwig Gurlitt, Die Schule. Frankfurt a. M. 1907; Ders., Der Verkehr mit meinen Kindern. 1.–4. Aufl. Berlin 1907; Ders., Schule und Gegenwartskunst. Berlin-Schönefeld 1907; Ders., Mein Kampf um die Wahrheit. 1.–3. Aufl. Berlin 1907; Pestalozzi. Eine Auswahl aus seinen Schriften. Hg. von Ludwig Gurlitt. Stuttgart 1907.

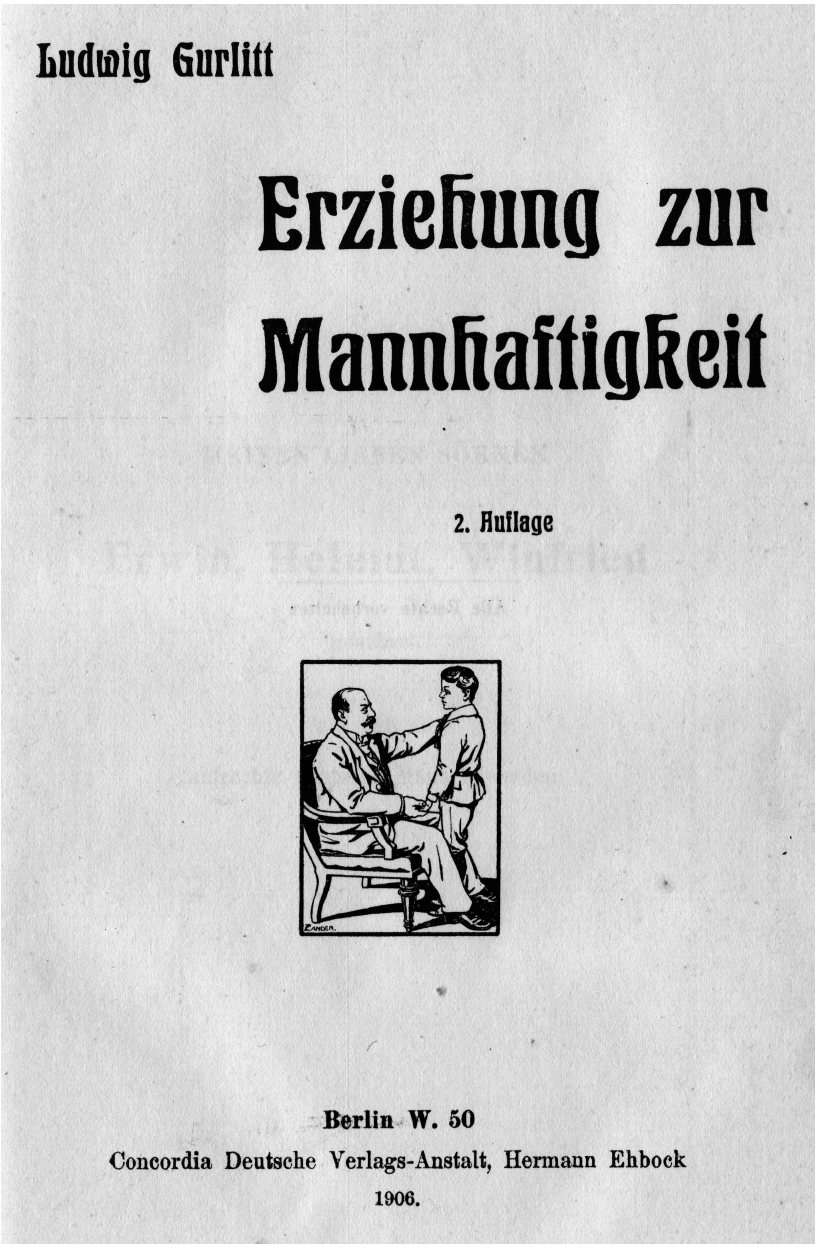
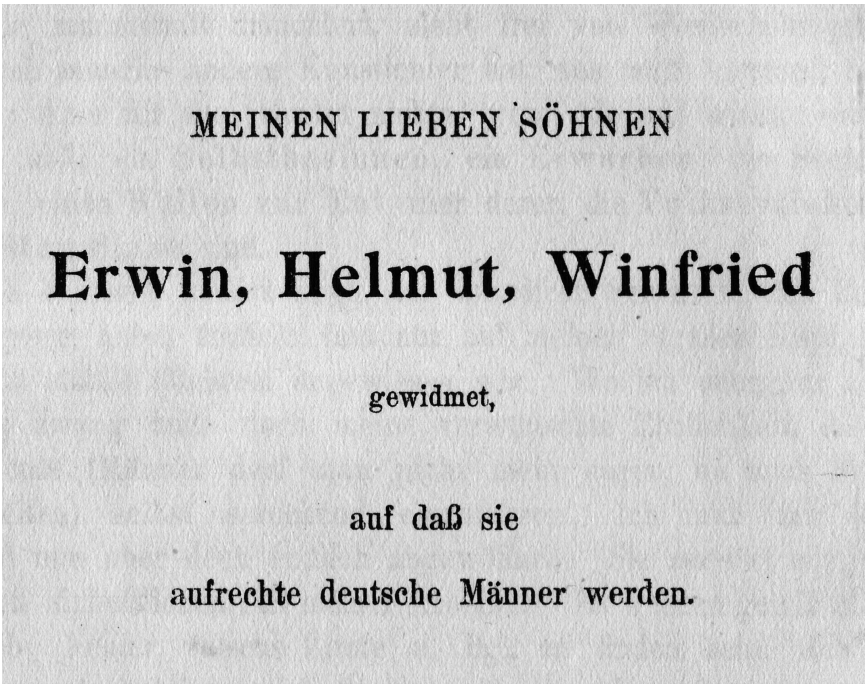


Abb. 5a: Ludwig Gurlitt, Erziehung zur Mannhaftigkeit


MEINEN LIEBEN SÖHNEN

Erwin, Helmut, Winfried

gewidmet,

auf daß sie

aufrechte deutsche Männer werden.

Abb. 5b: Die gedrukte Widmung in »Erziehung zur Mannhaftigkeit«

Insgesamt sind Gurlitts Beiträge zur Pädagogik in ihrer Mischung aus Programmschrift und ›Ich-Buch‹[57] kampflustige populäre Sachtexte, die deutlich Vorlieben und Abneigungen artikulieren. Einer kritisierten ›akademischen‹ wird das Konzept einer lebensweltlich-künstlerischen Bildung gegenüberstellt.[58] Bei den Philosophen fühlt Gurlitt sich seit den Neunzigerjahren zu jenen hingezogen, »die ihr Ich kräftig betonen; deshalb verehre ich Nietzsche, de Lagarde, Emerson«.[59] Dann ist es, wie für seinen Bruder Cornelius, Julius Langbehn, der Anfang der Neunziger-

[57] Damit hatte die Kritik sowohl Gurlitts »Der Deutsche und sein Vaterland« als auch »Der Deutsche und seine Schule« bezeichnet. S. Gurlitt, Erziehung zur Mannhaftigkeit (wie Anm. 28), S. 152, und Gurlitt, Friedrich Paulsen als mein Richter (wie Anm. 51), S. 441.

[58] Das wird ganz besonders deutlich in seinem Aufsatz »Kunsterziehung innerhalb des altklassischen Unterrichtes«. In: Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik 10, 2. Abtlg., 4. H. 1902, S. 177–199.

[59] Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 44.

jahre auf ihn wie eine Offenbarung wirkte.[60] Ein Gesinnungsgenosse für seine Schulkritik und ein Vorbote einer Schule der Zukunft:

> Meine eigenen Bedenken gegen unser höheres Schulwesen erhielten […] ihre stärkste Nahrung durch die aufsehenerregende Schrift eines Deutschen »Rembrandt als Erzieher«. Während meine Fachgenossen der Mehrzahl nach diese Schrift als einen unberechtigten, ja unerhörten Einfall in die vermeintlich unantastbaren, ererbten Heiligtümer ihrer Schulweisheit empfanden und verurteilten, erweckten sie in mir einen wahren Jubel, dem ich sofort in einer Besprechung Luft machte. Ich nannte darin diese Schrift das erste Veilchen, das uns den nahen Schulfrühling verkünde. Was war es aber, das mich so fesselte […]? die Kriegserklärung gegen das Professorentum in Deutschland. […] So hatte ich es ja schon in der Kinderstube von meinem Vater gehört […]: ›Eine Hand, von Michelangelo modelliert, ist mehr wert, als all die 100 Bücher und Essays, die über ihn geschrieben worden sind.‹[61]

Und schließlich kommt auch Houston Stewart Chamberlain in den Thesaurus der Leitfiguren:

> Jetzt ist gleichsam die geistige Erbschaft jenes Rembrandtbuches, es aber an Weite des Blickes und Wagemut noch gewaltig übertreffend, das herrliche Werk von *Houston Stewart Chamberlain* erschienen: *»Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts«* [1899].[62]

Ludwig Gurlitt ist eine prägnante Gestalt in der Bildungsreformbewegung aber auch, wenn man die Schulkrise biografisch, gleichsam von Innen betrachtet. Er verkörpert das persönliche Dilemma eines begabten, unglücklichen Schülers, der ein leidenschaftlicher, aber beschädigter Lehrer wird. Das Schulproblem, von dem so viele literarische und autobiografische Zeugnisse um 1900 erzählen, kann dieser Schüler als Lehrer aber immerhin kreativ wenden – er wird pädagogischer Autor und agitiert in der Öffentlichkeit (Abb. 6). Dabei erlebt er »die Freuden der Schriftstellerei und einer gewissen Popularität […]. Ich erkannte, daß das etwas

60 [Julius Langbehn,] Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig 1890. Das Buch erlebte in zwei Jahren 39 Auflagen. S. dazu auch oben.

61 Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 62.

62 Gurlitt, Der Deutsche und sein Vaterland (wie Anm. 40), S. 91. Cornelius Gurlitt, Herausgeber der Reihe »Die Kultur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen« bei Bard, Marquardt & Co, Berlin, hatte sie 1905 mit Houston Stewart Chamberlains Schrift »Arische Weltanschauung« eröffnet. In der Parallelreihe »Die Literatur«, hg. von Georg Brandes, waren zum Auftakt 1904 Hofmannsthals »Unterhaltungen über literarische Gegenstände« erschienen.

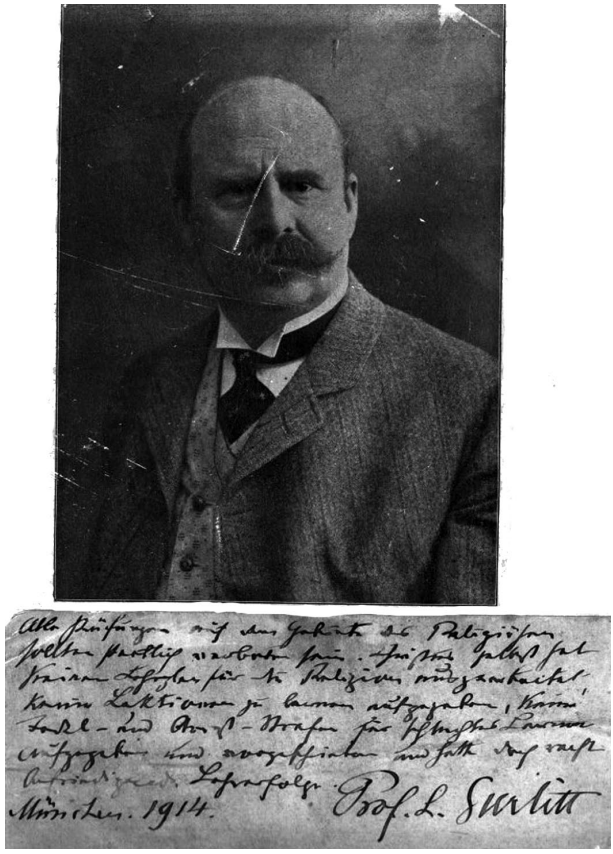


Abb. 6: Gedrucktes Fotoporträt (um 1910) mit eigenhändigem Text: »Alle Prüfungen auf dem Gebiete des Religiösen sollten staatlich verboten sein. Christus selbst hat keinen Lehrplan für die Religion ausgearbeitet, keine Lektion zu lernen aufgegeben, keine Tadel- und Angst-Strafen fur schlechtes Lernen aufgegeben und vorgeschrieben und hatte doch recht. befriedigende Lehrerfolge. / München. 1914. Prof. L. Gurlitt.« (1914)
Montage auf Karton. Privat

Berauschendes, Verwirrendes hat«.[63] Der *Furor* seiner pädagogischen Schriften – man nennt ihn einen »litterarischen Sturmvogel«[64] – zeigt die offene Schere zwischen einem (idealen) Glauben an die ursprünglich gute ›Natur‹ des Menschen, seine individuelle Persönlichkeit, und den normierenden Anpassungen, die die Institution Schule verlangt. Gurlitts

63 Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. VIII.
64 So Gurlitt, Erziehung zur Mannhaftigkeit (wie Anm. 28), S. 150, S. 154 u. ö.

Dilemma als Lehrer ist, dass er die Interaktion mit den Schülern genießt, das kontrollfixierte bürokratische Ordnungssystem der verstaatlichten Schule, für das er einzustehen hat, dagegen verachtet. Offensiv widersetzt er sich mit seiner Ich-Rede – laut, unbequem, unausgewogen, engagiert. Das kostet ihn nach 23 Jahren Schuldienst seinen Posten als Gymnasialprofessor.[65] Am 1. April 1907, mit 52 Jahren, wird er in den vorzeitigen Ruhestand befördert …[66]

Ludwig Gurlitt wurde 1855 in Wien geboren, wo sein Vater, der aus Altona stammende Landschaftsmaler Louis Gurlitt, sich einen Markt für seine Bilder erhoffte. Als ihm in Siebleben von Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha das Schloss Mönchshof bei Gotha zur Verfügung gestellt wurde, zogen die Gurlitts 1859 nach Thüringen um. Auf die Schulzeit in Siebleben, Gotha und Dresden folgten ein Studium in Göttingen, Hauslehrertätigkeit, dann Stationen als Schullehrer in Hamburg, Berlin, schließlich die Hauptjahre am Gymnasium in Steglitz. Seine frühe Kindheit beschreibt Ludwig Gurlitt als unbeschwertes Kinderparadies; die Schule, vor allem das humanistische Gymnasium in Gotha, später in Dresden, als Qual. Er litt unter Stress und unfähigen Lehrern, war viel krank, blieb sitzen – in der Sexta, Quinta, Tertia, dann wegen Mathematik noch einmal vor dem Abitur, was aber schließlich mit 20 Jahren geschafft wurde. »Das war ein Verbrechen an meiner Entwicklung«, resümiert Gurlitt.[67] Trotz allem interessierte ihn Latein, er entschied sich für ein Studium der Altphilologie (mit Geschichte und Geografie im Nebenfach) in Göttingen und beendete es 1879 mit einer quellenkritischen Doktorarbeit über Ciceros Briefe.[68] 47 Seiten waren

[65] Gurlitt hat auf diese Kränkung der selbst beantragten, aber staatlicherseits empfohlenen Pensionierung mit seinem Buch »Mein Kampf um die Wahrheit« (wie Anm. 56) reagiert, das der Direktor des Steglitzer Gymnasiums und schärfster Antagonist, Dr. Robert Lück, seinerseits schriftlich beantwortete (Das Steglitzer Gymnasium und Herr Prof. Dr. Ludwig Gurlitt. Mit einem Anhang: Erklärungen aus dem Kreise des Lehrerkollegiums. Heidelberg 1907).

[66] Seine Pensionszeit verbringt er überwiegend in München, Capri (1924–1926) und in Stuttgart. Am Ende lebt er abwechselnd an den Orten seiner drei Söhne aus der ersten Ehe, Erwin, Helmut und Winfried. Nach dem Tod seiner Frau Helene kommt durch seine 23 Jahre jüngere zweite Ehefrau, die Schriftstellerin Emilia Rogge, geb. Ludolph, deren Tochter Mercedes in die Familie. Sie wird später seine Schwiegertochter.

[67] Vgl. Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 5 f. und S. 10. Einen Lebensabriss bis 1909 gibt Gurlitt auch in Ders., Pflege des Heimatsinns. Berlin 1909, S. 7 f.

[68] Ludwig Gurlitt, De M. Tulli Ciceronis epistulis earumque pristina collectione. Diss. Gottingae. Rob. Peppmüller. Freiberg 1879.

das damals, das Echo der Wissenschaft war nachhaltig positiv, es blieb sein Forschungsgebiet lebenslang.

In Göttingen trat Gurlitt seine erste Stelle als Erzieher an. Weil er als Privatlehrer nach Athen gehen konnte, machte er auf Wunsch der Eltern notdürftig, zur Sicherheit, vorher noch ein Staatsexamen. Die offizielle staatliche Lehrbefugnis erhielt er für Latein und Griechisch bis zur Oberstufe; Deutsch, Geschichte und Geografie für die Unterstufe. Viel später in Steglitz erhält er auch noch eine temporäre Lehrbefugnis für den Zeichenunterricht.[69] Schon bei den deutschen Archäologen in Griechenland 1880 hatte man Gurlitts zeichnerische Begabung entdeckt. Das Angebot, dauerhaft für das Antiquarium des Königlichen Museums in Berlin, heute das Alte Museum, zu arbeiten, lehnte er aber ab. Stattdessen trat er eine Hilfslehrerstelle in Hamburg an. Die Verbindungen des Vaters dorthin und der Name Gurlitt öffneten ihm die Türen. Er wurde als »alter Hamburger« angesehen, »da der berühmte Johannes Gurlitt [sein Urgroßonkel], der zu des großen Napoleons Zeit den Ruhm des Johanneums begründet hatte, von den Hamburgern mit Stolz genannt wurde.«[70] 1883 kam Ludwig Gurlitt nach Berlin, 1886 erhielt er schließlich die Festanstellung am neugegründeten humanistischen Gymnasium in Steglitz. Als Keimzelle der Wandervogelbewegung, der Gurlitt locker assoziiert war, spielt es in der Bildungsgeschichte Preußens eine wichtige Rolle.

Folgt man Gurlitts Selbstaussagen, war die Erziehung innerhalb der Familie zentral. Seine Eltern glaubten an die freie Entfaltung der Persönlichkeit, Natürlichkeit, Kreativität und Selbstdenken – Ideale, die später in seinen Reformideen wiederkehren. Die Familie, so Ludwig Gurlitt noch im Alter, sei die tragende Säule der Erziehung, wobei sein völkisch-nationaler Ton, hier wie durchgängig, der *basso continuo* seiner Rede ist: »erstens die rechte Blutmischung durch die Eltern und zweitens ihre vorbildliche Lebensführung. Alles andere ist nur Zutat.«[71] Emphatisch äußert er sich über die hausväterliche ›Nationalerziehung‹:

[69] S. dazu die Angaben in seinem Personalblatt in der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung, S. 2 und S. 3, online unter http://bbf.dipf.de/kataloge/archivdatenbank/digiakt.pl?id=p595.

[70] Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 22.

[71] Ebd., S. 3.

> In der Familie herrschten bei uns noch die fernen Nachklänge der Befreiungskriege. Am Abend sangen wir mit dem Vater bei Klavierbegleitung am liebsten Körners und Arndts begeisterte Freiheitslieder. […] Die patriotische Phrase und die Liebe zum angestammten Fürstenhause auf Kommando haben wir als Kinder nicht kennengelernt. Aber gute Deutsche waren wir.[72]

Als Gegengewicht zur Schule errichteten die Kinder eine Parallelwelt im eigenen Haus:

> Wir Geschwister schufen uns neben der Schule das, was heute [1927] alle führenden Pädagogen erstreben: eine Arbeitsschule.[73] Unsere Kinderstube war wie eine Akademie der Künste. Aus diesem schöpferischen Kinderleben sind hervorgegangen: Mein Bruder *Wilhelm*, der als Professor der Archäologie und Kaiserlicher Kronrat[74] auf das Kunstleben in Graz einen entscheidenden Einfluss gewonnen hat; mein Bruder *Cornelius*, der sich als Kunsthistoriker so verdient gemacht hat, daß ich seinen Namen nur zu nennen brauche; das gleiche gilt wohl auch von meinem zu jung verstorbenen Bruder *Fritz*, dem Begründer der seinen Namen tragenden Kunsthandlung mit Kunstverlag in Berlin. Schließlich habe auch *ich* aus diesem meiner Natur angemessenen Schaffen den Grund für meine gesamte Lebensarbeit gelegt.[75]

Die Schwester hat in der *hall of fame* keinen Platz, auch zwei weitere Brüder nicht.

Die reguläre Schule dagegen war, wie erwähnt, eine Tortur: Das Kind, intelligent und ehrgeizig, schämte sich für sein Schulversagen und die schlechten Noten, litt, reagierte psychosomatisch. »Ich erinnere mich noch lebhaft«, schreibt sein Bruder Cornelius später, »wie er in Siebleben zumeist breitbeinig und heulend aus der Dorfschule heim kam.«[76] Aus

[72] Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 37 f. (Kap. »Meine *nationale* Erziehung).

[73] Den Begriff benutzt schon der Reformpädagoge Georg Kerschensteiner in seiner Jubiläumsrede auf Heinrich Pestalozzi, »Die Schule der Zukunft eine Arbeitsschule [1908]«. Wieder in: Ders., Texte zum pädagogischen Begriff der Arbeit und zur Arbeitsschule. Hg. von Gerhard Wehle (Ausgewählte pädagogische Schriften II). Paderborn 1968, S. 26–45.

[74] Mitglied des beratenden österreichisch-ungarischen »Reichsrats«.

[75] Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 8 (Hervorh. der Hg.) – Vgl. auch den Rückblick in: Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 13: »Als wir im Jahre 1892 Vaters 80. Geburtstag feierten, traten seine 7 Kinder vor ihn hin, 6 breitschultrige Männer, eine auch nicht gerade schmalbrüstige Tochter – alle noch am Leben, alle gesund. Ein fast beispielloses Glück hatte über dieser Familie gewaltet: in 45 Jahren kein Todesfall! Alle Kinder auch wirtschaftlich geborgen und zumeist wieder mit einer Familie gesegnet.« Ein Jahr später allerdings stirbt der Bruder Fritz an Syphilis.

[76] Cornelius Gurlitt an Mutter und Schwester, 17. Dez. 1904. In: Cornelius Gurlitt (1850–1938) (wie Anm. 15), S. 90.

der Ohnmacht und Scham von damals lässt sich die Wut verstehen, mit der Ludwig Gurlitt später den Repräsentanten der Institution Schule – Lehrern, Kollegen, Vorgesetzten – entgegengetreten ist:

> Ich *mußte* in das Gymnasium gehen, weil mich meine Eltern dort hinschickten und weil ich sonst in Deutschland nichts hätte erreichen können. Es hat aber niemals ein Mensch danach gefragt, ob ich in diesem angeblichen Neste mich irgend wohl […] fühlte. […] Mein Nest ist mein Elternhaus […]. Mein Nest ist mein Vaterland, dem ich in Treue diene.[77]

Als der letzte ihrer Söhne aus der Schule entlassen wurde, habe seine Mutter, schreibt Gurlitt 1905, in dem nicht eben frommen Haushalt »inbrünstig« ausgerufen: »*Gott sei Dank im Himmel!!* Nun hat diese Not doch ein Ende gefunden!«

> Noch heute denkt die Achtzigjährige mit Grausen an all die Verhandlungen mit ungnädigen Direktoren, Ordinarien, an die jährlichen 4x7=28 zumeist recht mäßigen Zeugnisse (in Summa während ca. 40 Jahren etwa 350 Stück) – an das Sitzenbleiben, die Tadel, Arreste, an die Verstimmungen des alternden Vaters […], an die Vorwürfe der Tanten [Lewald] und all die weiteren Qualen.[78]

Was man ergänzen könnte: Ludwig Gurlitts Bruder Cornelius wurde mit 16 Schulabbrecher (»wegen mangelhafter Leistungen und schlechtem Betragen«).[79] Als er nach einer Schreinerlehre und weiteren Ausbildungsanläufen mit 39 Jahren schließlich und »in absentia« promoviert wurde, geschah das, wie Cornelius Gurlitt selbst gerne erklärte, ohne je ein Examen abgelegt zu haben – gleichsam als »Dilettant«. Der populäre Sachbuchautor, Kunsthistoriker, Denkmalpfleger und spätere Architekturprofessor hatte sein öffentliches Ansehen durch sein Expertentum, seine Autorschaft und seinen unermüdlichen Arbeitseinsatz gewonnen, ohne alle regulären staatlichen Abschlüsse.[80]

77 Gurlitt, Erziehung zur Mannhaftigkeit (wie Anm. 28), S. 147 f.

78 Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 41.

79 Claudia Nowak, Cornelius Gurlitt – Eine biografische Studie. In: Cornelius Gurlitt (1850–1938) (wie Anm. 15), S. 11–30, hier S. 13.

80 So schreibt etwa die »Neue Freie Presse« aus Anlass des von ihm und Hugo Tschudi herausgegebenen Bandes über das Porträt in England im 18. Jahrhundert: »Speziell unseren Lesern brauchen wir Gurlitt nicht anzupreisen. Wir brauchen nichts zu sagen von seiner großzügigen Art, die Dinge anzuschauen, von seiner lebendigen Darstellungsgabe, von der Gediegenheit und Zuverlässigkeit seines ungeheuren Wissens. Unsere Leser kennen diesen Mann

Es liegt eine gewisse Paradoxie darin, dass Ludwig Gurlitt (wie seine Brüder Wilhelm und Cornelius auch) als Studienrat wie als promovierter Altphilologe in eine Position geriet, für die sein Vater, ein antiakademischer »Heros der Arbeit«,[81] wenig übrig hatte: Lehrer, Geistliche, Wissenschaftler verachtete er im Grunde. Möglicherweise begegnete Gurlitt mit seinem Reformbegehren genau diesem Paradox, indem er subkutan der Institution Schule das Ethos der Eltern einzuspeisen suchte. Ein solches Doppelgesicht jedenfalls charakterisiert seine Schriften. Auf der einen Seite demontieren sie das herrschende Erziehungssystem, auf der anderen entwerfen sie ein strahlendes Reformprogramm. Auf der einen Seite eine Fratze der Pädagogik, auf der anderen die Feier individueller, »natürlicher« Freiräume. Bei dieser Feindlichkeit dem wilhelminischen Schulsystem gegenüber erscheint es nur folgerichtig, dass Gurlitt eine autonome Jugendbewegung wie den »Wandervogel« unterstützte. Er gilt – fälschlicherweise – als ihr Mitbegründer; genau genommen hatte der »Wandervogel« sich aber seit 1896 aus ehemaligen Schülern formiert.[82] 1902 trat Gurlitt dem »Wandervogel-Ausschuß für Schülerfahrten e. V.« bei und erreichte 1903 dessen behördliche Anerkennung durch das preußische Kultusministerium. Bis 1907 blieb er Vorsitzender des Ausschusses, dann trat er zurück.

Letzten Endes, so könnte man zusammenfassen, wollte Gurlitt die Verquickung von Schule und Bürokratie, die Verstaatlichung des Lernens, rückgängig machen.[83] In diesem Sinne wirkte er nach 1907 mit Vorträgen, Aufsätzen und Büchern. Als Gegner der Kirche und speziell des Religionsunterrichts trat er 1908 dem Monistenbund bei; 1911 engagierte er sich für eine eigene Schulanstalt und gründete in Berlin-Zehlendorf

gewiß vielfach aus seinen Büchern, zumindest aber aus den in unserem Blatt veröffentlichten gehaltvollen Feuilletons.« Morgenausgabe, 2. Februar 1907, S. 36.

81 Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 164.

82 Zu widersprüchlichen Aussagen hat Gurlitt auch selbst beigetragen. S. dazu u. a. Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 33, auch Ludwig Gurlitt, Wandervogel. In: Monatsschrift für höhere Schulen 2, 1903, H. 2, S. 545-548, und den ehemaligen Steglitzer Schüler Hans Blüher, Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung. 1. Teil: Heimat und Aufgang. 3. Aufl. Berlin-Tempelhof 1916, S. 17–45, bes. S. 34–45. Ein guter Überblick und einschlägige Forschungsliteratur bei Winfried Mogge, Erste Begegnungen von Jugendbewegung und Reformpädagogik. In: Handbuch der Reformpädagogik in Deutschland (1890–1933). Hg. von Wolfgang Keim und Ulrich Schwerdt. Teil 2: Praxisfelder und pädagogische Handlungssituation. Frankfurt a. M. 2013, S. 226–238.

83 Vgl. dazu Heinrich Bosse, Bildungsrevolution 1730–1780. Hg. mit einem Gespräch von Nacim Ghanbari. Heidelberg 2013, S. 351–380.

ein kurzlebiges Jugenderholungsheim für »nervös heruntergekommene Schüler« beiderlei Geschlechts, eine Kombination aus Schule und Reha.[84] In den Zwanzigerjahren versucht er es zusammen mit seiner zweiten Frau noch einmal mit einer »Kulturschule für junge Mädchen« auf Capri, ebenfalls ohne durchschlagenden Erfolg. Sein Interesse für Bildungsfragen bleibt ungebrochen. Zuletzt befasst er sich intensiv mit der Pädagogik von Waldorfschulen, aber sein ich-betonter Stil fing an, sich zu überleben. »Ich erhielt einen Brief von Ludwig Gurlitt – über Pannwitz. Das[s] ein Mensch mit 72 so dumm und eitel daherschwätzt sollte von Gott verboten sein«, schreibt Hofmannsthal, der ihn doch einmal so bewundert hatte, 1927 an Yella Oppenheimer.[85] Zwei Jahre danach stirbt Hofmannsthal, vier Jahre später Gurlitt während eines Kuraufenthaltes in Freudenstadt. Er wird auf dem Pragfriedhof in Stuttgart begraben. Die Trauerrede hält Rudolf Pannwitz.[86]

Kritik, Praxis, Selbsttätigkeit

Mit seiner ›schöpferischen Maladaption‹[87] wurde Gurlitt, der 1903 formell zum Titular-Professor ernannte Gymnasiallehrer, zur öffentlichen Skandal- und Kultfigur: Für die einen ein untauglicher Lehrer, Jugend-

[84] Ludwig Gurlitt, Jugenderholungsheime. In: Der Monismus. Zeitschrift für einheitliche Weltanschauung und Kulturpolitik 61, 1911, S. 307–309, hier S. 308. Sein Ziel hat er stichwortartig zusammengefasst; es ist das Credo eines idealen kindgerechten Unterrichts: »Schöne Landschaft, ländliche Ruhe, geschmack- und stimmungsvolle Häuslichkeit, behagliche Geselligkeit, sorgsame Diät, Ausnutzung der Naturkräfte, (Licht, Luft, Wasser), Unterricht im Freien, Gartenarbeit, Handfertigungsunterricht (Tischlerei, Buchbinderei), fleißiges Wandern, maßvoller Sport, Abstinenz von Alkohol und Nikotin, Körpergymnastik, Spiel und künstlerische Abendunterhaltung, ein den persönlichen Fähigkeiten und Bedürfnissen angepaßter Unterricht, Pflege gesitteten Wesens und guter gesellschaftlicher Form. Geistiges Wettrennen ausgeschlossen. Die Kinder sollen sich erholen, und vor allem einmal die Angst vor dem Lehrer, den Schulansprüchen, den Prüfungen und Versetzungen ablegen. […] Steht uns doch auch im Leben später eine gesunde volle Persönlichkeit höher, als ein mit allen möglichen Berechtigungsscheinen ausgestatteter Schwächling.« (Ebd., S. 308 f.) Ähnlich hatte Hermann Lietz in »Emlohstobba. Roman oder Wirklichkeit? Bilder aus dem Schulleben der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft« (Berlin 1897) sein Programm formuliert. Vgl. auch Ders., Ein deutsches Emlohstobba. In: Die deutsche Volksstimme 9, 1898, S. 134–137, und dann vor allem Ders., Land-Erziehungsheime. In: Encyklopädisches Handbuch der Pädagogik. Hg. von W[ilhelm] Rein. 2. Aufl. 5. Bd. Langensalza 1906, S. 290–299.

[85] BW Oppenheimer II, S. 135.

[86] Nach dem Typoskript eines Zeitungsartikels im Familiennachlass Gurlitt in Hamburg. Dank für die freundliche Erlaubnis zur Einsichtnahme an Elizabeth Baars.

[87] Nach der auch für Gurlitt so treffenden Wendung von Peter Sloterdijk, Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik [2009], Frankfurt a. M. 2012, S. 680. – Zweifellos war

verführer, Nestbeschmutzer, für andere ein visionärer Autor und eine bedeutende Stimme im reformpädagogischen Diskurs. Gurlitts Kritik war einerseits systemimmanent, ein Ruf nach Verbesserungen des Bestehenden:

> Wir forderten Herabsetzung der Stundenzahl, Aufgabe des sprachlichen Formalismus, stärkste Betonung der heimatlichen geistigen Güter, späteres Einsetzen des fremdsprachigen Unterrichtes, Aufhebung des unbegrenzten Sitz- und Lernzwanges in den Unterklassen, Unterricht im Freien, Fragerecht der Schüler, kurz, eine naturgemäße, heimatliche Erziehung vom Nahen zum Fernen. Die alten Sprachen sollten nur von den dazu befähigten Schülern und nach viel lebendigeren Methoden gelehrt werden.[88]

Für den Unterricht forderte Gurlitt in erster Linie Anschauungsunterricht und selbsttätiges Lernen. Szenisches Interpretieren von Texten wird vorgeschlagen, Zeichnen sollte auf der Grundlage von Naturbeobachtung geschehen, selbst Mathematik. Damit folgte Gurlitt einem alten Ideal, das, wie er selbst betont, auf Comenius zurückgeht und in die aufgeklärte Pädagogik eines Rousseau oder Pestalozzi weiterwirkte. Für Pestalozzi, einen seiner Säulenheiligen, setzte Gurlitt sich mit einer Auswahl seiner Schriften ein; der Band erschien 1907 in der populären Reihe der »Bücher der Weisheit und Schönheit«, mit Illustrationen und Buchschmuck des Jugendstilkünstlers Franz Stassen.[89] Gurlitts konkrete Vorschläge für die Praxis zeigen sich u. a. in zwei lateinischen Schulbüchern für Sexta und Quinta, die Geschichte geschrieben haben:

> Beide Bände zeichnen sich aus durch Straffung des Stoffes und des Vokabulars, klare Formulierungen, einfache, kindgerechte Sätze und ein übersichtliches Druckbild. Das alles sollte den Schülern das Lernen erleichtern […]. Dass aber Gurlitt seine Lateinfibel anschaulich gestaltete, indem er ihr ganzseitige und zum Teil sogar farbige Abbildungen innerhalb eines Textes beigefügt hat, ist für ein lateinisches Übungsbuch dieser Zeit revolutionär.[90]

Gurlitt aufgrund seiner vielen Beurlaubungen und Fehlstunden auch eine große Belastung für den laufenden Gymnasialbetrieb. S. dazu die amtlichen Dokumente bei Kontze, Der Reformpädagoge (wie Anm. 54), S. 408.

88 Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 34.

89 Pestalozzi. Eine Auswahl aus seinen Schriften (wie Anm. 56). Die Reihe wurde seit 1904 von Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß in dem Stuttgarter Verlag Greiner & Pfeiffer herausgegeben.

90 Karl-Heinz von Rothenburg, Geschichte und Funktion von Abbildungen in lateinischen Lehrbüchern. Ein Beitrag zur Geschichte des textbezogenen Bildes. Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 66–75, hier S. 66. – In einer zeitgenössischen Besprechung der Lateinischen Fibel für die

Bezeichnend ist, dass Gurlitt für die Illustrierung nicht auf museale Dinge zurückgriff, sondern einen Künstler, den in Steglitz arbeitenden Maler Franz Müller-Münster, beauftragte, die Bilder nach seinen Entwürfen auszuführen. Die Szenen in freier südlicher Landschaft sollten die Schüler zu Fragen anregen – kein akademischer altphilologischer Abgrund, sondern Brücke zur eigenen, individuellen Erfahrung. In seinem Buch »Der Deutsche und seine Schule« argumentiert Gurlitt so:

> Ich glaubte, daß ich an die Stelle des häufig so mechanischen Wortwissens und an Stelle des für die Jugend so öden rein grammatischen Betriebes ein belebteres Verfahren setzen müßte, daß ich mich mehr an die Anschauungen und damit an die sinnliche Beobachtung und ein dadurch gesteigertes Interesse der Jugend wenden sollte. Dieser Versuch führte zur Herstellung meiner lateinischen Fibeln, in denen ich nach der Methode des alten Comenius immer erst das Bild gebe, […] also gleichsam das natürliche Verfahren wiederhole, mit dem jeder Mensch als Kind seine Muttersprache erlernt. […] In dieser Weise habe ich zwei lateinische illustrierte Lesebücher geschaffen […] und ich bin noch heute der Meinung, daß es eine bessere Methode nicht geben kann […].[91]

In seiner öffentlichen Kritik an der Schulpolitik attackierte Gurlitt die Grundlagen des staatlichen Bildungssystems, seine strukturelle Kopplung mit Bürokratie und Beamtentum. Schon in seiner ersten großen Zeitdiagnose, »Der Deutsche und sein Vaterland« (1902), hatte Gurlitt die »in unserem Volke lebendige Unzufriedenheit mit dem herrschenden Schulsystem« angeprangert. Das Buch »schlug wie eine Bombe ein« und war nach eigener Diagnose der Auslöser für die anschwellenden innerschulischen Anfeindungen gegen ihn.[92] In »Der Deutsche und seine Schule« (1905) erlaubte sich Gurlitt sogar den Gedanken einer Abschaf-

Sexta (Berlin 1897) hieß es: »Das Neue und Eigenartige dieses lateinischen Elementarbuches besteht in den sechzehn beigefügten Bildern. Es ist Ernst gemacht mit dem alten und immer noch neuen Gedanken, das Wort durch sinnliche Anschauung möglichst zu unterstützen. Gerade bei der Einführung des Knaben in die ihm gänzlich fremde Kulturwelt der Griechen und Römer erscheint eine solche Unterstützung besonders notwendig und bisher schmählich vernachlässigt. […] Kommt hierzu noch das erklärende Wort des Lehrers, so erhält der Schüler sofort eine klare Vorstellung, wie sie durch bloße Rede bisher nicht zu erzielen war.« Dr. Paul von Rohden, in: Evangelisches Schulblatt 40, 1896, S. 523.

91 Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 58f.

92 Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 31. Einen kleinen Pressespiegel von »Der Deutsche und sein Vaterland« (1902) und »Der Deutsche und seine Schule« (1905) gibt Ludwig Gurlitt selbst in »Erziehung zur Mannhaftigkeit« (wie Anm. 28), S. 150–153.

fung des Abiturs (das sein Urgroßonkel Johannes seinerzeit in Hamburg eingeführt hatte):[93]

> Auch vor dem Abiturientenexamen stand Deutschland in dem Rufe, der Sitz aller Musen zu sein. Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Hebbel e tutti quanti sind nicht durchs Abiturientenexamen gegangen. […] Schulen haben gar nicht die Aufgabe, *Wissenschaftler* heranzubilden. Dazu sind die Hochschulen da […].[94]

Unter Berufung auf Paul de Lagarde geht es ihm um die Zukunft der Nation: Lagardes Aufsatz »Ueber die Klage, daß der deutschen Jugend der Idealismus fehle« (1885) rief, ähnlich wie die Schrift des Rembrandtdeutschen (und später Chamberlain), in seinem Denken »eine völlige Umwälzung«[95] hervor. Da konnte er lesen:

> Ich glaube an diese Jugend, ich glaube an die Zukunft unseres Vaterlandes. Aber ich glaube nicht an die Befugtheit des jetzt herrschenden Systemes, nicht an die Berufenheit der Männer, welche der Sehnsucht und den Bedürfnissen ihrer Söhne und Enkel mit dem Trödel genügen wollen, der als Rest des Besitzes früherer Tage in ihrer, der Alten, Hände geblieben ist.[96]

Das ist in gewisser Weise die Situation von Hofmannsthals Claudio im »Tor und Tod«, hier im Feld der Weitergabe von Schulwissen. Die falsche humanistische Gymnasialbildung mit überlasteten Schülern führt dazu, dass die Jugend keinen Raum mehr hat, einen zukunftsfähigen Idealismus auszubilden. Denn Jugend soll doch, so Lagardes Ideologie, nicht

93 »Natürlich müßte auch das *Berechtigungswesen* und die *Maturitäten-Prüfung*, die Wurzel allen Elends, abgeschafft werden. Darüber hat *Paul de Lagarde* so unwiderleglich Richtiges gesagt, daß es genügt darauf zu verweisen: ›Deutsche Schriften‹ S. 93. Ich bitte *dringend* dort nachzulesen!« Gemeint ist der Aufsatz: Ueber das Verhältnis des deutschen Staates zu Theologie, Kirche und Religion. In: Paul de Lagarde, Deutsche Schriften. Gesammtausgabe letzter Hand. Göttingen 1886, S. 47–98.

94 Gurlitt, Erziehung zur Mannhaftigkeit (wie Anm. 28), S. 202.

95 Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 65; vgl. auch Gurlitt, Friedrich Paulsen (wie Anm. 51), S. 449 f. – Als Student in Göttingen hatte Gurlitt Lagardes Vorlesungen, wenn, dann nur sehr kursorisch, jedenfalls ohne die spätere Begeisterung gehört. – In der Familie Gurlitt wird seit Anfang der Neunzigerjahre die Lektüre von Lagardes Schriften empfohlen. Cornelius Gurlitt bespricht sie in der Gegenwart 40, 1891, S. 386–389. Zu Lagarde insgesamt s. Ina Ulrike Paul, Paul Anton des Lagarde. In: Handbuch der »Völkischen Bewegung« (wie Anm. 32), S. 45–93, und Ulrich Sieg, Der Prophet nationaler Religion. Paul de Lagarde und die völkische Bewegung. In: Intellektuellen-Götter. Das religiöse Laboratorium der klassischen Moderne. Hg. von Friedrich Wilhelm Graf unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München 2009, S. 1–20.

96 Paul de Lagarde, Ueber die Klage, daß der deutschen Jugend der Idealismus fehle. In: Ders., Deutsche Schriften (wie Anm. 93), S. 478–491, S. 491.

Erbe sein, sondern Ahne werden.[97] Gurlitt wiederum stellt klar, dass es sich nicht darum handeln kann, das kulturelle Erbe geringzuschätzen. Es geht in der Erziehung der Jugend zunächst um eine Intensivierung von Gegenwart: Nicht durch die Mechanismen des Paukens in eine unverstandene, musealisierte Vergangenheit zurück, sondern Hauptaufgabe der Schule muss sein, das »Gegenwartsleben [zu] ehren und zu voller Betätigung bringen«. Die Jugend »als Jugend leben lassen«,[98] um zukunftsfähige junge Menschen zur ›Tat‹ zu bringen, muss das Ziel sein. Die Vergangenheit ist nicht Norm der Erziehung, sondern ein Steinbruch für die Bereicherung der Persönlichkeit. Deshalb muss Selbsttätigkeit eingeübt werden: »Die Jugend soll sich die Kenntnis des Lebens selbst erobern«.[99] In diesem Sinne polemisierte Gurlitt – mit den Worten Lagardes – hemmungslos gegen die subalternen Erziehungsbeamten und den Zustand der Deutschen:

> Gegenwärtig gedeihen allenfalls der korrekte Beamte, der streng wissenschaftliche Gelehrte, der Volksvertreter wie er sein soll: Alles Zinkguss, inwendig hohl, und je nach Bedarf wieder einzuschmelzen: Götzen, aber keine Götter, und zur Erziehung der Nation so geeignet wie ausgestopfte Uniformen […].[100]

Eben das findet Hofmannsthals ›Zurückgekehrter‹, seinen Briefen zufolge, vor, als er 1901 wieder nach in Europa kommt.[101]

97 »Zu den Quellen müssen wir zurück, hoch hinauf in das einsame Gebirg, wo wir nicht Erben sind, sondern Ahnen.« Lagarde, Die Reorganisation des Adels. In: Ders., Deutsche Schriften (wie Anm. 93), S. 373 (Schlusssatz).

98 Gurlitt, Die Schule (wie Anm. 56), S. 24.

99 Gurlitt, Schule und Gegenwartskunst (wie Anm. 56), S. 68. – Zum Begriff der Zukunft als Leitbegriff der Reformpädagogik s. Ulrich Binder/Fritz Osterwalder, Zukunft. In: Handbuch der Reformpädagogik. Teil 2 (wie Anm. 82), S. 605–620.

100 Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 195. Zustimmend zitiert Gurlitt auch Lagardes »Deutsche Schriften« mit dem Satz: »Der jetzt unter dem Namen Patriotismus gepflegte Vertrieb gewisser politischer und historischer Ansichten ist geradezu Vergiftung der jungen Seelen, da alles Parteiwesen giftig ist, weil es die Fähigkeit wahr und gewissenhaft zu sein ertötet, und Sklaven-, wenn man lieber will, Bedientensinn erzeugt.« (Ebd. S. 39)

101 S. o. Anm. 3.

Reformbegehren in Österreich
Hofmannsthal, Gurlitt, Mach

Wie in Preußen formierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Österreich eine sozial- und bildungspolitische Debatte um das Schulsystem.[102] Es ging um die Volksschule, die Rolle der Realia in den »Mittelschulen« (entspricht den Höheren oder Oberschulen in Deutschland), die Überfrachtung des humanistischen Gymnasiums und, nicht unmaßgeblich, den Einfluss der Kirche auf die Schule (Abb. 7). Um die parlamentarische Mehrheit für eine nationale Schulreform zu bekommen, war 1907 ein »Verein für Schulreform« gegründet worden, in dem auch Hofmannsthals Freund Felix von Oppenheimer (1874–1938), Jurist, ehemaliger Ministerialbeamter und seit 1904 Mitherausgeber der Zeitschrift »Österreichische Rundschau. Deutsche Zeitschrift für Politik und Kultur« (Wien), aktiv war. Konzepte, die vor beinahe zwei Jahrzehnten schon der Physiker und Philosoph Ernst Mach formuliert hatte, kamen wieder zur Sprache, vorbildliche Schulprojekte in England und Dänemark wurden diskutiert,[103] und die Impulse der Pädagogen in Deutschland gaben dem Reformbegehren in Österreich Auftrieb (s. dazu die Artikel im Anhang).

Hofmannsthal war seit seiner eigenen Schulzeit und durch sein doppeltes Studium, das er mit einem ersten juristischen Staatsexamen und einem Rigorosum in Romanistik zum Dr. phil. abschloss, ein kritischer Beobachter des Schul- und auch Universitätssystems. Einer akademischen Beamtenlaufbahn war er 1901 durch das Zurückziehen seiner Habilitationsschrift über Victor Hugo ausgewichen.[104] Literarisch dokumentieren sein frühes autobiografisches Erzählfragment »Age of Innocence« (1891), lebensweltlich Briefe und Notizen seine Kritik. Obwohl er Schu-

[102] Vgl. dazu Josef Schermaier, Geschichte und Gegenwart des allgemeinbildenden Schulwesens in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der allgemeinbildenden höheren Schulen (AHS). Wien 1990.

[103] Vgl. etwa Felix von Oppenheimers Grundsatzartikel »Die Schulen von Bedales und von Verneuil. Ein Beitrag zur Reform der Mittelschule«. In: Österreichische Rundschau IX, 1906, H. 3, S.163–178. Oppenheimers Gegenwartsdiagnose lautet, ganz im Sinne Gurlitts, »daß unser Gymnasium eine erhebliche Anzahl von vorzüglichen Gehorchern sowie von mißtrauischen Nörglern, dagegen eine verschwindende Minderheit von frei denkenden, gerecht urteilenden, freudig und zielbewußt arbeitenden Menschen großzieht.« (Ebd. S. 165)

[104] Zur Krise um seine Habilitationsschrift s. die Zeugnisse und Ausführungen von Hans-Georg Dewitz in: SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 979–1020, der Rückzugsantrag an das »Hochlöbliche[] Professoren-Collegium« S. 1016.

le – das Akademische Gymnasium in Wien – nicht annähernd so katastrophisch erlebte wie Ludwig Gurlitt[105] und er sich durchaus von Vorlesungen anregen ließ, war auch für ihn der Bildungsphilister Nietzsches, jenes »Product aus Gymnasial-, Zeitungs- und Lexiconsbildung«,[106] der Widersacher des lebendigen Künstlers und »ganzen Menschen«, als den Hofmannsthal Ludwig Gurlitt feiern und nach dem er seinen »Zurückgekehrten« suchen lassen wird. Analog setzt Gurlitt die Dichter wegen ihrer besonderen Sensibilität für Sprache und (poetisches) Sprechen als Verstärker für sein Kreativität förderndes pädagogisches Programm an die Stelle des verachteten Bildungsphilisters. Nach dem Ersten Weltkrieg heißt es entsprechend bei Gurlitt: »Mit Recht suchen jetzt unter Führung von Hugo von Hofmannsthal, Richard Dehmel u. a. deutsche Dichter Einfluß auf den Geist der Schulen.«[107]

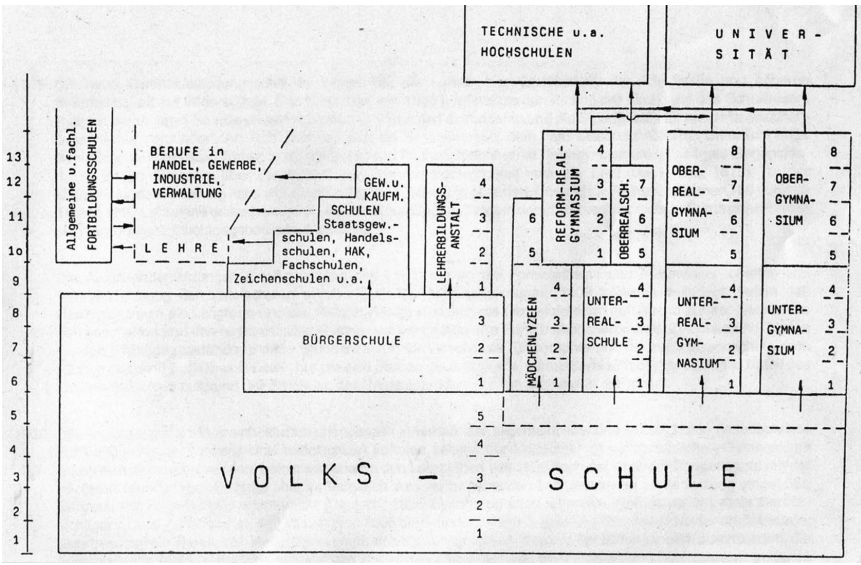


Abb. 7: Der Aufbau des österreichischen Schulwesens 1909-1918, aus: Josef Schermaier, Geschichte und Gegenwart des allgemeinbildenden Schulwesens in Österreich (1990), S. 182

[105] Zu seiner Schulausbildung s. Tobias Heinrich, Akademisches Gymnasium. Pflichterfüllung und Künstlerträume. In: Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann. Wien 2014, S. 32–48, und für die Studentenzeit Katya Krylowa, Universität. Die linke und die rechte Stiege. In: Ebd., S. 117–137.

[106] SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 114.

[107] Ludwig Gurlitt, Muttersprache. In: Bausteine zur neuen Schule III, 1918, S. 18.

Einfluss auf den Geist der Schulen hatte Hofmannsthal tatsächlich schon früher zu nehmen versucht. Selbst Vater zweier kleiner Kinder, entwarf er um 1905 gemeinsam mit den Freunden Harry Graf Kessler, Eberhard von Bodenhausen und Felix von Oppenheimer den Plan einer Reformschule bei Weimar.[108] An das ›Neue Weimar‹ kann hier nur kurz erinnert werden: Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach unterstützte zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Antwort auf die repressive Berliner Kulturpolitik die Idee, modernen Künstlern Entfaltungsmöglichkeiten in Weimar zu bieten und, etwa analog zur Darmstädter Mathildenhöhe, aus der Provinz Impulse für ein ›modernes‹ Deutschland zu generieren.[109] Mächtiges und magisches Zentrum war das Nietzsche-Archiv mit seiner Prinzipalin, Elisabeth Förster-Nietzsche. Konkret gehörte dazu der Ausbau der Weimarer Kunstschule (Hans Olde) mit der Weimarer Bildhauerschule (Adolf Brütt), der Aufbau eines kunstgewerblichen Seminars durch Henry van de Velde seit 1902, die Gründung des Allgemeinen Deutschen Künstlerbundes als Dachverband der Sezessionen (15. Dezember 1903).[110] Die Einsetzung von Harry Graf Kessler zum (ehrenamtlichen) Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe 1903 versprach wegweisende Neuerungen. In dieser Stimmung des Aufbruchs, wozu auch die »Allgemeinen Tage für Deutsche Erziehung« zu rechnen sind, entstand das Konzept einer Reformschule. Dabei handelt es sich, so Hofmannsthal stichwortartig an Bodenhausen, der Direktor werden sollte, um eine

> in Berka bei Weimar zu schaffende, von van de Velde zu erbauende, und mit einer kleineren Ökonomie verbundene Wilhelm-Ernst-Schule (Internat nach freier Nachbildung des englischen Typus) für Knaben von 10 bis 16 Jahren, (sehr wenige, höchstens 80 – 90 – je 15 in einer Classe –) mit einem Jahres-

[108] Vgl. Hofmannsthals Briefwechsel mit Bodenhausen vom 25. Juni und 23. Juli 1905, und seinen Entwurf einer »Wilhelm Ernst-Schule« (BW Bodenhausen, S. 64–70) sowie den Entwurf »Einige Gesichtspunkte für das Verhältnis zwischen Lehrern und Schülern« von 1905; jetzt in: SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 498, zuvor mitgeteilt von Bernd Urban, in: HB 27, Frühjahr 1983, S. 34–47. – »Was ist's mit der Schule, hat Bodenhausen geantwortet?«, fragt Felix von Oppenheimer am 16. Juli 1905 ungeduldig bei Hofmannsthal nach (BW Oppenheimer Teil 1, 1891–1905, S. 97).

[109] Vgl. etwa Renate Müller-Krumbach, Das Neue Weimar. In: Genius huius loci Weimar. Kulturelle Entwürfe aus fünf Jahrhunderten. Weimar 1992, S. 121–142.

[110] Nachdem 1919 Walter Gropius die Nachfolge von Henry van de Velde übernahm, ging die Kunstgewerbeschule zusammen mit der Kunstschule Weimar im Staatlichen Bauhaus zu Weimar auf.

gehalt von 12 000 Mark nebst freier Wohnung in einem der Pavillons, freie Wagen, absolute Disciplinargewalt gegen Lehrer und Schule.[111]

Und weiter:

> Was wird die W. E. Schule[112] auszeichnen und ihr für einige Generationen ein unvergleichliches Übergewicht sichern? – daß Menschen wie wir ihren Lehrplan, ihren Erziehungsplan, ihren Beschäftigungsplan regeln, daß kein Lehrer darin wirken wird, der nicht a) jung b) ein Mensch c) ein gentleman ist [….]. / Inneres (moralisches) Ziel: siebzehnjährige Menschen zu formen, die Selbstgefühl, Verantwortlichkeitsgefühl und Muth, Liebe zur Natur und zur Kunst, Achtung vor dem Bestehenden und Toleranz für das Werdende in sich tragen, Menschen, die ihren Schwerpunkt in sich tragen […].[113]

Das Ziel, dem männlichen Jugendlichen zu einem ›Schwerpunkt‹ zu verhelfen, lehnt sich metaphorisch an Kleists »Marionettentheater« an. Es gehört zum Denkmodell des »ganzen Menschen«, jenes ›persönlichen Mythos‹, den Hofmannsthal mit Sätzen wie »the whole man must move at once« oder auch Sehnsuchtsformeln von einem ›gesunden Selbstgefühl, auf dem das ganze Dasein‹ ruhe, vielfach umspielte.[114] Wie sehr dieser Mythos in der Reformpädagogik gründete oder ausformuliert wurde, können Gurlitts Schriften klar belegen. In Hofmannsthals kulturkritischen »Briefen des Zurückgekehrten« aus dem Jahr 1907[115] wird er in Erlebnisse eingebettet (so wie wenige Jahre zuvor im Chandos-Brief der Zerfall der Ausdrucksmöglichkeit). Bei Gurlitt allerdings ist auch ein nationales Anliegen immer mit im Spiel, wenn er etwa darauf hinweist, dass im »Schulkampf« es »Deutschlands wichtigste und dringendste Kulturarbeit« sei, »neue und ganze Männer« zu erziehen.[116] So sieht Gurlitt bei den Engländern in der Großschreibung des Personal-

111 Brief vom 25. Juni 1905, BW Bodenhausen, S. 64–68, hier S. 65.

112 Nach dem Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach, geb. 1876, der das Neue Weimar mitbegründete, dann, mit dem Rückzug Kesslers nach dem Rodin-Skandal im Juli 1906, auch zum Einsturz brachte – und damit auch das Schulprojekt der Freunde.

113 Brief vom 25. Juni 1905, BW Bodenhausen, S. 65 f.

114 S. dazu etwa Brian Coghlan, The whole man must move at once. Das Persönlichkeitsbild des Menschen bei Hofmannsthal. In: HF 8, 1985, S. 29–54, oder Ursula Renner-Henke, »… dass auf einem gesunden Selbstgefühl das ganze Dasein ruht …«. Opposition gegen die Vaterwelt und Suche nach dem wahren Selbst in Hofmannsthals »Andreas«-Fragment. In: Ebd., S. 233–262.

115 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 151–174. Die ersten drei der »Briefe« erschienen am 21. Juni, 5. Juli und 30. August in der »Wochenschrift für deutsche Kultur« »Morgen«, an der Hofmannsthal seit Anfang 1907 mitarbeitete.

116 Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 245.

pronomens »I« zeichenhaft verdichtet, was den Deutschen fehlt: »in diesem englischen I liegt eine Welt des edelsten Selbstbewußtseins, dieses I macht sie noch zu Herren der Erde, wenn wir uns nicht ermannen, um ihnen nachzukommen.«[117] Die propagierte Ermannung oder »Mannhaftigkeit« – »An die Stelle der gelehrten Bildung müssen wir in der Erziehung die Mannhaftigkeit als Ziel setzen«[118] – ist, das zeigt sich eben auch, Teil eines inneren und äußeren nationalen Wettrüstens.

In Hofmannsthals Personenporträt für die »Zeit«, in dem er seinen Wiener Lesern einen ›Gurlitt kompakt‹ vorstellt, ist kein Vorbehalt erkennbar. Vielmehr repräsentiert Gurlitt mit seiner *persona*[119] den Mythos des ›ganzen Mannes‹. Von diesem erzählt Hofmannsthal knapp seine Unglücksgeschichte als Schulbeamter, preist seine wichtigsten Bücher, verweist auf den Einfluss von Lagarde, nennt ihn einen *Lehrerkünstler*, der »zum Lehrkörper, zum Direktor, zur vorgesetzten Behörde in ein unhaltbares Verhältnis« geraten ist. Er

> flüchtete in die Öffentlichkeit und schrieb Bücher […] wurde berühmt, und wurde entlassen. Auf diese Weise wurde das Steglitzer Gymnasium bedeutend ärmer und Deutschland bedeutend reicher: um einen ganzen Mann. / Diesen Mann nun wird man reden hören. Er redet, wie er schreibt, er schreibt, wie er lebt. Seine Beiträge, seine Bücher sind – was sein mündlicher Unterricht war (und hoffentlich wieder werden wird) – Vitalität. Leben, traktiert vom Standpunkt des Lebens.

Hofmannsthals lebensphilosophisch grundiertes Männerporträt verankert Gurlitt in seinem familialen und sozialen Netzwerk. Dadurch bringt er ihn nicht in das spätere Oppositionsschema von ›Preuße versus Österreicher‹, sondern lässt ihn gleichsam ›hypernational‹ werden, einen Auch-Österreicher, »keinen Fremden« (tatsächlich pflegte der gebürtige Wiener die engen Kontakte zu Österreich ja auch mit »Wien, Graz und Aussee« als »zweite[r] Heimat«).[120] Insgesamt zeigt Hofmannsthals Artikel, wie gut er über den Steglitzer Skandal informiert war, dass er sich mit Gurlitts Texten und auch mit der öffentlichen Diskussion auskannte.[121]

[117] Ebd., S. 44.
[118] Gurlitt, Erziehung zur Mannhaftigkeit (wie Anm. 28), S. 146 (Kap.: Der Gebildete).
[119] *Persona* meint hier die Außendarstellung und gesellschaftliche Rolle Gurlitts.
[120] Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 26.
[121] Zur Resonanz von Gurlitts Büchern vgl. exemplarisch den Aufmacher der »Pädagogi-

Für die österreichischen Schulreformer war die Person Gurlitt interessant, weil man sich Impulse aus Deutschland versprach. Der Zeitpunkt des Vortrags war insofern politisch besonders glücklich, als zeitgleich (vom 16. bis 19. November 1907) der VI. Katholikentag in Wien tagte, der das Thema der konfessionellen oder liberalen Schule als hochbrisanten, strittigen Punkt auf die Tagesordnung gesetzt hatte.[122]

Im Saal des Wiener Elektrotechnischen Institutes,[123] in dem der Gründungsakt des Vereins für Schulreform am 19. November 1907 gefeiert wurde, ging es nicht zuletzt darum, zu vermeiden, was Hofmannsthals Freund Felix von Oppenheimer, der einstige Mitplaner beim Weimarer Schulprojekt und Mitbegründer des Vereins, nur wenig vorher in einer Rezension von Gurlitts »Schule und Gegenwartskunst« ausgesprochen hatte: Bei großer Zustimmung hatte er gleichzeitig vor Reformen in die ›falsche Richtung‹, vor den »dogmatischen Scheuklappenträgern gewarnt, die […] entweder nur Athletik und Sport oder nur Mathematik und Naturwissenschaften oder gar Stenographie und doppelte Buchhaltung« wollen.[124] Es war eine der Kontroversen, unter denen der neue Verein seine Arbeit aufnahm.

schen Rundschau« im Grazer Tagblatt vom 21. August 1907, S. 9–10. Unter dem Titel »Mehr Erziehung, weniger Unterricht. Ernste Worte eines deutschen Lehrers über das Grundübel unseres Schulwesens. Gewidmet den Freunden der Schulreform« brachte J. Münster ein umfangreiches Referat von Gurlitts »Erziehung zur Mannhaftigkeit«.

122 Was dann Anfang Dezember 1907 eine heftige Debatte im Abgeordnetenhaus auslöste. – Aber nicht nur die Schulen, auch das Universitätssystem stand unter Beschuss, allerdings durch die antisemitischen Invektiven des Bürgermeisters Karl Lueger, der die Wiener Universität als jüdisches Machtzentrum diffamierte. Zu Luegers Bildungspolitik im Einzelnen s. John W. Boyer, Culture and Political Crisis in Vienna. Christian Socialism in Power, 1897–1918. Chicago/London 1995, S. 185 ff. und S. 546.

123 Zum Ort: Im ehemaligen »Gußhaus« (4. Bezirk, Gußhausstraße 25) war ab 1869 das Atelier des Malerfürsten Hans Makart untergebracht. Während Makarts Wohnhaus erhalten blieb, musste das Gusshaus dem 1900 bis 1903 neu errichteten Elektrotechnischen Institut weichen, in dem Gurlitts Vortrag stattfand. Vgl. K[C]arl Hochenegg, Das Elektrotechnische Institut der k. k. Technischen Hochschule in Wien. Erbaut und eingerichtet nach den von dem Architekten Prof. Christian Ulrich und dem Institutsvorstande Prof. K[C]arl Hochenegg gemeinsam ausgearbeiteten Entwürfen und Plänen. Wien, Selbstverlag des Verf. 1904.

124 Felix Freiherr v. Oppenheimer, Schule und Gegenwartskunst. Von Ludwig Gurlitt. Buchverlag der »Hilfe«, Berlin Schöneberg 1907 [Rezension]. In: Österreichische Rundschau XIII, 1907, H. 4, S. 304–305, hier S. 305.

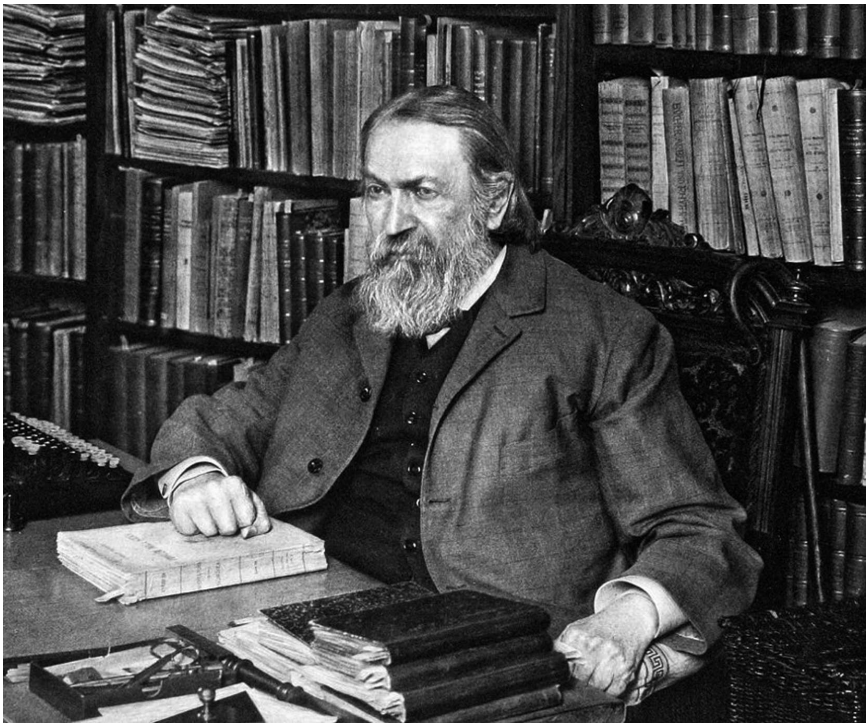


Abb. 8: Die »graue Eminenz der Schulreform« Ernst Mach (1905)
Foto Charles Scolik

Das politische Gewicht des Festaktes wird erkennbar am prominent besetzten Publikum und den hochausführlichen Presseberichten (s. Anhang). Sie sprechen »von Gelehrten, Professoren, Lehrern, Abgeordneten und Offizieren« und auch Ministern.[125] Besonderen Wert wurde auf die Grußadresse von Hofrat Professor Ernst Mach (1838–1916) gelegt, der grauen Eminenz der Schulreform (Abb. 8). Seit den 1880er-Jahren hatte er seine Stimme in die öffentliche Diskussion eingebracht. Ab der dritten Auflage seiner William James gewidmeten »Populärwissenschaftlichen Vorlesungen« (1903) war auch sein schulkritischer Vortrag »Über den relativen Bildungswert der philologischen und der mathematisch-naturwissenschaftlichen Unterrichtsfächer der höheren Schulen« nachzulesen, wurde dem Schulthema also noch einmal besonderer Nachdruck

[125] Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 20. November 1907, S. 9.

verliehen. Neben einer Vielzahl von Anregungen schlug Mach provozierenderweise auch vor, Schulinhalte aus der Zuständigkeit der staatlichen Behörden zu entlassen: »Die geeignetsten Wege zur Erwerbung des Wissens und der Bildung zu *entdecken* kann […] nicht die Aufgabe der Staatsbehörde sein. Dies muß der *freien* Konkurrenz der Unterrichtenden vorbehalten bleiben.«[126] Selbst wenn der Staat die Prüfungshoheit behalten wolle, was Mach konzediert, ist sein Vorschlag ein Plädoyer für einen (nach der historischen ›Verkirchlichung‹ und Verstaatlichung des Lernens) wieder freizusetzenden Bildungsmarkt.[127] Ob Machs empiriokritizistisches Credo, womit er ja Aufsehen erregt hatte, einen Effekt auf sein Denken von ›Lehren‹ und ›Lernen‹ gehabt hat, wäre zu fragen.[128] Denn aus Machs »Beiträgen zur Analyse der Empfindungen« war das Mantra der Jahrhundertwende hervorgegangen: »Das *Ich* ist unrettbar«,[129] jetzt wird der Urheber als »älteste[r] Vorkämpfer […] der Schulreform in Österreich« (s. u.) gefeiert als, wenn man so will, Retter des Subjekts. Hofmannsthal jedenfalls notiert sich 1892 Machs Buch[130] und wird einige Jahre später, in seinem 8., dem Sommersemester 1897, – wie sein Kommilitone Martin Buber übrigens auch[131] – »Ueber einige

126 Ernst Mach, Über den relativen Bildungswert der philologischen und der mathematisch-naturwissenschaftlichen Unterrichtsfächer der höheren Schulen. In: Ders., Populärwissenschaftliche Vorlesungen. 3. verm. und durchges. Aufl. Leipzig 1903, S. 308–350, hier S. 349.

127 Vgl. Bosse, Bildungsrevolution (wie Anm. 83).

128 Aus der nächsten Generation wird sich dann Karl Popper (1902–1994) mit den Bildungsreformideen beschäftigen und über Zusammenhänge von Assoziationstheorie und Lernen nachdenken. – Er wird den Hauptdissens der damaligen Debatten in die Unterscheidung von »Arbeitsschule« vs. »Lernschule« bringen: »Darin unterscheidet sich die Arbeitsschule grundsätzlich von der Lernschule, die der Meinung war, zur Einführung von *mechanischem Wissen* mit dem Assoziationsmechanismus auskommen zu können; die also glaubt, sich die *Erarbeitung des Sinnzusammenhanges,* das *denkende* Einprägen bei einem Wissensstoff, der mechanisiert werden soll, ersparen zu können.« Karl Popper, Die Gedächtnispflege unter dem Gesichtspunkt der Selbsttätigkeit [1931]. In: Ders., Frühe Schriften (Gesammelte Werke Bd. 1). Hg. von Troels Eggers Hansen. Tübingen 2006, S. 41.

129 Ernst Mach, Antimetaphysische Vorbemerkungen. In: Ders., Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis der Physischen zum Psychischen [zuerst als »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« (1886)]. 2., verm. Aufl. Jena 1900.

130 S. SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 201. 1906 taucht auf einer Bücherliste auch Machs »Erkenntnis und Irrtum« auf (ebd., S. 533).

131 Martin Buber war für Vorlesungen bei Friedrich Jodl, Mach und Alfred Freiherr von Berger inskribiert. Hofmannsthal korrespondierte Anfang 1897 mit dem Kommilitonen, der im selben Jahr über Hofmannsthal, Schnitzler, kurz: »Zur Wiener Literatur« (1897) schreibt: Martin Buber, Frühe kulturkritische und philosophische Schriften (1891–1924). Hg. von Paul Mendes-Flohr und Peter Schäfer unter Mitarbeit von Martina Urban (Werkausgabe 1). Gütersloh 2001, S. 119–129, S. 301.

allgemeine Fragen der Naturwissenschaft[en]« bei dem frisch auf den neugeschaffenen Lehrstuhl für Theorie der induktiven Wissenschaften berufenen Ernst Mach hören.[132] Umgekehrt hörte Ernst Mach im Frühjahr 1907 Hofmannsthals Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« in der Galerie Miethke. Die Freude bei Hofmannsthal war groß:

> Ich thue so etwas, wie diesen Vortrag, vielleicht im Leben nicht wieder und möchte gern so viel als möglich die Leute wirklich haben, die ich selbst für was halte. So kommt zum Beispiel zu meiner großen Freude der alte 78 jährige [Präsident des Reichsgerichts, Joseph] Unger, auch [Ernst] Mach, obwohl er sehr leidend ist. […] Auch Fritz [Graf] Schoenborn, den ich persönlich flüchtig kenne und sehr interessant finde, hab ich geladen […]. (Desgleichen die sympathische Fürstin [Eleonore] Salm [Reifferscheidt-Raitz] geb. [Gräfin von] Sternberg, die ich vorigesjahr bei Ihnen fand.).[133]

Beim Festvortrag von Ludwig Gurlitt im Herbst 1907 kann der durch einen Schlaganfall gesundheitlich schwer beeinträchtigte Ernst Mach dann nicht dabei sein. Man feiert ihn gleichwohl in Abwesenheit als »älteste[n] Vorkämpfer des Gedankens der Schulreform in Oesterreich«. Seine Konzepte für einen neuzugestaltenden naturwissenschaftlichen Unterricht hatte auch er in der Bearbeitung von Schulbüchern und in Vorträgen und Aufsätzen kundgetan.[134] Seine Ansprache beim Festakt wird verlesen; alle maßgeblichen Zeitungen Österreichs berichten darüber, am ausführlichsten das »Neue Wiener Tagblatt«, das den Verlauf der Veranstaltung weitgehend im O-Ton dokumentiert (s. Anhang). Die »Neue Freie Presse« referiert das Ereignis und zitiert entscheidende Punkte:

[132] In einem Lebenslauf aus dem Folgejahr schreibt Hofmannsthal, er habe »Vorlesungen und Seminarübungen von Massafia und Meyer-Lübke, desgleichen Vorlesungen von [Theodor] Gomperz, Jodl, Mach, Berger« gehört (SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 397).

[133] An Fürstin Marie von Thurn und Taxis, 12. Januar 1907, in: BW Thurn und Taxis, S. 92. Mit Eleonore Fürstin Salm-Reifferscheidt-Raitz (1873–1960) wäre auch wieder ein Bogen zur Familie Gurlitt geschlagen.

[134] So in dem »Grundriss der Naturlehre für die oberen Classen der Mittelschulen« (1881 u. ö.), dem »Grundriss der Naturlehre für die unteren Classen der Mittelschulen« (1887 u. ö.), dem »Grundriss der Physik für die höheren Schulen des Deutschen Reiches« (1894 u. ö.). Darüber hinaus hatte Mach eine größere Anzahl von Aufsätzen zur Didaktik der Naturwissenschaften publiziert. S. dazu Überblick und Bibliografie von Adolf Hohenester, Ernst Mach als Didaktiker, Lehrbuch- und Lehrplanverfasser. In: Ernst Mach. Werk und Wirkung. Hg. von Rudolf Haller und Friedrich Stadler. Wien 1988, S. 138–163; bei Hohenester allerdings kein Hinweis auf Machs Rolle hier.

> Hofrat Mach bezeichnet namentlich das heutige Gymnasium als mit Wissenschaft aller Art überlastet, als schrecklich bureaukratisiert. *Das heutige Gymnasium befriedige durch seine Erfolge keinen Menschen, nicht einmal die Philologen*, auf deren Bedürfnisse es doch am meisten Bedacht nimmt. Die hervorstechendste Leistung des heutigen Gymnasiums bestehe in der Auslese der allseitig Abrichtungsfähigsten. Vielmehr müssen wir uns eine Schule wünschen, in der gerade das *Spezialtalent*, der *stärkere Intellekt*, der selbständigere, *weniger dressurfähige Charakter* sich freier entwickeln können.

Und schließlich wird Mach wörtlich und abschließend zitiert mit dem Satz: »Die Erscheinung, daß ein Volk sich aufrafft, daß es sich für Schulfragen interessiert, daß es die Schicksale seiner Jugend nicht mehr nur in die Hände der Bureaukraten legen will, spricht deutlich!«[135]

Ludwig Gurlitts Rolle als Redner bestand offenbar darin, den fortgeschrittenen Stand der Bildungsreformbewegung in Deutschland zu repräsentieren. Aber weniger seine Position dazu als vielmehr die Performance seines leidenschaftlichen Vortrages scheint die Überraschung gewesen zu sein. Rudolf Kassner, der, unbemerkt von den Journalisten, zugegen war, teilt am nächsten Tag Houston Stewart Chamberlain seinen Eindruck mit: »Gurlitt hat mir als Temperament sehr gefallen. Man glaubt ihm auf's Wort, was er sagt.«[136] Die nachhaltige Wirkung auf Hofmannsthal bezeugt ein Interview, das er wenige Wochen nach dem

[135] »Reform der Jugenderziehung.« In: Neue Freie Presse (Morgenblatt), 20. November 1907, Nr. 15535, S. 12. Die »Arbeiter-Zeitung« titelt am selben Tag »Ernst Mach und Ludwig Gurlitt über Schulreform«, meldet allerdings ihren Vorbehalt an: Es handele sich bei diesen Schulreformen im wesentlichen »um eine Umwandlung der Mittelschulen, also um eine Sache, die vorwiegend das Bürgertum angeht. Um eine zeitgemäße Reform der Volksschulen kümmern sich hierzulande die ›Intellektuellen‹ weniger […].« (20. November 1907, 19. Jg., Nr. 319, S. 7 f.)

[136] 20. November 1907, der Brief erscheint in: Rudolf Kassner und Houston Stewart Chamberlain. Briefe und Dokumente einer Freundschaft. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Münster 2020. Die Verbindung zwischen Chamberlain und Gurlitt kommentiert Bohnenkamp wie folgt: »Seitdem Chamberlain Gurlitts Studie ›Der Deutsche und sein Vaterland […]‹ zustimmend gelesen und, ›ganz entzückt‹ von der ›Frische‹ und dem ›Freimut‹, Wilhelm II. am 2. Februar 1903 dringend empfohlen hatte, steht er mit Gurlitt in lockerer brieflicher Verbindung […] und schätzt ihn als ›mutigen, ehrlichen Mann‹, von denen ›es in Deutschland mehr geben‹ sollte (Chamberlain, Briefe II, S. 185 f.). Noch im Vorjahr, am 13. Mai 1906, hatte ihn Gurlitt in der Gewissheit, ›daß Sie für mich wohlwollende Gesinnung hegen‹, gebeten, am Kongress der pädagogischen Reformer in Weimar teilzunehmen, und erwogen, ›ob ich vielleicht durch Ihre Vermittlung die Aufmerksamkeit unseres Kaisers auf mich lenken könnte, der vielleicht meine Schriften mit Beifall lesen würde. […] Sie werden mir das nicht verübeln, da Sie ja selbst ein Kämpfer sind und am eignen Leibe all die auf- u. niederflutenden Stimmungen erfahren haben, die einen in kritischen Momenten befallen« (Brief aus dem Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung zu Bayreuth). Herzlicher Dank an Klaus E. Bohnenkamp für den Einblick in sein Manuskript.

Vortrag dem Journalisten Hermann Menkes vom »Neuen Wiener Journal« gibt und woraus die für unseren Zusammenhang einschlägigen Passagen noch einmal im Wortlaut wiedergegeben werden sollen:

> [Frage Menkes] »Ich habe aus einem Aufsatz ersehen, daß Sie sich für Professor *Gurlitt* interessieren.«
>
> [H] »Ja, ich interessiere mich für ihn zunächst als Individuum, als ein höchst vitales Individuum, als einen der Menschen, die in irgendeiner Sache bis zum Aeußersten zu gehen imstande sind. Aber eigentlich interessiert er mich noch mehr als Faktor innerhalb einer großen Bewegung.«
>
> [M] »Sie meinen die Bewegung für *Schulreform*?«
>
> [H] »Ja, doch ist das Wort, wie alle Schlagworte, zu eng und zu weit. Ich meine das Große, an tausend Punkten sich manifestierende, hie und da sich überhastende, da und dort zur schnellen Karikatur seiner selbst erstarrende Bestreben, das Verhältnis der Kinder zu den Erwachsenen auf eine neue Basis zu stellen. Ich meine das, was die in England von Bedales und Abbotsholm[e], in Frankreich von Demoulins [!], was im Harz die Schulen des Dr. Lietz sind:[137] ich meine die große Bewegung unter den deutschen Volksschullehrern, ich meine das Gemeinsame, was allen diesen Bestrebungen zugrunde liegt und das sich in keiner davon vollständig und doch in jeder deutlich manifestiert … Ich liebe diese Dinge, und liebe es, mich mit ihnen zu verknüpfen um ihres Rhythmus willen, den sie gemeinsam haben mit den Konstruktionen und Bauten von Vandervelde oder Otto Wagner oder mit den Bildwerken von Rodin,[138] und ich finde alle diese Dinge unendlich interessanter als Theater, oder vielmehr: ich finde die Theater nur insofern interessanter, als sie etwas von diesem Rhythmus[139] zu übernehmen und in ihrer Sphäre zu entwickeln trachten.«

[137] In der Reformschule für Knaben Abbotsholme bei Rochester, die der englische Pädagoge Cecil Reddie (1858–1932) 1889 begründet hatte und die zum Vorbild für die neuere Land-Erziehungsheimbewegung wurde, hatte Hermann Lietz vor seiner Gründung des ersten Landerziehungsheims in Ilsenburg im Harz 1898 ein Jahr lang Erfahrungen gesammelt. Die englische Reformschule Bedales wurde 1893 von J. H. Badley, einem ehemaligen Lehrer aus Abbotsholme, konzipiert, jetzt auch für Mädchen. Nach dem Modell der englischen Reformschulen entstand auch die 1899 von dem Sozialpolitiker Edmond Demolins in Frankreich gegründete »École des Roches«.

[138] Alle drei, Henry van de Velde, Otto Wagner und Auguste Rodin, repräsentieren hier jene (sezessionistische) Moderne, der Hofmannsthal sich zugehörig fühlte.

[139] Hier greift Hofmannsthal einen Schlüsselbegriff der Reformbewegung um 1900 auf: ›Rhythmus‹ als ein kosmisch-organisches Lebens- und Erfahrungsmodell. Im Rhythmus hat beispielsweise Georg Simmel in seiner »Philosophie des Geldes«, die Hofmannsthal besaß und 1906 intensiv gelesen hat, die Logik einer neuen Existenzform gesehen. Ders., Die Philosophie des Geldes (1900), Kap. 19; und für Van de Velde ist Rhythmus gar die Grundfigur einer Zeit: »Jede Epoche hat ihren Rhythmus, der alles durchdringt. Ohne das ist eben keine Epoche«. Henry van de Velde, Vom neuen Stil. Der ›Laienpredigten II. Teil‹. Leipzig 1907, S. 77.

[M] »Wie kommt es, daß Sie bei dieser Gesinnung nicht plötzlich sich irgendwie betätigen?«

[H] »Es ist nicht gesagt, daß ich es niemals tun werde, weil ich es vielleicht unbeschreiblich gefunden habe, es bis jetzt zu tun. Ein Dichter ist kein Politiker und ein Politiker kein Dichter, und die Beispiele Lamartines und Björnsons reizen nicht zur Nachahmung. Aber schließlich findet jedes produktive Individuum irgendwie den Punkt der Einschaltung ins Allgemeine. Auch habe ich eine zumindest halbpolitische Publikation im Schreibtisch liegen und Bruchstücke daraus sind sogar veröffentlicht. Ich nenne diese Sachen ›Briefe des Zurückgekehrten‹, und der imaginäre Schreiber ist ein vierzigjähriger Mann, Oesterreicher von Geburt und Deutscher von Erziehung, der nach achtzehnjähriger Abwesenheit Europa wiedersieht und den gegenwärtigen Kulturzustand zunächst mehr ablehnend als bejahend auf sich wirken läßt, allmählich aber von dieser Hypochondrie genest und Europa wieder liebgewinnt.«[140]

Die Frage nach der eigenen Betätigung, die Hofmannsthal hier so geschickt unterläuft, hatte Gurlitt für sich längst entschieden: »immermehr«, schreibt er 1907, wurde mir »Pädagogik und Politik ein fast identischer Begriff.«[141]

Nachwort zu einem Lehrer-Schüler-Verhältnis, zu »Lebenswichtigkeiten« und zur Schule der Zukunft

Der freischwebende 26-jährige Student Rudolf Pannwitz[142] (Abb. 9) hatte in Berlin bei der George-treuen Familie Lepsius und im Hause seines

[140] Hermann Menkes, Bei Hugo von Hofmannsthal. In: Neues Wiener Journal, 25. Dezember 1907, Nr. 5093, S. 8 f., hier S. 8. Das Interview ist vollständig wieder abgedruckt in: Hausbesuche. Hermann Menkes bei Wiener Künstlern und Sängerinnen. Eingeleitet, kommentiert und mit einem bibliografischen Überblick von Ursula Renner. In: HJb 24, 2016, S. 37–132, hier S. 37–48, der Auszug S. 46 f. Zur Einbettung dieser kulturpolitischen Reflexion in den Kontext der »Briefe des Zurückgekehrten« s. Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000, S. 387–418.

[141] Gurlitt, Der Deutsche und seine Schule (wie Anm. 27), S. 65; später allerdings, in seiner »Selbstdarstellung« (wie Anm. 21), relativiert er, lehnt vor allem Parteipolitik kategorisch ab, weil er sich als Pädagoge und Philologe und nicht als Politiker verstehe. – Zur Gretchenfrage nach der Position vieler intellektueller »Unpolitischer« in der Zeit des ersten Jahrhundertdrittels s. das Handbuch der Reformpädagogik in Deutschland (1890–1933), Teil 1 (wie Anm. 52), S. 44–47 (Stichwort: »Bürgerlich-konservative Positionen«).

[142] Zu Person und Werk s. Erwin Jäckle, Rudolf Pannwitz. Eine Einführung. In: BW Pannwitz, S. 647–699.

Soziologie-Professors Georg Simmel Privatunterricht gegeben,[143] 1904 als Gegengewicht sowohl zum Naturalismus als auch zum George-Kreis mit Otto zur Linde den »Charon«-Kreis gegründet (aus dem er 1907 wieder austrat) und war, wie schon erwähnt, über seinen ehemaligen Lehrer Ludwig Gurlitt mit Hofmannsthal in Kontakt. Für sein Buch »Der Volksschullehrer und die deutsche Sprache« (1907)[144] dankt Hofmannsthal Pannwitz, erwähnt 1., dass er das Buch bereits kenne, 2. dass es ein »merkwürdiges« Buch sei, dann aber 3., dass sein Thema ›äußerste Wichtigkeit‹ habe: »Diese Dinge sind ja von der äussersten unaufhörlichen Wichtigkeit, nicht litterarische ›Wichtigkeiten‹ sind es, sondern Lebenswichtigkeiten.«[145] Und er verspricht, das Buch zu rezensieren, was aber offenbar unterblieb. Zehn Jahre später kommt Pannwitz in einem monumentalen Brief an Hofmannsthal auf diesen ersten Kontakt zurück.[146] Dabei erzählt er gewissermaßen sein Leben und auch die herausragende Bedeutung von Ludwig Gurlitt, der 1898 in Steglitz sein Lehrer geworden war,[147] für seine Entwicklung:

> Ludwig Gurlitt auf der höhe seiner zeitstellung – mein frühRer Lehrer – war mir innerhalb der pädagogischen und kulturbewegungen der durch den ich entscheidendes tiefres was ich wollte zu erreichen hoffte. […]. Sie [Hof-

143 Werner Volke, Zum Gedenken an den zehnten Todestag von Rudolf Pannwitz. Ein Brief an Hugo von Hofmannsthal. In: HB 19/20, 1978, S. 1–15, hier S. 14.

144 S. den Brief an Gurlitt vom 7. Oktober 1907, zitiert nach BW Pannwitz, S. 710. Das Buch hat sich erhalten in Hofmannsthals Bibliothek mit der Widmung: »Herrn Hugo von Hofmannsthal / 20. September 1907 / Rudolf Pannwitz«; Hofmannsthal notiert im Buch: »Der ganze Mensch in seinem Verhältnis zur Welt, ja wenn der Ausdruck gestattet ist, zu sich selbst, beruht auf der Sprache. / Hebbel« (SW XL Bibliothek, S. 528). Laut Gerhard Schuster (in: BW Pannwitz, S. 711) befindet sich auch der Folgeband »Der Volksschullehrer und die deutsche Kultur« (Berlin-Schöneberg 1909) in seiner noch erhaltenen Bibliothek (allerdings nicht nachgewiesen in SW XL Bibliothek, S. 528).

145 1. Oktober 1907, in: BW Pannwitz, S. 7.

146 Zuerst abgedruckt bei Volke: Zum Gedenken (wie Anm. 143), jetzt in BW Pannwitz, S. 58–68.

147 Pannwitz, schreibt Erwin Jäckle, sei von Gurlitts »unbändige[r] Bekenntniswut« beeindruckt gewesen, »er verstörte ihn aber auch mit seiner Kritiklosigkeit. Er [Gurlitt] war es, der den jugendlichen Freund seit 1904 antrieb, Aufsätze zu schreiben und sie der Presse anzubieten. Er war es aber auch, der gegen allen Schulärger anlief und als Reformer willkommen sein mußte. Es ging ihm leidenschaftlich darum, den freien Wuchs seiner Zöglinge zu sichern. Jäckle, Rudolf Pannwitz (wie Anm. 142), S. 677. – Gurlitt selbst berichtet von seinen Schultheateraktivitäten mit Pannwitz: »Eine Probe davon [seinen Nachdichtungen nach Homer] habe ich mit meinem Schüler Rudolph Pannwitz unter dem Titel ›Der göttliche Sauhirt‹ […] erscheinen und dann von Wandervögeln aufführen lassen, die mir aber durch ihr schlechtes Spiel bewiesen, daß ihnen die tiefen Schönheiten der homerischen Welt nicht entfernt aufgegangen waren.« Ludwig Gurlitt. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 28. S. auch Ludwig Gurlitt, Schüler-Schauspiele. In: Bühne und Welt 9, 1906/07, S. 410–415.

mannsthal] lernten 1907 durch Gurlitt das erste meiner pädagogischen bücher kennen »Der Volksschullehrer und die deutsche Sprache« schrieben mir einen brief der mir eine grosze freude war und fragten darin verschiednes wegen des unterrichts Ihrer kinder.[148]

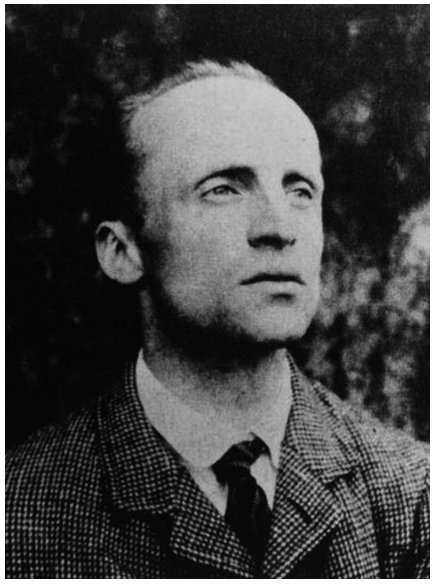


Abb. 9: Rudolf Pannwitz (1881–1969)
Fotosammlung Theatermuseum Wien, Inv. FS PAl12837

Im weiteren Verlauf seiner Selbstvorstellung invertiert er das Generationen- und Lehrer-Schüler-Verhältnis und beschreibt den Lehrer als Verjünger des Schülers:

Um die zeit meines abiturs war ich […] mit ludwig gurlitt eigentlich nah bekannt […]. Schon als schüler hatte ich mit ihm geistigen verkehr nahm teil an seinen genialen und lebendigen cicero-konjekturen und wurde von dem unruhigen und bedeutenden manne tausendfältig angeregt. einmal brachte er mir plötzlich ein konvolut vergilbte blätter mit […]: die briefe von hebbel an seinen vater. Er stand damals in der tiefsten innern wandlung kurz vor

148 BW Pannwitz, S. 62–64. Sein Interesse an der Reformpädagogik datiert Pannwitz auf seine Schülerzeit unter Gurlitt am Steglitzer Gymnasium seit 1898: »Ich habe über meine Beziehung zu ihm mehrfach geschrieben und hier nur zu erinnern, daß ich bis dahin, abgesehen von meiner Verehrung für Einzelne, der Modernität fernstand, Gurlitt aber gegen 1900 in deren äußerste Krise geraten war und mich in diesen Übergang mit hineinzog. Ich lebte fortan zwei Reihen, die oft zusammen, oft aus einander fielen.« Rudolf Pannwitz. In: Die Pädagogik der Gegenwart (wie Anm. 21), S. 1–60, hier S. 6.

seiner ersten broschüre. Ich habe seine kämpfe und leiden miterlebt und bin sein treuester bundesgenosse gewesen so hat er auch fest zu mir gestanden und mich auf jede ihm mögliche weise gefördert […] ich fühlte mich nie so jung wie bei gurlitt wurde durch niemanden so verjüngt wie durch ihn.[149]

Umgekehrt zeigt sich die Wertschätzung, die Gurlitt dem ehemaligen Schüler Pannwitz entgegenbrachte, an vielen Stellen, so z. B. 1907:

> Wer sich für die theoretischen Grundsätze dieses Erziehungsverfahrens interessiert, den verweise ich auf *Berthold Ottos* Schriften. Der steht mir von allen deutschen Erziehern am nächsten. Nächst ihm *Rudolf Pannwitz,* der unser beider Schüler ist, aber dabei als ein tapferer und selbständiger Denker doch auch seine eigenen Bahnen geht. Seine soeben erschienene Arbeit »Der Volksschullehrer und die deutsche Sprache« (Verlag der »Hilfe«, Berlin-Schöneberg) wird Aufsehen erregen. Da zeigt sich unsere Lehre schon in der Vertiefung und Verallgemeinerung der nächsten Generation.[150]

In der Festschrift zum fünfzigsten Geburtstag von Pannwitz legt der Lehrer kurz vor seinem Tod noch einmal ein Bekenntnis ab zu seinem Schüler:

> Rudolf Pannwitz ist der undogmatischste Mensch, mithin der freieste, den ich in meinem langen Leben kennengelernt habe. […] Er war auch der erste – was ich zu beachten bitte, da es vielfach absichtlich verschwiegen wird –, der den Gedanken einer Einigung Europas öffentlich verkündete und begründete (›Krisis der europäischen Kultur‹, ›Deutschland und Europa‹, ›Europa‹).[151]

Und er schließt – 1931 – mit dem Satz: »Heute wird derselbe Mann, den man als Eigenbrödler, als ewigen Verneiner und Zerstörer glaubte überhören zu müssen, von vielen aufstrebenden Geistern, zumal der Jugend, als einer der wenigen verehrt, dessen Gedankenwelt Zukunft hat.«[152] ›Zukunft‹ heißt denn auch Gurlitts Zauberwort am Schluss, Schlüssel-

[149] Rudolf Pannwitz, Grundriß einer Geschichte meiner Kultur. Regensburg 1921, S. 23 f. und S. 25 f. Vgl. Volke, Zum Gedenken (wie Anm. 143), S. 14. – Pannwitz wünschte sich, dass Gurlitts »Erziehungslehre« von 1909 »das maßgebliche Erziehungsbuch der Gegenwart werde«, womit der Verlag dann Reklame machte. Rudolf Pannwitz. In: Die Erzieher und ihr Werk. Hans Carl Nürnberg, wieder abgedruckt in: Bausteine zur neuen Schule III, 1918 (Titelblatt Rückseite).

[150] Ludwig Gurlitt, Der Verkehr mit meinen Kindern. Illustrierte 2. Aufl. Berlin [1907], S. 49. – Pannwitz hatte Gurlitts »Der Deutsche und seine Schule« (wie Anm. 27) korrekturgelesen (vgl. den Hinweis ebd. S. 158) und auch Anteil an seiner »Erziehungslehre« (Berlin 1909); s. dort Gurlitts Danksagung an seinen »Freund und Berater Rudolf Pannwitz« (S. VI f.).

[151] Ludwig Gurlitt, Weshalb ich Rudolf Pannwitz verehre. In: Rudolf Pannwitz. Fuenfzig Jahre. Hg. von Hans Carl. München-Feldafing [1931], S. 26–30, hier S. 27.

[152] Pannwitz. Fuenfzig Jahre (wie Anm. 151), S. 30.

begriff der Reformpädagogik: »Die Schule soll […] die Zukunft ihrer Zöglinge ins Auge fassen.«[153]

Das Projekt einer überkonfessionellen, dem Konzept nach hybriden Zukunftsreligion, für deren Ausgestaltung die Schule die Verantwortung tragen soll, ist im national-faschistischen Pathos und der Aggression des Zweiten Weltkriegs implodiert. Heute scheint die Hoffnung auf die Zukunft erloschen, man hat sie entlarvt als einen unwillkürlichen Reflex, der pädagogisches Tun notwendig begleitet. Für einen unserer Zeitgenossen wie Peter Sloterdijk gibt es keinen Schuldigen mehr, den man anklagen könnte, auch nicht die Schule als solche, die »weder Bürger noch Persönlichkeiten« hervorbringt: »Jahr für Jahr entläßt sie mehr desorientierte Schülerkohorten […], ohne daß den einzelnen Lehrer und Schüler auch nur die geringste Schuld daran träfe. Beide sind in einer Ökumene der Desorientierung vereint […].«[154] Und noch etwas radikaler Bryan Caplan.[155] Seine Diagnose: Bildung trage »überhaupt nichts zu den Fähigkeiten der Heranwachsenden« bei.

> Die Insassen von Schulen und Hochschulen werden vor allem älter.
> Weshalb aber wird trotzdem an Bildung als vermeintlichem Schlüssel zu aller persönlichen wie gesellschaftlichen Zukunft festgehalten? Weshalb verdienen Leute mit Abitur im Durchschnitt mehr als solche mit Realschulabschluss und solche mit Studium mehr als die anderen? Nicht, so Caplan, weil sie dort vor allem »Humankapital« anhäufen. Sondern weil das Durchlaufen der Schule ein Signal ist. Dass jemand in der Lage war, die Schule erfolgreich zu absolvieren, signalisiert Produktivität. Nicht aufgrund dessen, was gelehrt wurde, sondern ausschließlich, weil es schwierig war, weil die Schüler bewiesen haben, dass sie fleißig waren, konditionsstark sind, kognitiv wach und dass sie Langeweile aushalten können – eine wichtige Eigenschaft im Berufsleben.[156]

[153] Gurlitt, Schule und Gegenwartskunst (wie Anm. 56), S. 71. 1907 stand er mit dieser Äußerung – diskurshistorisch – am Anfang des reformpädagogischen Mainstreams. Vgl. Binder/Osterwalder, Zukunft (wie Anm. 99).

[154] Sloterdijk, Du mußt dein Leben ändern (wie Anm. 87), S. 680 f. In diese Richtung, gestützt auf eine Fülle von Daten aus der aktuellen bildungswissenschaftlichen Forschung, weist jetzt auch Jürgen Kaube, Ist die Schule zu blöd für unsere Kinder? Berlin 2019.

[155] Bryan Caplan, The case against education. Why our education system is a waste of time and money. Princeton 2018.

[156] Jürgen Kaube, Bildung lohnt sich nicht. Mit einem Studium kann man angeben. Aber für das Leben lernt man nichts [Rezension von Bryan Caplan, The case against education. Why our education system is a waste of time and money. Princeton 2018]. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 4. Februar 2018, Nr. 5.

Demgegenüber wirkt der leidenschaftliche Lehrer Ludwig Gurlitt, der ein leidenschaftlicher Nichtlehrer war, wie ein energiegeladener, in der Kernfamilie sensibilisierter Störmelder aus einer fernen Vergangenheit. Von dort erzählt er in einem kleinen Aufsatz mit dem Titel »Der Lehrer als Erziehungskünstler« von seinem alternativen Unterricht mit Schülern zwischen sechs und 14 »während einiger schöner Sommer- und Herbstmonate« in Altaussee vor dem Ersten Weltkrieg:

> Was hatten wir heute für Fächer gehabt? Religion? Moralunterricht? Tierkunde? Stillehre? Rechtschreibung? Ich weiß es selbst nicht: Das Leben und mein Gehirn sind nicht in Fächer geteilt, und das meiner Schüler soll es auch nicht werden. Aber wir haben gemeinsam viel Sinniges und Frohes erlebt dabei.[157]

[157] Ludwig Gurlitt, Bausteine zur neuen Schule V, 1919, S. 1–14, hier S. 6. Dieselben Leitideen für eine »neue Erziehung« kommen heute didaktokratisch daher: »Die Lerninhalte […] werden nicht mehr nur durch den Kanon der Lehrfächer generiert. Sie werden, um subjektrelevante und lebenspraktische Erfahrungen zu ermöglichen, in offenen überfachlichen Zusammenhängen gesamtunterrichtlich oder projekthaft mit Schülern erarbeitet.« Heiner Ullrich, Zur Aktualität der klassischen Reformpädagogik. In: Paradoxien in der Reform der Schule. Ergebnisse qualitativer Sozialforschung. Hg. von Georg Breidenstein und Fritz Schütze. Wiesbaden 2008, S. 73–94, hier S. 77.

Anhang

I Rudolf Pannwitz, Ludwig Gurlitt. In: Der Türmer 8, Bd. II, 1906, S. 29–37

II a Professor E. Schwiedland, Modernisierung der Mittelschule [I]. In: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), Nr. 275, Montag, 7. Oktober 1907, S. 3 f.

II b Professor E. Schwiedland, Modernisierung der Mittelschule [II]. In: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), Nr. 282, Montag, 14. Oktober 1907, S. 3

II c (Die Schulreformer beim Unterrichtsminister.) In: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), Nr. 315, Samstag, 16. November 1907, S. 9

III Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Gurlitt. (Gelegentlich seines heute stattfindenden Vortrages im Verein für Schulreform.) In: Die Zeit (Wien), Nr. 1852, Dienstag, 19. November 1907, S. 1

IV Die Mittelschulfrage. (Konstituierung des Vereines für Schulreform.) In: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), Nr. 319, Mittwoch, 20. November 1907, S. 9–11

V Else Gurlitts Mein Vermächtnis an Hugo von Hofmannsthal (Erinnerungen an Hofmannsthal, aufgeschrieben von ihrem Bruder, Ludwig Gurlitt)

I

Rudolf Pannwitz, Ludwig Gurlitt

> Seit es Menschen gibt, hat der Mensch sich zu wenig gefreut. Das allein, Brüder, ist unsere Erbsünde.
>
> *Nietzsche*[1]

Gurlitt ist nicht einer, der neue Werte geschaffen hat, sondern einer, der etwas sehr Notwendiges mit Mut und Begeisterung sagt, und so, daß es viele fassen können, der eine Bewegung, die in den entscheidenden Ide-

[1] »Seit es Menschen giebt, hat der Mensch sich zu wenig gefreut: Das allein, meine Brüder, ist unsre Erbsünde!« Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen [1883]: Kap. 36 (Von den Mitleidigen).

en und Idealen schon existierte, mächtig gefördert hat, mit Einsetzung seiner ganzen Lebenskraft und allen Gefahren zum Trotz. Dadurch, daß er dies und das sagt, was vor ihm der Rembrandt-Deutsche und Lagarde längst gesagt haben,[2] wird es aber doch wieder ein gut Teil anders und stellt sich berechtigt neben diese. Gurlitt ist eine sehr bedeutende, selbständige Persönlichkeit, ganz ein Kind unserer Zeit, und sogar einer ganzen Bewegung unter Schülern und Studenten, die ihn begeistert aufnehmen, schon wieder ältere Generation – sogar gegenüber manchem orthodoxen klassischen Oberlehrer ältere Generation. So ergibt sich seine sonderbare Stellung zwischen drei Generationen: der, die mit einem Curtius[3] das Land der Griechen suchten, einen Calame[4] wegen seiner unglaublichen Kühnheit und Farbenpracht anstaunte, einen Lagarde vollständig überhörte, derjenigen dann, die den Naturalismus, die nationale Kultur, die Schulreform vertritt, einen Böcklin so lange ablehnte, bis sie ihn zum Modekünstler machte,[5] schließlich der, die wieder aller Enden eine gewaltige Synthese versucht. Es ist Gurlitt nicht möglich, sich gegen etwas Neues abzuschließen: er nimmt immerfort und überall auf. Aber darum wirft er durchaus noch nicht alles Alte über den Haufen. Da ist auf einem Kunsterziehungstage[6] eine hübsche Geschichte passiert. Gurlitt war so harmlos, seine *Virtus Romana* vorzulegen, er, der doch so gegen alles Lateinische ist! Und dieses Buch ist eine Erzählung

2 Zu Gurlitts Begeisterung für die Galionsfiguren völkisch-nationaler Ideen, Lagarde und Langbehn, s. o.

3 Der Archäologe Ernst Curtius (1814–1896) hatte in Göttingen Alte Geschichte gelehrt und mit seiner dreibändigen »Griechischen Geschichte« ein Gegenstück zu Theodor Mommsens »Römischer Geschichte« geschrieben. 1868 erhielt er einen Ruf nach Berlin. Gurlitts Vater kannte ihn gut, sein Halbbruder Wilhelm hatte bei ihm in Göttingen studiert, 1880 waren sie sich in Griechenland begegnet. Curtius war für den jungen Gurlitt ein Vertreter der »Alten«: »Seine Begeisterung für das klassische Altertum […] war beschränkt auf Griechenland […] und doch habe ich ihn im Kolleg, vorübergehend als sein Museums-Assistent, in der archäologischen Gesellschaft und in seinem eigenen Hause während 15 Jahren oft genug zu hören Gelegenheit gehabt.« Ludwig Gurlitt, Erinnerungen an Ernst Curtius (Aus dem Biographischen Jahrbuch für Altertumskunde 1901). Berlin 1902, S. 10.

4 Der Schweizer Alexandre Calame (1810–1864) war Mitte des 19. Jahrhunderts ein gefeierter Maler vor allem alpiner Landschaften.

5 Die Vorbehalte gegen Arnold Böcklins waren Ende des 19. Jahrhunderts einer breiten Böcklin-Verehrung gewichen, der Fritz Gurlitt mit seiner Galerie den Weg geebnet hatte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam heftiger Gegenwind von den Anhängern des modernen französischen Impressionismus wie Max Liebermann oder Julius Meier-Graefe, der seine Kritik in der Schrift »Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten« (1905) formulierte und Böcklins Malerei Cézanne und van Gogh entgegensetzte.

6 Es handelt sich um den 2. Kunsterziehungstag in Weimar (9.–11. Oktober 1903); ein Konferenzband erschien in Leipzig 1904.

vom alten und jungen Cato, alten und jungen Lesern gleicherweise zu empfehlen, da sie ein überaus lebendiges Bild des damaligen römischen Lebens in großer Frische gibt und doch so ganz – als Buch – unserem Zeitgeiste angehört. Aber darob das Entsetzen: *Virtus Romana* – im jetzigen Weimar![7] Gurlitt ist eben, so scharf und radikal er sein kann, alles in allem durchaus nicht der Stürmer und Dränger, wofür ihn viele [30] unter Freund und Feind ansehn. Er hat so vielerlei Kulturelemente in sich, so viele Substanz, ist so wenig einseitig, hat schließlich eine so wichtige Entwicklung durchgemacht, daß man ihn durchaus nicht als Vertreter einer bestimmten Richtung verstehen kann. Dazu kommt seine impulsive Natur, sein starker Produktionsdrang, seine vielseitigen Interessen – kurz, seine durchaus unkonstruktive Art. Er gehört auch zu den Menschen, welche aus ihrem Leben am besten zu verstehen sind. Darum will ich vor allem daraus einiges hervorheben.

Er ist, wie wohl bekannt, Sohn des Malers Louis Gurlitt, der seinerzeit einen großen Einfluß gehabt hat. Von dessen Bildern hängen noch seine Stuben voll: feine, klare, kräftige, überaus sonnige deutsche und südliche Landschaften. Das muß ein herrlicher Mann gewesen sein: der seinen Nacken nie beugte und doch mit aller Welt Frieden hielt; mit einem freundlich-ernsten, weitumfassenden Künstlerblick, der nach innen und außen gleich tief und breit drang; voll Freude und Güte, voll emsigen Arbeitsdranges, ohne Moralismus, ganz der freie, tätige schlichte Künstler, der geschaffene Erzieher. Er war nächster Freund Hebbels. Der hat auf ihn sein schönes Sonett gedichtet,[8] und auch ihr Briefwechsel harrt jetzt der Veröffentlichung.[9] Ludwig Gurlitt hat eine reine, ganz sonnige Kindheit verlebt: lauter Freiheit, lauter Freude, engstes Zusammensein mit der Natur, auch mit der Kunst – aber nicht, daß er zur Kunst erzogen wurde, sondern ihm, als Künstlersohne, lag es doch eben näher, zu zeichnen und zu malen, als etwa viel zu lesen. Die Schule störte das glückliche Familienleben auch nur, soweit es eben nötig war. Die Eltern

[7] Ludwig Gurlitt, Virtus Romana. Erzählungen aus dem altrömischen Leben. Der reiferen Jugend gewidmet. Leipzig 1904.

[8] »An meinen Freund Gurlitt« (1847); s. dazu Ursula Renner, Der Maler und der Dichter im Empfindungswirbel [Zu Friedrich Hebbels »An meinen Freund Gurlitt«]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. April 2018, Nr. 99, S. 16 (Frankfurter Anthologie).

[9] S. den Teildruck der Briefe: Ludwig Gurlitt, Friedrich Hebbels Beziehungen zu dem Landschaftsmaler Louis Gurlitt. In: Westermanns Monatshefte 103, H. 617, 1908, S. 672–681.

behandelten sie nicht als feierliches moralisches Institut, sondern mehr als notwendiges Übel. So war alles, was mit der Schule zusammenhing, eine Unterbrechung des natürlichen Daseins, ohne dieses selbst verdunkeln zu können. Die Gymnasialzeit in den letzten Jahren war für Gurlitt beträchtlich schwerer, und daher stammen Erinnerungen, die er bis heute noch nicht hat vergessen können. Er studierte dann klassische Philologie, wurde Spezialist in Ciceros Briefen und arbeitete als Archäologe. Interessant ist, wie er auf den entscheidenden Gedanken über die Entstehung der vorliegenden Briefsammlung Ciceros kam.[10] Ohne viel Kolleg und Bücher, so daß der betreffende Professor ganz entrüstet war, daß der junge Dachs herausgekriegt hatte, womit *er* sich sein Lebelang vergeblich herumgeschlagen, daß es stimmte – und ohne Methode! Dennoch war's nicht ein Aperçu, sondern eine regelrechte philologische Arbeit, nur auf ganz *andere* Methode, als die universitätliche, zustande gekommen. Gurlitt wurde Gymnasiallehrer, und nur eine lange, archäologische Studienreise in Italien und Griechenland hat diese Tätigkeit unterbrochen.

Aus reichen Erfahrungen und schweren inneren Konflikten bei der Ausübung seines Amtes ist Gurlitt zum Bruch mit dem alten System gekommen. Von Haus aus Philologe, aber der Künstler hatte werden wollen, immer mit den bedeutendsten Künstlern verkehrend, selbst ein hervorragender Zeichner, dazu in allen wesentlichen Dingen trotz regelrechtem [31] Studiengang Autodidakt – so sollte er sich nun in das Schema einpassen. Ich habe selbst bei ihm Unterricht gehabt und seitdem andauernd mit solchen verkehrt, die bei ihm Unterricht hatten, außerdem hat er immer viel von seinen Erfahrungen in der Klasse mitgeteilt. Es liegt also so, daß Gurlitt als griechischer und lateinischer Lehrer dazu kam, an dem Heilswert der beiden alten Sprachen zu verzweifeln, daß er als Deutschlehrer gesehen hat, wie unsinnig den Schülern ihre Klassiker

[10] S. o., Anm. 68. Die Resultate seiner Überlegungen hat Gurlitt verschiedentlich dargetan, etwa Ders., Die Briefe Cicero's an M. Brutus in Bezug auf ihre Echtheit geprüft. Göttingen 1883 (Philologus. Supplementbd. 4/5), S. 552–630 und S. 736; Ders., Nonius Marcellus und die Cicero-Briefe. Steglitz 1888 (Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Progymnasiums zu Steglitz. Nr. 87, 1888); Ders., Zur Überlieferungs-Geschichte von Ciceros epistularum libri XVI. In: Jahrbücher für classische Philologie. Supplementbd. 22,4, 1896, S. 510-554; Ders., Ciceroniana. In: Philologus 57, 1898, S. 398–408; Ders., Textkritisches zu Ciceros Briefen. Steglitz 1898 (Jahresbericht des Gymnasiums Steglitz. 12), S. 1–16; Ders., Die Entstehung der ciceronischen Briefsammlung. In: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik 4, 1901, S. 532–558.

behandelt und ihre Aufsätze korrigiert werden, daß er als Zeichenlehrer die totale Unbildung des Auges hat konstatieren können, alles in allem, daß er begriffen hat, was die heutige Jugend will und kann, nicht will und nicht kann, und nach reiflicher Überlegung nicht nur, sondern schwerem Kampfe sich als hoher Vierziger entschieden auf die Seite dieser Jugend gestellt hat. So hat in ihm das alte System sich selbst aufgehoben, ist keineswegs von außen angegriffen worden. Ich habe die entscheidenden Jahre dieser Entwicklung Gurlitts miterlebt und kann davon erzählen. Gurlitt hatte von vornherein dadurch einen isolierten Stand, daß ihm das »Pauken« zuwider war. Das wirkte nun auf die Schüler verschieden. Die einen waren heilfroh, die andern hatten Besorgnisse wegen der folgenden Klasse. Ich war heilfroh, und mir ist es auch außer Zweifel, daß sich ohne Pauken dasselbe erreichen läßt wie mit Pauken. Aber einstimmig wurde anerkannt, daß Gurlitt ein freier Mann ist, der ein freies Wort wagt, der sich vor niemandem fürchtet, der immer interessante Dinge zu erzählen weiß, eben daß er »ein feiner Kerl« ist. Und auch daß er eigentlich ein Künstler ist und die Welt mit ganz anderen Augen ansieht, habe ich oft sagen hören. Dann zuweilen, im Zusammenhang damit, daß er gar nicht zum Lehrer paßt. Sonderbar! Wer paßt eigentlich zum Lehrer? Ich kenne dann wieder, nicht nur aus Erzählungen, sondern selber, Homerstunden bei Gurlitt, wo er in verzweifelter Mattigkeit das im Klassenbuch stehende Pensum herunterübersetzen ließ, das Nötige erklärte, nachübersetzte – darin freilich verleugnete er sich nie ganz – und eben tat, was er mußte, wie ein vor den Karren geschirrtes Pferd. Das war in der Zeit seiner tiefsten Bedrückung und seiner ängstlichsten Zweifel. Aber in derselben Zeit habe ich ihn einen begeisterten, herrlich plastisch herausgearbeiteten Vortrag über irgend ein archäologisches Thema mit Projektionsbildern halten hören – da spürte ich den Geist seines älteren Freundes Curtius zugleich mit einem urkräftigen norddeutschen Erdgeruch. Und ein paar Jahre darauf arbeitete ich mit ihm den »Göttlichen Sauhirten«, eine Dramatisierung des homerischen Stoffes für Schüleraufführungen.[11] Ich habe von seinem Unter-

[11] Rudolf Pannwitz/Ludwig Gurlitt, Beim göttlichen Sauhirten [Dramatische Szenen]. In Kommission bei E. Kannengießer in Schalke, Westfalen, 1904. Über Eumaios, den treuen Freund des Odysseus, den dieser als ersten nach seiner Rückkehr nach Ithaka aufsucht, wollte wenig später auch Hauptmann schreiben. S. Gerhart Hauptmann, Tagebücher 1906 bis 1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907. Hg. von Peter Sprengel. Berlin 1994, S. 373; Eintrag vom 31. März 1907.

richte immer sehr viel gehabt, und die drei Jahre Zeichenunterricht – von der Ober-Sekunda bis zum Abiturium – haben einen ganz starken Einfluß auf meine Entwicklung gehabt, weil ich da in eine mir fremde, der wissenschaftlichen mindestens ebenbürtige Welt eingeführt wurde. Es tat mir so leid, Gurlitts freier Entfaltung immer noch einen Riegel vorgeschoben zu sehen. Ich sah so deutlich, daß der Mann noch ganz anderer Dinge fähig war, als er leistete, gerade weil ich [32] von dem, was er leistete, eine so starke Wirkung fühlte. Ich schob alles, und mit Recht, auf das Schulsystem. Noch trauriger war mir eins: so viele Schüler unfähig zu sehen, sich ausreichend seinem Einflusse hinzugeben und dadurch ihm wieder neue Möglichkeiten der Wirkung zu geben. Aber es war doch schon damals eine übliche Sache, mitten in der Stunde Gurlitt auf irgend etwas Interessantes zu bringen und sich so eine schöne halbe Stunde zu schaffen. Also, alles in allem, war ein ausgezeichnetes Verhältnis zwischen Gurlitt und seinen Schülern, von disziplinarischen Schwierigkeiten überhaupt nicht zu reden, nur daß beide Teile sich noch nicht so ganz verstanden. Also hier vor allem liegen die Ursprünge zu Gurlitts Bruch mit dem alten System. Er hat alles in langen Jahren der Lehrtätigkeit am eigenen Leibe erfahren. Er sann schon da auf Abhilfe: versuchte das eine zu tun, ohne das andere zu lassen. So entstanden seine lateinische Sextanerfibel und Quintanerlesebuch,[12] wo er, vom Bilde ausgehend, lauter zusammenhängende Stücke aus dem antiken Kulturleben bringt, ohne den grammatischen und Vokabelstoff anders als üblich zu verteilen. Das war eine angestrengte Arbeit von Jahr und Tag. Dahin gehören auch die Anschauungstafeln zum Cäsar.[13] Aber natürlich, das alles waren nur Tropfen auf den Stein. Wo ein ganzes System im Sterben liegt, da bleibt als letzter Samariterdienst nur noch der jenes Dorfjungen, der, gefragt, was er denn getan haben würde, antwortete: »Ich hätt'n vullends tuttgeschlagen.« So hat's denn Gurlitt auch mit dem humanistischen Gymnasium und allem, was desselben Geistes ist – also auch viele sog. Realien! – in seiner berühmt gewordenen Broschüre »Der Deutsche

12 »Lateinische Fibel für Sexta« (Berlin 1897); »Lateinisches Lesebuch für Quinta« (Berlin 1901). Beide mit Abb. S. dazu oben.

13 Ludwig Gurlitt, Anschauungstafeln zu Caesars Bellum Gallicum. I Castra Romana. II Alessia. III Caesaris cum Ariovisto colloquium. IV Vercingetorix cum nonullis principibus Gallorum. V Exercitus Caesaris in Brittaniam exponitur. VI Avaricum a Caesare oppugnatum. Gotha: Perthes [um 1900].

und sein Vaterland« getan.[14] Er schrieb sie, weil er's nicht lassen konnte. Ich denke in solchen Fällen immer an den Schoppe in Jean Pauls »Titan«: »Aber ein *Unvermögen* hab' ich, einem ungerechten Truge zuzuschauen, ich fahre drein.«[15] Dabei hatte Gurlitt immer noch die große Sorge, etwa doch für zu wenige zu sprechen, sogar, seinen Bruch mit der Tradition nicht verantworten zu können. Ich weiß noch sehr, *wie* oft er mich gefragt hat, ob denn alles wirklich so sei, wie er es dargestellt, wie er geklagt hat über die unübersteigliche Mauer zwischen Lehrern und Schülern, so daß der Lehrer überhaupt gar nichts von seinem Schüler weiß. Wie es seine Art ist, hat er vor allem hier gearbeitet: die verschiedensten Teile der Broschüre unabhängig voneinander geschrieben, bis es sich zusammenfügte, und dann immerfort erweitert, umgearbeitet, so und so oft über den Haufen geworfen – die ganze Stube lag immer voll von den großen, teils gedruckten, teils geschriebenen, immer wieder und immer anders auseinandergeschnittenen und aneinandergeklebten Fetzen. Gurlitt konnte mit dieser Sache wie mit all seinen längeren, die sich nicht in einem Zuge herunterschreiben lassen, gar nicht fertig werden. Es kamen auch die Beängstigungen dazu: er irre sich, oder wenigstens, es sei nicht überzeugend genug. Er *wollte* gar nicht nur *seine* Meinung sagen, sondern für viele sprechen, die sich, wie er selbst früher, still verhielten oder vorsichtig laut wurden. Deshalb seine massen[33]haften Zitate, durch die er seine Klagen und Anklagen und positiven Forderungen in Übereinstimmung mit denen zahlloser Zeitgenossen zeigt. So wurde diese Broschüre denn fertig, bis in die letzten Phasen der Korrektur sich immer noch umgestaltend, als ein *J'accuse* gegen das ganze herrschende Erziehungswesen, aber, bei aller Kritik, als eine Masse nahrhaften Stoffes, von einem ernsten, freien, kräftigen Geiste dargeboten. Bei aller Schärfe und Bitterkeit hier und da zeugt's doch so wenig von Verbitterung und Tadelsucht, ist's so voll Frische, Lebensmut, Humor, daß man überall Wege und gutes, neues Land sieht. Es ist eben nicht negative Kritik, sondern positive, die die Wirklichkeit an einem nicht überschwenglichen Ideal mißt. Es ist einmal, überaus treffend, von Gurlitts *derbem Idealismus* gesprochen worden. Der verbürgt ihm auch seine große Wirkung. Er ist erdig, körnig, grob genug, um die Massen anzuziehen,

[14] Gurlitt, Der Deutsche und sein Vaterland (wie Anm. 40), 145 S.
[15] Hervorh. im Original.

aber dann wieder so impulsiv vorwärtsdrängend, so begeistert fortreißend, daß er jene schweren Massen tatsächlich in Aufruhr und Bewegung bringt. Darum der wunderbare, durchschlagende Erfolg der Broschüre, die fast ausnahmslose Zustimmung, das Echo, das jetzt nach mehreren Jahren noch immer nicht verstummt. Und damals hat Gurlitt gekämpft, ob er die Broschüre überhaupt veröffentlichen darf! Ich weiß noch, als ich einmal bei ihm war, da sagte er mir, er könne es doch nicht, es helfe niemandem, und er mache sich lauter Feinde. Ich drängte nun sehr, er dürfe sich nicht von der Generation hindern lassen, der zuliebe er es gar nicht geschrieben habe, mit der er sich eben in Widerspruch stelle. Er habe nicht geschrieben, um sich selbst klar zu werden, sondern um auf andere zu wirken. Darum sei die Arbeit nicht für den Schreibtisch, sondern für die breiteste Öffentlichkeit. Wenn sie geschrieben sei, so sei damit der Druck gefordert. Wir sprachen nun noch allerlei. Dann sagte Gurlitt: »Sie stehen mir für die junge Generation. Sie müssen es wissen. Und für die habe ich geschrieben.« Das war eine von so und so vielen Krisen. Ich erzähle das so genau, weil es mir wichtig scheint, um Gurlitts Broschüre selbst zu verstehen.

Als die Broschüre erschienen war, begann es unter seinen Schülern sehr unruhig zu werden. Freilich habe ich hier und da mit Mitabiturienten Schwierigkeiten gehabt, weil ich so unbedingt auf Gurlitts Seite war (wir waren übrigens damals schon Studenten), aber, genauer besehen, steckten die Eltern dahinter. Es dauerte denn auch nicht lange, bis Gurlitt die Schüler auf seiner Seite hatte. Dazu kam, daß er selbst seinen Unterricht noch wesentlich änderte, immer weniger Konzessionen machte, immer unbedingter, alle, auch die unangenehmsten Folgen auf sich nehmend, dem eigenen Gewissen folgte. Jetzt ist zwischen ihm und seinen Schülern das beste Verhältnis, das man sich denken kann. Und auch ohne Paukerei wird das Nötige geleistet. Freilich –: *das Nötige*, nicht die (nach der Meinung noch vieler) nötige Paukerei. Gurlitt behandelt seine Schüler als Erwachsene und als Gentlemen und teilt sich ihnen mit und bringt sie in Zug – das ist die ganze Kunst. Dafür hängen sie an ihm. – Was ich nun an Gurlitt [34] persönlich so hoch schätze, ist seine ganz unverwüstliche Frische und Heiterkeit. Wie arg es ihn auch drücken mag, er arbeitet sich immer wieder heraus, und es bleibt nichts Chronisches zurück. Dann seine Fähigkeit zu Genuß und Freude, welch beides

anderen zu verschaffen der ernste Grund all seiner Polemik ist. Daß der Mensch sich freuen müsse, ist ihm solche Selbstverständlichkeit, daß er schwerlich daran denken würde, es als einen besonders wichtigen Satz mit dem Nachdruck eines dadurch Erleuchteten auszusprechen wie Nietzsche tat.[16] Ihm ist überhaupt das Leben etwas sehr Selbstverständliches. Vor den Geheimnissen der Natur steht er still, aber recht behaglich, um sich in ihren schönen Anblick zu versenken, greift wohl auch zum Stift, um es fein und kräftig zu skizzieren. Dann sein Humor, der bei ihm auch nichts anderes ist als Lebensfreude, die sich durch nichts anfechten läßt. Wenn ich von Gurlitt komme, so ist es mir immer, als hätte ich eine Maibowle getrunken. Mit dieser Freudigkeit nimmt Gurlitt auch beinahe unbeschränkt auf, was ihm entgegengebracht wird: nicht um es zu beurteilen, sondern um es zu genießen, sich davon zu nähren. Deshalb in seinen Schriften, die doch wirklich nicht philologischen Stiles sind, die vielen Zitate. Ganz gleich, wer es gesagt hat – wenn der Mann nur recht hat! So auch nicht das mindeste Verlangen, mit einem reinlich geschiedenen geistigen Originalbesitz dazustehen. Es ist alles ein fliegendes Blatt, was Gurlitt schreibt, und bestimmt, als Übergang von Tat zu Tat zu vermitteln. Gurlitt kann begeistert sein und andere begeistern. Und das ist selten. Ich stimme gewiß nicht in die faden Lamentationen aller Zeiten ein, daß gerade der Zeit, in der man lebt, die Größe fehle. Noch eher neige ich zum Gegenteil. Aber eins, was früher mehr dagewesen sein muß, vermisse ich doch unendlich: die plötzlichen Erleuchtungen, die Fähigkeit, Schwung zu haben, mit wirklichem Schwung zu leben. Die Ideale haben wir, es fehlen die Idealisten. Was Curtius für Alt-Hellas geleistet hat – das wäre für vieles andere zu leisten. Aber es ist manchmal, als ob alle Kraft für die Schaffung und den Ausbau der Ideen und Ideale verbraucht würde, als ob, in Hasten und Ringen, die genießende, mitteilende Begeisterung gar nicht erwachen könnte, als ob jeder gerade genug zu tun hätte, seine eigene Seele zu retten. Ich finde es auch so, daß den einen die Erkenntnis fehlt, das Begeisterungswürdige aufzufinden, und sie über die schlechte Zeit klagen, in nichtigen Einzelexplosionen und vergeblichen Kämpfen sich verzehren, und daß die anderen nicht mehr genügend Freudigkeit aufbringen. Also ich will nicht unserer Zeit etwas vorwerfen, nur ihren Charakter zeichnen. Und darum eben

[16] Vgl. das Motto von Pannwitz' Aufsatz.

ist mir ein Gurlitt, der so vieles verstehen, für so vieles sich begeistern kann, der einen unzerstörbaren Glauben an alles Gute ohne allen Moralismus hat, einfach impulsiv, ja nicht als gymnasiale Weltanschauung: zur Erziehung der Jugend und noch vieler Alten so sehr willkommen in dieser Zeit. Und glücklicherweise wird er allerorten gehört. Sein mutiges Vordringen, seine Frische und Echtheit, seine entzündete und zündende ideale Derbheit, humoristische Schneidigkeit und Behaglichkeit; seine frohe Kampfnatur und sein künstlerisch liebevolles Allbetrachten, schließlich daß er durch [35] seine Frau und seine Kinder als Mensch das größte Glück hat und denen in gleicher Lage dies Glück zu schätzen und zu erhöhen raten kann als Pädagoge – all dies zusammentreffend hat es möglich gemacht, daß er wirklich durchgedrungen ist. Starken Anteil daran hat ja auch der günstige Moment, in dem er aufgetreten ist. Aber das ließ sich doch nicht voraussehen, daß es in so rascher Zeit so schön gelingen würde.

***

Es ist nun fast ein Jahr vergangen, seit ich dies über Gurlitt geschrieben habe. Und in der Zeit ist viel geschehen, worüber noch im alten Zusammenhange ein Wort zu sagen wäre.

»Der Deutsche und seine Schule«, Gurlitts zweite Broschüre,[17] ist inzwischen erschienen. Sein Anhängerkreis ist dadurch stark gewachsen. Man sieht ihn jetzt als den Führer einer großen Bewegung an, die unter den Eltern und Lehrern, vor allem den Volksschullehrern, wühlt. Man fordert, alles in allem: Freiheit und Frieden. Und das ist wohl nicht so Unmögliches verlangt. Aber auch die Gegner haben sich geregt. Und angesehene Vertreter der älteren Richtung, Schulrat Cauer[18] und Professor Paulsen,[19] haben gegen Gurlitt geschrieben. Aber erst, nachdem er auf

17 Berlin 1905.

18 Paul Cauer, Deutsche Erziehung. Ein Wort zur Abwehr gegen Ludwig Gurlitt und den allgemeinen Erziehungstag in Weimar. In: Das Humanistische Gymnasium 16, 1905, S. 169–181. Wieder in: Ders., Siebzehn Jahre im Kampf um die Schulreform. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1906, S. 265–283.

19 Friedrich Paulsen (1846–1908), Gurlitts Steglitzer Nachbar, gehörte zum Kuratorium des Steglitzer Gymnasiums. Er hatte in der Sonntagsbeilage (Nr. 42) zur Vossischen Zeitung Nr. 485, 15. Oktober 1905, unter der Überschrift »Ludwig Gurlitt über die deutsche Schule« geschrieben, was wiederum Gurlitt mit »Friedrich Paulsen als mein Richter« (wie Anm. 51) replizierte. Darin betont er, dass seine von Paulsen kritisierte Schrift »Der Deutsche und das Vaterland« »bei den künstlerisch empfindenden Kritikern und vor allem bei den mit schnellerem Pulsschlage begabten Österreichern vielfache Freunde erworben« habe. (Ebd. S. 441)

der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg seinen Vortrag über »Pflege und Entwicklung der Persönlichkeit« gehalten hat, der dann auch einzeln erschienen ist.[20] Gurlitts Position ist dadurch nicht erschüttert worden. Denn diese Angriffe zeigen eben nur nachdrücklich, daß hier Weltanschauung gegen Weltanschauung steht. Paulsen hält die Wurzeln der Wissenschaften für bitter und spricht für autoritative Erziehung, Cauer sagt, wir seien Epigonen[21] und müßten uns damit zunächst zufrieden geben – das ist eigentlich gar keine Kritik, der wir uns zu stellen haben: wir können da eben nicht mehr mit, oder: die Herren können mit uns nicht mit. Man hat Gurlitt vielfach vorgeworfen, er leiste keine positive Arbeit, reiße nur ein. Man denke doch aber ja an seine lateinischen Lehrbücher, seinen »Göttlichen Sauhirten«, seine »Virtus Romana«, seine neuen Arbeiten über Zeichenunterricht. Warum versucht man es nicht auch einmal mit *seinen*: den *besten* lateinischen *Schul*büchern, die ich kenne? Damit läßt man ihn sitzen, und grollt lieber, daß er keine positive Arbeit leiste.[22] Und dann – was ist's mit dem Einreißen? Gurlitt baut eben dadurch auf, daß er einreißt. Wir hatten uns zu sehr gewöhnt, und vor allem die Beamten, alles Heil von oben zu erwarten. Ganz gleich nun, ob das Heil von oben komme oder nicht, ein Volk, das sich nicht selber zu helfen weiß, nicht den Drang hat, sich selber zu helfen, gibt seinen Patrioten Anlaß zu schwerer Sorge. Solch schwer sorgender Patriot ist Gurlitt. Recht verstanden greift er nicht die Behörden an, *sondern unser ganzes Volk*. Und da hat er etwas erreicht, wofür wir alle ihm zu dauerndem Danke verpflichtet sind und was sich nicht so rasch vergessen wird. Er hat dem deutschen Lehrer

[20] S. die Zusammenfassung von Vortrag und Diskussion in: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Zusammengestellt von K.[arl] Dissel und G.[ustav] Rosenhagen. Leipzig 1906, und Ludwig Gurlitt, Pflege und Entwicklung der Persönlichkeit. Leipzig 1905.

[21] Cauer, Deutsche Erziehung (wie Anm. 18, Anhang I), S. 277.

[22] Gurlitt selbst sieht Paulsens Kritik gesteuert durch seinen ärgsten Feind, den ersten Direktor (seit 1886) des Steglitzer Gymnasiums Dr. Robert Lück (1851–1930), und er widerspricht der Behauptung von fehlender »positiver Arbeit«: »Ich habe jahre-, jahrzehntelang Hand angelegt und geholfen, habe Lehrbücher geschrieben, Cäsar-Tafeln veröffentlicht, Schulaufführungen veranstaltet (Sophokles' Antigone, Aias, v. Wildenbruchs Väter und Söhne), habe zahllose pädagogische Aufsätze geschrieben, habe zur Belebung der Homerstunden mit Pannwitz noch in den letzten Jahren ›Den göttlichen Sauhirt‹ (Verlag E. Kannengießer in Schalke) geschaffen, auch die gedruckten Präparationen zu Ciceros Briefen im Verlag von O. Goedel in Hannover erscheinen lassen, habe jahrelang den ›Wandervogel‹ geleitet, dafür viel geschrieben, habe die Schüler in Museen geführt, ihnen Vorträge gehalten – Ist das nicht positive Arbeit an der Schule?« Gurlitt, Friedrich Paulsen als mein Richter (wie Anm. 51), S. 444.

das freie Manneswort wiedergegeben und in den weitesten Kreisen ein brennendes Interesse für die Fragen der Erziehung wachgerufen. Natürlich hat er es nicht allein getan. Aber den Löwenanteil [36] hat er. Schon die Bekanntschaft seines Namens bürgt dafür. Das Positivste, was wir haben, ist unser inneres Selbst. Und eine große Wirkung auf dieses danken Unzählige ihm. Das ist positivere Arbeit als viele spezialistische Pädagogik. Unser ganzes Volk, in allen Schichten, ist jetzt den Reformen in der Erziehung zugänglicher. Daran hat Gurlitt großes Verdienst. Und solche Verdienste sind nicht berechenbar, verrechenbar. Wir alle haben die starke Hoffnung, nun auch in absehbarer Zeit zu friedlicherer Kulturarbeit fortschreiten zu dürfen. Selbst solch neues Volksschulgesetz, das durch seine Krampfhaftigkeit *doch* wie ein letzter, verzweifelter Versuch, die große Bewegung zu ersticken, anmuten muß, selbst das kann unsere weitschauende Zuversicht nicht nehmen. Die Lehrerschaft und die Eltern sind mit großem Eifer daran, sich selbst zu Erziehern zu erziehen – trotz allem Gegenteil! –, und je heißer, stürmischer, wirklichkeitsfähiger die Wünsche werden, desto mehr *müssen* die Behörden ihnen nachgeben. Sie allein können ja nicht, selbst wenn sie wollen, darauflos reformieren. Sie haben erst Recht und Anlaß dazu, wenn sie erfahren, daß man unzufrieden ist. Das hat man ihnen, zumal ihre »treuen« Untergebenen, zu wenig gesagt. Aber es wird alles noch anders werden. Diesen Optimismus, den keine Enttäuschung erschüttern kann, hat Gurlitt. Das steht in jedem, auch dem polemischsten, kritischsten seiner Aufsätze.[23] Er hat reichste Gelegenheit, zu beobachten, was, jeder in seinem Kreise, wir alle beobachten: wieviel Positives in neuer Lehrweise schon in bestehenden Schulen und, natürlich weniger gehemmt, in freien Unterrichtszirkeln geleistet wird, und wie ungeheuer das Verlangen und die Fähigkeit dazu wächst. Darum mahnt er immer wieder zum Zusammenschluß, zu großzügiger, gemeinsamer Politik, warnt davor, daß wir in Grüppchen uns gegeneinander abschließen. So hat er – *meines Wissens* der *einzige* Oberlehrer! – zu dem neuen Volksschulgesetz das Wort ergriffen. Warum lassen die Oberlehrer immer und immer noch ihre Kollegen und Kolleginnen an der Volksschule so allein? … Einen Erfolg im engen Kreise, zu dem er sehr zu beglückwünschen ist, hat Gurlitt in dieser Zeit auch gehabt.

[23] Eine umfassende Bibliografie von Gurlitts zahlreichen schriftlichen Äußerungen steht noch aus.

Das Steglitzer Gymnasium, an dem er selbst unterrichtet, hat nach allem, was ich mit Erstaunen und Freude höre, recht tiefgreifende Wandlungen erlebt, und eine ganze Reihe Forderungen seiner ersten Broschüre sind gerade da verwirklicht worden. Ich will damit nicht etwa sagen, dieses Gymnasium hätte früher hinter anderen zurückgestanden, vielmehr: es muß jetzt so manchem andern ein Stück voraus sein. Und dies ist in den letzten Jahren geschehn. Das zeigt schließlich am deutlichsten, daß Gurlitts Arbeit im Grunde positiv ist. Wenn er sagt: Dies soll *nicht* so sein! so sagt er auch gewöhnlich dabei, in *welchem Geiste* er es wünscht. Die genaueren Anordnungen aber überläßt er billigerweise den Behörden und die persönliche Durchführung dem einzelnen Lehrer.

Das Positivste und Bedeutendste, was Gurlitt bis jetzt geleistet hat, ist seine *allgemeine Leistung der Aufrüttelung des Volkes zur Selbsterziehung und zu besserer Jugenderziehung*. Danach [37] aber kommt – sein Hamburger Vortrag.[1] Darin deutet er die Seele des Kindes und fordert, daß man sie begreife und verehre als etwas Heiliges, Naturgeschaffenes, Gutes, das man als Erzieher zu pflegen, nicht aber durch Zwang zu stören hat, das, wie jeder Organismus, selbst wächst, dem man, selbst mit dem eigenen Ideal, nicht vorgreifen darf. Das ist eine höchst positive Weltanschauung mit sehr einleuchtenden, sehr durchführbaren, sehr praktischen Konsequenzen; mehr als das: es ist eine tiefe Religion, ein Glaube an das Gute und eine Pflichterkenntnis, daß man alles Werdende, die Jugend, vor einem selbst, dem mehr oder minder schon Abgeschlossenen, mit liebender Vorsicht schützen müsse, auf daß unsere Kinder und Schüler über uns selbst hinauswachsen.[2]

II a

Modernisierung der Mittelschule
Von Professor E. Schwiedland

Mit Behagen sehe ich den völkischen Unmut wachsen wider die Mittelschule. Seit einem Vierteljahrhundert empfinde ich ihn selbst in eben-

1 Gurlitt, Pflege und Entwicklung der Persönlichkeit (wie Anm. 20, Anhang I). Im Folgenden gibt Pannwitz eine Art Essenz der gurlittschen Überlegungen in Hamburg.

2 »Es ist […] die Bestimmung der Jugend, über uns Erzieher hinaus zu wachsen.« Gurlitt, Pflege und Entwicklung der Persönlichkeit (wie Anm. 20, Anhang I), S. 38.

solcher Stärke. Seit ich ihr – als Vorzugsschüler und Musterknabe – entronnen, fühle ich, daß sie unzeitgemäß ist; seither erst erkannte ich, was sie am werdenden Menschen überdies sündigt, und lernte als Hochschulprofessor die Jugend beklagen, die als zum Betriebe der Wissenschaft »reif« die Stätten der Forschung betritt. Die Leiter des praktischen Lebens sind von den Früchten der heutigen Schule ihrerseits ebensowenig erbaut. Um ein Mißverständnis zu vermeiden: auch die Reformbedürftigkeit unseres *Hoch*schulbetriebes steht für mich fest. Aber das Uebel der *Mittel*schule schreit jetzt zu den Volksmassen, und es hieße an allem vernünftigen Fortschritt irre werden, wollte man annehmen, daß das Volksparlament diesen Aeußerungen gegenüber unempfindlich bliebe und sich weiter kritiklos der Autorität schulmeisterlicher Fachmänner oder bureaukratischer Zentralen beugte.

Die allgemeine *Klage* ist, daß die heutige Mittelschule Leute »erzieht« – soweit dieses Wort anwendbar ist –, welche den Anforderungen des *Lebens* nicht entsprechen. Und doch wird die Jugend *geplagt*! Der Vertreter des einfachen gesunden Menschenverstandes steht aber den Dingen, womit man die Jugend »bildet«, völlig verständnislos gegenüber und angesichts der ungünstigen Resultate der heutigen Methoden entrüstet er sich über die *unnütze* Quälerei. Er findet sogar, daß die ungeeignete Jugend von der *Schule* verbildet und gegenüber den Aufgaben des Lebens ungeschickt und blöd *gemacht* wird. Was nützt da die Berufung der Auguren auf ihre eigene erleuchtete Weisheit? Die Volksstimme wird desto lauter werden, je länger es währt, bis ein Minister sich durch vernünftige Reformen ein Denkmal stellt.

Ueber die Wiederholung der Anklagen, welche die produktiven wie die gelehrten und wohl nicht minder die künstlerischen Kreise gegen die heutige Mittelschule erheben, sind wir hinaus. Jetzt gilt es, sich über ein Reformprogramm zu einigen. In der schöpferischen Tätigkeit liegt die Schwierigkeit, nicht in der kritischen Behandlung des Bestehenden.

Vor allem wären nun hiebei, wie mir scheint, zwei Möglichkeiten auszuschalten: die Schaffung eines dritten Schultypus zwischen Gymnasium und Realschule – und der Gedanke, etwa eine neuartige Mittelschule zu gründen und abzuwarten, wie diese sich bewährt. Mit dem letzteren Auswege wäre die ganze gegenwärtige Bewegung auf ein totes Geleise gebracht und während eines Vierteljahrhunderts käme der bequeme

Hinweis in Geltung, man müsse die Erprobung des neuen Typus abwarten. Was aber den Wechselbalg eines »Reform-« oder »Realgymnasiums« angeht, hat man an ihm in Deutschland allem Anscheine nach wenig Freude. Auch bei uns empfiehlt sich dieses Mittelding nicht. Ist man mit dem Gymnasium und der Realschule unzufrieden, so läuft man bei der Verquickung Gefahr, die Uebel beider Typen weiterzuzüchten: den unpraktischen Formalismus wie den unzulänglichen Realismus.

Abgesehen hievon spricht noch eines gegen eine einheitliche Mittelschule. Der Professor der Technischen Hochschule Hofrat *Kick* hat in einer Beratung des Oesterreichischen Ingenieur- und Architektenvereines im Jahre 1899 mit Recht gesagt: »Techniker und Mediziner bedürfen der Ausbildung des Vorstellungs- und Beobachtungsvermögens in einem Grade, welchen derjenige, der für das Rechtsstudium vorgebildet wird, nicht in diesem Maße zu pflegen hat. Es ist etwas anderes der reale und etwas anderes der formale Unterricht; für den Juristen ist der formale Unterricht wichtiger, für den Techniker und Mediziner der naturwissenschaftliche, reale Unterricht von ausschlaggebender Bedeutung.« Dazu kommt, daß die einheitliche Mittelschule leicht eine solche werden könnte, »die nicht auf unsere Rechnung gestellt ist, sondern auf Rechnung der anderen, und wir würden diejenigen sein, welche zu kurz kämen.«

[S.4] Die einheitliche Vorbildung wäre freilich für den Staat ebenso vorteilhaft wie für die Eltern; er müßte dann nicht zweierlei Mittelschulen erhalten, und die Kinder auf dem Lande brauchten sich nicht vorzeitig für eine reale oder formale Ausbildung zu entscheiden, je nachdem, welche Art von Mittelschulen ihnen örtlich oder finanziell näher liegt. Diese Vorteile bietet aber auch ein anderer Weg, den einer der klarsten Köpfe in Oesterreich, der Physiker und Naturphilosoph Ernst *Mach* schon vor zwanzig Jahren angedeutet hat: einheitliche *Unter*klassen und verschiedene *Ober*klassen, welche eine eigentliche Vorbereitung für den Beruf geben. Mach wurde darauf aufmerksam, daß dieses Prinzip einer »beschränkten Lernfreiheit an den dänischen Gelehrtenschulen, die unseren Gymnasien entsprechen, bereits mit bestem Erfolge durchgeführt ist. Die dänischen Gelehrtenschulen sind sechsklassige Einheitsschulen mit Bifurkation der beiden oberen Klassen.«*

* [Fußnote im Original:] »Ueber den relativen Bildungswert der philosophischen und der mathematisch-naturwissenschaftlichen Unterrichtsfächer« in seinen »Populär-wissenschaftlichen Vorlesungen« Leipzig. Barth.

In der Tat hatten die dänischen Gymnasien seit 1871 eine Zweiteilung: philologisch-historische und mathematisch-physikalische Oberklassen. Seit dem Gesetze vom 24. April 1903 ist indes die Einteilung folgende:

Die Volksschule nimmt Kinder von sieben bis zehn Jahren auf. Mit elf Jahren treten sie in die eigentliche Mittelschule ein. Für die unteren Volksschichten bestehen ein[e] fünfte und eine sechste Volksschulklasse, welche im Alter von 13 bis 14 Jahren beendet werden.

Die *Mittel*schule, welche eine Aufnahmeprüfung voraussetzt, ist während der ersten vier Jahre einheitlich. In der ersten Klasse beginnt man mit einer fremden Sprache, und zwar nach Wahl mit Deutsch oder Englisch. In der zweiten Klasse reiht sich die zweite Fremdsprache (Englisch, beziehungsweise Deutsch) an. Mit dem 15. Jahre ist der einheitliche Unterbau absolviert und es findet eine Prüfung statt auf Grund deren die oberen Klassen bezogen werden können, und zwar eine *Real*klasse, welche mit 16 Jahren verlassen wird, oder je drei Klassen des dreiteiligen Gymnasiums: eine *klassisch-philologische* Abzweigung mit Latein und Griechisch, ein *neusprachlicher* Zweig mit Latein – und eine *mathematisch – physikalische* Abteilung ohne Latein wie Griechisch. Anfangsgründe des Lateinischen werden in der letzten einheitlichen Mittelklasse unterrichtet. Die Elemente des Lateinischen lernt also in Dänemark jeder Mittelschüler. Französisch kann in allen Oberklassen gelernt werden. Die ersten Schüler dieses dreiteiligen Gymnasiums werden die Schule im Jahre 1910 mit 18 Jahren verlassen.

Das ist ein Schema, das noch nicht volle Wirklichkeit geworden ist, da das Gesetz noch nicht sieben Jahre in Wirksamkeit steht, das aber für uns als *vorbildlich* gelten darf.

Auf einige Kenntnis des Lateinischen legen die absolvierten Realschüler auch bei uns oft Wert. Sie empfinden ihre Verständnislosigkeit gegenüber lateinischen Worten und Redewendungen als formelle Minderwertigkeit, als geistigen Schönheitsfehler. Als vor einigen Jahren eine französische *Parlaments*enquete die Unterrichtsfragen erörterte (ein Weg, welcher sich auch bei uns empfehlen würde), erklärten sich die Vertreter der – Handelskammern für die Beibehaltung des klassischen Sprachunterrichtes. Diese Erscheinung dürfte der eben erwähnten Regung zuzuschreiben sein, wenn man nicht auch hier annehmen will, daß jeder gerade dasjenige schätzt, was er nicht besitzt, richtiger: nicht kennt.

Schätzen doch auch Professoren der Technik die Gymnasiasten, und die Lehrer der Medizin die Realschüler, aus Unzufriedenheit mit den Schülern, die ihnen heute dort die Realschule, hier das Gymnasium liefert.

Das »dänische Schema« hat den Vorzug, die sprachlich-geschichtliche Vorbildung ihren Liebhabern zu erhalten, ohne sie der ganzen Masse des Volkes aufzuzwingen. Auch bedingt da ein späterer Wechsel der allgemeinen Berufsrichtung keinen besonders erheblichen Verlust an Zeit und Mühen. Ich wüßte daher nichts Besseres vorzuschlagen, als eine *einheitliche Unterschule* mit fünf oder allenfalls sechs Klassen und eine drei-, beziehungsweise zweiklassige *Oberschule* mit Bi- oder Trifurkation nach der Berufsrichtung.

Würde dann das *Freiwilligenrecht* – sofern sich diese Einrichtung überhaupt erhält – den Absolventen der Unterschule eingeräumt werden (wohl verstanden ohne »Maturitäts«prüfung), so würden die oberen Klassen von einem Schülermaterial entlastet werden, welches sie heute empfindlich – vom Standpunkte der Schüler unnütz, von jenem der Schule nachteilig – belastet.

Wichtig ist aber auch, daß das dänische Prinzip stillschweigend anerkennt, daß wir auch andere Mittel geistiger Schulung besitzen, als jene der klassischen Philologie oder des Sprachenunterrichtes überhaupt.

II b

Modernisierung der Mittelschule*
Von Professor E. Schwiedland

Die entsprechende Gestaltung des mittleren Unterrichts setzt eine Entscheidung über sehr wichtige Fragen voraus. Zunächst steht die Frage, welches Schulschema zu schaffen sei. Zu untersuchen ist, welche Arten von Schulen und wie viele Klassen den Bedürfnissen der Zeit entsprechen, welche Gegenstände zu unterrichten sind, in welchem Ausmaße, mit welcher Methode, durch welche Personen?

Bei der Bestimmung der zu lehrenden Gegenstände hat man sich, wie ich glaube, danach zu richten, daß die Schule nicht nur Schulung, also Lerngewohnheit, sondern auch eine Summe von Tatsachen zu vermitteln

* [Fußnote im Original:] Siehe D. Wr. Tagblatt vom 7. Oktober 1907.

hat, deren Kenntnis die Bildung bedingt. Wohl sind die Kinder an Arbeit zu gewöhnen; die Arbeit, welche das Leben von ihnen erwartet, ist aber nicht bloß eine *Lern*arbeit im Sinne der willigen Aufnahme irgend welcher Mitteilungen durch das Gedächtnis. Es kommt im Leben vielmehr auf selbständiges Sehen, auf Interesse für die bedeutsamen Tatsachen, auf unvoreingenommenes, unbefangenes, also schöpferisches Denken, auf das Wissen positiver, für das Leben wichtiger Dinge, auf Willenskraft und körperliche Widerstandsfähigkeit an. Was man der heutigen Schulung vorwirft, ist unter anderem, daß sie sich auf bloße Bildung des *Verstandes* beschränke und die Erziehung, alsodie *Charakter*bildung, außer acht lasse, daß sie überdies den Verstand *verbilde*, indem sie an bloß formale, äußerlich logische, ich möchte sagen »bureaukratische« Gedankengänge gewöhnt und eine Summe für das Leben belangloser Kenntnisse gewährt, ja geradezu Bildungselemente vermittelt, welche die Schüler zu einer gewissen Nichtachtung der das Leben beherrschenden *wirklichen Werte* führen. Daraus ergebe[n] sich eine innere Untauglichkeit und ein Ungeschick des Studierten gegenüber dem Unstudierten, dem Autodidakten und dem selbst gewachsenen Manne des praktischen Lebens. Was wir in Beziehung auf den *Verstand* zu fordern haben, ist die Kenntnis nützlicher Dinge, die Fähigkeit, die Augen aufzumachen, das Leben zugreifend zu gestalten und richtig zu denken: das sollen die Ziele der Schulbildung sein.

Dieser Standpunkt, daß die Schule *Nützlichkeitswerte* zu geben habe, ist nicht unbestritten. Ich meine aber, daß sie bei dem ungemein – um nicht zu sagen: *unverhältnismäßig* – langen Zeitraume, den sie in Anspruch nimmt, schlechterdings unmittelbar *reale* Werte schaffen muß, also nicht nur eine allgemeine Empfänglichkeit und Beweglichkeit des Geistes herausbilden, sondern auch eine Menge konkreten und schlicht nützlichen Wissens entwickeln soll. Die heutige Jugend reift in jeder Hinsicht rascher als frühere Generationen und die Anforderungen des Lebens steigen materiell wie geistig. Die »klassische Harmonie« *reicht da nicht aus* – abgesehen davon, daß die Schule sie ihren Pfleglingen in Wirklichkeit *gar nicht bietet*!

Aus dieser Sachlage ergibt sich die Forderung einer *praktischeren* Gestaltung der Schule. Das bedeutet eine teilweise *Zurückdrängung* des bisherigen Unterrichtsstoffes und seine teilweise *Erweiterung* durch die Einfüh-

rung neuer Gegenstände, eine Aenderung der *Methoden*, das Bestreben, die natürlichen Fähigkeiten der Schüler anzuregen, und eine höhere Pflege ihres Körpers.

Es liegt nahe, bei dem Unterrichte moderner *Sprachen* den Unterricht der jeweiligen »zweiten Landessprache« zu verlangen. Ferner wären einzuführen eine (womöglich vom Schularzte vorzutragende) *Menschenkunde*, als naturwissenschaftliches Studium des Menschen, verbunden einerseits mit einer Erörterung der wichtigeren seelischen Vorgänge, anderseits mit den Grundzügen der allgemeinen Hygiene. Wichtig wäre es ferner, in den obersten Klassen die Grundzüge der *Kulturgeschichte* und auch eine *Bürgerkunde* vorzutragen, welch letztere in Frankreich schon in den unteren Schulen gelehrt wird. Die bezüglichen Lehrbücher wären von autoritativen wissenschaftlichen Vertretern dieser Fächer zu verfassen. In die Kulturgeschichte wäre eine Erörterung der Wichtigkeit der wirtschaftlichen Vorgänge für die äußere Kultur, die Machtstellung und Gesittung der Staaten einzufügen. Sollte die der Literaturgeschichte gewidmete Zeit durch diese Vorträge verringert werden, so hielte ich das *nicht* für nachteilig; es gibt noch andere *lebendige Kulturwerte*, deren Betrachtung bei den jungen Leuten einen gesunden und werktätigen Idealismus und wohl ebensoviel Interesse wecken könnte, wie das Schrifttum der Nation.

Die vorgeschlagene Teilung der Mittelschule in Unter- und Oberklassen sollte auch eine verschiedene Behandlung der Schüler mit sich bringen. Die freiere Behandlung der jungen Leute in den oberen Klassen könnte ihre Selbständigkeit fördern und sie für den Uebergang zum ungebundenen Leben der Hochschule vorbereiten. Heute wird die Hochschulfreiheit, namentlich in den ersten Jahren, oft sehr schlecht benützt. Der Zwangsjacke der Schule ledig, beginnen erst manche zu tollen. Andere glauben ihre Freiheit dadurch betätigen zu sollen, daß sie die Vorlesungen aus Prinzip »schwänzen«, und wieder anderen gelingt ohne schulmeisteriche Anlei[t]ung die zweckmäßige Verteilung ihres Studienstoffes schwer. So wird häufig ein Jahr »breitgeschlagen« und dann in wenigen Wochen durch übermäßiges, vorwiegend das Gedächtnis belastendes Studium der Körper geschädigt.

Der neugegründete Verein für Schulreform (9. Bezirk, Schwarzspanierstraße Nr. 11) bestrebt sich, die Anhänger einer Reform unserer

Mittelschule auf ein fest umschriebenes Programm zu einigen. Seine Verbreitung und Vertretung in der Oeffentlichkeit wird seine nächste Aufgabe sein.

II c

[Die Schulreformer beim Unterrichtsminister]

Gestern [14. November] sprach eine Deputation des neugegründeten Vereines für Schulreform im Unterrichtsministerium vor. Dieselbe setzte sich zusammen aus Minister Dr. Albert *Geßmann*, Regierungsrat Professor der technischen Hochschule Dr. Jur. Eugen *Schwiedland*, Dr. Jur. Michael *Hainisch*, Dr. Jur. Baron Felix *Oppenheimer*, Dr. Phil. Viktor *Pimmer* und Ministerialsekretär Dr. Jur. Adolf *Vetter*. Der Unterrichtsminister Dr. *Marchet* begrüßte die Deputation auf das freundlichste und ließ sich von Regierungsrat *Schwiedland* über die Konstituierung des Vereines berichten, der seine Aufgabe darin sehe, eine Schulreform als eine der brennendsten Kulturfragen in Angriff zu nehmen. Zugleich wurde dem Minister eine Einladung zu dem am 19. d. [M.] stattfindenden großen Vortrage Ludwig *Gurlitts* überreicht. Ueber die Notwendigkeit einer Schulreform sagte der Minister, er habe seit der Uebernahme dieses Ressorts den Eindruck gewonnen, daß die Verhältnisse nicht weiter so bestehen könnten und reformbedürftig seien. Er habe alles Interesse daran, daß die erwartete *Mittelschulenquete* Positives schaffe und daß die Bewegung nicht im Sande verlaufe. Sobald alle ausgesendeten Fragebogen, die der Enquete zugrunde liegen, zurückgelangt seien, was allerdings noch einige Zeit dauern könnte, würden die Fragen veröffentlicht. Dadurch sei dem Vereine Gelegenheit gegeben, sich zu äußern. Minister Dr. *Geßmann* wünschte, daß unter den Befragten sich auch Personen des praktischen Lebens, der Industrie und Landwirtschaft, befinden mögen und betonte, daß die Meinungen scharfer Reformer in der Enquete reichlicher zu Worte kommen sollten. Vom Minister begab sich ein Teil der Deputation zum Hofrate *Huemer* und Sektionschef *Kanera*. Ersterer erörterte in sachlicher Weise viele Detailfragen über die zu erwartenden Reformen. Die Deputation erhielt den Eindruck, daß der *endlichen Reform* der österreichischen Mittelschule vom Ministerium jede *Förderung zuteil werden wird*.

III

Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Gurlitt
(Gelegentlich seines heute stattfindenden Vortrages im Verein für Schulreform)

Der entlassene Steglitzer Gymnasialprofessor Ludwig Gurlitt. Ein Mann, ein deutscher Mann, ein lebendiger Mensch, eine Natur. Ein ziemlich berühmter Mann heute in Deutschland. Und ein einigermaßen dramatischer Mann, durch seine Schicksale, durch seine Haltung dem Leben, den Menschen, den Behörden gegenüber. Dies Dramatische aber gerundet, nicht geglättet, durch eine wundervolle Menge von Vitalität und Humor. Ein runder Mann, kein glatter Mann. Ein runder, lebendiger, feuriger, zorniger, fröhlicher Mann. Eine Natur also: ein Mann, der sich sagt: was meine Linke tut, davon muß meine Rechte wissen (oder ich sei ein Schuft); der nicht eine andere Haltung hat, wenn er vor dem Herrn Schulrat steht, und eine andere, innerlich, wenn er daheim seinen Lagarde liest; der einige klaffende Widersprüche unserer Existenz einfach nicht erträgt, weil er selbst aus ganzem Holz ist; für den vieles Scheinhafte, das für scheinhafte Menschen eine »Autorität« bildet, gar nicht existiert, weil er so organisiert ist, daß er es einfach nicht *sieht*. Der sein Handwerk treibt wie ein Künstler, mit ganzer Seele.

Sein Handwerk nun wurde durch eine Fügung des Lebens das Gymnasiallehrfach. (Er hätte ebensogut Blumenzüchter werden können, oder Landschaftsmaler, oder ein tüchtiger Bildhauer: er hat es in sich.) Und er trieb es: mit Leib, mit ganzer Seele, mit der ganzen Breite seiner Natur; trieb es vom Standpunkt des Lebens, nicht vom Standpunkt der »Vorschrift«, trieb es mit innerer Freiheit, mit der Rundheit seines Wesens, mit Feuer, Fröhlichkeit, Humor, Rücksichtslosigkeit. Erzielte ausgezeichnete Resultate natürlich, aber geriet in Widerspruch mit der Behörde, natürlich, weniger durch das, was er tat, lehrte, forderte (und nicht forderte) als durch das, »wie er's tat«. Geriet zum Lehrkörper, zum Direktor, zur vorgesetzten Behörde in ein »unhaltbares Verhältnis«. Das Ministerium dachte daran, einzugreifen und den Mann hinzustellen, wohin er vielleicht gehört hätte: an eine einflußreiche Stelle: ihn zum vortragenden Rat zu machen. Doch unterblieb die Sache. (Es liegt in der Natur von Behörden, daß gewisse Dinge meist unterbleiben.) Schließlich wurde das Verhältnis ganz unmöglich, der einzige lebendige Mensch, der ein-

zige Mann unter Lehrbeamten, Drillmaschinen, Flachsmanns[1] – flüchtete in die Öffentlichkeit und schrieb Bücher. Schrieb Bücher, die acht, zwölf, fünfzehn Auflagen hatten. (»Der Deutsche und seine Schule«, »Der Deutsche und sein Vaterland«, »Erziehung zur Mannhaftigkeit«.) Schrieb seine Bücher, wurde berühmt, und wurde entlassen. Auf diese Weise wurde das Steglitzer Gymnasium bedeutend ärmer und Deutschland bedeutend reicher: um einen ganzen Mann.

Diesen Mann nun wird man reden hören. Er redet, wie er schreibt, er schreibt, wie er lebt. Seine Beiträge, seine Bücher sind – was sein mündlicher Unterricht war (und hoffentlich wieder werden wird) – Vitalität. Leben, traktiert vom Standpunkt des Lebens. Worte des Lebens, gesetzt aus der sicheren Fülle einer ganzen und *heiteren* Natur. Die Begriffe, mit denen er hantiert, am Leben erprobt, Institutionen an seinen Erlebnissen, Theorien an seinem Gefühl. Anekdote, Analyse, Zitat, Humor, Geschwätzigkeit, Feuer, Dialektik, Menschentum. Ein Fachmann – und gar kein Fachmann. Ein Mann, der ein Deutscher ist bis an den Rand des Chauvinismus und nach England reist und sich entzückt. Das Gegenteil ungefähr von einem Liberalen nach der Schablone – und ein sehr liberales Gemüt. Der sich seine Informationen über Dinge des Lebens von Kindern holt, von Künstlern, von Leuten auf der Tramway, von links und von rechts.

Kein Fremder schließlich. Besonders uns kein Fremder. Der Sohn von Hebbels sehr teurem Freund, dem Landschaftsmaler Gurlitt. Der Bruder von Cornelius Gurlitt und jenem verstorbenen Dritten, dem ganze Generationen von jungen Grazern übers Grab hinaus anhängen. Der Schwiegersohn des alten Schrotzberg, der halb Wien und der unsere Kaiserin in ihrem schönsten Moment gemalt hat. Also wirklich kein Fremder.

Und er kommt in einem Augenblick, da Österreich lebendiger ist als je. Ich wüßte niemanden, der in dieser Atmosphäre, die keine Schablone verträgt, erfreulicher wirken könnte als dieser Mann (dessen ganzes Dasein die Negation der Schablone ist) – sei es für eine Stunde, sei es für lange.

[1] Nach der Figur des »Oberlehrers an der Knabenvolksschule« in Otto Ernsts vielgespielter pädagogischer Komödie »Flachsmann als Erzieher« (Leipzig 1901, 23. Aufl. 1906).

IV

Die Mittelschulfrage
(Konstituierung des Vereines für Schulreform)

Eine für alle Schulmänner und Pädagogen wie für alle Freunde der Jugend bedeutsame Versammlung hat gestern im großen Saale des Elektrotechnischen Instituts stattgefunden. Die Konstituierung des Vereines für Schulreform, die dort erfolgt ist unter Teilnahme und Zustimmung der hervorragendsten Vertreter jener Kreise, denen die Heranbildung der Jugend für das Universitätsstudium und die vielen praktischen Berufe, für die die Mittelschule genügt, am Herzen liegt, wird hoffentlich in der jetzt so tiefgreifenden Diskussion über die Reform der Mittelschule nicht spurlos vorübergehen. Man muß das Entstehen des neuen Vereines begrüßen, weil in ihm ein Mittelpunkt geschaffen wurde, in dem alle Reformbestrebungen zusammenstrahlen können, ein Boden, auf dem gemeinsam zu einem großen Zwecke alle zusammenarbeiten können, denen es nicht bloß um Theorien und Doktrinen, sondern in erster Linie um die Erlangung eines greifbaren und für das praktische Leben wertvollen Resultats zu tun ist.

Nachstehend berichten wir über die Versammlung, die einen überaus glänzenden Verlauf nahm und in der die Verlesung eines Briefes von Hofrat Ernst *Mach*, dem ausgezeichneten Gelehrten, ein Hauptereignis bildete.

Die Versammlung.

Die Versammlung begann um ½ 7 Uhr Abends im großen Hörsaale des Elektrotechnischen Instituts in der Gußhausstraße. Schon lange vor Beginn der Vorträge hatte ein distinguiertes Publikum von Gelehrten, Professoren, Lehrern, Abgeordneten und Offizieren den Saal gefüllt. Die Zusammensetzung der Versammlung bewies, welch großes Interesse Regierung, Fachleute und Publikum der Entwicklung dieser Frage entgegenbrachten. In der Versammlung sah man: Arbeitsminister Dr. Geßmann, Prorektor Professor Hochenegg, die Hofräte Lang, Skraupp, Fuchs, Philippovich, die Professoren Jodl, Schwiedland, Emil Müller, Höfer, Herrnritt, Recher, Hintersberger, die Landesschulinspektoren

Schindler und Loos, die Sektionschefs Baron Pidoll und Meyer, Sektionsrat Dr. Richard Schüller, Ministerialrat Dr. Huemer, Regierungsrat Januschke, Präfekt Luban, Dr. Hainisch, Oberstabsarzt Dr. Meisl, Graf van der Straaten, Freiherr v. Oppenheimer, Schriftsteller Hugo von Hofmannstal [!], die Abgeordneten Pernerstorfer, Seitz, Iro, Hofmann-Wellenhof, Glöckel, Erb, Steinwender, Licht, Redlich, Ofner u. v. a.

Der Obmann des Vereines, Professor Dr. *Hueppe*, Obersanitätsrat in Prag, begrüßte in kurzen Worten die Versammlung.

Die Zuschrift des Hofrates Mach.

Der Obmannstellvertreter des Vereines, Professor *Schwiedland*, verlas nun die folgende Zuschrift des Hofrates Professor Dr. Ernst *Mach*:

»Sie haben sich vereinigt, um eine zeitgemäße Reform unserer Mittelschulen anzuregen, bezügliche Vorschläge zu beraten, zu begründen und Ihre klar ausgesprochenen Wünsche in die zur Verwirklichung geeigneten Wege zu leiten. Erlauben Sie mir, der ich an diesen Verhandlungen nicht mehr teilnehmen kann, Sie hochachtungsvoll zu begrüßen und herzlich zu *beglückwünschen*! Denn auch mich beschäftigten Fragen dieser Art schon vor langer Zeit, doch konnte ich bei der starken Opposition, die meine Ansichten vor zwanzig Jahren in öffentlichen und privaten Besprechungen fanden, *nicht* hoffen, die Zustimmung weiterer Kreise zu *erleben*.

Handelt es sich um Reformen, so wird es immer zwei Parteien geben: die konservative, welche das alte vortrefflich und den hochgehaltenen alten Zielen förderlich findet, und die revolutionäre, die eben *neue* Ziele im Auge hat. Und doch kann keine Reform für die Ewigkeit vorhalten; jede muß dem Kulturfortschritte und einer weiteren Umbildung weichen. So mußte die alte lateinische Klosterschule trotz allem Widerstreben dem Griechischen einen Platz einräumen, nachdem letzteres sich als die eigentliche Quelle der Erkenntnis der antiken Kultur erwiesen; so mußte das alte, rein philologische Gymnasium dem modernen Gymnasium weichen, welches bei uns um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von zwei edeldenkenden Männern, Hermann Bonitz und Friedrich Exner, für alle Welt vorbildlich geschaffen worden ist. Die Kultur der Zeit hatte eben die Forderung nach einer allgemeineren, nicht bloß philologischen Bildung erhoben. Gern und dankbar denke ich, manche Schulstunden

abgerechnet, an dieses Gymnasium zurück, das dem jungen Geiste so vielfache Anregung bot, das ich besuchte, als es noch nicht mit Wissenschaft aller [S. 10] Art so *überlastet*, noch nicht so *schrecklich bureaukratisiert* war.

Das Ideal der allgemeinen Bildung ist ja ein sehr schönes, nur schade, daß es auf dem geplanten Wege nicht erreichbar ist. Denn je unbefangener man die rapide moderne Entwicklung auf allen Gebieten betrachtet, desto weniger wird man einem jungen Manne von achtzehn Jahren zumuten, dieses Ideal zu verwirklichen. Vielleicht werden einzelne besonders aufnahmsfähige Jünglinge unter der Leitung ganz vorzüglicher Lehrer sich scheinbar zu solchen intellektuellen Abbildern des alten Proteus entwickeln – um kurze Zeit zu glänzen und spurlos zu *verschwinden.* Das heutige Gymnasium befriedigt durch seine Erfolge *keinen Menschen*, nicht einmal die Philologen, auf deren Bedürfnisse es doch am meisten Bedacht nimmt.

Niemand wird eben heute auf eine Schule Wert legen, deren hervorstechendste Leistung in der Auslese der *allseitig Abrichtungsfähigsten* besteht. Vielmehr müssen wir uns eine Schule wünschen, in der gerade das Spezialtalent, der stärkere Intellekt, der selbständigere, weniger dressurfähige Charakter, die ja wesentlich Naturprodukte und nicht Kunstprodukte sind, sich freier entwickeln können. Wir dürfen darum von der Schule nicht alles und nicht Unbilliges verlangen, ihr nicht, wie es zuweilen geschieht, jedes Unglück zuschreiben; auch aus mangelhaften Schulen sind jederzeit noch tüchtige Menschen hervorgegangen.

Und indem wir unser Schulideal bezeichnen, wollen wir nicht damit beginnen, die Ideale anderer herabzusetzen. Es sei fern von uns, die *philologisch-historische* Bildung, welche das Hauptziel der *Gymnasien* ist, zu unterschätzen. Die Kontinuität der antiken Kultur mit der modernen soll erhalten und deren Verständnis weiter gefördert werden. Das ist gewiß ein Bedürfnis, wenn auch bei weitem nicht das einzige des Staates, beziehungsweise seiner Bürger. In den letzten Dezennien hat sich ja auch auf der Gegenseite eine gewisse Toleranz entwickelt, welche sich endlich in den recht späten Zugeständnissen an die Realschulen und technischen Hochschulen äußert. Vielleicht können wir also hoffen, uns mit den gemäßigteren Elementen der Gegner zu gemeinsamen Vorschlägen zu einigen.

Vergleicht man nun die Ansichten, welche in Büchern, Abhandlungen, Flugschriften, Tagesblättern und mündlichen Besprechungen zum Ausdrucke gelangen, so bemerkt man bei aller Mannigfaltigkeit derselben doch eine Uebereinstimmung der Richtung. Man verlangt:

1. eine *einheitliche Unter*mittelschule, welche die erste allgemeine Vorbereitung für das praktische Leben, für die niederen Fachschulen sowie für die Obermittelschule zu besorgen hat;

2. eine *Ober*mittelschule zur ausgiebigen Vorbereitung für die höheren gelehrten *Berufe*. Da derselbe Mensch nicht für *alle* Berufe zugleich vorbereitet werden kann, so müßte hier eine zweifache, nach Bedürfnis eine mehrfache Gabelung eintreten, wodurch zum Beispiel die für die philologisch-historische Fachgruppe Vorbereiteten von dem Unterrichte in den mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächern teilweise oder ganz entlastet würden und umgekehrt. Ob die Zweige dieser Gabelung an jeder einzelnen oder an verschiedenen Schulen vertreten sind, ist eine untergeordnete Nebensache, das *Prinzip der Gabelung* aber ist für den Erfolg entscheidend;

3. kein Unterricht soll nur in Wort und Schrift, sondern auch in praktischer *Anleitung zur Arbeit* an den Objekten des Unterrichtes erteilt werden; denn nur dies ist ein wirklicher Unterricht, der eine Prüfung der erworbenen Begriffe auf ihre Richtigkeit zuläßt.

Es möchte scheinen, daß mit einer solchen Wandlung auch die Vertreter der philologisch-historischen Fächer sich einverstanden erklären, ja, durch dieselbe nur *gewinnen könnten.* Sollten aber die Philologen und Historiker finden, daß das Fortbestehen der Gymnasien in ihrer gegenwärtigen Form, die doch nach keiner Seite recht befriedigt, unbedingt notwendig ist, so müßte man wohl an die maßgebenden Staatsmänner, beziehungsweise an das Parlament, die Gewissensfrage richten, ob das Bedürfnis und die Nachfrage des Staates nach *Philologen* und *Historikern* so groß ist, daß dadurch das Bestehen so vieler Gymnasien mit äußerst schwachem Besuche und die Zurückstellung aller übrigen Schulbedürfnisse gerechtfertigt erscheint.

Bei der großen Zahl der Schulen und Lehrpersonen, die durch eine Reform in Mitleidenschaft gezogen werden, hat eine rasche Durchführung von Aenderungen ernste ökonomische Schwierigkeiten, die nicht über Nacht überwunden werden können. Auf diesen Einwurf, der gewiß und

mit Recht vorgebracht werden wird, müssen wir gefaßt sein. Man wird uns demselben gegenüber vernünftig finden. Wir werden zufrieden sein, wenn die Reformen an den bestehenden Schulen, mit den dort wirkenden Lehrern, nach einem festen Plan, nach Maßgabe der vorhandenen Mittel, ganz allmählich in *absehbarer* Zeit durchgeführt werden.
Die Erscheinung, daß ein Volk sich aufrafft, daß es sich für Schulfragen interessiert, daß es die Schicksale seiner Jugend nicht mehr nur in die Hände der Bureaukraten legen will, spricht deutlich! Vielleicht ist der *günstige Augenblick gekommen*, die Schulen zum Segen für unsere Kinder und Enkel umzugestalten. Möchten Sie diesen Augenblick mit Glück und Geschick nützen!«

Die Rede des Prorektors Hochenegg.

In Vertretung des Rektors der Technik begrüßte Prorektor Hofrat *Hochenegg* die Versammlung, nach deren Bewillkommnung er sagte:

»Sie haben sich eine wichtige Aufgabe gestellt und ich betrachte es als *günstige Vorbedeutung*, daß Ihre *Tagung auf dem Boden der technischen Hochschule* und in jenem Institut stattfindet, welches einer der jüngsten der technischen Wissenschaften gewidmet ist. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß gerade die staunenerregende Entwicklung der technischen Wissenschaften und der damit in Zusammenhang stehende rege Weltverkehr eine *außerordentliche Bereicherung des kulturellen Besitzstandes der Menschen bedeutet*, daß aber dessen Verwertung in unserem Vaterlande keineswegs in jenem Maße erfolgte, welches im Interesse des Volkes wünschenswert wäre, und zwar hauptsächlich deshalb, weil die *Mittelschulbildung von den gewaltig geänderten Verhältnissen wenig oder gar nicht beeinflußt wurde* und die heranwachsende Generation in eine Geistesrichtung gedrängt wird, welche dem Strome der Entwicklung nicht genügend angepaßt ist, ja sogar vielfach ihm entgegenwirkt. Hiezu kommt eine Summe von *Erfahrungen in sanitärer und anderer Beziehung*, welche immer dringender eine Aenderung des Mittelschulunterrichtes notwendig erscheinen lassen.

Möge es Ihnen glücken, jenen Weg zu finden, auf welchem die kulturelle Entwicklung in bester Weise gefördert wird zum Gedeihen des Volkes – zum Wohle des Vaterlandes!«

Die Ziele des Vereines.

Präsident Obersanitätsrat Professor Dr. *Hueppe* (Prag) kennzeichnete mit folgender Rede die Ziele des Vereines. Bis jetzt habe man die *Schule einseitig vom unterrichtstechnischen Standpunkte aus behandelt*; nur diesem Umstande sei es zuzuschreiben, daß eine maßlose *Ueberschätzung des Bildungswertes der alten Kultur* und der Grammatik der alten Sprachen und eine ungerechtfertigte *Unterschätzung der neuzeitlichen Kulturbestrebungen*, der Naturwissenschaften und der modernen Sprachen vorhanden sei. Dabei ist der Schulplan derart eingerichtet, daß das in die Schule eintretende *Kind ein- für allemal unentrinnbar diesem Unterrichtsgange verschrieben* ist, und zwar zu einer Zeit, wo man über die *Eignung des Kindes* für den einen oder den anderen Lehrgang *noch nicht den geringsten Anhalt* hat. Der Lehrgang hat aber auch den großen Fehler, daß er wegen *Einstellung auf ein weit entferntes Ziel* nicht mit der Natur des Kindes rechnet, gar keine Rücksicht auf die Besonderheiten der Geschlechtsreife nimmt und die auch für die geistige Aufnahme unentbehrliche *Schulung der Sinne* vernachlässigt, da er bloß auf *dozierende Tätigkeit* aufgebaut ist. Dadurch wird der ganze Unterricht unnatürlich und zu einer Qual und zeitigt eine Menge Niederbrüche, die zum Teil in keiner Weise später ausgeglichen werden können.

In den *oberen Klassen* wird nicht die geringste Rücksicht genommen, daß man es dort mit *schon erwachsenen*, nach Selbständigkeit verlangenden Menschen zu tun habe, die das System *immer wie Buben behandelt*, um sie schließlich noch durch die Tortur der Matura zwecklos zu quälen, so daß jeder vernünftige Uebergang zum Leben und zur Hochschule fehlt.

Eine Schulreform, welche diese Uebelstände beseitigen, die *schultechnischen Momente des Unterrichtes wahren, die Natur des Kindes berücksichtigen*, aber auch *dem Leben dienen will*, darf kein Flickwerk mit kleinen Mitteln sein, weil dadurch nur die Häufung des Lernstoffes und die Ueberbürdung gemehrt wird; sie bedarf vielmehr einer grundsätzlichen Aenderung im Aufbau.

Die *Elementarschule* als Vorbereitung für die Mittelschule soll auf *vier Jahre* eingerichtet bleiben, die *Mittelschule* selbst auf *acht Jahre*; dies bedeutet für die Realschule keinen Mehraufwand an Zeit, da jetzt die Mehrheit der Kinder nach fünf Volksschulklassen zur Realschule kommt. In der *Mittelschule muß die Unterstufe* bis zur Geschlechtsreife *einheitlich* sein und es darf da *noch keinen Unterschied zwischen Gymnasium und Realschule* geben.

Dieser lateinlose Unterbau von etwa vier Jahren hätte wesentlich auf der *konkreten Arbeitsweise* zu beruhen, die *Sinnesausbildung* zu vermitteln (Handfertigkeit, Anschauung, Experiment), die Umwelt durch eigenes Beobachten zur richtigen Aufnahme zu bringen, und wurzelt in der *Ausbildung der eigenen Muttersprache*, um die grundlegenden Kulturbegriffe selbst zu verarbeiten.

Nach dieser Vorbereitung erfolgt die den Anlagen entsprechende *Gliederung* in *Gymnasial- und Realfächer*, die nunmehr sich ohne Schaden auch der abstrakten Methode bedienen könne und bei dem richtig vorbereiteten Kinde *in der Hälfte der Zeit das bisherige Ziel erreichen lassen.* Es handelt sich also *nicht um die Beseitigung des Gymnasiums*, sondern darum, das *Gymnasium zeitreif umzugestalten* und den Forderungen der Gegenwart entsprechend die ganze Mittelschule derart zu konstruieren, daß sie in der *Unterstufe nicht für das bürgerliche Leben verpfuscht*, in der *oberen* Stufe aber in angemessener Weise *zur Hochschule hinüberführt.* Mit aller Entschiedenheit wird betont, daß der *Bildungswert der Naturwissenschaften in modernen Sprachen* ein mindestens eben so hoher ist wie die der alten Sprachen, ja insofern höher steht, als man mit letzteren allein zeitweise Menschen überhaupt nicht erziehen kann, wohl aber mit den beiden ersteren.

Bezüglich des *Berechtigungswesens* ist der Abiturient von *Gymnasium und Realschule* ohne Mehrbelastung und Einführung von Nachprüfungen *zu jedem Hochschulstudium zuzulassen* und hat zu diesem Zweck die *Maturitätsprüfung* als eine die Unterrichtszwecke tief schädigende Einrichtung, als eine Tortur für Schüler und Lehrer *zu entfallen.*

Die Mittelschule in ihrer jetzigen Form *verhindert die österreichische Jugend, mit Erfolg in den Wettkampf der Nationen einzutreten* und schädigt Oesterreich in dem internationalen Ringen. (Beifall.)

Gurlitt über die Schule der Zukunft.

Hierauf entwickelte der bekannte Schulreformer Professor Dr. Ludwig *Gurlitt* in einem mit lebhaftem Beifalle aufgenommenen Vortrage die Grundlagen für die Tätigkeit des Vereines.

Die meisten Kulturstaaten – sagte Professor Gurlitt – sind in der notwendigen Arbeit, *den Ausgleich zu schaffen zwischen der Schule und dem allgemeinen kulturellen Stand des Volkes*, schon weiter vorgeschritten. Oesterreich ist durch sein Zögern schon etwas ins Hintertreffen gerückt. Es könn-

te aber diesen Nachteil dadurch wieder ausgleichen, daß es sich die in anderen Ländern gewonnenen Erfahrungen dienstbar macht. Auch dadurch, daß es sich nicht auf eine Reform der kleinen Mittel beschränkt, sondern eine *große, wirklich kulturelle Tat vollzieht.*

Die Schule der Zukunft muß aufgebaut werden *nach den Gesetzen der Psychologie*. Das setzt voraus ein eindringliches Studium der kindlichen Natur, ihrer Fähigkeiten, Neigungen und Entwicklungsgesetze. Bisher hatte man in den Schulen ein fertiges Bildungsschema, in das der junge Mensch hineinzuwachsen gezwungen wurde. Die Jugend galt nur als Vorbereitung zum Mannesalter. Man sprach ihr die Selbstberechtigung ab. *Die Kindheit war gleichsam nur zum Abgewöhnen da.* Von einem Recht der Kinder hört man erst seit wenig Jahren sprechen, obschon *Goethe* vor hundert Jahren gelehrt hatte: *»Die Kindheit ist um ihretwegen da.«*

Die erste Jugend braucht und verlangt *körperliche Ausbildung*, lehnt ab ein langes Ruhigsitzen und untätiges Zuhören. Wir müssen ihr zum Kampfe fürs Leben starke Muskeln, starke Lungen und ein starkes Herz mitgeben. Deshalb viele *Bewegungsspiele* im Freien, in guter Luft, auch möglichst in schöner Natur. Pflege des Natursinnes, der Naturfreude in Ausbildung der Sinne, zumal des *Auges.* Deshalb viel Zeichnen nach der Natur. Ausbildung des edelsten Werkzeuges – der *Hand.* Deshalb allerlei Uebungen in der Handfertigkeit, Tischlerei, Gärtnerei u. dgl. und dazu angewandtes Rechnen und angewandte Naturwissenschaften. Ferner *Pflege des Herzens und des Gemütes* durch kameradschaftlichen Geist, durch praktische Nächstenliebe und durch Tierschutz. Stählung des *Willens* durch körperliche Uebungen, Märsche und allerlei vernünftige, das heißt maßvolle Abhärtung und Entsagung, durch sportartige Spiele und edlen Wetteifer in körperlicher Tüchtigkeit und in Willensstärke. All das entspricht der Natur aller gesunden, normalen Kinder und wird von ihnen mit Freudigkeit geleistet – oft selbst ohne Zutun der Erzieher –, sofern man nur nicht den rechten Zeitpunkt in ihrer Entwicklung durch falschen Eifer vorwegnimmt. In dieser Hinsicht leistet die englische und amerikanische Erziehung Vorbildliches.

Die Schule der Zukunft wird eine weitere Aufgabe darin finden, auch einem *jeden einzelnen Schüler eine seiner Natur gemäße Entwicklung zu gewährleisten.* Man wird darin der Erzieherarbeit mit wahrem Gärtnersinne dienen, das heißt die Eigenart schonen und hegen, Kräfte suchen zu entwickeln,

das gute Wachstum fördern und alle Schädigungen abwehren. Schon das Wort »erziehen« verleitete früher zu einer gewaltsamen Pädagogik. Wir setzen also an dessen Stelle die Worte *»pflegen und entwickeln«*. Unser Ziel ist nicht das Spalierobst, auch nicht die gestutzte Gartenhecke, sondern ein wohlgepflegter natürlicher Park, in dem jede Baumart, von der anderen weit verschieden, doch ihre Eigenart in feinster und kräftigster Entwicklung zeigt. Die neue Schule wird den ganzen Menschen in Behandlung nehmen, wird den bisher beliebten, einseitigen Verstandesdrill nicht wiederholen; ihr schwebt ein neues Bildungsideal vor und deshalb muß sie neue Wege beschreiten. Der körper- und willensschwache *Vielwisser* gilt uns heute nicht mehr als der beste und nützlichste Mann. Wir blicken sehnsüchtig aus nach einem Geschlechte von wahren *Vollmenschen*, starken Persönlichkeiten, Männern der Tat.

Der Redner verweist nun auf das in Deutschland gegebene Beispiel, wo jetzt außer dem Gymnasium auch das [S. 11] Realgymnasium und sogar die lateinlose Realschule zum Besuche der Hochschulen vorbereiten, die letzte Schulgattung allerdings mit der Forderung, daß ein bescheidenes Maß von lateinischen Sprachkenntnissen noch beizubringen sei. Endlich hat man erkannt, daß *Bildung und Humanität auf verschiedenen* Wegen zu erreichen sind. Dabei gilt als selbstverständlich, daß der *Unterbau der Schulen einheitlich* gestaltet und die Gabelung erst dann vorgenommen wird, wenn Eltern, Lehrer und Schüler selbst über die geistige Anlage des Kindes einige Sicherheit des Urteiles gewonnen haben. Man macht in Deutschland jetzt auch den Versuch, den Schülern der beiden obersten Mittelschulklassen einen je nach Befähigung und Neigung differenzierten Unterricht zu geben. Es wird ihnen die Frage gestellt: Entscheiden Sie sich für die historisch-sprachliche Seite oder für die naturwissenschaftliche? Und es werden dann die Anforderungen auf dem einen Gebiete gesteigert, auf dem anderen entsprechend herabgesetzt. All das sind Schritte, die sich unserem Ziele nähern, das sich in das eine Wort fassen läßt: Individualisierung, oder auf gut Deutsch: *Pflege und Entwicklung der Persönlichkeit.* Die Reform muß sich auch auf die *moralische Behandlung* der Schüler erstrecken. Heute stehen sie von Anfang an wie unter einer Anklage der Ungezogenheit, Dummheit und Faulheit. In einer Schule, die von einer psychologischen Beobachtung der Kindesnatur ausgeht, wird es sehr wenig faule, dumme und freche Kinder geben.

Heute züchtet man durch übel angebrachten Zwang scheue, verängstigte, nervöse und verbitterte Menschen, züchtet den Typus, der sich dann vorzüglich für die Kanzlei und den Subalterndienst eignet. Die akademische Freiheit wird empfunden als Reaktion gegen erlittene Demütigung und Fesselung des Geistes und äußert sich nicht immer als wahre, edle, sittliche Freiheit, sondern gerade im Gegenteil als Wüstheit, Faulheit, Gedankenlosigkeit und Stumpfsinn. An Stelle des Pflichtzwanges müssen wir Erzieher ein moralisches *Gefühl für Selbstverantwortung* wecken; an die Stelle des verhaßten »*Muß*« wird dann ein freudiges »*Ich will*« treten.

Dadurch ändert sich auch das *Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler*. Aus dem Erziehungsbeamten mit eigener Unfreiheit des Willens und Könnens, aus dem einseitigen Fachgelehrten von engem Gesichtskreise und mangelnder Lebenskenntnis wird die *freie Lehrpersönlichkeit*, der einsichtsvolle *Berater der Eltern*, der liebevolle *Freund und Führer der Jugend*.

Nur durch einen wahren Erziehungsenthusiasmus, durch die freie Mitarbeit aller dazu Berufenen läßt sich eine solche Erziehungsreform durchführen, wenn sie nicht in den Akten stecken bleiben, sondern das wirken soll, wozu sie berufen ist: eine *Verjüngung des gesamten Volksgeistes*, einen Aufstieg zu höherer Gesittung und zu größerer Tüchtigkeit. Wir brauchen in dem schweren internationalen Wettkampfe ein Geschlecht von körperlich rüstigen, geistig und moralisch gesunden Kämpfern, wir brauchen deshalb *eine Schule, die den ganzen Menschen bildet*: den Willensstärken und großen Ausgaben freudig dienenden Träger einer neuen, besseren Kultur. (Beifall.)

Professor *Gurlitt*, den die meisten Zuhörer nur nach seinen vielgelesenen Schriften kannten, war ihnen als Sprecher eine völlige Ueberraschung. Temperamentvoll bis in die Fingerspitze, schleudert er seine epigrammatisch zugespitzten Sätze, seine überaus drastischen Gleichnisse wie Blöcke mit völliger Unbekümmertheit gegen alle konventionell akademische Art von sich, und wirkt mit unmittelbarer Schlagkraft zündend auf sein Publikum. Eine Art von grimmigem Humor oder humoristischem Ingrimm gegen die Gymnasialbeamten, gegen die Schulbureaukraten erfüllt ihn, und nach wenigen Sätzen schon hat er die Lacher auf seiner Seite. In seinem Eifer für das Recht des Kindes auf Kindlichkeit, mit seinem Naturenthusiasmus, der auch das Rousseausche Naturevangelium weit hinter sich läßt und mitunter schon geradezu als pädagogi-

scher Nihilismus anmutet, gewinnt er sich aber die Herzen der Hörer, denn aus all seinem Poltern gegen die von Amts wegen bestellten Feinde der Kindheit spricht eine dichterische Persönlichkeit, eine tiefe Sehnsucht nach der Einfalt, Reinheit und Schönheit der unverbildeten Menschennatur, die sich im Kinde offenbart. Einem solchen Sprecher nimmt man auch die saftigsten Ausfälle nicht übel, da sie vom Humor gemildert sind, und man würde ihm auf alle Fälle mit größter Aufmerksamkeit zuhören, mag der Gegenstand welch immer sein, über den er spricht.

Die ausführlichen und programmatischen Darlegungen des Professors *Hueppe*, die drei Viertelstunden lang die Aufmerksamkeit des Publikums in Anspruch nahmen, hatten in Professor Gurlitt eine gewisse Nervosität erzeugt, der er auch in den einleitenden Sätzen Ausdruck gab. Ein humoristischer Seitenhieb gegen den Vorredner, der seinen wohlausgearbeiteten Vortrag aus dem Manuskript vorlas, fehlte auch nicht, Gurlitt glaubte sich dadurch einigermaßen um die Möglichkeit gebracht, das Publikum zu interessieren und war verstimmt. Doch war er auch verbindlich genug, wiederholt zu betonen, daß er mit den Prinzipien und Zielen der Reformschule, die sein Vorredner darstellte, völlig einverstanden wäre und nichts weiter hinzuzufügen hätte.

In seinem Schlußwort bemerkte der Vereinsobmann, Professor *Hueppe*, nach Gurlitts Rede, gleichfalls lächelnd, daß es einem Universitätsprofessor keineswegs schwer falle, auch frei, ohne Manuskript, zu sprechen, nur sei er sich der Wichtigkeit des Augenblicks bewußt gewesen, wo er die erste öffentliche Versammlung des Vereines zu leiten hätte, und darum habe er seine Rede vorerst aufgeschrieben. Mit einem warmen Dank für Gurlitt schloß Professor Hueppe die Versammlung. Da nach der Gurlittschen Rede eine Diskussion erwartet wurde und aus der Versammlung Stimmen danach laut wurden, forderte Professor *Schwiedland* jene, die sprechen wollten, auf, sich zum Worte zu melden. Es meldete sich aber niemand. Also wurde die Versammlung um 8 Uhr ohne Diskussion geschlossen, die sich dann freilich in den lebhaft angeregten Gruppen der Teilnehmer noch lange hingezogen haben mag. Denn der Abend hatte außer seinem sachlichen, auch noch sein dramatisches Interesse gehabt.

V

Mein Vermächtnis an Hugo von Hoffmannsthal von Else Gurlitt[1]

Ich habe mit Hugo von Hoffmannsthal in einer vieljährigen Freundschaft gelebt, die niemals auch nur durch den Schatten einer Verstimmung getrübt worden ist.

Wichtig ist der Ort unserer Begegnung. Es war die Villa der Frau Baronin Jella von Oppenheimer, das Ramgut bei Aussee, eines der herrlichsten Plätze der ganzen Erde. So sage nicht nur ich, so sagen Leute, die selbst die Erde in ihrem weitesten Umfange bereist haben. Und dort schaltete Frau von Oppenheimer, die Hoffmannsthal und mich oft zu sich geladen hat, und nicht nur auf Tage, sondern gleich auf Monate. War er »der letzte Wiener«, so ist sie »die letzte Wienerin«. Ihre unendliche Güte wird nur noch übertroffen von ihrer Bescheidenheit. Sie wird mir gönnen, dass ich das öffentlich ausspreche, aber es ist mir nicht nur Gebot der Dankbarkeit, sondern auch einfaches Bekenntnis der Wahrheit. Sie pflegte geflissentlich den guten alten Wiener Geist, wie er schon im Hause ihrer verehrungswürdigen Eltern lebte, die in ihrem Hause in der Kärntnerstrasse[2] Jahr ein, Jahr aus alle grossen und guten Geister Wiens zu versammeln liebten. Welcher Wiener wüsste das nicht?

Dort, und mehr noch auf dem Ramgut,[3] habe ich unvergesslich schöne Tage verlebt, die ich der stets gleichmässig gütigen und liebenswürdigen Wirtin verdanke, aber auch dem stets ritterlichen und geistvollen Freunde, der uns an stillen Abenden aus seinen eigenen Dichtungen vorlas und noch lieber aus französischen Dichtungen. Diese Vorlesungen gaben uns Stunden tiefster Ergriffenheit, aber auch grösster Erhebung.

[1] Else Gurlitts Erinnerungen an Hofmannsthal, aufgeschrieben von ihrem Bruder, Ludwig Gurlitt. Für die Erlaubnis der Publikation des Typoskriptes aus dem Familienarchiv Gurlitt danke ich Elizabeth Baars, Hamburg. Das Original liegt im Nachlass Mary Gurlitt, geb. Labatt, im Nationalmuseum Nürnberg.

[2] Das Palais Todesco gegenüber der Hofoper, Kärntnerstr. 51, war 1861–1864 von Ludwig von Förster und Theophil von Hansen erbaut worden. Die Innenausstattung hatten neben Hansen der Maler Carl Rahl und dessen Schüler Gustav Gaul übernommen. S. dazu auch die Bemerkung von Cornelius Gurlitt in seiner »Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts« (wie Anm. 19).

[3] S. dazu die Abb. in BW Oppenheimer I, S. 9 und S. 155.

Er las das Französisch mit einer Anmut, die ein Franzose von Geburt schwerlich übertreffen könnte.

Als Gegenleistung erwartete man von mir nichts als meine schlichten Erzählungen aus meinem mehr als zwanzigjährigen Sommerleben im sächsischen Erzgebirge und aus meinem Verkehr mit der dortigen Landbevölkerung. Hoffmannsthal wurde nicht müde, sie anzuhören und dankte mit seinem herzlichen, warmen Lachen[.]

Einmal sagte er zu mir, mit vollem Ernste: »Es ist ihre Pflicht, verehrte Freundin, diese köstlichen Geschichten der Mitwelt und Nachwelt zu schenken. Sie dürfen sie nicht untergehen lassen. Das wäre eine Versündigung an der Menschheit.« Ich lehnte ab: »Meine Geschichten besorgen schon genug Schriftsteller. Die Welt wird nicht auch mich hören wollen.« Darauf er: »Verzeihung meine Gnädigste, das kann ich nicht gelten lassen. Sie sollen ja nicht über Barock und Rokoko schreiben, nicht über Schulreform, Ciceros Briefe oder Plautus (darüber hatte Ludwig Gurlitt geschrieben). Dafür gibt es ein anderes Lesepublikum, das Fachpublikum. Sie sollen für das ganze Volk schreiben, für die Leute, die lachen wollen. Wir haben das Lachen ja so nötig, so schmerzlich nötig.«

Eines Morgens trat er an mich heran. Es war ein goldiger Herbsttag auf dem Ramgut, der Bergahorn verblühte in unbeschreiblicher Farbenpracht, ebenso die bunten Astern auf breiten Beeten, auf den tauigen Wiesen glitzerten unzählige Diamanten. Aber Hoffmannsthal sah trübe aus. Er kam auf mich zu und klagte: »Ich suche Sie, Fräulein Gurlitt, ich brauche Sie. Ich habe schlechte Träume gehabt und bin so missgestimmt, so dass ich nicht arbeiten kann. Ich bin nun einmal – Gott sei's geklagt! – so sehr von Stimmungen abhängig. Ich musste die Feder hinlegen: Es ging einfach nicht. Wie beneide ich meine Kollegen von der Feder, die alle Sorgen und Verstimmungen hinter sich werfen können, wenn sie sich an ihren Schreibtisch setzen! Ich denke an den lieben Hans Sachs. Der ging mit gleichem [Elan] an ein neues Paar Stiefel wie an das Dichten.« Ich: »Sie sind halt eine Tasso-Natur.« Er: »Nein, göttliche Eleonore, das nicht. Ich brauche keinen strengen Antonio, ich brauche einen heiteren Freund, eine heitere Freundin, – ich brauche Sie, meine teuerste, meine stets gütige, stets lustige Freundin. Ich habe die Nacht auch von Ihnen geträumt.« »Unerfreuliches?« »Nein, das nicht. Ich habe geträumt, Sie wären meine leibliche Tante. Ist das nicht bedrohlich? Ist

das nicht ausbrechender Grössenwahn?« Wir lachten hell auf. »Sehen Sie, nun kann ich wieder ein bischen lachen, sehen Sie! Aber ich muss heute einmal wieder recht lachen, so ganz von Herzen, so ganz aus dem Innersten meines Wesens lachen, lachen wie ein Kind. Das würde meine Seele wieder ins Gleichgewicht bringen.« »Ich soll gleichsam Ihren Hofnarren spielen.« »Nein, nein, nichts von Narretei. Ihre Geschichten sind nicht geistreich gequält, nicht gesucht witzig, nicht zufällige Einfälle, des Augenblicks geschwinde Schöpfungen. Sie sind Stücke schlichten Volkslebens, der Natur abgelauscht, den harmlosesten Menschen des Gebirges vom Munde abgelesen. Ich kann Ihre Geschichten immer wieder hören, sie erfrischen mich.« »Aber ich habe sie Ihnen, wie ich meinen sollte, doch wirklich oft genug erzählt.« »Noch nicht oft genug. Ich habe auch schon tausendmal Kaffee getrunken, viele hundert Mal Champagner: Soll ich deshalb in Zukunft auf Kaffee und Champagner verzichten?[«]

»Ich kann, lieber Herr von Hoffmannsthal, Ihren Bitten nicht widerstehen, also gut!« »Aber bitte, meine Gnädigste, nicht hier. Man könnte Sie stören. Kommen Sie mit dort auf die Bank unter dem herrlichen Ahorn! Dort stört uns niemand. Und nun noch eine kleine Bitte: Erzählen Sie genau in denselben Worten wie vordem. Ich bin dabei wie ein Kind: jede Aenderung empfinde ich als Fälschung. Gestatten Sie mir auch das gütigst zu sagen? Auch im Dialekt keine Abschwächung. Sogar Ihre Gesten müssen die mir bekannten und liebgewordenen sein, auch der Ausdruck Ihres Gesichtes. Ich geniesse das wie ein Schauspiel auf der Bühne, wie ein Lied vom göttlichen Girardi: »Da streiten sich die Leut herum – wohl um den Wert des Glücks – « das verlangten wir von ihm auch immer im gleichen Spiel und Vortrag. Und wenn mich Todesgedanken beschleichen, was jetzt leider öfter vorkommt, dann versuche ich sie durch lebhafte Vorstellung von Girardis Lächeln und Singen zu verscheuchen und summe vor mich her: »Dann klopf ich meinen Hobel aus und sag der Welt ade«.«[4]

»Also, lieber Freund, welche Geschichte befehlen Sie?« »Wenn ich bitten darf, die Geschichte von Ihrem Fahrrad-Erlebnis.« »Ach die? Ist die wirklich so wertvoll?« »Für mich ja. Ich lache schon jetzt in Erwartung auf sie!« »So hören Sie!«

[4] Das »Hobellied«, ein Couplet aus dem Alt-Wiener Zaubermärchen »Der Verschwender« von Ferdinand Raimund (1834; Akt III /10), wurde, in der Vertonung von Conradin Kreuzer, durch Alexander Girardis (1850–1918) Darbietung zur Volksweise.

Er lachte, lachte herzlich. Die Tränen rannen ihm die Wangen hinab. »So,« sagte er »nun haben Sie viel tausendmal Dank, meine Verehrteste, Gnädigste. Gestatten Sie, dass ich Ihnen die Hand küsse. Jetzt lache ich noch ein Viertelstündchen so still vor mich hin – und dann wird das Arbeiten wieder gehen: »Warum hammse eigentlich nich geheiratet?« Köstlich, köstlich!

Aber zum Abschied: Schreiben Sie doch das alles nieder! Wie oft soll ich darum bitten? Vermachen Sie das Heftchen »Erzsächsischer Volksmund« an mich. 0, das war wohl sehr ungezogen von mir. Sie sollten nicht an den Tod erinnert werden. Sie werden mich freilich überleben.« »Aber, wieso denn? Ich die alte »Tante« den jungen »Neffen«?« »Sie sollen sehen, Sie werden es ja erleben: Wenn Hebbel singt: »Du armes Menschenkind, aus Staub und Asche geboren und vom nächsten Wind zerblasen. Wohl magst du klagen und zum Himmel schrein«[5] – so meine ich immer, er spräche zu mir« [.]

»Oder zu mir?« »Nein, nein, Sie sind von härterem Stoff geformt. Sie zerbläst der Wind nicht so leicht. Aber – lassen wir das! Das sind trübe Gedanken – ich will nun, ich muss doch lachen: »Sachense mal, Fräulein Gurlitt …. hahaha!« Und dann ging er.

[Nachschrift von Mercedes Gurlitt:[6]]

Diese Erinnerung an Hugo von Hoffmannsthal von Else Gurlitt fand ich, geschrieben von der Hand meines Stiefvaters Ludwig Gurlitt, im Nachlass seiner Schwägerin Mary Gurlitt.[7]

Ludwig und Else Gurlitt waren Zwillinge. Vermutlich hat die Schwester dem Bruder diktiert. Das Ganze ist eine Art Konzept. Es sind Randbemerkungen, Verbesserungen angebracht, Fahnen als Einschübe angeklebt. Ob sie nach dem Tode Hoffmannsthals in einer Zeitschrift erschienen sind, ist mir nicht bekannt, aber es ist anzunehmen.

Die erwähnten Erzgebirgs-Geschichten sind, zu unser aller Vergnügen, oft in der Familie erzählt worden. Sie erscheinen in dieser Aufzeichnung

5 Es handelt sich um ein *freies* Zitat aus Hebbels »Die Nibelungen« (Zweite Abteilung: Siegfrieds Tod, V/9): »Du armes Menschenkind, aus Staub und Asche / Geschaffen und vom nächsten Wind zerblasen, / Wohl trägst du schwer und magst zum Himmel schrein«.

6 Mercedes Gurlitt war die Stief- und dann Schwiegertochter von Ludwig Gurlitt.

7 Mary, geb. Labatt, war die Ehefrau von Ludwig Gurlitts Halbbruder Wilhelm.

nicht. Sie sind, obwohl wir, und auch Hoffmannsthal, es immer wieder gewünscht haben, nicht aufgeschrieben worden.

Die Geschwister Gurlitt, deren Vater der Landschaftsmaler Louis Gurlitt war, lebten in ihrer Jugend lange in Dresden und haben ihre Ferien im Erzgebirge verbracht.

Natürlich ist es schwer, diese Dialektgeschichten schriftlich niederzulegen. Es gehört der gesprochene Klang dazu. Erst jetzt erfahre ich durch diese Aufzeichnungen, welchen Spass sie Hoffmannsthal gemacht haben. Hugo von Hoffmannsthal ist 1874 geboren und 1929 gestorben. Else Gurlitt ist 1855 geboren und wurde 80 Jahre alt. Also war sie etwa 19 Jahre älter als er.

An die Fahrradgeschichte erinnere ich mich nicht mehr. Es sind mir nur ein paar kleine Geschichten im Gedächtnis:

Else sitzt bei einer Nachbarin, wo ihr allerlei gute Sachen aufgetischt worden sind. Der Hund der Leute sitzt davor und guckt sehnsüchtig hinauf. Darauf die Nachbarin zu dem Hund: »Gelt, das möchtest du auch essen, was das Fräulein da frisst.«

Das Dorforiginal von Schmiedeberg ist ein Hunde-Fänger. Er erzählt ausführlich, wie er so ein Tier zum Genuss präpariert, es abzieht, würzt, eine Grube gräbt, ein tüchtiges Feuer macht und dann den Braten lange in dem zugedeckten Erdofen garen lässt. Das wird, natürlich im Erzgebirgischen Dialekt, in allen Einzelheiten geschildert. Nach der vorgeschriebenen Zeit wird die Grube geöffnet und der alte Geniesser sagt: »Dann lepperts einem aber!«

Ein blasser Jüngling aus der Stadt soll sich in Schmiedeberg erholen. Er geht zum Dorfarzt um sich Rat zu holen. Der ist ein mürrischer alter Herr und nuschelt so vor sich hin. Der verschüchterte Patient hat nicht recht verstanden und verschwindet schnell. Nach ein paar Tagen kommt er wieder und sagt, er habe keine Muttermilch auftreiben können, ob er nicht etwas anderes verschrieben bekommen könnte. – Es war Buttermilch gemeint gewesen.

Mercedes Gurlitt.[8]

8 Die Unterschrift handschriftlich.

Besuche bei Arthur Schnitzler
Private Aufzeichnungen von Albert Ehrenstein, Victor Klemperer und Robert Adam

Mitgeteilt von Martin Anton Müller

In seinem Tagebuch[1] erwähnt Arthur Schnitzler über 8500 Personen namentlich. Zumeist hält er nur kurz fest, dass ein Gespräch stattgefunden hat. Selten sind Rede und Gegenrede ausführlich dokumentiert. Die zweite Seite des Gesprächs, die persönliche Wahrnehmung des Gegenübers, ist in den wenigsten Fällen überliefert.

Drei dieser seltenen Fälle finden sich in den Schriften von Albert Ehrenstein, Victor Klemperer und Robert Adam.[2] Schnitzlers Tagebucheintragungen zu den Begegnungen mit den drei jungen Autoren werden durch deren Aufzeichnungen ergänzt, kommentiert und teilweise konterkariert. Der (mit der Ausnahme Klemperers) hier erstveröffentlichte Austausch besteht aus Gesprächen über literarische Texte und wie sie ihre Wirkung entfalten. Wenn man diese Aufzeichnungen Schnitzlers Tagebuch gegenüberstellt, gelingt es zudem, an mehreren Stellen blinde Flecken in den Notizen des jeweils anderen aufzuzeigen und teilweise zu beheben.

Die Treffen fanden stets in privatem Umfeld statt. Ehrenstein und Klemperer besuchten Schnitzler 1909 bzw. 1910 zuhause in seiner Mietwohnung in der Spöttelgasse 7 (heute Edmund-Weiß-Gasse). Wenige Monate später übersiedelte er sozusagen ›um die Ecke‹ in eine Villa in der Sternwartestraße 71, in der er mit seiner Familie bis zu seinem Tod lebte. Dort empfing er Robert Adam mehrfach. Dass der Schriftsteller sich im – französisch auszusprechenden – ›Cottage-Viertel‹ im 18. Wiener Gemeindebezirk eine Immobilie kaufen konnte, war Resultat und

[1] Arthur Schnitzler, Tagebuch 1879–1931. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. Wien 1981–2000. Inzwischen auch online unter https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at. Verweise werden unter Angabe des jeweiligen Datums vorgenommen und, sofern dieses aus dem Fließtext zu entnehmen ist, nicht separat in der Fußnote wiederholt.

[2] Ich danke Gerd-Hermann Susen für seine Ergänzungen bei der Transkription und Robert Patzner für die Erlaubnis des Abdrucks der Texte seines Großvaters Robert Adam.

äußerliches Zeichen seines anhaltenden Erfolgs, wenngleich er dazu auch die finanzielle Unterstützung seines Bruders benötigte. Die ersten Begegnungen liegen zwischen der Verleihung des Grillparzer-Preises (1908) und Schnitzlers 50. Geburtstag 1912. Das kann ein Indikator dafür sein, nicht nur künstlerische Gründe, sondern auch die institutionalisierte Anerkennung als Motivation für die Begegnungen anzusetzen. Die jeweilige Gesprächshierarchie – der erfahrene Autor auf der einen, der aspirierende Nachwuchs auf der anderen Seite – strukturiert den Diskurs der Treffen. Über Schnitzlers Werk wird bewundernd gesprochen, während die Besucher sich Kritik gefallen lassen müssen.

Die spezifischen Wünsche, mit denen die jungen Autoren jeweils über die Schwelle traten, waren dabei unterschiedlich. Sie umfassen Informationen über das Werk des Älteren und Rat für eigene Texte – beides von Schnitzler gern gegeben – wie Hoffnung auf Empfehlung und Vermittlung (was nur in eingeschränktem Maß zu bekommen war). All diese Erwartungshaltungen kommen in den persönlichen Notizen zum Ausdruck. Das unterscheidet sie von anderen Textsorten wie ›home stories‹, Interviews und den bei Jubiläen oder anlässlich seines Todes veröffentlichten ›Erinnerungen an Arthur Schnitzler‹.[3]

Die Aufzeichnungen, die die Besucher nach dem Treffen machten, verbindet, dass in ihnen – teils implizit, teils explizit – ihre Veröffentlichung mitgedacht ist. Ehrenstein überschrieb seinen auf fünf Seiten überlieferten Text mit »Besuch bei Arthur Schnitzler«. Im Falle Adams wiederum gibt die sorgfältige Aufbereitung des Tagebuchs durch teilweise maschinelle Abschriften und eingelegte Briefabschriften Hinweis darauf, dass er an einer späteren Lesbarkeit interessiert war. Klemperer schließlich bereitete sein frühes Tagebuch zur Autobiografie auf, das Original selbst ist verschollen.

Wie ordnen sich nun die privaten Aussagen in den öffentlichen Diskurs über Schnitzler ein? Obwohl es sich hier um Gespräche unter vier Augen handelt, gelangten sie an die Öffentlichkeit. An einer Stelle lässt sich die weitere Verbreitung vertraulicher Informationen gut nachvollziehen. Es handelt sich um eine Selbstaussage Schnitzlers, von denen

[3] Vgl. die Textsammlung von solchen Erinnerungen: Hans-Ulrich Lindken, Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt a. M., Bern, New York 1984 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 754).

er öffentlich sehr wenige tätigte und die so nur er treffen konnte. Gegenüber Adam erwähnte Schnitzler eine maßgebliche Änderung bei der Entstehung seiner Werke, die sich über die Jahre vollzogen habe. Anfangs sei er von Problemstellungen ausgegangen, inzwischen seien für ihn Charaktere der Ausgangspunkt. Von dieser Umstellung erzählte er auch Klemperer, der sie in einer Studie zitierte, die er nach dem Treffen veröffentlichte: »Im Gespräch über seinen künstlerischen Werdegang sagte Arthur Schnitzler, dies sei für ihn der entscheidende Fortschritt gewesen, daß er nicht mehr vom ›Fragen‹ sondern von Gestalten ausgegangen sei.«[4] Den Gedanken selbst hatte Schnitzler bereits 1901 oder 1902 auf Papier gebracht, als er nach Abschluss der Arbeit an »Der Schleier der Beatrice« versucht hatte, die Arten seiner Werkentstehung zu typologisieren. Diese Notizen blieben zu Lebzeiten unveröffentlicht.[5] Er gab sie jedoch privat an Ludwig Bauer weiter, als dieser Ende 1903 eine Schnitzler-Lesung in Berlin vorbereitete. Durch Bauer dürften die Notizen zur Textentstehung auch in einem gewissen Kreis publik geworden sein, denn 1911 fragte Arthur Langen (der nachmalige Schwager Georg Trakls) bei Schnitzler an, ob er sie publizieren dürfe.[6] Langen durfte nicht, was vor allem an seinem ungeschickt formulierten Brief lag, in dem er die Notizen plagiierte. Diese Informationen sind gleichsam Ritzen in Schnitzlers Werkstatttür. Was sich an einem einzelnen Gedanken zeigt, ist auf die hier präsentierten Aufzeichnungen über Schnitzler anzuwenden: Es waren private Gespräche, die nie ausschließlich privat blieben, auch wenn sie erst 100 Jahre später gedruckt werden.

Albert Ehrenstein

Albert Ehrenstein (1886–1950) nimmt als expressionistischer Lyriker und Verfasser von Erzählungen einen eher randständigen Platz in der Literaturgeschichte ein. Er begann im Dezember 1905, Schnitzler sei-

[4] Victor Klemperer, Arthur Schnitzler. In: Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur 14, 1911, S. 139–208, hier S. 175.

[5] Arthur Schnitzler, Zur Physiologie des Schaffens. Die Entstehung des »Schleiers der Beatrice«. In: Neue Freie Presse, 25. Dezember 1931, S. 38 f. Eine Variation des Gedankens findet sich auch in einem Brief Schnitzlers an Hofmannsthal, 10. Dezember 1903 (BW Schnitzler, S. 179).

[6] Vgl. die Briefe Schnitzlers an Langen, als Durchschlag im Nachlass Schnitzlers, Deutsches Literaturarchiv Marbach, HS.NZ85.1.213.

ne literarischen Versuche zu senden. Im darauf folgenden Januar setzte eine Phase psychischer Verwirrung bei ihm ein. Obzwar das abschätzige Urteil Schnitzlers über die literarische Qualität seiner Arbeit nicht direkt in Zusammenhang mit der Erkrankung gestellt werden sollte,[7] so wurde Schnitzler doch involviert. Die Familie lud ihn zu Konsultationen. Einerseits, weil er Mediziner war, andererseits, weil der Patient auf den Rat des Autors mehr als auf den der Ärzte hörte.[8] Im Frühling war er wieder kuriert. Von da an lockerte sich das Band und neben Schnitzler wurde auch Karl Kraus zu einer einflussreichen Figur. Er verfügte mit der »Fackel« über ein Publikationsorgan, das er zumindest 1910 und 1911 für kleinere literarische Beiträge von Ehrenstein öffnete. Die spätere Entfremdung zwischen Ehrenstein und Kraus war durch die eingestellte Aufnahme von Texten in die »Fackel« und durch gedruckte kritische Äußerungen zumindest in Ansätzen für die damalige Öffentlichkeit nachvollziehbar.[9] Der Bruch mit Schnitzler blieb hingegen privat. Auslösender Konflikt stellt das Gerücht dar, der Theaterdirektor Stefan Grossmann würde für ein Engagement sexuelle Gefälligkeiten von seinen Schauspielerinnen erwarten. Das erzählte Ehrenstein 1911 Kraus mit dem Zusatz: Schnitzler habe es im persönlichen Verkehr bestätigt. Dies kam wiederum Grossmann zu Ohren, der nun Schnitzler mittels Brief zur Rede stellte. Der stritt ab und beendete mit ein paar, von Vorwürfen geprägten Briefen den Kontakt mit Ehrenstein. In sein Tagebuch notierte er, auf Ehrenstein gemünzt: »Man lasse niemanden zur Thür herein. Besonders keine Literaten.« Die weiteren literarischen Wege liefen getrennt.

7 Wie es Hanni Mittelmann getan hat, die zudem eine (nicht stattgefundene) Einlieferung in ein Sanatorium behauptet. Albert Ehrenstein, Werke. Hg. von Hanni Mittelmann. München 1989, I (Briefe), S. 20.

8 Vom privaten Austausch sind 17 Briefe Ehrensteins an Schnitzler publiziert. Albert Ehrenstein, Briefe. Hg. von Hanni Mittelmann. München 1989 (Werke 1). Der komplette Briefwechsel umfasst 29 Objekte auf Seiten Ehrensteins und 21 Gegenstücke Schnitzlers. Er wird von Gerd-Hermann Susen und mir im Zuge des Projekts »Arthur Schnitzler – Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren« (www.schnitzler-briefe.acdh.oeaw.ac.at) demnächst veröffentlicht. Die Rolle Schnitzlers bei der Erkrankung wird durch die Einbeziehung der Briefe der Mutter und eines Onkels deutlich.

9 Vgl. Hanni Mittelmann, Karl Kraus und Albert Ehrenstein. In: Kraus-Hefte 30, 1984, S. 2–5; Uwe Laugwitz, Albert Ehrenstein und Karl Kraus. Entwicklungen einer literarischen Polemik 1910–1920. Hamburg 1982.

Von dem Dutzend der Zusammenkünfte, die Schnitzler wegen der unterhaltsamen Art des Jüngeren durchaus genossen haben will,[10] hat Ehrenstein eine aufgeschrieben, die repräsentativ für die Treffen gewesen sein dürfte. Das Fragmentarische, die teilweise kryptisch bleibenden Stichworte belegen den privaten Charakter der Aufzeichnung, können aber auch als expressionistische Spuren gelesen werden. Schnitzler vermerkte das Treffen am 31. März 1909 im Tagebuch mit den kurzen Worten: »Gegen Abend Albert Ehrenstein da, berichtet mir über seine Autoren Erlebnisse bei der Österreichischen Rundschau und bei Auernheimer.«

Victor Klemperer

Durch seine Studie zur Sprache des nationalsozialistischen Deutschlands, »LTI« (1947), ist der Literaturwissenschaftler und Romanist Victor Klemperer heute auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Sein Tagebuch von 1918 bis 1959 wurde in den 1990er-Jahren zum Bestseller.[11] Besonders die Bände über die Jahre der NS-Herrschaft waren die Vorlage für eine zwölfteilige Fernsehserie über sein Leben, die ihn 1999 weit über das Lesepublikum hinaus bekannt machte. Das Tagebuch aus den frühen Jahren wurde von Klemperer als Material für seine Autobiografie verwendet, hat sich selbst aber nicht erhalten. Damit unterscheidet sich der kurze Auszug aus der Autobiografie »Curriculum Vitae« von den anderen hier veröffentlichten Quellen, da das in den privaten Aufzeichnungen festgehaltene Treffen nur noch in einer bearbeiteten Fassung zugänglich ist.

Der hier gedruckte Besuch behandelt die einzige Begegnung zwischen Klemperer und Schnitzler. Sie fand am 27. April 1910 statt. Zu diesem Zeitpunkt lebte Klemperer als Publizist ohne abgeschlossenes Universi-

[10] Brief Schnitzlers vom 6. Mai 1911, Jerusalem, The National Library of Israel, ARC. Ms. Var. 306 1 118.

[11] Victor Klemperer, Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1945. Hg. von Walter Nowojski und Hadwig Klemperer. Berlin 1995; Ders., Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum. Tagebücher 1919–1932. Hg. von Walter Nowojski und Christian Löser. Berlin 1996; Ders., Und so ist alles schwankend. Tagebücher Juni–Dezember 1945. Hg. von Walter Nowojski und Hadwig Klemperer. Berlin 1996; Ders., So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1945–1959. Hg. von Walter Nowojski und Christian Löser. Berlin 1999.

tätsstudium in Berlin. In Schnitzlers Tagebuch steht dazu: »Herr Klemperer, aus Berlin, der ein Buch über Wien, besonders mich betreffend, schreiben will. Er findet ›Weg ins freie‹ – und ›Paracelsus‹ die für mich charakteristischen Werke.–« Die Anrede mit »Herr« ist zwar nicht völlig ungewöhnlich, aber doch selten in Schnitzlers Tagebuch, in dem normalerweise Nachname und Vorname oder einzig der Nachname genannt wird. Möglicherweise verweist es auf eine empfundene Wertschätzung. Oder Schnitzler hatte den Vornamen des Philologen vergessen und substituierte ihn durch die Anrede. Gekannt haben könnte er ihn, da Klemperer zu dem Zeitpunkt bereits einen allgemeinen Aufsatz zu Schnitzler und seinem Werk publiziert hatte, in dem er historische Dramen wie »Paracelsus« (1898), »Der Schleier der Beatrice« (1901) und »Die Frau mit dem Dolche« (1902) über alle in der Jetztzeit angesiedelten Werke stellt.[12] Im Januar des Jahres war zudem eine Besprechung des Einakterzyklus' »Die Marionetten« (1906) von ihm erschienen.[13] Das Klemperers Besuch motivierende Buch erschien nie, sehr wohl aber wurden zwei längere Aufsätze gedruckt: Klemperer verwertet darin das persönliche Treffen in einem allgemeinen Essay zu Schnitzler[14] und strukturiert mit dem Gespräch eine wenige Monate später publizierte ausführlichere Studie aus Anlass der ersten Gesamtaufführung des »Anatol«.[15] Gleich zu Beginn zitiert er – in Erwähnung des persönlichen Zusammentreffens – Schnitzlers Ärger darüber, zum »Dichter des süßen Mädels« und des »Erotische[n]« degradiert worden zu sein.[16] Demgegenüber beobachtet Klemperer die Bedeutung von »Todesgedanken« und Sterben in Schnitzlers literarischem Werk.[17] Für die Zukunft blieb dieses Treffen ansonsten folgenlos. Die brieflichen Zeugnisse beschränken sich auf das Jahr 1910.[18]

12 Victor Klemperer, Arthur Schnitzler. In: Ost und West 6, H. 5/6, Mai/Juni 1906, Sp. 371–378.

13 Berliner Börsen-Courier, 22. Januar 1910.

14 S. Fußnote 4.

15 Victor Klemperer, Deutsche Dramatiker der Gegenwart. IV. Arthur Schnitzler. In: Bühne und Welt 13, 1911, S. 355–368.

16 Ebd., S. 355.

17 Ebd., S. 356.

18 Im Deutschen Literaturarchiv in Marbach werden vier Briefe Klemperers an Schnitzler aus den Jahren 1910/11 aufbewahrt (HS.NZ85.1.3694). Einer findet sich gedruckt in Arthur Schnitzler, Briefe 1875–1912. Hg. von Heinrich Schnitzler und Therese Nickl. Frankfurt a. M. 1981, S. 654–655. Gegenbriefe dürften keine überliefert sein.

Robert Adam

Beim dritten Besucher handelt es sich um Robert Adam (1877–1961). Er kann mit gutem Recht als Unbekannter bezeichnet werden, doch wird niemand das Epitheton »groß« bemühen wollen. Zwar verfügt er mittlerweile über einen Wikipedia-Eintrag,[19] doch den verdankt er nur der Begegnung mit Schnitzler. Die 50 Korrespondenzstücke an Arthur Schnitzler stehen am Anfang der Nachlassmappen 1–118 in der Cambridge University Library. Diese Mappen enthalten, alphabetisch geordnet von Adam bis Zweig, die prominenten Briefwechsel, aus denen das gegenwärtige Editionsprojekt an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften eine Auswahl trifft.[20] Möglicherweise geriet Adam irrtümlich in diese Sammlung, während Briefwechsel mit bekannten Schriftstellern wie Wilhelm Bölsche nicht aufgenommen wurden. Oder Schnitzler – womöglich auch dessen Sohn Heinrich – beurteilte, als er die Zusammenstellung vornahm, Adam einzig aufgrund seines gesellschaftlichen Ranges. Unter seinem zivilen Namen Robert Adam Pollak stieg er bis zum Vizepräsidenten des Handelsgerichts auf. Konsultiert man die erhaltenen Briefe einschließlich der 60 Gegenstücke (heute im Deutschen Literaturarchiv in Marbach) und auch die Tagebucheinträge Schnitzlers, so scheint es, als hätte Schnitzler Adam und auch sein Werk geschätzt. Es sind jedenfalls Gespräche über Literatur, die die beiden vornehmlich führten.

Geboren am 20. April 1877 in Wien, studierte Adam, Sohn eines Fabrikanten, Jura und arbeitete mehrere Jahre als Richter in Zistersdorf, einer kleinen Stadt etwa 60 km nördlich von Wien. 1915 wurde er wieder nach Wien versetzt, zuerst ans Bezirksgericht Floridsdorf (21. Gemeindebezirk), dann in die Josefstadt (8. Gemeindebezirk). Danach ließ er das Zivilrecht hinter sich und erlangte die leitende Funktion am Handelsgericht. Hier dürfte er ein Urteil zur Anglo-Bank verfasst haben, das ihm in der Zeit vor dem Anschluss Österreichs im März 1938 das

[19] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Adam_(Schriftsteller). Die Korrespondenz zwischen ihm und Schnitzler wird ebenfalls im Zuge des Forschungsprojekts »Arthur Schnitzler – Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren« erstmals ediert.

[20] Ausführlicher Gerd-Hermann Susen/Martin Anton Müller, Was ist von Arthur Schnitzlers Briefwechsel mit Autoren und Autorinnen Neues zu erwarten? In: Studia Austriaca 27, 2019, S. 41–54.

Lob von Arthur Seyß-Inquart eingebracht haben soll.[21] Wenngleich das Urteil verschollen und das Lob nur in der Familie tradiert ist, erklärt das vielleicht, warum der Anschluss, der Seyß-Inquart für wenige Stunden zu Österreichs Bundeskanzler machte, für den jüdischstämmigen Pollak nur die Pensionierung bedeutete. Zwar war er bereits 1900 aus der jüdischen Gemeinschaft ausgetreten und hatte eine »arische« Ehefrau, doch reichte das in den meisten anderen Fällen nicht für das, was ihm gelang: Er überlebte den Nationalsozialismus in Wien. Seine zeitlebens geführten Tagebücher[22] – auch die aus der Kriegszeit – werden heute in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt. Sie schildern, unter welchen Umständen ein solches Überleben gelingen konnte. Nach dem Krieg wurde Adam als Richter reaktiviert, bevor er sich endgültig ins Privatleben zurückzog. Er starb am 16. Oktober 1961 in Baden bei Wien. Trotz des beruflichen Erfolgs sah er seine eigentliche Bestimmung in einer literarischen Karriere, für die er den Namen »Robert Adam« verwendete. Sie verlief allerdings durchgehend enttäuschend. Er erlebte nur einen kurzen Moment des Erfolgs, als am 27. Mai 1931 am Frankfurter Schauspielhaus seine Komödie »Margot oder das Jugendgericht« uraufgeführt wurde. Als Buch gedruckt, erschien von seinen literarischen Werken nur die Dramatisierung einer Geschichte aus »1001 Nacht« – und zwar bereits im Jahr 1909.[23] Durch den Briefwechsel lassen sich mehrere verbindende Motive des Gesamtwerks benennen:[24] Der Wille zur dramatischen Form in Versen und der Hang zu Motiven des christlich-arabischen Raumes (so etwa in einem »Judas«-Stück). Davon zeugt auch seine Übersetzung des persischen Dichters Firdausi (940–1020), die erst 2018 herausgegeben wurde.[25] Zwölf Besuche vermerkt Schnitzler in seinem Tagebuch:

21 Freundliche Auskunft der Großnichte Adams, Monika Rauer.

22 Diese Tagebücher wurden vom Enkel der Österreichischen Nationalbibliothek übergeben und liegen – noch unter Adams Obsorge – teilweise getippt, zumeist aber in einer sehr klaren und leserlichen Kurrentschrift vor. Sie enthalten auch, zumeist in der Kurzschrift Gabelsberger, Abschriften seiner eigenen Briefe.

23 Robert Adam, Die Geschichte des Alî ibn Bekkâr mit Schams an-Nahâr. Eine Komödie. Wien 1909.

24 Die unveröffentlichten literarischen Arbeiten sind in Familienbesitz und wurden nicht eingesehen.

25 Abu'l-Qasem Firdausi, Schahname. Das Buch der Könige. 4 Bde. Hg. von Nosratollah Rastegar. Übersetzung Robert Adam Pollak. Einleitung von Florian Schwarz. Berlin 2018.

13. Jänner 1911
Abends Robert Adam (Dr. R. A. Pollak, Untersuchungsrichter) Verfasser des Abu Ibn Bekkar und »Neidhard«. Konnte ihm vielfach günstiges sagen. Ratschläge.–

20. Juni 1915
Vm. Bezirksrichter Dr. Pollak (Rob. Adam) aus Zistersdorf; ich sage ihm über seine feinen Scenen der »Fremde« etliches und gebe ihm prakt. Ratschläge.

19. Mai 1916
– Gegen Abend Dr. Robert Adam Pollak (Richter). Beklagt sich über sein Nichtvorwärtskommen. Drei (mehr) begabte Stücke, kein Verleger, kein Theater.– Über Kraus, Altenberg (die er vor Jahren kannte).–

24. Jänner 1917
Robert Adam (seine Richterthätigkeit;– Preistreibereien, Elend.– Verleger und Direktoren. Bemühungen »Neidhart«).

28. August 1917
Dr. Adam Pollak, von seinen neuen Arbeiten, seinen Amtsgeschäften (Preistreiberei etc.).

25. Oktober 1917
Dr. Rob. Adam, mit ihm über seinen »Judas«; allgemeineres.–

19. Juni 1918
Dr. R. Adam Pollak.– Spazieren mit ihm. Politisches. Er glaubt, die Revolution wird von den Beamten aus kommen.–

8. August 1918
Dr. Adam (Pollak); mit ihm spazieren; erzählt mir von seinem Sommeraufenthalt Andorf.[26]– Politisches.–

30. Juni 1920
Lg. R. Dr. Rob. Adam Pollak;– hat eine Magenoper. durchgemacht;– über seine Lecture, psychoanalytisches etc.

2. Juni 1921
Ob. L. R. Dr. Pollak (Robert Adam) über allerlei Bücher, über Kaiser Josef.–

[26] Kleiner Ort im Innviertel in Oberösterreich, nahe der bayrischen Grenze.

2. Juli 1928
– Nachher zu Kolap[27] (wohnen übern Sommer Peter Jordanstr).[28] woselbst er, sie und der andre Ob. L. Ger. R. Hofrath Karl Pollak,[29] der auch Schriftsteller ist (Robert Adam). Wiedersprechen nach vielen Jahren. Gespräch u. a. Maurizius und Grischa.[30] – Führte dann Rob. Adam im Auto nach seiner Wohnung Meidling,[31] Kolap mit, die ich dann nach Hause führte.

27. April 1931
Z. N. Ob.Ldgr. Rob. Adam Pollak (jetzt Vicepraesident des Handelsgerichts) mir von den Schicksalen seines Stücks Margot berichten. Dubioses Vorgehn des Burgtheaters. Aufgeführt wird es nicht.–

Mit Ausnahme der Begegnung im Jahr 1915 hat Adam für alle Treffen Protokolle angelegt. Am 5. Dezember 1939, acht Jahre nach Schnitzlers Tod, findet sich schließlich eine Coda zu den Besuchen in seinem Tagebuch. Er schildert das ehemalige Haus Schnitzlers, das nach dem »Anschluss« Österreichs dem Sohn Heinrich Schnitzler und der Schwiegertochter Lilly enteignet worden war:

Währing[,] vorbei, am Hause Sternwartestraße 71, zu dem ich öfter ganz anders gestimmt kam, vor dem Tor wartete ein kleiner Bub, der seiner Mutter vorausgelaufen war, sie kam ihm langsam nach, eine dunkle, nicht unschöne Frau mit groben Gesichtszügen, sie läutete an, ich ging vorbei und mußte denken, wer weiß, ob diese Frau überhaupt davon Kenntnis genommen hat, daß vor ihr in dieser Villa ein Dichter gewohnt hat, daß er in den Räumen ihres Alltagsdaseins den Besuch von Gestalten empfangen hat, die nicht so bald vergehen werden, wenn man sie auch umzubringen gedenkt[32]

27 Schnitzlers langjährige Sekretärin und Vertraute Frieda Pollak (1881–1937). Die in der Familie gebräuchliche Bezeichnung »Kolap« geht auf die Tochter Lili Schnitzler zurück, die den Namen ursprünglich falsch aussprach.

28 Straße im 18. und 19. Wiener Gemeindebezirk, in Fußweite von Schnitzlers Haus.

29 Frieda Pollaks Bruder Karl (1873–1940) war, wie Robert Adam, Richter mit dem Titel »Oberlandesgerichtsrat« und mit diesem befreundet. Ein näheres Verwandtschaftsverhältnis bestand trotz gleichen Nachnamens nicht. Die marginale Textabweichung zum gedruckten Tagebuch wurde nach Abgleich mit dem Original vorgenommen.

30 »Der Fall Maurizius« (1928) von Jakob Wassermann (1873–1934) und »Der Streit um den Sergeanten Grischa« (1927) von Arnold Zweig (1887–1968) haben beide Justizirrtümer als zentrales Handlungselement.

31 Adams Wohnadresse in der Meidlinger Hauptstraße 56 im 12. Wiener Gemeindebezirk Meidling war in etwa sieben Kilometer entfernt.

32 Ms. Tagebuch, gebunden, Österreichische Nationalbibliothek (im Weiteren ÖNB), Ser. n. 52.271, fol. 190.

Editionsprinzipien

Die Texte werden in diplomatischer Umschrift wiedergegeben. Bei den Tagebucheinträgen werden nur jene Textstellen zitiert, welche die Begegnung mit Schnitzler schildern. Weggelassene Teile vor oder nach der ungekürzt zitierten Stelle sind nicht eigens ausgewiesen. Normalisierungen unterbleiben mit Ausnahme des Schaft-s (ſ), das als ›s‹ und durch Überstrich geminierte Buchstaben, die gedoppelt wiedergegeben werden (›mm‹, ›nn‹).

Einfügungen werden in den Text gezogen. Sofern Korrekturvorgänge im Ausgangsmaterial vorhanden sind, wird nur die letzte Schicht wiedergegeben. Streichungen werden immer dann wiedergegeben, wenn danach eine Neuansetzung folgt. Ergänzungen durch den Herausgeber werden in eckigen Klammern vorgenommen, unsicher Gelesenes wird in grauer Schriftfarbe gesetzt.

1. Albert Ehrenstein, 31. März 1909[33]

Besuch bei Schnitzler am 31. März 09.

Echolalie,[34] Paranoia, Wortklang. Er meinte ich dissimulierte[35] jetzt beherrsche ich mich. Keine Wäsche, nur Hemd (von Papa) u Taschentuch.

In Hormayrgasse[36] ~~zurück~~ gefahren. Dienstmädchen schnell hereingelassen. Er kam mir im Schlafrock entgegen aus Sammt, mit großen Knöpfen, die ich zuhause silbern nannte. Richtete zuerst an den Papieren, ~~die ich sil~~ an denen er gearbeitet hatte, gab mir die Hand u war den ganzen Abend ruhige, angenehm abweisende Respektsperson, ein Geist, kein Dummer.

Olympische Ruhe, ein Olympier, sagte ich solle Bericht erstatten, ich lachte viel über meine eigenen Witze, gestikulierte stark mit den Hän-

[33] Eh. Manuskript, 6 Seiten auf kariertem Papier, Tinte. Jerusalem, The National Library of Israel, ARC. Ms. Var. 306 1 117.

[34] Nachsprechen vorgesagter Wörter.

[35] Dissimulieren: Krankheitssymptome verbergen.

[36] Diese verläuft etwa eineinhalb Kilometer von Schnitzlers Wohnadresse in der Spöttelgasse entfernt. Damit liegt sie etwa auf halbem Weg zwischen Ehrensteins Wohnadresse und dem Ziel.

den, was er mir, durch Blicke verwies. Ich log von Papas Sturz[37] durch Hofmannsthal[38], 3 000–5 000 fl. Verdienstentgang, Geschwister standen auch dadurch bedeutend schlechter da. (Ich u Geschw. wie vor 3 Jahren.) Kuffner[39] habe 100 Million Vermögen, wollte sich mit Papa versöhnen u bot Empfehlung an, ich log von Austausch meines Ruhmes gegen ein großes Inserat, habe abgelehnt, jetzt sei die Sache aufgekommen Geschrei zuhause von Seite der Mama, Hunger etc.; ob ich denn nicht zu den Mahlzeiten zuhause sei[.] Archiv ½3h. Auernheimer[40]. Ob ich dessen Gattin nicht überschätze, oder Dienstmädchen unterschätze, wegen starker Influenza. Ungartum kenne ich gut.[41] Er selbst hatte starke Influenza, war heiser u hustete u trotzdem spendete mir trost, wirkte erziehlich, beruhigend, erfreuend, strafend. Erzählte mir Oppenheimer habe ihn am 12. Febr März in Buch, Musikalien, nein Papierhandlung getroffen u gesagt »nun können wir nächstens etwas von ihnen bringen.« Glossy kriege Herzkrämpfe, wenn er ihm nicht etwas zuschicke, schreibe der.[42] Fragte mich, was er tun solle, wenn sie ihn wieder um Beitrag angingen. Ich mache Vorschlag sie möchten ihre Kritiken unter die Annoncen stecken, nach Schluß der Redaktion. Gespräch über Eigenart, Th. Mann

37 Alexander Ehrenstein (1857–1925) war über 50 Jahre bei der Ottakringerbrauerei von Kuffner als Kassier angestellt. Am 8. Januar 1898 erschien im Amtsblatt der »Wiener Zeitung«, dass er unter »Curatel« gestellt sei. Womöglich handelt es sich um diese Phase offensichtlicher Armut.

38 Gemeint ist der gleichnamige Vater des Dichters, Hugo von Hofmannsthal (1841–1915), Direktor der Österreichischen Central Boden-Creditbank.

39 Moriz von Kuffner (1854–1939) war ein Brauereibesitzer und Mäzen.

40 Raoul Auernheimer (1876–1948) war fast drei Jahrzehnte als Feuilletonist bei der »Neuen Freien Presse« engagiert und als solcher sehr populär. Seine sonstigen – erzählenden und dramatischen – Arbeiten hatten weniger Erfolg. In seinem Tagebuch klärt Schnitzler die Stelle insofern, als er deutlich macht, Ehrenstein berichtet von Begegnungen mit Auernheimer, nachdem Schnitzler ihm am 12. Februar 1909 ein Empfehlungsschreiben an diesen gegeben hatte.

41 Unklare Stelle. Zwei Lesarten bieten sich an: Es könnte sich auf Auernheimer beziehen und auf die in Budapest geborene Irene Guttmann (1880–1967), die er 1906 geheiratet hatte. Oder er bezieht sich zuerst auf Olga Schnitzler und in Folge auf die ungarische Verwandtschaft Schnitzlers, dessen Eltern nach Wien zugewandert waren.

42 Felix Oppenheimer (1874–1924) war Mäzen und Freund Hofmannsthals. Sein Vermögen erlaubte es ihm, eine liberale österreichische Monatsschrift zu finanzieren, die »Österreichische Rundschau« (1904–1924). Diese hatte – neben einem zweiten – Karl Glossy (1848–1937) als Herausgeber. Die hier besprochenen Ereignisse finden sich teilweise in Schnitzlers Tagebuch unter dem 15. Januar 1909 wiedergegeben, darunter die Skepsis gegenüber der »Österreichischen Rundschau«. Ihm wurde gesagt, die Zeitschrift verdiene ihren Titel nicht, wenn sie nichts von ihm bringe. Andererseits wurden mehrfach Artikel gebracht, die Schnitzler als feindlich und bösartig einstufte. Im erwähnten Tagebucheintrag schreibt Schnitzler: »Hr. Glossy, der Herzkrämpfe kriegt, weil ich ein versprochnes Mscrpt. nicht abliefere«.

sei ein Humorist behauptete er, ich Heinrich habe keine Eigenart, das sei schwer zu sagen. Kerr mache ihn mit Manirirtheit rasend.[43] Sprach über Klassizismus u Romantik. Ich romanticisiere ihm zuviel, ich nannte Brentano, Arnim, er will keine Namen nennen, spricht allgemein, nennt Hoffmann u Tieck, die nun zu fad würden, sagte man werde in 50 Jahren eher Paul Heyse aufzunehmen geneigt sein als diese Leute.

Eigenart u Seele. Jeder Autor, der sich rinnen ließe, u nicht die Sachen fest umreiße, käme soweit wie Lothar, der jedesmal mit etwas neuen kommen wolle.[44] Goldmann, den er persönlich kenne, schreibe nie gute Kritiken über ihn.[45] Georg Hermann war bei ihm, nach Anmeldung glaubte er, Borchardt der Biograf Hofmannsthals komme, sah aber dann einen kleinen zerkuetschten Juden, den sich Hofmannsthal unmöglich ausgesucht haben könnte, sie hatten gegenseitig ihre neuesten Bücher nicht gelesen, er kam, weil er nicht Wien verlassen wollte ohne…[46] Ich nannte eine Novelle von der Eschenbach, in der es ähnlich zuging.[47] Stößl[48] sei der letzte. Bübisch. Ehrenbeleidigung. Oppenheimer-Novelle erzählt. ~~Nannte sie~~ Hörte nicht genau von Ehebruch mit ~~se~~ Oppenheimers Frau, sagte ~~sie~~ ich habe alles getan, was ein Literat tut um sich zu rächen.

[43] Alfred Kerr (1867–1948) war ein deutscher Kritiker, der mit Schnitzler freundschaftlich verkehrte und ihn zumeist positiv besprach. Als Beispiel für die Manieriertheit kann eine Stelle aus der Besprechung Kerrs von »Der einsame Weg« dienen, die Schnitzler noch 1911/12 wiedergeben konnte. Kerr hatte geschrieben: »Das alles sind Reize. Und Schnitzler zeichnet sie köstlich mit dem Silberstift, als ein Künstler von seltener Hand.« (Alfred Kerr. Der einsame Weg. In: Die neue Rundschau 1, 1904, H. 4, S. 504–508, hier: S. 506); Arthur Schnitzler, Frau Bertha Garlan. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner, unter Mitarbeit von Anna Lindner und Martin Anton Müller. Berlin/Boston 2014, S. 9.

[44] Rudolf Lothar (1865–1943), populärer Essayist und Lustspielautor. Bis 1907 war er Feuilletonist bei der »Neuen Freien Presse«.

[45] Diese Aussage fällt in die Zeit des Bruchs mit Paul Goldmann (1865–1935), mit dem Schnitzler in den ersten Jahren beruflicher Tätigkeit eng befreundet gewesen war. Diese Freundschaft endete aber nach der Jahrhundertwende, weil Schnitzler sich durch die Kritiken Goldmanns schlecht behandelt fühlte.

[46] Der Schriftsteller Georg Hermann (1871–1943) hieß mit bürgerlichem Namen Georg Hermann Borchardt und dürfte sich mit diesem Namen angemeldet haben, woraufhin Schnitzler den ihm bekannten Rudolf Borchardt (1847–1945) erwartete. Der Letztgenannte hatte früh begonnen, sich mit dem Leben und Werk Hofmannsthals auseinanderzusetzen; vgl. BW Borchardt.

[47] Vermutlich Marie von Ebner-Eschenbachs (1830–1916) erste erfolgreiche Novelle »Ein Spätgeborener« (1875). In ihr wird aufgrund einer Namensverwechslung das Bühnenstück eines kleinen Beamten einem Grafen zugeschrieben.

[48] Otto Stoessl (1875–1936), Schriftsteller, der zu dem Zeitpunkt für Karl Kraus' »Die Fakkel« arbeitete.

Hatte diese Gemeinheiten nicht gern.[49] Bes. gegen Hofmannsthal. Gab patholog. die Schuld an meinem schlechten Stil. Ich stahl aus Ehrlichkeit (Hieronymus).[50]

Er meint das psychische sei das Korrelat des physischen beim Dichter.

Er spricht fließend die schönsten Dialoge. Stellte mir eine schlechtaussehende Dame vor »Ich glaube ihr kennt euch schon« es war vielleicht seine Frau, sie sagte, das freut mich sehr, ich verneigte mich u sagte das nicht, sie gefiel mir nicht.

Riet ihm Strauß zu lesen, er kannte Kreuzungen nicht.[51] Gleicher Entwicklungsgang. Wahlverwandtschaften besser als [Wilhelm] Meister. Vielleicht ließ er sich durch Frau, die lieber ihn heiratete (psych Depressionen)[52] meinerseits, ~~abh~~ mahnen aufzuhören. Auf Wiedersehen. Gab mir seine Hand, kühl. Hätte den Kranken schonen sollen. Sein Roman gefällt ihm, es ist aber nur der Stil. Sagte seine Gründe, daß Freiherr wirklich Jüdin liebte,[53] ~~gefallen~~ mir nur, wenn ich oben bin, nachher nicht.

Goldene Uhr. Alles Onkel Ad u Tante Hedwig[54] erzählt

Zuhaus fragte Papa ob Empfehlung, Mama gar nicht.

Im Schlafrock sah er imposant aus (zum Schutz?). Gedankensackgasse zur Paranoia. Bestritt, daß in Beatricen Iphigenie, Tasso u Hebbel drin sei.[55] Vielleicht Shakespeare, Müller. Willner.[56] Spazierstock tänzelnd,

49 Ähnliches schreibt Schnitzler auch in einem der letzten Briefe an Ehrenstein (9. Februar 1911): »Dass ich bei meinem Ihnen bekannten Ekel vor Literatengezänk – und Geklatsch mich unter diesen Umständen genötigt sehe auf die Fortsetzung eines persönlichen Verkehrs mit Ihnen zu verzichten, werden Sie ohne weiters einsehen« (Jerusalem, The National Library of Israel, ARC. Ms. Var. 306 1 118).

50 Anspielung auf Schnitzlers Novelle »Der blinde Geronimo und sein Bruder« (1900), die schildert, wie ein blinder Musiker seinen Bruder verdächtigt, ihm bestohlen zu haben.

51 »Kreuzungen« (1904), Roman von Emil Strauß (1866–1960). Eine Lektüre durch Schnitzler lässt sich nicht belegen.

52 Die Ehe von Arthur und Olga Schnitzler wurde 1903 geschlossen, wobei vor allem der einjährige Sohn die Motivation geliefert haben dürfte. Eine psychische Erkrankung ihrerseits lag nicht vor.

53 Georg Wergenthin, die Hauptfigur von Schnitzlers »Der Weg ins Freie« (1908), ist Baron und liebt die Jüdin Anna Rosner, kann sich aber auch am Ende des Romans nicht dazu bringen, sie zu heiraten.

54 Hedwig Treibl, geb. Neuer (1874). war eine Schwester von Ehrensteins Mutter Charlotte und hatte 1896 den Fabrikanten Adolf Treibl (1865–1935) geheiratet.

55 »Der Schleier der Beatrice« (1900) ist ein fünfaktiges Stück von Schnitzler, das in der Renaissance angesiedelt ist und durch die Verwendung von Blankvers wohl Schnitzlers eindeutigsten Versuch darstellt, sich in die Tradition klassischer Dichter einzureihen.

56 Möglicherweise eine Anspielung auf den für Operettenlibrettis bekannten Alfred Maria Willner (1859–1929).

Willner II, der alte Logarithmenwillner, der ~~Grab~~ Wasserballspieler.

Schilderung Italiens, ich, fast zischend, es ist Poesie, Blindengeschichte gefiel ihm ist aber zu edel[57]

Sagte ihm, werde in die Gegend Herodot, Anatol France kommen. Kirchenväter sind dasselbe wie Anatol France. Fragen nach Stück setzte er ein kaltes Schweigen entgegen.[58]

Doktorat sagte er bestätigend sei ein Titel.[59] Nur nach Bad habe ich ruhigen aufgelösten Stil.

Manchmal stechender Blick, Bart faunartig nach vorn.

Manchmal olympische Ruhe[60]

2. Victor Klemperer, 27. April 1910[61]

Ungleich wohler[62] fühlte ich mich bei Arthur Schnitzler, dem alle fanatische Enge fehlte. Im ersten Augenblick freilich störte mich sein Aussehen. In all seinen Werken ein gütiger Skeptiker, auf allen Bildern ein schlanker Weltmann, hatte er faktisch die Physiognomie eines brutalen, wahrscheinlich zum Jähzorn neigenden Menschen: Die blaugrünen[63] Augen blickten kalt, die Stirn unter dem zum Scheitel verklebten rötlichen Haar schien niedrig, der rötliche Vollbart und die untersetzte Gestalt gaben ihm eine fast plumpe Gedrungenheit. Seltsamerweise waren es gerade die abweisend kühlen Empfangsworte, die mich für ihn einnahmen. »Weshalb wollen Sie zu mir?« fragte er. »Wenn Sie über mich zu schreiben gedenken, müssen Sie mich aus meinen Büchern kennen, und persönlich kann ich Ihnen doch bei so einem vereinzelten Besuch nicht

57 Sofern es sich um eine Geschichte Ehrensteins handeln sollte, lässt sie sich nicht ermitteln. Es könnte jedoch auch ein neuerlicher Bezug auf Schnitzlers »Der blinde Geronimo und sein Bruder« sein.

58 Schnitzler pflegte sich nur mit dem engeren Freundeskreis über in Arbeit befindliche Werke auszutauschen.

59 Am 21. Dezember 1910 wurde Ehrenstein in Geschichte und Geografie an der Universität Wien promoviert.

60 Dieser und der vorhergehende Satz auf der ersten Seite des Manuskripts am linken Seitenrand, entlang des Textes.

61 Victor Klemperer, Curriculum vitae. Erinnerungen 1881–1918. Hg. von Walter Nowojski. Berlin 1996, Bd. I, S. 529 f.

62 Zuvor schildert er einen Besuch bei Richard Beer-Hofmann, der ihn enttäuscht hatte.

63 Im Passierschein des Konsulates in Davos, 8. August 1914 (Deutsches Literaturarchiv Marbach, HS.NZ85.1.4934) sind graue Augen vermerkt. Die Witwe spricht 1962 von blauen Augen (vgl. Olga Schnitzler, Spiegelbild der Freundschaft. Wien 1962, S. 17.)

näherkommen.«[64] Das war ja genau das gleiche, was ich mir selber so oft zum Thema der Dichterbesuche und Interviews vorgehalten hatte. Ich sagte das auch und motivierte mein Kommen durch ein alogisches Interesse an seiner persönlichen Gegenwart. Danach fragte er mich halb ironisch, halb bitter, ob ich denn auch wie so viele andere den Dichter des süßen Mädels und der leichten Wiener Erotik in ihm sähe.[65] Als ich ihm wahrheitsgetreu antwortete, daß ich hinter all seiner Erotik immer das Ringen mit dem Todesgedanken spürte, war er gewonnen. Er ging stark aus sich heraus, und jener erste Eindruck der Härte oder gar Brutalität schwand vollkommen. Er erzählte von einer Änderung in seiner Schaffensart. Anfangs sei er von Problemstellungen ausgegangen: Was geschieht in dem oder jenem Fall? Jetzt seien ihm Charaktere Beginn und Mittelpunkt jeder dichterischen Arbeit. Er sei immer um reine Objektivität bemüht, hege aber natürlich persönliche Zu- und Abneigungen. Im »Weg ins Freie« (seinem vor kurzem erschienenen Judenroman) stünde er mit voller Sympathie bei den Bekennern und Zionisten. So stieß ich am Ende auf eine stärkere Gefühlsverwandtschaft zwischen Schnitzler und Beer-Hofmann, als ich für möglich gehalten hätte.

3. Robert Adam, 15. Januar 1911[66]

Besuch bei Schnitzler.– Ich zögerte recht lange, in's Haus hineinzugehen. Es war ein kalter Winterabend, der Weg festgefroren, die Villenstraße[67] fast menschenleer. Nur einige Automobile zogen vorbei. Bevor ich mich anschickte, den Besuch zu machen, ging ich in ein kleines, in der Nähe befindliches Gasthaus und trank einen Kaffee in der fast leeren Wirtsstube. Ich wollte nicht vor ¾ 6 Uhr[68] kommen. Schließlich, erwärmt, mutig,

64 Vgl. Jób Paál, Gespräch mit Artur Schnitzler. Warum der Dichter nichts von Interviews hält und warum kein gutes Porträt von ihm existiert. In: Neues Wiener Journal, 2. August 1931, S. 5.

65 Der Typus junger, »natürlicher« Frauen aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, die für Affären verfügbar sind, wurde durch Schnitzlers »Liebelei« (1895) erstmals auf der Bühne des Burgtheaters dargestellt. Gemeinsam mit dem Erfolg des Stückes popularisierte sich auch der Begriff des »süßen Mädls« und trug dem Verfasser den (von ihm verschmähten) Ruf ein, sie »erfunden« zu haben.

66 Hs. Tagebuch 1910–1913, gebunden, Tinte (ÖNB, Ser. n. 52.266, fol. 76–78).

67 Schnitzler wohnte seit Sommer 1910 in einem eigenen Haus in der Sternwartestraße 71, wenige Straßenzüge von seiner früheren Wohnung.

68 Das heißt: 17 Uhr 45.

als wär's ein bloßer Jourbesuch,[69] ging ich zur Villa und verirrte mich zuerst auf ausgestapftem Schneeweg zur Waschküche; ich kehrte um, fand auf einer Treppe die Haustür, läutete. Ein Dienstmädel öffnete. »Ist der Herr Doktor zuhause?« Sie wisse nicht, müsse erst anfragen. Ich nannte den Namen »Robert Adam«. Ja, der Herr Doktor sei zuhause, ich solle nur weiterkommen. In dem Vorzimmer legte ich Hut, Stock und Wintermantel ab; aus einem Zimmer drang Klavierspiel. Das Mädchen führte mich eine Treppe höher, in's Arbeitszimmer. Mit mir zugleich drang ein pausbackiges hübsches Kind von etwa 2 Jahren hinein,[70] stolperte über die Falten eines Teppichs, fiel nieder und begann zu heulen. Schnitzler, der auf dem Sofa gelegen und gelesen hatte, sprang auf, begrüßte mich und wir beruhigten die Kleine, die darauf rasch aus dem Zimmer gefördert wurde. »Meine jüngste Tochter«, sagte er. Ich erkundigte mich, ob er die Influenza glücklich überstanden habe; er sei noch etwas heiser. Er ging, nachdem er mir eine Zigarrette offeriert hatte, zur Etagère[71] in der Ecke, holte das Manuskript hervor. »Wir wollen gleich von ihrer Komödie sprechen.«[72]

Er habe sie mit großem Interesse gelesen, habe aber manches daran auszusetzen. »Zuerst, nach der ersten Szene, glaubte ich, es sei Ihnen nur darum zu tun, eine Reihe schalkhafter Streiche des Neidhard an einander zu reihen, derart, daß durch seine Person ein Zusammenhang hergestellt würde. Dann aber kam es ganz anders. Nun, sehen Sie: ich kann mich dem Eindruck nicht verschließen, als ob Sie mit zu großen Mitteln gearbeitet hätten; es fehlt mir die Geschlossenheit. Mir kommt es so vor, als hätten Sie sich die Szene mit dem Veilchenfest[73] als Hauptszene, gleichsam als Angelpunkt des Ganzen gedacht, und als wäre der Weg, der dahin führte, ein zu langer. Sie müssen sehr leicht Verse machen, nicht? Und da möcht ich fast sagen, Sie hätten sich dadurch verleiten lassen, des Guten zu viel zu tun. Manchmal ist zu viel Klingklang darin, sodaß ich fast an

69 Jour: bestimmter Tag, an dem Besuch empfangen wird. Adam war aber am 8. Januar von Schnitzler brieflich für 6 Uhr eingeladen worden.

70 Lili Schnitzler kam am 13. September 1909 auf die Welt, war also 16 Monate alt.

71 Ein kleines Regal.

72 »Neidhard«, wie sich im Folgenden ergibt, eine Komödie Adams rund um den Minnesänger Neidhart von Reuental, der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wirkte.

73 Der Veilchenschwank ist der berühmteste Schwanktext Neidharts: Er stülpt einen Hut über das erste Veilchen des Jahres und teilt es der Herzogin von Österreich mit. Als diese den Hut hebt, hat ein Bauer darunter gekotet.

Blumenthal[74] gemahnt werde: erschrecken Sie nicht, ich verkenne nicht den himmelweiten Unterschied. Besonders der Herzog Albrecht redet sehr viel. Da müßte man zusammendrängen. Und dann sind allzuviele Episoden da, die dann wieder, ohne daß man's vermutet, in eine dramatische Szene auslaufen: so die Szene mit dem Mädel auf der Landstraße. Ferner: bis zur vorletzten Szene war mir alles klar, verständlich: ja, gut, der Mann muß so handeln. Aber nun: mir war sehr rätselhaft, wie Sie da zu einem versöhnlichen Schlusse kommen konnten, und der mußte doch kommen, da Sie Ihr Stück eine Komödie genannt haben. Sehen Sie: der Schluß überzeugt mich nicht im Mindesten. Ich wurde an den Prinzen von Homburg gemahnt, den ich's auf 's höchste verehre, und bei dem es mich doch immer empört hat, daß er die Rettung vor dem Tode über sich ergehen lassen muß.[75] So auch bei Neidhard: er will von einem Weibe nicht das Leben geschenkt erhalten und siehe da! in der letzten Szene akzeptiert er's doch. So etwas empört mich. Meiner Meinung nach hätte er ein Recht zu sterben und das hätten Sie ihm nicht nehmen dürfen.« Ich erwiderte: die Inkonsequenz sei beabsichtigt; Neidhard sei, wie ich besonders in der ersten Szene darzulegen versucht hätte, ein Poseur; auch seine Weigerung, sich das Leben schenken zu lassen, sei Pose. »Ja: Sie können schließlich immer beabsichtigte Inkonsequenz einwenden; aber dann zerfällt der Charakter in eine Reihe von Inkonsequenzen, und es bleibt nichts mehr übrig, was man packen könnte.« Schließlich bemängelte er, daß das Zusammentreffen mit der Prinzessin ~~eine~~, die doch auch nur eine flüchtige Sache für ihn sei; eine so weit gehende Umwandlung in ihm herbeigeführt werde. Dies mußte ich zugeben, indem ich sagte, ich hätte mich ohnehin durch eine Einschiebung in der 2. Szene bemüht, die Exposition diesbezüglich zu klären; ich gab auch zu, daß die Exposition schleppend sei, aber sie sei dadurch so geworden, daß ich notgedrungen, um den Aufbau der Idee zu exponieren, den Pessimismus in der Gestalt des Herzogs Albrecht und den leeren Optimismus, gleichsam das Urwienertum, in der des Herzogs Ott habe darstellen und in Kontrast bringen müssen; bei einer Aufführung könnte man die zweite und dritte Szene, die ja leider fast gar

74 Oskar Blumenthal (1852–1917), Schriftsteller und Theaterleiter, der Lustspiele verfasste, darunter das bis heute – in einer Bearbeitung als Operette – bekannte Stück »Im weißen Rössl« (1898).

75 Am Ende von Heinrich von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« ist der Titelheld bereit, weil er einen Befehl überhört und gegen die Anweisungen gehandelt hat, zu sterben, wird aber begnadigt.

keine Handlung enthielten, streichen. »Nein«, sagte er, »das wäre schade; Kürzung wird genügen.«

Er sagte, was die Verwertung der Komödie anlange, wisse er selbst nicht recht, was er mir raten solle. Am Wichtigsten wäre ja natürlich eine Bühnenaufführung; aber die Komödie könne nur an einem großen Theater gegeben werden, und da das Burgtheater als ausgeschlossen zu betrachten sei, bleibe keine große Wahl. Es sei außerdem[76] schwer, ein derartiges Stück, das große Kosten verursache, unterzubringen, besonders wenn es [sich] um das Experiment mit einem jungen Dichter handle. Für Reinhardt wäre es ja etwas; aber es sei unmöglich, mit diesem Manne anständig zu unterhandeln. Dies habe Schönherr zuletzt mit »Glaube und Heimat« erfahren müssen.[77] Und er selbst habe mit Reinhardt schlechte Erfahrungen gemacht; dieser habe sich von ihm den »jungen Medardus« ganz vorlesen lassen, ja gesagt und sei dann überhaupt zu keiner weitern Äußerung mehr zu bewegen gewesen.[78] Es wäre das Beste, vorläufig einen größeren Verlag, keinen Schnackerlverlag[79] zu finden; er werde mit S. Fischer das Glück versuchen, aber eigentlich hänge alles vom Glück ab. Deshalb habe er mir bei der arabischen Komödie[80] nichts anderes gewünscht, als Glück. Er habe bereits 6 oder 8 Autoren dem S. Fischer'schen Verlag empfohlen, immer vergeblich. Er wolle auch mich empfehlen, obwohl er sich nicht viel davon verspreche; die Wahrscheinlichkeit eines Mißerfolgs sei 95 von 100. Aber vielleicht hätte ich Glück. Das sei das Wichtigste, was er mir raten könne: Glück haben. Schließlich bliebe noch ein's übrig: Abdruck einzelner Szenen in Wochenschriften; etwa der »neuen Rundschau«, obwohl hier für den Fall, als der Verlag das Ganze ablehnte, nicht viel zu hoffen sei. Ferner im »Merker«. Er wolle die Komödie selbst an S. Fischer senden; ich solle diesem auch ein Exemplar des Alî ibn Bekkâr zuschicken.[81]

76 Er schreibt: »sei außerdem sei«.

77 Max Reinhardt hatte das Stück angenommen, es aber, nachdem Schönherr eine Entscheidung einforderte, zurückgesandt, die Aufführung dadurch um eine Saison verzögert. Vgl. [O. V.:] Bei Dr. Karl Schönherr. In: Neues Wiener Journal, 4. Dezember 1910, Nr. 6149, S. 3.

78 Vgl. den Brief Schnitzlers an Max Reinhardt, 24. Dezember 1909 (Schnitzler, Briefe [wie Anm. 18], S. 613–621).

79 Unsicher gelesen. Schnackerl ist ein österreichischer Ausdruck für Schluckauf.

80 Robert Adam, Die Geschichte des Alî ibn Bekkâr mit Schams an-Nahâr. Eine Komödie. Wien: Hugo Heller 1909 (nach einem Motiv aus »1001 Nacht«).

81 Am 14. Januar 1911 schreibt Schnitzler an Fischer: »Erlauben Sie mir heute Ihre Aufmerksamkeit auf einen jungen Wiener zu lenken. Er heißt Robert Adam und wird Ihnen in

Ich gewann eigentlich den Eindruck, als halte Schnitzler vom »Neidhard« weniger als von dem »Alî ibn Bekkâr«. Neidhard hat ihm (infolge der gerügten Mängel) nicht den Eindruck eines vollendeten Kunstwerks gemacht. Auf »Alî ibn Bekkâr« sei er von Beer-Hofmann aufmerksam gemacht worden, der ihm einige Stellen gezeigt habe, die ihm besonders gefallen hätten; daraufhin habe Schnitzler ihn selbst gelesen. »Darauf können Sie sich was einbilden; es ist mir so etwas bei Beer-Hofmann sonst nicht passiert.«

Er erkundigte sich nach meinem Lebenslauf, nach meinen frühern Arbeiten, nach den Verlegern, und schließlich sprachen wir von den Bauern, dem Landleben und Feldsberg.[82]

4. Robert Adam, 19. Mai 1916[83]

Zehn Uhr nachts; sehr glücklich über den Besuch bei Schnitzler. Ich kam um ½ 7 Uhr hin, wurde in's Arbeitszimmer im ersten Stock geführt; wir sassen dann auf dem Balkon vor diesem Zimmer, der auf Gärten hinaussieht. Unendliche einfache Liebenswürdigkeit. Er erkundigte sich zunächst über meine Tätigkeit im Amt;[84] wir sprachen über Preistreiberei und ich berichtete über meine Erfahrungen. Dann kam er auf den »Fremden« zu sprechen; er habe mit Fischer darüber gesprochen und dieser sich sehr günstig geäussert, nicht etwa unwirsch wie im Brief. Ich klagte darüber, dass ich zu keiner Arbeit käme, höchstens Pläne[85] formte. Es stellte sich heraus, dass auch er sich jetzt mit dem

den nächsten Tagen zwei Stücke schicken, die ich kenne und die mir Begabung zu verraten scheinen. Das eine ist schon gedruckt und im Buchhandel erschienen und vielleicht können Sie den Bühnenvertrieb übernehmen, was umso weniger Schwierigkeiten haben dürfte, als Ihnen Herr Adam die notwendigen gedruckten Exemplare zur Verfügung stellen könnte. Eine Aufführung in den Kammerspielen oder im Kleinen Theater läge meines Erachtens nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit. Das zweite Stück ›Neidhard‹ genannt hat vorerst vielleicht geringere Chancen für die Bühne. Aber ich bitte Sie es jedenfalls zu lesen und zu bedenken, ob Sie es vielleicht als Buch herausgeben oder einzelne Szenen in der Neuen Rundschau zur Veröffentlichung bringen könnten.« (Cambridge University Library, Schnitzler, B 121g) Am 16. verspricht Fischer in seiner Antwort, dass sorgfältig geprüft würde, die ablehnende Antwort ging dann direkt an Adam, der Schnitzler am 3. Februar davon in Kenntnis setzt.

82 Heute: Valtice, Tschechien. Eine nähere Kenntnis des Ortes durch Schnitzler dürfte nicht bestanden haben.

83 Ms. Tagebuch 1914–1918, gebunden (ÖNB, Ser. n. 52.267, fol. 182[r]).

84 Adam war zu dieser Zeit Bezirksrichter in Wien-Floridsdorf.

85 Im Typoskript steht: »pläne«.

Kreis um Varnhagen beschäftigt; er liest gerade das Andenken an Rahel für ihre Freunde,[86] lobte die Denkwürdigkeiten und die Tagebücher. Als ich von meinem Tagebuch sprach, das die einzige literarische Arbeit der Kriegszeit ist, wünschte er eine Probe davon zu lesen oder vorgelesen zu erhalten. Er führt auch Tagebuch und zwar, in angeborener Pedanterie, seit seinem 18. Lebensjahre auf Blättern desselben Formats, die er, als die Wichtigste seiner Schriften, in einem Safe verwahrt. Wir kamen auf Kraus zu sprechen, den er als Schriftsteller schätzt, wenngleich er eine Satire, die dort Halt mache, wo der Satiriker sich nicht mehr ganz sicher fühle, mit einem gewissen Unbehagen ansehe.[87] Er erzählte mir auch die Tratscherei, die den letzten Angriff gegen ihn selbst verursacht habe. Ich teilte ihm mit, was ich von Hauer weiss.[88] Meine Angelegenheiten betreffend meinte er, er werde im Herbst versuchen, für den Ali ibn Bekkar sich zu verwenden. – Getröstet und aufgerichtet fortgegangen. –

5. Robert Adam, 17. Oktober 1916[89]

Abends Besuch bei Schnitzler; im Arbeitszimmer. Liebenswürdig wie gewöhnlich. Erzählte ihm zuerst von den heutigen Verhandlungen; sprachen dann über Bücher. Von der Ricarda Huch hält er mehr als ich: allerdings sei die kolossale Mühe dem Buche anzumerken, aber es sei ihr doch gelungen, durch Aneinanderreihung vieler Bilder ein lebendiges Bild zu geben.[90] Ich gab es zu, vermisste jedoch den grossen Zug. Sprach von meiner Märchenkomödie und wie ich mich genötigt fände, vorerst ein Gerippe, das ganz geistlos sei, niederzuschreiben, während ich früher direkt mit der Niederschrift einsetzen konnte, etwa nach vorheriger Konzeption einiger besonders wichtiger Szenen. Schnitzler meinte, er sei

86 Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Hg. von Karl August Varnhagen-Ense. Berlin 1834.

87 Zu Schnitzlers Kritik an Karl Kraus vgl. Karl Kraus und Arthur Schnitzler. Eine Dokumentation. Hg. von Reinhard Urbach. In: Literatur und Kritik 49, 1970, S. 513–530, hier S. 523 f.

88 Karl Hauer (1875–1919), Journalist und Mitarbeiter der »Fackel«, Freund Georg Trakls. Um welchen Angriff es sich handelt, lässt sich nicht feststellen. Hauers letzter Artikel in der »Fackel« datiert von 1909.

89 Ms. Tagebuch 1914–1918, gebunden (ÖNB, Ser. n. 52.267, S. 163 f.).

90 Ricarda Huch, Der große Krieg in Deutschland. Leipzig 1912–1914, historischer Roman über den Dreißigjährigen Krieg in drei Bänden.

immer genötigt gewesen, zuerst ein Gerüst niederzuschreiben, das ganz geistlos ausfalle; bevor er damit nicht fertig sei, könne er nicht an die Ausarbeitung gehen; er habe vorher keine Ruhe.[91] Ausserdem könne er sich nur auf diese Art Sicherheit verschaffen, dass beim Ineinandergreifen der Vorgänge und Motivierungen kein Malheur passiert sei. Er arbeite überhaupt immer mit einer gewissen Hast. Bei den ganz grossen Werken habe er immer den Eindruck, der Dichter müsse mit dem sichern Gefühl gearbeitet haben, es sei dies sein Lebenswerk, er könne nicht sterben, bevor es vollendet sei; daher komme die unbeschreibliche Grösse und Ruhe,[92] die über solchen Werken lagere (wie etwa der Ilias, der Göttlichen Komödie, Wilhelm Meister). Als ich bemerkte, der Coster'sche Tyll Eulenspiegel sei gewiss wundervoll, aber in den letzten Partien zu gedehnt, sagte er, er teile dies mit allen ganz grossen Romanen. Gelegʼ[e]ntlich Augiers[93] machte er die Entdeckung, dass wir 1897 zur gleichen Zeit in Paris gewesen seien; er holte seinen dicken Katalog der von ihm besuchten Theateraufführungen hervor (geführt seit 1876)[94] und ich konstatierte, dass ich oft mit ihm zugleich im Theater gewesen war. Sprachen über Racine (zu dem er keinen Weg findet) und über die Unmöglichkeit, etwas aus dem Französischen zu übersetzen; wies ihm nach, dass der französische Alexandriner aus (meistens) 4 Anapästen besteht, nicht dem jambischen Trimeter gleich ist. Meinen Ali ibn Bekkar hat er wieder gelesen und glaubt nun selber, dass eine Bühnenwirkung bei einem grösseren Theater nicht recht denkbar sei: wegen des dritten Aktes, der einigermassen enttäusche. Derzeit habe Stössl's Basem der Grobschmied[95]

91 Ein idealtypischer Arbeitsablauf Schnitzlers besteht in einer kurzen Plot-Skizze von vielleicht fünf Sätzen, die dann als eine über ein paar Seiten verlaufende Handlungsskizze ausgearbeitet wird. Danach folgt die Ausarbeitung in Fassungen.

92 Im Typoskript steht: »ruhe«.

93 Unmittelbarer Impuls dürfte ein Zeitungsartikel vom selben Tag gewesen sein, in dem Émile Augier (1820–1889) als Librettist einer Oper von Charles Gounod (1818–1893) vorgestellt wurde. Vgl. –r–, Wie Gounod Opernkomponist wurde. In: Neues Wiener Journal, 17. Oktober 1916, Nr. 8250, S. 19 f.

94 Bislang unediertes Manuskript, heute Cambridge University Library, Nachlass Schnitzler, A 179. Es enthält Ergänzungen zum Tagebuch.

95 Die Uraufführung von Otto Stoessls Stück erfolgte am 28. September 1916 am Burgtheater. Es ist ebenfalls im arabischen Raum angesiedelt, wenngleich es nicht unmittelbar »1001 Nacht« als Quelle nennt. Zwei Tage vor dem Treffen publiziert Leopold Jacobson einen Artikel, der Stößl des Plagiats von »Der Pascha« von Frederick Marryat beschuldigt (Leopold Jacobson, Der anonyme Mitarbeiter Otto Stößls. Ein Nachwort zu »Basem der Grobschmied«. In: Neues Wiener Journal, 15. Oktober 1916, Nr. 8248, S. 6.)

mir den Weg verlegt. Von Steinrück hat auch er keine Nachricht; ich solle ihm schreiben.[96] – Also alle Aussichten gleich Null. –

6. Robert Adam, 24. Januar 1917 [97]

Endlich Einladung Schnitzlers für heute. Er riet mir, den ganzen Neidhard (ohne Zwischenspiele) unter Andeutung der Striche dem Theater einzureichen und das Theaterexemplar Steinrück zu schicken. Morgen mehr; das Zimmer ist ausgekühlt, ich kann in der frostigen Hand kaum die Feder halten ()[98]
Brief an Steinrück ()

Von meinem Besuch bei Schnitzler sei nur Folgendes nachgetragen: Er empfing mich, wie immer, in seinem Arbeitszimmer; ich kam aus grosser Kälte hinein und hatte sogar, der Wärme wegen, den dickeren Salonrock angezogen. Er habe die Theaterbearbeitung des »Neidhard« gelesen und finde, dass sie, soweit er urteilen könne, alles Wichtige enthalte, allerdings habe er sich dabei der ganzen Komödie noch gut entsinnen können; es komme auch ihm so vor, dass sie etwas arm sei. Deshalb riet er mir, dem Münchener Hoftheater[99] die ursprüngliche Komödie, unter Angabe der Striche, vorzulegen und auch von der Einteilung in Akte, die doch nur gemacht sei, ganz abzusehen. Mit der Einreichung beim Burgtheater solle ich vorläufig noch zuwarten. – Das Gespräch ging dann auf die Berliner Jüngsten über. Er hält von ihnen ebensoviel wie ich. Sprach über Matuidismus[100] bei den Modernen (den Ausdruck will er im Lombroso gefunden haben: Auftauchen von Schwachsinn mitten unter talentvollem Schaffen). Er findet ihn bei Tolstoi, dessen »Krieg

96 Albert Steinrück (1872–1929), Schauspieler und mit der Schwester von Schnitzlers Frau verheiratet. In einem Brief vom 29. Juni hatte Schnitzler Adam geraten, sich an ihn zu wenden, da dieser den Mangel guter Stücke beklagt habe.

97 Ms. Tagebuch 1914–1918, gebunden, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.267, fol. 251^{v}–252^{r}.

98 Das Zeichen könnte auf Auslassung einzelner Stellen bei der maschinellen Abschrift des nicht erhaltenen handschriftlichen Tagebuchs hinweisen. In der nächsten Zeile könnte – wenn man von der sonstigen Praxis Adams rückschließt – eine in Gabelsberger Kurzschrift verfasste Briefabschrift an Steinrück fehlen.

99 Also jenem Theater, bei dem Steinrück engagiert war.

100 Recte: Mattoidismus. Vgl. Cesare Lombroso: Der geniale Mensch. Autorisirte Übersetzung von Dr. M. O. Fraenkel. Hamburg 1890, 3. Teil, 3. Kapitel: Halbverrückte (mattoide) Künstler und Litteraten, S. 275–308.

und Frieden« er wieder gelesen hat:[101] kolossale dichterische Kraft, aber Albernheit, sobald er zu theoretisieren beginnt; am deutlichsten bei Siegfried Trebitsch:[102] der beginne eine Novelle sehr hübsch und dann folge der ungeheuerlichste Schwachsinn. Urteilte sehr abfällig über die Jünglinge der Neuen Rundschau: diese Steffen,[103] Lehmann,[104] Paris von Gütersloh;[105] bei Kasimir Edschmidt[106] noch Ansätze eines Dichters, aber ungeheuerliche Affektation. –

7. Robert Adam, 29. August 1917[107]

Mimi[108] wieder in Wien. Gestern bei Schnitzler. Heut den Juda im ersten Entwurf zu Ende gebracht. –

Die Unterredung mit Schnitzler ging diesmal ziemlich an Oberflächen dahin und glitt, wie es nun einmal das Schicksal aller Gespräche dieser ausserordentlichen Zeit der Kulturstörung ist, sehr oft zu Themen der Haushaltung und Ernährung hinunter. Wir sprachen zunächst, an den Brief[109] anknüpfend, über die Frage der Preistreiberei, ohne dass aber eine neue Auffassung hätte zutage treten können. Dann fragte Schnitzler, ziemlich unvermittelt, wie ich mir eigentlich das Ende des Krieges vorstellte und für welchen Zeitpunkt ich es annähme? Ich sagte kühn: »Ich glaube immer, dass im Oktober, bei Einbruch der Kälte und andauerndem Nahrungsmangel, die Revolten endlich losbrechen werden«. »Das wäre aber schrecklich«, meinte er. – »Inwiefern?« – »Was soll denn aus uns

[101] Im August 1915.

[102] Siegfried Trebitsch (1868–1956), Schriftsteller und Übersetzer von George Bernard Shaw, der in regelmäßigem Umgang mit Schnitzler stand und dessen mangelhafte literarische Begabung in Schnitzlers Tagebuch mehrfach thematisiert wird.

[103] Albert Steffen (1884–1963), Schriftsteller und Anthroposoph. Im ersten Halbjahr 1916 erschien »Der rechte Liebhaber des Schicksals« in sechs Teilen in der »Neuen Rundschau«.

[104] Wilhelm Lehmann (1882–1968), Schriftsteller und Pädagoge, dessen Roman »Der Bilderstürmer« in drei Teilen zwischen Oktober und Dezember 1916 abgedruckt worden war.

[105] Albert Paris Gütersloh (1887–1973), Schriftsteller. Unter dem Namen »Paris von Gütersloh« hatte er die Novelle »Adonis« veröffentlicht (Jg. 26, H. 7, Juli 1915, S. 961–965).

[106] Kasimir Edschmid (1890–1966), Schriftsteller. Von ihm erschien zuletzt »Der Bezwinger« in der »Neuen Rundschau« (Jg. 27, H. 8, August 1916, S. 1073–1102).

[107] Ms. Tagebuch 1914–1918, gebunden, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.267, fol. 360^{v}–361^{r}.

[108] Mimi Maria Pollak, geb. Patzner (1889–1948), seit 1911 mit Adam verheiratet.

[109] Im Brief vom 23. August 1917 hatte sich Adam für den Erhalt von »Dr. Gräsler, Badearzt« bedankt und aus dem Gerichtssaal berichtet, wo sich seine Arbeit wie das Bewachen von Ameisen anfühle.

werden? Was für ein Schicksal wird uns die Entente dann bereiten?« – »Sie hat ihr Programm ja festgelegt und bekanntgegeben.«[110] – »Dann wären Deutschland und wir materiell vernichtet, müssten ungeheuere Entschädigungssummen zahlen –« »Wir würden's nicht können.« – »Oh wir würden zahlen müssen und durch Besatzungen bis auf's Blut ausgesogen werden; der Wunsch Englands geht ja dahin, Deutschland wirtschaftlich gänzlich zu ruinieren, und der würde dann gewiss realisiert.« Ich: »Die Entente dürfte uns jetzt bereits in ihrer Macht haben. Es würde genügen, uns auf einige Jahre vom Bezug der Rohprodukte auszuschliessen, und der wirtschaftliche Ruin wäre gegeben.« – Als ich meinte, ich hätte mir's verschworen, Profezeiungen von mir zu geben, da alle, die ich geäussert, unerfüllt geblieben seien, sagte er: »Die grösste Blamage als Profet habe eigentlich ich gehabt: denn ich habe am 30. Juli 1914 in einem Briefe, den ich meinem Bruder aus der Schweiz schrieb, haargenau nachgewiesen, dass ein Weltkrieg unmöglich sei. Im höhern Sinne aber habe ich doch Recht behalten; denn jetzt zeigt es sich immer mehr, dass der Weltkrieg wirklich ein Wahnsinn, eine sinnlose Unmöglichkeit ist. Wer hat aber auch ahnen können, dass der Krieg drei Jahre lang dauern werde – ja, wer ausser Kitchener, den wegen dieser Profezeiung seinerzeit jedermann verhöhnte?[111] Es ist übrigens gut, dass uns jede Voraussicht fehlte: stellen Sie sich nur vor, was sich ereignet hätte, wenn im Sommer 1914 jeder sich für einen Krieg 1914 bis 1917 hätte einrichten wollen! Es ist doch gut, dass uns jede Erfassung der Zukunft versagt ist, sowie es böse ist, dass die Menschen niemals die Vergangenheit im Auge behalten können.« – Er erkundigte sich oberflächlich über meine neue Komödie, sprach wieder einmal seine Verwunderung darüber aus, dass ich Zeit zur Arbeit fände, und riet mir, den »Neidhard« dem Burgtheater einzureichen, jedoch solle ich mich nicht auf ihn berufen, da er glaube, dies könne mir eher schaden als nützen. Er habe mit Hofrat von Millenkowich[112] in den letzten Tagen gesprochen; dieser sei sehr liebenswürdig gewesen und habe zu seiner grössten Verwunderung, vielleicht ihm zu-

[110] In einer Reaktion auf Woodrow Wilson hatten die mit Österreich-Ungarn und Deutschland im Krieg stehenden Mächte im Januar 1917 ihre die Friedensbedingungen bekannt gegeben, die als Zerstörung der beiden Länder rezipiert wurden.

[111] Herbert Kitchener hatte bereits im Juli 1914 eine längere Dauer des Krieges angekündigt und damit Großbritannien auch einen Vorteil verschafft, weil er die Planung danach ausrichtete.

[112] Max von Millenkovich (1866–1945) war 1917/18 Direktor des Burgtheaters.

liebe, auf die Klerikalen geschimpft.[113] – Wir sprachen auch über Bücher. Jean Paul habe er nie geniessen können; er wisse nicht, wie er ihm beikommen solle. Ich meinte, man müsse sich eben vorstellen, man lebe im 18. Jahrhundert und lese ein soeben erschienenes Buch des beliebten Romanschriftstellers Jean Paul; dann gehe es trefflich. Von den Memoiren des Alexandre Dumas sprach er sehr begeistert; er habe sich trefflich amüsiert.[114] Jetzt lese er wieder seinen geliebten E. T. A. Hoffmann, fühle sich aber arg enttäuscht.–[115]

8. Robert Adam, 26. Oktober 1917[116]

Ich war gestern wieder bei Schnitzler und kam, trotz aller Liebenswürdigkeit, sehr missmutig heim. Er hat den »Juda« gelesen, aber, so ist mein Eindruck, ziemlich oberflächlich, und er beurteilt ihn nicht als Dichtung, sondern als Theaterstück. Juda sollte doch der Held des Stückes sein, aber er verschwinde oft, trete zurück; man könne sich anfangs von ihm kein rechtes Bild machen; er selbst habe zuerst gedacht, es sei der Ahasver.[117] Dass Juda erst allmählich als Judas hervortrete, habe keinen Sinn; es sei am besten, ihn sofort sich deklarieren zu lassen. Davon, dass die Beziehung aller handelnden Personen zur Tat der eigentliche Inhalt ist, hat er nichts erkannt. Nur so ist's zu erklären, dass er mit Simon, mit Chloe, mit Hermon nichts anzufangen weiss; die Idylle, die dem Brand vorhergeht, scheint ihm unnötig und zu lang; als ich aber meinte, ich sei gerade froh über diese Szene, die im Brand die Zeichen des Herrn sieht, wurde er, scheint's, anderer Meinung, indem er sagte: ich hätte recht, es sei eine gute Idee, auf diese Weise anzudeuten, dass der Brand Roms den Anbruch einer neuen Zeit bedeute: welche Bemerkung mich in meiner

[113] Das auch in Schnitzlers Tagebuch, 27. August 1917: »Er (Mill.) schimpft zu meiner Verwunderung, aus der ich kein Hehl mache, über die Clericalen (die ihn zum Director gemacht haben!)«.

[114] Die Memoiren von Alexandre Dumas père wurden Schnitzler im November 1916 von Adam geliehen und diesem am 28. Mai 1917 retourniert. Die Ausgabe lässt sich nicht ermitteln, womöglich die deutsche Übersetzung von Friedrich Wencker (Berlin 1913 in zwei Bänden).

[115] Am 15. Juni 1915 hält Schnitzler in seinem Tagebuch fest: »Amad. Hoffmann (nicht mit dem Vergnügen von einst)«.

[116] Ms. Tagebuch 1914–1918, gebunden, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.267, fol. 308.

[117] Das heißt der »ewige Jude«, eine sagenhafte Gestalt, die für eine Verfehlung an Jesus mit der Unsterblichkeit bestraft wurde und ewig durch die Welt wandern muss.

Ueberzeugung bestärken muss, dass er am Grundgedanken des Ganzen vorübergesehen hat. Auch eine weitere Bemerkung, ich solle gleich beim Beginn klipp und klar heraussagen, welche Sekte ich im Auge hatte, muss dahin verstanden werden, dass er glaubt, meine Christen seien eine besondere christliche Sekte. Er riet mir also, die erste Szene zu ändern und im Uebrigen Striche vorzunehmen, vorzüglich in allen Christenszenen. Auf welch verschiedenen Standpunkten wir stehen, ergibt sich mir daraus, dass er besonders die dritte und neunte Szene, in denen Nero die Hauptrolle spielt, rühmend hervorhob und als besonders wirkungsvoll bezeichnete, während ich just diese Szenen mit einigermassen geschwächter Kraft und ohne besondere Lust schrieb und – die Dichterepisode ausgenommen – für nicht gelungen halte; ferner, dass er fallen liess, es wäre vielleicht das Beste, wenn ich das ganze Stück in Blankverse umgösse[118] (ein Vorschlag, der mir einfach unverständlich ist), worauf ich sagte, ich hasste den Blankvers und ich hätte mich nur notgedrungen dazu verstanden, ihn zu gebrauchen, weil er für klassische Völker nun einmal hergebrachtes Idiom sei; ansonsten müsse ich ihn verwerfen, weil er zur Breite verlocke und eine Schnur ohne Ende darstelle. Er meinte, er liebe gerade den Blankvers, der das Uebergleiten von Prosa zu Poesie leicht ermögliche; man könne in ihm gerade äusserst prägnant sein (er verwies auf Kleist, dessen Vers er für den allerbesten halte, während Grillparzer allerdings oft weitschweifig werde und nun schon gar Schiller, bei dem er oft geradezu die Verse wie nasse Wolle zusammenzudrücken Lust habe) und ein Ende biete sich durch die Möglichkeit der Schlussreime (wie bei Shakespeare). Ich erklärte dezidiert, dass ich gerade diese Schlussreime immer für ein stilwidriges Mittel der Verzweiflung gehalten habe: Schluss, es muss einmal Schluss sein; sie diktieren ein Ende. Bezüglich der Aufführungsmöglichkeit war er sehr skeptisch: zum Burgtheater, bei dem übrigens die Zensur unüberwindliche Schwierigkeiten bereite, habe er keinen Weg, der neue Volkstheaterdirektor[119] sei ein Hornochs, die andern Theater könnten keine richtige Aufführung zuwege bringen; mit Reinhardt lasse sich nicht verhandeln; am Besten sei es, einen neuen Versuch in München zu wagen. Mit Fischer wolle er's nicht noch einmal versuchen. – Sonst sprach er noch von seiner psychologischen Erklä-

[118] Das von Schnitzler gelegentlich in seinen Stücken verwendete Versmaß aus fünf Jamben, das Theatergeschichte geschrieben hat.

[119] Karl Wallner (1857–1935), Schauspieler, seit 1916 Direktor des Volkstheaters.

rung des ästhetischen Gefühls (wonach Schönheit in der Erregung vieler Ideenassoziationen besteht, eine wohl unmögliche Sache). – Ich bin sehr deprimiert, da ich keinen Weg offen sehe, mich durchzusetzen. Wenn nicht ein Glücksfall eintritt, sinke ich doch zusammen, und ich habe nicht das Talent glücklicher Zufälle. –

9. Robert Adam, 19. Juni 1918[120]

Besuch bei Schnitzler. Spaziergang mit ihm zum Windmühlhügel;[121] reiner herrlicher Abend. Gespräch über alles Mögliche, aber ziemlich flüchtig. Er meinte – als ich ihm von dem Gefühl sagte, das mich hindere, ein modernes Stück zu schreiben, weil der ruhige Kulturboden nicht mehr vorhanden sei –, er glaube nicht, dass er noch ein modernes Stück schreiben werde, seine Stoffe seien erschöpft, die er für Behandlung erotischer Fragen ins Auge gefasst gehabt habe; wenn er noch eines schreibe, so werde es die Diplomatenwelt behandeln, wie der Dr Bernhardi die der Aerzte und seine letzte Komödie die der Journalisten.[122] Ihm forme sich jetzt alles zum Verse (den er anscheinend für mit einem modernen Stoff unvereinbar hält).

10. Robert Adam, 10. August 1918[123]

Donnerstag bei Schnitzler. Liess ihm »Yppl«[124] in erster Niederschrift. Sehr animiertes Gespräch. Spaziergang. –

[120] Ms. Tagebuch 1914–1918, gebunden, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.267, fol. 362[v].

[121] Gemeint: Die Windmühlhöhe, ein Teil des Höhenzugs, der in Verlängerung der Türkenschanze, bei der Schnitzler wohnte, bis nach Pötzleinsdorf reicht.

[122] »Professor Bernhardi« (1914) spielt in Ärzte-, »Fink und Fliederbusch« (1917) in Journalistenkreisen. Ein Diplomatenstück verfasste Schnitzler nicht. Während das nächste Stück, »Die Schwestern oder Casanova in Spa« (1919), in historischem Ambiente angesiedelt und im Blankvers verfasst ist, spielt die darauffolgende »Komödie der Verführung« 1914 und ist somit am ehesten ein Gegenwartsstoff.

[123] Ms. Tagebuch 1914–1918, gebunden, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.267, fol. 37[v].

[124] Eine fünfaktige Komödie, die im Mittelalter angesiedelt ist.

11. Robert Adam, 7. Oktober 1918[125]

Besuch bei Schnitzler. Gespräch über Ferienreise; politische Situation; Buckle;[126] Varnhagen. Versprach, gelegentlich wegen Neidhards sich zu informieren und wegen »Yppl« mit Direktor Bernau[127] zu sprechen. Sehr angeregt, bin aber – es ist ½11 Uhr – zu müde, ordentlich zu schreiben. Hoffentlich lässt mir meine Anstellung als Kindermädchen morgen hiezu Musse.[128] Ich muss auch daran gehen, die Komödie fertigzustellen. Am Roman wieder ein paar Tage nichts geschrieben.

8. Oktober.

Ich bin heute, da es ja doch einmal geschehen muss, daran gegangen, die »Yppl«-Komödie zu überarbeiten, um ihr – vieler Arbeit dürfte es nicht bedürfen – ihre endgiltige Form zu geben. Schnitzler hat meinen zweifelnden Plan, den vierten Akt durch Umformung der geistreichen Dilettantenkomödie in eine Parodie expressionistischer Sprachkunst die Monotonie der Wiederholung zu nehmen, nicht gutgeheissen, sondern geraten, nur Kürzungen vorzunehmen. Den vierten Akt wirksam zu machen, wäre allerdings die Aufgabe der Schauspieler und dem Publikum müsste es, meine ich, eine verblüffende und erheiternde Neuheit sein, dass der Autor ihm zumutet, an einem und demselben Theaterabend ein Stück zweimal anzuhören.

[125] Ms. Tagebuch 1914–1918, gebunden, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.267, fol. 390^{v}.

[126] Schnitzler hatte im Juli 1918 »Geschichte der Civilisation in England« des Historikers Henry Thomas Buckle gelesen, die auf Englisch 1857–1861 erschien und von der in Folge mehrere deutsche Ausgaben aufgelegt wurden.

[127] Alfred Bernau (1870–1950) hatte 1918 die Leitung des Deutschen Volkstheaters übernommen.

[128] Er beklagt, dass er sich aufgrund einer Erkrankung der Ehefrau um das Kind kümmern musste.

12. Robert Adam, 8. November 1918[129]

Besuch bei Schnitzler, traf dort Dr. Schwarzkopf,[130] den früheren Lektor des Burgtheaters, auch Frau und Kinder Schnitzlers,[131] die Unterhaltung drehte sich natürlich um die jüngsten Ereignisse, besonders die Revolution in Deutschland, die Ausrufung der Republik in Bayern,[132] Dr. Schwarzkopf meinte, bei uns nehme alles die Gestalt einer tragischen Operette an: so die Selbststellung des aus dem Kerker in Möllersdorf befreiten Mörders Hofrichter, der sich als Gentleman aufführte,[133] er machte darauf aufmerksam, daß das Burgtheater nach der Grippepause und der Revolution mit der Ahnfrau wieder eröffnet wurde, dessen Verse trefflich zur Situation passen,[134] als er wegging, blieb ich mit Schnitzler allein, bezüglich »Yppl« meinte er, die Theaterverhältnisse seien jetzt außerordentlich ungünstig, die Theater bleiben leer, die Direktoren seien nicht zur Annahme neuer Stücke geneigt, er wolle versuchen wegen »Yppl« und »Der Fremde«, auf den ich ihn aufmerksam machte, sich zu verwenden, er sagte: wir leben in einer Zeit ungeheurer Ereignisse, die sich drängen wie noch nie. Ich: es ist nur schade, daß man so wenig davon zu sehen bekommt. Er: das wird wohl in allen Zeiten, die als[135] das Wahlrecht geben werden, wird wohl eine radikal reaktionäre Majorität entstehen. Es wird daher notwendig sein, die Wahlen zu annullieren, wie Russland die K. … und der Soldatenrat wird übrig bleiben. Es

[129] Zum Tagebuch 1914–1918 gibt es 30 lose Blatt ms. Beilage, mit anderer Schreibmaschine verfasst, den Zeitraum November – Dezember 1918 umfassend. Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.267, fol. 398^{v}–399^{r}.

[130] Der Schriftsteller Gustav Schwarzkopf (1853–1939) war, verglichen mit der Generation Schnitzlers, etwas älter. Dadurch kam ihm eine Sonderstellung als Ratgeber zu, die sich auch darin äußerte, dass er Schnitzlers Trauzeuge war. Die Briefe Schnitzlers und Hofmannsthals an ihn werden im Nachlass Schnitzlers im Cambridge aufbewahrt.

[131] Heinrich war 16, Lili 9 Jahre alt.

[132] Am Vortag endete die Monarchie im Zuge der Novemberrevolution.

[133] Adolf Hofrichter (1880–1945) hatte versucht, seine Karriere beim Heer voranzutreiben, indem er an Ranghöhrere vergiftete Süßigkeiten schickte. Dafür war er 1910 zu 20 Jahren Kerker verurteilt worden. Im Zuge der Wirren des Kriegsendes aus der Haftanstalt entkommen, hatte er sich am 4. November 1918 mit seinem Anwalt im Parlament der Öffentlichkeit gestellt und die Neuaufnahme seines Verfahrens gefordert. Später wurde er zwar wieder inhaftiert, aber bereits im September 1919 begnadigt.

[134] Am 1. November 1918 wurde »Die Ahnfrau« (1817) von Franz Grillparzer gegeben. Zuvor war es für zehn Tage zur Eindämmung der spanischen Grippe geschlossen gewesen.

[135] Hier erfolgt ein Blattwechsel. Da auch ein inhaltlicher Wechsel stattfindet, ist nicht auszuschließen, dass der restliche Eintrag nicht auf Schnitzler bezogen ist und bei der maschinellen Abschrift ein Textteil verloren ging.

war ein gewaltiger Fehler der Sozialdemokraten, daß sie nicht sofort die Republik proklamierten (wie es Tschechen, Ungarn und Bayern taten) sondern die unverbesserliche [Textverlust].[136] dem ganzen Volk die Entscheidung über die Staatsform reservierten. Am 31. Oktober erschien die Republik als eine Selbstverständlichkeit, nun wird man erst um sie kämpfen müssen, da Klerus und Aristokratie und Dynastie alle Hebel in Bewegung setzen, die Monarchie zu erhalten. Vielleicht holt der Soldatenrat vom Münchner Vorbild angeeifert in den nächsten Tagen das Versäumte nach. Durch die [Textverlust] Revolution ist der Dynastie übrigens eine mächtige Stütze, vielleicht die letzte, zerbrochen worden.

13. Robert Adam, 3. Juli 1920[137]

Neulich mit Schnitzler über meine während der Krankheit unangenehm empfundene Unfähigkeit gesprochen, liegend zu arbeiten, ja auch nur klar zu denken. Ihm gehe es nicht anders; er müsse lang in freier Natur spazierengehen, und erst nach etwa 2 Stunden, während denen er sich mit kleinlichen Sorgen und Hypochondrien plage, ziehe sich plötzlich ohne sein Zutun etwas wie ein Vorhang weg und er sei inmitten seiner poetischen Arbeit, ohne daß er sich auch nur habe vornehmen müssen, an sie zu denken; er könne auch nur stehend schreiben oder im Umhergehen diktieren. Ich meinerseits habe Vater Dumas schon oft beneidet, der am Leichtesten ersann und schrieb, wenn er im Bette lag. –

14. Robert Adam, 5. Juni 1921[138]

Außerordentlich heiße Tage; das Amt hält mich tagtäglich gefangen. Keine neuen Gedanken, keine Hoffnung, alte in halbwegs befriedigender Form zu fixieren. Neulich, am 2., Besuch bei Schnitzler, als ein Gestrandeter, Unliterarisch-Gewordener; ich mag ihn ziemlich gelangweilt haben.

[136] Hinweis auf ungelesene Stelle der verlorenen handschriftlichen Vorlage?

[137] Hs. Tagebuch 1919–1928, gebunden, Tinte, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.268, fol. 77.

[138] Hs. Tagebuch 1919–1928, gebunden, Tinte, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.268, fol. 115^{v}.

15. Robert Adam, 4. Juli 1928[139]

Ich bin als Strohwitwer zwar immer leichtbeweglicher und daher mehr außer Hause als in den regelmäßigen Zeiten der ehelichen Verbundenheit: aber die Müdigkeit des Amts- und Alltags lastet in dieser Zeit nachgeholter Junihitze so beklemmend auf mir, daß ich nicht einmal dann Eintragungen in dieses sterbende Tagebuch – Tagebücher müssen dahinsiechen, wenn das zum Niederschreiben drängende Interesse dem Ich allmählich schwindet – zu machen mich erbauen kann, wenn ein sonderbarer Zufall oder die Liebenswürdigkeit von Freunden mir wirklich etwas verschafft, was als Erlebnis gelten darf. Wie vorgestern: als mir Hofrat Pollak,[140] nachdem ich mit ihm und seiner Schwester im gemütlichen Rauchzimmer der von ihnen über dem Sommer bewohnten Cottagevilla in der Peter Jordanstraße nach dem Nachtmahl mich niedergelassen hatte, freudig mitteilte, während die Schwester einem Telephonanruf folgte, er habe mir eine Überraschung zugedacht, Schnitzler habe sich soeben angesagt, weil er mich sehen wolle, und er wolle mich, da ich dadurch die Stadtbahn versäumen werde, mit dem Auto nachhause führen. Sie machten mich aufmerksam, daß er schwerhörig geworden sei, und daß man deutlich sprechen müsse, um ihn nicht zu ermüden. Er kam wirklich, saß, weißbärtig und gealtert, in einem Thronsessel und war von bezaubernder frischer und geistvoller Verve. Und schließlich führten er und die Schwester mich wirklich im Auto bis nach Meidling. Nur bin ich nicht sicher, ob ich nicht zu alberne und für ihn uninteressante Dinge in's Gespräch mischte. Die Schwester hatte mir vorher angedeutet, Schnitzler suche nach jemandem, dem er die Sorge für seinen literarischen Nachlaß anvertrauen könne, und mich gefragt, ich diese nicht übernehmen würde (wohl bloß der eigenen Idee folgend):[141] worauf ich scherzend gemeint habe, es müsse doch erst die Wahrscheinlichkeit des Überlebens gegeben sein; was wieder einmal einer jener diplomatischen Schnitzer war, deren ich schon so viele ungewollt begangen habe.

[139] Hs. Tagebuch 1919–1928, gebunden, Tinte, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.268, fol. 357.

[140] Karl Pollak (1873–1940), Richter. Befreundet, aber nicht verwandt mit Robert Adam. Bruder von Schnitzlers Sekretärin Frieda Pollak (1881–1937).

[141] Es gibt keinen Hinweis, dass Schnitzler ebenfalls an Adam gedacht haben könnte. Nachlassverwalter wurde der Sohn Heinrich.

16. Robert Adam, 28. April 1931[142]

Dann lud mich Schnitzler telephonisch zum Abendessen für ½9 Uhr ein (über Instigation[143] der Frieda Pollak). Ich erzählte ihm während des feinen Abendessens – ich war der einzige Gast, es gab Forellen und dergleichen – die ganze Burgtheatergeschichte;[144] er konnte mir nichts anderes raten, als vom Burgtheater abzulassen und es bei einem andern Theater zu versuchen. Er meint, es stecke keineswegs Übelwollen dahinter, sondern nur der gewöhnliche Mangel an Mut und die Absicht, Saßmann[145] etwas verdienen zu lassen. Zum Trost erzählte er mir seine ersten Theatererfahrungen: insbesondere, wie lange er gebraucht habe, den Anatol auf die Bühne zu bringen.[146] Sonst nur alltägliches Gespräch über meine Urlaubsreisen. Ich habe immer das Gefühl, ihn zu langweilen. –

[142] Hs. Tagebuch 1929–1934, gebunden, Tinte, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 52.269, fol. 308[v].

[143] Veranlassung.

[144] Anton Wildgans nahm im April 1931 Adams Stück »Margot oder das Jugendgericht« in einer bearbeiteten Version mit Strichen zur Aufführung im Burgtheater an. Nach der Uraufführung am 27. Mai 1931 in Frankfurt a. M. wurde das Stück in Wien nicht mehr inszeniert.

[145] Schnitzler lehnte die am Burgtheater inszenierten, auf billige Effekte setzenden Stücke von Hanns Saßmann (1882–1942) ab.

[146] Die erste vollständige Inszenierung des »Anatol«-Zyklus' fand am 3. Dezember 1910 statt, 18 Jahre nach Erscheinen der ersten Buchausgabe im Herbst 1892.

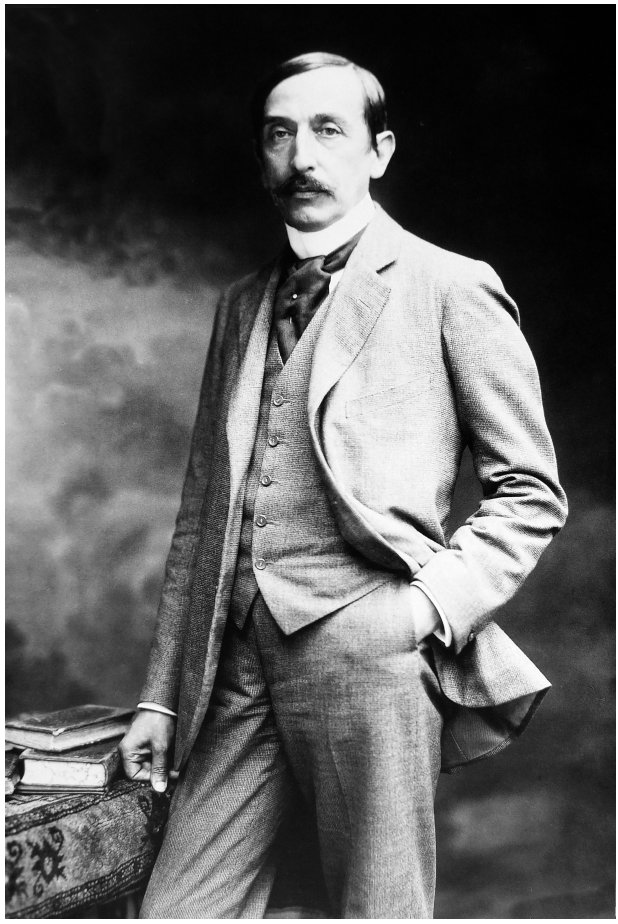


Abb. 1: Maurice Barrès (ca. 1916)
Foto von Paul Nadar

Maurice Barrès

L'esthétique de demain. L'art suggestif

Herausgegeben und übersetzt von
Rudolf Brandmeyer und Friedrich Schlegel

Der hier edierte und übersetzte Text erschien zuerst 1895 in der niederländischen Zeitschrift »De Nieuwe Gids«.[1] Er wurde von Maurice Barrès nicht wieder gedruckt und auch nicht in die posthume Ausgabe der Werke aufgenommen.[2] Barrès' Zeitschriftenbeitrag ist eine Auftragsarbeit, die ihm sein niederländischer Freund Frans Erens (1857–1935) vermittelte, der zu den Beiträgern des »Nieuwe Gids« gehörte.[3] Erens lebte von 1880 bis 1883 in Paris, wo er Barrès kennenlernte und mit dem vertraut wurde, was er in den »Erinnerungen« »la jeune génération littéraire de Paris« nennt.[4] Und damit sind nicht nur Zola und die Naturalisten gemeint, sondern auch die jungen Schriftsteller, die im Jahr von Barrès' Aufsatz über eine »Ästhetik von morgen« begannen, den Naturalismus als das ›Gestern‹ der Literatur zu schelten und die von den Kennern der Literaturszene als »Symboliques« oder »Décadents« registriert wurden. Ein in den Erinnerungen von Erens mitgeteilter Brief von Barrès an ihn vom 30. August 1885 lässt aufgrund einer Bemerkung über den aktuellen Literaturkampf in Paris[5] vermuten, dass beide eine negative Einstellung gegenüber dem 1885 noch dominierenden Naturalismus teilten und dass Erens mit einem entsprechend getönten Beitrag aus Paris zu rechnen hatte.

1 Jg. 1, 1885/86, Nr. 1, 1. Oktober 1885, S. 140–149. »De Nieuwe Gids« (Transkription) online unter www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=_nie002.

2 20 Bde. Paris 1965/69. Der Erstdruck enthält eine Reihe von Verschreibungen (orthografische Fehler, Akzent-Fehler); sie wurden im hier vorliegenden Neudruck stillschweigend korrigiert. Die Online-Edition des Textes (www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1885_barres1.html) markiert die Korrektur der orthografischen Fehler. Sie enthält darüber hinaus den Scan des Originals, Werkverzeichnis und Forschungsliteratur.

3 Vgl. Un Hollandais au »Chat Noir«. Souvenirs de Paris 1880–1883. Hg. von Pierre Brachin. In: La Revue des lettres modernes 7, 1960, Nr. 52/53, S. 1–112, hier S. 23.

4 Ebd., S. 39.

5 »Nous sommes à la veille de flanquer à l'eau cette tourbe immonde des naturalistes et je compte sur un bel hiver« (Ebd., S. 45).

Tatsächlich war »De Nieuwe Gids«, in dessen erstem Heft Barrès' Beitrag erschien, keineswegs eine Zeitschrift, die bei ihrer Gründung darauf zielte, das niederländische Literaturpublikum mit Baudelaire und der postnaturalistischen Literatur bekanntzumachen. Die Emphase des Titels (»Der neue Führer«) verdankt sich zunächst der Absicht, mit epigonaler Literatur zu brechen und eine neue Schreibweise zu fördern, die sich auf das Erlebte, das ›Authentische‹ berufen konnte. Eine Absicht, die der von Michael Georg Conrad gegründeten »Gesellschaft« vergleichbar ist, deren erstes Heft im Januar 1885 mit dem Untertitel »Realistische Wochenschrift für Litteratur, Kunst und öffentliches Leben« dem Publikum vorgestellt worden war. Für beide Gründungen gilt auch, dass die französische Romanliteratur der Flaubert, Goncourt und Zola dabei Leitfunktionen übernehmen konnte. In den Niederlanden gab es bereits vor dem »Nieuwe Gids« eine entsprechende Rezeption der als modern begriffenen Literatur; freilich ohne die neue französische Lyrik: »Flaubert a caché Baudelaire et Zola Verlaine«.[6]

In dieser Situation liefert Barrès, der selbst, wie ihm wenig später, 1891, Hofmannsthal attestierte, »keiner literarischen Clique« angehörte, dem es vielmehr stets nur darum zu tun sei, »seltene, widerspenstige und wichtige Gedanken klar und verständlich auszudrücken«,[7] einen Beitrag, der am Anfang der Saison 1885/86 das niederländische Literaturpublikum mit Kurzbesprechungen der Neuerscheinungen des Jahres 1885 versorgt. Und zu diesem aktuellen Überblick gehört es auch, dass Barrès auf Zeitschriftenartikel eingeht, die ebenso wie die Kurzporträts bestimmter Autoren (Bourget, Huysmans, Schuré) geeignet waren, den Ausblick auf die kommende Saison nach vorn auf das Entstehen und einen möglichen Erfolg der postnaturalistischen Literatur zu konzentrieren. Deren lyrischer Teil bleibt in dieser Revue unberücksichtigt.[8] Das ist erstaunlich, denn die neue Lyrik hatte 1885 durch eine im Mai dieses Jahres erschienene und vieldiskutierte Parodie ihrer avantgardistischen

6 Ebd., S. 16.

7 SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 34.

8 Barrès, der mit Mallarmé korrespondierte, kannte sie durchaus. Vgl. seinen Aufsatz »La Sensation en littérature. La Folie de Charles Baudelaire (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rollinat, des Esseintes)«. In: Les Taches d'Encre Nr. 1, 5. November 1884, S. 3–26; Nr. 2, 5. Dezember 1884, S. 21–43, online unter https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32875612b/date1884.

Schreibweisen als neue Literatur (der »décadents«) soeben größte Beachtung gefunden.[9]

Hinsichtlich einer »Ästhetik von morgen« war zu Beginn der Saison 1885/86 selbstverständlich Zola die Zielscheibe der Kritik. Der überaus erfolgreiche Autor, der mit seinen literaturkritischen Schriften und seinen Romanen das Gespräch über den aktuellen Stand der Literaturästhetik beherrschte und der mit »Germinal« gerade eine neue Folge seines Romanzyklus »Les Rougon-Macquart« veröffentlicht hatte, wird von Barrès besonders scharf angegangen. Die naturalistische Schreibweise mit ihrem Anspruch auf Objektivität und eine im Begriff des Experiments begründete Wissenschaftsnähe verfehlt nicht nur, so Barrès, die Metaphysik, welche »[d]ie äußerste Anstrengung jeglichen Intellekts ist« (141); sie sei auch, recht besehen, ein Ensemble von »gefühlsmäßige Stimmungen betonenden Verfahrensweisen« (142), das nur noch ein Publikum beeindrucken kann, das ein romantisches Kunstverständnis hat und sich im Übrigen an »Darstellungen allseits vertrauter Durchschnittsmenschen« (142) erfreut. Deutlich wird hier, dass Barrès in seiner Einführung in die neue literarische Saison die Diagnose einer Umbruchsituation inszeniert: Die »Jungen«, die »Neuen«, als deren Anwalt er sich hier gibt, betrachteten den Naturalismus literaturästhetisch als das Gestern; sie kommunizierten gar nicht mehr mit Zola, betont Barrès mehrfach (142/43).

Der erste Schritt dieser avantgardetypischen Abfertigung des Alten ist also die symbolische Tötung des Vaters (dem manche der »Neuen« die Schreibweise ihrer ersten Texte verdankten). Der zweite Schritt besteht in der Präsentation des Neuen. Und darin »wird deutlich, wie die Neuen Wert darauf legen, über die Dinge nachzudenken, über die bloße Bezeichnung der Fakten hinauszugehen« und sich, »um es klar zu sagen, auf die Metaphysik« zubewegen (143). Sie bezeichnet das »Reich der Idee« (144), und hier ist es, so Barrès, das Jahrhundertthema des Pessimismus, welches die Romane und die Essays beherrscht. Aber dieser Pessimismus münde in einen Nihilismus, der nicht mehr überboten werden könne und der jedwede Bewegung zu Neuem still stelle.

Barrès sieht sich hier an der Seite der jungen Generation, deren Platz im Feld der angesagten Literatur er umschreiben und sichern will. Er gibt sich

[9] Vgl. Pierre Jourde: »Les Déliquescences« d'Adoré Floupette ou l'imitation crée le modèle. In: Romantisme Nr. 75, 1992, S. 13–20.

zugleich als derjenige, der ihr (auf diesem Platz) den richtigen Weg zur Erneuerung des Ideenhaushalts der Literatur weisen kann. »Aber warum«, fragt er, »sollte sich der Pessimismus nicht selbst erneuern? – Und das ist es, worauf ich hinaus will. Eine Kehrtwendung, die merkwürdigste dieses Jahrhunderts, kann erahnt werden.« (145) Und diese Voraussicht, deren Aufforderungscharakter nicht zu überlesen ist, realisiert sich für Barrès im Anschluss an einen Wagner-Essay von Teodor Wyzewa (1862–1917), der im Juliheft 1885 der »Revue wagnérienne« erschienen war. Er ist Teil einer größeren Serie von Beiträgen in dieser Zeitschrift, in denen Wyzewa, der zu den einflussreichsten Autoren aus der Vorgeschichte des Symbolismus zählt,[10] dem französischen Publikum Wagner vorstellte. Barrès folgt ihm in der Umdeutung des Pessimismus, die Wyzewa in seiner Diagnose der neuen Kunst Wagners und insbesondere des »Parsifal« vorgenommen hatte.

Der Pessimismus in seiner aktuellen, für ihn nicht mehr zu steigernden Form wird von Barrès, darin Wyzewa folgend, wie eine Art Entfremdung gelesen. Der Schmerz der an der Welt Leidenden resultiert ihm aus den »Unstimmigkeiten« von real empfundener und der vom Ich je entworfenen Welt. Aber das Leiden, das aus dieser »Vielfalt der Interessen und Dinge« folgt, ist eine Konsequenz des Pessimismus in seiner überkommenen Form, die nun als »Egoismus« (146) erkennbar ist. In einem wagnerisch inspirierten Denken von All-Einheit kann das Ich sich als Teil dieser Einheit begreifen und so sein Leiden aufheben. Wobei der Weise, so der letzte Schritt seiner radikalen Umdeutung bzw. Erneuerung des Pessimismus, noch weiter geht. Er kann auf die Welt der Erscheinungen verzichten und sich in einer Art Selbstermächtigung als Künstler-Souverän begreifen, der über der Welt der Erscheinungen ein neues Universum erbaut, in dem ausschließlich er es ist, der den »idealen Tanz der Dinge« (146) bestimmt.[11]

Mit diesen Ausführungen, in denen er von Namen (Schopenhauer, Wagner) absieht und allein das wiedergibt, was ihm aus Wyzewas Wagner-Artikel für seinen Ausblick auf die kommende Literatur-Saison dien-

[10] Vgl. Paul Delsemme: Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme. 2 Bde. Bruxelles 1967; Cécile Leblanc: Wagnérisme et création en France, 1883–1889. Paris 2005; Sandrine Schiano-Bennis: La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle. Paris 1999.

[11] Im »Culte du Moi« (1888/91) wird Barrès die Außenwelt als die der »Barbaren« kennzeichnen und das sich abgrenzende Ich zum Schöpfer seiner eigenen Welt ermächtigen. Hofmannsthal wird diese Romantrilogie in einer Rezension (Moderne Rundschau, Oktober 1891) als eine Lebenslehre lesen, die aus Dekadenz und Formlosigkeit herausführt (SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 34–40).

lich ist, hat Barrès den im Titel seines Aufsatzes erhobenen Anspruch wörtlich aufgenommen. In der Vorbemerkung seines Wyzewa-Referats heißt es, dass dieser »die Form der seelischen Verfassung [entwickelt], welche die *›suggestive Kunst‹* von morgen hervorbringen wird.« (146) Diese Ansage muss man mit Blick auf das anschließende Referat differenzieren: Tatsächlich wird von einer »seelischen Verfassung« die Rede sein, vom Pessimismus und seiner Erneuerung, aber die »suggestive Kunst«, die daraus hervorgehen soll, wird als eine besondere Form des Machens, des Stils, nicht weiter expliziert. Barrès hat allein von der Voraussetzung der Kunst von morgen gesprochen. Und das kann aus heutiger Perspektive irritieren, denn die stilkritische Semantik von »Suggestion« wird zum Schlüssel der kommenden symbolistischen Literaturästhetik avancieren.[12] Dieser Prozess beginnt 1885. Barrès ist einer der Zeugen.

Hier sind einige zusätzliche Anmerkungen angebracht. Und zwar zunächst zur Geläufigkeit des Begriffsgebrauchs, die offenbar auch eine Nennung ohne Explikation erlaubte, weil ein entsprechender Anspielungshorizont vorausgesetzt werden konnte. In einer »Chronique parisienne« vom 5. September 1885 lobt Barrès die Maler Puvis de Chavanne und Gustave Moreau wegen ihrer Meisterschaft im Symbolgebrauch und schließt sein Urteil mit einer Bemerkung ab, welche den Begriff der »suggestiven Kunst« verwendet und zugleich auf dessen Geläufigkeit hinweist: »C'est tout l'Art suggestif de demain qu'appellent peintres et littérateurs.«[13] Und schließlich war es der von Barrès als Autorität zitierte Wyzewa, der mit seinen zahlreichen Wagner-Aufsätzen in der »Revue wagnérienne« für ein stilkritisches Verständnis der neuen Kunst einstand.[14] Dessen Polemik gegen eine Kunst der Detailgenauigkeit und Beschreibung, die ja auch Barrès bei der Aburteilung Zolas aufgreift, war ganz unmissverständlich ein gegen den Naturalismus gerichtetes Plädoyer für einen neuen Stil der Andeutung und Anspielung, welcher der Spiritualität der neuen Symbole entsprechen konnte.

Am Ende seiner kritischen Einschätzung des Pessimismus und seines Hinweises auf dessen Erneuerungspotenzial geht Barrès erneut auf die Merkmale einer »Kunst von morgen« ein und kombiniert den Ausdruck

[12] Vgl. La poésie française du Moyen Âge au XXe siècle. Hg. von Michel Jarrety. Paris 2007, S. 392–396 und Jean-Nicolas Illouz: Le Symbolisme. 2. Aufl. Paris 2014, S. 170–175.

[13] In: La Vie moderne, 5. September 1885, S. 582-583, hier S. 583.

[14] Vgl. bes. La Musique descriptive. In: Revue Wagnérienne, 8. April 1885, S. 74–77.

«suggestiv« nun mit einem weiteren Epitheton: »Und wenn Teodor de Wyzewa so viele schöne Dinge in Wagners ›Parsifal‹ gesehen hat, dann deshalb, weil er sie in sich trägt, weil er sich von dieser Legende, diesem Mythos, von dieser, genau genommen, symbolischen Kunst berührt fühlte, die anscheinend die suggestive Kunst von morgen sein muss.« (148) Dass Barrès die Begriffe »symbolisch« und »suggestiv« ohne weitere Erläuterung aufeinander beziehen konnte, erklärt sich zunächst aus dem Anspielungskontext der Textentstehung: Der literaturkritische und ästhetische Diskurs der neuen Literatur verfügte 1885 über eine ganze Reihe von Begriffen, die miteinander darüber konkurrierten, wie das neue Phänomen begrifflich zu markieren sei.[15]

Barrès kennt sie und führt sie am Ende seines Textes auf. Neben dem abermals gebrauchten Terminus »symbolique« erscheinen auch, und zwar als Synonyme, die Begriffe »hermétique« und »mystique« (149). Aber bevor er mit ihnen seinen Text zur neuen Kunst dem aktuellen Anspielungshorizont überantwortet, hat dieser doch, direkt nach der Annäherung von «symbolisch« und »suggestiv« (148), eine konkrete Erläuterung der neuen Schreibweise gegeben, und zwar eine solche, die auf die Leistung des (alten) Symbolbegriffs setzt.

»›Eine neue Konzeption‹, schrieb ich vor kurzem, ›bedarf, um sich auszudrücken, neuer Formen‹.« (Ebd.) Für diese Möglichkeit bzw. Notwendigkeit steht ein Parnassien ein, Leconte de Lisle, über den Barrès einen im Januar 1885 publizierten Aufsatz geschrieben hatte, aus dem er hier zitiert.[16] Barrès resümiert, was er dort über dessen Schreibweise gesagt hatte und hebt schließlich als deren besondere Qualität den Gebrauch des Symbols hervor: »*einer herrschenden Idee eine symbolische Form zu geben*« (ebd.). Indem er diese Definition nicht weiter differenziert und expliziert, optiert Barrès für ein vergleichsweise traditionelles Symbol. Dessen Inhalt sollen primär Ideen sein und das Symbol eine intelligible Einheit von Idee und Bild. Tatsächlich beginnt aber im Laufe des Jahres 1885 die Erosion eines solchen Symbolverständnisses, und in diesem Verlauf sind die Begriffe bzw. Verfahrensweisen von »Suggestion« und »suggerieren« die stärksten

[15] Vgl. die Liste der Zeugnisse online unter www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/symbolismus_rezeption.html.

[16] Le Sentiment en littérature. Une nouvelle nuance de sentir (M. Leconte de Lisle, M. Sully Prudhomme). In: Les Taches d'Encre Nr. 3, Januar 1885, S. 8–33; Zitate: S. 12 f. und S. 30 f.

Bewegkräfte: Der symbolische Ausdruck wird nur noch in Anspielungen gegeben, und das einst als Korrelat der Idee verständliche Bild wird in viele Details zersplittert, deren Kohäsion, ausgehend von einer Idee, nicht mehr garantiert ist, sondern nur noch durch die interpretierende Aktivität des (neuen) Lesers zu gewinnen ist. Das ergibt, wie die beginnende symbolistische Lyrik zeigt, eine Skala von Möglichkeiten zwischen Klarheit und der den Symbolisten zugeschriebenen »obscurité«.[17] Die von Barrès ohne direkten Bezug zu diesen Merkmalen genannten Autoren Hennequin und Vignier (148f.) gehen 1885/86 mit ihren Explikationen von »suggérer« weit über eine bloße Nennung des Modeworts hinaus; sie sind die ersten starken Zeugen der einsetzenden Auflösung des traditionellen Symbolverständnisses.[18] So steht Barrès durchaus auf der Seite der Neuen, insofern er im Titel seines Beitrags das zukunftsweisende Stichwort ausgibt und mit Wagner den Künstler zum Hauptzeugen macht, der neben den »décadents« (Verlaine und Mallarmé) für eine »Ästhetik von morgen« einstehen konnte. Und zugleich wird in Barrès' Symbolverständnis ein Autor erkennbar, der wenige Jahre später einen Thesenroman vorlegt, der als solcher gegenüber der Ästhetik der Neuen durchaus Abstand wahrt.

Für die kritische Durchsicht unserer Übersetzung danken wir Marie-Laure Wagner (Paris/Wien). Unsere Übersetzung versucht der Eigentümlichkeit der Barrès'schen Diktion auch im Deutschen Ausdruck zu geben. Deshalb verzichten wir vor allem darauf, die teilweise durch Häufungen und Einschübe sich verschachtelnde, komplexe Syntax des Textes entscheidender zu glätten. Sie verdankt sich wohl nicht zuletzt der Weite des Ansatzes, dem berichtenden Charakter sowie dem manchmal notwendig Improvisatorischen der Ausführung.

[17] Vgl. Illouz: Le Symbolisme (wie Anm. 12), S. 163–170, und Mario Zanucchi: Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin/Boston 2016, S. 59–67.

[18] Émile Hennequin: Les Poètes symboliques. In: La Revue de Genève 1, 1885/86, 20. Januar 1886, S.230–238; Charles Vignier: Notes d'esthétique. La suggestion en art. In: La Revue contemporaine, 25. Dezember 1885, S. 464–476. Zu diesen Zeugen gehört auch Paul Bourget, der entscheidende Stichwortgeber des jungen Barrès; vgl. dazu Bourgets Ausführungen zur »poésie suggestive« in Zeitungsbeiträgen der Jahre 1882 bis 1885 (Quelques réflexions sur une école poétique. In: Le Parlement. Journal de la République libérale 23. November 1882, S. *3; L'Esthétique du Parnasse. In: Journal des débats politiques et littéraires 9. Dezember 1884, S. *3; Poésie anglaise contemporaine. In: Ebd. 14. April 1885, S. *3).

Maurice Barrès

L'esthétique de demain. L'art suggestif

Il est plus aisé de parler franc à Amsterdam qu'à Paris. C'est assez l'heure de passer en revue les espoirs et les illusions, quand s'ouvre une saison qui sera batailleuse et peut-être féconde.

Voici même que le journal et les revues discutent les esthétiques. – Pour le théâtre il appartient à Busnach qui fait les pièces et à Coquelin qui les joue: chacun sait ça. Toute l'activité désinteressée de l'art semble aujourd'hui se donner au Livre.

Pour l'observateur – qui l'ignore? – il est deux attitudes en face l'univers: en toute oeuvre elles ne sont pas plus séparables qu'en une intelligence bien douée. On veut en faire une querelle.

On peut considérer les choses et les hommes comme ils sont, décrire leurs phénomènes et leurs relations; – on peut aussi rechercher la poésie qu'éveillent en nous ces hommes et ces choses, dégager en eux ce qui nous paraît sain ou malade, beau ou laid. La première méthode est dite objec[141]tive; le plus souvent on lui attribue pour but la science, laissant l'Art à la seconde, dite subjective.

Qui sait ce que valent réellement nos distinctions, nos facilités d'école, comprendra que ces deux manières de considérer les choses ne sont point aussi opposées qu'il semble; dans toute construction idéale elles s'entreaident; elles ne sont que deux aspects de l'esprit, deux moments de toute recherche. De la considération objective, qui est la méthode expérimentale, le savant passe à la méthode subjective: il relie les matériaux laborieusement préparés, les rapporte à quelque cause invérifiable, bâtit un système, imagine une hypothèse; de même quand il crée, l'artiste ne fait qu'assembler selon sa fantaisie des choses vues, éprouvées, recueillies autour de lui par son expérience. Les plus belles théories scientifiques, celle de Darwin, sont édifiées selon les mêmes lois que les poèmes d'Homère et de Balzac. Toute entreprise de l'esprit humain, qu'on la nomme scientifique ou artistique, a pour fondement l'observation des phénomènes, mais n'est complète que si le penseur se détache

Maurice Barrès

Die Ästhetik von morgen. Die suggestive Kunst

In Amsterdam ist es einfacher, offen zu reden, als in Paris. Und wenn eine Saison beginnt, die kämpferisch und vielleicht fruchtbar sein wird, ist das der rechte Zeitpunkt, Hoffnungen und Illusionen Revue passieren zu lassen.

Hier ist es so weit gekommen, dass sogar die Zeitung und die Zeitschriften ästhetische Fragen diskutieren. Für das Theater, das weiß jeder, obliegt es Busnach,[1] der die Stücke macht, und Coquelin,[2] der sie spielt. Jede uneigennützige künstlerische Aktivität bevorzugt heutzutage offenbar das Buch.

Für den Beobachter – wer weiß das nicht? – gibt es gegenüber dem Ganzen der Welt zwei Haltungen: Genauso wenig wie bei einem angemessen entwickelten Intellekt sind sie auch in jedem Werk nicht voneinander zu trennen. Daraus will man einen Streit machen.

Man kann die Dinge und die Menschen betrachten wie sie sind, ihre Erscheinungsweisen und ihre Beziehungen beschreiben; man kann auch dem Poetischen nachgehen, das diese Menschen und diese Dinge in uns wachrufen, an ihnen herausfinden, was uns gesund oder krankhaft, schön oder hässlich erscheint. Die erste Methode wird [141] objektiv genannt, ihr ordnet man meist das Ziel zu, wissenschaftlich zu sein, während man die zweite, die subjektiv genannte, der Kunst überlässt.

Wer weiß, was unsere Unterscheidungen, unsere einfachen Schulbegriffe, wirklich wert sind, der wird einsehen, dass diese beiden Haltungen, die Dinge zu betrachten, sich nicht so widersprechen, wie es scheint. In jedem ideellen Konstrukt ergänzen sie sich wechselseitig, sind sie nur zwei Seiten des Verstandes, zwei Momente einer jeden Forschung. Von der objektiven Betrachtung, welche die experimentelle Methode ist, geht der Gelehrte zur subjektiven über: Zwischen den sorgfältig präparierten Untersuchungsgegenständen stellt er einen Zusammenhang her, führt sie auf irgendeine empirisch nicht verifizierbare Ursache zurück, baut ein System, und denkt sich eine Hypothese aus. In gleicher Weise, wenn er schaffend tätig ist, arbeitet der Künstler, nur dass er die Dinge um ihn herum, die er erfährt, empfindet und sammelt, gemäß seiner Fantasie zusammenstellt. Die besten wissenschaftlichen Theorien, wie diejenige

en apparence de la nature, ferme les yeux enfin pour mettre en oeuvre cette masse de faits, et édifier la construction idéale. Le suprême effort de toute intelligence est une métaphysique, que chaque art exprime selon ses procédés propres.

* * *

Cependant ces années dernières, M. Zola, appuyé de subalternes, fit grand tapage pour n'être qu'expérimental, rien qu'objectif et plus réaliste qu'aucun. Il mit tout son orgueil et ses plus gros mots à affirmer qu'en ses romans on trouvait la vie toute simple et telle que chacun peut la voir. Il se défendit de quatre pattes et de la queue de mettre dans ses images quoique ce soit de lui, »de déformer le moins du monde ce que perçait son oeil«. Lui et les siens appellent cela: faire oeuvre de science! Avec cette méthode de ne rien admettre que de clair et d'évident, de ne point dépasser le champ de l'expérience, on ne conçoit pas trop qu'un savant ait jamais pu affirmer que la terre tourne autour du soleil.

[142] De fait, dans le monde moral, qui est le domaine des romanciers, il arrive aux naturalistes de croire que la terre tourne autour de l'homme de lettres, et tout leur Pessimisme n'est que la naïve génération de leur mécontentement envers un rythme qui n'obéit pas à leurs caprices. De cette angoisse, de cette plainte du siècle, ils firent un bougonnement mesquin.

D'ailleurs à réaliser sa conception de l'art, M. Zola apporte de belles qualités, celles qu'on peut attendre d'un méridional moins réfléchi que vigoureux. C'est un lyrique: il n'ajoute rien à la substance de son lecteur, mais il entraîne et étourdit.

* * *

Sa vogue énorme, décidée par des polémiques bruyantes et parfois généreuses et aussi par des audaces de mauvaise compagnie, se maintient à peu-près. C'est que ses procédés de lyrisme flattent une foule dont l'éducation d'art est toute romantique; c'est encore qu'il se confine en des peintures de médiocres, familiers à tous. Mais son influence qui tout d'abord s'exerça sur quelques jeunes écrivains, uniquement, il est vrai, dans la spécialité du roman, apparaît dès cette heure absolument nulle. Je ne pense pas qu'il y ait exemple d'un littérateur aussi lu et en somme

Darwins, sind nach denselben Gesetzmäßigkeiten gebaut wie die Dichtungen Homers und Balzacs. Jede wissenschaftliche oder künstlerische Unternehmung des menschlichen Geistes hat die Beobachtung von Phänomenen als Grundlage, vollständig ist sie aber nur dann, wenn der Denker sich äußerlich von der Natur löst und zuletzt die Augen schließt, um die Masse dieser Tatsachen sich zu eigen zu machen und die ideelle Konstruktion zu errichten. Die äußerste Anstrengung jeglichen Intellekts ist eine Metaphysik, die jede Kunst ihrer eigenen Verfahrensweise entsprechend zum Ausdruck bringt.

* * *

Während der letzten Jahre allerdings hat Zola, unterstützt von subalternen Geistern, großes Aufsehen davon gemacht, nur experimentell, nichts als objektiv und realistischer zu sein als jeder andere. Er bemühte seinen ganzen Hochmut und seine stärksten Kraftausdrücke, um zu behaupten, dass man in seinen Romanen das einfachste Leben, so wie es jedermann erfahren kann, vorfinde. Mit Händen und Füßen verwahrte er sich dagegen, in seine Bilder irgendetwas aufzunehmen, das von ihm sei, »und auch nur auf das Geringste das zu verformen, was sein Auge durchdrang.«[3] Für ihn und die Seinen heißt das: einem Werk wissenschaftlichen Wert zu geben! Bei dieser Methode, nichts anzuerkennen als das, was klar und deutlich ist, und das Feld der Erfahrung niemals zu überschreiten, begreift man kaum, dass ein Gelehrter je hat behaupten können, die Erde drehe sich um die Sonne.

[142] In der moralischen Welt, welche der Zuständigkeitsbereich der Romanschriftsteller ist, unterläuft es tatsächlich manchmal den Naturalisten zu glauben, dass sich die Erde um den Literaten dreht, und ihr ganzer Pessimismus ist so nichts als das naive Produkt ihrer Unzufriedenheit gegenüber einem Rhythmus, der nicht ihren Launen gehorcht. Aus dieser Angst, aus dieser Klage des Jahrhunderts machten sie ein kleinkariertes Gemurre.

Um übrigens seine Idee der Kunst zu realisieren, bringt Zola solche Vorzüge mit, die man eher von einem Südländer erwartet, der weniger reflektiert als impulsiv agiert. Er ist ein von Gefühlsregungen bestimmter Autor: Zum geistigen Vermögen seines Lesers trägt er nichts bei, aber er bewegt und betört.

* * *

Seine enorme Popularität, durch laute und oftmals überflüssige Kontroversen wie auch durch Dreistigkeiten aus schlechter Gesellschaft be-

aussi honorable (un certain style, de la puissance, de l'opiniâtreté) qui dirige si peu les esprits.

Grâce aux nombreux articles où il développait ses étranges théories et s'organisa l'extravagante généalogie qu'on sait, – jusqu'à se recommander de Stendhal! – M. Zola a lancé cette formule des trois romanciers naturalistes: MM. Goncourt, Daudet, Zola.

Des haines communes contre tel clan académique, disons le mot du jour, contre *les repus* littéraires, un réel amour de la phrase rythmée et colorée, l'amitié de Flaubert qui les groupait chaque dimanche autour de lui, puis enfin au jour de la bataille chez l'éditeur quelque convention tacite, réunit ces trois écrivains. Mais à qui faire croire que Goncourt, un [143] lettré, un érudit presque, qui goûte toutes les élégances, sait le Dix-huitième siècle et connaît »le tréfond de la femme«,– un écrivain subjectif, s'il en est, qui jamais ne peignit que soi, ses instincts et ses délicatesses, – un fantaisiste qui aime l'esprit, qui créa peut-être un esprit nouveau, – un maître enfin dont l'oeuvre nous charme et affine nos sensations, ait rien de commun avec M. Zola, illettré, violent et lourd! à qui faire croire que Daudet, un narrateur parisien, d'un tact savant, d'une parfaite mesure, qui manie comme pas un la sentimentalité féminine, qui dore en praticien consommé ce qu'il faut de vertus pour adoucir tant de vices en tant de pages, – se soucie de brutaliser les salons pour ne pas faillir au Réel!

Ce beau tapage valut tout simplement à M. Zola d'être mis au petit local, – au secret, pour tout dire. Il ne communique guère avec les esprits nouveaux. Les jeunes hommes s'éclairent à l'esthétique des Leconte de Lisle, des Renan, des Taine. Personne ne s'égare plus sur un orchestre ridicule à prendre un romantique attardé pour une lanterne.

* * *

Et de fait à considérer les oeuvres récentes les plus remarquables, – sans médire au reste de la pimpante littérature parisienne, – on voit combien les nouveaux venus s'attachent à réfléchir sur les choses, à dépasser la simple notation des faits; ils s'acheminent, tranchons le mot, à la métaphysique.

Enfin nous sortons de cette déplorable Madame Bovary, une belle oeuvre, soit! mais qui risquait fort de devenir la machine à penser de

stimmt, kann sich noch einigermaßen aufrechterhalten. Das rührt daher, dass seine gefühlsmäßige Stimmungen betonenden Verfahrensweisen einem Publikum schmeicheln, dessen Kunstverständnis gänzlich romantisch ist; und daher, dass er sich auf Darstellungen allseits vertrauter Durchschnittsmenschen beschränkt. Sein Einfluss jedoch, der sich anfangs auf einige junge Schriftsteller erstreckte, allerdings allein auf dem Spezialgebiet des Romans, erscheint bereits absolut unwirksam zu sein. Ich glaube nicht, dass es das Beispiel eines Literaten gibt, der so viel gelesen wird und insgesamt so sehr Respekt verdient (ein sicherer Stil, einer von Nachdruck und Beharrlichkeit), der aber so wenig die Gemüter regiert.

Dank zahlreicher Artikel, in denen er seine merkwürdigen Theorien entwickelte und, wie wir wissen, sich die denkbar extravagante Genealogie zurechtlegte, sich auf Stendhal! zu berufen – hat Zola diese Formel dreier naturalistischer Romanciers in die Welt gesetzt: Goncourt, Daudet, Zola.

Gemeinschaftliche Abneigung gegenüber jenem akademischen Zirkel, gebrauchen wir das Schlagwort, gegenüber den literarisch Saturierten, eine echte Liebe zum rhythmischen und schmuckvollen Satz, die Freundschaft Flauberts, der sie jeden Sonntag um sich versammelte, und schließlich, am Tag der Schlacht im Haus des Verlegers irgendeine unausgesprochene Übereinkunft – all das einte diese drei Schriftsteller. Aber wen will man glauben machen, dass Goncourt, ein [143] Gebildeter, schon beinahe ein Gelehrter, der alles Elegante schätzt, der sich im 18. Jahrhundert auskennt und mit dem »Innersten der Frau« vertraut ist, – ein subjektiver Schriftsteller, der er ist, stellt er niemals etwas dar, das er nicht aus sich selbst kennt, aus seinen Gefühlen und Empfindlichkeiten, – ein Mann der Phantasie, der es liebt, geistreich zu sein, und vielleicht einen neuartigen Geist geschaffen hat, – ein Meister schließlich, dessen Werk uns bezaubert und unsere Empfindungen verfeinert –, dass solch ein Mann etwas gemein hat mit diesem ungebildeten, gewaltbereiten und plumpen Zola! Wen will man glauben machen, dass Daudet, ein Pariser Erzähler, mit klugem Feingefühl, vollkommener Ausgewogenheit, der wie kaum einer mit der weiblichen Empfindsamkeit umzugehen weiß, der, darin ein erfahrener Praktiker, uns genügend Tugenden versüßt, um so vielen Lastern auf so vielen Seiten etwas von ihrer Schärfe zu nehmen, – dass so jemand also, um nicht an der Wiedergabe der Wirklichkeit zu scheitern, bestrebt ist, die Salons zu drangsalieren!

l'époque. Cet excellent roman fournissait de paysages, d'observations et de gaudrioles tout un peuple de subalternes. Il est juste de dire que Flaubert guidait à des efforts plus nobles l'élite des jeunes esprits. »Il est curieux de remarquer«, dit Maupassant, »la tendance constante de Flaubert vers un idéal de plus en plus abstrait et élevé. Par idéal il ne faut pas entendre ce genre sentimental qui séduit les imaginations bourgeoises. Car l'idéal, pour la plupart des hommes, n'est autre que l'*invraisemblable*. Pour [144] les autres c'est tout simplement le domaine de l'idée.« Dans le domaine de l'idée se sont installés M. de Maupassant, Paul Bourget, Edouard Rod et M. J. K. Huysmans (ce dernier toujours un peu *j'vais m'en aller*).

Et c'est encore les manifestations et transformations du pessimisme, qu'ils étudient, comme tous les artistes de ce siècle.

De Maupassant peu soucieux de renouveler les formes d'art, qu'il doit à ses premières admirations, ni d'augmenter son propre fond, mais satisfait de parfaire tout ce qu'il aborde, ne modifie guère le désenchantement qu'exprimait déjà *l'Education sentimentale*; du moins il précise ce sentiment plus ou moins vague jusqu'alors en ses causes et en ses conséquences. Son Norbert de Varenne en quelques pages admirables nous dit l'angoisse de la Mort qui toujours nous guette, le précipice béant sous nos efforts, sous nos joies, sous nos triomphes rares. Il pousse logiquement son pessimisme jusqu'à l'absolu nihilisme moral, à cause que le monde s'agenouille devant le succès seul et que sans fin les croyances et les devoirs de l'aube s'émiettent au couchant sous les devoirs et les croyances nouvelles. Et c'est ainsi qu'au terme de tant de bêtises cruelles, qui sont la gloire et la vie, il ne reste debout en l'intellectuel que l'orgueil de mépriser.

De M. Edouard Rod, *La course à la mort* s'affirme une véritable métaphysique. Il estime, comme il convient, que les plus beaux drames naissent du choc des idées dans la tête d'un penseur. C'est le pessimisme qui se meut, combat, écrase et désagrège la vie. Le plaisir de vivre et de lutter, l'appétit de triompher ne séduisent pas M. Rod: la gymnastique de l'art ne lui est qu'une souffrance de plus; sa volonté à persévérer dans l'existence s'use à tant de systèmes; il s'affaisse dans un sinistre repliement.

Nihilisme et plaisir amer du mépris, dégoût et indécis renoncement, c'est tout le ravage du pessimisme dans le domaine moral, si l'on y ajoute ce troisième cas, qui est celui de M. Bourget, semble-t-il: l'oscilla-

Dieser erhebliche Wirbel hat Zola nur eingebracht, ins Abseits geschoben zu werden, – ihn, um die Wahrheit zu sagen, zu isolieren. Er kommuniziert kaum noch mit den neuen Köpfen. Die jungen Leute suchen Aufklärung in der Ästhetik der Leconte de Lisle, der Renan, der Taine. Niemand verirrt sich mehr dahin, in einem sich lächerlich gebenden Orchester einen zurückgebliebenen Romantiker für wegweisend zu halten.

* * *

Und tatsächlich, betrachtet man die bemerkenswertesten unter den Neuerscheinungen – ohne die jugendlich temperamentvolle Pariser Literatur schlechtreden zu wollen, – wird deutlich, wie sehr die Neuen Wert darauf legen, über die Dinge nachzudenken, über das bloße Bezeichnen der Fakten hinauszugehen; sie bewegen sich, um es klar zu sagen, auf die Metaphysik zu.

Endlich lassen wir diese beklagenswerte Madame Bovary hinter uns, ein schönes Werk, gewiss! aber eines, das stark Gefahr lief, eine Denkmaschine seiner Zeit zu werden. Dieser ausgezeichnete Roman bot einer ganzen Menge einfacher Leute Landschaften, Beobachtungen und Liebesabenteuer. Mit Recht kann man sagen, dass Flaubert die Elite der jungen Geister zu edleren Bestrebungen führte. »Es ist schon merkwürdig«, sagt Maupassant,[4] »Flauberts stetige Entwicklung hin zu einem mehr und mehr abstrakten und hohen Ideal zu beobachten. Unter Ideal darf man dabei nicht diese rührselige Sache verstehen, welche die bürgerliche Phantasie fasziniert. Denn das Ideal ist für die meisten Menschen nichts anderes als das *Unwahrscheinliche*. Für [144] die anderen ist das ganz einfach das Reich der Idee.« Im Reich der Idee haben sich de Maupassant, Paul Bourget, Edouard Rod und J. K. Huysmans eingerichtet (Letzterer immer ein wenig zum *ich werde davonlaufen* geneigt).

Und wie alle Künstler dieses Jahrhunderts erforschen auch sie weiterhin die Manifestationen und Transformationen des Pessimismus.

De Maupassant, schert sich wenig darum, die Kunstformen zu erneuern, denen er seine ersten Erfolge verdankt, noch darum, sein eigenes Thema zu erweitern, vielmehr ist er damit zufrieden, all das zu vervollkommnen, was er anfasst und modifiziert nur wenig die Desillusionierung, der schon die *Education sentimentale* Ausdruck gab; immerhin präzisiert er dieses bislang mehr oder weniger vage Gefühl auf seine Ursachen und Wirkungen hin. Auf einigen bewundernswerten Seiten[5] veranschaulicht uns sein Norbert de Varenne die Angst vor dem Tode, die uns stets auflauert, und spricht von dem klaffenden Abgrund hinter

tion entre les divines convictions, quelque chose comme le dilettantisme sans sou[145]rire et plus aigu; dilettantisme préventif qui n'est plus le dernier mot d'un Renan satisfait, mais la lassitude hautaine de celui qui voudrait agir, aimer, affirmer sa douleur en face ce monde fangeux qu'il songeait si noble.

Plus préoccupé d'épanouir ses sens aux splendeurs extérieures que de vivre en soi, M. J. K. Huysmans ne s'habitue pas à ne plus chercher l'existence fortunée, dont l'appétit l'enfièvre; s'il ne s'exile point avec Flaubert et Gautier aux mondes disparus, il s'installe du moins dans le bizarre, dans la dépravation voulue et n'entend pas s'affaisser au néant avant que d'avoir, à la façon des ancêtres, conspiré et brutalisé son ennemi, l'univers.

Après MM. Bourget, Huysmans, Maupassant et Rod qui semblent nous fournir de parfaits et définitifs exemplaires de sentiments, que connaissent déjà Amiel, Flaubert et quelquefois Renan, il paraîtra que tout effort littéraire est interdit aux plus jeunes, d'autant que le nihilisme tue toute nuance morale – quelle psychologie resterait au Nirvaniste! – et que les expériences neuves font assez vite défaut après tout à la curiosité sensuelle. Mais pourquoi le pessimisme lui-même ne se renouvellerait-il pas? – Et c'est là que je veux en venir. Un mouvement tournant, le plus curieux de ce siècle, peut être pressenti. De ces négations accumulées éclot *une fleur de mysticisme*.

* * *

Sans insister sur la nécessité de ce nouveau mode de pessimisme qui est une réaction et un accroissement, dégageons les indices de cet état d'esprit le plus récent.

Je ne chicanerai pas sur les effets ou les causes: aimons-nous aujourd'hui les esthéticiens anglais parce que MM. Bourget et Gabriel Sarrazin nous les présentèrent, ou bien ceux-ci en prirent-ils souci parce que, etc.; de même pour Tolstoï et Dostojewsky, et encore pour Wagner, ce dernier n'étant, à parler franc, pour les littérateurs que le chant, qui les attire au sanctuaire d'Hegel. – Le vrai c'est qu'il convenait de toute éternité que cette génération débuta par vérifier ce [146] théorème d'un éminent métaphysicien: »L'idéalisme.« dit M. Lachelier, »est le remède du scepticisme.«

all unseren Anstrengungen, unseren Freuden, unseren seltenen Triumphen. Er treibt seinen Pessimismus konsequent bis zum absoluten moralischen Nihilismus, weil die Welt allein vor dem Erfolg niederkniet und weil sich ohne Ende die Überzeugungen und die Pflichten, die man bei Sonnenaufgang hat, bei Sonnenuntergang angesichts neuer Pflichten und Überzeugungen verflüchtigen. Deshalb bleibt am Ende so vieler grausamer Dummheiten, die der Ruhm und das Leben sind, dem Intellektuellen nur der Stolz zu verachten übrig.

La course à la mort[6] von Edouard Rod erweist sich ganz und gar als Metaphysik. Richtigerweise geht er davon aus, dass die schönsten Dramen aus dem Kampf der Ideen im Kopf eines Denkers erwachsen. Es ist der Pessimismus, der sich bewegt, der das Leben bekämpft, zerstört und zersetzt. Die Lust zu leben und zu kämpfen, die Gier nach Erfolg verführen Rod nicht: Das Akrobatische der Kunst bedeutet ihm nur ein Leid mehr; sein Wille, im Leben auszuharren, verschleißt sich an vielen Systemen; er vergräbt sich in eine trostlose Abgeschiedenheit.

Nihilismus und bittere Lust der Verachtung, Ekel und unschlüssiger Verzicht, das alles ergibt die Verwüstung des Pessimismus im Bereich der Moral, fügt man dem diesen dritten Fall hinzu, denjenigen, meines Erachtens, von Bourget: das Schwanken zwischen den entscheidenden Grundsätzen, so etwas wie ein Dilettantismus ohne Lächeln [145] und noch ärger; ein vorbeugender Dilettantismus, der nicht mehr das letzte Wort eines zufriedenen Renan ist, sondern der hochmütige Überdruss desjenigen, der handeln, lieben, seinen Schmerz gegenüber einer verdorbenen Welt geltend machen möchte, die er für so edel hielt.

Mehr darum besorgt, seine Sinne für äußere Schönheiten zu entfalten als in sich selbst zu leben, gewöhnt sich J. K. Huysmans nicht daran, nicht mehr nach einer vom Glück bestimmten Existenz zu suchen, nach der er fiebert; zieht er sich auch nicht mit Flaubert und Gautier in verschwundene Welten zurück, so richtet er sich zumindest doch im Absonderlichen ein, in der gewollten Verdorbenheit und mag nicht vor dem Nichts resignieren, ohne sich gegen seinen Feind, die Welt, nach der Art der Alten verschworen und ihn misshandelt zu haben.

Nach Bourget, Huysmans, de Maupassant und Rod, die uns offenbar end- und mustergültige Beispiele von Gefühlen liefern, die bereits Amiel, Flaubert und bisweilen Renan kennen, wird es so aussehen, dass den Jüngeren jegliches literarische Vorwärtsdrängen untersagt ist, da der Nihilismus jede moralische Nuancierung tilgt – welche Psychologie bliebe noch dem Anhänger des Nirvana! – und es den neuen Experimenten

En quelques pages profondes de la revue Wagnérienne[1]* M. Teodor de Wyzewa formule l'état d'âme qui réalisera *l'Art suggestif* de demain.

L'appellation Pessimisme succède désormais à Romantisme, Réalisme, Naturalisme. Etre plus pessimistes que les romantiques ou les naturalistes, les nouveaux-venus ne le pourraient pas, seulement ils le sont d'une autre façon. – L'univers où nous vivons est un rêve. Il n'y a point de choses, point d'hommes, ou plutôt il y a tout cela, mais parce que l'Etre se doit nécessairement projeter en des apparences; et notre douleur aussi est le volontaire effet de notre âme; nous projetons au Néant extérieur l'image de notre essence intime, puis croyant à l'existence réelle de cet univers qui n'est que le reflet de notre Moi, nous souffrons de ses incohérences, notre simple ouvrage cependant. – Mais sous l'influence d'idées nouvelles nous avons pénétré ce cauchemar, nous nous sommes connus seules causes de cette incohérence, de cette diversité des intérêts et des choses, de cette angoisse: nous renonçons à l'égoïsme. Puisque tout l'univers est nous-mêmes, nous l'aimerons, nous nous y mêlons; par la compassion sur le Monde, c'est à dire sur nous-mêmes, nous ferons l'unité qui supprime la souffrance du Moi, se débattant contre l'extérieur. – Cependant le sage fera plus encore, il renoncera à ce monde connu, aux apparences actuelles qui l'entourent, même après les avoir revêtues de l'unité par la compassion. Et puisque rien des hommes, des choses, du monde enfin n'existe que par lui, il changera son mode de créer, et au dessus de l'univers présent il bâtira un univers nouveau; et jouissant sans limite, il sera l'artiste, l'extraordinaire ménétrier qui retient et gouverne la danse idéale des choses.

[147] Je gâte en l'écourtant la noble théorie de Teodor de Wyzewa. De façon claire et rapide j'ai voulu, arrachant les termes mêmes à l'harmonieuse mosaïque de son *Pessimisme de Richard Wagner*, indiquer quelle magique conception de l'univers apportent ces nouveaux venus. On sent bien que je ne puis m'étendre davantage, et pourtant je dirais volontiers à quel touchant platonisme se complait le rêve de ces nouveaux venus, lorsqu'ils aspirent à dégager des vulgaires appétits leurs âmes et les âmes élues, et qu'ils fondent leurs ardeurs anoblies en une dilection toute spirituelle; je prendrais un petit temps pour sourire avec mon lecteur, puis

1* *Le pessimisme de Richard Wagner*, par Teodor de Wyzewa. Revue Wagnérienne de Juillet. – Cf. de Charles Morice, *une étude sur Paul Bourget.* Revue Contemporaine, 25 Mai. – Préface de *Rosa Mystica* par Stanislas de Guaita.

schließlich ziemlich schnell an sinnlicher Neugierde mangelt. Aber warum sollte sich der Pessimismus nicht selbst erneuern? – Und das ist es, worauf ich hinaus will. Eine Kehrtwendung, die merkwürdigste dieses Jahrhunderts, kann erahnt werden. Aus all diesen sich aufgehäuften Negationen erblüht *eine Blume des Mystizismus.*

* * *

Arbeiten wir, ohne auf die Notwendigkeit dieser neuen Art des Pessimismus, die eine Reaktion und Fortentwicklung darstellt, weiter einzugehen, die kennzeichnenden Merkmale dieser neuesten Geisteshaltung heraus.

Ich werde nicht über Ursachen und Wirkungen streiten: schätzen wir heute die englischen Ästhetiker, weil Bourget und Gabriel Sarrazin[7] sie uns bekannt gemacht haben oder wählten diese sie eher aus dem Grund, weil, usw.; das gilt gleichermaßen für Tolstoi und Dostojewski und auch für Wagner, obwohl es bei letzterem für die Literaten, um es deutlich zu sagen, nur der Gesang war, der sie ins Hegel-Heiligtum lockte. – Die Wahrheit ist, dass diese Generation begann, was seit Menschengedenken ratsam war, dieses [146] Theorem eines bedeutenden Metaphysikers zu überprüfen. »Der Idealismus«, sagt Lachelier, »ist das Korrektiv des Skeptizismus.«[8]

Auf einigen tiefgründigen Seiten der »Revue Wagnérienne«[1*] entwickelt Theodor de Wyzewa die Form der seelischen Verfassung, welche die *»suggestive Kunst«* von morgen hervorbringen wird.[9]

Die Bezeichnung Pessimismus löst fortan die von Romantik, Realismus, Naturalismus ab. Pessimistischer als die Romantiker oder Naturalisten könnten die Neuen nicht sein, sie sind es nur auf eine andere Weise. – Die Welt, in der wir leben, ist ein Traum. Weder Dinge noch Menschen gibt es, oder besser, es gibt all das, aber nur, weil das Sein sich notwendigerweise in Erscheinungen abbilden muss; und auch unser Schmerz ist der willentliche Effekt unserer Seele; wir projizieren in das äußere Nichts das Bild unseres inneren Wesens, und dann, indem wir an die reale Existenz dieser Welt glauben, die doch nur die Spiegelung unseres Ich ist, leiden wir an ihren Unstimmigkeiten, die doch unser einfältiges Werk sind. – Aber unter dem Einfluss neuer Ideen haben wir diesen Albtraum durchschaut, haben wir uns als die alleinigen Verursacher dieser Inkohärenz erkannt, dieser Vielfalt der Interessen und

[1*] *Le Pessimisme de Richard Wagner*. Revue Wagnérienne 8. Juli 1885 [S. 167–170]. – Vgl. Charles Morice, *Une étude sur Paul Bourget*. Revue Contemporaine 25 Mai [S. 72–90]. – Vorwort zu *Rosa Mystica* von Stanislas de Guaita [Paris 1885, S. 1–64].

j'analyserais l'exquis roman d'Albert Bataille *La conquête de Lucy*, quelques pages sentimentales qui font rêver et comprendre; – je voudrais aussi, fort de l'autorité d'Edouard Schuré et de quelques autres, indiquer qu'en la voie nouvelle se trouve peut-être la solution du conflit entre la science et la religion: M. Schuré, exposant la *légende de Boudha*[2*], la plus récente, penche à croire que le Nirvana, ce fameux Nirvana, savez-vous, n'est qu'un voile, impénétrable aux yeux profanes, qui recouvre les splendeurs d'une évolution spirituelle en harmonie avec toutes les lois de l'univers.

N'est-il pas piquant – oh! la bonne occasion pour sourire un peu des robustes gaillards qui possèdent des lexicons de certitudes! – que Wagner, Boudha et tout le Pessimisme s'accordent à nous convier, nous autres, à un effort quasi mystique, tandis qu'avec une bonne foi aussi complète M. Rod a pu entendre d'eux l'exaltation du néant: »la conception wagnérienne de la religion«, écrit-il, »aboutit ainsi que le boudhisme, dont elle est proche, à la conclusion de la délivrance dans l'anéantissement.[3*]

C'est que, croyant voir les oeuvres de l'art ou de la nature, nous ne voyons jamais qu'un reflet de nous-mêmes. Nous ne connaîtrons éternellement que nos émotions; ainsi M. Sarcey [148] »qui connaît la vie« la déclare assez folichonne. Et si M. Teodor de Wyzewa a vu tant de choses si belles dans le Parsifal de Wagner, c'est que les ayant en lui, il était attiré par cette légende, ce mythe, cet art symbolique enfin qui paraît devoir être l'art suggestif de demain.

* * *

»Une conception nouvelle,« écrivais-je il y a peu, »a besoin pour s'exprimer de formes neuves. Des méthodes scientifiques renouvèlent ou créent l'esthétique; des esprits critiques succèdent aux fantaisistes qu'on sait. Après les prophètes de l'inspiration, les théoriciens de la volonté. Dans une oeuvre tout doit être voulu. C'est ainsi que M. Leconte de Lisle, disais-je, n'est pas un analyste; il voit volontiers de haut et par masses. Étant de cette époque il soigne le détail; mais il procède par synthèse. Une idée philosophique se transforme chez lui en émotion, en image: en matière poétique. Et tous ses poèmes, quelqu'impassibles que certains les réputent, sont des poèmes tragiques: *la tragédie étant peut-être*

[2*] Revue des Deux Mondes, 1r Août.

[3*] 25 Juillet. Revue Contemporaine. En cette étude M. Rod démontre comment l'esthétique de Wagner est la résultante logique de l'esthétique allemande de Herder, de Hegel.

Dinge, dieser Angst: wir schwören dem Egoismus ab. Insofern wir selbst die ganze Welt sind, werden wir sie lieben, wenn wir uns auf sie einlassen; aus Sympathie für die Welt, das heißt für uns selbst, werden wir die Einheit herstellen, die das Leiden des sich gegen die Außenwelt sträubenden Ich beseitigen wird. – Der Weise jedoch wird noch mehr tun, er wird dieser bekannten Welt, den gegenwärtigen Erscheinungen, die ihn umgeben, abschwören, selbst nachdem er ihnen dem Empfinden nach den Anschein von Einheit gegeben hat. Und da alles an den Menschen, den Dingen, der Welt schließlich allein durch ihn selbst existiert, wird er seine Art, schöpferisch zu sein, ändern und über der gegenwärtigen eine neue Welt errichten; und indem er es genießt, ohne Einschränkung zu sein, wird er der Künstler, der fantastische Spielmann sein, der den idealen Tanz der Dinge festhält und regiert.

[147] Sie verkürzend, entstelle ich etwas die ausgezeichnete Theorie von Teodor de Wyzewa. Indem ich die Begriffe selbst dem Sinnzusammenhang des ausgewogenen Mosaiks seines *Pessimisme de Richard Wagner* entreiße, habe ich in kurzer und bündiger Weise aufzuzeigen versucht, welche magische Konzeption der Welt die Neuen beizutragen vermögen. Es ist offenkundig, dass ich mich damit nicht noch eingehender befassen kann, gleichwohl ginge ich noch gerne darauf ein, in welch ergreifendem Platonismus der Traum dieser Neuen schwelgt, sobald sie ihre und die Seelen der Erwählten von allem vulgären Begehren zu erlösen versuchen, und dass sie ihre veredelte Leidenschaft auf eine gänzlich spirituelle Liebe gründen; ich nähme mir auch ein wenig Zeit, um gemeinsam mit meinem Leser zu schmunzeln, dann ginge ich auf *La conquête de Lucy*,[10] den vorzüglichen Roman von Albert Bataille ein, auf einige wenige sentimentale Passagen zum Träumen und Begreifen; – ferner machte ich, gestützt auf die Autorität Edouard Schurés und einiger anderer, darauf aufmerksam, dass sich auf diesem neuen Weg vielleicht die Lösung des Konfliktes zwischen Wissenschaft und Religion findet: Schuré, wenn er die neueste Fassung der *Légende de Buddha*[2*] vorstellt, neigt dazu, zu glauben, dass das Nirwana, dieses berühmte Nirwana, Sie kennen es, nur ein für weltliche Augen undurchdringlicher Schleier ist, der die Schönheiten einer mit allen Gesetzen der Welt in Einklang befindlichen spirituellen Entwicklung verhüllt.

Ist es nicht geradezu pikant – ja! die hervorragende Gelegenheit, ein wenig über die starken Jungs zu lächeln, die in großen Mengen über Gewissheiten verfügen! – dass Wagner, Buddha und der ganze Pessi-

[2*] Revue des Deux Mondes 1. August 1885 [S. 589–622].

la plus haute forme de l'art…. C'est à revêtir une idée dominante d'une forme symbolique, qu'excelle M. Leconte de Lisle.«

Revêtir une idée tragique d'une forme symbolique, telle sera aussi, je pense, la prétention des nouveaux venus. Jusqu'alors ils purent négliger de parfaire quelque chef-d'oeuvre; c'est assez la coutume des jeunes gens de différer cette formalité: et puis en tous les arts réfléchis la poétique précéda le poème, Mais l'effort s'organise. Et puisqu'il faut que rien ne se perde, M.E. Hennequin rassemble tout le bagage des pessimistes qui nous précédèrent, démonte avec soin l'appareil des lyriques et des analystes et boucle de ses raisonnements solides comme des courroies anglaises, en des formules confortables les vieux hommes et les vieilles oeuvres; – M. Joséphin Péladan, le romancier du *Vice suprême* et de *Curieuse*, – M. Stanislas de Guaita, le poète de *Rosa Mystica*, – M. Édouard Dujardin qui chronique, conte et symbolise des émotions idéales et vraies, en attendant, peu patiemment, l'heure de cet [149] art wagnérien complexe et unifiant toutes les anciennes formes de l'art, – M. Charles Vignier qui atteint auprès de Mallarmé et de Verlaine à des élégances furtives, féminines presque, à des coquetteries de casuiste, – M. Charles Morice, puissant et fumeux, une sorte de Chenavan qui saura s'imposer par le verbe, isolément s'acheminent vers un même but. Ah! les braves gens, me dit l'éditeur Vanier.

On pense bien, au résumé, que je ne suis pas infaillible; je ne prétends pas citer tous les éléphants blancs, qui s'avancent sur la piste de l'art hermétique. Qui est-ce qui n'est pas un peu symbolique aujourd'hui! Quand on est jeune et qu'on a quelque chose là, il ferait beau n'avoir pas un coeur pour le moins mystique en cet hiver 85–86!

mismus sich abstimmen, uns, uns andere, zu einer quasi mystischen Anstrengung aufzufordern, während Rod in gutem, nahezu vollständigem Glauben ihre Verherrlichung des Nichts vernehmen konnte: »Das wagnerische Verständnis der Religion«, schreibt er, »ebenso wie der Buddhismus, welcher diesem ähnelt, gelangt zu dem Ergebnis einer erst im Untergang möglichen Erlösung.«[3*]

Dann, wenn wir die Werke der Kunst oder der Natur zu sehen glauben, sehen wir immer nur ein Spiegelbild unserer selbst. Auf ewig werden wir immer nur unsere Gefühle kennen; so Sarcey [148], »der das Leben kennt«,[11] das er für ziemlich unernst hält. Und wenn Teodor de Wyzewa so viele schöne Dinge in Wagners »Parsifal« gesehen hat, dann deshalb, weil er sie in sich trägt, weil er sich von dieser Legende, diesem Mythos, von dieser, genau genommen, symbolischen Kunst berührt fühlte, die anscheinend die suggestive Kunst von morgen sein muss.

* * *

»Eine neue Konzeption«, schrieb ich vor kurzem,[12] »bedarf, um sich auszudrücken, neuer Formen. Wissenschaftliche Methoden verändern oder erschaffen die Ästhetik neu; den Fantasten folgen, wie man weiß, kritische Geister. Nach den Inspirationspropheten die Willenstheoretiker. In einem Werk soll alles gewollt sein. Demzufolge, sagte ich, ist Leconte de Lisle kein Analytiker; er schaut gerne von oben und über die Massen hinweg. Als Kind seiner Zeit sorgt er sich ums Detail, geht dabei aber synthetisch vor. Eine philosophische Idee wandelt sich bei ihm in Gefühl, ins Bildhafte: in poetisches Material. Und alle seine Gedichte, wie leidenschaftslos sie auch manchen zu sein scheinen, sind tragische Gedichte: *die Tragödie ist vielleicht die höchste Form der Kunst* …, *sie vermag einer herrschenden Idee eine symbolische Form zu geben*, und das ist es, was Leconte de Lisle auszeichnet.«

Einer tragischen Idee eine symbolische Form zu geben, das wird auch, glaube ich, der Anspruch der Neuen sein. Bislang konnten sie es vernachlässigen, irgendein Meisterwerk zu vollenden; es ist nun mal eine Eigenart junger Leute, solch einer Formalität nur zögerlich nachzukommen: Zudem geht in allen eher reflektierten Künsten die Poetik dem Gedicht voraus. Aber das Streben danach organisiert sich. Und da nichts verloren gehen darf, trägt E. Hennequin[13] das ganze Rüstzeug der Pessimisten, die uns vorausgingen, zusammen, zerlegt mit Sorgfalt den

3* Revue Contemporaine 25. Juli 1885 [S. 305–315; Zitat S. 314 f.]. In dieser Studie zeigt Rod, inwiefern Wagners Ästhetik das logische Ergebnis der deutschen Ästhetik von Herder und Hegel ist.

ganzen Apparat der Lyriker und Analytiker und verabschiedet mit seinen wie englische Riemen soliden Überlegungen in gut verständlichen Formulierungen endgültig die Alten und die alten Werke; – Joséphin Péladan, der Romancier der *Vice suprême*[14] und der *Curieuse*,[15] Stanislas de Guaita, der Dichter der *Rosa Mystica,*[16] – Édouard Dujardin,[17] der von idealen und realen Gefühlen berichtet, erzählt und sie versinnbildlicht, indem er ungeduldig zugleich auf die Stunde der vielschichtigen und alle herkömmlichen künstlerischen Ausdrucksformen in sich vereinigenden wagnerischen Kunst wartet, – Charles Vignier,[18] der neben Mallarmé und Verlaine zu einer unaufdringlichen, fast femininen Eleganz, zu den Koketterien eines Kasuisten neigt – Charles Morice,[19] kraftvoll und vage, eine Art Chenavan,[20] der durch das Wort sich Geltung zu verschaffen wissen wird, alle steuern sie auf sich gestellt auf ein gleiches Ziel zu. Ach! tapfere Leute alle, sagte mir der Verleger Vanier.[21]

Man wird am Ende mir wohl zugestehen, dass ich nicht unfehlbar bin; ich beanspruche nicht, alle weißen Elefanten zu benennen, die auf dem Wege der hermetischen Kunst vorrücken. Wer ist heutzutage nicht ein wenig symbolisch! Wenn man jung ist und wenn man da etwas zu geben hat, wäre es da nicht sonderbar, nicht ein zumindest mystisches Herz zu haben in diesem Winter 85–86.

Anmerkungen zur Übersetzung

1 William-Bertrand Busnach (1832–1907). Dramenautor; schrieb auch Operettenlibretti, Vaudevilles sowie Romane und fertigte Bühnenadaptionen einiger Romane Zolas an (1881–1883).
2 Benoît Constant Coquelin (1841–1909). Berühmter Schauspieler; Engagement an der Comédie Française (1860–1886 und 1890–1892); auch Autor theaterkritischer Schriften.
3 Kein Zitat aus Zolas kritischen Schriften; die Hervorhebung markiert hier die Geläufigkeit einer zeitgenössischen Auffassung von Zolas Naturalismus.
4 Aus einer Rezension zu Flauberts Roman »Bouvard et Pécuchet«. In: Le Gaulois 6. April 1881, Supplément, S. 1.
5 Guy de Maupassant, Bel-Ami. Paris 1885, S. 159–163.
6 Paris 1885. – Nouvelle édition avec préface de l'auteur. Paris 1886.
7 Vgl. Philippe Saunier, Préraphaélitisme et esthétisme en France. In: Histoires littéraires 29, 2007, S. 9-57.
8 Eine Lachelier häufig zugeschriebene Wendung. Jules Lachelier (1832–1918) war einer der Hauptvertreter des französischen Neukantianismus.
9 Der folgende Absatz ist eine Kompilation aus Argumenten der Seiten 167 bis 169 von Wyzewas Wagner-Studie; Barrès folgt sehr genau deren Ordnung und

zitiert meist wortgetreu. Die ergänzenden Literaturhinweise der Anmerkung betreffen nicht Wagner, sondern die neuen Schreibweisen: der postnaturalistischen Literatur im Allgemeinen (Morice) und speziell der Lyrik (Guaita). Mit seinem Aufsatz steht Barrès selbst in der Tradition solcher Diagnosen des Neuen. Sein Focus, dem für ihn in seinen eigenen Anfängen maßgeblichen Vorbild Bourget hier folgend, ist mentalitätsgeschichtlich orientiert (Wandlungen des Pessimismus).

10 Albert Bataille, La Conquête de Lucy. Paris 1884.

11 Francisque Sarcey (1827–1899). Berühmter Theaterkritiker. Er galt seinen Gegnern als Anwalt des »bon sens«, aus dessen Formelschatz Barrès hier eine geläufige Wendung zitiert. Für Sarceys Haltung gegenüber den »Jungen« vgl. seine Rezension zu: Edouard Rod, La course à la mort. In: Nouvelle Revue, 1. September 1885, S. 187–197.

12 Le Sentiment en littérature. Une nouvelle nuance de sentir (M. Leconte de Lisle, M. Sully Prudhomme). In: Les Taches d'Encre Nr. 3, Januar 1885, S. 8–33. Das Zitat übernimmt wortgetreu Argumente der Seiten 12 f. u. 30 f.

13 Émile Hennequin (1858–1888). Literaturkritiker und Übersetzer; mit bedeutenden Beiträgen zur Vor- und Frühgeschichte des Symbolismus. Vgl. Enzo Caramaschi, Essai sur la critique française de la fin-de-siècle: Émile Hennequin. Paris 1974; Dirk Hoeges, Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert. Taine, Brunetière, Hennequin, Guyau. Heidelberg 1980. Mit seinem Aufsatz »Les Poètes symboliques« (La Revue de Genève 1, 1885/86, 20. Januar 1886, S. 230–238) gehört er zu den ersten Literaturkritikern, welche die Begriffe »symbolique« und »suggestion/suggestif« zusammenführen und mit ihnen eine erste Vorstellung der neuen (symbolistischen) Lyrik zu geben versuchen.

14 Le vice suprême. Études passionnelles de décadence. Préface de J. Barbey d'Aurevilly. Frontispice de Félicien Rops. Paris 1884.

15 Curieuse! Frontispice à l'eau-forte de Félicien Rops. Paris 1885.

16 Paris 1885; Gedichtsammlung. Barrès, mit Guaita befreundet, schrieb dazu eine Rezension (In: La Minerve. Revue moderne, artistique et littéraire 1885, Nr. 6, 25. Juni, S. 605–610), in der er sich deutlich gegen Dekadenz und L'art pour l'art ausspricht.

17 Édouard Dujardin (1861–1949). Literatur- und Kunstkritiker; Herausgeber der »Revue Wagnérienne« (1885–1887).

18 Charles Vignier (1863–1934). Lyriker, Literatur- und Kunstkritiker mit einem frühen Beitrag zu einem der Schlüsselbegriffe der symbolistischen Kunsttheorie: Notes d'esthétique. La suggestion en art. In: La Revue contemporaine, 25. Dezember 1885, S. 464–476.

19 Charles Morice (1860–1919). Literatur- und Kunstkritiker mit bedeutenden Beiträgen zur Vor- und Frühgeschichte des Symbolismus. Vgl. Paul Delsemme, Un théoricien du Symbolisme. Charles Morice. Paris 1958.

20 Höchstwahrscheinlich eine Verschreibung von »Chenavard«. Paul Joseph Chenavard (1808–1895), Ingres-Schüler, galt seinen Zeitgenossen als ein philosophischer Maler. Diese Lesung der hier von Barrès vorgenommenen Einschätzung Morices legt auch eine vergleichbare Bemerkung Bourgets nahe:

»Si les hasards de la vocation ou de la destinée ont fait du philosophe un peintre, il brisera le moule trop étroit de son art afin d'y introduire des idées générales, et il pratiquera la peinture symbolique. Tel Chenavard ou Cornelius« (La Nouvelle Revue 19, 15. Dezember 1882, S. 869).

21 Léon Vanier (1847–1896). Pariser Verleger der Symbolisten. Vgl. Françoise Cestor/Jean-Didier Wagneur, Vanier. In: Dictionnaire encyclopédique du livre. Hg. von Pascal Fouché u. a. Bd. 3, Paris 2011, S. 945–947.

Jens Ole Schneider

Ich-Pluralisierung und Totalitätssehnsucht Hofmannsthals »Aufzeichnungen« um die Jahrhundertwende in der Edition der »Kritischen Ausgabe«

In einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1891 notiert Hofmannsthal folgende Anekdote:

> Ein Dichter, der von seinem Arzt weiss, dass er etwa noch ein Jahr zu leben hat; er ordnet alle seine Fragmente, Skizzen, Entwürfe, Correspondenz und macht sich mit dem Gedanken vertraut, nichts als Bruchstücke zu hinterlassen. Die kritische Zeit geht vorüber, er fühlt sich gesund, aber seiner Schöpferkraft beraubt, unfähig das angefangene zu vollenden. Er tödtet sich, berauscht von dem Gedanken, dass die Welt in ihm ewig das betrauern wird, was er hätte werden können. (SW XXXVIII, S. 78)

Es wäre wohl überinterpretiert, in diesem Kurzportrait eines Fragmentdichters ein Selbstbildnis des jungen Hugo von Hofmannsthal zu sehen. Der junge Dichter ist gerade einmal sechszehn Jahre alt, hat immerhin bereits seine ersten lyrischen Kurzdramen und Gedichte geschrieben und wird wohl kaum schon ans Sterben und an seinen dichterischen Nachlass denken. Dennoch lässt sich wohl sagen, dass der junge Autor hier zumindest eine Möglichkeit der eigenen Dichterexistenz skizziert, eine Möglichkeit zumal, wie sie vor allem die von Bourget und Nietzsche als ›dekadent‹ bzw. ›dilettantisch‹ gedeutete kulturelle Gegenwart hervorbringt. Dass die ästhetische und kulturelle Moderne um 1900 ein besonderes Verhältnis zum Fragmentarischen, Unvollendeten und Inkommensurablen eingeht, bemerkt dieser Autor schon relativ früh und leitet aus dieser Kulturdiagnose immer wieder die Deutung des eigenen Selbst ab. Modernes Dichtertum, das kann eben heißen, vieles anzufangen, vieles zu planen, zu imaginieren und am Ende möglicherweise »nichts als Bruchstücke zu hinterlassen«. Der Ruhm des Dichters gründet sich in solchen Fällen nicht mehr in dem, was er ist und was er an tatsächlichen Werken vollendet hat, sondern fußt auf der Annahme eines Potenzials, einer hypothetischen – jedoch unausgeführten – Möglichkeit und somit in dem, was er theoretischer Weise »hätte werden können.« Vor dem

Hintergrund des pathologischen Künstlerdiskurses der Jahrhundertwende[1] liegt eine besonders ironische Pointe der Anekdote zudem darin, dass der Dichter durch die negative Prophezeiung eines Arztes aufhört zu schreiben und auch dann nicht fortfahren kann, als sich die ärztliche Prophezeiung als falsch erwiesen hat.

Dass Hofmannsthal sich selbst durchaus als Teil einer fragmentaffinen Dichtergeneration sieht und verhält, zeigt der Kontext, in dem die zitierte Aufzeichnung entstanden ist. Im Jahr 1887 – also mit zwölf Jahren – beginnt Hofmannsthal, seine persönlichen Eindrücke und Lektüreerfahrungen sowie seine Gedanken zur Zeit und zum eigenen Selbst zu notieren. Er lässt damit eine zwischen Tagebuch, Notizbuch und poetischem Skizzenheft oszillierende hybride Textsorte entstehen, die er neben den gleichzeitig produzierten Gedichten, Erzählungen und lyrischen Dramen stetig weiterführt. Hinterlassen hat er letztlich vierzehn Notizbücher und zwei Blöcke, die zudem durch einen einigermaßen unübersichtlichen Fundus an losen Zetteln ergänzt werden. Anders als die meist in langanhaltender Feinarbeit geschriebenen fiktionalen Texte tragen die Notizen Hofmannsthals deutlich das Signum der Spontanität, der schnell hingeschriebenen, oft protokollhaft verknappten Anmerkung oder des versuchsweisen schriftlichen Gedankenspiels. Die Aufzeichnungen brechen häufig in der Mitte ab, werden durch neu ansetzende Notizen ersetzt oder mit Zitaten aus gerade gelesenen Büchern ergänzt. Auch hält sich Hofmannsthal kaum an eine Chronologie: Er notiert sowohl in den Heften als auch auf den Zetteln nach einem mehr oder minder willkürlichen Prinzip. Entsprechend formuliert auch Konrad Heumann, der zu den Herausgebern der »Aufzeichnungen« im Rahmen der »Kritischen Ausgabe«[2] gehört, dass:

[1] Für diesen Diskurs steht bekanntlich vor allem der italienische Kriminalanthropologe Cesare Lombroso, der in zahlreichen Schriften die pathogene Veranlagung des Künstlers nachzuweisen versuchte. Vgl. dazu Cesare Lombroso, Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Leipzig 1887.

[2] Vgl. dazu den Band SW XXXVIII und den Kommentar SW XXXIX. Teile der Aufzeichnungen wurden auch schon von Herbert Steiner in der Schweizer Zeitschrift »Corona« in den 1930er- und 1940er-Jahren herausgegeben. 1959 publizierte Steiner die »Aufzeichnungen« im Rahmen der »Gesammelten Werke in Einzelausgaben«. In den seit 1979 herausgegebenen »Gesammelten Werken in zehn Einzelbänden« (Vgl. GW RA III) wurde Steiners Textbestand übernommen und stark ergänzt. Der Band enthält trotz der Ergänzungen bloß etwa ein Drittel des in den SW herausgegeben Textkorpus. In den SW wurden die in den Heften Hofmannsthals hinterlassenen Aufzeichnungen noch um Notate ergänzt, die keiner der sonst edierten Werkgruppen zugeordnet werden konnten. Die SW edieren deshalb, wie

> Hofmannsthal […] oft mehrere Hefte gleichzeitig [führte], […] er schrieb in sie hinein, wo immer der Zufall es wollte. Das konnte in der Mitte des Heftes sein, vorne oder hinten, auf leeren Seiten oder auf bereits beschriebenen.[3]

Die Chronologie ist also erst durch die Herausgeber/-innen rekonstruiert worden. Ihr Abdruck in der »Kritischen Ausgabe« folgt »*nicht dem Aufbau der Notizbücher*«,[4] sondern einer editorischen Neuanordnung, durch die »*das gesamte überlieferte Material in chronologischer Schichtung dargeboten*«[5] wird. Hinzu kommt, dass die Editoren auch solche Aufzeichnungen mitediert haben, die nicht aus den Notizheften Hofmannsthals stammen, sondern aus »*Werkmanuskripten*«, freilich »*ohne dem jeweiligen Werk anzugehören*«.[6] Das in der »Kritischen Ausgabe« edierte Textkorpus entspricht also keiner Werkeinheit, die Hofmannsthal mit einem entsprechenden Gattungsbewusstsein – und Nachlassbewusstsein[7] – hinterlassen hätte. Die gemeinsame Edition des gesichteten Textmaterials in einem mit der Gattungsbezeichnung »Aufzeichnung« versehenen Band der »Kritischen Ausgabe« legitimiert sich aber dadurch, dass Hofmannsthal in seinen verstreuten Notaten eine syntaktisch verknappende und auf aphoristische Prägnanz hinzielende Schreibtechnik entwickelt hat, die diese Notate vergleichbar und als ein zusammen gehörendes Textkonvolut lesbar macht. Die Schreibtechnik geht zudem mit einer Selbst- und Weltbeobachtungstech-

Katja Kaluga anmerkt, ein »inhaltlich wie formal überaus disparate[s] Arbeitsarchiv«, das sich in seiner Heterogenität gegen den »substanziellen ›Gattungsbegriff‹ ›Aufzeichnung‹« sperrt. Katja Kaluga, Aufzeichnungen/Autobiographisches. In: HH, S. 379–381, hier S. 379. Da die Gattungsbezeichnung »Aufzeichnungen« sich aber in der Hofmannsthal-Edition für die edierten Notate durchgesetzt hat und meines Erachtens nicht nur eine Gattung, sondern auch eine Schreibtechnik Hofmannsthals bezeichnet, soll sie auch hier verwendet werden. Vgl. dazu auch die Ausführungen in Anm. 7.

3 Konrad Heumann: »Meine Gedanken gehören alle zusammen«. Hofmannsthals »Aufzeichnungen« in kritischer Ausgabe, online unter www.hundertvierzehn.de/artikel/%C2%BB meine-gedanken-geh%C3%B6ren-alle-zusammen%C2%AB_168.html.

4 So die Formulierung der Herausgeber/-innen im Kommentarband SW XXXIX, S. VI.

5 Ebd.

6 Ebd., S. V.

7 Unter Nachlassbewusstsein verstehen Kai Sina und Carlos Spoerhase »die sichere Antizipation einer späteren Erschließung und Erforschung des eigenen Nachlasses«, durch die auch vermeintlich ›authentische‹ Egodokumente »der schriftstellerischen Vorausschau, Reflexion und Planung, ja mitunter sogar der künstlerischen Bearbeitung« unterworfen werden. Kai Sina/Carlos Spoerhase, ›Gemachtwordenheit‹. In: Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Hg. von Dens. Göttingen 2017, S. 7–20, hier S. 15. Ein solches Bewusstsein kann man Hofmannsthal sicher nicht in Bezug auf den gesamten edierten Textkorpus attestieren. Dass aber die in den »Heften« angefertigten Notizen durchaus mit einem gewissen Nachlassbewusstsein verbunden sind, zeigt bereits ein Brief an Arthur Schnitzler aus dem Jahre 1891, der am Ende dieses Aufsatzes noch zitiert werden wird.

nik einher, die durch die Neuedition erst in ihrer ganzen Charakteristik sichtbar geworden ist.

In der folgenden Lektüre soll die Überlagerung von Schreib- und Beobachtungstechnik in Hofmannsthals »Aufzeichnungen« herausgearbeitet werden. Hinsichtlich der Reflexion des eigenen Ichs wird die Untersuchung vor allem zwei komplementäre Haupttendenzen innerhalb der Notate herausstellen: die Tendenz der Ich-Pluralisierung[8] und die der Totalitätssehnsucht.[9] Hofmannsthal nutzt die Schreibtechnik der notathaften Aufzeichnung dazu, so die These, das eigene Ich in seinen wi-

[8] Die Untersuchung schließt damit an eine Tendenz innerhalb der Hofmannsthalforschung an, bei der das Werk in erster Linie als Reflexion einer in der Moderne problematisch werdenden Ich-Konstitution gelesen wird. Zu nennen wäre hier etwa die Studie von Gotthart Wunberg, in der insbesondere anhand der Lyrik und Prosa des frühen Hofmannsthal gezeigt wird, dass »nicht nur die Sprache […] für Hofmannsthal von Anfang an problematisch« ist, »sondern in gleicher Weise Ich und Bewußtsein«. Wunberg fokussiert auf Phänomene der »Ich- oder Bewußtseinsspaltung«, die sich in Hofmannsthals Texten sowohl als inhaltlicher »Gegenstand zeigen« als auch »formal«, also auf der Ebene des poetischen Verfahrens Ausdruck finden. Gotthart Wunberg, Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur. Stuttgart/Berlin u. a. 1965, S. 12 u. 14. Auch Waltraut Wiethölter zeigt in ihrer Untersuchung von Hofmannsthals Prosawerk, dass Phänomene wie »Identitätsverlust«, »Zwiespältigkeit« und »Imitation« bei Hofmannsthal keinesfalls bloß Ausdruck eines modisch-eskapistischen »Ästhetizismus« sind, sondern im »Rahmen einer historischen Symptomatologie des Subjekts gesehen werden« müssen, die »spätestens« seit »Goethe« Autoren dazu gebracht hat, »die Poesie […] als bevorzugtes Medium der Selbstreflexion, des Selbstentwurfes und der Selbstbestätigung zu handhaben«. Waltraud Wiethölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonografische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 21. Von der neueren Forschung wären stellvertretend die Studie von Sabine Straub zu nennen, die unter der Leitformel des »[z]usammengehaltenen Zerfalls« eine »Dynamik« »fortwährender Dissoziation und Re-Kombination […] eines vielfachen Ich« in Hofmannsthals Essay- und Erzählwerk charakterisiert (Sabine Straub, Zusammengehaltener Zerfall. Hugo von Hofmannsthals Poetik der Multiplen Persönlichkeit. Würzburg 2015, S. 15) sowie die Studie von Katharina Meiser, die die bei Hofmannsthal reflektierten und ästhetisch exponierten Fragen von »Individuum und Individualität« als Reaktionen auf den »Modernisierungsprozess« um 1900 und den damit »einhergehende[n] tiefgreifende[n] soziale[n] Wandel« beschreibt. Katharina Meiser, Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014, S. 33.

[9] Dass in der Literatur der Jahrhundertwende und insbesondere auch im Werk Hofmannsthals eine spezifische ›Sehnsucht nach Totalität‹ beschreibbar ist und dass diese Sehnsucht in den biologischen, anthropologischen sowie ästhetisch-medialen Diskursen der Jahrhundertwende einen wichtigen Resonanzraum findet, geht aus zahlreichen Forschungsbeiträgen zur Kultur und Literatur um 1900 hervor. Vgl. dazu etwa: Walter Gebhard, Der Zusammenhang der Dinge. Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1984. Zur Jahrhundertwende vgl. dort insbesondere die Seiten 534–576. Vgl. zudem Wolfgang Riedel, Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin/New York 1996. Vgl. schließlich auch den sowohl medien- wie mentalitätsgeschichtlichen Aufsatz von Antje Büssgen, Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht. ›Farbe‹ als Vokabel im »Diskurs des Eigentlichen« der Klassischen Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthals »Briefen des Zurückgekehrten« und Gottfried Benns »Garten von Arles«. In: ZfdPh 124 (2005), S. 520–555.

dersprüchlichen Facetten zu reflektieren und gleichzeitig eine Sehnsucht nach Geschlossenheit und Ganzheit zu artikulieren. Diese Tendenzen gehen mit Reflexionen zweier widersprüchlicher zeitgenössischer Diskursfelder einher, des von Bourget inspirierten Dilettantismusdiskurses einerseits und des auf ›Ganzheit‹ hinzielenden Lebensdiskurses der Jahrhundertwende andererseits. Hinsichtlich der Chronologie der »Aufzeichnungen« soll in etwa der Zeitraum zwischen den Jahren 1890 und 1910 in den Blick genommen werden, also jene gemeinhin als ›Jahrhundertwende‹ bezeichnete historische Phase, in der Hofmannsthal in besonderer Weise zwischen einer reflexiv-ästhetischen Lebenshaltung und Plänen zu einer Überwindung dieser Lebenshaltung schwankt.[10]

Die »Aufzeichnungen« stellen sich insofern als intellektuelle ›Reflexionen‹ von Ich und Welt dar, als sie keinen emotional-bekenntnishaften, sondern vielmehr einen intellektuell-analytischen Charakter haben. Der Anschein vorreflexiver Authentizität wird also von vornherein verhindert. In einer Notiz, geschrieben am Weihnachtsabend 1890, unterscheidet Hofmannsthal anlässlich der Lektüre von »Hebbels Tagebücher[n]« (SW XXXVIII, S. 69) denn auch den Typus eines ›Gefühlstagebuchs‹ von dem eines ›Gedankentagebuchs‹:

> Tagebuch für Dichter? ja, wenn sie nur Gedanken hineinschreiben, denn die können nie erheuchelt sein, wenn auch Dreiviertelprofil; Gefühle festhalten aber führt immer zur Pose, die Gefühle gehören in's Gedicht, da sind wir von ihnen und sie für die andern erlöst. (SW XXXVIII, S. 69)

Während das ›Gefühlstagebuch‹ auf vermeintlich authentische (tatsächlich aber stilisierte) Emotionen abzielt, wird im ›Gedankentagebuch‹ eine solche Form der affektiven ›Heuchelei‹ offenbar vermieden. Die Gefühle werden daher ins Gedicht verlagert, wohingegen das Notiz- bzw. Tagebuch den Gedanken vorbehalten bleibt. Obwohl auch die Gedanken-

[10] Poetologisch stellt die Zeit um 1900 bekanntlich eine Übergangsbewegung vom lyrisch dominierten Frühwerk zum stärker dramenorientierten Spätwerk dar. Lebensgeschichtlich fällt in diese Zeit der Übergang von der Jugendzeit im Dunstkreis der Wiener Moderne zur ›Erwachsenenexistenz‹, die insbesondere durch die Eheschließung und die Umsiedlung von Wien in das eigene Haus in Rodaun gekennzeichnet ist. Zur Überlagerung lebensgeschichtlicher und poetologischer Umbrüche bei Hofmannsthal um 1900 vgl. etwa Elsbeth Dangel-Pelloquin, Phasen eines Lebenslaufs. In: HH, S. 32–43, dort insb. S. 33–39. Im Folgenden soll indes nicht die These verfolgt werden, dass Hofmannsthals »Aufzeichnungen« eine zielgerichtete Bewegung von einem subjektiven Pluralitätsbewusstsein zu einem Ganzheitsbewusstsein darstellen. Pluralität und Ganzheit stellen vielmehr komplementäre Tendenzen dar, die sich ›beide‹ durch die »Aufzeichnungen« des hier untersuchten Zeitraumes ziehen.

notiz als eine Form der Selbstäußerung charakterisiert wird, erscheint sie gleichzeitig als bloßes »Dreiviertelprofil«, als ein Portrait also, dass immer eine Seite des eigenen Selbst im Schatten lässt und so lediglich einen Gesichtspunkt des Ichs darstellt. In notierten Gedanken offenbart sich somit nicht die Persönlichkeit in ihrer Gänze, sondern lediglich eine ihrer Facetten oder Möglichkeiten.

Zu dieser eingestandenen Unvollständigkeit notierter Selbstäußerungen kommt die Veränderung der eigenen Haltungen und Meinungen hinzu. Dass die Notiz im Sinne der eigenen Aufzeichnungen nicht nur ein unvollständiges, sondern auch temporär gebundenes Autoportrait ist, reflektiert Hofmannsthal bereits in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1889. Dort wird das Notizbuch als Dokumentation eines charakterlichen und intellektuellen Wandels begriffen:

> Ein Tagebuch anzulegen, wenn auch die chronologische Folge nicht so genau befolgt würde, müsste zur Kenntniss der Characterentwicklung und der Standpuncte die man zu verschiedenen Zeiten gegen dasselbe eingenommen, beitragen und die schwierige Kunst des γνῶθι σαὐτόν [»erkenne Dich selbst«] wesentlich erleichtern. Es wäre sehr fehlerhaft, wollte man alle augenblicklichen, nicht dauernden, vielleicht unwahren Eindrücke davon ausschließen; ein Spiegel soll es werden, nicht ein ehernes Denkmal. (SW XXXVIII, S. 43)[11]

Kein »ehernes Denkmal« soll solch ein ›Gedankentagebuch‹ sein, kein stilisiertes Dokument, das dem Leser Ganzheit und Geschlossenheit vortäuscht; vielmehr ist es als ein bloßer »Spiegel« gedacht, der das eigene Selbst in seiner zeitlichen Entwicklung und seiner oft widersprüchlichen Pluralität reflektiert. In dieser Offenheit gegenüber der Pluralität eigener Gedanken und Standpunkte nähert sich Hofmannsthal jenem Intellektuellenkonzept, das um 1900 häufig mit dem Schlagwort des ›Dilettantismus‹ bezeichnet wird. ›Dilettantismus‹ ist seit der Renaissance ein Topos der Kultur- und Kunstkritik. Der Dilettant ist der Kunstliebhaber, der vielseitig interessiert, gleichzeitig aber nicht in einer künstlerischen Disziplin professionalisiert ist. Während der Dilettant in der Renaissance noch als Inbegriff universalistischer Virtuosität gilt, erfährt er in der Aufklärung und insbesondere im Kontext der Weimarer Klassik eine deut-

[11] Die Inschrift γνῶθι σαυτόν (Gnothi seauton, Erkenne Dich selbst) am Apollotempel von Delphi wird in dem 1902 erschienenen Chandosbrief abermals aufgegriffen, dort allerdings in der lateinischen Version (Nosce te ipsum).

liche Abwertung und wird zuweilen dort dem künstlerischen ›Genie‹ als negatives Pendant gegenübergestellt. Im Verlauf des späten 19. Jahrhunderts wird der Dilettantismus wiederum positiv oder zumindest ambivalent bewertet und insbesondere in Paul Bourgets »Essais de psychologie contemporaine« (1883) als Repräsentant einer heterogenen Modernität konzeptualisiert.[12] Nach Bourget ist der Dilettantismus eine »sehr scharfsinnige und gleichzeitig angenehme Veranlagung des Geistes, die wechselnd unser Wohlgefallen an den verschiedenen Äußerungen des Lebens weckt und uns veranlaßt, uns allen diesen Äußerungen vorübergehend anzupassen, ohne uns einer einzigen völlig hinzugeben«.[13] Der Dilettant hat eine erhöhte Gabe der ›Anempfindung‹, er kann sich in die unterschiedlichsten Standpunkte und Fühlweisen hineinversetzen, kann sich selbst in konträren Rollen ausprobieren, und zwar so, »als wenn man ein anderes Kleid anzieht.«[14] Diese Gabe ist gleichzeitig aber mit einem »verfeinerte[n] Skeptizismus«[15] verbunden, der es dem Dilettanten ermöglicht, in seinem aktuellen Sandpunkt nicht ganz aufzugehen, sondern stets eine spielerische Distanz zu halten. Der Dilettant ist bei Bourget ein moderner Intellektuellentypus, bei dem die Eigenschaften des versuchsweise vollzogenen und dabei oft auch rollenhaften Standpunktwechsels besonders ausgeprägt sind.[16]

Unter dem Stichwort »Berufsdilettantismus« bezieht sich Hofmannsthal dezidiert auf das Konzept des Dilettantismus: Den Dilettanten bezeichnet er als einen Typus, der eine »Vorliebe für das werdende, flutende« und eine »Abneigung« gegen dauerhafte »Ansichten, Grundsätze« habe (SW XXXVIII, S. 89). Die solchermaßen programmatische Standpunktlosigkeit wird in den Notizen Hofmannsthals äußerst häufig in den

[12] Zur ambivalenten Begriffs- und Bewertungsgeschichte des Dilettantismus vgl. insbesondere Hans Rudolf Vaget, Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: JbDSG 14 (1970), S. 131–158. Vgl. zudem Georg Stanitzek, »Dilettant«. In: RLW. Bd. 1: A–G. Hg. von Klaus Weimar u. a. 3. Aufl. Berlin 1997, S. 364–366.

[13] Ich zitiere aus einer zeitgenössischen deutschen Übersetzung: Paul Bourget, Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller. Deutsch von H. Köhler. Minden 1903, S. 51.

[14] Ebd., S. 52.

[15] Ebd.

[16] Zum Topos des Dilettantismus bei Bourget und dessen Wirkung auf die Literatur der Jahrhundertwende vgl. Joëlle Stoupy, Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890: Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche. Frankfurt a. M. 1996. Zur Rezeption des Bourget'schen ›Dilettantismus‹ bei Hofmannsthal vgl. ebd., S. 120–171.

Blick genommen und als ein entscheidendes Signum der Moderne reflektiert. Die protokollhafte Form der Aufzeichnung selbst scheint sich für diese Reflexion besonders zu eignen.[17] Dies zeigt sich etwa in einer 1894 verfassten Notiz über Hermann Bahr, dessen intellektuelle Unruhe und Wandelbarkeit Hofmannsthal in folgender Weise charakterisiert:

> Bahr.
> Atmosphäre der Zeitungsredaction.
> schnurrende Maschine, Telegramme, Cognacs, Correcturen, Lexicon, Statistik, Almanach nachschlagen, zerrissene Reden, Cynismen, jonglieren mit Ansichten, laut reden *grell* färben wie die Placate von Chéret die im Strassengewirr auffallen wollen
> Keine *Werthe*. weiss nicht, was er will. Alles Lebendige regt ihn an; alles schwankt und schwimmt.
> Haltlosigkeit durchaus.
> Baut nicht, webt nicht. (SW XXXVIII, S. 300)

Bahrs Aktivitäten, sein ständiger Positionswandel, seine fieberhafte Produktion von neuen Diagnosen und Zeitanalysen – all das hat etwas von der »Atmosphäre einer Zeitungsredaction«. Diese Atmosphäre wird durch die Form der Notiz zunächst durchaus affirmiert: Die parataktisch reihende Syntax fängt die enge Aufeinanderfolge unterschiedlicher Elemente und Abläufe in der Zeitungs- und Redaktionswelt ästhetisch ein und erinnert denn auch stark an die Ästhetik moderner Collagegedichte.[18] Durch den Einsatz alliterativer Lautentsprechungen (»Keine *Werthe*. weiss nicht, was er will«; »alles schwankt und schwimmt«) wird zudem besonders die Unbeständigkeit der Bahr'schen Lebensform ästhetisiert und auch die moderne Medienwelt formal repräsentiert: Immerhin ist die Alliteration schon um 1900 eine zentrale rhetorische Figur der Schlagzeilen und Werbeslogans.[19]

[17] »Dem alle Eindrücke ungefiltert aufnehmendem Ich der Moderne«, so versteht denn auch Katja Kaluga die implizite Aussage der »Aufzeichnungen«, »kann das klassische Tagebuch kein geeignetes Medium mehr sein«. Katja Kaluga: Aufzeichnungen/Autobiographisches (wie Anm. 2), S. 379.

[18] Techniken der Collage werden vor allem im frühen 20. Jahrhundert, zumeist in expressionistischen Gedichten, etwa in denen des jungen Gottfried Benn entwickelt. Auch bei Benn steht die formalästhetische Affirmation moderner Beschleunigungs- und Dissoziationstendenzen häufig in einem Spannungsverhältnis zu deren kulturkritischer Ablehnung. Vgl. dazu Dirk von Petersdorff, Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen 2005, S. 218–226.

[19] Vgl. dazu Peter von Polenz, Sprache in Massenmedien. In: Ders.: Deutsche Sprachgeschichte. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. III: 19. und 20. Jahrhundert. Berlin/

Anderseits artikuliert die Notiz aber auch ein deutliches Unbehagen an jener dilettantisch-modernen Lebensform, wie sie bei Herrmann Bahr zum Ausdruck kommt. Denn mit der intellektuellen Wandlungsfähigkeit geht der Verlust dauerhafter »*Werthe*« einher. Die Anhäufung geistiger Positionen und der damit verbundene Aufbau eines immer größer werdenden Registers an Redeweisen und rhetorischen Effekten werden mit einer gewissen mentalen »Haltlosigkeit« bezahlt. Diese Haltlosigkeit hat auch produktionsästhetische Konsequenzen: Bahr »[b]aut nicht« und »webt nicht«, er opfert jegliches organisches Schöpfertum einem »laut[en]« und »grell[en]« Appell an die Sinne, welcher der suggestiven Ästhetik Chéret'scher Werbeplakate ähnelt.

Das Abhandenkommen ›naiven‹ Schöpfertums bei Bahr diagnostiziert Hofmannsthal auch in anderen Aufzeichnungen. Bereits in einer Notiz aus dem Jahr 1891 heißt es:

> mttg. bei Bahr, abds. mit ihm im Theater an der Wien; ob an seiner Naivetät nicht doch etwas gemachtes ist, etwas von dem forcierten des Menschen, der sich davor fürchtet gewöhnlich zu sein, statt wie ich nach seinen Büchern glaubte, rücksichtslose Bejahung einer wirklichen Eigenart?? (SW XXXVIII, S. 107)

Beim Lesen der Bücher Bahrs hält man den Verfasser für einen naiv-authentischen Individualisten, der sein Inneres ohne Rücksicht auf mögliche Konflikte nach außen kehrt. Trifft man den Autor Bahr dann aber persönlich, so erscheint diese Naivität und Authentizität als etwas »gemachtes«, als etwas kalkuliert Hergestelltes, durch das der Eindruck der Gewöhnlichkeit und Austauschbarkeit vermieden werden soll. Naivität, so suggeriert es die Notiz, ist ein in der kulturellen Moderne ersehnter Zustand, der aber oft nur mit den Mitteln einer künstlichen Inszenierung – und dann eben nur als Scheinzustand – hergestellt werden kann. Obwohl die »Aufzeichnungen« selbst als Form bruchstückhaft und analytisch und nicht etwa organisch-naiv sind, wird in ihnen der fragmentierende Grundgestus der kulturellen Moderne auch problematisiert.

Die Bourget'sche Konzipierung der Moderne als ›Dilettantismus‹ wird bei Hofmannsthal zudem mit einer Deutung der zeitgenössischen Ge-

New York 1999, S. 504–522. Polenz stellt dort fest, dass seit »den 1890er Jahren […] Werbetexte großer Firmen auch von professionellen Textern mit sprachpsychologischen Tricks« wie »Vagheit«, »Suggestion« und eben auch gezielten »Alliterationen« formuliert werden, »da die bloße Anpreisung der Ware nicht mehr genügte.« (Ebd., S. 508)

genwart als Epoche eines maskenhaften Historismus verschränkt. Während die ›Vormoderne‹ als Zeitalter spontaner und einmaliger Gedanken, Werke und Handlungen erscheint, charakterisiert Hofmannsthal den modernen Menschen in vielen seiner Aufzeichnungen als derart von analytischem und historischem Wissen durchdrungen, dass sowohl das Denken als auch das Sprechen zu einem permanenten Zitat historisch überlieferter Formen gerät:

> Unsern unklaren Gedanken bietet sich, da wir mit Ererbtem, Anempfunden[em], und Anerzogenem erfüllt sind, sofort eine fertige Ausdrucksform; wir sprechen ihn biblisch oder philosophisch aus, rhetorisch oder plaudernd, im Stile Goethes, Schopenhauers oder eines ephemeren Feuilletonisten, wir lassen ihn als echte Dilettanten in einer beliebigen historischen oder Charaktermaske am Liebhabertheater spielen; wir geben ihm die beinahe richtige Form aber nur beinahe; es bleibt immer ein Rest der nicht aufgeht, eine Lüge. Also gehören auch die Gedanken, die wir selbstständig ahnen, gar nicht uns, denn wir sehen sie unbewusst durch das angeeignete Medium eines anderen und der andere in uns spricht sie aus. Die Menschen sind also nur abgeschwächte Umbildungen der grossen Geister, die ihn weiter denken, ihre Lebensgedanken variieren. Daher die vielen unnützen Bücher. (SW XXXVIII, S. 96)

Die moderne Kultur erscheint hier als eine Zitatkultur, als ein großes historistisches Formenspektakel, bei dem das Ideal origineller Individualität in ein skeptisch-ironisches Maskenspiel aufgelöst wird. Die »grossen Geister« gehören nicht der Gegenwart, sondern der Vergangenheit an. In allen intellektuellen Vorgängen der Gegenwart sind diese »grossen Geister« präsent, nicht aber als Folie für eigene, sich von der Vergangenheit absetzende Ideen, sondern vielmehr als Gegenstände der Nachahmung durch die »Dilettanten« (s. o.) und ihre »Charaktermasken« (s. o.). Die Rollenhaftigkeit des modernen Daseins reicht bis in die individuellsten Gefühle und Vorstellungen hinein, auch die intimsten Ahnungen und Gedanken erweisen sich als Déjà-vus historisch längst etablierter Topoi und Denkfiguren. Das Ergebnis ist ein Gesellschaftstypus, der eigentlich nur noch als Hülle existiert, als Ansammlung schablonenhafter Gebärden, Handlungen und Gedankenreihen, denen keine tatsächlichen inneren Überzeugungen und Erfahrungen mehr entsprechen. »Resultate unseres Culturzustandes:«, notiert Hofmannsthal 1891:

> Wir schildern ohne zu sehen, urtheilen ohne zu verstehen, denken ohne eigenes Bewusstsein, können uns Nervenempfindungen einreden, werden es noch dahin bringen an anempfundenen Wunden zu sterben. (SW XXXVIII, S. 78)

Die Beschreibung der gegenwärtigen ›Cultur‹ als ein Zeitalter der Nachahmung wird in den Notizen Hofmannsthals auch zur Grundlage darstellungstheoretischer Überlegungen. Weil es bei dem modernen – dilettantischen – Charakter eben keine Äquivalenz von ›Außen‹ und ›Innen‹, von Oberfläche und Tiefe mehr gibt, wird seine mimetische Abbildung schwierig:

> Von ganzen Menschen wie die Griechen und das Herrengeschlecht der Renaissance waren, konnte man Bilder machen; von uns nur historische oder Genrescenen. Wir brauchen immer noch etwas, die Person in Scene zu setzen, Costüm oder manierierte Stellung oder etwas zum Beschäftigen der hilflosen Hände (SW XXXVIII, S. 107)

Während man den Persönlichkeiten vergangener Zeitalter noch durch die bloße ikonische Wiedergabe ihrer Körper beikommen konnte, wirkt der moderne Mensch nur mehr in einer theatralen Szenerie, die zudem vor einer historischen Kulisse situiert ist. Er ist ein Schauspieler, der sich jede Bewegung aneignen muss und dadurch manchmal nicht weiß, was er mit seinen Händen machen soll.

Der Verlust an organischer Ganzheit wird in Hofmannsthals »Aufzeichnungen« immer wieder historisch hergeleitet. Bezeichnenderweise sind es dabei die Meilensteine gesellschaftlicher Modernisierung, die er als historische Etappen einer dissoziativen und ›dilettantischen‹ Kultur interpretiert. Auffällig sind die organologischen Metaphern, die bei diesen Diagnosen zum Einsatz kommen. So schreibt er etwa über die Akteure der französischen Revolution, dass diese »unreife Atome des Volkskörpers« gewesen seien, »vom Blutstrom aus Arm oder Bein fortgerissen und ins Gehirn gespült.« (SW XXXVIII, S. 138) Diese Charakterisierung erinnert stark an die Diagnosen der zeitgenössischen Degenerationspsychiatrie, die die von der Moderne hervorgebrachten ›großen Geister‹ und ›Genies‹ als degenerierte, organisch unausgeglichene Menschen beschreibt.[20] Eine solche Naturalisierung und Pathologi-

[20] Nicht nur bei Cesare Lombroso oder Max Nordau, sondern auch etwa bei dem französischen Psychiater Valentin Magnan wird die intellektuelle Genialität auf »Fehler der körper-

sierung von modernen kulturellen und sozialen Phänomen findet sich in vielen Notizen Hofmannsthals. So deutet er etwa auch die moderne Demokratie auf der Grundlage von naturphilosophischen und naturwissenschaftlichen Diskursbeständen:

> Wo viel Licht, da ist starker Schatten.
> Die Summe aller Energien des Weltalls ist constant. } Das lässt sich vielleicht auch auf die Energieformen im Menschlichen anwenden. In Hellas, wo die einzelnen Staaten partikularistische Energie entwickelten, herrschte im Innren die antiindividualistische Staatsidee. Das demokratische Frankreich und England des XIX Jahrhunderts wieder erzeugten Byron und den Typus des homme supérieur; außergewöhnliche Begabung auf einem Gebiet hat oft den peinlichen Mangel zahlreicher kleiner Talente zu Folge und ein Genie ist vielleicht nicht ein übermäßig sondern nur ein ungleichmäßig begabter Mensch; ebenso vollzieht sich vielleicht ein harmonischer Ausgleich zwischen Gewinn und Verlust im einzelnen, Glück und Unglück im allgemeinen. (SW XXXVIII, S. 94 f.)

Der erste Hauptsatz der Thermodynamik über die konstante »Summe aller Energien des Weltalls« wird hier zum Ausgangspunkt einer Staats- und Kulturphilosophie gemacht, die physikalischen Energiegesetze auf die »Energieformen im Menschlichen« überträgt. Während in den antiken Stadtstaaten die Energien ganz auf den Staat und seine Behauptung nach außen konzentriert waren, verteilt sich in den modernen Demokratien die Energie auf viele individualistische Einzelenergien; zudem wird gerade durch die demokratische Staatsform der Typus des energetisch unausgeglichenen Intellektuellen produziert, der übermäßige Begabung auf einem einzelnen begrenzten Gebiet mit Dilettantismus auf allen anderen Gebieten bezahlt. Die degenerationspsychologische Beschreibung des ›Geistesmenschen‹ (s. o.) wird in eine Kultur- und Sozialphilosophie eingebettet; die energetische Ungleichverteilung innerhalb eines Individuums wird als historisches Phänomen, nämlich als ein Symptom und Ausdruck moderner demokratischer Gesellschaften, begriffen. Mit seiner Psychopathologisierung der Demokratie und der modernen Kultur und Gesellschaft insgesamt ähnelt Hofmannsthal dem späten Nietzsche, der im Zuge einer

lichen Bildung« zurückführt, auf eine »stückweise Entartung«, »der einzelne Hirn-Centra […] entgangen sind«, mithilfe derer der Intellektuelle geistige »Oasen in der Wüste« herausbilde. Valentin Magnan, Psychiatrische Vorlesungen. Deutsch v. Paul J. Möbius. 6 Hefte. Leipzig 1891–1893, H. II, S. 12.

»*Kritik der Modernität*«[21] den »Demokratismus« als pathologische »Niedergangs-Form der organisirenden Kraft«, als Abhandenkommen »alle[r] Instinkte«[22] und als Inbegriff der »décadence«[23] charakterisiert.

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass Hofmannsthal sich bei aller kritischen Analyse der modernen Kultur selbst als Repräsentant eines unausgeglichen-modernen Zeitalters versteht. Das zeigt sich etwa daran, dass er bei den zitierten Beschreibungen ›dilettantischer‹ Lebensformen fast immer von einem ›Wir‹ spricht. Hinzu kommt die Form der Aufzeichnung, die den distanzierten Vorläufigkeitsgestus und das versuchsweise Rollenspiel des Dilettanten ästhetisch aufgreift. In einigen seiner Aufzeichnungen macht Hofmannsthal das Wissen um die nachahmenden Tendenzen im eigenen Ich auch explizit. »Ich weiss oft nicht«, so notiert er etwa 1894, »ob ich über etwas nachdenke oder innerlich einen nachmache, der über etwas nachdenkt« (SW XXXVIII, S. 282).

Insbesondere in Auseinandersetzung mit Persönlichkeiten, die seiner Deutung nach naiv oder pragmatisch waren, artikuliert Hofmannsthal in seinen »Aufzeichnungen« ein deutliches Unbehagen am eigenen Ich. Auch die eigene Tätigkeit des Notierens gerät dabei in den Verdacht eines schriftstellerischen Dilettantismus, der gegenüber früheren Formen des Tagebuchschreibens abfällt. In einer Notiz über das Tagebuch des Sozialdemokraten Ferdinand Lassalle etwa wird die Sehnsucht des jungen Dichters nach einem zielbewussteren und handlungsorientierteren Selbst stark deutlich. Über Lassalles Tagebuch notiert er:

> Im Caffèhaus den ersten Theil von Ferdinand Lassalles Tagebuch gelesen. Er war damals ungefähr eben so alt wie ich jetzt. Aber welche Ouvertüre zu einem thätigen Leben in diesen Blättern; welche naïve Lust am Beobachten einzelner Menschen und seiner selbst, welche frische Eitelkeit gegen die blasse, zerfaserte Reflexion in den Tagebüchern Amiels oder der Baschkirtsew oder in meinem eigenen. Ich beneide ihn eigentlich. (SW XXXVIII, S. 106)

Deutlich schreibt sich Hofmannsthal hier in die dekadent-dilettantische Moderne ein, wenn er sein eigenes Tagebuch in eine Reihe mit den Tagebüchern jener Persönlichkeiten stellt, die er in seinen frühen Essays

[21] Friedrich Nietzsche, Götzen-Dämmerung. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 6., S. 55–161, hier S. 140.
[22] Ebd.
[23] Ebd., S. 141.

selbst als zentrale Repräsentanten des ›willenskranken‹ Fin de Siècle beschrieben hat.[24] Der hyperreflexiven Selbstbeobachtung Frédéric Amiels und Marie Bashkirtseffs stellt Hofmannsthal deshalb die ›Naivität‹ und den tätigkeitsorientierten Optimismus des Lassalle'schen Tagebuches gegenüber.

Die moderne Pluralisierung des Ichs bleibt für Hofmannsthal mit einer starken Gefahr der Haltlosigkeit verbunden. Die Empfindung dieser Gefahr scheint für ihn Antrieb zu einer permanenten Suche nach äußeren, Halt versprechenden Instanzen zu sein. In Diskursen der Natur, des Körpers und des ›Lebens‹[25] findet er stellenweise Ansätze einer Sinnstiftung für das moderne Ich. Insbesondere Diskurse der Vererbung werden zur integrativen Stabilisierung des Ichs funktionalisiert. In einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1894 zeigt sich der fließende Übergang zwischen Ich-Dissoziation und Einheitspathos: »Wir sind mit unsrem Ich von Vor-10-Jahren nicht näher unmittelbarer *eins* als mit dem Leib unserer Mutter. Ewige *physische* Continuität.« (SW XXXVIII, S. 277) Zunächst wird hier zwar die Diskontinuität des Ichs beschworen, die Nichtidentität des aktuellen Ichs mit dem »Ich von Vor-10-Jahren«. Die »[e]wige *physische* Kontinuität« ist allerdings nicht nur Grundlage einer brüchig werdenden Ich-Konstitution, sondern ebenso sehr Garant für den Zusammenhang des Selbst »mit dem Leib unserer Mutter«. Das fragile Ich wird hier aufgefangen in einer Art familiär-hereditären Kontinuität: Das moderne Ich ist mit sich selbst vielleicht nicht identisch, so der Gedanke, aber doch immerhin Teil einer erbbiologischen Genealogie. Diese in vielen Texten Hofmannsthals beschworene Einheit des Selbst mit seinen »Ahnen«[26]

[24] Vgl. hierzu die Essays »Das Tagebuch eines Willenskranken« (1891) (über Amiels Tagebuch) und »Marie Bashkirtseff. Das Tagebuch eines jungen Mädchens« (1893) (Über Bashkirtseffs Tagebuch).

[25] Mit dem Begriff ›Leben‹ ist um 1900 eine vorreflexive psychophysische Totalität gemeint. Der Lebensdiskurs der Jahrhundertwende schließt an zeitgenössische Evolutionssemantiken an, macht aus diesen aber eine Weltanschauung des organischen Werdens, in das auch der Mensch inklusive seiner kulturellen Äußerungsformen integriert ist. Zum Lebensdiskurs um 1900 und insbesondere zu seiner Wirkung auf die Jahrhundertwende vgl. immer noch den sehr einschlägigen Aufsatz von Wolfdietrich Rasch, Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967, S. 1–48. Zur Reflexion der Lebenssemantik bei Hofmannsthal vgl. in der neueren Forschung etwa Benjamin Specht, ›Wurzel allen Denkens und Redens‹. Die Metapher in Wissenschaft, Weltanschauung, Poetik und Lyrik um 1900. Heidelberg 2017, S. 264–287.

[26] An prominentester Stelle artikuliert Hofmannsthal diese Vorstellung wohl in den »Terzinen über Vergänglichkeit« (1894), wo die »grauenvoll[e]« Einsicht in einen »durch nichts gehemmt[en]« permanenten Wandel des »eigene[n] Ich[s]« kompensiert wird durch die Vor-

wird in dem zweiten Absatz der zitierten Aufzeichnung ausgeweitet zu einer generellen Einheit von Ich und Welt, von eigenem Körper und der natürlichen und dinglichen Umwelt: »den Gedanken scharf fassen: wir sind eins mit allem was ist und was je war, kein Nebending, von *nichts* ausgeschlossen.« (SW XXXVIII, S. 277) Eine solche Integration des Selbst in die Totalität der ›Welt‹, der ›Natur‹ oder des ›Lebens‹ kann letztlich auch zu einer Wiederherstellung personaler Identität und Integrität beitragen. Wie sehr organologische Denkfiguren bei Hofmannsthal die Funktion einer Krisenbewältigung und Identitätsstiftung haben, zeigt etwa folgende tagebuchartige Aufzeichnung aus dem Jahr 1895:

> Am 14ten abends.
> kühl, hell und windig. Ich habe Wein getrunken. Bin dann ein Stück auf der Strasse gegen Mutenitz sehr schnell gegangen. Plötzlich unter einer grossen Pappel stehen geblieben und hinaufgeschaut. Das Haltlose in mir, dieser Wirbel, eine ganze durcheinander fliegende Welt, plötzlich wie mit straff gefangenem Anker an die Ruhe dieses Baumes gebunden der riesig in das Dunkle Blau schweigend hineinwächst. Dieser Baum ist für mein Leben etwas Unverlierbares. In mir der Kosmos, alle Säfte aller lebendigen und todten Dinge höchst individuell schwingend, ebenso in dem Baum (SW XXXVIII, S. 319)

Die lebensphilosophische Idee, dass die äußere Natur und der Mensch gleichermaßen von dynamischen ›Lebenssäften‹ durchdrungen ist, wird hier gewissermaßen therapeutisch funktionalisiert: Indem das ›haltlose‹ Ich in einem Baum eine Entsprechung des eigenen Selbst zu erkennen meint, wird einerseits das brüchig gewordene Verhältnis von Ich und Welt wiederhergestellt und andererseits das eigene Selbst in seiner Identität restabilisiert. Das Einheitspathos der Lebensphilosophie hat bei Hofmannsthal immer wieder auch die Funktion, den Narzissmus des Ästheten zu überwinden, die rein ästhetische Existenz auf eine soziale Weltteilhabe hin zu überschreiten. Aus dem Jahr 1903 findet sich etwa folgende Aufzeichnung:

> IX 05.
> Weltzustand. Während ich hier in Lueg am Rande des Waldes über dem leuchtenden See sitze und schreibe, ereignet sich in der Welt dieses: in Ve-

stellung, »daß ich auch vor hundert Jahren war / Und meine Ahnen, die im Totenhemd, / Mit mir verwandt sind wie mein eigenes Haar, / So eins mit mir als wie mein eigenes Haar.« Hugo von Hofmannsthal, Über Vergänglichkeit. In: SW I Gedichte 1, S. 45.

nezuela lässt der Dictator Castro in den überfüllten Gefängnissen erwürgen und zu Tode martern: die Leiche eines Verbrechers bleibt an den lebenden jungen Obersten X. so lange angekettet, bis der Oberst wahnsinnig wird. In Baku schiessen seit 8 Tagen die Armenier und Tartaren aufeinander, werfen Frauen und Kinder in die Flammen der Häuser, das Ganze erleuchten auf Meilen die rothen Riesenflammen der brennenden Petroliumlager. In irgend einem scandinavischen Gefängnis sitzt zugleich der ungeheure zwanzigfache Mörder Nordlund und zermalmt die Riesenkräfte seines Willens an der stumpfen leeren Kerkermauer, die er anstiert.

Und die Gefängnisse! die unschuldig Verurteilten! und die sogenannten Schuldigen! und die Armenviertel von London und New-York …
(SW XXXVIII, S. 502)

Die Aufzeichnung beginnt zunächst mit einem Idyll poetischer Produktion: Der Dichter sitzt in malerischer Naturumgebung und schreibt. Die ästhetisierte Szenerie des »leuchtenden See[s]« wird nun jedoch mit Imaginationen von Gefängnis- und Folterszenen, von Vorgängen des Sterbens und der Armut durchbrochen. Die Welt als Ganze zu imaginieren, das heißt für den Ästheten der Jahrhundertwende vor allem, jene Zustände des Elends, des Hässlichen und der Angst ins Bewusstsein vordringen zu lassen, die sonst so säuberlich von seiner Lebenssphäre geschieden sind. Der Gleichzeitigkeit all dieser Vorgänge versucht Hofmannsthal durch eine Ästhetik des Aufzählens und Aneinanderreihens gerecht zu werden. Dabei zeigen sich jedoch auch Aporien: Das Ich ist von der kolossalen Fülle der Schreckensbilder überwältigt und mit diesen in gewisser Weise auch überfordert. Das Aufzählen wird so zu einer immer atemloseren Reihung, die irgendwann in eine Parataxe unvollendeter Satzanfänge mündet und schließlich zu einem jähen Abbruch des Aufzeichnens führt. Die angestrebte Verbalisierung einer All-Einheit, eines kosmischen »Weltzustandes«, endet paradoxerweise in einem Fragment. Die Form der Aufzeichnung artikuliert also allein schon die Problematik, die mit der lebensphilosophischen Maxime einhergeht, das ›Leben‹ mit seinem Schrecken und seinen Abgründen zu konfrontieren und es so zu fühlen und zu bejahen. Die moderne Subjektivität, so suggeriert es die Aufzeichnung, ist letztlich doch nur bedingt in der Lage, das Schreckliche und Abgründige in die eigene Wahrnehmung zu integrieren und sprachlich zu repräsentieren.

Dennoch kommen Konzeptionen des einheitlichen Weltzustands und des organischen ›Lebens‹ in den »Aufzeichnungen« immer wieder vor

und sie stehen dabei im engen Zusammenhang mit dem Versuch einer Verschiebung des Ichs von der Sphäre der bloßen Reflexion in eine Sphäre der Handlung und Praxis. Der Wille zu einer solchen Verschiebung schlägt sich dabei auch in gattungstypologischen Überlegungen nieder. Vor allem ist es die Opposition ›dramatisch/undramatisch‹, mit der Hofmannsthal literarische Texte, aber darüber hinaus wohl auch ganze Daseinsformen charakterisiert. Dies zeigen vor allem zwei Aufzeichnungen aus dem Jahr 1893. In der ersten Aufzeichnung heißt es:

> Nervenleben, Kette loser Sensationen = das Ich;
> à Rebours
> Überwindung des Naturalismus
> Gestern etc.
> undramatisch (SW XXXVIII, S. 205).

Wenig später notiert Hofmannsthal dagegen:

> Weg zum dramatischen Leben: in sich die Incongruenz zwischen Handeln u. Denken aufheben.
> Dramatische Gestalt: wo Handlung sich dem Denken anschmiegt wie ein feuchtes weiches Gewand. (SW XXXVIII, S. 205)

In der ersten Aufzeichnung listet Hofmannsthal Texte wie Huysmans »À rebours« (1884), Bahrs »Überwindung des Naturalismus« (1891) und sein eigenes lyrisches Kurzdrama »Gestern« (1891) als beispielhafte Trägermedien einer brüchig werdenden Ich-Konstitution auf. In diesen Texten wird das Ich offenbar als eine »Kette loser Sensationen« präsentiert, eine Auffassung, die in der Aufzeichnung mit dem Prädikat des »Undramatisch[en]« in Verbindung gebracht wird. In der zweiten Aufzeichnung ist dagegen von einem »Weg zum dramatischen Leben« die Rede, der sich anscheinend durch eine Praxeologisierung des Selbst auszeichnet, durch eine Überwindung der Kluft zwischen »Handeln u. Denken«. Man sieht an den beiden zitierten Aufzeichnungen, dass hier mit der Opposition ›Dramatisch/Undramatisch‹ nicht eine literarische Gattung im engeren Sinne gemeint ist, sondern eine bestimmte Lebensform und Ich-Konstitution. Dramatisch ist das Individuum, insofern es ganz im Einklang mit seinen Gedanken handelt und insofern es keinen Widerspruch zwischen Imagination und Aktion erlebt. Undramatisch ist dagegen der Dilettant, dessen Reflexionen und permanente Gedanken-

experimente wenig tatsächliche Handlungen nach sich ziehen. Dieser Dilettant schwebt daher in der ständigen Gefahr, die Einheit seines Ichs ganz zu verlieren. Implizit ist damit aber durchaus ein poetologisches Problem angesprochen. Denn die lyrischen Kurzdramen Hofmannsthals und ein Roman wie Huysmans »À rebours« kennzeichnen sich ja gerade durch eine solche dilettantische Handlungsarmut, durch eine Übermacht des Imaginierens und Sprechens gegenüber der Aktion. Undramatisch sind diese Texte also in Bezug auf ihre Dramaturgie zu nennen, die sich trotz ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Gattungen wiederholt. Mit seiner Rede vom »Weg zum dramatischen Leben« partizipiert Hofmannsthal an jenem ›Ethos der Tat‹, das, wie Horst Thomé gezeigt hat, um 1900 einerseits ein ›Selbstüberwindungsprogramm‹ für das reflexive moderne Rollen-Ich darstellt, anderseits aber auch einen gattungspoetologischen Impetus, insbesondere in Bezug auf das Drama, hat.[27] Wie der »Weg zum dramatischen Leben« poetologisch umgesetzt werden soll, erläutern die »Aufzeichnungen« indes nicht.[28] Das Tat- und Lebenspathos bleibt in Bezug auf die Dichtung sehr allgemein und vage. Bereits aus dem Jahr 1891 findet sich eine Aufzeichnung mit einer programmatisch angekündigten ›neuen Kunst‹. Es heißt: »Die neue Kunst will nicht die wahre heissen, auch nicht die ewige oder einzige oder grosse: sondern nur die lebendige.« (SW XXXVIII, S. 94) ›Leben‹ erscheint hier als die höchste poetologische Norm, angesichts deren die Kategorien der Wahrheit, Ewigkeit oder Größe als relativ erscheinen. Was mit einer solchen lebendig-natürlichen Kunst konkret gemeint ist, bleibt aber unausgesprochen. Bezeichnenderweise notiert Hofmannsthal nur ein Jahr später eine durchaus gegen das Natürlich-Organische gerichtete Kunstauffassung. »Für mich«, so schreibt er im Jahre 1892, »hat die Natur nicht die Ehre, Künstler zu sein.« (SW XXXVIII, S. 154)

Die zitierten Textstellen zeigen, dass Hofmannsthal in der Form der Aufzeichnung sehr disparate, häufig auch widersprüchliche Standpunkte

[27] Vgl. Horst Thomé, Das Ich und seine Tat. Überlegungen zum Verhältnis von Psychologie, Ästhetik und Gesellschaft im Drama der Jahrhundertwende. In: Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Hg. von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann. Stuttgart 1997, S. 323–353.

[28] Es wäre allerdings einmal zu überlegen, inwiefern die späteren Dramen Hofmannsthals – insbesondere die nach 1900 entstehenden Antikedramen – sowie die mit Richard Strauss produzierten Musikdramen einen »Durchbruch zum dramatischen Leben« poetologisch zu realisieren versuchen. Eine Auseinandersetzung mit dieser Frage kann an dieser Stelle aber nicht geleistet werden.

formuliert. Hofmannsthal zeigt sich in seinen Notaten als ein Dilettant im Sinne der Jahrhundertwende, der diverseste Ansichten und Gedanken erprobt, sich aber keinem Standpunkt endgültig verschreibt. Die strukturelle Nähe der Textsorte ›Aufzeichnung‹ zu den Semantiken des Dilettantischen hat Hofmannsthal auch selbst explizit gemacht. In einem Brief an Marie von Gomperz aus dem Jahre 1892 schreibt er über seine Lektüre eines seiner Notizbücher (das sog. ›Buch der Kirsche‹):

> [E]s steht nicht viel darin, aber für mich selbst die Anfänge von unendlichen Gedankenketten, Schlagworte, Etiquetten für Erinnerungen, Neuem, alle die gewohnten geistigen bibelots, mit denen die Köpfe von Dilettantenmenschen, wie ich bin, meubliert sind […].[29]

Die Diversität und Widersprüchlichkeit all dieser notierten »Gedankenketten« hat für den jungen Hofmannsthal offenbar auch einen gewissen Reiz. Eine Sehnsucht nach ›Einheit‹ artikuliert er gleichwohl immer wieder. Bereits im August 1891, gegen Ende seiner Militärzeit und kurz vor einem Pferderennen seines Regiments, schreibt er einen Brief an Arthur Schnitzler und fordert diesen dazu auf, im Falle seines Todes die »Aufzeichnungen« zu strukturieren und mit einem ordnungsstiftenden Kommentar herauszugeben:

> Sonntag ist das Rennen. Wenn ich an die Bretterwand hinflieg und mir das Genick brech (unwahrscheinlich, aber möglich) sollt Ihr meine vielen Notizen auf Zetteln herausgeben, in Gedankengruppen geordnet, mit einem sehr einfachen, die Associationen aufdeckenden Commentar. Denn meine Gedanken gehören alle zusammen, weil ich von der Einheit der Welt sehr stark durchdrungen bin.[30]

Ein Gefühl von der »Einheit der Welt« fungiert hier als Grundlage für die Zusammengehörigkeit der eigenen »Gedanken« und damit für die Einheit des hinterlassenen Notizenkonvoluts. Die Verwirklichung einer solchen Einheit im Sinne einer Ordnung und Herausgabe der »Aufzeich-

[29] Hofmannsthal an Marie von Gomperz, 14. Juli 1892. In: BW Gomperz, S. 112. Vgl. zu der zitierten Textstelle auch den Kommentar bei Heumann, »Meine Gedanken gehören alle zusammen« (wie Anm. 3), und bei Jörg Schuster, Kunstleben. Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900. Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthals und Rainer Maria Rilkes. Paderborn 2014, S. 75.

[30] Hofmannsthal an Arthur Schnitzler, 9. August 1895. In: BW Schnitzler, S. 58. Vgl. zu der zitierten Textstelle auch Heumann, »Meine Gedanken gehören alle zusammen« (wie Anm. 3).

nungen« wird allerdings in die Zukunft verlagert und dort fremden Händen überlassen. Hofmannsthal ähnelt in dieser Hinsicht also ein wenig dem Dichter, über den er die eingangs zitierte Anekdote notierte: Er hinterlässt ›Bruchstücke‹ und vertraut auf die Nachwelt und ihre Fähigkeit, einen konstruktiven Umgang damit zu finden. Die Einheit der Welt und des eigenen Selbst bleibt damit aber ein Postulat, etwas, das aktuell nicht hergestellt werden kann und auf später verschoben werden muss.

In den »Aufzeichnungen« zeigt sich sowohl inhaltlich wie auch strukturell eine Spannung zwischen Einheitswunsch und Dissoziationserfahrung, zwischen Wille zur Eigentlichkeit und permanent eingestandener Rollenhaftigkeit. Diese Spannung bleibt ungelöst, sie verleiht den »Aufzeichnungen« ihren unruhigen, leicht fiebrigen und ästhetisch irritierenden Charakter.

Christine von Lossau

»Pierrotpoesie« Ambivalente Figuren in Hofmannsthals Pantomimenfragmenten

Um die Jahrhundertwende tauchen in Bildender Kunst, Literatur, Tanz und Musik verstärkt Figuren der Commedia dell'Arte auf.[1] Insbesondere Pierrot ist, neben seinen Verwandten Harlekin, dem deutschen Hanswurst und dem russischen Kollegen Petruschka, eine beliebte Figur, die ein intermediales Spielfeld zwischen den Künsten eröffnet.[2] Vaslav Nijinsky tanzt beispielsweise in Paris Igor Strawinskys Ballett »Petruschka« im Kostüm des Pierrot, von dessen Auftritt wiederum Picasso begeistert berichtet. Über Jahre hinweg lässt dieser die Gestalt im weißen Kostüm in seinen Gemälden auftauchen. August Macke besucht das Stück »Carnaval« der »Ballets Russes«, zeichnet anschließend die Szenen mit Pierrot und Colombine mehrfach nach und verfasst schließlich für den »Blauen Reiter« einen Text zum Thema Maske. Arnold Schönberg wiederum hat 1911 Arthur Schnitzlers »Der Schleier der Pierrette« gesehen und vertont 1912 Pierrottexte Albert Girauds, auf die Hugo von Hofmannsthal wiederum zehn Jahre zuvor in einer Rezension bereits Bezug genommen hatte.[3]

Die Attraktivität, die diese Figur auf viele Künstler der Jahrhundertwende ausstrahlte, lässt nach dem Grund für diesen ›Pierrotboom‹ fragen. Ein Erklärungsansatz liefert ein Blick auf die Darstellung der beliebten Gestalt sowie auf ihren Kontext, hier exemplarisch am Beispiel des

1 Zur Bedeutung der Commedia dell'Arte um die Jahrhundertwende vgl. Karin Wolgast, Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900. Frankfurt a. M. 1993.

2 Zur Geschichte des Pierrot und seine Darstellung in der Bildenden Kunst vgl. Thomas Kellein, Pierrot. Melancholie und Maske. München, New York 1995. Zur Hanswurstfigur vgl. Beatrice Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn 2003. Zur Harlekinfigur vgl. Andrea Bartl, Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart 2009. Zum Auftreten des Petruschka in den »Ballets russes« (er ist wie Pierrot geschminkt) vgl. Die Szene der russischen Diaghilew-Ballette 1909–1929. Katalog zur Ausstellung der Farbwerke. Hg. von Otfried Büthe und Peter von Haselberg. Frankfurt a. M. 1969, S. 27.

3 Vgl. Kellein, Pierrot (wie Anm. 2), S. 79–82. Schönberg greift dabei auf die deutschen Versübersetzungen von Otto Erich Hartleben zurück.

Deckblatts der Aufsatzsammlung »Secession« aufgezeigt, die Hermann Bahr 1900 im Wiener Verlag publizierte.[4] Zu sehen ist die emblemhafte Abbildung eines Pierrot in schwarz-weiß, der mit geneigtem Kopf Violine spielt, und – ganz dem Jugendstil entsprechend – von einem Kreis und dekorativ-verspielten Ornamenten umrahmt wird. Neben Titel und Autor ergänzen ein Zitat von Johann Wolfgang von Goethe und Oscar Wilde das Blatt. Dabei sind die Zeilen des irischen Autors besonders einprägsam: »A truth in art is that whose contradictory is also true«,[5] also in etwa ›Eine Wahrheit in der Kunst ist etwas, dessen Gegenteil ebenfalls wahr ist.‹ Das Zitat deutet auf eine Kunstvorstellung, die die Gleichzeitigkeit des Ungleichen, also das Widersprüchliche zulässt und folglich unterschiedlichen Wirklichkeiten und Wahrheiten, letztlich dem Perspektivismus, Raum gewährt. Wildes Bemerkung führt den Leser in einen Zeitraum, der von seinen Zeitgenossen als höchst ambivalent wahrgenommen wird: Kontinuität und Wandel, Wiederholung und Bruch sowie Beschleunigung und Entschleunigung sind unter anderem die Gegensatzpaare auf die bei der Charakterisierung der Jahrhundertwende zurückgegriffen wird. In der Dichtung des »Fin de siècle« zeichnet sich dieses gleichzeitige ›Sowohl als auch‹ in den verschiedenen politischen und künstlerischen Gruppierungen und durch gesellschaftliche Tendenzen ab, die Ausdruck dieser allgemeinen Destabilisierung sind.[6]

4 Hermann Bahr beobachtete zwischen den Jahren 1897 und 1900 die Entstehung und Entwicklung der Wiener Secession. In seinen Aufsätzen betrachtet er detailliert die ersten sechs Ausstellungen in dem Secessions-Gebäude.

5 Das Titelblatt findet sich in Hermann Bahr, Secession. In: Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben, Bd. 6. Hg. von Claus Pias. Weimar 2013, S. III. Das Zitat Wildes stammt aus dessen Essay »The truth of masks«. Das Zitat Goethes ist dem Gespräch vom 16. Dezember 1828 mit Eckermann entnommen: »Die Hauptsache ist, dass man eine Seele habe, die das Wahre liebt und die es aufnimmt, wo sie es findet.« (Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 19. Hg. von Karl Richter u. a. München 1986, S. 272).

6 In der Tat ist auch die Wiener Secession, die Bahr in seinen Essays behandelt, Teil dieser ambivalent wahrgenommenen klassischen Moderne. Als Künstlervereinigung etabliert sie sich in ihrem Selbstverständnis gegen die ältere Künstlergeneration und ihrem Kunstverständnis. Auch die ambigue Architektur des Secession-Gebäudes, dessen Halbkugel aus verschlungenen Lorbeerblättern das Dionysische und in den runden Basisformen das apollinische Maß vereint, bringt dieses ›Sowohl als auch‹ zum Ausdruck (vgl. Michel Onfray, Ästhetische Plattentektonik. Eine Apologie aller Secessionen. In: Wiener Secession 1898–1998. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit. Hg. von Wiener Secession – Vereinigung Bildender Künstler. München/New York 1998, S. 12).

Die Wahl des Pierrotmotiv auf dem Deckblatt Bahrs ergänzt Wildes zitiertes Kunstverständnis: Die Darstellung im Jugendstil, einerseits die exakte, geometrische Form des Kreises, andererseits die verspielten Ornamente, korrespondieren mit der schwarz-weißen Gestalt, die sich um die Jahrhundertwende zu einer Figur entwickelt hat, die widersprüchlich angelegt ist. Sie ist

> harmlos und dennoch zu allem fähig. Sie tritt liebenswürdig und dann wieder überraschend boshaft auf, sie hat gleichsam einen sowohl herrischen als auch hündischen Charakter, erscheint abwechselnd fordernd und bereuend, geil und impotent.[7]

Das in der Gestaltung des Titelblattes sichtbar werdende Gegensätzliche führt zur These der vorliegenden Untersuchung: Im Bild des Pierrot, mitunter auch im Zusammenspiel mit seinem Kontrahenten Harlekin, verdichtet sich das Ambivalente, die Gleichzeitigkeit des Ungleichen,[8] die so typisch für die Wiener Moderne ist, und unter anderem auch Hofmannsthals Schreiben und Denken kennzeichnet, deren paradoxe Strukturen in der Forschung hinreichend belegt wurden.[9] Die Wandelbarkeit der Figur eignet sich hervorragend, um die Vieldeutigkeit der modernen Existenz darzustellen, die sich einem endgültigen Urteil entzieht. Pierrots Beheimatung in der Pantomime, die ihren Ursprung in den Schaubühnen der Pariser Jahrmärkte hat, den sogenannten Théatres de la Foire, rückt den Blick auf das Gestische. Pierrots Anfänge in der Commedia dell'Arte wiederum weisen auf die Fülle von verschiedenen Künsten, die bei der italienischen Komödie zum Einsatz kommen, die Maskenträger, die sich durch ihre Wandelbarkeit einer eindeutigen, festen Identität entziehen und die Rollenhaftigkeit der Figuren. So ist

7 Kellein, Pierrot (wie Anm. 2), S. 20.

8 Die bekannte analytische Formel wird u. a. zur Charakterisierung des Vormärzes verwendet, denn bereits in diesem Zeitraum bilden sich wegweisende gesellschaftliche und politische Tendenzen, welche die Moderne vorankündigen. Das Begriffspaar ›Gleichzeitigkeit – Ungleiche‹ birgt sowohl das Widersprüchliche als auch die Idee des Komplementären in sich. Zur Bestimmung der Vormärz-Epoche vgl. Helmut Bock, Deutscher Vormärz. Immer noch Fragen nach Definition und Zäsuren einer Epoche? In: Vormärz und Klassik. Hg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt. Bielefeld 1999, S. 9–32.

9 Vgl. dazu insbesondere Gotthart Wunberg, Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur. Stuttgart u. a. 1965 und Gerhart Baumann, Entwürfe zu Poetik und Poesie. München 1976.

es nicht verwunderlich, dass sich Hofmannsthal mit dieser schillernden Gestalt und ihrer Geschichte auseinandersetzt.[10]

Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung werden zwei wegweisende Pierrottexte vorgestellt, mit denen sich der Wiener Dichter befasst hat. Diese Auseinandersetzungen zeigen, dass es Hofmannsthal bei seinen Studien im Wesentlichen um das widersprüchliche Auftreten der Figur geht. Der zweite Teil widmet sich drei Pantomimenfragmenten, die als ›erzählte Pantomimen‹ zunächst formale Gemeinsamkeiten besitzen.[11] Darüber hinaus porträtieren diese Dichtungen Protagonisten, die als Pierrot bzw. als sein Verwandter, der ›liebe Augustin‹, clowneskmelancholische Zwischentöne schaffen und dabei die Wandelbarkeit der Figur zum Ausdruck bringen. Auf figuraler Ebene tragen die komischtraurigen Gestalten so zur ambivalenten Atmosphäre bei, zu Spannungsfeldern also, die Hofmannsthals Werk kennzeichnen.

Das Jahr 1893 ist für Hofmannsthal ein ›Pierrotjahr‹: Es kommt zu einer Zusammenarbeit mit Richard Beer-Hofmann, die darin besteht, dass Hofmannsthal die Pantomime »Pierrot Hypnotiseur« seines Kollegen zusammenfasst und ins Französische überträgt.[12] Aus demselben Jahr existieren zudem Aufzeichnungen, die Zeugnis davon geben, dass sich der Dichter intensiver mit der »Pierrotpoesie« und Darstellungen der Bildenden Kunst, insbesondere aus dem französischsprachigen Raum, beschäftigt.[13] Für die vorliegende Untersuchung ist Hofmanns-

10 Die wahrgenommene Sprachkrise um 1900 trägt sicherlich mit dazu bei, dass sich Hofmannsthal mit der Gestik und Mimik und damit mit der Commedia dell'Arte und der Pantomime auseinandersetzt, die wiederum eng mit der Genese der Pierrotfigur verknüpft ist.

11 Vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 675. Es handelt sich bei diesen ›erzählten Pantomimen‹ um pantomimische Darbietungen, die von einem vorgetragenen Text begleitet wurden.

12 Vgl. SW XXIX Erzählungen 2, S. 398.

13 Zum einen handelt es sich um die Aufzeichnung 353 (vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 232). Die Dichtung Verlaines und die Gemälde Watteaus und Bouchers stellt Hofmannsthal in seinen Notizen in Zusammenhang mit einem zeitgenössischen Künstler, Jean-Louis Forain. Stehen Forains Werke für die unübersichtliche, lebendige Pariser Künstlerwelt, dann kann Watteaus Pierrotfigur, im Sinne der französischen Dichter des ausgehenden 19. Jahrhunderts, als Vertreter des modernen, leidenden Künstlers gelten. In der knappen Notiz »Watteau-Forain« werden deshalb zwei Künstler nebeneinandergestellt, die zwei unterschiedliche Welten repräsentieren. Die Notiz verdichtet demnach Hofmannsthals Wissen um die ambivalente Figur des Pierrot, die mal melancholisch-untätig, mal aktiv und gewalttätig auftreten kann und verbindet diese Figur mit unterschiedlichen Darstellungsweisen der Bildenden Kunst, sowie mit der Dichtung Verlaines. Zum anderen findet sich in einer Verlaine-Ausgabe Hofmannsthals, die das Gedicht »Pierrot« aus der Sammlung »Jadis et naguère« enthält, erneut die Notiz »Watteau-Forain« (SW XL Bibliothek, S. 696), die sich der Dich-

thals Lektüre des Essays »Le mythe de Pierrot« (1893) von Paul Guigou interessant, der in der Zeitschrift »La revue hebdomadaire« am 4. November 1893 erscheint.[14] In dem Text gibt Guigou einen Überblick über die unterschiedlichen Pierrotdarstellungen, die sich im Laufe der Zeit entwickelt haben, und erläutert ihren wichtigen Stellenwert in der zeitgenössischen Dichtung und Bildenden Kunst.[15] So zeichnet Guigou das ambivalente Bild der Figur nach, die mal verspielt-naiv und mal tragisch-traurig auftreten kann. Im Gegensatz zu den anderen Figuren ist Pierrot wandelbar wie ein Hindu-Gott »lui, pareil à une divinité hindoue, passait de métamorphoses en métamorphoses, toujours le même et toujours divers[…].«[16] Diese Metamorphosen verdankt er den unterschiedlichen Darstellungen, die mit der Zeit entstehen und so eine Gestalt ermöglichen, die das Gegensätzliche vereinigt: »[C]ette personnalité fabuleuse qui réunit les contraires […].«[17]

Hofmannsthal notiert sich die abschließende Charakteristik aus dem Essay Guigous:

> Pierrot est folâtre, vain, sérieux, bouffon, grave, tragique et amuse de bagatelles. Pierrot est notre manière de jouer avec les épouvantes, de badiner avec l'amour, avec la Mort, avec la Vie. Enfin, cette poésie que nous chérissons et qui puise sa douceur dans la mélancolie, sa force sans amertume, sa gaieté et son allégresse dans ce que Sainte-Beuve a nommé l'allégresse sarcastique, Pierrot à nos yeux la revêt et l'incarne.[18]

ter an den Rand notiert und damit auf die Aufzeichnung 353 rekurriert. Außerdem unterstreicht Hofmannsthal die letzten beiden Zeilen im Gedicht »Pierrot Gamin« aus Verlaines Gedichtsammlung »Parallèlement« »La grimace et le symbole / De notre simplicité!« (vgl. SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen), S. 487). Vermutlich hat sich Hofmannsthal außerdem mit weiteren Pierrotgedichten aus der französischsprachigen Literatur auseinandergesetzt, denn in der Aufzeichnung 382 aus demselben Jahr vermerkt der Dichter: »Pierrotpoesie (Gautier, Verlaine, Giraud Pagliacci)« (SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 243). Während sich die ersten drei Namen auf Autoren beziehen, ist »Pagliacci« der Titel einer Oper von Ruggero Leoncavallo. Pagliaccio gilt, neben Pedrolino, als Vorbild für den französischen Pierrot, da er ein weißes Gewand trägt und sein Gesicht weiß schminkt.

14 Vgl. SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen), S. 497. Hofmannsthals Exzerpt dazu (es handelt sich um die Aufzeichnung 381) findet sich in SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 242 f.

15 Vgl. Paul Guigou, Le mythe de Pierrot. In: La revue hebdomadaire 4, 1893, S. 129–143.

16 Ebd, S. 130.

17 Ebd.

18 SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 243. Vgl. außerdem Guigou, Le mythe de Pierrot (wie Anm. 15), S. 143.

Das Exzerpt zeigt, dass es Hofmannsthal um das ambivalente Auftreten der Figur geht, denn die von ihm notierten Zeilen beschreiben Pierrot als eine Gestalt, die sowohl ausgelassen und albern, als auch ernst und tragisch erscheint, in einer Dichtung, die einerseits Melancholie und andererseits Ausgelassenheit erzeugt. Diese Beobachtung wird im Verlauf des Aufsatzes von Guigou mit der Genese der Figur begründet, denn sie vereinigt alte und neue Zuschreibungen gleichermaßen, die weiterhin nebeneinander koexistieren. In der Figur verdichten sich demnach die Metamorphosen von Pierrot über die Jahrhunderte, beispielsweise von seinen Anfängen als unbeschwerte Figur der Commedia dell'Arte, über Antoine Watteaus melancholischem und untätigen »Gilles« zu den düsteren Pantomimen von Gaspard Debureau. Dieser Zusammenhang ist Hofmannsthal nicht entgangen, dafür sprechen die weiteren, stichwortartigen Notizen, die er anfertigt, denn sie beziehen sich auf einzelne Stationen der Entwicklungsgeschichte der schwarz-weißen Gestalt.[19] Spätestens mit der Lektüre dieses Essays kennt Hofmannsthal die Entwicklungsgeschichte der widersprüchlichen Figur, die ihn dazu veranlasst, Pläne für ein Prosagedicht zu schmieden, das allerdings nicht zustande kommt.[20]

Hingegen publiziert er im selben Jahr eine Rezension zu drei Pierrotgedichten, die in Otto Julius Bierbaums Anthologie »Moderner Musenalmanach«[21] abgedruckt sind und auf die im Folgenden einge-

[19] Darunter fallen u. a. Paul Marguerittes »Pierrot assassin de sa femme« und in diesem Zusammenhang die unglückliche Liebe Pierrots zu Columbine. Daneben notiert sich Hofmannsthal die Namen vom Schauspieler und Pantomimen Gaspard Debureau, seinem Nachfolger Paul Legrand, dem Künstler Adolphe Willette, dem Dichter Théophiele Gautier und seinem Stück »Pierrot posthume« und die Pantomime-Stücken von Champfleury »Pierrot valet de la mort«, »Pierrot marquis« und »Pierrot pendu« (vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 242 f). Ebenso finden sich in diesen Aufzeichnungen der Name des Schauspielers Louis Rouffe aus Marseille und die Pantomime »Pierrot mitron«, mit dem Zusatz »drôlerie lugubre« (ebd., S. 243), also düstere Komik, die ebenfalls aus dem Essay stammt.

[20] Es existiert eine Liste, die 15 Titel für Prosagedichte enthält, darunter auch die Notiz »Pierrot assassin (lugubre drôlerie, Japan. Technik)« (SW XXIX Erzählungen 2, S. 397). Die Bezeichnung »drôlerie lugubre« (vgl. Anm. 19) und der Titel der Pantomime Marguerittes verweisen auf den Essay Guigous. Zudem hatte sich Hofmannsthal weitere Titel französischer Abhandlungen notiert, die auf die Pantomime eingehen, wobei im Unklaren bleibt, ob er sich mit diesen Texten auseinandergesetzt hat (vgl. SW XXIX Erzählungen 2, S. 396 f).

[21] Die Besprechung Hofmannsthals erscheint im selben Jahr, etwa drei Monate nach der Publikation der Anthologie, und wird in der Wiener Deutschen Zeitung veröffentlicht (vgl. SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 609). Während Bierbaum seine Anthologie als »Musen-Almanach« bezeichnet, die zwei Substantive durch einen Bindestrich trennt, setzt Hofmannsthal die beiden Nomina zu einem Wort zusammen.

gangen wird. Die besprochenen Verse stammen aus Albert Girauds Gedichtzyklus »Pierrot Lunaire« und wurden von Otto Erich Hartleben, teilweise sehr frei, ins Deutsche übersetzt.[22]

In seiner Rezension über den »Musen-Almanach« schreibt Hofmannsthal über Hartlebens Übersetzung Folgendes:

> Die bizarr-phantastische Note gibt Otto Erich Hartleben mit ein paar Gedichten aus dem »Pierrot lunaire«.
>
> Das ist das morbide und hübsche Buch eines französischen Symbolisten, von dem Berliner mit sehr viel Geschmack, man darf kaum sagen übersetzt. Es liest sich nicht wie Zweite-Hand-Stil.
>
> Der mondsüchtige Pierrot. Ganz einfach die alte Pantomimenfigur mit dem weißkreidigen Gesicht und den weiten Aermeln, der Vertraute und der Rivale des Harlekin, der den alten Cassander betrügt und der kleinen Colombine halb komische Ständchen bringt. Also wieder ein altes, gegebenes, längst stilisiertes Geschöpf vergangener Kunst, ein Wesen, wie der Faun oder der Engel oder der Tod. Und wieder angefüllt mit den modernsten Gefühlen und Leiden und Seltsamkeiten. Dieser Pierrot hat die Mondsucht eines hysterischen Künstlers von heute, er hat seine vibrirende [sic!] Empfänglichkeit für Chopinsche Musik und Martergedanken, für Geigenspiel, für grelles Roth und ›heiliges‹ sanftes Weiß. Er sitzt im Café und phantasirt über die grünlichgelben gefährlichen Wolken des Absinth. Er leidet an der Kunst und nennt die Verse, »heilige Kreuze, dran die Dichter stumm verbluten«. Aber das weiße, schlaffe Costüm und die weißgeschminkten Wangen geben allen seinen traurigen Phantasien etwas Unheimlich-Komisches, das unsäglich weh tut.[23]

Die Vielzahl der Bilder, die der Autor im Text über die Figur aufruft, die Verse, auf die Hofmannsthal sich bezieht, lassen sich unmöglich auf die drei abgedruckten Gedichte im Almanach zurückführen. Vielmehr stellt sich heraus, dass die unterschiedlichen Gestalten und Situationen, die Hofmannsthal benennt, aus anderen Gedichten des Zyklus stammen, weshalb er zweifelsfrei zusätzlich weitere Gedichte gelesen haben

[22] Vgl. ebd., S. 607–609. Anliegen Bierbaums ist es, mit dem Musen-Almanach »eine größere Anzahl charakteristisch moderner Künstler des deutschen Wortes und Bildes« vorzustellen »und so die Probe darauf zu machen, ob man wirklich diese ganze ›Moderne‹ mit ein paar Schlagworten voll erschöpfen kann« (Otto Julius Bierbaum, Vorwort. In: Musen-Almanach 1, 1892, S. IV). Zwar sind alle darin veröffentlichten Texte auf Deutsch, allerdings stammen sie nicht alle aus der Feder deutschsprachiger Dichter: Texte von Charles Baudelaire, Charles Algernon Swinburne oder eben auch Girauds Gedichte werden in deutscher Übersetzung veröffentlicht (vgl. XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 608).

[23] Ebd., S. 90 f.

muss, die in seinen kurzen Text eingeflossen sind.[24] In Hofmannsthals Beschreibungen verdichten sich die Eindrücke der Gedichte Hartlebens bzw. Girauds. Das Aufgreifen einzelner Bilder und Motive und die Zitate, auf die Hofmannsthal referiert, zeugen von einer intensiven Lektüre der Gedichtsammlung.

Dabei skizziert der Dichter die Wandelbarkeit der Figur, die durch die Vielfalt der Stimmungsbilder zum Ausdruck kommt: Es wird auf die alte Pantomimenfigur referiert, die mit Figuren der Commedia dell'Arte auftritt, als auch auf den hysterischen Künstler, den Pierrot als Gestalt der Moderne verkörpert. Dadurch entsteht der Eindruck einer ambivalenten Figur: Pierrots Ständchen sind nicht komisch, sondern halbkomisch, in ihnen werden sowohl die alte Tradition, als auch die Insignien der Moderne deutlich. Pierrot ist für das Grelle als auch Sanfte empfänglich, er verbarrikadiert sich im Café und schildert in seinen Gedichten die fantastischsten Welten, er ist unheimlich und komisch zugleich.

Eine der Rollen, die Pierrot insbesondere übernimmt, ist die des Künstlers: Als Vertreter des Ästhetizismus leidet er an der Diskrepanz zwischen Kunst und Leben, die als Gegensätzliches wahrgenommen wird und unvereinbar erscheint. Pierrot ist ein Kind seiner Zeit, dessen Auftreten erst durch das Spannungsfeld des ›Sowohl als auch‹ möglich wird. Die Melancholie, die anhand der »Martergedanken«, »Leiden und Seltsamkeiten« anklingt, ist Resultat einer Selbstbezüglichkeit, die ihn als Künstler des »fin

[24] Beispielsweise taucht in den im »Musen-Almanach« abgedruckten Gedichten die Figur des Cassanders nicht auf, allerdings in den Gedichten »Harlequinade« (Albert Giraud/Otto Erich Hartleben, Pierrot Lunaire. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Eckhard Fürlus. Bielefeld 2005, S. 8), »Das Alphabet« (ebd., S. 39), »Morgen« (ebd., S. 41), »Moquerie« (ebd., S. 43) und »Gemeinheit« (ebd, S. 45). »Das heilige Weiß« ist der Titel eines der Gedichte (vgl. ebd., S. 40). Die Farbe wird oft in Kontrast zur schwarzen Nacht, zum Blut oder beispielsweise auch zum roten Sonnenuntergang genannt, z. B. in »Raub« (ebd., S. 14), »Sonnen-Ende« (ebd., S. 20), »Köpfe! Köpfe!« (ebd., S. 23), »Rot und Weiß« (ebd., S. 25) und »Rote Messe« (ebd., S. 29). Alle drei Farben symbolisieren das Kostüm bzw. die Schminke des Pierrot. Die »heilige Kreuze[n], dran die Dichter stumm verbluten« ist ein verkürztes Zitat aus »Die Kreuze«. Hier heißt es »Heilige Kreuze sind die Verse, / Dran die Dichter stumm verbluten« (ebd., S. 30). Ein Hinweis auf das Exemplar des Gedichtbandes Hartlebens findet sich in der teils erhalten gebliebenen Bibliothek Hofmannsthals nicht. Zwar dokumentiert sie, dass Hofmannsthal drei Bände des Gesamtwerkes Hartlebens besaß, diese wurden allerdings erst später, im Jahr 1909, publiziert (vgl. SW XL Bibliothek, S. 280). Allerdings besteht kein Zweifel daran, dass der Dichter in Besitz der Übersetzung Hartlebens war. So schreibt Hofmannsthal an Stefan George: »Mir ist ohne Namen die Übersetzung des Pierrot lunaire zugekommen; danke ich das einer Ihrigen Beziehung? zu Herrn Hartleben? oder zum phantastischen Verlag?« (BW George (1953), Brief vom 11. Januar 1893 S. 56)

de siècle« auszeichnet.[25] Beschrieben wird die Übersensibilität eines Dilettanten, der mit seiner »vibrirende[n] Empfänglichkeit« seine Umwelt ohne Filter erfasst, der mit »Martergedanken« an seinem Grübeln leidet und, ganz wie die Wiener Autoren um die Jahrhundertwende, im Caféhaus sitzt, um sich seiner Welt der Vorstellungen hinzugeben.[26]

Deutlich wird nicht nur die Selbstbezüglichkeit eines Dandys, sondern auch eine Künstlichkeit, die sich in der Selbstinszenierung spiegelt und die das Produkt einer übersteigerten Fantasie ist. Wie Hofmannsthals Kaufmannssohn oder die Figur des Tors ist Pierrot keine Figur, die inmitten des Lebens steht, sondern im Café an einem Tisch sitzt und im Absinthrausch seine Dichtung (falls überhaupt) fantasiert. Dabei ist nicht klar, ob er als Künstler produktiv ist, denn er sitzt dort und gibt sich seinen Eingebungen hin, ohne dass vom Schreiben die Rede ist. Zumindest in dieser Momentaufnahme ist der Pierrot eine unbewegliche, untätige Gestalt. So wird eine Künstlerfigur porträtiert, deren Leben vom Leid durchsetzt ist und es wird ein Dichter vorgestellt, der dieses Unglücklichsein gleichzeitig in Szene setzt. Sein Leid entspringt nicht dem Leben, sondern seiner Kunst, selbst dieses Empfinden ist also artifiziell. Es gipfelt in dem Bild der Kreuze, den Versen des Dichters, an denen dieser verblutet. Nicht die Erfahrungen des Lebens dringen auf ihn ein und werden in Form eines Gedichts zum Ausdruck gebracht, sondern es ist das Schaffen, das Kunstwerk, das Anlass für das Leiden ist.[27]

Hofmannsthal versteht Pierrot als ein von der Kunst und Zeit geformtes Wesen, als »stilisiertes Geschöpf«[28] und vergleicht ihn mit Figuren wie den Faun, Engel und personifizierten Tod, denen in der europäischen Kulturgeschichte aufgrund ihrer Genese und symbolischen Ausdrucks-

25 SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 91.

26 Ebd.

27 Im selben Jahr erscheint Hofmannsthals Aufsatz »Eduard Bauernfelds dramatischer Nachlass«. Hier wird die Stadt Wien mit der Figur der Pierrette verglichen, die allerdings ihre Naivität verloren hat und ebenfalls an eine weibliche Dandyfigur erinnert: »Ihre Züge haben den Schmelz der Kindheit verloren, und unter krausem, aschblondem Haar hat sie nicht länger diese von nichts wissende Stirn, diese allzujungen Augen, dieses Stumpfnäschen einer Pierette: ein Zug wie von Leiden hat ihre Schönheit gereift, vergeistigt; ihre Nasenflügel sind feiner und beben leise, und in ihren Augen ist manchmal eine sphinxhafte Hoheit« (SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 111). Die Schlagworte »Leiden«, »vergeistigt« und das feine Beben erinnern an die Beschreibungen der Dilettanten um 1900. Tatsächlich geht es in der Rezension um das Fehlen »neue[r] große[r] Dichter« (ebd.), die Wien buchstäblich alt aussehen lassen.

28 Ebd., S. 90 f.

kraft eine wichtige Rolle zukommt. Dieser Vergleich Hofmannsthals ist sicherlich auf seine Beobachtung zurückzuführen, dass Pierrot im Laufe der Zeit aus unterschiedlichen Blickwinkeln in den Künsten und Dichtungen betrachtet, dargestellt und bewertet wurde und aufgrund dieser Darstellungsvielfalt ein beliebtes Motiv für den Künstler ist. Wie das Bild des Engels oder auch des Todes kann Pierrot vielerlei Assoziationen bei seinen Betrachtern erwecken und als eine zeitlose Gestalt gelten. Die Gestalt ist durch das Gewordene geformt, die in der zeitgenössischen Dichtung gleichzeitig eine aktuelle Interpretation fordert. In Pierrot erblickt Hofmannsthal eine Figur der Moderne, weil man in ihr Vergangenes mit Gegenwärtigem verknüpfen kann. Genau dieser Rückbezug auf das Alte ist für Hofmannsthals Ästhetik zentral, denn um seiner Ansicht nach etwas Neues zu schaffen, wie er später in einem Brief an Richard Strauss über »Ariadne auf Naxos« schreibt, braucht es den gleichzeitigen Blick auf das Vergangene: »[…] ich glaube, das kann etwas sehr Reizendes werden, ein neues Genre, das scheinbar auf ein älteres wieder zurückgreift, wie ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht.«[29] Auch hier wird also das Zugleich des Gegensätzlichen, des Gegenwärtigen und Künftigen, deutlich und somit ein weiterer Zug der Figur sichtbar, der Pierrot zu einer Gestalt mit vielen Gesichtern macht.

Die ersten Pantomimenentwürfe, die Hofmannsthal schreibt, »Das zauberhafte Telephon« (um 1893) und »Liebeszeichen« (1893), sind deutlich unter dem Eindruck der oben genannten Pierrotdichtungen und Texte entstanden, die der Dichter im selben Jahr las. Bei beiden Texten handelt es sich um so genannte »erzählte Pantomime«:[30] Die Bezeichnung gründet auf der Idee, dass ein Text vorgelesen und durch die gestische Darbietung unterstützt wird. Zwar sind die Figuren stumm, dennoch kommt den Gesten nicht – wie in einer klassischen Pantomime – eine zentrale Bedeutung zu. Sie sind eine »Realisierung der Geschichte in Bildern«, die »an eine Diashow« erinnert.[31]

29 BW Strauss (1964), Brief vom 20. März 1911, S. 113.

30 SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134. Vgl. dazu außerdem ebd., S. 670 und S. 675.

31 Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, S. 382. Die historisch-kritische Ausgabe vermutet, dass die Pantomime über »Das zauberhafte Telefon« um 1893 entstand und verweist auf die Ähnlichkeit zum Vaudeville-Theater (1690–1762), das die Pantomime mit musikalischen Einlagen und Sprechdarbietungen verband (vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 670 und S. 675). Da die Pantomime »Liebeszeichen« im Untertitel die Bezeichnung »erzählte Pantomime« ent-

In »Das zauberhafte Telephon« greift Hofmannsthal das Motiv der heimlichen Liebe auf, allerdings mit einer wesentlichen Änderung der typischen Harlekinade, die – so wird sich zeigen – die widersprüchliche Rollenzuschreibung der Figur Pierrot in der vorliegenden Pantomime verstärkt: Es handelt sich nicht um die übliche Dreierkonstellation, in der Pierrot den untätigen, zurückgezogenen Verliebten verkörpert und Harlekin als offensichtlicher Schürzenjäger Columbine den Hof macht. Stattdessen übernimmt Pierrot die aktive Rolle des Verehrers: Die Konzentration auf das Liebespaar wird zudem durch die Namensänderung unterstrichen, denn bei der jungen Frau handelt es sich um eine Pierrette, die aufgrund der Namensgebung Pierrot buchstäblich zu gehören scheint. Die Handlung, die sich in dem weit gediehenen Fragment abzeichnet, gestaltet sich in den sechs Bildern übersichtlich: Zu Beginn der Pantomine hält Pierrette verträumt ein Bouquet von ihrem Verehrer in der Hand und durch das offene Fenster dringen verlockende Geigenklänge herein, die an das typische Bild des musizierenden Künstlers erinnern, wie es auch in Girauds Gedichten dargestellt wird. Die Tante, die ins Zimmer getreten ist, wirft den Blumenstrauß in die Ecke und schließt das Fenster, was zur Folge hat, dass die junge Frau unglücklich in ihrem Zimmer zurückbleibt. Doch dann hat sie einen Einfall: Pierrette greift zum Telefonhörer, um ihren Liebsten anzurufen.

Siehe da – Telephon –
Zarter Liebe wird nun Lohn –
Sie eilt hin zum Apparat –
Weiß nun Rat.
Sieht im Buch Adreß u. Nummer,
Und vorbei ist's mit dem Kummer –
Frisch und froh –
Kling, kling – Halloh [sic!]![32]

Der bis zu diesem Zeitpunkt unglückliche Pierrot – er hat von seinem Dienstmann von der missglückten Übergabe des Blumenstraußes erfah-

hält, ist davon auszugehen, dass sie im selben Jahr entstanden ist, wie die beiden weiteren »erzählten Pantomimen«. Dennoch gibt es keinen direkten Hinweis auf den Entstehungszeitraum, wobei die Notizen nach 1890 entstanden sein müssen, da dies das Entstehungsjahr des Gedichts »Für mich…« (vgl. SW I Gedichte 1, S. 10) ist, auf das im Entwurf verwiesen wird (vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134) und das von Hofmannsthal 1890 niedergeschrieben wurde (vgl. SW I Gedichte 1, S. 120).

[32] SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 131.

ren – nimmt erfreut den Hörer ab und die beiden Liebenden sind nun zumindest über das Telefon miteinander vereint. Allerdings handelt es sich um einen besonderen Apparat: »Auf geheimnisvollen Wegen / Strecken sehnsuchtsvoll entgegen / Der Geliebten sich zwei Hände«.[33] Die »Liebeszeichen«[34] sind demnach die Hände der beiden, die mit Hilfe des Telefons zueinander finden. Allerdings bedrängen die Liebeswallungen des Pierrot die sittsame jungen Frau derart, dass diese das ›Gespräch‹ beendet und ein trauriger und wieder einsamer Pierrot zurück bleibt.

Im Vergleich zur traditionellen Harlekinade macht sich die Vergabe der Rolle des aktiven Harlekin und des passiven Pierrot an ein und dieselbe Figur in der Charakterisierung des auftretenden Protagonisten deutlich bemerkbar: Pierrot tritt mit zwei Gesichtern auf. Diese Janusköpfigkeit wird im Verlauf des Spiels deutlich: So präsentiert er sich im zweiten Bild zunächst als einsamer und trauriger junger Mann, der seine Pierrette schmerzlich vermisst:

Zimmer links – Pierrot –
Einsamkeit – Nimmer froh – –
Dienstmann kommt mit Blumen wieder,
Pierrot fährt's durch die Glieder …
Fragt ganz blaß:
Was ist das?[35]

Doch im vierten und fünften Bild wandelt sich das Bild zu einem ungestümen Lüstling:

Zimmer links – Pierrot –
Brennt in Gluten lichterloh –
Doch der Maid
Sittsamkeit
Hält ihn kurz – duldet kaum,
Daß der Fingerspitzen Saum
Küssen darf der arme Wicht –
Aber er – begnügt sich nicht – – [36]

Zum Vorschein kommen der frühe Pierrot aus der Zeit Molières, der lediglich Harlekin aus der Commedia dell'Arte ersetzte, und die traurige,

33 Ebd., S. 132.
34 Ebd.
35 Ebd., S. 131.
36 Ebd., S. 132.

einsame Figur, die sich in den Gemälden Watteaus findet und deshalb in Guigous Aufsatz bzw. Hofmannsthals Besprechung von Hartlebens Übersetzungen als zwiespältige Gestalt hervorgehoben wird. Deutlich wird zudem ein Thema, das die Sprachkrise bei Hofmannsthal und einigen Dichtern der Wiener Moderne begleitet und mit dem aufkommenden Interesse an der menschlichen Psyche einhergeht: Die Wandelbarkeit des modernen Ich tritt hier zum Vorschein und korrespondiert mit der wahrgenommenen Umwelt, die sich durch ihre Schnelllebigkeit, Vieldeutigkeit und mitunter eben auch Widersprüchlichkeit auszeichnet, die einen festen Standpunkt im Sinne einer unveränderlichen Existenz unmöglich macht. So schreibt Hofmannsthal in dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit«: »Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.«[37] Pierrot eignet sich als Figur dementsprechend die empfundene Wandelbarkeit des Ich an, um den möglichen Wirklichkeiten Ausdruck zu verleihen.

Wie sich zeigt, erzeugt die Dichtung eine merkwürdige Ambivalenz, die vom Verhalten der Figuren und der Gestaltung der Handlung ausgeht. Das traditionell stumme Setting Pantomime wird geschickt mit einem modernen Medium kombiniert, sodass ein Zugleich von Tradition – dem Gestischen und Schweigsamen der Figuren – und Moderne – das Telefon als Kommunikationsmedium – die Szenerie beherrscht. Das futuristisch anmutende Gerät funktioniert über Berührungen, d. h. es ist also nicht Wunder einer verbalen, sondern einer körperlichen Kommunikation. Dieses sonderbare Element erinnert an die »pantomimeféeries«,[38] die durch die Fantastik eine gewisse Komik erzielen. Dennoch erscheint die dargestellte, verkehrte Welt nur im ersten Moment grotesk, denn in der Welt der Pantomime, im Kommunikationsablauf der beiden schweigenden Figuren, ist nur dieser Kontakt sinnvoll bzw. das Gestische funktioniert besser als die Begriffssprache. »Liebesschwur / Deutend nur – / Und was sonst – unsagbar – / Das wird klar / Ausgedrückt«.[39] Auch wenn für den Zuschauer also eine gewisse Komik ins Spiel ge-

[37] SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 131 f.

[38] Vgl. Jörg Brincken, Tours de Force. Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts. Tübingen 2006, S. 158.

[39] SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 132.

bracht wird, drückt das Gestische gleichzeitig eine gewisse Kritik an der Sprache aus: Worte sind für die Figuren zwecklos, einzig sinnvoll sind Gesten der Liebe. So sind aufgrund des sprachkritischen Moments durchaus ernsthaftere Lesarten des Textes möglich, die neben den komischen Elementen der Pantomime zur ambivalenten Stimmung beitragen.

Das an der Begriffssprache zweifelnde Moment und die gleichzeitig an der Sprache festhaltende Ausdrucksform der Dichtung wird zudem durch den Formtypus des Textes deutlich, schließlich handelt es sich um eine besondere Form der Pantomime, in der Text *und* Gesten Raum gewährt wird. Das auf dieser formalen Ebene zum Ausdruck kommende Widersprüchliche korrespondiert mit Hofmannsthals kunstästhetischen Überlegungen und seinen intermedialen Experimenten, in denen der Dichter die Vor- und Nachteile der verschiedenen Künste reflektiert bzw. diese zum Vorschein kommen, ohne dass es zu einer Auflösung im Sinne einer Favorisierung der einen oder anderen Kunstform kommt. Hofmannsthals kunstästhetische Überzeugungen finden in Pierrots Geschichte daher einen wichtigen Bezugspunkt.

Der anschließende Epilog kommentiert die Pantomime rückblickend, wodurch der Kommentator diese als Spiel zu erkennen gibt.

Es war – ein tönend Bilderbuch
Leibhaft geword'ner Lieder,
War etwas Wahrheit, etwas Trug
Und Schelmerei auch wieder.
Und Ernst und Scherz, im Zauberhauch
Sind sie vorbeigezogen – – –
Und Alles ist, wie Schall und Rauch,
Eh' ihr's gedacht, verflogen…
Just wie das Leben – angeschaut
Durch rosenfarb'ne Brillen! – –
Nur eine Bitte sei vertraut
Euch allen noch im Stillen:
Wem etwa Manches euch misfiel [sic!],
Nehmt's hin – vergnügt-ergeben,
Und denkt, es war ein Possenspiel
Halt – wie das ganze Leben![40]

[40] Ebd., S. 133.

Wirklichkeit und Traum, Scherz und Ernst, Wahrheit und Lüge – dies alles sind Eindrücke, die sich laut des Sprechers in der Pantomime zwar komplementär zueinander verhalten, aber ihre Berechtigung haben. Pierrot und Pierrette sind Gestalten einer künstlichen Welt bzw. der Welt der Kunst, die paradoxerweise dennoch für das Leben an sich stehen, für das Vitale, wie am Beispiel Pierrots deutlich wird. Die beiden Figuren sind Grenzgänger zwischen Wirklichkeit und Fiktion, die durch ihre Existenz jenen vermeintlichen Gegensatz in Frage stellen. Damit stehen die Figuren geradezu exemplarisch für die Problemkreise der Moderne. Der Spielbegriff wird weiter ausgedeutet, indem darauf verwiesen wird, dass das Leben an sich »ein Possenspiel«[41] sei. Die Tradition des barocken *theatrum mundi*, das auf die Nichtigkeit der Welt verweist, ist ein Motiv, das Hofmannsthal häufig aufgreift, etwa in »Jedermann«, »Ariadne auf Naxos« oder »Der Schwierige«. Dieser Verweis und das oben erwähnte sprachkritische Moment sorgen also mit ihren ernsthafteren, zweifelnden Tönen in der komischen Pantomime für eine ambivalente Atmosphäre innerhalb des Textes.

Der Titel der zweiten Pantomime greift den Begriff »Liebeszeichen«, der bereits in dem Telefontext fällt,[42] wieder auf: Wird in »Das zauberhafte Telefon« mit dem Begriff »Liebeszeichen« auf die Berührung durch das Gerät angespielt, so könnte hier unter dem Liebeszeichen der Besuch des Geliebten verstanden werden, der durch das Fenster steigt.[43] Auch hier handelt es sich um einen verliebten Pierrot, der seine Angebetete nur heimlich sehen darf, wenngleich die Handlung weit weniger ausführlich zu Papier gebracht wurde. Offen bleibt, ob die Liebe Pierrots wie in »Das zauberhafte Telefon« erwidert wird.

Neben diesen Parallelen zur ersten Pantomime, hat die Gestalt in »Liebeszeichen« kaum Ähnlichkeiten mit der Pierrotfigur in »Das zauberhafte Telefon«. Erneut zeigt sich die Wandelbarkeit des Pierrot, der eine neue Rolle einnimmt. Ganz im Geiste Girauds bzw. Hartlebens ist Pierrot nun ein Dandy, vermutlich ein Künstler. Er ist ein Intellektueller, der sich in seiner Wohnung aufhält, umgeben von schönen Raritäten, wodurch die Szenerie an »Der Tor und der Tod« und das »Märchen der 672. Nacht« erinnert. Pierrot umgibt sich mit einer »Raritätensammlung« und einem

41 Ebd.
42 Vgl. ebd., S. 132.
43 So heißt es in der vorletzten Zeile der Notizen »Klettert bei Fenster hinauf« (ebd., S. 134).

»Rococobeichtstuhl als Toilettetisch«.[44] »Farbig eingebunden[e]«[45] Musikbücher lassen den Eindruck entstehen, dass Pierrot äußersten Wert auf die Inneneinrichtung seines Lebensraumes legt. Ein Tagebuch liegt aus, das ihm dazu dient seine »seltsamen Gedanken«[46] niederzuschreiben und damit auf seinen nachdenklichen Charakter verweist. Hofmannsthal greift hier auf ein beliebtes Pierrotbild zurück, das ihn um die Jahrhundertwende als eine antidionysische Gestalt porträtiert: Langeweile, Antriebslosigkeit, Melancholie und Einsamkeit prägen das Bild der Figur.[47]

Ganz klar wird seine hypersensible Seite beschrieben, die alle Hofmannsthalschen Dilettanten[48] gemein haben: Vor den Augen des Pierrot eröffnen sich Stimmungslandschaften: Er »[s]ieht Länder wie Stimmungen: Frühlingslandschaft, Eisenglutland« mit vibrierender Luft.[49] Farben und Musik scheinen sich als synästhetische Eindrücke zu vermischen: »Geigentönefarben«[50] ist als Stichwort ein weiterer Hinweis, der sich auf die Wahrnehmungsgabe des Pierrot bezieht. Sein großes Fantasievermögen, das auch in der Hartleben-Besprechung von Hofmannsthal hervorgehoben wird, legt die Vermutung nahe, dass Pierrot hier eine Dichterfigur darstellt, insbesondere, weil in den Notizen Hofmannsthals Gedicht »Für mich«[51] erwähnt wird: Möglicherweise hatte Hofmannsthal vor, dieses Selbstzitat von Pierrot aufschreiben zu lassen. Der Inhalt dieses Gedichts passt gut zu der beschriebenen Pierrotszenerie: Bereits der Titel »Für mich« verweist auf die Selbstbezogenheit des Ästheten. Die Verse beschreiben die subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit, die zur Not an die Träume des lyrischen Ich angepasst wird und mit den hypersensiblen Beobachtungen der Landschaften in der Pantomime korrespondiert:

44 Ebd.
45 Ebd.
46 Ebd.
47 Vgl. Julia Bertschik, Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945). Köln, Weimar, Wien 2005, S. 156f. In den Gedichten des fast vergessenen belgischen Lyrikers Albert Girauds wird diese Verbindung zwischen Dandy und Pierrot ebenfalls hervorgehoben, wenn er in dem 1884 veröffentlichten Gedichtband »Pierrot lunaire: rondels bergamasques«, im dritten Gedicht Pierrot als »dandy bergamasque« beschreibt (vgl. Albert Giraud, Pierrot lunaire. Rondels bergamasques. Paris 1884).
48 Zur Figur des Dilettanten bei Hofmannsthal vgl. Gregor Streim, Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg 1996, S. 89f.
49 SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134.
50 Ebd.
51 Ebd.

»Die Seele les' ich aus dem stummen Blick«[52] und »[z]um Traume sag' ich: ›Bleib' bei mir, sei wahr!‹ / Und zur Wirklichkeit: Sei Traum, entweiche!«[53] Erneut zeigen sich die Themen von Sein und Schein, Wirklichkeit und Fiktionalität, die komplementär zueinander stehen.

Schließlich sorgen der »gross[e] blassgelb[e] Mond« und der »Kirschblüthenzweig« für eine frühlingshafte, nächtliche Szenerie.[54] Diese Bildmotive und der beliebte Begleiter des Pierrot, der Mond, verweisen auf die »Wiener Pantomime«, der dritten ›erzählten Pantomime‹. Aufgrund ihres Genres weist sie strukturelle Parallelen mit »Liebeszeichen« und »Das zauberhafte Telefon« auf und besitzt darüber hinaus inhaltliche Gemeinsamkeiten mit diesen Dichtungen. So ist in der »Wiener Pantomime« ebenfalls von einer »Frühlingsvollmondnacht« die Rede, genauso wie von der musikalischen Präsenz der Violine und Kirschzweigen.[55] Hier stehen sie, den Aufzeichnungen nach, für eine »Märchenstimmung«.[56] Diese Notiz korrespondiert mit der Handlung der »Wiener Pantomime«, denn in dem Text erwachen die Statuen des Brunnens zum Leben. Erneut gibt es also, wie in »Das zauberhafte Telephon«, ein fantastisches Element.

Allerdings tritt in diesem dritten Text nicht Pierrot, sondern die Figur des ›lieben Augustin‹ auf, der vor allem durch das gleichnamige Volkslied bekannt ist.[57] Auf der Gedenkplakette an der Wand des »Griechenbeisl« in Wien ist er dudelsackspielend zu sehen, denn der Sage nach war Augustin ein Sackpfeifer, der betrunken in eine Pestgrube fiel und diesen Sturz mit viel Glück überlebte.[58] Für die Wiener ist die Gestalt ein

52 SW I Gedichte 1, S. 10, Zeile 7.

53 Ebd., Zeile 9 f.

54 SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134.

55 Ebd., S. 137. In N 5 heißt es zudem: »Übergang zu Märchenstimmung: sie sehen plötzlich den Mond japanisch, Kirschenzweige leuchten« (ebd., S. 136).

56 Ebd. Mondnacht und Kirschbaum tauchen als Motive ebenfalls im Gedicht »Wir sind aus solchem Zeug…« (1894) wieder auf. Der über den Baumwipfeln aufgehende Mond ist hier das Bild für Träume: »Wir sind aus solchem Zeug wie das Träumen / Und Träume schlagen so die Augen auf, / Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen, / Aus deren Krone den blassgoldnen Lauf / Der Vollmond anhebt durch die grosse Nacht. / … Nicht anders tauchen unsre Träume auf.« (SW I Gedichte 1, S. 48)

57 Zur Geschichte des Volksliedes vgl. Getraud Schaller-Pressler, O, du lieber Augustin… oder: Ende einer Legende? In: Wien. Musikgeschichte. Volksmusik und Wienerlied, Bd. 1. Hg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer. Berlin u. a. 2005, S. 3–10.

58 Vgl. ebd., S. 6. Das Volkslied und die Sackpfeiffer-Legende haben unterschiedliche Ursprünge: Die beiden Figuren wurden erst durch den Sagensammler Moritz Bermann um 1865 zu einer Gestalt vereint.

»Urbild des optimistischen und lebensbejahenden Wieners«,[59] der auch in schwierigen Zeiten zu leben weiß. Um die Jahrhundertwende ist er in Österreich allgegenwärtig, beispielsweise in einer Operette, als Couplet, Plastik, Motiv in der Kammermusik, beliebte Figur im Kabarett und schließt sich so dem grotesken Figurenkreis von Pierrot, Harlekin, Petruschka, Hanswurst, Puppen und Marionetten an.[60]

Interessiert hat Hofmannsthal an dieser Figur vermutlich das tragisch-komische Element: Augustin ist ein schalkhafter Spielmann, der trotz der Pest und der wirtschaftlichen Umstände singt. Wie Pierrot ist er Possenreißer, Künstlerfigur und Melancholiker zugleich, das heißt, sein ambivalenter Lebenszug und sein von Legenden umrankter Ursprung in der Wiener Stadtgeschichte, verknüpfen ihn mit der vielschichtigen Pierrotfigur um 1900. Beide werden, man denke an die berühmte Melodie von »Au clair de la lune«, als Figuren in bekannten Volksliedern besungen. Vor dem Hintergrund der weiteren ›erzählten Pantomimen‹ und aufgrund der aufgezeigten Gemeinsamkeiten der Texte, entsteht der Eindruck, dass Hofmannsthal mit der Figur des ›lieben Augustin‹ eine österreichische Version der weißen Gestalt vorschwebte.

Eine nähere Untersuchung der Figuren bestätigt die Gemeinsamkeiten zwischen den Pierrots der vorherigen Texte und dem Protagonisten in der »Wiener Pantomime«. Das clownesk-melancholische Auftreten aus »Das zauberhafte Telephon«, wird hier von dem »liebe[n] Augustin«[61] übernommen, ebenso das Auftreten als Künstler aus »Liebeszeichen«. So betrachtet, verschmelzen die beiden unterschiedlichen Pierrotgestalten aus den ersten beiden Dichtungen in dieser Pantomime zu einer Gestalt, zum ›lieben Augustin‹. Er tritt mit einer Geige im Schlepptau auf den in Mondlicht getauchten Wiener Mehlmarkt mit dem Providentiabrunnen[62] und begrüßt die Brunnenfiguren, indem er »dem Neptun collegial« ein »Servus« zuwinkt.[63] Dadurch wird Augustin erstmal ins Lächerliche gezogen, versucht er doch mit den Statuen zu kommunizieren. Verärgert über das Schweigen der Figuren verspottet er ihre »malerischen starren

59 Ebd., S. 7.
60 Vgl. ebd., S. 8. 1901 hat Felix Salten das Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin eröffnet, das allerdings nicht lange überdauerte.
61 SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134 und S. 137.
62 Vgl. ebd., S. 677.
63 Ebd., S. 137.

Positionen«.[64] Der erste Eindruck vom fröhlichen, unbedarften Wesen ändert sich schlagartig, es spricht nun eine nachdenkliche Figur, die am *ennui* des Lebens leidet und in den regungslosen Figuren das trostlose Dasein des Lebens erblickt: »Unbegreiflich langweiliges Dasein! Dass ihr das aushalts! Könnts denn nicht amal Tanzen?«[65] In seinem Unmut beginnt der Mann selbst zu tanzen, fordert die Figuren erneut auf und beginnt seine Geige zu spielen.

Wie sich zeigt, ist Augustin eine Künstlerfigur, die ganz im Sinne des Ästhetizismus versucht, ihr tristes Dasein zu verschönern: So wie der Pierrot in »Liebeszeichen« seine Umwelt als Dichter zu betrachten versucht, in ihr Stimmungen und Farbtöne erfasst, so ist es Augustins Ziel, mit seinen musischen Talenten und mit dem Tanz sein Leben zu bereichern. Die eigenwillige Art, seine Umwelt durch die Musik verändern zu wollen, scheitert allerdings.

> Er nimmt die Geige zur Hand und will ihnen vorspielen. Er fährt mit dem Bogen über die Saiten, die Geige giebt [sic !] keinen Ton. Lautlose Stille. Der liebe Augustin, masslos erstaunt, fidelt immer heftiger drauf los. Vergebens. Endlich ist seine Geduld zu Ende, er wirft die Geige zu Boden. Er geht kopfschüttelnd auf und nieder. Endlich lehnt er sich auf den Brunnenrand und starrt gedankenlos ins Wasser.[66]

Augustin gibt sich geschlagen: Führt sein heftiges Fiedeln auf der Violine zu einer unfreiwilligen Komik, verweist seine resignierte Haltung, er »starrt gedankenlos ins Wasser«,[67] auf eine Pose, die als tradiertes Bild der Melancholie im Diskurs um die Schwermut bekannt ist. Die Welt, die ihm als langweilig und leer erscheint und die er mit seiner Musik bezaubern wollte, nimmt den armen Augustin in Beschlag und so gleicht er augenblicklich den regungslosen Figuren am Brunnenrand. Die Starre und Leblosigkeit sind typische körperliche Merkmale, die die Melancholie als inneren Prozess für die Außenwelt sichtbar machen.[68]

64 Ebd.
65 Ebd.
66 Ebd., S. 137 f.
67 Ebd., S. 138.
68 So heißt es beispielsweise bei Robert Burton in seinem Jahrhundertwerk »Anatomy of Melancholy«, dass man den Schwermütigen unter anderem am starren Blick und seiner Unfähigkeit zu handeln, erkennt. Vgl. Robert Burton, The Anatomy of Melancholy. What it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostices & several cures of it. In three Partitions with their several Sections, members, and subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, opened and cut up. London 1863, S. 257. Walter Benjamin erblickt in der regungslosen

Zum Vorschein kommt nun das Bild eines ohnmächtigen Künstlers, denn als Augustin schließlich einen Fliederstrauß, der am Brunnenrand liegt, achtlos wegstößt, fällt dieser auf die Geige und entlockt ihr endlich Töne. Wie aus dem Nichts ist Augustin wieder voller Leben, allerdings in einem nun fast ekstatischen Zustand: »Der Duft überwältigt und berauscht ihn.«[69] Schließlich beginnt auch der Bogen zu glühen, der Zauber hat auf diesen übergegriffen und der Musiker kann nun endlich eine Melodie spielen. Es ist »eine alte Wiener Weise, lockend und innig, schwermüthig und graciös leichtfertig«.[70] Aufgegriffen wird das Motiv des leidenden Künstlers, der wie aus ›Zauberhand‹ plötzlich produktiv wird und aus dem Innersten sein Dasein auszudrücken vermag: Die Kunst hat eine magische Wirkung, die allerdings nicht rational erklärbar ist und den Künstler völlig im Dunkeln darüber lässt, wann sich diese zauberhafte Wirkung der Kunst entfaltet.[71] Die Magie der Musik lässt nun die Brunnenfiguren zum Leben erwachen und diese lauschen »sehnsüchtig«[72] dem Geigenspiel.

Dabei ist es nicht die Begriffssprache der Dichtung, die sie bewegt, sondern die Macht der Töne, die in ihnen eine Empfindung weckt, die kaum in Worte zu fassen ist: Sehnsucht, also das Erahnen nach einem ›Mehr‹. Augustins Erwartung eines ›Mehr‹ jenseits der Grenzen des langweiligen Daseins, scheinen in diesem Moment des Kunsterlebnisses erfüllt und reißen nicht nur ihn, sondern auch die beweglosen Figuren aus ihrer Starre. Durch die Musik erleben sowohl Künstler als auch Zuhörer einen erfüllten Moment, der einen transzendenten Charakter hat.

Die Künstlerfigur mit ihrem ästhetizistischen Anspruch an die Welt, die im Mondlicht Geige spielt, erinnert an die Pierrotfigur aus Girauds Gedichtzyklus bzw. dessen Übersetzung von Hartleben. In seiner Übertragung des Gedichtes »Valse de Chopin«, erzeugt der gespiel-

Haltung der Gestalt schließlich die Versinnbildlichung des »kontemplative[n] Starrkrampf[es]« (Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 319).

69 SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 138.

70 Ebd.

71 Der Kontrollverlust des Künstlers ist eine Beobachtung, die Hofmannsthal zum Thema in seinem Werk macht. Kunst kann sinnstiftend wirken, allerdings entzieht sich diese ›Bezauberung‹ der Kontrolle des Künstlers, wie sich beispielsweise in »Das Gespräch über Gedichte« (vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86) und »Unterhaltungen über ein neues Buch« zeigt (vgl. ebd., S. 135–45).

72 SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 138.

te Walzer einen »melancholisch düstre[n]« und gleichzeitig »süß und schmachtend[en]« Klang, der bei seinem Zuhörer eine widersprüchliche Stimmung erzeugt.[73] Auch die beschriebene Melodie in der Pantomine wird als ambivalent beschrieben und entspricht so dem Charakter des ›lieben Augustins‹: »Graciös leichtfertig« und gleichzeitig »innig, schwermüthig« klingt die Geigenmusik.[74]

In der vorliegenden Untersuchung wurde deutlich, dass Hofmannsthal den Diskurs um die Figur des Pierrot kannte und diese als ambivalente Gestalt in seinen Dichtungen wirksam wird. Erklären lässt sich dieses zum Ausdruck gebrachte Interesse an der Figur durch Hofmannsthals Ästhetik: Für den Dichter entsteht Neues stets im Rückbezug auf das Gewesene, das heißt, er betrachtet Dichtungen und ihre zeittypischen Lebenswelten als Versatzstücke, die er mit modernen Selbstverständnissen und Erkenntnissen kontextualisiert. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wird im Auftreten der vorgestellten Figuren sichtbar, denn in ihrem Wesen und Handeln greifen sie sowohl tradierte Motive des Pierrot als auch Züge des modernen Ich auf. Damit sind sie ein weiteres Indiz für das Interesse des Autors am Widersprüchlichen, das seiner Meinung nach das Leben durchzieht. Im Falle der hier vorgestellten Figuren drückt sich die Ambivalenz mal in der Gestalt selber, mal in ihrer Umwelt aus, wobei dieser Widerspruch nie aufgelöst wird, sondern eine Koexistenz beider Seiten einfordert. Die Beschaffenheit des Menschen und der Welt wird so in einer weiteren Spielart von Hofmannsthal versinnbildlicht: »Wir sind nichts als Widerspruch, aber in ihm vielleicht offenbart sich unser Wesen und ein Hohes, das mit uns schaltet.«[75]

[73] Giraud/Hartleben, Pierrot lunaire (wie Anm. 24), S. 26.
[74] Ebd.
[75] GW RA II, S. 200.

Katharina J. Schneider

Hofmannsthal einrichten
Zu Oskar Strnads Wohnraum- und Bühnengestaltungen für Hugo von Hofmannsthal

Umgeschaffene Realität

Zu den Auftraggebern der großen Wiener Architekten gehörten im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts auch Wiener Schriftsteller: Hermann Bahrs Haus in Ober St. Veit wurde 1899/1900 von Joseph Maria Olbrich erbaut und exklusiv ausgestattet. Richard Beer-Hofmann zog 1906 in ein Anwesen im Währinger Cottage, das Josef Hoffmann entworfen und eingerichtet hatte, und für Robert Michel baute Hoffmann 1913 eine Villa in der Künstlerkolonie am Kaasgraben. Hugo von Hofmannsthal dagegen wohnte von 1901 bis zu seinem Tod 1929 in einem zwar stilvollen, aber recht unkomfortablen historischen Landhaus im Vorort Rodaun. Doch auch er wurde Auftraggeber eines bekannten Wiener Architekten. Im Winter 1916/17 ließ er Oskar Strnad seine kleine Stadtwohnung in der Stallburggasse ausstatten, die sich allerdings in ihrer Dimension und Konzeption von den repräsentativen, neu errichteten und eingerichteten Villen der Kollegen unterschied.

Mit dem Auftrag an Strnad hatte sich Hofmannsthal für einen Architekten entschieden, dessen Gestaltungen für eine entspanntere, gleichsam wohnlichere Form der Wohnkultur standen – und damit für eine pragmatischere Moderne als die der Wiener Werkstätte und der Sezession.

Auch in einer künstlerischen Kommission vertraute Hofmannsthal auf Strnads raumgestalterische Fähigkeiten. 1924 schuf dieser das Bühnenbild für die Wiener Erstaufführung der Komödie »Der Schwierige« am Theater in der Josefstadt. In der Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und Strnad zeigt sich, dass Repräsentation als bestimmende Kategorie der Raumgestaltung in den Hintergrund tritt und von Entwürfen abgelöst wird, die die Individualität des Bewohners und dessen persönliche Eigenheiten und Bedürfnisse reflektieren und berücksichtigen.

Dass räumliche Inszenierung immer mit einer Inszenierung der eigenen Persönlichkeit einhergeht, war in Wien offenkundig, wo nach der Ringstraßenzeit und der Wiener Moderne der Jahrhundertwende einmal mehr Einrichtung und Gestaltung der eigenen Wohnung zu Mittel und Maß der Status-Repräsentation wurden. Schon vor der Zäsur des Ersten Weltkriegs waren die Auffassungen über Funktion, Bedeutung und Stil des eigenen Wohnraums im Wandel begriffen.[1] Seit etwa 1910 ging es bei Raumgestaltungen zunehmend darum, das Einrichten mit aufeinander abgestimmten Möbelgarnituren aufzugeben und die Vorstellung des Interieurs als Gesamtkunstwerk (etwa im Sinn der Wiener Werkstätte) zu überwinden.[2] Die Gestaltung des Wohnraums sollte weniger Ausweis der gesellschaftlich-repräsentativen Position der Auftraggeber sein, sondern vielmehr durch den Einsatz aller zur Verfügung stehenden Mittel wie Grundriss, Wegeführung, Lichteinfall, Mobiliar und Material zum Ausdruck der Persönlichkeit werden.[3]

Dieser konzeptionelle Wandel von Repräsentation zu Individualität machte das Interieur zu einem »Spielraum« für »Lebens- und Charakterentwürfe« des Bewohners, der darin stilistisch und materiell unterschiedliche Möbelstücke und Gegenstände wie Requisiten frei kombinieren, umstellen und austauschen konnte.[4] Nach dem Ersten Weltkrieg wurde diese von Architekten und Gestaltern wie Oskar Strnad und Josef Frank geprägte Spielart der Wohnkultur mit ihrer »undogmatischen und benutzerorientierten Definition von Funktionalität« als Neues Wiener Wohnen zum Begriff.[5]

1 Vgl. Christian Witt-Dörring, Die Überwindung des Historismus II. Ein moderner Stil oder ein moderner Mensch? In: Christoph Thun-Hohenstein/Matthias Boeckl/Ders. (Hg.), Wege der Moderne – Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen. Basel 2014, S. 102–104.

2 Vgl. Iris Meder, Oskar Strnad – Immer bestimmend ist nur der Mensch. In: Dies./Evi Fuks (Hg.), Oskar Strnad. 1879–1935. Salzburg/München 2007, S. 9–31; vgl. auch Christian Witt-Dörring, Das Gesamtkunstwerk. In: Thun-Hohenstein/Boeckl/Witt-Dörring, Wege der Moderne (wie Anm. 1), S. 138–140, bes. S. 140.

3 Zur Verwendung der einzelnen Gestaltungsmittel vgl. die entsprechenden Aufsätze in Christoph Thun-Hohenstein/Hermann Czech/Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Josef Frank: Against Design. Das anti-formalistische Werk des Architekten. Basel 2015.

4 Günter Oesterle, Souvenir und Andenken. In: Birgit Gablowski/Gudrun Körner (Hg.), Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken. Köln 2006, S. 16–45, hier S. 44.

5 Iris Meder, »Formlos zu formen«. Oskar Strnad und seine Schule. In: Judith Eiblmayr/Iris Meder (Hg.), Moderat modern. Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945. Salzburg, München 2005, S. 29–39, bes. S. 33. – Vgl. Christopher Long, Wiener Wohnkultur: Interior Design in Vienna, 1910–1938. In: Studies in the Decorative Arts, Fall–Winter 1997–1998, S. 29–51.

»Die Veränderung der Wohnung«, hatte Hofmannsthal schon 1900 an Richard Beer-Hofmann geschrieben, und die dadurch »umgeschaffene Realität« habe »etwas merkwürdig belebendes, mutvolles«.[6] Tatsächlich war Hofmannsthal in seiner schriftstellerischen Produktivität so sehr auf die Anregung und Inspiration durch topografische, räumliche und atmosphärische Veränderungen angewiesen, dass er im Lauf seines Lebens nicht nur unterschiedliche Städte und Landschaften zum Schreiben aufsuchte, sondern auch unterschiedliche Räumlichkeiten von Hotelzimmern über Holzhütten zu Herrenhäusern.[7] Auch Hofmannsthals Wiener Wohnungen dokumentieren seine besondere Beziehung zu Räumen, ihren Atmosphären und Einrichtungsgegenständen – eine Beziehung, die Harry Graf Kessler als Hofmannsthals »eigentümliche, fast maniakalische Liebe zu *seinen* Sachen, *seinem* Heim« bezeichnete.[8] Die von Hofmannsthal so genannten »Kleinigkeiten der Culturgeschichte«[9] – Möbel, Dekorationsgegenstände, Stoffe, Bilder, Bücher – waren für ihn als Schriftsteller keineswegs Kleinigkeiten, sondern Objekte der Inspiration. Er sah das Zusammenstellen von Dingen, die aus persönlichen, ästhetischen oder historischen Gründen je unterschiedliche Raumstimmungen hervorbringen konnten, als eine Tätigkeit an, die »dem Dichten so nahe« stehe wie sonst »im Grunde nichts«.[10] Aus den Zusammenstellungen von Objekten, die »einander etwas zu sagen« hätten »wie die Worte des Gedichtes«, solle immer wieder neu eine »Harmonie der Dinge« kreiert werden.[11]

Um eine »Harmonie der Dinge«[12] und den Einfluss von Dingen auf die (Raum-)Stimmung ging es auch zeitgenössischen Architekten wie

6 BW Beer-Hofmann, Brief vom 2. April 1900, S. 98.

7 Vgl. dazu Konrad Heumann, »Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten. In: HJb 7, 1999, S. 232–287; Ders., Salesianergasse. Die Verwandlung der Welt. In: Wilhelm Hemecker/Konrad Heumann (Hg.), Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen. Wien 2014, S. 13–31, bes. S. 20.

8 Harry Graf Kessler, Das Tagebuch 1880–1937. Hg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart 2004–2010. Bd. 3: 1897–1905, Eintrag vom 1. September 1903, S. 596 [Hervorhebung im Original].

9 BW Gomperz, Brief vom 8. Mai 1892, S. 61.

10 Hugo von Hofmannsthal, Gärten. In: SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 106.

11 Ebd., S. 105. – Vgl. dazu Claudia Bamberg, Hofmannsthal. Der Dichter und die Dinge. Heidelberg 2011, S. 100–112.

12 Unter diesem Titel erschien 1932 in der Zeitschrift »Innen-Dekoration« (XLIII, September 1932, S. 333) der gekürzte Aufsatz Strnads »Harmonie in der Baukunst« (zuerst in: Josef Frank [Hg.], Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932. Wien 1932, S. 19). Der Begriff Harmonie taucht allerdings schon in Strnads früheren Vorträgen auf.

Oskar Strnad, Josef Frank und ihren Kollegen. Harmonie meinte hier nicht nur eine Übereinstimmung unterschiedlicher Gegenstände trotz Unterschieden in Stil oder Material, sondern besonders deren Übereinstimmung mit »dem Charakter des Bewohners«.[13] Zu bedenken, was für einen »starken Einfluss ein schlecht passender Sessel das ganze Leben auf die Stimmung haben« könne, sollte bei Möbelkauf oder Stil- und Einrichtungsentscheidungen sozusagen die Grundüberlegung bilden.[14]

Obwohl kaum schriftliche Zeugnisse der Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und Strnad existieren, belegen die beiden gemeinsamen Projekte – die Einrichtung der Wohnung Stallburggasse und die Bühneneinrichtung der Komödie »Der Schwierige« – eine große Nähe zur Idee einer »Veränderung der Wohnung«, bei der nicht nur die Konzeption der Räume als Wiener Räume eine wichtige Rolle spielt, sondern auch deren individuelle Gestaltung.[15]

Oskar Strnad: »Vor allem Wohnräume«

Oskar Strnad, 1879 in Wien geboren, hatte sein Architekturstudium, wie viele andere Studienkollegen aus dem assimilierten jüdischen Bürgertum, an der Technischen Hochschule bei Karl König absolviert.[16] Nach anschließender Tätigkeit im Büro Friedrich Ohmann sowie im Atelier der Theater-Architekten Fellner & Helmer eröffnete er um 1906 zusammen mit Oskar Wlach ein eigenes Büro. Als dritter Partner stieß 1913 Josef Frank hinzu; das gemeinsame Atelier bestand bis 1918. Als (Innen-)Architekt machte sich Strnad in Wien ebenso einen Namen wie als Professor an der Kunstgewerbeschule, wo er seit 1909 Allgemeine und Historische Formenlehre, später eine Fachklasse für Architek-

13 Oskar Strnad, Mit Freude Wohnen [1932], zitiert nach Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 127.

14 Oskar Strnad, Von den Möbeln und vom Stellen der Möbel. Vortrag in der Urania, 7. April 1914. Typoskript Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, S. 4.

15 Vgl. dazu: Katharina J. Schneider, Wohnen in Wien. Räume bei Hugo von Hofmannsthal. Dissertation Universität Wien 2015.

16 Zu Karl Königs Schülern gehörten auch andere Protagonisten des Neuen Wiener Wohnens wie Josef Frank (1885–1967), Oskar Wlach (1881–1963), Viktor Lurje (1883–1944) und Walter Sobotka (1888–1970). Vgl. Ursula Prokop, Josef Frank und ›der kleine Kreis um Oskar Strnad und Viktor Lurje‹. Zur Problematik der jüdischen Identität von Josef Frank und seinem Kollegenkreis. In: Thun-Hohenstein/Czech/Hackenschmidt, Josef Frank (wie Anm. 3), S. 48–57.

tur unterrichtete. Seine Vorstellungen zeitgemäßer Einrichtungs- und Wohnkultur vermittelte er außerdem durch Vortragstätigkeiten und Publikationen in Fachjournalen. Nicht zuletzt bezog sich seine Auseinandersetzung mit notwendigen Veränderungen räumlicher Gegebenheiten auch auf den Theater- und Bühnenbereich, wie seine (nicht realisierten) Pläne für eine Ringbühne und ein Simultantheater mit mehreren Bühnen belegen.[17] Darüber hinaus war er, besonders nach 1916, als Bühnenbildner in Österreich und anderen Ländern tätig, unter anderem für Max Reinhardt.

Strnad sah seine Aufgabe als Architekt und Gestalter darin, aus den »Aeusserungen und Bewegungen« sowie aus der »Art der Lebensgewohnheiten« des jeweiligen Auftraggebers den »Ausgangspunkt« herauszufinden, der den Weg hin zu einem »Zusammenklang von Räumen, Möbeln und Stoffen« ergab und der nur für den individuellen Fall »eigentümlich und möglich« war.[18] Sein Ziel und seine Kompetenz, individuelle Raumlösungen zu schaffen, zeigt sich an der stilistischen Reichweite seiner Arbeiten, die von Mobiliar für die Ausstellung »Einfacher Hausrat« über großbürgerliche Einrichtungen im Stil der Renaissance oder à la chinoise bis hin zu neoklassizistischen Bauten reichen.[19] Es waren aber »vor allem ›Wohnräume‹«, denen Strnads Interesse galt, »nicht ›Herrenzimmer‹ und ›Speisezimmer‹ und ›Empfangszimmer‹«.[20] Bei den beiden an die Ateliergemeinschaft Strnad und Wlach ergangenen, aber von Strnad verantwortlich ausgeführten Bauaufträgen, dem Haus für den Fabrikanten Oskar Hock (1910–1912) und dem Haus für den Schriftsteller Jakob Wassermann (1912–1914), ist neben der komplexen, eklektischen Wegeführung und Fassadenge-

[17] Vgl. zu Strnads Theaterbauten insbesondere Joseph Gregor, Oskar Strnad. Sein Vermächtnis an das Theater. Wien 1949 [Sonderdruck aus dem Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XII/XIII] sowie die Beiträge von Friedrich Kurrent (Oskar Strnad und der Theaterbau, S. 51–57) und Sabine Koch (Die Ringbühne und ihre Vorbilder, S. 59–63) in Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2).

[18] Oskar Strnad, Wohnung und Haus. Vortrag im Neuen Wiener Frauenklub Jänner 1913. Typoskript ÖNB Wien, S. 7.

[19] Vgl. Werkverzeichnis in Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 139–145 sowie Ulla Weich, Die theoretischen Ansichten des Architekten und Lehrers Oskar Strnad. Diplomarbeit Universität Wien 1995 (bes. Kap. 6: Strnads Vorträge und Schriften im Vergleich mit seinen Arbeiten, S. 123–137).

[20] Oskar Strnad, Neue Wege in der Wohnraum-Einrichtung [1922], zitiert nach Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 123 f., hier S. 124.

staltung besonders die Gestaltung des Wohnbereichs charakteristisch.[21] Nach dem Vorbild der *drawing rooms* in englischen Landhäusern als *ein* großer Raum konzipiert, vereint dieser die Funktionen von Gesellschafts-, Speise- und Wohnzimmer in sich und lässt sich temporär und individuell, etwa durch Vorhänge, in kleinere Raumbereiche unterteilen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es jene Fähigkeiten – stilistische Vielfältigkeit und die Fokussierung auf individuelle Präferenzen – waren, die Hofmannsthal an Strnad zu schätzen wusste und die den Grundstein für die private und berufliche Zusammenarbeit legten.

Stallburggasse 2: Der Wohnraum als Bühne

Wie der persönliche Kontakt zwischen Hofmannsthal und Strnad zustande kam, ist nicht bekannt. Möglicherweise kam es zu einem Zusammentreffen im Kontext des Österreichischen Werkbunds, in dem Strnad seit 1912 als Gründungs- und Ausschussmitglied fungierte und dem Hofmannsthal 1914 beigetreten war; denkbar wäre aber auch eine Vermittlung durch Jakob Wassermann. Jedenfalls beauftragte Hofmannsthal Strnad 1916/17 mit der Ausstattung seiner Mietwohnung im obersten Stockwerk der Stallburggasse 2, des Bräunerhofes, eines 1910/11 erbauten Wohn- und Geschäftshauses. Anders als mit seinem Haus im rund 15 km südwestlich von Wien gelegenen Rodaun befand Hofmannsthal sich hier (wo der Schriftsteller Alfred Polgar und die Opernsängerin Maria Jeritza zu seinen Nachbarn zählten) an einer künstlerisch, gesellschaftlich und lokal zentralen Adresse. Aufgrund der Entfernung zwischen Rodaun und der Inneren Stadt sowie der mühsamen Verbindung mit Bahn und Tramway war die Wohnung als ein funktionales pied-à-terre für Termine und Übernachtungen gedacht, das Hofmannsthal als eine Möglichkeit diente, in Wien präsent zu sein.

Die »kleine wirklich entzückende Stadtwohnung« umfasste ein Vorzimmer, einen großen Raum sowie ein Schlafzimmer mit »einem komischen Bett was eigentlich gar kein Bett sein will«, wie Gerty von Hofmanns-

[21] Vgl. dazu Maria Welzig, Josef Frank (1885–1967). Das architektonische Werk. Wien u. a. 1998, S. 75–78; Inge Podbrecky, Oskar Strnads Haus Wassermann. Eine Inkunable der Wiener Moderne. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXX, 2016, H. 1/2, S. 188–201.

thal schrieb und stolz ergänzte: »Aber dafür ist es von Prof. Strnadt [sic] gebaut!«[22] Hier hatte Strnad möglicherweise eine Eigenheit des Grundrisses einbezogen: Da das Haus Stallburggasse 2 in der Dachzone über akzentuierte Eckabrundungen verfügte, ließ sich diese architektonische Vorgabe gut nutzen, um ein Bett in diese Rundung einzupassen. Während das Schlafzimmer also offenbar überraschende individuelle Eigenheiten aufwies, war das Wohn- und Empfangszimmer, da es als Ort für Verabredungen und Einladungen privater oder geschäftlicher Art geplant war, multifunktionaler und öffentlicher ausgerichtet. Es bot so auch eine Bühne, auf der sich Hofmannsthal als Schriftsteller inszenieren konnte – nicht zuletzt vor Journalisten, die er für Interviews oder *home-stories* hier empfing.[23]

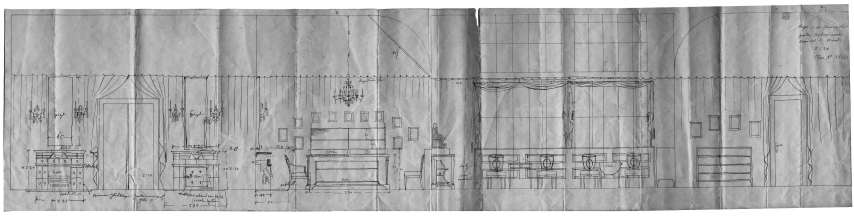


Abb. 1: Oskar Strnad: Lichtpause des Wohn-/Empfangszimmers der Wohnung Stallburggasse (FDH/FGM)

Das auffälligste Gestaltungselement, die vorhangartige Wandbespannung mit grauen Seidenstoffen, unterstützte den bühnenhaften Charakter des Zimmers. Besonders die Raffung des Vorhangs an den Türen ließ jeden Eintritt zum Auftritt werden.

Das Mobiliar griff stilistisch bewusst auf das Vorbild des Biedermeier und damit auf eine besonders auf Wien bezogene »Tradition im Qualitativen«[24] zurück, die das Neue Wiener Möbel auch mit englischen

[22] Rudolf Alexander Schröder, Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal und seiner Familie 1899–1960. Hg. von Gerhard Schuster. Bd. I: Text. München/Wien [in Vorb.], Brief vom 9. Februar 1918, S. 397.

[23] Vgl. z. B. Arthur Ernst, Besuch bei … Hugo von Hofmannsthal. In: Neues Wiener Tageblatt, 8. Juli 1928, S. 7 f. Zwei Fotografien der Wohnung wurden ohne begleitenden Text in der Zeitschrift »Wiener Mode« veröffentlicht (Wiener Mode 33, 1920, H. 8, S. 5), siehe Abb. 2.

[24] Christian Witt-Dörring, Tradition als Ferment der Moderne. Die Wiederentdeckung des Biedermeier im Kunstgewerbe der Jahrhundertwende. In: Wolfgang Kos/Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war. Wien 2004, S. 191–197, hier S. 191.

Einrichtungsstilen verband.[25] Die einzelnen Möbelstücke – etwa ein Sofa, Stühle, ein Konsoltisch – waren formschön, leicht, mobil und daher in ihrer Aufstellung nicht festgelegt; darüber hinaus ließen sie sich gut mit Hofmannsthals ausgewählten ›Kleinigkeiten‹ kombinieren: mit dem Porträt seines Großvaters August von Hofmannsthal, Bildern religiöser Motivik, einem chinesischen Teller oder seinen Büchern. Wie der Raum selbst vereinten auch die Möbel verschiedene Funktionen in sich. Das klassische Inventar eines Schriftstellerzimmers, der Schreibtisch, findet sich lediglich in bescheidender Ausführung als mobiler kleiner Beistelltisch. Eine weitere Schreibmöglichkeit war unauffällig in Form von zwei ausziehbaren Platten in das Bücherregal integriert, das dadurch ebenso effizient wie elegant auch als Sekretär fungierte.

Mit Blick auf den zeitlichen Kontext erscheint trotz der bescheidenen Größe der Wohnung deren Gestaltung als Exemplifikation jener Form der »Ostentation«, die Hofmannsthal 1914 in dem Aufsatz »Appell an die oberen Stände« gefordert hatte. Es sei »in Wien vor allem« wichtig, trotz des Krieges das gesellschaftlich-kulturelle Leben zu pflegen und dabei die heimische Wirtschaft zu fördern: »Nur sehr bedingt ist jetzt das Verkleinern des Hausstandes anzuempfehlen, nur sehr bedingt der Verzicht auf das Überflüssige. […] Ostentation, sonst so abstoßend, jetzt wird sie hoher Anstand.«[26] Das Ziel dieser Ostentation war neben der Darstellung der eigenen Person auch eine Darstellung der Qualitäten des österreichischen Kunstgewerbes, dem Hofmannsthal auch im nationalen Sinn eine identitätsstiftende Wirkung zusprach.[27] Die Gestaltung der Stadtwohnung gab nicht nur diesen Qualitäten eine Bühne, sondern mit ihnen auch einer Facette der Selbstinszenierung Hofmannsthals: dem Präsentieren seiner selbst in einer spezifisch österreichischen Tradition.

[25] Vgl. Max Eisler, Das Wiener Möbel gestern und heute. In: Erich Boltenstern (Hg.), Wiener Möbel in Lichtbildern und maßstäblichen Rissen. Stuttgart 1935, S. VII–VIII.

[26] Hugo von Hofmannsthal, Appell an die oberen Stände. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 99 f.

[27] Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau. In: Ebd., bes. S. 245.

Abb. 2: Fotografien (von Bruno Reiffenstein) der Wohnung »Hoffmannsthal« [sic!] in der Zeitschrift »Wiener Mode« (33, 1920). Obwohl hier als »Bibliothekszimmer« und »Empfangsraum« deklariert, zeigen die Aufnahmen Perspektiven desselben Zimmers.

»Der Schwierige«: Die Bühne als Wohnraum

Für eine Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal als Dramatiker und Strnad als Bühnenbildner war die besondere Raumsensibilität beider Künstler eine gute Voraussetzung. Ihre Kooperation für die Wiener Erstaufführung der Komödie »Der Schwierige« am Theater in der Josefstadt 1924 ist jedoch auch deswegen so bemerkenswert, als sich im Stück selbst eine inhaltliche Fokussierung auf Wohn- und Gesellschaftsräume sowie auf das Verhalten der Protagonisten zu und in diesen Räumen erkennen lässt.

Die Komödie ist, ein Novum bei Hofmannsthal, im Wien der Gegenwart situiert, also in der auch architektonischen Umbruchssituation nach dem Ersten Weltkrieg. Dabei bringt das Stück, in dem Hofmannsthal der österreichischen Vorkriegsgesellschaft ein literarisches Denkmal gesetzt hat, genau jene repräsentativ ausgerichteten Räumlichkeiten auf die Bühne, die in jenen Jahren von zeitgemäßeren Wohnmodellen abgelöst wurden.

Auf eine gelungene Bühnenumsetzung der Komödie legte Hofmannsthal deswegen großen Wert, weil er sich bereits 1921 vergeblich um eine Uraufführung in Wien bemüht hatte, das Stück aber schließlich erst in München sowie mit nur mäßigem Erfolg in Berlin herausgekommen war.[28] Strnad für die Gestaltung der Wiener Räume auf der Bühne hinzuzuziehen, ist im Zusammenhang damit zu sehen, die Raumthematik des Stücks deutlicher zum Ausdruck kommen zu lassen. Als Bühnenbildner verstand sich Strnad als ein dem »Regisseur des Wortes« gleichwertiger »Regisseur der Scene«,[29] dessen Aufgabe es sei, die »dichterische Absicht« eines dramatischen Werks »räumlich zu empfinden und körperlich umsetzen zu können«.[30] »Bühnenscenerie« war nach seinem Verständnis nicht einfach »Dekoration«, sondern ein »wesentlicher Teil des vom Autor niedergelegten Teil und von den Regisseuren zur Sichtbarkeit er-

[28] Zur Aufnahme des Stückes in München und Berlin und den Schwerpunkten der Kritik vgl. Douglas A. Joyce, Hugo von Hofmannsthal's **›Der Schwierige‹. A Fifty-Year Theatre History**. Columbia, SC 1993, bes. S. 32–46. Keine der hier versammelten Kritiken erwähnt die Arbeiten der Bühnenbildner Albert Rall (München) und Michael Rachlis (Berlin).

[29] Oskar Strnad, Regie der Scene [1934]. In: Otto Niedermoser (Hg.), Oskar Strnad. 1879–1935. Wien 1965, S. 82–87, hier S. 84.

[30] Oskar Strnad, Hans Brahm, Das Bild der Bühne [1924], zitiert nach Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 125–126, hier S. 125.

füllten Werkes«.[31] Dass Strnad über ein Raumwissen um Theater- und Bühnenräume ebenso verfügte wie über Erfahrungen in der Ausstattung von Wohnräumen, wie sie »Der Schwierige« inhaltlich erforderte, machte ihn zu einem idealen Partner für die Realisierung des Stücks auf der Bühne. Die Wiener Inszenierung, die im April 1924 im Theater in der Josefstadt unter Max Reinhardt Premiere hatte, bewirkte in Aufnahme und Beurteilung des Stücks einen Umschwung, der sich neben der Leistung des Reinhardtschen Ensembles auch auf Strnads Mitwirkung zurückführen lässt. Selbst kritische Rezensionen lobten das Bühnenbild als atmosphärisch besonders authentisch: »[…] wundervoll [sind] die Bühnenbilder von Oskar Strnad. Diese halfen besonders mit, dem Werke und dem Dichter einen Erfolg zu bereiten«, schrieb der Rezensent der »Arbeiter-Zeitung«.[32] Hermann Bessemer vom »Montagsblatt« tat zwar das Stück ab als ein »snobbistisches [sic!] Lustspiel, geschrieben von einem Snob für andere Snobs«, lobte dagegen Reinhardts Regie und die Kunst des Bühnenbilds:

> Den »Schwierigen« bei Reinhardt sehen, heißt begreifen, weshalb kein Wiener Theaterdirektor das Stück bisher aufgeführt hat. […] Jeglicher Raum – die Interieurs entwarf Professor Oskar Strnad – ist von geheimnisvollem Leben durchpulst, Menschen und ihr Milieu sind mit überwältigender Bedeutung eins. Vollendete In-sich-Geschlossenheit.[33]

Obwohl »Der Schwierige« zumeist als Charakter- oder Konversationsstück interpretiert wird,[34] ist nicht zu übersehen, dass das Stück auf

31 Strnad, Regie (wie Anm. 29), S. 86 f.

32 D. B., Ein Lustspiel von Hugo von Hofmannsthal (›Der Schwierige‹, aufgeführt im Josefstädter Theater). In: Arbeiter-Zeitung, 18. April 1924, S. 7, zitiert nach Joyce, Hofmannsthal (wie Anm. 28), S. 184–186, hier S. 186.

33 Hermann Bessemer, o. T. In: Montagsblatt, 22. April 1924, zitiert nach Joyce, Hofmannsthal (wie Anm. 28), S. 187–189, hier S. 187 und S. 188.

34 In der Forschungsliteratur spielen die konkreten Räumlichkeiten der Komödie zuerst in Studien eine Rolle, die gattungspoetische oder dramentechnische Analysen wie solche des Szenenaufbaus vornehmen, vgl. Karl Konrad Polheim, Die dramatische Konfiguration. In: Werner Keller (Hg.), Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt 1976, S. 236–259 (wieder aufgenommen in Ders., Die Konfiguration und ihre Bedeutung in Hofmannsthals Dramen »Der weiße Fächer« und »Der Schwierige«. In: Ders. (Hg.), Die dramatische Konfiguration. Paderborn 1997, S. 245–274, bes. S. 266–274); Hans Geulen, Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«. In: Helmut Arntzen (Hg.), Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Münster 1988 (Literatur als Sprache 5), S. 99–110; Benjamin Bennett, Hugo von Hofmannsthal. The Theaters of Consciousness. Cambridge u. a. 2009, darin bes. die Kapitel »Missed meetings in ›Der Schwierige‹« (S. 156–167), »Hans Karl's return« (S. 168–190) und

mehreren Ebenen eminent raumorientiert ist: Der Wiener Adlige Hans Karl Bühl kehrt nach Ende des Ersten Weltkriegs und nach einem traumatischen Kriegserlebnis, einer Verschüttung, nach Hause in sein Palais zurück. Er versucht, sich in der Gesellschaft wieder zurechtzufinden, und verlobt sich nach einigen Hindernissen im Rahmen einer Soiree mit der gleichfalls adligen Helene Altenwyl. Viele der auftretenden Schwierigkeiten sind als solche des Raums aufzufassen oder auf solche zurückzuführen, etwa die ständige Suche der Figuren nach günstigen Gesprächsgelegenheiten oder die, eben aufgrund der räumlichen Gegebenheiten, oft unpassenden oder missglückenden Gespräche selbst. »Der Schwierige« stellt eine Gesellschaft vor, die entweder noch in alten Raumstrukturen verhaftet ist oder neue noch nicht anerkennt. Die Gesellschaft, ihre Räume und die von beiden vermittelten Konventionen erweisen sich als ein schwieriges, nicht stimmiges Umfeld für die Protagonisten Hans Karl und Helene.

Mit der Heimkehr und der familiären und gesellschaftlichen Wiedereingliederung des Kriegsteilnehmers Hans Karl greift *Der Schwierige* das Thema Identität auf, das auch auf einen zu Persönlichkeit wie Zeitumständen passenden Wohnraum übertragen wird. Indem das Stück Grenzen und Brüche der Wiener Salonkultur zeigt, deutet es den erwähnten Wandel hin zu freieren Wohnkonzepten an, die Raum für persönliche Präferenzen und Eigenheiten lassen. Überdeutlich sind im Dramentext alle möglichen räumlichen Markierungen ausgestaltet: Sie finden sich in den Familienna-

»Society as drama« (S. 191–229). Psychoanalytisch ausgerichtete Interpretationen stellen die Frage, ob Hans Karl Bühl noch »Herr im eigenen Haus« ist oder sein kann (vgl. Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2007, S. 163–185). Im 2011 erschienenen Tagungsband »The Nameable and the Unnameable« (hg. von Martin Liebscher, Christophe Fricker, Robert von Dassanowsky, München 2011) gehen einige Interpretationen zumindest in Randbemerkungen auf die Bedeutung der räumlichen Bezüge in Aufbau, Genre, Inhalt, Sprache ein: Hans Hahn situiert die Komödie »im Umkreis des ›Heimkehrerstücks‹« und fragt, ob sich die im Stück präsentierte Gesellschaft »überhaupt noch unter ein Dach bringen lässt und ob die Hauptfigur sich unter Dächern wohl fühlen kann« (Hans Karls Schwierigkeiten – neu überdacht?, S. 122–134, hier S. 122). Auf auch räumlich konnotierte Phänomene des Übergangs machen in diesem Band auch Rüdiger Görner (Von Schwierigkeiten und Hofmannsthals lustspielhaftem Umgang damit, S. 20–31) und Caitríona Ní Dhúill (A Woman Proposes. Embattled Masculinity and Female Desire in »Der Schwierige«, S. 94–106) aufmerksam. Eine ausführliche raumorientierte Lektüre, die die Probleme der Konversation und ihrer Inhalte auch auf deren situativen räumlichen Rahmen zurückführt und weitere sprachlich evozierte Raumbezüge aufdeckt, unternimmt meine Doktorarbeit »Wohnen in Wien. Räume bei Hugo von Hofmannsthal« (wie Anm. 15).

men der Protagonisten (so ist etwa Bühl, von ahd. *buhil* bzw. mhd. *bühel* = Anhöhe, Berg, Erhebung, ein typischer nach der Wohnstätte gebildeter Familienname), in ihren Charakterisierungen, in der Art, wie die *dramatis personae* Räume betreten oder sich darin verhalten, in ihren Beziehungen untereinander, in den Auftrittsstrukturen und in der Wortkulisse der Dialoge. Denn die Dialoge thematisieren nicht nur ständig die situativen räumlichen Umstände, sondern rufen auch eine Vielzahl anderer, teils privater, teils gesellschaftlich-öffentlicher Räume auf wie das Boudoir, das Kaffeehaus, die Orte der Sommerfrische oder das politische Herrenhaus. Sie bringen so gleichsam durch eine ›dichte Beschreibung‹ alle Schauplätze ins Spiel, die für den Wiener Erfahrungsraum zentral sind.

Den Wiener Räumen gegenüber steht ein bedrohliches »Draußen«, so die Chiffre des Stücks für Kriegsschauplätze und -erfahrungen, die besonders Hans Karl geprägt und verändert haben. Bereits ein Blick auf die Handlungsräume der drei Akte zeigt, dass in der Abfolge vom Privatraum über die gesellschaftlichen Räume der Soiree hinaus in den Vorsaal eines Palais eine Öffnung von innen nach außen vollzogen bzw. ein Heraustreten aus althergebrachten räumlichen Strukturen angedeutet wird.

Der erste Akt präsentiert den »schwierigen« Hans Karl in einem »mittelgroße[n] Raum eines Wiener älteren Stadtpalais«, der »als Arbeitszimmer des Hausherrn eingerichtet« ist, wie die Szenenanweisung lautet (SW XII, I, S. 7).[35] Die Gestaltung dieses Raums vermeidet in Strnads Umsetzung jeden Gegenwartsbezug. In Stil und Funktion auf die Usancen früherer Generationen ausgelegt, stellt der Raum ein Gegenmodell zu den von Strnad konzipierten Wohnräumen dar. Hier herrscht keine »Übereinstimmung« der Dinge im Raum »mit der Seele des Menschen«, es ist im Gegenteil offensichtlich, dass Hans Karl nicht »mit den Dingen in der Wohnung verbunden« ist und hier nicht »mit Freude« wohnt.[36] Einerseits zeigt sich dies an seinem Umgang mit den Dingen selbst: das Geraderücken von Bildern und Spiegeln und das nervöse Auf- und Zusperren von Schubladen sind bei Hans Karl Zeichen »sehr schlechter Laune« (I,1, S. 8). Andererseits kommt seine Missstimmung daher, dass

[35] Zitiergrundlage für »Der Schwierige« ist der Bd. SW XII Dramen 10. Zitate werden im Folgenden unter der Angabe von Akt (römische Ziffer), Szene (arabische Ziffer) und der Seitenzahl in der Edition nachgewiesen.

[36] Strnad, Mit Freude Wohnen (wie Anm. 13), S. 127.

der Privatraum gar nicht privat ist, sondern von ungebetenen Gästen überrannt wird. Nicht umsonst hat Strnad die Tür als das einzige Element bezeichnet, das diesen Raum seiner Meinung nach charakterisieren sollte.[37]

Abb. 3: Oskar Strnad: Bühnenbild »Der Schwierige«, Akt I
Theater in der Josefstadt 1924; Foto: Bruno Reiffenstein (?), ÖNB, NB 6093388

In der von Strnad gewählten tendenziell historischen Gestaltung finden sich mehrere Stile zusammen. Durch den Hintergrund der vertikal gestreiften Tapeten treten die einzelnen Formdetails der Möbel deutlich hervor. In seiner Umsetzung sind keine Gegenstände zu entdecken, die Auskünfte über spezielle, individuelle Eigenschaften des Bewohners des Raums geben. Selbst der neben Kerzenständern und Büchern auf dem Schreibtisch stehende Bilderrahmen ist dem Zuschauerblick abgewandt und verrät keine Details. Zudem sind durch die formelle Anordnung der Möbelstücke mögliche Bewegungsabläufe im Raum gleichsam vorgeschrieben und Kommunikationssituationen an bestimmten Orten im Raum festgelegt. Durch die Porträts an den Wänden, die wahrscheinlich die Vorfahren der Familie zeigen, ist auch eine Ahnenreihe anwesend, selbst wenn Hans Karl sich allein im Raum befindet. Nicht allein durch

[37] Strnad, Regie (wie Anm. 29), S. 85. – Es ist dies die einzige schriftliche Bemerkung Strnads, die sich direkt auf seine Arbeit für »Der Schwierige« bezieht.

den Stil des Mobiliars, sondern auch durch die Porträts wird so verdeutlicht, dass Hans Karl in diesen Räumen in erster Linie mit seiner Vergangenheit, nicht mit seiner Gegenwart oder gar Zukunft konfrontiert ist. Dieses Interieur ist kein Spielraum für Lebensentwürfe, sondern ein statisches, vergangenheitslastiges Archiv museal wirkender Einrichtungsstile und sozialer Gepflogenheiten. Das Zimmer kennzeichnet Hans Karl als Angehörigen seiner Gesellschaftsklasse, stilistisch und funktional reflektiert es aber weder seine Persönlichkeit noch seine aus den Kriegserlebnissen resultierende Empfindsamkeit.

Auch mit anderen Räumen identifiziert sich Hans Karl seit seiner Rückkehr nicht mehr bzw. nimmt in ihnen seine frühere Rolle nicht mehr ein, weder im Boudoir seiner früheren Geliebten noch im politischen Umfeld des Herrenhauses. Das gesellschaftliche Parkett hat Hans Karl bisher vermieden, die Soiree ist ihm ebenso »ein Graus« wie die »Leute[] in einem Salon« (I,3, S. 12).

Der zweite Akt findet auf der Soiree im Palais Altenwyl statt, genauer in einem kleinen »Salon im Geschmack des XVIII. Jahrhunderts« (Szenenanweisung Akt II, S. 63). Durch den gesellschaftlichen, halb-öffentlichen Charakter der Soiree steht dieser Raum zwar in einem Kontrast zu Hans-Karls privatem Arbeitszimmer, dennoch führt der Salon das Thema eines repräsentativen Innenraums weiter, in dem, gemäß der »altmodischen Hausführung« (II,1, S. 63) des Hausherrn Poldo Altenwyl, bestimmte Verhaltens- und Kommunikationsweisen üblich und vorgeschrieben sind.

Die Räume des Palais Altenwyl stehen damit in Anlage, Ausstattung und in ihrem repräsentativen Anspruch für ein Raum- und Gesellschaftsmodell, das Strnad als Architekt, der »vor allem Wohnräume«[38] schaffen will, explizit ablehnt: »Die Sehnsucht, ein Palais zu haben mit einer Flucht von Sälen […], kostet Geld, ist unverwendbar und nur gemacht, um gezeigt zu werden«,[39] schreibt er (syntaktisch nicht ganz korrekt) 1914. Sein Raumkonzept sieht keine Trennung zwischen privaten und gesellschaftlichen Räumen vor: »Muss denn unter allen Umständen das Gastgeben absolut getrennt sein vom Leben und Wohnen?«[40] Die Soi-

38 Strnad, Neue Wege (wie Anm. 20), S. 124.

39 Oskar Strnad, Von der Anlage der Wohnung. Vortrag in der Urania, 31. März 1914, zitiert nach Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 111.

40 Ebd.

ree im Palais Altenwyl ist jedoch auf eben jene Aspekte des Gastgebens ausgerichtet, die gesellschaftliche Präsentation bzw. ›Ostentation‹ ermöglichen; die dortigen Räumlichkeiten stellen ein Gegenmodell zu den von Strnad konzipierten Wohnräumen dar.

Das aristokratische Flair des kleinen Salons bringt Strnads detailgetreues Bühnenbild hervor durch marmorvertäfelte Wände, Stuckverzierungen, Kronleuchter, Kassettentüren, einen Kamin mit geschwungenem Fries in barockem Stil sowie durch ausschließlich historisch anmutendes Mobiliar, wobei sich in der Ausstattung ebenfalls mehrere Stile oder Stilanklänge (von Louis Seize bis Biedermeier) mischen. Auch dieses Interieur ist in keiner Weise individualisiert, es bietet lediglich den passenden repräsentativen Hintergrund für die gesellschaftlichen Gepflogenheiten. Das Interieur ermöglicht diese Gepflogenheiten nicht nur, es konserviert sie.

Abb. 4: Bühnenbild »Der Schwierige«, Akt II
Foto: Hans Böhm, ÖNB, Pk 2788,327

Wie im ersten Akt sind auch in diesem Raum keine Fenster erkennbar. Zwar wird der Salon nicht nur durch eine, sondern durch zwei große doppelflügelige Türen mit Kassettierungen und aufwendig gefassten Türrahmen bestimmt. Dennoch geht mit diesen Türen (noch) keine Raumöffnung oder -erweiterung einher. Die Räume werden vielmehr trotz ihrer Dimensionen im wörtlichen Sinn ›definiert‹ und als verschlossen, zugangsbeschränkt und gleichsam abgeriegelt gekennzeichnet. Ein Entwurf Strnads für die Wandgestaltungen des zweiten Akts zeigt, dass selbst ein nur auf einem Hintersetzer sichtbares Fenster mit einem Holzladen, als »Brettel Jalousie« beschriftet, verschlossen sein sollte.

Das Setting der Soiree ordnet bestimmte Tätigkeiten wie Musik, Unterhaltung oder Kartenspiel bestimmten Räumen zu, wie dem chinesischen Rauchzimmer, der Bildergalerie, dem großen und kleinen Salon, dem Wintergarten. Das Sprechen über diese Räumlichkeiten und die jeweiligen Aufenthaltsorte und möglichen Treffpunkte der *dramatis personae* dominieren die Dialoge so sehr, dass tatsächlich inhaltlich tragende Konversationen schwer zustande kommen.

Der kleine Salon stellt einen schwierigen Hintergrund für eine Verständigung zwischen Hans Karl und Helene dar. Denn ihr Gespräch berührt nicht nur individuelle und private Themen (nicht zuletzt das Geständnis beider, ein Gefühl der Inkongruenz mit ihrer räumlichen Umgebung zu empfinden[41]), sondern bringt auch durch Hans Karls Bericht seines Verschüttungserlebnisses und weiterer »rein persönliche[r] Sachen, die in mir vorgegangen sind, […] im Feld draußen […] und später im Spital« (III,8, S. 128) topografische und emotionale Räume ins Spiel, die die Grenzen des Salons und der sonst darin üblichen Salonkonversation übertreten. Indem der kleine Salon jederzeit von der Gesellschaft eingenommen werden kann und darin deren kommunikative Verhaltensweisen zu beachten sind, ist er als Raum persönlicher und individueller Verständigung ungeeignet. Hans Karl und Helene verlassen getrennt voneinander den Salon und überhaupt die Räume der Soiree. Nicht von ungefähr macht Hans Karl später den Raum mitverantwortlich für den unglücklichen Verlauf und Ausgang des Gesprächs mit Helene: »Ich hab' früher in unserer Konversation – da oben, in dem kleinen Salon –

[41] In einer frühen Notiz lässt Hofmannsthal die gegenseitige »Sympathie« zwischen Hans Karl und Helene »über das Aufstellen von Möbeln u nouveau stile« zustande kommen (vgl. N 45, SW XII Dramen 10 [Varianten], S. 239).

[…] in dem kleinen Salon. Ich hab' da einen großen Fehler gemacht, einen sehr großen.« (III,8, S. 128)

Nach verschiedenen emotionalen und auch räumlichen Umwegen zwischen Akt II und Akt III – nach Hans Karls *detour* durch die Stadt und Helenes Entschluss, das Haus zu verlassen, um ihm auf die Straße hinaus nachzugehen – kommen im dritten Akt die Aussprache und Verlobung zwischen Hans Karl und Helene in einem Raum zustande, der eigentlich und erst recht in einer Salonkomödie nicht für ein solches Ereignis vorgesehen ist, nämlich im Eingangsbereich des Palais Altenwyl, nicht im Salon. Helene spricht die ungewöhnliche räumliche Situation direkt an (»[…] hier ist vielleicht nicht der rechte Ort, das zu sagen, was gesagt werden muß«), arrangiert sich aber sofort mit diesem Setting: »[…] aber jetzt muß es halt hier gesagt werden.« (III,8, S. 129 f.)

Abb. 5: Bühnenbild »Der Schwierige«, Akt III
Foto: Hans Böhm, ÖNB, Pk 2788,338

Der Eingangsbereich stellt einen Zwischenraum zwischen dem Innenraum, den eigentlichen Wohn- und Gesellschaftsräumen des Hauses,

und dem Außenraum dar, also in diesem Fall der Straße vor dem Palais, wohin Helene Hans Karl folgen wollte. Strnad gestaltet hier einen angemessen repräsentativen und stilechten Vorsaal, dessen Größe durch einen imposanten Treppenaufgang mit Balustradengeländer sowie einen den Aufgang schmückenden Gobelin hervorgehoben wird. Beides sind Elemente, die dem Raum zusätzlich den Anschein von Höhe verleihen. Bemerkenswert ist wiederum die Tür, diesmal in Form einer sehr hohen Glastür mit Doppelflügeln und weißer Holzrahmung, die überraschend modern und leicht wirkt und – im Gegensatz zu den fensterlosen Innenräumen der beiden ersten Akte – den Blick auf die Einfahrt bzw. in eine *porte cochère* freigibt. Er integriert so das für Hans-Karl und Helene bedeutungsvoll gewordene Außen.

Dass sich das Verhalten beider Protagonisten im bzw. zum Raum ändert, zeigt sich auch daran, dass Hans Karl und Helene im Schlusstableau die repräsentative Symbolik einer offiziellen Verkündung ihrer Verlobung (die noch dazu in einem Raum stattgefunden hat, der dafür nicht vorgesehen ist) umgehen und die gesellschaftlichen Räume der Soiree bereits wieder verlassen haben. Es bleibt zwar offen, in welcher Art von Räumen ihre gemeinsame Zukunft stattfinden könnte und wie diese Räume aussehen würden. Dennoch liegt in Helenes und Hans Karls Verlassen der repräsentativen Interieurs sowie in ihrer Verlobung im Vorsaal eine Verabschiedung von traditionellen Raumkonzeptionen und den damit verbundenen Vorstellungen. Mit der in beiden Figuren angelegten Neigung, nicht die Verhaltensweisen einer Vorkriegsgesellschaft in Vorkriegsräumen zu perpetuieren, sondern die ererbten Räume hinter sich zu lassen und sich neue Räume sowie neue räumliche Verhaltensweisen anzueignen, geht letztlich auch eine »Veränderung der Wohnung« einher. Die Bühnenkulissen greifen weniger einen Konflikt zwischen modernen und traditionellen Wohn- oder Stilkonzepten auf, sie unterstützen vielmehr die inhaltlich motivierte Verabschiedung aus repräsentativen Interieurs und Raumkonzeptionen und damit von traditionellen Verhaltensvorschriften im Raum.

Hofmannsthal hat mit der Komödie die aristokratische Vorkriegsgesellschaft, ihre repräsentativen Räume und räumlichen Umgangsformen literarisch festgehalten, dabei aber auch gezeigt, dass die bisher geltenden gesellschaftlichen und räumlichen Regeln an ihre Grenzen

stoßen. Die von Strnad als Bühnenbildner realisierte »plastisch treueste Interieurvision eines Barock-Palais«[42] mag das Publikum der Wiener Erstaufführung an typische Wiener Räume erinnert haben, aber auch daran, dass Strnad als Architekt bei den Konzeptionen seiner eigenen Wohnräume mit der Berücksichtigung individueller Bedürfnisse auch eine soziale und kommunikative Komponente verband. Der von ihm intendierte Raum sollte »das ›sich Aussprechen‹«, »das ›sich gegenseitig Verstehen‹« und schließlich das »›sich Respektieren‹«[43] ermöglichen und damit gerade jene Aspekte fördern, die »Der Schwierige« mit seinen repräsentativen Räumen als problematisch und unmöglich vorführt.

[42] Ludwig Ullmann, Hofmannsthals »Schwieriger« bei Reinhardt. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 17. April 1924, S. 2.
[43] Strnad, Wohnung und Haus (wie Anm. 18), S. 18.

Elsbeth Dangel-Pelloquin

»Ehrlich bis zur Orgie« Schnitzlers Läuterungen

Der poetologische Begriff der Katharsis aus der »Poetik« des Aristoteles hat in einer langen Rezeptionsgeschichte viele widersprüchliche Lesarten erfahren. Im Wien der Jahrhundertwende erlebte diese Rezeption einen Höhepunkt. Die Neubestimmung des aristotelischen Katharsisbegriffs durch den Klassischen Philologen Jacob Bernays (1824–1881) fiel besonders in Wien auf fruchtbaren Boden und betrifft – wenn auch nur indirekt und vermittelt – auch die Werke Arthur Schnitzlers.

Aristoteles fasste die Wirkung der Tragödie als Katharsis (Reinigung) der tragischen Emotionen *éleos* und *phóbos* (Mitleid/Jammer und Furcht/Schrecken).[1] In der deutschen Tradition war lange Zeit die Deutung Lessings maßgebend, wonach die Katharsis als Reinigung im Sinn von Veredelung verstanden wurde: beim Publikum der Tragödie sollten die Emotionen Furcht und Mitleid reiner werden und sich in »tugendhafte Fertigkeiten« verwandeln. Vor allem das Mitleid bildet das Zentrum von Lessings Wirkungspoetik: »*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste.«[2]

Gegen diese, durch die Autorität Lessings verbreitete Bestimmung der Tragödie als »moralisches Correctionshaus« wandte sich Jacob Bernays in seiner 1857 erschienenen Schrift »Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie«.[3] In einer Revoka-

[1] Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 19 (Kap. 6). Fuhrmann übersetzt: »Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt«.

[2] Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel. In: Ders., Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert, München 1971, Vierter Bd., S. 163 (Brief vom November 1756).

[3] Jacob Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie, Breslau 1857, S. 136. Das Verständnis des Tragödiensatzes nach Bernays nahm später Wolfgang Schadewaldt wieder auf. Auch er wandte sich gegen die Lessingsche Übersetzung *Furcht* und *Mitleid* und schlug stattdessen *Schrecken/ Schaudern* und *Jammer/Rührung* vor: »die Gänsehäute und die nassen Taschentücher« seien die Wirkung der Tragödie. Wolfgang Schadewaldt, Furcht und Mitleid. Zur Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes. In: Hellas und Hesperiden. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur. Zum

tion Lessings und im Rekurs auf Aristoteles bestimmte er die tragische Katharsis als einen psychischen Prozess, der über die gezielte Erregung der Affekte zur »Entladung« führe. Nicht als moralischen, sondern »als pathologische[n] Gesichtspunkt« wollte Bernays die Katharsis verstanden wissen[4] und knüpfte dabei an voraristotelische Reinigungskonzeptionen an, die vielfach in der Medizin, im Kult, in der Musik und im Tanz anzutreffen waren. Im Verständnis Bernays' sollten nicht die Emotionen gereinigt, das heißt veredelt werden (*purificatio* und *genitivus obiectivus*), sondern der psychische Haushalt sollte von den Emotionen gereinigt werden, das heißt, die Emotionen sollten abgeführt werden (*purgatio* und *genitivus separativus*).[5]

Diese Neukonzeption der Katharsis als »erleichternde Entladung solcher [mitleidigen und furchtsamen] ›Gemüthsaffectionen‹«[6] wurde vielfach rezipiert und diskutiert und bot für Philosophie, Psychologie und Literatur nachhaltige Impulse, unter anderem für Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« von 1872, die deutliche stoffliche und gedankliche Beziehungen zu Bernays' Abhandlung aufweist.[7]

Der Katharsisdiskurs im Wien der Jahrhundertwende war von der Version Bernays' bestimmt. Josef Breuer und Sigmund Freud übertrugen in den 1895 erschienenen »Studien über Hysterie« das Konzept auf die Hysterietherapie und Psychoanalyse.[8] Sie hatten entdeckt, dass ihre Patientinnen unter Hypnose belastende Erinnerungen, Traumata und Emotionen »abreagieren« konnten, das heißt, dass eine Abfuhr der Erregung durch das Aussprechen zur Behebung der Symptome führen konnte. Ausdrücklich verwenden sie die Begriffe »kathartische Metho-

60. Geburtstag von Wolfgang Schadewaldt am 15. März 1960. Unter Mitarbeit von Klaus Bartels hg. von Ernst Zinn. Zürich und Stuttgart 1960, S. 346–388, hier S. 365.

4 Bernays, Grundzüge (wie Anm. 3), S. 141.

5 Siehe die genaue Analyse von Bernd Seidensticker, Die Grenzen der Katharsis. In: Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Hg. von Martin Vöhler und Dirck Linck. Berlin 2009, S. 3–20, hier S. 15–17.

6 Bernays, Grundzüge (wie Anm. 3), S. 148.

7 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872. Vgl. dazu Karlfried Gründer, Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis. In: Epirrhosis. Festgabe für Carl Schmitt. Hg. von Hans Barion u. a. Berlin 1968, S. 495–528, hier S. 519 ff. und Glenn W. Most, Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles. In: Seidensticker, Grenzen der Katharsis (wie Anm. 5), S. 51–62.

8 Josef Breuer und Sigmund Freud, Studien über Hysterie. Leipzig und Wien 1895.

de« und »kathartische Psychotherapie«.[9] In seiner Neuübersetzung der »Poetik« des Aristoteles von 1897 entschied sich der Klassische Philologe Theodor Gomperz – ganz im Sinne von Bernays – für den Terminus »Entladung« als Übersetzung des Katharsisbegriffs. Alfred Freiherr von Berger, Philosophieprofessor und später Burgtheaterdirektor, stellte in einem der Übersetzung beigefügten Kommentar die Verbindung von Tragödientheorie und den »Hysterie«-Studien her: »Die kathartische Behandlung, welche die Ärzte Dr. Josef Breuer und Dr. Sigmund Freud beschrieben haben […] ist sehr geeignet, die kathartische Wirkung der Tragödie verständlich zu machen.«[10] Auch Hermann Bahr griff in seinem »Dialog vom Tragischen« von 1904 auf die Lesart von Bernays zurück: dieser habe »Katharsis in ›erleichternde Entladung‹ übersetzt«.[11] Zugleich bezog sich Bahr auf die kathartische Therapie durch Breuer und Freud, die er auf die Griechen anwandte.[12] Ähnlich den hysterischen Kranken der Wiener Nervenärzte seien die Griechen »toll« und ihre Kultur hysterisch gewesen, voller unterdrückter wilder Triebe, die aufgrund neuer Sittengesetze kein Ventil mehr hatten. Darum sei die Tragödie erfunden worden, als eine soziokulturelle Notwendigkeit, »als Kur, zur Genesung der Nation.«[13] Die Tragödie sei »als eine entsetzliche Kur der Erinnerung an alles Böse« zu verstehen, »um dieses auszulösen und dadurch zu erschöpfen und abzuspannen«,[14] das heißt um – analog zum individuellen Verfahren der Wiener Nervenärzte – die verbotenen Triebe kollektiv kathartisch abzureagieren.[15] Dagegen werde, wie der »Dialog« im zweiten Teil ausführt, die Tragödie in einer »wahrhaft neuen Kultur« unnötig, der neue Mensch werde stark genug sein und müsse seine Triebe nicht ängstlich unterdrücken, »sondern mit der wunder-

[9] Ebd., S. 228, S. 229 und S. 233. Vgl. zu Breuer und Freud: Günter Gödde, Therapeutik und Ästhetik – Verbindungen zwischen Breuers und Freuds kathartischer Therapie und der Katharsis-Konzeption von Jacob Bernays. In: Seidensticker, Grenzen der Katharsis (wie Anm. 5), S. 63–91.

[10] Aristoteles' Poetik. Übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles von Alfred Freiherrn von Berger. Leipzig 1897, S. 81.

[11] Hermann Bahr, Dialog vom Tragischen. Berlin 1904 (Zuerst erschienen in: Neue deutsche Rundschau 14 [1903], S. 716–736), S. 20.

[12] Ebd., S. 17: »Zwei Wiener Kollegen, der Doktor Breuer und der Doktor Freud, haben sie in einem merkwürdigen Buche beschrieben, ihren Studien über Hysterie.«

[13] Ebd., S. 14.

[14] Ebd., S. 24.

[15] Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 23.

baren Schamlosigkeit des Freien in allen menschlichen Dingen, die in allem, was irgend ein Mensch spürt, gelassen die Natur erkennt, würden sie ruhig ›abgeredet‹ werden; wir hätten die Tragödie in täglichen Diskussionen.«[16] Dieser neue, deutlich von Nietzsche inspirierte Mensch braucht nach Bahr – so die Quintessenz des »Dialogs« – keine Tragödie und mithin keine Katharsis mehr, weil er aus der Wahrheit lebt.

Die folgende Studie stellt sich die Frage, wie Arthur Schnitzler sich in dieser vielstimmigen Diskussion des aristotelischen Begriffs positionierte und wie er in seinen Werken, besonders in seinen Tragödien, den Katharsisbegriff verstand und einsetzte. Schnitzlers Part im Konzert der Wiener Katharsisrezeption ist zunächst einmal durch seine frühen Verbindungen zu den »Hysterie«-Studien von Breuer und Freud von Interesse, hat er doch therapeutische Einsichten dieser Schrift, wie vor allem die Technik der Hypnose, geteilt oder sogar vorweggenommen.

Umso erstaunlicher ist es, dass der Begriff »Katharsis« bei Arthur Schnitzler in den bislang veröffentlichten Werken, Aphorismen, Tagebüchern oder Briefen nicht auftaucht.[17] Dass er ihn als zentralen Terminus der aristotelischen »Poetik« gekannt hat, ist indessen bei einer Wiener Gymnasiallaufbahn am Akademischen Gymnasium selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich ist, dass Schnitzler über seinen persönlichen Umkreis mit dem Wiener Katharsisdiskurs vertraut war, dass er also die medizinisch-therapeutische Neudeutung des aristotelischen Tragödiensatzes durch Bernays, die neue Übersetzung der »Poetik« des Aristoteles durch Theodor Gomperz, Nietzsches Tragödienschrift, die ›kathartische Methode‹ aus Breuers und Freuds »Studien über Hysterie« und Bahrs »Dialog vom Tragischen« bestens kannte. Die Lektüre der drei letztgenannten Titel ist zudem im Tagebuch und in Briefen belegt.[18] Solche

[16] Ebd., S. 48 f. Vgl. zu Bahrs »Dialog« wie insgesamt zur Wiener Katharsis-Diskussion Michael Worbs, Katharsis in Wien um 1900. In: Seidensticker, Grenzen der Katharsis (wie Anm. 5), S. 93–113.

[17] Ich danke Herrn Dr. Peter Michael Braunwarth herzlich für die Recherche in Schnitzlers Erzählungen, Dramen, Tagebüchern und Briefen zum Begriff »Katharsis« und zum Wortfeld »rein« und »Reinheit«.

[18] Über seine Nietzsche-Kenntnis äußert sich Schnitzler mehrfach. Vgl. z. B.: Arthur Schnitzler, Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1981, S. 262. Die Lektüre von Freud und Breuers Hysterie-Studien hält er am 6. Februar 1903 im »Tagebuch« fest (Arthur Schnitzler, Tagebuch 1879–1931. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth u. a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. Wien 1981–1995, hier: Tagebuch 1903–1908, S.14), er kannte den Text zuvor aber wohl aus Gesprächen

genauen Nachweise sind indessen nicht nötig, denn der »Wiener Sumpfboden«, wie das Hofmannsthal einmal nennt, war ohnehin das geeignete Biotop für die Zirkulation der gerade aktuellen Diskurse.[19]

Kenntnis der Wiener Katharsisdiskussionen darf man also bei Schnitzler voraussetzen, dennoch wirft die Abstinenz theoretischer Äußerungen zum Diskursfeld ein Problem auf: Wie und ob sich Schnitzler eine kathartische Wirkung seiner Theaterstücke und vor allem seiner tragisch endenden mehraktigen Dramen beim Publikum vorgestellt hat, ist nicht überliefert oder – angesichts des unedierten Nachlasses[20] – nicht bekannt. Eine klassische Tragödie zu schreiben galt zwar für die jungen Dichter der Wiener Moderne als Gesellenstück ihrer Dichtkunst: Hofmannsthal versuchte »eine 5 actige Renaissancetragödie […], äußerlich im Stil von Romeo und Julie, für die wirkliche brutale Bühne gearbeitet«,[21] Schnitzler schrieb das Renaissancedrama »Der Schleier der Beatrice«, Richard Beer-Hofmann die Tragödie »Der Graf von Charolais«. Auffallend ist indessen, dass Schnitzler seinen Dramen diesen um die Jahrhundertwende mithin immer noch hoch angesehenen Titel »Tragödie« verweigert. Das »Weite Land« trägt die Bezeichnung »Tragikomödie«, ein Titel, den Schnitzler für eine moderne Form der Tragödie verwenden wollte, als deren Grundidee er den »unauflösbaren Widerspruch zwischen Verstand und Gefühl« ansah (AB 101).[22] Aber auch diese Gattungsbezeichnung wählte er nur mit äußerster Reserve, er fand sie sogar – wie er an Otto

und Rezensionen, etwa der Alfred von Bergers in der ›Neuen Freien Presse‹ vom 2. Februar 1896. Bahrs »Dialog vom Tragischen« hat Schnitzler sofort gelesen und Bahr am 13. Juli 1903 dazu beglückwünscht: »Prächtig war Dein Dialog in der N[euen] D[eutschen] R[undschau]! –« (Hermann Bahr – Arthur Schnitzler. Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente. Hg. von Kurt Ifkovits und Martin Anton Müller. Göttingen 2018, S. 267).

19 BW Schnitzler, S. 148. Vgl. zur Zirkulation der sozialen und kulturellen Energien zwischen literarischen Diskursen und der Alltagswelt: Stephen Greenblatt, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt a. M. 1993, bes. S. 9–33.

20 Schnitzlers umfangreicher Nachlass liegt – nach einer bewegten Geschichte – in der Cambridge University Library, im Literaturarchiv Marbach und – zum kleinsten Teil – in der Österreichischen Nationalbibliothek, dazu kommen kleine Bestände in Genf, Freiburg und Jerusalem. Vgl. dazu den Bericht zur Geschichte des Nachlasses der digitalen Edition online unter www.arthur-schnitzler.de/edition/genetisch.

21 BW Schnitzler, S. 23. Die geplante Tragödie »Ascanio und Gioconda« blieb aber in wenigen Szenen stecken.

22 Die Nachweise im Text in Klammern beziehen sich auf die »Gesammelten Werke« Schnitzlers: Arthur Schnitzler, Die Dramatischen Werke. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1962 (D I u. II); Die Erzählenden Schriften. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1961 (E I u. II); Aphorismen und Betrachtungen. Frankfurt a. M. 1967 (AB).

Brahm schreibt – »prätentiös«.[23] Alle anderen Stücke heißen dagegen schlicht »Schauspiel«. Einen Grund für diese Zurückhaltung lassen die kritischen Äußerungen zur Tragödie in Schnitzlers »Aphorismen und Betrachtungen« ahnen: Man verlange in der Tragödie den Untergang des Helden und könne sich nicht damit zufrieden geben, wenn er »vom Dichter wieder in die grauenvolle Unsicherheit des Daseins entlassen« werde (AB, S. 112). Dieser Vorsatz für einen Tragödienschluss scheint einer emotionsgeladenen und emotionsbefreienden Reinigung geradezu entgegengesetzt.

Schnitzlers dramatisches Schaffen hat seine innovativsten Ausprägungen in seinen kleinen Einaktern gefunden, die für tragische Aporien mit katastrophaler Wendung die denkbar ungünstigste Form sind und die ihre Helden tatsächlich fast immer in die »grauenvolle Unsicherheit des Daseins« entlassen. Die Einakter sind keine Dramen im Kleinen, sondern kleine dramatische Szenen: Sie dramatisieren den Augenblick, und sie tun es mit einer Beiläufigkeit, die ohne Höhepunkte und ohne Abschluss auskommt, zumindest ohne ein Ende in dem endgültigen Sinn, wie es die Tragödie in der aristotelischen Definition vorschreibt.[24] In einem Brief an den befreundeten Berliner Theaterdirektor Otto Brahm führt Schnitzler aus: »Der Einakterzyklus sitzt tief in meinem Wesen (was ich gar nicht scherzhaft meine). […] Statt fest aneinandergefügte Ringe einer Kette stellen meine einzelnen Akte mehr oder minder echte, an einer Schnur aufgereihte Steine vor – nicht durch verhakende Notwendigkeit aneinandergeschlossen, sondern am gleichen Bande nachbarlich aneinandergereiht.«[25] Diese gereihten Momentaufnahmen folgen dem Prinzip der »Verschiebung« und nicht der »Verdichtung«,[26] wie es

[23] An den Berliner Theaterdirektor Otto Brahm schreibt Schnitzler am 5. Oktober 1901 über seinen Einakter »Die letzten Masken«, dass man ihn als »Tragikomödie« bezeichnen könnte und fügt hinzu: »Mir ist aber der Titel ›Schauspiel‹, weil minder prätentiös, sympathischer.« Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm. Hg. von Oskar Seidlin. Tübingen 1975, S. 97.

[24] In der aristotelischen Definition ist eine Tragödie die »Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung«, die »Anfang, Mitte und Ende hat«, wobei auf das Ende »nichts anderes mehr eintritt«. Aristoteles, Poetik. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 25 (Abschnitt 7).

[25] Schnitzler – Brahm, Briefwechsel (wie Anm. 23), S. 203.

[26] Dies sind – nach der »Traumdeutung« von Sigmund Freud – die beiden wichtigsten Verfahren der Traumarbeit. Vgl. Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1969 ff., Bd. I, S. 179 und S. 181.

die Tragödie mit ihrer »verhakenden Notwendigkeit« und tragischen Zuspitzung verlangen würde, sie lassen sich immer wieder mit neuem, aber ähnlichem Personal variieren, und es gehört zu ihrer Struktur, dass sie zu kleinen Zyklen zusammengefasst sind, die sich thematisch kombinieren und nuancieren lassen, so besonders im »Anatol«-Zyklus, bei dem das männliche Dramenpersonal konstant bleibt und nur das weibliche wechselt.[27] Im Hinblick auf diese sich verschiebende und reihende Struktur der Einakter, die sich in einer Endlosschleife immer weiterführen ließen und nie zu einem Höhepunkt und einem Ende führen, scheinen Schnitzlers Texte weit entfernt von großen tragischen Entwicklungen und kathartischen Entladungen.

Dennoch gibt es in seinen Texten vielfältige Anschlüsse an die zeitgenössische Katharsisdiskussion, allerdings in einer signifikanten thematischen Ausrichtung und vor allem in einer spezifischen formalen Gestaltung. Das wird bereits evident an den frühen Einaktern, welche die Hypnosetechnik diskutieren und damit deutliche Bezüge zur »kathartischen Methode« aufweisen, wie sie die Hysteriebehandlung von Freud und Breuer konzipiert hat.[28] Auch diese Verbindungen Schnitzlers zur frühen Therapiemethode durch Hypnose sind indessen nicht einem Einfluss, sondern der Zeitgenossenschaft, dem »Geheimnis der Contemporaneität«[29], geschuldet: Als Arzt war Schnitzler mit der Hypnosetechnik vertraut und setzte sie selbst wiederholt ein,[30] seine Hypnose-Texte sind denn auch teilweise vor den »Studien über Hysterie« von 1895 erschienen. Im Frühwerk gibt es dazu zwei Zeugnisse: den Einakter »Die Frage an das Schicksal« aus dem »Anatol«-Zyklus von 1889, und »Paracelsus«, ein Versspiel in Blankversen, 1894 begonnen und 1898 publiziert.

[27] Weitere Einakterzyklen Schnitzlers sind: »Lebendige Stunden«, »Marionetten« und »Komödie der Worte«.

[28] Zur »kathartischen Methode« von Breuer und Freud siehe ausführlich: Gödde, Therapeutik und Ästhetik (wie Anm. 9), besonders S. 67 f.

[29] Hugo von Hofmannsthal, Brief an Karl Wolfskehl vom 17. Juli 1927, zitiert nach Edgar Salin, Um Stefan George. Zweite neugestaltete Ausgabe. München und Düsseldorf 1954, S. 223.

[30] Vgl. dazu den Bericht von Felix Salten über eine Nasenoperation, die Schnitzler durch Hypnose schmerzfrei vornehmen konnte. Felix Salten, Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen. In: Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde XVIII/XIX Jg. (1932/33), S. 34. Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1983, S. 209.

Ich möchte im Folgenden kurz auf dieses Versdrama eingehen, weil sich daran exemplarisch die besonderen Kennzeichen der Katharsisthematik bei Schnitzler aufzeigen lassen. Der besondere, von Freud und Breuer abweichende Einsatz der Hypnose weist auf spätere Gestaltungen voraus, auch wenn diese nicht mehr die Hypnose thematisieren. Das Stück lässt zudem in formaler Hinsicht die spezifische Form erkennen, in der Schnitzlers kleine Dramen, ungeachtet der fehlenden »verhakenden Notwendigkeit«, dennoch kathartische Momente gestalten.

Das Stück »Paracelsus« verwendet – wie auch der frühere Einakter aus dem »Anatol«-Zyklus – die Hypnose in einer für Schnitzler charakteristischen Weise: Die Hypnose soll unterdrückte Emotionen und Phantasien zu Tage fördern und auf diesem Wege eine Befreiung bewirken. Damit entspricht sie vordergründig der Verwendung durch Breuer und Freud. Aber die Intentionen sind grundverschieden: Das Verfahren wird nicht wie bei den beiden Wiener Nervenärzten zur Heilung psychischer Störungen durch die dem Aussprechen geschuldete Abfuhr traumatischer Erfahrungen eingesetzt, sondern zur Enthüllung von Geheimnissen, die der fragende Hypnotiseur brennend zu wissen begehrt. Und diese Enthüllung ist in Schnitzlers Texten immer die Frage nach der Treue der Frau. Es ist die immer selbe Litanei, die Schnitzlers Freundin Olga Waissnix in ironischer Nachsicht einmal die »Conjugaison des Wortes coupable« nannte: »›Est elle coupable?‹, ›sera-t-elle coupable? A-t-elle été coupable?‹«[31]

Während der Privatier Anatol die Hypnose als sportliches Privatvergnügen betreibt, wobei ihn aber einzig diese Frage der weiblichen Treue umtreibt,[32] ist sie in »Paracelsus« einem berühmten Arzt anvertraut, und scheint demnach in berufenen Händen zu sein. Doch gerade hier erlebt die Hypnose einen bedenklichen Einsatz.

[31] Arthur Schnitzler – Olga Waissnix. Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Wien, München und Zürich 1970, S. 178. Das ganze Zitat, bezogen auf Alfred de Musset, lautet: »Dieser ewige Cultus der ›femme‹ wird einem fad. Dann der Müßiggänger von einem Helden, der unaufhörlich Bulletins über sein Inneres herausgiebt, für nichts Sinn hat als für l'amour et la débauche und unaufhörlich ausruft: ›Je souffre‹. Dann die Conjugaison des Wortes coupable ›Est elle coupable?, sera-t-elle coupable? a-t-elle été coupable?, und zum Schluß eine Flut von Thränen.«

[32] Im frühen Einakter stellt Anatol diese »Frage an das Schicksal« im geeigneten Moment doch nicht, sondern problematisiert die Frage selbst, indem er den Nuancen des Wortes »Treue« nachspürt. Er verbietet sich letztlich den Einblick in die Psyche der Geliebten und will lieber die quälende Unsicherheit behalten, als eine befürchtete vernichtende Gewissheit erlangen. Vgl. dazu Gerhard Neumann, »Die Frage an das Schicksal«. Das Spiel von Wahrheit und Lüge in Arthur Schnitzlers Einakter-Zyklus »Anatol«. In: Austriaca 39 (1994), S. 51–67.

Paracelsus, seinem historischen Namensträger nachgebildet, trifft in Basel, im Haus des Waffenschmiedes Cyprian, seine einstige Jugendgeliebte Justina wieder, die nun Cyprians Frau geworden ist. Von der Verwirrung Justinas bewegt, spricht Paracelsus Sätze aus, die sich wie eine konzise Umschreibung des kathartischen Verfahrens von Breuer und Freud anhören:

> Scheut Ihr Erinnerung?
> Man kann Ihr besser nicht die Schauer nehmen,
> Als wenn man sie zum Leben wieder weckt. (D I, S. 477)

Vergangene Erschütterungen verlieren den Schauer (dies der wiederholte Begriff Schnitzlers für unheimliche, vom bewussten Wollen abgetrennte seelische Bewegungen) und beruhigen sich durch ihre erinnernde Wiederbelebung.[33] Aber Paracelsus weckt nicht Erinnerungen in Justina, er suggeriert ihr vielmehr eine gar nicht begangene Tat, nämlich ein Liebesrendezvous mit dem in sie leidenschaftlich verliebten Junker Anselm, den sie in der Szene zuvor zurückgewiesen hat. Justina fleht unter Hypnose voller Gewissensbisse um Gnade für die nur fantasierte Tat. Sie wird also zu ihrem wahnhaften »Privattheater«[34] erst durch den Einfluss der Hypnose gezwungen und gerade nicht davon befreit. Doch die Prozedur gilt gar nicht ihr selbst, sondern ihrem Gatten. Als dieser verunsichert anfängt, an die Untreue seiner Frau zu glauben, hypnotisiert Paracelsus Justina aufs Neue mit dem Befehl, sie solle nur noch wahr sein:

> Merkt auf, Justina: Eins
> Gebiet' ich Euch: Seid *wahr*, wenn Ihr erwacht,
> Wahr, wie Ihr nie gewesen – seid so wahr,
> Nein! *wahrer* als Ihr pflegt gen Euch zu sein,
> So daß wie klare Flut im Sonnenglanz
> Die Seele daliegt, bis zum Grunde leuchtend – (D I, S. 493)

[33] Schauer der Erinnerung: Diesen Topos der Jahrhundertwende verwendet Schnitzler wiederholt, wie überhaupt der »Schauer« eine der prominentesten Gefühlsregungen vorzüglich seiner weiblichen Protagonistinnen ist, so z. B. in »Frau Berta Garlan« (E I, S. 395, S. 428 und S. 512) oder in »Frau Beate und ihr Sohn« (E II, S. 102). Hofmannsthal verwendet die Formulierung in »Der Tor und der Tod«: Claudio beschwert sich, dass das Leben – im Vergleich mit den Erwartungen der Kindheit – nur »schale Schauer der Erinnerung« bringe. GW GD I, S. 297.

[34] Josef Breuer, Krankengeschichte Bertha Pappenheim [1882]. In: Physiologie und Psychoanalyse in Leben und Werk Josef Breuers. Hg. von Albrecht Hirschmüller. Bern 1978, S. 348–364, zitiert nach Gödde, Therapeutik und Ästhetik (wie Anm. 9), S. 76 f.

Der Befehl zur vollen Wahrheit will in seelische Regionen vordringen, die gemeinhin dem Ich verschlossen sind, er will – ganz entsprechend den frühen therapeutischen Strategien Freuds – mit dem Mittel der Hypnose Nichtbewusstes zur Sprache bringen. Diese Enthüllungen werden als »klare Flut« metaphorisiert und stehen damit im Zeichen der Reinheit, die bei Schnitzler eine hohe Dignität besitzt. Die klare Flut spült nun aber paradoxerweise trübe Gefühle der unterdrückten Leidenschaften nach oben, die unter der scheinbar ruhigen Oberfläche eines umfriedeten Frauenlebens brodeln. Erst dieser zweite Hypnosebefehl bringt zum Vorschein, dass der erste nicht nur ein Wahngebilde hervorrief: Unter dem Gebot der Wahrhaftigkeit bekennt Justina, dass die fantasierte Tat ein Ausdruck ihrer unbewussten Wünsche war, dass sie kurz davor stand, dem Werben Anselms nachzugeben, und dass sie sich auch Paracelsus selbst bedenkenlos hingegeben hätte. Diese Gefahren scheinen durch das Aussprechen eine Abfuhr erhalten zu haben: Ganz im Sinne einer kathartischen Therapie ist ihre Seele nun gereinigt von außerehelichen Leidenschaften, dadurch, dass diese Leidenschaften ausgesprochen wurden.[35] »Laß alles dir erzählen! So wird es gut« (D I, S. 489), ist die Formel, die mit dem »Wegerzählen« der Hysterietherapie von Breuer und Freud übereinstimmt.[36]

Der Vorgang erscheint indessen in einem bedenklichen Licht. Zum einen bleibt Justina die ganze Zeit über manipuliertes weibliches Objekt ihres männlichen Hypnotiseurs, sie agiert nur als ein sich selbst unbewusstes Medium. Bezeichnenderweise weiß sie im wachen Zustand nichts mehr von ihren Enthüllungen und kann sich darum auch nicht mit ihnen auseinandersetzen, womit zugleich das von Freud später beanstandete Manko der Methode aufscheint.

[35] Vgl. auch Freuds Erstaunen darüber, wie viel Schnitzler im »Paracelsus« von therapeutischen Vorgängen wisse, zitiert nach Worbs, Katharsis (wie Anm. 16), S. 97. Vgl. dazu auch die Rezension Alfred von Bergers zu den »Studien über Hysterie« von Breuer und Freud, die den Katharsis-Begriff von der Psychologie weg wieder an die Literatur bindet: »Die ganze Theorie ist eigentlich ein Stück uralter Dichterpsychologie. Bei jeder ersten Entdeckung, welche die Wissenschaft auf dem Gebiet der Seele macht, wird sich zeigen, daß die großen Dichter die Wikinger sind, die lange vor Kolumbus in Amerika waren.« (Alfred von Berger, Chirurgie der Seele. In: Morgenpresse. Wien, 2. Februar 1896, S. 1 f., hier S. 2. Gekürzt wiederabgedruckt in: Alfred von Berger, »Die Dichter hat sie für sich…«. In: Psychoanalytische Bewegung, Bd. 4 (1932), S. 73–76, hier S. 75.)

[36] Breuer, Krankengeschichte Pappenheim (wie Anm. 34), S. 355, zitiert nach Gödde, Therapeutik und Ästhetik (wie Anm. 9), S. 65 f.

Justina *wie erwachend.*
Was ist denn hier geschehn? – Mich dünkt, ich sagte
So viel von mir, als ich – nie sagen wollte. (D I, S. 498)

Zum andern provoziert Paracelsus die Erschütterung der Leidenschaften gar nicht in therapeutischer Absicht für die Frau, sondern für den prahlenden Gatten, dem er in agonaler Konkurrenz von Mann zu Mann eine Lektion erteilen will. Er ist der Adressat, dem die Unsicherheit seines sicher geglaubten Besitzes vor Augen geführt wird. Die erlittene Verlustangst beschädigt sein Selbstbewusstsein empfindlich und führt zu heilsamer Bescheidenheit. Anfangs behauptet er großspurig:

Zu fürchten hab' ich nichts … Erinn'rung nicht
Und keine Schwärmerei. Vom Gegenwärt'gen
Umschlossen und gebändigt ist das Weib. (D I, S. 478)

Am Schluss dagegen gibt er erschüttert zu:

Ein Sturmwind kam, der hat auf Augenblicke
Die Thore unsrer Seelen aufgerissen,
Wir haben einen Blick hineingethan …
Es ist vorbei, die Thore fallen zu. –
Doch was ich heut gesehn, für alle Zeit
Soll's mich vor allzu großem Stolze hüten. (D I, S. 498)

Die Entladung der weiblichen Leidenschaften, die der Gatte – im Unterschied zu seiner Frau bei klarem Bewusstsein – als Zuschauer ihres Privattheaters miterlebt hat, macht ihn zum innertheatralen Rezipienten, der durch die dargestellten Leidenschaften eine kathartische Erschütterung erfährt.

Die Schlussworte des Paracelsus, die wiederholt als Schnitzlers anthropologisches Vermächtnis gelesen wurden (wovon er sich aber distanziert hat),[37] erhalten in dieser Perspektive einen ganz bescheidenen Stellenwert: Sie fungieren als eine Warnung vor männlicher Hybris in Bezug auf weibliche Treue.

Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.

[37] Vgl. dazu die Bemerkung in den Aphorismen aus dem Nachlass: »sagt Parazelsus, aber nicht ich.« (AB, S. 464).

Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;
Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug. (D I, S. 498)

Der frühe Einakter »Paracelsus« hat Modellcharakter für die Katharsisthematik in Schnitzlers Werk und steckt die Koordinaten ab. Zwar wird die Hypnose später kaum mehr thematisiert und insofern sind die kathartischen Momente – genau wie später bei Freud – vom Thema der Hypnose abgekoppelt. Die Behandlung des Themas im frühen Einakter lässt aber vier Aspekte erkennen, welche die besondere Signatur kathartischer Momente bei Schnitzler erzeugen: Zum einen findet eine Sexualisierung der kathartischen Affekte statt. Zum andern rückt in Schnitzlers Thematisierung kathartischer Vorgänge der Genderaspekt ins Zentrum. Drittens wird das in Schnitzlers literarischer Ökonomie hoch besetzte semantische Feld der Reinheit aktiviert und tritt in eine Spannungsbeziehung zum ebenso zentralen Gegenbegriff der Lüge. Viertens und vor allem kennzeichnet ein formaler Aspekt die spezifische Gestaltung Schnitzlers: Die kathartische Entladung der Leidenschaften ist in seinen Einaktern in eine gerahmte Situation gebannt – in ein innertheatralisches Privattheater oder in eine zweite, nur erzählte Realitätsebene –, wodurch die Figuren der äußeren Erzähl- beziehungsweise Spielebene ihrerseits zu Zuschauern werden und die vorgeführte oder erzählte Entladung der Affekte an sich selbst in homöopathischer Dosierung innerhalb des Textes erleben können.[38]

Im Folgenden sollen die Spuren der Schnitzler'schen Katharsismethode anhand dieser vier Koordinaten verfolgt werden, ihre Besonderheit im Stimmenkonzert der zeitgenössischen Wiener Diskussion herausstellen und den kulturellen Austausch mit den Beiträgen von Freud, Breuer, Bahr und Hofmannsthal hervorheben.[39] Besonders mit Bahrs »Dialog vom Tragischen« treten Schnitzlers innerfiktionale Positionen in einen Gesprächszusammenhang; manche der Dramatisierungen Schnitzlers erscheinen wie bestätigende Illustrationen zu Bahrs theoretischen Ausführungen. Dies gilt aber nur für Bahrs These im ersten Teil seines »Dialogs«, wonach die Tragödie der Griechen eine Kompensationsform sei,

[38] Zur Homöopathie vgl. Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 13 und S. 19. Auch Paracelsus lässt Justina ihre Wünsche nur verbal und unter dem Einfluss von Hypnose erleben, wodurch die homöopathische Dosis der erregten Leidenschaften gewährleistet ist.

[39] Vgl. zum kulturellen Austausch Greenblatt, Verhandlungen mit Shakespeare (wie Anm. 19).

welche die überwundene Barbarei der Menschheit in der unschädlichen verbalen Form aktiviere, was zu einer »erleichternden Entladung« der unterdrückten Affekte führe. Zu Bahrs Hauptthese im zweiten Teil seines »Dialogs«, welche die Verzichtbarkeit der Tragödie, ja des Theaters insgesamt für die neuen Menschen beweisen will, finden sich, wie zu zeigen sein wird, in Schnitzlers Fiktionalisierungen wiederholt kritische Repliken.[40]

Sexualisierung

Die Leidenschaften, die in Schnitzlers Dramen und auch in den erzählenden Texten verhandelt werden, sind fast immer Leidenschaften des Eros. Unser tiefstes Wesen, so befindet Ormin in »Stunde des Erkennens«, ist dort, »wo unsere Wünsche schlafen oder sich schlafend stellen« (D II, S. 476). Und diese Wünsche sind erotischer Natur, das spricht Ormin ebenfalls aus, wenn er von der braven Hausfrau Klara vermutet, »daß tief in Ihnen die Seele einer großen Liebenden schlummert« (D II, S. 476). Andere Erschütterungen, die Menschen erleben, Emotionen wie Furcht und Scham, Trauer, Schrecken und Jammer, Zorn und Neid sind meist die sekundären Ableitungen aus dieser ersten Leidenschaftsquelle. Klingt aber in der Formulierung von der »großen Liebenden« noch der romantische Liebescode nach, so werden Schnitzlers Protagonisten oft nur von kruden sexuellen Wünschen umgetrieben, die mit Liebe wenig zu tun haben. Diese Dissonanz zwischen individueller Liebe und freizügigem sexuellen Begehren ist denn auch die Triebkraft vieler Handlungen, hinzu kommen die Einengungen gesellschaftlicher Moralkonventionen, so dass Schnitzlers Figuren einen Zweifrontenkrieg kämpfen müssen, in dem sie oft unterliegen. Die in Bahrs »Dialog« aufgestellte These von dem dünnen Firnis der Sitte, unter der die alte Barbarei hervordränge, die bei Bahr hauptsächlich für die antiken Griechen gilt,[41] ist in Schnitzlers postviktorianischen Texten sexuell gewendet: »La bête humaine«

[40] Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), u. a. S. 16 ff. (bes. S. 20), und S. 47 ff. Zur impliziten Kritik Schnitzlerscher Protagonisten an Bahrs Ausführungen siehe die unten zitierte Bemerkung Mauers im »Weiten Land«, D II, S. 307 f., und die des Schriftstellers Felix im »Bacchusfest«, D II, S. 552.

[41] Wiederholt bei Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), so z. B. S. 12, S. 39 (»Kur verhaltener Triebe«), S. 40.

ist vor allem ein sexuell triebhaftes Tier.[42] Das immer lockende und nie gemeisterte Chaos, das nach Bahr aus den Blicken der modernen Passanten schielt,[43] wird in den vielzitierten Sätzen von Schnitzlers Hoteldirektor Aigner im »Weiten Land« ausdrücklich auf Liebesdinge bezogen:

> So vieles hat zugleich Raum in uns –! Liebe und Trug … Treue und Treulosigkeit … Anbetung für die eine und Verlangen nach einer andern oder nach mehreren. Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches … Das Natürliche … ist das Chaos. (D II, S. 281)

Genderisierung und therapeutisches Setting

Dieses sexuelle Chaos betrifft beide Geschlechter. Aber während es sich bei den Männern meist unverblümt an der Oberfläche ausdrückt, verhält es sich beim weiblichen Geschlecht anders: bei den Frauen stellen sich die Wünsche schlafend und müssen geweckt werden. Diese Aufgabe fällt – wie in »Paracelsus« – dem Mann zu, der sich als Therapeut geriert. Die dabei wiederholte Grundkonstellation kann geradezu als Inversion der kathartischen Methode Freuds und Breuers gelten. Zwar bleibt das Setting von männlichem Therapeuten und weiblicher Patientin erhalten, die therapeutische Intention hat sich dagegen umgekehrt: Es geht nicht darum, eine hysterische Patientin von ihren pathologischen Symptomen zu heilen, vielmehr wird umgekehrt eine ruhig und zufrieden lebende Frau durch die Anweisung des Mannes allererst mit ihren Leidenschaften bekannt gemacht und dadurch gewissermaßen hysterisiert. Der therapeutisch wirkende Mann ist dabei nur die Kehrseite des eifersüchtigen, der projektiv vorwegnimmt, was er befürchtet. Diese Methode führt nicht zur Heilung der Frau, sondern zur Beruhigung des Mannes über seinen größten Schrecken: die treulose Frau.

Beispielhaft für diese Konstellation sind die Erzählung »Die Hirtenflöte«, das Drama »Komödie der Verführung« und das Renaissancedrama »Der Schleier der Beatrice«, das Motiv taucht aber abgemildert in vie-

[42] So der Titel des Romans von Emile Zola, »La bête humaine«. Vgl. dazu auch die Kombination von sexueller Triebhaftigkeit und Bestiarium in Hofmannsthals »Elektra«.

[43] Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 41.

len anderen Texten auf.[44] Ganz exemplarisch gestaltet es die Erzählung »Die Hirtenflöte« von 1909, die zu den schwächeren Schnitzlers gehört, und damit umso plakativer die Obsessionen ihres Verfassers formuliert. Der Astrologe Erasmus stößt seine junge Gattin mit dem sprechenden Namen Dionysia in die Welt hinaus, weil er nicht sicher sein kann, dass ihre Zärtlichkeit und Treue nicht nur dem Mangel an Versuchungen zu verdanken sind.[45] Sie müsse – so das ihr verschriebene Programm – »jeder Neugier, die sich in dir regt, jeder Sehnsucht, die dich lockt, ohne Zögern Folge leiste[n], wohin sie dich auch führe.« (E II, S. 14) Und diese Regungen führen dann Dionysia, die ihrem Namen alle Ehre macht, in sexuelle Abenteuer bis hinauf zum Fürstenhof, in rauschhafte Orgien »ohne Zügel, Rücksicht und Scham« (E II, S. 35), in Mord und Todesgefahr. Als sie zu ihrem Gatten zurückkehrt, deutet dieser das von Dionysia durchlebte »Übermaß der schmachvollen Lüste« (E II, S. 35) in paradoxer Zuspitzung als einen kathartischen Vorgang, als Reinigungsprozess: »Reiner stehst du vor mir als all jene andern, die im trüben Dunst ihrer Wünsche atmen. Du weißt, wer du bist.« (E II, S. 39) Doch Dionysia verlässt ihn, weil sie sich weniger kennt als je und weil seine Reaktion den Schauder vermissen lässt, den ihr Schicksal verdient hätte. Auch wenn diese Schlussvolte das Verhalten des männlichen Protagonisten kritisiert, gibt die Erzählung keinerlei Hinweis darauf, dass sie als Karikatur oder auch nur als kritische »Revue stereotyper Frauenbilder« der Jahrhundertwende konzipiert ist.[46] Das verbietet schon die hartnäckige Wiederholung derselben Konstellation in Schnitzlers Textwelten.[47] Die-

[44] Etwa im »Zwischenspiel« und im »Weiten Land«.

[45] »[D]aß deine Zärtlichkeit Liebe, deine Unbeirrbarkeit Treue, das Gleichmaß deiner Seele Glück bedeuten, und sich auch im Drang und Sturm eines bewegteren Lebens so bewähren würden?« (E II, S. 12).

[46] Diese Interpretation versucht zur Ehrenrettung Konstanze Fliedl, Arthur Schnitzler. Stuttgart 2005, S. 164. Polt-Heinzl verspürt dagegen **»ein wenig den Geruch von Männerphantasien«. Eveline Polt-Heinzl, Der Genia Effekt oder Schnitzlers Umgang mit den strukturellen Lücken im Verhältnis der Geschlechter.** In: IASL 33 (2008), S. 111.

[47] Die Konstellation findet sich einmal im »Schleier der Beatrice«, wo der Dichter Filippo die kindliche Beatrice in die ihr vorbestimmten erotischen Abenteuer entlässt, weil sie sich im Traum als Gattin des Herzogs gesehen hat. Träume werden in diesem Schauspiel ganz im Sinn der »Traumdeutung« Freuds als zensurfreie Wunscherfüllung verstanden, als »freche Wünsche, die das Licht des Tags / zurückjagt in die Winkel unsrer Seele« (D I, S. 576). Noch eindringlicher wird die Konstellation in der figurenreichen »Komödie der Verführung« gestaltet, in welcher der Mann die Frau ebenfalls auf den erotischen »Weg ins Freie« schickt, auf dem sie haltlos strauchelt. Dabei wird ausdrücklich und in hohem Pathos betont, dass die Liebe nur dem einen Mann gilt, die Versuchung aber von vielen ausgehen kann: »Fakkelschein, Flöten und Geigen, nächtliches Wellenrauschen, eine schmeichelnde Stimme, Duft

se Gestaltungen scheinen fast manisch einen Schrecken an die Wand zu malen, um ihn dann in kathartisch-therapeutischer Absicht abführen und sich darüber beruhigen zu können.[48] Solche Texte sind nicht – wie Richard Beer-Hofmann so schön vom »Reigen« gesagt hat – Schnitzlers »erectiefstes« Werk,[49] sondern nur seine projektivsten, insofern sie das Jahrhundertwendephantasma der fortwährend sexuellen Frau obsessiv durchspielen.[50]

Immer wieder ist es die Inkongruenz von Liebe und Sexualität, die Schnitzlers Frauenfiguren verstört und in den Tod treibt. Mit dem Ruf ›Nur dich, habe ich geliebt‹,[51] den die Sterbenden dem Mann, dem sie untreu wurden, zurufen, wird ihr Opfer abschließend des jammernden Mitgefühls würdig. Da geht es für die untreuen männlichen Protagonisten glimpflicher aus: sie dürfen sich – wie im »Weg ins Freie« und wie in der »Traumnovelle« – in einer wahren kathartischen Affektentladung im Schoß der von ihnen betrogenen Frau ausweinen, in einer Choreografie, die von fern an eine *Pietà*-Gruppe erinnert.[52]

von Flieder – und deine Aurelie gleitet in die Arme eines Verführers, eines Freundes, eines Fremden, der die Stunde zu nützen weiß.« (D II, S. 964) Diese Entfesselung der weiblichen Leidenschaften führt nicht zur Beruhigung oder zur Reinigung, sie endet vielmehr meistens tödlich. Allen diesen Frauen, die von einem Mann zum andern taumeln, merkt man die Projektionen von Mann zu Mann an.

48 Es hat den Anschein, als müsse die kathartisch-therapeutische Absicht über den Text hinaus auch zur Beruhigung des Verfassers herhalten, so lassen sich jedenfalls viele autobiografische Äußerungen Schnitzlers lesen. Den Stellvertretermodus der Literatur benennt Schnitzler explizit Otto Brahm gegenüber. Am 1. September 1902 schreibt er ihm: »Ich verurteile mich gewissermaßen zum Tode – um mich außerhalb des Stückes um so sicherer begnadigen zu können«. (Schnitzler – Brahm, Briefwechsel [wie Anm. 23], S. 130)

49 Richard Beer-Hofmann in einem gemeinsamen Brief mit Hofmannsthal an Schnitzler: »Viele Leute werden es als Ihr erectiefstes Werk bezeichnen.« (BW Schnitzler, S. 167)

50 Besonders pointiert sind diese Jahrhundertwendephantasmen bei Otto Weiniger formuliert. Dessen berühmter Satz: »Das Weib ist fortwährend, der Mann nur intermittierend sexuell« wurde von Kraus – in Umkehrung der frauenverachtenden Intention – gerade als Beitrag zur Befreiung der Frau gefeiert. Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. München 1980 (Nachdruck der Erstausgabe von 1903), S. 115. Vgl. dazu auch: Nike Wagner, Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Frankfurt a. M. 1982, bes. S. 153 ff.

51 So z. B. in »Frau Berta Garlan« (E I, S. 510) und in der »Komödie der Verführung«, wo dieser Satz zwar nicht ausgesprochen, wohl aber durch den gemeinsamen Liebestod besiegelt wird (D II, S. 972).

52 »Weg ins Freie« (E I, S. 868), vgl. auch die »Traumnovelle« (E II, S. 503).

Die aus ihrem haltlosen Triebleben zurückkehrende Dionysia wird von ihrem Gatten als »rein« bezeichnet, weil sie ihre Wünsche kennt und gelebt hat. Wird auch dessen Experiment durch den Erzählverlauf verworfen, bleibt doch die Kombination von Reinheit und Leidenschaft in Schnitzlers Textwelten gültig. »Rein« hätte ein außereheliches Glück für Ormin in »Stunde des Erkennens« mit der Frau seines Freundes werden können (D II, S. 478), »ewig rein« bleibt Seraphine in der »Komödie der Verführung«, sollte sie auch zehn Liebhaber haben. (D II, S. 863) Das Paradigma Reinheit erfährt gegenüber seinem konventionellen Gebrauch eine radikale Umwertung:[53] Es wird zum Synonym für Offenheit und Ehrlichkeit dem eigenen und fremden Begehren gegenüber, zu einem Fanal gegen eine Moral, die dieses Begehren negiert. Judith in der »Komödie der Verführung« rechtfertigt ihr offen promiskuitives Leben damit, sie wolle es »ehrlicher treiben als – die anderen« (D II, S. 865), und der Arzt Franz Mauer fordert im »Weiten Land«, man solle in Liebesdingen doch ehrlich sein, »[e]hrlich bis zur Orgie« (D II, S. 307). Wiederholt erscheint die Orgie als Reinigungsritual, das die Figuren aus ihren leidenschaftlichen Verstrickungen herausführt, so vor allem im »Bacchusfest«.[54]

Der Arzt Franz Mauer aus dem »Weiten Land«, der die Ehrlichkeit in Beziehungsdingen einklagt, äußert sich auch zum Gegenbegriff, zum Reizwort »Lüge«, das in Schnitzlers Textuniversum ebenfalls eine prominente Rolle spielt. Er behauptet dazu: »[E]s gibt vielleicht nur ein schweres [Wort] auf der Welt – und das heißt Lüge«. Ibsens »Lebenslüge« klingt an, vor allem aber lesen sich Mauers Ausführungen, als sei er einer der Gesprächspartner in Bahrs »Dialog vom Tragischen« und reagiere auf die dort vorgetragenen Thesen des Hausherrn. Auch in Bahrs »Dialog« ist die Lüge ein Schlüsselwort. Die Hysterie, die der Hausherr

53 Diese Konnotation von Reinheit steht in genauer Opposition zum konventionellen, jede (außereheliche) Sexualität ausschließenden Reinheitsverständnis, das ein Kritiker zum Ausdruck brachte, als er in einer Vorstellung des »Märchens« dem Verfasser zurief: »Um Reinlichkeit wird gebeten«. (Schnitzler, Briefe [wie Anm. 18], S. 227)

54 Im »Bacchusfest« ist die Orgie in die Binnenerzählung verlegt, siehe D II, S. 551. Die »Traumnovelle« führt nur hart an die Orgie heran, wodurch Fridolins Verlangen erst recht in Aufruhr gerät.

der gesamten griechischen Kultur unterstellt, erklärt er mit der Lüge vom angeblich sittlichen Menschen, auf der diese Kultur aufgebaut worden sei, während in Wirklichkeit die wilde Barbarei nur mit einer dünnen sittlichen Schicht übertüncht war.[55] Für die Gegenwart dagegen fordert der Hausherr des »Dialogs« eine Kultur, die sich ohne Moral behelfen könne und darum auch die Lüge überflüssig mache. Die Kultur solle sich mit »offenen Augen über den Abgrund halten«, so würden die Menschen »endlich einmal auch diese Wahrheit ertragen lernen: daß sie das Laster brauchen.«[56]

Bahrs im Rückgriff auf Nietzsche gewonnene Utopie von der »wunderbaren Schamlosigkeit des Freien in allen menschlichen Dingen«,[57] scheint für den fiktiven Franz Mauer im »Weiten Land« eine anthropologische Unmöglichkeit, denn in der behaupteten Freizügigkeit sieht er nur eine neue Lüge:

> [D]ies Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogenem Gleichmut – von rasender Leidenschaft und leerer Lust, wie ich es hier sehe – das find' ich trübselig und grauenhaft – … Der Freiheit, die sich hier brüstet, der fehlt es am Glauben an sich selbst. Darum gelingt ihr die heitre Miene nicht, die sie so gerne annehmen möchte … darum grinst sie … wo sie lachen will. (D II, S. 307 f.)

Mauer, wiewohl eine der besonnenen Arztfiguren in Schnitzlers Welt, muss nicht unbedingt das Sprachrohr seines Erfinders sein, doch die tragische Entwicklung der Dramenhandlung gibt seiner Skepsis recht. Die neuen Menschen, die keine Tragödie, nicht einmal eine Tragikomödie mehr brauchen, weil sie keine Lügen mehr kennen, sind in Schnitzlers Werk nicht zu finden. Wo sie glauben, diese lügenfreie Offenheit erreicht zu haben, belügen sie nur sich selbst. Es ist eine durchgehende Konstante Schnitzlerscher Gestaltung, dass »Verstand und Gefühl […] völlig getrennten Haushalt führen« (AB, S. 101), worin er – ›diesseits von Gut und Böse‹, diesseits der Lüge – die handlungstreibende Kraft der modernen Tragikomödie erkennt.

[55] Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 23 f.
[56] Ebd., S. 49 f.
[57] Ebd., S. 49.

Binnendramatisches Spiel und Rahmung

Schnitzlers Dramen inszenieren wiederholt ein Spiel im Spiel-Arrangement, das ein binnendramatisches Publikum zum Rezipienten der inneren Spielebene macht und dadurch gleichsam auf der Bühne die kathartische Wirkung für sich nutzen kann. Dieses quasi gerahmte Spiel im Spiel bildet die besondere Signatur der kathartischen Momente in Schnitzlers Einaktern: »Die letzten Masken«, »Die Frau mit dem Dolche«, »Das Bacchusfest« und der besonders raffiniert die Spielebenen mischende »Grüne Kakadu« sind Beispiele solcher binnendramatischer Inszenierungen. Auch im erzählenden Modus kann die Trennung der Wirklichkeitsebenen zu einer innerliterarischen Katharsis führen. Das eindrücklichste Beispiel dafür ist die »Traumnovelle«, bei der beide Protagonisten unversehrt ihre imaginativen Erlebnisse abschließen und in ihre alltägliche Wirklichkeit zurückkehren können, die nun aber um das Wissen der Gefährdung bereichert ist. Ausdrücklich werden die nächtlichen Abenteuer, die die Eheleute je für sich durchzustehen haben, in den befreienden Modus des Erzählens überführt: »Ich will dir alles erzählen«, dieser von einem Tränenstrom begleitete Satz Fridolins, der den fast gleichlautenden in »Paracelsus« wieder aufnimmt, kann als Grundmuster der kathartischen Entladung gelten (E II, S. 503).

Im Einakter »Die letzten Masken« von 1902 bleibt zweifelhaft, ob das binnendramatische Spiel zu einer kathartischen Wirkung führt. Der todkranke Journalist Karl Rademacher bittet um den Besuch seines Jugendfreundes, eines inzwischen berühmten Schriftstellers, um vor seinem Tod eine lang ersehnte Abrechnung herbeizuführen, indem er dem vom Leben Verwöhnten entgegenschleudert, dass seine Gattin die Geliebte Rademachers war. Um sich entsprechend vorzubereiten, inszeniert er die Szene mit einem ebenfalls kranken Schauspieler, der die Rolle des verhassten einstigen Freundes übernimmt. Als dann der wirkliche Schriftsteller auftritt, werden nur noch banale Sätze ausgetauscht. Ob das Spiel im Spiel die eigentliche Aussprache überflüssig gemacht hat, weil die Wut im Übungsgespräch schon abgearbeitet und beruhigt wurde, oder ob Rademacher zu feige für die entscheidende Auseinandersetzung ist, bleibt offen. Damit bleibt auch unentschieden, ob das innertheatralische Spiel eine therapeutisch-kathartische Wir-

kung haben konnte, oder ob damit nur die letzte Kraft für die Abrechnung vorzeitig verpufft ist.

Der Schluss lässt Rademacher sterbend zurück, gleichgültig gegen alle irdischen Belange, auch gegen seinen unerfüllten Rachewunsch. Seine Abgeklärtheit lässt fast auf eine »erleichternde Entladung« der vorigen Erregung schließen: »Was hat unsereiner mit den Leuten zu schaffen, die morgen noch auf der Welt sein werden?« (D I, S. 735). Das reale Theaterpublikum dagegen, dem die eigentliche dramatische Auseinandersetzung vorenthalten bleibt, wird um seine leidenschaftliche Erregung und Abfuhr betrogen, zumindest nach der Meinung des Theaterdirektors Otto Brahm, der das innertheatralische Spiel des Einakters für ›Anti-Dramatisch‹ hielt: »[D]aß jemand das nicht tut, schweigend, was er zu tun verhieß, muß auf der Bühne fast stets enttäuschen […].«[58]

Im »Grünen Kakadu« von 1898 dagegen werden während des ganzen Stücks auf komplexe Weise die Ebenen des inneren und äußeren Spiels durchmischt, was am Schluss zu einer verhängnisvollen Überschreitung des inneren Spielrahmens und zu einer Realisierung der zuvor nur gespielten mörderischen Leidenschaft führt. Der wegen seiner schönen, aber untreuen Frau eifersüchtige Schauspieler Henri berichtet auf so intensive und überzeugende Weise von der angeblichen Ermordung seines Nebenbuhlers, dass die zuhörenden Gäste der Kneipe ihm Glauben schenken und ihm dabei über das tatsächliche Liebesverhältnis zwischen seiner Frau und dem Konkurrenten die Augen öffnen. Als dann der Nebenbuhler ›real‹ auftaucht, führt Henri in höchster Erregung den gespielten Mord vor den Augen seiner Zuschauer ›real‹ aus, wodurch das angenehme Gruseln des Kneipenpublikums in Entsetzen umschlägt.

Ob die Entfesselung der Leidenschaften bei Schnitzler zu einer läuternden Beruhigung führen kann oder ob sie zerstörerisch wirkt, hängt demnach letztlich von der Rahmung ab. Von entscheidender Bedeutung für eine entspannende Wirkung der binnendramatischen Katharsis ist die Stabilität dieser Rahmung. Das wird noch einmal im Vergleich der beiden Einakter »Die Frau mit dem Dolche« und »Das Bacchusfest« deutlich. In beiden Fällen soll eine erotische Komplikation der Gegenwart durch eine Rückversetzung in vergangene Epochen einer Lösung

58 Schnitzler – Brahm, Briefwechsel (wie Anm. 23), S. 99. Brahm revidierte seine Meinung allerdings wieder und verschob seine Kritik auf »Die Frau mit dem Dolche«, durch deren Publikumswirkung er sich dann erneut korrigieren musste.

zugeführt werden, was im ersten Fall scheitert, im zweiten Fall gelingt.

»Die Frau mit dem Dolche« von 1902 beginnt in einer modernen Bildergalerie, in der ein junger Mann namens Leonhard der Gattin eines berühmten Schriftstellers, Pauline, eine Liebeserklärung macht. Zwar stößt er nicht auf Gegenliebe, aber die junge Frau ist dennoch in Gefahr, aus bloßem sinnlichem Verlangen nach ihm. Sie verschließt sich diesen Gefühlen jedoch, bis sie sich in dem Gemälde, vor dem sie stehen, selbst erkennt: Darauf ist im Renaissancedekor eine Frau mit erhobenem Dolch und ein männlicher Leichnam am Boden abgebildet. In der imaginierten Erinnerung steigt die moderne Frau buchstäblich in den Rahmen ein und erlebt sich selbst als Heroine der in Blankversen gehaltenen Renaissancehandlung. Dort hat zwischen dem jungen Verehrer und der Gattin des Malers eine Liebesnacht stattgefunden, in der – von Seiten der Frau – nur die Leidenschaft, nicht die Liebe Regie führt:

> Vernahmst du andern Laut von diesen Lippen,
> Als den beklommnen Aufschrei wilder Lust? (D I, S. 712)

Die Binnenhandlung endet tragisch: Nach dem Auftauchen des Gatten wird der ungeliebte junge Mann von der Künstlergattin in Aufopferung für ihren Mann getötet, was diesem zu dem fehlenden Motiv auf seinem Bild verhilft.

Das tragische Ende der halluzinierten und im Bild gerahmten Vergangenheit ermöglicht der modernen Frau nun aber gerade nicht eine beruhigende Entspannung der eigenen Affekte. Vielmehr wird ihre Leidenschaft dadurch erst angeregt zu einer Mimesis der Binnenhandlung, die in dieser Parallelisierung auch in der modernen Version durch eine Duellforderung des betrogenen Gatten ebenso tödlich enden kann: »*Sie reicht Leonhard die Hand, sieht ihm ernst und fest ins Auge und sagt, nicht mit dem Ausdruck der Liebe, sondern der Entschlossenheit* Ich komme.« (D I, S. 718)

Hofmannsthals Einakter »Die Frau im Fenster« klingt an, gemeinsam ist der im Fin-de-Siècle so beliebte Renaissancedekor, die Rahmung, für die dort das Fenster und hier das Bild sorgen,[59] die dramatische Zuspitzung, die den Ehebruch mit einem wissenden Gatten kombiniert und eine tödliche Dynamik entfaltet. Dianoras Aufschrei in ihrer Todesstun-

[59] Vgl. zur Rahmung von Hofmannsthals »Frau im Fenster«: Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000, S. 262–283.

de: »Einmal darf eine Frau so sein«,[60] könnte auch Pauline entfahren. Die Binnenhandlung setzt sich über den Rahmen hinaus fort und wirkt in die (gespielte) Realität. Mit dieser Durchlässigkeit kann die binnendramatische Tragödie nicht zur »Kur verhaltener Triebe« werden.[61] Die Entrahmung führt vielmehr – genau wie im »Grünen Kakadu« – zu einer Umkehrung der kathartischen Wirkung: nicht Beruhigung tritt ein, sondern die Aufheizung der Affekte.

Im Einakter »Das Bacchusfest« (1914) hingegen werden die außerehelichen Gelüste in eine Binnenhandlung gebannt, um sie auf der externen Ebene umso sicherer untergehen zu lassen. Das Stück nimmt die Dreierkonstellation von der »Frau mit dem Dolche« auf: Die junge Schriftstellergattin Agnes beginnt während der langen Abwesenheit ihres Mannes, dem sie – wohl sehr zu Recht – erotische Eskapaden unterstellt, eine Liebesbeziehung mit einem andern, doch handelt es sich hier nicht um einen einmaligen Seitensprung aus »wilder Lust« (D I, S. 712), sondern um Verliebtheit mit Heiratsplänen. Bei der Begegnung des neuen Paares mit dem bisherigen Ehemann kommt es indessen durch die geschickte verbale Strategie des Gatten nicht einmal dazu, dass diese Absicht überhaupt erklärt wird. Drehpunkt der kurzen *ménage à trois* ist eine Bahnhofshalle, ein Übergangsort, an dem sich wie im *Reigen* das Liebeskarussell dreht: Die Frau wechselt vom neuen Mann wieder zum alten, der den Harmlosen mimt, schnell alle Versuche seines Konkurrenten zu einer Erklärung unterbricht, und ihn schließlich an die Wand spielt. Zwar gibt es ungemütliche Momente, in denen kurz die Möglichkeit eines Duells zwischen den beiden Rivalen aufflackert, so wenn sich Felix über das neue Hutband seiner Frau erregt, das in der roten Farbe der Accessoires leuchtet, mit denen Schnitzler gewöhnlich seine Ehebrecherinnen ausstaffiert,[62] oder wenn die »reizende kleine Krokodilledertasche« der Frau in gefährlicher Weise das Männergespräch dominiert (D II, S. 546–9). Aber der tragische Verlauf wird im Komödientext verhindert durch den Rückgriff auf die Mythologie, mit dem der Schriftsteller Felix den beiderseitigen Ehebruch indirekt auf die Bräuche antiker Bacchanalien bezieht und damit eingrenzt. Sein neues Dramen-

60 Hofmannsthal: Die Frau im Fenster. In: GW GD I, S. 359.
61 Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 39.
62 Diese Farbgebung gilt z. B. auch für das scharlachrote Automobil der Adele Natter im »Weiten Land«. Vgl. Polt-Heinzl, Genia Effekt (wie Anm. 46), S. 104.

projekt handelt von solchen Bacchanalien,[63] bei denen einmal jährlich eine vollkommene erotische Freizügigkeit herrschen durfte, die indessen auf diese eine Nacht beschränkt blieb. Eine Fortsetzung, ja auch nur das Reden darüber war den jeweiligen Paaren nicht erlaubt oder nur unter so strengen Auflagen, dass die wenigsten Lust dazu verspürten.[64] Von dieser nächtlichen Orgie – so Felix – sei man »zuweilen etwas ermüdet, aber doch erfrischt, ja gewissermaßen geläutert nach Hause wiedergekehrt« (D II, S. 551). Seine Erzählung unterstellt den Seitensprung dem Gebot der Einmaligkeit und führt bereits auf der intradiegetischen Ebene die orgiastische Entladung der Leidenschaften als Reinigung vor. Die rezeptionsästhetische Absicht dieser vielleicht spontan erfundenen Mythendeutung[65] als Angebot an die Zuhörerin Agnes ist evident und wirkt in der erwünschten Weise: Ihre Verliebtheit in Guido bleibt ein einmaliges, scharf umgrenztes Ereignis ohne Fortsetzung, sie kann beruhigt wieder in ihre alte Ehe zurückfinden.

Auf die kulturgeschichtliche Exaktheit seiner Mythenrezeption befragt, gibt Felix ausweichend Auskunft: »Es wird […] nicht alles ganz genau stimmen«. (D II, S. 552). Seine Erzählung beruht denn auch weniger auf dem genauen Studium der Mythologie als auf einer Variation der um die Jahrhundertwende topisch verhandelten paganen Kulte, die auch Bahr in seinem »Dialog« evoziert und die Hofmannsthal im Dialog »Furcht« von 1907 in die Exotik einer fernen Insel versetzt. Jeweils stehen die Kulthandlungen im Zeichen der Einmaligkeit im Jahresrhythmus, der Überschreitung sittlicher Gebote und der wahllosen Paarung. Während

63 In zeitüblicher synkretistischer Vermischung wird nicht zwischen Bacchus und Dionysos unterschieden. Zur Verdrängung des Bacchus durch Dionysos, bzw. zur Vermischung der beiden Götternamen vgl. Burghard Dedner, Dionysos versus Bacchus. Die wissenschaftliche Verdrängung einer Erinnerung. In: Literatur als Erinnerung. Winfried Woesler zum 65. Geburtstag. Hg. von Bodo Plachta. Tübingen 2004, S. 21–34.

64 Eine ältere Anregung könnte Schnitzler beispielsweise im 1902 wieder neu aufgelegten »Ardinghello« von Heinse gefunden haben, in dem von einem solchen Bacchanal erzählt wird, das sich zwar im Renaissancedekor auf römischen Bergen abspielt, aber das Fest in genau den orgiastischen Paarungen aufgehen lässt, die auch für Schnitzlers binnendramatische Erzählung gelten: »der höchste bacchantische Sturm rauschte […], wo man von sich selbst nichts mehr weiß und groß und allmächtig in die ewige Herrlichkeit zurückkehrt.« Wilhelm Heinse, Ardinghello und die glückseligen Inseln [1787]. Hg. von Max L. Baeumer. Stuttgart 1985, S. 197.

65 Wendelin Schmidt-Dengler spricht anlässlich dieses Festes von einem »Club méditerranée mit sexual- und/oder familientherapeutischer Funktion«. Wendelin Schmidt-Dengler, Bildungsgrundlagen der Wiener Antikenrezeption. In: **»Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900.** Hg. von Achim Aurnhammer und Thomas Pitroff. Frankfurt a. M. 2002, S. 54.

aber Bahr die antiken Mysterien, »in welche[n] der Mensch […], einmal im Jahre, ins Feuer seiner Natur springen darf«[66] auch in der Zukunft des neuen freien Menschen wiederbeleben will, und während Hofmannsthal im Dialog »Furcht« seine Tänzerinnen in eine reine, von der Reflexion befreite Gegenwart und in eine kosmische Ich-Entgrenzung führt,[67] bleibt das kultische Fest bei Schnitzler auf die erotischen Überschreitungen beschränkt und zudem wie ein Kokon fest eingeschlossen in die antike Binnenerzählung. Seinen fiktiven Schriftsteller Felix lässt Schnitzler an einer modernen Realisierung dieser kultischen Feste zweifeln, in Formulierungen, die denen des Arztes Mauer im »Weiten Land« bis in die Wortwahl gleichen und die Bahrs optimistischer Utopie widersprechen: »Heute gibt es keine Bacchusfeste mehr, denn unser Liebesleben ist getrübt, ja vergiftet von Lüge und Selbstbetrug, von Eifersucht und Angst, von Frechheit und Reue.« (D II, S. 552)

Diese düstere Beurteilung der modernen Liebe stellt dem Ehepaar keine gute Diagnose bei der Bewältigung der gegenseitigen Untreue. Zwei Therapieformen werden am Schluss vorgeschlagen:

> Felix *fast rauh* Dieser Zauber hieße – Vergessen. Aber an den glauben wir wohl beide nicht.
> Agnes Da magst du recht haben. Aber vielleicht gibt es einen andern, an den man eher glauben könnte.
> Felix sieht sie fragend an.
> Agnes – Verstehen. – (D II, S. 553)

Die im antiken Kult festgeschriebene und durch die Katharsis ermöglichte Therapie des Vergessens hilft den Bürgern der Moderne ohne den kultischen Hintergrund nicht weiter, für Kränkungen in der Liebe gibt es bei Schnitzler gewöhnlich keine Verjährung. Mit der zweiten, von der Frau vorgeschlagenen Therapie, dem Verstehen, verlässt der Einakter die kathartische Form der Krisenbewältigung und schließt sich dem Weg an, den auch die Freudsche Psychoanalyse gegangen ist: von der kathartischen Methode der Hypnose zur freien Assoziation im Wachzustand, die erst die Krankheitseinsicht ermöglicht und das Verstehen in Gang setzt. Ob diese Form der Aufarbeitung indessen für die Bewältigung der Krise in Schnitzlers Einakter besser taugt, bleibt zweifelhaft: Das

[66] Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 50.
[67] Hugo von Hofmannsthal, Furcht. Ein Dialog. In: GW E, S. 572–579, hier 579.

Schlussbild, das einen Hassausbruch des Ehemanns, das Zerreißen eines Fotos und eine Liebeserklärung der Frau engführt, enthüllt so heftige ambivalente Leidenschaften, dass sie auch den Raum des Verstehens sprengen könnten. Trotz der komödienhaften Grundierung wird dieses Paar – entsprechend Schnitzlers dramentheoretischer Überlegung – in die »grauenvolle Unsicherheit des Daseins« entlassen, wie sie der modernen Tragikomödie entspricht. (AB, S. 112)

So kann keine Therapie den »unauflösbaren Widerspruch zwischen Verstand und Gefühl« (AB 101) gänzlich auflösen, weswegen weiterhin der Stoff für die Tragikomödien nicht ausgehen wird.

Das »Bacchusfest« wurde 1914 fertiggestellt und 1915 aufgeführt, mithin schon am Beginn der europaweiten tragischen Explosion, die von vielen, so auch von Bahr und Hofmannsthal, als Katharsis, als reinigende und befreiende Entladung, angesehen worden ist.[68] Dieser furchtbaren Illusion ist Schnitzler als einer der ganz wenigen nicht erlegen. Vielleicht bewahrte ihn davor seine Skepsis gegenüber dem Mythos vom neuen untragischen und ohne Lüge auftretenden Menschen, wie ihn Bahrs »Dialog« verkündet. Vielleicht auch seine Skepsis gegenüber dem großartigen tragischen Untergang des Helden. Schnitzlers Therapievorschlag ist mit dem durchaus ungewissen Konzept des Verstehens ungleich bescheidener. Was auf die kathartische Entladung der Leidenschaften im besten Fall folgen kann, lässt er wiederum eine Frau aussprechen, nämlich Albertine am Schluss der »Traumnovelle«: »›Nun sind wir wohl erwacht‹, sagte sie – ›für lange.‹« (E II, S. 503).

[68] Zu Hofmannsthals und Bahrs Reaktionen auf den Weltkrieg vgl. den Briefwechsel der beiden in den Jahren 1914 und 1915: BW Bahr, S. 318–347; Sabine Schneider, Orientierung der Geister im Bergsturz Europas. Hofmannsthals Hermeneutik des Kriegs. In: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Hg. von Karl Wagner. Zürich 2014, S. 185–198; Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914 bis 1917. Frankfurt a. M./Bern 1981, bes. S. 25 ff.; Kurt Ifkovits, »Nur noch Deutsche!« oder »slawisches West-Reich«. Hermann Bahrs Kriegspublizistik in den Jahren 1914/15. In: Das Gewebe der Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne. Hg. von Johannes Feichtinger und Peter Stachel. Innsbruck/Wien/München 2001, S. 209–231.

Claudia Liebrand / Stefan Börnchen

Pikara-Roman, Meta-Pornografie und Institutionenkritik
Zur sexuellen Ethnografie der »Josefine Mutzenbacher«

»Josefine Mutzenbacher oder die Geschichte einer Wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt«,[1] ein 1906 als Privatdruck in Wien anonym veröffentlichter Roman,[2] ist gekennzeichnet durch zahlreiche Anknüpfungen an die literarische Tradition: und zwar nicht nur an die pornografische, sondern auch ausdrücklich an die hochliterarische Tradition.[3] Die Fra-

[1] Der vorliegende Aufsatz fußt auf einem Gutachten über den »Kunstcharakter« des Romans, das die Verfasserin und der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes im Herbst 2017 im Auftrag der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien geschrieben haben. Ende 2017 wurde der Roman von der Liste jugendgefährdender Medien gestrichen, auf die er 1982 gesetzt worden war. Diese Entscheidung hatte vor drei Verwaltungsgerichten Bestand gehabt, war jedoch 1990 vom Bundesverfassungsgericht mit dem sogenannten ›Mutzenbacher-Urteil‹ aufgehoben worden. Daraufhin war der Roman 1992 erneut indiziert worden. Vgl. den Artikel »Im Internet gibt es heute ganz anderes frei zugänglich. Kunstfreiheit ist höher zu gewichten: Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften gibt den Roman ›Josefine Mutzenbacher‹ frei«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2. Dezember 2017, S. 13. – Zu den Prozessen und zur Indizierung des Romans: Michael Farin, Die letzten Illusionen. Josefine Mutzenbacher vor Gericht. Ein Dossier. In: Pornographie in der deutschen Literatur. Texte, Themen, Institutionen. Hg. von Hans-Edwin Friedrich [u. a.]. München 2016, S. 35–72; Horst Albert Glaser, Die Unterdrückung der Pornographie in der Bundesrepublik. Der sogenannte Mutzenbacher-Prozeß. In: Zensur und Selbstzensur in der Literatur. Hg. von Peter Brockmeier. Würzburg 1996, S. 289–306; Volker Hage, Pornographie kann Kunst sein. »Josefine Mutzenbacher«. In: Schriftsteller vor Gericht. Verfolgte Literatur in vier Jahrhunderten. Zwanzig Essays. Hg. von Jörg-Dieter Kogel. Frankfurt a. M. 1996, S. 281–292; Klaus Göbel, Literatur und Medienschutz und das Beispiel »Josefine Mutzenbacher«. In: Die beschwerliche Ehe. Eine Lebensform in Literatur und Film. Hg. von Arnulf Krause und Manfred Beilharz. Bonn 1996, S. 177–187; Klaus Göbel, Literatur und Jugendmedienschutz und das Beispiel »Josefine Mutzenbacher«. In: Der Deutschunterricht 48, 1995, S. 371–380.

[2] Geschrieben ist die »Mutzenbacher« höchstwahrscheinlich von dem Wiener Schriftsteller, Kulturjournalisten und – späteren – Präsidenten des österreichischen P. E. N.-Clubs Felix Salten. Salten ist heute vor allem bekannt für seine von Disney verfilmte Tiergeschichte »Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde« (1923).

[3] Verwiesen sei hier auf die neuere Forschungsliteratur zu »Josefine Mutzenbacher«: Elizabeth Boa, Taking Sex to Market. »Tagebuch einer Verlorenen: Von einer Toten« and »Josefine Mutzenbacher, Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt«. In: The German Bestseller in the Late Nineteenth Century. Hg. von Charlotte Woodford. Rochester (NY) 2012, S. 224–241; Patricia Bulling, Sexualität in Wien um 1900 im Spiegel zeitgenössischer pornografischer Literatur am Beispiel der »Josefine Mutzenbacher«. E-Thesis 2011; Claudia Liebrand, »Josefine Mutzenbacher«. Die Komödie der Sexualität. In: Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant. Hg. von Siegfried Mattl und Werner Michael Schwarzer. Wien 2006, S. 82–89; Claudia Liebrand/Franziska Schößler, Fragmente einer Sprache der Pornografie. Die ›Klassiker‹ »Memoirs of a woman of pleasure (Fanny Hill)« und »Josefine Mutzenbacher«. In: Freiburger FrauenStudien 15, 2004, S. 107–129; Dietmar Schmidt/

ge, wie diese Traditionsbezüge vom Text aufgerufen werden, steht im Zentrum der vorliegenden Ausführungen. Dabei sollen Überlegungen zu den Gattungsverhandlungen des in den Blick genommenen Romans, der auch als Schelmenroman und als Persiflage und Parodie des Bildungsromans daherkommt, genauso thematisiert werden wie die Verhandlungen und Inszenierungen des Pornografischen. »Josefine Mutzenbacher«, so die These, bedient die Muster des pornografischen Genres und stellt sie gleichzeitig metareflexiv aus. Dem Roman lässt sich ein kritischer Impetus also nicht absprechen; und zwar gerade in Bezug auf die gesellschaftlichen Institutionen, die das Pornografische vorgeblich verdammen, obwohl – oder weil – es doch tatsächlich, um mit Slavoj Žižek zu sprechen, ihre obszöne Unterseite darstellt.[4] Berichtet zwar in der Erzählfiktion die gealterte Protagonistin von ihrer Lebensgeschichte, so ist dennoch der Blick der Ich-Erzählerin auf das Erlebte ein für alles Neue und Interessante offener Kinderblick. Diese spezifische kindliche Froschperspektive, aus der die fiktive Autobiografie erzählt wird, stellt sich als Beobachtungsanordnung heraus, in der das Feld mit quasi-ethnografischem Zugriff vermessen wird, innerhalb dessen sich Josefine bewegt.

Wovon nun erzählt Josefine, die Protagonistin? Zu Beginn ist sie »fünf Jahre alt«, als ihre Mutter stirbt, »dreizehn Jahre«;[5] am Ende der Geschichte ist sie nur wenig älter. Schon im ersten Absatz des Romans hebt der »Bettgeher« der Familie Mutzenbacher der fünfjährigen Josefine mehrfach das »Röckchen« auf, im zweiten Abschnitt schon »r[ei]b[t]« der Nachbarsjunge Ferdl »sein steifes Glied« an Josefines »Fut« (40 f.), und auf den folgenden rund über 150 Seiten – so lang ist der Roman in der auflagenstarken Rowohlt-Taschenbuchausgabe – reiht sich ununterbrochen eine Kopulationsszene an die andere. Daneben werden kleine Geschichten und Episoden erzählt, die zwar immer mit Kopulationen verbunden

Claudia Öhlschläger, »Weibsfauna«. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von »Bambi« und »Josefine Mutzenbacher«. In: HJb 2, 1994, S. 237–286; Ulrich Weinzierl, Die Wahrheit ist nackt. Über »Josefine Mutzenbacher«. In: Romane von gestern – heute gelesen. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a. M. 1989, S. 64–71.

4 Vgl. etwa zu dieser Denkfigur Slavoj Žižek, Die politische Suspension des Ethischen. Frankfurt a. M. 2005, S. 117.

5 [O. V.,] Josefine Mutzenbacher oder die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt. Ungekürzter Nachdruck der Erstausgabe aus dem Jahr 1906. Mit Essays zum Werk von Helmut Karasek [u. a.]. Hg. und mit einem Dossier von Michael Farin. München 1990, S. 41 und S. 155. Im Folgenden im Fließtext mit der Seitenzahl angegeben.

sind, in ihnen aber erzählerisch nicht aufgehen: so etwa die vom Soldaten (72 f.), Herrn Horak mit dem »goldene[n] Ohrringel« (76), Alois und Klementine (101–112), dem Kooperator (159–176), dem Katecheten in der Schule (188–193), dem Bettgeher Rudolf und seiner Freundin Zenzi (288–304). Bemerkenswert sind auch die Geschichte vom »bla[ssen]« und »hager[en]« jungen Mann mit dem »tiefschwarzen Vollbart«, der im Rollenspiel von der »›Gnädigste[n] Komtesse‹« beschimpft und geschlagen werden will (257–265), sowie die Episode vom Fotografen Capuzzi, der zwar seine Frau beim Geschlechtsverkehr fotografieren will, aber zugleich von ihr verlangt, die »Stellungen […] nur« zu »markieren«: eine, wie die Erzählerin bemerkt, »blödsinnige Unterscheidung«, die ihr im Rückblick nicht »[ein]leuchtet[]« (267–286).

Am Ende des Romans steht das Fazit: »Meine Kindheitserinnerungen […] sind […] Kindheitserinnerungen, wenn auch freilich sehr geschlechtlich und sehr wenig kindlich.« (305 f.) Die Erzählerin überschlägt, dass sie etwa mit »dreiunddreißigtausend« Männern verkehrt hat, und kommentiert in ihren letzten Sätzen: »Es ist eine Armee. Und man wird es weder anraten noch wünschen, daß ich von jedem dieser dreiunddreißigtausend Schweife, die mich im Laufe der Zeit bewedelt haben« (306), und mit denen sie umstandslos die Männer gleichsetzt,

> einzeln Rechenschaft ablege. […] Denn im ganzen ist die Liebe unsinnig. Das Weib gleicht so einer alten Rohrpfeife, die auch nur ein paar Löcher hat und auf der man eben auch nur ein paar Töne spielen kann. Die Männer tun alle dasselbe. Sie liegen oben, wir liegen unten. Sie stoßen und wir werden gestoßen. Das ist der ganze Unterschied. (305 f.)

Von diesem desillusionierten, aber dennoch ausdrücklich nicht unglücklichen Ende her – Josefine wird, mit Zenzis Worten, »käuflich«, damit sie (so die lakonische Formulierung) »machen kann, was« sie »will« (304) – lässt sich, darauf wird genauer einzugehen sein, auf eines der Genres schließen, auf das »Josefine Mutzenbacher« verweist*:* den Schelmenroman – und zwar auf das relativ seltene Beispiel eines in der Fiktion von einer Frau erzählten Schelmenromans.[6]

[6] Vgl. hierzu Katja Strobel, Wandern, Mäandern, Erzählen. Die Pikara als Grenzgängerin des Subjekts. München 1998.

Der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien erschien der Romantext, der im skizzierten autobiografischen Gestus von den zahlreichen sexuellen Begegnungen der kindlichen Protagonistin spricht, vor allem aufgrund von Bedenken, der Roman propagiere Kinderpornografie, so prekär, dass sie ihn zwischen 1982 und 2017 fast durchgehend indizierte. In der Abwägung zwischen dem Jugendschutz auf der einen Seite und der Kunstfreiheit auf der anderen Seite kam man zu dem Schluss, dass in diesem Fall ersterem Vorrang einzuräumen sei – wohl auch, weil man nicht recht überzeugt vom »Kunstcharakter« des Romans war. Dass sich allerdings Pornografie und Kunst nicht gegenseitig ausschließen, ist in Deutschland seit dem 27.11.1990 höchstrichterlich – vom Bundesverfassungsgericht – festgestellt und begründet.

Und nicht nur schließen Pornografie und Kunst einander nicht aus. Pornografie ist manchmal sogar nobelpreiswürdig. Im Jahr 2004 hat das Nobelpreiskomitee die Auszeichnung für Literatur der österreichischen Autorin Elfriede Jelinek zugesprochen, die – auch – durch eine Reihe pornografischer Texte Aufsehen erregt hat. Zu diesen Texten gehören die Romane »Die Klavierspielerin« (1983) – ein Roman, in den pornografische Vignetten eingelegt sind –, der ausdrücklich pornografisch konzipierte Roman »Lust« (1989) sowie der »Unterhaltungsroman« – so die ironische Gattungsbezeichnung im Untertitel – »Gier« (2000).

»Lust« ist ein pornografischer Text, in dem sich genregemäß eine Sex-Szene an die nächste reiht. Der brutale Protagonist dringt aggressiv in abwechselnden Stellungen in die Körperöffnungen seiner gequälten und besudelten Frau ein. Mit dem historischen Abstand von einem knappen Vierteljahrhundert schrieb die – zumindest tendenziell konservative – »Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung« über Jelineks »Lust«, den bis zum Jahre 2002 erreichten Konsens von Forschung und Literaturkritik resümierend:

> Dieses Buch ist anstrengend und wirkmächtig zugleich. Es ist ekelhaft und abstoßend, nicht zuletzt wegen einer Sprache, die gegen sich selbst wütet; und wenn man sie zu Ende gelesen hat, diese schiefe, holzschnittartige, sexuelle Groteske über einen Mann und eine Frau und ein Kind und noch einen Mann: Dann breitet sich ein flaues, schales Gefühl aus. Dann tritt als

> Nachhall all des Überzeichneten eine brutale Wirklichkeit um so deutlicher hervor, die hinter Jelineks widerwärtigen Formulierungen wie albträumend verborgen ist. Und Elfriede Jelinek hat mit dem radikalen ästhetischen Projekt von »Lust« eine Zäsur hinterlassen. Bis man sich vor der Sprache selbst ekelt: Nur so kann man heute schreiben, wenn man, in aller Lächerlichkeit und Eindeutigkeit, Sex als Gewalt, als Herrschaftsverhältnis thematisieren will.[7]

Dass diese Einschätzung – zwei Jahre vor dem Nobelpreis für Jelinek – erst durch den genannten historischen Abstand möglich geworden ist, zeigt die (bei den beteiligten Männern der Runde) von gleichermaßen mangelndem Verständniswillen wie mangelnder Verständnisfähigkeit geprägte Diskussion des Romans »Gier« im »Literarischen Quartett« vom 10. März 1989. Die Literaturkritikerin Sigrid Löffler ist dabei die hellsichtige Ausnahme.[8] Im hier gegebenen Zusammenhang interessant sind die als Pornografie-Kritik angelegten pornografischen Romane Jelineks, weil sie *nachträglich* auch den Blick auf einen ihrer wichtigsten pornografischen Prätexte, »Josefine Mutzenbacher«, verändern.[9] Heute, nach der Jelinek-Lektüre und überhaupt erst durch sie ermöglicht, lässt sich im Rückblick erkennen, dass das von der »Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung« über »Lust« Gesagte tatsächlich auch schon für »Josefine Mutzenbacher« gilt. Heute, durch die Optik von Jelineks Texten hindurch gelesen, ist auch »Josefine Mutzenbacher« selbstreflexiv, metapornografisch und insofern auch pornografiekritisch im Sinne des ›Zur-Kenntlichkeit-Entstellens‹. Ist doch für Leser und Leserinnen von heute »Josefine Mutzenbacher« nicht nur auf sexuelle Erregung angelegte Pornografie, sondern zugleich auch eine Pornografie-Parodie, die durch literarische Selbstbezüglichkeit, aber auch durch Bezugnahmen auf die literarische und die sozialhistorische Tradition die Mechanismen der

7 Anne Zielke, Elfriede Jelinek: Lust. 1989 – In diesem Porno wird die Sprache vergewaltigt. In: Die neuen Klassiker. Pop war nur ein Anfang. Ein kleiner Kanon für die Gegenwart. Die wirkungsvollsten deutschen Bücher der letzten zwanzig Jahre. Extrabeilage der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung, Feuilleton, 17. März 2002, S. 25.

8 Vgl. www.youtube.com/watch?v=XXlm18YY_GQ.

9 Dass sich im Laufe der Wirkungsgeschichte rückblickend die Sicht auf jeden Text ändert, indem immer wieder neue Fragen und Themen an ihn herangetragen werden, liegt auf der Hand. Dass sich der Text selbst nachträglich ändert, hat zuspitzend Walter Benjamin behauptet: »[I]n seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.« Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders., Gesammelte Schriften IV, 1. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 9–21, hier S. 12.

Pornografie aufdeckt, ihre sozialhistorischen Voraussetzungen, Widersprüche, Zwänge und Zwanghaftigkeit, Ungerechtigkeiten und Pathologien ausstellt. Um die Herausarbeitung solcher Konfigurationen geht es der Pornografie-Forschung, die immer auch, etwa durch die exakte Unterscheidung zwischen der Objektsprache der literarischen Texte und der eigenen Beschreibungs- oder Metasprache, dem Verdacht entgegenzuarbeiten hat, sie mache sich mit ihrem Gegenstand gemein. So hat etwa die in Berkeley lehrende Film- und Gender-Studies-Expertin Linda Williams, passenderweise im ersten Band der 2014 begründeten Zeitschrift »Porn Studies«, in einem »Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a Weedy Field« betitelten Aufsatz auf die Risiken der geheimen Komplizenschaft zwischen »Porn Studies« und ihrem Gegenstand hingewiesen; umzugehen sei mit dem Verdacht, dass »the *study* of pornography as a whole […] also the *advocacy* of pornography« sei.[10]

Mag die Frage der geheimen Komplizenschaft auch eine sein, die Fallstricke birgt; Einigkeit herrscht in der Regel darüber, dass Pornografie als Schund zu kategorisieren ist. Heißt es nun aber in Adornos »Ästhetischer Theorie«: »Was Kunst war, kann Kitsch werden«,[11] dann gilt auch umgekehrt: Was Schund war, kann Kunst werden oder, genauer formuliert: Was einmal für Schund gehalten wurde, kann später für Kunst – also für ›wertvoll‹ mindestens im Sinne von ›interessant‹ – gehalten werden.

Sicher: Der Roman ist eine Nummern-Revue von Kopulationen.[12] Auf beinahe jeder Seite des Romans finden sexuelle Handlungen statt. Der Roman präsentiert Szenen, in denen Kinder miteinander sexuell verkehren, Kinder Erwachsenen dabei zuschauen, wie sie sexuell verkehren, Kinder mit Erwachsenen verkehren. Die Protagonistin Josefine Mutzen-

[10] Linda Williams, Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a Weedy Field. In: Porn Studies 1, 2014, S. 24–40, hier S. 28. Linda Williams hat sich international als Forscherin, die einen neuen feministischen Blick auf Pornografie etabliert, einen Namen gemacht. Besondere Aufmerksamkeit erregte ihr Buch »Hard Core: Power, Pleasure, and the ›Frenzy of the Visible‹«. Berkeley 1999. Wichtig für die ›neue‹ Diskussion um Pornografie im deutschen Kontext war der Band »Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart«. Hg. von Barbara Vinken. München 1997.

[11] Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973, S. 468.

[12] Das hat er mit (allen) anderen pornografischen Romanen gemein. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang etwa auf den 2018 aus dem Nachlass publizierten pornografischen Roman von Rudolf Borchardt »Weltpuff Berlin«, der auf über 1 000 Druckseiten im Berlin der Kaiserzeit spielt.

bacher vollzieht nach dem Tod ihrer Mutter regelmäßig den Beischlaf mit ihrem Vater, auch die Inzestschranke wird also im Roman überschritten.

Dennoch wird eine Lektüre, die den Roman auf seine kinderpornografischen Kopulationsszenen reduziert, dem Text nicht gerecht. Denn er erzählt eben noch viel mehr als nur diese Kopulationen: und zwar diegetisch auf der Handlungsebene, intertextuell im Rückgriff auf die Prätexte der literarischen Tradition, rhetorisch auf der Ebene seiner literarischen Stilmittel und seiner Inszenierung der ›Lustrede‹. Insbesondere den Zusammenhang von Sprache und Begehren führt der Roman vor.[13] In »Josefine Mutzenbacher« wird nicht nur immerzu – so lakonisch wie drastisch – *vom* Sex geredet, alle Figuren reden auch ständig *beim* Sex, ja sozusagen *für* den Sex. Ein Beispiel ist der Verkehr von Frau Reinthaler mit Herrn Horak. Frau Reinthaler

> redete […] zu ihm oder keuchte auf vor Entzücken: »Ah …, Ah …, das halt' ich nicht aus, … mir kommt's ja alle Augenblick …, jetzt …, jetzt …, jetzt …, so – jetzt ist mir's wieder 'kommen …, ah, das ist gut …, gehn S' halten S' noch zurück …, noch nicht spritzen …, Jesus, Maria …, wenn mein Mann so vögeln könnt' …, ah …, das ist gut …, so hat's mir noch keiner gemacht …, ah …, das g'spür' ich bis in Mund herauf …, ah …, wenn ich das g'wußt hätt', wie Sie's können, dann hätt' ich's schon lang hergegeben … Noch mehr …, Herrgott …, da wär' man ja der reine Narr, wenn man so an Mann nicht drüberlasset …, ah es kommt mir schon wieder …, fester …, fester …, so ist gut …, Gehn S' Herr Horak …, einmal müssen wir aber als nackender vögeln …, was …? Als nackender …, ja …? Im Hotel …, ja …?« (79)

Der Akt ergibt sich hier als Effekt eines stereotypisierten Sprechens, das die Dynamik der körperlichen Performanzen vorgibt. Sprache protokolliert nicht nur die Bewegung, die Bewegung ist vielmehr – das ist auf den ersten Blick zu erkennen – geradezu choreografiert nach den Rederhythmen der Kopulierenden: Die Körper vollziehen, was die Lustrede, ›performativ‹ in jedem Sinne des Wortes, vorgibt. Nicht der Akt ist das Primäre, zu dem die Sprache den Kommentar abgibt, es ist vielmehr die Lustrede, die erst den sexuellen Akt produziert. Der sexuelle Akt erscheint so als rhetorisches Epiphänomen.

[13] Vgl. dazu Liebrand/Schößler, Fragmente einer Sprache der Pornografie (wie Anm. 3).

Damit ist im Roman »Josefine Mutzenbacher« eben dasjenige Muster als meta-pornografische Intarsie eingelegt, nach dem auch die Rezeption von – literarischer – Pornografie funktioniert. Der Rezipient von literarischer Pornografie erregt sich genauso an der Lustrede des Textes, wie sich im Text die Figuren an ihrer eigenen Lustrede und der der Sexualpartner und -partnerinnen erregen. Dass der sexuelle Akt erst dann, wenn rhetorisch die Imagination befeuert wird, befriedigend sein soll, macht auch die Strategie der Männer deutlich, die Sexualpartnerin, auch immer wieder Josefine, danach zu fragen, wie der Sex mit anderen Männern gewesen sei. Die vergangenen sexuellen Akte werden so zu einem Archiv von Erzählungen, das aufgerufen wird, um die Lust überhaupt erst zu ermöglichen. Insofern ist »Josefine Mutzenbacher« also pornografisch, klärt aber zugleich über die Funktionsweisen, ja Zwänge des Pornografischen auf. Denn nicht nur der Steigerung von Lust dient das Reden über den sexuellen Akt; es ist umgekehrt auch ein Zwang, ohne den die Kopulation nicht möglich zu sein scheint: »aber reden mußte [!] ich« (132), heißt es etwa, oder »[j]etzt wollte er mehr wissen: ›Wie haben sie's denn gemacht?‹ Und er gab nicht nach, bis ich ihm alles erzählte.« (71)

Es ist also nicht bloß so, dass die pornografische Rede die sexuelle Lust nur steigert; der Roman legt auch nahe, dass sie sie überhaupt erst ermöglicht, die Lust also von der Rede abhängig ist, ja durch sie überhaupt erst produziert wird. Michel Foucault hat in seiner Studie »Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit« den bis ins Privat-Sexuelle hinein reichenden Geständniszwang einer *scientia sexualis* beschrieben, der den Mangel einer sozusagen zwanglos-poetischen *ars erotica* kompensiere:

> Unsere Zivilisation besitzt, zumindest auf den ersten Blick, keine *ars erotica*. Dafür ist sie freilich die einzige, die eine *scientia sexualis* betreibt. Beziehungsweise die einzige, die im Lauf von Jahrhunderten, um die Wahrheit des Sexes zu sagen, Prozeduren entwickelt hat, die sich im wesentlichen einer Form von Macht-Wissen unterordnen […]: es handelt sich um das Geständnis. […] Auf jeden Fall ist das Geständnis […] im Abendland zu einer der höchstbewerteten Techniken der Wahrheitsproduktion geworden […]: in der Justiz, in der Medizin, in der Pädagogik, in den Familien- wie in den Liebesbeziehungen [!] […]. Das Geständnis war und ist bis heute die allgemeine Matrix, die die Produktion des wahren Diskurses über den Sex beherrscht.[14]

[14] Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1977, S. 75 f. und S. 81.

Mit Blick auf den Roman »Josefine Mutzenbacher« wäre Foucaults These noch zu radikalisieren: Das Geständnis beherrscht nicht nur »die Produktion des wahren Diskurses über den Sex«, sondern auch noch seinen krudesten *Vollzug*.

Wie sehr die sexuelle Promiskuität in »Josefine Mutzenbacher« ein Zerrbild philiströser Liebesmoral ist, macht der Blick auf die ›Treue‹-Schwüre des Textpersonals deutlich: Geloben doch immer wieder im Roman die Sexualpartner und -partnerinnen dem oder der (momentan) jeweils anderen, in Zukunft *nur* noch mit ihm oder ihr verkehren zu wollen, ihm oder ihr also sexuell ›treu‹ sein zu wollen. So sagt Josefine, die ihren Treue-Schwur ironischerweise gleich mit dem nachgetragenen und immer weiter fortgesetzten weiteren Geständnis *ad absurdum* führt:

> Ich war so aufgelöst, daß ich immerfort sprach und ihm Antwort gab: »Nein, Herr Ekhardt … nein … ich geh nicht mehr in Keller … ich laß mich nicht … mehr von Horak vögeln … nein … von niemand mehr … nur von Ihnen … von Ihnen ganz allein … von Alois nicht mehr … und nicht mehr vom Franzl … und von Robert nicht mehr … und von kein Soldaten auch nicht mehr … nur von Ihnen …«
>
> »So viele Schwänze hast du schon drin gehabt …?«
>
> »Ja«, sagt ich, »so viele Schwänze … und noch viel mehr […].« (132)

Der Fotograf Capuzzi wiederum besteht darauf, dass seine Frau den Geschlechtsverkehr für die pornografischen Fotografien nur ›markiert‹:

> Der Mann sprang herzu und hieb ihr eins über das Gesäß, daß es nur so klatschte. »Du vögelst ja, du Luder …«, schrie er sie an, »aber mich betrügst du nicht …« »Das ist auch gevögelt …«, antwortete sie gereizt, »sobald er nur drin steckt …, ist es gevögelt …!« »Nein«, ereiferte er sich, »wie oft habe ich dir das schon erklärt …, daß wir nur Stellungen …, das nennt man nur markieren. Markieren ist gestattet …, aber nie werde ich erlauben, daß meine Frau sich von einem anderen vögeln laßt.« (274)

Damit wird die ›Moral‹ Capuzzis in ihrer Philistrosität vorgeführt. Und philiströs erscheint nicht nur der prekäre Rekurs auf die bürgerliche Treue-Ideologie, die Capuzzi vornimmt, sondern auch seine Definition des ›vollzogenen Vögelns‹ und ›bloßen Markierens‹ ganz nach den Vorgaben seiner Arbeit und seines Gelderwerbs. Als Fotograf ergibt es für ihn Sinn, auf ›eingefrorene Stellungen‹ zu setzen. Wäre er nicht ›noch‹

Pornografiefotograf, sondern ›schon‹ Pornofilmer, müsste er sein moralisches Kriterium ›anpassen‹.

Der Schelm und die Institutionen

Aufklärerisch ist der Text nicht nur in Bezug auf das Genre, das er schwerpunktmäßig bedient, die Pornografie. Der Roman zeigt auch mit großer Schärfe den Missbrauch, der durch gesellschaftliche Institutionen an Kindern vorgenommen wird – einen Missbrauch, der erst in den letzten Jahren mit Force in den kritischen Fokus der Öffentlichkeit gerückt wurde. Der Roman führt zentrale Institutionen an und vor: die Kirche (mit dem Kooperator), die Pädagogik (mit dem Katecheten), die Polizei (die die Übergriffe des Katecheten aufklärt), die Medizin (Josefine wird gynäkologisch untersucht: und auch diese Untersuchung ist eine Penetration), die Familie (die Geschwister und der inzestuös mit Josefine verkehrende Vater). Zwar erschien »Josefine Mutzenbacher« vor mehr als 100 Jahren. Ereignisse der letzten Jahre und Jahrzehnte (wie die Missbrauchsskandale in der katholischen Kirche, in der Odenwaldschule oder, anders gelagert, in Hollywood) machen aber deutlich, dass das, was der Roman in greller Überzeichnung schildert, immer noch auf gesellschaftliche Realitäten verweist. Der Roman führt Institutionen in ihrer Verlogenheit vor – und dass er das in komödiantischer Weise tut, schmälert das analytische und reflexive Potenzial dieser aufklärerischen Kritik nicht.

So zeigt es etwa der Blick des Romans auf die Institution Kirche. Mutzenbachers Beichtvater reinszeniert jene Beichtrituale, die die katholische Kirche nach dem tridentischen Konzil entwickelt hat – Rituale, die auf die detaillierte, vollständige, übergenaue Schilderung des sexuellen Aktes zielen. Er erklärt seinem Beichtkind:

> »Ich muß […] alle Grade und Arten der Unkeuschheit kennen, die du begangen hast. Also beginne. Hast du den Schweif in den Mund genommen …?« Ich nickte. »Oft …?« Ich nickte wieder. »Und was hast du mit ihm gemacht … der Reihe nach…?« Ich schaute ihn ratlos an. »Hast du mit der Hand gespielt damit?« Ich nickte wieder. »Wie hast du gespielt …?« Ich stand da, ohne zu wissen, was ich sagen oder tun sollte. »Zeig mir genau«, flüsterte er, »wie du's gemacht hast …« Meine Ratlosigkeit stieg auf ihren Gipfel. Er lächelte

> salbungsvoll: »Nimm nur meinen Schweif …«, sagte er, »an dem geweihten Priester ist alles rein …, nichts an ihm ist Sünde …, und nichts an ihm ist sündig.« […] Ich war furchtbar verlegen. Aber ich faßte, wenn auch zaghaft, die Nudel, zu der er mich führte, umschloß sie mit der Hand und fuhr zwei-, dreimal schüchtern auf und nieder. (165 f.)

Die Schüchternheit verliert sich, wie sich denken lässt, bald; schnell sind Kooperator und Protagonistin in heftiger Kopulation begriffen. Die Szene macht drastisch anschaulich, was Judith Butler in den Satz gefasst hat: »Unweigerlich ›produziert‹ die Rechtsgewalt, was sie (nur) zu repräsentieren vorgibt«:[15]

> Er trat zwischen meine Beine und sein dicker Bauch lag auf dem meinigen, obwohl der Herr Kooperator stand. »Und ist der Schweif so zu dir hineingekommen, um dir fleischliche Lüste zu bereiten …?« Stehend schob er mir seine geweihte Kerze, die ganz warm war, an die Öffnung. Ich mußte, als ich das verspürte, ihm entgegenstoßen. Langsam, sehr langsam drang er ein. Der Kooperator, dessen Gesicht ich nicht sah, keuchte laut. Ich hielt mit meiner Muschel seinen Stil umklammert, der ziemlich weit eingedrungen war. Jetzt wollte ich auch gevögelt sein. Da es keine Sünde war, erst recht. Ich lag da mit einem Gefühl, in das sich Staunen, Wollust, Freude und Lachlust mengten und in dem meine Befangenheit sich endlich löste. Ich fing an zu begreifen, daß der Herr Kooperator eine Komödie spielte, und es einfach darauf abgesehen hatte, mich zu pudern. Aber ich war entschlossen, diese Komödie mitzumachen, mir nichts merken zu lassen […]. (169)

Der Roman liefert hier eine Parodie der Beichte – eine Parodie, die Einblick in die aporetische Dimension dieses Verfahrens gibt. Präsentiert sich doch die Beichte insofern immer schon als Komödie, als sie die Sexualität verdammt und gleichzeitig auf nichts so versessen ist wie auf das Reden über das Sexuelle. Der Kooperator, der die ›sündigen‹ Akte nachstellen lässt, um sie im Detail zu erfassen, forciert die inquisitorischen Tendenzen der Institution; gezeigt wird, wie okkupiert der Kooperator von dem ist, dem er angeblich entgegenwirken will. Und die Protagonistin des Romans erkennt hellsichtig, welche Art von Schmierenkomödie »Hochwürden« (168) spielt – und sie spielt, was bleibt ihr übrig, mit.

[15] Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter [1991]. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M. 2018, S. 17.

Vom Zusammenhang von Geständnis, Beichte und Sexualität war schon die Rede. Auch im hier aufgerufenen Zusammenhang weist »Josefine Mutzenbacher« drastisch auf Foucaults Analyse voraus:

> Nun bildete seit der christlichen Buße bis heute der Sex die privilegierte Materie des Bekennens. Und wenn […] der Sex in unserer Gesellschaft nun schon seit mehreren Jahrhunderten unter der nimmermüden Herrschaft des Geständnisses stünde? Die Diskursivierung des Sexes […] und die Ausstreuung und Verstärkung sexueller Disparität sind möglicherweise Teile ein und desselben Dispositivs und verbinden sich damit im zentralen Element eines Geständnisses […].[16]

»Hochwürden« und Mutzenbacher spielen aber nicht nur insofern »eine Komödie«, als sie die Fiktion aufrechterhalten, es gehe um ein Beicht- und Bußritual und nicht um dessen Verhöhnung und Subversion; sie spielen – wie alle anderen Figuren des Romans ebenfalls – auch das, was man als *Komödie der Sexualität* bezeichnen könnte. Die ›nackten Wahrheiten‹, von denen in »Josefine Mutzenbacher« die Rede ist, sind inszeniert als Effekte der wieder und wieder iterierten, performativ und theatral – auch im Sinne von ›komödienhaft‹ – in Szene gesetzten Akte. Der Sexualverkehr wird *ad nauseam* wiederholt und auf die Textbühne gebracht; ein nur mäßig verändertes Skript immer wieder nachgespielt, um das vorgeblich Natürliche als performativ produziert auszustellen.

Im Licht des Skizzierten griffe es zu kurz, die kinderpornografische Darstellung der exemplarisch ausgewählten Kooperator-Episode als eine Szene oder »Nummer«[17] zu perspektivieren, die die sexuelle Ausbeutung von Kindern propagieren und den Sexualtrieb der Leser stimulieren wolle. Denn die Episode ist auf komplexe Weise gerahmt, reflektiert kritisch und mit ironischer Süffisanz prekäre institutionelle Verfasstheiten. Dass in der hier geschilderten »Nummer« – wie in den anderen »Nummern« des Romans auch – ein Kind Mitspieler(in) dieser sexuellen Szene ist, verschärft vielmehr umgekehrt die Kritik an den Institutionen. Ließe sich der Kooperator mit einer Erwachsenen ein, reduzierte dies das gesellschafts-, in diesem Fall: kirchenkritische Potenzial.

16 Foucault, Der Wille zum Wissen (wie Anm. 14), S. 79.

17 »[U]nd zuletzt vögelte auch Ferdl in dieser neuen Stellung Mizzi, die jetzt die sechste Nummer sehr vergnügt aushielt und nicht die Spur einer Erschöpfung zeigte.« (54)

Zugleich eröffnet die Wahl der als Kind markierten Protagonistin einen ethnografischen Blick auf die sexuellen und institutionellen Performanzen der Wiener Gesellschaft. Wörtlich meint Ethnografie die »Beschreibung« des »Volkes«. Ethnografen beschreiben Gruppen oder soziale Einheiten ›teilnehmend‹ und untersuchen in ihrer Feldforschung soziale und kulturelle Organisationsmuster. Dieser ethnografische Blick, hier der Blick von unten, aus der Frosch- oder Kinderperspektive, berührt den oben schon genannten Genrebezug der »Josefine Mutzenbacher« zum Schelmenroman. Denn von ihm, aus seiner langen, im deutschsprachigen Raum unter anderem von Grimmelshausens Protagonisten Simplicius Simplicissimus und Günter Grass' Oskar Matzerath vertretenen Tradition, borgt sich der Roman die Figur des Kindes Josefine. Die Heldin ist gestaltet nach den Vorgaben, die für Protagonisten des Pikaro-Romans gelten, wie ihn der 1554 anonym erschienene spanische Roman »Lazaril von Tormes« begründet hat, dem wiederum bald schon die Pikarafigur folgt.[18] Josefine ist ein Schelm. Wie die Helden der pikaresken Romane, die wie Josefine fiktional ihre eigenen Lebensgeschichten erzählen, stammt sie aus einer niedrigen gesellschaftlichen Schicht, ist formal nicht gebildet, aber bauern- beziehungsweise straßenschlau und arrangiert sich geschickt mit den jeweiligen Rahmenbedingungen. Das Leben des Schelms besteht aus einer Kette von episodischen, immer wieder grausamen Abenteuern, die auch in Josefines Fall häufig außerordentlich brutal sind. Wie Oskar Matzerath, der zwar sexuell besonders aktiv ist, aber klein wie ein Kind bleibt, ist Josefine eine kindliche Heldin und doch zugleich übermäßig, das heißt in erkennbarer Überzeichnung, sexualisiert.

Als kindlicher Schelm aber entstammt Josefine – ähnlich wie Oskar Matzerath, der sich ja dem Erwachsenwerden demonstrativ widersetzt – dem literarischen Personal der Vormoderne. Das ist der Grund, warum der Schelm nicht psychologisch ausdifferenziert angelegt ist, sondern als eine einsinnige Figur: begann sich doch die moderne Psychologie mit ihrem Augenmerk auf der Komplexität – oder auch ›Tiefe‹, ›Vielschichtigkeit‹ – der menschlichen Seele erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu etablieren. Wie in Boccaccios »Decamerone« – dem Gründungstext

[18] Zum pikaresken Roman immer noch grundlegend: Matthias Bauer, Der Schelmenroman. Stuttgart [u. a.] 1994.

der europäischen Novellistik, entstanden Mitte des 14. Jahrhunderts in Florenz, der auch als Sammlung von Erotica verstanden werden kann – bedarf es keiner komplexen psychologischen Erklärungsmodelle, um die Handlungen von Schelmenfiguren zu verstehen. Ihre Absichten sind stets klar; stets streben sie nach dem eigenen Vorteil und Genuss. Für Boccaccios Figuren ist gezeigt worden,[19] dass sie keine psychologische ›Tiefe‹ haben, sie sind – wie später dann auch die literarischen Gestalten der Postmoderne – ›flächig‹ angelegt: typisiert, stereotypisiert.

Als Schelm ist auch die Protagonistin Josefine Mutzenbacher nach diesem Typus modelliert. Die Figur hat kein Innenleben, ist nicht im modernen psychologischen Sinne konfiguriert, sie reift – obwohl ihr Weltwissen, ihr Erfahrungsschatz, wächst – auch nicht psychologisch vom Kind zur Erwachsenen heran: Sie wird von Anfang an als Erwachsene im Kinderkörper gezeichnet.

So verwundert auch nicht die generationenüberspringende Analogisierung Josefines mit ihrer Mutter. Beide, Mutter wie Tochter, zählen gleichermaßen maschinen- wie zwanghaft ihre Orgasmen mit:

> Ekhard vögelte weiter. Meine Mutter sagte: »Mir ist's schon gekommen …« »Macht nichts«, unterbrach er sie, »wird's dir halt noch einmal kommen.« Und er stieß mit unverminderter Kraft drauf los. »Noch! Es kommt mir wirklich schon wieder …, hah! Das hat's bei meinem Mann nie gegeben …, oh …, ich sterbe …, ich sterbe …, ich spür' den Schwanz bis zum Mund herauf, bitt' dich …, nimm die Duteln …, spiel mit meiner Brust, bitte spiel mit den Duteln …, so …, so …, und vögel mich nur immer weiter …« Ekhard gab sich noch mehr Mühe: »Jetzt darf ich halt mit den Duterln spielen, was?« fragte er flüsternd, »jetzt heißt's nicht mehr, ›ich bin eine brave Frau‹, was …, mit der Nudel in der Fut hören sich die Dummheiten auf …« Sie antwortete glücklich: »Ja, laß sie nur in der Fut, deine Nudel …, laß sie nur …, ah mir kommt's schon wieder, zum drittenmal […]. […] Mir kommt's …, immerfort kommt's mir …, alle Augenblick rinnt mir die Natur heraus …, ach du guter Mann …, du kannst es, was …? Mir kommt's schon wieder …, schon wieder …« (142–145)

Die angeblich und auch von Josefine als solche behauptete natürliche Lust muss, wie schon gesagt, immer wieder von Neuem durch performative Redeakte hergestellt werden: und zwar offenbar durch so übertrieben viele Redeakte, dass sie den Effekt, den sie eigentlich bewirken

[19] Vgl. beispielsweise Hannelore Schlaffer, Poetik der Novelle. Stuttgart [u. a.] 1993, S. 21–40.

sollen, unterwandern. Gerade durch die permanente Wiederholung der Behauptung von Lust rückt ja Nietzsches berühmter, im »Zarathustra« formulierter Satz »Doch alle Lust will Ewigkeit –, / will tiefe, tiefe Ewigkeit!«[20] in denkbar weite Ferne: ›Tiefe‹ und ›Ewigkeit‹ von ›Lust‹ stellen sich durch hektische Wiederholung sicherlich gerade *nicht* her.

Das gilt umso mehr, als den zwar zahlreichen, aber deshalb umso weniger überzeugenden Lustbekenntnissen des Romans ebenfalls häufige, aber deshalb im Unterschied zu den Lustbekenntnissen glaubwürdige Mitteilungen über Schmerzen und Qualen bei sexuellen Handlungen zur Seite stehen. Man muss nur einmal darauf achten, wie oft von Schmerzen die Rede ist, und sofort findet man sie überall. Denn buchstäblich dutzendfach thematisiert die Erzählerin Schmerzen. Schon gleich zu Beginn heißt es:

> Wir vögelten stehend und liegend, und hatten, Anna ebenso wie ich oft sogar Schmerzen zu leiden, weil Ferdl und Franz jetzt durchaus immer probieren wollten, ob es nicht doch möglich sei, uns ihre Schwänze einzupfropfen. Es ging aber nicht. (55)

Dann:

> Einmal fuhr er mir so über meine Spalte hin, und das war mir angenehm, dann suchte er wieder den Eingang und preßte dagegen an, und das verursachte mir Schmerzen. […] Ich spürte seine Schwanzspitze schon in meinem Loch sitzen, er bohrte, bohrte und bohrte, und ich glaubte, er werde mich auseinandersprengen. Schon wollte ich aufschreien, so heftig schmerzte mich die Sache, da spritzte er und überschwemmte mich mit seinem Samen. Gleich darauf sprang er auf, ließ mich liegen und ging davon, ohne mich auch nur anzusehen. (73)

Und so weiter und so fort. Man fragt sich, wie man in solchen Schilderungen nur die Verherrlichung des promiskuitiven Geschlechtsverkehrs und nicht auch die Warnung vor ihm sehen mochte; ja: eine Abschreckung. In ein die Lust auf sadomasochistische Weise produzierendes Narrativ sind diese Schmerzschilderungen ja gerade nicht eingebettet.

[20] Friedrich Nietzsche, Das Nachtwandler-Lied. In: Ders., Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 6,1: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883–1885). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1968, S. 400.

Sollte das vielleicht an der Suggestion des Romans liegen, dass Josefine von all den an ihr und mit ihr vorgenommenen, auch gewalttätigen sexuellen Handlungen keine Traumatisierungen davonträgt? Eine solche setzte ja eine Figurenpsyche voraus. Tatsächlich werden Josefine sexuelle Handlungen aufgezwungen, ihr abgenötigt; nichts davon schreibt sich jedoch in eine Figurenseele ein: sie hat ja gar keine. Es ist durchaus folgerichtig, dass nur einmal im Roman von Josefines Seele die Rede ist, nämlich ausgerechnet, als der Kooperator sie bedroht, dabei das Wort »Seele« nicht im psychologischen, sondern in einem theologischen Sinne verwendend:

> »So du aber irgendeiner Seele davon ein Wort verratest, ist dein ewiges Seelenheil verloren, und du wirst in der Hölle vom Teufel auf glühenden Kohlen gebraten werden.« Ich verließ den Beichtstuhl mit leichtem Herzen. (188)

Auch als die Mutter stirbt, tangiert Josefine das nicht nennenswert. Gleich nach der ersten Nennung des plötzlichen Todes ihrer Mutter redet sie zunächst einmal von ihren wachsenden Brüsten (vgl. 155); bei der zweiten Nennung des Todes der Mutter wirkt dann Josefines Behauptung, sie habe geweint, wenig überzeugend: »Da starb auf einmal meine Mutter. […] Wir Kinder weinten sehr, denn wir hatten sie sehr lieb gehabt. Sie war immer sehr gut zu uns gewesen, hatte uns nur selten geschlagen […].« (156) Weder trauert Josefine, noch lässt sie sich mit psychologischen Mitteln verführen. Seelische Verführung ist keine Kategorie für Josefine. So grausam der Roman »Josefine Mutzenbacher« körperlich ist, so wenig tangiert er eine Psyche der Protagonistin, die eben nicht existiert. Darin steht »Josefine Mutzenbacher« diametral zu einem vollkommen auf die psychische Grausamkeit abstellenden Roman wie etwa Witold Gombrowicz' »Pornografie« (1960).

Josefine Mutzenbacher ist als Protagonistin ihrer Geschichte – so wie alle anderen Figuren, die hier auftreten – als Gegenfigur zum literarischen Personal konzipiert, wie es in vielen Texten der bürgerlichen Moderne angelegt ist. Wird dort mit psychologischem ›Realismus‹ gearbeitet, stellt Josefine, der Schelm – die Figur, die nur den Körper eines Kindes, nicht seine Seele hat –, ausdrücklich einen Gegenentwurf zu einem solchen psychologischen Realismus dar. Gerade weil die Protagonistin über kein ›Inneres‹ verfügt, sondern als immer heitere, angeblich die sexuellen Akte genießende Pikarafigur durch den Roman wandelt und mit ihren

Abenteuern die quasiviktorianische Wiener Sexualmoral der Jahrhundertwende in ihr Gegenteil wendet, gelingt es ihr, das verquere Verhältnis der Institutionen zur Sexualität ans Licht zu bringen und der Komik preiszugeben. Der Schelm hält der Gesellschaft den Spiegel vor, und der Schelm Josefine ermöglicht uns einen Blick in jenen – natürlich verzerrenden und vergröbernden – Spiegel, in dem etwa die Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Doppelmoral aufscheinen.

Freud – Goethe – Cleland – Kafka

Dass als Heldin des pornografischen Romans ein Kind ausgewählt wird, reflektiert auch die Revolution in den Sexualwissenschaften um 1900 – insbesondere die Ausführungen Sigmund Freuds, dessen seit 1895 erschienene Arbeiten die Existenz kindlicher Sexualität postulieren. So sehr sich »Josefine Mutzenbacher« qua Gattungsbezug auf den pikaresken Roman einem im weitesten Sinne psychologisch-freudianischen Denken entzieht, so stark partizipiert der Roman am voyeuristischen Interesse an der kindlichen Sexualität, wie sie Freud in wissenschaftlicher Absicht systematisch beschreibt – und insofern selbst voyeuristisch beobachtet.

Dabei – *auch* dabei – steht Freud in einer literarischen Tradition; Michael Wetzel hat sie in seiner Studie »Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit«[21] beschrieben. Im »Wilhelm Meister« ist es bloß ein Zufall, dass Wilhelm nach der »Hamlet«-Aufführung mit einer von ihm dabei überhaupt nicht erkannten Frau schläft, die sich in sein Bett schleicht, und nicht mit dem Kind Mignon, das sich ebenfalls zu Wilhelm ins Bett hat legen wollen und daran nur durch die »Nebenbuhlerin« gehindert wird. Im 5. Buch, 12. Kapitel, heißt es:

> Wilhelm hatte kaum seine Stube erreicht, als er seine Kleider abwarf und nach ausgelöschtem Licht ins Bett eilte. Der Schlaf wollte sogleich sich seiner bemeistern, allein ein Geräusch das in seiner Stube hinter dem Ofen zu entstehen schien, machte ihn aufmerksam. Eben schwebte vor seiner erhitzten Phantasie das Bild des geharnischten Königs; er richtete sich auf, das Gespenst anzureden, als er sich von zarten Armen umschlungen, seinen Mund

[21] Michael Wetzel, Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München 1999.

mit lebhaften Küssen verschlossen und eine Brust an der seinigen fühlte, die er wegzustoßen nicht Mut hatte.[22]

Erst im 8. Buch, 3. Kapitel, wird klar, was hier hätte passieren können:

Erinnern Sie sich, sagte der Arzt, eines geheimen, nächtlichen, weiblichen Besuchs nach der Aufführung des Hamlets?

Ja ich erinnere mich dessen wohl! rief Wilhelm beschämt, aber ich glaubte nicht in diesem Augenblick daran erinnert zu werden.

Wissen Sie, wer es war?

Nein! Sie erschrecken mich! ums Himmels willen doch nicht Mignon? wer war's? sagen Sie mir's.

Ich weiß es selbst nicht.

Also nicht Mignon?

Nein, gewiß nicht, aber Mignon war im Begriff, sich zu Ihnen zu schleichen, und mußte, aus einem Winkel, mit Entsetzen sehen, daß eine Nebenbuhlerin ihr zuvor kam.[23]

Dazu schreibt Michael Wetzel:

Philine ist die sexuell reife Frau und gibt dennoch ihrem ganzen Wesen »etwas kindliches und unschuldiges« (T[heatralische] S[endung] 197), Mignon ist das unreife Kind […]; Philine *spielt* also die Naive, die »Kleine« und das »Kind« (L[ehrjahre] 150), Mignon *ist,* was eine auf »Jugend, Anmut, Zierlichkeit« etc. (L[ehrjahre] 149) ausgerichtete erotische Neugierde intendiert.[24]

Was also im »Wilhelm Meister« in imaginärer – und sogar bloß zufällig zustande gekommener – Verschiebung vom Kind auf eine erwachsene Frau geschieht, thematisiert »Josefine Mutzenbacher« dann als Päderastie am Kind: die phantasmatische Vorlage dafür findet sich aber schon bei Goethe.

Dem Anti-Psychologismus des Romans »Josefine Mutzenbacher« zum Trotz steckt viel Freud und Wiener Psychoanalyse in »Josefine Mutzenbacher«. Denn Freuds Studien um 1900, die der Roman verzerrt rezipiert, geben insofern das Skript für die inzestuösen Szenen des Romans vor, als Freud insistent auf die in der Kleinfamilie emergierenden libidinösen Verstrickungen von Mutter und Sohn und Vater und Tochter gepocht

[22] Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Hg. von Hans-Jürgen Schings. München, Wien 1988, S. 328.

[23] Ebd., S. 524f.

[24] Wetzel, Mignon (wie Anm. 21), S. 245.

hat. Erstere Verstrickungen sind persifliert in der Beziehung von Alois zu seinem Kindermädchen Klementine, das die Position einer Quasi-Mutter einnimmt, letztere in Szene gesetzt durch Josefines Kopulationen mit ihrem Vater. Dabei rekurriert die Darstellung der Annäherung des Vaters an seine Tochter ganz ähnlich auf Mittel der Komik wie die Annäherung Humbert Humberts an Lolita in Nabokovs gleichnamigem Roman.

Aber »Josefine Mutzenbacher« weist nicht nur auf Vladimir Nabokovs ebenfalls als kinderpornografisch inkriminierten Roman voraus. »Josefine Mutzenbacher« schließt auch programmatisch an denjenigen Roman an, der als erster pornografischer Roman der englischen Literatur gilt und wie »Josefine Mutzenbacher« ein Klassiker des pornografischen Genres ist: John Clelands »Memoirs of a Woman of Pleasure« (»Fanny Hill«, 1749), geschrieben bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Cleland lässt seine Heldin ihr Leben als Freudenmädchen beschreiben: »Wahrheit, unverstellte nackte Wahrheit« – so formuliert Fanny – »ist meine Losung«.[25] Das programmatische Bekenntnis zu Authentizität und Wahrheit findet sich auch im ersten Kapitel der »Josefine Mutzenbacher« (vgl. S. 41).

Damit rekurriert der Roman, wie schon Clelands »Memoirs of a Woman of Pleasure«, invers auf die Texte der Tradition, die nach dem augustinischen »Confessiones«-Muster als Bekenntnisschreiben modelliert sind: Von Samuel Richardsons »Pamela« (1740) und »Clarissa« (1748) über den Goethe'schen »Werther« (1774/1787) bis zu den Autofiktionen des 19. Jahrhunderts unterziehen sich die Protagonistinnen und Protagonisten der Lektüre ihrer Seele. Konfession ist nun auch Josefine Mutzenbachers Bekenntnis; invers aber ist der Bezug auf die »Confessiones«-Tradition insofern, als Josefine ja, wie gesagt, gar keine Psyche hat. Das Vorhaben von Fanny und von Josefine, ›nackte Wahrheit‹ mitzuteilen, gewinnt seine besondere Signatur in beiden Fällen daraus, eben nicht auf eine Enthüllung der Seele, sondern auf die des Körpers zu zielen. Fanny und Josefine literalisieren gewissermaßen die nackte Wahrheit, verschieben das figurative Konzept hin zur Buchstäblichkeit: Sie präsentieren Nacktes im pornografischen Sinne. Beide Texte, »Fanny Hill«

[25] John Cleland, Die Memoiren der Fanny Hill [1782]. Hg. von Werner Heilmann. 3. Aufl. München 1991, S. 9.

wie »Josefine Mutzenbacher«, operieren hier mit einer Strategie der Verschiebung; sie rekurrieren auf Texte der Tradition, um sie zu de- und refigurieren.

Ganz ähnlich verfährt »Josefine Mutzenbacher« auch mit dem Muster des Bildungsromans. Die Protagonistin führt (ebenfalls im ersten Abschnitt des ersten Kapitels) aus:

> Ich habe mir eine schöne Bildung erworben, die ich nur einzig und allein der Hurerei verdanke, denn diese war es, die mich in Verkehr mit vornehmen und gelehrten Männern brachte. Ich habe mich aufklären lassen und gefunden, daß wir armen, niedrig geborenen Weiber nicht so viel Schuld haben, als man uns einreden möchte. Ich habe die Welt gesehen und meinen Gesichtskreis erweitert, und alles das verdanke ich meinem Lebenswandel, den man einen ›lasterhaften‹ nennt. (39 f.)

Es handelt sich hier um einen Rückgriff auf das Konzept der Bildung, das im Zentrum der Bildungsromantradition steht. Blickt man auf den Gründungstext des Bildungsroman-Genres, Goethes »Wilhelm Meister«, ist für das Konzept Bildung eine Passage aus dem dritten Kapitel des fünften Buches zentral, in der Wilhelm einem Freund gegenüber sein Lebenskonzept preisgibt. Wilhelm formuliert da: »Daß ich Dir's mit *einem* Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.«[26] Man hat das Bildungsprogramm, auf das Wilhelm sich beruft, in Anlehnung an Vorstellungen von einer quasi organischen, entelechischen Entfaltung der eigenen Anlagen in Auseinandersetzung mit der Umwelt interpretiert.[27]

Der Roman »Josefine Mutzenbacher« greift nun mit seiner Rede von der Bildung das Goethe'sche Konzept auf, um es ins Gegenteil zu verkehren: Das Ausbildungsprogramm basiert jetzt auf der sexuellen Betätigung. ›Aufklärung‹ wird kurzgeschlossen mit ›sexueller Aufklärung‹ – »Ich habe mich aufklären lassen« (39) –, damit wird der Bildungsroman um eine pornografische Variante erweitert. So vergeht sich sozusagen

[26] Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre (wie Anm. 22), S. 288.

[27] Vgl. etwa Wilhelm Voßkamp, Kommentar zu Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 9: Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt a. M. 1992, S. 1368–1371.

der Roman einerseits an dem Bildungsromanmuster, das er aufgreift; andererseits verweist er auch auf die Problematiken des Bildungsromankonzepts, das schon Goethe für prekär hielt. Bekannt ist etwa seine Äußerung gegenüber dem Kanzler Müller:

> Wilhelm ist freilich ein armer Hund, aber nur an solchen lassen sich das Wechselspiel des Lebens und die tausend verschiedenen Lebensaufgaben recht deutlich zeigen, nicht an schon abgeschlossenen, festen Charakteren.[28]

Der Autorenblick auf Wilhelm als »arme[n] Hund« kennzeichnet ausgerechnet den Urbildungsroman »Wilhelm Meister« als Anti-Bildungsroman. Es verwundert also nicht, dass gezeigt worden ist, dass Goethe schon die Dekonstruktion des Bildungsromans und des Konzepts ›Bildung‹ in den »Wilhelm Meister« hineingeschrieben hat.[29] »Josefine Mutzenbacher« wiederum ruft noch eine andere Variante der Dekonstruktion auf – und zwar die Dekonstruktion als Parodie. Auch damit verwiest der Roman dezidiert auf die Schwierigkeiten und Bruchstellen des Konzepts ›Bildung‹, die schon Goethe selbst umgetrieben haben.

»Josefine Mutzenbacher« ist, was die intertextuellen und architextuellen Verknüpfungen angeht, ein Roman, der nicht am Rande der literarischen Textwelten seit dem 18. Jahrhundert steht. Er ist verwoben mit kanonischen Texten und Gattungstraditionen, auf die der Text zurückgreift, mit denen er spielt, die er auf unterschiedliche Weise verhandelt. In dieser Perspektive gehört er zur literarischen Tradition im breiten Sinne – und nicht nur zur Tradition literarischer Pornografie –, ermöglicht doch seine Umschrift traditioneller Gattungsmuster neue Perspektivierungen von Topoi des Autobiografischen, des Bildungsromans sowie des Sittengemäldes.

Insbesondere im langen 19. Jahrhundert ist das Sittengemälde eine beliebte Gattung. Drostes »Judenbuche« (1842) etwa, deren Untertitel »Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen« lautet, sei exemplarisch

[28] Goethe an Kanzler Müller, 22. Januar 1821. In: Johann Wolfgang von Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. 23: Goethes Gespräche II. Hg. von Ernst Beutler. Zürich 1966, S. 119.

[29] Vgl. z. B. Marc Redfield, Phantom Formations. Aesthetic Ideology and the Bildungsroman. Ithaca (NY) [u. a.] 1996; Marcel Krings, Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in den »Lehrjahren«, der »Education sentimentale« und im »Verschollenen«. Tübingen 2016.

für dieses Genre aufgerufen. Wechselbegriffe für ›Sittengemälde‹ sind ›Genrebilder‹ oder auch ›Gemälde aus dem untersten Volksleben‹. »Josefine Mutzenbacher« ist nun ein Sittengemälde, das sich auf das ›Unsittliche‹ kapriziert – insofern arbeitet der Roman auch, was diesen Bezug angeht, mit einer Inversion. Er bringt – allerdings sehr dosiert – das Dialektale, das für literarische Sittenbilder häufig charakteristisch ist, in Anschlag – und so ist nicht ganz unverständlich, dass Oswald Wiener, der den Roman durch diesen Appendix zu nobilitieren und publikabler zu machen trachtete, »Josefine Mutzenbacher« mit einem lexigrafischen Zusatz versah: »Der obszöne Wortschatz Wiens. Beiträge zu einer Ädöologie des Wienerischen«.[30] Es ist allerdings leicht zu sehen, dass dieser Zusatz kaum etwas mit der Sprache des Romans zu tun hat: so gut wie vollständig auf Hochdeutsch verfasst, benötigt er gar keine Übersetzungen; findet sich einmal ein möglicherweise erklärungsbedürftiger wienerischer Ausdruck, ist er nicht einmal immer in Wieners Glossar aufgenommen: genannt sei etwa »G'spaßlaberln« (139).

Dem K. u. k.-Kontext ist »Josefine Mutzenbacher« aber nicht nur durch die dialektale Einfärbung und die ausschnitthafte Schilderung des Kleinbürger- und Proletarierlebens in den Mietskasernen der Metropole zuzurechnen, sondern auch mit Blick auf die literarische Rezeption des Textes durch einen Autor, der wie kein anderer für die literarische Moderne steht: Franz Kafka. Eine Verschreibung des Namens der Protagonistin Josefine Mutzenbacher findet sich in seinem Amerikaromanfragment »Der Verschollene«. Die Köchin, die der Protagonist trifft, heißt Grete Mitzelbach. Die Kafkaforschung verweist in diesem Zusammenhang auf die Protagonistin von »Josefine Mutzenbacher«.[31] Und die Topografie des Kafka'schen »Proceß«-Romanfragments – eines Romans, der wie wenige andere des 20. Jahrhunderts als kulturelle Ikone gilt –, die Dachböden und Mietshäuser, in denen bei Kafka funktionale Sexualkontakte stattfinden, um das Gericht positiv zu beeinflussen, sind ähnlich konfiguriert wie in »Josefine Mutzenbacher«. Auch bei Kafka findet sich jene pornografische Kontamination der Behörden und Institutionen, die in »Josefine Mutzenbacher« vorgeführt wird: Das richterliche ›Gesetzbuch‹

[30] Oswald Wiener, Der obszöne Wortschatz Wiens. Beiträge zu einer Ädöologie des Wienerischen (1969). In: [O. V.,] Josefine Mutzenbacher (wie Anm. 5), S. 361–461.

[31] Vgl. beispielsweise Rainer Stach, Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1987, S. 108.

des Dachboden-Gerichts, vor dem Josef K. sich verantworten muss, entpuppt sich als pornografische Lektüre.[32] Kafka setzt die ›pornografische‹ Unterwanderung der Institutionen, die Verschaltung von Institution und Pornografie ähnlich obszön und drastisch, allerdings weniger sexuell explizit in Szene.

Unterscheidet sich »Josefine Mutzenbacher« durch ihre (noch) größere sexuelle Explizitheit von dem mit Obszönitäten auch nicht sparsamen Kafka, so ähnelt »Josefine Mutzenbacher« Kafka auch in seinem spielerischen Umgang mit entmetaphorisierten übertragenen Wendungen. So heißt es, um nur ein Beispiel zu nennen, über den Kooperator, der Josefine bei der Beichte die Worte in den Mund legt, die er von ihr zu hören wünscht, »dieser wackere Priester« sei »der erste« gewesen, »der mir […] seine Zunge lieh« (174): und das ist ganz offenbar im linguistischen wie im cunnilinguistischen Sinne zu verstehen.

Die Verortung »Josefine Mutzenbachers« in der literarischen Tradition kann hier nur sehr kursorisch und pointillistisch angedeutet werden. Es wäre eine Aufgabe für ein umfangreiches wissenschaftliches Projekt, »Josefine Mutzenbacher« systematisch und historisch in der (nicht nur, aber auch hoch-)literarischen Tradition zu verorten. Sicher ist: Man hätte, so reichhaltig sind die literarischen Bezüge des Romans, viel zu tun. So oder so handelt es sich um einen beziehungsreichen literarischen Text, der sich durch zahlreiche Anknüpfungen an die literarische Tradition – also nicht nur an die pornografische – in großer Breite in diese Tradition selbst eingeschrieben hat. In dieser Tradition hat »Josefine Mutzenbacher« dann fortgewirkt. Auch die Wirkungsgeschichte des Romans zeigt das – seine literarische wie seine literaturwissenschaftliche. Sie ist noch zu erforschen.

[32] Vgl. Franz Kafka, Der Prozeß. Roman in der Fassung der Handschrift. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1994, S. 62 f.

Daniel Hilpert

Strukturen der Psyche
Hypnotismus und Dipsychismus in Kafkas »Schloss«

»Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schlossberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das grosse Schloss an« (7).[1] Die ersten Sätze aus Kafkas Roman bergen zugleich die grundsätzliche Problematik jeglicher Deutung in sich, denn auch im weiteren Handlungsverlauf wird sich das Schloss nicht deutlicher zu erkennen geben und bleibt die zentrale »Unbestimmtheitsstelle«[2] des Textes. Dieser Umstand lenkte die Aufmerksamkeit der Interpreten weg vom Schloss und hin zum Protagonisten K. und dem von dessen Sichtweise geprägten Erzählverhalten. Wenn der Erzähler »nicht als kalt beobachtender Psychologe« außen steht, wie Beißner dies formuliert, so »bleibt ihm kein andrer Platz als in der Seele seiner Hauptgestalt: er erzählt sich selbst, er verwandelt sich in Josef K. und in den Landvermesser K.«.[3]

Die aus dieser Einsicht entwickelte These der »Einsinnigkeit«[4] des Erzählens im Roman betont die Bedeutung der dominierenden Perspektive

1 Ich zitiere den Roman im Folgenden nach der Ausgabe: Franz Kafka, Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Band »Das Schloß«. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1982. Zitate erfolgen direkt ohne Bandangabe im Haupttext. Die in dieser Ausgabe zu findende Umwandlung von *ss* zu *ß* wird im Folgenden zurückgenommen, da Kafka in seinen Handschriften bis auf wenige Ausnahmen kein *ß* verwendet. Vgl. zur Argumentation dieser Anpassung an die ursprüngliche Schreibweise auch »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Hg. von Malte Kleinwort und Joseph Vogl. Bielefeld 2013, S. 7, Anm. 1.

2 Waldemar Fromm, »Das Schloss«. In: Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart 2010, S. 301–317, hier S. 304. Häufig wurde in diesem Zusammenhang auch auf die Parallele zwischen Kafkas eigenem Zustand bei seiner Ankunft in Spindelmühle im Riesengebirge und dem Romananfang hingewiesen. Vgl. hierzu Michael Müller, Das Schloss. In: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus. Göttingen 2008, S. 518-529, hier S. 521, sowie Peter-André Alt, Franz Kafka: Der ewige Sohn. München 2005, S. 589, der sogar vom »Schatten der autobiographischen Fiktion« spricht.

3 Friedrich Beißner, Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge (1952). Mit einer Einführung von Werner Keller. Stuttgart 1983, S. 37.

4 Vgl. zur Auseinandersetzung der Forschung mit der These Beißners genauer Fromm, »Das Schloss« (wie Anm. 2), S. 304.

K.s als »subjektive[n] Bewusstseinsraum«,[5] isoliert diese damit aber zu sehr von den durch das Schloss eindeutig dominierten äußeren Strukturen. Diese bis dato vorherrschende einseitige Sichtweise zieht Probleme für eine ganzheitliche Interpretation des Romans nach sich: Wenn im Rahmen einer psychologischen Lesart mit Freud versucht wurde, das für dessen Sichtweise maßgebliche Seelenleben K.s zu erfassen, wurden dabei zwangsläufig die äußeren Gegebenheiten zu sehr außer Acht gelassen.[6] Umgekehrt konnten bisherige Untersuchungen zur im Roman thematisierten Topografie die Wahrnehmung K.s nicht ausreichend in ihre Argumentation einbinden.[7]

Ein wichtiger Ansatzpunkt zum Verständnis des Romans liegt daher, so meine These, in der bislang zu wenig beachteten Korrespondenz zwischen der geistigen Verfassung des Protagonisten auf der einen und den äußeren Strukturen auf der anderen Seite – ein Zusammenhang, für den sich im zeitgenössischen Wissenschaftsdiskurs auffällige Parallelen finden. Bereits für die »Beschreibung eines Kampfes« konnte von Barbara Neymeyr aufgezeigt werden, dass zeitgenössische Debatten aus den Bereichen Psychologie und Psychiatrie in Kafkas Werk größere Spuren hinterlassen haben, als bislang wahrgenommen wurde.[8] Dies gilt in besonderem Maße auch für das »Schloss«: In der Debatte um den Hypnotismus findet sich mit dem Dipsychismus ein dynamisches Modell,

5 Lothar Fietz, Möglichkeiten und Grenzen einer Deutung von Kafkas Schloß-Roman. In: DVJs 37, 1963, S. 71–77, hier S. 73.

6 So spricht beispielsweise Fromm im Kafka-Handbuch davon, dass Kafka die Beziehungsstruktur der Personen im Roman als »Alternative zu Freuds Konzept des Unbewussten konzipiert«. Fromm, »Das Schloss« (wie Anm. 2), S. 314.

7 Vgl. hierzu exemplarisch Gerhard Neumann, Kafkas Architekturen – Das Schloss. In: »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Hg. von Malte Kleinwort und Joseph Vogl. Bielefeld 2013, S. 197–218, hier S. 207, der im Rahmen seiner Untersuchung der Architekturen des Schlosses in Bezug auf den Zustand des Landvermessers von einem »Wahrnehmungsgeschehen« spricht, das durch eine aus der Architektur auf ihn einwirkende »Gegenkraft« erzeugt wird. Joseph Vogl verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass in der Nähe des Schlosses das »Klare und Deutliche« für K. »dunkel und verworren« werde, ohne dabei näher auf dessen Zustand einzugehen. Joseph Vogl, Am Schlossberg. In: »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Hg. von Malte Kleinwort und Joseph Vogl. Bielefeld 2013, S. 23–32, hier S. 29.

8 Nach Neymeyr modelliert Kafka in seinem literarischen Erstling die »Darstellung der Identitätskrise« des Ich-Erzählers zu einem »avantgardistischen Erzählverfahren« um, das insbesondere die »Ich-Dissoziation in adäquater literarischer Form zum Ausdruck bringt«. Die aufgrund der Erzählsituation entstehenden surrealen »Imaginationsräume« seien dabei charakteristisch für die Erzählung, vgl. Barbara Neymeyr, Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas »Beschreibung eines Kampfes«. Heidelberg 2004, S. 9 f.

vor dessen Hintergrund sowohl die Topografie als auch entscheidende inhaltliche Szenarien des Romans verständlicher werden. Insbesondere das grundlegende Strukturprinzip des Romans, das Ineinander von äußerer und innerer Welt, wird hierin in bemerkenswerter Art und Weise vorgezeichnet.

Hypnotismus, Dipsychismus und Suggestion

Im Jahr 1922, als Kafka mit der Arbeit an seinem letzten Romanprojekt beginnt, herrscht die Annahme einer zweigeteilten Struktur der menschlichen Psyche vor,[9] die noch maßgeblich von den das 19. Jahrhundert in dieser Hinsicht bestimmenden Diskursen um den Magnetismus und den Hypnotismus geprägt ist.[10] Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird im Magnetismus im Zusammenhang mit dem Somnambulismus die grundsätzliche Möglichkeit einer Spaltung des Bewusstseins in zwei Sphären beschrieben.[11] So findet sich nach Gotthilf Heinrich Schubert im »gewöhnlichen Wachen«, also im Normalzustand, »nicht die Spur einer Erinnerung an den Zustand des Somnambulismus«.[12] Der Arzt Wienholt beschreibt die Zweiteilung des Bewusstseins eines Patienten folgendermaßen:

> Es schien in demselben ein anderes, von jenem, den Körper im wachenden Zustande beherrschenden, verschiedenes Wesen thätig zu seyn, das in seiner Empfindungsart, seinen Neigungen, Aeußerungen und seiner Willenskraft völlig von ihm different, davon gänzlich unabhängig zu seyn schien.[13]

[9] Vgl. zu den Zusammenhängen grundsätzlich Henri F. Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewussten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung. Zürich 2005, S. 213.

[10] Freud entwickelt sein dreigeteiltes »Eisberg-Modell«, bestehend aus dem Ich, Es und Über-Ich, erst 1923 in seiner Schrift »Das Ich und das Es«. Vgl. zur Einordnung des Modells in die Entwicklung Freuds Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewussten (wie Anm. 9), S. 713 ff.

[11] Bernheim schreibt hierzu: »Erst einer der Schüler von Mesmer, der Marquis Puységur, war es, der um 1783 unter den sogenannten magnetischen Erscheinungen den künstlichen Somnambulismus klar erkannte.« Hippolyte Bernheim, Neue Studien über Hypnotismus, Suggestion und Psychotherapie. Übers. von Sigmund Freud. Leipzig/Wien 1892, S. 44.

[12] Gotthilf Heinrich Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808, S. 349.

[13] Arnold Wienholt, Heilkraft des thierischen Magnetismus, T. I-III. Lemgo 1805, hier T. III, Abt. 2, S. 207.

Der Psychiater Johann Christian Reil spricht in diesem Zusammenhang ebenfalls von »zwey Personen«, in die das somnambule Individuum sich teilt.[14]

Nach Ellenberger beschäftigte sich das ganze 19. Jahrhundert »mit dem Problem der Koexistenz dieser beiden Persönlichkeiten und ihrer Beziehung zueinander«.[15] Im Hypnotismus wird die Annahme zweier verschiedener Bereiche des Bewusstseins fortgeführt und die Verbindung zum Magnetismus betont:[16] »Der Hypnotismus ist bis heute das einzig wirklich wissenschaftlich begründete Theilgebiet des alten Magnetismus«,[17] konstatiert beispielsweise Hyppolite Bernheim. Die bereits seit James Braid etablierte Behandlungsmethode dient Bernheim im Weiteren dazu, hysterische Symptome unter dem Einfluss der Hypnose gezielt hervorzurufen, nachdem zuvor gezeigt werden konnte, dass im hypnotischen Zustand hysterische Symptome zurücktreten können.[18] Die entscheidende Erweiterung erfährt die Hypnose als Heilmethode durch Pierre Janet: Er entdeckte, dass »vergessene« traumatische Erlebnisse psychische Störungen erzeugen können, die in der Hypnose aufgedeckt und durch Bewusstmachung geheilt werden können. Bereits in seiner Dissertation stellt Janet am Beispiel seiner Patientin Léonie fest, dass bei dieser in der Hypnose nicht nur eine, sondern zwei weitere, voneinander abgegrenzte Persönlichkeiten auftreten.[19]

Die damit etablierte Sichtweise auf die grundsätzliche Zweiteilung der menschlichen Psyche wurde 1889 von Max Dessoir in seiner Arbeit »Das Doppel-Ich« zum Modell des »Dipsychismus« weiter ausgearbeitet: »Was über das Wesen des Hypnotismus und seinen Zusammenhang mit dem ganzen Seelenleben festgestellt worden ist, wirft wiederum ein helles Licht auf gewisse Probleme der Psychologie, die sich bisher der

14 Johann Christian Reil, Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen. Halle 1803, S. 82.

15 Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewussten (wie Anm. 9), S. 214.

16 Vgl. zur Rolle des Somnambulismus als Verbindungsglied zwischen Magnetismus und Hypnotismus ebd., S. 165 ff.

17 Bernheim, Neue Studien (wie Anm. 11), S. 53.

18 Vgl. hierzu Kathlen Priebe/Christian Schmahl/Christian Stiglmayr, Dissoziation. Theorie und Therapie. Berlin/Heidelberg 2013, S. 5.

19 Vgl. hierzu Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewussten (wie Anm. 9), S. 488. In diesem Sinne bescheinigt auch Krafft-Ebing einer hypnotisierten Patientin »drei verschiedene[] Bewusstseinskreise«, die jeweils ein »eigenes Gedächtnis« besitzen. Richard von Krafft-Ebing, Eine experimentelle Studie auf dem Gebiete des Hypnotismus. Stuttgart 1888, S. 80.

experimentellen Forschung entzogen.«[20] Seiner Ansicht nach besteht die menschliche Persönlichkeit »aus (mindestens) zwei schematisch trennbaren Sphären, deren jede für sich durch eine Erinnerungskette zusammengehalten wird«.[21] Weiter definiert er die Hypnose als »Zustand eines künstlich herbeigeführten Übergewichts des sekundären Ichs«.[22] Dessoir geht davon aus, dass sich erst dann ein »zweites Ich […] zu selbständiger Existenz« entfalten kann, wenn der »Zusammenhang zwischen Ober- und Unterbewußtsein sich lockert«.[23] Trotz dieser Begrifflichkeiten handelt es sich hierbei nicht um »geographische[] Schichten«,[24] sondern um ein hierarchisches System, innerhalb dessen »das normale Selbst für eine Zeit unter das Bewußtseinsniveau versinkt und das zweite Ich […] zur Herrschaft gelangt«.[25] Damit entwirft Dessoir erstmals ein dynamisches Schema der menschlichen Psyche, das von konkurrierenden Sphären innerhalb ein und desselben Bewusstseins ausgeht. Insbesondere auf der »psychologischen Seite«[26] der Zweiteilung des Bewusstseins erscheint ihm das Ich lediglich als »Ausschnitt« eines größeren Ganzen: »In ihren matterhellten Räumen bewegen sich die Änderungen der Gefühlslage und die Spannungen der Triebe, deren Wirkungen allein für die selbstbewußte Persönlichkeit hervortreten.«[27]

Der Dipsychismus als Modell der menschlichen Psyche, innerhalb dessen einzelne Bereiche frei beweglich sind, wird zum Vorläufer für die neue dynamische Psychiatrie: Janet formt sein Modell des »Unterbewussten« nach dessen Muster und auch für Freuds erste Konzeption des geschlossenen »Unbewussten«, vor der späteren Ausarbeitung zum dreigeteilten Ich-Es-Überich-Modell, dient das Modell Dessoirs als Vorbild.[28] So unterscheiden Freud und Breuer 1895 in den »Studien über Hysterie« im Einklang mit Dessoir zwischen einem »normalen Gedächtnis« eines Kranken auf der einen und dem »Gedächtnis des Hypnotisierten« auf der anderen Seite.[29] Die im hypnotischen Zustand auftauchenden Vorstellungen

20 Max Dessoir, Das Doppel-Ich. Berlin 1889, S. 1.
21 Ebd., S. 40.
22 Ebd.
23 Ebd., S. 29.
24 Ebd., S. 5.
25 Ebd., S. 21.
26 Ebd., S. 35.
27 Ebd., S. 37.
28 Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewussten (wie Anm. 9), S. 217.
29 Sigmund Freud/Joseph Breuer, Studien über Hysterie. Leipzig/Wien 1895, S. 9.

sind dabei vom »Associativverkehr mit dem übrigen Bewusstseinsinhalt abgesperrt«,[30] die hier entstandenen »Vorstellungsgruppen« sind jedoch »unter einander associirbar« und bilden ein »zweit[es] Bewusstsein[]«[31] – oder eben, um mit Dessoir zur sprechen, ein »Doppel-Ich«.

Diese strukturelle Sichtweise auf die menschliche Psyche ist auch für die inhaltliche Ausrichtung der Hypnose von Bedeutung. Die Suggestion, die Eingebung, welche im hypnotischen Zustand dem Hypnotisierten übermittelt wird, kann nämlich nur unter den Bedingungen dieser Zweiteilung funktionieren. Die Suggestion unterscheidet sich von anderen Arten der Beeinflussung gerade dadurch, wie Freud in seinem Vorwort zu Bernheims Arbeit »Die Suggestion und ihre Heilwirkung« ausführt, dass »bei ihr in einem zweiten Gehirn eine Vorstellung erweckt wird, welche nicht auf ihre Herkunft geprüft, sondern so angenommen wird, als ob sie in diesem Gehirne spontan entstanden wäre.«[32] Dieser Umstand verschafft der Suggestion überhaupt erst ihre tiefgreifende Wirkung, da sie vom Unterbewusstsein aufgenommen wird, anschließend aber im Oberbewusstsein fortwirkt, ohne dass diesem ihre Herkunft bewusst wird. Auguste Forel formuliert diesen Zusammenhang folgendermaßen: »Stets dem Oberbewusstsein unbewusst bleibt aber der Mechanismus der Suggestion, d. h. die Art, wie das Gehörte und verstandene Wort des Hypnotiseurs (resp. die Wahrnehmung desselben) den thatsächlichen Erfolg bewirkt.«[33] Damit wird der unbewusste Seelenteil zum eigentlichen Hypnotiseur der bewussten Sphäre, der außenstehende Arzt dient lediglich als Souffleur. Entsprechend handelt es sich bei einer Suggestion nach Bernheim nicht »blos um eine Gedankenspur«, die in das Gehirn eingebracht wird; vielmehr greift das »psychische Zentrum […] thätig ein« und setzt damit eine Kettenreaktion in Gang, welche die ursprünglich von außen kommende Eingebung überlagert, denn »jede Vorstellung suggerirt wiederum eine andere, und diese Vorstellungen verwandeln sich selbst in Empfindungen, Gemüthsbewegungen, in verschiedene Bilder«.[34]

30 Ebd.
31 Ebd., S. 12.
32 Sigmund Freud, Vorwort zu: Hippolyte Bernheim, Die Suggestion und ihre Heilwirkung. Übers. von Sigmund Freud. Leipzig/Wien 1888, S. X.
33 Auguste Forel, Der Hypnotismus und die suggestive Psychotherapie. 4. Aufl. Stuttgart 1902, S. 37.
34 Bernheim, Neue Studien (wie Anm. 11), S. 20.

Mit dem Übertritt der zum Dorf führenden »Holzbrücke« (7) überschreitet der Landvermesser eine Schwelle, die ihn in eine andere Sphäre eintauchen lässt.[35] So unterschiedlich die Deutungsangebote für den damit betretenen Raum auch sind, es besteht Einigkeit darin, dass die den Roman prägende »topographische Grundproblematik« bereits auf den ersten Seiten entwickelt wird.[36]

Zunächst hat es den Anschein, als seien beide Bereiche, das Dorf und das Schloss, entsprechend ihrer Lage voneinander getrennt: Das Dorf liegt in »tiefem Schnee« (7), vom »Schlossberg« selbst ist nichts zu sehen: »Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutet das grosse Schloss an« (ebd.). Doch schon sehr bald muss K. feststellen, dass mit seinem Grenzübertritt die Gesetzmäßigkeiten dieser räumlichen Trennung aufgehoben werden. Von Schwarzer, einem Vertreter des Schlosses, der ihn im Wirtshaus aufsucht, muss er etwas erfahren, was sein gesamtes weiteres Streben nachhaltig beeinflussen wird: »Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermassen im Schloss« (8). Trotz ihrer topografisch eindeutigen Trennung scheint eine enge, wenn auch undurchsichtige Verbindung zwischen dem Dorf und dem Schloss zu bestehen, die beide Teile eines größeren Ganzen sind. Damit gleicht die Schlosswelt in ihrer Grundstruktur dem von Dessoir entwickelten Modell des Dipsychismus: Es gibt zwei voneinander getrennte »Bewußtseinssphären«, deren »gleichzeitige[s] Zusammensein« erst das menschliche »Doppelbewußtsein« definiert.[37] Entsprechend dieser Logik fungieren auch die Sphären des Dorfes und des Schlosses als getrennte Gebiete innerhalb eines gemeinsamen Zugehörigkeitsbereiches. Die den gesamten Handlungsverlauf prägenden Konkurrenz der Zuständigkeiten innerhalb dieses Bereichs entspricht der Rivalität verschiedener Bereiche

[35] Vgl. Kölbel, der darüber hinaus den durch die Brücke entstehenden enklavenhaften Charakter des Dorfes betont. Martin Kölbel, Die Erzählrede in Kafkas »Das Schloss«. Frankfurt a. M. 2006, S. 85.

[36] Joseph Vogl/Malte Kleinwort, Einleitung zu: »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Hg. von Dens. Bielefeld 2013, S. 11–22, hier S. 11.

[37] Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 4.

innerhalb der menschlichen Psyche, die Dessoir bildlich als »Ober- und Unterbewußtsein« bezeichnet.[38]

Lässt sich diese strukturelle Übereinstimmung zu Beginn noch als zufällige Ähnlichkeit abtun, so erhärtet sich der damit verbundene Verdacht einer grundsätzlichen Bedeutung des Diskurses um den Hypnotismus schon mit dem ersten Kontakt K.s mit dem Schloss. Als dieser sich am ersten Morgen aufmacht, kann er das »Schloss deutlich umrissen in der klaren Luft und noch verdeutlicht durch den alle Formen nachbildenden, in dünner Schicht überall liegenden Schnee« (16f.) sehen. Bemerkenswerterweise scheint auf dem Berg »viel weniger Schnee zu sein« (17) als im Dorf – ein erster Hinweis darauf, dass die Wahrnehmung K.s beeinträchtigt ist und vom Schloss eine bis dahin noch nicht näher zu bestimmende Macht auf ihn wirkt. Auf seinem ersten Erkundungsspaziergang verspürt er trotz einer betont ruhigen Nacht – »Er schlief tief« (13) – in der Nähe des Schlosses eine »wirkliche Müdigkeit«, die er durch neue Kontakte abzuschütteln versucht, »aber jede neue Bekanntschaft« in der Nähe des Schlosses verstärkt auf rätselhafte Art diese »Müdigkeit« (21).

Der sich verändernde Bewusstseinszustand K.s spricht für eine vom Schloss auf ihn ausgehende Beeinflussung – oder eben für eine Suggestion, deren Folge ein hypnotischer Zustand ist. Bereits die plötzlich eintretende Müdigkeit ist ein Anzeichen für diesem Umstand, denn entgegen der heute geläufigen Vorstellung ist dieser potenzierte Zustand »nicht immer Schlaf«, [39] wie Hippolyte Bernheim als Vertreter der »Nancy-Schule« feststellt,[40] was wiederum Dessoir übernimmt.[41] Vielmehr handelt es sich dabei genau um die Art von Geisteszustand, in dem sich auch der Landvermesser befindet: »Es ist eine mehr oder minder tiefe Betäubung, Schläfrigkeit, Schlafsucht«.[42] Dass K. in dieser psychischen Verfassung

38 Ebd., S. 5.

39 Bernheim, Neue Studien (wie Anm. 11), S. 47. Als zweiten Gewährsmann zitiert Bernheim in diesem Zusammenhang James Braid: »Es ist vielmehr eine Reihe verschiedener Zustände, die sich ins Unendliche abändern können, von dem leichtesten Träumen mit Steigerung der Herabsetzung der geistigen Functionen bis zum tiefen Koma mit vollständigem Bewusstseins- und Willensverlust« (ebd.).

40 Vgl. zu den verschiedenen Schulen der Hypnose in Frankreich Ellenberger, Die Entdekkung des Unbewussten (wie Anm. 9), S. 137–160.

41 Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 1. Dessoir betont hierbei besonders die Bedeutung der engen Verbindung der Vorgänge »während der Hypnose mit seelischen Prozessen im normalen Zustand«.

42 Ebd.

dennoch sehen kann, steht keinesfalls im Widerspruch zur Lehre des hypnotischen Zustands, denn es ist für die »Verwirklichung der Suggestion nicht nothwendig, dass Schlaf besteht; alle oder wenigstens mache Suggestionen können gelingen, ohne dass die Person eingeschläfert ist«, wie Bernheim weiter ausführt.[43]

Auch die zunehmende Bewegungsunfähigkeit K.s erscheint in diesem Zusammenhang symptomatisch und gleicht einer Katalepsie: »[P]lötzlich stand er still und konnte nicht mehr weiter« (21). Diese Form der »Erschlaffung der Muskeln« wird von Ferdinand Maack zu den bekanntesten »Erscheinungen in der Hypnose« gezählt.[44] Über die Ursache dieses Phänomens wurden seitens der Hypnotiseure zahlreiche Vermutungen und ganze Reihen von Versuchen mit Hypnotisierten angestellt.[45] In der Abstufung der verschiedenen Grade der Hypnose, wie sie Bernheim in seiner Arbeit »Die Suggestion und ihre Heilwirkung« aus dem Jahr 1888 beschreibt, stellt die »suggestive Katalepsie« eine dauerhafte Erscheinung ab der Stufe drei von sechs möglichen Stufen dar.[46] Entsprechend dieser Klassifizierung zeigt auch der Zustand des Landvermessers am Ende seines Spaziergangs auffallende Ähnlichkeiten mit der von Bernheim beschriebenen dritten Stufe: K. ist in seinem hypnotischen Zustand ebenfalls »wach« und hat die »Augen offen«, zudem ist auch er am Ende in der Lage, sein zunehmendes Erstarren durch eine letzte »Willensanstrengung zu überwinden«.[47]

Entscheidend für den weiteren Handlungsverlauf ist der Umstand, dass der derartig veränderte Zustand des Landvermessers, dessen Symptome zunächst nur nach außen hin sichtbar werden, durch eine zunehmende Fokalisierung seiner Innensicht maßgebliche Auswirkungen auf

[43] Bernheim, Die Suggestion (wie Anm. 32), S. 16. Auch berichtet Ambroise-Auguste Liébeault, neben Bernheim ebenfalls ein prominenter Vertreter der Schule von Nancy, er pflege bei einigen Patienten während der Hypnose »die Augen stets offen behalten zu lassen«, dennoch scheinen diese »vollkommen abgeschlossen« gegen die Außenwelt zu sein. Ambroise-Auguste Liébeault, Der künstliche Schlaf und die ihm ähnlichen Zustände. Leipzig 1892, S. 39.

[44] Ferdinand Maack, Zur Einführung in das Studium des Hypnotismus und thierischen Magnetismus. Berlin 1888, S. 22 f.

[45] Bernheim zitiert eine Erklärung Liébeaults für die Erstarrung der Gliedmaßen: »Man kann auch annehmen, dass diese Tendenz zur Contractur einer Steigerung des Muskeltonus entspricht, welche von der Aufhebung des Gehirneinflusses herrührt.« Bernheim, Neue Studien (wie Anm. 11), S. 72.

[46] Bernheim, Die Suggestion (wie Anm. 32), S. 12.

[47] Ebd.

die Darstellung der äußeren Topografie hat. So weist bereits der Weg, auf dem er sich dem Schloss nähern will, eine besondere Eigenschaft auf:

> Die Strasse nämlich, diese Hauptstrasse des Dorfes führte nicht zum Schlossberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloss nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher (21).

Zusammen mit dem Hinweis, dass die »Länge des Dorfes« aus seiner Sicht »kein Ende« (ebd.) zu nehmen scheint, wird offensichtlich, dass sein Weg geografisch betrachtet einer Kreisbahn gleicht, in deren Zentrum sich das Schloss befindet, das K. auf eben diesem Weg jedoch niemals erreichen kann.[48] Damit wird bereits zu Beginn ein Mechanismus deutlich, der das gesamte weitere Streben K.s nachhaltig prägen wird: Dieser gerät, sobald er in näheren Kontakt mit der Sphäre des Schlosses kommt, in einen veränderten Zustand, aufgrund dessen er gerade nicht in der Lage ist, zu seinem eigentlichen Ziel vorzudringen.

Durch einen erneuten Rückgriff auf den Diskurs um die Hypnose wird dieser Zusammenhang verständlich. In dem Moment, in dem beim Landvermesser in der Nähe des Schlosses »das normale Selbst für eine Zeit unter das Bewußtseinsniveau sinkt und das zweite Ich […] zur Herrschaft gelangt«[49], kommt es zu einer folgenreichen Trennung zwischen dem Sender und dem Empfänger der Suggestion. Diese werde nach Freud »nicht auf ihre Herkunft geprüft«, sondern »so angenommen […], als ob sie in diesem Gehirne spontan entstanden wäre«.[50] Diese Strukturlogik ermöglicht einen Erklärungsansatz für die den Roman nachhaltig prägende Unerreichbarkeit des Schlosses: Wie im hypnotisierten Zustand der Ursprung der Suggestion nicht mehr nachzuvollziehen ist, kann auch der Landvermesser nicht zum Schloss und damit zum Ausgangspunkt des suggestiven Einflusses vordringen. Für diesen Zusammenhang spricht weiter der Umstand, dass sich der Zustand K.s

48 Vgl. hierzu Vogl, Am Schlossberg (wie Anm. 7), S. 27, der in diesem Zusammenhang darauf verweist, dass der damit beschriebene Weg des Landvermessers nicht mehr wie noch bei Aristoteles ein Kontinuum darstellt, sondern das »Labyrinth einer Linie, die in alle ihre Punkte *irrt*, sich verzweigt und die Fortsetzung ihres Weges unterbricht, ein dauerhaftes Unterbrechen des Verlaufs«.

49 Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 21.

50 Sigmund Freud, Vorrede zu: Bernheim, Die Suggestion (wie Anm. 32), S. X.

erst mit zunehmender Entfernung von Schloss normalisiert. Nachdem er zu Beginn in dem Haus, in das er sich retten konnte, gar nicht »hörte«, was darin gesprochen wird, und ihm die Personen als »Unsichtbare[]« erscheinen, wird mit dem sich verflüchtigenden »Rauch« die Rückkehr des gewöhnlichen Bewusstseinszustands angedeutet, mit dessen Hilfe K. sich wieder »langsam zurechtfinden« (22) kann. Das »Übergewicht des sekundären Ich« geht zurück, die »Kontrolle des bewußten Willens« kehrt zurück, wie Dessoir in diesem Zusammenhang schreibt.[51]

Hieraus erhellt, dass die aufgezeigten engen Parallelen zur Hypnose bereits zu Beginn des Romans eine narrative Logik erkennen lassen, welche die Weichen für den weiteren Handlungsverlauf stellt: Die vom Landvermesser eingeschlagene Kreisbahn wird zur grundsätzlichen Dynamik der gesamten weiteren Handlung. Das Wechselspiel zwischen dem Bemühen K.s, das Schloss zu erreichen, und dem gleichzeitig von diesem auf ihn eingehenden Einfluss, der genau diese Bemühung verhindert, setzt sich im Weiteren fort. Es handelt sich hierbei um ein Muster der Wiederholung gleicher Grundanordnungen, das Kafka bereits im »Proceß« anwendet.[52] Hierdurch entsteht am Anfang ein aus der Perspektive K.s geschaffener Wahrnehmungsraum, der trotz späterer punktueller Aufweichungen dem gesamten Roman als Ordnungsprinzip zugrunde liegt.

Hypnotisches Erzählen

Auch bei K.s nächstem Kontakt mit dem Schloss setzt sich das zu Beginn installierte Muster fort. Nachdem er sich auch mit dem Schlitten nicht ins Schloss fahren lassen kann, gerät er das nächste Mal im Wirtshaus in dessen Bann. Beim Telefonat mit der Schlossbehörde steigert sich das für K. zunächst seltsame »Summen« (36) zu einer signifikanten Veränderung seiner Wahrnehmung:[53]

51 Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 27.

52 Vgl. hierzu Bergengruen, der die Perpetuierung der gerichtlichen »Voruntersuchung« als handlungsprägendes Moment im »Proceß« herausstellt. Maximilian Bergengruen. Im »gesetzesleeren Raum«. Zur inquisitorischen Logik von Rechtssätzen und Rechtssprichworten in Kafkas »Proceß«, in: ZfdPh 134, H. 2, 2015, S. 217–249, hier S. 226.

53 Kafkas kritische Sichtweise auf das neue Medium gilt als hinlänglich bekannt. Vgl. hierzu allgemein Alt, Der ewige Sohn (wie Anm. 2), S. 280 f., sowie Friedrich Schmidt, Sprache, Medien und Kritik. Kafkas Sprachskepsis im Kontext ihrer Zeit. In: Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit. Sprache und nationale Identität in öffentlichen Insti-

> Es war wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug so wie wenn sie fordere tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör (ebd.).

Die hier beschriebenen Eindrücke gleichen den von Maack für den hypnotischen Zustand als charakteristisch herausgestellten Veränderungen der »Sinnesthätigkeiten«, aufgrund deren es zu einer »Gehörschärfung und -abstumpfung« kommen kann.[54] In diesem Sinne beschreibt auch Bernheim die über den Gehörgang in den Patienten eindringende Suggestion, die auffällig der Wahrnehmung K.s an dieser Stelle gleicht: »[M]an hört Geräusche, vernimmt Schallschwingungen; diese Schwingungen bestimmen aber keine Vorstellung.«[55] Erst wenn diese Person es versteht, so Bernheim weiter, die besonderen Eindrücke mit den »vorher in ihr Gehirn gelangten Bildern zu associiren, so haben diese Geräusche ihre Auslegung gefunden, sie können jetzt das Centrum der Gehörserinnerungsbilder in Thätigkeit versetzen, welches die Geräusche in Klangbilder umsetzt«.[56] Der Landvermesser durchläuft weiter exakt den von Bernheim beschriebenen Prozess der suggestiven Beeinflussung, denn nachdem das anfänglich noch diffuse Geräusch zu einer klaren Stimme wird, »meldet[] sich jemand« (ebd.). Wie schon zu Beginn auf seinem Spaziergang, so ähnelt auch hier der veränderte Bewusstseinszustand K.s signifikant den Symptomen eines hypnotischen Zustands. Zunächst scheint er in dieser Situation grundsätzlich nicht mehr Herr seiner Selbst zu sein, denn er »horcht[] ohne zu telefonieren« (ebd.). Die für einen solchen Zustand symptomatische Abschottung von der Außenwelt schlägt sich zudem in Form eines mangelnden Zeitempfindens nieder, denn K. weiß nicht, »wie lange« (end.) dieser Zustand andauert.

tutionen der böhmischen Länder. Hg. von Marek Nekula, Ingrid Fleischmann und Albrecht Greule. Köln 2007, S. 31–60, hier S. 45 f. Zur Diskursgeschichte des Telefons um 1900 vgl. Kirsten von Hagen, Telefonfiktionen. Spielformen fernmündlicher Kommunikation. Paderborn 2015, S. 23 f., die unter Bezugnahme auf Kafkas Briefe gar von einer »poetologischen Reflexion« spricht, die dieser dem Telefon zukommen lasse (S. 9).

54 Maack, Zur Einführung (wie Anm. 44), S. 23.

55 Bernheim, Neue Studien (wie Anm. 11), S. 17.

56 Ebd.

Mit dem Telefon als Medium einer hypnotischen Wirkung passt Kafka den klassischen Rapport zwischen Arzt und Patient den technischen Errungenschaften seiner Zeit an. Eine Form des »Tele-Rapports« zwischen zwei Menschen ist zwar schon seit Mesmer bekannt[57] und auch im Hypnotismus gab es bereits »Telephonische Suggestionen«,[58] doch es ist erst die massenhafte Verbreitung des Telefons in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts, vor deren Hintergrund deutlich wird, auf welche Gefahren Kafka mit dieser Szene hinweist. Auch in »Der Verschollene« fungiert das Telefon als Medium der Suggestion, dem sich der Telefonierende nicht entziehen kann: »[O]ft sah man sogar, dass er […] gegen den Sprecher etwas einzuwenden hatte, ihn etwas genauer fragen wollte, aber gewisse Worte, die er hörte zwangen ihn, […] die Augen zu senken und zu schreiben«.[59] Die Tatsache, dass auch K. in dieser Szene »dem Telephon« gegenüber explizit »wehrlos« (ebd.) ist, veranschaulicht die Möglichkeiten einer entkörperlichten Manipulation aus der Anonymität der Technik heraus.[60]

Wie weit diese Beeinflussung reichen kann, wird im weiteren Fortgang des Gesprächs deutlich. Zunächst weist K. sich, einem »plötzlichen Entschluss« folgend, seinem Gegenüber am Telefon als »Gehilfe des Herrn Landvermessers« (37) aus, da die erste Anfrage, ob K. mit seinen Gehilfen am nächsten Tag ins Schloss kommen dürfe, mit einen lauten »Nein« (ebd.) beantwortet wurde. Aus dieser vermeintlichen Finte heraus wird K. jedoch nachhaltig verunsichert: Er gibt zunächst selbstsicher in seinem Täuschungsmanöver an, der Gehilfe »Josef« zu sein, der nicht zu

57 So konnte Mesmer den Rapport allein über ein Spiegelbild herstellen. In seiner Mesmer-Biografie schreibt Justinus Kerner hierzu: »Nicht minder wirksam war die durch den Spiegel bewerkstelligte weitere Fortpflanzung des Mesmerismus. […] Ganz unvermutet deutete Mesmer mit dem rechten Zeigefinger auf das sich in einem Saale hängenden Spiegel darstellende Bild eines Magnetisirten, der mit dem Rücken gegen denselben gewendet war. Dieser konnte also nichts davon merken. Nichts desto weniger bekam er sogleich Zuckungen, und die Uebrigen, die durch wechselseitige Haltung bei den Händen mit ihm in Verbindung standen, wurden ein jeder nach seiner Art unruhig.« Justinus Kerner, Franz Anton Mesmer aus Schwaben. Entdecker des thierischen Magnetismus. Erinnerungen an denselben, nebst Nachrichten von den letzten Jahren seines Lebens zu Meersburg am Bodensee. Frankfurt a. M. 1856, S. 43.

58 Hans Ertl, Vollständiger Lehrkursus des Hypnotismus in allen seinen Phasen und verwandten Erscheinungen. 6. Aufl. Leipzig 1930, S. 104. Ertl geht näher auf die über ein Telefon zu erreichenden hypnotischen Erscheinungen ein.

59 Kafka, Der Verschollene (wie Anm. 1), Bd. II, S. 66/67.

60 Fälle indirekter Hypnose werden auch in der Wissenschaft thematisiert. So berichtet Bernheim von einem ihm zugetragenen Beispiel eines jungen Mannes, der »sehr leicht hypnotisierbar« ist: »Ein etwas stärkerer Lärm, ein Pfeifen, der Reflex eines Spiegels, der ihn trifft, kann ihn in hypnotischen Schlaf versetzten.« Bernheim, Neue Studien (wie Anm. 11), S. 107.

den neuen Gehilfen »Artur und Jeremias« gehöre: »Es sind die neuen, ich aber bin der alte, der dem Landvermesser heute nachkam« (ebd.). Nachdem sein Gegenüber ihm jedoch nicht zu glauben scheint, wird K. derart verunsichert, dass er seine eigene Existenz hinterfragen muss: »Wer bin ich also?«[61] (37)

Bei den sichtbar werdenden Ähnlichkeiten mit dem Hypnotismus handelt es sich auf narrativer Ebene um ein Verfahren der Destabilisierung, das an dieser Stelle auf die Zerrüttung der Persönlichkeit des Protagonisten abzielt. Den konkreten Bezugsrahmen bildet der hypnotische Rapport, bei dem sich beim Hypnotisierten, was Bernheim zu den »wichtigsten Phänomenen« der Hypnose zählt, das »cerebrale Ichgefühl verfälschen« kann, wodurch es zu einer »Umwandelung der Persönlichkeit« kommen kann.[62] Dies erklärt sich aus dem Umstand, dass die das Ich ausmachenden »psychischen Prozesse« gerade nicht allein im »Blickpunkte des Wachbewußtseins« liegen, wie Dessoir ausführt.[63] Entsprechend empfängt K. im Weiteren die Antwort auf die Frage nach seiner wahren Existenz erneut in einem veränderten Bewusstseinszustand. Auf einmal ist es eine »andere tiefere achtungswerte Stimme«, die zu ihm spricht: »Du bist der alte Gehilfe« (ebd.).

Die anfängliche Notlüge K.s in Bezug auf seine Person potenziert sich über den direkten Kontakt mit der Sphäre des Schlosses und wird, von dieser zurückgespiegelt, zur Suggestion, die den Leser zweifeln lässt, ob K. »wirklich Landvermesser ist«.[64] Gestützt wird dies durch das spätere Gespräch mit dem Vorsteher, der K. darüber aufklärt, dass das Telefon im Gasthaus eher einen unterhaltenden Charakter wie ein »Musikautomat« habe und es »keine bestimmte telefonische Verbindung mit dem Schloss« (116) gebe, denn dort werde untereinander permanent telefoniert: »Nun ist aber dieses Rauschen und dieser Gesang das einzige Richtige und Vertrauenswerte, was uns die hiesigen Telephone übermitteln, alles andere ist trügerisch« (ebd.). Diese verspätete Richtigstellung erhärtet den bereits

61 Peters sieht die auch hier thematisierte »Vagheit der persönlichen Identifizierung« als »Zentrum der Unheimlichkeit des Telefons«, vgl. John Durham Peters, Das Telefon als theologisches und erotisches Problem. In: Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons. Hg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a. M. 2000, S. 61–82, hier S. 69.

62 Bernheim, Neue Studien (wie Anm. 11), S 65.

63 Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 5.

64 Müller, Das Schloss (wie Anm. 2), S. 522. Zudem weist er weiter darauf hin, dass K. zu Beginn eher wie ein Landstreicher erscheint. Vgl. ebd., S. 521.

während des Telefonats aufkommenden Verdacht einer suggestiven Beeinflussung, welcher der Landvermesser durch seinen erneuten Kontakt mit der Sphäre des Schlosses ausgesetzt ist.

An entscheidenden Stellen des Romans bleibt der Leser der Sichtweise des Landvermessers ausgeliefert. Auf die Folgen einer solchen Perspektivierung weist Fietz bereits 1963 hin:

> Die Einheit der Perspektive impliziert, strukturell im Einzelnen gesehen, daß der Darstellungsgegenstand allein der subjektive Bewußtseinsraum und der sich darin deutende und unter Umständen verzerrende Außenraum der Wahrnehmung K.s ist.[65]

Die aufgezeigten engen Entsprechungen zwischen der Verfassung des Landvermessers und den charakteristischen Symptomen eines hypnotischen Zustands liefern ein Erklärungsmuster für dieses Erzählverhalten. Gerade weil die im Roman zu findende Perspektivierung sich keinesfalls ausschließlich auf den Protagonisten beschränkt,[66] kommt es bedingt durch die intern fokalisierte Sichtweise auf den sich in einem veränderten Bewusstseinszustand befindenden Protagonisten zu einer Überlagerung der Außenwelt durch die subjektive Innensicht K.s.[67] Damit gleicht auch das narrative Verfahren der von Dessoir aufgezeigten Funktionsweise des Doppelbewusstseins: Wie das »normale Selbst« unter hypnotischem Einfluss »für eine Zeit unter das Bewusstseinsniveau versinkt«, so gelangt durch die interne Fokalisierung auf den Landvermesser dessen »zweite[s] Ich« zur »Herrschaft«[68] über das Erzählen.

[65] Fietz, Möglichkeiten und Grenzen (wie Anm. 5), S. 73. Als Beweis für diese These dient Fietz in erster Linie die Zeitstruktur des Schloss-Romans, die eng an die subjektive Wahrnehmung des Protagonisten geknüpft ist.

[66] Vgl. hierzu stellvertretend die Position von Zeller: »Der Leser kann darum an vielen Stellen nicht wissen, ob die Information über eine Figur oder einen Sachverhalt außer K. direkt vom Erzähler stammt oder nur K.s Eindruck wiedergibt. […] Auf der anderen Seite ergibt die Analyse eine von K. unabhängige Welt, zu der der Leser direkt Zugang hat sowohl durch die Informationen des Erzählers wie über die Reden der anderen Figuren.« Hans Zeller, Spielregeln im Schloß. Zur Deutbarkeit von Kafkas Roman. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M. 1986, S. 276–292, hier S. 282.

[67] Bereits mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass Kafka den Roman ursprünglich in der ersten Person geschrieben hatte, bevor er »ich« im Text an allen Stellen durch »K.« ersetzte. Vgl. hierzu genauer Richard Sheppard, On Kafka's Castle. A Study. London 1973, S. 20 ff.

[68] Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 21.

Die Bürgel-Szene nimmt gleich in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselstellung innerhalb des Romans ein und lässt sich vor diesem Hintergrund mit dem Gespräch Josef K.s mit dem Geistlichen im »Proceß« vergleichen.[69] Zum einen handelt es sich quantitativ um die längsten Ausführungen zur Funktionsweise des Schlosses, die der Landvermesser im Romanverlauf bis dahin vergeblich in Erfahrung zu bringen versucht. Zum anderen kommt K. mit Bürgel zum ersten Mal mit einem wirklichen Entscheidungsträger in Kontakt und damit zugleich seinem Ziel näher, vom Schloss die Bestätigung als Landvermesser zu erhalten. Auch hier findet sich zunächst das zu Beginn des Romans bereits etablierte Muster wieder: Je näher K. dem Machtbereich der Schlossbehörde kommt, desto mehr wird er von einer nicht zu erklärenden Erschöpfung heimgesucht, die bereits zuvor als kennzeichnend für die hiermit verbundene Potenzierung seines Bewusstseinszustands herausgearbeitet wurde. Entsprechend zeigt K. bereits im Wirtshaus, in dem er eigentlich Friedrich sprechen will, einen angegriffenen Zustand und ist »sehr müde« (402).

Dem ersten Anschein nach besteht die Szene aus einer undurchdringlichen Mischung aus der sich immer weiter steigernden Müdigkeit K.s einerseits und den sich zugleich immer tiefer in die Funktionsweise des Schlossapparats verstrickenden Ausführungen Bürgels andererseits.[70] Liest man das Gespräch nun nicht mit dem Fokus auf die eher schleppende Handlungsabfolge, sondern folgt dem sich verändernden Bewusstseinszustand K.s, so zeigt sich eine klare Einteilung des Gesprächs in drei Entwicklungsstufen,[71] die eng an die drei Phasen des hypnoti-

69 Vgl. zu dieser Einschätzung der Szene auch Klaus-Detlef Müller, Franz Kafka. Romane. Berlin 2007, S. 130. Müller betont ebenfalls die Dichotomie der Textstelle, die für ihn darin besteht, dass K. hierin die wichtigsten Informationen erhält, die für ihn aber aufgrund seines Zustands zugleich am folgenlosesten bleiben.

70 Duttlinger weist auf die strukturgebende Eigenschaft der Müdigkeit im gesamten Roman hin, verkennt dabei aber die unterschiedliche Qualität der Müdigkeit der einzelnen Figuren. Carolin Duttlinger, Schlaflosigkeit. Kafkas »Schloss« zwischen Müdigkeit und Wachen. In: »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Hg. von Malte Kleinwort und Joseph Vogl. Bielefeld 2013, S. 219–244, hier S. 233.

71 Auch Busse weist auf die unterschiedliche Qualität der Schlafphasen K.s in dieser Szene hin, sieht den Landvermesser aber zu undifferenziert »in einem schwer zu definierenden Zustand zwischen beiden Extremen Schlafen und Wachen«. Constanze Busse, Kafkas deuten-

schen Schlafs angelehnt sind. Dieser Zusammenhang ist jedoch zunächst nicht offensichtlich, da sich der »suggerirte Schlaf« in seiner ersten Phase »in Nichts von einem natürlichen Schlaf unterscheidet«,[72] wie Bernheim hierzu ausführt. Erst durch eine weitere Potenzierung wird hieraus ein hypnotischer Schlaf, bei dem die Suggestibilität analog zu der, wie Freud und Breuer es formulieren, »Abschließung von den übrigen Bewußtseinsvorgängen« zunimmt.[73]

In der *ersten Phase* trifft der Landvermesser bei seiner Suche nach Friedrich zufällig auf den Sekretär Bürgel, der ihn in sein Zimmer bittet, das nicht zufällig als Sehnsuchtsort für den todmüden K. gestaltet ist, denn es enthält nichts anderes als ein Bett – in dem jedoch bereits Bürgel liegt. Auf die Aussage des Landvermessers, er sei »sehr müde«, bietet Bürgel diesem sofort einen »Platz am Bettrand« (406) und damit die Möglichkeit und zugleich das Einverständnis zum Schlafen an. Damit werden bereits zu Beginn der Szene die Voraussetzungen zur Erlangung des künstlichen Schlafs geschaffen, wie sie Liébeault, ein weiterer Vertreter der Schule von Nancy, formuliert. Ihm zufolge muss der Einzuschläfernde zunächst die »Ueberzeugung« erlangen, überhaupt »schlafen zu können«.[74] Erst nachdem diese Voraussetzung erfüllt ist, erfolgt die »Abschliessung der Sinne, die Sammlung der Aufmerksamkeit auf einen einzigen Gegenstand oder Gedanken, und zwar gewöhnlich auf den Gedanken an das, was der Geist selbst erstrebt«.[75] Dieses Bestreben K.s geht unter den anfänglichen Ausführungen Bürgels beinahe verloren, bevor er es doch noch in Form einer Klage formulieren kann: »Ich mache keine solche Arbeit, ich werde nicht als Landvermesser beschäftigt« (408).

In diesem Stadium scheint Bürgel als Vertreter des Schlosses darum bemüht, K. von der Sinnhaftigkeit des Gesprächs zu überzeugen, um dessen noch vorhandenen inneren Widerstand zu brechen. Aus diesem Grund betont er den besonderen Charakter dieser Form der »Nachtverhöre«, die für die Parteien oft einen entscheidenden Vorteil hätten:

des Erzählen. Perspektive und Erzählvorgang in Kafkas Roman »Das Schloß«. Münster 2001, S. 195.

72 Bernheim, Die Suggestion (wie Anm. 32), S. 17. Bernheim betont zudem, dass bereits für Braid diese Einsicht wichtig gewesen sei: »Die Hypnose wäre also ein nervöser Schlaf, hervorgebracht durch die Concentrirung des Geistes auf eine Vorstellung.« Bernheim, Neue Studien (wie Anm. 11), S. 47.

73 Freud/Breuer, Studien (wie Anm. 29), S. 9.

74 Liébeault, Der künstliche Schlaf (wie Anm. 43), S. 9.

75 Ebd.

»Man ist unwillkürlich geneigt, in der Nacht die Dinge von einem mehr privaten Gesichtspunkt zu beurteilen, die Vorbringungen der Parteien bekommen mehr Gewicht als ihnen zukommt« (412). Damit formuliert Bürgel nichts Geringeres als die Möglichkeit für K., sein Anliegen endlich vor einem Vertreter der Schlossbehörde vorzubringen und attestiert diesem Vorgang auch noch gute Chancen auf Erfolg. Der Landvermesser weiß diesen Wink mit dem Zaunpfahl jedoch nicht zu deuten: »Warum dies alles? Warum dies alles?« (Ebd.) K. kann nicht erkennen, dass die Ausführungen Bürgels von größter Wichtigkeit für ihn sind, sondern sieht ihn »nur wie irgendetwas, das ihn am Schlafen« (413) hindert. Der Zustand K.s gleicht dem der »Somnolenz«, und genau wie Forel zu diesem Zustand ausführt, kann der »nur leicht Beeinflusste« K. zu diesem Zeitpunkt noch durch »Anwendung seiner Energie der Suggestion widerstehen«.[76]

In der *zweiten Phase* des Gesprächs befindet sich K. zunächst im Grad des »leichte[n] Schlaf[s]«,[77] bei dem es sich nach Angaben des Erzählers jedoch nicht um einen gewöhnlichen Schlaf handelt: »K. schlief, es war zwar kein eigentlicher Schlaf, er hörte Bürgels Worte vielleicht besser als während des frühern totmüden Wachens, Wort für Wort schlug an sein Ohr, aber das lästige Bewusstsein war geschwunden« (415). Der Umstand der gefühlten Abwesenheit einer bewusstseinsnahen Geistestätigkeit ist charakteristisch für den Grad des leichten Schafes, von dem die Patienten – genau wie K. dies empfindet – häufig behaupten, sie »hätten gar nicht geschlafen«, wobei es sich jedoch, wie Bernheim ausführt, um einen »besonderen psychischen Zustand« handelt, in dem die »Widerstandsfähigkeit des Gehirns verringert, und dasselbe für die Suggestion zugänglich« wird.[78] Im Einklang hierzu wird der Zustand des Landvermessers beschrieben: »[E]r war noch nicht in die Tiefe des Schlafs, aber eingetaucht in ihn war er, niemand sollte ihm das mehr rauben« (ebd.).

Im folgenden Traum K.s verschmelzen seine bisherigen Bemühungen in Bezug auf die Schlossbehörde mit den Ausführungen Bürgels zu einer K.s Situation widerspiegelnden »Allegorisirung von Empfindungen«, wie Forel derartige Traumerscheinungen nennt, in denen die »Dissociation«

76 Forel, Der Hypnotismus (wie Anm. 33), S. 68.
77 Freud/Breuer, Studien (wie Anm. 29), S. 9.
78 Bernheim, Die Suggestion (wie Anm. 32), S. 9.

zum gewöhnlichen Bewusstsein am deutlichsten sichtbar wird.[79] In einer Art Allmachtsfantasie besiegt der Landvermesser im Kampf einen nackten Sekretär, »ähnlich der Statue eines griechischen Gottes«, bis dieser nur noch »piepst[] wie ein Mädchen« (415f.) und daraufhin verschwindet. Nach diesem vermeintlichen Sieg, den K. in der Realität gerne gegenüber dem Schloss davongetragen hätte,[80] ist er jedoch »allein in einem grossen Raum«, der Gegner ist für ihn wie in der Realität nicht zu fassen: »[E]s war aber niemand mehr da« (416). Dass es sich nicht um einen gewöhnlichen Traum handelt, sondern K.s Verfassung vielmehr einem hypnotischen Zustand gleicht, verdeutlicht die Tatsache, dass ihn nach dem kurzzeitigen Erwachen beim Anblick Bürgels »vom Traum her« folgender »Gedanke« streift: »Hier hast Du ja Deinen griechischen Gott! Reiss ihn doch aus den Federn! (Ebd.) Im Falle eines gewöhnlichen Schlafs beeinflussen die »Traumpsychosen unseren Wachzustand nicht«, wie Freud und Breuer ausführen, im Gegensatz dazu jedoch »ragen die Produkte der hypnoiden Zustände als hysterische Phänomene in's wache Leben hinein«.[81]

Im Einklang mit der Steigerung des Bewusstseinszustands des Landvermessers nehmen in dieser zweiten Phase auch die Ausführungen Bürgels an Bedeutung für das eigentliche Bestreben K.s zu. Er spricht von der »Möglichkeit«, dass »die Partei mitten in der Nacht unangemeldet kommt« (417) – genau das hat der Landvermesser ja getan. Insbesondere die Möglichkeit, für den Sachverhalt eigentlich nicht zuständige Sekretäre »überraschend in der Nacht anzugehn« (Ebd.), stellt Bürgel im Weiteren als erfolgversprechend heraus. Er selbst scheint dabei für das Anliegen K.s das entscheidende Schlupfloch zu sein, denn im Gegensatz zu den anderen Sekretären ist es in seinem Falle gerade nicht so, dass er für ein fremdes Anliegen »keinen Augenblick« (418) verwenden kann, schließlich beschäftigt er sich ausgiebig mit der Situation des Landvermessers. Aufgrund seines mehrfach gesteigerten Zustands ist K. jedoch noch weniger in der Lage, die Bedeutung der Ausführungen Bürgels für seine eigene Situation zu erkennen, zumal er sich bereits an der Schwelle

79 Forel, Der Hypnotismus (wie Anm. 33), S. 63.

80 Nach Schmitz-Emans bleibt trotz aller Undurchsichtigkeit der Ziele K.s eine die gesamte Romanhandlung prägende Tatsache unbestritten: »K. betrachtet scheinbar seinen Aufenthalt und seinen Anspruch gegenüber dem Schloß als einen Kampf.« Monika Schmitz-Emans, Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung. München 2010, S. 147.

81 Freud/Breuer, Studien (wie Anm. 29), S. 10.

zur nächsten Phase befindet, in der er schlussendlich »völlig einschlafen« wird, »diesmal ohne Traum und Störung« (419).

Die damit eingeleitete *dritte und letzte Phase* des Gesprächs ist geprägt von den immer konkreter werdenden Ausführungen Bürgels, die nahezu einem Erfolgsversprechen gleichkommen. Tragischerweise gehört es jedoch zu den Charakteristika eines hypnotischen Zustands, dass »in diesem Schlafe keine freie Aufmerksamkeit für die Sinne übrig bleibt und dass sie zum grössten Theil im Gehirn unbeweglich festliegt«, wie Liébeault ausführt.[82] Korrespondierend zu diesem Sachverhalt scheint auch der Landvermesser komplett von der Außenwelt abgeschottet zu sein: »Mehr hörte K. nicht, er schlief, abgeschlossen gegen alles was geschah« (424). Seine Aufmerksamkeit hat entsprechend der Beschreibung Liébeaults »anscheinend vollkommen aufgehört, sich auf die Sinne zu richten und dort die Eindrücke der äusseren Dinge aufzunehmen«.[83] Auch Bürgels Aussagen steigern sich analog zum Zustand des Landvermessers hinsichtlich ihrer inhaltlichen Bedeutung. Es verhalte sich nämlich so, wie Bürgel ausführt, dass eine Partei im Falle eines nächtlichen Eintritts in ein Sekretärszimmer

> alles beherrschen kann und dafür nichts anderes zu tun hat, als ihre Bitte irgendwie vorzubringen, für welche die Erfüllung schon bereit ist, ja welcher sie sich entgegenstreckt – das alles muss man zeigen, es ist die schwere Stunde des Beamten (ebd.).

Damit erweist sich die Stunde des größten Triumphes für den Landvermesser zugleich als Stunde der größten Niederlage: Nie war er physisch näher an der Möglichkeit einer Umsetzung seiner Interessen gegenüber der Schlossbehörde und zugleich psychisch weiter davon entfernt. Bürgels abschließende Worte fassen die vertane Chance treffsicher zusammen: »Nur gibt es freilich Gelegenheiten, die gewissermassen zu gross sind, um benützt zu werden; es gibt Dinge, die an nichts anderem als an sich selbst scheitern« (426).

[82] Liébeault, Der künstliche Schlaf (wie Anm. 43), S. 29.

[83] Ebd., Liébeault zitiert hierzu einen Satz von A. Maury: »Die Verdichtung ist so gross und das Denken so in Anspruch genommen gewesen, dass die bei jenen Vergeistigungs- und Denkvorgängen thätig gewesenen Gehirntheile erschöpft sind und nach dem Aufhören des Zustandes ihre Thätigkeit nicht fortsetzen können, sondern wie in Ohnmacht verharren«. Liébeault, Der künstliche Schlaf (wie Anm. 43), S. 139.

Die abschließende Reaktion des Landvermessers verdeutlicht die ganze Tragik der Situation: Nach seinem Erwachen durch Schläge an die Seitenwand und Erlangers Frage, ob er im Zimmer sei, scheinen alle Hinweise Bürgels wie ausgelöscht. Damit folgt auch der letzte Teil der Episode den Gesetzmäßigkeiten des künstlichen Schlafs, genauer der in der Wissenschaft viel diskutierten hypnotischen Amnesie. Bei aller »Verschiedenheit« der »hypnoiden Zustände« stimmen diese, wie Freud und Breuer ausführen, »in dem einen Punkte überein, daß die in ihnen auftauchenden Vorstellungen sehr intensiv, aber von dem Assoziativverkehr mit dem übrigen Bewußtseinsinhalt abgesperrt sind«.[84] Es ist vor diesem Hintergrund konsequent, dass ein »Gefühl der völligen Nutzlosigkeit jedes weiteren Aufenthalts in diesem Zimmer« (426), K. dazu bringt, Bügel »ohne Gruss« (ebd.) zu verlassen.

Der bereits zu Beginn sichtbar werdende Einfluss des Schlosses setzt sich auch in dieser Szene fort, erfährt in seiner literarischen Dimension jedoch eine deutliche Steigerung. Der Landvermesser scheitert hier nur vordergründig an seiner »normalen« Müdigkeit, tatsächlich gleicht seine Verfassung erneut einem hypnotischen Zustand, der sich zunehmend steigert. Unter engem Rückgriff auf die verschiedenen Grade des hypnotischen Schlafs, die ein weiteres Kernthema aus dem Dipsychismus darstellen, werden die inhaltlichen Ausführungen Bürgels gegen die mit dem zunehmenden potenzierten Bewusstseinszustand K.s verbundene Amnesie ausgespielt. Als Folie für die poetische Umsetzung dient hierbei die klassische Kommunikationsstruktur der Suggestionstherapie, durch die der Leser zwar an den Ausführungen Bürgels teilhat,[85] K. selbst jedoch hiervon in sich steigerndem Maße ausgeschlossen wird. Durch dieses Verfahren erreicht die Hilflosigkeit des Landvermessers gegenüber der Schlossbehörde eine neue Qualität, womit die das Ende des Romans dominierende Resignation K.s eingeläutet wird.

84 Freud/Breuer, Studien (wie Anm. 29), S. 91.

85 Schmitz-Emans, Franz Kafka (wie Anm. 80), S. 145, zählt diese Tatsache zu den Umständen, die für die im Roman an einigen Stellen doch zu findende Distanzierung des Erzählens von der Sichtweise des Erzählers sprechen.

Die Logik des Apparates

Bereits mehrfach ist auf ein psychisches Ordnungsmuster des Schlossapparates hingewiesen worden: »Wie die sich selbst undurchsichtige, von keinem äußeren Standpunkt aus objektivierbare Psyche ist das Schloss ungreifbar und allgegenwärtig in alle Ereignisse involviert.«[86] Die gesamte Behörde lasse sich, so Alt, »mit einem sensiblen psychischen System vergleichen, das hochdifferenziert, aber auch extrem störanfällig und neurotisch auf seine Umwelt reagiert«.[87] Bei genauerer Betrachtung zeigt sich auch hier eine Konformität zwischen der Funktionsweise des Schlosses und dem Strukturmodell des Dipsychismus, deren genauere Betrachtung eine wesentlich differenziertere Sicht auf den Apparat ermöglicht.

Bürgel zufolge gibt es in der Behörde bei einem konkreten Anliegen wie demjenigen K.s eine »Hauptzuständigkeit«, die jedoch wiederum in kleinere »Zuständigkeit[en]« (420) unterteilt wird. Damit gleicht die Grundstruktur des Systems dem der menschlichen Psyche, die Dessoir als »Summe der gegenwärtigen Bewußtseinszustände«[88] definiert und die durch »konkurrierende Thätigkeiten der beiden Bewußtseinsspähren« geprägt ist.[89] Entscheidend ist, dass hierbei ausgelöst durch äußere Faktoren ein Bereich das »Übergewicht«[90] bekommen kann und damit die anderen Bereiche dominiert. In diesem Sinne stellt auch Bürgel die rhetorische Frage: »Ist nicht in der kleinsten Zuständigkeit auch nicht schon die ganze?« (Ebd.) Im Rahmen der Hinweise, die K. von Olga über die Mitarbeiter der Behörde erhält, setzt sich die Struktur einzelner separierter Bereiche konsequent fort:

> Die Beamten sind sehr gebildet, aber doch nur einseitig, in seinem Fach durchschaut ein Beamter auf ein Wort hin gleich ganze Gedankenreihen, aber Dinge aus einer anderen Abteilung kann man ihm stundenlang erklären, er wird vielleicht höflich nicken aber kein Wort verstehn (340).

Neben der Struktur des Apparats erfährt man in den Ausführungen des Vorstehers auch etwas zu dessen grundsätzlicher Funktionsweise. Be-

86 Ebd., S. 151.
87 Alt, Der ewige Sohn (wie Anm. 2), S. 605.
88 Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 5.
89 Ebd., S. 16.
90 Ebd., S. 27.

zeichnenderweise bezieht sich dieser auf eine bereits Jahre zurückliegende Anfrage hinsichtlich der Berufung eines Landvermessers – und damit auf einen für K.s Anliegen wichtigen Präzedenzfall. Demzufolge gibt es eine »Abteilung A« und eine »Abteilung B« (100), wobei entscheidend ist, dass der Informationsaustausch zwischen beiden Abteilungen – wie schon zwischen den im Schloss befindlichen Beamten – gehemmt ist und sie stark isoliert voneinander zu arbeiten scheinen.[91] Bemerkenswerterweise verwendet auch Dessoir bei seiner schematischen Darstellung der menschlichen Psyche dasselbe Siglensystem, um das »Herrschaftsgebiet« der jeweiligen Bewusstseinssphäre zu veranschaulichen: Ein Patient »A« verfällt im Rahmen eines posthypnotischen Auftrags »in eine neue Hypnose: er ist während des Augenblicks der Ausführung suggestibel und weiß nachher nichts von seiner That«.[92] Ein anderer Patient »B« ist »im Gegenteil ganz wach: keine Suggestibilität, keine Amnesie«.[93] Innerhalb ein und derselben Psyche sind die Bereiche des »wachen Ich« und des »hypnotischen Ich« sehr »scharf geschieden«.[94]

Die von Dessoir aufgezeigte deutliche Trennung verschiedener Bereiche der Psyche scheint auch prägend für die Arbeit der Schlossbehörde zu sein, dennoch findet eine Form der Kommunikation statt, die jedoch fehleranfällig ist: »Die Abteilung A blieb also ohne Antwort, aber leider bekam auch B nicht unsere ganze Antwort; sei es dass der Akteninhalt bei uns zurückgeblieben war, sei es dass er auf dem Wege verlogen gegangen ist« (ebd.). Ganz ähnlich beschreibt auch Dessoir den Verkehr zwischen den verschiedenen Bereichen der Psyche: »Das erste Bewußtsein empfängt nur das fertige Resultat und begreift nicht, um was es sich handelt, da es den Ursprung der Erscheinung nicht versteht.«[95] Die Schlossbehörde ist in ihrer Struktur damit eng an den Aufbau der menschlichen Psyche angelehnt, den Forel unter explizitem Bezug auf Dessoir folgendermaßen beschreibt: »Wir besitzen allerdings Alle ein zweites Bewusstsein, das Traum- oder Schlafbewusstsein, das sich qualitativ nicht unwesentlich vom Wachbewusstsein unterscheidet.«[96] Dabei

91 Vgl. hierzu Vogl, Am Schlossberg (wie Anm. 7), S. 30, der in diesem Zusammenhang von einem »Prinzip der Zweideutigkeit« spricht.
92 Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 16.
93 Ebd.
94 Ebd.
95 Ebd., S. 12.
96 Forel, Der Hypnotismus (wie Anm. 33), S. 6.

ist es jedoch keinesfalls so, dass das »Wachbewusstsein gar keine Kenntnis von unserem Traumbewusstsein« hat, vielmehr gibt es »Uebergänge, welche die Vermittlung bewirken«.[97] Die verschiedenen Abteilungen der Schlossbehörde gleichen einer »Verkettung von Bewusstseinsbeleuchtungen«, die jedoch durch »Hemmungsvorrichtungen an einer Verkettung« mit anderen Bereichen verhindert werden.[98]

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass zur Zeit Kafkas die genaue Funktionsweise der Psyche seitens der Wissenschaft lediglich in Ansätzen durchdrungen ist. So bedient sich Dessoir zur Veranschaulichung seiner Ausführungen mehrfach mystifizierender Bilder und verortet beispielsweise die geistige Arbeit in der »dunkle[n] Seelentiefe«,[99] in der psychischen Aktionen »aus ihrem undinenhaften Dasein emportauchen«.[100] Der mythologische Bezug verdeutlicht die Einsicht, sich in Bezug auf Seelentätigkeit auf einem »niedrigen Stand« der Kenntnis zu befinden.[101] Am Ende seiner Arbeit bündelt Dessoir diese Unsicherheiten in einem Bild, das den Stand der Psychiatrie in Bezug auf die Funktionsweise der menschlichen Psyche ausdrückt: »Die verschlungenen Gänge in dem unterirdischen Bergwerk der Seele erstrecken sich so weit, daß man vor scheinbar abenteuerlichen Entdeckungen keineswegs sicher ist«.[102] Vor diesem Hintergrund muss die Schlossbehörde für den Landvermesser, analog zu den Unsicherheiten der Wissenschaft, zu einem undurchsichtigen Herrschaftsgefüge werden, dessen geheime Mechanismen sich den gesamten Romanverlauf über seiner Kenntnis entziehen.

Fazit

Im Rahmen der vorangegangenen Untersuchung konnte aufgezeigt werden, dass es sich beim Dipsychismus um ein bewegliches Modell der menschlichen Psyche handelt, das für das Verständnis verschiedener Aspekte in Kafkas »Schloss« von elementarer Bedeutung ist. Bereits für den

97 Ebd.
98 Ebd.
99 Dessoir, Das Doppel-Ich (wie Anm. 20), S. 11.
100 Ebd., S. 29.
101 Ebd., S. 33.
102 Ebd., S. 42.

Beginn des Romans wurden in dieser Hinsicht enge Gemeinsamkeiten aufgezeigt, die eine den gesamten Handlungsverlauf prägende narrative Logik freilegen: Aus dem Wechselspiel zwischen dem Bemühen K.s, das Schloss zu erreichen, und dem gleichzeitig von diesem auf ihn eingehenden Einfluss, der genau dieses Bestreben verhindert, resultiert die Entwicklung des Romans. Die im Hypnotismus angelegte Dynamik, bestehend aus der Konkurrenz verschiedener Sphären, die sich innerhalb einer Psyche bewegen und dabei einander überlagern können, wirkt auch auf literarischer Ebene als Motor der Ereignisse. Durch die intern fokalisierte Sicht auf den sich in der Nähe des Schlosses in einem potenzierten, quasi hypnotischen Bewusstseinszustand befindenden Protagonisten wird ein Wahrnehmungsraum entworfen, dessen äußere Grenzen durch die eingeschränkte Wahrnehmung K.s geformt werden. An den Stellen im Roman, an denen die genannte Innensicht durch objektive Kommentare der Erzählerinstanz durchbrochen wird, geraten diese Grenzen ins Wanken. Eine Destabilisierung des Erzählens ist die Folge, aus der die zentralen Leerstellen des Romans resultieren.

In der Bürgel-Episode gipfelt der bereits zu Beginn sichtbar werdende Einfluss des Schlosses auf den Landvermesser. In enger Anlehnung an die drei Grade des hypnotischen Schlafs potenzieren sich hier zwei Dinge simultan: Auf der einen Seite verfällt K. immer tiefer ein einen veränderten Bewusstseinszustand und zeigt hierbei die charakteristischen Symptome des künstlichen Schlafs. Auf der anderen Seite steigern sich die Ausführungen Bürgels entsprechend im selben Maße und erreichen am Ende den Duktus direkter Handlungsanweisungen, wie der Landvermesser die Aufnahme im Schloss doch noch erreichen kann. Dieser ist jedoch aufgrund seines Zustands handlungsunfähig – schlimmer noch, er kann sich aufgrund der posthypnotischen Amnesie an keinen Inhalt des Gesprächs erinnern. Als Hintergrund für diese Form des Gesprächsverlaufs dient die klassische Kommunikationsstruktur der Suggestionstherapie, die hier in eine narrative Anordnung überführt wird. Hierdurch gelingt es dem Erzähler, das in der psychischen Zweiteilung liegende Potenzial des hypnotischen Zustands auf literarischer Ebene nutzbar zu machen. Obwohl K. physisch anwesend ist, bleibt ihm psychisch aufgrund seines Bewusstseinszustands der Zugang zu den entscheidenden Informationen Bürgels verwehrt. Der eigentliche Mehrwert

entsteht jedoch erst durch den impliziten Leser, der die Hinweise Bürgels und damit die eigentliche Tragik der Szene im Gegensatz zu K. erfassen kann.

Das Unvermögen eines unter einem psychischen Einfluss stehenden Individuums, das Zusammenspiel einzelner Bereiche des Bewusstseins auf einer rationalen Ebene nachvollziehen zu können, konnte weiter als mögliche Vorlage für die Funktionsweise des Schlossapparates ausgemacht werden. Das Schloss wird zum Sinnbild für den Umstand, dass die Kräfte innerhalb des Seelenlebens für die zeitgenössische Wissenschaft erst in Ansätzen erklärbar sind und daher eine mystifizierende Erhöhung erfahren. Aufgrund des dem Hypnotismus nach der Sichtweise Dessoirs innewohnenden Spannungsverhältnisses zwischen dem im potenzierten Zustand domminierenden Unterbewusstsein und dem im Wachzustand vorherrschenden Oberbewusstsein kann der Protagonist weder seinen eigenen Zustand noch die äußeren Umstände klar erkennen. Aus diesem Grund hüllt sich das Schloss und der von diesem ausgehende Einfluss gleich einer Suggestion den gesamten Roman über in »Nebel und Finsternis« (7).

Rolf G. Renner

Konstruktionen des Menschen jenseits der Sprache
Eine literarische Konfiguration von der Goethezeit über die klassische Moderne bis zur Gegenwart

Vorüberlegungen

Die biblische Gründungsurkunde der Welt hat ganz unterschiedliche Blaupausen für das Bild des Menschen geliefert, doch in allen spielt die menschliche Befähigung zur Sprache eine zentrale Rolle. Für sie gibt es exzentrische und anthropologische Begründungen. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wird die Sprache des Menschen im Kontext orthodoxer Theologie als gottgegeben bestimmt und nicht aus eigener Verfügung hergeleitet, während die aufklärerische Deutung Sprache aus natürlichen Empfindungslauten hervorgehen sieht. Daneben tritt mit Herders Sprachreflexion das anthropologische Konzept einer von Natur gegebenen Sprachfähigkeit des Menschen, die zugleich Ausdruck seiner Vernunftfähigkeit und seines gesellschaftlichen Wesens ist.[1] In ihr wird die Bestimmung des Menschen als Naturwesen und Geistwesen zugleich mit der Annahme einer Entwicklung verbunden, in deren Verlauf sich diese Doppelnatur des Menschen aufgrund seiner Disposition durch »Verstand, Vernunft, Besinnung« entfalten kann.[2] Zugleich verbindet sich dieses anthropologische Register mit einem kulturellen, denn die Befähigung des Menschen zur Sprache ist nicht nur zentrales Element seiner Natur wie seiner sozialen Identität sondern auch Grundlage seiner Kreativität, die sich in unterschiedlichen Formen, ganz besonders natürlich im Modus ästhetischer Artikulation zum Ausdruck bringt.[3]

Es ist bemerkenswert, dass dieses ganzheitliche anthropologische Modell Herders, das zugleich die Grundlage kultureller Identitätsgründung

1 Vgl. dazu den Eingangssatz der »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«: »Schon als Tier, hat der Mensch Sprache«. In: Johann Gottfried Herder, Werke in zehn Bänden. Hg. von Martin Bollacher u. a. Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1985 (FHA 1), S. 697–767, hier S. 697.

2 Ebd., S. 717.

3 Ebd., S. 764.

ist, nicht erst durch Friedrich Kittlers Theorem der dezentrierenden »Aufschreibsysteme« in Frage gestellt, sondern bereits im Bereich der Literatur problematisch wird.[4] Vor aller Theorie markieren literarische Texte den entwicklungsgeschichtlichen Übergang von der Oralität zur Schriftlichkeit als einen Punkt, an dem die »Aufschreibsysteme« nicht nur das sprechende Subjekt, sondern auch dessen Vorstellung von sich selbst formieren. In der Literatur wie im System der Wissenschaften vom Menschen wird die organische Einheit der Herderschen Anthropologie schließlich subvertiert.

Literarische Dezentrierung

Exemplarisch für die literarische Metareflexion entfaltet ausgerechnet der Text von Goethes »Werther«, der alles auf die subjektive sprachliche Artikulation setzt, in seinem Kern das Modell einer exzentrischen Ichgründung. Er verweist seinen Protagonisten auf eine Sprache die ihm nicht zu eigen, sondern von außen gesetzt ist. Dabei ist auffällig, dass das Register der Kreativität, auf das sich Werther bezieht, das prägende Wechselspiel von Selbsterfahrung und kultureller Erfahrung als Körper- und als Sprachereignis zugleich entfaltet. Allein aus dieser anthropologisch lesbaren Doppelung begründet sich das Selbstbild Werthers, das er anderen vermitteln will. Dabei fantasiert er sich zunächst an den Beginn seiner körperlichen Sozialisationsgeschichte als infans zurück: »ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer« schreibt er am 13. Mai 1771.[5]

Diese Formel macht deutlich, dass das Phantasma einer gleichzeitigen Erfahrung von Körperlichkeit und Sprachlichkeit, die das Unmittelbarkeitspathos des »Sturm und Drang« ausmacht, von Anfang an im Zeichen einer fundamentalen Dezentrierung steht. Werther spricht und wird gesprochen, sein Sprechen, das ein körperliches mit einem kulturellen Register verbindet, ist in Wahrheit ein Nachsprechen. Vor allem aus der anfänglichen Orientierung an Homer begründet sich Werthers

[4] Dazu grundsätzlich Friedrich A. Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900. 4. Aufl. München 2003.

[5] Johann Wolfgang von Goethe, Die Leiden des jungen Werther, in: Ders., Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. VI, Romane 1 und Novellen, hg. von Erich Trunz. München 1982 ff., S. 10.

phantasmatische Selbstgründung, welche die physische und die kulturelle Entwicklung ebenso parallel schaltet, wie Sprechen und Lesen, die Unmittelbarkeit des spontanen Ausdruckes und die kodierten Muster der Tradition.

Diese Einfügung ins Feld der Kultur wiederholt die Grundfigur von Entwicklung, die das infans seine Sprache nach dem Muster anderer erlernen lässt. Der Glaube an die Artikulationsmacht des Einzelnen ist unter diesem Blickwinkel durchaus trügerisch. Der aufgeklärten Leitvorstellung des autonomen Individuums, das am Ende einer biologischen, sprachlichen und kulturellen Sozialisationsgeschichte stehen soll, tritt am Ende eine identitätskritische Überlegung entgegen, die das Subjekt als exzentrische Gründung von außen ansieht.

Dieser Zweifel, der unmittelbar die physische Person und zugleich ihre kulturelle Ostentation betrifft, zeigt sich auch an der Oberfläche von Goethes Text als dessen literaturgeschichtliche Signatur. Nicht allein deshalb, weil sein Protagonist, der Genialität beansprucht, bloß ein Dilettant ist. Das ›Originalgenie‹ Homer, das der Autor des »Werther« als einen ausgewählten Repräsentanten von Kreativität feiert, wird weniger als zwanzig Jahre nach seiner literarischen Heroisierung von einer nüchtern argumentierenden Klassischen Philologie demontiert. Friedrich August Wolf weist nicht nur auf die Unmöglichkeit einer Rekonstruktion des Homerischen Originaltextes, der als schriftlicher nicht vorlag, sondern er geht angesichts des »Homerische[n] Schweigen[s]« zugleich davon aus, dass die vermeintliche Totalität dieses Textes Ergebnis einer kollektiven Leistung ist, die nicht auf der Sprache eines Einzelnen, sondern auf den Stimmen der so genannten Diaskeuasten beruht.[6]

Diese Dialektik steht bereits am Beginn einer Entwicklung, in der das Bild des Menschen zu einem allein kulturellen Register geworden ist, das Körperlichkeit nur im Status von Kreativität denken will, weil diese zugleich Unmittelbarkeit garantieren soll. Der mediengeschichtliche Übergang von der Oralität zur Schriftlichkeit, der diese Deutung hervorruft, wird als Grundfigur individueller, physischer, psychischer und sozialer Entwicklung gedeutet. Doch durch die sich gleichzeitig etablierenden alternativen Paradigmen individueller und kollektiver

[6] Vgl. Friedrich August Wolf, Prolegomena ad Homerum. Übersetzt von Hermann Muchau. Leipzig [1908].

Kreativität wird dieses Konstrukt am Ende aus sich selbst heraus depotenziert.

Darauf antwortet die romantische Poetologie mit dem phantasmatischen Überbau einer psychogenetischen Reflexion, der bei der Bestimmung des Menschen zunehmend die Bedeutung seiner sozialen Interaktion vermittels Sprache und Schrift in den Vordergrund rückt. Dies gilt auch dann, wenn die Idee der individuellen Schöpfungsmacht, die der »Sturm und Drang« entwirft, ihre Parallele in der frühromantischen Vorstellung der genialen Exegese erhält, denn auch sie zielt vor allem auf eine Übersteigerung von Unmittelbarkeit. Deren drohenden Verlust im Prozess der Sozialisation versuchen die Romantiker mit der Vorstellung eines unabschließbaren Prozesses von Lesen und Schreiben zu vermeiden, doch sie müssen erkennen, dass ausgerechnet dieses Programm wenig später auf unerwartete Weise scheitert. Bereits 1806 notiert Schlegel enttäuscht, dass ihm das »Buchstabenleben« als der »Grundfehler unsres Zeitalters« entgegenstehe.[7]

Damit kommt in der anthropologisch gedeuteten Wechselbeziehung von biologischer und kultureller, individueller und kollektiver Identitätsbildung der Einfluss der Medien, hier zunächst des Mediums der Schrift ins Blickfeld. Die Entwicklung des Menschen vollzieht sich nicht allein im Wechselspiel von Körper und Geist, natürlichen Reflexen und Sprache, sondern sie ist von Anfang an zugleich Effekt einer medialen Modellierung. Das Doppelwesen Mensch, das sich in der Spannung zwischen Körper und Geist entfaltet, wird durch seine Sprache in ein mediales Feld eingeführt. An die Stelle des dualistischen tritt ein triadisches anthropologischen Modell, das schließlich zur Grundfigur der Moderne wird. Natürlich ist auch diese Vorstellung bereits in einem theologischen Kontext vorgezeichnet, nicht ohne Grund führt die Formel des Apostel Paulus »Der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig« auch ins Zentrum der poststrukturalistischen Reflexion.[8]

Unter diesem Blickwinkel beruht die literarische Bestimmung des Doppelwesens Mensch bereits seit 1800 auf der Konstruktion eines ideologischen Überbaus. Dazu kommt, dass ihr jenseits des theologischen und

[7] Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe in 18 Bänden. Hg. von Ernst Behler, C. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn/München/Wien 1958, Bd. XIX, S. 236 (Philosophische Lehrjahre XII, Nr. 285).

[8] Paulus, 2 Kor 3,6.

literarischen Diskurses andere anthropologische Konzepte vorausgehen, die das Bild des Menschen unabhängig von seiner Fähigkeit zu sprachlich begründeter sozialer Interaktion bestimmen. Bereits in der Renaissance stellt Leonardo da Vinci die vorgebliche Einheit des Menschen in seinen anatomischen Zeichnungen als Funktionszusammenhang eines neuronal gesteuerten Apparats dar, wenn er das Auge und die von diesem ausgehenden Nervenbahnen als konstitutiv für die Wahrnehmung zeigt.[9] Die experimentelle Physiologie und Medizin Claude Bernards beschreiben schließlich den menschlichen Organismus als ein sich selbst regulierendes System, in dem Homöostase, Stress und physiologische Rückkoppelung einen bedeutenden Platz einnehmen.[10]

Das pathetische Diktum von den drei Kränkungen des Menschen durch Kopernikus, Darwin und Freud antwortet auf diese zunehmend komplexer werdende wissenschaftliche Modellierung des Bildes vom Menschen.[11] In der Tat wird der, wie Derrida und andere mit guten Gründen betonen, letztlich metaphysische Entwurf des zu Vernunft und Sprache begabten menschlichen Subjekts im 20. Jahrhundert durch Physiologie und Psychoanalyse, aber auch durch Diskurs- und Medientheorie systematisch infrage gestellt. Ich möchte zunächst kursorisch einige Aspekte dieser wissenschaftlichen Neukonstruktionen des Menschen skizzieren, bevor ich mich ihrem Reflex in literarischen Texten zuwende. Als verbindenden Bezugspunkt zwischen dem wissenschaftlichen und dem literarischen Diskurs wähle ich die Sprache als Charakteristikum des Menschen und seiner Individualität.

Wissenschaftliche Dezentrierung

Die Eingangsüberlegungen haben gezeigt, dass das Thema der Sprache bereits in der romantischen Dichtungstheorie Schlegels mit Blick auf das Medium der Schrift bedacht wird. Als Aufzeichnungsmedium

9 Vgl. die anatomische Zeichnung online unter content-pic_42-57_zoellner-4.

10 Claude Bernard, Einführung in das Studium der experimentellen Medizin (Paris 1865). Ins Deutsche übertragen von Paul Szendrö und biographisch eingeführt und kommentiert von Karl E. Rotschuh. Leipzig 1961, bes. S. 92–97.

11 Sigmund Freud, Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V, 1917, S. 1–7 (zitiert nach GW 12, S. 1).

substituiert diese einerseits die Unmittelbarkeit des oralen Ausdrucks, die traditionell als Körperausdruck verstanden wird, zugleich soll sie dessen kreatives Vermögen bewahren. Dieser mediengeschichtliche Umbruch macht die Eigenart der unterschiedlichen »Aufschreibesysteme« bewusst, unter denen die Literatur nur eines ist. Diese Medien der Aufzeichnung liefern nicht nur Muster für die individuelle Artikulation, sondern sie simulieren zugleich die Unmittelbarkeit sinnlicher Erfahrung in der Genese des Ich.

Was Texte des 18. Jahrhunderts bereits im Innersten bestimmt, macht die Literatur spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts explizit. Dabei geraten nicht nur Sprache und Körper des Menschen gleichermaßen ins Blickfeld, sondern ihre Beziehung wird dadurch neu bestimmt, dass sie durch eine Reaktion auf die Erfahrungswelt modelliert ist. Zunehmend artikulieren sich Überlegungen, die das Doppelwesen Mensch exzentrisch aus einer Wechselbeziehung mit Anderem bestimmen. Paradigmatisch beschreibt Georg Simmel die für den Beginn des 20. Jahrhunderts typische »Steigerung des Nervenlebens«, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. Aus dieser neuronalen Interaktion, in der auch die Außenbeziehung des Menschen Bedeutung erhält, entfaltet er eine anthropologische Konstante. Er bestimmt den Menschen als ein »Unterschiedswesen« dessen Bewusstsein durch den »Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt wird«.[12]

Diese Beobachtung korrespondiert den Leitlinien der »Analyse der Empfindungen« von Ernst Mach, die seit ihrer Neuauflage von 1900 den berühmten Satz »Das Ich ist unrettbar« an prominente Stelle rückt. Was die traditionelle Anthropologie als den Menschen beschreibt, ist für Mach nur ein »Bündel von Empfindungen«, das über »keine unveränderlich bestimmte, scharf begrenzte Einheit« verfügt, sondern wesentlich aus einer Außenbeziehung entsteht.[13] Beide Ansätze bereiten schon den Boden für die späteren Auffassungen, in denen die mediale Modellie-

[12] Vgl. Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders., Das Individuum und die Freiheit. Berlin 1984, S. 192–204.

[13] Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena 1886, S. 20. Vgl. dazu auch Hermann Bahr, »Das unrettbare Ich«. In: Ders., Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Hg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart 1968, bes. S. 190 f.

rung von Reflexen und Wahrnehmungen zunehmend Gewicht erhält.[14]

Während bei Herder die Sprache dadurch kohärente Erfahrungen stiftet, dass sie Erinnerung bewahrt, weist Mach darauf hin, dass der an einen besonderen Körper gebundene Komplex von Erinnerungen, Stimmungen und Gefühlen, mit dem man die Eigenart dessen zu bestimmen versucht, was sich als »Ich« bezeichnen lässt, nur von relativer, sogar labiler Dauer ist. Für Mach gibt es kein »kohärentes Ich«, dieses ist vielmehr eine allein ideelle Einheit. Unter diesem Blickwinkel verliert die Sprache als Konstituens der menschlichen Natur oder Ausdruck der Identität eines sprechenden Subjekts und seiner Fähigkeit zu sozialer Interaktion ihre Bedeutung. Bei Hofmannsthal wird aus diesem Zweifel am Vermögen der Sprache schließlich die Möglichkeit ästhetischer Wahrnehmung als Reaktion auf die Epiphanie der Erscheinungen entfaltet. Damit kommt eine weitere Komponente der Verbindung von Körper und Geist ins Spiel, die Befähigung des menschlichen Geistes zur Imagination, die im Kontext der Dichtungstheorien des 18. Jahrhunderts thematisiert wird.

Was im Feld der poetologischen Reflexion entwickelt wird, findet seine Systematisierung in der Psychoanalyse Jacques Lacans und im Denken Michel Foucaults. Lacan folgt einer anthropologischen Grundfigur, die an die Stelle der menschlichen Natur ein Zusammenspiel von physischen Konditionen und sprachlichen Interaktionen setzt. Er radikalisiert damit Freud, der die Doppelnatur des Menschen bekanntlich ebenfalls in ein Spannungsfeld gestellt hatte, das mit den kategoriellen Bestimmungen von Über-Ich und Es erschlossen wird und in dem die Instanz des Ich erst im Verlauf der Psychogenese entsteht. Entwicklung wie Sozialisation sind hier unmittelbar an Sprache geknüpft, diese befähigt zum unmittelbaren Ausdruck ebenso wie zur Selbstreflexion.

Auch Lacans auf die frühkindliche Sozialisation gerichtete Überlegungen stellen die Sprachwerdung des infans in ihr Zentrum. Zugleich beruhen sie auf einer Inversion der metaphysischen Bewertung menschlicher

[14] Schon in seiner Dissertation über Ernst Mach folgert Musil lapidar: »Es gibt in der Natur kein unveränderliches Ding; das Ding ist eine Abstraktion, ein Symbol für einen relativ stabilen Komplex« (Robert Musil, Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zu Technik und Psychotechnik. Reprint der Erstausgabe von 1908. Reinbek bei Hamburg 1980. S. 69); zu Musils darauf gründender »Medientechnik« vgl. grundsätzlich Christoph Hoffmann, Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942. München 1977.

Sprache. Der philosophische Logozentrismus wird durch ein psychogenetisches Modell dekonstruiert, das die Einheit des Ich als exzentrisch, von außen gesetzt versteht. Dies geschieht erstens durch eine imaginäre Orientierung, die vorsprachliche Identifikation mit einer Mutterimago zu Beginn der Psychogenese. Zweitens durch den Spracherwerb, den Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache. Die Sprache, die dem Menschen erst eine Einfügung in die Ordnung des Realen ermöglicht, versteht Lacan dabei nicht als ein Medium individueller Artikulation, sondern als eine von den Instanzen der Sozialisation zugesprochene Ordnung.

Damit erhält die Sprache eine Doppelfunktion. Sie beendet die ursprüngliche, symbiotische Beziehung zur Mutterimago, in der das je speculaire noch nicht zwischen sich und seinem Gegenüber unterscheiden kann. Zugleich prägt sie dem zum Sprechen gebrachten Ich die Wünsche und Verbote der anderen ein, allerdings in zeichenhafter Form. Die von Freud in der Traumanalyse beschriebenen Wahrnehmungszeichen deutet Lacan als Signifikanten, als Zeichen für Wünsche, die weder in der Wirklichkeit befriedigt, noch in der Sprache artikuliert werden können. Sie sind die Bausteine des Unbewussten, das parallel zur Sprache entsteht, weil diese dem menschlichen Wünschen keinen Ort gibt. Damit verschärft sich die anthropologische Dezentrierung des Menschen. Sprache wird ihm zwar zugesprochen, doch seine Ich-Bildung geht aus einer im Wortsinn fundamentalen Selbsttäuschung hervor, selbst das Unbewusste erweist sich als radikal exzentrisch, durch Ansprüche anderer hervorgerufen.[15]

Michel Foucault radikalisiert diese Exzentrizität des Menschen diskurstheoretisch und machttheoretisch. Die Diskurse bestimmt er als ein Regelsystem für Aussagen, die Abgrenzungen und Ausschließungen vornehmen, den menschlichen Blick auf seine Welt als einen »regard déjà codé«, der durch »Dispositive der Macht« bedingt ist.[16] Seine be-

[15] Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns aus der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders., Schriften 1. Ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Olten 1973, S. 61–70, hier S. 64 und S. 66; vgl. auch Rudolf Kreis, Ästhetische Kommunikation als Wunschproduktion. Goethe-Kafka-Handke. Literaturanalyse am ›Leitfaden des Leibes‹. Bonn 1978, S. 14: »das Unbewußte muß entstehen, weil das Gesetz des Symbolischen, die Sprache, dem Menschen im Erziehungsprozeß, der immer Vergesellschaftungsprozeß ist, auferlegt wird«.

[16] Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1980, S. 23.

gründende anthropologische Überlegung weist darauf hin, dass hinter der sichtbaren Ordnung des Diskurses ein erzwungenes Schweigen steht. Unter diesen Voraussetzungen lässt die Formel vom »Ende des Menschen« alle traditionellen anthropologischen Vorstellungen über die Autonomie des Menschen hinter sich. Gleichzeitig wird mit der Formel von der »Wiederkehr der Sprache« eine bestimmte Form des Sprechens privilegiert, die allein im Ästhetischen aufscheint und sich der »bloßen Kommunikation« entzieht.[17] Sie erschließt einen neuen Bereich menschlicher Erfahrung.

Gerade diese exzentrischen Konstruktionen des Menschen entfalten eine signifikante Dialektik. Sie sehen diesen nicht aus sich selbst heraus, sondern durch eine über Sprache vermittelte Beziehung zu anderen bestimmt. Zugleich eröffnet dieser Außenbezug sowohl eine neue Autonomie durch die Subversion des objektiv Gegebenen als auch die Gefahr einer Unterwerfung und Zerstörung des Ich. Nachfolgende medientheoretische Ansätze bestimmen die von Foucault markierte Exzentrizität nunmehr als bloßen Effekt der Medien, die in Wahrheit erst modellieren, was sich als das sprechende Subjekt manifestiert. Das Medium Sprache, das im Zentrum aller anthropologischen Überlegungen steht, wandelt sich nicht nur von einem Medium der Emanzipation zu einem der Anpassung, es steht jetzt auch in Konkurrenz zu anderen Medien, vor allem dem des Bildes, das zunehmend die Selbst- wie die Fremdwahrnehmung des Ich modelliert.

In vielen Texten der Literatur wird dieses für die anthropologische Reflexion bestimmende Zusammenspiel von Körper, Geist und Sprache und die Substitution des Mediums Sprache durch andere Medien nicht nur immer wieder benannt, sondern auch ständig umgeschrieben. In einer Relektüre bekannter Texte soll dies für die Moderne am Beispiel von Thomas Mann und Robert Musil, für die Gegenwartsliteratur mit Blick auf Christian Kracht und Dietmar Dath skizziert werden.

[17] Michel Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte der Vernunft im Zeitalters des Wahns. Frankfurt a. M. 1978, S. 544 f.; vgl. dazu Theodor W. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1974, S. 48–68, hier S. 50.

Wie bei kaum einem Autor der Moderne verbindet sich bei Thomas Mann das Vertrauen auf die sozialisierende Macht der Sprache mit der Beschreibung eines extremen Dualismus von Körper und Geist und der Vorstellung eines der Sprache grundsätzlich entzogenen Bereichs menschlicher Erfahrung, der gleichwohl für die Psychogenese des Menschen von zentraler Bedeutung ist. Das Thomas Manns Texten eingezeichnete anthropologische Grundmuster variiert die Beziehung dieser Faktoren zueinander. Ich gebe zwei kurze Beispiele aus dem »Zauberberg« und dem »Doktor Faustus«.

In der Regel richten die Leser des »Zauberberg« den Focus ihrer Lektüre des »Schneekapitels« auf die vernünftigen Sätze Hans Castorps über den Standort des *homo dei*. Zumeist werden diese Sätze als eine humanistische Botschaft gelesen, die mit ihrem zentralen Term des *homo dei* den Menschen aus seiner Gottesebenbildlichkeit und Sprachbefähigung bestimmt.[18] Zweifellos lässt sich das gesamte Kapitel auch als ein anthropologischer Entwurf lesen, denn Castorp denkt sich träumend in seine frühe Entwicklungsgeschichte zurück, indem er sich mit einem unmündigen Kind, das noch von seiner Mutter gestillt wird, identifiziert. Zudem hat er sich bereits eingehend durch anatomische Studien mit der physischen Natur des Menschen befasst, seine Liebeserklärung an Madame Chauchat ist zugleich eine Rede über Körper, Krankheit und Tod, es ist kein Zufall, dass zum Zeichen der Liebe zwischen beiden das Röntgenbild der kranken Lunge von Clawdia wird.[19]

Gleichzeitig jedoch erhält die in diesem Text vorgestellte symbiotische Beziehung des Kindes zu seiner Mutter ein Gegenbild durch zwei Hexen, die ein Kleinkind zerreißen.[20] Geistesgeschichtlich orientierte Leser Thomas Manns erkennen in diesem Doppelbild zwei mythologische Zitate, den homerischen Hymnus von Demeter und einen archaischen Schlachtungsritus, während sie das idyllische Bild der Mutter-Kind-Beziehung als Reflex des Mythos vom goldenen Zeitalters ansehen.[21] Ihre

[18] Thomas Mann, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt a. M. 1974 (im Weiteren TMW), Bd. III, S. 685 f.
[19] Ebd., S. 485.
[20] Ebd., S, 681.
[21] Ebd., S. 677.

anthropologische Brisanz erhält diese Stelle jedoch dann, wenn man sie nicht als kulturelles Zitat sondern als Verbildlichung der frühkindlichen Entwicklung und Sprachwerdung liest. Denn die Ablösung der symbiotischen Mutter-Kind-Szene durch die Bilder einer physischen Zerreißung korrespondiert recht genau den Konfigurationen, die Lacan mit Hilfe der psychoanalytischen Anamnese erkennt, sie folgt auch deren entwicklungsgeschichtlicher Zeitachse. Überdies kommt der Koppelung dieser Bilder mit Sprache besondere Bedeutung zu. Ausgerechnet in der Zerreißungsszene wird eine Sprache gesprochen, die ursächlich mit der Entwicklung Castorps zusammenhängt, denn die Hexen, die eine tödliche Bedrohung darstellen, sprechen im Dialekt seiner Heimatstadt.[22] Die Sprachwerdung des Protagonisten erscheint in dieser Entwicklungsphase in der Tat als eine Dezentrierung, die dem versöhnlichen Schluss des Kapitels, das Sprache als sozialisierende Kraft darstellt, radikal entgegen steht.[23]

Noch ein weiterer Gesichtspunkt erscheint hier von Bedeutung. In Thomas Manns Text werden die Bilder der Sozialisation in einer Situation entfaltet, in welcher der Protagonist Hans Castor fernab der zivilisierten Welt seines Sanatoriums und inmitten einer ebenso imposant wie bedrohlich erscheinenden Natur in einen Traum versinkt. Es ist eine typische Konstellation, die Thomas Mann, der Autor des vernünftigen Sprechens, häufig entfaltet. Einerseits beschreibt er immer wieder Sprache als ein Medium der Anpassung an die Realität, das Distanz und Emotion gleichermaßen ermöglicht. Andererseits zielt er parallel dazu darauf, dieser Rolle der Sprache andere Bereiche gegenüber zu stellen, in denen sich zentrale menschliche Erfahrungen verwirklichen. Als Substitution der Sprache präsentiert er dabei das Medium des Bildes, sehr viel häufiger noch das der Musik. Dieses erhält in seinen Texten eine eigentümliche Doppelrolle, denn einerseits repräsentiert es Kultur, Reflexion und Ästhetik, andererseits wird es als ein Bereich bestimmt, der über die Emotion hinaus zugleich unmittelbare körperliche Erfahrungen zum Ausdruck bringen kann. Genau dies ist der Fall in der geschilderten Szene, die ausgehend von dem Bild einer südlichen Landschaft bei Hans Castorp eine Kindheitserinnerung an den Gesang eines Tenors

[22] Ebd., S. 683.
[23] Vgl. dazu Jacques Lacan, Ecrits. Paris 1975, S. 161.

mobilisiert, der das Publikum seiner Heimatstadt zu einer unmittelbaren emotionalen und nonverbalen Reaktion bringt.[24]

Die kulturellen Medien von Schrift und Musik werden bei Thomas Mann auf diese Weise zu Zeichen einer genetischen Disposition nicht nur des Protagonisten, sondern des Menschen überhaupt, die im Spannungsfeld zwischen Geist und Natur, reflexiver und körperlicher Erfahrung erscheint. Dass es hier um eine grundsätzliche Überlegung geht, zeigt sich auch daran, dass sie zugleich in einem Bereich zwischen Leben und Tod entfaltet wird. Die Naturerfahrung, die Castorps Traum auslöst, erfolgt im Gebirge und im Schneesturm, in der Konfrontation mit Mächten, von denen es im Text heißt, dass die volle Berührung mit ihnen auch »tödlich sein kann«.[25] Dass damit eine für Thomas Manns Schreiben und Reflexion zentrale Grundfigur anthropologischen Denkens erschlossen wird, lässt sich mit Blick auf zwei weitere Texte zeigen. Das eine ist eine kurze Studie mit dem Titel »Süßer Schlaf«, das andere der monumentale Roman des Spätwerks, »Doktor Faustus«.

Der Text »Süßer Schlaf«, der 1909 in einer krisenhaften Phase entsteht, ist eigentlich eine Reflexion über Kreativität, er beinhaltet zugleich ein Nachdenken des Autors über seine eigene psychische Disposition. Dabei präsentiert Thomas Mann ein Körperbild, das an den Anfang des menschlichen Lebens zurück geht, zur Ausbildung des Embryos im Leib der Mutter. Diese Beschreibung des Menschen vor der Sprache suggeriert allerdings, dass bereits jetzt die geistige Kraft erkennbar wird, die später einen Autor sprechen lässt. Im Schlaf, in dem der Träumende alles vergisst, obwohl er »noch kaum etwas zu vergessen hatte«, erinnert er sich an die Entwicklungsphase, wo wir »unbewusst« und »angeschlossen gleichsam an den Nabelstrang der Natur, Nahrung und Erneuerung an uns ziehen auf geheimnisvollen Wegen […]«.[26] Es sind Bilder einer fantasierten Wiedergeburt, die durch das Hinausschaukeln »auf das Meer des Unbewusstseins und der Unendlichkeit« ermöglicht wird. Dieses imaginierte Bild von der Entstehung des Kindes im Leib der Mutter beschreibt den Foetus als einen zum Antlitz verwachsenden weiblichen Schoss. Es ist das Phantasma einer Versöhnung von Körper und Geist. Dieses Antlitz »ist anfänglich vorne offen«, es wächst erst danach »von

[24] TMW III, S. 677 f.
[25] Ebd., S. 658.
[26] TMW XI, S. 336.

beiden Seiten allmählich nach der Mitte zusammen« und schließt sich »zu diesem unserem symmetrischen, schauenden, wollenden, individuell-konzentrierten Ich-Gesicht«, physische Geburt und intellektuelle Entwicklung scheinen eins.[27]

Der späte Roman des »Doktor Faustus« invertiert diese Phantasie einer harmonischen Entwicklung, doch gerade darin bestätigt sich seine Fixierung auf das anthropologische Modell eines körperlich-geistigen Doppelwesens. Weil das zentrale Thema von der Natur des Menschen und der Grundlage seiner geistigen Fähigkeiten in den kulturellen Kontext der Musik gestellt wird, gewinnt wiederum ein medialer Aspekt Bedeutung. Die Sprache, die traditionell Ausdruck des Intellekts ist und die menschliche Entwicklung in der Beziehung auf andere modelliert, wird durch das Medium der Musik substituiert. Dieses entfaltet eine andere Form der Kommunikation und verspricht eine neue Unmittelbarkeit, die körperliche und geistige Erfahrungen vereint. Wie das Schneekapitel des »Zauberberg« ist die Geschichte Leverkühns Abbreviatur einer ontogenetischen anthropologischen Figur.

Doch die Entwicklung Adrians ist der von Castorp radikal entgegen gesetzt. Während Castorp jenseits seines Traums, nach sprachloser Anschauung und Musikwahrnehmung zu einem vernünftigen Sprecher wird, [28] führt Adrians Weg von höchster sprachlicher Ausdrucksfähigkeit zwar zunächst zur Musik, doch dann zum Verstummen in völliger Sprachlosigkeit.[29] Er endet ausgerechnet in dem Zustand, von dem sich Castorp befreit. Sein Selbstmordversuch im Klammerweiher trägt alle Züge einer Rückkehr in den Mutterschoß.[30] Damit fasst Thomas Mann nicht nur seine früheren Fantasien über die menschliche Ontogenese zusammen, an die Stelle einer dialektischen Beziehung von Körper und Geist, Körper und Sprache rückt er jetzt das Bild einer Dissoziation. In ihr erhält das Medium der Musik eine besondere Bedeutung. Denn sie markiert einerseits einen Höhepunkt kultureller Entwicklung, andererseits lässt sie gerade von diesem aus die Ambivalenz der menschlichen Natur als Doppelnatur von Körper und Geist bewusst werden.

27 Ebd., S. 337.
28 TMW III, S. 474–478.
29 TMW VI, S. 667.
30 Ebd., S. 673.

Dies belegt das Vokabular der Musikbeschreibungen in Manns Text. Adrians Komposition der »Apocalipsis cum figuris« präsentiert nicht allein Klangvertauschungen zwischen dem Vokal- und dem Instrumentalpart, ausdrücklich wird auch darauf hingewiesen, dass sie die »Grenze zwischen Mensch und Ding« aufhebe und zu einer Vexation zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten führe.[31] Die »Zweideutigkeit der Musik« korrespondiert damit nicht allein den »Chiffren« der Natur, sondern sie macht zugleich die spannungsvolle Beziehung zwischen Intellekt, Gefühl und Körper bewusst. Es ist kein Zufall, dass dieses Werk der »Transformation, Transfiguration«[32] schließlich gegen den Vorwurf verteidigt werden muss, es strebe danach, »das Verborgenste musikalisch zu enthüllen, das Tier im Menschen«.[33] Die Beschreibung von Adrians Kompositionen umschreibt diese anthropologische Disposition in poetischer Sprache, sie benennt ein »Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut und kreatürlich sich anvertrauende Herzlichkeit«.[34] Was sich in Adrians Werk spiegelt, bestimmt zugleich dessen Lebensgeschichte, die nach der paranoischen Zerstörung seiner Sprache mit der körperlichen Rückverwandlung in ein sprachloses infans endet.

Die philosophische Denkfigur, die diese Körperbilder entziffern kann, liefert Th. W. Adornos »Fragment über Musik und Sprache«, das auf den ersten Blick einer allein erkenntnistheoretischen und poetologischen Reflexion folgt. Deren Kernsatz, dass sich die Musik von der »meinenden« Sprache der Philosophie unterscheide, zielt zugleich auf den anthropologischen Mythos einer verlorenen umfassenden Sprache, die den Ausgangspunkt der menschlichen Sozialisationsgeschichte in einer Sprache avant la lettre sieht.[35] Bei Thomas Mann wie bei Adorno werden damit anthropologische Sachverhalte zwar in eine reflexive Sprache übersetzt, doch die Musik, die unterschiedliche anthropologische Konditionen und differente Stufen der Ichgenese abbildet, ist eben nicht nur ein kulturelles

31 Ebd., S. 498, vgl. auch S. 26 und S. 29.
32 Ebd., S. 502.
33 Ebd., S. 496.
34 Ebd., S. 643.
35 Theodor W. Adorno, Fragment über Literatur und Sprache. In: Ders., Gesammelte Werke in 20 Bänden (GS). 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1984, Bd. 16: Musikalische Schriften I–III, S. 251–256, hier S. 252: »Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik eine von ganz anderem Typus«; vgl. auch Ders., Ästhetische Theorie. In: GS 7, S. 86.

Konstrukt, das biologische Sachverhalte spiegelt. Vielmehr wird durch das Medium der Musik die anthropologische Kondition der Spannung zwischen Körper und Geist, die durch Sprache zum Ausdruck gebracht wird, zugleich pointiert und in eine Einheit zurückgeführt. Allerdings scheint diese Form der Aufhebung menschlicher Doppelnatur in der Moderne meist nur im Zeichen der individuellen Katastrophe denkbar zu sein.

Robert Musil: Sprache und Bild

Eine vergleichbare Metaphorisierung der Spannung zwischen Körper und Geist bestimmt auf unterschiedliche Weise auch das Werk Musils. Zum einen finden sich dort Texte, die systematisch die Grenze zwischen Tier und Mensch als durchlässig zeigen. So erfährt beispielsweise die Beschreibung von Körperreaktionen im kurzen Text des »Fliegenpapiers« einen Kommentar, dessen Bilder die unbewussten tierischen Reaktionen mit dem bewussten Verhalten von Menschen vergleichbar erscheinen lassen.[36] Auch die Beschreibung sexuell konnotierter Begegnungen folgt diesem Muster. Gerda Fischl wird im »Mann ohne Eigenschaften« zuerst allein als Körper gezeigt, an dem Ulrich nur einzelne Partien betrachtet, bevor er sich an Diotimas Gesicht erinnert und diese mit einer Taube vergleicht, »deren Federn sich in den Fängen eines Raubvogels sträuben«.[37] In seinen Liebesbriefen an die Frau des Majors ist der sprachliche Diskurs selbst Teil einer unbewussten Körperreaktion. Alle gelehrten Erörterungen, die Ulrich der Frau übermittelt, zielten, so kommentiert der Text, »mit wachsender Deutlichkeit auf gewisse, nach der damaligen Zeitmode dem Anstand verwehrte Unterschiede […] die ihren Leib von dem Leib des Leutnants trennten«.[38]

Entschieden radikaler verbinden sich die Register von Körper und Sprache in einer Szene des »Vorstadtgasthofs«. Die dort geschilderte Liebesbegegnung folgt zwar zunächst der Konvention eines erotischen Abenteuers. Mann und Frau versuchen, sich in dessen Verlauf einander

[36] Robert Musil, Gesammelte Werke in 9 Bänden (Werke). Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 7, S. 476 f.
[37] Ebd., Bd. 2, S. 618.
[38] Ebd., Bd. 1, S. 124.

anzunähern, doch die Sprache des Mannes ist zunehmend von Bildern einer psychischen Obsession durchzogen, während die Reden, Wahrnehmungen und Phantasien von Mann und Frau ein Gewebe aus disparaten träumerischen Versatzstücken entstehen lassen. Dabei überlagern und invertieren sich das weibliche Sprechen, das durch Körperfantasien geprägt ist und dabei die Sprache der Konvention als Ausdruck männlichen sexuellen Verlangens deutet, und das männliche Sprechen, das auch die unmittelbare körperliche Empfindung in distanzierte Metareflexion transformiert.[39]

Daraus erklärt sich der katastrophische Schluss der Geschichte, in dem die Register von Körper und Sprache zugleich physisch und zeichenhaft aneinander vermittelt werden. Konfrontiert mit dem Körper und der ihm unzugänglichen Sprache der Frau will sich der Mann auf den »runden, rollenden Ball ihres Lebens stürzen«. Beim Liebeskuss durchbeißt er die Zunge der Frau, bis er sie, wie einen Fetzen Fleisch in seinem Mund fühlt, der »Sturm einer großen Tat«, so heißt es im Text, kommt über ihn, er gerät in Ekstase, während sich der beschädigte Körper der Frau »um den taumelnden Rumpf eines Lauts« dreht. Die divergenten Ordnungen von Körper und Sprache können nicht im Register der Liebe sondern allein noch in dem der Gewalt zur Deckung gebracht werden.[40]

Diese Erzählfigur ist signifikant für die spannungsvolle Entfaltung der Beziehung von Körper, Sprache und Geist bei Musil. So wie an einer anderen Stelle des »Vorstadtgasthofs« erzählt wird, dass die Schatten nach den dazugehörigen Körpern suchen,[41] so belegt die paranoische Tat in der Diskursordnung dieses Textes den Versuch des Mannes, Sprache und Körper unmittelbar zu erfassen und sich beide als Einheit anzuverwandeln. Die abgebissene Zunge ist ebenso Werkzeug der Sprache wie Organ des Liebesspiels, in der Ordnung des Textes ist sie Signifikant, Sprach- und Körperzeichen zugleich. In der orgiastischen und paranoischen Tat des Mannes erweist sich das Doppelwesen des Menschen als Ausgangspunkt tödlichen Missverstehens.

Bei Thomas Mann wie bei Musil wird die menschliche Sprache dabei zu dem ausgezeichneten Medium, das diese anthropologische Spannung deutlich macht. Zugleich stellen die Autoren der Sprache alternative

39 Ebd., Bd. 7, S. 630–634.
40 Ebd., S. 634.
41 Ebd., S. 630.

Ausdrucksformen gegenüber, die Körper und Geist wieder zu vereinen versprechen. Bei Thomas Mann ist es die akustische Wahrnehmung, die Musik, bei Musil die visuelle Wahrnehmung, das Bild. Ulrich Ankunft in seiner Heimatstadt am Ende des Romans wird als Eintreten in einen »Saugraum der Stille« beschrieben, die Stadt des Vaters präsentiert sich ihm wie eine fantastische Bilderwelt, in der ihn die Körperbilder seiner Schwester faszinieren, unter deren Eindruck er auch seinen eigenen Körper anders wahrzunehmen beginnt.[42]

Dieser Zustand einer annähernden Erfüllung zeigt sich als Umkehr der erzählten Konstellation, die das frühe Fragment des »Vorstadtgasthofs« ursprünglich entwickelt. Jetzt werden nicht mehr Sprache und Körper in fantasmatischen Projektionen aneinander vermittelt, sondern die Sprache verlässt die Körper. Während in der Vorstudie eine unmittelbare Verschränkung von Körper und Sprache im paranoischen Gewaltakt inszeniert ist, wird jetzt eine Reise an den Rand der Körper wie der Sprache erzählend fantasiert. Dabei verschwinden selbst die Körpergrenzen, die Menschen können einander »ähnlich wie im Traum zwei Wesen […] durchschreiten […], ohne sich zu vermischen«.[43] Gleichzeitig entfaltet sich eine neue Erfahrung jenseits der Sprache. Diese ist »klar und übervoll von klaren Gedanken«, sie setzt ein Denken frei, dass nicht »meinend« ist, sondern »von der Schärfe befreit«, es ist wie bei Adorno eine Sprache avant la lettre, die Körper und Geist noch nicht als Differenz erscheinen lässt.[44]

Christian Kracht und Dietmar Dath: Körper, Sprache und Soziogenese

Diese Vorstellung wird in jüngsten Texten von Christian Kracht und Dietmar Dath fortgeschrieben, allerdings entwickeln beide ihre anthropologische Reflexion im Kontext einer Dystopie, die entscheidend durch die Katastrophe des Krieges geprägt ist. Zugleich beschreiben sie den ge-

42 Ebd., Bd. 3, S. 671.
43 Ebd., Bd. 1, S. 125.
44 Ebd. und Theodor W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Malerei und Musik. In: GS 16, S. 629–642, hier S. 634: »Schrift werden sie durch Verzicht aufs Kommunikative, das an beiden Medien gerade das in Wahrheit Unsprachliche ist, weil es bloß subjektiv Gewolltes suggeriert«.

schichtlichen Wandel als Parallele zu einer Veränderung des Menschen selbst, die genetisch wie kulturell bedingt und durch technische Entwicklungen verstärkt ist. Auch hier wird der Funktionswandel von Sprache, Schrift und nichtsprachlichen medialen Äußerungen zu einem zentralen Element ihrer Beschreibung des Neuen Menschen.

Christian Krachts »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« erzählt von einer technisch rückständigen Welt, die sich seit 1917 in einem permanenten Krieg befindet.[45] Die dabei entstandenen Machtkonstellationen haben nicht nur interkulturelle Verwerfungen ausgelöst, sondern zugleich die menschliche Kommunikation grundlegend verändert. Die künftige Gesellschaft wird als schriftlos beschrieben, nur noch wenige, wie auch der Protagonist, beherrschen dieses traditionelle Medium. Das übermächtige Militär dagegen kommuniziert einerseits vermittels der technischen Signale von Telegrafie und Kryptografie, andererseits mithilfe einer Kombination ganz unterschiedlicher Schriftzeichen, solchen die wie die europäischen abstrakt sind und solchen, die wie die asiatischen Bildzeichen sind.[46]

Gleichzeitig wird die Sprache aus ihrem natürlichen Bezug auf den Menschen gelöst, die Vorstellung von ihrer Unmittelbarkeit zum Körper, die am Beginn anthropologischer Reflexion stand, hat in der neuen Anthropologie keinen Platz mehr. Doch sie kehrt als Utopie jenseits der gesellschaftlichen Dystopie wieder. Der Protagonist, der sich als schwarzer Afrikaner in sein Ursprungsland zurück begibt, verwandelt sich zunächst physisch – seine Augen werden blau – dann psychisch. Er fantasiert sich zurück in die afrikanische Geschichte, schließlich erlernt er von dem Mann, den er suchen soll, die sogenannte neue Sprache. Diese kann Worte materialisieren und als Körperreaktion des Sprechenden sichtbar machen.[47]

Die sowohl medientheoretisch als auch anthropologisch folgenreiche Beziehung zwischen Körper, Sprache und Schrift verwandelt Kracht damit in eine Ursprungsfantasie, die in den utopischen Raum verlagert ist und die Medientheorie Kittlers und die mit ihr verbundenen anthropologischen Konsequenzen invertiert. Das Medium Sprache wird im

[45] Christian Kracht, Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Frankfurt a. M. 2008.
[46] Ebd., S. 44.
[47] Ebd., S. 108, S. 125, S. 140 und S. 146.

Modus der »neuen Sprache« nicht zum Ausgangspunkt einer medialen Entfremdung des Menschen durch die Aufschreibsysteme, sondern zum Instrument einer Aufhebung der Spannung zwischen Natur, Körper und Sprache. Der Protagonist kehrt nach »Somaliland« zurück und bemerkt, dass die Menschen ihre Städte in Ostafrika verlassen, um wieder in die Savanne zurück zu kehren.[48] Weil sie dieser Weg in den Naturraum grundlegend verändert, orientiert er sich jetzt an einer »Ursprache« im Jenseits der Zivilisation.[49] Diese gründet auf einer Schrift, die »mit den Morphemen der Erde« notiert wird.[50]

Eine ähnliche, allerdings komplexere Konstellation entfaltet Dietmar Dath. Dabei verbindet ihn mit Kracht einerseits der Versuch, anthropologische, genetische und historische Entwicklungen zu parallelisieren, andererseits die Beschreibung neuer Formen von Kommunikation, die zugleich einem anthropologischen Konzept folgen. In »Die Abschaffung der Arten« entwirft Dath eine Utopie, die als Voraussetzung einer herrschaftsfreien Gesellschaft die Ablösung des Menschen durch die »Gente« beschreibt.[51] Es sind genmanipulierte Wesen, zunächst genetisch mutierte Tiere, die sich menschliche Verhaltensweisen aneignen und später als »bene gente« frei über ihre äußere Gestalt entscheiden. Sie behandeln die letzten überlebenden Menschen jetzt so, wie diese früher die Tiere.

Bei dieser Schilderung benutzt Dath zwei unterschiedliche Register. Zum einen ein traditionell philosophisch-geisteswissenschaftliches, das den Menschen als ein zur Sprache begabtes Vernunftwesen bestimmt. Zum andern das marxistische Menschenbild, das die menschliche Selbstwerdung als eine Selbstschaffung durch Arbeit bestimmt, die zugleich der darwinistischen Vorstellung von der genetischen Entwicklung der Arten folgt. Beide theoretischen Bestimmungen werden zugleich abstrakt und allegorisch entfaltet. Die Sprache als Zeichen einer geistigen und die Hände als Endpunkt einer biologischen Evolution machen die Eigenart des Menschen aus. An beiden Punkten setzt die Befreiungsstrategie der Gente an. Im Krieg gegen die Menschen hacken sie diesen nicht nur ihre Hände ab, sie entwickeln auch eine Kommunikationstechnik, die der menschlichen Sprache überlegen ist, gleichzeitig mit der

48 Ebd., S. 148 f.
49 Ebd., S. 126,S. 136, S. 138 und S. 143.
50 Ebd., S. 144.
51 Dietmar Dath, Die Abschaffung der Arten. Frankfurt a. M. 2008.

Übertragung von Pheromonen transportieren sie algorithmisch codierte Informationen. Diese Strategie ist gerade deshalb erfolgreich, weil sie zwei Eigenschaften des Menschen gleichzeitig attackiert, doch bald zeigt sich, dass sie zu kurz greift.

Einerseits haben die Gente offensichtlich die Besonderheit der genetischen Entwicklung des Menschen unterschätzt, bald nehmen sie deshalb weitere Veränderungen an sich vor, um am Ende selbst über menschliche Hände zu verfügen. Andererseits haben sie das Vermögen menschlicher Sprache falsch eingeschätzt. Fixiert auf den medientechnisch zentralen Aspekt der Datenübertragungsrate verkannten sie die spezifische Leistung der poetischen, nicht denotativen Sprache. Die stammelnden Worte eines Menschen, dem sie bereits die Hände abgehackt haben, scheinen ihnen dessen unvollkommene Sprache zu belegen, während es sich in Wahrheit um Zitate aus Shakespeares »Hamlet« handelt.

Dies zeigt, dass Dath in die Dystopie vom genetisch und technisch bedingten Untergang des Menschen die Bausteine einer traditionellen Anthropologie einfügt, welche die Besonderheit des Menschen nicht nur auf seine Befähigung zur Sprache, sondern auch auf die zu Poesie und Imagination zurückführt. Er greift damit auf das anthropologische Konzept des »Werther« zurück und verbindet es mit einer entscheidenden Wendemarke in der philosophischen und anthropologischen Reflexion des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Dort charakterisiert Joseph Joubert nicht mehr das Denken der Ratio, sondern die »imagination« mit der auf Plato zurückgehenden und auch Goethes kunsttheoretische Überlegungen bestimmenden Formel vom »Auge des Geistes«.[52] Wenn er betont, dass die Imagination nicht Sichtbares als körperlich vorstellen könne, folgt er der Einschätzung von Condillac, dass gerade dies den eigentlichen Unterschied des Menschen zum Tier ausmache, das nur über die Fähigkeit zum »Imaginativen« verfüge und wirklicher Körper und Gegenstände zu seiner Orientierung bedürfe.[53]

[52] Vgl. dazu auch Eckart Förster, Goethe and the ›Auge des Geistes‹. In: DVjs 75, 2001, H. 1 (März), S. 87–101. Dort auch Verweise auf Plato, Politeia 527d; vgl. auch Johann Gottlieb Fichte, Werke. Hg. von Immanuel Hermann Fichte. Berlin 1971, Bd. II, S. 229, S. 265 und S. 471; Johann Wolfgang von Goethe, Morphologische Hefte über Caspar Friedrich Wolff. In: Ders., Die Schriften zur Naturwissenschaft. Hg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Weimar 1947 ff., Bd. I, S. 9 und S. 78.

[53] So formuliert Joubert im Anschluss an Artaud: »J'appelle imagination la faculté de se rendre sensible ce qui est intellectuel, d'incorporer ce qui est esprit; en un mot, de mettre au jour, sans le dénaturer, ce qui est de soi-même invisible« (Joseph Joubert, Pensées. Précédées

In die gleiche Richtung weist ein anderer Aspekt von Daths Text. Denn die genetische Geschichte, die er entwirft, führt auch an anderer Stelle nicht linear in die Zukunft, sondern zurück zu ihren Anfängen. Die Gente werden durch die Keramiker abgelöst, die eine neue Überlegenheit durch ein Kommunikationssystem erreichen, das auf einer vierdimensionalen Wahrnehmung beruht. Die aus einer Verbindung mit den Keramikern entstandenen, wieder erschaffenen Menschen kehren am Ende als die Überlegenen der Geschichte zurück.

Doch ihre Überlegenheit ist keineswegs nur genetisch oder kommunikationstechnisch begründet, vielmehr beruht sie zugleich auf einem kulturellen Dispositiv, das immer schon da war und dessen Bedeutung jetzt wieder erkannt wird. Es ist die Musik, die von einer Komponistin als alle genetischen Wandlungen überdauernd repräsentiert wird. Dabei zeigt sich, dass das Medium der Musik, das dem ebenfalls komplexen Medium der literarischen Sprache an die Seite gestellt wird, dieser überlegen ist.[54] Seine Leistung beruht nicht allein auf der Verbindung von Empathie und Denken in einer komplexen Zeichenstruktur,[55] die ausdrücklich als steganografisch und parasprachlich charakterisiert wird,[56] sondern auch auf Kreativität. So zeigt sich die Zukunft des Menschen in der Rückkehr zu seinem individuellen und gattungsgeschichtlichen Anfang zugleich. Das »Jetzt, in dem niemand Sprache nötig hat«, ist beherrscht von einer anthropologischen Phantasie, in der die Entwicklungsstufen der Oralität und Literalität zugleich genetisch und kulturell überwunden werden können.[57] Die Musik als ein Medium, das körperliche und geistige Erfahrungen vermittelt, ist zugleich ein Code, der unterschiedliche Erfahrungen aufeinander beziehen kann. Als Quellcode der Erneuerung überwindet sie die biologische Degeneration ebenso wie die mediengeschichtliche Entfremdung. So erweist sich Daths dystopische Genealogie als ein holistischer anthropologischer Entwurf, der die körperlich-geistige Zweiheit des Menschen in einem Entwicklungsprogramm aufhebt,

de sa correspondance d'une notice sur sa vie, son charactère et ses trauvaux par M. Paul de Raynal. Et des jugements littéraires de MM Sainte-Beuve, Silvestre de Sacy, Saint-Marc Girardin, Geruzez et Poitou. Paris 1869, Bd. 2, III, XLVIII, S. 51). Vgl. auch Nicolas-Louis Artaud, Essai littéraire sur le génie poétique au XIX siècle. Lu à l'ouverture de l'Athénée, Le 2 Decembre 1824. Paris 1825, S. 4.

54 Dath, Die Abschaffung der Arten (wie Anm. 51), S. 471–475.

55 Ebd., S. 500.

56 Ebd., S. 513.

57 Ebd., S. 541.

das die genetische Disposition und technische wie mediale und kulturelle Entwicklung aufeinander bezieht.

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft (Oktober 2018 bis September 2019)

Constantin Lisson, Berlin
Dr. Barbara Meier, Dortmund
Michael Triegel, Leipzig

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
c/o Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt a.M.
Tel. 069/13880–247
E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de
www.hofmannsthal.de | www.facebook.com/hofmannsthal |
https://twitter.com/HofmannsthalGes

Hofmannsthal-Bibliografie online

Seit dem 1. Juli 2008 ist die Bibliografie der Hofmannsthal-Gesellschaft öffentlich im Internet zugänglich. Derzeit sind mit ca. 6 850 Einträgen hauptsächlich die Jahrgänge 1978 bis 2019 (Redaktionsschluss: Juli 2019) bibliografisch erfasst und inhaltlich erschlossen; der Jahrgang 1977 und mögliche Ergänzungen zur Primär- und Sekundärliteratur aus dem Zeitraum 1978 bis Juli 2019 sollen bei der nächsten Aktualisierung der Bibliographie aufgenommen werden.

Zu erreichen ist die Datenbank über die Website der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*. Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (*hofmannsthal-gesellschaft@web.de*).

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Köttelwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt a. M.

SW I Gedichte 1	Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1	Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3	Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5	Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6	Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8	Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13	Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

SW XVI.1 Dramen 14.1	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
SW XVI.2 Dramen 14.2	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
SW XVII Dramen 15	Übersetzungen, Bearbeitungen, Prologe, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. 2006.
SW XVIII Dramen 16	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
SW XIX Dramen 17	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
SW XX Dramen 18	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
SW XXI Dramen 19	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
SW XXII Dramen 20	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
SW XXIII Operndichtungen 1	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
SW XXIV Operndichtungen 2	Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
SW XXV.1 Operndichtungen 3.1	Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
SW XXV.2 Operndichtungen 3.2	Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
SW XXVI Operndichtungen 4	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. 2006.
SW XXVIII Erzählungen 1	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
SW XXIX Erzählungen 2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
SW XXX Roman	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe	Hg. von Ellen Ritter. 1991.

SW XXXII Reden und Aufsätze 1	Hg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth. 2015.
SW XXXIII Reden und Aufsätze 2	Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009.
SW XXXIV Reden und Aufsätze 3	Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.
SW XXXVI Herausgebertätigkeit	Hg. von Donata Miehe, Catherine Schlaud, Ellen Ritter und Katja Kaluga. 2017
SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne	Hg. von Ellen Ritter (†). 2015.
SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text)	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen)	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
SW XL Bibliothek	Hg. von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaité und Konrad Heumann. 2011.

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979 f.

GW GD I	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
GW D II	Dramen II: 1892–1905
GW D III	Dramen III: 1893–1927
GW D IV	Dramen IV: Lustspiele
GW D V	Dramen V: Operndichtungen
GW D VI	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
GW E	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
GW RA I	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
GW RA II	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
GW RA III	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945 ff. (bei später abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr).

P I (1950)	Prosa I. 1. Aufl. 1950
P I	Prosa I. 1956
P II (1951)	Prosa II. 1. Aufl. 1951
P II	Prosa II. 1959
P III	Prosa III. 1952
P IV	Prosa IV. 1955
A	Aufzeichnungen. 1959
E	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
GLD	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
D I	Dramen I. 1953
D II	Dramen II. 1954
D III	Dramen III. 1957
D IV	Dramen IV. 1958
L I (1947)	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
L I	Lustspiele. 1959
L II (1948)	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
L II	Lustspiele II. 1954
L III	Lustspiele III. 1956
L IV	Lustspiele IV. 1956
B I	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
B II	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
BW Andrian	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt a. M. 1968.
BW Auernheimer	The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: Modern Austrian Literature 7 (1974), Nr. 3 und 4, S. 209–307.
BW Bahr	Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr: Briefwechsel 1891–1934. Hg. und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen 2013.

BW Beer-Hofmann	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 1972.
BW Bodenhausen	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
BW Borchardt	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1954.
BW Borchardt (1994)	Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München/Wien 1994.
BW Borchardt Kommentar	Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Kommentar und Materialien. Hg. von Gerhard Schuster. München/Wien 2014.
BW W. Brecht	Hugo von Hofmannsthal – Walther Brecht: Briefwechsel. Hg. von Christoph König und David Oels. Göttingen 2005.
BW Bruckmann	Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann. 1893–1941. Hg. und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2014.
BW Burckhardt	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1956.
BW Burckhardt (1957)	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1957 (erw. Ausgabe).
BW Burckhardt (1991)	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1991.
BW Degenfeld	Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühll. Frankfurt a. M. 1974.

BW Degenfeld (1986)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühll. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt a. M. 1986.
BW Dehmel	Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22 (1979), S. 1–130.
BW Eysoldt	Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
BW Clemens Franckenstein	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5 (1997), S. 7–146.
BW Clemens Franckenstein (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i. Br. 1998.
BW George	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
BW George (1953)	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München/Düsseldorf 1953.
BW Gomperz	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i. Br. 2001.
BW Haas	Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968.
BW Harden	Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6 (1998) S. 7–115.
BW Hauptmann	Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38 (1988), S. 5–141.

BW Hellmann	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11 (1967), S. 170–224.
BW Herzfeld	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
BW Heymel I	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1 (1993), S. 19–98.
BW Heymel II	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3 (1995), S. 19–167.
BW Heymel (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke. Freiburg i. Br. 1998 (= BW Heymel I und II).
BW Insel	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt a. M. 1985.
BW Karg Bebenburg	Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M. 1966.
BW Kassner I	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 11 (2003), S. 7–136.
BW Kassner II	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12 (2004), S. 7–190.
BW Kassner (2005)	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i. Br. 2005 (= BW Kassner I und II).

BW Kessler	Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a. M. 1968.
BW Korrodi	Klaus E. Bohnenkamp, »Wir haben diesen Dichter geliebt …« Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi. Briefe und Dokumente. In: HJb 25 (2017), S. 7–120.
BW Lichnowsky	Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5 (1997), S. 147–198.
BW Lieben	Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4 (1996), S. 31–66.
BW Meier-Graefe	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4 (1996), S. 67–168.
BW Meier-Graefe (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i. Br. 1998.
BW Mell	Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
BW Michel	Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13 (2005), S. 11–167.
BW Nostitz	Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a. M. 1965.
BW Oppenheimer I	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7 (1999), S. 7–99.
BW Oppenheimer II	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8 (2000), S. 7–155.

BW Pannwitz	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle. Frankfurt a. M. 1994.
BW Redlich	Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt a. M. 1971.
BW Rilke	Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1978.
BW Schmujlow-Claassen	Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982.
BW Schnitzler	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1964.
BW Schnitzler (1983)	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1983.
BW Strauss	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin/Wien/Leipzig 1926.
BW Strauss (1952)	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
BW Strauss (1954)	Erw. Auflage. Zürich 1954.
BW Strauss (1964)	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
BW Strauss (1970)	4., erg. Aufl. Zürich 1970.
BW Strauss (1978)	5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i. Br. 1978.
BW Taube	Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14 (2006), S. 147–237.

BW Thun-Salm	Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
BW Thurn und Taxis	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe 1903–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2016.
BW Wiegand	Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 44–190.
BW Wildgans	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich/München/Paris 1935.
BW Wildgans (1971)	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
BW Zifferer	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien [1983].
B Christiane	Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a.M. 1995.
TB Christiane	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt a. M. 1991.
TB Christiane (^{2}1991)	2. überarb. Aufl. Frankfurt a. M. 1991.
Brief-Chronik	Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.
Brief-Chronik I	Bd. 1: 1874–1911.
Brief-Chronik II	Bd. 2: 1912–1929.
Brief-Chronik III	Bd. 3: Register.
Hirsch	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1995.

Hirsch (1998)	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a. M. 1998.
HB	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.
HF	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.
HH	Hofmannsthal Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016.
HJb	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Maximilian Bergengruen, Alexander Honold, Gerhard Neumann (†), Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg. Freiburg i. Br. 1993ff.
Weber	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL).

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen
Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Institut für Germanistik:
Literatur, Sprache, Medien
Kaiserstraße 12
D – 76131 Karlsruhe

Priv.-Doz. Dr. Stefan Börnchen
Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und
Literatur I
Albertus Magnus Platz
D – 50923 Köln

Dr. Rudolf Brandmeyer
23 rue de la Grange aux Belles
F – 75010 Paris

Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin
Universität Basel
Deutsche Sprach- und
Literaturwissenschaft
Totengässlein 3
CH – 4051 Basel

Arne Grafe
Kampstraße 3
D – 31547 Rehburg-Loccum

Dr. Daniel Hilpert
Emma-Herwegh-Straße 5
D – 79114 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Alexander Honold
Neuere deutsche Literatur
Deutsches Seminar der Universität Basel
Engelhof, Nadelberg 4
CH – 4051 Basel

Prof. Dr. Ursula Renner-Henke
Zasiusstr. 42
D – 79102 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Claudia Liebrand
Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und
Literatur I
Albertus Magnus Platz
D – 50923 Köln

Dr. Christine von Lossau
Friedrichstr. 40
D – 77654 Offenburg

Dr. Martin Anton Müller
Österreichische Akademie der
Wissenschaften
Sonnenfelsgasse 19
A – 1010 Wien

Prof. Dr. Rolf G. Renner
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D – 79085 Freiburg i. Br.

Dr. Friedrich Schlegel
Seydlitzstr. 25
D – 40476 Düsseldorf

Dr. des. Jens Ole Schneider
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Institut für Germanistische
Literaturwissenschaft
Fürstengraben 18
D – 07743 Jena

Dr. Katharina J. Schneider
Greifenhagener Straße 27
D – 10437 Berlin

Prof. Dr. Günter Schnitzler
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D – 79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Gotthart Wunberg
Hartmeyerstraße 42
D-72076 Tübingen

Register

Ackerknecht, Erwin H. 26
Adam, Robert (eig. Robert Adam Pollak) 131–163
Adler, Alfred 23, 305
Adorno, Gretel 284
Adorno, Theodor W. 284, 337, 342, 345
Alt, Peter-André 303, 324
Altenberg 139
Amerling, Friedrich von 49
Amiel, Henri-Frédéric 180 f., 203 f.
Andrian, Leopold von 197
Anstett, C. Jean-Jacques 332
Anz, Thomas 27
Aristoteles 253–255, 258, 312
Arndt, Ernst Moritz 67
Arntzen, Helmut 243
Artaud, Nicolas-Louis 348 f.
Auernheimer, Raoul 135, 142
Auerochs, Bernd 303
Augier, Émile 152
Aurnhammer, Achim 275

Baars, Elizabeth 44, 53, 70, 125
Badley, John Haden 85
Baeumer, Max L. 275
Bahr, Hermann 197–199, 207, 212 f., 233, 255–257, 264–266, 269 f., 274–277, 334
Balzac, Honoré de 172, 175
Bamberg, Claudia 21, 235
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée 189
Barcel, Eric 24
Barion, Hans 254
Barrès, Maurice 163–190
Bartels, Klaus 254
Bartl, Andrea 211
Bashkirtseff, Marie 204
Bataille, Albert 184 f., 189
Baudelaire, Charles 166, 217
Bauer, Ludwig 133
Bauer, Matthias 291
Bauernfeld, Eduard von 219
Baumann, Gerhart 213
Beer-Hofmann, Richard 50, 145 f., 150, 214, 233, 235, 257, 268
Behler, Ernst 332
Behrendt, Bernd 54
Beilharz, Manfred 279
Beißner, Friedrich 303
Benjamin, Walter 28, 229 f., 283
Benn, Gottfried 194, 198
Bennett, Benjamin 243
Berchem, Otto Freiherr von 34
Bergengruen, Maximilian 313
Berger, Alfred Freiherr von 82 f., 255, 257, 262
Bergson, Henri 28 f.
Bermann, Moritz 227
Bernard, Claude 333
Bernau, Alfred 159
Bernay, Jacob 253–256
Bernheim, Hippolyte 305 f., 308, 310–312, 314–316, 319 f.
Bertschik, Julia 226
Bessemer, Hermann 243
Bethmann Hollweg, Theobald von 16
Beutler, Ernst 299
Bierbaum, Otto Julius 216 f.
Binder, Ulrich 74, 90
Bittner, Stefan 56
Björnson, Björnstjerne 86
Bleuler, Eugen 15
Blüher, Hans 69
Blumenthal, Oskar 148
Boa, Elizabeth 279

Boccaccio, Giovanni 291 f.
Bock, Helmut 213
Bodenhausen, Eberhard Freiherr von 9, 77 f.
Boeckl, Matthias 234
Böcklin, Arnold 45, 93
Böhm, Hans 248, 250
Bölsche, Wilhelm 47, 137
Börnchen, Stefan 279–301
Bohnenkamp, Klaus E. 84
Bohnenkamp-Renken, Anne 35
Bollacher, Martin 329
Boltenstern, Erich 234, 240
Bonitz, Hermann 115
Borch, Peter von 10
Borchardt, Georg Hermann (Georg Hermann) 143
Borchardt, Marie Luise 9
Borchardt, Rudolf 9, 143, 284
Born, Jürgen 303
Bosse, Heinrich 58, 69, 82
Boucher, François 214
Bourget, Paul 166, 171, 178–183, 189, 191, 195, 197, 199
Boyer, John W. 80
Brachin, Pierre 165
Brahm, Hans 242
Brahm, Otto 257 f., 268, 272
Braid, James 306, 310, 319
Brandes, Georg 63
Brandmeyer, Rudolf 165–190
Braun, Otto 9
Braunwarth, Peter Michael 256
Brechmacher, Janna 15
Breidenstein, Georg 91
Brentano, Clemens 143
Breuer, Josef 23, 254–256, 259–262, 264, 266, 307, 319–321, 323
Brincken, Jörg 223
Brockmeier, Peter 279
Brokoff, Jürgen 28
Brunetière, Ferdinand 189
Brütt, Adolf 77
Brutus, Marcus Iunius 95
Buber, Martin 82
Buckle, Henry Thomas 159
Bülow-Dönhoff, Marie Gräfin 50
Büssgen, Antje 194
Büthe, Otfried 211
Bulling, Patricia 279
Burton, Robert 229
Busnach, William-Bertrand 172 f., 188
Busse, Constanze 318
Butler, Judith 289
Byron, George Gordon 202

Caesar 97
Calame, Alexandre 93
Campe, Rüdiger 58
Caplan, Bryan 90
Caramaschi, Enzo 189
Carl, Hans 89
Castro, José Cipriano 206
Cato, der Ältere 94
Cato, der Jüngere 94
Cauer, Paul 101 f.
Cestor, Françoise 190
Cézanne, Paul 93
Chamberlain, Houston Stewart 63, 73, 84
Chavanne, Puvis de 169
Chenavard, Paul Joseph 186, 188–190
Chéret, Jules 198 f.
Cicero 65, 95, 102, 126
Cleland, John 295–301
Coghlan, Brian 78
Colli, Giorgio 57, 203, 293
Comenius, Johann Amos 71 f.
Condillac, Étienne Bonnot de 348
Conrad, Michael Georg 166
Conze, Alexander 46
Coquelin, Benoît Constant 172 f., 188
Cornelius, Peter von 190

Curtius, Ernst 46, 93, 96, 100
Czech, Hermann 234, 236

Dahn, Felix 47
Danek, Adrian 10, 23
Dangel-Pelloquin, Elsbeth 195, 244, 253–277
d'Annunzio, Gabriele 11 f.
Darwin, Charles 172, 175, 333, 347
Dassanowsky, Robert von 244
Dath, Dietmar 337, 345–350
Daudet, Alphonse 176 f.
Da Vinci, Leonardo 333
Debureau, Gaspard 216
Decker-Hauff, Hansmartin 11
De Coster, Charles 152
Dedner, Burghard 275
Degenfeld-Schonburg, Christoph Martin Graf von 19
Degenfeld(-Schonburg), Ottonie Gräfin 21–24, 26, 31, 33–35
Dehio, Georg 47
Dehmel, Richard 47, 76
Déjerine, Joseph Jules 15, 23
Delsemme, Paul 168, 189
Demolins, Edmond 85
Derrida, Jacques 333
Dessoir, Max 306–310, 312 f., 316 f., 324–326, 328
Dewey, John 56
Dewitz, Hans-Georg 75
De Worms, Franziska 49
Dilthey, Wilhelm 9
Disney, Walter Elias „Walt" 279
Dissel, Karl 102
Dostojewsky, Fjodor Michailowitsch 180, 183
Dubois, Paul 23
Dujardin, Édouard 186, 188 f.
Dumas, Alexandre 156, 161
Durm, Josef 47
Durzak, Manfred 11
Duttlinger, Carolin 318

Ebner-Eschenbach, Marie von 143
Eckermann, Johann Wolfgang 212
Edschmid, Kasimir 154
Ehrenstein, Albert 131–163
Ehrenstein, Charlotte 144
Ehrlich, Lothar 213
Eiblmayr, Judith 234
Eichner, Hans 332
Eisler, Max 240
Elisabeth, Kaiserin von Österreich-Ungarn 49, 113
Ellenberger, Henri f. 305–307, 310
Elsener, Ferdinand 11
Emerson, Ralph Waldo 62
Emonts, Anne Martina 10, 19, 28
Engel, Manfred 23, 303
Erb, Leopold 115
Erens, Frans 165
Ernst, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha 65
Ernst, Arthur 239
Ernst, Otto 113
Ertl, Hans 315
Eulenburg, Albert 58
Exner, Friedrich 115

Farin, Michael 279 f.
Feichtinger, Johannes 277
Fellner, Ferdinand 236
Feuerbach, Anselm 45
Feuerbach, Henriette 44 f.
Fichte, Immanuel Hermann 348
Fichte, Johann Gottlieb 348
Fietz, Lothar 304, 317
Firdausi, Abu'l-Qasem 138
Fischer, Jutta 46
Fischer, Samuel 149 f., 157
Flaubert, Gustave 166, 176–181, 188, 299

Fleischmann, Ingrid 314
Fliedl, Konstanze 267
Fließbach, Holger 10
Förster, Eckart 348
Förster, Ludwig von 49, 125
Förster-Nietzsche, Elisabeth 77
Fontane, Theodor 14
Forain, Jean-Louis 214
Forel, Auguste 23, 308, 320 f., 325
Foucault, Michel 286 f., 290, 335 - 337
Fraenkel, Moritz O. 153
France, Anatole 14, 145
Franckenstein, Clemens von 31, 33
Frank, Josef 234–236, 238
Frank, Ludwig 23
Franz Josef, Kaiser von Österreich 139
Freud, Sigmund 23, 27, 254–256, 258–260, 262, 264, 266 f., 276, 295–301, 304 f., 307 f.,
312, 319–321, 323, 333, 335 f.
Fricker, Christophe 244
Friedländer, Hedwig 46
Friedrich, Hans-Edwin 279
Frisé, Adolf 343
Fritz, Elisabeth Th. 227
Fromm, Waldemar 303 f.
Fuchs, Ernst 114
Fürlus, Eckhard 218
Fuhrmann, Manfred 253, 258
Fuks, Evi 234, 236 f., 242, 247

Gablowski, Birgit 234
Gaier, Ulrich 329
Gaul, Gustav 125
Gautier, Théophile 180 f., 215 f.
Gebhard, Walter 194
Geheeb, Edith 59
Geheeb, Paul 59
George, Stefan 11, 55, 218, 259
Geruzez, Eugène 349
Geßmann, Albert 111, 114
Geulen, Hans 243
Ghanbari, Nacim 69
Girardi, Alexander 127
Girardin, Saint-Marc 349
Giraud, Albert 211, 217 f., 221, 225 f., 230 f.
Glaser, Horst Albert 279
Glöckel, Otto 115
Glossy, Karl 142
Göbel, Klaus 279
Gödde, Günter 255, 259, 261 f.
Goedel, O. (Norddeutsche Verlagsanstalt) 102
Göpfert, Herbert G. 253
Göring, Hugo 58
Görner, Rüdiger 244
Goethe, Johann Wolfgang von 46, 73, 121, 194, 200, 212, 295–301, 330 f., 336, 348
Goldmann, Paul 143
Gombrowicz, Witold 294
Gomperz, Marie von 46, 50 f., 209, 235
Gomperz, Theodor 83, 255 f.
Goncourt, Edmond de 166, 176 f.
Goncourt, Jules de 166, 176 f.
Gounod, Charles 152
Graf, Friedrich Wilhelm 73
Grafe, Arne 9–41
Grass, Günter 291
Greenblatt, Stephen 257, 264
Gregor, Joseph 237
Greule, Albrecht 314
Grillparzer, Franz 157, 160
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 291
Gropius, Walter 77
Gropp, Birgit 44–46
Grossmann, Stefan 134
Grotthuß, Jeannot Emil Freiherr von 71
Gründer, Karlfried 254
Grüters, Hans 35

Guaita, Stanislas de 182 f., 186, 188 f.
Gubser, Alfred W. 26
Gütersloh, Albert Paris von 154
Guigou, Paul 215 f., 223
Gurlitt, Brigitte 53
Gurlitt, Cornelius 45, 47–49, 54 f., 62, 67–69, 73, 113, 125
Gurlitt, Elisabeth (geb. Lewald) 44 f., 67 f., 94
Gurlitt, Else 43, 45 f., 49–57, 67, 92, 125–129
Gurlitt, Erwin 50, 62, 65, 101
Gurlitt, Fritz 44–46, 67, 93
Gurlitt, Hans 45, 67
Gurlitt, Helene (geb. Schrotzberg) 49 f., 65, 101
Gurlitt, Helmut 62, 65, 101
Gurlitt, Johannes 66, 73
Gurlitt, Louis 44–46, 53, 63, 65–69, 93 f., 129
Gurlitt, Ludwig 43–129
Gurlitt, Mary (geb. Labatt) 46, 53, 125, 128
Gurlitt, Mercedes 65, 128 f.
Gurlitt, Otto 45, 67
Gurlitt, Wilhelm 45 f., 53, 67, 69, 93, 128
Gurlitt, Wilhelmina 53
Gurlitt, Winfried 50, 62, 65, 101
Gurlitt, Wolfgang 44, 46
Gussmann, Elisabeth (Liesl) 153
Guttmann, Irene 142
Guyau, Jean-Marie 189

Haas, Norbert 336
Hackenschmidt, Sebastian 234, 236
Hage, Volker 279
Hagen, Kirsten von 314
Hahn, Erich 49
Hahn, Hans 244
Hainisch, Michael 111, 115
Haller, Rudolf 83
Hamburger, Michael 27 f.
Handke, Peter 336
Hansen, Theophil von 49, 125
Hansen, Troels Eggers 82
Harden, Maximilian 54
Harrach, Helene Gräfin von (geb. Gräfin von Arco-Zinneberg) 14, 18
Hartleben, Otto Erich 211, 217 f., 223, 225 f., 230 f.
Haselberg, Peter von 211
Hatzfeldt, Herzog zu Trachenberg 16
Hatzfeldt, Herzogin zu Trachenberg 16
Hauer, Karl 151
Hauptmann, Gerhart 14, 16, 96
Hebbel, Friedrich 14, 44, 54 f., 73, 87 f., 94, 113, 128, 144, 195
Hedinger, Bärbel 43
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 180, 184, 187
Heilmann, Werner 297
Heinrich, Tobias 76
Heinse, Wilhelm 275
Heller, Hugo 149
Hellingrath, Norbert von 28
Helmer, Hermann 236
Hemecker, Wilhelm 13, 21, 55, 76, 235
Hennequin, Émile 171, 186 f., 189
Herder, Johann Gottfried 73, 184, 187, 329 f., 335
Hermann, Georg 143
Herodot 145
Herrmann, Hilde 43
Herrnritt, Rudolf (Herrmann von) 114
Heumann, Konrad 21, 33–35, 47, 55, 76, 192 f., 209, 235
Heye, Clara (geb. Schröder) 51
Heymel, Alfred Walter 19. 51
Heymel, Gitta (geb. Kühlmann) 19
Heyse, Paul 143
Hiebler, Heinz 220

Hilpert, Daniel 303–328
Hilse, Christoph 15
Hintersberger, Professor 114
Hirschmüller, Albrecht 261
Hochberg, Bolko Graf von 16
Hocheneck, K(C)arl 80, 114, 118
Hock, Oskar 237
Höfer, Hans 114
Hoeges, Dirk 189
Hoffmann, Christoph 335
Hoffmann, E.T.A., 143, 156
Hoffmann, Josef 233 f.
Hofmann-Wellenhof, Paul von 115
Hofmannsthal, August von 240
Hofmannsthal, Christiane von 51 f.
Hofmannsthal, Hugo von 9–41, 43–129, 166, 168, 191–231, 233–252, 257, 261, 264, 335
Hofmannsthal, Hugo August Peter Hofmann Edler von 16, 19, 25, 33 f.
Hofmannsthal, Gerty von 25, 33, 238
Hofrichter, Adolf 160
Hohenester, Adolf 83
Homer 87, 172, 175, 330 f.
Horaz 46
Hubmann, Gerhard 143
Huch, Ricarda 151
Huemer, Johann 111, 115
Hueppe, Ferdinand 115, 119, 124
Hugo, Victor 75
Huysmans, Joris-Karl 166, 178–181, 207 f.

Ibsen, Henrik 13, 269
Ifkovits, Kurt 257, 277
Illouz, Jean-Nicolas 169, 171
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 189
Iro, Karl 115

Jacobson, Leopold 152
Jäckle, Erwin 86 f.
Jänichen, Hans 11
Jagow, Bettina von 303
Jahraus, Oliver 303
Jakob, Joachim 28
James, Henry 14
James, William 81
Janet, Pierre 27, 305–307
Januschke, Johann 115
Jarrety, Michel 169
Jaumann, Herbert 298
Jean Paul 98, 156
Jelinek, Elfriede 282 f.
Jeritza, Maria 238
Jodl, Friedrich 82 f., 114
Jost, Roland 317
Joubert, Joseph 348
Jourde, Pierre 167
Joyce, Douglas A. 242 f.
Jung, Carl Gustav 27, 305

Kafka, Eduard Michael 55
Kafka, Franz 295–301, 303–328, 336
Kaluga, Katja 193, 198
Kamzelak, Roland S. 235
Kanera, Josef von 111
Kannengießer, E. 96, 102
Karasek, Helmut 280
Kassner, Rudolf 28, 30, 84
Kaube, Jürgen 90
Keim, Wolfgang 59, 69
Kellein, Thomas 211, 213
Keller, Werner 243, 303
Kerner, Justinus 315
Kerr, Alfred 143
Kerschensteiner, Georg 67
Kessler, Harry Graf 15 f., 18, 77 f., 235
Key, Ellen 58
Keyserling, Eduard Graf von 25
Kick, Friedrich 106
Kimmich, Dorothee 27
Kitchener, Herbert 155
Kittler, Friedrich A. 330, 346

Kitzing, Friedrich Wilhelm 58
Klages, Ludwig 27
Kleinwort, Malte 303 f., 309, 318
Kleist, Heinrich von 78, 148, 157
Klemperer, Hadwig 135
Klemperer, Victor 131–163
Klinger, Max 45
Klinke, Winfried J. 59
Koch, Hans-Gerd 301
Koch, Sabine 237
Köhler, H 197
Kölbel, Martin 309
König, Karl 236
Körner, Gudrun 234
Körner, Theodor 67
Kogel, Jörg-Dieter 279
Kolbe, Benjamine 16
Kolbe, Georg 16
Kolumbus, Christoph 262
Kontze, Arne 59, 71
Kopernikus 333
Kos, Wolfgang 239
Kracht, Christian 337, 345–350
Krafft-Ebing, Richard von 27, 306
Kraus, Karl 134, 139, 143, 151, 268
Krause, Arnulf 279
Kreis, Rudolf 336
Kretschmer, Helmut 227
Kreuzer, Conradin 127
Kriehuber, Josef 49
Krings, Marcel 299
Kriseleit, Irmgard 46
Krylowa, Katya 76
Kühlmann, Richard von 20
Kuffner, Moriz von 142
Kurrent, Friedrich 237

Labatt, Mary (verh. Gurlitt)
Lacan, Jacques 335 f., 339
Lachelier, Jules 180, 183, 188
Lagarde, Paul de 62, 73 f., 79, 93, 112
Lamartine, Alphonse de 86
Lang, Hofrat Eduard 114
Langbehn, Julius 53–55, 62 f., 93
Langen, Arthur 133
Lassalle, Ferdinand 203 f.
Laugwitz, Uwe 134
Lauterbach, Dorothea 23
Leblanc, Cécile 168
Leconte de Lisle, Charles 170, 176, 179, 184, 186 f., 189
Legrand, Paul 216
Lehmann, Wilhelm 154
Leidinger, Hannes 58
Lenz, Jakob Michael Reinhold 58
Leoncavallo, Ruggero 215
Leopold von Bayern, Prinz 34
Lepper, Marcel 28
Lepsius, Reinhold 86
Lessing, Gotthold Ephraim 73, 253 f.
Lewald, Elisabeth (verh. Gurlitt)
Lewald, Fanny 44
Lichnowsky, Karl Max Fürst 14, 16, 20, 25 f.
Lichnowsky, Leonore 10, 31
Lichnowsky, Mechtilde (geb. Gräfin von und zu Arco-Zinneberg) 10 f., 13–20, 25 f., 28 f., 31 f., 35, 40 f.
Lichnowsky, Michael 31
Lichnowsky, Wilhelm 31
Licht, Stefan von 115
Liébeault, Ambroise-Auguste 311, 319, 322
Liebermann, Max 93
Liebrand, Claudia 279–301
Liebscher, Martin 244
Lienert, Matthias 47
Lietz, Hermann 59, 70, 85
Linck, Dirck 254
Linde, Otto zur 87
Lindken, Hans-Ulrich 132
Lindner, Anna 143
Lissauer, Heinrich 28
Löffler, Sigrid 283

Löser, Christian 135
Lombroso, Cesare 27, 153, 192, 201
Long, Christopher 234
Loos, Adolf 234
Loos, Josef 115
Lossau, Christine von 211–231
Lothar, Rudolf 143
Luban, Ernst 115
Lück, Robert 60, 65, 102
Lueger, Karl 80
Lunzer, Heinz 277
Lurje, Viktor 236

Maack, Ferdinand 311, 314
Mach, Ernst 75–86, 106, 114–118, 334 f.
Machatzke, Martin 16
Macke, August 211
Maeterlinck, Maurice 11
Magnan, Valentin 201 f.
Makart, Hans 80
Mallarmé, Stéphane 166, 171, 186, 188
Mann, Heinrich 197
Mann, Thomas 142, 197, 337–345,
Marchet, Gustav 111
Margueritte, Paul 216
Marie, Pierre 15
Marryat, Frederick 152
Massafia, Adolf 83
Mattl, Siegfried 279
Maupassant, Guy de 178–181, 188
Maury, Alfred 322
Meder, Iris 234, 236 f., 242, 247
Meier-Graefe, Julius 93
Meiser, Katharina 194
Meisl, Alfred 115
Mell, Max 51
Mendel, Kurt 26
Mendes-Flohr, Paul 82
Menke, Kathrina 289
Menkes, Hermann 85 f.
Mesmer, Franz Anton 315
Meyer, Robert 115
Meyer-Lübke, Wilhelm 83
Michel, Robert 233
Michelangelo 63
Millenkovich, Max von 155
Miller-Degenfeld, Marie-Therese 21, 24
Mitscherlich, Alexander 258
Mittelmann, Hanni 134
Möbius, Paul J. 202
Mörsch, Georg 47
Mogge, Winfried 69
Molière 30, 222
Mommsen, Theodor 47, 93
Monakow, Constantin von 15, 24, 26, 30
Montinari, Mazzino 57, 203, 293
Moreau, Gustave 169
Morice, Charles 182 f., 186, 188 f.
Moritz, Karl Philipp 55
Most, Glenn W. 254
Muchau, Hermann 331
Mülder-Bach, Inka 244
Müller, Emil 114
Müller, Friedrich von, Staatskanzler des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach 26, 28, 299
Müller, Klaus-Detlef 318
Müller, Martin Anton 131–163, 257
Müller, Michael 303, 316
Müller-Hofmann, Wilhelm 33
Müller-Kampel, Beatrice 211
Müller-Krumbach, Renate 77
Müller-Luckner, Elisabeth 73
Müller-Münster, Franz 72
Münker, Stefan 316
Münster, J. 80
Musil, Robert 335, 337, 343–345
Musset, Alfred de 260

Nabokov, Vladimir 297
Nadar, Paul 164
Nägele, Rainer 28
Napoleon 66
Neidhart (von Reuental) 147
Nekula, Marek 314
Neumann, Gerhard 11, 260, 303 f.
Neymeyr, Barbara 304
Nickl, Therese 136, 256, 260
Ní Dhúill, Caitríona 244
Niedermoser, Otto 242
Nietzsche, Friedrich 54, 57, 60, 62, 76, 92, 100, 191, 197, 202 f., 254, 256, 270, 293
Nijinsky, Vaslav 211
Nissen, Benedikt Momme 54–56
Noack, Werner 47
Noob, Joachim 58
Nohlen, Klaus 47
Nonius Marcellus 95
Nordau, Max 201
Nostitz, Helene von 19
Nowak, Claudia 68
Nowojski, Walter 135, 145

Öhlschläger, Claudia 280
Oelkers, Jürgen 59
Oesterle, Günter 234
Ofner, Julius 115
Ohmann, Friedrich 236
Olbrich, Joseph Maria 233
Olde, Hans 77
Onfray, Michel 212
Oppenheim, Hermann 15
Oppenheimer, Felix von 49, 53, 75, 77, 80, 111, 115, 142
Oppenheimer, Gabriele (Yella, Jella) von (geb. Todesco) 14, 32, 49–53, 70, 125
Osterwalder, Fritz 74, 90
Ott, Ulrich 235
Otto, Berthold 59, 89

Paál, Jób 146
Pagliacci, Giraud 215
Pannwitz, Helene (geb. Otto) 59
Pannwitz, Rudolf 51 f., 57, 59, 70, 86–89, 92–104
Pappenheim, Bertha 261
Pasley, Malcolm 303
Passavant-Franckenstein, Leopoldine Freifrau von 51
Patzner, Robert 131
Patzner, Viktor Franz 159
Paul, Ina Ulrike 73
Paul, Jürgen 47 f.
Paulsen, Friedrich 58, 62, 73, 101 f.
Paulus, Apostel 332
Péladan, Joséphin 186, 188
Pernerstorfer, Engelbert 115
Pestalozzi, Heinrich 67, 71
Peters, John Durham 316
Petersdorff, Dirk von 198
Pfohlmann, Oliver 27
Philippovich von Philippsberg, Eugen Freiherr 114
Pias, Claus 212
Picasso, Pablo 211
Pidoll von Quintenbach, Michael 115
Pimmer, Viktor 111
Pitroff, Thomas 275
Plachta, Bodo 275
Platon 348
Plautus 126
Podbrecky, Inge 238
Poensgen, Georg 47
Polenz, Peter von 198 f.
Polgar, Alfred 238
Polheim, Karl Konrad 243
Pollak, Frieda 140, 162 f.
Pollak, Karl 140, 162
Pollak, Mimi Maria (geb. Patzner) 154, 159
Pollak, Robert Adam (s. unter Adam)
Polt-Heinzl, Eveline 267, 274

Popper, Karl 82
Priebe, Kathlen 306
Prokop, Ursula 236
Prudhomme, Sully 170, 189
Puschner, Uwe 54
Putlitz, Joachim Gans zu 30
Puységur, Armand Marie Jacques de Chastenet Marquis de 305

Rachlis, Michael 242
Racine, Jean 152
Rahl, Carl 49, 125
Raimund, Ferdinand 127
Rall, Albert 242
Rapp, Christian 239
Rasch, Wolfdietrich 204
Rastegar, Nosratollah 138
Raulff, Ulrich 286
Raynal, Paul de 349
Recher, Friedrich 114
Reddie, Cecil 85
Redfield, Marc 299
Redlich, Josef 115
Reich-Ranicki, Marcel 280
Reiffenstein, Bruno 241, 246
Reil, Johann Christian 306
Rein, Wilhelm 70
Reinhardt, Max 25 f., 29, 149, 157, 237, 243, 252
Reinthal, Angela 15
Rembrandt 54
Renan, Ernest 176, 179–181
Renner, Rolf G. 329–350
Renner(-Henke), Ursula 43–129, 273
Rexroth, Tillman 283
Richards, Angela 258
Richardson, Samuel 297
Richter, Cornelia 16
Richter, Karl 208, 212
Richter, Raoul 9
Riedel, Wolfgang 194
Riederer, Günter 15
Riegl, Alois 47
Rilke, Rainer Maria 23, 25 f., 30 f., 46, 209
Ritter, Ellen 14, 40
Ritzer, Monika 44
Rod, Edouard 178–181, 184, 187, 189
Rodin, Auguste 85
Roesler, Alexander 316
Rogge, Emilia (geb. Ludolph) 65, 70
Rohden, Paul von 72
Rollinat, Maurice 166
Rops, Félicien 189
Rosenhagen, Gustav 102
Rothenburg, Karl-Heinz von 71
Rotschuh, Karl E. 333
Rouffe, Louis 216
Rousseau, Jean-Jacques 71, 123

Saar, Ferdinand von 50
Sachs, Hans 126
Sacy, Silvestre de 349
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 215, 349
Salin, Edgar 259
Salm-Reifferscheidt, Elisabeth von (Prinzessin von und zu Liechtenstein) 46
Salm-Reifferscheidt, Hugo von 46
Salm-Reifferscheidt-Raitz, Eleonore Fürstin (geb. Gräfin von Sternberg) 83
Salten, Felix 228, 259, 279–301
Sarcey, Francisque 184, 187, 189
Sarrazin, Gabriel 180, 183
Saßmann, Hanns 163
Saunier, Philippe 188
Sauppe, Hermann 46
Schadewaldt, Wolfgang 253 f.
Schäfer, Peter 82
Schaller-Pressler, Gertraud 227
Scharffenberg, Renate 35
Scheibe, Wolfgang 59

Schermaier, Josef 75 f.
Schiano-Bennis, Sandrine 168
Schillemeit, Jost 303
Schiller, Friedrich 73, 157
Schings, Hans-Jürgen 296
Schindler, Franz 115
Schlaf, Johannes 14
Schlaffer, Hannelore 292
Schlegel, Friedrich 165–190, 332 f.
Schmahl, Christian 306
Schmidt, Dietmar 279
Schmidt, Friedrich 313
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg 317
Schmidt-Dengler, Wendelin 275
Schmitt, Carl 254
Schmitz-Emans, Monika 321, 323
Schnack, Ingeborg 32
Schneider, Jens Ole 191–210
Schneider Katharina J. 233–252
Schneider, Sabine 277
Schnitzler, Arthur 82, 131–163, 193, 209, 211, 253–277
Schnitzler, Heinrich 136 f., 140, 144, 160, 162, 256, 260
Schnitzler, Lili 140, 147, 160
Schnitzler, Lilly (geb. Strakosch von Feldringen) 140
Schnitzler, Olga 142, 144 f., 160
Schönberg, Arnold 211
Schoenborn, Fritz Graf 83
Schönert, Jörg 208
Schönherr, Karl 149
Schößler, Franziska 279, 285
Schopenhauer, Arthur 54, 168, 200
Schröder, Clara 51
Schröder, Rudolf Alexander 33, 51, 239
Schrotzberg, Franz 113
Schrotzberg, Helene s. Gurlitt
Schubert, Gotthilf Heinrich 305
Schüller, Richard 115
Schütze, Fritz 91
Schulte-Wülwer, Ulrich 43 f.
Schuré, Édouard 166, 184 f.
Schuster, Gerhard 87, 239
Schuster, Jörg 15, 209
Schwarz, Florian 138
Schwarzer, Werner Michael 279
Schwarzkopf, Gustav 160
Schwentner, Isabella 143
Schweppenhäuser, Hermann 230
Schwerdt, Ulrich 59, 69
Schwiedland, Eugen 92, 104–111, 114 f., 124
Scolik, Charles 81
Seidensticker, Bernd 254–256
Seidlin, Oskar 258
Seiß-Inquart, Arthur 138
Seitter, Walter 286
Seitz, Karl 115
Seng, Joachim 21
Shakespeare, William 30, 51, 56, 144, 157, 257, 264, 348
Shaw, George Bernard 154
Sheppard, Richard 317
Sieg, Ulrich 73
Simmel, Georg 85, 87, 334
Simon, Walter 35
Sina, Kai 193
Skraup, Hans 114
Sloterdijk, Peter 70, 90
Sobotka, Walter 236
Sömmering, Sophie 55
Sophokles 26, 102
Specht, Benjamin 204
Spoerhase, Carlos 193
Sprengel, Peter 16, 96
Stach, Rainer 300
Stachel, Peter 277
Stadler, Friedrich 83
Stahr, Adolf 44
Stanitzek, Georg 197
Stassen, Franz 71

Stauffenberg, Franz August Schenk Freiherr von 11, 13
Stauffenberg, Wilhelm Schenk Freiherr von 9–41
St. Denis, Ruth 46
Steffen, Albert 154
Steinecke, Hartmut 213
Steiner, Herbert 192
Steiner, Jacob 317
Steinrück, Albert 153
Steinwender, Otto 115
Stendhal 176 f.
Stern, Fritz 55
Stiglmayr, Christian 306
Stoessl, Otto 143, 152
Stoupy, Joëlle 197
Strachey, James 258
Straub, Sabine 194
Strauß, Emil 144
Strauss, Richard 31, 208, 220
Strawinsky, Igor 211
Streim, Gregor 226
Strindberg, August 14
Strnad, Oskar 233–252
Strobel, Katja 281
Strohmann, Dirk 11
Stuck, Franz 47
Sudermann, Hermann 14
Susen, Gerd-Hermann 131, 134, 137
Swinburne, Algernon Charles 217
Szendrö, Paul 333

Taine, Hippolyte 176, 179, 189
Tasso, Torquato 144
Thoma, Hans 45, 55
Thomé, Horst 208
Thun-Hohenstein, Christoph 234, 236
Thurn und Taxis-Hohenlohe, Marie von 30 f., 83
Tieck, Ludwig 143
Tiedemann, Rolf 230, 284
Titzmann, Michael 208
Todesco (Familie) 44, 49 f., 125
Tolstoi, Leo 153, 180, 183
Trakl, Georg 133, 151
Trebitsch, Siegfried 154
Treibl, Adolf 144
Treibl, Hedwig (geb. Neuer) 144
Trübner, Wilhelm 47
Trunz, Erich 330
Tschudi, Hugo 68

Ullmann, Ludwig 252
Ullrich, Heiner 91
Ulrich, Christian 80
Unger, Joseph 83
Urbach, Reinhard 151
Urban, Bernd 27, 77
Urban, Martina 82
Ury, Lesser 45

Vaget, Hans Rudolf 197
van de Velde, Henry 33, 77, 85
van der Stra[a]ten, Graf 115
van Gogh, Vincent 93
Vanier, Léon 186, 188–190
Varenne, Norbert de 178 f.
Varnhagen von Ense, Karl August 151, 159
Verlaine, Paul 166, 171, 186, 188, 214 f.
Vetter, Adolf 111
Vietta, Silvio 11
Vignier, Charles 171, 186, 188 f.
Vinken, Barbara 284
Vöhler, Martin 254
Vogl, Joseph 303 f., 309, 312, 318, 325
Vogt, Michael 213
Volke, Werner 87, 89
Voßkamp, Wilhelm 298

Wagner, Karl 277
Wagner, Marie-Laure 171

Wagner, Nike 268
Wagner, Otto 85
Wagner, Richard 168, 170 f., 180, 182–185, 187–189
Wagneur, Jean-Didier 190
Waissnix, Olga 260
Waldecker, Willi 46
Wallner, Karl 157
Walter, Alfred 51
Wassermann, Jakob 140, 237 f.
Watteau, Antoine 214, 216, 223
Wedekind, Frank 58
Wehle, Gerhard 67
Weich, Ulla 237
Weimar, Klaus 197
Weininger, Otto 27, 268
Weinzierl, Ulrich 280
Welzig, Maria 238
Welzig, Werner 131, 256
Wencker, Friedrich 156
Wendelstadt, Julie Freifrau von 22–24, 35
Wertheimstein, Franziska von 50
Wetzel, Michael 295 f.
Wiegand, Willy 51
Wiener, Oswald 300
Wienholt, Arnold 305
Wiesenthal, Grete 30
Wiethölter, Waltraut 194
Wilbrand, Hermann 28
Wilde, Oscar 212 f.
Wildenbruch, Ernst von 102
Wildgans, Anton 163
Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen 84
Wilhelm Ernst, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 77 f.
Wilhelmy-Dollinger, Petra 16
Willette, Adolphe 216
Williams, Linda 284
Willner, Alfred Maria 144 f.
Wilson, Thomas Woodrow 155
Wimmer, Max 29
Witt-Dörring, Christian 234, 239
Wlach, Oskar 236 f.
Woesler, Winfried 275
Wohlleben, Marion 47
Wolde, Ludwig 51
Wolf, Friedrich August 331
Wolff, Caspar Friedrich 348
Wolff, Alfred 33
Wolfskehl, Karl 259
Wolgast, Karin 211
Woodford, Charlotte 279
Worbs, Michael 256, 259, 262
Worms, Lorle, geb. Baronin Karg von Bebenburg 29
Wunberg, Gotthart 194, 213, 334
Wunder, Gerd 11
Wundt, Wilhelm 27
Wyneken, Gustav 59
Wyzewa, Teodor de 168–170, 182–185, 187 f.

Zanucchi, Mario 171
Zielke, Anne 283
Zinn, Ernst 30, 254
Zimmer, Gerhard 46
Zimmermann, Bettina 35
Žižek, Slavoj 280
Zlá, Iveta 9 f., 15, 19, 25
Zola, Émile 165–167, 169, 174–177, 179, 188, 266
Zweig, Arnold 137, 140