

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Hofmannsthal und Carl J. Burckhardt **Zwei Dokumente**
Friedrich Eckstein – Hugo von Hofmannsthal **Ein Brief**
Schnitzlers »Lieutenant Gustl« **Eine Dokumentation**
Arthur Schnitzler **Ein ungedruckter Brief** Gerhart Bau-
mann **Hofmannsthal's »Terzinen über Vergänglichkeit«**
Maximilian Bergengruen **Zur Psychologie und Poetik der**
Medien in »Der Unbestechliche« Reinhold Schlötterer
Hofmannsthal's »Ariadne auf Naxos« Gabriele Brand-
stetter **Hofmannsthal's »Tableaux vivants«** Mathias Mayer
Gustav Mahler und Hofmannsthal Katharina Grätz **Die**
Absenz der Dichter in Robert Walsers Dichterporträts
Astrid Lange-Kirchheim **Gottfried Benn's späte Lyrik**
Bernd Stiegler **László Moholy-Nagy: Zwei Debatten**

15/2007

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
15/2007

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 15/2007

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien.

© 2008, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Herstellung: Stiehler Druck & media GmbH, Denzlingen
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9520-0

Inhalt

Auf der Suche nach einem freundlichen Ort
Zwei Dokumente zu Hofmannsthals Autoreise
mit Carl J. Burckhardt im Sommer 1924
Mitgeteilt von Nicoletta Giacon und Konrad Heumann
7

Der Brockhaus schlägt im Eckstein nach
Eine unpublizierte Antwort von Friedrich Eckstein
an Hugo von Hofmannsthal
Mitgeteilt von Catherine Schlaud
25

Ursula Renner
Dokumentation eines Skandals
Arthur Schnitzlers »Lieutenant Gustl«
33

Keine Gespräche programmatischen Charakters
Ein ungedruckter Brief Arthur Schnitzlers
Mitgeteilt und kommentiert
von Peter Michael Braunwarth
217

Gerhart Baumann †
Continuität in der Vergänglichkeit –
»... von nichts ausgeschlossen«
223

Maximilian Bergengruen
Das fotografische Gedächtnis
Zur Psychologie und Poetik der Medien
in Hofmannsthals »Der Unbestechliche«
239

Reinhold Schlötterer

»Eigentlich-Poetisches« und »der Musik vorgewaltet«
Hugo von Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«
als Dichtung für die Musik von Richard Strauss
259

Gabriele Brandstetter

Hofmannsthals »Tableaux vivants«
Bild-Bewegung »im Vorübergehen«
281

Mathias Mayer

Lesarten einer Verfehlung
Gustav Mahler und Hugo von Hofmannsthal
309

Katharina Grätz

Blinde Spiegel
Die Absenz der Dichter in Robert Walsers Dichterporträts
329

Astrid Lange-Kirchheim

Gottfried Benns späte Lyrik
im Kontext anglo-amerikanischer Literatur
357

Bernd Stiegler

Erkundungen der Moderne
László Moholy-Nagy: Zwei Debatten
mit Erwin Quedenfeldt und Hans Windisch
387

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e. V.
Mitteilungen
447

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
459

Anschriften der Mitarbeiter
468

Register
470

Auf der Suche nach einem freundlichen Ort

Zwei Dokumente zu Hofmannsthals Autoreise mit Carl J. Burckhardt im Sommer 1924

Mitgeteilt von Nicoletta Giacon und Konrad Heumann

Hofmannsthal war ein Meister darin, seine engsten Freunde seiner Zuneigung zu versichern. Immer von neuem drängte es ihn, ihre Einzigartigkeit, ihre Unersetzbarkeit, die Bedeutung ihrer Existenz für sein eigenes Leben zu beschwören. Eine besondere Stellung kam in dieser Hinsicht Carl J. Burckhardt zu. Der Briefwechsel zwischen den beiden wird von Hofmannsthals nie versiegendem Wunsch rhythmisiert, der Freundschaft eine schicksalhafte Dimension und Perspektive zu geben. Bereits in einem der ersten Briefe findet sich der Ausruf:

Helfen Sie mir, lieber Herr Burckhardt, da Sie meine Arbeiten gern haben, wie Sie sagen – helfen Sie mir, wie Sie schon zu tun angefangen haben, ich bin stark und schwach, zäh und spröde zugleich, ein Sonnenstrahl kann einen andern Menschen aus mir machen, ein Strohhalbm mich an der Oberfläche halten.¹

Die bemerkenswerte Hingabe des arrivierten Dichters an den über 17 Jahre Jüngeren zeigt sich aber auch in anderen Zeugnissen, so in einem Brief an Burckhardts Mutter vom 26. Juli 1920:

Es ist eine unendliche Bürgschaft in einem Wesen wie Carl. Führt mich ein glücklicher Augenblick des Gesprächs wirklich in sein Inneres, so ist es als beträte ich einen wohlgebauten Palast; eine schöne Treppe führt nach Oben, schöne Zimmer öffnen sich nach links und rechts zu schönen Altanen, und ich bin ohne Ungeduld denn wo ich mich verweile bin ich wohl geborgen und fühle in dem Raum der mich gerade umgibt, sowohl den Adel der Proportion, als die Gewalt des Fundaments.²

Burckhardts Wesen läßt sich für Hofmannsthal durchschreiten wie ein menschenleeres, lichtetes Gebäude mit großer Vergangenheit, das den Wandelnden hegend umgibt, ohne ihn zu beengen, das ihm Ausblicke

¹ Brief vom 12. August 1919 (BW Burckhardt [1991], S. 24).

² Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Helene Burckhardt. [Hg. von Carl J. Burckhardt.] In: Neue Rundschau, 70. Jg. (1959), 3. Heft, S. 375–396, hier: S. 379.

bietet, aber auch den Schutz starker, unverrückbarer Mauern, so daß er sich angstfrei und ganz nach seinem eigenen Belieben entfalten kann. Ein solcher Raum, ein solcher Mensch, der Zeit und Sorge in stillvergnügte Gegenwart zu überführen vermag, befreit von der Last des Alltags und stiftet gelassene Zufriedenheit.

Damit ist ziemlich genau die Erwartung umrissen, die Hofmannsthal an Burckhardt knüpfte. Eine freundliche, geschützte Umgebung sollte er ihm bieten durch die Stärke und Eigenart seiner Persönlichkeit, aber auch durch taktvolles Arrangement im Hintergrund. So wie der schöne Palast verschiedene Zimmer hat, in denen man sich je nach Laune ergehen kann, so hatte Burckhardt die Aufgabe, Hofmannsthal in jeder Lage einen geeigneten Resonanzraum für seine Ideen, Stimmungen und Eigenarten bieten zu können. Die hierfür nötige Fähigkeit, Situationen schnell einschätzen und die richtigen Maßnahmen ergreifen zu können, erfordert »Aufmerksamkeit auf das Kleinste, Zarteste, Flüchtigste und Unscheinbarste, auf die winzigen Puls- und Flügelschläge des Lebens«,³ mithin ein besonderes Sensorium fürs Atmosphärische, das Hofmannsthal an Burckhardt von Anfang an schätzte.

Burckhardt investierte in die Freundschaft ein hohes Maß an Zeit, Einfühlungsvermögen und Selbstzurücknahme, ohne daß das Verhältnis dadurch einseitig gewesen wäre. Die Freunde stützten sich gegenseitig. Gerade in den ersten Jahren, in denen Burckhardt noch keine Orientierung über seinen weiteren Lebensweg hatte, zu »andauernden Depressionen«⁴ neigte und immer wieder »zerstreut und verloren«⁵ wirkte, müssen ihm Hofmannsthals zuversichtlicher Glaube an seine Fähigkeiten, seine Liebe und sein beständiger Zuspruch sehr geholfen haben. Das wichtigste Zeugnis hierfür ist die Entstehungsgeschichte der »Kleinasiatichen Reise«, deren Niederschrift Hofmannsthal sukzessive

³ Ebd., S. 385 (Hofmannsthal an Helene Burckhardt, 27. April 1922).

⁴ Christiane von Hofmannsthal an Thankmar von Münchhausen am 12. Dezember 1924 (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, S. 32). Vgl. noch Burckhardts Brief an Max Rychner vom 2. Dezember 1929 (Carl J. Burckhardt – Max Rychner. Briefe 1926–1965. Hg. von Claudia Mertz-Rychner. Frankfurt a. M. 1970, S. 30f.).

⁵ Hofmannsthal an Helene Burckhardt, a. a. O. (wie Anm. 2), S. 385.

förderte und die er schließlich 1924/25 in den ›Neuen Deutschen Beiträgen‹ publizierte.

Als Hofmannsthals bester Freund trat Burckhardt das Erbe Eberhard von Bodenhausens an, der im Mai 1918 plötzlich gestorben war.⁶ Anders als Bodenhausen war er jedoch auch ein enger Berater in künstlerischen Fragen. Hier stand er in der Tradition von Harry Graf Kessler, dessen Position nach mehreren Zerwürfnissen vakant war. Besonders starken Anteil nahm Burckhardt am »Turm« und seiner komplizierten Entstehungsgeschichte. Im Juli 1920 verbrachte er drei Wochen allein an der Seite von Hofmannsthal in Rodaun und verfolgte die ersten Anfänge des Trauerspiels.⁷ Die Hoffnung, die »sonderbare finstere Arbeit«,⁸ die so hoffnungsvoll begonnen hatte, noch im selben Jahr zu vollenden, zerschlug sich allerdings. 1921 wuchs das Manuskript zwar bis zum vierten Akt an, der fünfte jedoch wollte nicht gelingen. Am 9. Oktober 1923 sandte Hofmannsthal einen Hilferuf an Burckhardt:

[...] ich brauche Sie mehr als je, brauche nicht nur ihre Nähe, die mir immer wohl tut, sondern diesmal auch völlig Ihren Rat, Ihre ganze Teilnahme für den »Turm« [...] denn ich weiß: vollende ich den fünften Act diesmal nicht – lasse ich wieder davon ab wie im August (trotzdem ich mich drei Wochen im Gebirge völlig mit Arbeit isoliert hatte) dann ist die Arbeit verloren.⁹

Burckhardt reiste also nach Aussee und begleitete in vielen Gesprächen das mühsame Ringen um das Dramenende. Einige Werknotizen aus dieser Zeit stammen sogar von seiner Hand.¹⁰ Aber wieder wollte sich der Durchbruch nicht einstellen. Die literarische Erkundung der geistig-politischen Tiefenströmungen nach dem Weltkrieg blieb weiter unvollendet. Hofmannsthal gab jedoch nicht auf, im Gegenteil. Im folgenden Jahr plante er frühzeitig ein längeres Zusammensein mit Burckhardt, das endlich die Wendung bringen sollte. Dieser schlug einen Aufenthalt

⁶ Hofmannsthal stellte den Zusammenhang mehrmals selbst her, 1922 und 1926 gegenüber Burckhardt (BW Burckhardt [1991], S. 100, 210), ferner 1922 gegenüber Helene Burckhardt (a. a. O. [wie Anm. 2], S. 385).

⁷ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 145.

⁸ BW Burckhardt (1991), S. 52.

⁹ BW Burckhardt (1991), S. 130.

¹⁰ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 470–474.

in Prato im tessinischen Vallemaggia vor, wo sein Doktorvater Ernst Gagliardi ein Haus besaß. Hofmannsthal antwortete am 4. Juni 1924:

Wenn ich jetzt voraus denke – wie ich mein Selbst doch wieder zusammenfinden muß, und wie schwer mir das immer fällt – und wie bedroht der productive Zustand immer ist, am meisten durch die klimatischen Störungen – wie ich andererseits ein völliges Alleinsein auf vier Wochen nicht mehr so recht vertrage – so sehe ich wirklich wie nötig mir das wäre, daß ich an einem stillen Fleck etwas über 1000 Meter hoch Ihre Gesellschaft fände. Aber es ängstigt mich immer, Sie zu beschwerden – der Sie um so viel jünger sind. – Fügt es sich mit dem Valmaggia – ist der Ort wirklich 1200 Meter hoch? (der Baedeker gibt viel geringere Höhen an) ist ein Stück Wald in der Nähe? ein fließendes Wasser? Alles, was einem lieb ist? Sollten Sie das Haus bekommen – so will ich gern dahin. – Aber wie man von Schrullen und Phantasien abhängt, so sträubt sich alles in mir dagegen, von der italienischen Seite hinzukommen. Ich will jetzt keine italienische Reise machen – und wenn es schon der Südrand der Alpen sein soll, der uns ein Asyl gibt, so will ich durchs Tirol und die Schweiz hin, und mich, ohne daß das Italienische zu stark hinein spielt, im Bereich *meiner Alpen* fühlen und auch in der gleichen Weise wieder zurück durch Tirol ins Salzburgische – daß es keine jähe Veränderung im Atmosphärischen gibt. Aber davon abgesehen ist mirs gleich, in welchem Tal der Schweiz ich Sie finde und vier, fünf Wochen (etwa vom 10ten Juli an) mit Ihnen verbringe. [...]

Lassen Sie mich nicht lange ohne Nachricht. Denn der Sommer darf nicht auf zittrigen Fundamenten aufgebaut werden – sonst ist die gewichtigste Arbeit wieder in Gefahr, ungetan zu bleiben. Ob es nur in Valmaggia hoch genug und wirklich alpin ist – nicht kahl, das wünschte ich gar nicht – aber der geheimnisvolle Dreiklang aus Luft, Gestein und Wasser, von dem für den Hochsommer alles abhängt?¹¹

Es ist nicht leicht mit dem empfindlichen Dichter: Er will die (ihm unbekannte) Schweiz bereisen, aber doch das Vertraute finden; er will »gern« ins vorgeschlagene Tessin, aber doch das Italienische meiden; er will in alpine Höhen, aber doch erfreulichen Wald in der Nähe haben, er will Burckhardt die Verantwortung für das Gelingen des Sommers übertragen, ihn aber doch nicht »beschwerden«. Wie soll sich Burckhardt da entscheiden? Wie kann er antizipieren, ob sich in Prato wirklich jener »geheimnisvolle Dreiklang aus Luft, Gestein und Wasser« einstellen wird, von dem doch »alles abhängt«? Wie kann er ein sicheres »Fundament« für den Sommer garantieren, dessen erklärtes Ziel ein fünfter

¹¹ BW Burckhardt (1991), S. 138f.

Akt ist, der »etwas von einem über dem Abgrund gebauten Schloß« hat, mithin ohne Fundament bestehen muß?¹²

Burckhardt tut das einzig mögliche, er versucht, Zeit zu gewinnen, um zu einer gemeinsamen Lösung zu gelangen. Sein Antwortbrief beginnt mit den Worten:

Es wird mich nie beschweren, wo immer mit Ihnen, Wochen und Monate zu verbringen. Was könnte ich mir Schöneres denken.¹³

und endet lakonisch mit freundlicher Bestimmtheit:

Am besten, wir treffen uns am Orte des Abmarsches und machen dann erst Pläne.¹⁴

Am 7. Juli fuhr Hofmannsthal mit dem Nachtzug von Wien nach Innsbruck und weiter nach Buchs an der Schweizer Grenze, wo ihn der versierte Autofahrer Burckhardt am späten Nachmittag des 8. Juli mit seinem offenen Zweisitzer abholte. Die weiteren Ereignisse sind einem Bericht zu entnehmen, den Burckhardt eine Woche später an Gerty von Hofmannsthal nach Aussee schickte. Er wird hier erstmals wiedergegeben:¹⁵

¹² BW Burckhardt (1991), S. 122.

¹³ BW Burckhardt (1991), S. 139.

¹⁴ BW Burckhardt (1991), S. 140.

¹⁵ Das Autograph schenkte Rudolf Hirsch kurz vor seinem Tod dem damaligen Vorsitzenden der Hofmannsthal-Gesellschaft, Marcus Bierich. Dieser beabsichtigte, den Brief zu publizieren; dazu kam es jedoch nicht mehr. Für die Erlaubnis des Abdrucks danken wir Prof. Dr. Ulrich Schlie, Berlin, und Annette Müssener, München. – Burckhardts Schilderung ist nicht in allen Details wörtlich zu nehmen. Seine Fabulierkunst ist bekannt und eindrucksvoll belegt durch die unterschiedlichen Versionen, in denen er sein erstes Treffen mit Hofmannsthal überlieferte (s. BW Thun-Salm 359ff.). Hier fallen etwa die vier Pässe auf, die er an einem Tag gefahren sein will; weder der Gotthard noch der Julierpaß liegen auf dem Weg, sie wären auch zeitlich nicht zu bewältigen gewesen.

I. Carl J. Burckhardt an Gerty von Hofmannsthal in Aussee

Hotel Park Lenzerhaide

14 Juli 1924

Liebe Frau von Hofmannsthal,

Mir scheint heute früh das Ärgste ist überstanden. Gestern Abend leider ist es nicht ohne etwas Tränen gegangen, dann kam noch ein schwieriges Frühstück, der erste Spaziergang aber hat Wunder gewirkt.

Alles bisherige hat sich folgendermassen abgespielt: Ich kam zu spät nach Buchs, zwei Stunden etwa zu spät. Die Fahrt nach Pratteln kombinierte ich mit grösster Genauigkeit durch lauter angenehme Gegenden, bis Brunnen¹⁶ war alles gut, er war reizend, gesprächig, vergnügt und geistreich. In Brunnen war ein geschwätziger Wirt, der sich für Litteratur interessierte, aber auch dies ging äusserst leicht und angenehm vorüber. Auf der Fahrt Brunnen Pratteln assen wir Mittags unterwegs in einem der schönsten alten Gasthöfe des Mittellandes, leider war er da etwas ängstlich, bedrückt, bewunderte zwar einen schönen Ofen¹⁷ mit reizenden blauen französischen Jagdbildern, aber dann kam gleich ein starker Regen und einige gemütliche Donner, da wurde der Gute dann sehr still und schaute auf die Hände.

Am Schönenberg¹⁸ hatte ich ihm aus meinem grossen Schlafzimmer und dem Nebenzimmer ein kleines Appartement gemacht; zuerst schien ein ganz leichter Schatten zu sein, dass Marie Thé¹⁹ da war, aber das ging

¹⁶ Am Vierwaldstättersee.

¹⁷ Hofmannsthals Interesse an historischen Öfen dokumentiert auch ein Mappenwerk aus dieser Zeit, das sich in seiner Bibliothek erhalten hat: Sammlung von Öfen in allen Stilarten vom XVI. bis Anfang des XIX. Jahrhunderts. Ausgewählt und herausgegeben von Adalbert Roepert unter Mitwirkung und mit einem Vorwort von Hans Bösch. 2. Auflage. Leipzig: Schumann [1923]. Vgl. die Schilderung eines Majolika-Kachelofens aus dem 17. Jahrhundert in der Erzählung »Die Verwandten« (1898), SW XXIX Erzählungen 2, S. 110.

¹⁸ Das von der Familie Burckhardt im Sommer bewohnte großväterliche Landgut bei Pratteln, 12 km westlich von Basel.

¹⁹ Burckhardts damalige Freundin Marie Therese Mathis. Hofmannsthal hatte sie am 7. April 1924 an der Seite von Burckhardt in Palermo kennengelernt (Christiane von Hofmannsthal: Ein nettes kleines Welttheater, a. a. O. [s. Anm. 4], S. 14f.). Wenig später bat Burckhardt den Freund, der angehenden Schauspielerin ein Vorstellungsgespräch bei Max Reinhardt zu vermitteln, vgl. die Dokumentation in Hirsch (1998), S. 457–462.

vorüber, er unterhielt sich gut mit Dory,²⁰ wenn Hans²¹ geschäftsmüde oder wichtig war, nannte er ihn: »Herr Architekturrat«. Er spielte mit den Kindern,²² las – – aber –, obschon das schönste Sommerwetter, mit duftigen fernen und kleinen, weissen Wölkchen war, so war es für ihn eben Phön, da liess sich nichts machen. Nun suchten wir den Aufenthalt: *Alles* hatte phantastische Schrecken an sich: Mürrer²³ »ein zwar hochgelegener, in sich selbst aber tiefer Kessel, in dem der Phön sich fängt«, »Schuls²⁴ – von Joël²⁵ bewohnt«, »Les Plans,²⁶ ein fremder Chalet Typus der odios wirkt und die Produktion hemmt«, »Fusio,²⁷ italienisches Kirchgebimmel« u.s.w. Es blieb Kassners *Lenzerhaide*.²⁸ Lenzerh. – vielleicht – wenigstens »war es nah an Aussee!«²⁹ – Der Gute!

Nun war die Hinfahrt dieselbe, wie die Fahrt von Buchs, wir änderten sie, beschlossen Solothurn, Bern, Thun, Meiringen, Grimsel, Furka, Oberalppass, Chur, Lenzerhaide zu fahren. Eine kleine Schwierigkeit war, dass Hans gerne am Sonntag nach Luzern an den concours hippique³⁰ mit meinem Wagen gefahren wäre, ich betrieb aber die Abfahrt am Sonntag weil ich schon spürte, dass die »Zeitangst« sich nähert. Solothurn Bern bis auf die Grimselpasshöhe (2800) war herrlich und H. un-

²⁰ Theodora Von der Mühl, Burckhardts Schwester.

²¹ Der Basler Architekt Hans Von der Mühl, Burckhardts Schwager und Freund.

²² Jan und Beat, die Söhne von Hans und Theodora Von der Mühl.

²³ Bergdorf im Berner Oberland, 1650 m ü. M., mit Schmalspurbahn und prachtvollen Hotels.

²⁴ Das rätoromanische Dorf Scuol im Unterengadin, 1250 m ü. M.

²⁵ Der Philosoph Karl Joël, ein Cousin von Oscar Bie, war seit 1902 ordentlicher Professor an der Universität Basel. Hofmannsthal notierte seinen Namen bereits 1901 als möglichen Adressaten seiner Bücher (Houghton Library, Harvard University, H VB 2.43). Ferner hat sich in Hofmannsthals Bibliothek ein Widmungsexemplar von Joëls »Neuer Weltkultur« (Leipzig: Wolff 1915) erhalten mit der Widmung: »Dem geschätzten Mitstreiter | gegen undeutschen Naturalismus | in Erinnerung an ein | prophetisches Kriegsgespräch | vor zwei Jahren – | mit freundl. Gruss | vom Vf.« (DLA Marbach, Rara).

²⁶ Les Plans-sur-Bex, Bergdorf am Avançon in den Waadtländer Alpen, 1095 m ü. M.

²⁷ Das letzte Dorf im tessinischen Maggiate, 1281 m ü. M.

²⁸ Bergdorf in Graubünden, 1473 m ü. M. Rudolf Kassner verbrachte im Sommer 1923 dort einige Zeit, um ein »sehr quälendes Magenleiden« zu kurieren (BW Kassner II, S. 124). Im Juni 1887 hatte Friedrich Nietzsche, nervlich und körperlich zerrüttet, dort Zuflucht gesucht und das Fragment »Der europäische Nihilismus« niedergeschrieben. Nach wenigen Tagen floh er die Einsamkeit des Ortes.

²⁹ Gerty von Hofmannsthal hielt sich mit den Kindern in Bad Aussee (Obertressen) im Salzkammergut auf.

³⁰ Das älteste Springreitturnier der Schweiz, gegründet 1909.



Severina Arnold, um 1920
(Esther Schmid-Renner, Altdorf; Foto: Otto Z'berg)

beschreiblich vergnügt nett und tapfer, er hielt sogar eine Zündkerze die ich mit Benzin ausbrannte mit der Zange fest.

Auch das Übernachten auf der Furka (1900) gefiel ihm, er schlief auch, hatte einen kurzen Schwindel, ganz vorübergehend nur; eine künstliche Eishöhle im Gletscher ärgerte ihn ein wenig. Nun aber kam die erste Schwierigkeit: der Oberalppass war vor wenigen Tagen für den Autoverkehr *gesperrt* worden, Sie können sich die Schwierigkeit vorstellen,

dies mitzuteilen; es gelang über Erwarten gut. Jetzt mussten wir einen Riesen-Umweg machen, auf den Gotthard, dann ganz hinunter, dorthin wo die hübsche Wirtstochter Severina³¹ lebt. Das war wie Sie denken können nicht ganz leicht, besonders, weil ich in Altdorf musste Reifen flicken lassen, und er eine Viertelstunde in der grössten Mittagshitze vor dem Gasthof auf und ab gehen musste. Dann aber gefiel ihm das Mädel so gut, *diese nun ganz ausgezeichnet*, immer wieder spricht er von ihr, sagt er müsse an Sie denken. Das beglückte ihn über das schwere Einsteigen und Wegfahren hin. Wir stiegen in tiefstem Nebel die Klausenstrasse hinauf, mit Auspuff- und schrecklichem Pfeiffenlärm um die spitzen Kurven, von Zeit zu Zeit sah man in einem Riss der Wolken die grossen Giessbäche zum Abgrund stürzen; er war still und ernst aber nicht traurig. Nun ging es von 2200 wieder hinunter auf 600 in das hässliche Glarnertal voll von Industriebauten, Rauch, mit Gewitterschwüle, böser Bevölkerung. Ich gelangte nur *dadurch* glücklich weiter, dass ich selbst so schrecklich darüber schimpfte, dass er meinte mich trösten zu müssen und dies in dieser besondern Weise tat, die ihn dann ganz fest u. sicher macht. So kamen wir glücklich weiter an den Wallenstadtersee, über den Mühlehornpass (den vierten an dem Tag), es klärte sich das Wetter, das Abendlicht ging ruhig auf, wir tranken Kaffee in einem hübschen kleinen Garten und *nun* ging alles gut. Die weiten Täler über Sargans nach Chur, dann den Julierpass hinauf – alles gut. – Aber dann die Ankunft. – Ein Hotel lag an der Strasse, ein anderes hatte einen Tennisplatz, ein drittes hatte nur Platz bis zum 21-sten. Er war schrecklich traurig, es dunkelte, auf der Promenade gingen Leute die – was nicht zu verhindern war – Gesichter hatten.³² Schliesslich musste ich ihn allein lassen, herumfahren und suchen. Ich fand dieses Parkhotel, abseits von der Strasse aber nicht zu weit, in herrlichen Tannenwäldern, Kassner hat Hier gewohnt. Der Wirt, ein junger, netter Mann kam mir sehr entgegen, versprach ein

³¹ Severina Arnold (1901–1984). Sie war die Tochter von Franz Arnold, dem Wirt ›Zum Schwarzen Löwen‹ in Altdorf, der 1924 bereits verstorben war. 1925 heiratete sie Karl Renner. (Den Hinweis verdanken wir Rolf Gisler-Jauch, Staatsarchiv Uri.)

³² Vgl. Hofmannsthals Brief aus Lenzerheide an seine Frau vom 24. Juli 1924: »Zudem sind ihm [d. i. Burckhardt] die Mahlzeiten ganz unerträglich weil ihn in dem kleinen Speisesaal die vielen hässlichen u. vulgären Gesichter so quälen. [...] Und er ist für physische Hässlichkeit, namentlich von Frauen, so furchtbar empfindlich, während mich meine schlechten Augen schützen.« (DLA Marbach)

ganz stilles Zimmer im dritten Stock. Nun holte ich ihn, führte ihn ins Hotel und fuhr dann zur Garage. Kaum war ich dort, 10 Minuten, kam er schon der Arme, weinend, wollte gleich nach Aussee fahren: das Zimmer wäre miserabel, ärmlich, ein Dienstbotenzimmer, ein Fenster nicht zu verhängen, die Leintücher grob, ein Polster zu weich, man höre Flirtgespräche und Kichern.³³ Er ging dann zum Essen, konnte sich kaum beruhigen, die ganze Rolle der Verzweiflung zog vorüber im Sinne des Armen, der Turm, ein Brand in Sils, ein böser Wirt im Tirol, die Finanzsorgen, Reinhart,³⁴ der Eranos,³⁵ Borchardts Brief,³⁶ Raymunds Klingeln in der Früh. Dann gingen wir aus, nun begann das Positive, die Luft, die Sterne, der Tannenduft. Noch immer wollte er verreisen, aber nun machte es ihn traurig die schönen Dinge zu verlassen. Wie er schlief, besprach ich mich mit dem Wirt. Der Wirt nun Heut früh gab

³³ Die ungewollte Zeugenschaft von Intimitäten im Nebenzimmer findet sich als Motiv mehrfach in Hofmannsthals Werk, so in »Erinnerung schöner Tage« (SW XXIX Erzählungen I, S. 66f.), in »Silvia im »Stern«« (SW XX Silvia im »Stern«, S. 77), in »Florindos Werk« (SW XI Dramen 9, S. 99) und im »Andreas« (SW XXX Roman, S. 61f.). – Vgl. auch Hofmannsthal an Burckhardt am 22. Juni 1924: »Für mich ist, wenn ich Ihre Gesellschaft und meine Arbeit habe, alles fast gleichgültig, vorausgesetzt, daß das Zimmer Doppeltüren hat, so daß man das Gespräch der Zimmernachbarn nicht hört.« (BW Burckhardt [1991], S. 140)

³⁴ Hofmannsthal klagte zuweilen über Max Reinhardts schwere Erreichbarkeit und Unzuverlässigkeit, vgl. etwa gegenüber seiner Frau am 13. Dezember 1924 (»Ich habe so gar keine Lust momentan dem Reinhardt in Berlin nachzulaufen u.s.f.«, DLA Marbach).

³⁵ Eranos. Festschrift für Hugo von Hofmannsthal zum 1. Februar 1924. München: Bremer Presse 1924. Vgl. an Ottonie Gräfin Degenfeld am 12. Februar 1924: »Borchardt hat mir durch Herausgabe einer Festschrift eine Verstimmung bereitet, welche seit 12 Tagen (u. halben Nächten) nicht nachgelassen hat. Dies furchtbare Phänomen des Mangels an Tact, Mangels an Gefühl für das Richtige immer u. überall sich entgegengetreten zu sehen, macht einen schließlich todmüde.« (BW Degenfeld [1986], S. 486) Hofmannsthal fand die Idee der Festschrift generell »nicht geschmackvoll« (BW Kassner II 127), darüber hinaus war er über die Beiträge von Rudolf Borchardt (»Brief«) und Josef Nadler (»Christian Wahnschaffe und das Große Welttheater«, vgl. HB 23/24, S. 72–80) empört. An Borchardt schrieb er am 4. Februar 1924 einen Brief, in dem er kein gutes Haar an dessen programmatischen Ausführungen ließ (BW Borchardt [1994], S. 330–334).

³⁶ Am 20. März 1924 hatte Borchardt auf Hofmannsthals Brief vom 4. Februar 1924 (siehe Anm. 35) geantwortet und angekündigt, aufgrund der Vorfälle »einen allgemeinen und ganzen Urlaub« von der Freundschaft zu nehmen (BW Borchardt [1994], S. 339). Hofmannsthal reagierte nicht. In der Folge ging Borchardt davon aus, daß Gerty von Hofmannsthal seinen Brief zurückgehalten habe, um den Konflikt nicht weiter zu schüren (Brief an Gerty von Hofmannsthal vom 6. August 1924, BW Borchardt [1994], S. 340). Die vorliegende Stelle macht deutlich, daß Borchardts Abschiedsbrief durchaus in Hofmannsthals Hände gelangt war.



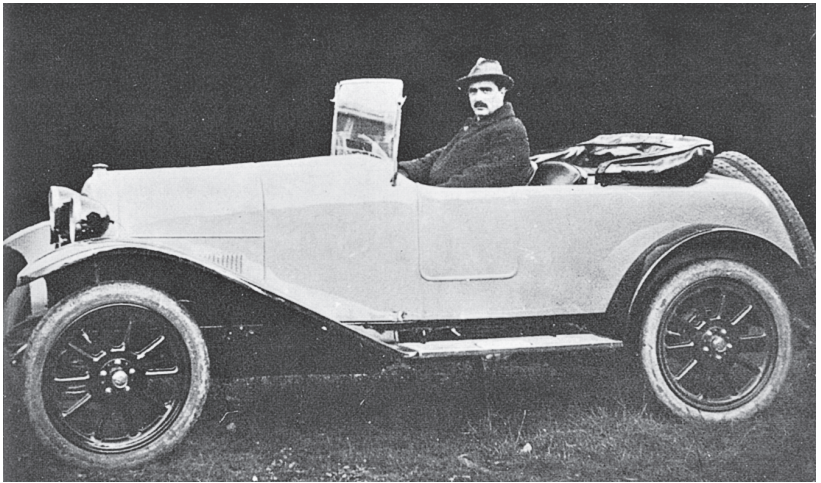
Das Park-Hotel in Lenzerheide, um 1923
(Fritz Ludescher, Lenzerheide)

ihm *zwei* kleine Zimmer, ein Arbeitszimmer und ein Schlafrum, sehr sauber, klein, aber wirklich völlig still. Dann gingen wir zum kleinen See, ein frischer Passwind wehte, es war sonnig, hübsche Kinder badeten. Nun war er ganz und völlig glücklich, bezaubernd vor Heiterkeit, richtig munter. Das Mittagessen gefiel ihm, der Essraum. Das Publikum sei garnicht störend. Dann tranken wir Kaffee im Freien, er rief einen gewissen Herrn Hoffmann³⁷ den wir kennen zum Tisch, liess ihn sitzen, unterhielt sich mit ihm. Dann ging er in seine Zimmer hinauf. Ich glaube er wird vergnügt hinunter kommen. Das wart ich jetzt ab. Er will jetzt jedes Jahr diese Zimmer für 6 Wochen wieder beziehn. – Wir beide nicht wahr warten es ab, – aber es wäre ein grosses Glück!

Soviel davon. Sie sehn aus dieser kleinen Chronik wie sehr ich bewundern lerne, was Sie Ihr ganzes Leben tun und getan haben,³⁸ zugleich

³⁷ Nicht ermittelt.

³⁸ Noch in Burckhardts postum erschienenen ›Memorabilien‹ heisst es: »Es ist Hofmanns thals Frau sehr hoch anzurechnen, daß sie es vermochte, während der langen Zeit ihrer Ehe an die Notwendigkeit größter Schonung im Angesicht eines höheren geistigen Prozesses zu glauben und diesen Glauben mit großer Energie jahrelang so sehr in die Tat umzusetzen,



Carl J. Burckhardt in einem seiner ersten Autos, Wien 1922
(Henriette Chiesa-Burckhardt, Vinzel)

aber erfasse ich die wundervolle Belohnung die darin liegt, wenn es gelingt und er vergnügt wird. Gespannt bin ich noch, wie er von jetzt an schlafen wird. Die Luft ist natürlich *sehr* anregend.

Ihnen »verehrte liebe gnädige Frau« alles herzlichste von Ihrem vertretenden Assistenten

Carl Burckhardt.

Viele Grüsse den Kindern, vor allem dem geckisch-genialischen Urtiere, Raimund dem Salzkammerlünstling.³⁹

daß ihr Mann wirklich in einem völlig geschützten Bezirk existierte. Das ist ja ein Geheimnis der jüdischen Geistesherrschaft in der Welt, daß die jüdische Frau sich stützend und verstärkend unter völliger Selbstaufgabe dem männlichen Geist zur Verfügung stellt und ihm glaubt; daher das schöne Verhältnis zwischen Müttern und Söhnen in fast allen jüdischen Familien, beruhend auf der absoluten Annahme der männlichen Überlegenheit, die dann mit Ehrfurcht vergolten wird – wie es denn überhaupt am leichtesten ist, Bescheidenheit mit Ehrfurcht zu vergelten.« (Carl J. Burckhardt: Memorabilien. Erinnerungen und Begegnungen. Hg. vom Kuratorium Carl J. Burckhardt. München ²1977, S. 243)

³⁹ Burckhardt hatte sich im Herbst 1921, als Hofmannsthal in Aussee intensiv am »Turm« arbeitete und Gerty sich an der Seite ihres Mannes aufhielt, in Wien um Raimund gekümmert. Seit dieser Zeit waren die beiden freundschaftlich verbunden. Vgl. BW Burckhardt (1991), S. 328, sowie HB 12 (1974), S. 362.

Entgegen Burckhardts Prognose konnte sich Hofmannsthal mit Lenzerheide nicht wirklich anfreunden. Am 18. Juli schrieb er an seine Frau:

Hinaus geh ich nicht gern. Ich kann so ein ödes Hochthal mit Tannen immer weniger leiden, je älter ich werde. Aber man muss ja nicht viel hinausgehen, die Luft kommt ja beim Fenster herein, und die Luft ist wirklich sehr gut u. macht mir auch einen klaren Kopf, da bin ich sehr froh.⁴⁰

Das Zusammensein mit dem Freund war jedoch wie immer erfreulich:

Der gute Burckhardt ist so rührend; genau wie ein Irrenwärter und dazu sehr unterhaltend.⁴¹

Und auch die ›wunderbare Belohnung‹ der guten Laune stellte sich ein, so in einem Brief Hofmannsthals an seine Frau, in dem er von einem Ausflug nach Davos berichtete. Er wird hier ebenfalls erstmals abgedruckt:⁴²

II. Hofmannsthal an Gerty von Hofmannsthal in Aussee

Samstag 26 VII [1924]

mein gutes Kinderl

der 26^{te} Juli ist ein eigenthümliches Datum für mich. Es war der Namenstag meiner Mutter, der Annentag; immer waren wir um diese Zeit in der Fusch, immer war schönes Wetter und ein kleines Fest mit einer decorierten Kegelbahn. Wie weit sind diese Kinderzeiten! wie weit ist das ganze Oesterreich, die ganze Welt von damals – so weit weg wie das XVIII^{te} Jahrhundert! –

Vom Dienstag schreibst du mir, mein gutes Wesen, dass es dort⁴³ so sommerlich heiß ist. Am Dienstag gegen Abend war der Wettersturz, der uns auf dem Ausflug überfallen hat; an anderen Stellen der Schweiz war er noch viel heftiger: furchtbare Stürme, Hagel u. s. f. Seit

⁴⁰ Zitiert nach HJb 7 (1999), S. 254. Dort findet sich auch eine Rekonstruktion der Reise aus dichtungspsychologischer Perspektive (ebd., S. 254–257).

⁴¹ Hirsch, S. 253.

⁴² DLA Marbach, A: Hofmannsthal, D 76.29/9. Für die Druckerlaubnis danken wir dem Deutschen Literaturarchiv, Marbach a. N., sowie Prof. Dr. Richard Exner (Berlin) und Prof. Dr. Leonhard M. Fiedler (Recloses).

⁴³ In Bad Aussee, s. Anmerkung 29.

damals ist rauhes Wetter und eiskalt, so dass ich heute sehr gebeten habe, etwas mehr Druck in die Heizung zu geben damit auch in meine Mansarde etwas mehr Wärme aufsteigt. Denn wenn das Geschrei der ping-pong-spielenden Kinder und das Geläute der 16 unter meinem Fenster weidenden Kühe (hier haben *alle* Kühe Glocken, nicht nur die Leitkuh)⁴⁴ so gut heraufdringt, warum sollte die Wärme nicht auch heraufkommen können? Heute regnet es übrigens – ohne dass dadurch die Scheusslichkeit des Ortes wesentlich gesteigert würde. – Nach dem lingerie-geschäftlerl erkundigst Du Dich, du Gutes.⁴⁵ Ich habe es nicht wieder gesehen. Ich vermeide es absolut, diese quasi-Gasse (ein Ort ist nämlich dieser Ort nicht) zu betreten, die aus scheusslichen Hôtels und deren Nutzgebäuden besteht. Aber tröste Dich, das Geschäftlerl ist eben so hässlich wie alles hier. Es hängt nur ein einziges Nachthemd traurig in der Auslage; es ist für eine sehr dicke hässliche Person bestimmt, und ist fast so schmutzig wie unsere Servietten, die nummeriert sind u. die man uns niemals wechselt. – Gestern nachmittags nach einem langen Gespräch über die Schwierigkeiten dieses letzten Actes u. ob es nicht doch besser wäre, diese Arbeit für immer aufzugeben – haben wir zur Recreation das kleine Auto angekurbelt und sind nach Davos gefahren, das von hier in 1½ Stunden zu erreichen ist. Das ist ein phantastischer Höllenort wie aus dem Traumspiel von Strindberg.⁴⁶ In einem breiten

⁴⁴ Die Beschreibung dürfte Gerty an eine Szene erinnert haben, die sich zwei Jahre zuvor während der ersten Vorlesung des »Unbestechlichen« auf dem Ramgut in Aussee zugetragen hatte. Max Mell sprach später von der »Kuhglockendurchtönten, spannungsgeladenen Luft« während der Lesung (SW XIII Dramen 11, S. 247). Genauer berichtet Hans Zwölfer: »Der Dichter [...] hatte eine kleine Gesellschaft zur Jause eingeladen und las aus seinen Werken vor. Die Heimkehr der Kühe des Bauernhofes von der Weide, das Läuten der Kuhglocke und der Lärm, der damit verbunden war, ließen die Zuhörer unaufmerksam werden. Dies machte Hofmannsthal so nervös, daß er wütend das Fenster zuschlug und es dabei zertrümmerte. Von diesem Tag an mußte der Glockkuh beim Ein- und Austrieb die Glocke verstopft werden.« (Hans Zwölfer: Hugo von Hofmannsthal in Bad Aussee. Ein Beitrag zu seiner Biographie. In: Jahresbericht des Bundesgymnasiums Wien IX über das Schuljahr 1974/75. Wien 1975, S. 47–54, hier: S. 52.)

⁴⁵ Am 16. Juli 1924 hatte Hofmannsthal an seine Frau geschrieben: »Auf der staubigen Straße zwischen der Post und der Confiserie, das »Lingeriegeschäftlerl« mit Nachthemdernln und Appenzellerstickereien, du tätest da jedesmal stehen bleiben.« (Hirsch, S. 253)

⁴⁶ In Strindbergs »Traumspiel« wird die Gottestochter Agnes Zeugin surrealer Szenen auf einer Quarantänestation. In der entsprechenden Szenenanweisung heißt es u. a.: »eine offene Krankengymnastik, wo Menschen auf Maschinen gymnastisiert werden, die Folterwerkzeugen gleichen. Links im Vordergrund ein Teil der offenen Schuppen des Quarantäne-

Bergthal eine ganze Stadt aus Sanatorien u. Spitälern; vor jedem Zimmer der gewisse Liege-balcon mit einem weissen Bett, schon das sieht ganz gespensterhaft aus; und der Ort besteht abwechselnd aus tennysplätzen u. Friedhöfen, Confiserieen und Sarggeschäften. Ich hätte nie gedacht dass sich alle auf den Tod bezüglichen Industrieen in einer so schamlosen Art in einem Curort breitmachen könnten. Es sind viele elegante Geschäfte; im Curhaus spielt zum Thee eine sehr hübsche Musik und es tanzen sehr hübsche u. elegante Paare. Aber man sieht vielen an dass sie Fieber haben, sie haben das unheimliche kleine Roth auf den Wangen u. unnatürlich leuchtende Augen. Ich habe nie etwas so Unheimliches gesehen, es geht über jede Vorstellung; und doch, so grausig der Ort ist, haben wir im Zurückfahren gesagt, es müsste erträglicher und in einem gewissen Sinn anregender sein dort zu existieren als hier. Denn dieser Ort hier wo alles absolut hässlich ist: der Wald ohne Duft, aber voll Fliegen; der Bergsee mit abscheulichen Dämmen gestaut; die Strasse staubig, die Lesezimmer ohne Zeitungen aber voller hässlicher grober Gesichter – das ist auch wie eine Erfindung von Strindberg.

Du wirst jetzt fragen warum wir noch hier aushalten. Die Antwort ist die: der Burckhardt aus Freundschaft für mich,⁴⁷ und ich weil ich doch etwas hier habe das ich über alle Maßen schätze: keine Störung von aussen, weder durch Menschen, die etwas von mir wollen, noch durch schwül-feuchte Luft, die mir Kopfweh macht – und weil ich noch ein paar Tage brauche um mir klar zu werden ob die Arbeit (u. damit das ganze Stück) wirklich aufgegeben werden muss, oder ob sich ein neues

gebäudes mit Feuerstätten, Kesselmauern und Rohrleitungen. Der Mittelgrund ein Sund. [...] Kleine italienische Villen, Pavillons, Kioske, Marmorstatuen sind am Strande zwischen dem Laubwerk zu sehen.« (August Strindberg: Ein Traumspiel. In: ders.: Werke. Deutsche Gesamtausgabe. Band I/8. München, Leipzig: Müller ⁴1914, S. 178. Hofmannsthal-Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M.) Um die Jahreswende 1923/24 hatte Hofmannsthal den Titel des Stücks auf einem Repertoireentwurf für das Wiener 'Theater in der Josefstadt' notiert, das Max Reinhardt im Sommer 1923 übernommen hatte (Houghton Library, Harvard University, H III 274.194^b). Die Aufführung wurde mehrmals angekündigt, kam aber letztlich nicht zustande (Heinrich Huesmann: Welttheater Reinhardt. München 1983, Nr. 1466).

⁴⁷ Burckhardt arbeitete in diesen Tagen an der stark erweiterten Druckfassung seiner Dissertation »Der Berner Schultheiss Charles Neuhaus«, die 1925 erschien. Hofmannsthals Exemplar trägt die Widmung: »Erinnerung an Lenzerhaide« (Hofmannsthal-Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M.).

Ein freundliches, Ort wie der günstige
Stunde verdanken wir immer mehr
als wir immer lässt.

Thy. v. Hofmann
Lenzerheide, den 29. Juli 1924.

Carl J. Bruckhart
30. Juli 1924.

Einträge im Gästebuch des Park-Hotels Lenzerheide
(Kopie im Freien Deutschen Hochstift,
Sammlung Rudolf Hirsch, Varia 1368)

Scenarium (das in der Hauptsache auf einem ersten, später verworfenen Entwurf von 1922 beruht) vielleicht doch durchführen lässt.

Leb also wohl u mach Dir keine Sorgen um mich, es ist ja interessant einmal einen so hässlichen Aufenthalt zu haben wie kein Manöver in Galizien, keine Reise in welchem Land immer mir bisher gezeigt hat.

Dein Hugo.

Hofmannsthal wußte nicht, daß zur selben Zeit Thomas Mann an den letzten Kapiteln zum »Zauberberg« saß, dessen Ursprünge auf ein Davoserlebnis des Jahres 1912 zurückgehen.⁴⁸ Thomas Mann beendete seinen Roman, um den er lange gerungen hatte, am 27. September, Hofmannsthal den »Turm« am 25. Oktober 1924. Er hatte in Lenzerheide mit Burckhardts Hilfe doch noch den Durchbruch erreicht. Der fünfte Akt war neu entworfen, der zweite und dritte stark überarbeitet worden. So konnte er vor der Abreise, wenn auch nicht ohne Ironie, in das Gästebuch des Park-Hotels schreiben:

Dem freundlichen Ort wie der günstigen Stunde verdanken wir immer mehr als sich messen lässt.

Hugo v. Hofmannsthal

Lenzerheide, den 29 Juli 1924.

⁴⁸ Hofmannsthal kannte allerdings das Kapitel »Strandspaziergang«, das in der »Eranos«-Festschrift erschienen war, und auch das Kapitel »Schnee« in der Neuen Deutschen Rundschau 12 (1923) dürfte er damals bereits gelesen haben. Vgl. Hofmannsthals Brief vom 11. Januar 1925, in dem er den »Turm« neben den »Zauberberg« stellt (BW Mann 24f.).

Der Brockhaus schlägt im Eckstein nach

Eine unpublizierte Antwort von Friedrich Eckstein an Hugo von Hofmannsthal

mitgeteilt von
Catherine Schlaud

Hochmusikalisch, in seiner Jugend aus reinem, reichem Hobby ein Schüler Anton Bruckners, Vater des Schriftstellers Percy Eckstein und Gatte einer Schriftstellerin, die unter dem Pseudonym Sir Galahad bekannt wurde, seinerseits Autor einer leider verschollenen Bruckner-Monographie mit dem schönen Titel »Der Weltgeist an der Orgel«, enorm belesen und enorm gebildet, stand der alte Eckstein im Ruf, einfach alles zu wissen. Es gab keine Frage, die er nicht unverzüglich beantworten konnte [...] Man raunte sich zu, dass der große Brockhaus, wenn er etwas nicht wusste heimlich aufstand und im alten Eckstein nachsah. Als einmal die Presse eine Meldung brachte, in der von einem neuen Werk des Dichters Kun-Han-Su die Rede war, konnte der alte Eckstein seinen fragenden Jüngern sofort mit genauen Auskünften über das Schaffen dieses bedeutenden chinesischen Lyrikers aufwarten, der als einziger versuchte, eine unter den letzten Kaisern der Ming-Dynastie zur Hochblüte gelangte Versform wieder zu beleben. Zwar stellte sich am nächsten Tag heraus, daß es sich bei Kun-Han-Su lediglich um einen Übermittlungsfehler von Knut Hamsun handelte, aber der alte Eckstein hatte wieder einmal alles gewusst, und man respektierte ihn so sehr, daß man geneigt war, auch weiterhin an die Existenz eines chinesischen Lyrikers namens Kun-Han-Su zu glauben.¹

Ähnliches erlebte auch Hofmannsthal, als er mit Eckstein, den er im Jahr 1891 durch Hermann Bahr kennengelernt hatte,² und seiner Toch-

¹ Friedrich Torberg: Die Tante Jolesch oder der Untergang des Abendlandes in Anekdoten. München 1975, S. 170f.

² Eckstein erinnert sich: »Eines Tages brachte mir Bahr ein gedrucktes Heft eines noch ganz unbekannten Autors, eine lyrisch-dramatische Szene, die den Titel »Gestern« führte. Der Autor nannte sich Theophil Morren. Bahr bat mich, die kleine Schrift zu lesen und ihm möglichst bald meine Meinung darüber mitzuteilen. Der Verfasser sei erst achtzehn Jahre alt und noch im Gymnasium. Ich fand die Schrift überaus merkwürdig, von ganz unbegreiflicher Begabung zeugend; meinte aber, die altkluge Art, mit welcher dieser frühreife Knabe über die Frauen und das Leben urteile, hätte für mich etwas geradezu Erschreckendes. Bahr lächelte still in sich hinein. Tags darauf aber erschien er im Café mit seinem neuen Schützling [...], ein vornehm ausschender »Ephebe« mit schmalem Gesicht, das von stärkster Lebendigkeit

ter Christiane einen Spaziergang unternahm. Ein kleiner Vogel hüpfte längere Zeit vor der kleinen Gruppe entlang. Eckstein, der Vielleser, erkannte ihn sofort als »ägyptischen Königshüpfer« und erläuterte: »Eine seltene Abart unseres Wiedehopfs. Kann nicht fliegen. Bewegt sich nur hüpfend vorwärts. Den Winter verbringt er in Ägypten. Daher der Name.« Hofmannsthal gestattete sich ein leichtes Staunen: »Sie haben doch gerade gesagt, daß er nicht fliegen kann?« »So weit kann er fliegen.«³

Daß der »schwindelhafte Vielwisser«⁴ dennoch über ein gesichertes Universalwissen verfügte, auf das Hofmannsthal und seine Dichterkollegen gern zurückgriffen, beweist nachstehend abgedruckter, im April dieses Jahres, im Hermann Bahr-Nachlaß,⁵ gefundener Brief, der nun eine Lücke in dem 1996 von Martin E. Schmid publizierten Briefwechsel schließen kann.⁶ Es handelt sich um die Antwort auf einige Fragen Hermann Bahrs, die Hofmannsthal dem Freund am 16. April 1917 in folgendem Wortlaut zusandte:

»[...] Für heute übermittle ich zwei Fragen unseres alten Freundes Bahr – wir waren uns einig, dass niemand als Sie ihm aus der Not helfen könne: ihn beschwert es, zwei Dinge nirgend sich aufklären zu [/] können, in der Tat kann auch wol nur ein überaus belesener u. praesenter Kopf wie der Ihrige ihm vielleicht nachweisen, was er sucht – das erste:

Zeugnis gab. Mit seiner hohen etwas spitzen Stimme bemerkte er zu mir von oben herab: »Bahr sagt mir, meine kleine Arbeit hätte ihren Beifall gefunden; aber manches darin sei Ihnen recht altklug erschienen. Nun, ich bin sicher, Sie werden Ihr Urteil in diesem Punkt mit der Zeit korrigieren.« Friedrich Eckstein: Jugend mit Hermann Bahr. In: Neue Freie Presse, 7. Februar 1934. Zur Beziehung zwischen Hofmannsthal und Eckstein vgl. Anm. 6.

³ S. Anm. 1, S. 171. Es handelt sich hier vermutlich um eine mündliche Überlieferung Christiane Zimmers.

⁴ Arthur Schnitzler: Tagebuch 1893–1902. Hg. von Werner Welzig u. a. Wien 1989.

⁵ Trotz sorgfältiger Nachforschungen konnten nicht alle Rechteinhaber ermittelt werden. Diese haben die Möglichkeit, sich an die Verfasserin zu wenden. Herrn Dr. Kurt Ifkovits (Österreichisches Theatermuseum, Wien) danke ich für die Erlaubnis, diesen Brief zu publizieren.

⁶ Martin E. Schmid: Hofmannsthal und Friedrich Eckstein. In: Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot. Bern u. a. 1996, S. 389–408. In seiner Einleitung geht Schmid ausführlich auf die Beziehung zwischen Hofmannsthal und Eckstein ein und versucht die Freundschaft der beiden Wiener Persönlichkeiten anhand des vorliegenden Briefmaterials zu beleuchten. Es handelt sich hierbei um 24 Briefe Hofmannsthals, die – von einigen Unterbrechungen abgesehen – im Zeitraum von 1896 bis 1920 entstanden sind, und lediglich um einen einzigen Brief Ecksteins vom 7. November 1917.

in den Paralipomena zu Faust I. findet sich in der Disputationsszene das Wort vom »schaffenden Spiegel. Konrad Burdach hat, entsinnt sich Bahr, diesen Terminus einmal in einem Vortrag auf Leibnitz [!] zurückgeführt. Wo wäre dies bei L. zu suchen? das zweite: wie weit zurück ins Mittelalter (oder übers Mittelalter hinaus) [/] läßt sich das Wort von der *coincidentia oppositorum* verfolgen? wo begegnet es zuerst?

Sie sehen daraus, dass wir Dichter zwar ewig ungebildet, aber wenigstens bis ins spätere Alter wissbegierig bleiben, was vielleicht unsere beste Eigenschaft ist.«⁷

Einen Tag später erfolgt bereits die lange und ausführliche Antwort Ecksteins, der zu Konrad Burdachs Schrift »Faust und Moses« über Leibniz' »Monadologie« bis hin zu den Scholastikern ausholt und Hofmannsthal über Nicolaus Cusanus, die Neuplatoniker, Anaximander und die Pythagoreer belehrt:

17. April 17.

Wien, IV/1. Schlösselgasse 5.⁸

Lieber Hugo!

Vielen Dank für Ihre freundschaftlichen Zeilen; hoffentlich habe ich nun bald wieder einmal Gelegenheit, Sie bei mir zum Thee zu sehen, bitte lassen Sie mich nur wissen, wann es Ihnen paßt, ich bin täglich von 4 Uhr bis Abends ganz zu Ihrer Verfügung, Sie brauchen sich nur anzusagen, ich bin schon sehr begierig viel des Interessanten von Ihnen zu hören!

Es freut mich sehr, von Freund Bahr wenigstens auf indirektem Wege, ein Lebenszeichen erhalten zu haben, Sie wissen ja, ich habe immer ein besonderes Faible für ihn gehabt und bewahrt! Sollten Sie ihm wieder einmal schreiben oder ihn sehen, so bitte, grüßen Sie ihn herzlich von mir!

⁷ Martin E. Schmid (Anm. 6), S. 400.

⁸ Ohne Umschlag. Daß es sich bei dem Adressaten tatsächlich um Hugo von Hofmannsthal handelt, belegt folgende, zeitlich passende Briefkarte Hofmannsthals an Bahr vom 20. Juli 1917: »Hier ist die Antwort von Eckstein«. Aus den früheren Briefen Bahrs an Hofmannsthal geht leider nicht hervor, wozu Bahr die Informationen benötigte.

Die Beantwortung der beiden Fragen die Sie mir vorlegen, ist nicht schwierig: 1). Der »schaffende Spiegel«.⁹ Conrad Burdach hat sicherlich recht, wenn er diesen Gedanken auf Leibniz zurückführt, wie denn überhaupt seine Akademieschrift »Faust und Moses«,¹⁰ auf die ich Sie schon vor Jahren des Öfteren aufmerksam gemacht, zu dem allerschönsten gehört, was je über Goethe geschrieben worden ist. – Bei Leibniz kommt der Begriff des »schaffenden Spiegels, des immerwährenden lebendigen Spiegels« allerorten vor, insbesondere aber in der »Monadologie«, § 56.¹¹ Nach Leibniz ist die Monade ein immerwährender, schöpferischer Spiegel, der das Universum spiegelt, aber nicht etwa dadurch daß die Monade von außen her, von kosmischen Kräften beeinflusst wäre: die

⁹ In seinen Entwürfen zur Disputationsszene zwischen Faust und Mephistoteles im »ersten Teil« notiert Goethe:

M. Kenntnisse die dem Schulweisen fehlen

F. Δνωδι σεαυτον im schönen Sinne. Fordert den Gegner auf Fragen aus der Erfahrung vorzulegen. Die F. alle beantworten wolle.

M. Gletscher Bolog Feuer Charibdis Fata Morg. Thier Mensch.

F. Gegenfrage wo der schaffende Spiegel sey

M. Compliment die Antwort einandermal

Goethes Faust. Hg. von Georg Witkowski. Leipzig 1912. Bd. 1, S. 380. Bibl. HvH.

¹⁰ Konrad Burdach: Faust und Moses I, II, III. In: Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften 1912, S. 358–789. Bibl. HvH. Darin findet sich u. a. folgende vermutlich von Hofmannsthal angestrichene Textstelle: »Das Problem des Spiegels ist im ›Faust‹ keine bloße Episode. Es ist die dramatische Achse und birgt die Frage: in welcher Weise ist das Unendliche, Göttliche dem Menschen zugänglich, fühlbar, fassbar, erlebbar? Inwieweit nimmt der Mensch durch sein Wesen und sein Leben teil an dem Schöpferischen der Gottnatur? Inwieweit ist der geniale Mensch, ist jeder Mensch, der eine Persönlichkeit hat und nicht gleich den Choretiden der Helena als bloß elementarisches Wesen wieder im All verschwindet, zugleich Schöpfer? Nicht also erst durch Lektüre des ergänzlichen Geschichtchens vom Disput des Chinesen und Jesuiten und nicht zufällig kam Goethe dazu, im Disputationsakt Fausts Frage nach dem schaffenden Spiegel und Mephistos ausweichende Antwort zu erfinden.« S. 781f., vgl. Anm. 9.

¹¹ Das im Jahr 1717 französisch verfasste Werk mit dem Originaltitel: »Principes de la Nature et de la Grace fondés en Raison – Monadologie« erschien erstmals 1721, nachdem es ins Lateinische übertragen wurde. Leibniz formuliert darin folgende These: »Nun bewirkt diese Verknüpfung oder diese Anpassung aller geschaffenen Dinge an jedes andere und eines jeden an alle anderen, dass jede einfache Substanz Beziehungen hat, durch welche alle übrigen zum Ausdruck gelangen, und dass sie infolgedessen ein fortwährender lebendiger Spiegel der Welt ist.« Zitiert nach: Gottfried Wilhelm Leibniz. Monadologie. Neu übersetzt, eingeleitet und erläutert von Hermann Glockner. Stuttgart: Reclam 1979.

Monade hat eben »keine Fenster«,¹² sondern sie spiegelt das Universum aus inneren Quellen, zufolge ihrer αὐτάρκεια,¹³ aus immanenten Bestimmungen heraus, sie ist »Entelechie«¹⁴ im Sinne des Aristoteles ἔχουσι τὸ ἐντελές.¹⁵ Diese Übereinstimmung der Monaden und ihrer Zustände mit dem Universum, diese »Spiegelung« bildet das Wesen der »Harmonie préétablie«,¹⁶ die von Gott eingesetzt, ihre Erklärung nur in der göttlichen Weisheit und Gegenwart finden kann.

Die übermenschliche Größe jenes Leibnizschen Gedankens beginnt den modernen Philosophen erst jetzt allmählich aufzudämmern und die fortgeschrittensten Denker der Gegenwart fast in allen Ländern Europas haben es sich zur Aufgabe gemacht, tiefer in diese Welt des Leibniz einzudringen. Die Vorläufer jener Monaden-Theorie finden wir zunächst unter den Scholastikern, deren »substantielle Formen« schon eine Vorahnung davon zu sein scheinen, aber auch bei den Alten kann man genug Ansätze zu diesen Gedanken finden.

2.) Die »Coincidentia oppositorum« ist einer von den Lieblingsbegriffen des herrlichen Meisters Nicolaus Cusanus, der ihn hauptsächlich in seiner Schrift: »De docta ignorantia«¹⁷ eingehend erörtert hat. Unter

¹² »Die Monaden haben keine Fenster, durch die etwas hinein- oder heraustreten kann.«
In: Leibniz: Monadologie 7.

¹³ Wörtlich: Selbstgenügsamkeit, Selbstständigkeit

¹⁴ Die vollendete Wirklichkeit, das Ziel des Verwirklichens, das durch das Wirken selbst erreichte Ziel.

¹⁵ Vgl. Leibniz: Monadologie 18: »Man könnte allen einfachen Substanzen oder geschaffenen Monaden den Namen »Entelechien« geben; denn sie haben eine gewisse Vollendung in sich (ἔχουσι τὸ ἐντελές). Es gibt in ihnen eine Selbstgenügsamkeit (αὐτάρκεια), welche sie zu Quellen ihrer inneren Tätigkeiten und sozusagen zu unkörperlichen Automaten macht.«

¹⁶ Die Theorie der prästabilierten Harmonie besagt, daß Gott alle Beziehungen zwischen den Monaden von Anfang an so geordnet hat, daß alles Geschehen gesetzmäßig und zweckmäßig verlaufen muß, obwohl keine direkte Kausalität unter den Monaden besteht. Dies überträgt Leibniz auch auf Seele und Körper. »Aber bei den einfachen Substanzen findet nur ein idealer Einfluß der einen Monade auf die andere statt, welcher seinen Erfolg nur durch die Dazwischenkunft Gottes haben kann, insofern nämlich in den Ideen Gottes jede Monade mit Grund verlangt, dass Gott von Anbeginn der Dinge bei der Ordnung der anderen Monaden auf sie Rücksicht nimmt. Denn da eine geschaffene Monade keinen physischen Einfluß auf das Innere der anderen haben kann, so kann nur durch dieses Mittel die eine von der anderen abhängig sein.« (Monadologie 51)

¹⁷ De docta ignorantia I-III [»Über die belehrte Unwissenheit«, dt. EA u. d. T. »Von der Wissenschaft des Nichtwissens«, Freiburg 1862], Straßburg 1488.

»docta ignorantia« versteht Nicolaus Cusanus nicht etwa die Unwissenheit des Gelehrten, sondern vielmehr jene höchste Weisheit, jene reine, alles Wissen übersteigende Erkenntnis in der Intuition, im reinen Schauen, also eine Erkenntnisart, die dem »Entheismus« der Neuplatoniker verwandt ist. Hier, auf der Höhe der »docta ignorantia« gilt selbst das sonst felsenfeste Fundament aller Logik, der »Satz des Widerspruchs« nicht mehr, sondern, ganz im Gegenteil, der von der »Coincidenz der Gegensätze«.

So gibt es eine »coincidentia maximi cum minimo«¹⁸ des Unendlichgroßen mit dem Unendlichkleinen, aber auch des Geraden und des Krummen, der geraden Linie und des Kreises. Hier haben wir vielleicht? eine der Hauptquellen von Leibnizens Monaden-Begriff und seiner Idee des lebendigen Spiegels durch eine göttliche »Harmonie préétablie« zwischen Makro- und Mikrokosmos, denn in Gott schwindet alle Vielheit, die nur der Welt als Explication des Göttlichen zukommt; in Gott, in dem das Unendliche und das Größte Eins sind mit dem Kleinsten, dem Unendlichkleinen. »In divina contemplatione omnia absque differentia coincidunt«. (Nicolaus Cusanus: De coniect. II,1.)¹⁹

Der Gedanke jener »coincidentia oppositorum« läßt sich aber noch viel weiter zurück verfolgen; er findet sich beim Anaximander, wo sich alle Gegensätze im »ἄπειρον«²⁰ aufheben müssen, aber auch bei den Pythagoräern, in dem Gegensatz von πέρας²¹ und ἄπειρον, in dem Gegensatz der ἄρτιος²²- und περισσός²³- Zahlen, die sich auch in einem übergeordneten, höheren Princip aufheben und so alle Harmonik der Welt und der Musik begründen.

Daß in der neueren Zeit es vor allem Hegel gewesen ist, der sein ganzes tiefsinnig-schönes Gedankensystem auf die »coincidentia oppositorum« gestellt hatte, brauche ich Ihnen ja nicht besonders zu sagen.

Ich weiß nicht, ob Ihnen diese, etwas flüchtigen Angaben fürs Erste

¹⁸ De docta ignorantia I,4

¹⁹ In der göttlichen Betrachtung fallen alle ohne Unterschied zusammen.

²⁰ Wörtlich: das Unendliche, das Unbegrenzte. Nach Anaximander ist das »ἄπειρον« (das Unbegrenzte) der Urstoff, aus dem die Welt entstanden ist.

²¹ wörtlich: die Grenze

²² wörtlich: gerade

²³ wörtlich: ungerade

genügen werden; sollten Sie Näheres und mehr brauchen, so bin ich nach Kräften immer mit Freuden zu Ihrer Verfügung.

Bitte lassen Sie recht bald wieder von sich hören!

Mit herzlichen Grüßen

Ihr getreuer

Fritz Eckstein

Warum Hermann Bahr sich für diese Fragen interessierte und ob er sich für eine literarische Arbeit damit auseinandersetzte, konnte nicht ermittelt werden.²⁴ Für Hofmannsthal hat der Brief nur insofern eine Bedeutung, als Eckstein den Dichter erneut, mit erheblichem Nachdruck und schließlich mit Erfolg auf Konrad Burdachs Werk »Faust und Moses« aufmerksam machen konnte, das von nun an für ihn in so vieler Hinsicht ein »unerschöpfliches Buch« werden sollte, »das nach unendlichen Richtungen führt, einen aufregt, bestätigt, bereichert und beruhigt zugleich«.²⁵ Dies geht nicht nur aus seinen Briefen vom 7. Juni und 20. Juli des Jahres 1917²⁶ an Eckstein hervor, sondern auch aus einer Vielzahl von Briefen an Anton Kippenberg²⁷ und Konrad Burdach,²⁸

²⁴ Am 23. April 1917 schreibt Hermann Bahr an Eckstein: »... Hofmannsthal hat mir Deinen Brief geschickt [...] ich danke Dir herzlichst, lieber alter Freund, er hilft mir sehr, und an den sehr merkwürdigen Stellen, wo mein Denken jetzt Gott sei Dank herumflattert, ist es mir ein wunderliches Erlebnis, gerade Deine Hand zu ergreifen, die ich denn in Erinnerung an schöne Vergangenheiten herzlichst drücke als Dein getreuer alter Hermann Bahr.« Jugendtage mit Hermann Bahr. In: Neue Freie Presse, 7. Februar 1934. An dieser Stelle möchte ich Frau Prof. Dr. Elsbeth Dangel (Deutsches Seminar, Basel) und Herrn Dr. Kurt Ifkovits (Österreichisches Theatermuseum, Wien) danken, die ebenfalls versucht haben, eine Antwort auf diese Frage zu finden.

²⁵ Vgl. Brief vom 7. Juni 1917 an Friedrich Eckstein. In: Martin E. Schmid (Anm. 6), S. 400.

²⁶ Vgl. die Briefe Nr. 12 und Nr. 13. In: Martin E. Schmid (Anm. 6).

²⁷ In seinem Brief an Anton Kippenberg vom 11. September 1920 macht Hofmannsthal den Verleger auf Burdachs Abhandlung aufmerksam: »Kennen Sie aber – oder es stünde Ihnen beiden hier eine ungemeine Freude und Bereicherung bevor, die herrliche, wirklich mit nichts zu vergleichende Abhandlung von Konrad Burdach »Faust und Moses« nur erhältlich in den Berichten der Berliner Akademie Jahrgang 1912?« BW Insel, Sp. 780.

²⁸ Vgl. Brief an Konrad Burdach vom 18. Februar 1918: »[...] Im Frühjahr 17, durch einen Bekannten, einen einsamen Vielleser, geriet mir Ihre Abhandlung über Faust u. Moses in die Hand und ich überschritt die gehütete Schwelle Ihrer Welt.« In: NZZ, 18. August

sowie aus den zahlreichen Anstreichungen aus Hofmannsthals »Faust und Moses«-Exemplar, das sich bis heute in seiner Bibliothek erhalten hat. Vieles aus Burdachs Abhandlung, der er auch das Motto des ›Ad me ipsum‹ entnahm, floß in Hofmannsthals nachgelassene Dramenfragmente »Der Priesterzögling«²⁹ und »Xenodoxus« ein.³⁰ Begriffe, Motive, ja sogar ganze Textpassagen, wie die Reden des Arztes in der zweiten Fassung des Dramas »Der Turm«, wurden von Burdachs »Faust und Moses«, insbesondere von den darin abgedruckten Briefen und Schriften Goethes und Herders, beeinflusst.³¹

1974. Am 17. September 1920 teilt Hofmannsthal Burdach aus Aussee mit: »Vielleicht macht es Ihnen ein kleines Vergnügen zu hören dass sich unter den wenigen Büchern die ich hier mit mir habe, neben einigen Bänden Goethe, einem Band Cervantes und den ›Charakteren‹ von Labruyere die Abhandlungen ›Faust u. Moses‹ und ›Die Entdeckung des Minnege. u. d. deutsche Sprache‹ sowie Band III Ihres Hauptwerkes befinden. Die Schrift ›Faust u. Moses‹ habe ich nun, ich glaube zum vierten Mal mit der grössten Aufmerksamkeit von der ersten bis zur letzten Zeile gelesen und mich nicht weniger als bei einer der früheren Lesungen dadurch angeregt, in manchen Gedanken geklärt, und vielfältig bereichert.« In: NZZ, 14. März 1980.

²⁹ Vgl. SW XIX Dramen 17: S. 328,37; 333,30; 334,37; 335,7.

³⁰ Vgl. ebd.: S. 360,36; 407,23; 408,5; 561,25ff.; 562,1.

³¹ Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2: S. 499, 30; 500,7ff.; 508,15; 509,5; 510,3; 517,16.

Dokumentation eines Skandals Arthur Schnitzlers »Lieutenant Gustl«

Die erste deutschsprachige Monolognovelle war zunächst vor allem ein Medienereignis im Zeitalter beginnender Massenkommunikation.¹ Während, so Arthur Schnitzler rückblickend, die Lesung von »Lieutenant Gustl« Ende November 1900 in der Literarischen Vereinigung in Breslau unaufgeregt zur Kenntnis genommen worden war, wirkte ihr Druck am 25. Dezember in der Weihnachtsbeilage der »Neuen Freien Presse« explosiv.² Ein Grund liegt in der besonderen Rolle, die die »Neue Freie Presse« in der Öffentlichkeit spielte. Ihr Feuilleton wie auch die Beilagen zu den hohen Festtagen waren ein Schauplatz öffentlicher Aufmerksamkeit. »In Wien gab es eigentlich nur ein einziges publizistisches Organ hohen Ranges, die »Neue Freie Presse«, schreibt Stefan Zweig, »die Feiertagsnummern zu Weihnachten und Neujahr stellten mit ihren literarischen Beilagen ganze Bände mit den größten Namen der Zeit dar: Anatole France, Gerhart Hauptmann, Ibsen, Zola, Strindberg und Shaw fanden sich bei dieser Gelegenheit zusammen in diesem Blatte, das für die literarische Orientierung der ganzen Stadt, des ganzen Landes unermesslich viel getan hat.«³ Es waren also maßgeblich das besondere Datum und der exponierte Ort der bedeutendsten Zeitung der Monarchie, die dem »Lieutenant Gustl« zu einer Prominenz verhalfen, von der aus alles Weitere seinen Ausgang nahm.

Zeitungen waren das Fundament des öffentlichen Austausches, der ausgezeichnete Ort dafür war das Kaffeehaus. Die Zeitungslektüre erweiterte diesen Ort gleichsam nach außen zu einem virtuellen Gesprächs-

¹ Vgl. Sigurd Paul Scheichl und Wolfgang Duchkowitsch: Einleitung. In: Zeitungen im Wiener Fin de Siècle. Hg. von S. P. S. und W. D. Wien/München 1997, S. 17.

² Wieder abgedruckt in: Arthur Schnitzler: Lieutenant Gustl. Hg. und kommentiert von Ursula Renner unter Mitarbeit von Heinrich Bosse. Frankfurt a. M. 2007 (Suhrkamp Basis Bibliothek 33); hier auch Details zur Entstehungsgeschichte, zu den militärgeschichtlichen Zusammenhängen (S. 120 ff. und Stellenkommentare) und zur Forschungsliteratur. Im folgenden zitiert als Schnitzler: Lieutenant Gustl (1900/2007).

³ Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers [1944]. 26.–35. Tsd. Frankfurt a. M. 1972, S. 81.

raum, in dem Meldungen, Neuigkeiten und Informationen einschließlich echoförmiger Wiederholungen und Varianten bereits gemeldeter Nachrichten zirkulierten und nachhallten. Insbesondere für Wien läßt sich das meinungsbildende, provozierende, unterhaltende, überhaupt das soziale kommunikative Potential kaum überschätzen. Ihrer Verbreitung und Form nach waren die Zeitungen um 1900 heterogen – verbunden waren sie jedoch im Warencharakter der Nachricht, in dem Umstand, daß die »Neuigkeitenfabrik«⁴ für einen möglichst großen Leserkreis Erzeugnisse produzierte, die dem Druck von Konkurrenz unterlagen und die gesteuert wurden vom Wunsch nach Verkäuflichkeit.

Der durch die Weihnachtsbeilage so exponiert in die Öffentlichkeit gelangte »Lieutenant Gustl«, dessen Titelfigur die Verkörperung einer militärischen Durchschnittsexistenz im Wien der Gegenwart ist, hat seinem Erfinder am Beginn eines neuen, vermeintlich »modernen« Jahrhunderts zwar nicht den Kopf, aber den Kragen, jedenfalls seine Charge als Offizier gekostet. Schnitzler selbst hat, auf der Grundlage des militärischen Schriftverkehrs, diesen nervenaufreibenden Skandal um seinen Text und um seine Person, der Ende Dezember 1900 ins Rollen kam und sich bis zum Sommer 1901 hinzog, eigenhändig rekonstruiert. Erst 1959 wurde seine private Chronik der fortlaufenden Ereignisse von seinem Sohn Heinrich Schnitzler publiziert.⁵ Sie ist der Ausgangspunkt für den vorliegenden Versuch, das geballte Gerede des Skandals, wie es dem Autor selbst zu Gehör kam, einmal im vollen Umfang zu präsentieren.⁶ Schnitzlers Übersicht basiert zu einem Gutteil auf den Pressemeldungen,

⁴ Karl Bücher: Die Anfänge des Zeitungswesens [1892]. In: Ders.: Auswahl der publizistikwissenschaftlichen Schriften. Hg. von Heinz-Dieter Fischer und Horst Minge. Bochum 1981, S. 117–146, S. 145.

⁵ Zuvor hatte Arthur Schnitzler bereits Otto Schinnerer seine Aufzeichnungen zur Verfügung gestellt. Vgl. Otto P. Schinnerer: Schnitzler and the Military Censorship. Unpublished Correspondence. In: Germanic Review 5, 1930, S. 238–246.

⁶ Hans-Ulrich Lindken: Vor- und Nachspiele zu Arthur Schnitzlers »Lieutenant Gustl«. In: Das Magische Dreieck. Polnisch-deutsche Aspekte zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. von H.-U. L. Frankfurt a. M., Bern u. a. 1992, S. 49–75, und Ian Foster: Arthur Schnitzler. The Schnitzler Affair. »Leutnant Gustl«, Military Education and Officer Recruitment. In: Ders.: The Image of the Habsburg Army in Prose Fiction 1888 to 1914. Bern u. a. 1991, S. 232–261, und ders.: »Leutnant Gustl«: The Military, the Press and Prose Fiction. In: Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. Hg. von Ian Foster und Florian Krobb. Bern u. a. 2002, S. 185–198, haben dazu bereits Ansätze geliefert.

die ihm der Zeitungsausschnittdienst des »Observers« lieferte. Wie wichtig ihm die Dokumentation seiner eigenen öffentlichen Wirkung war, zeigt sich daran, daß er in seinem Testament vom 16. 8. 1918 verfügte, daß sie, nach einer Schutzfrist von fünf Jahren nach seinem Tod, für die Forschung zur Verfügung gestellt werden sollte.

Anders als Hofmannsthal – obschon auch der, etwa in seinem »Mitterwurzer«-Essay, Medienkritik betrieb –, hatte Schnitzler von Anfang an ein ambivalentes, größtenteils gespanntes Verhältnis zur Wiener Presse: »Aegerlich ist es ja nur,« schreibt er 1903, »dass ich auf die Oeffentlichkeit angewiesen bin«. ⁷ Umgekehrt nahm die Presse ihm, wie im Falle von »Freiwild« (1896) oder »Lieutenant Gustl«, seine politische Haltung übel und seine libertinären Themen, mit denen sich der Autor aus Sicht der Kritiker auf die Erregung öffentlichen Ärgernisses zubewegte: »Denken Sie«, schreibt Schnitzler 1893 an Hofmannsthal,

mir ist man endlich draufgekommen, daß ich auf die sexuellen Instincte der Menge speculiere und meine »cynischen«, »plumpen«, Sachen mit verletzen der Absichtlichkeit schreibe – (offenbar um mittelst meiner Trivialität viel Geld zu machen.) –

Der Ruhm dieser Entdeckung gebührt der Wiener Abendpost, welche im übrigen zugleich Geschmack genug hat, die Leichtbeschwingtheit Ihrer Verse zu loben. (Referent Bruno Walden). – ⁸

Daß Schnitzler seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre so genau über die ihn betreffenden Presseäußerungen informiert war, verdankt sich im wesentlichen einer neuen Institution, die mit der Erscheinungsvielfalt des neuen Massenkommunikationsmittels entstanden war, dem Zeitungsausschnittdienst. ⁹ Er versprach seinen Klienten Weitblick und geordnete Informationen und verdiente daran, daß die Nachrichtenflut unüberschaubar geworden war. Denn die »Zahl der periodischen Zeit-

⁷ Tagebucheintrag vom 19. 3. 1903. Schnitzlers Tagebuch wird im folgenden zitiert nach der Ausgabe Arthur Schnitzler. Tagebuch. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach hg. von der Österr. Akademie der Wissenschaften. 10 Bde. Wien 1981–2000.

⁸ 11. 8. 1893, in: BW Schnitzler [1983], S. 43. Bruno Walden (Pseud. für die Wienerin Florentine Galliny, auch Fl. v. Kovach; 1845–1913) war ständige Mitarbeiterin der »Wiener Zeitung« und Korrespondentin verschiedener anderer Zeitungen. Bekannt wurde sie als Hg. der Briefe Bismarcks.

⁹ 1879 wurde in Paris das erste Zeitungsausschnittbüro gegründet. Vgl. Anke te Heesen: Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne. Frankfurt a. M. 2006, S. 25.

Alex. Weigl's Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

105

„OBSERVER“

Ausschnitt

Nr.

18

I. österr. behördl. conc. Bureau für Zeitungsberichte u. Personalnachrichten

Wien, IX/1. Türkenstrasse 17.

— Filiale in Budapest: „Figyelő“ —

Vertretungen in Berlin, Chicago, Genf, London, Newyork, Paris, Rom, Stockholm.

Ausschnitt aus:

vom 11/1. 1901.

Illustr. Wiener Extrablatt

* In Künstlerkreisen spricht man seit einigen Tagen von einer Affaire, deren Mittelpunkt Arthur Schnitzler ist. Der Dichter hat kürzlich eine Novelle „Lieutenant Gustl“ betitelt, veröffentlicht. Der Inhalt dieser Novelle soll bei der Militärbehörde Anstoß erregt haben, und da der Verfasser Oberarzt der Landwehr in Evidenz ist, sollen amtliche Schritte eingeleitet worden sein.

Bezugs-Bedingungen:

Für 50 Zeitungsausschnitte (Artikel oder Notizen)	Kr. 15.—	} inclusive Porto. Zahlbar im Voraus.
„ 100	28 —	
„ 200	50.—	
„ 500	110.—	
„ 1000	200.—	

Im Gegensatze zu anderen Bureaux für Zeitungsausschnitte ist das Abonnement durch keine bestimmte Zeitdauer begrenzt; — auch steht es den Abonnenten frei die aufgegebenen Themen zu ergänzen oder zu ändern.

Der „OBSERVER“ veranstaltet täglich einen Auszug enthaltend die Inhaltsangabe aller wichtigen Mittheilungen der Wiener Morgenblätter (Tagesjournale ausser „Neue Freie Presse“ und „Wiener Zeitung“) wodurch eine Uebersicht über das gesammte politische und wirthschaftliche Leben des In- und Auslandes in drastischer Kürze geboten wird. Diese Mittheilungen werden in Wien um 9 Uhr Früh verschickt.

Prospecte gratis und franco.

Abb. 1

schriften«, so Ernst Viktor Zenker in seiner 1900 für die Weltausstellung in Paris verfaßten »Geschichte der Journalistik in Österreich«, war

von 345 im Jahre 1862 auf 2523 zu Beginn des Jahres 1897, die Zahl der politischen Journale in der gleichen Zeit von 109 auf 738 gestiegen. Allein das Bild der nackten Ziffer wird nie ein richtiges Urtheil über die wachsende Bedeutung der Presse für unsere Heimat vermitteln. Österreich vereint auf so engem Raume eine so reiche Fülle ethnisch, social und culturell verschiedener Elemente, dass jede Durchschnittsziffer Geist und Leben verliert.¹⁰

Diesem Umstand Rechnung tragend, hatte am 1. Oktober 1896 in Wien und Budapest der »Observer«-Ausschnittdienst, »Alex. Weigl's Unternehmen für Zeitungsausschnitte und Bibliographie«, das »1. österr. behödl. konzessionierte Büro für Zeitungsnachrichten«, sein Büro eröffnet. Unter dem Briefkopf

Telefon 12801
Alex. Weigl's Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte
»OBSERVER«

I. österr. behödl. cone. Bureau für Zeitungsberichte u. Personalnachrichten
Wien, IX/1. Türkenstrasse 17.
—— Filiale in Budapest: »Figyelő« ——
Vertretungen in Berlin, Chicago, Genf, London, Newyork, Paris, Rom,
Stockholm.

wurde mit Angabe von Quelle, Datum und Laufnummer der jeweils einschlägige Artikel aufgeklebt. Am Fuß der Seite erschien noch ein Hinweis zu den Bezugsbedingungen und zu den Leistungen der Firma:

Für	50 Zeitungsausschnitte (Artikel oder Notizen)	Kr.	15.–	} inclusiv Porto Zahlbar Vorau
"	100	"	28.–	
"	200	"	50.–	
"	500	"	110.–	
"	1000	"	200.–	

Im Gegensatze zu anderen Bureaux für Zeitungsausschnitte ist das Abonnement durch keine bestimmte Zeitdauer begrenzt; – auch steht es

¹⁰ Ernst Viktor Zenker: Geschichte der Journalistik in Österreich verfasst aus Anlass der Weltausstellung Paris 1900. Mit e. Vorwort von Ferdinand von Saar. Wien 1900, S. 63.

den Abonnenten frei die aufgegebenen Themen zu ergänzen oder zu ändern.

Der »OBSERVER« veranstaltet **täglich** einen Auszug enthaltend die **Inhaltsangabe aller wichtigen Mittheilungen der Wiener Morgenblätter** (Tages-journale ausser »Neue Freie Presse« und »Wiener Zeitung«) wodurch eine Uebersicht über das gesammte politische und wirthschaftliche Leben des In- und Auslandes in drastischer Kürze geboten wird. Diese Mittheilungen werden in Wien um 9 Uhr Früh verschickt.¹¹

Nicht ausgewertet wurden also jene beiden Zeitungen, die sowieso überall zu haben waren.

Die Zeitungsausschnittsammlung Schnitzlers – sie umfaßt etwa 21.000 Artikel und andere Objekte –, wird heute in den Special Collections der Old Library der University of Exeter in England aufbewahrt.¹² Für die Zeit des Skandals um »Lieutenant Gustl«, also im wesentlichen für das Jahr 1901, verzeichnet das Archiv etwa 175 Meldungen und Artikel. Ihr Zustand ist in vielen Fällen fragil, für eine Reihe von Artikeln fehlen Datum und/oder Quellennachweis, einige sind nicht mehr auffindbar.¹³ Auf dieser Basis, unter Einschluß einiger neu aufgefunderener Quellen, aber unter Ausschluß der nicht deutschsprachigen Presse, soll mit der folgenden Dokumentation ein Beitrag zur Mediendiskursgeschichte um 1900 geleistet werden.

Die Zeitungsartikel über Schnitzlers »Lieutenant Gustl« – z. T. sind sie selbst meinungsbildend, z. T. schreiben sie andere Artikel nach und um –, machen deutlich, welche Themen virulent sind und in diesem Zusammenhang (re-)aktiviert oder verstärkt werden: Juden, Duell, Militär. Die Kollision zwischen einem in vieler Hinsicht auf ar-

¹¹ Heute analysiert der »Observer« nach eigenen Angaben laufend 2341 Printmedien, 968 Online Portale, Newsgroups, Weblogs sowie 160 Radio- und TV-Sendungen in Österreich. Vgl. www.observer.at.

¹² Olga Schnitzler hatte sie dem Germanisten Henry B. Garland, der von 1947 bis 1972 in Exeter lehrte, übergeben. Nach seinem Tod ging die Sammlung an die University of Exeter Library (Special Collections): MS 214 Schnitzler Archive. Ich danke den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek Exeter für ihre Kooperation.

¹³ Für die Mithilfe bei dem, was vorliegt, danke ich herzlich Sibylle Vaut und Fabian Wolbring, Essen; Peter Michael Braunwarth, Wien, und ganz besonders, wie so oft, Heinrich Bosse, Freiburg.

chaischen Regeln aufruhenden Ehrencode, einem auf neue Bedürfnisse sich einstellenden Militär und einer ambivalent eingestellten Zivilbevölkerung werden an den zeitgenössischen Duell-Debatten erkennbar; und diese grundieren wiederum die Debatte um »Lieutenant Gustl«. Was die Dokumentation nicht, wohl aber das Vor- und Zurückblättern in den Zeitungen zeigt, ist eine behauptete Bedrohung nicht nur im Inneren, sondern auch von außen: das Thema der Chinesen und der »gelben Gefahr« als Reaktion auf den »Boxeraufstand« läuft gleichsam kontrapunktisch mit.

Aus heutiger Sicht immer noch schockierend ist die ungehemmte öffentliche Agitation gegen Juden. Die antisemitischen Blätter reagieren mit einer Heftigkeit auf Schnitzler, als müßten sie beweisen, daß sie selbst den »Volkgeist« vertreten, von dem sie meinen, daß Schnitzler ihn dem Leutnant Gustl unterstellt habe. So wie der »ganz normale Österreicher« Gustl rassistisch und antisemitisch und voller Vorurteile ist, erscheint auch die »Reichswehr«. Die Bereitschaft Gustls zur physischen Gewalt kehrt wieder in der Haßrede der antisemitischen und militärfreundlichen Blätter gegen Schnitzler. Der Nexus zwischen der Gewaltdisposition des Militärs und der Gewaltbereitschaft des Leutnants spiegelt sich in der symbolischen Gewalt vieler Beiträge, ganz besonders in der visuellen der Karikaturen, die ihre Aufgabe, Komplexität zu reduzieren, radikal mißbrauchen. So wird Gustls Verhaltensmuster indirekt noch einmal bestätigt durch die Wirklichkeit der Zeitungen und als reale Bedrohung erkennbar. Nicht erst die Boykotte und Pogrome gegen Juden, die 1933 den Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland und in Österreich markieren, lassen die »Barbarei« sichtbar werden, sondern die Presse als Sprachrohr einer vermeintlich zivilisierten Öffentlichkeit und eines mündigen »Volkes« stimmen schon um 1900 vollmundig auf etwas ein,¹⁴ was Schnitzler selbst während seines Studiums und in seiner Militärdienstzeit 1882/83 bereits als Unterscheidung erfahren hat: »Auch unter den militärärztlichen Eleven, wie beinahe in allen Freiwilligenabteilungen – und wo nicht sonst! – fand eine – sagen wir auch hier »reinliche Scheidung« zwischen christlichen und jüdischen oder, da das

¹⁴ Vgl. zur schleichenden Akzeptanz von Gewalt und Antisemitismus in Deutschland Michael Wildt: Volksgemeinschaft als Selbstermächtigung. Gewalt gegen Juden in der deutschen Provinz 1919–1939. Hamburg 2007.

nationale Moment immer stärker betont wurde, zwischen arischen und semitischen Elementen statt«.¹⁵

Daß ein literarischer Text Anlaß ist, derart judenfeindlich gegen den Autor zu agieren, entlarvt die Bereitschaft, der Aggression freien Lauf zu lassen.

I Arthur Schnitzlers Rekonstruktion

*Die Presse, Wien, Nr. 3454, 25. Dezember 1959, S. 9*¹⁶

Die Wahrheit über »Leutnant Gustl«

Eine Novelle, die einst zu einer »Affäre« wurde / Von Arthur Schnitzler

Im Nachlaß Arthur Schnitzlers fand sich auch eine Reihe von Aufzeichnungen, in denen der Dichter das äußere Schicksal einiger seiner Werke festgehalten hat. Die »Presse« ist in der Lage, jene Aufzeichnungen, die das Schicksal von Schnitzlers Meisternovelle »Leutnant Gustl« betreffen, zum erstenmal der Öffentlichkeit vorzulegen. Diese Novelle hatte, wie manchen Lesern noch innerlich sein dürfte, ein besonderes Nachspiel.

In Form eines »inneren Monologs« schildert Schnitzler in diesem Werk, wie ein junger k. u. k. Offizier, eben Leutnant Gustl, in einen moralischen Konflikt gerät. Nach einem Konzert, im Gedränge bei der Garderobe, faßt ein Bäckermeister den Säbelknauf des Leutnants an, nennt diesen einen »dummen Buben« und kann sich »ungestraft« entfernen. Obwohl die Szene keine Zeugen hatte, fühlt sich der Leutnant doch, solange der Bäckermeister lebt, um seine Satisfaktionsfähigkeit gebracht und sieht keinen anderen Ausweg, als den Selbstmord. In der gleichen Nacht aber trifft den Bäckermeister der Schlag, und so darf Leutnant Gustl weiterleben.

¹⁵ Arthur Schnitzler: Jugend in Wien. Eine Autobiographie [1968]. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Mit e. Nachwort von Friedrich Torberg. München 1971, S. 140. Vgl. auch die vielen Klagen Schnitzlers in seinen Tagebüchern über die »infamen Angriffe, denen man als Jude ausgesetzt ist« (so am 11.2.1898).

¹⁶ »Die Presse«, als Nachfolgerin der Wiener »Neuen Freien Presse« (s. u. Anm. 74) von Ernst Molden 1946 neu gegründet; zunächst als Wochenzeitung, ab 1948 als Tageszeitung. 1959 war Moldens Sohn Fritz Molden Herausgeber, Chefredakteur war Milan Dubrovic, für Literatur und Theater waren Piero Rismondo, Oskar Maurus Fontana und Rudolf Kalmar verantwortlich.

Obwohl die Novelle keinerlei Verletzung der Militärmoral enthält, fühlten sich doch bestimmte Militärkreise offenbar durch den Geist einer nachdenklichen Ironie, mit dem hier ein Seelenzustand zergliedert wird, irritiert. Unter dem Titel »Leutnant Gustl – Äußeres Schicksal« berichtet Arthur Schnitzler über die Ereignisse, die der Erstveröffentlichung des Werkes in der »Neuen Freien Presse« folgten. Es sind Aufzeichnungen lediglich zu seiner persönlichen Erinnerung. Die in ihnen erwähnten Dokumente befinden sich, ebenso wie ein Briefentwurf des seinerzeitigen Burgtheaterdirektors Max Burckhard im Zusammenhang mit der »Leutnant-Gustl-Affäre«, im Besitze des Sohnes des Dichters, Professor Heinrich Schnitzler.

Die »Presse« gibt im nachfolgenden Arthur Schnitzlers Aufzeichnungen genau in der Form und in der Schreibweise des Originals wieder.

Geschrieben im Sommer 1900. Reichenau, Kurhaus. Zum Teil nach einer tatsächlich vorgefallenen Geschichte, die einem Bekannten von Felix Salten passiert ist, einem Herrn Lasky (?), im Foyer des Musikvereinssaals.¹⁷

Vorlesung im Privatkreis erregte keinerlei Bedenken.

Noch vor der Veröffentlichung las ich es in Breslau in einem literarischen Verein vor.

Erschien in der Weihnachtsnummer der »Neuen Freien Presse« 1900.

Honorar 150 Gulden, das dann später auf meine Reklamation hin verdoppelt wurde.

In einer großen Anzahl der Weihnachtsnummern fehlten die drei letzten Spalten. Bald nach Erscheinen höre ich, daß die Novelle in militärischen Kreisen böses Blut mache.

In einem Ringcafé sitzen Offiziere zusammen und streichen gewisse Stellen rot an.

Ende Dezember oder Anfang Jänner erscheint in der »Reichswehr« ein denunziatorischer Artikel des Herrn Gustav Davis. Herr Davis will dadurch seine Beziehungen mit dem Kriegsministerium, die in der letzten Zeit erheblich gelitten haben, wieder befestigen.

Es erfolgt vorläufig nichts. Wie ich später erfahre, erwartet man, daß ich die Angelegenheit eventuell durch ein persönliches Vorsprechen bei

¹⁷ Zur Entstehungsgeschichte s. Schnitzler: Lieutenant Gustl (1900/2007) (Anm. 2), S. 71 ff.

Erzherzog Rainer (Chef der Landwehr, frühere Beziehung mit meinem Vater durch die Poliklinik) in Ordnung bringe. Insbesondere aber erwartete man einen solchen Schritt von mir nach Eintreffen folgenden *Befehls der k. k. Landwehrrergänzungsbezirkskommando Nr. 1*:

»Seiner Hochwohlgeboren Herrn k. u. k. Oberarzt im Verhältnis der Evidenz A. S. – Wien, am 3. Jänner 1901.

Sie haben bekannt zu geben, ob Sie der Verfasser des am 25. Dezember 1900 in der Neuen fr. Presse erschienenen Feuilletons »Leutnant Gustl« sind. Diese Meldung hat bis 6. d. M. eingesendet zu werden. – Sekker, Major.«

Nach Empfang dieses Schreibens setze ich mich mit Hofrat Burckhardt in Verbindung,¹⁸ früher Burgtheaterdirektor, jetzt im Verwaltungsgerichtshof (er wohnt mit mir im gleichen Haus), mit dem ich von nun an diese Angelegenheit in all ihren Phasen weiter berate. Ich antworte am 6. Jänner dem L. E. K.:

»Ich erachte mich in keiner Weise verpflichtet, dienstliche Meldungen oder Auskünfte über meine literarische Tätigkeit zu erstatten, da ich als Oberarzt im Verhältnis der Evidenz im Sinne des § 62 des Wehrgesetzes nur mehr jenen Beschränkungen unterworfen bin, welche für die Evidenzhaltung erforderlich sind. Nach dieser Feststellung nehme ich selbstverständlich keinen Anstand, zu erklären, daß ich der Verfasser der am 25. Dezember 1900 in der N. Fr. Pr. erschienenen, mit meinem vollen Namen gezeichneten Novelle »Leutnant Gustl« bin. – Dr. A. S.«

Mit dieser Antwort kreuzte sich folgender neuerliche Befehl des L. E. K.

»Wien, am 8. Jänner 1901

Sie haben sofort nach Erhalt dieses Befehles zu melden, ob Sie mit dem Verfasser des am 25. Dez. 1900 in der N. Fr. Pr. erschienenen

¹⁸ Max Eugen Burkhard (1854–1912), Jurist im Unterrichtsministerium, dann Nachfolger von Alfred Freiherr von Berger als »artistischer Sekretär« und 1890–1898 Direktor des Wiener Hofburgtheaters. Er setzte sich für ein »modernes« Theater ein, für Ibsen und die Dramen des Naturalismus, auch für Schnitzlers »Liebelein« (1895), und engagierte große Schauspieler (Mitterwurzer, Kainz, Sandrock, Medelsky u. a.). Von seinem Amt nahm er in voller Uniform mit Orden Abschied – auf dem Fahrrad (vgl. Arthur Schnitzler: Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1981, S. 875). 1901 wechselte er zum Verwaltungsgerichtshof. Als anarchistischer Hofrat Dr. Winkler in »Professor Bernhards« und im nachgelassenen Drama »Das Wort« ist er in Schnitzlers Textwelt eingewandert.

Feuilletons »Leutnant Gustl« identisch sind. Gleichzeitig haben Sie sich schriftlich zu rechtfertigen, warum Sie dem Res. Befehle Nr. 3, welcher am 4. d. M. rekommandiert an Sie abgesendet wurde, bis zu dem am 6. d. M. gestellten Termine nicht nachgekommen sind.

Sekker, Major«.

Hierauf war natürlich eine weitere Antwort überflüssig.

Es erfolgte dann ein Schreiben des ehrenrätlichen Ausschusses der Landwehroffiziere und Kadetten in Wien.

»Wien, am 24. Jänner 1901

Das k. k. Landwehrtruppendifvisionskommando hat mit Befehlsschreiben vom 11. Jänner l. J. die ehrenrätliche Vorverhandlung wider Sie angeordnet. Hievon werden Herr Oberarzt verständigt und gleichzeitig aufgefordert, Mittwoch, d. 30. Jänner l. J., 9 Uhr vorm., sich vor dem ehrenrätlichen Ausschuss für Landwehroffiziere und Kadetten, Wien (Siebenbrunnenweg 37, Landwehrkaserne), Dienstzimmer des 1. BO. K., einzufinden. Adjustierung: Rock und Kappe.

Bruneweki,¹⁹ Oblt.«

Ich war unschlüssig, ob ich dieser Aufforderung zu folgen hätte. Burckhardt warnt mich. Eine gesetzliche Handhabe zu zwangsweiser Vorführung fehle. Immerhin sei es in Österreich nicht ausgeschlossen, daß man *gegen* das Gesetz mich von einer Militärpatrouille abholen lasse. Sehr einverstanden ist B. auch, daß ich ihm wichtige Papiere zur Aufbewahrung übergebe, da er eine Hausdurchsuchung nicht für ausgeschlossen hält. Keineswegs aber solle ich mich in der Kaserne in Uniform einfinden, ich unterstehe dann sofort den militärischen Gesetzen, die Verhandlungen finden unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt und so könne man nicht wissen, was weiter erfolge. Ich antwortete darauf nach der Burckhardt'schen Vorlage Folgendes:

»Ich nehme zur Kenntnis, daß gegen mich eine ehrenrätliche Vorverhandlung angeordnet ist. Da ich im Sinne des § 62 des Wehrgesetzes in militärischer Hinsicht dermalen nur jenen Beschränkungen unterworfen bin, die für die Evidenzhaltung erforderlich sind, kann ich die an mich gerichtete Vorladung am 30. Januar behufs Einvernahme zu erscheinen nur dahin verstehen, daß mir Gelegenheit zur Aufklärung oder Verteidi-

¹⁹ Vermutlich Verlesung für Brumowsky [i], der einer der Unterzeichner des Ehrenratsbeschlusses war (s. u. S. 46).

gung eröffnet werden soll. Ich gedenke jedoch von diesem Rechte keinen Gebrauch zu machen und erkläre mich daher einverstanden, daß jenes ehrenrätliche Verfahren, von dessen Einleitung ich mit Zuschrift etc. etc. verständigt wurde, ohne meine Einvernehmung durchgeführt werde.«

Darauf erhielt ich am 12. Februar 1901 vom ehrenr. A. folgendes Schreiben:

»Im Sinn des § 17 der Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren, werden Sie verständigt, daß die Offiziersversammlung in Ihrer ehrenrätlichen Angelegenheit am Freitag, dem 22. Februar, Nachmittag stattfindet, und werden Sie daher aufgefordert, bei derselben entweder persönlich zu erscheinen oder eine schriftliche Äußerung vorlegen zu lassen. Adjustierung: en parade.« Diese Versammlung wurde auf den 23. verschoben.

Meine Antwort lautete:

»Ich nehme zur Kenntnis, daß die Offiziersversammlung in einer mich betreffenden ehrenrätlichen Angelegenheit für den 23. d. [M.] anberaumt ist. Ich stelle zugleich fest, daß mir nicht mitgeteilt wurde, weshalb ein ehrenrätliches Verfahren gegen mich angeordnet wurde. Aus einer seinerzeit an mich gerichteten Anfrage des E.B.K. schließe ich, daß die Anordnung des Verfahrens aus Anlaß der Veröffentlichung meiner Novelle »Leutnant Gustl« in der N. Fr. Pr. für notwendig erachtet wurde. Da ich aber von meinem Standpunkt nicht einzusehen vermag, inwiefern die Veröffentlichung dieser Novelle als eine jener Handlungen oder Unterlassungen gedeutet werden könne, die einem ehrenrätlichen Verfahren unterliegt, entfällt für mich jeder Anlaß zu einer weiteren Äußerung in dieser Angelegenheit.«

Schreiben des ehrenrätl. Aus. vom 2. März 1901.

»Im Sinne des § 19 etc. etc. werden Sie verständigt, daß zufolge des Beschlusses der Offiziersversammlung vom 23. Febr. 1. J. die ehrenrätliche Untersuchung wider Sie wegen der von Ihnen verfaßten in der N. Fr. Pr. vom 25. Dez. 1900 erschienenen Novelle »Leutnant Gustl« eröffnet wird. Gleichzeitig werden Sie für Mittwoch d. 13. März 9 Uhr Vorm. vor obigen ehrenrätlichen Ausschuß mit dem Beisatze vorgeladen, daß ein Ausbleiben ihrerseits die Durchführung der Untersuchung und die Beschlußfassung des Ehrenrates nicht hindern würde und daß eine schriftliche Verantwortung unzulässig ist. Adjustierung: Rock und Kappe.«

Hierauf antwortete ich nicht.

Am 16. April Verständigung, daß die Schlußverhandlung am 26. stattfindet:

»Sie werden aufgefordert, zu dieser Schlußversammlung umso gewisser persönlich zu erscheinen, oder einen geeigneten Verteidiger zu entsenden, als sonst die Schlußverhandlung und Beschlußfassung bloß auf Grund der Untersuchungsakten vorgenommen werden würde. Beigefügt wird, daß es Ihnen gestattet wird, in Begleitung Ihres Verteidigers zu erscheinen und daß eine etwaige Verteidigungsschrift in jedem Falle entgegengenommen und im Ehrenrate vorgelesen werden wird. Adjustierung: en parade.«

Hierauf antworte ich am 25. 4.:

»Mit Bezug auf die an mich gerichtete Aufforderung zur Schlußverhandlung in der meine Novelle ›Leutnant Gustl‹ betreffenden ehrenrätlichen Untersuchung persönlich zu erscheinen oder einen geeigneten Verteidiger zu entsenden, habe ich nur wiederholt zu bemerken, daß mir nicht bewußt ist, inwiefern obgenannte Novelle als eine jener Unterlassungen oder Handlungen gedeutet werden könnte, die einer ehrenrätlichen Behandlung zu unterwerfen sind, und daß daher für mich auch heute, wie im Verlauf des ganzen Verfahrens kein Anlaß zu irgend einer Äußerung zu dieser Angelegenheit vorliegt.«

Von dem Ausfall dieser Schlußverhandlung erfahre ich zuerst nichts.

Am 1.²⁰ Juni in Salzburg beim Frühstück im Kaffeehaus nehme ich die »Neue Fr. Presse« zur Hand. Der Leitartikel beginnt mit meinem Namen. Aus diesem Artikel erfahre ich, daß ich meiner Charge verlustig erklärt worden bin. Der Verfasser (Benedikt) nimmt mich in Schutz unter allerlei Verbeugungen vor Militär- und Offiziersehre. Erst einige Wochen später in Vahren [!] erhalte ich vom k. k. L. E. K. Wien folgendes Schreiben:

»Seiner Hochw. Herrn Dr. A. S.

Wien, am 14. Juni 1901.

Das k. k. Landwehroberkommando in Wien hat Sie mit dem Erlasse vom 1. Juni l. J. Präs 646 auf Grund des vom hiesigen Ehrenrate am 26. 4. 1901 gefaßten Beschlusses, mit welchem Sie der Verletzung der Standesehre für schuldig erkannt wurden, gemäß dem § 30 und 33 der

²⁰ Richtig wäre 21. Juni; s. u. S. 94, Schnitzler: Tagebuch, 21.6.1901.

Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren in der k. u. k. Landwehr Ihres Offizierscharakters für verlustig erklärt. Hievon werden Sie unter gleichzeitiger Ausfolgung der beglaubigten Abschrift des Ehrenratsbeschlusses, dessen Empfang zu bestätigen ist, verständigt.

Ihre Offiziersernennungsdekrete sind gleichfalls mit der erwähnten Empfangsbestätigung anher einzusenden.

Sekker, Major«

Beschluß: Der Ehrenrat für Landwehroffiziere und Kadetten, Wien, hat über die wider den Oberarzt Dr. A. S. im Verhältnis der Evidenz des k. k. Landw. J. R.²¹ Klagenfurt Nr. 4 erhobene Anschuldigung, daß er als dem Offiziersstande angehörig eine Novelle verfaßte und in einem Weltblatte veröffentlichte, durch deren Inhalt die Ehre und das Ansehen der österr. u. ung. k. u. k. Armee herabgesetzt wurde, sowie daß er gegen die persönlichen Angriffe der Zeitung »Reichswehr« keinerlei Schritte unternommen hat, nach der am 26. April 1901 stattgehabten Schlußverhandlung erkannt:

»Der beschuldigte Oberarzt etc. hat die Standesehre dadurch verletzt, daß er als dem Offiziersstande angehörig eine Novelle verfaßte und in einem Weltblatte veröffentlichte, durch deren Inhalt die Ehre und das Ansehen der österr. ung. Armee geschädigt und herabgesetzt wurde, sowie daß er gegen die persönlichen Angriffe der Zeitung »Reichswehr« keinerlei Schritte unternommen hat.

Wien, am 26. April 1901.

Hermann Neubauer, Oberl., Franz Agler, Lieutn., Julius Schiviz von Schivizhoffen, Major, Adolf Hansmann, Hauptmann, Albin Brumowsky, Oberstleut., Heinrich von Bayer, Oberst als Vorsitzender. Für die richtige Abschrift, Wien, am 10. Juni 1901, Justizref. d. k. k. L. T. R. Wien, August M. A.«

(Nachzutragen)

Zur selben Zeit, da Leutnant Gustl in der Neuen Presse erschien, lag ein Manuscript von mir in der Redaktion des Neuen Wiener Tagblattes, das am Sylvester- oder Neujahrstag erscheinen sollte. (Der Dialog »Sylvesternacht«). Es erschien nicht. Wie Bahr mir erzählte, ging der Feuilletonredakteur Pötzl von Redaktionsstube zu Redaktionsstube und

²¹ recte: I. R., für Landwehr-Infanterie-Regiment.

machte den Leuten begreiflich, daß das Neue Wr. Tagblatt den Verfasser des »Leutnant Gustl« nicht zu seinen Mitarbeitern zählen dürfe.

Die Zeitungen verhalten sich nach Bekanntwerden des ehrenrätlichen Urteiles wie zu erwarten gewesen. Sozialdemokratische Blätter treten für mich ein, im Ganzen und Großen auch die liberalen. Die antisemitischen und konservativen überbieten einander in Beschimpfungen. Auch an direkten Fälschungen fehlt es nicht. Vielleicht am charakteristischsten die wahrscheinlich nur leichtfertige und nicht böswillige Verdrehung in der »Fackel«, wo Karl Krauss [!] schreibt, ich hätte als meine Offizierszeit abgelaufen war um Beibehaltung der Charge angesucht.²² In Wirklichkeit verhält sich die Sache so, daß die Landwehroffiziere um Ablegung der Charge einreichen müssen, sonst bleibt ihnen die Charge automatisch erhalten, wenn sie in den Landsturm übergehen.

Einige Leute fanden, es wäre eigentlich meine Verpflichtung gewesen, vor dem Ehrenrat zu erscheinen, da ich doch nun einmal Offizier gewesen sei. (Bettelheim, Friedjung).

Aus dem Publikum kamen vereinzelte Stimmen, die mir zum Verlust der Charge gewissermaßen gratulierten oder wenigstens Sympathie ausdrückten. Zu ihnen gehörte auch ein aktiver Offizier, der damalige Leutnant Robert Michel, der mir versicherte, daß er mit dem Urteil des Ehrenrates keineswegs übereinstimme.

Das Offiziersdiplom wurde von mir abgeholt und ich erhielt einen Militärpaß als Sanitätssoldat des k. u. k. Landsturms, als welcher ich noch bis zu meinem 42. Lebensjahre im Militärverbande verblieb.²³

²² Die Fackel 80, 1901, s. u. S. 114.

²³ Die Abschiedsurkunde als Sanitätssoldat und Schrift-Dokumente der Affäre sind abgebildet in: Arthur Schnitzler. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit. Dokumentation in Bildern und Texten. Hg. von Heinrich Schnitzler, Christian Brandstätter und Reinhard Urbach. Frankfurt a. M. 1981, S. 81; die zerschnittene Ernennungsurkunde zum Oberstabsarzt in: »Sicherheit ist nirgends«. Das Tagebuch von Arthur Schnitzler. Bearb. von Ulrich von Bülow. Marbach a. N. 2001 (Marbacher Magazin 93), S. 68.

Zum Verständnis des damaligen Ehrenratsverfahrens s. den folgenden Artikel in Danzer's Armee-Zeitung,²⁴ V. Jahrgang Nr. 36, Wien, 6. September 1900, S. 1–3, hier S. 2

Die militärische Standesehre.

[...] Die Möglichkeit und sogar die Berechtigung verschiedener und diametral entgegengesetzter Ansichten über Ehre und deren Schädigung, Beleidigung und Verlust wird ja auch von der »Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren«²⁵ anerkannt, weil nach derselben (§ 16 b) eine Beschlußfassung der Officersversammlung darüber, ob das ehrenrätliche Verfahren einzutreten oder zu unterbleiben habe, stattzufinden hat, wenn auch nur ein Glied des aus acht Mitgliedern bestehenden ehrenrätlichen Ausschusses oder der zur Anordnung zur Vorverhandlung berufene Commandant dies für erforderlich erachtet, weil ferner die Officersversammlung mit zwei Dritttheilen oder mehr Stimmen die ehrenrätliche Untersuchung beschließt oder ablehnt, und weil ferner der Ehrenrath in der Hauptverhandlung darüber, ob der Angeklagte unschuldig oder schuldig ist und also ob derselbe im ersteren Falle »ohne Schädigung der gemeinsamen Standesehre und somit auch der Bedürfnisse des Dienstes in seiner Charge oder militärischen Stellung belassen werden könne« und andernfalls nicht könne, mit Stimmenmehrheit, sage einfache Stimmenmehrheit, beschließt!

Und ein solches Urtheil ist inappellabel!

Und lautet das Urtheil auf »Verletzung der Standesehre«, so wird der Verurtheilte seiner Charge verlustig, und ist er nach dem Gesetze noch wehrpflichtig, so wird er, sei er nun Lieutenant, Hauptmann, Stabsoffizier oder General, »zum Soldaten der mindesten Soldclasse übersetzt«. So lautet die Vorschrift! Und was das heißt oder doch heißen kann, will ich hier zur Schonung der Gefühle des Lesers nicht näher ausführen.

Und zudem Allen genügt die Majorität mit nur einer Stimme!

Und die Minorität? Jene Mitglieder des ehrenrätlichen Ausschusses,

²⁴ Von dem k. k. Hauptmann Alphons Danzer 1896 gegründetes, von Carl M. Danzer hg. und redigiertes Wochenblatt, das sich auch zum »Fall Schnitzler« geäußert hat, s. u. S. 78. Es erschien jeweils donnerstags.

²⁵ Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren, vom Jahre 1884. Wien: kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1895 (Taschen-Ausgabe der Militär-Vorschriften. Heft 53). Sie ersetzte die bis dahin gültige aus dem Jahr 1871.

der Officersversammlung und des Ehrenrathes, welche die Ueberweisung des Falles an den Ehrenrath nicht für erforderlich hielten, respective den Geklagten der »Verletzung der Standesehre« nicht schuldig erkannten, ihn auch nicht schuldig erkannten, die Standesehre »gefährdet« zu haben, wie der geringere Grad des Vergehens bezeichnet wird, haben diese Mitglieder der Minorität durch ihren Spruch nur die nach ihrer Ueberzeugung erforderlichen Beweise für die Schuld als nicht erbracht erkannt oder begründeten sie ihr Urtheil auf die Ueberzeugung, daß der Angeklagte die Standesehre weder verletzt noch gefährdet habe, also unschuldig sei?

Und wenn letzteres der Fall, haben diese Mitglieder der Minorität ihrerseits durch ihr Minoritätsurtheil nicht sich selbst der »Verletzung« oder mindestens der »Gefährdung« der Standesehre schuldig gemacht, und sind sie nicht deshalb sofort und ohne weitere Voruntersuchung dem ehrenrätlichen Verfahren zu unterziehen, selbstverständlich sofort schuldig zu sprechen und je nach dem Spruch des Ehrenrathes, respective entsprechend ihrem Minoritätsspruche der Charge verlustig zu erklären und zu Soldaten der mindesten Soldclasse oder zur »Warnung« zu verurtheilen?

Wie man sieht, hat auch unsere »Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren« die Eigenschaft aller Menschenwerke, nämlich den Mangel an Vollkommenheit. Sie ist sogar sehr unvollkommen und im höchsten Grade reformbedürftig.²⁶ [...]

A. Breden
k. u. k. Rittmeister a. D.²⁷

²⁶ Die ehrenrätlichen Bestimmungen wurden 1908 überarbeitet: Die Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren im k. u. k. Heere und Ehrenratsfragen. Besprochen und mit Genehmigung des Kriegsministeriums hg. von A. Kielhauser. Wien 1912. Vgl. u. das »Post Scriptum«, S. 215.

²⁷ Adalmar von Breden (gest. 1903), ehemaliger Unternehmer (Mitinhaber einer Fabrik zur Herstellung von Patronenhülsen, Konserven und Suppenextrakten in Inzersdorf, bald »k. k. ausschließlich privilegierte Conserven- und Suppenextrakt-Fabrik Ig. Eisler & Comp.«, die auch für die Versorgung der k. k. Armee genutzt wurde, so 1878 anlässlich der Okkupation Bosniens) und Militärschriftsteller; verh. mit der Schriftstellerin Ada Christen. Sein Artikel über die militärische Standesehre wurde in drei weiteren Folgen fortgesetzt.

II Chronologie der Äußerungen

Schnitzler Tagebuch, 23. November 1900

Probe Bea[trice].²⁸ Bis nach 3 [...]

Abds. Vorlesung: Elsbeth Meyer-Förster; danach ich Ltn. Gustl; las leidlich: kein rechter Contact. – Mit vielen genachtm.[ahlt] –

Breslauer Morgen=Zeitung, Zweite Beilage zu Nr. 548, Freitag, 23. November 1900

**** Die Freie literarische Vereinigung** hält am Freitag, Abends 7 ½ Uhr, ihren ersten diesjährigen Vorlesungs=Abend im Palast=Restaurant, Neue Schweidnitzerstraße 16, ab.²⁹ Als Gäste erscheinen Elsbeth Meyer=Förster,³⁰ eine jetzt in Berlin lebende Breslauerin, die zu den hervorragendsten Novellistinnen der Gegenwart zählt, und Arthur Schnitzler, der bereits mit seinem »Grünen Kakadu« und der »Frage an das Schicksal« in den dramatischen Aufführungen der »Freien literarischen Vereinigung« vertreten gewesen ist.³¹ Frau Meyer=Förster wird einige ihrer novellistischen Skizzen, Herr Dr. Schnitzler eine Manuscript=Novelle »Leutnant Gurt« [!] zur Vorlesung bringen. Beginn des Abends 7 ½ Uhr. Ein Kartenverkauf findet nicht statt.

²⁸ Der Hauptanlaß für Schnitzlers Aufenthalt in Breslau war die (zweimal verschobene) Premiere von »Der Schleier der Beatrice«, die endlich am 1. 12. 1900 stattfand.

²⁹ 1897 war Schnitzler schon einmal dorthin eingeladen worden: »Breslauer Liter. Gesellschaft bietet mir 400 Mark für einen Vortrag, schwankte.« Tagebuch, 1. 1. 1897.

³⁰ Elsbeth Meyer-Förster, geb. Blasche (1868–1902), hatte 1890 den Erzähler und Dramatiker Wilhelm Meyer-Förster (1862–1934) geheiratet. In Wien wurde im Sommer 1900 ihr Stück »Der Gnädige Herr« gezeigt, das Schnitzler aber ausließ: »Die Sezessionsbühne hab ich mir nicht angesehen, hatte keine Lust, dagegen sah ich gestern im Café unter den Arkaden Frau Elsbeth Meyer-Förster und beinah die ganze Gesellschaft an einem Nebentisch.« Schnitzler: Briefe (Anm. 18), S. 390.

³¹ Außerdem war in Breslau auch Schnitzlers Duell-Stück »Freiwild« (Lobe-Theater, 12.12.1896) unter der Direktion von Theodor Loewe zu sehen gewesen. »In Breslau hatte Frwld. großen Erfolg; Offiziere entfernten sich während der Vorstellung.« Tagebuch, 14. 12. 1896.

Breslauer General=Anzeiger, Sonnabend, 24. [!] November 1900,³² S. 10, Sp. 1

* **Die freie litterarische Vereinigung** hält heute Abend um 7 ½ Uhr ihren ersten diesjährigen Vorlesungsabend im Palast=Restaurant, Neue Schweidnitzerstraße 16, ab. Als Gäste erscheinen Elsbeth Meyer=Förster, eine jetzt in Berlin lebende Breslauerin, und Arthur Schnitzler, der mit seinem »Grünen Kakadu« und der »Frage an das Schicksal« in den dramatischen Aufführungen der »Freien litterarischen Vereinigung[«] vertreten gewesen ist. Frau Meyer=Förster wird einige ihrer novellistischen Skizzen, Herr Dr. Schnitzler eine Manuscript=Novelle »Leutnant Gurt« [!] zur Vorlesung bringen.

Breslauer General=Anzeiger, Sonntagsausgabe, 25. [!] November 1900

* **Arthur Schnitzler und Frau Elsbeth Meyer=Förster.**

Die freie litterarische Vereinigung übermittelte uns in ihrem gestrigen Vereinsabend im »Palast=Restaurant[«], die persönliche Bekanntschaft mit zwei unserer modernen Geisteshelden, der bekannten Schriftstellerin Frau Elsbeth Meyer=Förster, und dem uns Breslauern durch seine Bühnenwerke »Liebelei«, »Das Vermächtniß«, »Der grüne Kakadu«, »Frage an das Schicksal« wohlbekannte[n] Wiener, Arthur Schnitzler. Frau Elsbeth Meyer=Förster zählt zu den beliebtesten Frauen=Schriftstellerinnen der Gegenwart. Auch uns Breslauern ist sie keine Fremde. Einmal ist sie ein Breslauer Kind, und hat bis zu ihrem 15. Jahre hier gelebt, sodann haben Breslauer Zeitungen, auch die unsere, ihren Namen durch Abdruck von Romanen aus ihrer Feder populär gemacht. Frau Kleemann betitelte sich der vor einigen Monaten im »Breslauer General=Anzeiger« erschienene Roman, der viel Anerkennung fand. Ihre wunderbare Charakteristik, ihre einfache, freie und doch so edle Sprache, ihre starke Eigenart, gute Dinge unverhüllt und doch decent zu sagen, sichern ihr einen hervorragenden Rang unter unseren Modernen. Sie las einige kleine Novelletten aus ihrem, in Carl Dunkers Verlag erschienenen und von der gesamten Kritik lebhaft

³² Zu den (verspäteten) Meldungen vgl. auch Lindken: (Anm. 6), S. 50–52.

anerkanntem [!] Buch: »Also sprach eine Frau!«³³ Wie selbstbewußt und stark der Titel klingt! So ganz nach Frauenrechtlerin, und unwillkürlich stellt man sich die von den Männern so gehaßte Species von Frauen vor, die mit fanatischem Groll gegen die Männer zu Felde ziehen, weil ihre eigene Reizlosigkeit sie aus den Reihen ihrer umworbenen und umschmeichelten Schwestern verbannt. Wer aber gestern die reizende, von einer eleganten Pariser Toilette gehobene Erscheinung der jungen Frau gesehen, das geistreiche Gesichtchen, über das sich beim Lesen die langen dunklen Wimpern wie ein Schatten legten, wer hört, daß die Verfasserin des Buches, das in seinen Einzelheiten das Leben so klar, so wirksam drastisch schildert, und unbarmherzig Schäden aufdeckt, wo es welche findet, eine glückliche Frau und Mutter ist, der wird anderer Meinung über diese »Frauenrechtlerin«, die zwar eine solche ist, aber in des Wortes edelster Bedeutung. Wir können das Lesen des Buches, von dem sie nur einige Bruchstücke zum Besten gab, nur empfehlen. Leider beeinträchtigte eine Indisposition ihren Vortrag, so daß ihre Stimme nicht genügend in dem weiten Saale verstanden wurde. Herr Arthur Schnitzler = Wien, dessen neuestes Bühnenwerk »Der Schleier der Beatrice«, gegenwärtig an unserem Theater einstudiert wird, löste seine Vorgängerin mit einer neuen Dichtung ab, die er im Manuskript vorlas. »Leutnant Gustl« betitelte sie sich, ist nur ein Monolog und doch so fesselnd, so voll Leben und von dramatischer Kraft durchdrungen, daß sich die Spannung bis zum letzten Augenblick erhält. Sein hübsches, weiches Organ, mit dem wienerischen Accent, klingt durch die lautlose Stille. Wie doch die Gestalten mit dem Dichter lebendig werden, man zittert, bangt, hofft und verzweifelt mit dem armen Leutnant Gustl, dem ein widriges Geschick die Waffe in die Hand drückt, sein junges Leben jäh zu enden. Arthur Schnitzler ist 1862 in Wien geboren, praktischer Arzt dortselbst, eine elegante Erscheinung. Seinem geistvollen Gesicht, mit dem modernen Spitzbart, fehlt nicht die Dichterlocke,³⁴ die über seiner breiten Stirn liegt. Jedenfalls waren es zwei sehr interessante Be-

³³ Elsbeth Meyer-Foerster: Also sprach – eine Frau. Liebesnovellen. Berlin 1900. Sie las daraus die Erzählungen »Kein Kind« (S. 198–217), »Die Aegypterin« (S. 227ff.) und »Die Geschiedene« (S. 3–42).

³⁴ Zum Klischee der Dichterlocke vgl. z. B. die Karikatur von Theo Zasche: Der Tugendbund. Ballspende des Journalisten- und Schriftsteller-Vereins »Concordia« 1899. In: Arthur Schnitzler. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit (Anm. 23), S. 58.

kanntschaften, die wir gestern durch die »Freie litterarische Vereinigung« machten. [M. L.]³⁵

*Breslauer Zeitung, Sonntag, 25. November 1900*³⁶

H. – Hr.³⁷ **Freie Litterarische Vereinigung.** Die Freie Litterarische Vereinigung veranstaltete am Freitag im Palast=Restaurant ihren ersten Vortragsabend. Frau Elsbeth Meyer=Förster und nach ihr Arthur Schnitzler vertraten die moderne Berlinische und Wienerische Litteratur durch Vorlesung eigener Schöpfungen. Frau Elsbeth Meyer=Förster, deren jugendlich blühend schöne Erscheinung die Hörer sofort captivirte, trug drei kleine Erzählungen aus ihrem neuesten Werke »Also sprach eine Frau« vor. Leider war sie durch eine leichte Indisposition behindert, so laut und verständlich zu lesen, daß man ihr jederzeit auch in den entfernteren Winkeln des Saales hätte folgen können. Die erste Erzählung mit ihrem mehr sentimentalen, und die zweite mit ihrem mehr humoristischen [!] Charakter erfreuten sich lebhaften Beifalles. Weniger schien die dritte Erzählung, »Die Geschiedene«, in ihrer großen psychologischen Oberflächlichkeit zu wirken. Wenn diese geschiedene Frau, nachdem sie den siebenjährigen unausgesetzten Kampf ihrer Ehe endlich durch Scheidung beseitigt, schwachmüthig ihren Gatten trotz der sicheren Aussicht auf endlose weitere verzweifelte Kämpfe zurückruft, bloß weil sie an einem Sonntag Nachmittag bei einem Spaziergang nach einem Berliner Ausflugsort in dem Kieferwald [!] und nachher in einem Biergarten von einigen Männern behelligt und von einigen Damen über die Achsel angesehen wurde, so scheint dies eine schwächliche Logik. Wenn sie den Kampf mit dem Manne dem Kampfe mit der Welt vorzieht, so könnte man ihr z.B. bescheiden als anderen Ausweg vorschlagen, nicht gerade am Sonntag Nachmittag, sondern am Montag

³⁵ Nach Lindken (Anm. 6), S. 52, gezeichnet mit »M. L.« (in Exeter o. D. und mit Textverlust).

³⁶ Die Breslauer Zeitung, gegr. 1820, seit 1896 geleitet von Alfred Oehlke; für das Feuilleton war ab 1899 Hermann Hamburger (geb. 1862) zuständig. Alfred Kerr schrieb seine »Berliner Briefe« für die Zeitung, bis er 1900 zum »Tag« wechselte. Vgl. Alfred Oehlke: 100 Jahre Breslauer Zeitung 1820–1920. Breslau 1920, insbes. S. 274–289.

³⁷ Vermutlich der Feuilletonchef Hermann Hamburger.

Vormittag in minder auffallender Toilette spazieren zu gehen, wo man in Kiefernwäldern und Biergärten bei Berlin erheblich weniger belästigt zu werden pflegt, auch als geschiedene Frau. Es war schade, daß sich Frau Elsbeth Meyer=Förster, vielleicht um den Titel ihres Buches zu rechtfertigen, anscheinend als starkgeistige Frau zeigen wollte. Ihre litterarische Kraft liegt mehr in der guten Beobachtung selbst als in den Schlüssen, die sie daraus ziehen zu können meint. – Nach der schönen Frau kam der schöne Mann, Dr. Schnitzler, der Typus des hübschen, modernen Wieners, mit dem ein wenig weichen, blassen, leicht müden Gesicht, und einer so breiten Locke über der Stirn, daß dagegen die berühmte Barnaylocke³⁸ nicht entfernt aufkommen kann. Schnitzler trug in vollendeter, überaus charakteristischer Weise, mit dem weichen, einschmeichelndem Wiener Dialekt die noch ungedruckte Geschichte vom »Leutnant Gustl« vor. Das Ganze ist ein Gedankenmonolog, und es ist mit geradezu erstaunlicher Feinheit der Beobachtung die seltsame Art wiedergegeben, wie bei dem jungen Leutnant die Gedanken kreuz und quer hin und her schießen, bald sich mit der Gegenwart, bald mit der Zukunft beschäftigen, dann wieder weit in die Vergangenheit zurückgreifen und immer wieder auf dieselben Punkte zurückkommen, die sein Hirn am meisten beschäftigen, bald auf die geliebte Steffi, bald auf das Duell vom nächsten Tage und schließlich immer wieder auf den Selbstmord, der [!] er am nächsten Morgen unweigerlich verüben muß. Denn ein robuster, ihm an Kraft zehnfach überlegener Bäckermeister, den er selbst grundlos beleidigt, hat ihn im Gedränge einer Concertgarderobe einen »dummen Bub« geheißen und ihn mit seiner brutalen Kraft verhindert, ihn sofort niederzustoßen. Diesen Schimpf glaubt der junge Leutnant aufgrund der separaten Offiziersehrbegriffe nicht anders wieder gut machen zu können, als dadurch, daß er sich eine Kugel durch den Kopf schießt. Wir begleiten den armen jungen Kerl, der ein Opfer perverser Ehrbegriffe werden soll, auf seiner nächtlichen Wanderung durch den Prater, wir gehen mit ihm zur Frühmesse, die er in einer seltsamen Anwendung besucht, wir begleiten ihn schließlich in sein Kaffeehaus, in dem er noch eine Stunde vor seinem Tode frühstücken will. Und hier geschieht das

³⁸ Der Schauspieler Ludwig Barnay (1842–1924), Mitbegründer des Deutschen Theaters, Gründer und Leiter des Berliner Theaters (1888–94), der durch den »Fall Kainz« (Entlassung wegen Kontraktbruchs) in die Schlagzeilen geriet.

Unerwartete. Von dem Kellner hört er, daß der robuste Bäckermeister in der Nacht vom Schläge getroffen sei. Die Freude hierüber ist sicherlich beim Leutnant Gustl größer, als bei den Verehrern Schnitzlers. Denn man kann nicht leugnen, daß diese Lösung eines doch immerhin ernsthaft behandelten Problems kindlich ist. In früherer Zeit hätte man dieses Problem vielleicht noch einfacher dadurch gelöst, daß man im entscheidenden Moment den Leutnant Gustl aus einem schweren Traume hätte erwachen lassen. Die Lösung durch einen Schlaganfall ist zwar gleichfalls verblüffend einfach, aber eigentlich noch schlechter. Denn es ist nicht einmal eine vollkommen äußere Lösung. Leutnant Gustl wollte sich ja nicht tödten, weil der Bäckermeister über die Beschimpfung hätte reden können, denn sein Schweigen hätte sich möglicherweise erkaufen oder auf andere Weise erzwingen lassen. Er wollte sich tödten, weil er es mit seiner Offiziersehre für unvereinbar hielt, nach einem solchen Schimpf weiter zu leben. Dieser Schimpf wird aber durch den Tod des Gegners nicht gelöscht. So klingt das Ganze, das als Komödie anfängt, und als Tragödie fortgeführt wird, als Burleske aus. Das hinderte natürlich nicht die Bewunderung, die wohl jeder der großen Kunst zollte, die in den Einzelheiten der Erzählung zum Ausdruck kommt. Der Beifall der Zuhörer war außerordentlich herzlich. Man merkte es ihnen an, daß sie gern die Gelegenheit benützen, nicht nur über den Genuß der letzten Stunde, sondern über Alles das dankend zu quittieren, was Schnitzler ihnen schon an künstlerischen Gaben geboten.

*Breslauer Morgen-Zeitung, Sonntag 25. November 1900*³⁹

en: [...] Der Vorlesung war der zweite Abend der diesjährigen Saison gewidmet. Zum ersten Mal trafen sich die Mitglieder der Vereinigung im Palast-Restaurant, eine imposante Gesellschaft, die den großen Saal bis auf den letzten verfügbaren Platz besetzt hielt. Die beiden Gäste des Abends waren: Frau Elsbeth Meyer-Förster und Arthur Schnitzler, Persönlichkeiten, die in der litterarischen Welt eine hervorragende Posi-

³⁹ Die Breslauer Morgen-Zeitung, von Leopold Freund gegründet, leitete seit 1899 sein Großneppe Erich Freund; s. u. Anm. 43; möglicherweise stammt auch dieser Artikel, hier zit. nach Lindken (Anm. 6), S. 53, von ihm.

tion einnehmen. Elsbeth Meyer-Förster las: »Das Kind«, »Die Ägypterin«, »Geschieden«.⁴⁰ Arthur Schnitzler folgte mit der Vorlesung einer Manuscript-Novelle: »Leutnant Gustl«. Schnitzler darf als eine der interessantesten litterarischen Persönlichkeiten Neu-Wiens gelten. Als er vor etwa 7 Jahren mit »Anatol« vor die Öffentlichkeit trat, war er mit einem Schlage eine Berühmtheit und die Premiere seines Dramas »Liebelei« mit der Sandrock in der Hauptrolle brachte ihm einen vollen durchschlagenden Bühnen-Erfolg.⁴¹ Das eigenartigste und trotz seiner Kürze bedeutendste Werk Schnitzlers lernten die Mitglieder der »Freien litterarischen Vereinigung« und später auch das größere Pubikum im »Grünen Kakadu« kennen. Schnitzler ist trotz seines Bühnenglücks stets seiner ersten Liebe, der Novellistik treu geblieben. »Leutnant Gustl«, eine seiner letzten Arbeiten, darf als ein Meisterwerk psychologischer Feinmalerei gelten. Der intimste Gedankengang eines Offiziers, der sich vor die Notwendigkeit des Selbstmordes gestellt sieht, bis er am Morgen nach durchwachter Nacht plötzlich erfährt, daß sein Beleidiger vom Schlage gerührt wurde, ist in Monologform mit virtuoser Ausschöpfung der in jüher Hast sich ablösenden Stimmungen wiedergegeben. Schnitzler hat außerdem den für die Zuhörer sehr angenehmen Vorzug, ein glänzender Vorleser zu sein. Das Werk und seine außerordentlich wirksame Interpretation machten einen gewaltigen Eindruck auf das Publikum, das sich bei Herrn Schnitzler durch langanhaltenden Beifall revanchierte.

Der Humorist,⁴² 1. Dezember 1900

Am ersten diesjährigen Vorlese=Abend der »Freien literarischen Vereinigung« bestieg nach Frau Elsbeth Meyer=Förster (Berlin) Dr. Arthur Schnitzler aus Wien das Podium, um eine Manuscript=Novelle »Lieutenant Gustl« vorzulesen. Das Drama einer leichtsinnigen Lieutenantsseele wird hier in Monologform aufgerollt.

⁴⁰ S. o. Anm. 33.

⁴¹ Am 9. Oktober 1895 wurde »Liebelei« (zusammen mit dem Einakter »Rechte der Seele« von Giuseppe Giacosa) am Burgtheater uraufgeführt; Adele Sandrock spielte die Christine.

⁴² Der Humorist. Eine Zeitschrift für Scherz und Ernst, Kunst, Theater, Geselligkeit und Sitte (Wien, 1837–1926). Das aus der Vormärzpresse hervorgegangene Blatt erschien werktäglich.

Gleich nach dem von wienerischem Humor umschmeichelten Anfang wendet sich die Geschichte in's Tragische. Der fesche Gustl wird irgendwo so arg und plötzlich beleidigt, daß er sich nicht wehren kann. Seine Ehr' ist hin – er muß sich erschießen. Nach einer bösen Nacht im Prater kehrt er im Stamm=Kaffeehaus ein, um sich zu seinem finsternen Vorhaben Muth zu essen. Dort erfährt er vom Zahlkellner – Sie sehen die Sache ist echt wienerisch – daß der Mann, der ihn, den Gustl, beleidigt hat, plötzlich vom Schlag getroffen worden ist. Also darf Gustl leben bleiben. Die Naivetät dieser überraschenden Lösung contrastirt seltsam mit den subtilen Feinheiten seelischer Schilderung, die Schnitzler in die aphoristisch knappen Sätze seiner virtuos gemachten Novelle verflochten hat. Aber über jedes Bedenken half die fascinirende Persönlichkeit des Dichters, der lebensprühende, künstlerisch schmiegsame Vortrag hinweg. Der wiener [!] Autor holte sich einen stürmischen Erfolg, der für die hier »erst« zweimal verschobene, nunmehr für den 1. December angesetzte Geburts=Première von Schnitzler's neuem Schauspiel »Der Schleier der Beatrice« Gutes bedeuten möge.

Dr. Erich Freund.⁴³

Der Erstdruck – Arthur Schnitzler »Lieutenant Gustl«, Neue Freie Presse Wien, Dienstag, 25. Dezember 1900, Weihnachtsbeilage, S. 34⁴⁴ [Abb. 2]

⁴³ Schnitzler war Erich Freund (1866–1940) schon 1896 in Berlin begegnet. In Breslau treffen sie sich gleich am Ankunftstag (s. Tagebuch, 22. 11. 1900). Freund hatte sich nach seiner Promotion zum Dr. phil. (1889) in Italien zum Konzertsänger ausbilden lassen; nebenbei schrieb er literarische Texte und Feuilletons. Seit 1899 leitete er die von seinem Großonkel Leopold Freund gegründete »Breslauer Morgen-Zeitung«, s. o. Anm. 39.

⁴⁴ Der Druck kam nach einigem Hin und Her (vgl. Briefe [Anm. 18], S. 397 ff.) durch Theodor Herzl (1860–1904) zustande, mit dem Schnitzler seit 1892 in Verbindung stand. Herzl war seit 1891 Korrespondent der »Neuen Freien Presse« in Paris und wurde im Januar 1895 Augenzeuge der Degradierung des Hauptmanns Dreyfus. Engagiert verfolgte er den Prozeß weiter. Zurück in Wien (ab 1895) entwickelte er neben seiner journalistischen Brotarbeit das Konzept vom »Judenstaat« (1896). 1897 rief er zum 1. zionistischen Kongreß in Basel auf. Vgl. auch Schnitzler: Jugend in Wien (Anm. 15), S. 138. – Herzl hatte schon im Vorjahr bei Schnitzler angefragt: »[gedruckter Briefkopf] NEUE FREIE PRESSE Redaktion: WIEN Kolowratring, Fichtegasse Nr. 11 / Lieber Schnitzler, / hiernit lade ich Sie ein, für unsere Weihnachtsnummer etwas zu schreiben. Feuilleton, Novellette, Scene, was Sie wollen. / Machen Sie mir das Vergnügen einer Zusage. / Herzlich grüßt / Ihr / Herzl / 6 XI 99« [Cambridge MS. Schnitzler. B 39].

Feuilleton.

Nachdruck verboten.

Lieutenant Gustl.

»Ah, so ein Ton ! Da hört sich doch Alles auf.« – Arthur Schnitzler in der Weihnachtsbeilage der »N. Fr. Pr.« vom 25. December.

An der ganzen Geschichte ist doch nur dieser Kopetzky – nein, dieser Otto Erich Hartleben – schuld. Kopetzky und Lieutenant Gustl sind Freunde, wie Otto Erich und Arthur; die Beiden thun dasselbe und es ist doch – dasselbe. Seit jenem »Rosenmontag«, an welchem der preußische College »unseres« Herrn Schnitzler den ganzen preußischen Mili-

⁴⁵ »Die Reichswehr: [/] das größte und weitverbreitetste Militärblatt Oesterreich=Ungarns, erscheint an jedem Mittwoch und Sonntag mit den Sonntagsbeilagen **»Die Vedette«**, Zeitschrift für Landsturm= und Veteranenwesen, amtliches Organ des Veteranencorps der Reichs=Haupt= und Residenzstadt Wien, und [/] **»Oesterr.=ung. Wehrzeitung** [/] **Der Kamerad«**. [/] Die **»Reichswehr«** bietet ihren Lesern nebst militärisch=fachlichen Aufsätzen, welche alle Fragen auf dem Gebiete des Heerwesens, der Waffentechnik etc. behandeln, auch gute Feuilletons, Original=Correspondenzen aus dem In= und Auslande, besondere Rubriken für Sport, Statistik und Verkehrswesen, die Personal=Veränderungen im Heere, den Landwehren und der Kriegsmarine nach Waffengattungen geordnet, eine reichhaltige Bücher= und Zeitungsschau etc. etc. [...]« Gustav David: Ceterum Censeo...! Unser militärisches Deficit. Mahnworte an die Staatsmänner und Volksvertreter Oesterreich-Ungarns. Wien: Verlag der »Reichswehr« 1891, o. S. (Reklame am Schluß). David (später Davis; Pseud. G. Harrven und G. Tannhofer, 1856–1951) war der Herausgeber der »Reichswehr« und Verfasser des Artikels; s. o. S. 41 (Schnitzler: Presse). Davis/David war Offizier; 1887 quittierte er krankheitshalber den Dienst, 1889 gründete er die »Reichswehr« (–1904). Er schrieb über militärische Belange, aber auch Lustspiele, Libretti zu Operetten von Johann Strauss und Erzählungen; u. a.: Ein Fixpunkt und andere Erzählungen aus dem Soldatenleben. Wien 1892; Rittmeister Isegrimm und andere Erzählungen aus dem Militärleben. Wien 1892. Als die Kolportagesteuer abgeschafft wurde, gründete er 1900 mit seinem Kollegen Leopold Lipschütz die »Oesterreichische Kronen Zeitung« (1 Krone war der Preis für das Monatsabonnement).

tarismus auf die Bühne brachte,⁴⁶ um ihn in den Augen der Welt nach *Simplicissimus*=Manier herabzusetzen,⁴⁷ hatte Herr Schnitzler keine ruhige Stunde. Sein österreichisches Empfinden zeigte sich aufgestachelt. Eine Culturmission blieb zu erfüllen: Die österreichische Parallele fehlte. Es ging nicht an, nur die deutsche Armee zu karikieren, während die österreichische bisher solcher literarischer Ehre entbehrte. Ein Stück? Etwa ein »Rosenmontag« ins Oesterreichische übertragen? Man schreibt Stücke nicht so schnell, und wenn sie schon schnell geschrieben wären, führt man sie nicht so rasch auf. Man kennt das vom »Schleier der Beatrice« her. Aber die Zeit drängte. Hartleben's Stück im Burgtheater war schon einige Wochen alt und der österreichische Lieutenant stand noch immer da, ohne literarisches Zerrbild. Er mußte es bekommen, zu Weihnachten gerade, wo die Leute einander beschenken. Und er bekam es: vierundzwanzig Spalten lang, in der wahrhafter Literatur immer zugänglichen »N. Fr. Presse«, knapp unter Paprika=Schlesinger's »Weihnachtstraum«....

Man muß das neue Denkmal der österreichischen Armee, das von Schnitzler's Meisterhand entworfenene Standbild des »Lieutenants Gustl« ein wenig näher besehen. Lieutenant Gustl sitzt im Concertsaal. Da er von Musik, wie alle österreichischen Lieutenante, nichts versteht, langweilt ihn das »Oratorium«, oder die »Messe«, in der Fräulein Walker und Fräulein Michalek mitwirken, im höchsten Grade und er kommt auf allerlei echt Schnitzler'sche Gedanken. Ob die »Mädeln«, die da mit-singen, lauter »anständige Mädeln« sind, warum die »Steffi«, die heute mit ihrem Verehrer »nachtmalen muß«, ihm heute abgesagt hat, und so

⁴⁶ Für Hartlebens (1864–1905) Stück »Rosenmontag. Eine Offiziers-Tragödie in fünf Acten« (Berlin: S. Fischer 1900; UA 3. 10. 1900 Berlin und München) hatte der älteste Bruder und Hauptmann a. D. *Otto* (!) Hartleben den Stoff geliefert: Das Stück spielt in Kaserne und Kasino und endet mit dem Doppelselbstmord des Leutnants Hans Rudorff und des Mädchens aus dem Volk, Traute Reimann. Kritisiert werden Standesdenken und soldatischer Ehrenkodex. Schnitzler hat das Stück nach seiner Lesung in Breslau am 26. 11. 1900 im Deutschen Theater in Berlin gesehen (vgl. Tagebuch, 26. 11. 1900); im Januar 1901 wird es im Burgtheater gespielt.

⁴⁷ Der »*Simplicissimus*«, 1896 von Albert Langen als »illustrierte Wochenschrift« gegründet, bezog eine antiklerikale, antifeudale und militärkritische Position gegenüber dem deutschen Kaiserreich; er kritisierte den deutschen Normalbürger. Geprägt durch Illustratoren wie Thomas Theodor Heine, Olaf Gulbransson und hochkarätige Autoren wurde die Zeitschrift zu einem Forum für die künstlerische Avantgarde.

weiter. Der Herr Lieutenant ist natürlich auch Antisemit, verkehrt aber gerne mit reichen Juden, die Gesellschaften geben. Also ein gewöhnlicher »Schmarotzer«, der überdies gerade gestern hundertsechzig Gulden im Spiel verloren hat. Ein Spieler obendrein, der sich auf den reichen Onkel verläßt. Lieutenant Gustl richtet seine Gedanken nun auf andere Dinge. Er hat einen Streit mit einem Doctor gehabt – »sicher ein Socialist!« – und ihn zum Duell gefordert. Die Geschichte war »zu dumm«, aber der Oberst findet sie »absolut correct«. Lieutenant Gustl fühlt sich als Held, er kennt Cameraden, die den Beleidiger »hätten durchschlüpfen lassen.« Herr Lieutenant, hatte der weise Herr Doctor – am Ende gar Herr Doctor Arthur Schnitzler selbst – gesagt, Herr Lieutenant, »Sie werden doch zugeben, daß nicht alle Ihrer Cameraden zum Militär gegangen sind, ausschließlich um das Vaterland zu vertheidigen.« – Herr Schnitzler urtheilt über diesen Satz selbst ganz treffend: »So eine Frechheit! Das wagt so ein Mensch einem Officier ins Gesicht zu sagen.« – Das Concert geht unter den weiteren Gedanken des Lieutenants Gustl zu Ende. Er kokettirt noch ein bischen, schimpft seine Umgebung im Geiste »Idioten« und ... aber, gerade bei der Garderobe, kommt nun der dramatische Conflict. Da steht ein biederer Bäckermeister – natürlich ein wackerer fortschrittlicher Gewerbetreibender – und kommt mit dem Lieutenant Gustl übereinander. Der Herr Lieutenant ruft: »Halten Sie's Maul!« Darauf der Bäckermeister: »Wie meinen?« dreht sich um, packt den Herrn Lieutenant beim Säbel und sagt leise: »Herr Lieutenant, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, so zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrich ihn und schick die Stück auf Ihr Regimentscommando. Verstehen Sie mich, Du dummer Bub?« Und Lieutenant Gustl? Der läßt den höflichen Bäckermeister ruhig ziehen und »haut ihm nicht den Schädel auseinander,« weil er das hätte – gleich thun müssen, und gleich hat er's nicht thun können, weil – nun, weil eben der Bäckermeister den Säbelgriff so fest gehalten hat und stärker war, als der Herr Lieutenant. Aber Lieutenant Gustl thut doch etwas. Das Ehrgefühl steigt jetzt in ihm auf, und während er über die Aspernbrücke in den Prater wandelt, sieht er ein, daß nichts übrig bleibt, als sich zu erschießen. Eine ganze Armee von Gedanken, gottlob nur Schnitzlerschen Kalibers, zieht ihm durch den Kopf, ungeordnet, ein Sammelsurium von cynischen und bodenlosen Gemeinheiten, die sich zu einem jämmerlichen Bild von Feigheit und Niedertracht vereinigen. Aber das thut ja Lieutenant Gustl, das geht

ja ihn an, und der Dichter Schnitzler hat ja immerhin die »poetische Lizenz«, der Abwechslung halber einmal aus einem Lieutenant der österreichischen Armee einen Schurken zu machen. Aber Herr Schnitzler thut noch ein Uebriges. Er läßt keinen Zweifel darüber, daß er einen Typus gemeint habe, denn er läßt durchblicken, daß die Armee noch viele andere solche »Gustl« hat. An einer Stelle sagt sich nämlich dieser Herr Lieutenant: »Unsinn! Kein Mensch hat etwas gehört!« (Von dem Schimpf nämlich, den der Bäckermeister an Lieutenant Gustl verübt hat.) »Es laufen Viele herum, denen ärgere Sachen passirt sind, als mir. Was hat man nicht Alles von dem Deckener erzählt, wie er sich mit dem Rederow geschossen hat ... und der Ehrenrath hat entschieden, das Duell darf stattfinden.« Und weiter: dem Cameraden Ringheimer hat »ein Fleischselcher, wie er ihn mit seiner Frau erwischt hat, eine Ohrfeige gegeben.« ... Die Armee des Herrn Schnitzler hat aber noch andere Exemplare. ... »Die Frau von meinem Hauptmann in Przemysl, das war ja doch keine anständige Frau ... ich könnt' schwören, der Libitzky und der Wermutek und der schäbige Stellvertreter, der hat sie auch gehabt.« Neben diesen »Erinnerungen« vergißt der Herr Lieutenant auch auf die »Menscher« nicht, denen man sonst begegnet, und kommt endlich zu dem Schlusse, daß es besser wäre nach Amerika zu gehen, statt sich zu erschießen, denn auch »Graf Runge, der wegen einer schmutzigen Geschichte hat fort müssen, hat jetzt drüben ein Hotel und pfeift auf den ganzen Schwindel.«

Es ist fast überflüssig, weitere Stichproben von Herrn Schnitzler's Lieutenant Gustl und seinem Seelenleben zu geben. Nur einige Aphorismen sind so charakteristisch, daß sie einen Sonderplatz verdienen: »Ob so ein Mensch Steffi oder Kunigunde heißt, bleibt sich gleich«. »Jetzt ist nur die Frage, ob ich mich um Sieben nach Bahnzeit oder nach Wiener Zeit erschieß.« Eine Compagnie geht vorüber und leistet die Ehrenbezeugung. Der Herr Lieutenant denkt: »Ja, ja, rechts g'schaut! Ist schon gut; wenn ihr wüßtet, wie ich auf Euch pfeif!« Mit dem Ordnen seiner Hinterlassenschaft im Geiste beschäftigt, sagt er sich unter Anderem: »Hm, der Brief vom Fallsteiner, wenn man den Brief findet, der Bursch könnt' Unannehmlichkeiten haben – wo mir der Fallsteiner die schmutzige Geschichte erzählt.«

Die Krone dieser Lieutenantsgeschichte ist aber ihr Schluß. Nach langer Irrfahrt kommt der Herr Lieutenant Gustl Früh in sein Stammkaffee-

haus und erfährt, daß den Bäckermeister, der ihm gestern »dummer Bub« gesagt, der Schlag gerührt hat. Darauf fragt der Herr Lieutenant:

»Ist er todt?«

»No freilich, Herr Lieutenant; auf'n Fleck ist er todt geblieben.«

Darauf der Herr Lieutenant: »*O herrlich, herrlich. Am End' ist das Alles, weil ich in der Kirchen g'wesen bin.*« Gleich darauf muß der Herr Lieutenant »sich wirklich zurückhalten[«], daß er vor Freude nicht »schreit« oder »auf's Billard springt«.

Dann raucht der Herr Lieutenant Gustl eine Trabucco, geht in die Kaserne, läßt sich vom Johann »kalt abreiben«, drillt die Recruten, bestellt seine Steffi für Abends und wird morgen seinen Duellgegner, den Herrn Doctor, [»]zu Krennfleisch [!] hau'n.«

Das ist das literarische Denkmal des österreichischen Lieutenants, entworfen und ausgeführt von Herrn Schnitzler, im Geiste des »Simplicissimus« und Otto Erich Hartleben's. Dieses Gemisch von Unflath, niedrigster Gesinnung und Verdorbenheit des Herzens, von Feigheit und Gewissenlosigkeit steckt Herr Schnitzler in eine österreichische Lieutenantsuniform und stellt es im Feuilleton der »N. Fr. Presse« aus. Vierundzwanzig Spalten unter dem Strich, voller Gedankenstriche und – Strichgedanken, ein Panopticum von literarischen Perversitäten mit dem deutlichen Katalogvermerk: Der österreichische Militarismus in seiner heutigen Gestalt. Bravo, Herr Schnitzler! Nun nur noch rasch ein Drama gemacht aus Lieutenant Gustl's Geschichte und Herrn Schlenther⁴⁸ eingereicht! Der wird sich freuen; nennen Sie's »Rosendienstag«!

Die Armee steht hoch über diesen vierundzwanzig Spalten Schimpf und Spott. Die Officiere, die »nicht ausschließlich zum Militär gegangen sind,« um das »Vaterland zu vertheidigen,« gehören ganz Herrn Schnitzler. Es wird sie ihm Niemand streitig machen. In der Armee gibt es solche Officiere nicht, weil man sie eben nicht duldet.

Der Schlag hat Ihren »Bäckermeister« getroffen, Herr Doctor, und nicht – die Armee. Gehen Sie heim nach dem Lande der »süßen Mädels,« lassen Sie sich vom Johann »kalt abreiben« und bedecken Sie sich und diese literarische Schmutzgeschichte mit dem »Schleier der Beatrice«!

⁴⁸ Paul Schlenther (1854–1916), von 1898 bis 1910 Direktor des Wiener Burgtheaters, hatte – was die Ironie des Vorschlags begründet – Schnitzlers »Schleier der Beatrice« abgelehnt, worüber sich im September 1900 ein Teil der Feuilletons entrüstete. Vgl. Otto P. Schinnerer: Schnitzler's »Schleier der Beatrice«. In: Germanic Review 7, 1932, S. 263–279.

Artikel (Reichswehr) gegen Ltn. Gustl. –

*Die Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns, Nr. 294, Wien, Freitag, 28. Dezember 1900*⁴⁹

Abermals: Officierschre.

Wir hatten in der letzten Zeit öfter Gelegenheit, darauf hinzuweisen, welch' seltsames Ding die sogenannte »Officierschre« ist. Jede geringste Beleidigung eines Officiers ist ein Capitalverbrechen, das »Satisfactionsfähigen« sofort ein Duell einträgt; sie ist geradezu mimosenhaft empfindlich, diese Officierschre, wo sie von – Anderen verletzt wird. Wir haben ja das Beispiel im Restaurant Hartmann erlebt.⁵⁰ Die Vorgeschichte der militärischen Zweikämpfe bleibt meist im Dunkel, sonst würde man erfahren, welche Bagatellen oft als eine Beleidigung der Officierschre gelten und zum Duell führen. Umso weniger empfindsam ist merkwürdiger Weise die Officierschre in anderen Dingen; z. B. gilt es in Officierskreisen meist nicht als die Officierschre verletzend, wenn der Officier in Gesellschaft von Damen der Halbwelt weilt und gesehen wird, ja wenn er selbst von diesen feinen Beziehungen redet und damit gleichwie mit Heldenthaten renommirt. Doch das ist ihre Sache. Recht craß ist uns dieser Unterschied in der Empfindlichkeit der Officierschre deutlich geworden in ei-

⁴⁹ »Die Reichspost« (1894–1938) war als »unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Österreichs« gegründet worden. Sie wurde vom katholischen Klerus und der streng katholischen Mittelschicht gelesen und vom Thronfolger Franz Ferdinand gefördert; vgl. Kurt Paupié: Handbuch der österreichischen Pressegeschichte. 2 Bde. Wien 1960f., Bd. 1, S. 161. Sie attackierte nachhaltig den »Judenliberalismus« der »Neuen Freien Presse«. Die »Reichspost« erschien täglich in zwei Ausgaben als Morgen- und Abendblatt; Redakteur war Heinrich Ambros.

⁵⁰ Der Vorfall im Restaurant Hartmann (vormals Leidinger, Kärntner Ring 61, einem eleganten Restaurant, in dem auch Schnitzler speiste), hatte sich am 24. Oktober 1900 ereignet: Der Besitzer von Gut Sachsengang, Reserveleutnant Gustav Frhr. von Thavonat, und der Restaurantchef Franz Hartmann hatten sich anlässlich des servierten Fisches »thätlich und wörtlich« beleidigt; Thavonat hatte den Revolver gezogen. Seine Klage wegen »Ehrenbeleidigung« wurde am 20. Dezember abgeschmettert, da weder eine Zwangslage noch Nothwehr vorgelegen hätten. Thavonat wurde zu einer Geldstrafe von 2000 Kr. verurteilt. Zur Verhandlung im einzelnen s. »Das Vaterland«, 21. Dezember 1900, S. 6.

nem Feuilleton, das just zu Weihnachten Arthur Schnitzler in der »N. Fr. Pr.« veröffentlicht hat mit dem Titel: »Lieutenant Gustl«. Das soll ein Typus sein, ein realistischer Lieutenantstypus, realistisch dargestellt in Form eines Monologs, der auf 24 großen Feuilletonspalten die innersten Herzensgedanken eines Lieutenants zum Ausdruck bringt, welcher vor einem ihm durch die »Officiersehre« aufgedrungenen Selbstmord steht.

Bei der Garderobe nach Schluß eines Concertes kommt Lieutenant Gustl mit einem riesig starken, ihm vom Café her bekannten Bäckermeister in einen Wortwechsel; der Bäckermeister ruft dem Officier zu: »Herr Lieutenant, wenn Sie das geringste Aufseh'n machen, so zieh ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick' die Stück an Ihr Regiments=Commando. Versteh'n Sie mich, Sie dummer Bub?« Und dabei hielt er den Säbel so fest, daß Lieutenant Gustl die Beleidigung einstecken muß, und Aufsehen darf er auch nicht machen, sonst sieht alle Welt seine Schwäche. Der Bäcker will dem Officier auch die Carrière nicht verderben und flüstert ihm zu: »Also schön brav sein, Herr Lieutenant – haben's keine Angst, 's hat Niemand was g'hört, – es ist schon Alles gut – so. Und damit Keiner glaubt, daß wir uns gestritten haben, werd' ich jetzt sehr freundlich mit Ihnen sein. – Habe die Ehre Herr Lieutenant, hat mich sehr gefreut – habe die Ehre!« So gingen sie auseinander. Der Officier sieht klar ein: die Officiersehre verlange es, daß er sich nun selbst tödten müsse, da er sonst ehrlos quittiren müßte. Morgen um 8 Uhr Früh will er sich, muß er sich erschießen. Er geht in den Prater, Abends spät [...] überlegt Alles, bereitet Alles vor, nimmt im Geiste von allem Abschied, so schwer es ihm auch fällt, er denkt an seine Jugend, seine Carrière, an Vater, Mutter und Schwester, an seine Freunde im Regiment, vor Allem aber und immer wieder an die – »Menscher«, die verschiedenen Dirnen, die er abwechselnd »geliebt« hat, aber es bleibt ihm nichts anderes übrig, er muß sich erschießen. Auf dem Weg aus dem Prater in die Stadt hört er plötzlich – Orgeltöne – Ah, aus der Kirche ... Frühmesse – bin schon lang bei keiner gewesen ... Also, was ist, soll ich hingehen? – Ich glaub' der Mama wär's ein Trost, wenn sie das wüßt' – die Clara gibt weniger d'rauf ... No, geh'n m'r hinein – schaden kann's ja nicht! ... Orgel – Gesang – hm! – Was ist denn das? – Mir ist ganz schwindlig ... o Gott, o Gott, o Gott! ich möchte einen Menschen haben, mit dem ich ein Wort reden könnt' vorher! – Das wär so etwas – zur Beicht' geh'n! Der möchte' Augen machen, der Pfaff' wenn ich zum Schluß sagen möcht': Habe die Ehre, Hochwürden, jetzt geh' ich mich umbringen ... – Am liebsten läg' ich da auf dem Steinboden und thät heulen ... – Nein, das darf man nicht thun! Aber Weinen thut manchmal so gut ... – Die Leut', die eine Religion haben, sind doch besser d'ran.« Natürlich bleibt er nicht in der Kirche, noch weniger beichtet er, – er geht in's Stamm=Caféhaus, entschlossen in ein paar Stunden sein Leben zu enden. So verlangt es die Officiersehre. Da erfährt er vom Piccolo, daß der Bäckermeister heute Nacht am

Schlagfluß gestorben ist. Nun ist die Officiersehre gerettet, denn Niemand wird etwas erfahren, Lieutenant Gustl braucht sich nicht selbst das Leben zu nehmen. »Am End' ist das Alles, weil ich in der Kirche g'wesen bin.« Am Nachmittag kann er sich mit dem Advocaten duelliren, der ihr [!] jüngst bei einer Gesellschaft unmanierlich begegnet war, und er will ihn »zu Krennfleisch hauen.« Mit diesem Vorsatz endet die realistische Geschichte von dem Lieutenant Gustl.

Also recapituliren wir, was mit di [!] Officiersehre nicht verträglich und was mit ihr verträglich ist. Nicht verträglich mit ihr ist:

sich von einem Advocaten ein paar beleidigende, richtiger unhöfliche Worte sagen zu lassen, das verpflichtet zum Duell; ferner

sich von einem Civilisten »dummer Bub« schelten zu lassen, obschon eigentlich der Officier den Streit an der Garderobe durch seine grobe Heftigkeit verursacht hatte, ohne ihn auf der Stelle niederzuhauen, selbst dann, wenn die physische Unmöglichkeit vorhanden war, da der Säbel durch die überlegene Kraft des Gegners in der Scheide festgehalten wurde.

Wohl aber verträglich ist es mit der »Officiersehre«, den gemeinsten Liebschaften mit Straßendirnen nachzugehen (die Namen und Bilder der »Menscher« ruft sich der Lieutenant eine nach der anderen mit zärtlicher oder ekelnder Erinnerung vor sein Gedächtniß); ferner

seine Pflichten gegen Gott und die Religion, der man angehört, zu vernachlässigen, ja darüber zu spotten und zu höhnen; ferner

über Eltern und Geschwister so frivol zu reden, wie es der Lieutenant Schnitzler's vor seinem Tod noch thut; ferner

sich selbst das Leben zu nehmen, also ein Verbrechen gegen Gott, sich selbst, die Angehörigen, das Vaterland u. s. w. zu begehen

und schließlich sich doch nicht das Leben zu nehmen, bloß weil Niemand etwas von der angeblich mit der Officiersehre unvereinbaren »Feigheit« gehört hat, weil der Gegner zufällig gestorben ist.

Wir sind schließlich gespannt, ob im übrigen die Officiere die obige Schnitzlerische Darstellung des Lieutenantstypus als mit der Officiers=Ehre vereinbarlich halten werden. Wenn ein Schnitzler einen anderen Stand in einer typischen Figur so der öffentlichen Mißachtung preisgeben würde, wie dies Schnitzler gegenüber dem Officiersstand gethan, so würden gewiß die Vertreter dieses anderen Standes lebhaften Protest erheben. Glücklicherweise sind ja doch nicht alle

Officiere vom Schlage des Schnitzler'schen Lieutenants Gustl, während Schnitzler diese Meinung aufkommen läßt. Wohl aber ist leider die Sorte Officiers Ehre, wie sie Schnitzler schildert, durch einen unsinnigen »Ehrencodex« und eine unsinnige Tradition und Mode zur typischen geworden. Diese »Officiers Ehre« ist es, welche das Volk nicht versteht, so hoch es auch den Officiersstand als solchen in Ehren hält. Wenn ein Officier so empfindlich zu sein verpflichtet ist gegen formelle Beleid[ig]ungen von anderer Seite, müßte es die Officiers Ehre verlangen, auch in anderer Beziehung empfindlicher zu sein, wo es sich um sittliche Pflichten und Vergehen handelt, die jeder Ehre, also vor allem der Officiers Ehre zuwiderlaufen.

Schnitzler Tagebuch, 5. Januar 1901

Anfrage Ergänzungs Bezirks Kommando, ob ich Verf. »Ltnt. G.« – Bei Burkhard.⁵¹ [...]

Schnitzler Tagebuch, 7. Januar 1901

Antwort an das Erg. B. K.–⁵² [...]

Schnitzler Tagebuch, 9. Januar 1901

dummerweise enervirt durch Mil.[itär].– [...]

*Illustriertes Wiener Extrablatt, 11. Januar 1901*⁵³

In Künstlerkreisen spricht man seit einigen Tagen von einer Affaire, deren Mittelpunkt Arthur Schnitzler ist. Der Dichter hat kürzlich

⁵¹ Vgl. o. Anm. 18.

⁵² Vgl. Schnitzler: Presse, o. S. 42.

⁵³ Das »Illustrierte Wiener Extrablatt« (1872 von dem »Volksschriftsteller« O. F. Berg gegr.) gehört zur Klatschpresse, »eine Wiener Spezialität [...], den politischen Fragen gegen-

eine Novelle, »Lieutenant Gustl« betitelt, veröffentlicht. Der Inhalt dieser Novelle soll bei der Militärbehörde Anstoß erregt haben, und da der Verfasser Oberarzt der Landwehr in Evidenz ist, sollen amtliche Schritte eingeleitet worden sein.

*Prager Tagblatt, 12. Januar 1901*⁵⁴

– Arthur Schnitzler in militärischer Disciplinar=Untersuchung. In Wiener Künstlerkreisen spricht man seit einigen Tagen von einer Affaire, deren Mittelpunkt Arthur Schnitzler ist. Der Dichter hat kürzlich in der »N. Fr. Pr.« eine Novelle, »Lieutenant Gustl« betitelt, veröffentlicht. Der Inhalt dieser Novelle soll bei der Militärbehörde Anstoß erregt haben, und da der Verfasser Oberarzt der Landwehr in Evidenz ist, sollen amtliche Schritte eingeleitet worden sein. Wir glauben diese Nachricht, die wir dem »Wr. Extrabl.« entnehmen, bezweifeln zu müssen, denn Niemand wird wohl aus der Novelle eine Tendenz herauslesen können, die sich gegen den Officiersstand richtet. Figuren, wie die Novelle »Lieutenant Gustl« sie schuf, sind schon ungezählte Male von Dichtern und Schriftstellern erdacht worden, ohne daß Jemand daran Anstoß genommen hätte und die Einleitung einer Disciplinar=Untersuchung gegen Schnitzler würde Fällen [!] präjudiciren, die mit den Begriffen der dichterischen Freiheit nicht vereinbar wären.

*Das Vaterland, Wien, 12. Januar 1901, S. 4*⁵⁵

* **[Wieder eine ›Affaire‹.]** Der semitische Bühnendichter Arthur Schnitzler, Einer von den »Modernen«, hat vor Kurzem in einer

über ein harmloser Zuschauer, dem typischen Wiener auf den Leib geschnitten, [...] ein Localblatt, das vor allem das Neuigkeitsbedürfnis« zu befriedigen suchte. Zenker: Geschichte der Journalistik (Anm. 10), S. 70f.

⁵⁴ Das »Prager Tagblatt« (1876–1939) war die größte liberale deutschsprachige Tageszeitung Böhmens und galt um 1900 als eine der besten Zeitungen. Es tauschte Artikel u. a. mit der »Neuen Freien Presse«, dem »Berliner Tageblatt« und der »Vossischen Zeitung«.

⁵⁵ Trotz niedriger Auflage (ca. 8.000) war das von einer Gruppe böhmischer Adelliger gegründete »Vaterland« (1860–1911) um 1900 ein einflußreiches katholisches, rechtskonservatives, antisemitisches Blatt. Es wurde von einem kleinen Kreis aus Adel und Kirche

Sonntagsnummer der »N. Fr. Presse« unter dem Titel »Lieutenant Gustl« eine Novelle veröffentlicht, deren Inhalt so unsagbar gemein ist, daß er allerdings nur im Sonntagsfeuilleton der »N. Fr. Presse« Platz finden konnte. Wie nun das »Extrablatt« heute meldet, soll der Inhalt dieser Novelle bei der Militärbehörde Anstoß erregt haben, und da der Verfasser Oberarzt der Landwehr in Evidenz ist, sollen amtliche Schritte eingeleitet worden sein.

[Abb. 3]⁵⁶

Eine, die mit sich handeln läßt.

Die freche Weltjüdin:⁵⁷ Sennen se nix mehr böß auf mich wegen der **Schnitzler-Geschichte**, meine Herren! Jach wird' mich dafor dankbar zeigen!

Schnitzler Tagebuch, 14. Januar 1901

[...] Nervosität, Militär. [...]

Schnitzler Tagebuch, 26. Januar 1901

Aufforderung zur ehrenr. Vorverhandlung. – [...]

gelesen und gesteuert. Hauptgegner waren die Liberalen, die Deutschnationalen um Ritter von Schönerer und die Sozialisten. Vgl. dazu Zenker: Geschichte der Journalistik (Anm. 10), S. 68f., und Paupié: Handbuch (Anm. 49) Bd. 1, S. 130f. Im »Vaterland« waren Duell, Standesehre und Ehrenratsbeschuß seit den Sommermonaten 1900 fortlaufend Thema geblieben. Die Überschrift spielt vermutlich auf die noch immer gärende Affaire Tacoli-Ledóchowski (s. u. Anm. 69) an. Die eckigen Klammern im Original.

⁵⁶ Ohne Nachweis; Exeter Box 1, env. 8. [»Kikeriki«?].

⁵⁷ Gemeint ist die »Neue Freie Presse«.

Eine, die mit sich handeln läßt.



Die freche Weltjüdin: Sennen Se nit mehr böß auf mich wegen der **Schnitzler-Geschnitzte**, meine Herren! Jach werd' mich daför dankbar zeigen!

Abb. 3

B. M.

Unsere Officiersnoth und ihre Ursachen.

Da liest man fortwährend von der großartigen Entwicklung und Ausgestaltung der österreichisch-ungarischen Wehrmacht, von den steten Fortschritten und Verbesserungen derselben in Organisation, Ausrüstung und Bewaffnung, die angeblich auch im Auslande nur eitel Bewunderung und Anerkennung erregen, und mittendrin vernimmt man die für eine moderne Großmacht gewiß sonderbare Thatsache, daß sich im Schoße dieser so schlagfertigen Armee nachgerade ein bedenklicher Mangel an activen Berufsofficieren fühlbar macht, daß sich die vorzeitigen Austritte durch Uebersetzung in die Reserve, Uebernahme in den Civilstaatsdienst u. dergl. in beunruhigender Weise häufen, daß auch der Zufluß zu den Militärerziehungs- und Bildungsanstalten in fortwährender Abnahme begriffen ist, und daß neben der seit vielen Jahren bestehenden Unterofficiersfrage mit einemmale auch die Sorge um die Besetzung der vielen offenen Officiersstellen auftritt.

Freilich ist diese neueste Calamität nicht so ganz über Nacht entstanden. Schon seit mehreren Jahren konnte man aus der nervösen Geschäftigkeit der Unterrichtsabtheilung des Reichskriegsministeriums, aus den gewagten Experimenten und absonderlichen Sprüngen, die da der Reihe nach auf dem Gebiete der militärischen Unterrichtsreform versucht wurden, den Schluß ziehen, daß die Dinge nicht so gehen, wie sie gehen sollen.⁵⁹

Bald erhöhte man die wissenschaftlichen Anforderungen für die

⁵⁸ Die literarisch-politische Wochenschrift »Die Wage« bzw. »Waage« (1898–1919) sollte, wie die »Zeit«, das Nachrichtenvakuum am Montagmorgen füllen. Hg. waren Ernst Viktor Zenker und der Schriftsteller und Kritiker Rudolph Lothar (d. i. Rudolph Lothar Spitzer, 1865–1943), den Schnitzler gut kannte. B. M. könnte vielleicht Bernhard Münz (1857–1921) sein, der ab etwa 1901 hauptsächlich für das »Neue Wiener Tagblatt« schrieb (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Bibliothekar und Philosoph [1856–1919], der ab 1903 Leiter der Bibliothek der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien war). Vgl. auch B. M.'s Artikel in der »Wage« vom 1. Juli 1901, unten S. 164.

⁵⁹ »Das Militärschulwesen der Donaumonarchie wurde einige Male reformiert und reorganisiert. Zwischendurch wurden immer wieder Standorte geschlossen, verlegt und neu gegründet.« Wikipedia: Eintrag: Militärschulwesen (Österreich, 1900), mit dem Hinweis auf die Schrift »Die k. u. k. Militär-Akademien (Militär-Academien), Militär-Realschulen und das Officiersweisen-Institut – Aufnahms-Bedingungen (etc.)«. Wien 1901 (am 1. 8. 07).

Aufnahme in die Militärerziehungsanstalten, bald ging man mit ihnen herab. Einmal versuchte man es mit einer Angliederung, beziehungsweise Gleichstellung dieser Anstalten mit den Civilgymnasien, um den Uebertritt von der bürgerlichen in die militärische Erziehung und umgekehrt zu erleichtern, dann wieder mit einer Erweiterung der bisherigen Bürgerschulen, welche zu vierclassigen Lehranstalten umgewandelt werden und ihre Absolventen theilweise für die Cadettenschulen vorbereiten sollten. Vor einiger Zeit kam Herrn von Krieghammer⁶⁰ sogar der scharfsinnige Gedanke, die Uniform der Militärzöglinge zu reformiren, sie schöner, kleidsamer, officiersmäßiger zu gestalten. Er erwarb sich damit zweifellos den ungetheilten Beifall der gesamten uniformirten Jugend; aber außerhalb der Kasernen vermochte man diesen kinderfreundlichen Allüren des Herrn Kriegsministers wenig Geschmack abzugewinnen und die eigentliche Wirkung dieser, sowie aller übrigen, oben angedeuteten Neuerungen, welche seither zum Theile wieder rückgängig gemacht wurden, blieb aus. Nach wie vor lichtete sich zusehends der Zöglingsstand der Militärschulen, selbst die Stiftungsplätze fanden beiweitem nicht mehr die genügende Zahl von Bewerbern, und heute ist der Stand der Theresianischen Militärakademie auf ein noch nie dagewesenes Minimum von Zöglingen gesunken. Daneben verlassen aber auch active Officiere in immer größerer Zahl freiwillig und vorzeitig den militärischen Dienst und viele Namen, welche durch Generationen der Armee angehörten, findet man heute im Geschäfts- oder Amtskalender, statt im Militärschematismus. Unverkennbar hat heute der zweifärbige Rock von seiner früheren traditionellen Anziehungskraft auf Herz und Gemüth der aufstrebenden Jugend merklich eingebüßt, sei es, weil die in den letzten Jahren so oft und eindringlich erörterte Lage des Officierscorps in materieller Beziehung auch den unerfahrensten Gymnasiasten bereits zum Nachdenken veranlaßt, ehe er sich hierzulande für den Beruf der Vaterlandsvertheidigung entscheidet – sei es, weil dieser Beruf um seiner selbst willen nicht mehr so angesehen, nicht mehr so erstrebenswerth, nicht mehr so befriedigend erscheint, wie ehemals.

⁶⁰ Edmund Edler von Krieghammer (1832–1906), österreich. General, absolvierte die Wiener »Neustädter Militärakademie«, dann Militärkarriere: 1891 General der Kavallerie, von 1893 bis 1902 Reichskriegsminister. Vgl. das von ihm hg. Dienst-Reglement für das kaiserliche und königliche Heer. 3. Aufl. Wien Staatsdruckerei 1896.

Klingt schon die erstere Variante sonderbar und geradezu bedenklich für die Wehrverhältnisse einer modernen Großmacht, so ist gleichwohl die letztere, falls sie wirklich oder auch nur zum Theile die Ursache des Uebels bildet, bezeichnender, bedeutsamer und gewiß auch beunruhigender für das Staatsganze, dessen Verwaltung und Vertheidigung. Gerne hätten wir in dieser Beziehung noch lieber an die erstere Möglichkeit geglaubt, gerne und aus vollem Herzen hätten wir der patriotischen Entrüstung der Regierungspresse zugestimmt, die sich kürzlich in den schärfsten Ausdrücken gegen Schnitzler's »Lieutenant Gustl« erging, wo ganz ernsthaft die Frage aufgeworfen wurde, ob denn wirklich alle Officiere lediglich um der Vertheidigung des Vaterlandes willen ihren Beruf wählen, wenn – ja, wenn uns nicht die Kriegsverwaltung selbst durch die reclamhaften Commentare, womit sie das kürzlich erschienene Concursaus schreiben für die Militärerziehungs- und Bildungsanstalten begleiten läßt, eines Besseren belehren würde! Wie sehr hatten wir uns doch erfreut an der anscheinend so wohlverdienten Abfuhr, welche Herrn Schnitzler ob seines »Lieutenant Gustl« allenthalben zu Theil wurde, wie sehr hatten wir uns schon erbaut an dem vom Scheitel bis zur Sohle mit echt Oscar Teuber'schen⁶¹ Attributen ausgestatteten Nur=Lieutenant, der uns in der »Wiener Abendpost« vom 11. Jänner d.J. vorgeführt wurde⁶² – und nun kommt Herr von Krieghammer mit seinem Concurs-

⁶¹ Oscar Teuber (1852–1901), krankheitshalber aus der Theresianischen Militärakademie ausgeschieden, Theaterwissenschaftler, Militärschriftsteller und Journalist (u. a. bei der »Bohemia«). Seit 1896 leitete er das »Armeeblatt«, von 1900 bis zu seinem Tod war er verantwortlicher Redakteur der »Wiener Zeitung«. Zu seinen bekanntesten militärischen Werken zählt der in 25 Lieferungen erschienene und mit 103 Farbtafeln ausgestattete Prachtband »Die Österreichische Armee von 1700–1867« (Wien 1895), seine Regimentsgeschichte »Historische Legionen Habsburgs« (1894) sowie sein Buch über die Ehrentage Österreichs. Seine Geschichten, etwa »Grüß' Dich! Neue Skizzen aus dem militärischen Jugendleben« (Seidel: Wien 1884), »Immer jung! Neue Skizzen und Geschichten aus der Soldaten-Welt« (Seidel: Wien 1894) oder »Fräulein Rittmeister und andere Soldaten-Geschichten« mit den Illustrationen des Offiziers Felician von Myrbach (1898), waren überaus populär.

⁶² Oscar Teuber: »Nur ein Lieutenant!« Eine Geschichte aus der Armee. In: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Freitag, 11. Januar 1901, S. 6–8; wieder im Armeeblatt, 27. März 1901. Vgl. dazu Ian Foster: The Image of the Habsburg Army (Anm. 6), S. 79ff. (zu Teuber) und S. 244ff. (zur Leutnantsgeschichte). – In Teubers Erzählung findet sich auch ein erhellender Satz zum Verständnis des Allerweltsnamens »Gustl«: »Nur ein Lieutenant? Das wird man doch im Handumdrehen, aus purem Privatvergnügen, wenn's gut geht in Einem Jahre. Sie haben es Alle getroffen, der Franzl, der Gustl und so weiter.« (Teuber, S. 6)

ausschreiben, läßt seinen bewährtesten Fachmann in Sachen der Loyalität und der Vaterlandsliebe sammt dessen Nur-Lieutenant schnöde im Stich und gönnt überdies dem bösen Dr. Schnitzler einen nicht geringen Triumph, indem er in allen großen Blättern weithin verkünden läßt: »Ihr Alle, die Ihr vorübergeht, Ihr Eltern und Vormünder, eilet herbei und leset und urtheilet, ob sich für ein[!] Jüngling im Alter von 20 bis 22 Jahren eine schönere, einträglichere, gesichertere Stellung findet, als diejenige eines Lieutenants! Exemplare dieser Concursausschreibung,⁶³ dann der Vorschrift über die Aufnahme in die Militärerziehungs- und Bildungsanstalten sind zu beziehen von der k. k. Hof und Staatsdruckerei und von L.W. Seid[e]l und Sohn, I., Graben Nr. 13«.

Wahrlich, ärger konnten die »maßgebenden Kreise« dem allezeit so loyalen Herrn Teuber kaum mitspielen – ein solches Desaveu⁶⁴ hat sein »Nur=Lieutenant«, der selbstverständlich nur aus eitel Begeisterung und Vaterlandsliebe den militärischen Beruf ergriffen, wahrhaftig nicht verdient. Seit so vielen Jahren arbeitet sich der Herr Regierungsrath seine ganze schwarzgelbe Seele ab, um die militärischen Triumphe Alt=Oesterreichs zu glorificiren, fast täglich führt er uns jetzt in der »Wiener Abendpost« neue, bisher unentdeckte »Ruhmesblätter« vor Augen⁶⁵ und nun muß er es erleben, daß das Pendant, das er dem Dr. Schnitzler so effectvoll vor die Nase zu halten glaubte, »oben« nicht einmal annähernd beachtet wird! Um aber den braven Patrioten für diese unverdiente Zurücksetzung wenigstens theilweise zu entschädigen, wollen wenigstens wir seinen »Nur=Lieutenant« in den nachstehenden Betrachtungen etwas genauer betrachten.

Die Gelegenheit hierzu ergibt sich von selbst; wir brauchen nur die andere der beiden Ursachen näher in's Auge zu fassen, welche dem heutigen Officersmangel in der öster-reichischen Armee zu Grunde liegen mögen, nämlich die materielle Situation der Berufsofficiere.

Seitdem die Officersstellen nicht mehr ausschließlich durch das Recht der Geburt erlangt oder käuflich erworben werden können, ist es auch mit den[!] Officerscorps als erstem Stande – wenigstens in Oesterreich – vorüber! Das Officerscorps ist heute gottlob zum überwiegend größ-

⁶³ Ausschreibung zur Bewerbung um die Ausbildungsplätze. Vgl. auch o. Anm. 59.

⁶⁴ Verleugnung, Im-Stich-Lassen.

⁶⁵ Vgl. Oscar Teuber: Auf Oesterreich-Ungarns Ruhmesbahn. Blätter aus dem Ehrenkranz des k. u. k. Heeres. Wien: L. W. Seidel & Sohn 1893, und o. Anm. 61.

ten Theile dem Volke entstammt – dem besten, intelligentesten Theile desselben, aber immerhin dem Volke, tritt daher in seinen Vorrechten, seinem Einfluße und seinem Ansehen umsomehr hinter dem Hochadel und dem Clerus zurück, als die Söhne des ersteren sich neuestens lieber dem Verwaltungsdienste widmen, wo sie viel rascher, einfacher, mit weniger Aufwand an geistiger Arbeit und körperlichen Strapazen Carrière machen, als im Wege der langsamen, an gewisse, allgemein gültige Bestimmungen geknüpften Officiersavancements. Die heutige innerpolitische Lage des Staates macht ihren Faiseurs⁶⁶ (man braucht ihre Namen nur im Staatshandbuche nachzulesen) in der That alle Ehre, und wenn diese Abstinenz der Hocharistokratie von der militärischen Berufsthätigkeit noch eine Weile andauern und sich vielleicht auch auf die leitenden Stellen erstrecken würde, die sich ja nach wie vor in festen Händen befinden, so könnte es geschehen, daß wir den nächsten Krieg einmal – nicht verlieren. Die große Masse des Officierscorps aber, der productive Theil der Armee, der nicht blos an Frohnleichnamstagen und ähnlichen Festen seine Uniform zur Schau trägt, sondern in täglicher, harter Arbeit mühselig den Weg der Pflicht wandelt, dieser kommt immer mehr zur Erkenntnis, daß das Evangelium vom ersten und ritterlichsten Stande, das in den Militär=Bildungsanstalten Tag für Tag gepredigt wird, nichts anderes als eitel Geflunker ist, daß der Officiersstand im heutigen Oesterreich in Wahrheit eine *quantité négligeable* darstellt, durch eine geistlose Dienstespedanterie in seiner Denkungsart und freien Meinungsäußerung ganz widernatürlich beschränkt, aller persönlichen Rechte und Freiheiten beraubt, in materieller Beziehung aber bedeutend schlimmer situiert, als die Kameraden in der – Türkei.

Wo in aller Welt gibt es einen »ersten Stand«, der bemüssigt ist, der obersten Verwaltungsbehörde jahrelang und fast täglich die unzureichende Bemessung seiner Subsistenzmittel vorrechnen zu müssen, ehe er jene sogenannte Gehaltsaufbesserung erlangt, wie sie im vorigen Jahre von den Vertretungskörpern unter vollständiger Theilnahmslosigkeit des Reichskriegsministers beschlossen wurde, der erst von einzelnen Volksvertretern auf das Unzureichende, Lächerliche dieser »Gageregulirung« aufmerksam gemacht werden mußte. Wo in aller Welt gibt es einen ersten Stand, dessen Angehörige noch bis über ihre active Dienst-

⁶⁶ Urheber, politischer Funktionär.

zeit hinaus mit jener skrupellosen, wenig ritterlichen Gehässigkeit be-
dacht werden, wie dies vor einiger Zeit dem »Vereine der pensionirten
Officiere und Militär=Beamten« seitens des Herrn v. Krieghammer
zutheil wurde, der in einem den geltenden Staatsgrundgesetzen gera-
dezu hohnsprechenden Erlasse die Corpscommanden zu energischer
Stellungnahme gegen die »agitatorische« Thätigkeit dieses Vereines auf-
forderte. Wir haben – unbeschadet der politischen Haltung, die wir in
Sachen des Kriegsbudgets einnehmen – eine viel zu hohe Meinung von
unserem Officierscorps in seiner Gesamtheit, als daß wir dessen In-
telligenz, Geist und Moral auch nur annähernd nach den Eigenschaften
des jetzigen Kriegsministers beurtheilen wollten. Aber wenn man an der
Spitze der Kriegsverwaltung steht, dann sollte man der Socialdemokra-
tie doch nicht allzu eifrig in die Hände arbeiten, insbesondere wenn es
sich um einen Verein handelt, der von den ihm gesetzlich zustehenden
Rechten bisher gar keinen Gebrauch gemacht, sich vielmehr auf die
Unterstützung bedürftiger Kameraden beschränkt und mancher Schä-
digung des militärischen Ansehens dadurch vorgebeugt hat, daß er den
Appell an die öffentliche Mildthätigkeit, wie wir ihn so häufig seitens
Officiers=Witwen oder =Waisen zu lesen bekommen – thunlichst ein-
zuschränken trachtet.

Diese Beobachtungen und Erfahrungen – sie werden eben jetzt in allen
Blättern und nicht zur Ehre des Herrn v. Krieghammer erörtert – glaub-
ten wir voranstellen zu müssen, ehe wir an der Hand derselben dem
»Nur=Lieutenant« der »Wiener Abendpost« einige Beachtung schenken,
weil sich sonst Niemand um ihn kümmert, geschweige denn ihn als Pen-
dant zum »Lieutenant Gustl« nach Verdienst gewürdigt hat. Lieutenant
Demeter – dies sein etwas neuösterreichisch klingender Name – trieft,
um ihn kurz zu charakterisiren, von Loyalität und Patriotismus Mo-
dell M. Oscar Teuber, arbeitet schon im Militär=Untererziehungshause
in Logarithmen, Integralen und Differenzialen und träumt bis zu sei-
nem frühen Tode ausschließlich vom ritterlichen Orden Maria The-
resias.

Es ist ein Glück für den armen Demeter, daß ihn ein gütiges Geschick
davor bewahrt hat, den Werth seiner in den militärischen Erziehungs-
häusern erworbenen Kenntnisse im praktischen Leben kennen zu ler-
nen. Er hätte sonst die Erfahrung gemacht, daß dieselben (inclusive der
Militär=Akademien) gerade hinreichen, um ihn eines Tages als Stabs-

officier zum Diurnisten⁶⁷ bei einer Assecuranzgesellschaft oder, wenn es hoch hergeht, bei einer Bank zu befähigen – es wäre denn, daß die Jahreszahlen von Aspern und Custozza in der That eine Differenzial=Reihe darstellen. Den ritterlichen Orden Maria Theresias anlangend, den Lieutenant Demeter immer wieder im Geiste vor Augen sieht, hat sich der junge Fant offenbar seiner [!] Vorbilder im Schematismus noch nicht genauer angesehen. Es würde sonst die Phantasie des armen Demeter auf wesentlich andere Dinge gerichtet sein.

Wie dem auch sei, Lieutenant Gustl oder Lieutenant System Oscar Teuber, die Kriegsverwaltung hat schon längst darauf verzichtet, eine engere Wahl zu treffen, schon längst braucht sie Lieutenants um jeden Preis,⁶⁸ schon längst beauftragt sie die Truppencommandanten, thunlichst viele Reserve=Officiere für den activen Dienst zu aquiriren und sie gelegentlich der Waffenübungen in diesem Sinne zu belehren. Und da tritt »Lieutenant Gustl«, der active, lebende, in seiner ganzen culturhistorischen, staaterhaltenden Bedeutung neben dem gewesenen, abgeschiedenen, mythischen des Herrn Teuber in die Erscheinung. Nehmt Alles nur in Allem, er ist – unter den heutigen Verhältnissen – ein – Lieutenant! Er gesteht offen und ehrlich, daß er eigentlich blutwenig gelernt hat. Seine Schuld ist es ja gewiß nicht. Er braucht sich dessen durchaus nicht zu schämen. Zur Erfüllung seiner gesellschaftlichen und militärischen Pflichten reicht sein Wissen und Können vollständig aus. Andernfalls wäre er eben nicht zum Officier würdig befunden worden. Die lockere Lebensanschauung, die aus seinen Reflexionen über sich selbst hervorgeht und sein bis in's Groteske gesteigertes Selbstbewußtsein entspricht eben den ihm in frühester Jugend in den militärischen Elementarschulen eingepflichten Grundsätzen, kann ihm also gleichfalls nicht zum Vorwurfe gereichen. Er schaudert bei dem Gedanken, daß es Officiere geben könne, welche nicht ausschließlich der Vaterlandsvertheidigung halber zum Militär gehen, und überbietet in dieser Beziehung sogar

⁶⁷ Der Diurnist oder Diätarius entspricht am ehesten dem heutigen Praktikanten, arbeitet ohne festes Gehalt im Vorbereitungsdienst, etwa einer Versicherungsgesellschaft oder Bank.

⁶⁸ Ein kaiserlicher Erlaß vom März 1900 erläutert im einzelnen, wie die Wartezeiten für die »Berufsofficiers-Aspiranten« zu verkürzen sind, damit sie möglichst bald ihre Leutnantscharge erreichen; vgl. die Meldung aus der »Neuen Freien Presse« vom 6. April 1900, S. 4.

das Kriegsministerium, welches in seinem Concursausschreiben für die Militär=Erziehungsanstalten nicht genug die Vortheile auseinandersetzen kann, die den jungen Leuten erwachsen, wenn sie nur recht rasch und zahlreich der militärischen Laufbahn zugeführt werden. Was endlich die Duell=Philosophie des »Lieutenants Gustl« betrifft, so sind wir überzeugt, daß auch diese viel weniger Widersprüche enthält und provocirt, als diejenige, an welcher Herr v. Krieghammer seit nunmehr schon acht Monaten arbeitet und zu deren Vollendung ihm noch weitere fünf bis sechs Monate gegönnt sind, um sodann vor den Delegationen über die Affaire Tacoli=Ledochowski⁶⁹ Rede und Antwort zu stehen.

Neben dem »Nur=Lieutenant« des Herrn Teuber kann sich also »Lieutenant Gustl« immerhin sehen lassen, und wenn die Kriegsverwaltung mit ihren Chikanen gegen das bisher so opferfreudige und pflichttreue Officierscorps noch eine Weile fortfährt und die heranwachsende Generation in so eclatanter Weise vor den Verlockungen des zweifärbigen Tuches abschreckt, dann können wir es erleben, daß »Lieutenant Gustl«, der Vielbesprochene, Vielverlästerte, gewiß aber im Interesse der Schlagfertigkeit des Heeres Vielbegehrte, der sich unter den heutigen Verhältnissen in edler Selbstverleugnung dem Officiersstande gewidmet, eines Tages als leuchtendes Vorbild in der – »Wiener Abendpost« erscheint.

⁶⁹ Ohne sein Einverständnis wurde der Leutnant und k. u. k. Kämmerer Anton Marquis Tac(c)oli in eine Duellforderung verwickelt; als überzeugter Katholik verweigerte er das Duell. Der angerufene Ehrenrat erklärte ihn daraufhin am 5. Mai 1900 seiner Officierscharge verlustig: er sei »dem Zweikampf ausgewichen« und der religiöse Grund nur »nichtiger Vorwand«. Im »traurigen Nachspiel« der Affäre, die im Sommer 1900, wie ein Jahr später in Schnitzlers Fall, die Zeitungen beschäftigte (vgl. das christliche Montagsblatt »Wiener Neueste Nachrichten« vom 9. Juli, die »Reichspost« vom 14. Juli [d. h. 13. abends], »Das Vaterland«, 14. Juli; die »Montags-Revue«, 23. Juli; die »Reichswehr«, 15. und 24. August; »Die Fackel« Nr. 50, Mitte August 1900, S. 6f.; die »Arbeiter-Zeitung«, 16. August; »Neues Wiener Journal« und »Wiener Tagblatt«, 31. August; »Danzer's Armee-Zeitung«, 6. und 20. September 1900 [A. Breden] u. a.), verlor auch der Hauptmann im Generalstab und Kämmerer Josef Graf Ledóchowski Mitte Juli 1900 seine Charge. Er hätte »die Standeshhre verletzt, weil er Tacoli »in principieller Ablehnung des Duells vom Zweikampfe abrieth«. Sigismund von Bischoffshausen-Neuenrode: Der Fall Tacoli-Ledóchowski. Inhaltlich verm. Aufl. 4. und 5. Tsd. Wien: Heinrich Kirsch. O. J. [1900], S. 4–10. Der Vorfall aktivierte in der gesamten Monarchie die Duellgegner; 1902 wurde die sog. Anti-Duell Liga gegründet, 1917 das Duell verboten. Vgl. auch: Zum Fall Tacoli-Ledóchowski. Die in Oesterreich-Ungarn geltenden Gesetze gegen das Duell. Hg. vom Katholischen Actions-Comité. Wien: Heinrich Kirsch [1900].

[...] Dieser Tage erscheint eine Novelle von mir, die ich Ihnen natürlich schicken werde, Lieutenant Gustl, – Sie haben sie vielleicht in der N. Fr. Pr. gelesen. Wegen dieser Novelle stehe ich – (da ich noch Militärarzt »in der Evidenz« bin) in »ehrengerichtlicher« Untersuchung und werde wahrscheinlich meine Charge verlieren. Wenn Sie die Novelle noch nicht kennen und sie lesen werden – und sich dieser Mittheilung erinnern – wird Ihnen wieder manches »oesterreichische« klar werden. Die Sache ist für mich natürlich gleichgiltig – da ich ja mit den Leuten nichts mehr zu thun habe und meine Charge nur im Kriegsfall von Bedeutung wäre – aber sie ist charakteristisch für die man könnte sagen naive Heuchelei in Kreisen, von denen man in gewissem Sinne immer abhängig ist; wenn sie auch keine unmittelbare Macht über einen besitzten.

Ihr A. S.

Wien, 26. 5. 1901.

Verehrtester Herr von Sosnosky, ich danke Ihnen herzlich für die freundlichen Mittheilungen und hoffe bald lesen zu dürfen, was Sie über die »Garlan« gesagt haben. Ich schließe gewiss nicht unrichtig, dass[!] es das Neue Wiener Tagblatt war, welches Ihre Kritik als zu freundlich refusirt

⁷⁰ In: Georg Brandes und Arthur Schnitzler: Ein Briefwechsel. Hg. von Kurt Bergel. Bern 1956, S. 84.

⁷¹ Der Brief wurde erstmals vollständig nach der Handschrift geboten in Schnitzler: Lieutenant Gustl (1900/2007; Anm. 2), S. 54. Theodor Sosnosky (1866–1943) stammte aus einer Offiziersfamilie, besuchte nach seiner Gymnasialzeit zunächst die k. k. Theresianische Militärakademie in Wiener Neustadt, verließ sie wenig später wieder, brach dann auch sein Jurastudium ab, um sich ab 1888 ganz dem Schreiben zu widmen. Neben Belletristik schrieb er Kritiken, über Stilprobleme (Der Sprachwart. Sprachregeln und Sprachsünden als Beiträge zur deutschen Grammatik und Stilistik. Breslau 1890 u. ö.), Schule und Leben (1900) sowie politische Artikel. In der Beilage zur »Norddeutschen Allgemeinen Zeitung« hatte er am 3. Februar 1901 unter dem Titel »Jung-Wien. Studienblätter« einen langen (auf drei Teile angelegten) Artikel verfaßt, der Schnitzler und Hofmannsthal eine prominente Rolle zusprach, allerdings ohne Hinweis auf »Lieutenant Gustl«.

hat.⁷² Ihren Bemerkungen zum Lieutn Gustl⁷³ müssen Sie mir gestatten zwei Worte zu erwidern. Ich finde, dass man mir mit demselben Recht als man mir Feindeseligkeit [!] gegen den Offiziersstand vorwirft, weil ich den Gustl geschrieben – Gehässigkeit gegen die Aerzte vorwerfen könnte, weil ich den Ferdinand Schmidt im Vermächtnis, Gehässigkeit gegen den Liberalismus, weil ich den Losatti (im gleichen Stück), Gehässigkeit gegen Theaterdirektoren (Schneider in Freiwild) gegen Weinhändler (Schwager Garlan) u. s. w. vorwerfen könnte. In jedem Stand gibt es eine große Anzahl minderwerthiger Individuen und ich erkenne keinem Stande das Recht zu, sich diese Constatirung zu verbieten. Und dabei möchte ich für meinen Fall noch erwähnen, dass [!] mein »Gustl« ein ganz netter, nur durch Standesvorurtheile verwirrter Bursch ist, der mit den Jahren gewiss ein tüchtiger und anständiger Offizier werden dürfte. Aber – hievon abgesehen, müßte ich mir als Dichter jedenfalls das Recht vindiciren, einen <[ersetzt für] Dichter> Offizier selbst zu erfinden, der gewohnheitsmäßig seine Großcousinen umbringt; wenn ich einen solchen Offizier für meine Novelle brauchte.– Ihnen, mein verehrter Herr von Sosnosky, dem ich schon für soviele wahre Liebenswürdigkeit und für soviel Verständnis zu danken habe, darf ich heute auch diese meine Stellung zu der von Ihnen angedeuteten Frage andeuten, ohne die Befürchtg misverstanden zu werden. Mit den verbindlichsten Grüßen
Ihr sehr ergebener Arthur Schnitzler.

Am 14. Juni wurde Schnitzler brieflich mitgeteilt, daß er seine Charge verloren habe.

Anfang und Mitte Juni kam es zu Vorfällen in Bozen, die fortan bei der Diskussion über die ›Affäre Schnitzler‹ mitspielen.

⁷² Das »Neue Wiener Tagblatt« hatte wegen »Lieutenant Gustl« Schnitzlers »Sylvesternacht« zurückgewiesen. Vgl. Schnitzler: Presse, o. S. 46.

⁷³ Sosnosky hatte sich vermutlich zur gerade erschienenen Buchausgabe von »Lieutenant Gustl« geäußert.

Tiroler Landtag.

10. Sitzung am 20. Juni 1901.

[...] Sodann brachte Dr. v. Hepperger folgende Interpellation an den Herrn Statthalter ein: Während bisher das Verhältnis zwischen Militär und Civilbevölkerung in Bozen ein angenehmes und freundliches war, haben sich seit einigen Wochen mehrere Conflictte ereignet. An einem der letzten Sonntage drängten sich zwei Officiere und ein k. k. Verpflegsofficial in eine Privatgesellschaft, welche einen Ausflug nach Eppan machte, und nur der Besonnenheit und Zurückhaltung der Civilpersonen war es zu danken, daß es nicht entweder schon im Gasthause oder später auf der Bahnstation zu einem ernstlichen Zusammenstoße kam. Von einem zweiten Excesse wird in der Dienstag=Nummer der »Bozner Zeitung« berichtet. Vorgestern abends endlich wurde Magistrats=Concipient Dr. Rudolph, welcher Arrangeur des Ausfluges nach Eppan gewesen und sich offenbar damals das Mißfallen derjenigen zugezogen, denen er damals entgegengetreten war, von einem k. k. Oberlieutenant meuchlings auf dem Johannisplatze überfallen und mit dem Säbel an dem Unterarme verwundet. Der Thäter lief hierauf weiter gegen die Kaserne und verwundete einen ihm entgegenkommenden Passanten am Kopfe. Es ist begreiflich, daß derartige Vorfälle die ruhige Bevölkerung in außerordentliche Aufregung versetzen, zumal nichts verlautet, daß und in welcher Weise den Schuldtragenden verdiente Ahndung zutheil geworden wäre. Die Gefertigten stellen demnach an den Herrn Statthalter folgende Anfrage: 1. Sind Sr. Excellenz die wiederholten in letzter Zeit in Bozen vorgekommenen Excesse von Officieren und Militärpersonen bekannt, die geeignet erscheinen, in der Bevölkerung eine lebhafte Aufregung zu erzeugen und das Verhältnis zwischen Civil und Militär höchst unerfreulich zu gestalten? 2. Ist Se. Excellenz geneigt, bei der competenten Militärbehörde dahin zu wirken, daß die schuldtragenden Militärpersonen zur Verantwortung gezogen und für ihr geradezu empörendes Benehmen strenge bestraft werden? 3. Ist Se. Excellenz geneigt, zu veranlassen, daß seinerzeit die über die Schuldtragenden verhängten Strafen bekannt gemacht werden, damit auf solche Art dem tief verletzten Rechtsgefühl der Civilbevölkerung eine Genugthuung verschafft werde?

[...]

Die Abgeordneten Stefenelli und Genossen brachten eine Interpellation über militärische Ausschreitungen in Trient ein.
[...]

Innsbrucker Nachrichten, Jg. 48, Nr. 140, Freitag, 21. Juni 1901, S. 4

(Der Bozener Gemeinderath) hielt vorgestern unter dem Vorsitze des Bürgermeisters Dr. Perathoner eine Sitzung ab. Zu Beginn derselben machte der Vorsitzende Mittheilungen über die bekannte Militär-Affaire vom Dienstag Abend. Die Verwundung von Herrn Dr. Rudolph bezeichnet der Vorsitzende als einen Act der Bosheit und Feigheit und knüpft daran die Mittheilung, daß die Wunde selbst 6 cm lang und 4 cm tief sei und als schwer, wenn auch nicht als lebensgefährlich zu bezeichnen ist. Außer Herrn Dr. Rudolph wurde auch der Malergehilfe Förster schwer verletzt, so daß er in das Spital gebracht werden mußte, und noch ein Dritter wurde ein Opfer des Abends, nämlich der Tischlermeister Hocke, welcher von einer Patrouille unter Commando des Lieutenants Vogl nach den Worten: »Schlagt ihn nieder, den Hund!« durch Bajonnetstöße an der Brust und an den Lenden schwere Blutunterlaufungen erlitt. [...].

Neue Freie Presse, Wien, Morgenblatt Nr. 13226, Freitag, 21. Juni 1901, Leitartikel S. 1⁷⁴

Wien, 20. Juni.

Dr. Arthur Schnitzler hat in der belletristischen Weihnachtsbeilage unseres Blattes eine Novelle veröffentlicht, die seither als Buch erschienen ist.

⁷⁴ Der Artikel des Herausgebers Moriz Benedikt (1849–1920) fehlt in Schnitzlers Sammlung (s. dazu o., S. 38). Benedikt stammte aus dem deutschliberalen Judentum Mährens, kam 1872 zur »Neuen Freien Presse«, wurde Chefredakteur und Herausgeber, ab 1908 Eigentümer der Zeitung. Sie bedeutete »für die ganze österreichisch-ungarische Monarchie etwa das gleiche [...] wie die ›Times‹ für die englische Welt oder der ›Temps‹ für die französische; selbst keine der reichsdeutschen Zeitungen war so sehr um ein repräsentatives kulturelles Niveau bemüht. Ihr Herausgeber Moriz Benedikt, ein Mann von phänomenaler Organisations-

Heute wird gemeldet, daß die vor sechs Monaten publicirte Erzählung den Anstoß zu einem Richterspruche des militärischen Ehrenrathes gegeben habe. Dr. Schnitzler sei zum Verluste der Charge als Regimentsarzt in der Reserve verurtheilt worden, weil er durch seine Novelle die Ehre des Officiersstandes verletzt und auf eine heftige Polemik nicht reagirt habe. Dr. Schnitzler ist nicht in Wien und der Wortlaut des Urtheils nicht bekannt. Die sachliche Wahrheit dieser Nachricht wird uns jedoch von einer Seite bestätigt, die dem Verfasser der Novelle nahesteht, und wir erfüllen nur eine Pflicht, wenn hier zunächst der Nachweis geführt wird, daß die Erzählung »Lieutenant Gustl« weder die Absicht noch die Wirkung haben konnte, den von jedem Oesterreicher hochgehaltenen Officiersstand zu verletzen. Schnitzler wollte zeigen, wie ein junger, mit allen Fasern am Leben hängender, in leichtfertigen Vergnügungen seinen Körper und sein Gemüth verändelnder Mann plötzlich, mit einem Ruck, in seiner Standesehre ohne Möglichkeit der Genugthuung und Abwehr tief verletzt, aus der glatten Oberflächlichkeit herausgerissen und vor die furchtbare Nothwendigkeit gestellt wird, seine Schande im eigenen Blute abzuwaschen. Es ist gewiß ein durchaus ernstes, echt künstlerisches Problem, psychologisch darzustellen, wie dieser jähe Umschlag und dieser schreckliche Druck des Zufalls auf einen fröhlichen, gutartigen, aber zu einem großen Schicksal weder berufenen noch vorbereiteten Menschen eindringen. Die literarische Grundidee zeigt einen so hohen Flug und ist so vollständig auf die scharfe Zergliederung eines Seelenzustandes gerichtet, daß jede kleinliche Tendenz ausgeschlossen war, und daß der Irrthum, Schnitzler habe das Officierscorps verletzen wollen, nur entstehen kann, wenn der Schwerpunkt der Erzählung in die Aeüßerlichkeiten verlegt, ihr Sinn und Zweck gänzlich mißverstanden wird. Auf die Frage, warum Schnitzler gerade die Figur eines Lieutenants benutzt habe, um den innersten Kern seiner Dichtung zu entwickeln, soll eine freimüthige Antwort gegeben werden. Jeder Künstler hat das Recht, die Mittel zu wählen, die ihm zur Erreichung des Zieles am tauglichsten erscheinen. Nur vor dem Richterstuhle des kunstverständigen Publicums hat er sich zu rechtfertigen, seine einzige Strafe ist Vergessenheit, sein bleibender

gabe und unermüdlichem Fleiß, setzte seine ganze, geradezu dämonische Energie daran, auf dem Gebiete der Literatur und Kultur alle deutschen Zeitungen zu übertreffen.« Zweig: Die Welt von Gestern (Anm. 3), S. 81. Zu Bendikt s. Ingrid Walter: Moriz Benedikt und die Neue Freie Presse. Diss (masch.) Wien 1950.

Lohn der Ruhm. Dr. Schnitzler hat sich vor dem Ehrenrathe nicht verteidigt, aber er hätte aufrichtig und gewissenhaft behaupten können, daß die Wahl des Stoffes, also das ehrliche künstlerische Bedürfniß, fast nothwendig einen Officier zum persönlichen Träger der Novelle machen mußte. Nur ein Lieutenant mit seinem strengen militärischen Ehrbegriffe, mit den besonderen Anschauungen des Standes konnte in die Lage gebracht werden, daß ein schauerlicher Vorfall, die nicht mehr zu rächende Gewaltthat eines vom Fieber der Apoplexie ergriffenen Bäckers, ihn zum Entschlusse des Selbstmordes trieb.

Aber dieser Lieutenant Gustl ist mit allen Mängeln, Flüchtigkeiten und thörichten Neigungen der Jugend durchaus keine unsympathische Gestalt. Das Unglück kehrt sein Innerstes nach oben, das Gute und Edle, dessen er sich im leichtsinnigen Trott der Vergnügungssucht selbst kaum bewußt gewesen ist. Schnitzler zeigt uns die Wandelbilder seiner Gedanken, verworrene und klare, im stürmischen Wechsel leidenschaftlich bewegter Gefühle. In diesem Orcan steht jedoch Eines für ihn fest. Ein österreichischer Officier muß von eigener Hand sterben, wenn der lebt, der ihm eine straflose Insulte zugefügt hat. Er schwankt keinen Augenblick und will die Schmach büßen, daß er seinen Beleidiger nicht auf dem Fleck mit dem Säbel niederschlagen konnte. Die Versuchung des Lebenstriebes, sich durch Flucht nach Amerika zu retten, kann ihn von seinem Willen nicht ablenken. Er könnte das Bewußtsein gedemüthigten Selbstgefühls auch in der Fremde nicht ertragen und will die Achtung seiner Kameraden nicht verlieren. »Jetzt heißt's, im letzten Moment sich anständig benehmen, ein Mann sein, ein Officier sein, so daß der Oberst sagt: Er ist ein braver Kerl gewesen, wir werden ihm ein treues Angedenken bewahren« Was ihn würgt und seine Kehle zusammenpreßt, ist die Erinnerung an seine Mutter und Schwester, an die Sorgen, die er ihnen bereitete, an die geringe Theilnahme, die er ihnen widmete. Wie verklärt sieht er jetzt das Elternhaus vor sich, die Stille und Reinheit in der Wohnung einer Officiers=Familie, die Frau, die mit einer kleinen Pension den Haushalt führt, das kluge, verständige Mädchen, um das er sich wenig gekümmert und nicht einmal gefragt hat, warum es mit dem Verlobten gebrochen habe. Schnitzler läßt uns ahnen, daß Gustl trotz der Flatterhaftigkeit und der grob sinnlichen Auffassung des Weibes doch die ersten Spuren einer tieferen und edleren Neigung trage. Freilich wird uns kein Süßholz geboten, Gustl ist rauh, oft

derb geschildert, naturalistisch, mit starken Farben und Worten. Aber er wächst vor unseren Augen im Unglück; er verräth die Erziehung durch das gute Beispiel vornehmer Gesinnung bei den Eltern und durch die Eindrücke der großen Schule des Charakters, welche die österreichische Armee und das österreichische Officierscorps stets waren und nie aufhören werden zu sein. Wirklich, es ist unsere volle Ueberzeugung, daß Schnitzler den Officiersstand nicht verletzt hat und daß diese irrigge Meinung schwer zu erklären ist und vielleicht erst entstehen kann, wenn einzelne Sätze oder Worte ohne jeden Zusammenhang mit dem Ganzen, ohne jede Fühlung mit dem starken Zuge der Novelle betrachtet oder gedeutet werden.

Gesetzt den Fall, Lieutenant Gustl wäre kein würdiger und nach militärischen Begriffen kein achtbarer Officier gewesen. Sollte einem österreichischen Schriftsteller verboten sein, was einem Ausländer im »Rosenmontag«⁷⁵ vor dem Publicum des Burgtheaters gestattet wird, ganz unbefangen die jeder gesellschaftlichen Classe eigenen Fehler schildern zu dürfen, ohne den Vorwurf fürchten zu müssen, daß der ganze Stand verletzt worden sei? Zu welchen Folgerungen führt diese Beschränkung der künstlerischen Freiheit? Die ängstlichsten Hoftheater können nicht verhüten, daß die Gestalten böswilliger Minister und sogar schlechter Fürsten auf die Bühne kommen, und was sollte aus der dramatischen Literatur werden, wenn durch Verallgemeinerung der Schluß gezogen würde, der Fürstenstand sei verletzt worden. Lieutenant Gustl ist nicht der Prägstock des österreichischen Officiers, ja er ist überhaupt nur deßhalb Officier, weil das Problem verlangt, daß in eine leichtsinnige Existenz die beleidigte Ehre mit der ganzen Wucht wie ein Blitzstrahl einschlägt. Der Officier ist seit dem Major v. Tellheim und noch früher bis zum heutigen Tage unausgesetzt der Gegenstand des Romans, der Novelle, des Schauspiels, jeder Art der Dichtung gewesen. Auch der gutmüthige Humor und die ätzende Satire haben die Figur des Lieutenants benützt, und Niemandem ist es eingefallen, aus dem Urtheil über die Einzelnen und aus der Verwerthung tragischer Conflict, die im militärischen Wesen liegen, und selbst aus der künstlerischen Benützung der Schwächen so weitgehende Folgen abzuleiten. In Oesterreich ist noch weniger Anlaß zur Empfindlichkeit, weil unser Officierscorps

⁷⁵ Zu Otto Erich Hartlebens »Rosenmontag« s. o. Anm 46.

durch Pflichteifer, Bescheidenheit und liebenswürdige Umgangsformen die wärmste Sympathie genießt und der literarischen Kritik keine neuen Schranken aufzulegen braucht.

Der Ehrenrath war zweifellos bemüht, einen militärischen Standpunkt einzunehmen, aber das Ergebniß ist doch eine literarische Censur. Zu den Gründen des Urtheils gehört die Ansicht des Ehrenrathes, daß der Officersstand durch Inhalt und Fassung einer Novelle verletzt sei. Daraus entspringen höchst wichtige Consequenzen in einem Lande der allgemeinen Wehrpflicht, wo ein großer Theil der Schriftsteller im Alter der stärksten schöpferischen Kraft die Charge von Officieren hat. Die künstlerische Freiheit wird damit aufgehoben, denn die Grenzen für die Beschlüsse des Ehrenrathes sind nicht leicht zu bestimmen, weil sie auf sämtliche Handlungen und die ganze Persönlichkeit des Officiers sich erstrecken können. Gibt es da eine Bürgschaft, daß politische und sociale Meinungen, die vom Bestehenden abweichen oder sich gegen die geltenden Einrichtungen wenden, nicht ebenfalls vor diesen Richterstuhl gebracht und dem Begriffe der militärischen Ehre untergeordnet werden? Viele hundert Männer verlieren plötzlich die geistige Selbstständigkeit und literarische Unabhängigkeit, die ihnen das Strafgesetz und die dramatische Censur noch gelassen haben. Ja, selbst die parlamentarische Immunität bietet keinen Schutz gegen einen Ehrenrath, welcher auch Reden und Schriften von Abgeordneten, die Officiere sind, seinem Spruche unterwerfen kann, denn es handelt sich nicht um eine rechtliche Verantwortung, sondern um die moralische Ueberzeugung von der Würde bei militärischen Standesgerichten. Das Urtheil des Ehrenrathes wirft eine große politische Frage auf, zu welcher die Novelle »Lieutenant Gustl« keinen zureichenden Anlaß bot. Was der Reserve=Officier in seiner rein künstlerischen Thätigkeit darf und nicht darf, ist ganz in Zweifel gezogen und wird von einer bisher unbekannten militärischen Prüfung, einer neuen Censur bestimmt. Das ist eine Gefahr für die geistige Entwicklung in Oesterreich, und für die Officiere selbst, die bisher nie den Wunsch zeigten, sich von der Kritik abzusperren und den höchst unvolksthümlichen Beruf einer literarischen Behörde zu übernehmen. Die österreichische Armee ist das festeste Bollwerk der Einheit, die unzerbrechliche Klammer für das Reich. Deßhalb sollte sie nicht einmal den Schein auf sich laden, daß sie mit der Freiheit des persönlichen Rechtes und des künstlerischen Schaffens in Widerspruch gerathe.

Die Officers-Ehre

Wien, 20. Juni.

Wir wären eigentlich heute in der Lage, einen Artikel, den wir am 27. December v. J. schrieben,⁷⁶ einfach abdrucken zu können. Dieser Artikel betraf das Weihnachts=Feuilleton des jüdischen Literaten Arthur Schnitzler, das sich »Lieutenant Gustl« nannte. Wegen dieses Feuilletons ist nämlich jetzt, nachdem, wie schon mitgeteilt, das ehrenrätliche Verfahren längst eingeleitet ist, Arthur Schnitzler, der Regimentsarzt in der Reserve ist, vom militärischen Ehrenrath seiner Officerscharge für verlustig erklärt worden. Das Ereigniß ist heute der Gegenstand des Leitartikels fast aller Judenblätter. Dieselben entrüsten sich aufs Höchste über diese Maßregelung. Wenn wir den Hochgrad dieser Entrüstung vergleichen mit dem Tiefgrad derselben, als Marquis Tacoli und Graf Ledochowski⁷⁷ wegen ihrer pflichtgemäßen Stellungnahme zum Duell ihrer Officerscharge verlustig erklärt wurden, so ergibt sich zunächst offenbar, daß diese hochgradige Entrüstung lediglich der Maßregelung des jüdischen Reserveofficiers und Mitgliedes der »Concordia«⁷⁸ gilt.

Es liegt uns das Urtheil selbst nicht vor, die betreffenden Meldungen besagen aber übereinstimmend, Schnitzler sei degradirt worden, weil seine novellistische Studie die Ehre des österreichischen Officersstandes verletzt habe. Fragen wir: Wodurch hat er dieselbe verletzt? so ist zunächst von vorneherein zu constatiren: Er konnte nicht damit die Ehre des Officersstandes verletzt haben, wenn er gewisse Zustände und Verhältnisse im Officerscorps wahrheitsgetreu geschildert hat; denn eine Beleidigung des Officersstandes als solchen liegt dann absolut nicht vor. Freilich, sind diese Zustände falsch geschildert, dann allerdings kann, namentlich wenn die Absichtlichkeit zu erweisen ist, eine Beleidigung der Ehre des Officersstandes angenommen werden. Sind sie aber wahrheitsgetreu geschildert und nur in der Absicht, nicht die Officiere oder den Officersstand, sondern eben die Zustände

⁷⁶ Gedruckt am 28. December 1900; s. o. S. 64.

⁷⁷ Vgl. o., Anm. 69.

⁷⁸ Zum Schriftsteller- und Journalistenverein »Concordia« s. Anm. 34 u. 127.

zu kritisiren, die ohne Schuld und Verschulden der Officiere selbst, sondern durch die Gesetze, die Traditionen und den Gewohnheits= und Standescodex im Officierscorps sich eingeschlichen haben, dann kann nicht eine Ehrenbeleidigung des Officiersstandes angenommen werden, sondern lediglich eine erlaubte, in guter Absicht erfolgte Kritik dieser Zustände, die ebensogut im Gewande des theoretischen Artikels wie der belletristischen Novelle erfolgen kann. Dies Recht kann sich Presse und Literatur von keinem Officiers=Ehrenrath rauben lassen. Geschieht eine solche Kritik in Form einer Novelle, so wird selbstverständlich ein Typus des Standes die Hauptperson bilden müssen, dessen Verhältnisse eben behandelt werden sollen. Handelt es sich also um die Kritik von Zuständen, die im Officierscorps herrschen, so mußte und durfte Arthur Schnitzler einen Lieutenant als Typus wählen, an dem er diese Zustände und ihre Folgen zur Darstellung bringen konnte. Nachdem wir diesen unanfechtbaren allgemeinen Grundsatz aufgestellt haben, wenden wir uns nun dem »Lieutenant Gustl« zu. Die Novelle kennen unsere Leser. Wir müssen aber ihren Inhalt nochmals reproduciren:

»Bei der Garderobe nach Schluß eines Concertes kommt Lieutenant Gustl mit einem riesig starken, ihm vom Café her bekannten Bäckermeister in einen Wortwe[ch]sel; der Bäckermeister ruft dem Officier zu: »Herr Lieutenant, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, so zieh ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick' die Stück an Ihr Regiments=Commando. Verstehn's Sie mich, Sie dummer Bub?« Und dabei hielt er den Säbel so fest, daß Lieutenant Gustl die Beleidigung einstecken muß, und Aufsehen darf er auch nicht machen, sonst sieht alle Welt seine Schwäche. Der Bäcker will dem Officier auch die Carrière nicht verderben und flüstert ihm zu: »Also schön brav sein, Herr Lieutenant – haben S' keine Angst, 's hat Niemand was g'hört, – es ist schon Alles gut – so. Und damit keiner glaubt, daß wir uns gestritten haben, werd' ich jetzt sehr freundlich mit Ihnen sein. – Habe die Ehre Herr Lieutenant, hat mich sehr gefreut – habe die Ehre!« So gingen sie auseinander. Der Officier sieht klar ein: die Officiersehre verlange es, daß er sich nun selbst tödten müsse, da er sonst ehrlos quittiren müßte. Morgen um 8 Uhr Früh will er sich, muß er sich erschießen. Er geht in den Prater, Abends spät überlegt er Alles, bereitet Alles vor, nimmt im Geiste von Allem Abschied, er denkt an seine Jugend, seine Carrière, an Vater, Mutter und Schwester, an seine Freunde im Regimente, vor Allem aber und immer wieder an die – »Menschere«, die verschiedenen Dirnen, die er abwechselnd »geliebt« hat, aber es bleibt ihm nichts anderes übrig, er muß sich erschießen. Auf dem Weg aus dem Prater in die Stadt hört er plötzlich – Orgeltöne – »Ah, aus der Kirche.... Frühmesse – bin schon lang bei keiner gewesen.... Also, was ist, soll ich hineingehen? – Ich glaub, der Mama

wär's ein Trost, wenn sie das wüßt' – die Clara gibt weniger d'rauf ... Na, geh'n m'r hinein – schaden kann's ja nicht! ... Orgel – Gesang – hm! – Was ist denn das? – Mir ist ganz schwindlig ... o Gott, o Gott, o Gott! ich möcht einen Menschen haben, der Pfaff, wenn ich zum Schluß sagen möcht': Habe die Ehre, Hochwürden, jetzt geh' ich mich umbringen ... – Am liebsten läg' ich da auf dem Steinboden und thät heulen ... – Nein, das darf man nicht thun! Aber weinen thut manchmal so gut ... – Die »Leut«, die eine Religion haben, sind doch besser d'ran.« Natürlich bleibt er nicht in der Kirche, noch weniger beichtet er, – er geht ins Stamm=Kaffeehaus, entschlossen, in ein paar Stunden sein Leben zu enden. So verlangt es die Officiers Ehre. Da erfährt er vom Piccolo, daß der Bäckermeister heute Nacht am Schlagfluß gestorben ist. Nun ist die Officiers Ehre gerettet, denn Niemand wird etwas erfahren, Lieutenant Gustl braucht sich nicht selbst das Leben zu nehmen. »Am End' ist das Alles, weil ich in der Kirche g'wesen bin.« Am Nachmittag kann er sich mit dem Advocaten duelliren, der ihm jüngst bei einer Gesellschaft unmanierlich begegnet war, und er will ihn »zu Krennfleisch hauen«. Mit diesem Vorsatz endete die realistische Geschichte von dem Lieutenant Gustl.

Die Tendenz des Artikels ist offenbar, die sogenannte Officiers=Ehre d.h. den für den Officiersstand exklusiven »Ehrbegriff« zu charakterisiren, indem er dem Leser zeigt, wie wir schon am 27. December v.J. ausführten, was Alles mit dieser Officiers Ehre nicht verträglich und was Alles mit ihr verträglich ist.

Nicht verträglich mit ihr ist: sich von einem Advocaten ein paar beleidigende, richtiger unhöfliche Worte sagen zu lassen, das verpflichtet zum Duell; ferner sich von einem Civilisten »dummer Bub« schelten zu lassen, obschon eigentlich der Officier den Streit an der Garderobe durch seine grobe Heftigkeit verursacht hatte, ohne ihn auf der Stelle niederzuhauen, selbst dann, wenn die physische Unmöglichkeit vorhanden war, da der Säbel durch die überlegene Kraft des Gegners in der Scheide festgehalten wurde. Das treibt sogar zum Selbstmord, der nicht unverträglich scheint mit der Officiers Ehre.

Wohl aber verträglich ist es mit dieser »Officiers Ehre«, den gemeinsten Liebschaften mit Straßendirnen nachzugehen (die Namen und Bilder der »Menscher« ruft sich der Lieutenant eine nach der anderen mit zärtlicher oder ekelnder Erinnerung vor sein Gedächtniß); ferner seine Pflichten gegen Gott und die Religion, der man angehört, zu vernachlässigen, ja darüber zu spotten und zu höhnen; ferner über Eltern und Geschwister so frivol zu reden, wie es der Lieutenant Schnitzler's vor seinem Tode noch thut; ferner sich selbst das Leben zu nehmen, also

ein Verbrechen gegen Gott, sich selbst, die Angehörigen, das Vaterland u.s.w. zu begehen und schließlich sich doch nicht das Leben zu nehmen, blos, weil niemand etwas von der angeblich mit der Officierssehre unvereinbaren »Feigheit« gehört hat, weil der Gegner zufällig gestorben ist.

Es war das gute Recht Arthur Schnitzlers, diese Verhältnisse zu geißeln und am Typus des Lieutenants Gustl zur Anschauung zu bringen. Also nicht darin kann eine Beleidigung des Officiersstandes erblickt werden, ebenso wenig wie dies der Fall wäre, wenn ein Dichter den traurigen Helden des jüngsten Bozener Militärsandals zum Typus wählen würde, um die Selbstüberhebung und die Roheit einzelner Officiere zu geißeln. Nicht durch die Schilderung solcher Zustände wird die Ehre des Officiersstandes beleidigt. Es wäre vielmehr dringend zu wünschen, daß man gegen diese Zustände selbst mindestens ebenso energisch vorgehe wie gegen Diejenigen, die sie schildern und tadeln.

Also treten wir gegen die Maßregelung Schnitzlers auf, also halten wir das Urtheil des Ehrengerichtes für ungerechtfertigt? Keineswegs. Wir selbst waren es, die am 28. December vorigen Jahres schrieben:

»Wir sind schließlich gespannt, ob im Uebrigen die Officiere die obige Schnitzlerische Darstellung des Lieutenants=Typus als mit der Officiers=Ehre vereinbarlich halten werden. Wenn ein Schnitzler einen anderen Stand in einer typischen Figur so der öffentlichen Mißachtung preisgeben würde, wie dies Schnitzler gegenüber dem Officiersstand gethan, so würden gewiß die Vertreter dieses andern Standes lebhaften Protest erheben. Glücklicherweise sind ja doch nicht alle Officiere vom Schlage des Schnitzlerschen Lieutenants Gustl, während Schnitzler diese Meinung aufkommen läßt. Schnitzler hätte unbeschadet seiner Tendenz, gerade an einem ehrenhaften Officier die Folgen der sogenannten Officierssehre schildern können, und zwar noch wirksamer. Wohl aber ist leider die Sorte Officierssehre, wie sie Schnitzler schildert, durch einen unsinnigen »Ehrencodex« und eine unsinnige Tradition und Mode zur typischen geworden. Diese »Officierssehre« ist es, welche das Volk nicht versteht, so hoch es auch den Officiersstand als solchen in Ehren hält. Wenn ein Officier so empfindlich zu sein verpflichtet ist gegen formelle Beleidigungen von anderer Seite, müßte es die Officierssehre verlangen, auch in anderer Beziehung empfindlicher zu sein, wo es sich um sittliche Pflichten und Vergehen handelt, welche jeder Ehre, also vor allem der Officierssehre zuwiderlaufen.«

Wir haben dem damals Gesagten kein Wort hinzuzufügen als dieses practische Wort: Vor allem reinige das Officierscorps selbst seinen

Officers=Ehrenbegriff, dann räume man mit Gesetzen, Traditionen und Moden auf, die zum Duell zwingen, die zum Dreinhauen mit der Waffe gegen Wehrlose zwingen und die eventuell sogar zum Selbstmord treiben.

*Arbeiter-Zeitung, Wien, Freitag 21. Juni 1901, S. 3f.*⁷⁹

* **Eine neue Zensurbehörde** ist in Oesterreich aufgetreten. Ein militärischer Ehrenrath hat den Wiener Schriftsteller Dr. Arthur Schnitzler, Regimentsarzt in der Reserve, seiner Offizierscharge für verlustig erklärt. Als Gründe gibt es [!] an, daß Schnitzler durch seine vor kurzem veröffentlichte Novelle »Lieutenant Gustl« der »Ehre des österreichischen Offizierskorps nahegetreten« sei, und weiter, daß er auf eine in heftigem und persönlichem Tone geschriebene Besprechung dieses Werkes nicht »reagirt« habe. Unter den Leistungen österreichischer Ehrenräthe, die in den letzten Jahren die Oeffentlichkeit beschäftigt haben, ist diese letzte zweifellos die originellste. Daß der Reserveoffizier nicht berechtigt sei, eine politische Anschauung zu haben, die mit der im Offizierskorps verbreiteten Sorte von Patriotismus nicht harmonirt, ist uns zu verschiedenenmalen demonstriert worden. Nun erfahren wir auch, daß der Schriftsteller durch den Besitz eines Offizierspatents verpflichtet ist, seine Phantasie militärfromm zu erziehen. Läßt er in einer Dichtung einen Offizier vorkommen, soll er ihn – wie es bekanntlich auch der Wahrheit entspricht – stets als einen edlen Mann von vielen Tugenden darstellen, der mit allen körperlichen und geistigen Kräften begabt ist. Daran hat es nun Schnitzler in bedenklicher Weise fehlen lassen. Sein Lieutenant Gustl ist kein edler und kein gescheiter Mensch. Er ist aber auch kein Ausbund von Schlechtigkeit. Die verfehlmte Novelle ist eben kein Tendenzwerk, das um ihres Zweckes willen die poetische Wahrheit opfert. Freilich darf man auch den Dichter gegenüber den militärfreundlichen Autoritäten nicht auf die Art weißwaschen wollen, daß man behauptet, Schnitzler habe nur einen ganz besonderen Einzelfall schildern

⁷⁹ Die 1889 von Victor Adler gegründete Zeitung war das Sprachrohr der sozialdemokratischen Partei; sie erschien ab 1895 täglich und hatte damals eine Auflage von 15 000. S. auch u. Anm. 118 zu Karl Leuthner.

wollen und aus rein technischen Gründen gerade einen Offizier zum »Helden« seiner Geschichte bestimmt. Was Schnitzler darstellen wollte, ist ein seelischer Zustand, der analog der Berufskrankheit in bestimmten, unter spezifischen Bedingungen lebenden Menschengruppen auftritt, und dem besonders jene Individuen verfallen, die keinen Fonds von persönlichen Kräften und Interessen besitzen. Der Lieutenant Gustl, wie ihn Schnitzler zeichnet, ist sicherlich kein Einzelfall, aber keinem Vernünftigen wird es einfallen, dem Dichter darum, weil er einen Typus aus dem Offiziersstande so gut getroffen hat, zu unterschieben, er identifiziere das ganze Offizierskorps mit ihm. Das thut er so wenig, wie der Arzt, der die Tuberkulose als Proletarierkrankheit kennt, jeden Proletarier schon als Tuberkulösen behandelt. Es ist daher ein völliger Unsinn, wenn der Ehrenrath die »Ehre des österreichischen Offizierskorps« verletzt erachtet. Jedenfalls aber wird sein Erkenntniß die nützliche Wirkung haben, daß es die Oeffentlichkeit auf die virtuose psychologische Studie Schnitzlers aufmerksam macht. Gar zu schmerzlich wird der Verlust der Offizierscharge Herrn Dr. Schnitzler wohl nicht treffen. Ein aktiver Dichter ist schließlich nicht weniger als ein Regimentsarzt in der Reserve.

*Vossische Zeitung, Berlin, 21. Juni 1901*⁸⁰

Wien, 20. Juni. (Eig. Drahtber.) Eine **militärisch-literarische Angelegenheit** macht hier viel von sich reden. Arthur Schnitzler, der den Rang eines Regimentsarztes in der Reserve bekleidet, wurde durch ehrenräthlichen Spruch seiner Charge wegen einer in der letzten Weihnachtsbeilage der »N. Fr. Pr.« veröffentlichten Novelle mit dem Titel »Leutnant Gustl«, sowie deshalb, weil er auf eine sehr heftige Kritik dieser Novelle in einer anderen Zeitung nicht reagirt hatte, verlustig erklärt. »Leutnant Gustl« behandelte das Problem der sogenannten Ehrennothwehr, das heißt, daß ein Officier jede Beleidigung auf der Straße sofort mit der Waffe in der Hand zu rächen hat. In einer Theatertgarderobe geräth Leutnant Gustl in einen Wortwechsel mit einem

⁸⁰ Artikel vom Berliner »Zulieferer« des »Observer« Adolf Schustermann. Adressen-Verlag und Zeitungs-Nachrichten-Bureau. Berlin. – Die traditionsreiche »Vossische Zeitung«, eigentl. »Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen«, genoß hohes Ansehen und vertrat um 1900 die Position des liberalen Bürgertums.

Bäcker. Als er den Säbel ziehen will, ergreift der Bäcker seine Hand und hält sie fest, wobei er »dummer Bub« schimpft. Nach dem Ehrenkodex fühlt sich Leutnant Gustl verpflichtet, sich eine Kugel vor den Kopf zu schießen. Er irrt eine ganze Nacht im Prater umher und findet nicht den Muth dazu. Morgens will er noch einmal in sein Kaffeehaus frühstücken gehen und dann sterben. Dort hört er, daß den Bäcker bei Nacht der Schlag getroffen habe, und unterläßt den Selbstmord.

[Zeitungsartikel] 21. Juni 1901⁸¹

»**Leutnant Gustl.**« Der Wiener Schriftsteller Dr. Arthur Schnitzler, der Regimentsarzt in der Reserve war, ist, wie verlautet, von einem militärischen Ehrenrathe seiner Offizierscharge verlustig erklärt worden. Als Gründe dieses ehrenrätlichen Richterspruches wird angegeben, daß Dr. Schnitzler durch seine kürzlich veröffentlichte⁸² novellistische Studie »Leutnant Gustl« der Ehre des österreichischen Offizierskorps nahegetreten sei und daß er weiters auf eine in heftigem und persönlichem Tone geschriebene Kritik dieser schriftstellerischen Arbeit – welche Kritik in einem Wiener Tagesblatt zu lesen war – nicht reagirt habe. Obwohl wir gerade keine Veranlassung haben, dem Juden Arthur Schnitzler ein Wort zu reden, finden wir die Thatsache, daß er wegen seines »Leutnants [!] Gustl« die Reserveoffizierscharge verlor, für überaus bezeichnend. Denn diese Thatsache, durch welche wahrscheinlich festgestellt werden soll, daß der österreichische Offiziersstand unantastbar und sakrosankt ist, kommt gerade recht, da in Bozen die unglaubliche Flegelhaftigkeit einiger Offiziere große Volkskundgebungen hervorgerufen hat. Es ist nur gut, daß es diese Bozener Vorgänge beweisen, daß der »Leutnant Gustl« keine unwahre Erfindung ist, sondern daß es thatsächlich »Leutnants Gustl« gibt. Der Schnitzler'sche »Leutnant Gustl« ist bekanntlich ein überaus unwissender, ungebildeter, aber auch überaus aufgeblasener Mensch, dem nach einem Konzerte von einem Zivilisten in Folge einer Anrenmpelung »Sie, dumme Junge«

⁸¹ Observer, Ausschnitt 83, Exeter, Nachweis unlesbar. Offensichtlich keine Wiener Zeitung.

⁸² Bezieht sich auf die Buchveröffentlichung Mitte oder Ende Mai 1901.

zugerufen wird. »Leutnant Gustl« will mit dem Säbel auf den Zivilisten losfahren. Dieser aber umklammert mit eiserner Faust die Hand des schneidigen Leutnants und wiederholt noch einmal die bereits erwähnte Bezeichnung. Auf das hin glaubt sich »Leutnant Gustl« erschießen zu müssen, thut dies aber nicht, weil er am nächsten Morgen erfährt, daß jener Zivilist – außer dem und dem »Leutnant Gustl« Niemand von der geschilderten Szene Kenntniß hat – in der Nacht – gestorben ist und das Geheimniß, daß er »Leutnant Gustl« einen dummen Jungen genannt, mit ins Grab genommen hat.

Schnitzler Tagebuch, 21. Juni 1901

Die ehrenrätzl. Entscheidung: wegen Lieutenant Gustl – und weil ich gegen die persönl. Angriffe der Reichswehr keine Schritte unternommen der Charge verlustig – Leitartikel der N. Fr. Pr. –

*Wiener Allgemeine Zeitung, 6 Uhr Blatt, Wien, 21. Juni 1901*⁸³

NEUESTES.

»Lieutenant Gustl.« (Ein ehrenrätliches Urtheil.)

Der Wiener Schriftsteller Herr Dr. Arthur Schnitzler, der Regimentsarzt in der Reserve war, ist, wie wir erfahren, von einem militärischen Ehrenrathes einer Officierscharge verlustig erklärt worden. Als Gründe dieses ehrenrätlichen Richterspruches wird angegeben, daß Dr. Schnitzler durch seine kürzlich veröffentlichte novellistische Studie »Lieutenant Gustl« der Ehre des österreichischen Officierscorps nahegetreten sei und daß er weiters auf eine in heftigem und persönlichem Tone

⁸³ Die »Wiener Allgemeine Zeitung« (1880 neu gegründet von Theodor Herzka) erschien zunächst dreimal, dann einmal täglich als späteste Abendzeitung (daher »6 Uhr-Abendblatt«).

geschriebene Kritik dieser schriftstellerischen Arbeit – welche Kritik in einem Wiener Tagesblatt zu lesen war – nicht reagiert habe.

* *

*

»Lieutenant Gustl« ist eine kleine Seelenstudie in der originellen Form eines Gedankenmonologs: Von den Vorgängen der Novelle erfährt der Leser nur durch die gedanklichen Reflexe, welche sie im Gehirn des Helden, des Lieutenants Gustl, auslösen. Mit der minutiösesten Sorgfalt hat der Autor die kleinen und kleinsten Gedankentheilchen seines Lieutenants Gustl, gleichsam eine logische Folge psychischer Momentbilder aneinandergereiht und durch diese musivische Arbeit ein Seelenporträt von großer Schärfe, Naturtreue und Lebensechtheit zustande gebracht. Als nothwendige Consequenz allerdings dieser analytischen Art, die seelischen Spiegelungen eines äußeren Vorgangs in ihre kleinsten Elemente aufzulösen, ergibt sich eine ein wenig asthmatische Diction. Der thatsächliche Inhalt der Studie ist – in gedrängter Kürze – folgender: Lieutenant Gustl hat im Concert ein Rencontre mit einem energischen Civilisten. Es kommt zu Injurien, der Lieutenant will den Säbel ziehen, aber der Civilist hindert ihn daran mit Brachialgewalt. Lieutenant Gustl verbringt eine qualvolle Nacht. Wenn das Regiment von dem Vorfall erfährt, muß er quittiren. Eine Kugel vor den Kopf scheint der einzige noble Ausweg aus dieser Affaire. Das Schicksal schenkt aber dem Lieutenant Gustl eine glücklichere Lösung der Sache: Den enragirten Civilisten trifft der Schlag – dieser Schlag *ex machina* befreit den Lieutenant Gustl aus aller Verlegenheit. Niemand weiß, was geschehen ist, der einzige Zeuge seiner Schmach ist todt: Lieutenant Gustl ist gerettet.

Durch diese bizarre Geschichte nun soll die Ehre der österreichischen Armee gekränkt worden sein. Der Armee? Ja, repräsentirt Lieutenant Gustl die österreichische Armee? Die Beleidigung unseres Heeres begeht der militärische Ehrenrath, der in »Lieutenant Gustl« einen typischen Vertreter des Officierscorps sieht, nicht der Dichter, welchen allein das ganz individuelle seelische Problem zur Darstellung gereizt hat. Wie ein Mensch, der in sich keine Kräfte und Gewalten trägt, die sein Leben bestimmen, sondern nur äußeren Mächten unterliegt – wie also ein solcher leerer Mensch durch einen Zufall aus seinem elenden Gleichgewicht gebracht, zum Abgrund gedrängt wird und abermals durch einen Zufall dieses Gleichgewicht wieder erlangt – das wollte der Autor

zeigen. Er hat einen Officier zum Helden seiner Geschichte gewählt, weil eben bei diesem die äußere Macht, der Ehre=Götze, gegeben ist und dem Dichter eine besondere Motivirung, wieso die Rücksicht auf diese Macht zu einem seelischen Conflict führt, erspart bleibt. Welche Kurzsichtigkeit gehört dazu, dieses rein technische Moment, welches den Autor eben einen Officier in den Mittelpunkt seiner Studie stellen ließ, so zu verkennen, und in »Lieutenant Gustl« ein Pamphlet gegen die Armee zu erblicken! Ist das wirklich gar so typisch, daß die brutale Civilistenfaust das arme Officiershascherl bändigt? Ist nicht vielmehr der Fall typisch, in dem der civile Schädel von dem Officierssäbel gezüchtigt wird? Lieutenant Gustl ist allerdings kein sehr sympathisches Individuum. Aber weil der Autor einen unangenehmen Kerl zeichnete, der Officier ist, deshalb hat er doch wohl nicht erklären wollen, alle Officiere seien solche unangenehmen Kerle.

So viel über das Meritorische der Sache. Wichtiger scheint es noch, über ihre principielle Seite ein Wort zu sprechen. Es ist ganz unerhört, daß eine Berufsclassen – hier die militärische – einen Schriftsteller in Acht und Bann erklären darf, weil er einen Vertreter ihres Berufs in ungünstigem Licht erscheinen ließ. Schon genug der falschen ethischen und ästhetischen Schranken sind für die künstlerische Bethätigung aufgerichtet; daß sich jetzt außerdem auch noch eine Classen= und Kastenjustiz da geltend machen soll, dagegen muß energisch protestirt werden. Das Dichten ist heutzutage bei der großen Concurrenz ohnehin kein besonderes Vergnügen mehr; soll es jetzt für die Dichter auch noch zu einer socialen Gefahr werden? Ein Arzt, der Literatur treibt, darf von keinem Arzt in tadelnden Worten sprechen, für den schriftstellernden Reserveofficier müssen die Officiere, für den dichtenden Politiker die Politiker untadelhafte, sacrosancte Wesen sein? Sonst wird er von den respectiven Ehrengerichten aus den Reihen der Berufsgenossenschaft gestoßen. Gerade in den Kreisen, in welchen ein Autor durch sein Metier heimisch ist, erlebt und findet er naturgemäß literarische Stoffe. Und je nach seinem Temperament, nach der specifischen Art seiner Begabung können die Beobachtungen, die er da als Psychologe sammelt, wohl auch satirischer, polemischer Natur sein. Das müßte sich nun aufhören; das Dichten würde ein zu riskantes Geschäft, wenn man nicht nur bei den Zeitungsrecensenten, sondern auch bei seinen Berufsgenossen durchfallen müßte.

Ob es klug war – nicht nur literarisch=, sondern auch militärisch=klug – den Autor des »Lieutenant Gustl« zu maßregeln, darüber ließe sich auch Manches sagen. Jetzt erst, nachdem der Ehrenrath eine solche Haupt= und Staatsaction aus der kleinen Geschichte vom »Lieutenant Gustl« gemacht hat – jetzt erst könnte mancher Leser der Schnitzler'schen Novelle glauben, daß er es da nicht mit einem frei von der Phantasie des Dichters gestellten und gelösten Problem zu thun habe, sondern daß da ein Eingeweihter aus der Schule geplaudert hat.

Fremden-Blatt Nr. 168, Wien, Freitag 21. Juni 1901, S. 5

* (**Ein ehrenrätliches Urtheil.**) Der Wiener Schriftsteller Dr. Arthur Schnitzler, der Regimentsarzt in der Reserve war, ist, wie die »Wr. Allg. Ztg.« mittheilt, von einem militärischen Ehrenrathe seiner Offizierscharge verlustig erklärt worden. Als Grund dieses ehrenrätlichen Richterspruches wird angegeben, daß Dr. Schnitzler durch seine kürzlich veröffentlichte novellistische Studie »Lieutenant Gustl« der Ehre des österreichischen Offizierskorps nahegetreten sei und daß er weiters auf eine in heftigem und persönlichem Tone geschriebene Kritik dieser schriftstellerischen Arbeit in einem Tageblatt nicht reagirt habe.

*Deutsche Zeitung [Morgenausgabe, 22. Juni 1901]*⁸⁴

(**Dr. Schnitzler seiner Officierscharge verlustig – die »W.A.Z.« wüthend.**)⁸⁵ Der ob seiner »literarischen Thaten« berüchtigte Jude Arthur Schnitzler, der auch Regimentsarzt in der Reserve war, ist, wie das Sechs=Uhr=Blatt meldet, von dem militärischen Ehrenrath seiner Officerscharge verlustig erklärt worden. Als Grund dieses ehrenrätlichen Verdicts wird die Beleidigung, welche

⁸⁴ Die »Deutsche Zeitung«, 1871 von dem jungliberalen Abgeordneten Dr. Josef Kopp und seinem »Deutschen Verein« gegründet, öffnete sich zunehmend dem militanten Nationalismus der »Alldautschen Bewegung«. Sie erschien zweimal täglich; vgl. unten S. 109 die Abendausgabe vom selben Tag.

⁸⁵ Zum Artikel der »Wiener Allgemeinen Zeitung«, s. o. S. 94.

Schnitzler durch seinen »Lieutenant Gustl« dem österreichischen Officierscorps zufügte, angegeben; überdies soll dieser auch an [!] die in der »Reichswehr« erschienene persönlich aggressive Kritik gegen ihn nicht reagiert haben. »Lieutenant Gustl« – die Seelenstudie, wie das erbärmliche Machwerk von der »W. A. Z.« bezeichnet wird – erschien in der »Weihnachtsbeilage« der »Neuen Freien Presse« und erregte nicht nur in militärischen Kreisen, sondern bei allen anständigen Menschen die heftigste Entrüstung; ein frecherer Versuch, die Fäulnißkeime der Feigheit und der erbärmlichsten Dekadence in einen Stand hineinzutragen, dem Ehre und Tapferkeit als das höchste gelten, war vordem – auch von einem Juden – noch nicht gewagt worden. In diesem schmutzigen Pamphlet auf den Officiersstand, dem Schnitzler – wohl nur infolge von Mißverständnissen – damals auch angehörte, schilderte der jüdische Literat, die – angeblichen – Gedanken eines jungen Officiers, der in einem Rencontre mit einem Civilisten den Kürzeren gezogen hat und nur dadurch vor Schmach und Selbstmord bewahrt bleibt, daß den Civilisten – der Schlag trifft! – Ueber die Berechtigung und Pflicht, einen derartigen »Dichter« einfach davonzujagen der, obwohl er selbst, wenn auch nur in Verkennung seiner ethischen Eignung, bisher den Ehrenrock des Officiers trug, sich nicht schämte, diesen mit seiner »Kunst« zu besudeln, ist kein Wort zu verlieren. Es ist nur sehr erfreulich, daß ein militärischer, mithin von politischen Einflüssen ganz unabhängiger Ehrenrath mit der Maßregelung des unwürdigen ehemaligen Regimentsarztes Schnitzler auch den »Dichter« so gründlich abgeführt hat, indem es diesen um eines seiner Machwerke willen für standesunwürdig erklärte; besonders bemerkenswerth an der ganzen Angelegenheit ist jedoch die Haltung der »W. A. Z.« Diese muß ja natürlich entrüstet sein, da es sich um eine jüdisch[e] Literaturgröße handelt, entblödete sich aber nicht, in ebenso blindwüthender als unverschämter Weise das gesamte Officierscorps zu befehligen und zu bedrohen, weil dieses einen Juden, der schon seiner »Gedankenmonologe« wegen nie zum Officier taugte, aus ihren Kreisen hinauszustoßen wagte. Nicht genug, daß auf Schleich- und Seitenwegen unablässig durch jüdische Einflüsse Zersetzungs- und Fäulnißkeime in die Armee zu tragen versucht werden, stellt sich der jüdische Schmock noch keck zur Wehre, wenn er erwischt und hinausgetreten wird. Es kann aber auch nicht anders sein. Zuerst schenkt man den Juden das theure Leben ihres

Hülsner,⁸⁶ dann liefert man das Officerscorps ihren gefährlichen Zersetzungsversuchen aus – und schließlich würden sie die Herren im Land werden, wenn sie nicht, wie im vorliegenden Fall, erfreulicherweise doch hin und wieder die verdienten Fußstritte bekämen.

Die Reichswehr, Morgenblatt Nr. 2645, Wien, Samstag 22. Juni 1901, Leitartikel S. 1–2

»Lieutenant Gustl«.

Wien, 21. Juni.

Da hätten wir also den Fall, an dem sonnenklar zu erkennen ist, daß der Moloch Militarismus nicht nur am Marke des Volkes zehrt und den Steuersäckel plündert, sondern auch darauf ausgeht, die künstlerische Freiheit einzuengen, die literarische Unabhängigkeit zu vernichten und die geistige Entwicklung Oesterreichs zu hemmen. Man denke nur! Der Schriftsteller Arthur Schnitzler veröffentlichte in der Weihnachtsnummer der »Neuen Freien Presse« eine wunderhübsche, äußerst harmlose Erzählung, »Lieutenant Gustl« betitelt, die weder die Absicht noch die Wirkung haben konnte, den von jedem Oesterreicher hochgehaltenen Officersstand zu verletzen. Und nun kommt ein Officers=Ehrenrath und erkennt, daß Herr Dr. Arthur Schnitzler, der Landwehr=Oberarzt im Verhältnisse in der Evidenz ist, durch seine Novellette »Lieutenant

⁸⁶ Am 1. April 1899, dem Ostersonntag, war in Polna an der böhmisch-mährischen Grenze die Leiche eines jungen Mädchens aufgefunden und der Gelegenheitsarbeiter Leopold Hülsner (auch: Hilsner) des (Ritual-)Mordes bezichtigt worden. Der Fall (und Justizskandal) wird Medienereignis. Die überregionale antisemitische Berichterstattung, insbesondere auch der »Deutschen Zeitung«, heizte die Stimmung an. Thomas G. Masaryk, damals noch Ethikprofessor in Prag, hatte versucht, die Verurteilung Hülsners zu verhindern, nicht zuletzt mit Hinweis auf die Dreyfus-Affäre. Zwischen 1899 und 1900 berichtete er in der »Zeit« über den Prozeß. Auch Schnitzler war empört: »Polna regt mich selbst in dieser Entfernung auf; man spürt in Deutschland doch immer, daß Oesterreich das vertrotteltste Land der Welt ist.« (An Gustav Schwarzkopf, 20. 9. 1899, in: Briefe [Anm. 8], S. 379). Zur Analyse des Prozesses vgl. Arthur Nussbaum: Der Polnaer Ritualmordprozeß. Eine kriminalpsychologische Untersuchung auf aktenmäßiger Grundlage [1905]. Mit e. Vorwort von Franz v. Liszt. 2. Aufl. Berlin 1906. Auf den Fall Hülsner/Hilsner wird auch in anderen Artikeln angespielt. Der »Kikeriki« vom 27. Juni 1901 z. B. bringt unter der Überschrift »Gleichberechtigung und »auserwähltes Volk«« eine ganzseitige hämische Karikatur Hülsners, der dem Galgen entkommen ist.

Gustl« die Standesehre verletzt habe, also seiner Officierscharge verlustig sei. Es ist unglaublich, es ist erschreckend! Der Officiers=Ehrenrath ist also literarische Censur geworden in Oesterreich, und das bedeutet nichts Geringeres für ein Land der allgemeinen Wehrpflicht, als daß viele Hundert Männer die geistige Selbständigkeit plötzlich verlieren, die ihnen Strafgesetz und dramatische Censur noch gelassen haben. Die künstlerische Freiheit wird für alle jene Schriftsteller aufgehoben, die im Alter der stärksten schöpferischen Kraft die Charge von Officieren innehaben, ja selbst die parlamentarische Immunität bietet keinen Schutz mehr gegen einen Ehrenrath, welcher auch Reden und Schriften von Abgeordneten, die Officiere sind, seinem Spruche unterwerfen kann, kurzum eine große, principielle Streitfrage ist aufgeworfen und muß entschieden werden. Presse heraus, Parlament heraus, Regierung heraus!

Nur einen Augenblick Geduld. Ehe man diese Anschauung, welche von der »Neuen Freien Presse« vertreten und von dem bekannten Chorus nachgemurmelt wird, in pflichtschuldiger Gedankenlosigkeit zur eigenen Meinung macht, besehe man sich den Fall Schnitzler doch auch einmal von der andern Seite, vom Standpunkte des Officiers, der Armee. Da ist es vor Allem ganz gleichgiltig, was Herr Schnitzler literarisch wollte oder nicht wollte, als er den »Lieutenant Gustl« niederschrieb. Auf die Beurtheilung künstlerischer Intentionen und literarischer Tendenz läßt sich kein Officiers-Ehrenrath ein. Für das Officierscorps und den seines Ehrschutzes waltenden Ehrenrath kann es nicht von Belang sein, was der Herr Landwehr-Oberarzt in der Evidenz Dr. Arthur Schnitzler als Verfasser der Skizze »Lieutenant Gustl« gemeint und empfunden hat, sondern einzig und allein, was die Cameraden, was die Armee bei der Lectüre dieser Skizze empfunden und gemeint und was die Oefentlichkeit dazu gesagt hat. Und darin ist ein Irren unmöglich. Es gibt keinen Officier, der die famose »Studie« Schnitzler's gelesen hat und der dabei nicht den subjectiven Eindruck einer Verhöhnung jener Ansichten und Satzungen empfangen hätte, die dem Officier nun einmal sacrosant sind. Wo lebt denn ein so widerlicher Ignorant und Cyniker, ein so jämmerliches, charakterloses Subject, wie es dieser »Lieutenant Gustl« ist? Man nenne ihn, man zeige mit Fingern auf ihn, dann wird es bald zu Ende sein mit seiner Lieutenantherrlichkeit. Aber den Kerl nicht nennen, nicht zeigen können, und ihn doch öffentlich in der Uniform eines k. und k. Lieutenants aufführen, das ist eine Insulte, das ist eine

Herabwürdigung des Officiersstandes. Das ist die Grundempfindung, das ist die spontane Meinungsäußerung jedes Officiers, der den »Lieutenant Gustl« kennen zu lernen das mäßige Vergnügen hatte. Und wie begleitet die Oeffentlichkeit diese Meinung? An allen Orten hört man es zischeln oder kichern: Ja, ja, so sind die Herren Officiere, ein Lieutenant Gustl neben dem andern, man kennt das. Da schießt dem Officier das Blut zum Kopf und mit einigem Rechte wirft er die Frage auf, ob er sich das denn gefallen lassen müsse, daß Einer eine Fratze in Officiersrock und Officiersmütze an die Wand malt und die Oeffentlichkeit auffordert, recht ungenirt ihre Glossen dazu zu machen? Man sagt ihm, das müsse er sich allerdings gefallen lassen, das sei eben die Freiheit des dichterischen Schaffens, daß Einer an Niedertracht der Gesinnung erfinden kann, was ihm beliebt, und es in Waffenrock oder Richtertoga kleiden kann, wie er für gut findet. Und so schweigt der Officier und zuckt die Achseln. Wenn man ihm aber nun auch noch sagt, der Mann, der Dichter, der die Caricatur des »Lieutenant Gustl« entworfen hat zum innigen Vergnügen Aller, die dem Officierscorps, die der Armee nicht sonderlich wohlgesinnt sind, dieser Mann, dieser Dichter, sei selbst Officier, trage auch das goldene Porte-épée, sei also Einer, von dem die Oeffentlichkeit behaupten kann, er müsse das wissen, er habe sicherlich porträtgetreu gezeichnet - dann hört für ihn denn doch der Spaß auf! Oder soll er auch das ruhig hinnehmen, soll er auch das ganz in der Ordnung finden, daß der Herr Landwehr-Oberarzt in der Evidenz Dr. Schnitzler bei passender Gelegenheit mit Federhut, Säbel und Porte-épée einherstolziren und bei anderer passender Gelegenheit »Studien« schreiben dürfe, die, ob nun gewollt oder nicht, den Effect einer Verunglimpfung des Officiersstandes hervorrufen? Das kann Niemand dem Officierscorps zumuthen, Niemand zumindest, dem die Armee wirklich »die unzerbrechliche Klammer für das Reich« ist.

Aber – wenn schon der Officiers=Ehrenrath nicht umhin konnte, die »Studie« des Herrn Landwehr=Oberarztes in der Evidenz Dr. Arthur Schnitzler vor sein Forum zu ziehen, warum konnte er nicht vorerst warnen, also eine bloße Gefährdung der Officiersehre feststellen, statt gleich auf Verletzung der Standesehre, also auf Verlust der Charge zu erkennen? Weil der Herr Landwehr=Oberarzt in der Evidenz Dr. Arthur Schnitzler ein Uebriges that, weil er es nicht der Mühe werth oder vielleicht gar unter seiner Würde hielt, vor dem Ehrenrathe zu erscheinen,

um sich zu rechtfertigen. So wenigstens wird öffentlich behauptet. Das müßte aber dann wol ein Officiers=Ehrenrath sein, dessen Beisitzer aus dem Pfründnerhause geholt wurden und nicht aus den Kreisen der Armee, der einem solchen Angeklagten gegenüber ein anderes Verdict fällen könnte, als das auf Verletzung der Standesehre.

Aber – auch wenn dieses Verdict begreiflich ist und sogar unvermeidlich erscheinen mag, es bleibt doch das Bedenken übrig, daß hiedurch ein gefährliches Präjudiz geschaffen, daß der freien Bethätigung künstlerischer Eigenart ein Hemmniß in den Weg gelegt wurde. Es sind ja viele Schriftsteller, Künstler und Politiker Reserveofficiere oder Officiere vom nichtactiven Stande und in der Evidenz der Landwehr und als solche dem Spruche des Officiers=Ehrenrathes unterworfen. Ach nein, dieses Bedenken lebt nur in den Köpfen jener Volksbeglucker, die keine Zucht und keine Autorität gelten lassen außer dem Parteiterrorismus und dem hochehrwürdigen Geldschrank. In Wahrheit kann man ein sehr tüchtiger Schriftsteller, Künstler und Politiker und gleichzeitig nichtactiver Officier sein, ohne sich darum im Hochfluge der Ideen behindert fühlen zu müssen. Und wenn schon einmal ein weltbewegendes Genie käme, das zu seiner Entwicklung auch der Freiheit bedürfte, gegen Officierscorps und Armee loszuwettern, dann brauchte dieses Genie nur darauf zu verzichten, die Ehrenzeichen des Officiers zu tragen, es brauchte sich nur mit dem Grade eines Reserve=Infanteristen oder Sanitätssoldaten zu bescheiden und es könnte sich ruhig entfalten ins Blitzblaue hinein. Insbesondere Herr Arthur Schnitzler hätte es so leicht gehabt. Er hätte nur unterlassen müssen, so hohen Werth auf den Beibehalt des Officierscharakters zu legen, daß er selbst nach vollstreckter Landwehr=Dienstpflicht freiwillig in der Evidenz der Landwehr blieb, und kein Officiers=Ehrenrath der Armee hätte ihn wegen seines »Lieutenant Gustl« etwas anhaben können. Herr Schnitzler hätte schon vor fünf Jahren in durchaus normaler Weise aus der Machtsphäre des Militarismus gelangen, er hätte schon vor fünf Jahren als porte=épéeloser Staatsbürger seinen »Lieutenant Gustl« schreiben und ihn seither avanciren lassen können, außertourlich bis zum »Oberst Gustl«. Warum hat er seinem dichterischen Genius so lange Zwang angethan? Warum mußte er so viele Jahre lang Landwehr=Oberarzt in der Evidenz bleiben, trotzdem ihn kein Mensch dazu zwingen konnte? Weil sich der Federhut und der Officierssäbel mitunter doch ganz hübsch machen? Ja, dann ist aber

eine Annehmlichkeit wol auch einer Rücksicht werth. Wer als Officier prunken möchte, muß sich auch als Officier fühlen und wer das nicht kann oder will, dem nimmt man mit vollem Recht den Säbel ab.

Nein, der Fall Schnitzler ist durchaus nicht geeignet, eine »große politische Frage« aufzurollen, wie es die »Neue Freie Presse« so gerne sähe. Der Fall Schnitzler ist nichts als das typische Beispiel einer Carambolage kleinlicher literarischer und persönlicher Eitelkeit. Der Schriftsteller Dr. Arthur Schnitzler gefiel sich außerordentlich mit Sturmhut und Schleppsäbel und der Oberarzt in der Evidenz der Landwehr Dr. Arthur Schnitzler gefiel sich nicht minder gut im Rüstzeug des liberalen Kämpen, der den Officiersheerbegriff auf seine Stahlfeder spießt. Und das ist um eine Eitelkeit zu viel, um die Eitelkeit des Schleppsäbels und Sturmhutes. Die hat der Officiers-Ehrenrath amputirt.

*Die Zeit, Wien, 22. 6. 1901*⁸⁷

Lieutenant Gustl hat seine Genugthuung. Bekanntlich hatte von ihm einer seiner entfernten Collegen, der Regimentsarzt in der Reserve Arthur Schnitzler, im bürgerlichen Leben ein Dichter, eine seltsame Geschichte erzählt; in einem soeben (bei S. Fischer, Berlin) erschienenen, mit dem Spitznamen des Helden betitelten Büchlein kann man sie lesen. Lieutenant Gustl – so erfährt man – hat eines Abends einen Mann, einen Menschen, ein Individuum, kurzum einen Civilisten, angefahren und hat im entscheidenden Moment den Säbel nicht ziehen können, weil jener der Stärkere war. Daraufhin wollte er sich erschießen. Aber da er noch rechtzeitig erfährt, daß dieser Gegner und einzige Zeuge des Auftritts zufällig starb, schenkt er sich das Leben. So spitzfindig, behauptet Schnitzler, verfuhr Lieutenant Gustl. Er hat ihn verkannt. Was ein Lieutenant ist, ist immer geradeheraus und spielt nicht Verstecken: wenn

⁸⁷ »Die Zeit«, nach dem Vorbild der New Yorker Zeitschrift »The Nation« von Heinrich Kanner und Isidor Singer 1894 als Wochenschrift gegründet. »DIE ZEIT verfolgte kulturpolitische Tendenzen [...] und setzte sich vor allem für die modernen Richtungen der Literatur ein; politisch nahm das Blatt gegen Badeni und Lueger Stellung«, war aber durchaus nicht konform mit der liberalen Presse. Paupié (Anm. 49) Bd. I, S. 160. Das hochkarätige Feuilleton wurde repräsentiert durch eine Reihe von Autoren wie Hermann Bahr, Felix Salten, Theodor Herzl, denen Schnitzler und die Jung-Wiener nahe standen.

ihm jemand die Ehre nimmt, so nimmt er dafür immer »Genugthuung«. Dem Dr. Schnitzler selbst hat er es vor allem gezeigt, denn der hat jetzt zur Strafe seine Charge verloren, und wenn er überhaupt noch die Möglichkeit haben soll, weiterzuleben, so könnte das höchstens – *puh horror* – in Gesellschaft von Civilisten der Fall sein. Vor wenigen Tagen hat der Wackere überdies ein anderes, blutiges Beispiel dafür in Bozen geliefert, und nun wissen wir's: stärker als Lieutenant Gustl ist niemand in der Welt. Lieutenant Gustl hat immer einen Säbel oder – einen Ehrenrath.

Am.

*Berliner Morgenpost. Neues Berliner Lokalblatt. Erste Beilage, 22. Juni 1901*⁸⁸

Arthur Schnitzler und sein Leutnant Gustl.

Der talentierteste Jungwiener Schriftsteller Arthur Schnitzler ist vom militärischen Ehrenrate zu Wien seiner Offizierscharge verlustig erklärt worden. Diese harte Maßregelung eines Mannes, dessen Name dem österreichischen Offiziersstande eher zur Zier gereicht, ist darauf zurückzuführen, daß Schnitzler in seiner kürzlich veröffentlichten novelistischen Studie »Leutnant Gustl« angeblich der Ehre des österreichischen Offizierskorps zu nahe getreten ist und außerdem auf eine scharfe und in persönlichem Tone abgefaßte Kritik des Werkes, die in einem Wiener Blatt erschienen ist, nicht reagiert hat. Er hat also einerseits den Offiziersstand durch die Darstellung des Leutnants Gustl beleidigt und andererseits sich nicht »schneidig« benommen. Schnitzler ist zwar nicht aktiver Offizier, aber er ist Regimentsarzt der Reserve, und so war der verbrecherische Fall im Sinne der Soldatenehre bald konstruiert. Dr. Arthur Schnitzler wird also auf seiner Visitenkarte nicht mehr den Untertitel führen: »K. K. Regimentsarzt d. R.« Das ist wohl im Sinne des Wiener militärischen Ehrenrats sehr hart, aber, wie die Dinge liegen, genügt's auch fernerhin ganz einfach: Arthur Schnitzler.

Besehen wir uns vorweg das Verbrechen. Das blanke, der Poesie entkleidete Verbrechen.

⁸⁸ Der Artikel erschien unter der Rubrik »Theater«; ihn illustriert ein mit P. J. signiertes Porträt Schnitzlers. – Die »Berliner Morgenpost«, gegr. 1898, erschien täglich und gehörte, wie auch die »Vossische Zeitung«, zu Ullstein. Sie hatte 1900 eine Aufl. von 400 000 Expl.

Ein Leutnant, der den Kameradennamen Gustl führt, hat in der Garderobe eines Konzertsaaes ein Rencontre mit einem dicken Bäckermeister. Gustl ist schlechter Laune und fährt den Bäcker grob an. Der aber wird noch gröber, und wie Gustl, der sich als Offizier nicht beleidigen lassen darf, den Säbel ziehen will, packt der kräftige Bäcker den Griff und sagt halblaut, aber drohend: »Sie, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick' die Stück' an Ihr Regimentskommando, verstehn' Sie mich, Sie dummer Bub?«

Der Leutnant glaubt zu fiebern, so unerhört erscheint ihm solche Rede. Und der Bäcker sagt noch leiser: »Es hat's niemand g'hört, ich will Ihnen die Karriere net verderben. Hab' die Ehr'!«

Leutnant Gustl hat nur das tiefschmerzende Gefühl, eine schwere Beschimpfung erlitten und sie nicht nach Offiziersart bestraft zu haben. Er verlebt eine Nacht der Qualen. Wenn der Vorfall dem Regimentskommando zu Ohren kommt, muß er quittieren. Und der Bäcker wird nicht schweigen. Es bleibt also nur ein einziger, ehrenvoller Ausweg aus dieser schimpflichen Lage, und das ist die Kugel. Einen Bericht ans Regiment und dann eine Kugel in die Schläfe. Da kommt ihm im letzten Moment der Zufall zu Hilfe. Den Bäcker hat nämlich in derselben Nacht der Schlag getroffen. Sein Mund ist für ewig geschlossen, und Gustl kann unbesorgt sein liebes Leutnantsleben weiter leben.

Das ist der Vorgang, nackt, in den Thatsachen.

Schon als zu Weihnachten die jetzt als Buch bei S. Fischer erschienene Novelle im Feuilleton der »Neuen Freien Presse« abgedruckt war, hieß es, Schnitzler habe sich mißliebig gemacht. Er gehöre selbst dem großen Körper der österreichischen Armee an, und darum hätte er niemals einen k. k. Offizier als sorglosen, lüderlichen Feigling darstellen dürfen, der, in seiner Ehre beschimpft, ruhig weiter der k. k. Armee angehört. Daß der Beschimpfer gestorben ist – war nur ein Zufall. Nach einem bestimmten Ehrenkodex durfte er nur von der Hand des Beschimpften ins Jenseits befördert werden. Daß sich da die Vorsehung als *deus ex machina* einmischte, das ist wohl ein Dichtertrick, aber liegt nicht im Sinne der Säbel=Ehre. Der Ehrenrat stellte sich auf den Standpunkt: der Armee dürfe kein Gustl angehören, denn der Tod des Beleidigers hat die Ehre Gustls nicht wieder hergestellt.

Die österreichische Armee ist eine tapfere und eine ehrenvolle Armee;

ihre Offiziere sind voll Schneid, sie sind Muster des Mutes, der Disziplin und der Ritterlichkeit. Aber nie werden sie verhindern können, daß einer unter ihnen das Schicksal Gustls erlebt. Denn dieser Gustl ist gar kein Feigling. Er ist ein liebenswürdiger, reizender Kerl, ein echt österreichischer Leutnant. Er hat in einer ärgerlichen Laune, die ihn umfing, wie ein Traum, etwas Schlimmes erlebt, und zwar in einem Augenblick der Betäubung. Später ordnet er seine Gedanken und kommt zu dem Resultat: Du bist ehrlos, denn Du durftest Dir so was nicht gefallen lassen. Er ist namenlos traurig, daß er sein schönes, weiberreiches Leutnantsleben so früh lassen soll, und er jubelt auf, wie er den Gegenstand beseitigt sieht, der auf ihm liegt wie ein Grabstein. Das gerade ist Schnitzler ausgezeichnet gelungen. Das selbstverständliche Unterordnen unter das harte Ehrengesetz, die Weichmütigkeit, die Resignation, und dann das helle Aufleuchten der Lebenssonne. Überhaupt ist diese Novelle in ihrer Art außerordentlich. Schon in der Technik. Das Ganze, in wenig Stunden Geschehene, wird nicht erzählt, sondern von Gustl in Gedanken, Gefühlen und Selbstgesprächen erlebt. Es ist ein einziger Monolog. Kein wirklich gesprochener, sondern ein gedachter, empfundener und vom Dichter wie ein Stenogramm notierter. Die einzelnen Stimmungen, die im Konzertsaal, das Rencontre in der Garderobe, dann die Nacht im Prater und der Morgen im Café sind ausgezeichnet in ihrer echten wienerischen Bodenständigkeit.

Doch nach dem Wert der Dichtung hat der Ehrenrat nicht gefragt. Er hat einfach den Dichter aus der Armee ausgeschieden, ins »Civil« gestoßen. Der Ehrenrat der meist dem Civilstande angehörender Kritik – nicht der Manöver=Kritik – hat ihn schon lange willkommen geheißen.

Norbert Falk.⁸⁹

⁸⁹ Der aus Mähren stammende Theaterkritiker Norbert Falk (1872–1932), später Chefredakteur im Hause Ullstein, rezensierte in der »Berliner Morgenpost« beispielsweise auch Hofmannsthals »Gerettetes Venedig« (22. 1. 1905).

An Herrn Arthur Schnitzler in Wien.

Geehrter Herr Kollege!

Soeben lese ich, daß Ihre Novelle »Leutnant Gustl« Ihrem militärischen Ehrenrate Anlaß geboten hat, Sie Ihrer Offizierscharge verlustig zu erklären. Es ist mir neu, daß Sie einer militärischen Gerichtsbarkeit unterstellt gewesen sind, und den meisten Reichsdeutschen wird es ebenso gehen. Bis jetzt hatten bei uns im Reich nur Kritiker und Lesepublikum und zwar mit Vergnügen über Ihren schriftstellerischen Leistungen zu Gericht gesessen, unbekümmert um den Privatmann Schnitzler und sein Verhältnis zum k. k. österreichischen Heere. Daß es jetzt gelöst worden ist, wird Ihnen keine sonderlichen Schmerzen bereiten: daß dichten und als Militärarzt praktizieren nicht sich verträgt, ist eine alte litteraturgeschichtliche Erfahrung, und Sie können sich mit dem Medicus ohne Portepée, der das Grenadierregiment Augé in Stuttgart wegen zu befürchtender Maßregelung bei Nacht und Nebel verließ,⁹¹ trösten, aber vielleicht haben Sie die Güte, mich darüber aufzuklären, was eigentlich den Zorn Ihrer gestrengen Herren Richter erregt hat.

Ich habe Ihre inkriminierte Novelle vergeblich nach dem Grunde davon durchforscht. Das mag daher kommen, daß ich dies Büchlein zu unbefangenen lese und nicht zu den Graubündnern gehöre.⁹² Das Geschlecht der Graubündner ist noch nicht ausgestorben: es lebt noch immer und zwar aller Orten und wird leben zu allen Zeiten. Es sind das jene Leute, die außer stande, eine Dichtung objektiv auf sich wirken zu

⁹⁰ Als Zeitung für eine intellektuelle Leserschaft 1900 gegr. von dem Berliner Zeitungsverleger August Scherl mit dem Argument, daß »die wirtschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Aufgaben im Staate so mannigfaltig und kompliziert« geworden seien, daß sie von den üblichen Zeitungsredakteuren nicht mehr bewältigt werden könnten und deshalb die Experten selbst zu Wort kommen müßten. (Zit. nach Kurt Koszyk: Deutsche Presse im 19. Jahrhundert. [Geschichte der deutschen Presse. Teil II] Berlin 1966, S. 294). 1902 erscheint hier Hofmannsthals »Brief« des Lord Chandos. – Der Artikel wurde dem »Observer« übermittelt vom »Zeitungs-Nachrichten-Bureau« Adolf Schustermann, Berlin.

⁹¹ Am 22. September 1782 verließ Friedrich Schiller Stuttgart und das Regiment Augé, um nach Mannheim zu flüchten.

⁹² Anspielung auf Schillers »Räuber« (II,3): Graubünden, das »Athen der heutigen Gauer«. Diese Stelle trug Schiller das Mißfallen der Graubündner, eine Denunziation und einen strengen Verweis des Herzogs ein.

lassen, sofort in ihr persönliche Anspielung wittern und sich in ihrem Standesbewußtsein verletzt glauben, sobald irgendeiner ihrer Berufsgenossen einmal in einer Dichtung schlecht wegkommt. Sie meinen dann, es solle eine typische Figur vorgeführt werden. Schlimm für diese Leute! In welchem Stande überhaupt giebt es nur tadellose Charaktere? Besteht das österreichische Officierskorps wirklich aus lauter Idealfiguren, lauter Bayards⁹³ oder steckt nicht gelegentlich hie und da ein Leutnant Gustl in der Uniform? Er sollte nicht darin stecken, ich gebe es zu. Aber ebenso wenig wie alle Offiziere des deutschen Heeres dem Zeichner des Simplizissimus zum Modell dienen können und ebenso wenig, wie die Zerrbilder einzelner das Offizierkorps als solches in den Augen Urteilsfähiger herabzusetzen vermögen, ebenso wenig wird ihr Gustl, in seiner Mischung von Schneid, Leichtsinn, Trotteltum und Unbildung von dem Wiener Kaffeehauspublikum als ein allgemein gültiger Repräsentant eines k. k. österreichischen Leutenants angesehen werden. Gustl hat eine Menge Züge, die ihn uns menschlich näher bringen und uns den Gedanken nahelegen, so wie er denken auch viele Civilpersonen im Capua der Geister.⁹⁴ Diesen Erwägungen scheint sich indessen Ihr Ehrenrat verschlossen zu haben. Das ist für ihn bedauerlich. Ich habe einmal einen Fall erlebt, aus dem strebsame Schriftsteller eine Lehre ziehen können. In einer konservativen, in der Provinz Brandenburg erscheinenden Zeitung wurde in einem Roman ein betrügerischer Zahlmeister geschildert. Sofort erfolgte ein Protest sämtlicher Zahlmeister des Armeekorps und die Boykottierung des Blattes. Wer außer jenen Protestlern hatte wohl daran gedacht, daß der böse Zahlmeister der Typus seiner Charge sein sollte! Also auch hier waren die Graubündner auf dem Posten, und sie werden es stets sein. Zum Glück reicht ihr Einfluß nicht so weit, daß sie weitere Kreise mit fortreißen könnten. Die Franzosen ertrügen sonst nicht einen *Riccaut de la Marlinière*,⁹⁵ und Turgeniew fände dann

⁹³ Der frz. Ritter Pierre du Terrail, Seigneur de Bayard (1476–1524), erwarb in den Italienfeldzügen der französischen Könige Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. den Ehrentitel »Chevalier sans peur et sans reproche« (»Ritter ohne Furcht und Tadel«).

⁹⁴ In »Abschied von Wien« (1842) nennt Grillparzer seine Heimatstadt das »Capua der Geister«: »Schön bist du, doch gefährlich auch, / Dem Schüler wie dem Meister, / Entnervend weht dein Sonnenhauch, / Du Capua der Geister ...«. Capua war in der Antike berühmt wegen seiner Pracht.

⁹⁵ Der großsprecherische Falschspieler in Lessings »Minna von Barnhelm« (IV,2).

in Deutschland keine Leser mehr. Sie werden also Ihr Mißgeschick, verkannt zu werden, zu tragen wissen und auch ohne Portepée fortfahren, Menschen und Dinge so zu schildern, wie Sie sie sehen. Der Lorbeer ist bitter, sagen die Graubündner triumphirend, aber sie kennen ihn eben nur als Suppengewürz. Genehmigen Sie meinen Glückwunsch zu dem jüngsten Erfolge Ihrer Feder.

Ihr ganz ergebener

Paul Roland.⁹⁶

Deutsche Zeitung [22. Juni 1901]

Officierschre und Judenpresse.

Wien, 21. Juni.

Ein Sturm geht durch die Judenpresse. Ein Jude ist der Ehre unwürdig befunden worden, dem Officierscorps unserer Armee fürderhin anzugehören. Wir sagen: »Unsere Armee«, denn diese das Männliche und Kriegerische, den Ehrbegriff und die Mannesvorzüge verkörpernde Einrichtung ist durch und durch eine arische, dem jüdischen Wesen strict entgegengesetzte. Des Juden Natur entspricht es, des Juden Beruf ist es, mit alten Hosen zu handeln; das Schachern, Wuchern und Betrügen ist sein Fall. Nur zu begreiflich daher, daß sich alle seine Instincte aufbauen gegen einen Stand, der das Gerade und Männlich[e], Ehrenhafte und Tapfere, kurz das Arierthum verkörpert. Und weil der Jude nicht offen ficht gegen einen starken Gegner, so sucht er ihm durch sein zersetzendes Eindringen beizukommen; so hat er sich in unser Officierscorps gedrängt. Der Krieg, die Tapferkeit, der offene Mannesmuth sind dem Juden ein Gräuel. Wie, von welcher Seite nur weiß er sie zu schildern! Wir haben unsere Meinung über den »Lieutenant Gustl« des Literaturjuden Schnitzler im heutigen Morgenblatt⁹⁷ genügend gekennzeichnet und brauchen dem dort Gesagten nichts hinzuzufügen. Daß wir an dieser Stelle auf die uns sonst nicht so bedeutend erscheinende Angelegenheit zurückkommen, ist dem Gezeter der heutigen Judenblätter, welche den

⁹⁶ Paul Roland (1856–1932).

⁹⁷ S. o., S. 97.

einzelnen Fall über Gebür[!] aufbauschen, was wieder zu allgemeinen Betrachtungen über die Sache herausfordert, zuzuschreiben.

Was der Jude Schnitzler dem »Lieutenant Gustl« insinuirt, so denkt, so spricht, so handelt kein Officier. Das ist jüdischer Geist, der so mit sich selbst um die Selbsttödtung schachert, nicht Officiersgeist. Nur dem Juden kann der Einfall kommen, nur er mit seiner Raceveranlagung kann an den Trugschluß glauben, daß der jähe Tod des Mannes, der einen Officier beleidigte und satisfactionsunfähig machte, in diesem nun die Ueberzeugung aufkommen läßt, das Vorgefallene sei durchstrichen. Das ist das Kennzeichen des undeutschen Wesens, des semitischen Fühlens, daß der Literaturjude einem dem deutschen Wiener Boden entstammenden Officier den Gedankengang zumuthet, daß mit der Person des Beleidigers, mit der Unmöglichkeit öffentlich bloßgestellt zu werden, auch die diffamirende Thatsache selbst von der Bildfläche entschwunden, aus der Welt geschafft sei, daß also die zwingende Ursache zur Selbsttödtung nun weggefallen. Nein, der Tod des Bäckermeisters hat mit den Todesgedanken des Officiers nichts zu schaffen, dessen Leben oder Sterben ändern nichts an der Thatsache, daß der Lieutenant als nunmehr satisfactionsunfähig sich am Abend nicht schlagen darf, daß er daher – so denkt der Officier – die Waffe gegen sich selbst richten muß. Für den Soldaten, dem der Geist der Officiersstandesehre eingepflichtet ist, dem das Officierehrgefühl – man mag über diese Sonderrechte und Sondergefühle denken, wie man will, hier handelt es sich blos um die Thatsache, daß sie bestehen und daß mit ihnen heute gerechnet werden muß – in Fleisch und Blut übergegangen, in jede Faser verwachsen ist, spielt der Tod des Bäckermeisters, die Frage ob öffentlicher Scandal oder nicht, keine Rolle. Ihm gilt lediglich die Thatsache, daß er sich nicht mehr schlagen kann, daß er bei dem für denselben Abend anberaumten Zweikampf nicht erscheinen darf, weiter nichts. Und diese Thatsache zwingt ihm die selbstmörderische Waffe in die Hand. So denkt, so fühlt der Officier. Der Jude freilich verfällt auf kniffige Spitzfindigkeiten; seine Feigheit sieht Auswege aus dem Dilemma, wo der Officier, diese Verkörperung arischen Wesens, kein Dilemma kennt und Auswege nicht suchen und auch nicht finden will, wenn sie ihm von anderer Seite gezeigt würden. Nein, der Jude kann vermöge seiner Racenveranlagung, der Charaktereigenschaften seines Volkes, seinem Blut und Wesen nach nicht begreifen, was in der Seele eines Officiers vorgeht, wie die-

ser denkt und fühlt. Nochmals: der Officiersstand ist ein Product des Arierthums. Was Officier sein heißt, ist dem Juden fremd. Krieger und Soldat, Ehrenmann und Krafnatur nach germanischem Vorbild, sind dem jüdischen Wesen weltenferne und unerreichbare Begriffe. Darum gehört der Jude nicht in den Officiersstand, darum haßt er ihn auch als seinem innersten Ich zuwider und gegensätzlich. Alle bestehenden Gesetze sind nicht gut, viele müssen verbessert werden. Eine Aenderung der Staatsgrundgesetze ist, was die Judenfrage betrifft, unumgänglich nothwendig. Die gesetzlichen Normen, welche dem Juden den Eintritt in die Armee gestatten, bedürfen zunächst der Revision.⁹⁸ Der Jude gehört in das Ghetto, nicht in die Armee; am wenigsten in einen bevorzugten Stand mit den besonderen Ehren= und Männlichkeitsmerkmalen, wie es der Officiersstand, diese ur=arische Einrichtung, ist. Der Officiersstand hat daher recht und er thut gut, wenn er sich – wo immer möglich – so lange nicht ein Gesetz dem Juden die Zugehörigkeit zur Armee verwehrt, der in seinem gesunden Körper Zersetzung und Fäulniß verbreitenden jüdischen Eindringlinge erwehrt und sie abschiebt.

Um zu sehen, wie der Jude den Officiersstand, diese ihm instinctiv widerliche, weil arische, vom semitischen Fäulnißerreger von allen Ständen noch am wenigsten angefressene Einrichtung haßt, bedarf es nur eines Blickes in die Spalten der Judenblätter. Was wird dort nicht fast tagtäglich von angeblichen Uebergriffen der Officiere, vom Mißbrauch der Waffen u. s. w. geschwefelt. Die Worte »Officier«, »Waffe« u. dgl. laufen den jüdischen Raceninstincten ja überhaupt wie alles Gesunde, Muthige und Kräftige schnurstracks zuwider und die jüdischen Schmocks verlieren die Besinnung und jedes Beurtheilungsvermögen, kommt ihnen eine Meldung von einem gezogenen Säbel o. dgl. zu Gehör. Wie wurde nur der jüngste Bozener Vorfall entstellt, welche Lügen zu Gunsten der alldeutschen Hetzer gegen die Officiere und zu Ungunsten der letzteren in die Welt gesetzt! Wir sind durch unsere wiederholte Stellungnahme gegen wirklichen Waffenmißbrauch, gegen thatsächliche Uebergriffe einzelner Officiere über den Verdacht erhaben, daß wir irgendwie Partei nehmen. Bemerkenswerth ist übrigens, daß von jenen Fällen, in denen wirklicher Mißbrauch mit der Waffe getrieben wurde, ein unver-

⁹⁸ Zum Anteil der Juden im österreichischen Offizierscorps vgl. Foster: Image (Anm. 6), S. 15 f.

hältnißmäßig hoher Percentsatz wieder auf Juden entfällt und gerade von diesen die scheußlichsten Feigheiten und Brutalitäten verübt wurden! Man muß nur wissen, wie schwer das österreichische Militär unter der Antipathie der Civilbevölkerung in Südtirol zu leiden hat. Zur Verfolgungs- und Boycottirungssucht der »Katzelmacher« gesellten sich in letzter Zeit die Hetzereien der Alldutschen. Der österreichische Officier ist heute in Südtirol allen erdenklichen offenen und versteckten Chancen ausgesetzt und in der schwierigsten Lage, um Verletzungen der Standesehre – aber nicht jener Standesehre nach Literaturjuden=Begriffen – rechtzeitig vorzubeugen oder sie schicklich und ohne besonderes Aufsehen abzuwehren. Das ist einmal zuvörderst die Wahrheit und nicht die unerschöpflichen Erdichtungen der Judenpresse und im Bozener, in den Grazer⁹⁹ und anderen Fällen auch die Erfindungen und Verdrehungen der radicalen Organe. Officiersstand und Judenthum, sie sind genau so unverträglich wie der Begriff »Officierssehre« und das verderbliche Wirken der trotz zeitweiliger Heuchlermaske in Grund und Boden officers- und armeefeindlichen Judenpresse.

*Ostdeutsche Rundschau, Wien, 22. Juni 1901 [Abendblatt]*¹⁰⁰

Officierssehre in christlichsozialer Beleuchtung.
(Zwei christlichsoziale Blätterstimmen¹⁰¹ über denselben Fall.)

<p>»Es war das gute Recht Arthur Schnitzler's, diese Verhältnisse zu geißeln und am Typus des Leut-</p>	<p>»Man muß nur wissen, wie schwer das österreichische Militär unter der Antipathie der Zi-</p>
---	---

⁹⁹ Im Zusammenhang mit dem Problem der Amtssprache im multinationalen Österreich kam es 1898 zu nationalistischen Tumulten, in Graz beim Zusammenstoß mit dem Militär sogar zu einem Todesopfer. 33 Reserveoffiziere, die demonstrativ an dessen Beerdigung teilgenommen hatten, wurden degradiert. Vgl. Militär und Zivil. Zeitgemässe Betrachtungen von einem Oesterreicher. Wien/ Leipzig 1904, S. 43ff. (Vgl. u. S. 213.)

¹⁰⁰ Die deutschnationale »Ostdeutsche Rundschau«, gegründet 1890 von Karl Hermann Wolf (1862–1941), erschien zunächst (1890–1893) als Wochenzeitung, danach 6 mal täglich mit Abendblatt. Vgl. u. S. 114 und 124.

¹⁰¹ Die »Reichspost« (linke Spalte) und die »Deutsche Zeitung« (rechte Spalte) vom 21. und 22. 6. 1901, s. o. S. 90 und o. auf dieser Seite.

nants Gustl zur Anschauung zu bringen. Also nicht darin kann eine Beleidigung des Offiziersstandes erblickt werden, ebenso wenig wie dies der Fall wäre, wenn ein Dichter den traurigen Helden des jüngsten Bozener Militärskandals zum Typus wählen würde, um die Selbstüberhebung und die Roheit einzelner Offiziere zu geißeln. Nicht durch die Schilderung solcher Zustände wird die Ehre des Offiziersstandes beleidigt. Es wäre vielmehr dringend zu wünschen, daß man gegen diese Zustände selbst mindestens ebenso energisch vorgehe, wie gegen Diejenigen, die sie schildern und tadeln.«

vilbevölkerung in Südtirol zu leiden hat. Zur Verfolgungs- und Boykottirungssucht der »Katzelmacher« gesellten sich in letzter Zeit die Hetzereien der Alldutschen. Der österreichische Offizier ist heute in Südtirol allen erdenklichen offenen und versteckten Chicanen ausgesetzt und in der schwierigsten Lage, um Verletzungen der Standesehre – aber nicht jener Standesehre nach Literaturjudenbegriffen – rechtzeitig vorzubeugen oder sie schicklich und ohne besonderes Aufsehen abzuwehren.«

Wer hat jetzt Recht? Der christliche Schmock, der links schreibt, oder der rechts schreibt?

Schnitzler Tagebuch, 22. Juni 1901

Abends Reichenhall. – Die Zeitungen voll über »Gustl«; je nach der Partei für oder gegen die Entscheidung des Ehrenrats.–

Schnitzler an seine Mutter, Salzburg [23./24.?] Juni 1901¹⁰²

liebste Mama, ich danke dir sehr für die freundliche Zusendung des Observer Couverts und die andern Sachen [...]. Der Leitartikel der N. Fr.

¹⁰² Schnitzler: Briefe (Anm. 18), S. 436f. Die Datierung dort auf den 22. Juni ist wegen der Postwege zu früh.

Pr. den ich gestern Nachmittag las war mir eine große Überraschung, da ich die Allg. Ztg,¹⁰³ nicht gelesen hatte. Nur an Burckhard als meinen juristischen Beirath hatte ich die Sache geschrieben; es ist wohl anzunehmen, daß sie von ihm aus an Salten* berichtet wurde. – Die Ausschnitte nehmen natürlich fast alle meine Partei, sogar die Ostdeutsche Rundschau – nur die Deutsche Zeitung bejubelt den »Fußtritt«, der dem durch seine »literarischen Thaten berüchtigten Juden A. S.« geworden – und nennt mich mit Hilsner zusammen.¹⁰⁴ Es ist eigentlich eine Ungerechtigkeit, daß Leute, die so was schreiben nicht auch berühmt werden.

Mein Telegramm hast du wohl erhalten; ich habe der N. Fr. Pr. den Wortlaut des ehrenrathl. Beschlusses mitgetheilt; weiter thu ich in der ganzen Affaire natürlich nichts. Die Bozner Geschichte ist mir wohl in der oeffentlichen Auffassung sehr zustatten gekommen. Ich finde die N. Fr. Pr. hätte das Offizierskorps nicht so verhimmeln brauchen. Wenn ich noch einmal einen Lieutenant Gustl schreiben würde – er fiel nicht mehr so liebenswürdig aus. – Ich hoffe du betrachtest das ganze ausschließlich als Amusement. [...]

Telefonischen (und andern) Anfragen gegenüber bin ich auf Reisen, ohne ständigen Aufenthalt. Viele Grüße und Küsse an alle Lieben.

A.

* Übrigens scheint der Artikel nicht von Salten zu sein.¹⁰⁵

*Die Fackel. Hg. von Karl Kraus. Heft 80, Mitte [nach dem 23.] Juni 1901, S. 20–24*¹⁰⁶

Der Liberalismus hat seit Jahren namentlich auf dem Wiener Markt eine starke Hausse in Märtyrern zu verzeichnen. ... Wer gedenkt nicht der stimmungsvollen Art, in der die »Neue Freie Presse« das letzte Weihnachtsfest begangen hat? In der »literarischen Beilage« gab's oben

¹⁰³ Wiener Allgemeine Zeitung; s. o. S. 94. Die Autorschaft des Artikels ist ungeklärt.

¹⁰⁴ S. o. Anm. 86.

¹⁰⁵ Schnitzlers guter Freund Felix Salten (1869–1945) war zu der Zeit Theater- und Kunstreferent der »Wiener Allgemeinen Zeitung«.

¹⁰⁶ Die »Fackel«, 1899 gegr. von Karl Kraus, erschien zumeist dreimal im Monat, bis Heft 81 (Ende Juni 1901) im Verlag Moriz Frisch, nach dreimonatiger Pause dann im Selbstverlag.

ein Poëm des Paprika-Schlesinger, unter dem Strich eine Novelle von Arthur Schnitzler. Jener war schon einmal, da er in der »Neuen Freien Presse« eigens für die Zwecke seines Schuhwarenlagers eine moderne und »staunend billige« Religionsauffassung versucht hatte, zum Märtyrer des Liberalismus geworden. Nun musste ein ähnliches Schicksal auch Herrn Arthur Schnitzler treffen. Ich würde die beiden Autoren, deren Begabungen ja in wesentlich verschiedene Richtung weisen – Schnitzler scheint der sensiblere –, nicht ernstlich nebeneinanderstellen, wenn nicht die Mitarbeit an demselben Blatt und eine gewisse Gemeinsamkeit der Leiden ihre Namen für den Augenblick verkettet hätten. Ja, würde sich Herr Schnitzler nicht zuweilen freiwillig in ein verrufenes Milieu begeben, so könnte es dem objectiven Urtheiler sogar erwünscht sein, ihn gegen die Flegelien eines bornierten Rassenschriftthums, dessen Talente das seine zehnmal aufwiegt, ebenso in Schutz zu nehmen wie gegen die beleidigenden Verhimmelungen der Wiener Clique.

Und hätte Herr Schnitzler als ein still schaffender Künstler, als der er doch bis zum Beatrice-Scandal und bis zum »Lieutenant Gustl« gelten wollte, diese Novelle in einem literarischen Organ oder sogleich in Buchform veröffentlicht, kein Officierehrenrath hätte sich bewogen gefühlt, ihn um einer militärfeindlichen Tendenz willen seiner militärischen Würde zu entkleiden. Aber die Officiere, die durch die Zeichnung eines bestimmten Typus von österreichischem Lieutenant den Stand beleidigt glaubten, durften hinter der Benützung eines Blattes, dessen Armeehass trotz gelegentlicher Anbiederung notorisch und dessen Friedensbedürfnis nichts als die rituelle Scheu vor einem Stahlbad ist, eine agitatorische Tendenz wittern. Ueber diesen Eindruck hilft die Versicherung, dass Herr Schnitzler eine »psychologische Studie« schreiben, einen »interessanten Einzelfall« behandeln wollte, nicht hinweg, und gegen den feigen Reinwaschungsversuch, den seine publicistischen Helfer unternehmen, wird sich nur der Autor selbst verwahren müssen. Die »Neue Freie Presse« hat – und das ist die höchste Ehre, die einem Irdischen widerfahren kann – der Angelegenheit des Herrn Schnitzler einen Leitartikel gewidmet. Liberale Entrüstung und Devotion hat sie darin anmuthig zu mischen verstanden. Aber der Ehrenmann, der ihn geschrieben und der den Lieutenant Gustl den zürnenden Herren Officieren als »sympathische Figur« wiederempfehlen möchte, hat entweder den Inhalt der Schnitzler'schen Novelle plump gefälscht, oder er hat sie

bloß in jener Fassung gelesen, die ihr im größten Theile der Weihnachtsauflage der ›Neuen Freien Presse‹ gegeben war. Durch mindere Sorgfalt beim Druck – es hat sich ja bloß um den Literaturtheil gehandelt – war nämlich der Schluß der Novelle abhanden gekommen.¹⁰⁷ Dass Gustl »im Unglück wächst«, das konnten eben noch wohlwollende Leser des Fragments wahrnehmen, und mit dieser Versicherung endet auch die Inhaltsangabe des Leitartiklers. Dass aber Gustl, nachdem er erfahren, den Urheber und einzigen Zeugen seiner Schmach habe der Schlag getroffen, wohlgemuth weiterzuleben beschließt, ist die Pointe der Schnitzler'schen Auffassung eines Officierscharakters, der der ›Neuen Freien Presse‹ jetzt vollends »sympathisch« erscheinen müßte, da er ja auf der ethischen Forderung, so da lautet: Der Schlag soll dich treffen! basiert ...

Der Officierehrenrath hat Arthur Schnitzler, den Landwehroberarzt in der Evidenz, wiederholt eingeladen, sich zu rechtfertigen und darüber auszusagen, ob ihm eine psychologische Absicht oder eine Tendenz gegen den Stand, dem er angehört, näher lag. Herr Schnitzler hat mit dem berechtigten Stolz des Künstlers und mit der unberechtigten Renitenz des Landwehr-Oberarztes die wiederholte Ladung ignoriert. Betrachten die freisinnigen Herren, denen die »Vorurtheile einer Kaste« altbewährter Leitartikelstoff sind, den einzelnen Conflict ihrer und der militärischen Anschauungen von der Höhe eines Wolkenkuckucksheim? Welcher von beiden Theilen hat denn das angestammtere Recht, enttäuscht zu sein? Die »voller Vorurtheile stecken« oder die Aufgeklärten? Und ist wirklich, wo eine Tactfrage zur Entscheidung kam, die »Freiheit künstlerischen Schaffens«, die aus Heinze-Stürmen¹⁰⁸ glücklich Gerettete, bedroht? Herr Schnitzler hatte, als seine Landwehrpflicht abgelaufen war, die schönste Gelegenheit, einem Stande Valet zu sagen, dessen Anschauungen den seinen offenbar zuwiderlaufen, dessen Empfindlichkeit mindestens den schrankenlos Schaffenden beengen musste.

¹⁰⁷ Zum Ausmaß des Textverlustes bei einem Teil der Auflage s. Lieutenant Gustl (1900/2007) (Anm. 2), S. 76.

¹⁰⁸ »Nicht leicht hat in den letzten Jahren ein Gesetz, abgesehen etwa von dem Reichsgesetz zur Bekämpfung des unlauteren Wettbewerbes, das allgemeine Interesse mehr in Spannung gehalten, die Geister mehr erregt und die Parteistellung schärfer hervortreten lassen, als gerade das Reichsgesetz vom 25. Juni 1900.« Anton Schlecht: Lex Heinze. In: Der Gerichtssaal 60, 1902, S. 1. Das Gesetz, eine Ergänzung des Strafgesetzbuches, stellte die öffentliche Darstellung »unsittlicher Handlungen« in Bildender Kunst, Literatur und Theater unter Strafe und führte zugleich den Straftatbestand der Zuhälterei ein.

Aber er scheint darauf Wert gelegt zu haben – ein ausdrückliches Gesuch nur konnte solchen Ehrgeiz verwirklichen –, dem Armeeverbande auch weiterhin, als Oberarzt in der Evidenz der Landwehr, anzugehören. Nun hat ihn ein grausames Geschick auf jene Stufe zurückgeschleudert, auf der er ohne Ueberreichung eines Gesuches nach Beendigung seiner Dienstpflicht fürs ganze Leben stehen geblieben wäre. Verdient solches Martyrium nicht das Mitleid aller human Denkenden, nicht die Leitartikel aller human Schreibenden? Ist es nicht schrecklich, so einfach abgeurtheilt zu werden, nachdem man die einzige Gelegenheit, sich zu vertheidigen, – von sich gewiesen hat? Ja, der Officiosus des Herrn Schnitzler in der ›Wiener Allgemeinen‹ hat recht, wenn er treuherzig das Dichten, das »heutzutage bei der großen Concurrenz ohnehin kein Vergnügen ist«, nunmehr für ein »zu riskantes Geschäft« erklärt, wenn er das Ende alles künstlerischen Schaffens prophezeit, weil »es sich nun aufhören muss«, literarische Stoffe aus dem Milieu des eigenen Berufes zu behandeln ... Aber die liberale Presse übertreibt. Und zwar nicht nur in der principiellen Auffassung der Affaire, sondern auch in der Bemessung des Martyriums, das Herrn Schnitzler auferlegt ward. Sie hat ihn ja sogar zum Regimentsarzt erhöht, um seinen Fall in die Tiefen des Civils umso schmerzlicher erscheinen zu lassen. Und wenn man ihr nun eröffnet, dass Herr Schnitzler bloß als Landwehr-Oberarzt degradiert wurde, so wird er ihr noch immer nicht als ein degradierter Landwehr-Oberarzt, sondern, doppelt bemitleidenswert, als ein degradierter Märtyrer erscheinen

Es fällt mir nicht ein, das Urtheil des Ehrenrathes, das mir einer Erklärung würdig schien, in seiner Gänze zu billigen. Recht bedenklich finde ich den zweiten Theil der Motivierung: Schnitzler habe auf eine aggressive Kritik seiner Novelle, die in einem Tagesjournale erschien, »nicht reagiert«. Ich weiß nicht, welches Tagesjournal gemeint ist. Aber wenn in diesem Vorwurf der unsympathische Hinweis auf das Duellgebot vermuthet werden dürfte, so müsste man bekennen, dass gerade vom Standpunkt eines Officiersehrenraths ein »Reagieren« auf die Meinungen der meisten Wiener Zeitungsschreiber unstatthaft wäre. Und jedenfalls kann man einem Schriftsteller, der auf sich hält, nicht zumuthen, dass er sich mit einem beliebigen Angreifer – im wirklichen oder bildlichen Sinne des Wortes – herumschlage. Aber der Ehrenrath, der durch die Meinung, dass man auf eine Kritik reagieren muss, seine Unkenntnis

der literarischen Verhältnisse bewiesen hat, maßt sich auch gar nicht an, die literarische Production des Herrn Schnitzler – der ja sonst schon nach seinem viel verdächtigeren »Freiwild«¹⁰⁹ gemaßregelt worden wäre – ihrem bloßen Inhalt nach zu beurtheilen. Herr Schnitzler ist gestrichen worden, weil er nicht höflich genug war, vor dem Officiersehrenrath zu erscheinen und dort zu erklären, dass ihm eine gehässige Tendenz gegen den Stand, dem er sich freiwillig angegliedert hat, ferne gelegen sei und dass er für die Anruchigkeit des Ortes, an den er sich mit einer psychologischen Studie ahnungslos begeben, nicht verantwortlich gemacht werden wolle.

Pester Lloyd, 47. Jg. Nr. 150, Budapest, Sonntag, 23. Juni 1901¹¹⁰

Budapest, 22. Juni.

* Durch zwei Vorfälle im Offizierskorps der gemeinsamen Armee ist die militärische Standesehre wieder einmal zum Gegenstande öffentlicher Besprechung gemacht worden. Handelt es sich hier aber auch wirklich um das soldatische Ehrgefühl? An diese feinste Blüthe des männlichen Charakters auch nur leise zu rühren, wäre schlimmer, als ein Verbrechen, es wäre geschmacklos. Man mag sich gegen das Vorurtheil auflehnen, als sei die Soldatenehre von besserer Herkunft

¹⁰⁹ Schnitzlers Drama »Freiwild« wurde wegen des duellkritischen Inhalts nicht in Wien, sondern am Deutschen Theater Berlin (3. 11. 1896) uraufgeführt. Die österr. Premiere fand in Gmunden statt, in Wien kam es erst im Februar 1898 (Carl-Theater) auf die Bühne. Gleichwohl verlief auch die Berliner Inszenierung nicht ohne politische Brisanz, weil der Fall von Brüsewitz in die Rezeption des Stückes hineinspielte. Der Leutnant hatte in Karlsruhe einen Mechaniker, von dem er sich beleidigt glaubte, im Duell erstochen. Die Freisinnige Partei, unterstützt durch die Bürgerschaft, forderte eine Debatte im Reichstag. Vgl. Das Duellunwesen und der Fall Brüsewitz: Nach den Reichstagsverhandlungen vom 17. und 19. November mit dem stenographischen Wortlaut der Reden von Munckel, Lenzmann und Dr. Conrad. Verlag »Fortschritt« o. O. 1896. S. auch Norbert Jaron, Renate Möhrmann und Hedwig Müller: Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914). Tübingen 1986, S. 321–331.

¹¹⁰ »Pester Lloyd« (1854–1945), »zweimal täglich (14.000), das größte, politisch und kommerziell maßgebendste Blatt Ungarns, von der ungarischen und gemeinsamen Wiener Regierung gern als Sprachrohr für das Ausland benutzt, redigiert von Max Falk«. Artikel: Ungarische Litteratur der Gegenwart. Publizistik, Lyrik und Epik, in: Meyers Konversationslexikon. 4. Aufl. Leipzig/Wien 1885–1892, Bd. 19, S. 948 (über die 5 deutschsprachigen ungarischen Tageszeitungen und ihre Auflagen).

und höher zu bewerthen, als die bürgerliche Ehre, und wird doch den moralischen Reinlichkeitssinn des Offiziers, der an des »Königs Rock« selbst ein Staubkörnchen nicht dulden will, nur sympathisch würdigen können. Doch davon braucht man nicht zu singen und zu sagen, das ist in Poesie und Prosa tausendfach verherrlicht worden. Was uns jetzt beschäftigt, das ist die krankhafte Entartung des militärischen Ehrbegriffs, wie solche jetzt drüben in Oesterreich rasch nacheinander zum Vorschein kam: in dem Falle Schnitzler und in der Affaire von Bozen; und wir sprechen darüber, weil es nicht nur unsere Pflicht, sondern vermöge der wohlwollenden Haltung, die wir der Armee gegenüber allezeit bekundeten, auch unser gutes Recht ist, unsere Meinung und Ueberzeugung mit allem Freimuth zu äußern.

Der Fall Schnitzler zunächst löst bei Menschen von gesunder Empfindung sicherlich eher Heiterkeit als Aerger aus. Unseren Lesern ist bekannt, wovon hier die Rede. Der österreichische Schriftsteller Dr. Schnitzler wurde von einem militärischen Ehrenrathe seiner Charge als Regimentsarzt in der Reserve für verlustig erklärt, weil er in einer Novelle: »Lieutenant Gustel« [!] einen nach streng sittlichen oder gar heroischen Satzungen vielleicht nicht ganz einwandfreien kleinen und jungen Offizier geschildert hat. – Die Frage, auf die es hier unseres Erachtens vor Allem ankommt, ist wohl die: kann ein Lieutenant Gustel gar nicht existiren? Ist es denkbar, daß in unserer großen Armee nicht ein einziger kleiner und junger, in seinem Charakter noch ungefesteter, in seinen Anschauungen noch unabgeklärter Offizier diene, der in einer gegebenen Situation sich genau so schwächlich und unzulänglich bethätigen würde, wie der Lieutenant Gustel? Man wird doch vernünftigerweise nicht behaupten wollen, daß jeder Lieutenant ein Engel Gottes in Uniform und gegen Lockungen und Verfehlungen unfehlbar gefeit sei? Gibt es aber einen Gustel oder besteht wenigstens die Möglichkeit, daß es einen gibt, so ist es lächerlich, einem Schriftsteller zu verwehren, daß er einen solchen zeichne. Einem Schriftsteller im Allgemeinen, wird das ehrenrätliche Tribunal vielleicht einwenden, kann dies nicht verwehrt sein, wohl aber einem Schriftsteller, der noch das Recht hat, an manchem Festtage oder bei irgend einer militärischen Feierlichkeit die Uniform zu tragen, denn die Uniform verpflichtet, die Empfindlichkeit der Kameraden zu schonen. Aber ist das eine gesunde, berücksichtigenswerthe Empfindlichkeit, die sich durch die literarische Darstellung eines

Ausnahmefalles – und »Gustel« ist doch kein Typus, sondern nur eine Ausnahme – peinlich irritirt fühlt? Es hat sich schon ereignet, daß nicht nur ein kleiner Lieutenant, sondern selbst ein hochgestellter Offizier wegen eines Vergehens oder eines Verbrechens verurtheilt wurde; hat darunter die Ehre und das Selbstgefühl des Offizierskorps auch nur im Mindesten gelitten? Und wenn der wirkliche, konkrete Fall nichts Verletzendes für die Gesamtheit hat, soll der schriftstellerisch dargestellte Fall beleidigend sein? Wir fragen die Herren nicht, wohin es mit der literarischen Produktion käme, wenn jeder Stand, aus dessen Mitte ein minderwerthiges Exemplar herausgegriffen und auf der Bühne oder in einem Buche zur Anschauung gebracht wird, den betreffenden Autor in Ach[!] und Bann thun würde. Gesetzt den Fall Friedrich Schiller, der ja auch einmal militärärztlicher Eleve war, würde heute als Regimentsarzt i.d.R. in der k. u. k. Armee dienen, als solcher den Wallenstein schreiben, in welchem doch etliche ganz nichtsnutzige Offiziere vorkommen, und der Ehrenrath würde ihn natürlich ebenfalls seiner militärischen Charge für verlustig erklären – was meint man wohl: wer wäre dadurch bestraft oder beschämt? Nun freilich, Arthur Schnitzler ist gottlob kein Friedrich Schiller, und Gustel ist kein Wallenstein; allein die Lächerlichkeit der Prozedur ist nur umso größer, je weniger der Autor und seine Leistung einen großen Maßstab vertragen...

Ja, wie wenig wir uns auch die Fähigkeit anmaßen, die Dinge aus rein militärischer Anschauung heraus zu beurtheilen, so möchte uns doch bedünken, daß die Empfindlichkeit des Offizierskorps durch das Attentat von Bozen¹¹¹ weit mehr verletzt worden sei oder verletzt worden sein müsse, als durch das Attentat Schnitzler's auf Gustel. Und das sagen wir nicht etwa um des Kontrastes willen oder in einer Anwandlung von Ironie; nein, es ist unsere feste Ueberzeugung, daß das Offizierskorps in der Vornehmlichkeit seiner Gesinnung nur aufs Tiefste empört sein kann durch jene unqualifizirbare That eines Offiziers. Einen Wehrlosen erst mit der Faust anzufallen, dann mit dem Säbel zu traktiren und vor der Entrüstung und dem Zorn der Menge sich im Schnellschritt hinter die Kasernenmauer zurückzuziehen – wir glauben nicht, daß die tapferen Offiziere dies als eine rühmliche That betrachten, oder sich durch solche Manifestirung des Heldenthums sonderlich geehrt fühlen können.

¹¹¹ S. die Meldung in den »Innsbrucker Nachrichten«, o. S. 81.

Und der Vorgang erscheint noch bedenklicher, wenn die bisher bekannt gewordenen Gründe des Ueberfalles richtig angegeben wurden. Danach soll jener Offizier sich an dem Manne gerächt haben, weil dieser der Führer einer Ausflugsgesellschaft war, welche die unerbetene Theilnahme von vier Offizieren an der Unterhaltung ablehnte. Entspricht es dem soldatischen Würdebewußtsein, sich »Zivilisten« aufzudrängen? Und wenn die vier Offiziere sich durch eine ganze Gesellschaft beleidigt wähnten, warum hat lange *post festum* der einzelne Bewaffnete an dem einzelnen Unbewaffneten Revanche genommen? Wir wissen eine Antwort darauf nicht zu ertheilen; wir wissen nur, daß das Militärgericht, oder welches Forum immer über den Fall zu entscheiden hat, diesen nicht milder behandeln kann, als den famosen Fall Gustel, und daß ein= für allemal ein Exempel statuirt werden muß gegen solche Exzesse, wie deren einer in Bozen vorgekommen ist. Das ist die Armee sich selbst, das ist sie auch der öffentlichen Meinung schuldig. Wir möchten keine großen Worte machen, keine tragischen Accente anschlagen, und keine ewigen Wahrheiten über das Verhältniß zwischen Heer und Volk verkünden. Wie schlimm auch einzelne Vorkommnisse sein mögen und ob auch manches Zeichen verräth, daß nicht alle Ablagerungen der alten Militärperiode verschwunden sind, so kann doch der innige Zusammenhang zwischen der Armee und ihrem Ursprunge nicht mehr aufgehoben, nicht einmal gelockert werden, denn das österreichisch=ungarische Heer ist im besten Sinne ein Volksheer, das mit seinen Wurzeln im volksthümlichen Boden haftet. Aber gerade, weil dem so ist und weil die Solidarität zwischen den Nationen und der Armee sich immer fester gestaltet, fühlt die öffentliche Meinung jedes widrige Ereignis, jede Unzukömmlichkeit, jeden brutalen Rückfall in überwundene Sitten wie eine peinliche Dissonanz in dem harmonischen Verhältnisse. Darum müssen heutzutage Mißgriffe sorgsamer vermieden, Ausschreitungen strenger geahndet werden, als dies früher geschehen, und von der Leitung unseres Heerwesens, die ihre Unbefangenheit und ihr Verständniß für die populären Elemente der Kraft und Bedeutung der Armee oft genug bekundet hat, darf man zuversichtlich erwarten, daß sie selbst an vereinzelt mißlichen Erscheinungen nicht achtlos vorübergehen, daß ihre strafende Hand den Schuldigen erreichen und, wenn auch das Verfahren leider noch immer ein Geheimniß ist, der Ausgang desselben der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten bleiben wird.

»Lieutenant Gustl«.

Die »Neue Freie Presse« hatte in ihrer Weihnachtsnummer die Novelle »Lieutenant Gustl« aus der Feder des Arthur Schnitzler veröffentlicht, welcher die Tendenz zugrunde liegt, den für den Officersstand exklusiven Ehrbegriff lächerlich zu machen, und das Absurde an einem Typus des Officersstandes zu zeigen. Der Inhalt der Novelle ist folgender:

Bei der Garderobe nach Schluss eines Concertes kommt Lieutenant Gustl mit einem riesig starken, ihm vom Café her bekannten Bäckermeister in einen Wortwechsel. Der Bäckermeister ruft dem Officier zu: »Herr Lieutenant, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, so zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick' die Stück an Ihr Regiments=Commando. Verstehen Sie mich, Sie dummer Bub?« Und dabei hielt er den Säbel so fest, dass Lieutenant Gustl die Beleidigung einstecken muss, und Aufsehen darf er auch nicht machen, sonst sieht alle Welt seine Schwäche. Der Bäcker will dem Officier auch die Carriere nicht verderben, und flüstert ihm zu: »Also schön brav sein, Herr Lieutenant, – haben S' keine Angst, 's hat Niemand was g'hört, – es ist schon alles gut – so. Und damit keiner glaubt, dass wir uns gestritten haben, werd' ich jetzt sehr freundlich mit Ihnen sein. – Habe die Ehre, Herr Lieutenant, hat mich sehr gefreut – habe die Ehre!« So giengen sie auseinander. Der Officier sieht klar ein: die Officiersehre verlange es, dass er sich nun selbst tödten müsse, da er sonst ehrlos quittieren müsste. Morgen um 8 Uhr früh will er sich, muss er sich erschießen. Er geht in den Prater, abends spät überlegt er alles, bereitet alles vor, nimmt im Geiste von allem Abschied, er denkt an seine Jugend, seine Carriere, an Vater, Mutter und Schwester, an seine Freunde im Regimente, vor allem aber und immer wieder an die – »Menscher«, die verschiedenen Dirnen, die er abwechselnd »geliebt« hat, aber es bleibt ihm nichts anderes übrig, er muss sich erschießen. Auf dem Wege aus dem Prater in die Stadt

¹¹² Im Impressum: »Das Grazer Volksblatt« erscheint täglich als *Morgenblatt* um 6 Uhr früh; an den auf Sonn- und Feiertage folgenden Tagen aber als *Abendblatt* um 2 Uhr nachmittags.« Konservative, 1868 gegründete steierische Zeitung. Die Wiedergabe von »Lieutenant Gustl« ist beinahe wortgleich mit den beiden Nacherzählungen in der »Reichspost«; s. o. S. 65 und 88.

hört er plötzlich – Orgeltöne – »Ah, aus der Kirche... Frühmesse – bin schon lang bei keiner gewesen... Also, was ist, soll ich hineingehen? – Ich glaub', der Mama wär's ein Trost, wenn sie das wüsst', – die Clara gibt weniger drauf... Na, geh'n m'r hinein – schaden kann's ja nicht!... Orgel – Gesang – hm! – Was ist denn das? – Mir ist ganz schwindlig... o Gott, o Gott, o Gott! ich möchte einen Menschen haben, der Pfaff', wenn ich zum Schluss sagen möcht': Habe die Ehre, Hochwürden, jetzt geh' ich mich umbringen... – Am liebsten läg' ich da auf dem Steinboden und thät heulen... – Nein, das darf man nicht thun! Aber Weinen thut manchmal so gut... – Die Leut', die eine Religion haben, sind doch besser dran.« Natürlich bleibt er nicht in der Kirche, noch weniger beichtet er, – er geht ins Stamm=Kaffeehaus, entschlossen, in ein paar Stunden sein Leben zu enden. So verlangt es die Officiers Ehre. Da erfährt er vom Piccolo, dass der Bäckermeister heute nachts am Schlagflusse gestorben ist. Nun ist die Officiers Ehre gerettet, denn niemand wird etwas erfahren, Lieutenant Gustl braucht sich nicht selbst das Leben zu nehmen. »Am End' ist das alles, weil ich in der Kirche g'wesen bin.« Am Nachmittag kann er sich mit dem Advocaten duellieren, der ihm jüngst bei einer Gesellschaft unmanierlich begegnet war, und er will ihn »zu Krennfleisch hauen«. Mit diesem Vorsatze endete die realistische Geschichte von dem Lieutenant Gustl.«

Ganz kurze Zeit nach der ersten Veröffentlichung wurde Dr. Arthur Schnitzler auch von Freunden und Bekannten prophezeit, diese Publication werde für ihn als Angehörigen der Armee üble Folgen nach sich ziehen. Doch maß Dr. Schnitzler diesen Vorhersagungen keinen Glauben bei. War doch auch sein Schauspiel »Freiwild« anfangs in militärischen Kreisen nicht ohne Widerspruch aufgenommen worden, ohne dass jedoch dieser Umstand zum Anlasse zu irgend welchem Vorgehen gegen ihn genommen worden war. Bald jedoch trafen die Vorhersagungen ein. Ungefähr vier Wochen nach der Publication des Aufsatzes erhielt Dr. Schnitzler von Seite eines militärischen Comites eine Zuschrift, des Inhaltes, er möge sich äußern, ob er mit dem als Autor des »Lieutenant Gustl« unterzeichneten Arthur Schnitzler identisch sei. Dr. Schnitzler antwortete auf diese Zuschrift in einem Schreiben, in welchem er betonte, dass er sich niemandem gegenüber verpflichtet fühle, über seine literarische Thätigkeit Rechenschaft zu geben. Im übrigen stehe er aber, da er nunmehr seinen principiellen Standpunkt gewahrt habe, keinen

Moment lang an, zu sagen, dass er der Autor des »Lieutenant Gustl« sei. Bald darauf erhielt Dr. Schnitzler schriftlich den Auftrag, zu einer Voruntersuchung des Ehrenrathes zu erscheinen. Er lehnte jedoch diese Zumuthung mit der Begründung ab, er habe seinem »Lieutenant Gustl« nichts hinzuzufügen, und sei auch nicht in der Lage, das geringste von dem, was er geschrieben, wegzunehmen. In der Folge erhielt Dr. Schnitzler mehrere Vorladungen vor das Ehrengericht. Er leistete jedoch aus den angeführten principiellen Gründen keiner Vorladung Folge. Nunmehr wurde Dr. Schnitzler durch das Votum des Ehrenrathes seiner Officierscharge verlustig erklärt.

Natürlich sind die Judenblätter darüber ganz wüthend, und wenn man sich vergegenwärtigt, dass Schnitzler ein Jude ist, so wird man den Zornesausbruch dieser Blätter, die vollständig geschwiegen hatten, als Ledochowski seiner Charge deshalb für verlustig erklärt wurde, weil er das Vorgehen des Tacoli gebilligt hatte, auf das Conto ihrer Vorliebe für das Semitische schreiben müssen. Dass auch die »Ostdeutsche Rundschau« sich dem allgemeinen Entrüstungsturne angeschlossen hatte, ist wohl deshalb erfolgt, weil bei den Alldeutschen eine Hetze gegen das österreichische Militär immer willkommen ist, auch dann, wenn es einem Juden an den Kragen geht. Schnitzler hat jetzt an seinem eigenen Leibe die Folgen der Officiersehre verspürt, und jene Blätter, welche das Urtheil des Ehrenrathes in der Affaire Ledochowski für selbstverständlich gefunden hatten, haben das Recht verwirkt, sich gegen die Maßregelung Schnitzlers auszusprechen. Wenn das Urtheil in den Augen dieser Leute in dem ersteren Falle gerechtfertigt war, so ist es um so eher in dem vorliegenden. Das Volk hat den Officiersstand immer in Ehren gehalten, aber der Ehrenstandpunkt hat schon zu solchen traurigen Erscheinungen geführt, welche imstande sind, die Achtung beim Volke zu untergraben. Wir glauben, dass die Zeit nicht mehr ferne ist, in welcher aus den Officierskreisen selbst sich eine Bewegung gegen das Duell entwickeln wird. Die jüngsten traurigen Vorfälle in Bozen, die sicherlich die Officiere am meisten bedauern werden, haben wieder gezeigt, wie manche Angehörige des Officierscorps glauben, dass es ihre Officiersehre verlangt, gegen Wehrlose mit dem Säbel dreinzuhauen.

Schnitzler zeichnet im Lieutenant Gustl eine Figur, die vielleicht wie in allen übrigen Ständen vorzukommen pflegt, aber er hat es verstanden, das Absurde der Officiersehre mit grellen Streiflichtern zu beleuchten;

denn es klingt wie ein Hohn auf die Officiers Ehre, wenn man liest, dass der blasierte Lieutenant, der den Straßendirnen nachläuft, der Ehemänner betrügt, der über alles, was sonst den Menschen heilig ist, in der frivolsten Weise spricht, auf einmal glaubt, sich erschießen zu müssen, weil er sich gegen die Officiers Ehre schwer vergangen habe, obgleich er hundertmal seine persönliche Ehrenhaftigkeit befleckt hat, und sich niemals daraus Gewissensbisse gemacht hat. Zwischen der Scylla der Officiers Ehre und der Charybdis der persönlichen Ehre durchzuschwimmen ist nicht leicht und wir möchten es wünschen, dass endlich der Officiers Ehrenbegriff einer Revision unterzogen werde, damit auch nicht mehr der Kriegsminister zu sagen braucht, wer keinen Gefallen findet an der sacrosancten Officiers Ehre, kann ja einen anderen Beruf ergreifen. Vielleicht hat der Minister damit sagen wollen, es können ja nicht alle Menschen Officiere werden, es muss ja auch Schuster geben. Unsere Armee ist eine Volksarmee und es darf daher einem überzeugungstreuen Katholiken der Weg zum Officierscorps nicht verrammelt werden.

Kölnische Volkszeitung, 24. Juni 1901¹¹³

Oesterreich=Ungarn.

Wien, 22. Juni 1901. Die österreichische Politik hat sich jetzt in die Landtage zurückgezogen. [...] – Das Militär steht wieder einmal im Vordergrund. Mehrere Gewaltthätigkeiten von Offizieren und Mannschaften erregen die öffentliche Meinung. In Bozen hat ein Offizier – es handelt sich um die Urheberchaft eines offizierfeindlichen Zeitungsartikels – einen städtischen Beamten schwer mit dem Sabel [!] verwundet; anderswo haben Husaren eine schreckliche Ausschreitung gegen eine verheiratete Frau begangen. Auch Berichte über Rohheiten trunkener Offiziere durchliefen die Blätter. Vor allem aber beschäftigt jetzt die Presse die Degradierung des bekannten Litteraten Arthur Schnitzler, dessen echt »moderne« Novellen und »dramatische« Leistungen auch im Deutschen Reiche bekannt sind, weil er in einem Feuilleton der N. Fr. Pr. den Offiziersstand beleidigt haben sollte und auf die Kri-

¹¹³ Die »Kölnische Volkszeitung«, seit 1869 Nachfolgerin der »Kölnischen Blätter«, war eine in Westdeutschland einflussreiche rheinisch-katholische Zeitung, die aufgrund ihrer konservativen Haltung in deutlicher Opposition zu den liberalen Berliner Zeitungen stand.

tik eines militärischen Blattes nicht reagiert hatte. Er wurde deshalb seiner Offizierscharge (er ist Militärarzt in Reserve) für verlustig erklärt, nachdem er sich unter Wahrung seines litterarischen Rechtes dem Offiziersehnenrat nicht gestellt hatte. Die liberale Presse tritt entschieden für Schnitzler ein – derselbe ist Jude und Mitglied der Konkordia [!] – ; aber es muß auch gesagt werden, wenn Schnitzler gegen den falschen militärischen Ehrenbegriff vorgeht, welche[!] zum Duell und eventuell sogar zum Selbstmord zwingt, so ist das sein gutes Recht; eine Beleidigung des Offiziersstandes kann nur darin gefunden werden, daß er seinen »Leutnant Geill« [!] mit schlechten Eigenschaften ausstattete, die der Leser leicht als dem Offiziersstande allgemein eigentümlich ansehen kann, während Schnitzler noch wirksamer seiner Tendenz gerecht werden konnte, indem er die Konsequenzen des falschen militärischen Ehrbegriffes an einem sonst ehrenhaften Offizier zur Anschauung brachte. Schnitzler hatte sich da aber auf ein für ihn als Juden doppelt heikles Gebiet begeben; denn der jüdische Offizier genießt in Oesterreich weit mehr Duldung als in Preußen und Deutschland überhaupt. Im übrigen hätte die liberale Presse weit größere Entrüstung entwickeln können gegenüber der Degradierung des Marquis Tacoli und des Hauptmannes Grafen Ledochowsky, welche dieselbe nur ihrer pflichtmäßigen Stellungnahme zum Duell verdankten. Die Offiziere, die so empfindlich sind gegen die litterarische und kritische Beleuchtung so mancher Zustände im Offiziercorps, sollten doch ebenso empfindlich sein gegen die Zustände selbst und für eine Reform derselben eintreten.

*Rainer Maria Rilke an Schnitzler, Westerwede b. Bremen, 24. Juni 1901*¹¹⁴

Sehr verehrter Doctor Schnitzler,
ich habe den »Lieutenant Gustl« schon aus der »N. F. Presse« gekannt; dennoch bin ich recht aufrichtig froh, diese eigenthümliche Novelle durch Ihre Güte nun auch als Buch zu besitzen.

Die Form ist so überaus gut gewählt, oder eben vielmehr nicht gewählt, sondern an den Stoff gebunden, der von einer anderen Seite, d. h.

¹¹⁴ Rainer Maria Rilke: Briefe zur Politik. Hg. von Joachim W. Störck. Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 40f.

von mehreren Außenpunkten her gesehen, an Gewalt und Einheitlichkeit nothwendig verloren hätte. Hätte der Verfasser selbst die Erzählung geführt, wäre er seinem Helden gegenüber oft in Verlegenheit gekommen, er hätte vorsichtig sich bewegen müssen, um nicht fortwährend über dessen schmale Persönlichkeit hinauszugreifen. Durch die gewählte Form aber ist die Enge und Begrenztheit des Helden im besten Sinn der Wirkung dienstbar gemacht, indem auf dem beschränkten Schauplatze sich *alles* vollziehen muß, das Äußere und das Innere, so daß alle Ereignisse wie Erscheinungen eines bestimmten Innenlebens sich dort zu begegnen scheinen. So kommt es, daß Lieutenant Gustl interessant und bis zu gewissem Grade als Schauplatz eines Schicksals erscheint, das viel größer als das seine sich anfühlt. Mit dem Willen und Bewußtsein des Dramatikers ist hier viel erreicht. Erscheinungen, die kaum sichtbar geworden waren, sind für diese innere Schaubühne gewonnen; der Strom Leben ist gebogen und gezwungen worden, durch dieses enge Flußbett durchzufließen, wobei denn ein großes Rauschen geschieht... Darin liegt der Wert des »Lieutenant Gustl«. Man kann natürlich eine Tendenz drinnen erkennen und eine Auflehnung und eine Überlegenheit,* wenn man nicht über die Fabel hinaus in die Tiefe sondiert.

Daß eine gewisse offizielle Meinung nicht einmal bis zur ersten Tiefe kam, ist bedauerlich, aber keineswegs erstaunlich. Es kommt bei alledem im »Lieutenant Gustl« etwas zum Ausdruck, was man in Oesterreich schwer verträgt: eine Verurtheilung jeder Lebensspielerei und ein Bedürfnis nach Ernst, welches den bevorzugten Ständen jedesmal, wo es auch auftreten mag, als Gefahr erscheint und als Angriff. Wenn eine Gemeinschaft, die sich so eng faßt und so ängstlich schließt, schließlich merkt, daß man außerhalb ihres Kreises steht und das laut erklärt, ist das für sie auch ein Fortschritt, eine Zunahme an Einsicht, über welche jeder unbetheiligte Beobachter sich freuen kann.

Es ist viel Wehleidigkeit in unserem Vaterlande, so daß, wenn einer sich nur einmal frei bewegt, alle Nachbarn[!], an die er rührt, sich geschlagen fühlen!

Nun es verlohnt nicht, mehr als das Allernächstliegende dabei zu sagen. [...]

die herzlichste Zuneigung Ihres sehr ergebenen Rainer Maria Rilke

* oder wenn man kein gutes Gewissen hat

*Hugo von Hofmannsthal an Arthur Schnitzler, 24. Juni 1901; Ansichtskarte aus San Martino di Castrozza*¹¹⁵

Reclameheld! der die Welt zwar nicht durch seine Werke, aber jedes Jahr durch Scandale in Atem hält! Wo sind Sie eigentlich? Dem Wiener Sumpfboden entsprungene Schwindelpflanze!

Schnitzler an Hofmannsthal, [o. D. Juni 1901]

Jüdischer Millionärssohn, auf den Geldsäcken seiner Ahnen herumprotzender Komödiendichter, Freimaurer und Erniedriger des k. u. k. Hofburgtheaters, das hat Ihnen noch gefehlt, daß Sie anonyme Schmähkarten an anständige, sich das Brot mühselig verdienende deutsche Dichter senden, die zeitlebens gegen die Macht des Kapitals, gegen die Überhebung der Großen, gegen den am Mark des Volks zehrenden Adel und Militarismus gekämpft haben! Aber ich werde mich nicht abhalten lassen. Das nächste Jahr geht es nicht mehr gegen die Infanterieleutenants, sondern gegen die Cavallerieleutenants, insbesondere gegen die in der Reserve! –¹¹⁶ [...]

*Vorwärts, Berlin, 25. Juni 1901*¹¹⁷

Ausland.

Dichter und Reserveoffizier.

Aus Wien wird uns vom 21. Juni geschrieben: Eine k. k. österreichische Dichtkunst hat es immer gegeben, aber daß man nach dem militärischen Dienstreglement zu dichten habe, ist sicherlich etwas Neues. Und doch ist diese Regel gestern hochamtlich verkündet worden: Ein Schriftsteller ist wegen einer Novelle vom Ehrenrat seiner Offizierscharge verlustig erklärt worden. Der Held

¹¹⁵ Dieser und der folgende Brief: BW Schnitzler [1983], S. 147f. und S. 148f.

¹¹⁶ wie z. B. Hugo von Hofmannsthal.

¹¹⁷ Der »Vorwärts« war am 1. Januar 1891, nach der Aufhebung der Sozialistengesetze, als Tageszeitung und Zentralorgan der SPD neu gegründet worden; Chefredakteur war wie beim Vorgängerblatt von 1876 Wilhelm Liebknecht.

dieser Tragikomödie ist Arthur Schnitzler, unter den Schriftstellern der sogenannten Wiener Schule sicherlich der begabteste. Schnitzler veröffentlichte in der Weihnachtsnummer der »Neuen Freien Presse« eine Studie »Lieutenant Gustl«, die nicht nur dichterisch äußerst wertvoll, sondern sicherlich eine der schärfsten Satiren ist, die je gegen den Offiziersstand geschrieben worden sind. Die Stärke der Satire liegt darin, daß der Dichter den Lieutenant nicht verhöhnt, sondern schildert – als einen im Grunde genommen gutmütigen und nicht ungünstig veranlagten Menschen, dem jedoch der äußerliche Ehrbegriff des Portepees den Kopf verdreht, das Herz ausgehöhlt, die echte Sittlichkeit vertrieben hat. Es ist nicht gerade der Offizier, den Schnitzler schildert, sondern der Lieutenant, der halbwüchsige Junge, den der Müßiggang des Soldatentums zu den Weibern treibt, dessen centrales Empfinden der geschlechtliche Genuß ist. Die kleine Novelle ist ein einziger Monolog; Lieutenant Gustl ist in ein ernstes Konzert geraten, wo er sich furchtbar langweilt, und gerät beim Ausgang mit einem Bäckermeister in Streit. Dieser beschimpft ihn, der Lieutenant will den Säbel ziehen, doch der Bäckermeister hält den Säbel fest und nennt ihn einen dummen Buben. Nun entwickelt sich in dem verrückten Burschen die ganze groteske Gedankenweite des Offiziers, die damit schließt, daß er sich töten müsse; die »Schmach« könne er auf sich nicht sitzen lassen. Er geht in den Prater, um sich die Kugel in den Kopf zu schießen, tritt aber vor dem entscheidenden Augenblick noch in sein Stammcafé ein. Dort erfährt er, daß den Bäckermeister in der Nacht der Schlag getroffen hat, der Verüber und Zeuge seiner »Schande« tot ist. Hier ist der Kern der blutigen Satire: der Lieutenant ist ob der Nachricht selig, überglücklich: »O, herrlich, herrlich! – Am End' ist das alles, weil ich in der Kirchen g'wesen bin. ...Tot ist er – tot ist er! Keiner weiß was, und nichts ist geschehen! Und das Mordsglück, daß ich in das Kaffeehaus gegangen, sonst hätt' ich mich ja ganz umsonst erschossen!« Wohlgemut zündet er sich die Cigarre an, bestellt sich seine Geliebte für abends und ist wieder der ritterliche, schneidige, ehrenhafte Offizier, als der er sich und den anderen gilt. Das, was in der kleinen Skizze so wunderbar erfaßt ist, ist die innerliche Verrohung, die aus dem Offiziersstand hervorgeht: Jene Verrohung, der ein äußerlicher, fetischistischer Ehrbegriff über alles geht. Die wahnsinnige Freude über den Tod eines Menschen geht ins Blut.

Herr Schnitzler ist ob dieser Novelle nun in ehrenrätliche Untersuchung gezogen worden – er ist Reserve=Offizier und Regimentsarzt – und als er es korrekterweise ablehnte, über sein dichterisches Schaffen dem Ehrenrate Rede und Antwort zu stehen, wurde er von dieser militärischen Behörde des Offizierscharakters für verlustig erklärt. Die Sache ist für Herrn Schnitzler wohl ohne jede Bedeutung; schließlich ist man lieber ein Dichter, denn ein Regimentsarzt, und wenn die österreichischen Offiziere vermeinen, daß das Dichten mit dem Dienstreglement unvereinbar ist, so wird wohl jeder auf das fragwürdige Vergnügen, seine Muse von dem Offiziersbegriff inspirieren zu lassen, gern verzichten. Der Ehrenrat hat sich ja nicht zum erstenmale blamiert. Als er seiner Zeit dem Genossen Leuthner wegen einer wissenschaftlichen Rede über Marx den Offizierscharakter entzog,¹¹⁸ bezeugte er vor der Wissenschaft denselben Respekt, den er jetzt vor der Kunst offenbart. Das Interessante an dieser »Maßregelung« eines Dichters liegt aber darin, daß der Offiziersstand damit bekräftigt, wie wenig er die wahrheitsgemäße Schilderung seiner Mitglieder verträgt. Der Dichter hat uns den Typus des Lieutenants gezeigt, den Typus einer Kaste, die ihr sittliches Fundament, ihre sociale Notwendigkeit verloren hat und deshalb ganz aufs Aeüßerliche angewiesen ist. Der Militarismus verträgt aber nicht das grelle Licht, mit dem der Dichter das aufgedonnerte Nichts dieses Standesgefühls beleuchtet hat. Herr Schnitzler mag sich trösten: der den Lieutenant Gustl so unbarmherzig porträtiert hat, kann nicht wünschen, sein Standesgenosse zu bleiben.

¹¹⁸ Karl Leuthner (1869–1944), Schriftsteller und Journalist, seit 1895 Redakteur für Außen- und Militärpolitik bei der »Arbeiter-Zeitung« (s. o. S. 91). Nachdem er am 14. März 1893 eine Rede zum 10. Todestag von Karl Marx gehalten hatte, wurde der Reserveleutnant der Kavallerie vom Ehrenrat zum gewöhnlichen Infanteristen degradiert.

»Leutnant Gustl.«

Am 15. Juni wurde dem weit über die schwarzgelben Grenzpfähle hinaus bekannten Wiener Schriftsteller Dr. Arthur Schnitzler ein Erlaß des Landwehrkommandos vom 1. Juni zugestellt, in dem er auf Grund eines Ehrenrathsbeschlusses vom 26. April seiner Offizierscharge für verlustig erklärt wurde. Der Beschluß sagt, daß Dr. Arthur Schnitzler dadurch, daß er als Angehöriger des Offizierstandes eine Novelle (»Leutnant Gustl«) geschrieben und veröffentlicht habe, in der die Ehre und das Ansehen der österreichisch=ungarischen Armee geschädigt und herabgesetzt werde, sowie dadurch, daß er gegen die persönlichen Angriffe der Zeitung »Reichswehr« (die eine Kritik über die Novelle veröffentlicht hatte) keinerlei Schritte unternahm, die Standesehre verletzt habe. – Dr. Arthur Schnitzler, der zu der Verhandlung des Ehrenraths persönlich geladen war, ist der Ladung nicht nachgekommen: er wollte wohl durch sein Fernbleiben erklären, daß er keinem Ehrenrathe das Recht zugestehe, über die Art und das Maß künstlerischen Schaffens ein Urtheil abzugeben, das einseitig von dem Standesinteresse diktiert wird.

Es ist schon von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen, daß dies Standesinteresse der österreichisch=ungarischen Armee durch die Novelle »Leutnant Gustl« in keiner Weise verletzt werden kann. Es ist in der Erzählung durchaus nicht gesagt, daß der arme Gustl sich nicht erschossen hätte, wenn der dicke Bäckermeister, der ihm körperlich zu nahe trat, nicht vom Schlage getroffen wäre; es ist auch nicht gesagt, daß der Leutnant Gustl, der nun, nachdem Niemand etwas von seiner Kränkung weiß, wieder fürs Leben und für seine Mutter gewonnen ist, das Muster des österreichischen Offiziers sei, oder daß auch nur viele österreichische Offiziere in einem ähnlichen Falle so handeln würden, wie es Leutnant Gustl that. Wodurch in aller Welt wird also hier das Standesinteresse verletzt? Soll einem Dichter nicht mehr erlaubt sein, an einer Persönlichkeit einen Fall, der sich in seiner Phantasie gestaltet hat, künstlerisch zu entwickeln? Dann muß die ganze Literatur demo-

¹¹⁹ Die von Rudolf Mosse 1872 gegründete Zeitung war um 1900 ein einflußreiches linksliberales Blatt. Es erschien siebenmal wöchentlich in 12 Ausgaben, dazu zahlreiche Sonderausgaben. Seit etwa 1880 hatte es das bis dahin erfolgreichste deutsche Blatt, die »Kölnische Zeitung«, überrundet.

lirt werden, denn was den österreichischen Offizieren recht ist, das ist auch für Könige und Kaiser, für Grafen, Gelehrte, Pfarrer, Schriftsteller, Künstler und Handwerker billig. Aber bisher ist zum Glück ein solcher Brauch noch nirgends geübt worden. Sogar im Militärstaat Preußen würde man es einfach für eine Blamage der Standesehre halten, wenn man zum Beispiel wegen des »Rosenmontag« gegen Otto Erich Hartleben irgend welche Schritte unternähme oder wegen seiner lustigen Soldatengeschichten gegen den Freiherrn v. Schlicht.¹²⁰ Das ist eine üble Standesehre, die sich durch die Beobachtung, daß es unter vielen Ehrenwerthen auch einige Minderwerthige gibt, verletzt fühlen kann! Was sagt die Standesehre zu den Ausschreitungen österreichischer Offiziere gegen Bürgersleute, die gerade in der letzten Woche durch die Presse ins Land getragen wurden? In dem einen Falle waren Offiziere in einen geschlossenen Verein gedrungen, aus dem sie mit höflicher Deutlichkeit entfernt werden mußten; in einem anderen war ein Offizier mit dem Säbel auf offenem Markte einem Civilisten nachgelaufen. Der Civilist war diesmal kein starker Bäckermeister, und so blieb die Standesehre des Offiziers gewahrt – wenn sie nicht (wie Mancher meinen könnte) durch die allzu kriegsfreudige Waffenklapperei im Frieden schon vorher verletzt war.

Aber vielleicht ist die vom Ehrenrath verhängte Aberkennung der Offizierscharge nicht so sehr durch den Inhalt der Novelle veranlaßt worden wie durch den Umstand, daß Schnitzler die »Reichswehr« für eine scharfe und beleidigende Kritik nicht zur Rechenschaft zog. Er hätte ihr nach der Ansicht des Ehrenrathes wahrscheinlich eins über den Kopf geben sollen, wie der Leutnant Gustl es mit dem dicken Bäckermeister vorhatte. Er konnte das um so eher, als – zum wenigsten in schriftstellerischer Beziehung – die »Reichswehr« ihm gegenüber ganz gewiß nicht die stärkere gewesen wäre. Aber wenn er das nicht wollte, so bewies er damit nach unserer Auffassung eine höhere Achtung vor der Standesehre als jener Offizier, der dem Bürger mit der Waffe in der Hand über den Markt nachrannte. Er dachte sich wohl, daß der Offiziersstand, dem er angehörte, sich am würdigsten benähme, wenn er sich über alles Gezänk und Geschrei erhaben fühle; daß die blanke Waffe, die er tragen durfte,

¹²⁰ Freiherr von Schlicht, Pseudonym von Wolf Ernst Graf v. Baudissin (1867–1926), Verfasser populärer, durchaus satirischer Militärhumoresken.

reiner blieb, wenn er die Redaktion der »Reichswehr« nicht vor die Klinge forderte, und daß es ein recht erbärmliches Heldenthum sei, mit einem Prügel oder einer Peitsche erzürnte Menschlichkeit zu markieren. Der Arme! Hätte er nicht so gedacht, hätte er sich mit einem Redakteur im Säbelstechen versucht oder ein kleines Skandalchen angefangen, dann wäre er ein Vertheidiger, vielleicht ein Heros seiner Standesehre geworden. So ist er nichts anderes geblieben als Dr. Arthur Schnitzler, ein der Offizierscharge beraubter Dichter ... Wird ihn deshalb auf der Straße Einer weniger grüßen? Nur etwas weniger kameradschaftliche »Tschaus« wird er vielleicht zu hören bekommen!

Im Uebrigen brauchen auch wir im aufgeklärten Preußen uns nicht für so sehr viel bessere Menschen zu halten. Was in Oesterreich den Reserveoffizieren geschieht, das passirt bei uns mit einigen gelinden Aenderungen den Konsistorialräthen.¹²¹ Aber man wird nicht verkennen dürfen, daß trotz aller Schärfe die Form der Maßregelung bei uns doch noch eine weit aufgeklärtere und verständlichere ist als jene, die von der beleidigten österreichischen Standesehre verhängt wird. Wenn man aus dem Berliner Konsistorium nach Königsberg versetzt oder gar in ein Reichsamt berufen wird, ist Einem doch schließlich noch nicht die Offizierscharge aberkannt; Spötter sagen, im Gegentheil. Und so können wir denn nur hoffen, daß Arthur Schnitzler sich aus seinem lieben Wien, in dem Kleists »Friedrich von Homburg« von einem ängstlich nach Geist suchenden Kritiker für ein Kommißstück erklärt wird, zu uns nach Berlin flüchtet,¹²² in dem vorläufig noch den Dichtern – den Alten wie den Jungen – eine freundlichere Stätte bereitet ist. Wir werden ihn gern willkommen heißen – auch ohne die Offizierscharge, die uns bei unseren Dichtern überhaupt nicht so überwältigend imponirt!

¹²¹ Vgl. den folgenden Artikel.

¹²² Vgl. Otto Brahm an Schnitzler, 3.8.1901: »Der gute Georg [Hirschfeld] hat mir so etwas von einem Stück für uns erzählt, das Ihrer Feder entfließen will. Lassen Sie's ruhig fließen, es soll sehr willkommen sein, auch wenn Sie kein fescher Offizier mehr sind. Ich sehe auf's Herz, nicht auf die Epauletten. [...] wenn ich auch nicht anzunehmen wage, daß Sie, dem Rat des »Berliner Tageblattes« folgen, zu uns in die Weltstadt ziehen werden, so habe ich doch ein Gefühl, als müßten Sie bald einmal an der schönen Ecke zwischen Continental- und Savoy-Hotel auftauchen.« Arthur Schnitzler – Otto Brahm: Der Briefwechsel. Vollständige Ausgabe. Hg., eingeleitet und erläutert von Oskar Seidlin. Tübingen 1975 (Deutsche Texte. Bd. 35), S. 90f.

Konzessionirte Standespoesie.

Der Fall des Berliner Konsistorialraths Reicke, der wegen seiner Zugehörigkeit zum Goethe=Bunde und seiner dichterischen Thätigkeit strafweise in die Stadt der reinen Vernunft versetzt werden sollte,¹²⁴ hat dieser Tage ein Seitenstück in Wien erhalten. Dort ist der Dichter Arthur Schnitzler, dessen literarisches Wirken nach der allgemeinen, kaum von irgendeiner Seite her bestrittenen Meinung seinem Vaterlande zur Ehre gereicht und der nebenher Regimentsarzt in der Reserve ist, von einem militärischen Ehrengerichte des Offiziercharakters verlustig erklärt worden, weil angeblich seine kürzlich erschienene Novelle »Leutnant Gustl« die Ehre des Offizierstandes verletzt habe. Die beiden Fälle sind ja in manchem Betrachte verschieden; vor allem darin, daß in der einen Sache der Anschluß an die weltliche Literatur überhaupt das Anstößige gewesen zu sein scheint, während in dem andern offenbar der besondere Inhalt der Dichtung Mißfallen bei militärischen Lesern erregt hat. Aber in beiden Fällen zeigt sich die wesentliche Uebereinstimmung, daß ein Dichter von der Berufsgenossenschaft, an die er mit festen oder lockeren Banden geknüpft ist, wegen seiner literarischen Thätigkeit, die mit dem fraglichen Berufe selbst nichts zu schaffen hat, gemäßregelt werden soll. Der bedenkliche Zug unserer Zeit, die Gliederung der Stände bis zur Sektenbildung zu verschärfen, zieht in beiden Fällen die schöne Literatur, die bislang weder als eine militärische noch als eine priesterliche Angelegenheit betrachtet wurde, mit auffälliger Heftigkeit in seinen Bereich. Die Hüter der Standesehre versuchen zu diktiren, in wie weit, oder an welchen Motiven ein Standesgenosse seine literarische Kraft erproben darf, wenn er nicht Gefahr laufen will, der Maßregelung oder der Ausschließung zu verfallen. Die beiden Fälle sind gleichsam öffentliche Warnungen, sich auf irgendeinem Gebiete in ein freies geistiges Verhältniß zur Allgemeinheit zu setzen, wenn man einem vom Staate anerkannten Stande angehört. Dadurch aber erhalten sie über die miß-

¹²³ s. o. Anm. 80.

¹²⁴ Georg Reicke, geb. 1863 in der »Stadt der reinen Vernunft« Königsberg, gest. 1923 in Berlin). Gegen die Zensurbestrebungen der »Lex Heinze« (s. Anm. 108) gründeten am 15.3.1900 etwa 150 Künstler, Politiker und Gelehrte unter der Führung Hermann Sudermanns den Goethe-Bund zur Wahrung der künstlerischen und wissenschaftlichen Freiheit.

liche Bedrängung einzelner Personen hinaus die Bedeutung einer öffentlichen Gefahr, die sowohl die einzelnen Stände sowie die aus diesen Ständen bestehende Allgemeinheit angeht. In dieser Einengung der persönlichen Freiheit, sich künstlerisch zu bethätigen, liegt ein Versuch, die Geschichte weit zurückzuschrauben, noch hinter jene bald zweihundert Jahre von uns entfernte Zeit, in der das Dichten bei Standespersonen als eine bedenkliche Nebenbeschäftigung angesehen wurde, für die man Nachsicht zu erbitten pflegte. Heute neigt man zu größerer Härte als in jenen Gottschedischen Tagen, in denen es für eine Herablassung galt, wenn ein Rathsherr sich mit der Literatur beschäftigte. Heute sitzt die Genossenschaft zu Gericht darüber, ob die Dichtung ihres Angehörigen standesgemäß befunden wird und verhängt schwere Urtheile, wenn die derzeitigen Vertreter des Standes ein Haar in der Poesie finden.

Der Begriff der Standesehre wird verschiedenartig aufgefaßt. Vollkommen frei denkende Menschen kennen nur eine äußere Ehre: den redlich erworbenen Ruf der von der ganzen sittlichen Welt anerkannten Rechtschaffenheit; aber auch sie geben ohne weiteres zu, daß sich bei der Besonderheit der Fälle und Beziehungen in den verschiedenen Berufen besondere Gesetze des ehrenvollen Verhaltens aus der allgemeinen Norm ergeben können. Ihering nannte einmal das Wachsthum gesetzlicher Vorschriften, das sich an immer neu auftauchende Bedürfnisse der Gesellschaft anschließt, »die Poesie des Rechts.«¹²⁵ Daß es auch eine solche Poesie des Gewohnheitsrechtes in jedem Stande geben kann, wird von keiner Seite in Abrede gestellt. Nicht nur Priester und Soldaten, auch Kauf= und Gewerbsleute, auch Juristen und Aerzte, auch Künstler und Schriftsteller haben ihre besonderen Normen des Verhaltens herausge-

¹²⁵ Frei nach dem vielzitierten Satz des Rechtshistorikers Rudolf von Ihering (1818–1892): »So erhebt also das Recht, das scheinbar den Menschen ausschließlich in die Region des Egoismus und der Berechnung versetzt, ihn andererseits wieder auf eine ideale Höhe [...] – Prosa in jener Region, wird das Recht in dieser, im Kampf um's Recht zur Poesie – denn der Kampf ums Recht ist in Wirklichkeit die Poesie des Charakters«. Rudolf von Ihering: Der Kampf um's Recht. Wien 1872, S. 45. Iherings berühmter Wiener Vortrag handelt auch vom »Gefühl der Ehre«, das er im Offiziersstand »am empfindlichsten ausgebildet« sieht: »Ein Officier, der eine Ehrbeleidigung geduldig ertragen hat, ist als solcher unmöglich geworden. Warum? ... Weil er [der Officiersstand] das richtige Gefühl hat, dass ein Stand, der seiner Natur nach die Verkörperung des persönlichen Muthes sein soll, Feigheit nicht dulden kann, ohne sich selbst Preis zu geben, muthige Behauptung der Persönlichkeit also eine moralische Lebensbedingung seiner Stellung und seines Berufes ist.« Ebd. S. 35f.

bildet, an deren Einhaltung die Achtung des ganzen Standes geknüpft ist. Und ob man nun diese Vorschriften auf ein einheitliches sittliches Prinzip zurückführt, oder wie es die Mehrheit einzelner Stände thut, als eine mit vermeintlichen Vorrechten zusammenhängende Verpflichtung auffaßt, so wird man das Wesentliche dieser Entwicklung, die Entstehung von Standesanschauungen und Standesurtheilen doch niemals aus der Welt schaffen können. Alles aber kommt auf die Grenzen an, in denen irgend eine Berufsgemeinschaft den Einzelnen, der ihr angehört, bestimmt und überwacht. Sorgt sie dafür, daß kein anröchiges Element in ihrem Kreise geduldet wird, daß jede Bethätigung einer niederen Gesinnung in ihrem Bereiche zur Ausschließung führt, so verfolgt sie ein vorbildlich ideales Ziel für die Allgemeinheit. Ordnet sie in ihren Berufsangelegenheiten die Beziehungen des Verkehrs mit unerbittlicher Strenge, so übt sie ihr Recht aus, wenn sie auch so wenig wie irgend ein wesentliches Element des Staates der Kritik entrückt ist. Versucht aber die Berufsgesetzgebung und =Justiz über die beiden gekennzeichneten Fälle hinauszugehen und sich der Menschen in ihren [!] freien geistigem Verhältniß zur Allgemeinheit zu bemächtigen, dann wird sie zu einer öffentlichen Gefahr, zu einem Hemmniß der menschlichen und volksthümlichen Solidarität und der nationalen Entwicklung. In seinem herrlichen Gespräche »Ernst und Falk« hat Lessing jenen Zug in der gesellschaftlichen Entwicklung aufgewiesen, der nothwendigerweise dazu führt, daß die Entstehung von Sondergemeinschaften und das Wiedererwachen der allgemeinen Zusammengehörigkeit einander regelmäßig ablösen, und so zu einer Gliederung führen, die das Ganze nicht zertheilt, sondern in sich befestigt. In dieser Entwicklung können böse Störungen eintreten, und wir fürchten sehr, daß wir von einer solchen stark bedroht sind. In den beiden Fällen, von denen wir heute sprechen, liegt die Bethätigung einer reaktionären Standesjustiz, die nicht mehr das Ganze im Einzelnen durchbildet, sondern durch ihren Sonderwillen die Gesammtheit zerschneidet und den freien Blutlauf des nationalen Lebens hemmt.

In dem Falle Arthur Schnitzler tritt der innere Widerspruch derartiger Maßregelungen besonders kraß zu tage. Das Heer ist seit der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht in Deutschland und in Oesterreich das Volk in Waffen; es schließt prinzipiell die ganze wehrfähige Bevölkerung in sich und das tritt ja auch in dem Falle, um den es sich handelt, deutlich genug zu tage; denn Arthur Schnitzler ist, wie männiglich bekannt,

seinem wesentlichen Berufe nach Schriftsteller und leistet nur, – da er Doktor der Medizin ist –, als Regimentsarzt in der Reserve seiner Militärpflicht Genüge. Wenn nun thatsächlich Volk und Heer identisch sind, und andererseits jedes Ehrengericht eines Regiments über die Zulässigkeit einer literarischen Produktion einen scharfen, praktisch wirksamen Urtheilsspruch fällen kann – ist da nicht mit einem Male die ganze von Männern der besten Jahre ausgehende Literatur der Anschauung der Regimenter unterstellt?

Die Novelle Schnitzlers behandelt ein Motiv, das nur im militärischen Milieu möglich ist. Der Held – Leutnant Gustl – geräth nach einem Konzerte, das den ohnehin durch allerhand Umstände Erregten nervös gemacht hat, an der Garderobe in Streit mit den drängenden Nachbarn, bedient sich – gegen seine sonstige Gewohnheit – aufreizend starker Ausdrücke und wird daraufhin von einem Zivilisten in einer Art und Weise, die keine Genugthuung zuläßt, insultirt. Der Beleidiger, ein riesenstarker Bäckermeister, hält nämlich mit der Rechten den Griff des Degens fest, während er dem Offizier die herabsetzenden und drohenden Worte zuflüstert. Sofortige Abwehr ist physisch unmöglich; nachträglich dem Davonziehenden in den Rücken zu fallen, wäre schimpflich – der Leutnant bleibt in einer furchtbaren Betäubung zurück und sieht, da er sich zu sammeln versucht, keinen andern Ausweg, als den Selbstmord. Den Tod vor Augen, den sein junger leichtfertiger Sinn kaum zu fassen vermag, irrt er die ganze Nacht umher, besucht am frühen Morgen – in der Meinung, zum letzten Male zu frühstücken – sein Stamm=Café und erfährt, daß jener Bäckermeister um Mitternacht in Folge eines Schlaganfalls gestorben ist. Daraufhin beschließt er, weiterzuleben, obgleich ihm vorher selbst für den Fall, daß das peinliche Ereigniß Geheimniß bleiben sollte, das Leben unerträglich erschienen war. Das Urtheil über diesen Entschluß wie über den Helden überhaupt hat der feine Künstler, der in Form eines Monologs die Seelenzustände des Gepeinigten darstellt, vollkommen frei gegeben. Es handelt sich um eine psychologische Studie auf Grund des militärischen Milieus, wie in Heyses »Ehrenschnulden«, in Hartlebens »Rosenmontag«, in Schnitzlers »Freiwild«, in Sudermanns »Fritzchen«¹²⁶ und in unzähligen anderen Dichtungen. Leutnant Gustl

¹²⁶ Paul Heyses einaktiges Trauerspiel »Ehrenschnulden« (1884); zu Hartlebens Stück s. o. Anm. 46. Die öffentliche Kontroverse um den Fall Brüsewitz verhalf dem das Recht auf Duell

ist nichts weniger als ein Mustermensch, er ist sinnlich, oberflächlich, genußsüchtig und mangelhaft gebildet – aber er hat auch bessere Regungen, die sich im Hinblick auf den nahen Tod verstärken und der kategorische Imperativ der Pflicht, wie er diese eben zu fassen vermag, ist nicht ohne Kraft in ihm – er ist eben eine Individualität, ein Mensch im Leutnantsrock. Zugegeben: die Schattenseiten sind überwiegend, wie es das künstlerische Motiv hier nun einmal gefordert hat – so handelt es sich dabei doch nur um eine scharf umschriebene Persönlichkeit und nicht um den Stand, der lediglich die Voraussetzungen des Konfliktes giebt. Das Büchlein ist weder zur Ehre, noch zur Unehre des Militärstandes geschrieben – es ist, wie jede ernste Dichtung, ein konzentriertes Stück Leben, in dem eine Natur und eine Lebensfrage hart aneinander gerathen. Diejenigen, die Buch und Autor zu verurtheilen und zu strafen versuchten, finden es anstößig, daß ein militärisches Individuum in seiner Schwäche von einem Manne, der dem Armeeverbände angehört, dargestellt wird. Aber welcher Stand der Welt, – vom Fürsten bis zum Lastträger – kann sich denn der Erkenntniß verschließen, daß er, so trefflich auch sein Gemeingeist sei, vollwerthige und minderwerthige Elemente in sich faßt, und das auch seine Angehörigen der Schuld verfallen können? Wäre es thunlich oder auch nur zweckmäßig, dieses offene Geheimniß verhüllen zu wollen? Wir erkennen ja in jedem Bereiche das Ideal an den Abweichungen, die wir täglich und stündlich vor Augen haben. Oder soll nur die kleine Minderheit der vom Waffendienste ausgeschlossenen ein Recht haben, irgend ein künstlerisches Bild aus dem militärischen Leben zu bieten?

Und wenn solche literarische Entscheidungen militärischer Körperschaften in Schwung kämen und die Oeffentlichkeit ihr Siegel der Anerkennung darauf drückte – wo wäre die Grenze zu finden? Müßte sich nicht bald auch ein Ehrenrathskodex für die Behandlung anderer Stände, wie sie dem jeweiligen militärischen Standpunkte entspricht, herausbilden? Und diese anderen Stände, die ja – jeder in seiner Art – gleichfalls organisirt sind, würden sie es auf die Dauer gleichgiltig ansehen, daß nur die Menschen eines Berufs literarisch »geschützt« sein sollen? Man sieht, es giebt keinen Halt auf dieser schiefen Ebene.

reflektierenden Einakter »Fritzchen« (dem 2. Teil des am 3. Oktober 1896 uraufgeführten Stückes »Morituri«) zum Sensationserfolg, so daß Otto Brahm kurzerhand die Premiere von Schnitzlers »Freiwild« um eine Woche verschob.

Dem Stande, was dem Stande gebührt! Er sei puristisch in rechtlicher und sittlicher Beziehung, soweit er es sein kann, wenn fehlbare Menschen ihm angehören sollen. Er schaffe Normen für die Ordnung seiner inneren Angelegenheiten, so ernst und streng, als es im Rahmen der allgemein giltigen Staatsgesetze möglich ist! Aber auch dem Volke, was dem Volke gebührt! Der Dichter, der Künstler, der ein Werk darbietet, gehört, welchen Beruf er sonst ausüben mag, mit seiner Schöpfung der Gesamtheit, der Nation. Ihren Gesetzen allein sind Autor und Werk unterworfen – sie und nur sie ist auf diesem Felde sein Areopag, sein berufenes Ehrengericht. Nur durch ihre Urtheile gelangen wir zu einer großen Nationalliteratur. Der traurigste und kleinlichste Gegensatz einer Nationalliteratur aber wäre eine Reihe von konzessionirten Standesliteraturen.

A. K.¹²⁷

*Arthur Schnitzler an Hermann Bahr, Innsbruck 26. Juni 1901*¹²⁸

Mein lieber Hermann,
ich danke Dir herzlich für den neuen Beweis von Sympathie, den Du mir mit Deinem lieben Brief vom 22. gegeben hast. Über die Sache selbst ist ja kaum etwas zu sagen – selten lag ein Fall klarer zu Tage. Wahrhaftig – Sie haben meinen Lieutenant Gustl nicht verdient! Ich seh es ein. Hast Du vielleicht neulich den Artikel in der Reichswehr¹²⁹ gelesen? Ich glaube, in dem steht das Großartigste an Dummheit, was in dieser Affaire geleistet wurde. Nemlich: ich hätte meine Charge nur deshalb nicht vor fünf Jahren (wie es mein Recht gewesen) niedergelegt

¹²⁷ Alfred Klaar (eigentl. Aaron Karpeles, 1848–1927), Grillparzer-Experte, Literaturpapst in Prag (1871 Gründer des Vereins deutscher Schriftsteller »Concordia«), Förderer Rilkes, Theaterkritiker für die »Bohemia« und die »Vossische Zeitung«, deren erster Theaterkritiker er seit 1901 war. Er schrieb auch für das »Neue Wiener Tagblatt« u. a. Zeitungen. Klaars Artikel wird vom »Literarischen Echo«, Jg. III, 20. Juli 1901, zitiert.

¹²⁸ Schnitzler: Briefe (Anm. 18), S. 437f. Schnitzler hatte Hermann Bahr bereits am 1. Oktober 1900 gefragt, ob er seinen »Lieutenant Gustl« vortragen wolle: »Im Sommer habe ich eine mäßig lange Geschichte geschrieben, die sich ausnehmend gut zum Vorlesen eignet und die niemand besser vorlesen könnte als Du. Bevor ich Dir das Manuscript schicke, möchte ich nur Dein pricipielles Einverständnis haben.« The Letters of Arthur Schnitzler to Hermann Bahr. Hg. von Donald G. Daviau. Chapel Hill 1978, S. 67.

¹²⁹ Artikel vom 22.6., s. o. S. 99.

– weil ich doch gern gelegentlich in Uniform »mit dem Stürmer paradiert!« – Ich wollte einen Preis von einer Million ausschreiben für den, der mich seit meinem letzten Haupttrappport in Uniform gesehen – aber wer weiß – unter diesen Leuten findet sich am Ende auch einer, der es beschwören kann. [...]

*Kikeriki. Humoristisches Volksblatt, Wien, 27. Juni 1901*¹³⁰

Das Unrecht an Aaron Schnitzler

Armer Aaron, glänzendster Dichterstern im Augias-Musenstall »Jung=Israels«, recte »Jung=Wiens«, welch' bitteres Unrecht ist Dir geschehen, als man Dir das goldene Porte d'épée nahm!

Alle österreichischen Irredentisten: alldeutsche, ungarische, italienische, czechische und vor allem das verfluchte und millionenmal gottverfluchte **Israel Irredenta** haben **decennienlang** den k. u. k. Officier **ungestraft** als Pflock behandeln dürfen, an dem sich jedes **irredentistische Schwein** reiben durfte, und nun auf einmal wird Ernst gemacht und gerade bei ä koscheren Jüd'?! Wie heißt?!

Zu dumm, armer Aaron, nix wahr?

Was sind denn **das** auf einmal für Staatsmaximen im Hause Oesterreich?

Was hast Du, armer Aaron, denn anderes gethan mit dem »Lieutenant Gustl«, als was Du schon vor vielen Jahren und viel **schärfer** mit dem »Freiwild«, mit der »Liebeleie« und dem »Anatol« gethan hast, Du gefeierter k. k. **Hof**=Burgtheater-Dichter!

Uund [!] darum Räuber und Mörder! **Darum** nicht mehr Oberarzt

¹³⁰ Der populistische und antisemitische »Kikeriki« erschien donnerstags und sonntags; Hg. und verantwortlicher Redakteur war Josef Strecha. Vgl. Zenker: Geschichte der Journalistik (Anm. 10), S. 94: »Wien ist die Heimat des schlagfertigen Witzes, der besonders gern am öffentlichen Leben eine etwas nergelnde Kritik übt. Zu Beginn der Sechziger-Jahre schien es auch, als solle Wien eine besondere Pflanzstätte der satirischen Journalistik werden. Allein der lebenswürdige Humor ist mit der Verschärfung der politischen, nationalen und socialen Gegensätze aus dem öffentlichen Leben geschwunden. Darunter haben die einst berühmten Wiener Witzblätter gelitten. Der vielgelesene »Kikeriki«, den O. F. Berg 1861 gründete, ist sowohl was den textlichen Theil, als auch was die Caricatur betrifft, längst von seiner ehemaligen Höhe gesunken.«. Über den »begeifernden Angriff im Kikeriki« anlässlich der Premiere von »Freiwild« klagt Schnitzler im Tagebuch vom 10.2.1898.

in der Evidenz, sondern ganz gewöhnlicher, gemeiner Sanitätssoldat, sozusagen Kramfutter geworden!

Da soll sich denn noch ein Mensch in Oesterreich auskennen!

Du bist ein Jude, Aaron, und hassest naturgemäß alle Arier und die Krone und Spitze allen arischen Wesens, die Soldaten, die **Officiere**, aus dem tiefsten Grunde Deiner Judenseele. Viel zu feige, um in **Wirklichkeit** einen Officier auch nur schief anzublicken, hast Du Dir das fiktive Vergnügen geleistet, im »**Freiwild**« einen k. u. k. Officier auf der Bühne **aboehrfeigen** zu lassen,¹³¹ und nix, gar nix is dem koscheren Aaron geschehen!

Du bist ein Jude, Aaron, und erblickst naturgemäß und in Uebereinstimmung mit Deinem Talmud in jedem arischen Weibe eine Gojin, die zu nichts anderem da ist, als eine Beute jüdischer Geilheit und Brunst zu werden. Das ist nun, Gott sei Dank, und mit Ausnahme einiger weniger perversen Frauenzimmer, einiger **Mestizinnen**, die sich ja schließlich auch mit Aschantis paaren, in **Wirklichkeit** geradeso wenig wahr, wie der von einem stinkenden Juden abgeehrfeigte Lieutenant. Aber wozu hat der Aaronleben seine orientalische Phantasie, gelt? Du schreibst ganz einfach die »Liebele« und »Anatol« und es geschieht Dir nicht nur nichts, sondern Du wirst ein gefeierter k. k. **Hof-Burgtheater=Dichter** und sämtliche Comtesseln ergötzen sich an Deiner »Liebele«, die ungefähr in dem Satze gipfelt, daß es für jedes arische Weib ein viel höheres Glück und eine größere Ehre sei, die bloße Geliebte und **Maitresse** eines dreckigen Juden zu sein, als die ehrliche Gattin eines Ariers, der ja eigentlich nur eine Thierseele habe.

Und zum drittenmal, Aaronleben, du bist ein Jude und kommst auf deine alte Liebe, vielmehr auf deinen alten Haß zurück und willst wieder einmal in einem fictiven Lieutenant den ganzen Officiersstand tief verletzen und demüthigen. Du erinnerst dich an eine reale Begebenheit, die sich vor einigen Jahren in Wien abgespielt. Ein mit Wartengebühr beurlaubter Hauptmann sitzt **in Civil** im Gasthaus und sucht sich aus

¹³¹ Über die Frage, ob man den Raufbold Karinski schon im 1. Akt, also in der Szene, in der er geohrfeigt wird, in Uniform auftreten lassen dürfe, hatte im Januar 1901 in Berlin vorsorglich der Direktor des Schiller-Theaters, Raphael Löwenfeld, mit dem Zensor korrespondiert. Vgl. Peter Sprengel und Gregor Streim: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater und Publizistik. Wien, Köln, Weimar 1998, S. 469.

dem Brotkorb seine Semmel aus. Ein protziger Bäckermeister, eine richtige Wiener Bezirksgröße, gestattet sich die Frechheit, den Hauptmann dieserwegen in ebenso ungerechtfertigter als tief beleidigender Weise anzurempeln. Was soll der Hauptmann thun? Er ist in Civil. Er geht hinaus und wie der Bäcker kommt, verlangt er dessen Karte und Satisfaction. Der gemeine Bäck antwortet mit einer Unfläthigkeit und droht mit Handgreiflichkeiten, er ist gern bereit, sich zu **prügeln**, nicht aber sich zu schlagen. Der Hauptmann, in der Desperation, die ihm nicht nur jeder Officier, sondern auch jeder gentlemanlike fühlende Civilist nachempfinden kann, reißt sein Taschenmesser heraus und stößt es dem Bäcker in die Brust, daß dieser todt am Platze bleibt. So handeln Officiere und Gentlemen **in Wirklichkeit**.

Und aus **dieser** Wirklichkeit hast du den »Lieutenant Gustl« gemacht. Du hast also das wirkliche Ereigniß gerade **umgekehrt**, du hast aus dem Bäck den »verfluchten Kerl« gemacht und den Officier zu einem armseligen, schwachen, tief gedemüthigten Wesen umconstruirt. Allez changer! – eins, zwei, drei Geschwindigkeit ist keine Hexerei.

Gelt, Aaronleben, **das hat dir gefallen** und der »Weltjüdin«, die **in allen Officierskasinos** aufliegt und die dich zum erstenmal publicirte, und dem »**Wiener Verlag**«, der dein Buch herausgab, und dem Bahrleben, der dich entdeckte, und allen Irredentisten und ganz Israel und der ganzen gottsverfluchten jüdisch=mestizischen Mischpoche, die an unserm arischen Mark und Blute frißt und saugt, ihr Höllenhunde!

Und da – Wunder über Wunder – auf einmal wo du es **am wenigsten** erwartet hattest, kommt der Ehrenrath und nimmt dir weg den martialischen Federbusch, den glitzernden Säbel, das goldene Porte d'epée [!], mit denen du trotz allem Hasse in den jüdischen Salons doch gerne **vor den Kallen**¹³² Parade gemacht hast, wenn sie flüsterten: »Gott, wie prächtig er aussieht!«

Nun ist's aus damit und du mußt es dir genug sein lassen, der Lieblingsdichter aller Juden und Mestizen zu sein. Nun, Aaron, dir ist jetzt wirklich bitteres Unrecht geschehen, denn alles das hätte schon vor **vielen Jahren** geschehen müssen, wenn in unserm armen Oesterreich nur ein bischen Ordnung und Verstand wäre.

¹³² Den Dirnen oder Geliebten.

Lieutenant Gustl.

Der degradierte Oberarzt und Oberdichter, der talentvolle Dr. Schnitzler, wird nun Arm in Arm mit der Alliance israelite das bewaffnete Jahrhundert in die Schranken fordern!¹³³ Mboh!

*Frankfurter Zeitung, [o. D. Ende Juni 1901]*¹³⁴

Oesterreich=Ungarn. Militär=Affairen.

tz¹³⁵ **Wien**, 24. Juni. Von Zeit zu Zeit ergeben sich auch bei uns zu Lande Zwischenfälle, die niemals aufhören werden, solange das unnütze Säbeltragen im Frieden den Offizier, der an überspannten Ehrbegriffen klebt, zu rascher Waffenthat reizt. Dem Bozener Fall, der jetzt die Oeffentlichkeit erregt, fehlt sogar das mildernde Moment augenblicklicher Aufwallung. Der Oberleutnant Repaszký, der den harmlos seines Weges gehenden Magistratsbeamten Rudolf mit dem Säbel attackirte, hat sich mit kaltem Blute wegen einer Affaire aus der Lokalchronik revanchirt, in der etliche Bozener Offiziere eine keineswegs erhebende Rolle spielten. Ehre war dabei nicht aufzuheben, auch nicht zu schützen. Das Corpskommando soll eine strenge Untersuchung zugesichert haben und der Tiroler Landtag hat sich zur Dringlichkeit einer solchen gemeldet; erfahren wird man darüber, wie das bei solchen geheimen Untersuchungen gewöhnlich ist, wohl nichts. Neben dieser Militäraffaire aus dem Süden hat in Wien selbst das ehrenräthliche Urtheil gegen den Regimentsarzt und Dichter Arthur Schnitzler viel von sich reden gemacht. Die militärische Maßregelung eines anerkannten Schriftstellers, der einmal ein

¹³³ Vgl. Schillers »Don Carlos« (I/9).

¹³⁴ Die »Frankfurter Zeitung und Handelsblatt« war ein Organ der Deutschen Volkspartei. Geprägt von den Maximen des Reichstagsabgeordneten Leopold Sonnenmann vertrat sie eine linksliberale, antipreußische Tendenz.

¹³⁵ Vgl. Schnitzler an Beer-Hofmann über den Titel seines geplanten Dramas: »der beste Titel wäre eine Geste, mit dem Begleitton: Tz, – aber nicht so jüdisch, wie das letzte Kapitel von Georgs Tod.« 7.7.1900, in: Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Konstanze Fliedl. Wien, Zürich 1992, S. 147.

den Offizierskreisen unangenehmes Sujet gewählt hat, kann man nur kleinlich nennen. Ernster ist die Sache darum nicht zu nehmen, weil sie der davon Betroffene selbst nicht ernst genommen zu haben scheint. Denn wäre dem Autor des »Leutnant Gustl« an der Offizierscharge gelegen gewesen, dann hätte er dem Rufe vor den Ehrenrath Folge geleistet. Im Uebrigen dürfte wohl Schnitzler darin recht haben, daß nicht er bei diesem Urtheil der Blamirte ist. Das hat man auch in unseren Militärkreisen empfunden, und kein Geringerer als der Chef des Generalstabs Baron Beck¹³⁶ war es, der die Entscheidung des Ehrenrathes zu verhindern bestrebt war, weil er mit richtigem Takte erkannte, daß der Ehrenrath hierdurch nur sich selbst kompromittire. Schnitzler ist eigentlich nur der Rivalität zwischen Heer und Landwehr zum Opfer gefallen. Er war Regimentsarzt der Landwehr, und der Ehrenrath der Landwehr hat an diesem Exempel zeigen wollen, daß er in Bezug auf rigorose Auffassung der Offizierschre nicht hinter dem Ehrenrath der Armee zurückstehe. Kleine Ursachen, kleinliche Wirkungen. – Eine viel ernstere Ehrenaffaire beschäftigt gegenwärtig die österreichischen Offizierskreise. Dem Herrn v. Krieghammer¹³⁷ ist es nach glorreicher Besiegung der gehorsamen Delegationen gelungen, seine Position beim allerhöchsten Kriegsherrn von Neuem zu festigen. In seinem gehobenen Selbstgefühl hat er gegen den Präsidenten des Offiziers=Pensionisten=Vereins, mit dem die Kriegsverwaltung bekanntlich in Fehde liegt, den F. Z. M. Kober, die Offensive ergriffen.¹³⁸ Einstweilen ist die Voruntersuchung gegen den General eingeleitet, weil er es wagte, auf die von Herrn v. Krieghammer erhobenen, durch nichts begründeten Anklagen – nicht zu schweigen. Die Sache macht böses Blut in Offizierskreisen. Man munkelt sogar, der greise, obendrein herzkrankte General solle in der That seiner Charge verlustig erklärt werden. Das wäre eine Kraftprobe, die Herr v. Krieghammer unmöglich lange überdauern könnte.

¹³⁶ Friedrich Graf von Beck-Rzikowsky (1830–1920), Generaloberst und Chef des Generalstabs der österreichisch-ungarischen Armee 1881–1906. Bei den vielfältigen internen Konflikten der Armee wirkte der einflußreiche Beck (»Vizekaiser«) ausgleichend; er nahm eine Mittelposition zwischen fortschrittlich-liberalen Modernisierern und dem reaktionären Lager ein.

¹³⁷ Vgl. o. Anm. 60.

¹³⁸ Guido Freiherr von Kober (1829–1910), befördert zum Feldzeugmeister am 11. April 1890. – Vgl. zum umstrittenen Vorgehen gegen den »Offiziers=Pensionisten=Verein« die »Wage« vom 18. März 1901 (o. S. 71).

[Ende Juni 1901]

Lieutenant Gustl.

(Original=Feuilleton des »Neuen Pester Journal«.)

– Von **Balduin Groller**.¹³⁹ –

Arthur Schnitzler ist ein Schriftsteller von Talent. Seine Novellen werden viel gelesen und sogar viel gekauft, und seine Dramen gehören zu den erfolgreichsten und meist aufgeführten unter der modernen Bühnenliteratur. Aber Talent allein thut es nicht – selbst bei einem General nicht – man muß auch Glück haben. Nun denn, bei Schnitzler hat es auch daran nicht gefehlt, wie die eben gegebenen Andeutungen schon darthun, zumal wenn dabei auch in Betracht gezogen wird, daß er noch ein junger Mann ist. Nun wird er wieder mit beglückwünschenden Briefen und Telegrammen überschwemmt, neuerdings ist ihm Heil widerfahren: er ist nämlich durch ehrenrätliches Urtheil seiner Offizierscharge für verlustig erklärt worden.

Wie furchtbar frivol das doch klingt! Aber die Thatsache besteht doch: Schnitzler wird glücklich gepriesen, und die es wohl mit ihm meinen, legen es ihm nahe, einen Ring ins Meer zu werfen. Eine Nachricht, die sich ausnimmt wie eine Hiobspost – man denke nur: einem Manne, der in der Oeffentlichkeit steht und wirkt, wird unter feierlichen Zurüstungen die Ehre aberkannt! – und doch findet sich Niemand, der sie tragisch nähme. Entspringt eine solche Auffassung wirklich der Frivolität? Nicht doch, ein kleiner Nebenumstand spielt da mit herein und der entscheidet, der Umstand nämlich, daß dem Manne Unrecht geschehen ist, *optima fide* natürlich, aber das Urtheil mußte ein schiefes werden, weil die Voraussetzungen irrthümliche waren, die den Ausschlag gaben, als

¹³⁹ Balduin Groller (1848–1916), mit bürgerlichem Namen Adalbert Goldscheider, war Redakteur verschiedener Zeitungen und Zeitschriften. Er leitete 1886–92 die »Neue Illustrierte Zeitung« (die österr. Ausgabe von »Über Land und Meer«) und seit 1895 das »Neue Wiener Journal«. Als Feuilletonist und humoriger (auch Krimi-)Autor veröffentlichte er zahlreiche Erzählungen und Romane, war Vizepräsident des Journalisten- und Schriftstellerverbandes »Concordia« und Mitglied der Kunstkommission des österr. Unterrichtsministeriums. Zu Groller vgl. auch die Geschichte aus dem Jahre 1887, die Theodor Herzl brieflich Schnitzler erzählt (Briefe [Anm. 18], S. 779).

es geschöpft wurde. Man könnte nun über den Mißgriff lächeln, zumal er ja nicht viel Schaden angerichtet hat, eher noch Nutzen, da sich nun die ganze Welt um das Buch reißen wird. Schnitzler ist auch nach diesem Urtheil als Mann und als Dichter in der allgemeinen Werthschätzung derselbe geblieben, der er vordem war. Allerdings – Offizier kann er nicht mehr sein, und auch das wäre traurig und entehrend genug, wenn außer [Textlücke] in militärischen Kreise auch nur ein [...] Gesellschaft das Urtheil als ein stichhaltiges [ansehen] könnte. Das ist aber nicht der Fall und kann es auch nicht sein, wie wir noch zu zeigen gedenken. Also, Offizier kann er nicht mehr sein; darauf reduziert sich das Unheil. Aber Se. Exzellenz der Herr gemeinsame Kriegsminister hat es ja selber ausgesprochen: Es muß ja nicht Jeder Offizier werden! Da darf wohl auch ein Schritt weiter gethan werden: Es muß ja nicht Jeder Offizier sein!

Ein sehr schlimmes Dilemma thut sich da auf. Ein Mann, kasteverloren, durch ein Gericht, dem man eine sehr ernste Autorität zuzuerkennen gewohnt war, verurtheilt und förmlich zu einem Tschandaladasein¹⁴⁰ verdammt, und die Gesellschaft acceptirt das Urtheil dennoch nicht; sie lächelt darüber oder sie weist es mit flammender Entrüstung zurück. Das allgemeine Rechtsbewußtsein, das das Gewissen der Gesellschaft ist, lehnt sich dagegen auf. Wahrlich, Frivolität mag da nicht mitgespielt haben, aber ein schwerer Irrthum ist jedenfalls begangen worden.

Wenn's noch der gebräuchliche Fall gewesen wäre! Wenn Schnitzler das Kapitalverbrechen begangen hätte, sich nicht schlagen zu wollen. Das wäre möglich gewesen. Er ist ein Freidenker und dieser findet da mit den streng religiös Gesinnten, die sich auch nicht schlagen können, zusammen. So hat ja, nur ganz nebenbei bemerkt, das Organ der Klerikal=Feudalen in Oesterreich mein vor einigen Tagen im »Neuen Pester Journal« veröffentlichtes Feuilleton über gewisse Ausläufer der

¹⁴⁰ Vermutlich im Anschluß an Nietzsche, der die Rolle der Tschandala aus dem indischen Gesetzbuch des Manu zitiert: »die Tschandala sind die Frucht von Ehebruch, Incest und Verbrechen (– dies ist die nothwendige Consequenz des Begriffs Züchtung). Sie sollen zu Kleidern nur die Lumpen von Leichnamen haben, zum Geschirr zerbrochne Töpfe, zum Schmuck altes Eisen, zum Gottesdienst nur die bösen Geister; sie sollen ohne Ruhe von einem Ort zum andern schweifen. Es ist ihnen verboten, von links nach rechts zu schreiben und sich der rechten Hand zum Schreiben zu bedienen: der Gebrauch der rechten Hand und des von Links nach Rechts ist bloss den Tugendhaften vorbehalten, den Leuten von Rasse.« Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung* (1889). In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Bd. VI. München 1980, S. 101.

Duellfrage vollinhaltlich nachgedruckt und das »Neue Pester Journal« sowohl wie mich zum Range von Eidhelfern erhoben, allerdings unter Verwahrung sonstiger Gesinnungsgemeinschaft. Ich für meine Person kann nur danken für die meinen Anschauungen zuteil gewordene erweiterte Publizität, möchte aber auch meinerseits nicht unterlassen, mich jener Verwahrung, so selbstverständlich sie sei, mit Entschiedenheit anzuschließen. Aber um eine [Textverlust] sich hier gar nicht gehandelt. Wir bekämpfen und verwerfen zwar auch die bekannten ehrengerichtlichen Urtheile in Duellangelegenheiten, aber man hat uns nachgerade doch schon daran gewöhnt, sie als etwas Unabänderliches hinzunehmen. Hier handelt es sich um etwas völlig Neues, nicht etwas Militärisches, sondern etwas Literarisches. Das militärische Ehrengericht hatte sich zu einem literarischen Tribunal konstituiert – *salvo errore et ommissione*. Man begreift, daß es da von seiner sonstigen Sicherheit Einiges einbüßen mußte.

Sehen wir uns den Thatbestand etwas näher an. Dr. Arthur Schnitzler, Regimentsarzt in der Reserve, ist kassirt worden aus zwei Gründen: 1. weil er in einer novellistischen Studie »Lieutenant Gustl« die Ehre des österreichischen Offiziersstandes verletzt haben soll, und 2., weil er auf eine gegen ihn gerichtete literarische, aber mit persönlichen Schmähungen durchsetzte Kritik nicht reagirt habe. Selten ist ein verblüffenderes Urtheil in die Oeffentlichkeit gedrungen. Hätte Schnitzler einen Leitartikel oder ein Feuilleton gegen den Offiziersstand veröffentlicht, dann ließe sich über die Sache noch reden, kann aber durch eine Novelle irgend eine Standesehre verletzt werden?

Der Dichter, der bei der Theilung der Erde zu spät gekommen ist, nachdem alle realen Güter schon vertheilt waren, hat wenigstens die eine Freiheit, sich in seiner Phantasie und zum recht platonischen Vergnügen der ganzen Welt zu bemächtigen.¹⁴¹ Man kann ihm doch um Gotteswillen nicht vorschreiben: einen Lieutenant darfst Du nicht behandeln! Oder wenn Du ihn schon behandelst, muß er als ein Ausbund von Tugend und Weisheit hingestellt werden! Der Dichter nimmt die Menschen, wie sie sind, wie sie sich ihm darstellen, wie er sie braucht. Dem militärischen Ehrengericht gefällt der Lieutenant Gustl nicht. Das begreift sich. Aber wie kommt da die Standesehre in Frage, und zu wel-

¹⁴¹ Vgl. Friedrich Schiller »Die Teilung der Erde« (1795).

chen Konsequenzen müßte der Standpunkt des Ehrenrathes führen?! Dann kann ja auch das Gremium der Kaufleute zu Gericht sitzen, weil ein betrügerischer Kaufmann geschildert worden ist, und der Verein der Handelsangestellten wird ein Vehmgericht etabliren, weil in einem Roman ein Buchhalter mit der Kasse durchbrennt. Und die Advokaten, die Aerzte, die Universitätsprofessoren, die Künstler – sind noch nie schuftige Exemplare aus ihren Berufen literarisch behandelt worden?! Und wenn Lieutenant Gustl ein Ausbund von Schlechtigkeit wäre, dürfte man kurzer Hand für seine Thaten und Meinungen den Autor verantwortlich machen?

Ah, die Sache steht für den literarisch angehauchten Ehrenrath so schlimm, daß sie gar nicht schlimmer stehen könnte. Lieutenant Gustl ist nämlich gar kein Ausbund von Schlechtigkeit, und der Autor tritt auch in keiner einzigen Zeile hervor, um eine eigenen Meinung auszusprechen. Letzteres erhellt schon aus der Art, wie die novellistische Studie komponirt ist. Sie besteht nämlich von dem ersten bis zum letzten Worte aus einem Monolog, den Lieutenant Gustl hält. Diese Kunstform verräth ein gewisses Raffinement, und sie hat neben ihrem Vorzug des einheitlichen Tones doch auch ihre bedenklichen und ermüdenden Schwächen. Die Geschichte beginnt damit, daß Lieutenant Gustl sich selber vorerzählt: Jetzt sitze ich im Konzert und langweile mich. Und Alles, was noch folgt, was er noch erlebt, erzählt er sich selber. Es ist, als hätte der Dichter die Gedankenarbeit eines nicht sonderlich bedeutenden Gehirns während einiger Stunden photographirt. Gustl erzählt sich während des Konzerts eine Menge aus seinem kleinen Leben, auch daß er sich am nächsten Tage mit einem Juristen um eines nichtigen Anlasses willen schlagen wird. Beim Ausgang aus dem Konzert kommt es im Gedränge zwischen Gustl und einem dicken Bäckermeister zu einem Rencontre. Man wird grob. Gustl will seine Offizierspflicht erfüllen und den Säbel ziehen. Der Bäckermeister ist aber riesig stark; mit eisernem Griff umklammert er die Hand, die den Säbelknauf hält, flüstert dem Lieutenant »Dummer Bub!« ins Ohr und schiebt ihn bei Seite. Die Geschichte hat weiter kein Aufsehen gemacht, aber Gustl hält sich doch für verloren. Der Bäckermeister ist ihm entschwunden, ohne daß er ihn für die Insulte niederschlagen konnte. Er ist beschimpft, entehrt und nach seinem militärischen Ehrbegriff bleibt ihm nun nichts Anderes übrig, als sich zu erschießen. Nun wird die letzte Nacht eines zum Tode Verurtheilten geschildert. Gustl

läuft im Prater herum, und was ihm dabei durch den Kopf geht, erzählt er. Er muß sich erschießen, es gibt keinen anderen Ausweg. Wie es Tag wird, begibt er sich in ein Kaffeehaus. Er will erst frühstücken, bevor er sich erschießt. Dort erzählt im der Marqueur, daß den gewissen Bäckermeister in der Nacht der Schlag getroffen habe. Gustl jubelt. Niemand hat von seiner Schmach erfahren – er darf weiterleben. Er freut sich nun riesig auf sein Duell mit dem Juristen und schwört, daß er ihn zu Krennfleisch [!] zerhacken werde. – Schluß.

Das ist das Gerippe der Handlung. Man sieht daraus, daß Gustl – was ja dem militärischen Areopag als das Schrecklichste hätte erscheinen müssen – wenigstens nicht feig ist. Denn er freut sich auf sein Duell. Was ihn drückte, war nur die vermeintliche Schmach, die er nicht sühnen konnte. In der Handlung ist also nichts, was eine Kassirung *cum infamia* gerechtfertigt erscheinen lassen könnte. Blieben also nur noch die Gedanken zu inkriminieren, die dem armen Jungen in seiner Todesangst durch den Kopf schießen. Es mag ja einiges Reglementswidrige darunter sein, das ergibt sich aus der Situation, – wie aber kommt Arthur Schnitzler dazu, dafür persönlich verantwortlich gemacht zu werden?

Das Motiv, das den Dichter gereizt hat, liegt ja klar zutage. Es galt einen psychologischen Konflikt zu entwickeln, der zwar nicht mehr neu, aber doch interessant und wirkungssicher ist. Und wenn man dem Dichter einen Vorwurf daraus machen wollte, daß er gerade einen Lieutenant gewählt hat, um an diesem einen ergreifenden seelischen Kampf zu exemplifizieren, so muß man sagen, daß er in diesem Falle doch kaum anders konnte. Es musste eben ein Offizier sein, um den Konflikt mit voller Schärfe in die Erscheinung treten zu lassen und ihn überhaupt plausibel zu machen. Es ging gar nicht anders, und sicherlich wäre ihm kein Haar gekrümmt worden, wenn er zu seinem Helden einen – preußischen Lieutenant gemacht hätte. Davor hat ihn aber sein literarisches Gewissen bewahrt. Denn das Beste, das einzig wirklich Gute und Künstlerische an der novellistischen Studie ist die richtig sitzende, mit souveräner Sicherheit aufgetragene Lokalfarbe. Erst diese macht das kleine Werk zu einem Kulturbilde von ernster Bedeutung. Als Munkácsy in den Adelsstand erhoben wurde, da telegraphirte ihm Graf Beust,¹⁴² er beglückwünsche

¹⁴² Groller war mit dem 1878 geadelten, im Vorjahr verstorbenen ungarischen Maler Mihály Munkácsy (1844–1900; eigentl. Michael Lieb) befreundet gewesen. – Friedrich Fer-

zu seiner Nobilitierung – die Aristokratie. Hier steht die Sache ein wenig anders, beinahe umgekehrt. Arthur Schnitzler ist vor der Welt nicht degradirt worden, wohl aber haben sich Jene selber geschadet.

Mit einer stillen Beileidbezeugung an diesen seltsamen Gerichtshof kann es aber hier nicht abgethan sein. Vielmehr ist es Pflicht, die Stimme zu einem lauten Protest zu erheben. Es sind sehr [Textverlust: ernste?] sittliche und kulturelle Fragen, die hiebei ins Spiel kommen. Der Militarismus zieht die besten Kräfte des Volkes an sich, er muß es sich aber genügen lassen, daß er auf seine Wehrfähigkeit bedacht sei. Er soll nicht auch noch eingreifen wollen in die Gedankenwelt der Dichter und Denker. Eine militärische Jury soll nicht darüber zu Gericht sitzen dürfen, wie erlesene Geister zu dichten, zu musizieren, zu malen, zu bilden oder zu bauen haben. Alle Poetenarbeit und alle künstlerische Thätigkeit muß den Paragraphen seines Reglements entrückt bleiben. Der militärische Ehrenrath hat seine Kompetenzen weit überschritten, als er sich zum Richter aufwarf über eine Novelle, und als er um ihretwillen ihren Urheber strafte. »Lieutenant Gustl« hat nun eine historische Notorietät erlangt, und wenn er auch sonst vielleicht nicht auf die Nachwelt gekommen wäre, jetzt wird er es bestimmt, als ein Denkmal für den Kampf um die geistige Freiheit, der noch geführt werden mußte bei Anbruch des XX. Jahrhunderts.

Das zweite Motiv der Abstrafung, daß der Dichter auf eine schmähende Kritik nicht »reagirte«, kommt hier weniger in Betracht. Denn das bringt wenigstens keine neue Ueberraschung in die Welt. Der Dichter ist beschimpft worden, das ist richtig, und das erforderte Strafe. Man sollte meinen, daß der Strafe der verfallen müsse, der geschimpft, der anstatt literarisch Kritik zu üben, persönlich geschmäht hat. In Wirklichkeit bestraft wurde aber der Dichter, der beschimpft worden ist. Er hätte sich schlagen müssen. Der Ehrenrath fragt allerdings nicht, wer geschimpft hat und wie das Individuum beschaffen sei, das das Recht der Kritik zu einem Recht der Schmähung mißbraucht, ob denn wirklich ein Mann von der Bedeutung Schnitzler's sich mit jedem beliebigen Rüpel und Raufbold einlassen solle. Er hat nicht »reagirt«, und nach dem

dinand Graf von Beust (1809–1886), österr. bzw. österr.-ungar. Außenminister, 1867 Ernennung zum Reichskanzler. Nach seiner Entlassung 1871 wurde er Botschafter in London (bis 1878), danach in Paris.

bestehenden ritterlichen Ehrenkodex ist er dadurch sachfällig geworden. Wir von unseren [!] Standpunkt können allerdings nicht umhin, die Nichtbeachtung solcher Kritiken für vollkommen korrekt und nur für durchaus vernünftig zu finden.

*Österreichische Volkspresse, Wien, 30. Juni 1901*¹⁴³

Chronik.

Officersaffären und Hetzpresse.

Ueber die jüngst in Bozen stattgefundene Säbelfaire geben die »Neuen Tiroler Stimmen« folgende Darstellung:

Die »Bozener Zeitung« brachte einen Artikel, in welchem das Civil beinahe aufgefordert wurde, dem Uebermuth der Officiere durch Selbsthilfe zu begegnen. Veranlasst war dieser Artikel durch einen ganz geringfügigen Spectakel, den einige Lieutenants während der letzten Nacht verübt hatten. Dieser Artikel, als dessen Verfasser allgemein Dr. Rudolf Rudolph betrachtet wurde, scheint im Officerscorps gewaltigen Aerger hervorgerufen zu haben. Als Dr. Rudolph am 18. d. M., um 7 Uhr abends, über den Johannesplatz gieng, wurde er vom Oberlieutenant Repaszky angehalten und gefragt, ob er wirklich der Verfasser des besagten Artikel [!] in der »Bozener Zeitung« sei. Dr. Rudolph bejahte dies, worauf eine heftige Controverse entstand, infolge deren der Officier dem Doctor eine Ohrfeige gab. Nun setzte sich Dr. Rudolph mit seinem Schirm zur Wehre, der Officier aber zog den Säbel und brachte seinem Gegner zwei Wunden bei, eine schwere am Hals und eine leichte an der Hand. Kaum war das geschehen, so eilten zahlreiche Leute herbei und giengen auf den Oberlieutenant los. Dieser rief einem Einjährigen, der sich in der Nähe befand, zu: »Holen Sie sofort die Bereitschaft!« und suchte dann mit der Waffe in der Hand die Kaserne zu erreichen. Hierbei wurde der Officier von einem Lackiererhilfen namens Forster, der ihm nachsetzte, am Kragen gepackt und beschimpft. Oberlieutenant

¹⁴³ Zuerst Mitarbeiter dann seit 1899 Hg. der Wochenzeitung »Österreichische Volkspresse« war der Gemeinde- (1900–18) und Stadtrat (1901–5) in Wien Hermann Bielohlawek (1861–1918). Er hatte sich als Unterstützer des Kleingewerbes 1886 der christlich-sozialen Bewegung Luegers angeschlossen; vgl. auch seine Rede zum Hülsner-Prozeß. Ders.: Rede des Abgeordneten H. B. über den Process in Rustenberg. Wien: Carl Einfried 1899.

Repaszky riss sich los und versetzte dem Angreifer einen Säbelhieb über den Kopf. Während man den bedeutend Verwundeten in das Spital überführte, gelangte der Officier in die Kaserne. Nun sammelte sich vor derselben auf dem Dominicanerplatz ein etwa hundertköpfiges Publicum an, das in gellende Pfiffe, Pfui=Rufe und Schimpfworte ausbrach, als etwa acht Officiere aus der Kaserne traten. Die Officiere blieben stehen, betrachteten ruhig den johlenden Haufen, und giengen dann, ohne verfolgt zu werden, durch die Spitalgasse in die Neustadt. Unterdessen wuchs die Menge trotz des strömenden Regens unter fortgesetztem Pfeifen und Schreien immer mehr an. Gegen 8 Uhr ertönte plötzlich, unbekannt von wem, das Commando: »Zurück, zurück!« worauf sich die Leute in die Dominicanergasse und Poststraße zogen. Als aber zwei Minuten später zwei Officiere die Kaserne verließen und sich der Post zuwandten, da rief dieselbe Stimme: »Vorwärts, vorwärts!« was die Menge veranlasste, den Officieren. Beschimpfungen ausstossend, entgegen zu wogen. Die Officiere bahnten sich, mit der Hand am Säbel den Weg durch die Poststraße, als sie aber förmlich umzingelt wurden, kam aus der Kaserne ein mit Gewehr versehener Infanterist ihnen zu Hilfe, bei dessen Anblick die Menge auseinanderging, sich aber bald wieder auf dem Dominicanerplatz sammelte. Jetzt endlich erschien die Stadtpolizei, doch trat deshalb durchaus nicht Ruhe ein. Um $\frac{1}{4}$ 9 Uhr standen vor dem Café Schgraffer etwa 12 Herren, welche laut nach der Wohnung des Oberlieutenants Repaszky fragten. Endlich um 9 Uhr, als der Scandal auf dem Dominikanerplatz seinen Höhepunkt erreicht hatte, erschien der Bürgermeister und forderte die Leute unter beschwichtigenden Worten auf, sich zu zerstreuen. Es geschah, aber nun zog ein Haufen vor das Café Kusseth und begann die dort befindlichen Officiere zu beschimpfen. Die Herren giengen auf wiederholtes Ersuchen des Wirtes in den ersten Stock hinauf. Unten dauerte das Gejohle fort. Als ein Civilist die Leute zu beruhigen suchte, indem er darauf hinwies, dass man niemals einen ganzen Stand beschimpfen dürfe, da gerieth er durch den gereizten Pöbel in die ärgste Gefahr. In einem Hause, wo zwei Officiere wohnten, wurden Fenster eingeschlagen. Die ganze Civilbevölkerung Bozens war in der höchsten Aufregung. Um 11 Uhr giengen Patrouillen ab, um einzelne Officiere von da und dort abzuholen. Die Poststraße und der Johannesplatz wurden um Mitternacht mit gefällttem Bajonett geräumt. – –

Diese Affaire war den Judenblättern und den mit Ihnen [!], was Lüge und Verleumdung anbelangt, gleichstehenden alldeutschen Hetzblättern willkommener Anlass, wieder einmal recht gründlich gegen Armee und Officiere zu hetzen.

Was aber von dieser faulen Lügenpresse verschwiegen wird, ist der Umstand, dass der Officier heute, speciell in Tirol, den impertinentesten Krakehlereien der Bevölkerung ausgesetzt ist. Auf der einen Seite die alldeutschen Buben, die überall sind, wo Gemeinheiten aufgeführt werden, und in Südtirol noch die Italiener, denen der österreichische Officier von jeher ein Dorn im Auge ist.

Aber ganz besonders erregt sind bei dieser Affaire die Wiener Judenblätter, und da in erster Linie wieder das Rothschildorgan. Freilich spielt da auch gleich ein anderer Fall mit:

Ein Jude ist der Ehre unwürdig befunden worden, dem Officierscorps unserer Armee fürderhin anzugehören. Wir sagen: »Unsere Armee«, denn diese, den Ehrbegriff und die Mannesvorzüge verkörpernde Einrichtung, ist durch und durch eine arische, daher dem jüdischen Wesen strict entgegengesetzte und von [!] den Hebräern von Grund aus verhasst.

Das Officiers=Ehrengericht hat in richtiger Erkenntnis den Literaturjuden Schnitzler, dessen Schundwerke wohl im k. k. Hof=Burgtheater aufgeführt werden, aus dem Officiersstande ausgestoßen. Anlass hinzu [!] gab das von diesem Juden verfasste Schandstück »Lieutenant Gustl«, in welchem, wie in allen anderen Schunderzeugnissen dieses Juden, die Officiers Ehre in jüdischem Geiste behandelt wird.

Was der Jude Schnitzler dem »Lieutenant Gustl« insinuiert, so denkt, so spricht, so handelt kein Officier, ausgenommen, der betreffende Officier ist selbst Jude, was leider auch schon vorkommt. Das ist jüdischer Geist, der so mit sich selbst um die Selbsttödtung schachert, nicht Officiersgeist.

Und ebenso wie dieser Fall von den Judenblättern in ausgiebiger Weise zur Hetze gegen den Officiersstand ausgenützt wird, ebenso wurde der eingangs erwähnte Bozener Vorfall entstellt und allerlei Lügen zu Gunsten der alldeutschen und jüdischen Hetzer gegen die Officiere und zu Ungunsten der letzteren in die Welt gesetzt.

Es mag ja vorkommen, dass sich hie und da auch ein dem Officiersstande Angehöriger ungeziemend benimmt. Das ist aber kein Grund, gegen den ganzen Stand in so nichtswürdiger Weise zu hetzen.

Zu verwundern ist nur, dass es noch Officiere gibt, welche die Judenblätter lesen und unterstützen und somit die Schlange am eigenen Busen nähren.

Vielleicht dürfte doch die Erkenntnis in diesen Kreisen sich Bahn brechen, dass des Offiziersstandes größter Feind die vaterlandslose, prostituierte Judenpresse ist, wozu es wohl keiner weiteren Beweise bedarf.

P.

Sonntagsblatt des »Bund«, Bern, No. 26, 30. Juni 1901, S. 208¹⁴⁴

Leutnant Gustl. Von Arthur Schnitzler. Illustriert von M. Coschell. (Berlin, Verlag S. Fischer. 1901.)

Eine »Novelle« hat Schnitzler den Prosamonolog genannt, den er vom 13.–17. Juli 1900, also in vier Tagen, hinschrieb. Dem Inhalte nach ist es eine Offizierstragödie. Freilich, dicht vor der Katastrophe wird noch glücklich abgeschwenkt. Leutnant Gustl braucht sich nicht totzuschießen, wie er es diese ganze schreckliche Nacht hindurch für seine Pflicht gehalten. Denn am Morgen erfährt er, daß der dicke, starke Bäckermeister, der ihn beim Hinausgehen aus dem Konzert ganz leise einen »dummen Buben« genannt hatte und der nun allen Leuten erzählen könnte, daß Gustl nicht im stande war, ihn sofort niederzustechen, denn er hielt mit eiserner Faust die Hand und den Degengriff des Leutnants umklammert, – daß dieser fatale Bäckermeister beim Nachhauseweg einem Schlaganfall erlegen ist. »Also doch eine Novelle« – sagt der Leser. Ja, nur nicht in der Form. Nichts wird erzählt. Nie ergreift der Verfasser das Wort. Jedes epische Moment ist mit sauberer Technik in den Monolog des Leutnants hineingewirkt. Und dieser Monolog, im Konzert anhebend, das der Leutnant mit einem geschenkten Billet besucht und in dem er sich schier zu Tode langweilt, ist das wundervollste anatomische Präparat einer österreichischen Leutnantsseele. »So seht ihr inwendig aus« – scheint der Dichter dem Durchschnitt dieser Herren zuzurufen;

¹⁴⁴ Die Berner Tageszeitung »Der Bund« (gegr. 1850 von Franz Louis Jent) mit ihrem wöchentlichen »Sonntagsblatt« war eine renommierte freisinnige Zeitung (ab 1891 zweimal täglich), deren Feuilleton seit 1880 maßgeblich von einem der einflußreichsten Schweizer Literaturkritiker, dem einstigen Pfarrer, Schriftsteller und Kritiker Joseph Victor Widmann (1842–1911), geprägt wurde.

er weiß natürlich, daß es auch andere giebt, bessere und schlechtere, gescheitere und noch dümmere als sein Leutnant Gustl. Aber offenbar stellt Gustl den häufigsten Typus vor. Zu diesem Typus gehört wahrscheinlich auch der Widerspruch von Seite 32 und Seite 80. Auf Seite 32 sagt sich Gustl, er müsse sich töten, auch wenn der Bäckermeister, der ihn beschimpft hat, diese Nacht noch sterben sollte und also niemand von der Geschichte erführe. Denn: »Ich weiß es... und ich bin nicht der Mensch, der weiter den Rock trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt! ... So muß ich es thun, und Schluß!« – Auf Seite 80 hingegen denkt er nicht mehr von fern an diesen Zwang im eigenen Gewissen. Der Bäcker, der einzige Zeuge seiner Beschimpfung, ist tot. Also – juhe! weitergelebt. Auf den Abend bestellt er sich seine Stephanie und vorher noch, um 4 Uhr nachmittags, hat er ein Säbelduell mit einem Doktor. Den wird er »zu Krenfleisch« zusammenhauen, er ist so gut aufgelegt dazu.

Der Monolog durchläuft alle möglichen Stimmungen und Gemütszustände. Im Anfang wirkt die wahrhaft klassische Verachtung des Leutnants für die Konzertlangweilerei höchst belustigend, auch seine Reminiscenzen an ein Souper bei einer reichen jüdischen Bankierfamilie und die Ausbrüche seines unverfälschten, aber doch mehr nur konventionellen Antisemitismus machen den Eindruck einer fröhlichen Satire. Nachher wird die Sache bänglicher. Der arme Fuchs sitzt im Eisen und man fürchtet, es werde ihn erwürgen. Man kann dem Leutnant nämlich bei all seiner Thorheit nicht ganz gram werden. Er ist ja nicht das Produkt seines freien Willens. Daß Schnitzler dieses Menschliche so herausgebracht hat, das seinem Helden unsere Sympathie gewinnt, ist der Hauptbeweis dichterischer Genialität, die er in diesem psychologischen Essay gegeben hat.

Kikeriki! Humoristisches Volksblatt, Wien, 41. Jahrgang, Nr. 52, 30. Juni 1901

Neuestes.

Sämmtliche hiesige Masseusen sind *in corpore* dem Wiener Frauenclub beigetreten.

Das Officierscorps hat dem Arthur Schnitzler einen Ehrensäbel überreicht.

Das Heine-Denkmalsetzungs-Comité hat beschlossen, dem Hülsner¹⁴⁵ gleichfalls ein Monument zu errichten.

Der Rothschild hat um das Bürgerrecht der Stadt Wien angesucht, um im äußersten Nothfalle als Pfründer sein Leben beschließen zu können.

Der Arthur Schnitzler hat den Lieutenant Gustl auf Pistolen gefordert.

K. H. Wolf¹⁴⁶ hat erklärt, daß er vom nächsten Ersten angefangen die protestantischen Kirchentaxen gleich für 6 Jahre im Voraus – schuldig bleiben werde.

Die Rothschild-Gruppe hat den ungeheuren Gewinnst, den sie bei der Renten-Emission einheimste, wohlthätigen Zwecken gewidmet.

Die bulgarische Sobranje hat beschlossen, allen Räubern, die keinen Waffenpaß besitzen, das Rauben zu verbieten.

Herr K. H. Wolf hat dem Arthur Schnitzler sein »tiefstes Beileid« ausgedrückt.

Ebd. [Abb.4]

Satisfaction.

Julius Bauer: Geehrter Herr! Mochen Se Ihnen nix daraus, daß Se hoben verloren das Porte=d'epée! Se bleiben darüm doch noch Ä »Ehrenmann mit Quasteln«!¹⁴⁷

¹⁴⁵ S. o. Anm. 86.

¹⁴⁶ Karl Hermann Wolf (1862–1941) war Gründer und Hg. der »Ostdeutsche[n] Rundschau« (vgl. o. S. 112, S. 114 und S. 124); seit 1897 Reichsratsabgeordneter für die Alldutsche Partei Schönerers. Im Streit um die Sprachenverordnung attackierte er Graf Badeni derart, daß dieser ihn zum Duell forderte (Sept. 1897; Badeni behielt davon eine Kugel im Arm). Seine politische Haltung machte Wolf für einige Jahre zum Nationalhelden der Deutschböhmen. 1901 legte Wolf sein Mandat nieder.

¹⁴⁷ Im Bild: Rabbi Bloch, Julius Bauer und Arthur Schnitzler. – Joseph Samuel Bloch (1850–1923), Rabbiner und Reichsratsabgeordneter, hatte 1885 die Rolle des Antisemiten August Rohling (»Der Talmudjude«, 1871 u. ö.) als Gutachter in einem Prozeß attackiert, in dem dieser die Ritualmordlegende vertrat, und bezichtigte ihn des Meineids. In der Folge verlor Rohling seine Professur. Vgl. Josef Kopp: Zur Judenfrage nach den Schriften des Prozesses Rohling – Bloch. Leipzig 1886. – Julius Bauer (Pseud. Sebastian Brant der Jüngere, 1853–1941), Operettenlibrettist, Schriftsteller und Journalist, u. a. bei der Wiener »Tages-Presse« und beim »Floh« (Pest [Budapest] – Wien). 1879 bis 1928 Redakteur beim »Illustrierten

Satisfaction.



Johannes Bauer: Geehrter Herr! Möchten Sie Ihnen mir daraus, daß Sie haben verloren das Portefeuille! Sie bleiben
darum doch noch à „Ehrenmann mit Quasteln“!

Abb. 4



„Was werden die „fäßen Hädeln“ dazu sagen?!"

Abb. 5

Arthur Schnitzler – degradirt

»Was werden die »süßen Mädeln« dazu sagen?!«

Ebd., S. 3

Unverbürgte Nachricht.

In den österreichischen Officierscasinos wurde über »höheren Auftrag« von der Speisekarte

»Wiener Schnitzel«

gestrichen. Wie verlautet, soll diese Maßnahme ihre Ursache darin haben, daß die genannte Fleischspeise an den Namen eines nunmehr seiner Charge enthobenen Officiers, der mit dem berüchtigten »Lieutenant Gustl« in Verbindung stand, anklinge.

Wiener Extrablatt«. Einer der einflußreichsten Theaterkritiker der Jahrhundertwende. Vgl. Karl Kraus' Rundumschlag gegen Bauer u. d. T. »Die Vertreibung aus dem Paradiese. In: Die Fackel, Jg. I, Nr. 1, Anfang April 1899, S. 12–23. – Einen silbernen Lorbeerkranz hatte am 1. Juni 1901 eine Münchner Delegation dem Bürgermeister Dr. Karl Lueger für seine Verdienste um die antisemitische Partei überreicht. Vgl. den Kommentar der Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus 23, 5. 6. 1901, S. 197: »Lorbeerkränze sind bei den Antisemiten recht wohlfeil«.

¹⁴⁸ »Der Floh« (Wien und Budapest), 1869 von Josef Frisch und dem Zeichner Karl Klic gegründet, war eines der vielen politischen Witzblätter, die zunehmend verflachten. Vgl. Elfriede Schneider: Karikatur und Satire als politische Kampfmittel. Ein Beitrag zur Wiener satirisch-humoristischen Presse des 19. Jahrhunderts (1849–1914). Diss Wien 1972.

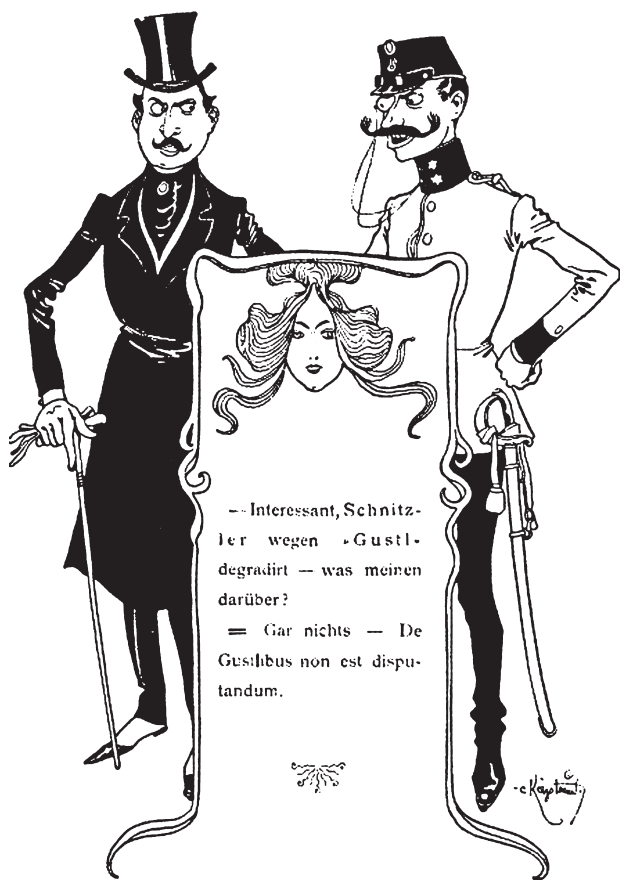


Abb. 6

– Interessant, Schnitzler wegen »Gustl« degradirt – was meinen darüber ?

= Gar nichts – De Gustlibus non est disputandum.

¹⁴⁹ Schnitzler über »Die Bombe« im Tagebuch am 23. 7. 1903: »Reigen eine Schweinerei, in der Bombe jeden Sonntag dasselbe mit derselben Verve. –«



Abb. 7

Ein deutscher Officier über »Lieutenant Gustl«.

- Was sagen Sie zu der Affaire Schnitzler?
- = Aeh, mit Recht bestraft; muß entweder janz Dichter oder janz Officier sein, und sollte auch Hauptmann von »Versunkene Glocke« degradirt werden.

Lieutenant Gustl an Dr. Schnitzler.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Da hört sich aber schon Alles auf! Sie wollen sich am End' darüber beklagen, daß Sie springen haben müssen? Gelt, das möcht' Ihnen halt gefallen: wenn es Ihnen gerade passt, in der Regimentsarzt=Uniform mit dem großen Federbusch, mit dem Säbel und dem Port=épée und mit der Jubiläumsmedaille Pflanz machen, am Ring und in der Kärntnerstraße den Mädeln nachsteigen und sich im Mantel von dummen Rekruten mit einem Generalstabs=Hauptmann verwechseln lassen. Ja, die Uniform, die möcht' Ihnen gefallen. Dabei aber geniren Sie sich gar nicht und schreiben über uns die unglaublichsten Sachen ... lauter Sachen, die gar nicht wahr sind. Und die blöden Zivilisten lesen das Zeug unterm Strich, glauben es natürlich, und dann gibt es allerhand grausliche Geschichten. Ja, wissen Sie, ich begreife da wirklich nicht, wie Sie sich darüber beschweren können, daß Sie der Ehrenrath gegangen hat.

Wenn Sie schon durchaus schreiben müssen, so schreiben Sie halt pikante Weibergeschichten, da werden Sie keine Anstände haben, oder, wenn Sie sich schon auf das Militär kapriziren, so erfinden Sie halt so ein paar Kasernhofblüthen – in den »Fliegenden Blättern« stehen in jeder Nummer so kleine Sacherln zum Todtlachen – oder so einen preußischen Gardelieutenant ... es kann auch ein Oberst oder General oder Rittmeister sein, aber immer nur preußisch! Uebrigens sind Sie ja Doktor. Da hätt' Ihnen doch etwas von so g'spaßigen Badergeschichten einfallen können ..., mein Freund Kopetzky weiß eine Masse und der jüdische Freiwillige von meiner Kompagnie weiß noch mehr ...

Da kommt aber so ein Tintenfisch daher, der sein Lebtage nichts gethan hat, als hinter den Büchern gesessen und vielleicht ein=, zweimal eine Gefrörsalbe verschrieben oder einen verwachsenen Nagel operirt, und schreibt über uns!!

Und die Sachen sind dabei alle nicht wahr! Glauben Sie denn, daß so etwas, wie Sie erzählt haben, wirklich geschehen kann?! Sollt' mir nur Einer kommen wie der dicke Bäckermeister ... es gibt überhaupt keinen Bäckermeister, der nicht vor mir gleich gekuscht und mir an der

¹⁵⁰ Exeter Box I/9.

Garderobe Platz gemacht hätte ... Sie schreiben ja selber, daß es kein Mensch gesehen hat! Woher wissen Sie es dann?

Und die Geschichte mit der Steffi ist auch nicht wahr. Denn nicht eine meiner Bekannten heißt Steffi ... oder, warten Sie nur, mir scheint ... nein, das Blumenmädel vom Ronacher hat ja Poldi geheißten ... Uebrigens garnisoniren die Vierundvierziger, die in Ihrer Geschichte durch den Prater auf die Schießstätte marschiren, gar nicht in Wien, die müßten rein wegen Ihres Zeugs da einen Zug aus Pilis=Czaba, oder wo sie da unten liegen, heraufgeschickt haben – mit einem Worte, das, was Sie selber in der Geschichte von dem Doktor sagen, den ich da mit den Worten »Leute, die sich in Dinge dreinmengen, von denen sie nichts verstehen« abgefertigt haben soll, paßt auf Sie wie ein Mündungsdeckel auf das Gewehr. –

Sie verstehen eben auch nichts von uns ... Und wenn Sie mir vorgeworfen haben, daß ich aus dem Gymnasium hinausgeworfen und in eine Kadettenschule gesteckt worden bin, so denken Sie nur daran, daß Sie nichts weiter als eine achtwöchentliche Rekrutenausbildung genossen haben und dann noch vier Monate als fünftes Rad im [!] Wagen bei einer Kompagnie herumgebummelt sind – das war Ihre ganze Truppendienstleistung. Denn die Zeit, die Sie dann als Arzt bei Marodenvisiten oder in irgend einem Spital gequacksalbert haben, haben Sie doch nicht zu Ihrer militärischen Ausbildung verwendet. Wie konnten Sie also über uns schreiben? Waren Sie denn je einmal Lieutenant?

Sie haben also die ganze Geschichte ganz einfach erfunden ... Sie haben gelogen ... Und wir können keinen Lügner in unserer Mitte dulden. Denn wir sagen nur die Wahrheit, immer die Wahrheit.

Ja, wenn Sie eine wahrheitsgetreue Schilderung von mir gemacht hätten! Da hätten Sie erzählen müssen, daß ich einer der bravsten und tüchtigsten Offiziere des Regiments bin, daß ich sowohl das Dienst= als auch das Exerzierreglement und die Schieß= und Waffen=Instruktion vollkommen beherrsche, daß ich mich mit rastlosem Eifer der Ausbildung meiner Untergebenen widme, daß ich den Drang nach höherer Ausbildung habe und geeignet zur Beförderung bin. Denn das Alles steht in meiner Qualifikationsliste, die von meinem Hauptmann, von den Stabsoffizieren des Regiments, vom Obersten und vom Brigadier unterschrieben ist.

Ja, wenn Sie diese Wahrheit gesagt hätten ... Dann wäre jedenfalls

eine schönere Geschichte daraus geworden und Sie könnten noch immer im nächstjährigen Schematismus als Regimentsarzt stehen ... Denn die Wahrheit läßt man Jeden bei uns sagen ... Das sagt jeden Tag beim Rapport mein Hauptmann, und der dient schon länger, als Sie auf der Welt sind ... Und wenn Ihnen schon einmal etwas nicht recht gewesen wäre, so wären Sie ganz einfach als Soldat und Mann – wenn Sie auch als Regimentsarzt in der Reserve nur halb zählen – zu mir gekommen, und hätten Sie es mir ins Gesicht gesagt ... oder hätten Sie eine vorschriftsmäßige Meldung erstattet ... oder hätten Sie sich an den schönen Grundsatz erinnert, den man Ihnen gewiß während Ihrer, wenn auch noch so kurzen Dienstzeit zur Genüge klar gemacht hat: »'s Maul halten und weiter dienen!«

Sie haben also gar keine Ursache, sich jetzt zu beklagen, Ihnen ist ganz recht geschehen. Und wenn Sie vielleicht, wie Sie den sozialdemokratischen Doktor sagen lassen, nicht zum Militär gegangen sind, ausschließlich um das Vaterland zu vertheidigen, so können wir Sie eben nicht brauchen ..., denn wir sind es.

Außer Dienst war ich immer gemüthlich – so grüße ich Sie mit herzlichem Bedauern über Ihr allerdings wohlverdientes Geschick
als Ihr ehemaliger Kamerad

Gustl, Lieutenant.

Die Wage, 4, Heft 27, 1. Juli 1901, S. 422f.¹⁵¹

B. M.

Lieutenant Gustl.

Graf Josef Ledochowski, der im vorigen Jahre vom katholisch-conservativen Standpunkte aus gegen den Duellzwang und die damit zusammenhängenden Paragraphe der bestehenden Militärgesetze Stellung nahm, hiedurch die Ehre des Standes, dem er angehörte, verletzte und seine Officiers=Charge verlor, mag sich trösten. Es ist auch einem Manne aus dem fortschrittlichen Lager, der einige Monate später auf anderem Wege und mit anderen Waffen gegen die überkommene Sitte des Zweikampfes aufzutreten versuchte, nicht besser ergangen. Denn die Spitze,

¹⁵¹ Vgl. auch o. S. 71 den Artikel von B. M. in der »Wage« vom 18. März 1901.

welche Arthur Schnitzler in seinem »Lieutenant Gustl« gegen die überhandnehmende Duellmanie und die bisweilen recht sonderbaren Fälle kehrt, in welchen eine Civilperson die militärische Ehre zu verletzen in die Lage kommt, ist nicht zu verkennen. Für jeden denkenden Leser ist der »Held der Novelle« lediglich das Aushängeschild, hinter welchem der Autor seinen eigentlichen Angriff gegen die bestehenden Vorschriften über die Wahrung der militärischen Ehre richtet, Paragraphe, die zum Theile noch dem thesesianischen Zeitalter entstammen und deren Reform sich die Kriegsverwaltung mit geradezu classischer Hartnäckigkeit widersetzt. »Lieutenant Gustl« bildet somit gewissermaßen den Vorwand, die verrosteten Militärgesetze aber und die zahlreichen daraus hervorgehenden Pflichtencollisionen das Ziel, welches der Autor allerdings ins Schwarze trifft.

Es ist nicht bekannt geworden, ob nun der Vorwand, also die Zeichnung einer Charakterfigur vom Schlage »Lieutenant Gustl«, oder aber die oben bezeichnete, eigentliche Tendenz der Studie, den militärischen Ehrenrath bestimmt hat, Arthur Schnitzer der Verletzung der militärischen Standesehre zu bezichtigen und auf Verlust seiner Charge als Oberarzt der k. k. Landwehr zu erkennen. In keinem Falle dünkt uns dieser Schuldspruch auch nur im Entferntesten opportun, obwohl eines dieser beiden Momente dem ehrenrätlichen Urtheile zweifellos zu Grunde liegt. Die Anschauung, als ob Schnitzler durch das Ignoriren eines giftigen Angriffes, den ein sogenanntes Militärblatt gegen ihn richtete, seine Charge verwirkt habe, ist von vorneherein ausgeschlossen, denn abgesehen davon, daß sein Aufsatz als solcher und nicht die völlig vereinzelte Meinung eines bestimmten Blattes für den militärischen Ehrenrath in Frage kommt, hätte sich Schnitzler, gerade was sein militärisches Ansehen betrifft, nach der im Officierscorps herrschenden Stimmung eher durch den Beifall, als durch das abträgliche Urtheil jenes Blattes compromittirt.

Was nun die Tendenz des Aufsatzes anbelangt, dessentwillen Arthur Schnitzler seiner Officierscharge entkleidet wurde, so richtet sich dieselbe weder gegen die Armee, noch gegen das Officierscorps, kennzeichnet vielmehr in überaus drastischer Weise das Paradoxe und Unhaltbare gewisser militärischer Begriffe und Vorschriften, welche bisweilen dem Officierscorps selbst gefährlicher werden als alle persönlichen Mängel und Fehltritte. Oder ist es etwa unzutreffend, daß moralische Delicte –

wie sie »Lieutenant Gustl« aufweist – ausschweifender Lebenswandel, sittliche Verkommenheit, Schulden, Nachlässigkeit im Dienste u. dgl. nach den herrschenden Ehrbegriffen dem Officiere weit eher verziehen werden, ihn lange nicht so herabwürdigen, als die Unterlassung des Waffengebrauches bei wirklichen oder vermeintlichen Beleidigungen, wenn diese auch noch so muthwillig provocirt wurden? Ist es etwa unzutreffend, daß zahlreiche, sonst tüchtige Officiere ihre Charge verloren und noch verlieren, weil sie entweder nicht Geistesgegenwart genug besaßen, den Moment wahrzunehmen, in welchem sie nach dem Ehren-codex verpflichtet waren, von der zuständigen Waffe einem Civilisten gegenüber Gebrauch zu machen, oder aber, weil sie – wie »Lieutenant Gustl« – aus irgend einer Ursache daran gewaltsam gehindert wurden? Ebenso zahlreich sind die Fälle, in welchen Officiere in Ueberschätzung der angethanen persönlichen Beleidigung, also in unrichtiger Interpretation des Paragraphen über die »Satisfaction an Ort und Stelle« gerade durch den unzeitigen und vorschnellen Waffengebrauch ihre Charge auf's Spiel setzen. Es ist doch wahrlich kein Zeichen gesetzlich und gesellschaftlich gesunder Zustände, wenn in einem Rechtsstaate und im Zeitalter der allgemeinen Wehrpflicht immer wieder Fälle eintreten, wo ein Officier, der einen wehrlosen Civilisten auf der Straße niedersäbelt, das eine Mal frei ausgeht, das andere Mal schmähsch cassiert wird und der gesetzlichen Strafe verfällt, wo dagegen ein Officier, der auf diese mittelalterliche *ultima ratio* des Faustrechtes verzichtet, einmal belobt, das andere Mal mit Verlust seiner Charge und seines Ranges bestraft wird. Die subtilen Unterschiede, welche der militärische Ehrbegriff in den vorbezeichneten Fällen herausfindet, die dann über Sein oder Nichtsein der betreffenden Officiere entscheiden, sind für den nichtmilitärischen, simplen Juristen zu spitz und auch für den erfahrensten Officier selten so augenscheinlich, als daß er sich im Momente, da er vom Leder zieht, unter allen Umständen über die möglichen Consequenzen seiner Handlungsweise beruhigen könnte. Deshalb liegt es nur im wohlverstandenen Interesse des Officierscorps, wenn einmal das Einseitige, Verkehrte, Willkürliche dieser Auslegungen von berufener Seite *ad absurdum* geführt wird, wie es in Schnitzler's »Lieutenant Gustl« geschieht. Gewisse Philosophien dieses traurigen Helden können ohne Weiteres auch jedem gebildeten, charaktervollen Menschen in den Mund gelegt werden und auch der tadelloseste, pflichteifrigste Officier kann am Ende in Con-

flicke und Zwangslagen und – bei den herrschenden Anschauungen und Vorschriften – auch zu so paradoxen Betrachtungen und verzweifelten Entschlüssen gelangen, wie »Lieutenant Gustl« nach einem Abenteuer mit dem ehrsamem Bäckermeister. Indem der Autor einen besonders schwachen, moralisch haltlosen, leichtfertigen Charakter zum Träger seiner Novelle wählt, trifft er den Nagel vollends auf den Kopf, weil gerade solche Naturen – wie die Erfahrung lehrt – am häufigsten an das Standesprivilegium appelliren, blind im Sinne anerzogener, widerspruchsvoller, dazu geistig nicht verarbeiteter Ehrbegriffe handeln, sich in der Folge das moralische und materielle Verderben, dem Stande aber, dem sie angehören, nichts weniger als »Ehre« bereiten.

Wenn also Dr. Schnitzler die Schäden der Duellmanie im Allgemeinen und die Mängel unserer militärischen Gesetzesparagraphe im Besonderen an den Pranger stellt, so erwirbt er sich nicht nur ein eminentes Verdienst um die Gesellschaft und das Officierscorps, sondern steht auch vollkommen auf dem Boden jener Auffassung, wie sie auch von der Kriegsverwaltung getheilt und gegenüber der Volksvertretung wiederholt zum Ausdrucke gebracht wurden. Von den Anschauungen des Grafen Ledochowski weicht Arthur Schnitzler allerdings erheblich ab. Ersterer erklärte sich bekanntlich außer Stande, den bestehenden Duellgesetzen zu gehorchen, indes Schnitzler, gleich vielen Officieren von Beruf, seine persönliche Ueberzeugung in dieser Sache den Anforderungen des Standes immerhin zu opfern bereit ist. In der Tendenz der Schrift vermögen wir sonach kaum ein Substrat für die ehrenrätliche Maßregelung des Verfassers zu erblicken, umsoweniger, als die darin entwickelten Anschauungen über den Duellzwang mit denen der leitenden Kreise vollkommen übereinstimmen.

Erübrigt also nur noch die andere der oben bezeichneten Varianten, die Annahme nämlich, daß die militärischen Sittenrichter in vollständiger Verkennung der tiefersten, durchaus zeitgemäßen Satyre des Aufsatzes, die Form für die Sache, das Mittel für den Zweck, die Aeüßerlichkeit für den Kern der Erzählung genommen haben und dem Verfasser im Ernste eine absichtliche Herabsetzung des Officiersstandes zur Last legten. Daß Officiere vom Schlage »Lieutenant Gustls« bisweilen in der Armee vegetiren, kann allerdings niemand leugnen. Niemand vermag aber in der künstlerischen Verarbeitung einer Charakterfigur zugleich eine Herabwürdigung des betreffenden Standes zu erblicken, es sei denn,

daß man an zuständiger Seite Ursache hat, sich im Sinne der Mahnung Friedrichs des Großen: »Wen's juckt, der kratze sich« ausdrücklich dagegen zu verwahren.

Gleichwohl glauben wir, daß der Typus des »Lieutenants Gustl« in jedem anderen Stande häufiger und ausdauernder vertreten ist, als in der Armee und im Officierscorps. Die Regierung ist zwar seit Jahren bestrebt, das System der Bevormundung und der geistigen Beschränkung auch im Officierscorps wieder nach vormärzlichem Muster herzustellen, die Officiere selbst über ihre active Dienstzeit hinaus in geistloser Willfährigkeit und kasernenmäßiger Abhängigkeit zu erhalten – *vide* Militär=Pensionistenverein – aber eine solche Flachheit des Denkens und Fühlens, eine solche Einseitigkeit in Bildung und Lebensanschauung, wie sie »Lieutenant Gustl« offenbart, trifft man dermalen in unserem Officierscorps nicht. – Wir sagen dermalen, weil die Militär=Akademien und Cadettenschulen zur Zeit wenigstens noch die Hälfte des systemisirten Zöglingsstandes aufweisen und weil es dermalen noch nicht nothwendig ist, zur Deckung dieser Abgänge auf die – Bürgerschulen zu greifen.

Aber in Zeitläuften, welche fast allwöchentlich eine oder mehrere Säbel=Affairen zu Tage fördern, hätte man glauben sollen, daß gerade die maßgebendsten militärischen Kreise der Schnitzler'schen Studie eine andere, ernstere, tiefere Würdigung zu Theil werden lassen, als jene, deren letzter und einziger Schluß die brutale Gewalt, der Hinauswurf – die Entlassung ist. Geschieht ihm übrigens Recht, dem Dr. Schnitzler! Warum hat er sich nicht unseres treuen Verbündeten erinnert und seinen Helden nicht als »Lieutenant Fritz«¹⁵² in preußischer Uniform »Unter den Linden« und im Berliner Thiergarten vorgeführt? Da hätte er sogar die »Wiener Abendpost« zur Aufnahme seiner Studie bereit gefunden und der ganze Ehrenraths=Rummel wäre ihm erspart geblieben.

Oesterreichisch-ungarische Heeres-Zeitung, Wien, 1. Juli 1901

»Lieutenant Gustl.«

Dr. Arthur Schnitzler hat in der belletristischen Weihnachtsbeilage der »Neuen Freien Presse« eine Novelle unter obigem Titel veröffent-

¹⁵² Vgl. o. Anm. 126 zu Sudermanns Stück »Fritzchen«.

licht, die nachher in Buchform erschienen ist. Wegen dieser Novelle und eines [!] anlässlich derselben gegen ihn gerichteten, heftigen publicistischen Polemik, auf die er aus unbekannten Gründen nicht reagierte, soll Dr. Schnitzler kürzlich vom Officiersehrenrathe der Verletzung der Standesehre schuldig erkannt worden sein, was den Verlust seiner Charge eines Regimentsarztes i. d. R. involvieren würde. Die Tagesblätter befassten sich selbstredend mit dieser Angelegenheit je nach ihrem Parteistandpunkte, wobei übrigens das sehr erfreuliche Moment verzeichnet werden kann, dass selbst weniger armeefreundliche Blätter, z. B. die »Arbeiterzeitung« die Ehrenfestigkeit unseres Officierscorps uneingeschränkt zugeben. Eine unbegreifliche Haltung nimmt jedoch die »Neue Freie Presse« selbst ein. Sie bekämpft den Spruch des Ehrenrathes. Jedoch wie? Sie bemüht sich, die incriminierte Novelle geradezu als eine Verherrlichung des Officiersstandes hinstellen, und leistet sich das Wagnis, den Satz: »Ein österreichischer Officier muss von eigener Hand sterben, wenn der lebt, der ihm straflose Insulte zugeführt hat«, förmlich als den Grundgedanken der ganzen Novelle erscheinen zu lassen. Dabei fügt sie noch den Satz zu: »Lieutenant Gustl schwankt keinen Augenblick und will die Schmach büßen, dass er seinen Beleidiger nicht auf dem Fleck niederschlagen konnte.« (NB. »Österreichische« Officiere gibt es nicht, sondern k. und k., k. k. und k. ung. Officiere. Anmerkung der Redaction.)

Jemand, der nicht die Novelle gelesen hatte, und [Textverlust: nur den?] Aufsatz der »Neuen Freien Presse« liest, muss einfach glauben, dass Dr. Arthur Schnitzler ein militärischer Don Quixote oder verborter [!] Säbelmensch ist, und der Officiersehrenrath ihn deswegen der Verletzung der Ehre schuldig erkannt habe.

Aber derjenige, der die Novelle gelesen hat, wird finden, dass die Auffassung der »Neuen Freien Presse« den schriftstellerischen Intentionen des Dr. Arthur Schnitzler geradezu ins Gesicht schlägt und dass die »Neue Freie Presse« ihren eigenen Mitarbeiter verleugnet, der gewiss ganz erstaunt war, zu lesen, dass seine Novelle die Tendenz einer »Verherrlichung« der Officiersehrennothwehr habe.

Dr. Schnitzlers Novelle hat die klarliegende Tendenz, nicht etwa die Officiersehrennothwehr zu verherrlichen, aber auch nicht, sie lächerlich zu machen oder anzufeinden, sondern den verkehrten Ehrbegriff, rich-

tiger gesagt, die burschikose Ehrempfindelei zu geißeln. Ein Satyrer als Arzt der Seele.

Der Inhalt der Novelle ist kurz folgender:

Gustl ist ein »guter« Bursche, aber ein oberflächlicher, eitler Mensch, der nur auf Äußerlichkeiten Gewicht legt und daher mehr der Officiersuniform als dem Officiersberufe anhängt, und mehr das Urtheil der Kameraden scheut, als achtet, und der tiefen Ehr- und Berufstreue entbehrt. Dieser Lieutenant Gustl, der kurz vorher förmlich muthwillig einen ernsten Berufsmenschen, einen Militärarzt, zum Duell forderte, wird von einem Civilisten (Bäckermeister), den er übrigens zuerst angerempelt hat, insultiert, und versucht denselben daraufhin niederzuzüßeln. Der Bäcker ist aber zufällig bedeutend stärker als der »Gustl«, und hält ihm die Hand so schraubenfest umklammert, dass er von seinem Säbel nicht Gebrauch machen kann. Als der Bäcker sich dann rasch entfernt, überkommt Gustl die ganze Schwere des Vorfalls: Jemand hat ihn insultiert, und er hat von seinem Seitengewehr nicht Gebrauch machen können. (Ein Vorkommnis, dass *mutatis mutandis* selbst einen [!] ruhigen und vernünftig und ehrlich denkenden Officier passieren könnte.) Was nun? Gustl nimmt sich vor, von eigener Hand zu sterben!

Die Schilderung der Gedankenreihen des zum Selbstmorde entschlossenen Gustl ist, nebenbei gesagt, von einer sehr hohen, künstlerischen, hochinteressanten Zeichnung, wodurch das Werk einen bleibenden Wert behalten wird, und also weit über die Erzeugnisse der Tagesliteratur hinausgeht. Man lernt die Anschauungen und die Triebe eines Theiles unserer Jugend kennen, welche von Phrasen über Beruf und Ehre erfüllt ist, ohne Beruf und Ehre ernstlich zu kennen und zu lieben. Und auch die Ehre des Berufes ist ihnen nur insoferne heilig, als niemand ihre Verletzung »kennt«. Denn sobald Gustl hört, dass der Bäcker in der Nacht einem Schlagflusse erlegen ist, bevor er jemandem eine Mittheilung vom Vorkommnisse machen konnte, gibt er sofort den Selbstmordgedanken auf, und freut sich unbändig auf die Austragung seiner schon früher contrahierten »Ehren«=Affaire mit jenem Militärarzt. (Also »Gustl« hat schon wieder »Ehre«.) Das Buch hat also einen ethischen Hintergrund, und würden wir uns freuen, wenn es unsere Jugend mit Aufmerksamkeit lesen und beherzigen würde, denn das Buch geißelt nichts anderes, als die Oberflächlichkeit der modernen Jugend, ihre »Ehrempfindelei«, welche Ehre äußerlich schätzt, nicht aber diese selbst.

Solche Charaktere wie Gustl finden sich in allen Ständen, und haben wir in der »Heeres=Zeitung« erst vor kurzer Zeit die Titelsucht der studierenden Jugend der Technik geißelt, welche den Gipfel ihrer Berufswünsche in einem – Doctortitel verwirklicht sieht.

Dass Dr. Schnitzler, trotzdem die Species »Gustl« sich auch bei Studenten, bei jüngeren Advocaten und im Richternachwuchse etc. zahlreich vorfindet, einen jungen Officier sich als Vorwurf wählte, ist nicht damit zu erklären, dass die Species »Gustl« im Nachwuchse des Officiercorps besonders vorherrsche, das behauptet oder deutet Schnitzler nirgends an, sondern damit, dass sich das künstlerische Problem in der exponierten und Ehrpflicht streng heischenden Stellung eines Officiers schärfer darstellen lässt, und ebenso sich die nothwendigen Conflicte schärfer ausprägen lassen. (Und es sind also nicht die besten Freunde des Officierstandes, welche diese Novelle derwegen verfolgt wissen wollen, weil sie einen »Lieutenant« geißelt.) Übrigens ist es das Recht des Schriftstellers, sich seine Modelle aus dem Leben zu holen. Würde nicht unser öffentliches Leben von der Verallgemeinerungsseuche beherrscht sein, es würde schwerlich jemandem beigefallen sein, in »Lieutenant Gustl« etwas anderes, als eine sehr gut gezeichnete Type einer gewissen Jünglingsart zu finden, und am wenigsten eine Verunglimpfung des Officierstandes.

Weiters erachten auch wir es für unrichtig, dass der Autor eine publicistische Polemik gegen sein Werk mit dem Säbel beantworten müsste. Die competente Abwehr ist hier nicht der Säbelhieb, sondern der geistige Schwertstreich.

Und dass wir trotzdem nicht dazu gelangen, den ehrenrätlichen Spruch als unrichtig zu bezeichnen? Weil wir die Acten nicht kennen, und wir niemals ohne Grundlage urtheilen. Es kann zum Beispiel ganz gut sein, dass bei der anscheinend bloß publicistischen Affaire eine persönliche mitspiele, und dergleichen. Auch ist ein ehrenrätlicher Spruch, ähnlich einem Geschwornenverdicte, schwer controlierbar, da keine Entscheidungsgründe für ihn angegeben werden.

Sollte aber die Annahme der Tagesblätter richtig sein, was wir nur zur nachfolgenden akademischen Erörterung supponieren, dass nämlich Dr. Schnitzler der Verletzung der Standesehre bloß deswegen schuldig erkannt wurde, weil er die Novelle veröffentlichte und weil er auf eine heftige schriftstellerische Polemik nicht mit der Herausforderung zum

Zweikampfe reagierte, so würde dieser Spruch ein neuerlicher Beweis sein für die von uns schon lange propagierte Reformbedürftigkeit der Bestimmungen über das ehrenrätliche Verfahren, insbesondere durch Zulassung einer beruflichen Vertheidigung und der Überprüfung der ehrenrätlichen Beschlüsse durch eine Berufungsinstanz, wie sie das ehrenrätliche Verfahren vom Jahre 1871 in der ehrenrätlichen Berufungscommission thatsächlich kannte. Diese Oberinstanz hätte sich wohl darauf zu beschränken, zu beurtheilen, ob Richtigkeiten oder schwere Verstöße gegen das formelle Verfahren vorgekommen sind, und ob erhebliche Bedenken gegen die Richtigkeit der dem Beschlusse zu Grunde gelegten Thatsachen bestehen (in Analogie der dem bürgerlichen Obersten Gerichts= als Cassationshofe nach § 362, Abs. 3 St. P. O., auch gegen Geschworenenverdicten zustehenden Befugnis.) Dabei sei bemerkt, dass es sonst keine Standesinstitution gibt, welche nicht eine Überprüfungsinstanz für Beschlüsse des standesehrenrätlichen Verfahrens hätte. So steht zum Beispiel gegen die Beschlüsse des Disciplinargerichtes der k. k. Richter, beziehungsweise k. k. Notare eine Berufung zu. Und da könnte man doch glauben, dass Notare und Richter, die *ex professo* das Gesetz und die Verarbeitung der Thatsachen zu einem Urtheile oder ihre Subsumption unter die gesetzlichen Bestimmungen oder gewisse Begriffe (Ehrebegriffe) genügend kennen, sich doch weniger irren werden, als die darin doch gewiss nicht so sattelfesten Officiere. Und siehe, Richter und Notare haben eine höchste Ehrenspruchsinstanz und die Officiere nicht! Und da eine Berufungsinstanz schon einmal für das officiersehrenrätliche Verfahren in Österreich bestand, so können die Reformgegner nicht einmal die sonst naheliegende hohle Einwendung erheben, es entspräche nicht dem Begriffe eines »kameradschaftlichen« Ehrenrathes, dass man dagegen »Berufung« einlege.

Unsere Officiere werden von der überwältigenden Majorität der Bevölkerung als ehrenhafte, berufstreue, ritterliche und gebildete Männer anerkannt. Also selbst eine gewollte Persiflage eines Officiers könnte berechtigterweise noch nicht die Auslegung finden, als wäre damit das ganze Officiercorps gemeint oder auch nur sein gesammter, junger Nachwuchs. Kein anständiger Mensch hat zum Beispiel es unternommen, trotz der geradezu grauerregenden Verkommenheit einzelner, sogar höherstehender, französischen Officiere anlässlich der Dreifuß=Affaire, verallgemeinernd das ganze französische Officiercorps des Meineides

und der Fälschung für fähig zu halten. Man hat vielmehr nur gesagt, dass es zu bedauern sei, dass die in einem jeden großen Standeskörper vorkommenden, elenden Creaturen in Frankreich durch ein unglückliches Schicksal zu so hohen Stellen gelangten, dass sie Schaden anrichten und nicht leicht amoviert werden konnten.

»Lieutenant Gustl« ist nicht gegen das Officiercorps gemünzt, aber auch nicht eine Verherrlichung der Officierschrennothwehr, sondern eine scharfe, aber gesunde Satyre auf jene seichten Ehren- und Duellmänner der Moderne, deren äußere Berufsehre des inneren moralischen Horts entbehrt. Die Novelle ist gegen die Falschmünzerei der Ehre gerichtet, welcher zum Beispiel Doctor Weisl¹⁵³ in seinem Vortrag über »Ehre und Ehrennothwehr« gedachte, der er den Wahlspruch auf einem Schilde des königlichen Schlosses in Wien entgegenstellte: »Mein Herz den Frauen, mein Leben dem König, Gott meine Seele, die Ehre für mich.«

– e –

Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 2. Juli 1901 – Ganzseitige Annonce [Abb. 8]

S. Fischer, Verlag
Berlin W., Bülowstr. 91.

Arthur Schnitzler

Durch die Blätter geht die Nachricht, Dr. Schnitzler sei zum Verluste der Charge als Regimentsarzt in der Reserve verurteilt worden, weil er durch seine Novelle »Lieutenant Gustl« die Ehre des Offiziersstandes verletzt habe.

Die »Neue freie Presse« behandelt diesen Vorfall in einem Leitartikel und giebt dazu

Soeben erscheint:

Arthur Schnitzler:

Lieutenant Gustl

Novelle. Fünfte bis achte Auflage.

Mit 21 Illustrationen von M. Coschell.

Preis geh. 1 M. ord., geb. 1 M. 60 Pfg. ord.

(mit 25% in Rechnung, 30% bar und 7/6

Expl. Einband 45 Pf. bar.

Von Arthur Schnitzler erschienen ferner

¹⁵³ Dr. Ernst Franz Weisl, Hof- und Gerichtsadvokat in Wien, mit Schwerpunkt auf Militärstrafrecht; vgl. etwa seine »Vorschläge zur Regelung des Militär-Strafverfahrens« (Wien 1893). Im Verlag der Oesterr.-ungar. Heereszeitung erschien von ihm 1902 die »kritische Studie« »Der neue Gesetzentwurf betreffend die Reform der französischen Militär-Strafprocessordnung«.



S. FISCHER, VERLAG

BERLIN W., BÜLOWSTR. 91.

Arthur Schnitzler

Durch die Blätter geht die Nachricht, Dr. Schnitzler sei zum Verluste der Charge als Regimentsarzt in der Reserve verurteilt worden, weil er durch seine Novelle „Lieutenant Gustl“ die Ehre des Offiziersstandes verletzt habe.

Die „Neue freie Presse“ behandelt diesen Vorfall in einem Leitartikel und giebt dazu folgende treffende Ausführung der dichterischen Absichten Schnitzlers:

„Schnitzler wollte zeigen, wie ein junger, mit allen Fasern am Leben hängenrier, in leichtfertigen Vergnügungen seinen Körper und sein Gemüt verfindelnder Mann, plötzlich, mit einem Ruck, in seiner Standesehre ohne Möglichkeit der Genußthuung und Abwehr tief verletzt, aus der glatten Oberfläche herausgerissen und vor die furchtbare Notwendigkeit gestellt wird, seine Schande im eigenen Blute abzuwaschen. Es ist gewiss ein durchaus ernstes, echt künstlerisches Problem, psychologisch darzustellen, wie dieser jähe Umschlag und dieser schreckliche Druck des Zufalls auf einen fröhlichen, gutartigen, aber zu einem grossen Schicksal weder berufenen noch vorbereiteten Menschen eindringen. Die literarische Grundidee zeigt einen so hohen Flug und ist so vollständig auf die scharfe Zergliederung eines Seelenzustandes gerichtet, dass jede kleinliche Tendenz ausgeschlossen war und dass der Irrtum, Schnitzler habe das Offizierskorps verletzen wollen, nur entstehen kann, wenn der Schwerpunkt der Erzählung in die Aeusserlichkeiten verlegt, ihr Sinn und Zweck gänzlich missverstanden wird. Auf die Frage, warum Schnitzler gerade die Figur eines Lieutenants benützt habe, um den innersten Kern seiner Dichtung zu entwickeln, soll eine freimütige Antwort gegeben werden. Jeder Künstler hat das Recht, die Mittel zu wählen, die ihm zur Erreichung des Zieles am tauglichsten scheinen. Nur vor dem Richterstuhl des kunstverständigen Publikums hat er sich zu rechtfertigen, seine einzige Strafe ist Vergessenheit, sein bleibender Lohn der Ruhm.“

Die Polemik in den Blättern hat zunächst zur Folge gehabt, dass eine ausserordentlich starke Nachfrage nach dem kürzlich erschienenen Buch eingetreten ist.

Sobald erscheint:

Arthur Schnitzler: Lieutenant Gustl

Novelle. Fünfte bis achte Auflage.

Mit 21 Illustrationen von M. Coschell.

Preis geh. 1 M. ord., geb. 1 M. 60 Pfg. ord. (mit 25% in Rechnung, 30% bar und 7/6 Expl., Einband 45 Pf. bar.

Von Arthur Schnitzler erschienen ferner in diesem Jahre folgende Novitäten, die inzwischen schon in zweiter resp. dritter Auflage vorliegen:

Arthur Schnitzler: Der Schleier der Beatrice

Schauspiel. 2. Auflage. Geh. 2 M. 50 Pf. geb. 3 M. 50 Pf. ord.

Arthur Schnitzler: Frau Bertha Garlan

Roman. 3. Auflage. Geh. 1 M., geb. 4 M. ord.

„Schnitzler ist eine weiche, sanftmütige, träumerische Natur. Er ist in hohem Masse das, was Goethe frauenhaft genannt nennt. Er liebt das Halbdunkel, das dämmernde Spiel gelberer Farben. Diesem Grundzuge seines Wesens konnte er bei der Vertiefung in seinen Romanstoff so recht nachhängen. Er schildert das im Geheimen sich abspinnende erotische Leben einer jungen Frau. Aus der Art und Weise, wie der Dichter diese Geschichte gestaltet wie er allen physischen Regungen der jungen Frau nachgeht, wie er die Unterströmungen ihres Bewusstseins beleuchtet, strahlt siegreich die alte Kunst moderner psychologischer Analyse.“ „Wiener Tagblatt.“

Diese drei Werke sind in genügender Anzahl in Kommission verschickt worden und werden zunächst nur bar, event. mit Remissionen bis 1. Oktober d. J. abgegeben. — Bestellzettel ist beigelegt.

folgende treffende Ausführung der dichterischen Absichten Schnitzlers:

»Schnitzler wollte zeigen, wie ein junger [...]

Nur vor dem Richterstuhl des kunstverständigen Publikums hat er sich zu recht fertigen, seine einzige Strafe ist Vergessenheit, sein bleibender Lohn der Ruhm.«

Die Polemik in den Blättern hat zunächst zur Folge gehabt, dass eine ausserordentlich starke Nachfrage nach dem kürzlich erschienenen Buch eingetreten ist.

in diesem Jahre folgende Novitäten, die inzwischen schon in zweiter resp. dritter Auflage vorliegen:

Arthur Schnitzler:

Der Schleier der Beatrice

[...]

Arthur Schnitzler:

Frau Bertha Garlan

[...]

Kikeriki! Humoristisches Volksblatt, Wien, 4. Juli 1901 [Abb. 9]

Der fliegende Literatur-Hebräer.



– Herr Kikeriki, ist dieses fliegende Object vom Grafen Zeppelin oder vom Kref?¹⁵⁴

Kikeriki: Aber nein, das ist ein aus dem Officerscorps fliegendes Subject, der Schnitzler!

¹⁵⁴ Die beiden Pioniere der Aviatik hatten um 1900 von sich reden gemacht: Am 2. Juli 1900 fand der erste Aufstieg des Ganzmetall-Luftschiffes von Ferdinand Graf von Zeppelin statt; unmittelbar bevor stand der Start des Wasserflugzeuges von Wilhelm Krefß (1836–1913) auf dem Wienerwald-Stausee, bei dem allerdings sein Flugobjekt wegen des zu schweren Motors zerstört wurde (3. 10. 1901). 1877 hatte Krefß das erste frei schwebende Drachenfliegermodell zum Fliegen gebracht, das der Karikaturist im Sinn gehabt zu haben scheint.

An die p. t.¹⁵⁵ Vertheidiger des p. t. Israeliten
Arthur Schnitzler.

Würde eine Studentenverbindung ein Mitglied derselben, das die Verbindungsstudenten als Feiglinge und decrepide Geschöpfe hinstellt, länger in ihrer Mitte dulden?

Würden die »Soci« einen »Genossen«, der die »Genossen« als »Mogler« bezeichnete, nicht sofort ausschließen?

Ja, würden nicht sogar die Fiaker einen »Collegen«, der die Fiaker für Falloten erklären würde, mit Peitschenhieben vom Standplatz jagen?

Und warum sollten denn gerade die Officiere weniger auf ihre Standeshonore halten und einen solchen Patron im Officierscorps dulden?

Ein Unparteiischer.

Der Floh. Politische, humoristische Wochenschrift, 33. Jg. Nr. 27, 7. Juli 1901, S. 4 [Abb. 10]

Schnitzler der Ex-Regimentsarzt.

Ehrenrichter: Was wollen S' denn, Sie – Sie – Sie Civilist Sie? Das Ehrengericht hat Sie ausgestoßen – da gibt's kan Recurs ...

Arthur Schnitzler: Pardon, ich will ja gar nicht recurriren; ich komme bloß mich für die schöne Reclame zu bedanken, die Sie meinem Buche gemacht haben. Jetzt geht's!

¹⁵⁵ *pleno titulo*, eine besonders in Österreich gebräuchliche Höflichkeitsfloskel im Sinne von »mit allen Ihren Titeln«.



Abb. 10

Standesehre.

(Epilog zur »Affaire Schnitzler«.)

Die Maßregelung des Dr. Arthur Schnitzler durch den Officiersehrenrath – wegen Veröffentlichung seiner Novelle »Lieutenant Gustk« in der Weihnachtsnummer 1900 der »Neuen Freien Presse« – ließ die in- und ausländische Tagespresse nur sehr schwer zur Ruhe kommen. Diese Thatsache ist bezeichnend. Jede sachliche Erörterung der Mängel unseres Militär=Strafprocesses und ehrenrätlichen Verfahrens und der für beide nöthigen Reform begegnet hoffnungslos nur tauben Ohren, und alle Zeit und Mühe ist vergebens, unseres Publicums, der Presse oder selbst der Volksvertreter Interesse für die Sache auch nur flüchtig, geschweige denn nachhaltig zu fesseln. Nahezu absolute Ignoranz auf diesem ganzen wichtigen Gebiete unseres socialen Lebens ist die Folge und, wie leicht begreiflich, gleichzeitig auch wieder eine Hauptursache dieses Mangels an jedwedem sachlichen Interesse. Denn heute, wo Jedermann sich mitten drin im Kampf um seine eigene sociale und auch wirthschaftliche Existenz befindet, gebietet es Jedem einfach schon an Zeit, sich mit Geschehnissen und Einrichtungen, die nicht seine eigene Interessensphäre wenigstens nur mittelbar tangiren, näher zu befassen. Und wenn schon der eigene Vorthail gar nicht mitspielt, müssen menschliches Gefühl, muß Leidenschaft und Schwäche menschlicher Natur durch Vorkommnisse sehr heftig in Bewegung kommen, um diese auch nur flüchtig wahrzunehmen.

Wenn dem *Sempronius Incognitus* ein allem Scheine nach, besonders schweres Unrecht widerfahren, so wird, wenn überhaupt sich Jemand findet, der den Fall zur allgemeinen Kenntniß bringt, das große Publicum aus Mitleid und verletztem Rechtsgefühl, zum Theil noch allenfalls verstärkt durch die vorhandene Neigung zur Kritik der Thätigkeit des Nebenmenschen, zumal wenn dieser Nebenmensch die Macht besitzt, dem Unrecht des *Sempronius Incognitus* und dessen angeblichen Ursachen für einen kurzen Augenblick Beachtung schenken, um die Sache aber schon im nächsten Augenblicke gänzlich und mit keinem, selbst auch

¹⁵⁶ Vgl. o. Anm. 24.

nur geringen Nutzen für die Ursache und ihre Wirkung zu vergessen. Hat aber das erwähnte Opfer menschlich fehlbarer Justiz das Glück, als Waffe dienen zu können in dem schier ewigen Kampfe socialer Classen ums Dasein – dann wird plötzlich aus der flüchtig erwärmenden Eintagsfliege »*Sempronius Incognitus*« der die ganze Welt in Aufregung versetzende feuerspeiende Vulcan »Dreyfus«, »Matassich=Keglevich«, »Hilsner«, beziehungsweise »Ledochowski«, »Schnitzler« und wie sie sonst noch Alle heißen.¹⁵⁷ Und insolange dann der just in Thätigkeit befindliche Vulcan noch Feuer speit, befördert er mit seiner Lava alles mögliche und unmögliche Angriffsmaterial der nationalen, religiösen und socialen Gegensätze und diversen Classenunterschiede tendenziös zutage. Dann sind – immer aber nur für diese Dauer – Militärgerichte, Ehrenräthe und das ganze militärische Verfahren unerträglich schlecht, die allgemeinen Strafgerichte nicht von Vorurtheilen frei, Geschworene fanatisch und staatliche Justiz im höchsten Grade in Gefahr. Ist der Vulcan jedoch, je nach der mehr oder weniger kräftigen künstlichen Speisung, zum Schlusse ausgebrannt, dann fallen plötzlich alle durch denselben aufgerollten, angeblich vitalen Fragen in die frühere, hier normale Lethargie zurück.

Wenn ich nun – all dem zum Trotz – es dennoch unternehme auf einen der erwähnten Fälle näher einzugehen, so thue ich dies in der Erwägung, daß der ganz specielle Leserkreis eines militärischen Fachblattes für sachliche Erörterungen auch minder zugänglicher Disciplinen und Gebiete mehr empfänglich ist, als das sich nur von seinem Leiborgan der Tagespresse geistig nährende Gros des Publicums. Ich thue es auch in der Hoffnung, daß auf diesem Umweg, wenn auch langsam und in sehr bescheidenen Grenzen, so vielleicht denn doch ein wenig Licht und Klarheit in Betreff des gar so angefeindeten Verfahrens der militärischen Ehrenräthe auch in breitere Schichten der Gesellschaft dringen werde und daß nicht mit Dr. Arthur Schnitzler seinerzeit auch diese

¹⁵⁷ Die Affäre um den zu Unrecht des Hochverrats angeklagten jüdischen Hauptmanns Dreyfus (1895) erregte europaweit Aufsehen und darüber hinaus zahlreiche Duelle; vgl. Schnitzlers Äußerungen dazu in: Schnitzler: Lieutenant Gustl (1900/2007) (Anm. 2), S. 72 und 131f. – Der kroatische Leutnant Géza Matassich-Keglevich (auch: Mattachich; Mitachich) hatte sich am 18. Februar 1898 mit dem Prinzen Philipp von Sachsen-Coburg (1844–1921) duelliert und ihn am Arm verwundet; dessen Gattin Louise von Belgien hatte seit 1895 ein Verhältnis mit Keglevich, 1897 verließ sie seinetwegen ihren Mann. 1898 wurde er zu vier Jahren Haft wegen Urkundenfälschung verurteilt. – Zu Hilsner s. o. Anm. 86; zu Ledochowski s. Anm. 69 u. ö.

kritische Beleuchtung spurlos und ganz ohne Nutzen von der Bildfläche verschwinde.

Zunächst der Thatbestand in aller Kürze, insoweit derselbe durch die Tagespresse in die Oeffentlichkeit gelangte.

Am 15. Juni wurde dem Wiener Schriftsteller Dr. Arthur Schnitzler ein Erlaß des Landwehrcommandos vom 1. Juni zugestellt, in dem er auf Grund eines Ehrenrathsbeschlusses vom 26. April seiner Officierscharge für verlustig erklärt wurde. Der Beschluß sagt, daß Dr. Arthur Schnitzler dadurch, daß er als Angehöriger des Officiersstandes eine Novelle (»Lieutenant Gustl«) geschrieben und veröffentlicht habe, in der die Ehre und das Ansehen der österreichisch=ungarischen Armee geschädigt und herabgesetzt werde, sowie dadurch, daß er gegen die persönlichen Angriffe der Zeitung »Reichswehr« (die eine Kritik über die Novelle veröffentlicht hatte) keinerlei Schritte unternahm, die Standesehre verletzt habe. – Dr. Arthur Schnitzler, der zu der Verhandlung des Ehrenrathes persönlich geladen war, ist der Ladung nicht nachgekommen.

Auf den übrigens wohl allgemein bekannten Inhalt der Novelle Schnitzler's selbst hier näher einzugehen, halte ich – wie dies aus meiner weiteren Erörterung erklärlich werden wird – für ziemlich überflüssig. Es mag genügen, einfach anzudeuten, daß Herr Dr. Arthur Schnitzler in der in der »Neuen Freien Presse« veröffentlichten Novelle »Lieutenant Gustl« eine Denk= und Handlungsweise eines fingirten Kameraden schildert, welche diesen Kameraden, falls er existirte, des Officierscharakters unwürdig erscheinen ließe.

Gegen den betreffenden Officiersehrenrath werden nun vornehmlich zwei Vorwürfe erhoben. Erstens daß sich derselbe das ihm nicht zustehende und in seinen Consequenzen unhaltbare Amt einer literarischen Censurbehörde angemaßt habe; wobei zum Theil auch meritorisch nachzuweisen versucht wird, daß die Novelle »Lieutenant Gustl« eine Verletzung der Officiersstandesehre nicht beinhalte. Zweitens daß der Ehrenrath mit seinem vorbezogenen Beschlusse indirect zum Ausdruck bringe, daß sich Dr. Schnitzler mit dem Autor des ihn höhnnenden Artikels in der »Reichswehr«, eventuell mit dem verantwortlichen Redacteur der »Reichswehr« hätte duellieren sollen.

Wie stellt sich nun bei objectiver Prüfung dieser Fall?

Vor Allem darf nicht außer Acht gelassen werden, daß – bis auf den veröffentlichten Text des »Lieutenant Gustl« – vom Falle Schnitzler

nichts Authentisches bekannt ist und jener gegen einen Ehrenrath geführte Kampf möglicherweise die Gefahr einer Donquixotiade in sich berge. Doch auch selbst unter der Voraussetzung der Richtigkeit und Vollständigkeit des publicirten Thatbestandes, verfällt man durch die oberwähnte Kritisirung des Beschlusses jenes Ehrenrathes in Betreff der Schuld des Dr. Arthur Schnitzler in einen ungleich größeren Fehler, als es jener ist, den man dem Ehrenrathe vorzuwerfen sich berechtigt glaubt. Zunächst was hier das Recht betrifft, den Ehrenrathsbeschuß in diesem Einzelfalle überhaupt nur anzufochten, hat eine Legitimation hiezu in irgend einer Weise nachgewiesen.¹⁵⁸ Nun ist aber denn doch Herr Dr. Schnitzler – der nicht unmündig, nicht schwach an Geist und der auch sonst sein Recht zu wahren nicht verhindert scheint – nur ganz allein berufen, sich zu äußern, ob er in diesem Ehrenrathsbeschuß ein Unrecht gegen sich erblicke und ob er auch überdies den Willen habe, gegen dieses angebliche Unrecht anzukämpfen.

Und so lange Dr. Schnitzler, welcher seine Rechte selber wahrzunehmen zweifellos im Stande ist, zu Schritten diesbezüglich keinen Anlaß findet, fehlt auch jedes öffentliche Interesse, diesen Einzelfall zum Ausgangspunkte einer kritischen Action zu wählen. Es ist somit ein großer und auch für die Sache wenig förderlicher Fehler – ohne subjectiven Rechtstitel und ohne Gebot des öffentlichen Interesses – gegen eine Specialentscheidung einer competenten staatlichen Institution Angriffe zu formuliren. Doch größer noch ist hier ein zweiter Fehler.

Eine der anerkannt wichtigsten Garantien gegen Fehlurtheile der Gerichte, selbstverständlich auch in Ehrensachen, bietet die »Unmittelbarkeit« und »Mündlichkeit« des diesbezüglichen Verfahrens. Und erst in allerjüngster Zeit hat der deutsche Reichgerichtsrath Stenglein – anläßlich des in der Auslandspresse vielerörterten Gumbinner Militärprocesses¹⁵⁹ – die Mißachtung jener Garantien sogar den betreffenden

¹⁵⁸ Dieser Satz so im Original.

¹⁵⁹ Der Mord an Rittmeister von Krosigk in Gumbinnen am 21. Januar 1901 und der Freispruch der Angeklagten beschäftigte die Juristen (vgl. z.B. Wolfgang Heine: Die Lehren des Gumbinner Militärstraßprocesses. In: Sozialistische Monatshefte, H. 10, Okt. 1901, S. 771–777). Es ging um die Rolle der Öffentlichkeit bei (Militär-)Prozessen. Die deutsche ebenso wie die internationale Presse beobachtete das Verfahren; am 5. August 1901 schrieb die »New York Times«: »The action of the authorities in refusing to release Hickel [einen der Angeklagten. U.R.] after his acquittal has been severely criticised, not only by the Liberal press, but by the well-known legal authority Dr. Stenglein. But the case is being followed

deutschen »Gerichtsherren« vorgeworfen, weil dieselben, ohne an der mündlichen Hauptverhandlung unmittelbar theilgenommen zu haben, meritorische Verfügungen getroffen haben. »Wozu,« ruft Stenglein aus, »dann den Apparat der mündlichen Verhandlung, wenn jene Eindrücke (aus den Acten und mündlicher Berichterstattung) genügen würden, ein sicheres Urtheil zu fällen?« Und diesen »Gerichtsherren« standen doch wenigstens ein amtliches Actenmateriale und mündliche Berichte beedeter Amtspersonen zugebote. Jenen Angriffen und Urtheilen in dem Falle Schnitzler liegt aber auch nicht einmal dieses dürftige und unzulängliche Materiale zugrunde! Der größte Fehler aber ist der dritte.

Es ist nicht ausgeschlossen und kommt vielmehr auch häufig vor, daß – bei nicht zweifelhaftem Thatbestande – Urtheile der staatlichen Gerichte, bezüglich der Richtigkeit der Anwendung einer bestimmten Gesetzesstelle, einer wissenschaftlichen Kritik unterzogen werden.

Die Frage, ob ein Eigenthumserwerbstitel vorliege, ob ein Vertrag als Kauf oder Tausch anzusehen, ob eine Handlung als Diebstahl, Untreue oder Betrug aufzufassen sei und dergleichen, läßt sich wissenschaftlich frei erörtern, auch wenn ein Gericht sich schon für diese oder jene Auffassung entschieden haben sollte. In diesen Fällen handelt es sich eben nur um einen logischen Proceß der Subsumtion des zweifellosen Thatbestandes unter eine streng umgrenzte gesetzliche Begriffsbestimmung (Definition).

Worüber aber wird im Falle Schnitzler eigentlich gestritten? Darüber, ob Dr. Arthur Schnitzler die militärische Standesehre verletzt habe oder nicht. Haben wir nun ein Gesetz, das den Begriff der »militärischen Standesehre«, ja der »Ehre« überhaupt begrifflich festsetzt, definirt? Ja, gibt es selbst nur eine wissenschaftlich anerkannte

with much interest by the German press in general, because it is one of the first trials under the new military procedure, which makes it possible for the sittings of the court to be public.« – Melchior Stenglein, Reichsgerichtsrath a. D., prominenter Jurist (1825–1903), Hg. der juristischen Zeitschrift »Der Gerichtssaal« und u. a. Verfasser eines »Kommentars zur Militärstrafgerichtsordnung vom 1. Dez. 1898 nebst dem Einführungsgesetz, den Nebengesetzen u. den Ausführungsvorschriften« (Berlin: Liebmann 1901), resümierte den Gumbinner Proceß 1902: »Wie hat sich die öffentliche Meinung über die verstümmelte Oeffentlichkeit in der Verhandlung der I. Instanz ausgesprochen und wie anerkennend über jene der Berufungsinstanz, trotzdem das Urtheil so ausfiel [erneuter Freispruch. U. R.], daß man es nicht begreifen konnte.« Ders.: Der Untersuchungsführer. In: Der Gerichtssaal 60, 1902, S. 136.

Definirung von der »Ehre«, von der »Standesehre«? Nein. Und warum nicht? Weil die »Ehre« dem Gefühlsleben angehört; weil die »Ehre« mehr gefühlt, denn gedacht wird, und deshalb alle Versuche, eine – nicht bloß ganz formale und inhaltslose – Definition der »Ehre« zu construiren, erfolglos blieben.

Ist aber der allgemeine Begriff der »Ehre« unfassbar und vage, so ist der Begriff der »Standesehre« – schon der Natur der Sache nach – für die Nichtstandesgenossen in vielen Fällen direct unverständlich. Der glaubensstarke Christ und der antike Philosoph, sie finden ihre Ehre darin, einen unverdienten Schimpf mit Demuth, respective Gleichmuth zu ertragen und verstehen nicht die ritterliche Reaction des stolzen Edelmannes und Officiers des Mittelalters und der Neuzeit sowie *vice versa*. Der größte Schimpf bei uns in Europa, dem Nebenmenschen ins Gesicht zu speien, gilt bei manchen Stämmen anderer Menschenrassen als die höchste »Ehre«. Und ganz umsonst wird eine Einigung im Punkte »Ehre« zwischen einem Eskimo und einem Italiener versucht werden. Es muß somit, wie es auch immer mehr geschieht, ein Spruch in Ehrensachen ausschließlich Standesgenossen vorbehalten werden, und es ist ein doppelt schwerer Fehler, wenn man als Nichtstandesgenosse den Spruch eines competenten Gerichtes – hier des Officierehrenrathes – in Ehrensachen einer meritorischen Kritik unterzieht. Ob und inwieferne Jemand die »Standesehre« verletzt habe, darüber läßt sich mit Worten überhaupt nicht, am allerwenigsten mit Nichtstandesgenossen streiten; darüber kann einzig und allein nur ein Forum standesgemäß (correct) fühlender Standesgenossen entscheiden. Der erwähnte Fehler ist im Uebrigen in diesem Falle um so größer, als das ehrenrätliche Verfahren bei der Landwehr wie im Heere auf dem Grundsätze der »Unmittelbarkeit« und »Mündlichkeit« fußt.

Der zweite Vorwurf – selbstverständlich auch nur hypothetisch – geht dahin, daß der erwähnte Ehrenrathsbeschluß den »ungesetzlichen« Duellzwang sanctionire. Auf die Duellfrage hier einzugehen, ist leider absolut unmöglich. (Ich habe meine Anschauung in dieser Frage übrigens in einer eigenen Broschüre motivirt zum Ausdrucke gebracht.)¹⁶⁰ Thatsache

¹⁶⁰ Stanislaus Ritter von Korwin-Dzbanki: Der Zweikampf mit besonderer Beruecksichtigung des neuesten Entwurfes eines oesterreichischen allgemeinen Strafgesetzes. Wien: Verlagsanstalt der »Reichswehr« 1893 (2. erg. Aufl. Wien 1900). Korwin war k. k. Major-Auditor und Experte für Duellfragen. Er hatte 1895 auch das Bändchen »Zur Reform des

ist jedoch, daß dieser Vorwurf aus dem veröffentlichten Wortlaute jenes Ehrenrathsbeschlusses durchaus nicht begründet werden kann. Ja, wenn man den veröffentlichten Spruch, daß Dr. Schnitzler »gegen die persönlichen Angriffe der »Reichwehr« keinerlei Schritte unternahm«, ganz ohne Vorurtheil erwägt, so kommt man nothgedrungen zu einem völlig gegenheiligen Schluß, als jenem, der daraus gezogen wurde. »Keinerlei Schritte« weist denn doch darauf, daß vorliegenden Falls nicht bloß nur ein Schritt – das Duell – sondern daß eine Mehrheit von Schritten dem Ehrenrathe – als für Dr. Schnitzler möglich – vorgeschwebt haben müsse. Von diesem nur so nebenbei Bemerkten abgesehen, gilt auch für diesen Vorwurf alles in Betreff des ersten Vorwurfes Gesagte in ganz gleicher Weise.

Mag also auch das »ehrenräthliche Verfahren« in mancher Richtung eine gründliche Reform wünschenswerth erscheinen lassen, so ist just der Fall des Dr. Schnitzler wohl am wenigsten geeignet, zu Reformen anzuregen. Das einzige Gebrechen des Verfahrens, welches dieser Fall beleuchtet, wäre eigentlich der Umstand, daß es derzeit an der Möglichkeit gebricht, den Angeklagten, der dem Ehrenrathe sich nicht stellt, hiezu zu zwingen (wie im Strafproceß), wodurch der Ehrenrath sehr unliebsamerweise in die Lage kommen kann, über einen Kameraden – ohne ihn gehört zu haben – eventuell den Stab zu brechen.

v. Korwin.

*Kikeriki, Wien, 11. 7. 1901*¹⁶¹

Die »süßen Mädels«

haben ihre Verhältnisse zum degradirten »Lieutenant Gustl« gelöst.

Militär-Straf- und ehrenräthlichen Verfahrens in Oesterreich-Ungarn« (Wien: Manz 1895) publiziert.

¹⁶¹ Vgl. das Titelblatt vom »Floh«, o. S. 158.

Das ehrenrätliche Verfahren im Heer.

Wien, 11. Juli.

In den Tagesblättern sind jetzt Concursausschreibungen für die Aufnahme in die Cadettenschulen und Militärakademien eingerückt.¹⁶³ Es dürfte daher für die Eltern solcher Jünglinge, welche den Soldatenberuf wählen, von nicht geringem Interesse sein, von den Vorschriften über das ehrenrätliche Verfahren unterrichtet zu werden. Die Unterbringung in obige Militäranstalten ist mit sehr großen Kosten verbunden;¹⁶⁴ hat ein Officier das Unglück, ehrenrätlich verurtheilt zu werden, so ist seine schwer errungene Existenz vernichtet. In dem nachfolgenden Auszuge aus den von der Kriegsverwaltung vorgelegten Ausweisen über die Ergänzung des Berufsofficierscorps ist zu ersehen, daß der Ersatz sich stets schwieriger gestaltet; derselbe bestand im Jahre 1900 aus: 18,2 Percent Akademikern, 63 Percent Cadettenschülern, 18 Percent Reserveofficieren, 0,8 Percent Soldaten. In der Theresianischen Militärakademie waren statt der budgetär bewilligten 450 Zöglinge nur 285 Zöglinge, in der technischen Akademie statt 270 Zöglingen nur 179 Zöglinge, mithin statt 720 nur 464 Zöglinge vorhanden, was einen Abgang von 36 Percent bedeutet. Die Zahl der aus beiden Akademien Ausgemusterten ist in immerwährender Abnahme begriffen, sie betrug 1897 224, 1898

¹⁶² Herausgeber der »Deutschen Zeitung« war der deutschnationale Wiener Stadtrat und Vorstand der Ghibellinen Wiens Dr. Theodor Wähner. Die Zeitung hatte sich am 7. Oktober 1900 vernichtend über das »ehrenrätliche Verfahren für das k. u. k. Heer« (vgl. o. Anm. 25) geäußert und gefordert, daß alle seit der Novellierung 1884 erfolgten Urteile einer Revision unterzogen werden sollten.

¹⁶³ Vgl. Die K. u. k. Militär-Akademien, Militär-Realschulen und das Officierswaisen-Institut – Aufnahmebedingungen. Verlag von W. L. Seidel & Sohn, k. u. k. Hofbuchhändler. Wien 1901.

¹⁶⁴ Jährlich war ein Kostgeld von 800 Kronen für den Besuch einer Militär-Realschule und 1.600 Kronen für den Besuch einer der Militärakademien zu bezahlen. Zöglinge, die einen »halbfreien« Stiftungs-Platz innehatten, hatten nur die Hälfte der genannten Beträge zu bezahlen. Zöglinge in Kadettenschulen hatten kein Kostgeld zu entrichten. Die Angehörigen eines jeden Aspiranten auf einen Platz in einer Militär-Realschule oder einer Militärakademie hatten die Verpflichtung, mit Beginn des Schuljahres 28 Kronen Schulgeld zu bezahlen. Lediglich gänzlich mittellose Doppelwaisen waren von dieser Zahlung befreit. (Wikipedia – für den Stand 1900).

211, 1899 201, 1900 191 Zöglinge. Die Anzahl der Civilbewerber um Aufnahme in die Militärakademien war im Jahre 1900 eine sehr geringe und betrug 41 Bewerber für die Theresianische Akademie¹⁶⁵ und 19 Bewerber für die technische Akademie, wovon fast alle (37 bis 18) [!] aufgenommen wurden.

Der nächste Grund, weshalb wir uns mit obiger Vorschrift befassen, liegt darin, daß sowohl in der österreichischen als auch in der ungarischen Delegation in dieser Angelegenheit mehrfache Interpellationen eingebracht wurden, und weil die in der ungarischen Delegation gegebene Beantwortung der diesbezüglichen Interpellationen seitens des Sectionschefs FML. Ludwig v. Jekelfalussy¹⁶⁶ als Vertreter des Reichskriegsministers nicht befriedigen kann. Wir gehen hier auf die Erörterungen des Duells nicht ein, obgleich dies – so lange als keine entsprechenden Gesetze geschaffen werden, die unsere persönliche Ehre schützen, und so lange es möglich ist, daß der in seiner Ehre Beleidigte und Gekränkte unter Umständen gar keine Genugthuung bei Gericht zu erwarten hat – kaum zu umgehen ist. Wir wollen uns nur mit dem ehrenrätlichen Verfahren allein befassen, das aber leider jeder Gerechtigkeit Hohn spricht.

In der ungarischen Delegationssitzung am 10. Juni d. J. beantwortete FML. v. Jekelfalussy mehrere Anfragen. Zu seinen Ausführungen haben wir mehreres zu bemerken: Uns sind Fälle bekannt, in denen auf dem Weg des ehrenrätlichen Verfahrens die politische Ueberzeugung verfolgt wurde, ohne daß diese gegen die Officiersstandesehre verstieß. Der Redner brachte einen Fall vor, in welchem der Ehrenrath einen Freispruch fällte; nachdem sich aber nachträglich herausgestellt hatte, daß dieser Freispruch auf Grund unrichtiger Informationen erfolgt war, erneuerte der Ehrenrath das Verfahren über Verlangen des Officierscorps und fällte den Schuldspruch. Der gegentheilige Fall, daß ein Officier infolge unrichtiger oder mangelhafter Informationen ehrenrätlich ent-

¹⁶⁵ Die (weltälteste) Theresianische Militärakademie, 1751 gegründet, nahm ursprünglich hundert Adlige und 100 Bürgerliche auf, um »tüchtige Officiers und rechtschaffene Männer« auszubilden. Die Ausbildungszeit in der Burg von Wiener Neustadt betrug anfangs elf Jahre und wurde schrittweise auf drei Jahre verkürzt. Die k. u. k. Technische Militärakademie, die ebenfalls zum Heer gehörte, befand sich bis 1904 in der Stiftskaserne in Wien.

¹⁶⁶ Der General Ludwig Jekelfalussy von Jekelfalus und Margitfalva (1848–1911) war am 1. Nov. 1899 vom Generalmajor zum Feldmarschall-Leutnant (= FML) befördert worden.

lassen wurde, ist sehr oft vorgekommen und dennoch wurde in einem solchen Fall nie das Verfahren erneuert, – es blieb bei der ungerechten, ehrenrätlichen Verurtheilung. Der Sectionschef hat bezeichnenderweise von solchen Fällen nichts zu sagen gewußt.

Sectionschef v. Jekelfalusy führte weiter aus: »Man sagt, der Officier sei immer dem ausgesetzt, daß er auf dem Weg des ehrenrätlichen Verfahrens entlassen wird« und bemerkte hiezu, »daß, wenn ein Officier sich dessen bewußt ist, etwas begangen zu haben, was mit seiner Stellung sich nicht verträgt, so soll er einfach quittiren, dann wird seine Entlassung für ihn keine Stigmatisirung bedeuten; er habe einfach seiner Stellung als activer oder Reserveofficier entsagt, ist gegangen und braucht das erwähnte Odium nicht auf sich zu nehmen.« Diese Folgerung ist, soweit sie den activen Officier betrifft, unrichtig, denn niemand verläßt ohne Grund freiwillig seinen Beruf, bevor er nicht ein anderweitiges Unterkommen hat. Auch sind wir der Meinung, daß nicht in jedem Fall jeder Officier sich dessen bewußt sein muß, sich gegen die Standesehre vergangen zu haben. Nur Officiere, welche sich bewußt sind, die Standesehre verletzt zu haben, werden nach § 21 dieser Vorschrift ihre Charge ablegen können, damit aber den Beweis liefern, daß sie sich thatsächlich schuldig fühlen. Ein Unschuldiger wird dies gewiß nicht thun.

Es ist hier auch sehr zu unterscheiden zwischen Berufsofficier und Reserveofficier, denn während der letztere seinen bestimmten bürgerlichen Beruf hat, verläßt der active Officier seinen Beruf, ohne hiefür gleich einen Ersatz finden zu können, er wird existenzlos. Ist es nicht im höchsten Maß brutal, einen Officier, der zwanzig, vielleicht auch dreißig oder noch mehr Jahre im activen, aufreibenden Dienst zugebracht hat, einfach ohne jede Altersversorgung auf die Straße zu setzen? Auch der Ausspruch, daß niemand Officier sein muß, ist nicht zutreffend, denn derjenige, welcher von Jugend auf in den Militär=Bildungsanstalten erzogen und herangebildet und dann Officier wurde, ist »Berufssoldat« geworden. Ein ehrenrätlich entlassener Officier kann oft nur einen sehr untergeordneten Beruf antreten, der ihm nicht die nöthige Altersversorgung bietet.

– Man frage nur einmal bei der Wiener Bau= und Betriebs=Gesellschaft nach, wie viele ehemalige Officiere als Kutscher, Vorreiter, Conducteure, Revisoren etc., dort gedient haben und noch dienen. Diese Bedauernswerthen mußten nach vielen vergeblichen Versuchen, eine ihren Kennt-

nissen und ihrer Bildung entsprechende Stelle zu finden, endlich nehmen, was sich ihnen bot, um nicht zu verhungern. – Es ist sehr beschämend für den Staat, und seiner unwürdig, wenn seine Kriegsverwaltung Officiere oft wegen geringfügiger Vergehen ihrer Existenz beraubt und ihnen nicht einmal die ihren Dienstjahren entsprechende Pension gibt, obwohl ihnen Beförderungstaxen abgezogen wurden.

Der Behauptung Jekelfalussy, daß die Kriegsverwaltung nicht den geringsten Einfluß auf die Beschlußfassung des Ehrenrathes ausübt, können wir nicht bedingungslos zustimmen, denn diese übt schon deshalb Einfluß aus, weil sie noch immer nach der »Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren vom Jahre 1884« die Untersuchung und Beschlußfassung durchführen läßt und es bisher nicht der Mühe werth fand, diese Vorschrift zu cassiren und eine neue, den modernen Anschauungen angepaßte herauszugeben. Weiter sagte der Herr Sectionschef, daß er seinerseits nicht wünschen würde, daß an dieser Institution gerührt werde. Dieser Ausspruch steht in directem Gegensatz zu dem, was der Redner in derselben Sitzung über das Militärstrafgesetz sagte: »Die Reform des Militärstrafverfahrens ist allerdings eine Seeschlange. Die Vorlagen befinden sich bereits bei den beiden Landesvertheidigungsministerien, und das weitere Verfahren geht die Gesetzgebung an. Die Grundprincipien, auf denen das Verfahren basirt, entsprechen vollkommen den modernen Anschauungen. Diese Principien stimmen im Wesen mit den Anforderungen des modernen Processes überein, sowohl, was das Verfahren während der Hauptverhandlung, als was jenes vor den betreffenden Gerichten anbelangt. Diese Principien sind: Trennung der Obliegenheiten des Klägers, Vertheidigers und Richters; Oeffentlichkeit, Mündlichkeit, Unmittelbarkeit; freie Erwägung der Beweise und die Rechtsmittel der Berufung und Nullität.« Warum will man nicht auch das ehrenrätliche Verfahren diesen löblichen Principien anpassen? Warum soll auch noch weiterhin die Rolle des zuständigen ehrenrätlichen Ausschusses erhalten bleiben und ihm die Functionen des Untersuchungsrichters, Anklägers und Richters belassen werden?

In seinen weiteren Ausführungen führte Sectionschef Jekelfalussy an, daß weder in den Dienstreglements noch in der Vorschrift über das ehrenrätliche Verfahren des Duells Erwähnung geschieht, verißt aber darauf, daß im Militärstrafgesetz das XIV. Hauptstück »Von dem Zweikampf« handelt. Zum Schlusse bespricht er die Affaire

Tacoli=Ledochowski und behauptet, daß Graf Ledochowski um eine Revision des ehrenrätlichen Verfahrens und auch um seine Rehabilitation einkommen kann, daß er dieses jedoch nicht gethan hat. Dieser Behauptung müssen wir widersprechen, denn in keinem Paragraph der bezüglichen Vorschrift ist auch nur eine Silbe über eine mögliche Berufung oder Revision enthalten. Jedwede Berufung oder Revision ist nach der Circularverordnung des k. u. k. Reichs=Kriegsministeriums vom 27. November 1884, Präs. Nr. 5120 (R.V. Bl. 47. St.) ausgeschlossen. Eine Berufung war nach dem § 19 der Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren vom Jahre 1871 gestattet und war zu diesem Zweck eine eigene ehrenrätliche Berufungscommission bestimmt. Nach der jetzt in Kraft stehenden Vorschrift ist jede Berufung oder Revision ausgeschlossen. Es sind uns Fälle bekannt, daß man ehrenrätlich verurtheilte Officiere, welche an höchster Stelle um eine im Gnadenweg zu verfügende Wiederaufnahme des Verfahrens bittlich wurden, unter Hinweis auf die Vorschrift abgewiesen hat, trotzdem sie sich verpflichtet hatten, den Nachweis für ihre Unschuld zu erbringen.

In der »Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren vom Jahre 1884«, Seite 27, ist ein Capitel überschrieben mit: »Von dem Verfahren über Gesuche [und Cadeten]¹⁶⁷ ehemaliger Officiere um Wiedererlangung ihrer Charge.« (§ 37. Ueberweisung von derlei Gesuchen an den ehrenrätlichen Ausschuß).

[>] Officiere und Cadetten, welche, nachdem sie, um der ehrenrätlichen Behandlung zu entgehen, ihre Charge (Cadettenauszeichnung) abgelegt haben (§ 21) oder derselben infolge eines ehrenrätlichen Beschlusses oder wegen eines keinen Ehrenmakel nach sich ziehenden Verschuldens im strafgerichtlichen Weg[e] verlustig geworden sind, können ausnahmsweise wieder in die Lieutenantscharge befördert, bezw. zu Cadetten ernannt werden, wenn sie noch wehrpflichtig sind und durch einen nach Beschaffenheit des Falles zu bemessenden Zeitraum vollständige Proben der Besserung abgelegt, ihr früheres Verschulden nach Möglichkeit gutgemacht und ihre sonstige Eignung zur Beförderung erwiesen haben. [>] In der Ueberschrift dieses Capitels wird von der

¹⁶⁷ Die »Cadeten« in der »Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren« (Anm. 25) durchgängig in der französischen Form. Das Folgende, Rechtschreibung ausgenommen, wörtliches Zitat (ebd., S. 27).

Wiedererlangung ihrer Charge gesprochen, während uns der § 37 belehrt, daß nur die Lieutenantscharge wiedererlangt werden kann, daher ein älter gedienter Officer, wenn er z.B. Hauptmann oder Stabsofficer war und nicht mehr wehrpflichtig ist, die Wiedererlangung seiner Charge nicht erbitten kann. Graf Ledochowski ist noch wehrpflichtig und wurde daher zum Soldaten der niedersten Soldclasse in die Reserve übersetzt. Er kann, wenn er um die Wiedererlangung seiner Charge bittlich werden sollte, nur die Lieutenantscharge erhalten, und das könnte doch nicht als Rehabilitirung angesehen werden, dies wäre doch nur eine Degradation, denn er war ja bis zu seiner ehrenrätlichen Entlassung Generalstabshauptmann. Es ist daher unbegreiflich, wie von so maßgebender Stelle derartige Behauptungen aufgestellt werden können.

In der österreichischen Delegationssitzung am 7. Juni d.J. hat Dr. Sylvester¹⁶⁸ folgende Interpellation eingebracht:

»An den Reichs=Kriegsminister wird die höfliche Anfrage gestellt, ob die Absicht besteht, die »Vorschrift über das ehrenrätliche Verfahren im k. u. k. Heer vom Jahr 1884« auch weiterhin in Wirksamkeit zu belassen. Diese höfliche Anfrage geschieht aus dem Grunde, weil uns diese Vorschrift nicht nur als sehr veraltet, sondern auch in jeder Weise als sehr reformbedürftig erscheint, denn dieselbe lehnt sich zu sehr an das ganz veraltete Militär=Strafgesetz an. – Hier wie dort vereinigen sich die Functionen des Anklägers, Untersuchungsrichters und Richters in einer Person. Jedermann muß sofort bei Durchsicht dieser Vorschrift die ganz ungerechtfertigte, allzuweitgehende und große Einflußnahme auffallen, die dem zuständigen »ehrenrätlichen Ausschuß«, welcher aus vier Personen besteht, eingeräumt ist.

Dieser »ehrenrätliche Ausschuß« leitet die Vorverhandlung, führt dann in weiterer Folge das Untersuchungsverfahren durch, verfaßt auf Grund dieser Untersuchung den »gutachtlichen Vortrag« und stellt schließlich auch den »Antrag«. – Er stimmt in der durch seine Einflußnahme einberufenen Officersversammlung mit ab. – In weiterer Folge tritt dieser »ehrenrätliche Ausschuß«, welcher aus vier Personen besteht, in den einberufenen, aus neun Mitgliedern im Ganzen bestehen-

¹⁶⁸ Dr. jur. Julius Sylvester (1854–1944) war Reichsratsabgeordneter der Deutschen Volkspartei (1897–1918) und Präsident des Abgeordnetenhauses.

den »Ehrenrath« ein und stimmt hier wieder über seinen eingebrachten »Antrag« ab, so daß, da die Beschlüsse mit Stimmenmehrheit gefaßt werden, nur eine einzige Stimme nothwendig ist, um das Urtheil über den Beschuldigten zu sprechen.

Eine große Härte ist es, das[!] man den betreffenden Officier ohne jede Altersversorgung entläßt, und daß demselben eine Berufung unmöglich ist. Dem pensionirten Officier, welcher ehrenräthlich verurtheilt wird, beläßt man den Ruhegehalt, dem activen Officier wird derselbe auch dann vorenthalten, wenn er selbst mit Auszeichnung im Frieden wie im Krieg gedient hat.

Die Kriegsverwaltung wird ersucht, dahin zu wirken, daß eine neue, den modernen Anschauungen vollkommen entsprechende »Vorschrift für das ehrenräthliche Verfahren« ausgearbeitet werde, nach welcher mit vollster Gerechtigkeit Beschlüsse gefaßt werden können. – Die bisherige Vorschrift schließt jede Gerechtigkeit vollständig aus.

Bei Schaffung einer neuen Vorschrift müßten folgende Punkte ganz besonders berücksichtigt werden: 1. Der ehrenräthliche Ausschuß darf nicht in den Ehrenrath eintreten und in der Officiersversammlung nicht mitstimmen. 2. Die Abstimmung in der Officiersversammlung muß eine geheime sein. 3. Zur Vertheidigung ist jeder Officier ausnahmslos zuzulassen und darf die Uebernahme dieser Stelle nicht von der Erlaubniß des Regimentscommandanten abhängen. 4. Jedem Beschuldigten steht das Berufsrecht zu. 5. Der zur Entlassung verurtheilte Officier hat unter allen Umständen Anspruch auf ein Ruhegehalt, entsprechend seinen Dienstjahren. 6. Um der vollen Gerechtigkeit wenigstens nachträglich Geltung zu verschaffen, ist von Diensteswegen eine »ehrenräthliche Berufungscommission« einzusetzen, welche alle nach der Vorschrift vom Jahr 1884 gefällten ehrenräthlichen Aburtheilung einer Revision zu unterziehen hätte.

Der bezüglichlichen Beantwortung dieser Interpellation wird mit um so größerem Interesse entgegengesehen, weil es eine Schande wäre, wenn die vorerwähnte Vorschrift, welche jeder Gerechtigkeit Hohn spricht, auch noch im 20. Jahrhundert Geltung haben sollte. Auf diese Interpellation hat der Kriegsminister bisher noch keine befriedigende Antwort ertheilt. Es besteht daher die Absicht, in der nächsten Tagung der Delegationen eventuell eine entsprechende Beantwortung dieser Anfrage zu erzwingen. Zum Schluß wollen wir, um Mißverständnissen vorzu-

beugen, nachdrücklich betonen, daß wir die Existenzberechtigung der ehrenrätlichen Institution nicht bezweifeln wollen, im Gegentheile für sehr nothwendig halten, und daß sich unsere Ausführungen einzig und allein gegen die »Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren vom Jahre 1884« richten, und zwar deshalb, weil dieselbe jede wirkliche Gerechtigkeit nicht nur vollkommen ausschließt, sondern auch den modernen Anschauungen absolut nicht entspricht. Ueber die stattgehabte ehrenrätliche Maßregelung des gewesenen Oberarztes in der Evidenz der k. k. Landwehr Dr. Arthur Schnitzler sind wir jedoch befriedigt und glauben, daß für ein Subject, das so niedriger Denkungsart ist, daß es sich davor nicht scheut, den Stand, dem anzugehören es gewiß nicht würdig war, zu besudeln und in den Augen anderer herabzusetzen, ein moralischer Fußtritt viel zu wenig ist.

E-s.

Kikeriki, Wien, 18. 7. 1901

Aus dem Tagebuch eines alten Ganef.

Mer soll die Begnadigung des Leopold Hülsner nix vor der Degradirung des Aaron **Schnitzler** loben!

Kikeriki, Wien, 18. 7. 1901

Neuestes.

Herr Arthur Schnitzler hat das gesammte Officierscorps zum Duell gefordert.

Herr K. H. Wolf erklärt alle diejenigen, die ihm keine Cassette geschickt haben, für »satisfactionsunfähig«.

Das wieder hergestellte Rhinoceros von Schönbrunn hat sich der Los von Rom-Bewegung angeschlossen.

Leutnant Gustl, der vom Schnitzler
Als ein Feigling hingestellt,
Der nicht Mut noch Ehre kennt
Und als Kneifer sich gefällt:
War der etwa nicht ein Jude,
Wie es Schnitzler ist und bleibt?
Und wenn ja, warum dann klagen,
Daß ein Jud' 'nen Jud' beschreibt?
Schnitzler kann doch das nur sagen,
was er selber glaubt und fühlt,
Anders denken, anders schreiben,
Könn't er nur, wenn er's wo stiehlt.

Preussische Jahrbücher 105, Juli 1901, S. 165–169, S. 169

Von *Arthur Schnitzler* liegen drei, bei S. Fischer, Berlin 1901, erschiene Bücher vor. Das fünftaktige Schauspiel »*Der Schleier der Beatrice*«, der Roman »*Frau Bertha Garlan*« und die Novelle »*Leutnant Gustl*.«

[...]

»*Leutnant Gustl*« ist eine ganz nette Harmlosigkeit, harmlos auch dann, wenn der Autor das Werkchen etwa satyrisch gemeint haben sollte. Das Publikum hat viel Gefallen daran gefunden; denn es liegt schon die vierte Auflage vor.

Max Lorenz.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Zit. nach Lindken (Anm. 6), S. 65.

¹⁷⁰ Max Lorenz (1871–1907), Journalist und Schriftsteller (vgl. Die Litteratur am Jahrhundertende. Stuttgart 1900), schrieb regelmäßige Literaturkritiken u. a. für die »Preuß. Jahrbücher«, die »Zeit« und den »Tag«.

Romane und Novellen

[...]

Lieutenant Gustl. Von Arthur Schnitzler, illustriert von M. Coschell. Berlin, S. Fischers Verlag 1901.

Diese kleine Novelle Arthur Schnitzlers ist ein grosses Kunstwerk. Es wird wohl nicht viele Bücher geben, die in knappen 80 Seiten so viel sagen, die in so engem Raume nicht nur ein ganzes Menschenleben, nein, das Fühlen, Denken, die Ehrbegriffe und Lebensgewohnheiten eines ganzen Standes so prächtig und wahr zu schildern vermögen. Man kennt ja die meisterhafte Art wie Schnitzler sich in jede seiner Gestalten vertieft, wie er mit seltener Gewissenhaftigkeit all den Problemen auf den tiefsten Grund geht, die er aufrollt. Er ist ein grosser Psychologe, ein Mensch, der, trotzdem er immer nur die Wahrheit, das wirkliche echte Leben schildert, ein Dichter in des Wortes reinster Bedeutung geblieben ist. Aber er ist nicht nur ein Dichter, er ist auch ein Stilkünstler allerersten Ranges. Er ist vielleicht der einzige deutsche Novellist, den man den bedeutenden Franzosen gleichstellen kann. All' seine bisherigen Arbeiten sind daher nicht blos prachtvolle, lebensgetreue Geschehnisse, sondern auch Wunderwerke deutscher Stilkunst. Wie Schnitzler das Wort meistert, hat er wohl am schönsten im *Lieutenant Gustl* gezeigt. Es ist ein edler Genuss, dieses Büchelchen zu lesen, das durch sein ernstes, tiefes Problem einerseits zum Denken anregt, andererseits jeden, der graziösen und eleganten Stil liebt, in hohem Grade fesseln wird. Schnitzler hat in dieser seiner Novelle wohl sein reifstes Werk geschaffen.

Graz

Hugo Öhler.¹⁷¹

¹⁷¹ Hugo Oehler (1877–1941 deportiert), Schriftsteller und Dramaturg. Schnitzler erwähnt seinen Namen (Begegnung?) im Tagbuch am 4. April 1900.

Variante.

(Nachdem Herr Schnitzlerleben seines Officiersgewandes verlustig geworden.)

Mein lieber Aaron Schnitzlerleben,
Du brauchst Dich nix erboßen,
Du bleibst ä Ueberdichter auch –
In alten Unterhosen ...!

*Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 3, Heft 21, August 1901, Sp. 1500f.*¹⁷²

Romane und Novellen.

Frau Bertha Garlan. Roman von Arthur Schnitzler. Berlin, S. Fischer, Verlag. 1901. 256 S. 3 M.

Lieutenant Gustl. Novelle von Arthur Schnitzler. Illustriert von M. Coschell. Berlin, S. Fischer, Verlag. 1901. 80 S. 1 M.

Schnitzler ist ein Künstler der Episode, des Zwischenfalls. Was er mit Vorliebe behandelt, sind Wendungen und Hemmungen, nicht Wandlungen und Entwicklungen. [...]

Die Novelle »Lieutenant Gustl«, die fast zugleich mit dem Roman [»Frau Berta Garlan«] erschien, hat noch ausgeprägteren Episodencharakter; sie ist nur das Intermezzo einer Nacht. Leutnant Gustl glaubt sich erschießen zu müssen, weil er am Abend von einem Bäckermeister – übrigens ohne Zeugen – beschimpft worden ist und sich gegen den viel stärkeren Civilisten nicht hat wehren können, sieht sich aber am frühen Morgen dieser Notwendigkeit enthoben, weil noch in derselben Nacht den andern der Schlag getroffen und der Vorgang nun keinen lebenden Mitwisser mehr hat. Der Fall ist ziemlich raffiniert gestellt und gelöst, das ganze Büchlein mehr ein Kunststück, als ein Kunstwerk. Gezeigt sollte

¹⁷² Das »Literarische Echo« (1898–1943), führende Literaturzeitschrift mit wissenschaftlichem Anspruch und umfangreichem Rezensions- und Referateteil.

werden, was in dem Kopfe eines k. k. österreichischen Leutnants vorgeht, der durch eine plötzliche und zufällige Beleidigung seiner vermeintlichen Offiziersehre zu dem Ergebnis kommt, daß er auf der Welt nichts mehr zu suchen hat. Zu diesem Zwecke bedient sich Schnitzler einer Technik, die früher einmal ähnlich der verstorbene Richard v. Meerheimb¹⁷³ unter dem Namen Psychodrama in die Litteratur einzuführen versuchte, d. h. er läßt seinen Helden im Geiste monologisieren. Wenn ein dringendes Bedürfnis für ein neues Fremdwort vorhanden wäre, würde ich sagen, er giebt ein Psychogramm von dem, was im Innern seines uniformierten Todeskandidaten vor sich geht. Die glänzende Virtuosität, mit der das geschieht, täuscht über die innere Unwahrscheinlichkeit des Verfahrens hinweg, aber irgend ein tieferes Interesse kann dieser auf die Spitze getriebene Vorfall noch weniger erwecken, wie der Fall Garlan, nicht einmal als Beitrag zu der vielumstrittenen Frage der Offiziersehre. Wenn ein Mensch von so simpelhafter Beschränktheit wie dieser Leutnant Gustl aus blödem militärischem Herdentrieb in den Tod geht oder gehen will, so verliert weder die Menschheit noch die k. k. österreichische Armee an solcher Pflanze das geringste, und man versteht nicht einmal, was durch ein Opfer von solcher Qualität gegen verrostete militärische Anschauungen bewiesen werden soll. Daß sich Gustl selber einredet, er müsste sich totschießen, kann für den Leser keine Ueberzeugungskraft haben; denn es ist ja gar nicht das Gefühl des Beschimpftseins, das ihn dazu treibt (sonst müßte er sich schließlich erschießen, trotzdem seinen Beleidiger der Schlag getroffen hat), sondern nur die Furcht, daß der andere das Erlebnis verraten könnte, eine Möglichkeit, gegen die verschiedenes spricht. Der gute Gustl, wie Schnitzler ihn zeichnet, hätte sich wahrscheinlich auch ohne den Schlaganfall des Bäckermeisters die Sache im kritischen Moment noch überlegt und sich gesagt, daß er einstweilen zum Totschießen faktisch noch keinen Grund habe und vielleicht auch fernerhin nicht haben werde. Ergel, um mit Hamlets Totengräber zu reden, entbehrt die kleine Geschichte völlig des ernsthaften Hintergrundes, dessen sie bedürfte, um mehr zu sein, als eine geschickt ersonnene und virtuos erzählte Anekdote. Dank dem für den beschränkten Zi-

¹⁷³ Richard Albert von Meerheimb (1825–1896), Oberst und Dichter, verfaßte u. a. »Psychodramen-Welt. Material für den rhetorisch-declamatorischen Vortrag« (Berlin: Oscar Parrisius 1887).

vilistenverstand unbegreiflichen Ehrenratsspruch, durch den Schnitzler kürzlich des Offizierscharakters verlustig erklärt wurde, hat das Büchlein im Handumdrehen acht Auflagen erleben dürfen.

J. E.¹⁷⁴

Die Zeit, Nr. 361, Wien, Samstag 31. August 1901, S. 137

Neueste Dichtungen von Arthur Schnitzler.

[...]

»Lieutenant Gustl« ist durch die unerfreulichen Folgen, welche die Veröffentlichung des Werks für den Verfasser nach sich zog, in allen Tageszeitungen genannt worden. Auch sehr militär=fromm gesinnte Leser werden nicht recht verstehen, wie die Novelle im österreichischen Offizierscorps so schweres Aergernis erregen konnte. Zum Idealmenschen fehlt dem leichtsinnigen Lieutenant Gustl freilich recht viel, aber es ist doch sehr fraglich, ob auch bei strenger Auffassung des militärischen Ehrbegriffes Gustl sich des Officiersstandes unwürdig macht, wenn er durch den zufälligen Tod seines Beleidigers die Sache für erledigt ansieht. Sein fester Todesentschluß hat doch zur Genüge bewiesen, dass es ihm mit der Reinerhaltung des Ehrbegriffes, wie er im Kameradenkreise einmal festgestellt ist, bitterer Ernst ist. Im alten spanischen Drama würde zweifellos die Dichter und Publicum beherrschende Auffassung, trotz dieses glücklichen Todesfalles des handfesten Bäckermeisters, den freiwilligen Sühnetod des Caballero gefordert haben. Unter den modernen Lesern werden wenige den lebenslustigen, durch manche Züge unsere Theilnahme weckenden Lieutenant zum Tode verdammen, und jedenfalls war der Gustl, dessen Bekanntschaft wir gemacht haben, gar nicht einer solch tieferen Auffassung des Ehrbegriffes fähig, dass er sich gesagt hätte: der Schimpf haftet an mir, ob jemand darum weiß oder nicht, und darnach heroisch gehandelt hätte. Es wird in Oesterreich wie in anderen Ländern genug Officiere geben, die so denken und handeln würden, aber ein großer Theil, vor allem der noch jungen, noch nicht durch den Ernst des Lebens erzogenen Officiere wird wie Lieutenant Gustl

¹⁷⁴ Josef Ettlinger (1869–1912), Literaturhistoriker, Übersetzer aus dem Französischen und Kritiker, war der Herausgeber des »Literarischen Echos«.

handeln. Und die Vorführung eines solchen, eben noch unreifen jungen Mannes wird nach dem Empfinden der meisten civilistischen wie militärischen Leser keinen Angriff auf Staatsanschauungen enthalten, wie sie tendenziös verletzend etwa in Sudermanns »Ehre« erhoben worden sind. Nachdem einmal die Novelle vor ein anderes Forum, als das der ästhetischen Beurtheilung gebracht worden ist, war eine Stellungnahme zu jener Frage nicht zu vermeiden. Als Dichtung fordert »Lieutenant Gustl« nach der technischen Seite zu einem Vergleiche mit Gerhart Hauptmanns novellistischer Studie »Der Apostel« heraus. Hier wie dort haben wir die Entwicklung eines Seelenzustandes als den eigentlichen Inhalt. Bei Schnitzler folgt aber der höchsten Anspannung die heitere Auflösung, der Held wird aus seinem toddrohenden Vorstellungskreise durch den Kobold Zufall gerettet, während Hauptmanns Held in der Flut der auf ihn andrängenden Wahnvorstellungen rettungslos versinkt. Als novellistische, psychologische Studien mehr, denn wie als wirkliche Novellen dürften beide Werke zu bezeichnen sein. Während aber Hauptmann als Autor die Umgebung schildert und uns als einer, der gleichsam in das Innere des Apostels hineinschaut, von dessen wachsender Geistesverwirrung berichtet, hat Schnitzler mit technischer Virtuosität sich jeder Einsmischung des Erzählers enthalten. Vom ersten bis zum letzten Worte, von der Langeweile über die ernste Concertmusik bis zum inneren Jubel über die Mittheilung des schläfrigen Kellners, haben wir es nur mit dem Helden selbst als Sprechenden oder vielmehr Denkenden zu thun, denn den ganzen äußeren und inneren Vorgang erfahren wir ja nur als Theilnehmer von Gustls Gedankenmonolog. Selbst die Beleidigung, welche der thöricht von Gustl gereizte Bäckermeister dem entwaffneten Officier an den Kopf schleudert, erfahren wir nur aus Gustls Gedanken, die für den Leser eben die Monologform annehmen. Freilich hätte Schnitzler dabei besser gethan, Gustls Gedankengänge etwas abzukürzen[.] Im Verhältniß zu dem knappen Inhalt und zu der gewählten Form ist die Novelle zu lang gerathen trotz des urwüchsig frischen Tones, der in jedem einzelnen Zuge festgehltenen Lebenswahrheit.

Breslau

Max Koch.

Neuestes.

Die deutschfortschrittlichen Landtagsabgeordneten in Böhmen haben sich zur Sicherung eines anständigen Begräbnisses in einen Leichenverein einschreiben lassen.

Die Ernennung des Arthur Schnitzler zum Kriegsminister wird als unmittelbar bevorstehend bezeichnet.

Die Umschau 5, 1901, S. 911–913, 925–928; hier S. 913

Neue Belletristik.

Von Paul Pollack.

[...] Das bedeutendste an der Novelle *Leutnant Gustl* ist zweifellos der Umstand, dass Arthur Schnitzler, der den Rang eines k. k. Regimentsarztes in der Reserve bekleidete, wegen der Veröffentlichung dieser Novelle durch ehrenrätlichen Spruch dieser Charge verlustig erklärt wurde. »*Leutnant Gustl*« behandelt das Problem der sog. »Ehrennotwehr«; d. h.: ein Offizier hat auf der Strasse jede Beleidigung sofort mit der Waffe zu rächen. In einer Theatergarderobe gerät Leutnant Gustl in einen Wortwechsel mit einem Bäcker. Als der Offizier den Degen ziehen will, ergreift der Bäcker seine Hand und hält sie fest, wobei er »dummer Bub« schimpft. Nach dem Ehrenkodex fühlt sich der Offizier verpflichtet, sich eine Kugel vor den Kopf zu schießen. Er irrt die ganze Nacht im Prater umher, ohne den Mut zum Selbstmord zu finden. Morgens geht er noch einmal in sein Kaffeehaus frühstücken; dann will er sterben. Da erfährt er, dass den Bäcker bei Nacht der Schlag getroffen habe und unterlässt den Selbstmord.

Ein Künstler von Arthur Schnitzlers Rang, hat auch einmal das Recht, ein unscheinbares Thema wie das obige aufzugreifen, denn auch so ist er vor dem Verdacht sicher, dass diese Selbstbeschränkung ein Notbehelf poetischer Armut sei. [...]

Der Fall Schnitzler^{*)}.¹⁷⁶

Eine unbefangene Betrachtung von **Theodor von Sosnosky**. Bücher haben ihre Schicksale. Eine Novelle, die der Tagespresse einer Weltstadt Anlaß zu leidenschaftlichen Leitartikeln gibt, das ist ein Schicksal, das einem belletristischen Buche noch kaum je widerfahren sein dürfte.

Dieser außerordentliche Fall hat sich jüngst in Wien ereignet und das Buch, das sich dieses Ausnahms=Schicksals rühmen darf, ist Arthur Schnitzler's Novelle »Lieutenant Gustl« (Berlin, S. Fischer). Sie hat für ihren Autor die bedeutsame Folge gehabt, daß er von einem militärischen Ehrenrate seiner militärischen Charge (als k. k. Landwehr=Oberarzt in der Evidenz) entkleidet wurde.

Die liberale Presse sah hierin einen Uebergriff des ihr verhaßten »Militarismus« und benützte die schöne Gelegenheit, gegen ihn zu Felde zu ziehen, dabei vielleicht von der süßen Hoffnung erfüllt, den »Fall Schnitzler« zu einer Haupt= und Staatsaktion und neuen Auflage der »Affaire Dreyfus« aufzubauschen, was ihr in Anbetracht der bevorstehenden Sauergurkenzeit [!] sicherlich doppelt willkommen gewesen wäre. Die antilibérale Presse dagegen wetterte gegen die liberale und »jüdische« Frechheit, die sich an der Ehre der Armee vergreife und pries den Beschluß des Ehrenrats als einen durchaus gerechten Akt der Abwehr derartiger armeefeindlicher Tendenzen.

Eine unbefangene, objektive Beurteilung und Erörterung dieses Falles hätte man in der gesamten Wiener Tagespresse vergebens gesucht.

Unter solchen Umständen ist es daher keineswegs überflüssig, wenn im Folgenden der Versuch gemacht werden soll, ihn *sine ira et studio* zu

*) Wir müssen vorausschicken, daß wir mit einzelnen Behauptungen und Folgerungen dieses Artikels nicht einverstanden sind und wir werden auch an den betreffenden Stellen unseren Einwand zur Geltung bringen. Trotzdem gewähren wir der Arbeit sehr gerne Raum in unserem Blatte, da sie – entgegen den über diesen Gegenstand veröffentlichten Aufsätzen – mit Unbefangenheit und Fachkenntnis an ihre Aufgabe herantritt. Die Schriftleitung.

¹⁷⁵ Neue Bahnen. Zeitschrift für Kunst und öffentliches Leben (1901–1905), Wien: Verlag der »Neuen Bahnen« (ab 1902: Halbmonatsschrift); erschien unregelmäßig. Darin aufgegangen ist Hugo Greinz' (1873–1946) Zeitschrift »Der Kyffhäuser« (1899–1902) (Linz).

¹⁷⁶ Alle mit Asterisk gekennzeichneten Fußnoten im Original. Zu Sosnosky s. o. S. 79 und S. 210f.

prüfen, wozu jetzt, wo sich die Wogen der Empörung ein wenig geglättet haben, die beste Gelegenheit ist. Daß dies eingehender geschehen wird als es sonst bei einer Bücherbesprechung üblich ist, wird durch die außerordentliche Seltenheit des Falles und die bedeutsame soziale Frage, die er aufrollt, vollauf gerechtfertigt.

Zunächst gilt es einmal festzustellen, was denn der Inhalt der inkriminierten Erzählung ist. Es handelt sich darin um Folgendes:

Lieutenant Gustel [!], ein junger Offizier vom Durchschnittstypus, geräth nach einem Konzert im Gedränge der Garderobe mit einem Bäckermeister in einen kurzen Wortwechsel, wird von diesem »dummer Bub« geschimpft und gewaltsam daran verhindert, zur Tilgung dieser Insulte den Säbel zu ziehen. Merkwürdigerweise hört und sieht niemand Etwas von dieser Szene. Dennoch fühlt der Lieutenant die Verpflichtung, sich das Leben zu nehmen, denn der Gedanke an die ungetilgte Beschimpfung, die ihm angethan worden, ist ihm unerträglich; daß der Bäcker ihm zugeflüstert hat, er wolle über die Sache schweigen, kann daran nichts ändern, denn er will seine Ehre nicht von der Gnade dieses Menschen abhängig machen, und es genügt ihm schon, daß ein einziger Mensch von seinem Unglück weiß, um so nicht weiter leben zu wollen. Er ist also fest entschlossen, sich zu töten. In seiner Aufregung irrt er durch die nächtlichen Straßen bis in den Prater hinunter, verbringt daselbst den Rest der Nacht auf einer Bank und tritt am frühen Morgen den Heimweg an, um sich zu Hause zu erschießen. Vorher sucht er aber, trotz seiner Aufregung hungrig geworden, sein Kaffeehaus auf, um zu frühstücken. Hier erfährt er, daß der Bäckermeister, der gleich ihm ein Stammgast dieses Kaffees ist, in der Nacht vom Schläge getroffen worden und gestorben ist. Der Tod dieses Mannes, des Einzigen, der von dem Mackel [!] auf seiner Ehre gewusst hat, gibt ihm das Leben wieder. Niemand auf der Welt weiß es jetzt, also darf er am Leben bleiben.

Das ist in Kürze der unläugbar interessante Vorwurf. Die wahrhaft brillante Technik, mit der ihn der Autor ausgeführt hat, verleiht der Novelle noch einen ganz besondern Reiz; er erzählt sie nämlich nicht in objektiver Form, legt sie auch nicht nach der veralteten, unnatürlichen Manier dem Lieutenant in den Mund oder in die Feder, sondern gibt sie so, wie sie sich in dessen Seele abspielt, und zwar in der aphoristischen, nicht auf schönen Satzbau u. s. w. bedachten Weise, in der man eben zu denken pflegt. Statt z. B. zu schreiben: Der Lieutenant fragt sich, wie lang

es denn noch dauern solle, und zog seine Uhr zu Rate, schreibt er also: »Wie lang wird es denn noch dauern?« Ich muß auf die Uhr schauen ... schickt sich wahrscheinlich nicht ... aber wer sieht's denn?« diese neu- und eigenartige Darstellungsform, die für größere Erzählungen wohl kaum durchführbar wäre, wirkt in dieser kurzen Geschichte aber ganz außerordentlich.

Daß die Seelenkämpfe des jungen Mannes mit virtuoser Freiheit wiedergegeben sind, kann bei Schnitzler nicht wundern; sie sind ebenso fein und sorgfältig als die dem Text der Buchausgabe beigegebenen Illustrationen von M. Coschell plump und nachlässig.

Ueber diesen großen Vorzügen der Arbeit, die abzuläugnen nur völliger Unverstand oder blindwütige Parteilichkeit im Stande ist, und die sie zu einer der besten des Autors stempeln, darf man aber nicht vergessen, daß sie auf bedenklich schwachen Füßen steht, daß die Prämissen, auf denen die Erzählung aufgebaut ist, nichts weniger als sicher und fest sind: daß ein Wortwechsel in einer Garderobe, wo Mann an Mann gedrängt nach seinen Ueberkleidern langt, völlig unbemerkt bleiben soll, ist sehr, sehr unwahrscheinlich, und noch unwahrscheinlicher wird die Sache, wenn man glauben soll, der Bäckermeister habe den Säbelgriff des Lieutenants so fest gehalten, daß dieser von seiner Waffe nicht Gebrauch machen konnte. Eine derartige Szene kann doch nicht unbemerkt bleiben! Auf dieser Unwahrscheinlichkeit beruht aber die ganze Handlung, sie steht und fällt mit ihr.

Es fragt sich nun: was ist es, das diese Erzählung in den Augen des militärischen Ehrenrats zu einem so schweren Vergehen gegen die Offizierschre macht, daß er sich veranlaßt fühlte, ihren Autor der Offizierscharge zu entkleiden?

Wie es scheint, ist es die Handlungsweise des Lieutenants Gustel; wenigstens schreibt die »Reichswehr« darüber: »Wo lebt denn ein so jämmerliches, charakterloses Subjekt, ein so widerlicher Ignorant und Zyniker wie dieser Lieutenant Gustl?« Nun, ich denke, die Antwort auf diese Frage ist sehr einfach: überall lebt er, wo es Offiziere gibt! Das soll durchaus nicht etwa eine Herabsetzung des Offiziersstandes sein, das ist nur die Wahrheit und keineswegs eine Schande für diesen, denn dieser Lieutenant Gustl ist weit davon entfernt, ein »jämmerliches Subjekt« zu sein, sondern ist nicht mehr und nicht weniger als ein Durchschnittstypus, ein Mensch wie er im Zivil und Militär in unge-

zählten Exemplaren zu treffen ist; ja er ist sogar ein sympathischer, zum mindesten nicht antipathischer Mensch; freilich ist er ein leichtsinniger Patron, der ziemlich gedankenlos in den Tag hineinlebt, keine Bedenken trägt, arge Schulden zu machen, und dessen Horizont nicht viel über den Dienst und die Weiber hinausreicht; aber ich denke, ebendasselbe läßt sich mit vollster Sicherheit und Berechtigung von hunderten von jungen Männern im Allgemeinen und von jungen Offizieren im Besonderen behaupten. Es wird aber niemand einfallen über diese unfertigen, unausgereiften Menschen, aus denen noch tüchtige Männer werden können, wenn sie die Zeit und das Leben einmal in ihre harte Schule genommen hat, den Stab zu brechen und sie als eine Schande ihres Standes in Acht und Bann zu thun. Es ist also auch nicht der geringste Grund dafür da, diesen Lieutenant Gustl deshalb ein »jämmerliches Subjekt« zu nennen, Es ist um so weniger Grund, als dieser junge, leichtsinnige Durchschnittsmensch von dem Moment an, da ihn das Unglück ereilt, bei aller Banalität zu einer gewissen tragischen Größe heranwächst, die nicht nur unser Mitleid, sondern unsere vollste Hochschätzung erweckt. Man denke nur: ein junger, lebenslustiger Mensch sieht sich urplötzlich mitten in seinem Jugendglück vor die Alternative gestellt, entweder mit einem Mackel auf seiner Ehre weiter zu leben oder sich zu töten, und ohne sich lange zu besinnen, entschließt er sich, seinem Leben ein Ende zu machen. Darin liegt doch ein gewisser Heroismus, denn man muß sich dabei vor Augen halten, daß der Selbstmord in diesem Falle nicht den einzigen Notausgang bedeutet, der den Verbrecher oder Spieler vor Schande und Elend bewahrt, sondern nur ein freiwilliges Opfer auf dem Altar eines überspannten, ungerechten Ehrbegriffes. Lieutenant Gustl hat nicht wie der Defraudant oder Spieler eine Schuld zu sühnen, denn er hat nichts verbrochen; es war nichts anderes als ein unglücklicher Zufall, der auf seine Standesehre einen Mackel geworfen hat; seine allgemein menschliche Ehre bleibt unberührt; auch wenn er des Kaisers Rock ausziehen müßte, würde niemand, auch kein Offizier, Bedenken tragen können, ihm die Hand zu reichen. *) Dennoch zieht er den Tod vor. Man sollte nun meinen, ein solcher Mann sei kein »jämmerliches Subjekt« wie die »Reichswehr« schreibt, sondern eher ein Held. Warum also der Schimpf? Offenbar nur darum, weil der Lieute-

*) ? ! (Die Schriftleitung.)

nant seinen Entschluß nicht ausgeführt, weil er sich nicht getötet hat. Nun, ich denke, an seiner Stelle hätte unter tausenden von Offizieren kaum Einer anders gehandelt. Warum auch? der Einzige, der von dem Mackel auf seiner Standesehre gewußt hat, ist tot, und damit ist für ihn jeder hinreichende Grund entfallen, sich das Leben zu nehmen. Ich höre entrüstet einwenden, für den Ehrenmann müsse es gleichgiltig sein, ob die Verletzung seiner Ehre der Welt bekannt sei oder nicht; es genüge, daß er sich vor sich selber schämen müsse, um daraus die letzten Konsequenzen zu ziehen. Wer dies nicht thut, sei eben ein Feigling. Ganz schön, das trifft aber doch nur dann zu, wenn eine wirkliche Schuld vorliegt, wenn der Betreffende selber seine Ehre befleckt hat. Der Defraudant, der Vaterlandsverräter, der Meineidige haben dies gethan, sie sind in ihren eigenen Augen Verbrecher, gleich viel, ob die Welt es weiß oder nicht. Der Fall des Lieutenants Gustl liegt aber ganz anders. Seine Menschenehre bleibt unberührt, sie kommt gar nicht in Frage, denn er hat sich nichts zu schulden kommen lassen; seine Standesehre ist aber vollständig gewahrt, wenn niemand den Makel sieht, den ein böser Zufall ihr zugefügt hat. Nur ein Mann von hypertrophisch feinem, ja krankhaftem Ehrgefühl würde sich an Lieutenant Gustls Stelle anders benommen, d. h. sich erschossen haben. Jedenfalls hat niemand das Recht, diesen zu tadeln, daß er dies nicht gethan hat und seinem jugendlichen Lebensdrange gefolgt ist.

Und trotz alledem soll dieser arme Lieutenant Gustl ein »herzloses, jämmerliches Subjekt« sein!? Da muß sich doch die Frage aufdrängen, ob es denn wirklich der Ehrenkodex des Offiziersstandes verlangt, daß ein ihm Angehöriger sich das Leben nehme, wenn er – ohne eigene Schuld – das wehrlose Opfer eines brutalen Angriffs wird. Angenommen z. B. ein Offizier würde nächtlicher Weile an einem einsamen Orte von einer Schaar angetrunkener Burschen überfallen und trotz aller Gegenwehr wörtlich und thätlich aufs schwerste insultirt. Soll sich der ganz schuldlose Mann, weil ihm dieses Mißgeschick widerfahren ist, töten müssen? Das wäre doch heilloser Wahnsinn, der jedes Fünkchens Vernunft entbehrte. Ein Gesetz oder auch nur ein gesellschaftliches Herkommen, das einen solchen Frevel erheischt, das nicht nur einem Unschuldigen das Todesurteil spricht, sondern alle, die ihm nahestehen, ins Unglück stürzt, ein solches Gesetz oder Herkommen kann es doch gar nicht geben! Und wenn es eines gäbe, dann wäre

es dümmen und schlimmer als die mittelalterlichen »Gottesurteile« unseligen Angedenkens, und die es in Ehren halten, lüden damit eine ungeheuerere Schuld auf sich. Es ist ja wahrlich schon thöricht und hart genug, wenn der arme Teufel, den ein ähnliches Schicksal ohne seine Schuld ereilt hat, den Rock des Kaisers ablegen muß und dadurch in seiner Existenz bedroht, vielleicht vernichtet wird; zu verlangen, daß er auch das Leben von sich werfe, das hieße denn doch nichts anderes als einen Mord begehen, sich auf das geistige und moralische Niveau der alten Moloch=Priester herabdrücken, die ihre Mitmenschen unbedenklich dem Götzen opferten, dem sie dienten. Daß dieses unmenschliche Gesetz, wenn es überhaupt vorhanden sein sollte,*) keineswegs immer zur Anwendung gekommen ist, dafür spricht ein Präzedenzfall, der eine welthistorische Persönlichkeit betrifft.

Als Feldzeugmeister Baron Haynau, der berühmte Alba Ungarns, im Jahre 1852 die Weltausstellung in London besuchte, wurde er vom Publikum, das seinen Namen erfahren hatte, wörtlich und sogar thätlich grob insultirt. Es fiel ihm deshalb aber nicht ein, sich zu töten und auch niemand Anderer dürfte erwartet haben, daß er dies thun müsse. Wenn aber eine so schwere Beschimpfung – er wurde mit Straßenkot beworfen und an seinem langen Schnurrbart gezerrt – einen General, dessen Namen, zumal damals, aller Welt geläufig war, nicht an seiner Ehre schädigen und zum Selbstmord zwingen konnte: wie soll es dann die weit geringfügigere Beleidigung, die dem unbekannten simplen [!] Lieutenant Gustl widerfahren ist?

Aus alldem geht wohl zur Genüge hervor, daß die Handlung der Novelle, das Verhalten des Lieutenants Gustl, auch nicht den geringsten Anlaß bietet, darin eine Verhöhnung und Beleidigung des Offiziersstandes zu sehen.

Das Urtheil des Ehrenrats ruft daher den Anschein schweren Unrechts hervor, um so mehr, als es unläugbar einen hemmenden Eingriff in die Freiheit der Kunst darstellt.

Und dennoch! dieses Urteil ist, wenn man es auch nicht zu billigen braucht, begreiflich, ja, es läßt sich sogar vollkommen rechtfertigen. Das klingt nach dem bisher Gesagten befremdend, ja unverständlich.

*) Im Sinne der Ausführungen der »Reichswehr« scheint es denn doch vorhanden zu sein. (Die Schriftleitung.)

Es ist aber durchaus begründet und berechtigt. Wenn die »Reichswehr« schreibt: »Es gibt keinen Offizier, der die famose ›Studie‹ Schnitzlers gelesen hat und der dabei nicht den subjektiven Eindruck einer Verhöhnung jener Ansichten und Satzungen empfangen hätte, die dem Offizier nun einmal sakrosankt sind«, so ist diese Behauptung zwar zu allgemein und parteilich stilisiert, aber sie dürfte im Großen [!] Ganzen den Nagel auf den Kopf treffen. Thatsächlich wird nicht nur die Mehrzahl der Offiziere, sondern fast jeder Freund der Armee – und im entgegengesetzten Sinne wohl auch jeder Feind – bei oder nach der Lektüre dieser Novelle die Empfindung haben, das hat Einer geschrieben, der die Offiziere nicht leiden kann: Ich selber, der ich dem hochinteressanten Vorwurf und der brillanten Technik der Novelle unbedenklich die höchste Anerkennung zolle, muß gestehen, daß mich die Lektüre erbittert und erregt hat, da ich darin eine deutliche Feindseligkeit gegen den Offiziersstand herausföhlte.

Woher aber dieser Eindruck, da – wie im Vorausgegangenen eingehend erörtert worden, – doch weder die Handlungsweise, noch die Persönlichkeit des Lieutenants auch nur den geringsten Anlaß hiezu bietet? Die bequemste Antwort auf diese Frage wäre: »*C'est le ton qui fait la musique...*«. Aber sie wäre doch zu vag, und keinesfalls würde dieser allgemeine Empfindungs=Eindruck zu einem so harten Urteil berechtigen. Rückt man der Erzählung aber näher an den Leib, so wird man nach sorgfältiger Prüfung einige Stellen entdecken, die unverkennbar verraten, daß der Autor ein Mann ist, der dem Offiziersstande nichts weniger als freundlich gesinnt ist. So erfährt man, daß Gustl nur darum zum Militär gekommen, weil er auf dem Gymnasium nicht gut gethan hat, was der Autor wohl nicht nur für diesen besondern Fall gemeint, sondern auf die Gesamtheit der Offiziere bezogen hat. Oder sollte er damit nicht haben sagen wollen, daß in der Regel nur der Offizier werde, der zu nichts anderem taugt? Er wird es vielleicht in Abrede stellen und beweisen kann man es ihm nicht. Es gibt aber noch viel deutlichere Stellen: da heißt es einmal: »... Die Frau von meinem Hauptmann, das wär' ja doch keine anständige Frau ... ich könnt' schwören: der Libitzky und der Wermutek und der schäbige Stellvertreter, der hat sie auch gehabt ... aber die Frau Mannheimer ... ja das wär' was anders, das wär' doch auch ein Umgang gewesen, das hätt' einen beinah' zu einem andern Menschen gemacht – da

hätt' man doch noch einen anderen Schliff gekriegt ...« Man beachte nur: »die unanständige Offiziersfrau und die hochanständige Frau Mannheimer als typische Gegensätze. *Sapienti sat!* Der Autor wird dagegen vermutlich einwenden, es gäbe unzweifelhaft unanständige Offiziersfrauen und anständige Jüdinnen, es liege somit gar keine Bosheit vor. Das Erste läßt sich nicht bestreiten, aber das Zweite zum mindesten bezweifeln, denn warum ist die unanständige Frau ganz ohne Zwang gerade die Gattin eines Offiziers und die anständige eine Jüdin? Da liegt denn doch die Antwort sehr nahe: weil der Autor allem Anscheine nach den Offiziersstand nicht leiden kann und selbst ein Jude ist, – das ist übrigens noch bei weitem nicht das Schlimmste das liegt in folgender Stelle: »... am liebsten möchten sie (die Sozialisten) gleich's ganze Militär abschaffen; aber wer ihnen dann helfen möcht', wenn die Chinesen über sie kommen, daran denken sie nicht.« Ich frage, welcher österreichische Lieutenant mit fünf hellen Sinnen wird einen solchen Unsinn denken, wie er da Lieutenant Gustl in die Seele gelegt worden ist? Daß Oesterreich jemals von China überfallen werde, ist ja völlig undenkbar, schon aus rein geographischen Gründen. Schnitzler ist auch ein viel zu feiner Kopf, um ernstlich zu glauben, daß ein Offizier solchen Nonsens denke; warum also imputirt er ihm – gegen alle psychologische Wahrscheinlichkeit – seinem Lieutenant Gustl? Offenbar doch nur, um die Zwecklosigkeit des Militärs darzuthun, es als eine lächerliche Institution zu verspotten, die das Reich gegen Kriege schützen soll, die nie kommen. Jemand, dem ich diese schwer belastende Stelle vorhielt, erwiderte darauf, der Autor habe nicht mit Absicht, sondern ganz zufällig gerade Chinesen angeführt, weil eben zur Zeit, als er seine Novelle schrieb, sich die chinesischen Wirren abspielten. Da sei ihm das Wort sozusagen in die Feder gefloßen. Mag sein! dann hat er jedenfalls recht gedankenlos drauf los geschrieben und einem österreichischen Offizier einen Gedanken imputirt, den ein solcher nicht gehabt haben kann. In keinem Falle vermag diese harmlose Deutung der Stelle die andere gravierende Deutung zu widerlegen, denn die liegt näher und niemand kann den, der sich an sie hält, zwingen, sich der ersten anzuschließen; es sei denn, daß der Autor selber feierlich die Erklärung abgegeben hätte, daß ihm jede armeefeindliche Tendenz fern gelegen sei.

Das hat er aber nicht gethan. Er hat die Aufforderung, sich zu rechtfertigen, die ihm vom Ehrenrat zugegangen war, vielmehr völlig ignoriert.

Und darin, nicht in der Novelle, dürfte der eigentliche Grund für das Urteil des Ehrenrats zu suchen sein.

Zur Not würde jene Stelle, die einzige, wo der Autor sterblich ist, ja ausgereicht haben, darauf eine Anklage zu begründen; aber man dürfte kaum fehl gehen, wenn man annimmt, daß sie mit seiner Verurteilung thatsächlich nichts zu thun gehabt hat; die Annahme ist um so wahrscheinlicher, als sie in der mit dem Urteil des Ehrenrats sympathisierenden Presse nirgends erwähnt, offenbar von ihm ganz übersehen worden ist.

Dieses Uebersehen war aber ein bedauerlicher Fehler des Ehrenrats, denn wenn er jene Stelle durch die ihm nahestehende Presse öffentlich angenagelt und als das Substrat seines Verdikts bezeichnet hätte, so wäre der Vorwurf der Ungerechtigkeit von Seiten der liberalen Presse im Voraus erstickt oder doch sehr erschwert worden. Da er dies nicht that, gab er ihr den Anschein der Berechtigung für ihre Anklagen.

Aber nur so weit es die Novelle betraf; ganz anders liegen die Dinge, was den Autor selber anbelangt. Da konnte von einem Unrecht keine Rede sein, denn da lag dessen Schuld offen zu Tage. Der Ehrenrat hätte darum sehr wohl daran gethan, wenn er in seinem Verdikt hierauf das Hauptgewicht gelegt, wenn er durch die ihm nahestehende Presse dies in den Vordergrund gestellt hätte. Er hat das zwar nicht gethan, aber dennoch kann nicht daran gezweifelt werden, daß das entscheidende Moment bei seinem Urteil nicht die Novelle, sondern das Verhalten des Autors gewesen ist. Daß er auf eine gehässige, wie es heißt in beleidigendem Tone gehaltene Besprechung*) seines Buches nicht durch eine Forderung reagirt hat, was ihm vom Ehrenrat zum Vorwurf gemacht worden ist, das darf ihm billiger Weise nicht verübelt werden, und der diesbezügliche Teil der Begründung des ehrenrätlichen Urteils muß als ein arger Mißgriff bezeichnet werden, der nur aus der völligen Unkenntnis der litterarischen Verhältnisse hervorgehen konnte. Wohin sollte es denn führen, wenn ein Schriftsteller jeden beleidigenden Angriff von Seiten der Kritik mit einer Forderung beantworten müßte? Bei der beispiellosen Verrohung des öffentlichen Tones, der heutzutage Mode ist, bei der üblichen Sucht, persönlich zu beleidigen und verdächtigen, hätte mancher Autor das zweifelhafte Vergnügen, sich jede Woche mit einem andern Rezensenten zu schlagen und die Litteraturkritik sänke

*) In der »Reichswehr«.

(Die Schriftleitung.)

damit auf das Niveau des Fechtbodens herab. In diesem Teil thut die Anklage dem Verhalten Schnitzlers also sicher Unrecht. Dadurch jedoch, daß er die Aufforderung, sich zu rechtfertigen einfach ignorirte, hat er sein eigenes Verdammungsurteil gesprochen, denn er hat damit nicht nur seine Pflicht als Landwehrarzt grob verletzt; als welcher er dem Ehrenrathe Rechenschaft schuldig ist, er hat damit das Offizierskorps schwer beleidigt; und schlimmer als das: er hat damit der Vermutung, er sei ein Gegner des Militärs, nur neue Nahrung gegeben; *qui tacet, consentire videtur*. Eine Rechtfertigung seinerseits war um so mehr und in seinem eigensten Interesse geboten, als er schon durch sein Theaterstück »Freiwild« vor einigen Jahren in militärischen Kreisen Mißfallen und Unwillen erweckt hat.¹⁷⁷ Unter solchen Umständen kann es wahrlich nicht Wunder nehmen und darf er sich gewiß nicht beklagen, wenn der Ehrenrat sein anmaßendes Ignoriren und vielsagendes Schweigen als eine Bestätigung des Verdachtes angesehen und ihm den Säbel und Rock nahm, die er so wenig respektirt hat.

Die Logik dieses Vorgehens ist sehr einfach: Wenn er schweigt, so ist es ihm offenbar gleichgiltig, was das Offizierskorps von ihm denkt. Ist dies der Fall, dann ist er zweifellos wirklich ein Gegner des Militärs, sonst müßte ihm sehr daran gelegen sein, diesen Verdacht zu zerstören. Sein Verhalten ist übrigens unbegreiflich, denn wenn er ein Gegner des Militärs ist, dann muß man es – gelinde gesagt – als sehr sonderbar bezeichnen, daß er den von ihm mißachteten Rock nicht längst schon freiwillig abgelegt hat; es hat ihn doch nichts daran gehindert, denn seine Militärzeit ist schon seit einer Reihe von Jahren abgelaufen; daß er seine Charge dennoch beibehalten hat, ist sein freier Wille gewesen.*) Man kann der »Reichswehr« daher nicht

*) Hierin vermögen wir dem Herrn Verfasser nicht beizustimmen. Mehr als einmal geschieht es, daß man die Offizierscharge, für die man nicht die mindeste Vorliebe hat (die etwa vorhandene Vorliebe wird einem gelegentlich der Waffenübungen gründlich ausgetrieben), aus Trägheit (um sich die Schreibereien zu ersparen) beibehält, ohne auch nur daran zu denken. Was die »Reichswehr« vom Federnhute und Säbel sagt, verträgt wegen seiner Albernheit keine Entgegnung. Wir wissen nicht, ob Schnitzler auf »Schleppsäbel und Sturmhut« eitel ist, können aber bei dem unläugbaren Geist, wie er aus seinen Büchern spricht (oft ein Geist, der uns durchaus nicht gefällt, und den wir bekämpfen) unmöglich glauben, daß er so – sagen wir: befangen sein könnte, an Dingen, gegen die er absichtliche Angriffe richtete (woran nicht zu zweifeln ist), Gefallen zu finden und es als höchste Wonne ansehen sollte, mit wallendem Federhute und schepperndem Säbel zu prunken. (Die Schriftleitung.)

¹⁷⁷ s. o. Anm. 109.

Unrecht geben, wenn sie höhnend schreibt: »Warum mußte er so viele Jahre lang Landwehr=Oberarzt in der Reserve bleiben, trotzdem ihn kein Mensch dazu zwingen konnte? Weil sich der Federhut und der Offizierssäbel mitunter doch ganz hübsch machen? Ja, dann ist eine Annehmlichkeit wohl auch einer Rücksicht wert ... Der Schriftsteller Arthur Schnitzler gefiel sich außerordentlich mit Sturmhut und Schleppsäbel und der Oberarzt in der Evidenz der Landwehr Dr. Arthur Schnitzler gefiel sich nicht minder gut im Rüstzeug des liberalen Kämpen, der den Offizierehrbegriff auf seine Stahlfeder speißt. Und das ist um eine Eitelkeit zu viel, um die Eitelkeit des Schleppsäbels und des Sturmhuts. Die hat der Offiziers=Ehrenrat amputiert.« So hat Schnitzler zum Schaden auch noch den Spott. Aber er hat es nicht anders gewollt; nun muß er sein Schicksal tragen; es ist hart aber nicht unverdient. Mag sein, daß er und seine Parteigenossen verächtlich sagen, das Urteil könne für ihn gleichgiltig sein; ich bezweifle doch, daß es ihm gleichgiltig wird, wenn ihm jemand den Gruß versagt, seine Hand nicht nimmt oder ihn sonstwie insultiert und dazu hat jeder das Recht, der sich an das Urteil des Ehrenrats hält. Dieses Damoklesschwert hängt von nun an immer über seinem Haupte

Ein Gutes aber könnte dieser böse Fall doch haben: vielleicht wird man in der k. und k. Armee mit der Ernennung der Reserveoffiziere doch endlich vorsichtiger! Es wäre die höchste Zeit. Der Fall Schnitzler lenkt die Aufmerksamkeit abermals auf diesen dunkeln Punkt.

*Arthur Schnitzler an Theodor Sosnosky, Donnerstag 10. Oktober 1901*¹⁷⁸

Sehr geehrter Herr von Sosnosky,

ich danke Ihnen verbindlichst für die Übersendung Ihres Artikels über den Lieutenant Gustl. Das literarische Leben wäre wahrlich eine angenehme und reinliche Sache, wenn man nur mit so vornehmen Gegnern zu thun hätte wie Sie einer sind. Über die Novelle selbst wollen wir nicht mehr reden; hier ist eine Verständigung unmöglich – denn

¹⁷⁸ Der Text wird hier erstmals vollständig nach der Kopie der Handschrift im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i. Brsg. abgedruckt. Gestrichenes erscheint in spitzen Klammern; alle orthographischen Eigenheiten wurden beibehalten. Ich danke Peter Michael Braunwarth, Wien, für seine Mithilfe bei der Transkription.

Sie sind Sie und ich bin ich. Hingegen muss ich, was Sie vielleicht überraschen wird, den Ehrenrath, der mich schuldig gesprochen, in Schutz nehmen. In dem Urtheil heißt es klar und deutlich, dass ich die Standesehre <dadurch> verletzt, <da> indem ich durch meine Novelle das Ansehn und die Ehre der oesterreichisch-ungarischen Armee geschädigt und herabgesetzt habe. Hätten die Herren gefunden, dass ich die Standesehre dadurch verletzt habe, dass ich nicht persönlich vor <D> ihnen erschienen bin, so hätten sie das selbstverständlich erwähnt, und es geht kaum an, ihnen zuzumuthen, dass sie durch mein persönliches Erscheinen bestimmt worden wären, ein andres Urtheil zu fällen als sie nach dem Studium meiner Novelle zu fällen für richtig hielten, da ja diese Novelle nun einmal geschrieben und veröffentlicht <war> – und damit die von der Anklage angenommene Verletzung der Standesehre begangen war. Dass ich mich <wegen> entschuldigen würde, meine Novelle geschrieben zu haben, dürfte wohl von keiner Seite vorausgesetzt werden, und hätte ich mich dazu verstanden, so wäre meinem Empfinden nach darin – die einzige wirkliche Verletzung derjenigen Standesehre gelegen, die ich überhaupt anerkenne: das zu sagen und zu thun, was man für richtig hält. – Was die zweite Anschuldigung anbelangt, ich hätte gegen die persönlichen Angriffe der Reichswehr keine Schritte unternommen, so theile ich Ihnen mit, dass ich von diesem Theil der Anklage erst – aus dem Wortlaut des Urtheils Kenntnis erhielt. Was darüber zu sagen ist – mögen Sie in Ihrem eignen Artikel nachlesen. Ich brauche Sie wohl nicht zu versichern, dass die Kränkung, die mir durch die Enunciationen der feindlichen Presse verursacht worden sind [sic!], etwa eben so tief gehen – wie die Freude, die mir ein Theil der zustimmenden Preßkundgebungen [sic!] bereitet hat. Ich weiss in Hinsicht auf die Einen wie die andern, was ich von ihrer Sachlichkeit wie Unpartheilichkeit zu halten habe. – Ihre Befürchtung, dass es jetzt am Ende Leute geben könnte, die mir meinen Gruss nicht erwidern, ist unbegründet; ich weiss ganz gut, welchen Leuten ich die Ehre erweisen darf, sie zuerst zu grüßen.–

Nehmen Sie, verehrtester Herr von Sosnosky, nochmals meinen Dank und die Versicherung meiner aufrichten Hochachtung entgegen
Ihr ergebener

Arthur Schnitzler
Wien, 10.10.1901.

Sonntag den 6. October
im Annasaale, I. Annagasse Nr. 3
Autoren-Nachmittag
Vorlesung
des Schriftstellers Herrn
Dr. ARTHUR SCHNITZLER
aus seinen neuesten, aufsehenerregenden Werken
Beginn 3 Uhr Nachmittags. Eintritt 40 Heller.

Verein jugendlicher Arbeiter.
Centrale: VIII, Lerchengasse 13.
Einschreibegeld 20 Heller. Monatsbeitrag 20 Heller.
Ortsgruppen: Leopoldstadt, Prager Reichsstrasse 16; Landstrasse, Apostelgasse 29; Margarethen, Kollgasse 27; Favoriten, Quellengasse 129; Ottakring, Lerchenfeldbergviertel 8; Hernals, Röhrgasse 40; Floridsdorf, Pragerstrasse 4; Diefing, Marktplatz. — Zahlstelle: Alsergrund, Badgasse 29, Koch's Gasthaus.

Sonntag den 6. October
im Annasaale, I. Annagasse Nr. 3
I. Autoren-Nachmittag
Vorlesung
des Schriftstellers Herrn
Dr. ARTHUR SCHNITZLER
aus seinen neuesten, aufsehenerregenden Werken.
Beginn 3 Uhr Nachmittags. Eintritt 40 Heller.

Karten sind zu haben: Arbeiterbildungsverein, VI, Gumpendorferstrasse; Redaktion des „Handlungsgeschehen“, I, Wildpretmarkt 3; „Arbeiter-Zeitung“, VI, Mariahilferstrasse 89; Wiener Volksbuchhandlung, VI, Gumpendorferstrasse 18; Zeitungsvergleichs-Bücher, III, Wassergasse; beim Cassier, Genossen O. Friedländer, II, Schiffamtsgasse 7; in den Localen obiger Ortsgruppen und bei sämtlichen Vereinsfunctionären. 1611

Abb. 11

Schnitzler=Vorlesung. Der Verein jugendlicher Arbeiter eröffnete Sonntag seine Winterthätigkeit mit einer Vorlesung des Schriftstellers Dr. Arthur Schnitzler. Auf besonderes Verlangen des Vereines las Dr. Schnitzler seine Novelle »Lieutenant Gustl« vor, die mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde. Herr Dr. Schnitzler mußte sich zu einer Zugabe entschließen und wählte dazu seinen neuen Einakter »Lebendige Stunden«. Die Vorlesung war ausgezeichnet besucht, leider nicht von Zuhörern, die sich bei solchen Veranstaltungen zusammenfinden sollen, von Arbeitern.

Schnitzler Tagebuch 17. März 1903

[...] Bei Bahr; 2 Stunden über allerlei geplaudert: [...] über das »Recht« der Juden Wiener Stücke zu schreiben. Charakteristisch: B. hatte von einigen vernommen, die gegen den Ltnt. Gustel vorbrachten: ein Jude sollte doch keinen oesterr. Ltnt. schildern! –

[Anonym:] Militär und Zivil. Zeitgemäße Betrachtungen von einem Oesterreicher. Wien und Leipzig: Braumüller, 1904, S. 147–149¹⁷⁹

[...] Ist ein Schriftsteller z.B. ein Gegner des Duells, so darf er dieser Ueberzeugung in seinen Werken nicht Ausdruck geben, ohne sich der Gefahr auszusetzen, seiner Offizierscharge verlustig zu gehen. Und er braucht diese Ansicht nicht einmal direkt zu äußern. Es kann schon genügen, daß er sie in einer Erzählung, einem Theaterstück einer seiner Figuren in den Mund legt und dabei durchblicken läßt, daß er sie teile. Derselben Gefahr setzt er sich auch aus, wenn er in einer derartigen Arbeit einem Offizier eine unvorteilhafte Rolle zuweist; und das kann aus rein künstlerischen Gründen sehr wohl geschehen, ohne daß er dabei auch nur die geringste militärfeindliche Absicht hegt; zählt doch jeder

¹⁷⁹ Eine ausführliche Rezension des Buches (Zeitungsartikel o. O., o. D. – vermutlich 1904) befindet sich in Schnitzlers Zeitungsausschnittsammlung in Exeter (Box I/11).

Stand in seinen Reihen auch minderwertige Individuen. Es muß daher dem Schriftsteller unverwehrt bleiben, ebenso einen brutalen Offizier darzustellen, wie einen betrügerischen Bankier oder einen lächerlichen Gelehrten; es kommt nur darauf an, daß er es objektiv und ohne gehässige Tendenz tue [...].

In welche üble Lage ein Schriftsteller geraten kann, wenn er Reserveoffizier ist, das hat der Fall Schnitzler gezeigt, der vor zwei Jahren so viel Staub aufgewirbelt und so böses Blut gemacht hat. Ihn hier eingehend zu erörtern, geht leider nicht an, so interessant und lehrreich es auch wäre, denn er würde zu viel Raum beanspruchen und zu sehr vom Thema ablenken, aber in aller Kürze soll er doch besprochen werden, weil er für das vorhin Gesagte ein so überaus bezeichnendes Beispiel abgibt. Er hat sich folgendermaßen zugetragen:

Dr. Arthur Schnitzler, ein bekannter und bedeutender Dramatiker und Belletrist, hatte eine Novelle veröffentlicht, »Lieutenant Gustl« betitelt, in deren Vorwurf übereifrige Militärfreunde, oder aber noch wahrscheinlicher, persönliche Feinde des Autors eine Verhöhnung der Offiziers Ehre sehen wollten. Tatsächlich war ihm eine derartige Absicht aber zweifellos ferngelegen, war es ihm lediglich um die Behandlung einer interessanten psychologischen [!] Frage zu tun gewesen. Die Figur des Helden, eines jungen Leutnants, ist durchaus lebenswahr und keineswegs unsympathisch gezeichnet, die ganze Erzählung frei von jedem beleidigenden Angriff auf den Offiziersstand. Daß für den aufmerksamen und feinfühlgigen Leser zwischen den Zeilen die Abneigung des Autors gegen diesen Stand herauszuspüren ist, daß einzelne kleine Äußerungen, denen der Durchschnittsleser wohl gar keine Beachtung schenkt, als untrügliche Symptome dafür sprechen: das genügt natürlich nicht, die Erzählung als eine Verhöhnung der Offiziers Ehre zu bezeichnen und den Autor eines ehrenrührigen Vergehens zu beschuldigen. Nichtsdestoweniger wurde auf Grund dieser kleinlichen und ungerechtfertigten Auffassung gegen ihn, der die Charge eines Reserve-Oberarztes in der Evidenz bekleidete, das ehrenrätliche Verfahren eingeleitet, und er erhielt die Vorladung, sich vor dem Ehrenrate wegen seiner Erzählung zu rechtfertigen. In sehr übel angebrachtem Hochmut beging er die grobe Taktlosigkeit, dieser Vorladung nicht Folge zu leisten, und damit allerdings einen so schweren Vorstoß gegen die Subordination, daß er dafür seine Strafe verdiente; aber bezeichnenderweise wurde er nicht,

wie man leicht glauben könnte, auf Grund dieser Handlungsweise seines Offizierscharakters verlustig erklärt, sondern bloß wegen des Inhalts seiner Novelle und, was besonders symptomatisch ist, deshalb, weil er auf die heftigen Zeitungsangriffe, die seine Arbeit gegen ihn zur Folge gehabt, nicht so reagiert hatte, wie es sein Offizierscharakter verlangt hatte, mit anderen Worten, weil er seine Kritiker nicht zum Duell herausgefordert hatte!

Bedarf es da noch eines Beweises dafür, wie überaus schwierig die Lage eines Schriftstellers ist, der nebenbei die Charge eines Reserveoffiziers bekleidet?

[...]

III Post Scriptum

Die Vorschrift für das ehrenrätliche Verfahren im k. u. k. Heere und Ehrenratsfragen. Besprochen und mit Genehmigung des Kriegsministeriums hg. von A.[ugust] Kielhauser. Wien 1912, S. XVf. und S. 292–295

Vorwort

Noch nie ist die Armee so sehr im Vordergrund des allgemeinen und politischen Interesses gestanden wie heute, noch nie ist sie aber auch derartig, oft maßlos angegriffen worden, wie dies gegenwärtig seitens gewisser Kreise der Fall ist, die eben in der Armee ein unüberwindliches Hindernis für die Verwirklichung ihrer Ideen erblicken. [...]

Naturgemäß richten sich auch alle Angriffe gegen die Armee in erster Linie gegen den berufenen Träger dieses Geistes, den Offizier. Vorkommnisse [...] werden zu langen, wenig objektiven Sensationsnachrichten aufgebauscht, wenn sie einen Offizier betreffen, der den rücksichtslosesten Kritiken, oft rein tendenziösen Äußerungen der Militärfeindlichkeit wehrlos gegenübersteht, hätte er nicht einen Schild, an dem die wuchtigsten Hiebe wirkungslos abprallen: »die Ehre«.

Solange die Ehre – die eigene und die des Standes – rein und makellos bleibt, werden alle Versuche, das Ansehen der Offiziere und seine Sonderstellung im Staate zu untergraben, vergeblich sein.

Die Öffentlichkeit weiß, daß der Offizier mit seinem erhabenen Beruf auch für seine private Lebensführung Pflichten übernimmt, die keinem

anderen Stande auferlegt sind und sie wird dem Offiziersstande, bei getreuer Erfüllung seiner Pflichten, neidlos das Vorrecht gönnen, der erste Stand im Staate zu sein. [...]

23. Reserveoffiziere

[...]

Heikle Fragen, welche der ehrenrätlichen Beurteilung unterliegen können, sind jene Fälle, in welchen Reserveroffiziere bei Betätigung ihres bürgerlichen Berufes in Kollision mit den ihnen durch die Offizierscharge auferlegten Pflichten kommen.

[...]

Handelt es sich um die Beurteilung der literarischen Tätigkeit eines Reserveoffiziers, so wird weitgehende Liberalität jeden Ehrenrat den richtigen Weg finden lassen, doch kann auch dieses Wohlwollen nur so weit gehen, als es sich nicht zeigt, daß etwa eine tendenziöse Absicht, eine Herabsetzung des Standes, eine militärfeindliche oder sonstigen Schlagworten der Zeit Rechnung tragende Gesinnung die Triebfeder seiner in solchen Fällen dann ehrenrätlich zu beurteilenden Betätigung war.

Keine Gespräche programmatischen Charakters

Ein ungedruckter Brief Arthur Schnitzlers

Mitgeteilt und kommentiert
von Peter Michael Braunwarth

Im Nachlaß Arthur Schnitzlers befinden sich zahlreiche Briefe von verschiedensten Absendern, die mit Schnitzlers handschriftlichem Vermerk »n. b.« versehen sind. Die Chiffre steht für: nicht beantworten (oder: nicht beantwortet) und signalisiert in den allermeisten Fällen die Weigerung des Autors, für Fragen zu seinem Werk oder Auskünfte über seine Biographie zur Verfügung zu stehen. Wenn Schnitzler sich – selten genug – doch einmal zu einer Antwort bereit findet, fällt sie knapp und abschlägig aus: »Im Allgemeinen gebe ich nicht gern Kommentare zu meinen Stücken. Ich finde, sie sollten sich selbst dem Publikum sowohl als dem Schauspieler verständlich zu machen wissen. Gelingt es ihnen zuweilen nicht, (woran, glaube ich, nicht immer bei mir die Schuld liegt) so werden auch Erklärungen nicht viel helfen können.«¹ »Das Publikum soll ja von mir nichts weiter wissen, als was es eben aus meinen Werken erfährt, die ich für die Öffentlichkeit geschrieben habe.«² »Besten Dank für Ihr freundliches Interesse. Leider bin ich aus gewissermaßen prinzipiellen Gründen nicht in der Lage Ihnen die gewünschten Aufklärungen zu geben. Wenn es nicht aus der ganzen Erzählung hervorgeht, aus welchem Grund Leopoldine Lebus die Banknote bei dem Leutnant zurückläßt, so liegt der Fehler offenbar an meiner Darstellung und ich muß die Folgen tragen.«³

Schnitzlers für seine Zeit möglicherweise gar nicht so extravagante Position in dieser Frage findet eine frappante Verwandtschaft in jener eines ganz anderen Autors, nämlich Italo Calvino. In einem Brief Calvino an Paolo Valesio vom 9. 7. 1971 steht der Satz: »Wenn es irgend etwas zum besseren Verständnis geschriebener Texte beitragen würde, die physische Person zu sehen und zu hören, der es – auf Grund einer Reihe von größtenteils zufälligen Umständen – passiert ist, deren Autor zu sein, so würde das die absolute Niederlage der Literatur als Beziehung zwischen einem geschriebenen Text und einem Leser bedeuten.«⁴

¹ Brief an Grete Lorma vom 24. 11. 1915, in: Arthur Schnitzler, Briefe 1913–1931, hg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt a. M., S. 98.

² Brief an Miriam M. Cohen vom 21. 11. 1929, loc. cit., S. 633f.

³ Brief an Alexander Joles vom 20. 6. 1931, loc. cit., S. 793.

⁴ Italo Calvino, »Ich bedaure, daß wir uns nicht kennen«, Briefe 1941–1985, ausgewählt und kommentiert von Franziska Meier, aus dem Italienischen von Barbara Kleiner, München 2007, S. 312. Ich danke Volker Breidecker, Frankfurt a. M., für diesen Hinweis.

Solche Zurückhaltung, solche Diskretion, solche Abschottung muten tatsächlich seltsam an, vergleicht man sie mit den heutigen Usancen des Marketings, der Interviews, Talkshows, home stories, die längst nicht mehr haltmachen vor schreibenden Künstlern.

Um so außergewöhnlicher ist Schnitzlers freundlich-höfliches Antwortschreiben, das hier mitgeteilt wird.⁵ Helmut Wiedenbrüg (1908–1988) hatte sich an den Autor gewandt, um von ihm Einzelheiten für seine geplante Doktorarbeit zu erfahren.

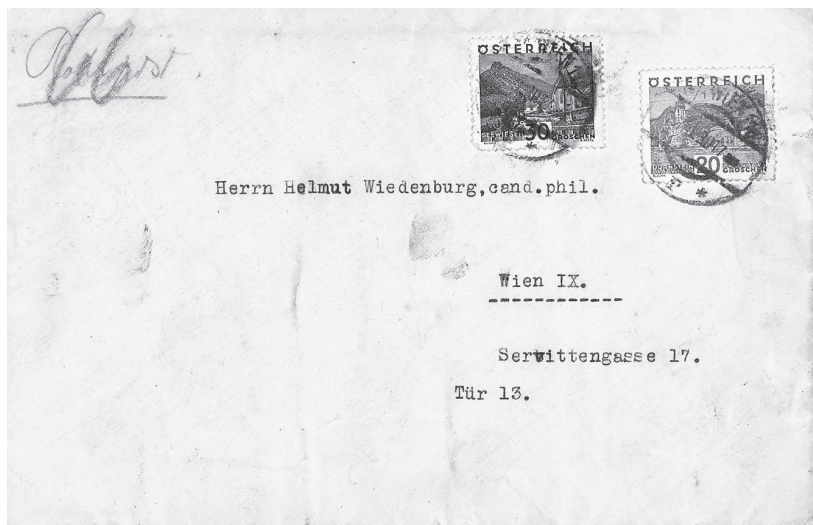
Schnitzler schickt zwar eine Absage, aber das Gespräch mit dem Doktoranden kam vier Tage später dann doch noch zustande: »Vm. Hr. Helmuth Wiedenbrüg (Student Frankf. Univ.); – Doctordissertation über »A. S. künstlerische Entwicklung bis 1910«. Fand es wie immer komisch mich literarhistor. genommen zu sehn, woraus sich ein recht gutes Gespräch entwickelte.«⁶

Die Dissertation wurde allerdings erst nach dem Tod Schnitzlers vollendet und gedruckt bereits zu einem Zeitpunkt, als in Deutschland Bücher über jüdische Autoren nicht mehr erwünscht waren.⁷

⁵ Frau Gisela Wiedenbrüg, Dreieich, sei sehr herzlich dafür gedankt, daß sie das Original zur Verfügung gestellt hat.

⁶ Vgl. Arthur Schnitzler, Tagebuch 1927–1930, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997, S. 321 (Eintrag vom 19.3.30).

⁷ Helmut Wiedenbrüg, Die literarischen Motive in der erzählenden Kunst Arthur Schnitzlers, Diss. Frankfurt a. M. 1932, als Teildruck erschienen Frankfurt a. M. 1934.



Sehr verehrter Herr.

Heute kommt Ihr freundliches Schreiben, am Montag verlassen Sie Wien wieder, es tut mir sehr leid Ihnen innerhalb dieser kurzen Frist nicht zur Verfügung stehen zu können. Ueber »meine literarische Entwicklung bis zum Jahre 1910« hätte ich Ihnen allerdings kaum wertvolle Aufschlüsse geben können, da mir autobiographische Aeusserungen und gar mit einer gewissermassen gebundenen Marschroute nicht im allergeringsten liegen. Was nicht aus meinen Werken in dieser Hinsicht ohneweiteres klar wird, hat <ja> meines Erachtens die Menschheit, oder sagen wir lieber mit angemessener Bescheidenheit, das Publikum nicht im geringsten zu kümmern, und Gespräche programmatischen Charakters sind mir im allgemeinen nicht sehr erwünscht. Jedenfalls aber wäre es mir sehr angenehm gewesen einem jungen Mann persönlich zu begegnen, dem das, was ich geleistet und versucht habe interessant genug erscheint, um es zum Thema einer Doktorarbeit zu wählen oder sich vorschlagen zu lassen. So lassen Sie mich die Hoffnung aussprechen, dass Ihr Weg Sie in absehbarer Zeit wieder nach Wien führen wird und dass Sie mich in jedem Falle früh genug verständigen werden, um gemeinsam mit Ihnen in aller Ruhe eine gute Stunde für eine Unterhaltung feststellen zu können. Es wird gewiss ebensowohl für Sie wie für mich auch noch anregendere Themen geben als meine literarische Entwicklung bis zum Jahre 1910 und es könnte ja überhaupt kein wirkliches Gespräch werden, wenn darin nicht manches ebensowohl von <Ihrer> meiner als auch von Ihrer Entwicklung zum Ausdruck kommen sollte. –<Sollte> Für alle Fälle gebe ich Ihnen meine Telefonnummer (A 10-0-81) bekannt; morgen Sonntag dürfte ich abwesend von Wien u aber [!] unerreichbar sein.

Mit verbindlichen Grüßen
Ihr ergebener
Arthur Schnitzler

Herrn Helmut Wiedenburg [!]
Wien IX.

DR ARTHUR SCHNITZLER

WIEN, XVIII. STERNWARTESTRASSE 71.

15.3.1930.

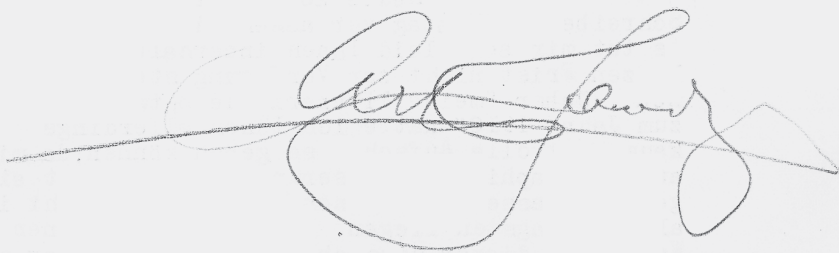
Sehr verehrter Herr.

Heute kommt Ihr freundliches Schreiben, am Montag verlassen Sie Wien wieder, es tut mir sehr leid Ihnen innerhalb dieser kurzen Frist nicht zur Verfügung stehen zu können. Ueber "meine literarische Entwicklung bis zum Jahre 1910" hätte ich Ihnen allerdings kaum wertvolle Aufschlüsse geben können, da mir autobiographische Aeusserungen und gar mit einer gewissermassen gebundenen Marschroute nicht im allergeringsten liegen. Was nicht aus meinen Werken in dieser Hinsicht ohne weiteres klar wird, hat ~~an~~ meines Erachtens die Menschheit, oder sagen wir lieber mit angemessener Bescheidenheit, das Publikum nicht im geringsten zu kümmern, und Gespräche programmatischen Charakters sind mir im allgemeinen nicht sehr erwünscht. Jedenfalls aber wäre es mir sehr angenehm gewesen einem jungen Mann persönlich zu begegnen, dem das, was ich geleistet und versucht, interessant genug erscheint um es zum Thema einer Doktorarbeit zu wählen oder sich vorschlagen zu lassen. So lassen Sie mich die Hoffnung aussprechen, dass Ihr Weg Sie in absehbarer Zeit wieder nach Wien führen wird und dass Sie mich in jedem Falle früh genug verständigen werden, um ~~in~~ aller Ruhe eine gute Stunde für eine Unterhaltung feststellen zu können. Es wird gewiss ebensowohl für Sie wie für mich auch noch anregendere Themen geben als meine literarische Entwicklung bis zum Jahre 1910, und es könnte ja überhaupt kein wirkliches Gespräch werden, wenn darin nicht manches ebensowohl von ~~ihrem~~ meiner als auch von Ihrer Entwicklung zum Ausdruck kommen sollte. ~~Schliesslich~~ Für alle Fälle gebe ich Ihnen meine Telefonnummer (A 10-0-81) bekannt; morgen Sonntag dürfte ich

*Gelesen
mit Frau*

aber unerreichbar sein.

Mit verbindlichen Grüßen
Ihr ergebener

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Artur Schnitz'. The signature is highly stylized with large, flowing loops and a long horizontal stroke extending to the left.

Herrn Helmut Wiedenburger
Wien IX.

Continuität in der Vergänglichkeit –
»... von nichts ausgeschlossen«²

I

Über Vergänglichkeit

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberirnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.³

entstanden am 25. Juli 1894

»Noch spür ich ihren Atem ...«. Das Selbstverständliche vertrauter Nähe hat sich entfernt, unversehens ist es er-innert; das überraschte, erstaunte »Noch« führt zu dem fragend beklommenen »Wie«; vielstimmig abschat-tiert erweist sich dieser Übergang; die bedeutsame Fermate vor der Frage verrät das wortlose Beben und aufkeimende Grauen, das Unfaßbare; als Wiederhall zittert das soeben betörend Zauberhafte nach, nur als Hauch

¹ Gerhart Baumann starb am 19. August 2006 (Nachruf S. 450). Der hier abgedruckte Text ist die vom Autor verfaßte Studie über die »Terzinen«, welche er in verkürzter Form als Vortrag im Studium generale der Universität Freiburg am 13. November 2004 gehalten hat.

² Aufzeichnungen aus dem Nachlaß. In: GW RA III, S. 376.

³ Terzinen. In: GW GD I, S. 21.

noch ist es zu spüren, ungreifbar und dennoch unvergeßlich; das Gefühl des Unwiederholbaren bricht unerbittlich hervor, bestätigt sich in jener dumpfen Frage, die verhüllt bereits die Antwort birgt, denn dieses Fragen dient mehr oder weniger nur zum Vorwand, das unmittelbar grauenvoll Gewisse abzudämpfen, jenes »Fort [...] für immer fort, und ganz vergangen [...]«. Aber auch die Frage vermag das Unausdenkbare nicht zu verzögern oder aufzuhalten, vielmehr führt es unausweichlich tief in das Abgründige.

Die Spur des Atems hinterläßt etwas unsäglich Bedeutsames, deutet auf vieles: dem Hauch ist bei Hofmannsthal noch das ursprünglich Magische eigen, lebensschaffendes und lebenzerstörendes Vermögen; am spürbarsten vollzieht sich das am Ich-Selbst; damit aber ist das auslösende Erlebnis berufen, aus dem die Terzinen-Folge einsetzt, das Ich-Gefühl, das sich in ihr erschließt. »Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück«. ⁴ Jede Begegnung, wie jede »neue bedeutende Bekanntschaft bewirkt Auseinanderfallen und neue Integration.« ⁵ Jeglicher Anhauch berührt das Selbst-Gefühl, durchweht das Ich, Sein und Schein; aber auch die Tage, die Erlebnissräume werden von dem Fluch der Vergänglichkeit behaucht, alles von unaufhaltsamer Auflösung betroffen, »weil eine eigene, mit jedem Atemzug des Lebens sich vollziehende Chemie das Leben immer mehr und mehr zersetzen wird, so daß selbst die Enttäuschungen, der Verlust der Illusionen, dieses unvermeidliche Erlebnis, nicht in einem Block in den tiefen Brunnen der Seele hineinstürzen wird, sondern zu Staub zerrieben, in Atomen, mit jedem Atemzug [...]«. ⁶ Die Worte wiederum sind »versiegelte Gefängnisse des göttlichen πνεῦμα [...]« ⁷ und bringen dem Menschen Botschaft von sich selbst; ihr Berühren läßt die Herkunft spüren, erweckt die Erinnerung nach der Heimatlandschaft der Seele. »Wie der Lufthauch, der in stillen Nächten vom festen Lande her auf ein Schiff zuweht, traumhaft angefüllt mit dem Duft von süßem Wasser und dem Atem von Wäldern und Wiesen« (immer entbinden ja Düfte vor allem die Sprache der Erinnerung, mahnen an Dinge, die heimlich im Menschen sind, »Vorfrühling« und »Erlebnis« bezeugen es

⁴ Das Gespräch über Gedichte. In: GW E, S. 497.

⁵ Buch der Freunde. In: GW RA III, S. 248.

⁶ Über Charaktere im Roman und im Drama. In: GW E, S. 492.

⁷ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 390.

ebenso wie »Der Jüngling in der Landschaft« und »Lebensquell«), »so weht aus der Sprache ein Hauch der Heimat, der jenseits aller Worte ist. In ihr bewegen sich wie dunkle verfließende Schatten so viele Gesichter, soviel Landschaft ist in ihr, soviel Jugend, soviel Unsägliches«. ⁸ Allein nur das Erinnern birgt der Duft, die Dinge selbst bleiben unbegreiflich entrückt, der Mensch hat sich von ihnen entfernt, ein Schauer überkommt ihn, nichts äußerlich Bedrohendes ist eingetreten, nur etwas ist als vergangen erkannt, und doch liegt in diesem Abschied etwas Unheimliches, das schwerlich übertroffen werden kann.

Das Beklemmende, dem Vergänglichen Ausgesetzte, das den Beginn der Terzinen durchbebt, wird im Vergleich noch deutlicher. Der »Noch«-Einsatz Goethes, welcher die »Trilogie der Leidenschaft« eröffnet, offenbart auch das Furchtbare des Verscheidens: »Noch einmal wagst du, vielbeweinter Schatten [...]«. ⁹ Souveräner Selbstbesitz bannt indessen alles Verfängliche, vertraut dem Dauernden, das hinter allem Wechsel sich erhält, die Sprache selbst verbürgt das Bewahren des Geisteserzeugten; die Stansen verheißen jene beschwörende Kraft, das Entschwundene zuletzt in der Gestalt des unverlierbar Wahren heraufzuführen. Der Anruf Nietzsches »Dem unbekannten Gotte«: »Noch einmal eh ich weiter ziehe [...]« ¹⁰ bedeutet kraftvolle, trotzig Selbstgewißheit, unbeirrbarer Abbruch, ganz Zukunft, ohne verstörende Vergangenheit. Anders verhält es sich mit dem banger Entzücken Mörikes »Auf eine Lampe«: »Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du [...]« ¹¹ Ihm fehlt die Zukunftsgewißheit, die Gegenwart selbst ist als Schönheit nur ein fast vergessener Raum, dessen keineswegs selbstverständlicher oder gar unantastbarer Besitz sich in der Betrachtung noch einmal bestätigen möchte; in die Freude über das »Noch unverrückt [...]« mischt sich bereits die Wehmut des Wie-lange-noch, ein Vorgefühl, daß diese Schönheit immer mehr in die Verborgenheit zurückgedrängt wird. Das »Noch« bei Loris-Hofmannsthal ist schwerer akzentuiert, zögernd nur

⁸ Französische Redensarten. In: GW RA I, S. 237.

⁹ Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. Bd. 1 (Sämtliche Gedichte), Zürich 1950, S. 473.

¹⁰ Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Joachim Mente, Bd. II (Jugendschriften 1861–1864), München 1934, S. 428.

¹¹ Eduard Mörike, Auf eine Lampe. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Gerhart Baumann, Bd. 1, Stuttgart 1961, S. 93.

verbindet es sich dem Folgenden; es versichert sich nicht so bestimmt des Bleibenden im Wechsel, nicht einmal in der zagen Verhaltenheit Mörikes, vielmehr verspürt es »im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen«. ¹² Die Wasser ballen sich nicht zur kristallinen Kugel, sie rinnen zwischen den Fingern hindurch und nur ein feuchter Schimmer bleibt zurück. Dem frühen Hofmannsthal fehlt die Zuversicht, noch ist ihm der geheimnisvolle Sinn der Vergänglichkeit verborgen: »Und man ist dazu da, daß mans erträgt. / Und in dem ›Wie‹ da liegt der ganze Unterschied – «. ¹³ Die Weisheit von Halten und Nehmen, Halten und Lassen, bleibt unzugänglich, noch vermag er nicht die »Zeit« als auch ein Geschöpf des Vaters zu verehren. Das unaufhaltsame Vergehen verleiht der Gegenwart noch nicht erhöhten Glanz, vielmehr übersteigt es alles Sinnhaltige, wirkt lähmend und mündet in das Wortlose. Im Entstehungsjahr der Terzinen verzeichnet das Tagebuch am 26. November 1894: »Heute war [...] Schnee, dann taute es und war Kot und ein Wind, wie im März. ›Mein Frühling‹, sagte ich vor mich hin und hatte fast bis zum Weinen das Bewußtsein der Vergänglichkeit des Lebens.« ¹⁴ Ohne Lebensgeschichtliches ungebührlich hineinzuziehen oder gar für die Dichtung selbst zu überfordern, verdient berücksichtigt zu werden, daß Hofmannsthal wenige Wochen vor Niederschrift dieser Terzinen menschliches Vergehen in überaus persönlicher und angreifender Nähe wahrnehmen mußte, den Tod der hochverehrten Josephine von Wertheimstein; diese Erfahrung bestätigte sein beklommenes Ahnen, ließ ihn zutiefst erleiden, »wie viel unendliche Schönheit da für immer weggegangen [...] Es war schon [...] früher so grauenhaft, sie zu sehen; ihre edle, großartige Schönheit war in etwas Schattenhaftes, Verblichenes, Hilfloses verwandelt [...]«. ¹⁵ Diese Erscheinung, schon zuvor »Symbol für unzählige Dinge«, blickt auch aus den Terzinen hervor.

Jedes Einhalten und Besinnen, das Zögern und Schwanken, die ungleichartigen Kola, das ungleichmäßige Atmen – alles mündet in dem Unfaßbaren: »Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt [...] Daß alles gleitet und vorüberirnt [...]«. Am unerbittlichsten aber erleidet das Ich dieses Vergehen und es vollzieht sich in der unheimlichsten Weise: in

¹² Gabriele d'Annunzio. In: GW RA I, S. 175.

¹³ Der Rosenkavalier. In: GW D V, S. 39.

¹⁴ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 388.

¹⁵ Brief an Elsa Bruckmann-Cantacuzène, 16. Juli 1894, in: B I, S. 106f.

der Selbstentfremdung. Bis zur Unverständlichkeit fremd und verblaßt ist jenes »kleine Kind«, aus dem ungehemmt das Ich herübergeglitten, um in jedem Augenblick weiter sich verfremdend abzulösen. Ein Thema aus »Gestern« wird aufgenommen, das nun, alles Spielerischen entkleidet, ohne Maske erscheint, jenes Gestern, dessen Atem noch zu spüren, das – mit den Worten Arlettes – »so fremd, so unbegreiflich weit[...]«:

Ein Etwas, das ich heute nimmer finde,
Ein Zauber, den ich heute nicht ergründe.
Je mehr du fragst, es wird nur trüb und trüber,
Ein Abgrund scheint von gestern mich zu trennen,
Und fremd steh ich mir selber gegenüber ... –¹⁶

und Miranda im »Weißen Fächer« bekennt sich zu diesem typischen Erlebnis, das immer wiederkehrt:

All unsre Einheit nur ein bunter Schein,
Ich selbst mit meinem eignen Selbst von früher,
Von einer Stunde früher grad so nah,
Vielmehr so fern verwandt, als mit dem Vogel,
der dort hinflattert.¹⁷

Im Erscheinungsjahr von »Gestern« vermerkt das Tagebuch: »Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unsrer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduziert scheinbar das Vergangene, d.h. er erzeugt ein ähnliches Neues in der Stimmung: Mein Ich von *gestern* geht mich so wenig an wie das Ich Napoleons oder Goethes.«¹⁸ Die Berührungen mit der Auffassung von Ernst Mach sind vielfach schon betont worden. Die Frage nach dem Selbst verstummt nie in der Dichtung Hofmannsthals; unablässig bis zum »Turm« drängt sie aus allem hervor; es ist jenes namenlose Heimweh, welches aufquillt in allem Erinnern, die Erinnerung aber einen unzulänglichen Spiegel bildet, wie in »Erlebnis« oder »Vor Tag«.

»Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd [...]«. Dieser Vers mit dem lastenden Orgelpunkt über dem dunklen »u« mag zunächst ein Befremden hervorrufen, bis man das magische Lebensgefühl darin

¹⁶ »Gestern«. In: GW GD I, S. 242.

¹⁷ »Der weiße Fächer«. In: GW GD I, S. 473/4.

¹⁸ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 333.

erkennt. Die Metapher bringt, entgegen ihrem Wesen, nicht Übersetzung, sondern etwas Ursprüngliches, und erst der wechselseitige Reflex erschließt die Beziehung. Das »Kind« erscheint vertraulich nahe, das eigene vergangene Ich blickt aus ihm, aber es ist auch unbegreiflich fern; mit dem »Hund« scheint den Menschen nichts zu verbinden, und dennoch kennt er jenes zärtliche Mitgefühl zum Kreatürlichen und eine »phantasievolle Sinnlichkeit, die sich etwa auch in ein Tier hinein-träumen« kann, »in einen Hund, in einen Schwan.¹⁹ Der Mensch, der auf sein früheres Wesen zurückblickt, gewahrt sich traumhaft, nah und fern zugleich, und etwas Erlösendes und Quälendes liegt in diesem Sich-Erblicken, menschliches Mitgefühl und kreatürliche Wortlosigkeit: »unheimlich stumm und fremd.«

Das Ich ist der geometrische Ort für die sich mit jedem Atemzug entfremdenden Geschehnisse; die Form der Terzine selbst wird von dieser auflösenden »Vergänglichkeit« betroffen; ihre Reimbindung *aba cbc dcd* stellt eine fortlaufende Kette her, die durch ein Glied jeweils dem Vorhergegangenen verbunden bleibt; dieses Vorwärtsstrebende, das sich jedoch seiner Herkunft verpflichtet weiß, erzielt die reinsten Wirkungen, wenn im Wechsel die Dauer berufen wird. Die Eingangsterzinen zu »Faust II« bezeugen im Gleichnis des beleuchteten Wassersturzes des »bunten Bogens Wechseldauer«,²⁰ der über allen Wandel dem Menschen auch Bleibendes verheißt; ähnlich erscheint »Bei Betrachtung von Schillers Schädel« – um die vollendetsten Gebilde deutscher Sprache in diesem Versmaß vor Hofmannsthal anzuziehen – als Hochgewinn der sich dem Menschen offenbarenden »Gott-Natur«: »Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen, / Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre«.²¹ Diese »Dauer im Wechsel« verbürgende Reimbindung der Terzine hat Hofmannsthal in der Folge »Über Vergänglichkeit« folgerichtig aufgelöst zugunsten inselhaft in sich abgeschlossener Strophen, die alles Zurückverweisende leugnen, das grauenvolle Wirken der stummen Zeit bezeugen.

Nach einer überlangen Dehnung setzt das vierte Terzinenglied mit »Dann« ein, um sofort durch eine schwere Pause die völlig neue Perspektive vorzubereiten, wiederum »ein Ding, das keiner voll aussinnt«.

¹⁹ »Lucidor«. In: GW E, S. 181.

²⁰ Goethe, Die Faustdichtungen. In: Goethe, Gedenkausgabe (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 294.

²¹ Goethe, »Im ernsten Beinhaus [...]«. In Goethe, Gedenkausgabe (wie Anm. 9), S. 522.

Das Ich ist nicht unersetzbar, leicht scheint es löslich im Fluß der Zeit, deren verfremdende Macht unablässig spürbar. Aber noch ein anderes »Weltgeheimnis« zuckt auf: das Ich als tiefer Brunnen, in dessen dunklem Spiegel die Gesichte zahlloser Ahnen schlafen, da »wird an Dinge, dumpf geahnt«, erinnert.²² Das Ich entstammt einer Ferne, die tiefer gegründet als das Geschehene, eine Einsicht, die gleichfalls Schauern erregt: »daß ich auch vor hundert Jahren war [...]«. Die Lebensgewebe des Menschen sind mit feinen, unabsehbar langen Fäden durchsetzt. »Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten [...]«. ²³ Ein Brief aus dem Sommer 1895 umkreist dieses Lebensgefühl:

Von Zeit zu Zeit schauen wir mit einem Aug aus unsrer Person heraus, wie man für einen Augenblick unter der Maske herausschielte [...] und zwischen unsäglichen Ahnungen und kinderhafter Vergessenheit, gefangen und frei, kommen wir weiter [...] und wir sind Tod und Leben, sind Ahnen und Kinder, sind unsre Ahnen und unsre Kinder im eigentlichsten Sinn, ein Fleisch und Blut mit ihnen.²⁴

Eine Aufzeichnung von Anfang 1894 führt aus: »Wir sind mit unsrem Ich von Vor-zehn-Jahren nicht näher, unmittelbarer eins als mit dem *Leib* unserer Mutter. Ewige *physische* Kontinuität.«²⁵ Die Nähe zu Ernst Mach wird wiederum deutlich: »Was wir am Tode so sehr fürchten, die Vernichtung der Beständigkeit, das tritt im Leben schon in reichlichem Maße ein.«²⁶ Von dieser Anschauung durchdrungen, konnte Hofmannsthal später dem Vater schreiben:

Und die Traurigkeit über den Tod der guten, guten Mama löst sich in eine stille Wehmut auf: denn daß sie wegschwinden konnte, ist nicht befremdlicher, ist aus keiner andern Ordnung der Dinge, und ist nicht unbegreiflicher, als daß ich selbst hier herumgehe, derselbe und doch so ein anderer als dieses Kind von damals.²⁷

²² »Weltgeheimnis«. In: GW GD I, S. 20.

²³ »Der Dichter und diese Zeit«. In: GW RA I, S. 68.

²⁴ BW Oppenheimer I, S. 59.

²⁵ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 376.

²⁶ Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Jena 1906, S. 3/4.

²⁷ Brief an den Vater vom 15. Juli 1904. In: B II, S. 149.

Im Grauen der Vergänglichkeit offenbart sich auch dieses: nichts tritt völlig unerwartet vor den Dichter hin, »alles ist, als wäre es schon immer dagewesen, und alles ist auch da, alles ist zugleich da. Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod. Die Toten stehen ihm auf, nicht wann er will, aber wann sie wollen, und immerhin, sie stehen ihm auf.«²⁸ Vorstellungen von Novalis, mit dem Hofmannsthal sich immer brüderlich verbunden fühlte, blicken verwandt in diesen Zusammenhang. Die Königin im »Bergwerk von Falun« ist nicht ausgesetzt dem Fluten der Zeit ohne Halt, sie besitzt die Gabe:

[...] das uralt heilige Gestern,
Ruf ich es auf, umgibts mich und wird Heut:
Und Dunkelndes und Funkelndes vergeht,
Und Längstversunknes blüht und glüht herein.²⁹

Der Mensch steht nicht außerhalb der Zeit; die flüchtige Gegenwart ist ihm nur als Vergangenheit beständig, dem längst Gelebten, Vor-Gelebten bleibt er innig verwandt, den Ahnen, »die im Totenhemd«. Wie alles Nahe für immer fort und »ganz vergangen«, so bleibt die fernste Ahnenferne zeitlos nah, ja in unüberbietbarer Steigerung wird das Unverlierbare gesiegelt: »So eins mit mir als wie mein eignes Haar.«

II

Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen
Des Meeres starren und den Tod verstehn,
So leicht und feierlich und ohne Grauen,

Wie kleine Mädchen, die sehr blaß aussehn,
Mit großen Augen, und die immer frieren,
An einem Abend stumm vor sich hinsehn

²⁸ »Der Dichter und diese Zeit«. In: GW RA I, S. 69.

²⁹ »Das Bergwerk zu Falun«. In: GW D II, S. 106.

Und wissen, daß das Leben jetzt aus ihren
Schlaftrunknen Gliedern still hinüberfließt
In Bäum und Gras, und sich matt lächelnd zieren

Wie eine Heilige, die ihr Blut vergießt.³⁰

entstanden am 30. Juli 1894

Einen grenzenlosen Zustand entbindet diese Terzinen-Folge, Stunden, in denen der Blick in unabsehbare Tiefe starrt, magisch angezogen von dem »hellen Blauen«, diesem unfäßbaren Tun des Meeres, »das sich träumend regt, / Der leise Puls des stummen Lebens schlägt.«³¹ In solchen Stunden: »All Gegenwart, / All Sinn, all wie im Traum«.

– Wie einer über des gleitenden Schiffes Bord gebeugt
Auf leerem blauem schweigendem Meer
Einer Insel entgegenstarrt
Und meint, sie schwebt ihm entgegen [...]³²

Ein Gefühl von Schwerelosigkeit erwacht, antwortet dem Grenzenlosen, das etwas von der Essenz des mallarméschen »Azur« besitzt. In dieser Durchsichtigkeit gewinnt der Tod etwas Leichtes und Feierliches, schwebend Unbeschwertes, ohne Grauen: er erscheint als »die Vorwegnahme des möglichen Schicksals, die zugleich Aufhebung und Überwindung des Gegenwärtigen sein kann«, wie es Hofmannsthal in »Ad me ipsum« mit den Worten aus dem »Goethe«-Buch von Gundolf benennt.³³ Der Tod selbst ist ambivalent »als eine Art Furcht-Hoffnungsdämon«. In der gesamten Terzinen-Folge ist deutlich zu bemerken, wie Hofmannsthal auf seine Weise Urworte. Orphisch bietet: Daimon-Ananke-Tyche-Eros; nur ist bei ihm die Kette dieser Motive unübersichtlich enger verschlungen, so daß das Einzelne sich nicht ohne weiteres sondern läßt, die wechselseitigen Spiegelungen eine Scheidung nicht verstaten.

Ein stummes In-Erwartung-Sein, frühe Müdigkeit und späte mystische Trauer, sie blickt aus diesen Mädchen »mit den naiven, gleichsam

³⁰ GW GD I, S. 21.

³¹ »Der Tod des Tizian«. In: GW GD I, S. 258.

³² »Brief«. An Richard Dehmel. In: GW GD I, S. 152/3.

³³ »Ad me ipsum«. In: GW RA III, S. 614. Vgl. Friedrich Gundolf: Goethe, Berlin 1917, u.a. S. 675 und 677.

verlegenen Bewegungen, den von nichts wissenden Körpern«. ³⁴ Man geht schwerlich fehl in der Annahme, daß diese Vorstellung von der Ausstellung der Präraffaeliten wesentlich empfangen, die Hofmannsthal wenige Wochen zuvor gewürdigt hatte. Deutlich fühlt man sich an jene Psyche gemahnt: »Selbstvorstellung, ahnend träumen [...] Psyche, die jüngling-mädchenhafte, die nichts erlebt hat als ihr eigenes rätselhaftes Auf-der-Welt-Sein, die aus unergründlichen Augen bange schaut [...]«. ³⁵ Wiederum sind diese Gesichte, in denen die Erinnerung an Burne-Jones noch lebendig, keineswegs metaphorisch aufzufassen, vielmehr ist es das unmittelbare Sichtbarwerden des Gefühls; nicht zufällig bemerkt Hofmannsthal diese »von innen heraus dem Körper angeschaffene Schönheit«, dieselbe, die Goethes Sinn beim Anblick der kühnen und edlen Linien von Schillers Totenschädel tief ergreift, diese von innen heraus notwendige Schönheit, gleichsam eine so vollendete Durchseelung des Leiblichen, daß sie wie Verleiblichung des Seelischen berührt« im Bemühen der Präraffaeliten. ³⁶ Nicht zufällig steht diese Kunst auch unter dem Zeichen Dantes. Rudolf Kassner bemerkt in seinem von Hofmannsthal geschätzten Buch über die »Englischen Dichter« von Burne-Jones, seine eigenen Augen blickten ihn aus allem an.

Und diese Augen auf den Bildern können nicht etwas erblicken, sie sehen sich nicht an etwas fest, an etwas, das sie noch nicht gesehen haben, sie können nicht auf- und nicht niederblicken, kein Aufwachen vermag sie zu entzücken und kein Schlaf ihre Lider zu senken [...]. Sie können gar nicht anders als widerspiegeln, dem Leben den Traum, dem Wunsche das Versagen wiedergeben, und das wirkliche Leben ist nur ein trauriger Zug von Möglichkeiten, welche an ihnen Träume vorbeiführen. ³⁷

Diese Träume besitzen nicht die Wärme des Lebensvollen, sie sind ein wenig blasser, sie behalten etwas Durchlässiges, so daß man die Dinge neben sich stärker fühlt als sich selbst, das Stumme und Unbelebte erscheint beseelter; es ist der Zustand einer eigentümlichen Schlaftrunkenheit. Der Abend gewährt die Erfüllung der Alleinheit, das In-

³⁴ »Über moderne englische Malerei«. In: GW RA I, S. 547.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 550/1.

³⁷ Rudolf Kassner: Englische Dichter (1920). In: Ders., Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1969 ff., Bd 3 (1976), S. 465–632, S. 600.

Eins-Verfließen, das »Sinne stumm und Worte sinnlos macht.«³⁸ Alle Widerstände schwinden, der Sinn wird im Lösenden gefunden; es ist jener »Zustand«, den Loris einmal durchfühlt: »als wären meine Pulse geöffnet und leise ränne mein Blut mit dem Leben hinaus und mischte sich mit dem Blut der Wiesen, der Bäume, der Bäche«.³⁹ In dieser stummen Hingabe, dem Sich-Verströmen, sich in fremdem Dasein Auflösen vollzieht sich die bezwingende Bezauberung des Magischen: »Sie ist, was unser Leib ist, und unser Leib ist, was sie ist!«⁴⁰ Es ist ein unaufhörliches Verwandeln und Entgrenzen und dennoch kein vages Zerfließen, ein Vollzug, so »leicht und feierlich und ohne Grauen [...]«. Die Dinge an sich sind nichts, sondern Vermittlungen dichterischer Offenbarung, Traumspiegelungen der Wirklichkeit, die sich wechselseitig zu einem Unzerlegbaren und Ungreifbaren integrieren, die nur als unaufhörliche Verwandlung verstanden werden können, als »Aquariumatmosphäre des Lebens: nichts fest, alles an den Rändern magisch, ineinander lebendig überrinnend [...]«⁴¹ Dieses Verfließende bewirkt nicht zuletzt der Rhythmus, der unaufhörlich den Vers entgrenzt, jedes Verweilen ist ein unmerkliches Weiterdringen, so daß sich jede Fügung verschleiert, nur in einem Verlangsamten deuten sich die Übergänge sachte an. Alles bleibt in der Schwebe des Doppel- und Vieldeutigen, das Meer und die Bäume, das Starre und Fließende, Dionysische und Christliche, die kleinen Mädchen und das alterslose Wissen, die Müdigkeit, die den Traum belebt, die stumme Gebärde, die aus allem spricht. Getrennte Zeiträume und Seelenlagen durchdringen sich, so wie es Hofmannsthal in der Kunst der Präraffaeliten wahrgenommen hatte,

eine Welt, die gleichzeitig antik, ja mythisch und doch durch und durch christlich, ja englisch anmutete, Gestalten mit einer fast mystischen Traurigkeit in den sehnsüchtigen Augen, mit den naiven puppenhaften Gebärden kindlicher Kunstepochen und dabei in allegorischem Handeln und Leiden von unendlicher Tragweite befangen.⁴²

Das Ganze verdichtet einen tiefen Zustand des Gemüts, ein Sich-leichter-Fühlen und banges Erwarten, trauervolles Wissen und unendliche

³⁸ »Der Tod des Tizian«. In: GW GD I, S. 252.

³⁹ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 376.

⁴⁰ »Das Gespräch über Gedichte«. In: GW E, S. 503.

⁴¹ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 409.

⁴² »Über moderne englische Malerei«. In: GW RA I, S. 546

Ruhe, daß das Ich und die Welt nichts Verschiedenes sind. Wenn das im Ich dumpf zusammengedrückte All sich in die Dinge verströmt, das Mysterium vollzieht, entsteht das Gedicht: »[...] in sich fertig werden, den Dingen ihre Seele abgewinnen, in ihre Blutwärme untertauchen, aus ihnen mit den naiven Augen ihrer Liebe heraus schauen: das ist zugleich alle Poesie [...].«⁴³

III

Wir sind aus solchem Zeug wie das zu 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,

Sind da und leben wie ein Kind, das lacht,
Nicht minder groß im Auf- und Niederschweben
Als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.

Das Innerste ist offen ihrem Weben;
Wie Geisterhände in versperrem Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.⁴⁴

Entstanden am 27. Juli 1894

»Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen [...]« mit dieser Prospero-Beschwörung hebt die Folge III an, und dieser Vers ist Motto zugleich und Mitte; immer fühlt Hofmannsthal dieses Prospero-Wesen in sich leben, »ein Schatten von Müdigkeit ist auf seinem adeligen Gesicht, und Mirandas Blumenhände greifen nach der Spange, ihm den dunklen Zaubermantel von der Schulter zu lösen.«⁴⁵ Dieser Traum-Stoff ist schwe-

⁴³ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 382.

⁴⁴ GW GD I, S. 21

⁴⁵ »Shakespeares Könige und große Herren«. In: GW RA I, S. 39.

bend und schwer, vergänglich und zeitlos, alles Nacheinander verzaubert er zum Zugleich, eine Einheit von Uraltem und Spätzukünftigem. In diesem Geisterkönig erblickt der Schauspieler seiner »selbstgeschaffnen Träume«⁴⁶ einen erlauchten Ahnen, hinter der Prospero-Maske träumt Loris den »Traum von großer Magie«;⁴⁷ aufschließend bekennt er im »Terzinen«-Jahr: »Einige begreifen das Leben aus der Liebe. Andere aus dem Nachdenken. Ich vielleicht am Traum.«⁴⁸ Ein leiser Anruf, eine kaum merkliche Gebärde: »Und Träume schlagen so die Augen auf [...]«. Die Magie der Dichtung liegt darin, daß sie Worte um der Worte willen ausspricht, um der »magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln«⁴⁹ – wie das »Gespräch über Gedichte« weiß, dieser kühnste Versuch, den Traum von großer Magie nicht nur in dem völligen Außersichsein der Poesie zu berufen, sondern im völligen Zusichkommen vollkommener Prosa zu fassen. Die traumhaft magische Gewalt der Worte spiegelt sich am empfänglichsten im Gemüt von Kindern, ihr Zauberkreis geht in dem Spiegel traumhafter Sehnsucht auf; wiederum begegnen sich im Widerschein gedächtnisschweres Prospero-Greisentum und das Vorwegnehmende, das Kindhafte, eine Begegnung, die Hofmannsthal immer wieder vollzieht: »[...] niemand vornehmer, niemand anmutiger als die, die noch kein Gedächtnis haben [...]. Sich als Kinder zu fühlen, als Kinder zu betragen, ist die rührende Kunst reifer Menschen.«⁵⁰ Das schwebend Anmutige des Traumzustandes, das sich unauflöslich mit dem staunenden und bewundernden Blick von Kindern vereinigt, entbindet jegliches aus seiner Beschränkung, ja bezeugt sich darin, das eine im anderen sichtbar werden, die duftigen, beständig sich bewegend und verwandelnden Traumvorstellungen übereinandergreifen zu lassen, viele Sphären zu berühren, denn alle diese Vorstellungen von »Kindern«, »Kirschenbäumen«, dem »Vollmond« bilden eine Atmosphäre um sich aus.

Die strenge Terzinen-Form selbst ist völlig entsprödet, die Kola bekommen etwas Proteisches, unendlich Wandlungsfähiges. Eine Vor-

⁴⁶ »Der Tod des Tizian«. In: GW GD I, S. 247.

⁴⁷ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 406.

⁴⁸ Ebd., S. 386.

⁴⁹ »Das Gespräch über Gedichte«. In: GW E, S. 503.

⁵⁰ »Ein neues Wiener Buch«. In: GW RA I, S. 228.

stellung verschlingt sich kunstvoll und mühelos mit der nächsten; das mehrfache Zurückschlingen und Anklingen gibt dem Leuchtenden noch die bemerkenswerte Dichte, bildet den Reigen geisterhafter Beziehungen, der verdeckte Zusammenhänge zeitigt. Die Dinge gewinnen in dieser Bewegung Leben und Gesicht, »sind in uns als unsre Träume, lange verborgen, oft vergessen, und doch fähig, in irgend einer Stunde aus unsrem Inneren heraus so stark zu leben, daß wir nur mehr wie der hohle Baum sind, und sie wie die Dryade, die im Baume haust«,⁵¹ Die Bahn des Mondes »durch die große Nacht« greift weit aus, und die Spur ihrer Bezauberung führt weit in das Wortlose hinein; seit der Nachtrede des Gianino im »Tod des Tizian« hat Hofmannsthal mit Vorliebe das Magische des Mondlichts berufen, um die Einheit von Mensch und Ding und Traum aufglänzen zu lassen, in der alles Gegenüber in einem Ineinander, alles Nacheinander in einem Miteinander aufgehoben ist. In sich selber selig schweben die Traumgesichte auf und nieder, das Widerstandslose und Liquide dieses Aggregatzustandes verwirklicht sich in den Assonanzen und Alliterationen, vor allem aber auch in der erlesenen Vokal-Musik, ihren betörenden Variationen und Liquida-Bindungen. Der Rhythmus, fern von allem mechanischen Metrum, gehorcht der leisesten Regung des Dichters. Beispielhaft vollendet sich hier das Wesen des Hofmannsthal-Gedichts: »[...] ein gewichtloses Gewebe aus Worten [...], die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen [...]«.«⁵² Der Dichter:

Mit dem ungeheueren Gemenge,
 Das er selbst im Innern trägt, beginnt er
 Nach dem ungeheueren Gemenge
 Äußern Daseins gleichnishaft zu haschen.⁵³

Das Gleichnishafte bedeutet für Hofmannsthal immer auch Identifikation; daher rührt die mystische Innigkeit des Sich-Aussprechens in allem, in Traum und Kind, Gestirn und Gebärde; keine Scheidung wird

⁵¹ Ansprache. In: GW RA I, S. 21

⁵² Poesie und Leben. In: GW RA I, S. 15/6.

⁵³ »Das kleine Welttheater«. In: GW GDI, S. 384.

anerkannt zwischen Belebtem und Unbelebtem; das scheinbar Leblose hat ein mitwissendes Gesicht, und das Belebte die Sensibilität des Pflanzenhaften. Der Dichter wohnt in allen Dingen, und alle sind gleichnishaft um ihn geordnet, er ist offen für alle Dinge, und ihr Inneres ist ihm geöffnet. Sein Lebenstraum ist Heimat aller Träume; diese bergen die geheimsten Regungen und projizieren sie als lebendige Hieroglyphen in das Bewußtsein; dem Dichter sind Menschen und Gedanken und Träume völlig eins: »er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt«. ⁵⁴

Träume gleichen Kindern, ihrer vielwertigen Naivität, mit der sie die Zeichen ineinanderspielen, das Lockende und Drohende seltsam vermischen im Überschwang der Phantasie; sie spiegeln das eigene Wesen als Welt und die Welt als Anschauung ihres Wesens; Träume sind Leben:

Das Innerste ist offen ihrem Weben;
Wie Geisterhände in versperrem Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Damit ist zugleich der Dichter mitbenannt, der Traumträchtige – und damit den Kindern innig verwandt; er ist von »geheimnisvollen Mächten [...] beherrscht, wie der zierliche Magnet von ungeheuren, im Ungewissen gelagerten Kräften«. ⁵⁵ Er schafft aus »Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge [...] die Übergänge sind niemals schwer für ihn [...] alles ist, als wäre es schon immer dagewesen.« ⁵⁶

»Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum«.

Der Mensch kann sich völlig in ein Ding versetzen, das Leben traumhaft erleben, ein Ding kann das mitwissende Gesicht eines Menschen annehmen, die Distanz des Geträumten einnehmen, ein Traum vermag sich als Menschleben zu offenbaren und als Gewebe von Dingen. Zu Beginn des Terzinen-Jahres schreibt Hofmannsthal dem vertrauten Gefährten Leopold Andrian:

⁵⁴ »Der Dichter und diese Zeit«. In: GW RA I, S. 67.

⁵⁵ »Ein neues Wiener Buch«. In: GW RA I, S. 229.

⁵⁶ »Der Dichter und diese Zeit«. In: GW RA I, S. 68/9.

mein inneres Leben macht aus Menschen, Empfindungen, Gedanken und Büchern eine wirre Einheit, die Wurzeln aller dieser Dinge wachsen durcheinander wie bei Moos und Pilzen und man spürt auf einmal, daß die Scheidung von Geist und Sinnen, Geist und Herz, Denken und Tuen eine äußerliche und willkürliche ist.⁵⁷

Der spruchhafte Sinnschluß weist in der charakteristischen Kreisrückbiegung zum Beginn; auch er ist Mitte und konzentrische Kreisfigur; der Faden des Endes reißt nicht ab, sondern schlingt sich in den Faden des Beginns zurück; Prospero-Loris hört in allem das eigene Echo mit; er vollzieht in diesen Terzinen ein Selbstgewahrwerden auch in der Art einer Dichtung über das Dichten. Sie besitzen noch die unverstörte Einheit des Magischen, alles geht auf ein Ganzes; sobald aber dieser »glorreiche, aber gefährliche Zustand« verlassen, die narzißhafte Einsamkeit durchbrochen – die Gedichte Hofmannsthals rufen »ihre Liebe an das Dasein über diesen Gürtel von Einsamkeit hinüber«⁵⁸ – als der schicksallose Zusammenhang der Worte zerfällt, der Dichter dem vorweggenommenen Geisterkönigtum entsagt, um den Weg schicksalhafter Erfüllung und Selbst-Besinnung zu betreten, verstummen seine Gedichte.

⁵⁷ BW Andrian, S. 21

⁵⁸ BW Bodenhausen, S. 128.

Das fotografische Gedächtnis

Zur Psychologie und Poetik der Medien in Hofmannsthals »Der Unbestechliche«

Gegenstand meines Aufsatzes ist Hugo von Hofmannsthals Komödie »Der Unbestechliche«, 1923 in Wien aufgeführt, aber (vom ersten Akt einmal abgesehen) erst 1956 nach der Spielfassung publiziert;¹ ein Stück, das ein (z. B. im »Märchen der 672. Nacht«; ED 1895) bisher lediglich latent mitgeführtes Thema zum ersten Mal manifest macht und in den Vordergrund stellt: die Inversion des Herr/Diener-Verhältnisses.² Der eigentliche Herr im Unbestechlichen ist nicht Baron Jaromir, sondern sein (bzw. seiner Mutter) Diener Theodor. Diese Umkehrung der Machtpositionen wird nicht zuletzt deutlich an der Verwendung der im Stück häufig thematisierten neueren Medien wie Telegrafie, Telefon und vor allem – das wird im Zentrum dieses Aufsatzes stehen – Fotografie.

Ich werde in drei Schritten argumentieren: *Erstens* werde ich zeigen, daß die beiden männlichen Hauptpersonen des Lustspiels, Baron Jaromir und sein Diener Theodor, über ein vollkommen unterschiedliches Erinnerungsvermögen verfügen: Jaromir besitzt ein außerordentlich schwaches, kurzlebiges Gedächtnis,³ Theodor hingegen ein brillantes,

¹ Vgl. zur Textgenese: Norbert Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. Bad Homburg et al. 1967, S. 151ff.; Douglas S. Sturges, The Lineage of Theodor. Tradition and Revolution in Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: MAL 26.1 (1993) S. 19–31, sowie W. E. Yates, Hidden Depth in Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: MLR 90.2 (1995) S. 388–398.

² Zu Hofmannsthals Vorlagen in Bezug auf dieses Motiv (Beaumarchais' »Figaros Hochzeit«), vgl. Richard Alewyn, »Der Unbestechliche«. In: Ders., Über Hugo von Hofmannsthal. 4. Auflage. Göttingen 1967, S. 124–127; Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel (wie Anm. 1), S. 166ff.; Sturges, The Lineage (wie Anm. 1), S. 23. Zu Hofmannsthals Vorlagen allgemein vgl. Yates, Hidden Depths (wie Anm. 1), S. 394, sowie Jean-Marie Valentin, »Der Theodor ist kein Diensthote, – sondern eben der Theodor«. Types comiques et vision du monde dans »Der Unbestechliche« de Hugo von Hofmannsthal. In: ÉG 53 (1998) S. 435–453, hier S. 442f. Zur Kritik an der Durchführung des Motivs vgl. Gerhart Pickerodt, Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968, S. 240. Zu Hofmannsthals essayistischen Reflexionen zum Thema Herr/Diener vgl. Alexander Stillmark, The Servant as Master. Some Observations on Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: GLL 28 (1974) S. 148–155, hier S. 151.

³ Wiewohl Harald Weinrichs Unterscheidung von Gedächtnis und Erinnerung (Ma-

das analog zur Speicherung von Bildern auf einer Fotoplatte funktioniert. *Zweitens* möchte ich nachweisen, daß dieses unterschiedliche Erinnerungsvermögen einer vollkommen unterschiedlichen Medienbenutzung entspricht. Jaromir ist es darum zu tun, sein schwaches Gedächtnis in das Medium Buch auszulagern, bei Theodor arbeiten das psychische und das technische Speichervermögen, also fotografisches Gedächtnis und fotografisches Bild, Hand in Hand. *Drittens* und *letztens* möchte ich vorführen, wie sich aus dieser Figurenkonstellation eine Poetik der Intermedialität rekonstruieren läßt, also ein Konzept von Literatur, das nicht hinter die Spaltung von Gutenberg- und Postgutenbergmedien zurückgeht, sondern – umgekehrt – sich diese zu Nutze macht.

Ich werde mich bei der Verfolgung dieser Thesen nicht auf die späte Publikation der Spielfassung beschränken, sondern die gesamte Genealogie des »Unbestechlichen«, von den ersten Entwürfen an, berücksichtigen. Ich gehe davon aus, daß Hofmannsthal, wenn er Entwürfe oder ganze Szenen verwirft, weniger grundlegende Änderungen oder Richtungswechsel vornimmt, denn vielmehr, in diesem Punkte Theodor ganz ähnlich, ihren Inhalt zu »Diskretionssachen« (151)⁴ erklärt. Die Paralipomena stellen in meinen Augen also so etwas wie das Unbewußte des Textes dar, aus dem heraus er erst eigentlich zu verstehen ist.

I Zwei Arten des Gedächtnisses

Obwohl Herr und Diener sich bisweilen so ähneln,⁵ daß man den einen für einen »Halbbruder« (151) des anderen halten könnte,⁶ gibt es eine

gazin vs. Einschreiben) verpflichtet, verwende ich hier, Hofmannsthal's Sprachgebrauch nachgehend, die Begriffe weitgehend synonym. Vgl. hierzu Harald Weinrich, *Metaphora memoriae*. In: Ders., *Sprache in Texten*. Stuttgart 1976, S. 291–294.

⁴ Ich zitiere den »Unbestechlichen« (und die Entwurfsstufen) hier wie im Folgenden direkt im Haupttext lediglich mit Verweis auf die Seitenzahl nach SW XIII Dramen 11.

⁵ Dies gilt insbesondere für negative Eigenschaften. So werden z. B. beide des »Egoismus« geziehen (S. 155, S. 176).

⁶ Vgl. hierzu auch Ilse Graham, Hofmannsthal's Komödie »Der Unbestechliche«. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes* (1991) S. 308–326, hier S. 324 f. sowie Hans Geulen, *Komödien Hofmannsthal's. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«*. In: Helmut Arntzen (Hg.), *Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert*. Münster 1988, S. 99–110, hier S. 108 f.

entscheidende Differenz zwischen Baron Jaromir und dem unbestechlichen Theodor, die in ihren mentalen Fähigkeiten, noch genauer: in ihrem Erinnerungsvermögen, liegt. Während Jaromir von einem weit reichenden Gedächtnisverlust betroffen ist, lagert Theodor die seinem Herren entfallenen Ereignisse lückenlos in seinem Gedächtnis ein: »Es könnte sein daß er vergessen hat, ich habe jedenfalls nicht vergessen« (167), gibt der Unbestechliche in einem Paralipomenon zu Protokoll.

Um Jaromirs schwaches Gedächtnis wissen aber auch die anderen Figuren des Dramas, z.B. Melanie Galattis, eine der beiden Geliebten Jaromirs, die dieser – obwohl frisch verheiratet und in Anwesenheit seiner Gattin Anna – auf sein Gut in Oberösterreich eingeladen hat: »Der Herr Baron hat mich«, berichtet die verheiratete, aber etwas eheunlustige Melanie in einem vertraulichen Gespräch mit Theodor, »bestimmt versichert – ich meine, ich habe ihn so verstanden, daß er niemals die Erinnerungen, die sich auf mich und unsere früheren Begegnungen beziehen zu einer Aufzeichnung benützen wird« (88). Ihre eigene Erinnerungsschwäche⁷ – hat er sie »versichert« oder hat sie das nur heraushören wollen? – weist ironischerweise auf die Jaromirs hin: Dieser verfügt nämlich über ein ausgesprochen »schwaches« (87) bzw. »schlechte[s] Gedächtnis« (89) und demzufolge auch über »keine Vergangenheit« (52). Seine personale Erinnerung funktioniert so schlecht, daß er, und darauf bezieht sich die Bemerkung Melanies, alles Wissen um die Vergangenheit in das »Papier« bzw. die Schrift auslagern muß.⁸ Die Rede ist natürlich von seinem »Tagebuch«, dessen »Notizblätter[n]« sich »seine Romane« verdanken (69); alles in allem ein nicht zu übersehender Hinweis auf Platons »Phaidros« (274e ff.), in dem bekanntlich Schrift und Gedächtnisverlust aneinander gekoppelt werden.

Demgegenüber verfügt Theodor über ein phänomenales Gedächtnis.⁹ Das wird schon aus seiner im Vergleich zu Jaromir höheren, ja »krankhafte[n] Empfindlichkeit« (41) deutlich, die aus einer ausnahmslosen Speicherung jeder Kränkung resultiert. Aber seine gute Erinne-

⁷ Vgl. auch folgende Passage: »Sie hat gar kein Gedächtnis, u. weiß daß sie alles vergißt« (S. 169).

⁸ In gewissem Sinne gilt das auch für Melanie: »Ich kann meine Gedanken nur zusammenfassen, wenn ich mit ihr [gemeint ist eine Freundin, Tinka Neuwall] über das was ich erlebe, rede – oder ihr schreibe« (S. 197; Herv. M. B.).

⁹ Vgl. hierzu auch Graham, Hofmannsthals Komödie (wie Anm. 6), S. 311.

rungsfähigkeit hat nicht nur hemmende psychopathologische, sondern durchaus auch produktive Seiten. Ja man kann sagen, daß Theodors großartiges Organisationstalent als Diener, das ihn auf dem Gut der Baronin so unverzichtbar macht, in erster Linie auf seinem guten Gedächtnis fußt. Er selbst ist sich dieser Fähigkeit (und der fundamentalen Differenz zu seinem gedächtnisschwachen Herren) vollständig bewußt, wie eine Äußerung über sich und Jaromir deutlich macht: »Ich *erinnere mich an alles*« (87; Herv. M. B.). Diese Beschreibung als Gedächtniskünstler ist mitnichten nur einer positiven Selbstwahrnehmung geschuldet. Selbst Jaromir schwärmt – zumindest in einer später gestrichenen Passage – von seines Dieners »fabelhafte[m] Gedächtnis für alle Details« (229); diese Aussage wird durch die Hervorhebung des »dämonischen Gedächtnisvorrat[es]« (170) Theodors noch einmal unterstrichen.

Die beiden Geliebten Jaromirs hingegen sind von Theodors brillantem Gedächtnis genauso wenig angetan wie von Jaromirs schlechtem, was insofern nicht verwunderlich ist, als der Unbestechliche seine außergewöhnlichen mentalen Fähigkeiten im Rahmen seiner Gegen-Intrige¹⁰ (an deren Ende die Abreise der beiden Frauen und die Rückwendung Jaromirs zu seiner Frau stehen wird) strategisch einsetzt: »Wieso *erinnern* Sie sich denn an das! Das ist doch gräßlich, daß Sie das noch wissen!« (86; Herv. M. B.), ruft z. B. Melanie Galattis aus, als sie von Theodor – der gerade erfolgreich die Angst vor ihrem eifersüchtigen Ehemann schürt – darauf hingewiesen wird, daß Herr Galattis schon einmal beinahe hinter das Verhältnis mit Jaromir gekommen wäre. Das Gleiche gilt für Marie am Rain, die zweite Geliebte: »Ich erlaube mir zu *erinnern*« (77; Herv. M. B.) – mit diesem Aufruf führt Theodor der jüngeren der beiden Frauen den anscheinend nicht mehr präsenten Anfang ihrer Beziehung mit Theodor vor Augen; und zwar so, daß Marie die jetzt eintretende Wiederholung deutlich wird.

Theodors Gedächtnis weist eine Besonderheit auf, es funktioniert nämlich – diametral entgegengesetzt zu Jaromirs künstlichem Gedächtnis in der *Schrift* – *bildlich*, genauer als Verlängerung seines Blicks. Warum weiß er z. B., wie viele Perlen die Halskette Melanies faßt? »Am Hals

¹⁰ Vgl. zu diesem Begriff auch Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel (wie Anm. 1), S. 99ff.; Franz Norbert Mennemeier, Hugo von Hofmannsthal: »Der Unbestechliche«. In: Walter Hinck (Hg.), Die deutsche Komödie. Düsseldorf 1977, S. 233–245, hier S. 234, sowie Yates, Hidden Depths (wie Anm. 1), S. 391.

hab ich sie gezählt, ich habe sehr gute Augen, unsereins muß manchmal in unbeachteter Haltung warten und da sucht man sich eine Beschäftigung« (68). Theodors »sehr gute Augen« gehen mit seinem ebenso guten Gedächtnis Hand in Hand: Er erinnert genauso detailgetreu und differenziert, wie er wahrnimmt (daher weiß er auch immer, wo irgendetwas liegt, z. B. das »Lorgnon«, also das Hilfsgerät der seh- und damit auch erinnerungsbehinderten Baronin; 100).¹¹

Ähnliches gilt für die verfänglichen und kompromittierenden Situationen, denen Melanie während ihrer Affäre mit Jaromir ausgesetzt war: »Vergesse ich denn so etwas«, fragt Theodor rhetorisch,

bin ich denn ein solcher Hudriwudri ein oberflächlicher, daß ich solche Schreckenstage von meiner Seele abbeuteln könnte wie ein Hund die Flöhe? – Sehe ich denn Euer Gnaden nicht dastehen bereits wie eine verlorene Person – Wo? In meinem geistigen Auge! (86).

Auch hier wird die Erinnerung als eine Verlängerung und Fixierung des Blicks verstanden, diesmal auf den Begriff des inneren oder »geistigen Auge[s]« gebracht. Warum aber ist, wie Theodor deutlich macht, sein Erinnerungsträger, die »Seele«, durch nichts in der Welt von dem erinnerten Gegenstand zu trennen (die Unmöglichkeit des »Abbeuteln[s]«)? Man muß sich in diesem Zusammenhang ein Detail des Textes vor Augen führen, das, wie ich zeigen möchte, für das gesamte Stück von zentraler Bedeutung ist: Theodor hat vor einiger Zeit einem Zimmerkellner einige »Photographien« (86), genauer gesagt: die dazu gehörigen Foto-»Platten« (87), abgekauft, auf denen Melanie und Jaromir in verfänglicher Position zu sehen sind. Und auf diese Bilder bzw. ihre Negative spielt Theodor in dem Augenblick an, da er über sein Gedächtnis spricht.

Angesichts eines solchen Zusammenhangs liegt die Vermutung nahe, daß der Unbestechliche sein Gedächtnis analog zu einer Fotoplatte¹²

¹¹ Die Baronin hat auch sonst ein schlechtes Gedächtnis, wie aus den Gesprächen mit dem anscheinend weder bildlich noch schriftlich, sondern mathematisch erinnernden Ado hervorgeht: »Amelie, es sind mehr als dreißig Jahre her, am 11. Juni – daß Sie – ich – wissen Sie wirklich dieses Datum nicht mehr? Baronin: Ado, Sie sind ein Mathematiker mit ihren ewigen Ziffern! Mich interessieren Ziffern nicht« (48).

¹² Zur technischen Entwicklungsgeschichte der Fotoplaten im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert, vgl. Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg, Wien 1984, S. 97 ff.; 123 ff.; 308 ff.; Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*. Übers. von Reinhard Kaiser. Zürich 1985, S. 58 ff.

versteht: Einmal durch einen Blick belichtet, kann das Gedächtnis nie wieder in seinen Originalzustand zurückversetzt werden, sondern ist von diesem Moment an mit den gespeicherten piktoralen Informationen untrennbar verbunden.

Die Analogie von Blick und Gedächtnis einerseits und der fotografischen Belichtung andererseits wird durch ein Gespräch zwischen Theodor und der Baronin vorbereitet, in dem Ersterer seine Erinnerungsgabe in Bezug auf Jaromirs Handlungen wie folgt beschreibt: »Wo in mir, in meiner nichts vergessenden Herzkammer alle diese seine Weibergeschichten und Schlechtigkeiten *abphotographiert* sind bis in die kleinsten und niederträchtigsten Zärtlichkeiten und Meineide« (53; Herv. M. B.).

Das Zitat ist außerordentlich aufschlußreich: Die Tatsache, daß Theodor seine Herzkammer als »nichts vergessend[«] beschreibt, hängt unmittelbar damit zusammen, daß diese wie eine Fotoplatte (»abphotographiert«) funktioniert, auf der alle piktoralen Informationen – und seien sie auch noch so unscheinbar (die »*kleinsten* [...] Zärtlichkeiten und Meineide«; Herv. M. B.) – unabänderlich abgelegt sind. Die *Unbestechlichkeit* des fotografischen Blickes findet also ihre Fortsetzung in der *Unbestechlichkeit* der Informationsverarbeitung.¹³

Damit sind in einem Satz zwei wesentliche Punkte der zeitgenössischen Fototheorie und einer der damaligen Memorialpsychologie genannt. *Erstens* die Fokussierung auf das »kleinste[e]« Detail: Schon Henry Fox Talbot hält fest, daß der entscheidende »Vorteil« der Fotografie in der Fähigkeit liege, »eine Vielzahl *kleinster Details* aufzunehmen«.¹⁴ Und noch Benjamins Theorie des »Optisch Unbewußten«¹⁵ basiert auf der Vorstellung, daß die Kamera Elemente einfangen könne, die wegen man-

¹³ Es ließe sich, darauf aufbauend, eine weitere Erklärung des Titels denken: Während der Zimmerkellner bestochen wird, damit er die Fotos an Theodor verkauft, läßt sich dieser selbst sein wie eine Fotoplatte funktionierendes Gedächtnis von niemandem nehmen und ist daher – unbestechlich. Vgl. zu anderen Ableitungen des Titels bzw. des Epithetons »unbestechlich« (Robespierre). Norbert Altenhofer, »Die Ironie der Dinge«. Zum späten Hofmannsthal. Frankfurt a. M. 1995, S. 32.

¹⁴ Henry Fox Talbot, *Der Stift der Natur* (1844). In: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie*. 4 Bde., München 1979ff., Bd. I, S. 62; Herv. M. B.

¹⁵ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. 14 Bde., Frankfurt a. M. 1972ff., Bd. II.1, S. 371 (im Folgenden als »GS« abgekürzt).

gelnder Größe oder Relevanz dem Auge (und dem Bewußtsein) des Menschen entgingen.

Zweitens die Betonung der irreversiblen Speicherung von Informationen (die »nichts vergessende Herzkammer«): Im frühen 20. Jahrhundert wurde, und zwar in verschiedenen Diskussionskontexten, immer wieder hervorgehoben, daß in der Fotografie die Lichtinformationen so gespeichert sind, daß sie »unvergänglich« sind, also frei von nachträglicher Manipulation und Löschung »festgehalten« werden (ein Argument, das ein letztes Mal Roland Barthes mit Emphase vertreten wird).¹⁶

Die Übertragung dieser beiden fototheoretischen Argumente auf das Gedächtnis, oder allgemeiner formuliert: der Vergleich von Fotoplatte und Gedächtnis, stellt, *drittens*, ebenfalls keine Erfindung Hofmannsthals dar, sondern ist vielmehr als Rekurs auf eine – vor allem in der französischen Psychologie/Psychiatrie des ausgehenden 19. Jahrhunderts geführte – Debatte anzusehen. So diskutiert z. B. Théodule Ribot in seinen »Maladies de la mémoire« von 1885 eine kurz zuvor veröffentlichte These von Jules Luys, die besagt, daß es deutliche »analogues de la mémoire« mit der »action photographique« gäbe.¹⁷

Hofmannsthal denkt diese Analogien allerdings nicht, wie die genannten Psychiater, nur metaphorisch: Das Besondere an Theodor und seinen Intrigen ist vielmehr, daß Gedächtnis und Fotografie zwar in ein

¹⁶ Anonym. (d. i. Max Dauthendey), Des Teufels Künste (ED 1912, fälschlich auf 1841 datiert). In: Kemp, Theorie (wie Anm. 14), Bd. I, S. 69. Zur *opinio communis*, die Fotografie besäße die Fähigkeit, die aufgenommenen Informationen ausnahmslos und auf nicht-revidierbare Weise zu bewahren, während das menschliche Gedächtnis wandelbar sei, vgl. Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1989, S. 87 und 102. Ähnlich schon Siegfried Kracauer, Die Photographie. In: Ders., Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1963, S. 25 und 34. Vgl. zu dieser Debatte auch Bernd Stiegler, Zeigen Fotografien Geschichte?. In: Fotogeschichte 25, Heft 95 (2005) S. 3–14, hier S. 5f.

¹⁷ Théodule Ribot, Les maladies de la mémoire. Paris 1885, S. 3, in seiner kritischen Replik auf Jules Luys, Le cerveau et ses fonctions. Paris 1876, S. 105f. Vgl. zur Metaphorik Foto/Gedächtnis allgemein Douwe Draaisma, Metaphors of memory. A history of ideas about the mind. Übers. von Paul Vincent, Cambridge 1995, S. 103ff., sowie Bernd Stiegler, Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a. M. 2006, S. 102ff. (Eintrag »Gedächtnis«). Leider unterzieht Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, den »Unbestechlichen« keiner eigenen Analyse (obwohl sich das in mehr als einer Hinsicht angeboten hätte). Dafür dokumentiert dieses umfangreiche Werk Hofmannsthals intensive schriftliche und praktische Auseinandersetzung mit Telefon und Fotografie (S. 369ff.; 296ff.).

Verhältnis gesetzt werden, aber nicht so, daß eines das andere ersetzte, sondern daß beide Hand in Hand arbeiten. Erst die Kombination aus fotografischem und fotografiertem Gedächtnis versetzt Theodor in die Lage, Melanie im Rahmen seiner Gegen-Intrige erfolgreich zu erpressen: Bei einer Weigerung ihre Abreise betreffend könnte er die Fotoplatten bzw. die höchstwahrscheinlich schon existierenden Abzüge – »Photographien« haben bei ihm Kultstatus und sind zu einem »Altar« geformt, heißt es in einem Paralipomenon (184)¹⁸ – den ihr im Auftrag ihres Gatten hinterher spionierenden »Schwägerinnen« (87) zuspiesen.

In dieses Muster einer metonymischen Zusammenarbeit von Gedächtnis und fotografischem Medium fügen sich zwei weitere Episoden: Die erste, die einer Streichung zum Opfer fiel, beschreibt ein Gespräch zwischen Marie und Theodor, in dessen Verlauf dieser jener ein äußeres Bild (d. h. ein Photo) Jaromirs wegnimmt (*»zieht mit einem Griff das Porträt Jaromirs unter den anderen Blättern hervor«*; 205) und das innere Bild, das sie von ihm besitzt, an dessen Stelle setzt: »Ja sogar um sich sein Bild da in Ihrem Herzen zu bewahren – dieses Einzige, was Ihnen bleibt – müssen Sie flüchten denn nirgends ist dieses Bild so bedroht von Zerstörung als in seiner leibhaftigen Nähe« (208).

Die zweite, freilich komplexere, Variante dieses Gedankens hat, von einem Detail abgesehen, ihren Weg bis in den Bühnenfassung gefunden: Auch bei Melanie stößt Theodor nämlich auf ein Bild Jaromirs, das er ebenfalls zerstört (*»Er hat blitzschnell Jaromirs Photographie aus dem Rahmen gezogen, reißt sie mitten durch und schiebt sie zerrissen wieder hinein«*; 96), während er, in einer Art Rochade, Anna das durch ihre (durchaus berechtigte) Eifersucht »in Fetzen gerissene[...] unheimliche[...]« innere »Bild« ihres Mannes (105) am Ende unversehrt »wieder[...]geben« (224f.; 106) kann.

II Der Schock der neueren Medien

Weiß man einmal, daß Jaromir und Theodor vollkommen unterschiedliche Gedächtnisleistungen vollbringen und dabei auf ganz unterschiedliche Strategien zurückgreifen, daß weiterhin diese Strategien, zumindest

¹⁸ Vgl. auch ähnliche Erwähnungen im »Unbestechlichen« auf den S. 173; 175.

bei Theodor, sowohl analog als auch kausal mit dem Funktionieren neuerer Medien wie der Fotografie zusammenhängen, dann drängt sich eine ausführliche Begutachtung des Medienverständnisses und der Medienbenutzung beider Protagonisten geradezu auf Jaromir, so die These, die ich im Folgenden entfalten will, verschließt sich auf eine beinahe pathologische Art und Weise den neueren Medien, allen voran der Fotografie. Theodor hingegen ist der Einzige, der das bloße Gemacht-Werden¹⁹ durch das Medium überwinden und es so in einer »magisch[en]« (166) Art und Weise (ein Begriff, den Benjamin, McLuhan und Barthes, wenn auch in Varianten, wiederholen werden)²⁰ bedienen kann.

Für die Rekonstruktion der unterschiedlichen Auseinandersetzung von Herr und Diener mit den neueren Medien muß ich noch einmal darauf zurückkommen, daß Jaromir und Theodor lange Zeit ein Herz und eine Seele waren und sich erst ab einem gewissen Zeitpunkt zerstritten haben – und zwar so sehr, daß Letzterer in die Dienste der Baronin wechseln mußte. Da Theodor und Jaromir sich, wie oben ausgeführt, eigentlich sehr ähnlich sind, nur im Laufe der Zeit eine andere Art der Erinnerung und der Medienbenutzung ausgebildet haben, liegt es nahe zu vermuten, daß diese medial-psychologische Differenz etwas mit dem Zerwürfnis der beiden zu tun hat.

Es ist nicht ganz einfach herauszufinden, wann die beiden Männer ihre Antipathie ausgebildet haben. Sicher ist nur: Das Zerwürfnis findet

¹⁹ Vgl. hierzu Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 29.

²⁰ Benjamin spricht davon, daß die technische Reproduzierbarkeit das »künstlerische« Moment des Kunstwerkes zugunsten einer Einübung in eine technische »Praxis« marginalisiere, ähnlich wie in der »Urzeit«, da die Kunst noch »im Dienst der *Magie*« stand, auch das eine Form von, freilich kultischer, also nicht (wie bei der Fotografie) ausstellungsorientierter, Praxis. Diese Verwandtschaft drückt sich z. B. im nach wie vor bestehenden magischen »Kultwert« der Porträtfotografie aus (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: GS [wie Anm. 15], Bd. I.2, S. 444f.; Herv. M. B.). McLuhan denkt die »Magie« der »Medien« über ihren Status als Extension des Menschen (Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding media*. Übers. von Meinrad Amann. 2. Auflage, Dresden, Basel 1995, S. 40). Barthes schließlich behauptet, daß die Fotografie, verstanden als eine »Emanation des *vergangenen Wirklichen*«, »Magie und nicht [...] Kunst« sei (Barthes, *Die helle Kammer* [wie Anm. 16], S. 99). Vgl. zur Magie Theodors, Yates, *Hidden depths* (wie Anm. 1), S. 398, Benno Rech, *Hofmannsthals Komödie. Verwirklichte Konfigurationen*. Bonn 1971, S. 153f., und Karl Konrad Polheim, *Sinn und Symbol in Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«*. In: Ders., *Kleine Schriften zur Textkritik und Interpretation*, Bern et al. 1992, S. 369–388, hier S. 376ff.

nicht erst, wie man denken könnte, in dem Augenblick statt, da Jaromir »seine Maitressen paarweise herbestellt ins Haus«, sondern liegt viel länger zurück. Das deutet zumindest Theodor mit der Formulierung vom »Tropfen«, der den »Becher [...] zum Überflusse« bringt, an (52).

Die Baronin scheint – ihrer sonstigen Erinnerungsschwäche zum Trotz – als einzige der beteiligten Figuren den Beginn des Machtkampfes, wenn auch nur schemenhaft, gewärtigen zu können. Neben Gemeinplätzen – »Sie kennen einander zu gut u. zu lange. Man hält so lange Beziehungen nicht aus. Kein Mensch verträgt dass man ihn so lange kennt« – erwägt sie in einem Paralipomenon noch eine zweite Ursache für die halbbrüderliche Krise: »Vielleicht ärgert Th *dass Jaromir schreibt*«. Dieser Gedanke wird wenig später durch ein Heureka-Erlebnis aufgewertet: »Ich habs heraus. Seitdem Jaromir schreibt – Er findet es grotesk. Das ist ganz meine Ansicht. [...] Ich verstehe ihn ausgezeichnet. – Dieses Schreiben von Jaromir hat dem Faß den Boden ausgeschlagen« (176).

Auch die Baronin ärgert Jaromirs Schreibexperimente: Sie kritisiert, daß Jaromir nur »notiert« (65), was er fühlt bzw. erlebt, zu »erfinden« jedoch unfähig ist (44). Mit der letzten Annahme hat sie durchaus Recht: Jaromir unterscheidet nicht einmal – was selbst Theodor nicht für möglich zu halten behauptet (tatsächlich weiß er es natürlich doch)²¹ – zwischen dem »Manuskript« seines »neuen Roman[s]« (103) und seinem »Tagebuch«. Dessen »Notizblätter« (69) stellen, wie er seiner Frau mitteilt, bereits – und zwar, wie man vermuten muß, in ihrer ursprünglichen (von Theodor im Verlauf des Geschehens freilich durcheinander gebrachten) Reihenfolge – eine »erste provisorische Niederschrift« des geplanten Prosawerkes dar (103).²²

Auch wenn die Baronin mit ihrer Bemerkung, daß Theodor sich über Jaromirs literarische Experimente »ärgert«, einen Punkt getroffen zu haben scheint, so sind doch ihre und seine Gründe für diese Ablehnung durchaus verschieden. Der Unbestechliche bemüht zwar auch ästhetische und kunstkritische Argumente, z. B. wenn er die Romane Jaromirs »eine schlechte *dilettantische* erbärmliche Sache« heißt (210), aber dieses

²¹ Theodor behauptet, daß Jaromir »seine Romane« immerhin noch aus den »Notizen« des »Tagebuch[s] [...] *zusammensetzt*« (69; Herv. M. B.).

²² Vgl. hierzu auch Ewald Rösch, Komödien Hofmannsthals. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen. 2. Auflage, Marburg 1968, S. 177f.

Urteil verdankt er, wie die Paralipomena verraten, lediglich einer Rezension »in der Zeitung« (210; Herv. M. B.).

Wenn es keine kunstkritischen Maßstäbe sind, was stört Theodor dann am Schreiben Jaromirs? Ein Punkt wurde oben schon anhand der psychologischen Betrachtung erwähnt: Diener und Herr zelebrieren die Konkurrenz der Speichermedien,²³ innerhalb deren sich zwei »Kontra-henten« gegenüberstehen: das Ablegen von Erfahrung im fotografischen Gedächtnis und in der Fotografie (Theodor) und die Speicherung des Erlebten ausschließlich im Kurzzeitgedächtnis und, als Kompensation dieses Defizits, in der Schrift (Jaromir).

Daß eine solche Medienkonkurrenz besteht, ist z. B. aus Theodors »geringschätzig[en]« Bemerkungen über seines Herren schlechtes Gedächtnis und den daraus entstehenden »Roman« ersichtlich: Der Unbestechliche deutet Melanie gegenüber an, daß Jaromirs Auslagerung seines Gedächtnisses in die Schrift alles andere als fehlerfrei funktioniere. Bei der Niederschrift vergesse Jaromir, dem es bekanntlich um das (freilich »indiskrete[...]«) »Detail« (44) zu tun sei, eben dieses, nämlich »die einzelne Sache auf die gerade alles ankommt«. Und das bringe Jaromir, wie Theodor schadenfroh feststellt, in eine kontinuierliche Abhängigkeit von seinem eigenen fotografischen Gedächtnis (87).

Aber kann eine solche mediale Differenz ein Zerwürfnis evozieren bzw. aus diesem Zerwürfnis hervorgehen? Es gibt zumindest Hinweise auf einen solchen Zusammenhang; denn hinter der differentiellen Benutzung der hier genannten Medien steht eine vollkommen verschiedene Art, sich überhaupt irgendwelcher Medien zu bedienen – und damit auch eine unterschiedliche Art, mit den Herausforderungen der Moderne umzugehen, für die nicht zuletzt die Fotografie steht.

Meine Argumentation setzt, ihrem historischen Gegenstand entsprechend, bei zwei Autoren aus der Geschichte der Medientheorie ein: Marshall McLuhan diagnostiziert in »Understanding Media«, zu deutsch: »Die magischen Kanäle« (ED 1964), bei seinen Zeitgenossen einen tief greifenden »Schock«,²⁴ der, so seine These, daher rühre, daß sich die Menschen in der beschleunigten Medialisierung der Welt nicht zurecht, genauer:

²³ Vgl. zur Medienkonkurrenz vom 18.–20. Jahrhundert aus Sicht der Literatur Natalie Binczek, Nicolas Pethes. Mediengeschichte der Literatur. In: Helmut Schanze (Hg.), Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001, S. 248–315, hier S. 305 ff.

²⁴ McLuhan, Die magischen Kanäle (wie Anm. 20), S. 75.

nicht wieder fänden. Dieser Gedanke ließe sich mit guten Gründen auf das frühe 20. Jahrhundert – sozusagen als das Original dieser Erfahrung – rückverlängern. Man denke in diesem Zusammenhang an den von Walter Benjamin konstatierten »Shock«²⁵ beim Betrachten einer Fotografie. Dieser rührt seiner Meinung nach von der tiefgreifenden technischen und medialen Umwälzung des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts her und reiht sich in eine ganze Kette von ähnlichen Erlebnissen ein, in denen, wie Benjamin schreibt, das »Shockereignis zur Norm« wird.²⁶

Für McLuhan besteht die »Schockwirkung« angesichts einer durch-medialisierten Welt nun darin, daß der Mensch, ähnlich wie Narziss, nicht in der Lage ist, in den neuen Medien sein eigenes Spiegelbild zu erkennen. Man könnte von einer Fremdheitserfahrung sprechen, von der frappierenden Erkenntnis, daß die Welt einem nicht mehr zugehörig ist. Dabei, so McLuhan, seien die Medien eigentlich nichts anderes als eine, wie der Untertitel seines Buches »Understanding Media« verrät, »Extension of man« – eine technische Erweiterung des Menschen.

Was ist die Folge der fehlenden Erkenntnis, daß die Welt eine mediale Selbstverlängerung darstellt? Wie bei jeder anderen »Überreizung« reagiert der Mensch, so McLuhan weiter, auf den Schock der neuen Medien mit »Betäubung«; und zwar im Hinblick auf seine Selbsterkenntnis: Er ist also nicht nur unfähig, die neueren Medien als seine eigene Ausweitung, sondern auch, umgekehrt, sich selbst als Urbild dieser Ausweitung anzusehen.²⁷ Damit ist es ihm unmöglich, die bereits vorhandenen psychischen Ressourcen für die Bedienung der neueren Medien zu nutzen. Kurzum: Er kapituliert.

Es scheint mir, um zu Hofmannsthal zurückzukehren, wichtig zu betonen, daß im »Unbestechlichen« nicht nur die Fotografie, sondern auch neuere Medien mit stärkerer Verbreitungs- und Kommunikationsfunktion prominent thematisiert werden: Vor dem Eintreffen der beiden Geliebten Jaromirs ereignen sich nämlich deswegen unauflösbare »Confusionen« (159), weil niemand das neu eingerichtete »Haus-telefon«, das nicht nur eine Leitung nach draußen besitzt, sondern

²⁵ Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In: GS (wie Anm. 15), Bd. II.1, S. 385.

²⁶ Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire. In: GS (wie Anm. 15), Bd. I.2, S. 614.

²⁷ McLuhan, Die magischen Kanäle (wie Anm. 20), S. 74f.

auch mit Nebenstellen²⁸ wie z. B. dem »Stall« verbunden ist, bedienen kann (234; 180). Verwirrungen ergeben sich weiterhin aus der Tatsache, daß sich die »telefoniert[en]« mit den »telegraphiert[en]« Meldungen²⁹ kreuzen (166) und niemand im Haus in der Lage ist, der Geschwindigkeit einer telegraphierten Information Rechnung zu tragen: Wenn Melanie in einem Telegramm schreibt, daß sie »heute« ankäme, weiß niemand auf dem Gut, ob das »heute oder morgen« heißen soll (38). Und wie bei der Fotografie ist es allein Theodor, der diese neuen Medien beherrscht, während die adlige Familie und das restliche Personal mit ihrer Bedienung vollkommen überfordert sind und in ein heilloses Chaos schlittern.

Es liegt also nahe zu vermuten, daß die in Hofmannsthals später Komödie so massiv thematisierten neueren Medien (allen voran die Fotografie) – und vor allem: das Ihnen-Ausgeliefert sein – bei Jaromir eine Krise,³⁰ ja einen solchen Schock ausgelöst haben könnten, wie ich ihn oben beschrieben habe. Denn im Gegensatz zu den übrigen Figuren (vom Medien-Zauberer Theodor natürlich abgesehen), die sich tapfer, aber erfolglos den medialen Konfusionen aussetzen, flieht Jaromir nicht nur vor den Menschen, sondern auch vor deren medialen Extensionen in die »Einsamkeit« der Natur (45), innerhalb derer er sich nicht der beschämenden Tatsache stellen muß, daß die durchmedialisierte Welt ihm auf unheimliche Weise fremd geworden ist. Mit dem Ergebnis, daß er seine diesen Medien entsprechenden psychophysischen Fähigkeiten in die »*narkosis*« bzw. Amnesie verbannt.³¹

Folgt man dieser Erklärung (und das werde ich im Weiteren tun), wird deutlich, warum Jaromir weder über die im »Unbestechlichen« thematisierten Medien, insbesondere die Fotografie, noch über die dafür notwendigen psychologischen Entsprechungen, also insbesondere die (fotografische) Erinnerung, verfügen kann. Darüber hinaus bietet die

²⁸ Zur Geschichte der Nebenstelle vgl. Christel Jörges, Helmut Gold (Hg.), *Telefone 1863 bis heute*. Frankfurt a. M. 2001, S. 94.

²⁹ Zur Technik des Telegrafie im frühen 20. Jahrhundert vgl. Jan-Peter Domschke, *Ströme verbinden die Welt. Telegraphie – Telefonie – Telekommunikation*. Leipzig 1997, S. 40ff.

³⁰ Auch in der Forschung wird eine Krise Jaromirs angenommen, die jedoch eher psychologisch verstanden wird, vgl. hierzu z. B. Paul Requadt, Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. In: *WW 13* (1963) S. 222–229, hier S. 227.

³¹ McLuhan, *Die magischen Kanäle* (wie Anm. 20), S. 73.

von mir vorgeschlagene These eine Erklärung für Jaromirs weiteres Verhalten an: Was macht er, der Postgutenberg-Narziss,³² nach seinem medialen Schock und der Narkotisierung seiner medialen Fähigkeiten? Er wendet sich dem einzigen Medium zu, in dem er sich jetzt noch wiedererkennen kann, nämlich einem gedruckten Buch bzw. sogar dessen Vorgänger: Er schreibt – höchstwahrscheinlich mit der Hand – »Tagebuch« (s. o.) und läßt dieses »durch die Druckpresse verbreite[n]« (43).

Jaromir gegenüber steht mit Theodor eine Figur, welche die Medien – und zwar insbesondere die Medien nach dem Buchdruck – auf eine überaus klare Art und Weise als eine Ausweitung des eigenen Selbst erkennen kann. Für die Fotografie habe ich das oben bereits rekonstruiert: Theodor kann Fotoplatten bzw. Abzüge – man denke an die Erpressung von Melanie Galattis – deswegen als eine Verlängerung seiner eigenen psychischen Fähigkeiten verstehen, weil sein Gedächtnis selbst fotografisch angelegt ist oder genauer: weil er sich seines Gedächtnisses auf fotografische Weise bedient.

Daraus erhellt: Theodor speichert bereits in seinem Geist alle Wahrnehmungen detailgetreu und irreversibel ab – genauso wie es von der Fotografie der Zeit behauptet wird. Daher kann er das Medium der Fotografie, das diese Techniken außerhalb von ihm, nur mit größerer Speicherkraft und höherer technischer Genauigkeit ausübt, leicht als eine Verlängerung seines Geistes und seiner Wahrnehmung ansehen und es daher auch perfekt bedienen. Er muß lediglich seine innerpsychischen Prozesse und Fähigkeiten nach außen wenden.

III Poetik der Intermedialität: Die zweite – fotografische – Lesart

Angesichts der Tatsache, daß im »Unbestechlichen« die Literatur – und zwar in einem defizienten oder ungesättigten, also nach Korrektur schreienden Modus, – thematisiert wird, stellt sich natürlich die Frage, ob die von mir rekonstruierte mediale Konstellation der beiden Hauptfiguren auch allegorisch gelesen werden kann, sozusagen als Selbstreflexion der

³² Diesen Begriff wählt auch John R. P. McKenzie, *Social comedy in Austria and Germany 1890–1933*. Bern et al. 1992, S. 56.

Literatur im Zeitalter jenseits des Buches. Und zwar als Selbstreflexion, welche sich paradoxerweise die Auflösung des bisher bestehenden gutenbergschen Speichermonopols³³ durch Telefon, Telegramm und Fotografie zunutze zu machen sucht.³⁴

Man könnte – mit Blick auf die Figur Jaromir – von einer Poetik ex negativo sprechen: In ihm konfiguriert sich ein Konzept von Literatur, das den Schock oder die traumatische Erfahrung der neueren Medien – inklusive ihrer mnemonischen und eikonischen Herausforderungen – mit einer Regression beantwortet, d. h. mit einer trotzigen Rückkehr zum eigenen Medium und seinen eingeschränkten Möglichkeiten. Dies hat zur Folge, daß das Schreiben auf eine unbildliche und damit auch phantasielose Weise eingeschränkt ist und die Literaturproduktion – wie am Ende des Stücks tatsächlich der Fall – aufgegeben werden muß: »Wenn ich«, so sagt Jaromir, das verlorene Manuskript »finde, so wird es verbrannt, ich brauche es nicht« (107).

Es ließe sich nun als Konsequenz dieser Absage an ein Literaturkonzept, das sich nur an den buch-stäblichen Möglichkeiten seines eigenen Mediums orientiert, vermuten, daß Theodor, obwohl er selbst kein Literat ist und darauf auch keinen Anspruch erhebt, mit seiner Medienkompetenz so etwas wie die verlorene zweite Hälfte der im Stück bisher anhand der Figur Jaromirs beschriebenen defizienten Poetik darstellt. Schließlich wurde an seinem Umgang mit der Fotografie deutlich, daß er über die mediale Kompetenz verfügt, die dem Gutenberg-Literaten Jaromir augenscheinlich fehlt.

³³ Vgl. zu diesem Begriff Kittler, Grammophon (wie Anm. 19), S. 29.

³⁴ Eine andere Möglichkeit, die Poetik des »Unbestechlichen« zu konstruieren, bestünde darin, die Fotografie als Chiffre für naturalistische Darstellungsweisen anzusehen und deren Konkurrenz mit den Verfahrensweisen der Wiener Moderne herauszuarbeiten. Hier soll es jedoch mehr um die konkrete Herausforderung medialer Alterität für die Literatur als um eine innerliterarische Auseinandersetzung gehen (wiewohl diese Auseinandersetzung natürlich auch vom fremden Medium her gedacht werden könnte). Zum Zusammenhang von Fotografie und Naturalismus im 19. Jahrhundert aus der kritischen Sicht des Realismus vgl. Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990, S. 174 ff.; aus der affirmativen Sicht des Naturalismus vgl. Hubertus von Amelnx, *Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie*. In: Peter V. Zima (Hg.), *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, S. 209–234, hier S. 225 ff. Ähnlich Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart 1987, S. 67 ff.

Wie oben ausgeführt, waren sich Herr und Diener vor ihrem Zerwürf-
nis in vielen Punkten sehr einig. Und trotz ihrer seit dem Schreiben Jaromirs
einsetzenden Differenzen und Streitereien arbeitet Theodor, wenn
er den Baron wieder mit seiner Frau zusammenbringt, dessen eigenen
Zielen in gewissem Sinne immer noch zu – nur daß Jaromir selbst sie
»vergessen« hat: Theodor führt, heißt es in einem Fragment, das aus, was
sein Herr »zwar wünscht aber zu wollen nicht die Kraft hat« (151).³⁵

Wenn man diese Konstellation – eine Basis von Gemeinsamkeiten
plus eine Differenz, die ihre Ursache in einem diametral verschiedenen
Medienverständnis besitzt – poetologisch gegenliest, dann muß man zu
dem Ergebnis kommen, daß im »Unbestechlichen« anhand der beiden
Protagonisten einerseits eine Medienkonkurrenz thematisiert wird, ande-
rerseits aber auch qua Lehrstelle eine Vision aufscheint, wie diese Diffe-
renzen zugleich der Literatur auf höherer Ebene wieder zugute kommen
könnten: Wenn die Literatur nämlich, so meine Rekonstruktion, die
Fähigkeiten, welche die neueren Medien, insbesondere die Fotografie, in
ihrer Emanzipation von der Gutenberg-Galaxis ausgebildet haben, sich
künstlich wieder aneignen könnte.

Wenn ich in diesem Zusammenhang von einer immanenten Poetik
der Intermedialität spreche, dann zielen ich insbesondere auf eine Allego-
rie des Lesens ab, also eine Selbstbeschreibung des Textes, die impliziert,
wie er aus seiner virtuellen medialen Verfaßtheit heraus gelesen werden
möchte. Genauer gesagt, handelt es sich um eine Leseanweisung, wie der
Text *auch* gelesen werden könnte. Denn natürlich läßt sich der »Unbe-
stechliche« einerseits im Sinne Jaromirs lesen (respektive spielen), d. h. an
die Regeln des Mediums Buch gebunden: sukzessiv und weniger detail-
lenn handlungsorientiert. Rechnet man jedoch andererseits Theodors
Medienkompetenz in die skizzierte Allegorie des Lesens hinein, so ergibt
sich die Forderung nach einer *zweiten Lesart*, innerhalb deren der Text
weniger wie ein Buch, denn wie eine Fotografie gelesen oder besser:
angesehen wird.

Für diese zweite, fotografische Lesart scheinen mir drei Punkte von
besonderer Wichtigkeit, von denen zwei auf inhaltlicher Ebene bereits

³⁵ Vgl. hierzu schon Walter Hinck, Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lust-
spielschlüsse in der europäischen Literatur. In: Ders., Reinhold Grimm, Zwischen Satire und
Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie. Frankfurt a. M.
1982, S. 126–183, hier S. 168.

intensiv diskutiert wurden: *Erstens* das Detail, das die Fotografie genauer als andere Medien und die natürliche Wahrnehmung aufnehmen kann, *zweitens* die unbestechliche Speicherung und Konservierung dieses Details. Und *drittens*: die Nicht-Linearität bei der Betrachtung des fotografischen Bildes.

Zum ersten Punkt: Ich habe oben über den Fokus auf das Detail gesprochen, den die Zeitgenossen im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert setzen, um die Fotografie zu charakterisieren. Und diese Fähigkeit, kleinste, mit dem bloßen Auge nicht mehr wahrnehmbare Elemente zu visualisieren, betrifft nicht nur, wenn man dieses Diktum übertragen verstehen will, das fotografische Gedächtnis des Menschen, sondern auch die immanente Poetik des »Unbestechlichen« samt seiner fotografischen Leseanweisung.

Ein Beispiel: Für den bloßen Verlauf der Geschichte, die im »Unbestechlichen« erzählt wird, ist die lediglich angedeutete Erwähnung Theodors, daß er im Besitz eines fotografischen Bildes ist, das seinen Herren Jaromir und seine Geliebte Melanie Galattis in einer verführerischen Pose zeigt, von höchstens mittlerer Relevanz. Die erwähnte Information steht in einer Reihe mit vielen anderen, in gewissem Sinne: austauschbaren, Strategien, deren sich Theodor bedient, um die beiden Geliebten seines ehemaligen Herren noch im Laufe dieses Tages aus dem Haus der Baronin zu entfernen.

Für die zweite – fotografische – Lektüre des Textes, ist es aber gerade dieses unwichtig scheinende, beinahe nebenbei platzierte Detail, das den Gesamtzusammenhang der Geschichte erschließt. Denn gerade an ihm wird Theodors magische Verwendung der Medien deutlich, die darin besteht, daß er das Medium nicht als extern und ihm gegenüber abgeschlossen, sondern als Extension seiner geistigen Fähigkeiten ansieht. Und diese Fähigkeit wiederum ist nicht auf die Fotografie beschränkt, sondern betrifft alle im Stück thematisierten Medien – und mit ihnen den gesamten Handlungsverlauf (der ja, wie gesagt, auf Theodors magischer Benutzung dieser Medien basiert).

Das Detail, das im Text so oft erwähnt wird, ist also auch für diesen selbst zentral: Der »Unbestechliche« möchte, so die von mir rekonstruierte Allegorie des Lesens, sich nicht nur aus dem Großen und Ganzen der Handlungsfolge, sondern auch aus seinen kleinsten narrativen Einheiten heraus verstanden wissen.

Zweitens zur Speicherung. Ich habe oben anhand Theodors memorialer Unbestechlichkeit ausgeführt, daß das zweite entscheidende Merkmal der Fotografie (und des fotografischen Gedächtnisses) in den Augen der Zeitgenossen in der unbestechlichen Speicherung der einmal aufgenommenen Lichtinformationen besteht. Und das gilt, wenn man es poetologisch gegenliest, nicht nur für den Zeitraum vom Schießen eines Fotos bis zu seiner Betrachtung, sondern auch für den Zeitraum, den die Lektüre eines Textes eröffnet – und damit für die von mir stark gemachte zweite, fotografische Lesart.

Für das Verständnis des Gesamtzusammenhangs eines literarischen Textes ist es demzufolge für den Leser oder Zuschauer von geradezu entscheidender Wichtigkeit, daß er (wie der Text auch) die ihm präsentierten Details nicht vergißt, sondern im Verlauf der Lektüre weiter transportiert. Der Leser darf also das oben erwähnte fotografische Detail nicht lediglich im Kurzeitgedächtnis ablegen oder zugunsten der narrativen Sukzession zurückstellen, sondern muß es für die zweite fotografische Lesart das ganze Stück über präsent halten.

Denn nur mit einer unbestechlichen Erinnerung an bestimmte Details – man denke an die erwähnten kompromittierenden Fotografien von Melanie und Jaromir – werden andere überhaupt erst verständlich: also z. B. die ebenfalls bereits angesprochene Behauptung Theodors, daß er die Anzahl der Perlen von Melanies Kette im Kopf hat, daß er ein fotografisches Gedächtnis besitzt etc. Damit lassen sich wiederum weitere Details des Textes erschließen, die ihrerseits unbestechlich gespeichert werden müssen, also z. B. die eklatant schlechte Gedächtnisleistung Jaromirs usw.

Drittens: Nichtlinearität der Erzählung. Hinzu kommt, daß die erwähnte Beziehung der fotografisch festgehaltenen Details nicht der linearen Abfolge der Handlung verpflichtet ist. Wenn man, wie ich hier vorgeschlagen habe, die Fotografie-Szene als *ein* zentrales Detail des Textes versteht, dann ist der Bezug auf andere Details der Handlung – also (um das Beispiel ein letztes Mal anzuführen) Theodors Rede von der Perlenkette oder von seinem fotografischen Gedächtnis – gerade nicht mehr über die Sukzession der Handlungsfolge gegeben. Man könnte vielleicht eher von einem Netzwerk an Bezügen sprechen, das sich um so mehr verdichtet, je mehr Details hinzugefügt und aufeinander bezogen werden.

Aus dieser Perspektive liest (oder spielt) sich der Text nicht mehr von

vorne nach hinten, sondern hyperlinear, d. h. von jedem seiner Details auf alle anderen; so wie man eben eine Fotografie ›liest‹, wenn man sie intensiv in all ihren Details und internen Bezüglichkeiten betrachtet oder auch mehrere Fotografien miteinander vergleicht. Zur detailgenauen und unbestechlichen Speicherung der Textmomente tritt also, sozusagen als dritte fotografische Leseanweisung, der verschlüsselte Hinweis, den Text nicht sukzessiv, sondern, wie McLuhan sagen würde, »mosaikartig«³⁶ zu verstehen.

Eine solche poetologische Position wie die eben rekonstruierte ist, wie ich am Ende hinzufügen möchte, nicht mit einer blinden Verehrung der neueren Medien zu verwechseln: Bei aller Hochachtung gegenüber der Fotografie und den anderen zeitgleich reüssierenden Medien hat Hofmannsthal, ähnlich wie Lessing im »Laokoon« (in der Lesart Todorovs) eine mediale Entwicklungsstufe tiefer,³⁷ mit der impliziten Poetik des »Unbestechlichen« ein Argument formuliert, das die Literatur in ihrer Verbindung mit dem Medium Buch, als dem technisch hergestelltem Bild überlegen ausweist. Denn dieses kann *nur* fotografisch gelesen werden, jene hingegen ist in der Lage, ihr eigenes Medium, obwohl oder vielleicht sogar gerade weil es veraltet ist, zu übersteigen, d. h. eine virtuelle fotografische Dimension zu erstellen, die einen hochreflexiven Dialog mit der, für sich allein genommen beschränkten, sukzessiven Dimension eines buchgebundenen Textes eingeht.

Wollte man das Gesagte, mit Rückgriff auf das Thema des Stückes, auf einen Begriff bringen, so könnte man behaupten, daß die Literatur, obwohl sie medial mittlerweile eher in eine Domestikenposition abgerutscht zu sein scheint, im »Unbestechlichen« das alte, ihr ursprünglich zugehörnde Adelsdiplom auf höherer Ebene unversehrt zurückerstattet bekommt. Ein frommer, aber vielleicht auch ein visionärer Wunsch.

³⁶ Marshall McLuhan, Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Bonn, Paris 1995, S. 269.

³⁷ Vgl. hierzu Tzvetan Todorov, Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon. Übers. von Katharina Suárez Gallardo. In: Gunter Gebauer (Hg.), Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Stuttgart 1984, S. 9–22. Zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Bildenden Kunst vgl. Ursula Renner-Henke, ›Die Zauberschrift der Bilder‹. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg 2000, bes. S. 503 ff. (zur Poetologie der Intertextualität/Interpikturalität).

»Eigentlich-Poetisches« und »der Musik vorgewaltet«

Hugo von Hofmannsthal's »Ariadne auf Naxos«
als Dichtung für die Musik von Richard Strauss

Wo es um Musiktheater geht – und Musiktheater ist die ursprünglichste Erscheinungsweise von Theater! –, da geht es immer auch um das unterschiedliche Gewicht der tragenden Elemente: Sprachkunst, Musik, Szene. Im Laufe der Kulturgeschichte hat sich dabei eine fundamentale Umorientierung ergeben, die von dem anfangs herrschenden Vorrang der Sprachkunst zu einem Vorrang der Musik führte. Das verdeutlicht auch August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen »Über dramatische Kunst und Literatur«:¹

In der [griechischen] Tragödie war die Poesie die Hauptsache: alles übrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel das übrige anzuknüpfen; sie wird unter ihrer Umgebung fast ertränkt, [...] Auch schadet es nicht, daß die Oper in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren, [...].

Selbstverständlich war und blieb aber das Libretto Anfang und Grundlage jeglicher Arbeit für das Musiktheater, auch wenn die wachsende Eigenständigkeit und Werkhaftigkeit der Musik bei den Operntexten meist zu einem Zurücksinken des poetischen Eigenwertes führte und man Zuflucht zu typisierten Librettosprachen nahm,² gestaltet nicht

¹ August Wilhelm Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur. 2. Auflage, Heidelberg 1817, Erster Theil, S. 102.

² Das Libretto der Metastasio-Epoche ist gekennzeichnet durch eine weitgehende Schematisierung der Gefühle, verbunden mit einer sentenzenhaften Diktion; poetische Versatzstücke wie etwa »zerteilt das Herz« (»Che in due divide il cor« / »Che mi divide il core« o. ä.) scheinen in den Libretti dieser Zeit beinahe allgegenwärtig zu sein. Zur neueren italienischen Librettosprache vgl. Luigi Dallapiccola, Parola e musica nel melodramma. In: Appunti, incontri, meditazioni, Milano 1970, S. 5–28. – Bei seiner Zusammenarbeit mit Joseph Gregor mußte Strauss immer wieder gegen schablonenhaftes Operndeutsch ankämpfen: »O seliger Traum! / Du schimmernder Saum / o glücklicher Raum«, ebenso »zu wonnigen Glückes / endlosen Tagen«, wozu Strauss vermerkt »Operntext = Deutsch!«, bzw. »ist auch zu geschwollen«, »Könnten Sie nicht eine einfachere (Göthesche) Fassung finden?«. In: Richard

mehr von einem Dichter im strengen Sinn, sondern von einem auf das Schreiben von Musiktexten spezialisierten Literaten oder Theaterpraktiker, wo nicht gar vom Komponisten selbst.³

Wenn nun je ein ›Librettist‹ immun war gegen alle abgenutzten Stereotypen einer Librettosprache, dann ist es wohl Hugo von Hofmannsthal. Das zeigt sich durchwegs bei allen Operndichtungen Hofmannsthals mit ihren individuellen Sprachstilen, nirgendwo aber wird der Abstand zum gängigen Operntext so deutlich wie bei »Ariadne auf Naxos«, obwohl oder gerade weil er sich hier bewußt auch in die ›gefährlichen‹ Gefilde der angestammten heroisch-mythologischen Oper mit ihren starren Typen und Idiomen begeben hatte.⁴ Das besondere Werkkonzept, eine Verbindung von heroischer Oper und Buffo-Intermezzo, vorschaltet später dann die aus der ursprünglichen Molière-Fassung übernommene, durch lyrische Ergänzungen zur Komposition vorbereitete ›Garderobeszene‹,⁵ ermöglichte ihm, wie in keinem anderen Werk, ein breites, von Konversations-Prosa bis zu ekstatischer Hymnik reichendes poetisches Spektrum zu gestalten.

Wie überzeugt Hugo von Hofmannsthal selbst vom Eigenwert und vom literarischem Rang seiner »Ariadne«-Dichtung war, kann man allein schon daran ermessen, daß er von Anfang an – ohne Rücksicht auf Strauss' generelle Bedenken gegenüber Vorabdrucken von Operntexten – darauf bedacht war, das Ganze oder einzelne geschlossene ›Num-

Strauss und Joseph Gregor, Briefwechsel 1934–1949. Im Auftrag der Wiener Philharmoniker hg. von Roland Tenschert, Salzburg 1955, S.137 (im folgenden abgekürzt: BWGr).

³ Für Goethe stellte sich der Zusammenhang von Poesie und Musik so dar, daß auch Musik und Schauspiel unter einem schwachen Text zu leiden hatten: »Ein verfehelter Text bereitet der Musik und Darstellung insgeheim den Untergang, eine deutsche Oper nach der andern bricht zusammen wegen Mangel schicklicher Texte«. Zitiert nach Houston Stewart Chamberlain, Goethe (München 1912, S. 545f), ein Buch, das Hofmannsthal im Briefwechsel gegenüber Strauss nennt: BW Strauss (1978), S. 212.

⁴ BW Strauss (1978), S.122: »[...] denke ich an die heroische Oper, deren Geist wir beschwören, an Gluck, an ›Titus‹, ›Idomeneus‹, [...]«. Vgl. auch im Anhang zum Textbuch Hofmannsthals Angaben für die Gestaltung des Dekorativen: »Die Oper ›Ariadne‹ ist, was Dekoration (und Kostüme) betrifft, nicht etwa parodistisch zu halten, sondern ernsthaft im heroischen Stil der älteren Zeit (Louis XIV. oder Louis XV.)«. Zur Werkeinheit s. auch: Günter Schnitzler, Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in »Ariadne auf Naxos« von Hofmannsthal und Strauss. In: Musik und Dichtung, hg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert, Frankfurt a. M. 1990, S. 373–408.

⁵ Im folgenden lege ich stets die 1916 in Wien erstmalig zur Aufführung gebrachte ›Neue Bearbeitung‹ zugrunde.

mern« daraus, und zwar vor oder unabhängig von dem die Aufführung begleitenden Operntextbuch (Musikverlag Adolph Fürstner), einer primär literarisch und nicht unbedingt musikalisch interessierten Öffentlichkeit vorzulegen.⁶

Abgesehen von seinem literarischen Eigenwert war der »Ariadne«-Text freilich in erster Linie ein für Richard Strauss geschriebenes Libretto, also ein zur Komposition bestimmter Text, in dem eben von vorneherein, um einen Ausdruck Hofmannsthals zu gebrauchen, »der Musik vorgewaltet« war.⁷

Die von Strauss im Briefwechsel angedeuteten Präferenzen für einen sein Komponieren fördernden Sprachstil – »schwungvolle Verse«, »schwungvolle Rhetorik« oder »Rückertsche Schnörkel«⁸ – entlockten dem Dichter und Librettisten eine Selbstcharakterisierung, die man geradezu als Entwurf einer allgemeineren Hofmannsthalschen Libretto-Poetik verstehen könnte. Da heißt es etwa:

Auch an einer so kleinen spielerischen Sache muß das Eigentlich-Poetische der Vorlage Sie zur Komposition reizen, der relative Reichtum der Gefühlsmotive, die Kontraste, der Aufbau, nicht etwa bloß die Diktion, [...] Auch ist mein Vers ja nicht eigentlich schwungvoll oder blühend, [...] er ist inhaltsvoll, prägnant, rhythmisch biegsam; er ist nirgends flau, süßlich oder beiläufig,

⁶ Als erstes erschien, auf der Titelseite des 1. Jänner-Hefts 1912 von »Der Merker«, das Liedchen des Harlekin, wobei die Schlußzeile des Gedichts mit »Lebst ja nur dies eine Mal!« noch nicht der endgültigen Fassung entspricht. Dann brachte die Wiener »Neue Freie Presse« in ihrer Pfingstbeilage (26. Mai 1912, S. 33–44), also fünf Monate vor der Premiere in Stuttgart, den vollständigen Text der Oper mitsamt der zwischen Molière und Oper eingeschalteten »Garderobeszene«. Der »Insel-Almanach auf das Jahr 1913«, S. 175–178, enthält das »Liedchen des Harlekin«, Rezitativ und Arie der Zerbinetta (ab »Prinzessin, hören sie mich an«, sowie das »Lied des Bacchus«. In: »Die gesammelten Gedichte«, 1922, im Insel-Verlag zu Leipzig, S. 34–36, aufgenommen sind: »Liedchen des Harlekin und Zerbinetta« (beginnend bei »Noch glaub ich dem einen ganz mich gehörend« bis »Und gewandelt um und um!«). Ferner erschien 1922 in den Drucken der Marées-Gesellschaft Bd. 39, München, hg. von Julius Meier-Graefe, eine bibliophile Ausgabe (Vorspiel und Oper) mit farbigen Original-Steindruck von Willi Nowak.

⁷ BW Strauss (1978), S. 116. Die Ausdrucksweise »vorgewaltet« für eine auf Komposition ausgerichtete Textschöpfung verwendet Hofmannsthal hier im Zusammenhang mit dem gerade in Angriff genommenen Libretto zu »Die Frau ohne Schatten«; später, BW Strauss (1978), S. 648, auch für das Libretto zu »Arabella«; BW Strauss (1978), S. 240 im Bezug auf Richard Wagner. – In welchem Maß bedeutet ein derartiges »vorgewaltet« für Hofmannsthal auch eine Einschränkung, ein Zurücknehmen seiner poetischen Möglichkeiten?

⁸ BW Strauss (1978), S. 120 und 124.

[...] die Schnörkeln dürfen von zwei Leuten, die etwas können, zwar nicht geringgeschätzt werden, können aber die Hauptsache nicht ersetzen.⁹

Dieses »Eigentlich-Poetische«, das Hofmannsthal für seine Dichtung in Anspruch nimmt, und das ebenso das Gefühlshaft-Seelische wie das sprachlich Kunstvolle umfaßt, läßt sich fürs erste kaum treffender identifizieren als im Zusammenhang des großen Ariadne-Monologs.

Nachdem Ariadne in einem ersten Teil ihres Auftrittsmonologs sich ganz der Wehklage überlassen hatte, sodann in die Vergangenheit zurückträumt »Ein Schönes war, hieß Theseus-Ariadne«, weiß sie schließlich zuinnerst, wohin es jetzt gehen wird:

ARIADNE *vor sich*

Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:

Es hat auch einen Namen: Totenreich.

Hebt sich im Sprechen vom Boden

Hier ist nichts rein!

Hier kam alles zu allem!

Sie zieht ihr Gewand eng um sich

Bald aber nahet ein Bote,

Hermes heißen sie ihn.

Mit seinem Stab

Regiert er die Seelen:

Wie leichte Vögel,

Wie welke Blätter

Treibt er sie hin.

Du schöner, stiller Gott! sieh! Ariadne wartet!¹⁰

Ariadnes seelisches Erleben, das sich in diesen Worten spiegelt, berührt drei Momente: Sie weiß, daß es für sie eine Zuflucht jenseits der unreinen Welt geben wird: das Totenreich; und sie wartet auf den Todesboten Hermes, der sie dorthin führen soll; schließlich sieht sie den Seelenführer so leibhaftig vor sich, daß sie ihn geradewegs, gleich einem Menschen, anrufen kann: »Du schöner, stiller Gott!«.¹¹

⁹ BW Strauss (1978), S. 123 und 125.

¹⁰ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 27 und 29 (Im Text künftig mit Seitenzahl).

¹¹ In Ariadnes Monolog ist der Gang der Handlung bis zum Eintreten des Bacchus vorgezeichnet: Nach der Wehklage der Blick auf das Totenreich, das Warten auf Hermes und das Erscheinen eines Gottes, den sie für den Totenführer hält, und den sie nun mit den selben Worten wie im Anfangs-Monolog zu erkennen und zu begrüßen glaubt: »es ist der schöne, stille Gott! | Ich grüße dich, du Bote aller Boten!« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 43).

Ihr rhythmisches Rückgrat finden diese Worte und Zeilen in einem metrischen Gerüst von Jamben und Daktylen, die, eher im Hintergrund wirkend, das Ganze durchformen; der Doppelpunkt vor »Totenreich« signalisiert eine leichte Zäsur, die dann das nachfolgende Schlüsselwort schwergewichtig hervortreten läßt; ähnlich gewichtig empfinden wir danach den am Anfang einer Zeile stehenden Namen »Hermes«, der nach dem noch unbestimmten »ein Bote« am Schluß der vorangehenden Zeile nun definitiv und unüberhörbar genannt wird. Im Voranschreiten hat der Anfang, bedingt durch eine Abfolge einsilbiger Wörter »Es gibt ein Reich [...] rein ist«, zunächst etwas Monotones, Schwerfällig-Stockendes, erst danach, mit »Bald aber naht [...]« stellt sich ein rhythmisches Fließen ein. In den Vokalfarben ist der Anfang durch den Gegensatz von ei- und a-Lauten bestimmt: »Reich«, »rein«, »Totenreich« gegen »Name«, »alles zu allem«, »Bald«, »naht«; der dumpfe o-Laut in »Totenreich« bildet eine Klangqualität für sich. Anschauliche, durch die Vergleichspartikel »Wie« verbundene Bilder: »leichte Vögel« und »welke Blätter«, beleuchten Ariadnes Vision von Hermes als Totengott.

Selbstverständlich verkörpert Zerbinetta, Ariadnes weibliches Gegenbild, einen starken Kontrast der Gefühls motive; schon das Vokabular der Verse – »betörend«, »Freiheit«, »frech« – ruft eine gänzlich andere Welt herbei:

ZERBINETTA (*erste Strophe der Arie*)

Noch glaub' ich dem einen ganz mich gehörend,
 Noch mein' ich mir selber so sicher zu sein,
 Da mischt sich im Herzen leise betörend
 Schon einer nie gekosteten Freiheit,
 Schon einer neuen verstohlenen Liebe
 Schweifendes freches Gefühle sich ein! (S. 32)

Das Gerüst, oder wenn man so sagen darf, die Mechanik der Metren hört man bezeichnenderweise hier weit stärker heraus als bei den eher unterschwellig rhythmisierten Versen von Ariadnes »Es gibt ein Reich«, zudem sind die Zeilen nun mit Reimen verklammert und zu Strophen geordnet. Das poetische Mittel des Parallelisierens von Verszeilen »Noch/ Noch« und »Schon/Schon« mit dazwischenliegendem »Da«, und dem zur Schlußzeile überleitenden Enjambement ergibt hier eine leichtfertig-spielerisch gehaltene Strophe, die, auch ganz abgesehen von der Aussage

des Textes, genau die von Zerbinetta dominierte konträre Lebenswelt der Buffo-Figuren widerspiegelt.

Bei allem Kontrast der beiden Figuren, in ihrer seelischen Konstitution und ihrer Sprechweise, gibt es aber doch auch bestimmte poetische Muster, die das Konträre insgeheim verbinden. So etwa in der metrischen Formung der Verse eine markante Klausel (Daktylus + Trochaeus: – ∪ ∪ – ∪),¹² die wir gleicherweise bei Ariadne (»nähet ein Bóte« oder »regiért er die Seélen«) und bei Zerbinetta (»gánz mich gehórend« oder »verstóhlenen LÍebe«) antreffen.

Die lyrischen »Nummern«, die Hofmannsthal für das Vorspiel der Neuen Bearbeitung nachzudichten hatte, um die ursprüngliche, ganz in Konversations-Prosa gehaltene Garderobenszene zu einem eigenen Teil des Theaterabends zu verselbständigen und aufzuwerten, sind so angelegt, daß sie geradezu ein übergreifendes poetisches Crescendo bewirken: von den konventionellen Versen bei der Findung der Melodie (»Du, Venus' Sohn«) über ein »winziges«, aber erotisch knisterndes Gespräch – Duett – Komponist/Zerbinetta (»Ein Augenblick ist wenig«) zum »Ausbruch des Komponisten: »Musik!« – eine Art von Preisliedchen«, dem lyrischen Höhepunkt (Zur Textfassung der Partitur siehe unten S. 275f.):

KOMPONIST *Mit fast trunkener Feierlichkeit*
Musik ist heilige Kunst,
zu versammeln alle Arten von Mut
[wie Cherubim] um einen strahlenden Thron!
Das ist Musik,
und darum ist sie die heilige unter den Künsten! (S. 24)¹³

¹² Diese in der antiken Dichtung am Schluß des Hexameters auftretende, vor allem aber in der äolischen Lyrik wichtige, als »Adoneus« – ∪ ∪ – ∪ bezeichnete metrische Formel, wurde in der deutschen Dichtung – mit Ummünzung der antiken Quantitätsmetrik zu Akzentbau – von Klopstock oder Hölderlin (sogar für sich allein stehend als Titel eines Gedichts: »Hälfte des Lebens«) oft und sehr charakteristisch einbezogen. – Wie viel eine konkrete rhythmische Ausprägung für Hofmannsthal bedeuten konnte, erfahren wir aus einer wichtigen Briefstelle (8. XI. [1923], BW Strauss [1978], S. 505): »Aufmerksam mache ich Sie auf einen gewissen Rhythmus der Diktion, der immer wiederkehrt, um das Zürende bei Menelas zu malen, das aber immer ritterlich bleibt, z. B. die Zeilen: »Helena, mére zulétzt meine Réde« [...]; es handelt sich bei dieser und den weiteren von Hofmannsthal angeführten Verszeilen wieder um den soeben im Zusammenhang der Ariadne besprochenen Rhythmus, der sich sogar in der Prosa des »Vorspiels« verstecken kann: Komponist »Líeber ins Feúer« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 20).

¹³ BW Strauss (1978), S. 235 (12. VI. [1913]); »wie Cherubim« erst in der endgültigen Fassung zugefügt. Statt »heilige Kunst« hatte sich Hofmannsthal im Entwurfsstadium zunächst

Hofmannsthals auf Wagners »Meistersinger« anspielende Verkleinerungsform »Preisliedchen« meint wohl nur den geringen Umfang von fünf Zeilen oder unterspielt ironisch den Charakter dieses Textes; aber schon das biblische Bild der »Cherubim um einen Thron« läßt keinen Zweifel, daß, was die Bühnenfigur des Komponisten hier förmlich aus sich herausschleudert, der Stilhöhe großer Poesie entspricht. Abgesehen vom Inhaltlichen, einem Lobpreis der Musik, der dieser Figur in den Mund gelegt ist, läßt sich sprachlich ein rhythmisch-metrisch kunstvoll durchformtes Gebilde feststellen: Die Zahl der Silben, gleichsam der Atem des Sprechenden, steigert sich in den ersten drei Zeilen (7, 10, 11 Silben), dann, unterbrechend, ein knapper Viersilber und abschließend, als Ziel und Quintessenz des Ganzen, eine einheitliche, syntaktisch einen vollständigen Satz wiedergebende Langzeile (14 Silben). Die vier Zeilenklauseln sind übereinstimmend mit einem Daktylus und danach einer gewichtigen Einzelsilbe rhythmisiert: »héilige Kúnst«, »Árten von Mút«, etc. (darf man hierbei an den antiken Choriambus – ∪ ∪ – denken?), nur die Schlußzeile mit Daktylus und Trochäus: »únter den Kúnsten«, wiederum einem Adoneus – ∪ ∪ – ∪, wie wir ihn schon mehrfach als ein rhythmisches Signum Hofmannsthalschen Versbaus in »Ariadne« beobachten konnten. Mit »Jubel in der Stimme« eingeleitet wird diese »Heiligung« der Musik durch einen Prosa-Vorspann, in dem bereits das wichtige Wort »Mut« in den Mittelpunkt rückt: »Mut ist in mir, Freund. – Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen – und was ist denn Musik?« (S. 24); die zum Schluß aufgeworfene Frage nach dem Wesen der Musik verknüpft den Vorspann mit dem späteren »Das ist Musik« des Preisliedchens zu einer übergeordneten Einheit, nicht weit entfernt von der in der zurückliegenden Operntradition üblichen Folge: einleitendes, mit Affekthaftem aufgeladenes Accompagnato-Rezitativ und zugehörige, formal geschlossene Arie.

»Zauberkunst« und »göttliche Kunst« notiert: (vgl. SW XXIV Operndichtungen 2, S. 164). – Hofmannsthal »empfand den Text als etwas derart, wie Beethoven nicht ungern zu Grunde legte« (BW Strauss [1978], S. 235). Der Herausgeber der Hofmannsthal-Ausgabe (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 241) denkt dabei wegen des Wörtchens »Mut« an die Stelle »Gut, Söhnchen, gut, hab' immer Mut« in »Fidelio« (Terzett Nr.5), die freilich im Ausdruck gar nichts mit dem von Hofmannsthal vorgestellten Text gemein hat; eher schon könnte man an das »und der Cherub steht vor Gott« der Neunten Symphonie denken, besser aber vielleicht an den Freudenhymnus im ganzen; in »Fidelio« entspräche das »O namen-, namenlose Freude!« (Duett Nr.15) wohl genauer dem von Hofmannsthal gemeinten Tonfall.

Darin, wie das Vorspiel in einer Apotheose der Musik gipfelt, ist quasi die spätere Apotheose der Oper mit Ariadne und Bacchus vorausempfunden. Letztlich schließt das ›Vorspiel‹ freilich nicht lyrisch, vielmehr mit einer radikalen Brechung und Negation, indem ein frecher Piff Zerbinettas den Komponisten aus seiner »fast trunkenen Feierlichkeit« herausreißt und der Auftritt der ganzen Buffa-Truppe ihn zur Verzweiflung bringt: »in mein Heiligtum hinein ihre Bocksprünge! Ah!« (S. 25). Auch hierbei ist eine Parallele zum Konzept der Oper in seiner ursprünglichen Fassung zu erkennen, wo Zerbinetta mit ihrer Truppe die poetisch-musikalische Höhe der Apotheose ebenfalls in Frage stellen sollten; in der Neubearbeitung geblieben ist nur ein kurzer, in die Apotheose eingeschalteter Auftritt Zerbinettas.

Obwohl in »Ariadne«, einmal abgesehen von der anders determinierten Prosa des ›Vorspiels‹, drei unterschiedliche stilistische Genera miteinander konkurrieren – das Elegische, das Leichtfertige und das Hymnische¹⁴ –, treffen sich die Stile doch auch in der gemeinsamen Mitte einer sehr ausgeprägten poetischen Rhetorik, die man quer durch das Werk verfolgen kann. Dazu gehören etwa Wortverdopplungen – DRYADE »Wundes Herz auf ewig, ewig«, darauf ECHO »Ewig! Ewig!« (S. 26) oder: DIE DREI GESELLEN »Der nieder-, niederträchtige Dieb!« (S. 38) – und, noch verstärkt, Wortvervielfachung – z. B. »leben« am Anfang des Ariadne-Monologs: »Wo war ich? tot? und lebe, lebe wieder | Und lebe noch? | Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe!« (S. 27) oder gleich danach im Liedchen des Harlekin: »Leben mußt du, liebes Leben, | Leben noch dies eine Mal!« (S. 29). Wortgruppen können auch in chiasmischer Wortfügung angeordnet sein – ARIADNE: »Ich lebe hier und harre deiner, deiner harre ich« (S. 44) –. Aufeinanderfolgende Zeilen werden durch gleiche Wörter in Beziehung gesetzt – bei Zerbinettas Arie: »Noch/Noch« und »Schon/Schon« (vgl. oben S. 263) oder Bacchus bei der Schlußapotheose: »Und eher sterben die ewigen Sterne, | Eh' denn du stürbest aus meinen Armen!« (S. 47)¹⁵

Beinahe zu einer rhetorischen Manier wird es, wie Hofmannsthal abgeschliffene vokallöse Endungen der einfachen Sprache wieder mit voll-

¹⁴ Zu »elegisch« vgl. BW Strauss (1978), S. 639, zu »leichtfertig« ebd., S. 138.

¹⁵ Stilhöhe und rhetorische Figur dieser Zeilen erinnern an Hofmannsthals – von Strauss nicht übernommene – Verse Elektras in der Klytemnästra-Szene: »Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte | als daran, daß du stürbest«. In: SW VII Dramen 5, S. 76.

klingenden Schlußsilben ausstattet und damit poetisch aufwertet, so etwa Ariadne »Bald aber nahet [...]« (S. 29) oder Bacchus »Wie? Kennest du mich denn?« (S. 44),¹⁶ wiederum Ariadne »Fingest du Geheimes« (S. 47), auch Zerbinetta »Ihr fallet zur Last« (S. 31), und sogar, als eine altertümliche Substantiv-Endung (Singular!), »mischt sich [...] [ein] schweifendes freches Gefühle sich ein!« (S. 32). Dazu kommen noch künstliche poetische Formen wie »erniedert« (S. 36, Truffaldin ist Zerbinetta zu Füßen gefallen) oder »gewandelt um und um!« (S. 33).¹⁷

Ein in »Ariadne« besonders häufig bezeugendes poetisch-rhetorisches Element bilden Interjektionen, die gleichsam eine Affektverstärkung des gesprochenen Worts bewirken.¹⁸ So etwa »Ach« als Wehlaut (z. B. im Ariadne-Monolog »[...] und tut so weh! Ach!«)¹⁹ oder als ein innerer Seufzer (»Ach, und zuweilen waren es zwei!«), »Ah« als Erstaunen oder Abwehr (»Ah, das ist doch ein starkes Stück!«, »in mein Heiligtum hinein ihre Bocksprünge! Ah!«). »O« als emphatische Anrede (»O Mäzene!«, »O Todesbote«); das »Ai!Ai!« der Drei Gesellen als ein spielerisches Sich-wundern. Man beachte auch die vielen Ausrufezeichen im Textverlauf.

Wobei zu ergänzen ist, daß all diese als Beispiele gebrachten rhetorischen Elemente – Wortverdopplung, klingende Endungen, Interjektionen – ohne ihre Einbettung in ein zugehöriges rhythmisch-metrisches Umfeld viel von ihrem Sinn verlören. So geht es beispielsweise bei zwei Zeilen (S. 45) wie »Entfernt sich álles, / Álles von mír?« eben nicht nur um die Wortwiederholung für sich, sondern darum, daß das am Zeilenanfang wiederholte »Alles« nun den Vers dominiert (betonte Anfangsilbe!) und wiederum jene, oben herausgestellte, für »Ariadne« allgemein

¹⁶ Im Manuskript nachträglich geändert aus »kennst« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 146); solche klingenden Schlußsilben auch in Hofmannsthals Lyrik, z. B. »Wer warest du« in: SW I Gedichte, S. 109.

¹⁷ Vgl. Goethes »Pilgers Morgenlied«: »hüllen deinen Turm um« (in einer späteren Fassung geändert zu »hüllen deinen Turm ein«). In: Johann Wolfgang Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 1, München 1996, S. 86f.

¹⁸ Interjektionen waren übrigens schon ein wichtiges Stilmittel in Rezitativ (Accompagnato) und Arie der Metastasio-Libretti, z. B. Arie »Ah! non lasciarmi, no« (Didone abbandonata II,4).

¹⁹ Hofmannsthal in seinen Randnotizen zum Text: »Ariadnes Ach ist zwischen einem Schrei und einem Seufzer«.

charakteristische rhythmische Formel generiert.²⁰ Ohne Wortwiederholung und rhythmische Bindung würde hier die poetische Diktion Hofmannsthals zu unscheinbarer Prosa verflachen.

Selbstverständlich erschöpft sich aber Hofmannsthals Poetik nicht im Formalen (Rhythmik, Rhetorik). Ein weiteres Kennzeichen ist etwa, wie oben schon kurz angedeutet, die Bildhaftigkeit und damit Anschaulichkeit seiner Sprache; um nur ein paar weitere Beispiele zu nennen: »das fühllose Echo« (S. 19), »welke Blätter«, »leichte Vögel« (S. 29), »Du bist der Herr über ein dunkles Schiff, | Das fährt den dunklen Pfad.« (S. 44), »Ist so dein Schattenland« (S. 46), »Wächst wie die Flamme unter dem Wind« (S. 40), »Als wären Sie die Statue auf Ihrer eigenen Gruft (S. 32), »Balsam und Äther | Für sterbliches Blut in den Adern mir fließt« (S. 45).

Hofmannsthal, der, wie er selbst offen eingesteht, über keinerlei fachlichen Zugang zu Musik verfügte, besaß nichtsdestoweniger ein erstaunliches Einfühlungsvermögen in die Welt der Musik, insbesondere in die poetischen und dramaturgischen Zusammenhänge von Text und Musik, wie sie das Musiktheater erfordert. Ein solches Einfühlungsvermögen zählt um so mehr, als sich Hofmannsthal für seine Operndichtungen an keine tragfähige Libretto-Konvention mehr anlehnen konnte,²¹ vielmehr im wesentlichen auf sich allein gestellt war. Immerhin kamen ihm für die »Ariadne«-Dichtung schon seine Erfahrungen bei »Elektra«, seiner von Strauss zur Komposition übernommenen und für das Musiktheater adaptierten Tragödie, und bei dem »Rosenkavalier«, dem ersten von Anfang an für die Musik von Strauss gedichteten Libretto zugute. Die »Zwischenarbeit« mit »Ariadne« wollte Hofmannsthal nutzen, um sich, »mit Musik, speziell mit Ihrer [Strauss'] Musik, noch mehr auskennen zu lernen«.²²

Bei allem »Eigentlich-Poetischen« der »Ariadne«-Dichtung, wird deshalb niemand übersehen können, daß es eben durchaus nicht um ein selbstgenügsames, allein mit dem Maßstab der Literaturkritik zu messendes Sprach- und Theaterkunstwerk geht, vielmehr um ein »ziemlich subtiles Gebilde« sui generis, von Anfang an für Strauss und seine Musik

²⁰ Zur rhetorischen Figur von Wortwiederholung bei Versende und nachfolgendem Versanfang vgl. in der italienischen Opera seria etwa: Varesco/Mozart, »Idomeneo«, Atto primo, Scena II: »Mal soffro un temerario ardir, deh pensa / Pensa Idamante, oh Dio«.

²¹ BW Strauss (1978), S. 57: »[...] und sowohl Scribe als Daponte arbeiteten vielleicht innerhalb einer simpleren Konvention«.

²² Ebd., S. 113.

»geträumt, konzipiert und ausgeführt«,²³ ein Gebilde, in dem weitgehend »der Musik vorgewaltet« ist.

Dieses »vorgewaltet« beginnt bei dem Stoff, in dem, kontrastiert von einem Buffo-Intermezzo, der Geist der heroischen Oper beschworen wird, und gewinnt dann konkrete poetische Gestalt in einem rhythmisch-metrisch »biegsamen«, auf Gesang zugeschnittenen und mit »Nummern« durchsetzten Textverlauf,²⁴ dessen Affinität zu Musik, etwa beim lauten Lesen, niemand verborgen bleiben wird; man gewinnt den Eindruck, die Musik bräuchte nur noch, um wiederum ein Bild Hofmannsthals aufzugreifen, in das mit dem Libretto vorgegebene Flußbett einzuströmen.²⁵

Ogleich Hofmannsthals Text von Anfang an einen Hauch von Musik in sich trug, war es für Strauss nicht ganz einfach, dieses »sublime Gebilde« einer Operndichtung in seiner Formung und in seinem vollen Sinn zu durchschauen. Erst ein ausdeutender Brief Hofmannsthals (Mitte Juli 1911) bewirkte einen Durchbruch.²⁶ Darüberhinaus fügte Hofmannsthal seinem für Strauss bestimmten Textmanuskript noch Randnotizen bei, die das Verständnis einzelner Stellen vertiefen und damit die Komposition erleichtern sollten.²⁷ Zu dem Gesang der drei Nymphen am Anfang

²³ Ebd., S. 133.

²⁴ Im Zusammenhang von »Ensembles« knüpft Hofmannsthal auch an eine bewährte Librettotechnik an, indem er parallelisierte Versanfänge variiert, die Schlußwörter aber angleicht, etwa: »Wird der steife Bursch sich drehn! / Um die hübsche Puppe drehn! / Hui, um ihre Gunst sich drehn!« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 37). Hofmannsthal weiß selbstverständlich auch, daß das Musiktheater wegen der erschwerten Textverständlichkeit einer gewissen Wort-Redundanz bedarf; man sehe etwa die »Verräumlichung« der Wendung »süße Stimme«. Ariadne: »O Todesbote! süß ist deine Stimme!«, anschließend Najade / Dryade / Echo: »Töne, töne, süße Stimme, | Süße Stimme, töne wieder!« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 43).

²⁵ BW Strauss (1978), S. 116; ähnlich äußert sich Rudolf Borchardt, vgl. BW Borchardt, S. 70: »Ich finde die rhythmischen Parteen der Ariadne durchaus glücklich und im Sinne der Musicabilität musterhaft, ein ganz leichtes und lockeres, dabei aber nicht löcheriges Gewebe in das die Composition nach Bedürfnis füllend eingreifen kann«.

²⁶ Dieser wichtige Brief erschien später, verselbständigt und ausgearbeitet. In: Almanach für die musikalische Welt 1912–1913, hg. von Leopold Schmidt, Berlin / Leipzig 1913. Schon in vorausgehenden Briefen hatte Hofmannsthal sein Konzept deutlich gemacht: »sich in einer absichtlich verengten Form halb scherzhaft und doch von Herzen zu manifestieren« (BW Strauss [1978], S. 118), oder »der Schluß aus dem Spielerischen immer mehr ins Seelenhafte« (BW Strauss [1978], S. 131).

²⁷ Vgl. Willi Schuh, Hofmannsthals Randnotizen für Richard Strauss im »Ariadne«-Libretto. In: Straussiana aus vier Jahrzehnten, Tutzing 1981 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, hg. von Franz Trenner, Bd. 5), S. 169–181.

der Oper »Ach, wir sind es eingewöhnet« (S. 27) merkt er etwa an: »Die letzten Zeilen wiederholen, damit eine reizende gaukelnde Stimmführung die lächelnde Gleichgiltigkeit der Natur gegen menschliches Leid ausdrückend.« Den im Text immanenten Gegensatz von Natur und menschlichem Leid würden auch wir allzuleicht überlesen, insofern sind die Notizen Hofmannsthals, quasi als ein Kommentar zu seinem Text, von allgemeinem Wert.²⁸

Einen gedichteten und dramatisierten, das Verständnis erleichternden Kommentar zur Oper bildet schon die ›Garderobeszene‹ der ersten und entsprechend dann das ›Vorspiel‹ der zweiten Fassung, wo ja alle Figuren vorgestellt, ihre Bedeutung in der nachfolgenden Oper veranschaulicht, und der künstlerische Zusammenhang des Ganzen spielerisch exponiert werden.²⁹

Wechseln wir nun die Seite und den Blickwinkel, um zu fragen, wie Strauss die Vorgaben Hofmannsthals, das ›Eigentlich Poetische‹ und das – im Verständnis Hofmannsthals – ›der Musik vorgewaltet‹, aufgenommen und als Komposition realisiert hat, wobei wir niemals außer Acht lassen wollen, daß es gerade die Integration von Sprachkunst, Musik und Theaterwelt ist, die übergeordnet den Sinn des Kunstwerks ›Oper‹ konstituiert.

Am Anfang steht für die Arbeit des Komponisten selbstverständlich die besondere Idee des »Ariadne«-Sujets und des zugehörigen Szenars, wie es Hofmannsthal am 19. Mai 1911 übersandte, worauf Strauss am 22. Mai spontan mit Angaben zur Stimmbesetzung, zu geschlossenen Musikstücken und zur Orchesterbesetzung (damals noch 15–20 Mann) reagierte.

Die konkrete Skizzenarbeit begann Strauss dann wohl damit, daß er sich Schritt für Schritt den Libretto-Text genau zur Komposition zurechtlegte und vordeklamierte: »ich deklamiere mir Alles, wie es am besten zu

²⁸ Möglicherweise hat auch der italienische Übersetzer des Librettos, Ottone Schanzer (*Versione ritmica italiana*, Casa musicale Sonzogno, Milano) die Aussage dieser Stelle nicht voll erfaßt, indem er die Zeilen 4 und 7 mit: »sfiorano esse il nostro cor« bzw. »sfioran lievi i sensi e il cor« übersetzt, was die dort gemeinte »Gleichgiltigkeit der Nymphen gegen menschliches Leid« nicht zum Ausdruck bringt.

²⁹ BW Strauss (1978), S. 140, wo Hofmannsthal diese Funktion der ›Garderobeszene‹ herausstellt.

componieren wäre«. ³⁰ Auf diese Weise ließ sich erkunden, welche musikalischen Möglichkeiten, rhythmisch und der poetischen Qualität nach, in den Worten steckten. ³¹ Daran konnten sich dann – vereinfachend dargestellt – zwei verschiedene Skizzierungsweisen anschließen: einmal, daß er primär eine aus dem Text gewonnene Gesangsstimme festlegte und danach einen zugehörigen instrumentalen Verlauf gestaltete, oder daß Text und Bühnensituation Strauss' musikalische Phantasie spontan zur Findung oder Assoziation von instrumental konzipierten Themen, Motiven und Harmonien etc. anregten, zu denen er dann sekundär eine dem Textverlauf folgende, dem instrumentalen Motivgefüge jedoch untergeordnete Gesangsstimme entwarf. ³²

Strauss las ein ihm zur Komposition vorliegendes Libretto aber nicht zuletzt auch im Blick auf die Wirklichkeit des Musiktheaters, d. h. auf die dabei geforderte Deutlichkeit im Dramaturgischen wie im Vortrag des gesungenen Worts. Bei »Ariadne« störte es ihn anscheinend, daß im ursprünglichen Konzept Hofmannsthals der Zuhörer nicht dem Namen nach erfährt, welcher von den Nymphen bei der Peripetie der Handlung angekündigte Gott sogleich die Bühne betreten wird. Es hieß ursprünglich nur anonym: »Ein junger Gott!«. Offenkundig auf Strauss' Wunsch hin – ein Zugeständnis Hofmannsthals –, heißt es schließlich, poetisch freilich eher platt, in der endgültigen Fassung (S. 39):

DRYADE So wißt ihr –?

NAJADE Den Namen?

DRYADE Bacchus! ³³

³⁰ BwGr S. 45, 13. Januar 1936 – Es sollte uns nicht irritieren, daß Strauss diese und ähnliche Bemerkungen erst viel später, bei der Zusammenarbeit mit Joseph Gregor zu Papier brachte; denn bei Gregor mußte er sich, anders als bei Hofmannsthal, auch explizit um grundlegende Fragen der Textgestaltung kümmern.

³¹ Poetische Qualität ist eine Eigenschaft, die sich für Strauss schon im einzelnen Wort oder in der einzelnen Ausdrucksweise zu erkennen gibt. Er konnte schon vom kleinsten Wortelement aus einen Text als »trocken«, d. h. »nur mühsam zu komponieren« oder als »glücklich«, d. h. »beflügelnd« empfinden. Vgl. Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen, hg. von Willi Schuh. 3. Auflage, Zürich 1981, S. 170.

³² Diese unterschiedlichen Vorgehensweisen lassen sich deutlich auch bei der Liedkomposition unterscheiden; vgl. etwa die Skizzenblätter zu den Liedern »Sehnsucht« und »Ich liebe dich«, abgebildet in: Richard Strauss, Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag, München 1999 [Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 70], S. 228 und 248; Erläuterung dazu S. 34.

³³ Es war wohl eine eigenwillige Idee Hofmannsthals gewesen, in der »Oper«, im Gegen-

Daß Strauss von sich aus in der Schlußphase der Oper – bei Hofmannsthal nicht vorgesehen und auch nicht im Textbuch festgehalten – nochmals die Nymphen mit ihrem »Töne, töne, süße Stimme« zu Gehör bringt (Partiturziffer 323: alle 3 unsichtbar hinter der Scene; in der Erstfassung noch die zusätzliche Angabe: »nicht hervortretend, nur mitklingend«) ist stimmig, weil es einen Bogen zum Beginn des Ariadne/Bacchus-Geschehens zurückschlägt und weil, dramaturgisch gesehen, diese vom Anfang der Oper an präsent, entfernt mit dem griechischen Tragödienchor verwandten Wesen, eigentlich nicht vorzeitig, »sang- und klanglos«, aus dem Theatergeschehen verschwinden sollten.³⁴

Strauss hielt sich auch nicht an jene szenische Lösung Hofmannsthal's für die Neubearbeitung von 1916,³⁵ daß Ariadne und Bacchus nun während ihres Schlußgesangs von einem Baldachin langsam eingehüllt würden und nur noch ihre Stimmen zu hören sein sollten; für ihn blieb es nach wie vor entscheidend, daß die Stimme des Sängers »noch immer leuchtend hervortritt« (Hinweis zur Mäßigung für das Orchester bei Partiturziffer 331, für den Tenor heißt es dagegen »sehr stark«³⁶) und

satz zum »Vorspiel«, die Figur des Bacchus nicht wirklich beim Namen zu nennen, sondern nur mythologisch zu umkreisen: »Seine [Bacchus/Dionysos] Mutter [Semele] starb bei der Geburt«; »eine Königstochter« [Kadmos, König von Theben], »eines Gottes Liebste« [Zeus]. Auf diese Weise läßt er den nicht mit der Mythologie vertrauten, wenn auch durch das »Vorspiel« schon eingeweihten Hörer ebenso im Unklaren wie die auf der Bühne agierende Ariadne, die ja nichts von Bacchus weiß, vielmehr in dem erscheinenden Gott den ersehnten Todesboten Hermes zu erkennen glaubt. Es bleibt, laut Hofmannsthal, für Ariadne bis zuletzt bei dem Irrtum; siehe BW Degenfeld, S. 145 und 147. – Hofmannsthal war mit Ottonie von Degenfeld in engen freundschaftlichen Beziehungen verbunden. Das Liedchen des Harlekin in »Ariadne« ist ihr als eine dichterische Aufmunterung zugebracht (»Leben mußt du, liebes Leben, | Leben noch dies eine Mal!«). Ottonie hatte nach kurzer Ehe ihren Mann verloren und lebte – wie die verlassene Ariadne – in bitterer Weltabgewandtheit.

³⁴ Der gesungene Text dieser »Rück Erinnerung« folgt genau dem Wortlaut des Dreigesangs bei dem ersten Auftritt des Bacchus (Partiturziffer 221); hätte aber der Text nicht sinnvollerweise der neuen Situation (Schlußapotheose) angepaßt werden müssen?

³⁵ In der ersten Fassung trug die Luft Bacchus und Ariadne »jäh bis an den Eingang der Grotte«; dazu Strauss am 12. Mai 1916 (BW Strauss (1978), S. 716: »Mich stört akustisch das frühzeitige Verschwinden des Paares in der Höhle, das *unsichtbare* Singen von Ziffer 328 ab ist sehr *ungünstig*«.

³⁶ Aus diesem »noch immer leuchtend« und »sehr stark« darf man keineswegs folgern, daß die Rolle des Bacchus, wie derzeit in der Bühnenpraxis weithin üblich, mit einem Helden Tenor – analog dem »Kaiser« in der »Frau ohne Schatten« – zu besetzen sei. Strauss denkt von Anfang an (Erste Rollen-Disposition 22. Mai 1911, BW Strauss [1978], S. 120) eher an einen lyrischen Tenor, Hofmannsthal präzisiert die Rolle mit Hinweisen wie »Dieser

sich entsprechend der Baldachin erst bei dem kurzen Orchesternachspiel schließt.

Vielleicht darf man, verallgemeinernd, behaupten, daß Strauss im Dramaturgischen konsequenter denkt als Hofmannsthal, daß er, wenn man so sagen darf, den ausgeprägteren Theaterinstinkt hatte. Ein Orchesterzwischenpiel, wie es Hofmannsthal an der Schnittstelle zwischen dem Getändel der Buffo-Handlung und der hohen Poesie des Ariadne/Bacchus-Finale einschalten wollte,³⁷ könnte doch den extremen Wechsel der Sphären, wie ihn dann Strauss mit zwei in ›harter Fügung‹ nebeneinandergestellten Tonbereichen *D* (Durakkord pizzicato, pianissimo) und *Cis* (oktaviertes Violintremolo in hoher Lage, synkopisch einsetzend und mit einem fortepiano-Akzent markiert) verwirklicht hat, auch nicht entfernt so aufregend zur Geltung bringen.³⁸

Nicht übernommen, bzw. durch eine musikinterne Lösung ersetzt, hat Strauss auch eine minimale, aber für Hofmannsthals »Ariadne«-Konzept doch bezeichnende dramaturgische Nuance beim Übergang von dem ersten Buffo-Ensemble »Die Dame gibt mit trübem Sinn« zu Rezitativ und Arie der Zerbinetta. Hofmannsthal hat hier zu Zerbinettas, im Ensemble gesungenen:

Drum lasset das Tanzen,
Lasset das Singen,
Zieht euch zurück!

noch zwei herausfallende, als interne Spielleitung Zerbinettas gemeinte Prosazeilen eingebaut, zwei rigorose, eindeutig nur für ihre Truppe und eigentlich nicht für die Ohren des fiktionalen Opernpublikums be-

lyrische Tenor wird ganz zart zu halten sein, fast knabenhaft« (BW Strauss [1978], S. 126), oder »ganz jung, zartest im Ton« (Textbuch S. 66) oder »schwerfällig, lieblich« (S. 65); eine weitere Ausdrucksnuance dieser Rolle ist mit »tief erregt, unbewußt feierlich« umschrieben. Für die Stuttgarter Premiere dachte man zunächst an eine rollengerechte Besetzung mit Karl Erb (BW Strauss [1978], S. 165, vgl. auch S. 257), einen lyrischen Tenor, der allerdings auch dem Parsifal und später Pfitzners Palestrina gewachsen war; tatsächlich gesungen hat dann allerdings Hermann Jadowlker, mit einem anscheinend zwischen lyrisch und heldisch timbrierten Organ. Die Premiere der Neubearbeitung sang schließlich Béla von Kőrnsey, den die Wiener Kritik (Th. Helm) als einen »Krafttenor« charakterisierte.

³⁷ Im Textbuch (S. 58) ist noch Hofmannsthals ursprünglicher Vorschlag stehen geblieben.

³⁸ Diese Stelle verlangt freilich vom Dirigenten und von den Violinisten äußerste Anspannung, damit der von Strauss hier gemeinte radikale Umbruch der Sphären den Zuhörer wirklich »überfällt«.

stimmte »Kommandos«: »Geht doch! Laßt doch! Ihr fallet zur Last«, und später noch deutlicher (S. 31): »Zurück! Versteht ihr nicht! Ihr seid nur lästig!« Zerbinetta schafft mit diesen Worten die vier Männer energisch weg, um sich dann zum Vortrag ihrer großen Szene mit Rezitativ und Arie allein in Pose setzen zu können. Hofmannsthal operiert hier offenkundig mit einer zweidimensionalen Bühnenwirklichkeit: Zerbinetta, sozusagen »beiseite«, nur zu ihrer Truppe sprechend (nüchterne Prosa), und (poetische Diktion) ein nach außen, an das Publikum gerichtetes, also im Rahmen der Operndarbietung bleibendes Männerquartett mit Zerbinetta-Überstimme, anschließend Zerbinettas Rezitativ und Arie.³⁹ Strauss sah in den Prosa-Einwürfen Zerbinettas wahrscheinlich nur eindimensionale Verdopplungen des gesungenen »Zieht euch zurück!« und hat deshalb die erste Prosastelle Zerbinettas in das Ensemble integriert (Partiturziffer 92/93), die zweite aber ganz unterdrückt, wodurch freilich eine originelle Bühnenidee Hofmannsthals verloren ging. Die musikinterne Lösung, die Strauss für diesen Übergang zur großen Zerbinetta-Arie ausführte, ist eher konventionell (Partiturziffer 100): vor der Solonummer Zerbinettas ein Sich-Zurückziehen der Truppe mit im Abgehen allmählichem Ausblenden von Text und Musik.

Zweifellos war, wie wohl jedem Librettisten und Komponisten, Hofmannsthal und Strauss sehr viel daran gelegen, daß der gesungene Text, ungeachtet eines Mehr oder Weniger an Orchesterklang möglichst deutlich und vollständig zum Tragen kommt.⁴⁰ Voraussetzung dafür ist – abgesehen von einer guten Textaussprache der Sänger – nicht zuletzt eine leicht mitvollziehbare und durchhörbare syntaktische Anlage des Textes. Anscheinend hat Strauss an manchen Stellen des »Ariadne«-Librettos ein das Textverstehen möglicherweise erschwerendes Zuviel an Sprachkunst empfunden und deshalb die hohe poetisch-rhetorische Diktion in Richtung auf eine einfachere, natürliche Sprache zurückgenommen.

³⁹ Wie Zerbinetta hier den Ablauf des Geschehens organisiert, zeigt die »Meisterin im Improvisieren« als die sie im »Vorspiel« herausgestellt wurde. Später wechselt sie noch einmal die Ebenen, indem sie »beinahe ad spectatores« spricht (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 35).

⁴⁰ Hofmannsthal erwähnt einmal mit einem gewissen Neid die seinem Eindruck nach vorbildliche Textverständlichkeit in einer Oper von Franz Schmidt [Notre Dame]: »[...] ich will in ganz unkompetenter Weise damit sagen, daß es doch Möglichkeiten geben muß, manchmal das Wort absolut vorwalten zu lassen und daß mir *viel gewonnen* schiene, wenn das auf Ihrem Wege läge, diesmal.« (BW Strauss [1978], S. 266, 22. April 1914)

So etwa wenn er durch Einfügen der Präposition »in« (›Vorspiel‹ Partiturziffer 99) die Diktion Hofmannsthals bei »das Irdische unvorhanden [in] deiner Seele« (S. 23) in ein schlichteres und musikalisch einfacher phrasierbares Deutsch ›verbessert‹, freilich dieser Stelle auch ihre poetische Prägnanz nimmt.⁴¹

Ob es diesem Willen zur Sprachdeutlichkeit und zu einfacher Sprechsprache verpflichtet ist, wenn Strauss z. B. in dem ›rasend‹ vorzutragendem Schlußlamento des ›Komponisten‹ (Partiturziffer 120): »Wer hieß dich mich zerren, mich! in diese Welt hinein?« das erste ›mich‹ überspringt? Ob er den Gleichklang ›dich/mich‹ im Sprachvortrag verwirrend fand? Jedenfalls ist damit der Hofmannsthal offenbar vorschwebende Gestus eines die Glätte des Satzbaus sprengenden zweiten, emphatisch gesteigerten ›Mich!‹ (Ausrufezeichen!) nicht mehr wirksam. Was freilich nicht heißen muß, daß Strauss diese Stelle vernachlässigt hätte: er hat sie mit den Mitteln der Musik (lange Notenwerte bei ›zerren‹ und ›mich‹, neapolitanischer Sextakkord, sehr differenzierte Dynamik, vor allem aber eine durch das Komponisten-Motiv determinierte Singstimme) in seiner Weise einleuchtend und durchhörbar gestaltet.

Am meisten beschäftigt hat den Komponisten der Text des ›Preisliedchens‹, als dem lyrischen Höhepunkt unmittelbar vor der desillusionierenden Brechung am Ende des ›Vorspiels‹. Diesmal ging es für Strauss wohl weniger um Textdeutlichkeit, als um die an dieser dramaturgisch und textlich so exponierten Stelle geforderte kompositorische Gestaltung einer hymnusartigen Apotheose der Musik.

Zunächst ein Überblick über den Textbestand dieser ›Nummer‹ samt den einleitenden Zeilen: (in gerader Schrift Hofmannsthals Textfassung [S. 24] übereinstimmend auch mit dem Textbuchdruck S. 37; Strauss' Zufügungen in Kursive, seine Streichungen in eckigen Klammern):

Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte, recht gute –

Jubel in der Stimme

jedoch, jedoch, jedoch, jedoch, jedoch! –

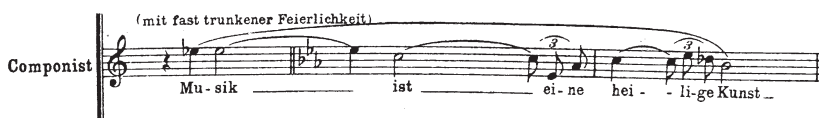
⁴¹ Wie sehr sich Hofmannsthal durch Strauss' eigenmächtige Veränderung, Auslassung oder Zufügung einzelner Silben und Wörter in seinem Stilempfinden getroffen fühlte, hat er im Zusammenhang mit der »Rosenkavalier«-Dichtung (›Alterationen des Wienerischen‹) zu Papier gebracht: »Ihnen scheinen diese Silben- und Buchstabenveränderungen gewiß minimal, für mich sind sie so störend, wie es für Sie wäre, wenn man Ihnen in der Partitur Noten verändern würde«. BW Strauss (1978), S. 96; ähnlich auch S. 137.

Mut ist in mir, *Mut* Freund.–
 Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen –
 [und] was ist denn Musik?

Mit fast trunkener Feierlichkeit

Musik ist *eine* heilige Kunst,
 zu versammeln alle Arten von Mut
 wie Cherubim um einen strahlenden Thron[!],
 [Das ist Musik,]
 und darum ist sie die heilige unter den Künsten[!],
die heilige Musik!

Sprachlich ist das Ganze verklammert durch ein dreifaches Nennen von »Mut/dem Mutigen« und ein übergeordnetes Spiel von Frage: »und was ist denn Musik?« und Antwort: »Musik ist [...] | Das ist Musik, und darum [...]«. In der Komposition von Strauss wird die erste Klammer durch ein weiteres *Mut* bei »*Mut* Freund« noch merklich verstärkt – eine rhetorische Geste ganz im Sinne Hofmannsthals; die Frage/Antwort-Klammer ist dagegen bei Strauss reduziert, denn »[und] was ist denn Musik?« findet nur mehr in dem »Musik ist eine heilige Kunst« eine Antwort, das nachfolgende, sachlich rekapitulierende, »Das ist Musik«, hätte im Sinne von Strauss vielleicht allzusehr den bereits zu hymnischen Höhen gelangten Strom der Musik unterbrochen und wird deshalb gestrichen. Ferner heißt nun bei Strauss die erste Zeile des »Preisliedchens«, wohl aus deklamatorisch/rhythmischen Gründen (Dreiergruppierung mit Triolen) von ihm verändert: »Musik | ist | *eine* heilige Kunst«. ⁴²



Richard Strauss: *Ariadne auf Naxos*. Oper in einem Aufzug nebst Vorspiel.
 Studienpartitur (Richard-Strauss-Edition 6). Wien 1996, S. 82.

⁴² Strauss hat sich mit der Gestaltung dieser »Nummer« intensiv beschäftigt, wie die Skizzenarbeit (Skizzenbuch im Archiv der Wiener Philharmoniker) erkennen läßt. – Im Text von »Capriccio« (Clemens Krauss/Richard Strauss) erinnert eine ähnliche Zeile in der als »Fuge« angelegten Diskussion über »Wort oder Ton« an die »Ariadne-Stelle«: »Musik ist eine erhabene Kunst!«.

Freilich führt der zugefügte unscheinbare unbestimmte Artikel ›eine‹, einmal abgesehen vom Rhythmus, zu einer nicht unwesentlichen Bedeutungsverschiebung: Handelt es sich in Hofmannsthals Fassung um einen Gleichsetzungsnominativ – Musik ist heilige Kunst schlechthin –, so bedeutet es nun: Musik ist eine heilige – also nicht etwa eine profane – Kunst, was eine wesentliche Änderung der Aussage bedeutet, und auch nicht mehr recht zu dem ›die heilige‹ der Schlußzeile: »und darum ist sie die heilige unter den Künsten!« passen will. Strauss' nachfolgendes Textanhängsel »[...] die heilige Musik!« gibt poetisch gar keinen Sinn, es läßt sich nur kompositionstechnisch rechtfertigen, als Wortunterlage für ein kulminierendes Aufwärtsführen der Singstimme bis zum Spitzenton b" und für einen betonten Kadenzschluß ›Musik‹ (eben keine weibliche Endung wie bei Hofmannsthals Schlußzeile ›unter den Künsten‹).⁴³

Was hinter vielen äußerlich unscheinbaren, den Dichter aber nichtsdestoweniger irritierenden Divergenzen zwischen Textvorlage und komponiertem Text steht, ist, allgemeiner betrachtet, immer wieder einmal der stets latente Konflikt zwischen einem sprachlich eigenständig Geformten und andererseits spezifischen Kunstregeln der Musik, Kunstregeln, auf die Strauss zeitlebens eingeschworen war.⁴⁴

Im Nachhinein empfand Hofmannsthal auch eine störende stilistische Divergenz zwischen seiner »Ariadne«-Dichtung und Strauss' Musik; wenn er im Voraus gewußt hätte, was bei Strauss daraus wird, hätte er die Dichtung ›größer‹ angelegt:

Manches war berechnet, spieluhrhaft vorbeizuklingen, und nun da es große wenn auch nicht laute Musikstücke geworden sind, hat der Text nicht den Gehalt u. die Tragkraft, es ist wie wenn man ein Vogelhaus mit seinen dünnen Stäbchen u. Drahtzierraten zu den Dimensionen eines von Menschen bewohnten Lusthauses vergrößerte, das ist nicht schön. Es hätte der

⁴³ In den italienischen Libretti des 18. Jahrhunderts war es die Regel, daß die Musiknummern nach vorausgehenden ›versi piani‹ mit einem ›verso tronco‹, also mit einer betonten Silbe schließen. Zur Bedeutung des ›verso tronco‹ für den musikalischen Satzbau bei Mozart siehe die aufschlußreichen Darlegungen in: Manfred Hermann Schmid, Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern. Tutzing 1994 [Mozartstudien Bd. 4].

⁴⁴ Es sind primär die Kunstregeln der neueren, insbesondere deutschen, instrumental determinierten Musiktradition und darüberhinaus die Errungenschaften eines Strauss'schen Personalstils; für das Opernschaffen von Claudio Monteverdi – um einmal ein sehr weit zurückliegendes Musikideal anzuführen – galten zweifellos andere, im wesentlichen dem Vokalen und damit Sprache und Dichtung näher verbundene Kompositionsweisen.

Musiker voraussehen müssen, daß er ein großes Menschen-lusthaus daraus zu machen nicht umhin können würde – dann hätte man das Projekt, den Bauplan ändern müssen, und alles wäre schöner geworden. Immerhin ist es ja so, daß man es wohl lieb gewinnen kann.⁴⁵

Daß das im Musiktheater praktizierte Ineinander zweier eigenständiger Künste für den aus dem Vollen gestaltenden Dichter etwas Prekäres an sich hat, kommt im Briefwechsel von Hofmannsthal und Borchardt unbeschönigt zur Sprache. Borchardt:

Die äußerste Precarität nicht sowol des Arbeitens für Musik, als für eine so entwickelte und anspruchsvolle Musik, ist mir an Ihren Andeutungen insoferne klar geworden, als es dem Dichter die Grenzen der Gestaltung, ja den Intensitätsgrad der Gestaltung in bedenklicher Weise einwärts verrückt, damit nur eben der Musik halbgestaltete dichterische Materie genug bleibe um sich daran vollzusaugen und zur Gestaltung an ihrem Teile, der auch wieder nur Teil ist beizusteuern.

Hofmannsthal dazu, sein Arbeiten für das Musiktheater verteidigend:

denn mich der musikdramatischen Form noch gelegentlich unter vollem Bewußtsein ihrer Precarität, einmal oder ein anderesmal zu bedienen, liegt mir allerdings im Sinne; und ist das Theater, das moderne Theater, als Realität und als Idee, schon ein hinreichend precäres Instrument, so sehe ich nicht ein warum man mit Kunstverstand und Vorsicht [...] sich nicht sollte des noch precäreren freilich auch reizvolleren Instrumentes, Theater plus Musik, bedienen und hiebei sein Gedicht, versteht man nur, um was der Handel geht, vor wesentlichen Verzerrungen und Verschüttungen doch retten und ihm zugleich einen langen Bestand und wahrhafte Popularität sichern können.⁴⁶

Es blieb jedoch nicht, jedenfalls nicht gegenüber Strauss, bei dieser negativen Einstellung: Später (Briefe von 1918 und 1923) bekundet Hofmannsthal bei dem dank der Neuen Bearbeitung nun konsolidierten und

⁴⁵ Brief an Franz Schalk vom 20. September [1916], also genau zwei Wochen vor der von Schalk geleiteten Premiere der »Ariadne«-Neubearbeitung in Wien; veröffentlicht in: Rudolf Hirsch, Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals, Nachträge und Register, Frankfurt a. M. 1998, S. 555. Schon früher (16. Mai 1916) hatte sich Hofmannsthal gegenüber dem mit ihm befreundeten Schalk – immer die »Ariadne« im Blick – geradezu fatalistisch über den »Lebensweg« eines Librettos geäußert; »Der Proceß der Entgeistigung von der Conception eines Stoffes zu seiner Gestaltung, von dieser zur Vertonung, von da zur Verkörperung auf der Bühne ist ein wahrhaft erschreckender.« (Ebd., S. 554).

⁴⁶ BW Borchardt, S. 83 und 87.

in vielen Aufführungen bewährten Werk seine hohe Meinung von dem gemeinsam Geschaffenen:

Alles in allem höre ich, immer aufs Neue, dies unser gemeinsames Werk von allen aufs Liebste. Hier allein sind Sie ganz mit mir, und hier – was geheimnisvoller ist – sind Sie auch ganz mit sich selber gegangen. Hier waren Sie einmal völlig frei von dem Gedanken an Wirkung. Das Zarteste und Eigenste ist Ihnen hier nicht zu einfach, zu gering erschienen.

Und:

An diesem gemeinsamen Werk hänge ich wirklich mit ganzer Seele. Ich weiß von diesem, von diesem mit Sicherheit, daß es noch lange nach uns leben wird.⁴⁷

Jeder Besucher einer »Ariadne«-Aufführung, der von dem Ideal des Musiktheaters als einem ebenbürtigen Miteinander und Ineinander von Dichtung, Musik und Bühne durchdrungen ist, und der entsprechend auch auf das Textelement eingestellt ist, wird es freilich mit der von Borchardt apostrophierten »Precarität« zu tun bekommen, insofern das musikalische Geschehen so dominiert, das visuelle Element sich so »in Szene setzt«, daß er vom Text zwar einzelne Worte und Satzfragmente aufnehmen wird, aber trotz allem hofmannsthalschen »der Musik vorgewaltet« doch nicht den vollen Zusammenhang der Dichtung, geschweige denn das Eigentlich-Poetische daran mitvollziehen kann.⁴⁸ Um dieses Defizit auszugleichen, dachte Hofmannsthal gelegentlich auch an die Möglichkeit, während der Aufführung im Textbuch mitlesen zu können;⁴⁹ ob aber bei dieser »Notlösung« die Dichtung wirklich in einer künstlerisch adäquaten Weise zu ihrem Recht kommen könnte?

⁴⁷ BW Strauss (1964), S. 406 (16. Mai 1918) und S. 488 (27. Februar 1923); ähnlich auch S. 513 (14. Februar 1924).

⁴⁸ Schuld daran ist gewiß nicht nur die heutzutage meist zu wenig deutliche Aussprache der Sänger oder ein zu üppiger Orchesterklang, vielmehr zeigt sich generell, daß im Wettstreit von Wort, Musik und Bühne die Dichtung nun in der schwächsten Position steht, das stets latente Problem des »Prima la musica e poi le parole«, das Strauss dann auch in seinem »Capriccio« aufgreift, unausweichlich zum Vorschein kommt. Ähnliches gilt natürlich auch für den Liedvortrag, wenn der Hörer den Text höchstens punktuell aufnimmt, aber nicht als dichterische Einheit erfäßt.

⁴⁹ Brief (18. März 1912, SW XXIV Operndichtungen 2, S. 180) an Johannes Oertel vom Verlag Adolph Fürstner anlässlich des Textbuchdrucks: »[...] aber es hat die Ariadne [d. h. die Oper, nicht der vorangehende Molière] an erster Stelle und in größerer Schrift zu kommen (zum Mitlesen während der Oper)«. Später, für Aufführungen der »Ägyptischen Helena«,

Wenn bei »Ariadne auf Naxos« Dichtung, Musik und Szene nicht spontan – was der Idealfall vollkommenen Musiktheaters wäre – als integrale Einheit wahrgenommen werden können, ist man aufgerufen, sich vorab oder wenigstens im Nachhinein durch Lektüre des Textgebildes in aller Ruhe, ohne den Zeitzwang der voranschreitenden Musik und des Bühnengeschehens, dem »Eigentlich-Poetischen« der Ariadne-Dichtung zuzuwenden.⁵⁰

Wer aber zunächst die zugehörige Musik von Strauss noch nicht im Ohr haben sollte, dürfte sicher äußerst gespannt auf sie sein, und es auf keinen Fall bei der Textlektüre belassen wollen, wie es Rudolf Borchardt im Falle der Rosenkavalier-Dichtung, fasziniert von der Eigenständigkeit des Textelements für hinreichend hielt:

Ich bringe es nicht einmal übers Herz zu sagen, daß ich die Musik vermisse, oder zum vollen Genusse gehört haben müßte – ich kenne auch die Musik der Lysistrata und der Vögel nicht und habe nie nach ihr verlangt [...] –.⁵¹

Borchardt, falls er diese Bemerkung wirklich in vollem Ernst gemeint haben sollte, unterschätzt, daß die Musik bei der Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Strauss nicht nur als ein zur Aufführung gehöriger Träger von Text und Bewegung diene, wie bei den angeführten Werken des Aristophanes und generell im Theater der Antike, vielmehr Existenzgrund des Ganzen war; was andererseits durchaus nicht heißen muß, daß die von vorneherein feststehende Ausrichtung auf das musikalische Werk nicht auch Freiraum ließe für den Eigenwert von Hofmannsthals Wortschöpfung.

denkt Hofmannsthal an eine Viertel- oder gar Halbbeleuchtung des Saales, um die Dichtung mitlesen zu können: »Es ist nicht möglich, daß diese Oper sich durchsetzt, wenn niemand eine Ahnung hat, was die Leute zueinander sagen.« (BW Strauss [1978], S. 682 bzw. S. 684).

⁵⁰ Strauss vermerkt später einmal (BW Strauss [1978], S. 621f.), daß eine bloße Inhaltsangabe der Handlung, wie sie in den Programmheften üblich wurde, nicht das eigene Lesen des Textes ersetzen kann.

⁵¹ BW Borchardt, S. 46.

Hofmannsthals »Tableaux vivants« Bild-Bewegung ›im Vorübergehen‹

Jérôme Bel, ein zeitgenössischer Performer und Choreograph, wurde 2003 gebeten, eine Produktion für das Ballett der Pariser Opéra zu kreieren. Er entschied sich, die Ehre mit dem so traditionsreichen Ensemble zu arbeiten, anzunehmen; und doch erfüllte er die allgemeinen Erwartungen an eine solche Produktion für eine klassische Ballettkompanie in keiner Weise. Die Performance aus dem Jahr 2004 trägt den Titel »Véronique Doisneau«. Es handelt sich um ein Solostück für eine Tänzerin dieses Namens. Anstatt eine Choreographie für das gesamte, hierarchisch gegliederte »Corps« des Pariser Opernballetts zu entwerfen, wählt Jérôme Bel eine Tänzerin aus dem Corps de ballet aus, die nun den Gesamtkörper vertritt. Sie geht über die leere Bühne in Trainingskleidung, mit einem Tutu über dem Arm, an die Rampe und sie tanzt nicht etwa, sondern sie erzählt. Sie erzählt ihre persönliche Geschichte als Tänzerin. Sie spricht über die Arbeit im Corps de ballet und von ihrem Traum, als Solistin einmal »Giselle« zu tanzen. Schließlich lenkt sie die Aufmerksamkeit auf eine Seite des Tanzes, die normalerweise so nicht sichtbar wird. Am Beispiel von »Schwanensee« erläutert sie: Es gibt Stellen in Choreographien, in denen die Tänzerinnen des Corps de ballet über viele Takte hinweg unbeweglich in einer Pose verharren – ein *tacet*, wie man es im Orchester für längere Pausen von Instrumenten kennt; eine Still-Stellung, ein Schweigen der Bewegung. »Wir [die Tänzerinnen] sind in solchen Passagen«, so erläutert sie, »ein ›lebendiges‹ Dekor für die Solisten.«¹

Véronique Doisneau macht in ihrer Erzählung dieses Verhältnis von statischem Corps und virtuosen, bewegten Soli sichtbar, indem sie die Orchestermusik des großen Pas-de-deux aus »Schwanensee« einspielen lässt. Während die Solovioline aus Tschaikowskis Partitur die Kantilene der Solistenbewegung *hörbar* macht, posiert die Tänzerin, indem sie pau-

¹ Zitat (dt. Übersetzung: G.B.) nach einer Mitschrift (G.B.) während der Performance, Berlin 2005; vgl. dazu auch Thomas Hahn: doisneau & bel. In: ballettanz 11 (2004) S. 8–11.

siert: Sie verharret an der Seite der Bühne, in Croisé-Position, die Arme in einer »préparation«-Haltung vor dem Körper (im Schritt) übereinandergelegt. Nach langem Verweilen in dieser Stellung folgt ein Positions- und Ortswechsel, mit einer Drehung und Arm-Schulter-Kopf-Bewegungen im charakteristischen Schwanenflügel-»épaulement«.

Als Einzelne aus dem Corps macht die Tänzerin mit dieser Sequenz aus Stellungen, Pausen, und Posen nicht nur die Leerstelle der Solistin sichtbar. Sie verkörpert auch – wie ein Foto-Negativ – die andere Seite des vielgliedrigen Ensembles, dessen räumliches Ornament als Muster in der Serie der Posen- und Haltungswechsel nur mehr angedeutet ist. Die Markierung der Fehlstellen in der offenen Raumfigur ruft hier in doppelter Weise die Imagination des Betrachters auf den Plan. In der Erinnerung – etwa der »Schwanensee«-Musik – oder in der Projektion einer »performance imaginaire«, die an die Stelle von Petipas Choreographie tritt, passiert eine andere, bildgestützte Bewegung, die nunmehr von der Bühne in das Gedächtnis- und Imaginationstheater der Betrachter versetzt ist. Das Theater, das »Ballett« von Jérôme Bel, öffnet mit dieser Vereinzelung des »Corps« als *Corpus* der Tänzerin einen Blick in jene Kulisse, in der die Nicht-Bewegung als Bild in den Vordergrund rückt: ein Bild-Raum als *Espace d'ameublement* (um den Begriff der »*musique d'ameublement*« von Erik Satie hier abzuwandeln). Die Bewegungsfiguren des Balletts hingegen – als Schattentheater im Fond des Tanzes – treten zurück und verschwinden aus der flüchtigen Szene.

I

Was hat diese Performance mit Hofmannsthal zu tun? Ich meine, recht viel. Gibt doch Jérôme Bels Inszenierung in der Dekonstruktion des klassischen Paradigmas von Tanz und Choreographie den Blick frei für die Evidenz jener Konstellation von Bewegung und Wahrnehmung, die vor hundert Jahren im Zentrum der Moderne stand, im Umbruch der Medien. Es geht um »Bild und Bewegung«, um das Verhältnis von stasis und kinesis in einer komplexen medialen Verschränkung. Hofmannsthals »Tableaux vivants« beschreiben, so gesehen, einen Kernbezirk jener Verschiebungen und Prozesse, die die nonverbalen Künste und Medien bestimmen. Der Begriff »Tableaux vivants« meint dabei »lebende Bilder«

als Genre.² Er umfaßt damit insbesondere die Beziehung von Bild und Bewegung im Feld von Tanz, Pose, Bild und Performance sowie deren Meta-Reflexion.³

Die Urszene für Hofmannsthal mag – sowohl biographisch als auch künstlerisch – jene Aufführung von »Tableaux vivants« gewesen sein, die in der Villa Todesco, im Hause Yella Oppenheimers am 28. Februar und 2. März 1893 stattfand. »Tableaux vivants«, das bedeutete in diesem Falle, daß Personen aus Adel und Großbürgertum Wiens im Kontext von Ball-Festlichkeiten Figuren und Szenen aus bekannten Gemälden verkörperten: ganz im Sinne jener Tradition des Genres seit dem 18. Jahrhundert, wie es in Goethes »Wahlverwandtschaften« als Selbstinszenierung eines kunstverständigen großbürgerlichen Gesellschaftszirkels beschrieben ist. Wie sehr diese Mode auch um 1900 die Fest- und Ballkultur bestimmte – nicht nur in Wien, sondern auch in Berlin – zeigen Romane wie der mit »Lebende Bilder« betitelte von Paul Höcker.⁴ Der Text aus dem Jahr 1911 – in der epigonalen Tradition von Theodor Fontane und Edith Whartons »House of Myrth« – konstruiert den finanziellen und sozialen Niedergang einer adeligen Familie in einer Kette von Festen und Bällen der Vergnügungskultur in Berlin. Im Zentrum der Festivitäten steht dabei eine Aufführung von »Tableaux vivants«, arrangiert als große Wohltätigkeitsveranstaltung: eine Serie von weiblichen Porträts – die Crème de la Crème von »Berliner Frauenschönheit« – nachgestellt als »Altwiener Porträts«, »eine ganze Galerie von wunderschönen Frauenköpfen [...] nach Meisterwerke[n] in der

² Aus der vielfältigen Forschung in den Bereichen von Bild, Theater/Tanz und Literatur seien hier stellvertretend nur einige jüngere Titel genannt: Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies in some trends of theatrical fashion 1770–1815*, Stockholm 1967; Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Zur körperlichen Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999; Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attituden*, Mainz 1999; Sabine Folie und Michael Glasmeier (Hg.): *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attituden in Fotografie, Film und Video*, (Katalog) Wien 2002; Bettina Brandl-Risi: Artikel »Tableaux vivants«. In: Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, S. 325–327.

³ Vgl. Gabriele Brandstetter: »Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung«, In: Elke Bippus/Dorothea Mink (Hg.): *Fashion Body Cult – Mode Körper Kult*, Stuttgart 2007, S. 249–266.

⁴ Paul Oskar Höcker: *Lebende Bilder*, Stuttgart (Engelhorns allgemeine Roman-Bibliothek) 1911.

Hofburg – in der Liechtensteingalerie!«⁵ Ein Szenario, in dem schließlich die unglückliche Protagonistin des Romans, Marianne von Fesca, die »Büßende Magdalena« von Guido Reni darstellen soll – und damit ihr eigenes Schicksal im Bild verkörpert.

Auf jenem Fest, an dem Hofmannsthal im Hause Oppenheimers teilnahm,⁶ wurden überwiegend »Figuren von Werken berühmter moderner Meister« gezeigt, wie Josephine Winter in ihren Memoiren beschreibt:⁷ bekannte Gemälde wie z. B. die »Melusine« von Moritz von Schwindt oder Hans Makarts »Romeo und Julia« (Abb. 1), verkörpert von Felix Oppenheimer, dem Freund Hofmannsthals, und Christine Kaizl, einer Enkelin von Hebbel. Die Bilder wurden von den Malern Adolf Hirschl und L. H. Fischer gestellt. Auch hier erinnert man sich an Goethes »Wahlverwandtschaften«, wo der Architekt die »Tableaux vivants« arrangiert. Bildende Künstler fungieren als Regisseure; sie inszenieren diese Bilder als Körper-Szenen und übertragen die zweidimensionalen Gemälde-Kompositionen in Körper-Raum-Figurationen. Hofmannsthal selbst nahm am letzten Bild dieser Aufführung im Salon Todesco teil, im »Hochzeitszug« nach Frederik Hendrik Kaemmerer. Neben dieser »performativen« und sehr probenintensiven Aktion war er aber vor allem mit der Dichtung eines Prologs und Epilogs an dieser Aufführung beteiligt. Das Fest endete – nach dem stummen Spiel der inszenierten Bilder – mit einem großen Ball.

Es mag sein, daß dieses glanzvolle und aufwendige theatrale Bilder-Spiel noch ganz im Sinn seiner Tradition im 19. Jahrhundert verstanden wurde: für ein Bildungsbürgertum, das sein Kunstverständnis ebenso ausstellte wie Stil, Glanz und Reichtum als Statussymbole. Nicht Kunst sondern – im goetheschen Sinn – eine dilettantische, eine amateurhafte Kunstübung ist damit inszeniert: Die »Tableaux vivants« als »kleine Kunst«, wie Hofmannsthal in seinem Prolog schreibt.⁸

Nicht um diese konkreten historischen »Lebenden Bilder« im Palais Todesco soll es mir im folgenden gehen. Diese Bildfolgen und Hugo von Hofmannsthals Prolog/Epilog geben vielmehr den Anlaß, um zu fragen, ob und wie Hofmannsthals Konzept des stummen Spiels aus

⁵ Ebd., S. 69.

⁶ Vgl. BW Oppenheimer I, S. 14ff.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. SW I Gedichte 1, S. 38, V. 5.



Abb.1: »Romeo und
Julia« nach Hans Makart.
»Lebendes Bild«

dem Prinzip des »Tableau vivant« und seiner komplexen Konstellation von Künsten, Medien, Wahrnehmung zu verstehen ist. Diese Fragen sind in der Hofmannsthal-Forschung schon vielfach und grundsätzlich behandelt worden – im Feld von Bild, Musik, Oper, Pantomime, all jener Künste, »die schweigend ausgeübt werden«.⁹ Stellvertretend für diese Forschungen und Interpretationen zitiere ich aus Ursula Renners Habilitationsschrift, einer umfassenden, für den Kon-Text von Bild und Sprache fundamentalen Studie:

Die Suche nach einem Diskurs der Unbegrifflichkeit und einer »Semiotik der Sinne« läßt sich kultur- und mediengeschichtlich begründen; sie schließt geistesgeschichtlich zum einen an eine nietzscheanisch geprägte Sprach- und Bildungskritik an, zum anderen an Konzepte des Symbolismus, der die Künste synästhetisch zu vernetzen und den Spielraum des Sagbaren artistisch auszuweisen strebte. [...] Sie läßt erkennen, daß es ihm nicht um *ekphrasis* im engeren Sinne geht – selbst dort nicht, wo er Verse zu *Lebenden Bildern* beisteuert, jenes um 1900 schon anachronistische Gesellschaftsspiel [...].¹⁰

Nach Hofmannsthals Konzeption sind

einzig die Künste (und im besonderen die nonverbalen) geeignet, das kostbare kulturelle Potential sinnlicher Erfahrung zu stiften oder zu bezeugen. Wahrnehmungen und Gefühle lassen sich im System der Begriffssprache weder festhalten noch kommunizieren, sie lassen sich auch nicht einfach, wie es noch die von protokollierenden »Registrierapparaten« träumenden Naturalisten glaubten, beschreiben.¹¹

In Hofmannsthals Texten zum Thema der Künste, des stummen Körperspiels tauchen bestimmte Denk-Bilder immer wieder auf. Diese möchte ich im folgenden herausgreifen und in ihren Figurationen – als »Cluster« – betrachten: als Bild-Begriffs-Amalgame, die – gegen den Strich gelesen – Seiten hervorkehren, die zunächst so nicht angesprochen scheinen. Dieses Sammeln, Auseinander- und wieder Zusammenlegen der Hofmannsthalschen Begriffskluster möchte ich im folgenden vor dem Hintergrund einiger Thesen zum Thema »Tableaux vivants« versuchen: Thesen zum Zusammenhang von Bild und Bewegung, zum »Epheme-

⁹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Eine Monographie. »Friedrich Mitterwurzer« von Eugenio Guglia. In: GW RA I, S. 479.

¹⁰ Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten, Freiburg i. Br. 2000, S. 23.

¹¹ Ebd., S. 29.

ren« und dem Schwellenakt der Zäsur – der Unterbrechung und des Schnitts. Dabei finden sich die Schlüsselszenen und Schlüsselbegriffe bei Hofmannsthal schon sehr früh – im Jahr 1892 im »Mitterwurzer«-Essay und im Jahr 1893 im Prolog und Epilog zu »Lebende Bilder«. Der oft zitierte sprachkritische Befund im Mitterwurzer-Essay lautet, daß »der gespenstische Zusammenhang der Worte«, die Tatsache, daß »wenn wir den Mund aufmachen [...] immer zehntausend Tote mit[reden]«¹², den Grund dafür bilde, daß »eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht [sei], die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler«,¹³ so nicht einfach, weil diese Künste nonverbal sind. Es geht nicht um eine andere, eine stumme Beredsamkeit, die als Begleitfigur zur Rhetorik oder zur *actio* des Schauspielers zu verstehen wäre. Hofmannsthal interessiert sich vielmehr für eine Kunst des Körpers und der Bewegung, die ein anderes *Wissen* inkorporiert, es sichtbar und fühlbar macht: »ein Wissen [...], [das] den Worten und Begriffen völlig, völlig entzogen«¹⁴ ist. Das Wissen einer solchen *Körperkunst* (im Sinne von *techné*) zeigt sich durch die Arbeit in einem anderen »Material« als jenem der Worte und der alltäglichen ziel- und informationsorientierten Kommunikation. Dieses andere Material ist der Schauspieler selbst – sein Körper, seine Bewegungen – im Sinn von William Butler Yeats' Diktum: »How can we know the dancer from the dance?« So Hugo von Hofmannsthal über den Körper des Schauspieler-Tänzers: »Denn er selber ist ja sein Material, in dem er arbeitet.«¹⁵

Interessant ist nun, daß Hofmannsthal von hier aus eine Vorstellung von Körper/Darstellung und Performance entwickelt, die in einem avancierten Sinn ein *non-acting* apostrophiert. Ein Nicht-Schau-Spiel steht hier zur Debatte, das die Konventionen des Rollen-Spiels und seiner überkommenen Gestik abstreift und an dessen Stelle die Übertragungs-Energie des Performers einfordert. Hofmannsthal setzt hier, um die Differenz beider Konzepte deutlich zu machen, rhetorisch sehr wirkungsvoll die Metapher vom Schauspiel als »In-Vestieren« ein: als Bekleidungsszene. Die Rolle erscheint als »Gewebe aus Worten«, als Kleid, das Mitterwur-

¹² Mitterwurzer-Essay (wie Anm. 9), S. 480.

¹³ Ebd., S. 479.

¹⁴ Ebd., S. 481.

¹⁵ Ebd.

zer wie einen »lästigen Fetzen«¹⁶ wegwerfen kann, weil seine Kunst diese Schauspiel-Konventionen hinter sich läßt. Hofmannsthal stellt einem Schauspielprinzip, das er als »scheinhaft«¹⁷ charakterisiert, jenes exzessive belebte und belebende Spiel eines »bewußten Virtuositentum[s]« gegenüber, das über souveräne »Herrschaft«¹⁸ verfügt. Mitterwurzer steht exemplarisch für die virtuose Material-Beherrschung am eigenen Körper und die »Gewalt über die Menschen, eine Herrschaft, die jedesmal über das Stück hinausgreift.«¹⁹ Es ist ein bio-energetisches Konzept, das dieses Körpertheater, und seine Präsenz und seine kinästhetische Dimension auszeichnet; die Kinästhesie eines imaginären Bewegungs- und Lebendigkeits-Um-Raums. Hofmannsthal spricht von der spezifischen »Atmosphäre« dieses Körpers, die einen Raum »voll Heimlichkeiten und Möglichkeiten«²⁰ enthalte.

Im Aufsatz über »Nijinskys »Nachmittag eines Fauns«« (1912),²¹ in dem Hofmannsthal wiederum das Bild des Gewebes, seiner Dichte (»Dichtigkeit«) verwendet – und hier schon nicht mehr auf eine Rolle oder *actio* bezogen, sondern auf die Bewegungsszene des Tänzers –, verstärkt sich der Gedanke einer Atmosphäre als etwas Dichtem, Verdichtetem: Atmosphäre als Kinesphäre, d. h. als eine korporale und zugleich transkorporale Erscheinung eines energetischen Feldes, das weder in dem, was Hofmannsthal das Skulpturale nennt, noch im Bild-Bewegungsbegriff als Verlaufsformel aufgeht. So komponiert Hofmannsthal ein Wortfeld des Energetischen, das sich um die Idee der »Compression« anlagert: der Ver-Dichtung von Haltungen, die – »zusammengepreßt« – ein »grandios Gebundenes« formieren, in dem sich Flüchtigkeit, der transitorische Zustand der Bewegung, staut: der Faun, so zitiert Hofmannsthal Horaz, »nympharum fugientium amator«.²² Ein »Äußerste[s] an Konzentration«, eine »skulpturale Konzentration«.²³ Es ist das Begriffsfeld einer Bewegungs-Physik, die das Fluidale, das Fließen von Wasser, von Wel-

¹⁶ Ebd., S. 482.

¹⁷ Ebd., S. 480.

¹⁸ Ebd. S. 482.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ In: GW RA I, S. 508–510.

²² Ebd., S. 509.

²³ Ebd.

len und Resonanzen der Elektrizität mit Begriffen der Hemmung, der Verdichtung, der Kompression, des Widerstands verknüpft und damit ein Konzept einer Körper-Kunst entwirft, das nicht in erster Linie formal bzw. figural definiert ist, sondern rhythmisch-energetisch: Bewegung, Tanz und Pantomime und »Tableaux vivants« als Energiebehältnis! Das Leben der Bilder wird so kinästhetisch betrachtet. Kompression, Verdichtung, Widerstand, das Fließen der Bewegung und ihr Stocken, ihre Stauung – diese physikalischen und elektrodynamischen Begriffskluster sind (um im Bildfeld zu bleiben) extrem aufgeladen: Poetologisch und metaphortheoretisch, in einer Semantik von Ver-Dichtung; ebenso psychologisch und psychoanalytisch – mit Blick auf Freuds Modell der Psyche und der Räume des Unbewußten als Reservoir einer Traum- und Sprach-Arbeit des Verdichtens und Verschiebens.

Im Essay »Über die Pantomime« (1911)²⁴ kommt Hofmannsthal auf die Qualität dieses anderen Wissens zu sprechen: »Solch ein stummes Schauspiel ist aber auch nicht weniger als eine Erfüllung jenes delphischen Gebotes: »Erkenne dich selbst.«²⁵ Hofmannsthal knüpft hier an den »Chandos«-Brief an: Dort ist die Rede von einem großen, enzyklopädischen Projekt, das den Titel tragen soll »Nosce te ipsum.«²⁶ Ohne hier im Einzelnen auf Details der Wissens- und Sprachthematik im Chandos-Brief einzugehen, bleibt für unsere Fragestellung doch interessant, daß nicht die Sprache, nicht das Text-Universum jenes enzyklopädische Kompendium des »Wissens vom Menschen« bereitstellt, sondern – »Erfüllung des delphischen Gebotes« – das stumme Schauspiel des Körpers, der Tanz als eine andere, als die eigentliche Form der Anthropologie.²⁷

Der Körper des Künstlers, des Tänzers, erscheint als Speicher und Medium dieses Wissens und einer anderen Selbsterkenntnis, und gerade deshalb ist er nicht formal gedacht – nicht als Figur und damit auch nicht im konventionellen Sinn von Schönheit. Sein Potential – das, was im Tanz einer Ruth St. Denis, eines Nijinsky, einer Grete Wiesenthal als das andere, das »Fremde« erscheint – ist energetisch gefaßt. Zum oben genannten Wort-Bild-Feld von Kompression, Dichte, Widerstand und

²⁴ Ebd., S. 502–505.

²⁵ Ebd., S. 505.

²⁶ SW XXXI, Erfundene Gespräche und Briefe, S. 47.

²⁷ Vgl. Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.): Tanz als Anthropologie, München 2007.

Anhalten kommen noch die Begriffe der Spannung, der Ladung und des Entladens hinzu – Gebärden, Bewegung als eine Form der Entladung von »innerer Fülle«. ²⁸

Im Tanz geschieht dies in besonderer Weise, nämlich noch »unmittelbarer«, »zusammengefaßter«, »gegenwärtiger« als in der Musik. ²⁹

II

Ich habe versucht, diese Schlüsselbilder, die in Hofmannsthals Texten zu Tanz, Pantomime, Schauspiel und Körperkunst immer wieder auftauchen, zu isolieren, um eine andere Lesart seiner Ideen über Körper, Bewegung und Tanz zu erproben. Im Zusammenhang meiner Fragestellung erscheint es mir dabei weniger interessant, herauszuarbeiten, ob und wie Hofmannsthal einen bestimmten Begriff von Pantomime oder Tanz entwickelt, ob und wie er zwischen beiden Darstellungsformen unterscheidet; wie er die Differenz und die Grenzen zwischen den Künsten (Wortmusik und Körperkünste) festzulegen und damit eine Topographie der Genres zu erstellen sucht, in einer Moderne, in der es um die Öffnung und mediale Entgrenzung der Künste geht. Der Cluster von Topoi hingegen, die in den Texten zu den wortlosen Künsten, zu Tanz und Bewegung immer wiederkehren und variiert sind, macht Hofmannsthals Kunstbegriff in einem weiteren Kontext der Kultur und der Medien lesbar. Das Energie-Vokabular weist auf physikalische Wissensdiskurse, insbesondere jene der Elektroenergie. ³⁰ Hofmannsthals poetische Verwendung solcher Topoi markiert einen ähnlichen Übertragungsvorgang von Diskursen, wie er z. B. auch in der Kunsttheorie bei Aby Warburg Bedeutung gewann. Warburgs Begriff des Dynamogramms, der »Ener-

²⁸ Hugo von Hofmannsthal: »Über die Pantomime«. In: GW RA I, S. 505.

²⁹ Vgl. Hofmannsthals Bemerkung in »Über die Pantomime«: »Worte rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnüchtig ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend.« – Ebd. S. 505.

³⁰ Zu den Wissensdiskursen vgl. u. a. Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989; Hans-Jörg Rheinberger (Hg.): Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997; Karsten Lichau/Viktoria Tkaczyk/Rebecca Wolf (Hgg.): Körperwellen. Zur Resonanz als Modell, Metapher und Methode, München 2007.

giekonserve« und die Idee der Aufladung und Entladung als mediales Modell der Pathosformel ist der Hofmannsthalschen Vorstellung von der Verdichtung, der Konzentration, dem »grandios Gebundenen« in der Bewegung als rhythmisch-dynamisches Prinzip durchaus vergleichbar. Bild-Bewegung also, »Tableaux vivants« als lebende Bilder, als Speicher von Bild-belebender Energie. Zudem ist hervorzuheben, daß Fragen der Energie, der Dynamik, der Ladung und Hemmung in Haltung und Anhalten, dem Fluß der Bewegungsenergie und ihrer Stauung seit dem Fin-de-siècle im freien Tanz und im Ausdruckstanz zu einem grundlegenden Thema sowohl des Tanzes als auch des Tanzdiskurses werden: von Loïe Fullers medialen Elektrizitäts-Experimenten über Isadora Duncans Erkundungen von energetischen Prinzipien der Bewegung, von der Dynamik des Atmens, von körperlichen Energiefeldern wie z. B. des Solarplexus bis hin zum dem Effort-Shape-Konzept bei Rudolf von Laban oder dem Contract-Release-Prinzip im Modern Dance.

Und schließlich ist die Bewegungstopik des Fließens, des Ladens und der Hemmung sowie der Dynamik von Konzentration und Verdichtung auch Bestandteil des Mediendiskurses und der damit verbundenen Wahrnehmungs-Debatten um 1900. Hier öffnet sich ebenfalls eines weites Feld der Diskursüberschneidungen von Wissenschaft und Künsten – allein schon im Bereich der medialen Theorie von Bewegung. Hier müßte nun eigentlich ein breiter Exkurs zu den Bewegungswissenschaften (Kinetik, Kinematik) und zur Philosophie bzw. Phänomenologie der Bewegung stehen – von Henri Bergson, Ernst Mach, Albert Einstein bis hin zu Moritz von Hornbostel, Robert Musil, Paul Valéry. Ich will stattdessen mit einem Zitat von Hermann von Helmholtz jene Fragen umreißen, die im folgenden für Hofmannsthals bewegungs- und wahrnehmungsästhetische Denkbilder relevant scheinen. So schreibt Helmholtz zur Frage nach dem Fokus bzw. der Unschärfe des Bewegungsbildes: »Was uns interessiert, blicken wir an und sehen es scharf; was wir nicht scharf sehen, interessiert uns der Regel nach in dem Augenblick auch nicht, wir beachten es nicht, und bemerken nicht die Undeutlichkeit des Bildes.«³¹ Bewegung und Bewegungsbeobachtung verstehen sich so, im Rahmen wahrnehmungstheoretischer Reflexionen der Moderne

³¹ Hermann von Helmholtz: »Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens« (1868). In: Ders.: Vorträge und Reden Bd. 1, Braunschweig 1884, S. 249.

nicht mehr unter klar definierbaren raum-zeitlichen Bedingungen. Die motorische bzw. kinetische Seite ist nur *ein* Faktor, der sich ständig und kompliziert verschiebt in der Beziehung zu weiteren Aspekten von Bewegung: zu den Dynamiken körperlicher Darstellung, ihrem Rhythmus – und der kinästhetischen Seite des Energetischen: der »Atmosphäre« (Hofmannsthal), ihrer Ladung, der Spannung und dem Druck. Hier ist die Schnittstelle nicht nur zur Bewegungs- und Wahrnehmungstheorie dieser Zeit, sondern auch zur Entwicklung der neueren Bild-Medien, der Chrono-Photographie und dem Film.

Eine weitere Dimension des Hofmannsthalschen Begriffsclusters zu Körper, Bild und Bewegung speist sich aus dem Topos des Ephemerem: die Flüchtigkeit, das Unwiederbringliche, das Transitorische von Bewegung – Bilder und Figuren stehen ein für jene Qualität der Bewegung, die immer schon vorüber ist, sich nicht halten läßt: Bewegung, die – stets unscharf – der Fixierung im Bild entsprungen ist. Tanz ist somit bei Hofmannsthal (ähnlich wie auch bei Mallarmé, Rilke und Valéry) emphatisch die Kunstform des Vergänglichen. Das schmale Bändchen, in dem Hofmannsthals Tanzpantomimen »Amor und Psyche« und »Das fremde Mädchen« 1912 bei Fischer publiziert wurden, enthält auch das Ekphrasis-Gedicht von Goethe »Der Tänzerin Grab« und folgt damit der Logik einer solchen Ästhetik des Transitorischen: der Tanz als Epitaph.³² Mit beiden Bildfeldern jedoch, dem des Energetisch-Dynamischen in der Verdichtung und auch mit jenem des Vergehend-Vergänglichen der Zeit-Körper-Künste Tanz, Schauspiel und Pantomime, evoziert Hofmannsthal Unsichtbares. Das Sichtbar-machen des Unsichtbaren, so meine These, wird für ihn zur Geste des »Tableau vivant«. Sie beruht auf einer Idee des Lebendigen und der Belebung, die weit über das einfache Bilder-Stellen der »Tableaux vivants« (wie Hofmannsthal dies im Palais Todesco erlebte) hinausgeht. Und dennoch hat Hofmannsthal in diesem Prolog bereits eine wesentliche Seite dieser Frage nach der Sichtbarkeit thematisiert. Ich gehe deshalb kurz zu diesem Text zurück: Der Prolog eröffnet den Bildraum des Spiels mit Bildern, indem er Grenzzonen, Schwellen und Zwischenräume auftut und als Aus-

³² Vgl. Gabriele Brandstetter: »Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung«. In: Dies./Hortensia Völckers (Hg.): *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 102–134.

gangssituationen der Ekphrasis benennt: beispielsweise das Fenster als Blickrahmen zwischen innen und außen, zwischen Bildern der Seele und der Welt; oder den Zeit-Raum der Dämmerstunde zwischen Tag und Nacht, zwischen Schlaf und Wachen; und schließlich den Augen-Blick – als Schnitt des Lidschlags zwischen der Bühne der imaginären inneren Bilder und Erinnerungen – jenen *déjà vu*-Szenen aus Kindertagen, die in dem Text berufen sind – und den Räumen der aktuellen äußeren Körperumgebung:

Was einem einfällt, wenn man eingenickt
Mit halb geschloss'nen Augen abends sitzt
Nicht völlig wacht, noch völlig schläft und träumt!
Da lächeln alte Bilder;[...]³³

Hofmannsthal beruft damit einen Zustand erhöhter Sensualität, eine Situation einer anderen, peripheren Aufmerksamkeit, die mit gestreuter, synästhetischer und kinästhetischer Wahrnehmung einhergeht. In diesen Bild-Rahmen versetzt er nun die Belebung der Bilder – als Akt, als Geschehen; und es ist ein Doppel-Geschehen des Anhaltens der Bewegung, »im Vorübergehen«; und zugleich der Verlebendigung der erstarrten Körper, ihrer *nature morte*-Simulation, durch die animierende Betrachtung. Die Bild-Bewegung, zwischen Pose und Motion, stasis und kinesis ist so eine im Vorübergehen, *en passant(e)* – wobei die Anspielung an Baudelaires berühmtes Gedicht »A une Passante« in diesen Kontext impliziert ist: das Anhalten im Blick; das Statuarische, das sich sogleich wieder im Tumult der Sinne, im Schwung der Falten aufgelöst. Hofmannsthals Prolog beschreibt dieses Vorübergehende, gleichsam in einen deiktischen Bilder-Rahmen gefaßt, in der chiasmatischen Form eines Epanados: »So kommen Bilder, Bilder gehn, verschwimmen.«³⁴ Der Epilog greift diese umrahmende Bewegung wieder auf: »Der Rahmen fällt, es lösen sich die Gruppen, / Aus bunten Gliedern wirds ein einzger Kranz.«³⁵ Das Vorüber-Schweben einer Kunst, die die Naturform des Lebens verkörpert und transformiert, wird schon in diesem Text mit dem Prinzip der Konzentration und der Verdichtung gefaßt:

³³ SW I Gedichte 1, S. 38, V 18ff.

³⁴ Ebd., S. 39, V 37.

³⁵ Ebd., S. 39, V 47f.

Doch was ein jeder ist, das ist er ganz;
Ganz *einer* Stimmung athmendes Symbol.
Davon kommt ihnen dieser sich're Glanz
Aus einem Guß, dies Nicht-Gemeine wohl.³⁶

Der Effekt dieses momentlangen Glanzes einer Ganzheit der Bilder wird nicht so sehr als inhaltliche Wirkung denn als Erfahrung einer Evidenz verstanden. Diese Lenkung der Aufmerksamkeit verdankt sich dem Ausschnitt: Seine Hervorhebung aus dem »Täglich-Gleichen« produziert das Bild, das lebende Bild zwischen stasis und kinesis.

Was meint also in diesem Feld von Bild und Bewegung das Prinzip »Tableaux vivants« das Still-Stellen lebender Körper in Bildern, als Tableaux und Attitüden, ihre Ver-Körperungen, Inkorporationen, ja Inkarnationen? Ein Vorgang, der sich in der Erstarrung des Lebendigen zugleich der Künstlichkeit, der *durée* des Bildes angleicht. Eine »Prytanie der Künstlichkeit«,³⁷ so kommentiert Hofmannsthal in einer Tagebuchnotiz Ende Februar 1893, die *Tableaux vivants*-Inszenierung im Hause der Baronin Oppenheimer. Der Prozeß ist gekennzeichnet durch ein Paradox: durch ein Sowohl-als-auch von Stillstellung *und* Bewegung, von stasis und kinesis. Beide – Bild/Pose und Übergang/Bewegung – vermitteln zwischen *picture*, das doch nie ein Still ist und Performance, die ihrerseits immer von Zäsuren durchsetzt wird. So gesehen ist die Pose als Figuration des Figuralen im Tableau eine herausgehobene Raum-Zeit-Figur, die *zwischen* dem Ein-Halt und der Bewegung angesiedelt ist. Die Pose markiert die Umspring-Zone – eine Passage – zwischen Bild und (Tanz-)Bewegung. Sie ist ein Relais jenes Paradoxes der »Tableaux vivants«, das seine Evidenz ausmacht: das lebendig-sich-Totstellen: Hier dominiert die Umkehrung des Bild-Bewegungsprinzips, das der Betrachter durch seine Belehnung des Toten mit Leben im Anschauen eines Bildes investiert. Beides geschieht – in Betrachtung dessen, was »Tableau vivant« als eine komplexe Schichtung von Bild, Bewegung, Betrachtung meinen kann – in Hofmannsthals Auseinandersetzung mit den »sprachlosen Künsten«, insbesondere mit dem Tanz.

Das Thema der Bewegung, der Belebung und der Lebendigkeit der Bilder ist, so meine ich, deshalb um 1900 so besonders interessant, weil

³⁶ Ebd., S. 40, V 61 ff.

³⁷ SW I Gedichte 1, S. 200.

im Kontext der Medien im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst eine andere Wahrnehmung der Posen, der Pause – der Unterbrechung von Bewegung – zum Gegenstand der Reflexion auch und gerade in den Künsten wird. Das Hybride an diesen »Tableaux vivants« besteht in dieser Überkreuzung von Stillstellung und Verlebendigung als einer medialen Simulation. Die Künste und insbesondere der Tanz arbeiten an jener Verschränkung von Still im Anhalten, von Stop and Go von Bewegung als einer leiblichen Interpretation von medialen Gegebenheiten – nunmehr im Zeitalter von Fotografie und Bild. Eine neue technische und ästhetische »Methode zu suchen«, um das »Unsichtbare sichtbar zu machen...«, so hat Etienne-Jules Marey seine Experimente begründet, in denen es darum geht, Bewegung durch das Anhalten und im Anhalten sichtbar zu machen, d. h. kinesis als stasis und umgekehrt medial zu rekonstruieren. Er tut es in seinen Studien zum Vogelflug und in den bekannten Kinetogrammen zum Galopp des Pferdes und zum menschlichen Gang. All dies sind Untersuchungsreihen, die in komplexen Segmentierungen, Stillstellungen, in Skulpturen und Wiederbelebungen über chrono-photographische Reihen und durch technische Apparate wie Zootrop und Diorama Bewegung kinematisch produzieren und damit das Unsichtbare von Bewegung sichtbar machen.

Der Versuch, das Unsichtbare sichtbar zu machen und die Energie von Bewegung in Bildern gestaut zu zeigen, an jenem Punkt, da ihre »Energiekonserve« nicht anhaltbar und faßbar ist, gelingt nur in der medialen Übertragung. Marey geht es darum, den Fluß der Bewegung in eine andere Sichtbarkeit zu transformieren, ihn anzuhalten und durch Widerstand ein Bild zu erzeugen: Dies zeigen *par excellence* seine sogenannten »Fumées« – Fotografien von Bewegungen der Luft, die durch Rauch »sichtbar« ist.³⁸ Diese *Photographie aérienne* versucht das Markieren des Differenzlosen als ein Experiment auf die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Die stasis der Bewegung als Bewegungsfoto in diesen Arbeiten öffnet einen medienhistorischen Horizont zu Hofmannsthals Konzept von Tanz. Es ist die Haltung als »Anhalten«, die als Bild überhaupt erst konstruierbar wird – Unterbrechung, die das Vorübergehende und das Ephemere von Tanz-Bewegung erst zeigt und reflektiert. In der Kunst

³⁸ Vgl. Georges Didi-Huberman/Laurent Mannoni: *Mouvements de L'Air*. Étienne-Jules Marey. Photographie des Fluides, Paris 2004.

der Bewegung, im Tanz selbst ist dies immer schon impliziert: Der moderne Tanz um 1900 verdichtet nicht nur das Prinzip der Energie, sondern auch die Reflexion von Bewegung als eine stasis in der kinesis. Der Tanz von Ruth St. Denis in »Radha« (1906) – in dieser Konfiguration von stasis und kinesis als rhythmische Folge von Bild-Bewegung, von statisch-ruhender Pose und wirbelndem Bewegungsfluß – verkörperte für Hofmannsthal, wie er in »Die unvergleichliche Tänzerin« schrieb, dieses energetische Prinzip. Ebenso Waslaw Nijinsky und auch Grete Wiesenthal, auf die ich mich hier konzentrieren möchte. Dabei geht es mir in erster Linie darum, jene Momente der Verdichtung des Spiels, der Energie zwischen Welle und Widerstand, zwischen Bewegungsfluß und angehaltener Pose zu verfolgen – jenes Verschränkungsmuster, das zum einen die Grenze und Entgrenzungsfigur des »Tableau vivant« ausmacht; das zugleich aber auch – und nur so läßt sich die Konjunktur dieses Prinzips verstehen – ein Grundmuster des filmischen Bewegungsbildes zwischen Still und Motion darstellt. Und nicht umsonst stehen die Wiesenthal-Tänze und ihre Pantomimen ja schon im Zeichen des Stumm-Films.

III

So ist es gleichermaßen die Avantgarde des Tanzes *und* des Films als moderne Bewegungskünste, die dieses Prinzip der Bewegung und Unterbrechung im je eigenen Medium reflektieren. Bei Grete Wiesenthal finden sich dafür interessante Hinweise – man ist versucht zu sagen: wider Erwarten – denn ihre Berühmtheit erlangte sie mit den Aufführungen von Wiener Walzern (etwa dem Straußschen »Donauwalzer«). Die traditionelle Vorstellung vom Bewegungsduktus des Walzers ist die eines ununterbrochen fließenden Drehens und Kreisens. Doch selbst in Wiesenthals Wiener Walzer-Inszenierungen gibt es das Anhalten und die Stauung der Bewegung. Die Technik des »sphärischen Tanzes«, eine spezifische Art und Weise einer Formierung der Kinesphäre, die Grete Wiesenthal für ihre Walzertechnik erfunden hat, zielt genau darauf: auf die Verdichtung, die Kompression des Kreisens.³⁹ In einem Vortrag

³⁹ Zu Grete Wiesenthal vgl. Leonhard Fiedler/Martin Lang (Hg.): Grete Wiesenthal.



Abb. 2: Grete Wiesenthal –
»Donauwalzer« von Johann
Strauß, 1908.



Abb. 3: Grete Wiesenthal –
»Donauwalzer« von Johann
Strauß, 1908.

mit dem Titel »Sphärischer Tanz« betont Grete Wiesenthal, daß die Schönheit der Bewegung im »richtigen Aushalten der Spannung« liege, dies sei die »größte Forderung an das Gleichgewicht«. ⁴⁰ Ein Bericht über die Uraufführung des »Donauwalzers« von H. Malmberg gibt davon ein Bild: »Sie beendete ihren Tanz mit einem letzten, himmelstürmenden Schwung. In dieser Bewegung blieb sie wie erstarrt stehen.« ⁴¹

Das Muster dieses Anhaltens, des abrupten Unterbrechens, Einfangens und Kondensierens in der Pose findet sich in allen Beschreibungen der Tänze Grete Wiesenthals wieder. Es ist so etwas wie ein grundlegender Topos als Geste ihrer Bewegungs-Gestalt. Grete Wiesenthal selbst beschreibt dieses Anhalten aus einer raschen Tanz- oder Lauf-Figur heraus als ihre erste eigene und ganz persönliche »Bewegungserfindung«. ⁴²

Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz, Salzburg/Wien 1985; sowie den Katalog der Ausstellung in Wien 18. Mai 1985 – 23. Februar 1986 (Hermesvilla): Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz, hg. von Reingard Witzmann, Wien 1985.

⁴⁰ Die neue Körpersprache (wie Anm. 39), S. 66.

⁴¹ Ebd., S. 62.

⁴² Ebd., S. 59.



Abb. 4: »Allegretto«,
Holzschnitt von Erwin Lang, 1910

In ihrem autobiographischen Text »Die ersten Schritte«⁴³ beschreibt sie, wie sie, gerade fünfzehnjährig, im Opernballett ihr erstes kleines Solo aufführt, in einer Choreographie mit dem Titel »Wiener Walzer«. Sie sollte in diesem Ballett die Figur der »Jugend« verkörpern – ein kleiner Auftritt, in dem sie als Jüngling kostümiert,⁴⁴ einen Becher in der Hand, mit der Braut anstößt und sich dann artig empfiehlt. Grete Wiesenthal schreibt über ihre Konzeption, daß sie die Figur nicht »zierlich« anlegen

⁴³ Grete Wiesenthal: Die ersten Schritte, Wien 1947.

⁴⁴ Ähnliche androgyne Rollen und Hosenrollen übernahm sie später immer wieder, z. B. die Rolle des »Küchenjungen« in Hofmannsthals/Richard Strauss' »Ariadne auf Naxos«; die Rolle des »Taugenichts« in der gleichnamigen Pantomime, oder die – ihrer ersten, oben zitierten Pantomime sehr ähnliche – Pose eines Pagen mit dem Champagner-Glas in ihrer Choreographie zu Richard Strauss' »Rosenkavalier«-Walzern.



Abb. 5: ›Rosenkavalier-Walzer‹,
Octavian, 1918

wollte, sondern »stürmisch«: Ein »brausender Eintritt« sollte es sein. Sie »stürmt« also zur Musik bis an die Rampe der Bühne:

Und hier stand ich mit einem Ruck still, den Champagnerkelch hoch erhoben in der Hand. Vor mir waren die vielen Zuschauer im dunklen Raum, und ich fühlte mich als ein Funke, der sie alle zur höchsten Freude entzünden mußte.⁴⁵

Diese Initialszene enthält beide Momente: jenen der stasis und der kinesis, die Verbindung einer Bewegung, die heftig und rauschhaft erscheint und in ein plötzliches Stillhalten mündet: ein Starrsein, das den Moment der hohen energetischen Spannung, der Ladung und Entladung kon-

⁴⁵ Die ersten Schritte (wie Anm. 43), S. 129.



Abb. 6: »Amor und Psyche«,
Berlin 1911

densiert: der »Funke«, eine Ent-Zündung! Diese kleine Szene markiert prägnant den Ausbruch Grete Wiesenthals aus der Konvention von Tanz und Pantomime, wie es bis dahin das klassische Ballett und die Tradition an der Wiener Hofoper vorschrieben.

Das stumme Spiel der sprachlosen Künste, das, was Hofmannsthal darin suchte, trat hier – mit Grete Wiesenthal – in einer neuen eigenständig bewegungsästhetischen Form zu Tage. Die Konzeption der Hofmannsthalschen Tanz- und Pantomime-Entwürfe mit und für Grete Wiesenthal basieren auf eben diesem Potential. Das Begriffsszenario des Bewegens und Unterbrechens in den Attituden und Figuren des Transitorischen taucht dabei immer wieder auf: sowohl in der Bewegungsbeschreibung Hofmannsthals als auch in der dramaturgischen Struktur der Pantomimen. Damit wird Wiesenthals Verkörperungsmuster des stummen Spiels bezeichnet. Grete Wiesenthal schreibt 1910 über die



Abb. 7: Grete Wiesenthal in »Das fremde Mädchen«,
Pantomime, Berlin 1911

Zusammenarbeit mit Hofmannsthal und insbesondere die gemeinsame Arbeit an der Pantomime »Amor und Psyche«, daß Hofmannsthals »große Liebe für den Tanz, sein tiefer Sinn für den Rhythmus« in ihm das »feinste Gefühl für den Aufbau des wortlosen Spiels«⁴⁶ geschaffen habe. Und Hofmannsthal schreibt wiederum in einem Brief an Grete Wiesenthal, ebenfalls zu »Amor und Psyche«, es sei

eine Folge reiner Stellungen und Gebärden [...] Eine reine Gebärde in ihrem An- und Abschwellen, ihrem inneren Rhythmus ist ja so reich, daß aus ihrer wenigen sich eine ganze Ceremonie, ein ganzer »Act« zusammensetzt.⁴⁷

⁴⁶ Grete Wiesenthal 1910, zit nach: Reingard Witzmann (Hg.): Die neue Körpersprache (wie Anm. 39), S. 54.

⁴⁷ Ebd.

Dieses Thema der Spannung, der Auf- und Entladung einer Bewegungsdynamik prägt das erotische Fluidum des Tanzspiels. Seine geistige Verdichtung – eine Gebärde der Anziehung und des scheuen An-sich-Haltens zugleich – trägt sich auch in die Struktur des Librettos ein: in die Komposition der Bewegungsfolgen in Attituden und Übergängen. Dies ließe sich nun im Detail an »Amor und Psyche« und auch an der Pantomime »Das fremde Mädchen« zeigen. Beide Pantomimen basieren auf mythischen Szenarien an der Grenze von Tod und Leben, von Mortifikation und Belebung, Licht und Schatten. Beide bewegen sich zwischen Bühne und Kino – ein Schattentheater des frühen Films. »Amor und Psyche«, von zwei weiblichen Darstellerinnen bzw. Tänzerinnen aufgeführt, ist schon vom Thema her ein Spiel um die Idee von »Tableau vivant« und um die Anima/Animierung des Bildes: die Belebung und Erstarrung durch den Blick, zwischen Erwartung und Erfüllung. Ich greife hier nur wenige Schlüsselvokabeln heraus, die im Sinn der oben genannten Begriffscluster die Verschränkung von stasis und kinesis, die Figur des Anhaltens und die Dynamik der Spannungsverdichtung markieren: »Zitternd bleibt sie stehen«, so schreibt Hofmannsthal über Psyches Eintritt.⁴⁸ Sie »stürzt sich hin, ins Verbotene, wie eine Mänade [...]«⁴⁹ und, als der Gott verschwindet, »fällt sie dahin wie tot«.⁵⁰ Fast identisch wird die Szene und der Bewegungstopos des Anhaltens auch in der Pantomime (die auch Filmszenario wurde) »Das fremde Mädchen« wieder aufgegriffen. Ebenso erinnert sie an den Schluß der »Elektra«. In der Unterwelt schließlich legt Psyche in einer Art Erstarrung, in der sie sich krümmt (hier kommt zum dynamischen Prinzip, das Bewegungs-Elektrizität assoziiert, auch noch die Bedeutung der »Charcotschen Katatonie« aus der Salpetrière hinzu). Der dritte Teil der Pantomime öffnet das Bild auf diese Erstarrung: »Psyche liegt und glänzt, als wäre sie von Glas; glorreich [...]«.⁵¹ Amor erschrickt vor die-

⁴⁸ In Hofmannsthals Libretto zu »Amor und Psyche« tritt die Bezeichnung »zitternd« für die Bewegung, für die Verfassung – das »movere« – Psyches mehrfach auf; vgl. SW XXVII Ballette, Pantomimen, Filmszenarien, S. 54–56, hier: S. 54.

⁴⁹ Ebd., S. 55.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd. S. 56 – mit dieser Gestalt der Psyche ist auch eine Anspielung auf die Gestalt der Otilie in Goethes »Wahlverwandtschaften« gegeben.

sem Bild, »Er schaudert vor der Starrnis«,⁵² Daraus wird nun ein Spiel von Belebung dieses Bildes: eine pygmalionische Szene der Animation durch die Liebe: Amor, »alles in ihm will, daß sie lebe; seine Finger, göttlich, verstehen zu beleben«.⁵³

Ähnliches findet sich im Szenario des »fremden Mädchens«.⁵⁴ Der Augenblick der Erscheinung des Mädchens ist zugleich jener ihrer Belebung durch die *phantasmata* des Mannes, für den sie Lockvogel und Begehrensfigur ist – ähnlich wie Psyche. Und auch hier erscheint mehrfach die Gebärde des Starr-werdens – jene Bewegungs-Formel, die die junge Grete Wiesenthal für sich selbst und ihre Tanzfiguren »erfunden« hat. Das Einfrieren der Bewegung wird so zu einem Moment *in* der Bewegung: zum *movens* im doppelten Sinn – in der (Be)Rührung und im selbst-reflexiven Einhalten. In dieser Figur erfährt Wiesenthals Prinzip der bewegungsdynamischen Kondensation ihre Evidenz: in der Rührung des Betrachters in jenem Moment, in dem das Flüchtige der Bewegung in der Pose, in der Pause, im Still zum ephemeren Nachbild wird, zum Echo des Entschwundenen im Fond der Wahrnehmung. Gerade weil die Bewegung sich hier nicht halten läßt und unwiederbringlich vorüber ist. Es ist ein Spiel an der Grenze und über sie hinweg: von Tod und Leben, von Flucht, Flüchtigkeit im Vorübergehen.

IV

Bewegung an der Grenze zwischen Leben und Tod, an der Schwelle zwischen Bild und Bild-Belebung markiert auch Hofmannsthals lyrisches Drama »Der Tod des Tizian« als ein Tableau vivant.

Das lyrische Drama ist zu Recht als Feier eines Nietzscheanischen Künstler-Mythos interpretiert worden,⁵⁵ in dem sich Züge des Renaissance-Künstlers Tizian und des Fin-de-siècle Künstler-Typus (A. Böcklin) überlagern. Im Kontext mit den Bildern, den Tableaux vivants und dem Flüchtigen eine Bewegung »im Vorübergehen« möchte ich hier die szenische Seite des Transgressiven betrachten: Wie gewinnt diese

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ »Das fremde Mädchen«, ebd., S. 57–62.

⁵⁵ Vgl. Ursula Renner: Die Zauberschrift der Bilder (wie Anm. 10), S. 161ff.

Todesstunde »im Zeichen des großen Pan« – als eine rauschhafte Vollendung des Künstlerischen – Evidenz? Und welcher Medienästhetik folgt sie? Der Text produziert eine raffinierte Dialektik von Sichtbarem und Unsichtbarem; er arbeitet mit einer Deixis auf das Sichtbar-machen eines Unsichtbaren – ohne daß dies jedoch eingelöst wird. Vielmehr werden die Bild-*Bedingungen*, die für eine solche Szene der Evidenz den Rahmen bilden, markiert, und damit wird der Blick, vom Tableau-Inhalt auf den Rahmen und die medialen Prozesse seiner Überschreitung gelenkt. Dafür sind die szenischen, d. h. die raum-zeitlichen Elemente der Schwelle und der Passage eingesetzt: Die Türschwelle zum Künstlerzimmer Tizians bezeichnet zugleich die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem; jenseits der Bühne, *ob-scena* sozusagen, befindet sich der Künstler, der nicht als Person auftritt sondern als *persona* – nicht als Figur, sondern allenfalls als Figuration des Schöpferischen. Nicht sichtbar ist und bleibt die Grenze zwischen Leben und Tod; nicht sichtbar schließlich auch das »letzte Bild« – jenes, an dem Tizian, wie seine Schüler sagen, malt, *l'ultima (s)cena* sozusagen. Es ist die Szene oder das verhüllte Bild, die an die Stelle von letzten Worten treten (im Sinne eines Vermächtnisses). Dieses »letzte Bild« ist das immer noch und immer im Entstehen begriffene Bild, das nie – auch nicht an der Schwelle eines Jenseits des Lebendigen – zum Tableau fixiert werden kann; und das gerade deshalb in Form von »Tableaux vivants« übertragen wird: eine Übertragung in die Szene auf der anderen Seite, jenseits der Schwelle des Sterbezimmers. Dort nämlich, auf der Terrasse bzw. im Raum vor der Schwelle zu diesem Sterbezimmer befinden sich Tizians Schüler, sein Sohn und seine Tochter. Auf diese Szene des Sichtbaren hin öffnet sich ein Bildraum, der jedoch angefüllt ist mit *images* des Unsichtbaren: erstens als ein Gedächtnisraum; zweitens als ein Behältnis, ein Kassiber der Erwartung: der Erwartung einer Überschreitung des Moments der (Bild-)Vollendung – denn es handelt sich um eine Szene der Einbildungskraft, die nur in den Reden der Schüler aufscheint. Der Gedächtnisraum wird zugleich als Szene der Bildpassage sichtbar: eine Bildbewegung, die nicht das Bild, sondern das Sehen betont, nicht die stasis, sondern die kinesis des Visionären. Tizian läßt sich jene Bilder bringen, die er bereits gemalt hat, weil er sie angeblich *jetzt* erst sehe. In der Szenenanweisung heißt es hier: »Pagen tragen zwei Bilder über die Bühne (die Venus mit den Blumen und das große Bacchanal); die Schüler erheben sich und

stehen, solange die Bilder vorüber getragen werden, mit gesenktem Kopf, das Barett in der Hand.«⁵⁶ Ulla Renner hat die Bezüge zwischen diesen szenischen Bild-Passagen und Hofmannsthals Ästhetik des Bildlichen herausgestellt:

Hofmannsthals literarische Bildkonstruktion amalgiert entsprechend die Seelenlandschaften Böcklins mit den Bildern Tizians, sie kontaminiert Elemente der *Venus*-Bilder, auch der früher Tizian zugeschriebenen *Einweihung einer Bacchantin* [...], mit Bilddetails etwa aus der *Himmlichen und irdischen Liebe* [...]. An der Grenze zum Tod entsteht eine fulminante Vision des Lebens. Ihr Titel, *Großes Bacchanal*, gibt [...] eine Deutungsanleitung für den Text insgesamt.⁵⁷

Für den hier entfalteten Kontext steht die Passage – die Bewegung der Bilder – und die Konfiguration der Übertragung zwischen den Räumen, den Bildern und Körpern der Bild-Betrachter im Zentrum: Die Gebärden, die Haltungen der Schüler Tizians sind in der genannten Szenenanweisung von einer eigentümlichen Doppeldeutigkeit: eine Gebärde der Ehrerbietung scheinbar gegenüber den Meisterwerken der Kunst, die hier freilich ohne *gesehen* zu werden, nämlich mit dem Rücken zum Betrachter, die Bühne passieren; und zugleich ist hier schon die rituelle Pose der Trauer vorweggenommen, die Erweisung der letzten Ehre: als ob Tizian schon gestorben wäre.

Nicht das nicht-gemalte (letzte) Bild – und auch nicht etwa das Malen eines Bildes stehen im Zentrum dieses Hofmannsthalschen Stücks. Vielmehr geht es um die Beziehung von Bild und Bewegung als Schwellenakt, auf der Grenze zu Mortifikation und Belebung. Deshalb wird eben jene Bewegung der Belebung des lebenden Bildes im Angesicht des Todes als ein »Tableau vivant« inszeniert, genauer: nicht ein »aufgeführtes«, ein verkörpertes Gemälde nach dem Muster jenes Gesellschaftsspiels, bei dem Hofmannsthal im Palais Todesco mitwirkte. Es handelt sich vielmehr um die Ekphrasis eines »Tableau vivant«. Da das Bild nicht gezeigt, sondern im Zeigen vor Augen gestellt wird – und somit das Bild also nicht als *pictura*, sondern als Verkörperung auftritt –, gibt es einen gleichsam doppelten Belebungsakt in einer solchen zwiefachen Passage: von der Bild-Szene und ihrer Verkörperung zur sprachlichen Evokation

⁵⁶ »Tod des Tizian«, SW III Dramen 1, S. 47.

⁵⁷ Ursula Renner: Die Zauberschrift der Bilder (wie Anm. 10), S. 176.

in der Prosopopoia als Form der Belebung. Es ist eine Meta-Kinesis der Bild-Belebung.

Tizians letztes Bild existiert also nur als Erzählung; und zwar nicht als Erzählung des Bildes, nicht als Transposition von Bildern, die, wie auch immer, auf die Leinwand projiziert sind. Wir erfahren überhaupt nicht, ob es einen Pinselstrich des Bildes gibt. Das Bild ist nichts anderes als die *Nacherzählung der Posen der Modelle* und damit die Figuration des Unsichtbaren als Form der Sichtbarkeit für das Bild: die Haltungen, die Inszenierungen der Körper als Beschreibung der erinnerten Tableaux: Als die drei jungen Frauen, die Tizian als Modelle dienten, aus seinem Zimmer treten, werden sie nach dem Bild gefragt, das dort gemalt wird. Die Frauen tun daraufhin nichts anderes als jene Posen, die sie als Modelle eingenommen haben, zu *beschreiben*. Lavinia sagt auf die Frage nach dem Bild: »Wir werden Ihnen unsre Haltung nennen.«⁵⁸ Diese erinnerten Tableaux folgen somit den Regieanweisungen des Meisters an seine Modelle: ein Fragment vom Kommentar zu einer Vorbereitung eines möglichen Bildes! In dieser Staffellung von Potentialitäten zeigt sich nichts anderes als der *Schatten* eines Theaters, das nur noch im Reflex der Aufführungserzählung Spuren einer Bild-Inszenierung bewahrt, mehr noch: diese erst konstruiert.

Anders betrachtet: Das Bild wird zur Szene. Der Akt des Sehens, des Malens (beides ist nicht voneinander zu trennen), jener Moment, in dem Tizian »so dem Leben Leben gab«,⁵⁹ ist jener Moment, in dem das innere Bild als ein Tableau, als ein lebendes Bild der Modelle gestellt wird: die Belebung des Bildes. Nicht das »Tableau vivant« als Ersatz, als Substitut oder Prä-Text des Bildes gibt Hofmannsthal in dieser Szene zu sehen, über die Schwelle des Todesrahmens tritt nur die Erinnerung an dieses intime Schattentheater – als ein Tableau. Die Erzählung der Modelle, die ihre Posen nicht wiederholend verkörpern, sondern sprachlich als Reflex und Szenenanweisung nachinszenieren, löscht das Bildertheater in dem Maße, in dem es erinnert aufgerufen wird: Inszenierung des Unsichtbaren in der Verschränkung von stasis und kinesis als eine andere Form der *imagines agentes* der Bild-Bewegung.

⁵⁸ »Tod des Tizian«, SW III Dramen 1, S. 50.

⁵⁹ Ebd.

So geschieht zuletzt diese Bild-Belebung, die einer Löschung gleichkommt, über einen mehrfachen Medienwechsel: vom Bild über die Inszenierung des Tableau zur Erzählung, und diese Erzählung wiederum fungiert als ein *mise en abîme* der gesamten »Tableaux vivants«-Idee: denn die Erzählung der Posen eines Tableau ist zugleich auch die Reflexion auf die Form der theatralen Gattung selbst. »Tableaux vivants« und Attituden, jene Formen, die Hofmannsthal für den »Tod des Tizian« wählte, haben – in der Form des lyrischen Einakters – als gemeinsame Wurzel das Monodrama des 18. Jahrhunderts als einer Experimentform zwischen den Künsten und den Medien. In diesem Zwischenraum – im Vorübergehen – ereignet sich die Belebung, Löschung, Beschreibung und Verkörperung von Bildern. Und hier schließt sich der Kreis zur eingangs gezeigten Performance als *Schattentanz* des Balletts: das Negativ jenes Corps (Corps de ballet), in dem Jérôme Bel seine Performance »Veronique Doisneau« inszeniert. In einem solchen Spiegelkabinett der Reflexionen hält Hofmannsthals »Tod des Tizian« so etwas wie eine Metaszene als Konzept von »Tableaux vivants« bereit.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: BW Oppenheimer I, S. 17.
 Abb. 2: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 78.
 Abb. 3: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 79.
 Abb. 4: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 9.
 Abb. 5: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 156.
 Abb. 6: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 103.
 Abb. 7: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 119.

Lesarten einer Verfehlung Gustav Mahler und Hugo von Hofmannsthal

In Erinnerung an Rudolf Hirsch

I

»Von allen Musikern, die heute schaffen – und manche von ihnen sind mir wahrhaft wert –, hat keiner mir mehr gegeben als Gustav Mahler, – Freude und Ergriffenheit, wie ich sie nur den Größten verdanke«. ¹ Nein, dieser Satz aus der Mahler-Festschrift zu seinem 50. Geburtstag, 1910, stammt nicht von Hugo von Hofmannsthal, wiewohl auch er einen knappen Artikel beisteuerte. Hofmannsthal hat sich keineswegs enthusiastisch über Mahler geäußert, seine Wahrnehmung hat sich hauptsächlich auf Mahlers Tätigkeit als Direktor der Wiener Hofoper (1897–1907) bezogen, mit dem Komponisten Mahler konnte Hofmannsthal nichts anfangen. Dies eben im Gegensatz etwa zu Hermann Bahr oder gar Arthur Schnitzler, der in Konzert und Oper nicht nur den Dirigenten verfolgte, sondern geradezu enthusiastiert am Klavier, vierhändig mit seiner Mutter, die Mahlerschen Symphonien durchspielte und von dem die eingangs zitierte Äußerung stammt. Auch Thomas Mann bildet zu Lebzeiten Mahlers ein intensives Interesse an der Musik wie ihrem Komponisten gleichermaßen aus und setzt ihr in der Physiognomik Gustav Aschenbachs ein Denkmal. Nicht nur einzelne (Text-)Passagen seiner Symphonien, sondern auch die Rückert- und Kindertotenlieder, vor allem aber »Das Lied von der Erde« spielen bei Thomas Mann eine konstruktive Rolle, wie Michael Maar zuletzt in seinem Buch über den »Zauberberg« gezeigt hat. ²

Um dieses Nicht-Verhältnis zwischen Mahler und Hofmannsthal ge-

¹ Zit. nach: Jens Malte Fischer, Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie. Wien 2003, S. 629.

² Michael Maar, Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München und Wien 1995.

nauer zu perspektivieren, bedarf es wohl einer Kontextuierung, einer Rekonstruktion gemeinsamer Horizonte, zumindest ansatzweise. Und dies im Wissen um die sehr ernst zu nehmende Position von Jens Malte Fischer, der in seiner bedeutenden Mahler-Biographie von 2003 erklärt, »die Situationen Hofmannsthals und des erheblich älteren Mahler sind lebensgeschichtlich und individualpsychologisch grundverschieden«, um dann aber doch einzuräumen, »die Sensitivität für Krisenerscheinungen der Zeit und der personalen Existenz« sei »vergleichbar«.³

Gerade der Blick in Fischers Mahler-Biographie zeigt einige Momente, die das Nicht-Verhältnis des Musikers und des Schriftstellers als ein Versäumnis zu erkennen geben. Mag es biographistische Beliebigkeit sein, über die großen sozialen Unterschiede ihrer Herkunft hinweg, zwischen Schnapsbrenner und Bankdirektor, Gemeinsamkeiten konstruieren zu wollen – etwa, indem man auf die frühkindliche Melancholie in den erhaltenen Photos einerseits, die wunderkindartige Begabung andererseits hinweist:⁴ Daß es sich jeweils um belesene Heranwachsende

³ Fischer (wie Anm.1), S. 759. Vgl. auch die zu stark kontrastierende Perspektive von Wolfgang Stähr, In Mahlers Gegenwart. Endzeit, Gründerzeit, Fin de Siècle. In: Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung. Hg. von Renate Ulm, 2. Aufl. München 2002, S. 214–222, hier S. 219f.: »In keiner Hinsicht glich Mahler jenen Müßiggängern und Kaffeehausexistenzen, jenen geckenhaft ausgestaffierten Dandys und blutleeren Ästheten des Fin de Siècle. Der Snobismus der Décadents, die Verachtung für den ›Pöbel‹, blieb ihm völlig wesensfremd. Mahler kannte eine aufrichtige, ernst empfundene Solidarität mit den Entrechteten und Deklassierten; er gab seine Stimme dem sozialistischen Kandidaten im Wahlkreis (der kein Geringerer als Victor Adler war) und reihte sich 1905 in Wien bei einer Maidemonstration in den Zug der Arbeiter ein: ›Das eben wären seine Brüder! Diese Menschen seien die Zukunft!‹, soll er laut Alma Mahler geäußert haben. Schon gar nicht teilte er die affektierte Scheu vor dem Banalen und Alltäglichen. ›Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her!‹, rief er einmal auf einem Jahrmarkt aus, inmitten von Karussell und Schiffsschaukeln, Schießbuden und Kasperletheater, Militärkapelle und Männergesangsverein. Alle diese Elemente, das Triviale, Volkstümliche und Laute, das ganze musikalische Alltagsgut, finden sich auch in seinen Symphonien und vereinen sich mit dem Kolossalen und Pathetischen ebenso wie mit dem Zarten und Überfeinerten zum ›Shakespearischen Weltlauf‹. Noch ein Gegensatz zum Fin de Siècle: Während die Décadents den Zerfall und die Atomisierung der Lebenswirklichkeit beklagten und zugleich kultivierten, hielt Mahler unbeirrt an dem Ziel fest, in seiner Kunst ›mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt auf[zu]bauen‹. Auch das geschmäckerliche Auskosten erlesener Details war ihm verhasst und Inbegriff des Dilettantismus«. – Dagegen sieht Carl E. Schorske das Verhältnis Mahlers zu seiner zeitlichen Umgebung deutlich harmloser: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. München 1994.

⁴ Vgl. Fischer (wie Anm. 1), S. 39, 51 und 56.

handelte, und daß für beide unangefochten Goethe das Zentralgestirn ihrer literarischen Orientierung bildete, ist nicht nur biographisch, sondern auch für das Werk von prägender Relevanz geworden. Bei Mahler ist die Wahrnehmung der Literatur freilich eingeschränkter als bei dem weltliterarisch versierten Hofmannsthal. Für Mahler haben neben Goethe noch Jean Paul und Dostoevskij herausragende Bedeutung,⁵ doch war der Horizont dieses Viellesers – Fischer spricht von einem »Bücherfresser«⁶ – viel breiter, auch wenn er von der Gegenwartsliteratur offenbar nicht viel verfolgte, ein bißchen Hauptmann, ein bißchen Wedekind, aber insgesamt, so Herta Blaukopf, »ein konservativer Leser bleibt«,⁷ der dem englischen und französischen Symbolismus skeptisch bis abwertend gegenüberstand.

Zunächst sollen Schnittmengen aus den Lebenskreisen von Mahler und Hofmannsthal rekonstruiert werden, um die Basis dafür zu schaffen, wie sehr die beiden einander überhaupt entgegen konnten. Ein zweiter Schnitt stellt dann anhand der zugänglichen Dokumente die Beziehung im einzelnen dar und belegt sie an Texten. Abschließend, in einem dritten Teil, möchte ich Werk und Werkkonzeption von Mahler und Hofmannsthal einander kontrastieren – mit dem Mut zur Spekulation als Ausgleich für die historisch-biographische Vorgehensweise zu Beginn.

I

In die Landkarte imaginärer Begegnungen gehören zunächst gemeinsame Bekannte, von denen Alfred Roller der wichtigste gewesen sein dürfte: Für Mahler war er der zuverlässigste Partner bei der Durchsetzung der Opernreform in Wien, die sie mit den legendären Neuinszenierungen von »Tristan und Isolde« (Februar 1903), »Fidelio« (Oktober 1904) und »Don Giovanni« (Dezember 1905) auf den Weg brachten. Der höchst streitbare und unbequeme Mahler muß mit Roller außergewöhnlich gut harmoniert haben – später versuchte er, allerdings vergeblich, Roller sogar nach New York nachzuholen. Mit Alfred Roller indessen

⁵ Ebd., S. 175–178.

⁶ Ebd., S. 166.

⁷ Ebd., S. 172.

arbeiteten auch Max Reinhardt und Hofmannsthal zusammen, so bei »Ödipus und die Sphinx« (2. Februar 1906), »Der Rosenkavalier« (26. Januar 1911), »Jedermann« (1. Dezember 1911), ferner bei der »Frau ohne Schatten« (10. Oktober 1919), zu der Roller die Entwürfe beigesteuert hatte,⁸ dann auch beim »Jedermann« 1920 in Salzburg und 1922 beim »Großen Welttheater«. Daß Hofmannsthal nämlich mehr als die Zeugnisse zu erkennen geben von Mahlers Wiener Zeit mitbekommen haben muß, geht auch aus einem Huldigungsbrief an Anna Bahr-Mildenburg vom März 1909 hervor, nachdem er sie als Klytemnästra gesehen hat. Dabei erinnert er an ihre Gestaltung auch der »Isolde, Fidelio, Donna Anna und nun diese hier. Sie haben einem wirklich viel gegeben«, heißt es in Hofmannsthals Brief.⁹

Ist es schon auffallend, daß das Mahler und Hofmannsthal verbindende Interesse an der Oper nicht mehr nachweisbare Verbindungen gezeitigt hat, so wäre es recht unwahrscheinlich, wenn sich nicht doch im Kreis der Wiener Gesellschaft zumindest gemeinsame Bekannte ergeben hätten. Zwar war Mahler ein extremes Arbeitstier, seine Zeit galt dem Dirigieren und der Operndirektion, dann dem Komponieren oder der Familie, keineswegs aber den sogenannten gesellschaftlichen Verpflichtungen. Dabei bildet der – gegenüber Mahler nicht nur latente – Antisemitismus Wiens auch für Hofmannsthal die Umgebung, die ihm die Theater seiner Geburtsstadt mehr verschloß als öffnete. Gemeinsame Bekannte zwischen Mahler und Hofmannsthal waren sicherlich Paul Hellmann und Josef Redlich, mit denen Hofmannsthal auch im Briefwechsel stand. Im Gödinger Haus von Redlichs Eltern vollendete Mahler wesentliche Teile des »Liedes von der Erde«.¹⁰ Redlichs Sohn, Hans Ferdinand, schrieb 1919 eine Studie »Gustav Mahler – Eine Erkenntnis«, die Hofmannsthal las und die durch die Vermittlung von Rudolf Pannwitz gedruckt wurde.¹¹

Aber auch bis in die Familien hinein lassen sich Verbindungen verfolgen: So war Selma Kurz, einer der Stars der Wiener Hofoper und mit Mahler zumindest zeitweise enger liiert,¹² mit der Familie Schlesin-

⁸ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 143 und S. 673–685.

⁹ B II, S. 357.

¹⁰ Fischer (wie Anm. 1), S. 744; BW Redlich, S. 205.

¹¹ BW Redlich S. 45 und 205; BW Pannwitz, S. 464.

¹² Fischer (wie Anm. 1), S. 378–384.

ger befreundet – und Hofmannsthal porträtierte sie 1896 im Gedicht »Gesellschaft«,¹³ Bertha Zuckermandl, bei der auch Hofmannsthal – freilich erst nach dem Krieg – verkehrte, war nicht unschuldig an Mahlers unglücklicher Ehe mit der schönen, bedeutend jüngeren Alma Schindler. Sie war die Tochter des Landschaftsmalers Emil Jakob Schindler und Enkelin des liberalen Politikers Julius Alexander Schindler, der unter dem Pseudonym Julius von der Traun auch publizierte, etwa »Der Schelm von Bergen«.¹⁴ Hofmannsthal hat Alma Mahler gekannt, gelegentlich schrieb er ihr; so 1909 im Zusammenhang mit der »Elektra«, dann 1923, und noch im Juli 1929 traf er sie und Werfel auf dem Semmering.¹⁵ Alma Schindler war eine Kusine von Annie Schindler, jener Schauspielerin, die Hofmannsthal seit 1905 kannte¹⁶ und die später die Frau Robert von Liebens wurde. Schließlich war Alma Schindler aber auch die Stieftochter von Carl Moll, den ihre Mutter nach dem Tod von Emil Schindler geheiratet hatte. Carl Moll, der ein Jahr jünger war als Gustav Mahler, wurde damit dessen Schwiegervater: Er stand im Kontakt mit Hofmannsthal¹⁷ und leitete in Wien die Galerie Miethke. Dort fand 1907 eine Gauguin-Ausstellung statt, bei der Kessler einen Vortrag hielt.¹⁸

II

Eine Chronik der Verbindungen, Begegnungen und Briefe zwischen Mahler und Hofmannsthal soll hier den dokumentarischen, nicht-spekulativen Teil der Untersuchung vertreten.

Mahler war seit 1897 Direktor der Wiener Hofoper, aber schon 1896 kam es – diesen Hinweis verdanke ich der großen Kenntnis Konrad

¹³ Pathos des Alltäglichen. Briefe Hofmannsthals 1895–1929. In: Hirsch, S. 232–262, hier S. 260.

¹⁴ Vgl. Karlheinz Rossbacher, *Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära bis zum Fin de Siècle*. Wien/Köln/Weimar 2003, S. 525.

¹⁵ Ein Brief Hofmannsthals an Alma Mahler. In: Hirsch S. 199–200.

¹⁶ BW Lieben, S. 64.

¹⁷ BW Meier-Graefe, S. 128.

¹⁸ BW Kessler, S. 502; zu Moll vgl. Hofmannsthals Brief an Theodora von der Mühl vom 11. April 1927, in: Rudolf Hirsch, *Theodora von der Mühl*. In: Hirsch (1998), S. 583–588, hier S. 586; vgl. ferner Hugo von Hofmannsthal. *Brief-Chronik*. Regest-Ausgabe. Hg. von Martin E. Schmid, Heidelberg 2003, Sp. 2568 und Sp. 2698.

Heumanns – zu einer ersten Begegnung. Hofmannsthal verbrachte einen regenreichen Juli im Salzkammergut, wo ihm der Kontakt mit Bruno Walter, damals Kapellmeister in Breslau, die Stimmung aufhellte. Bruno Walter, der eigentlich Bruno Schlesinger hieß, reiste dort in Begleitung Gustav Mahlers. Hofmannsthal hat das ohne weiteren Kommentar für den »Sommer 1896« festgehalten: »der Capellmeister Gustav Mahler mit seinen 2 Schwestern, und der junge Capellmeister Bruno Schlesinger (nennt sich Bruno Walther)«. ¹⁹ Mahler ließ ihn über Walter nochmals grüßen, ²⁰ aber Genaueres wissen wir über diese erste Begegnung nicht. In den Briefen Hofmannsthals begegnet Mahlers Name dann im Jahr 1900, als der Dichter von Paris aus die ihm seit längerem gut bekannte Sängerin Selma Kurz mit dem Gedanken tröstet: »ich glaube wieder eine Stunde mit einem Menschen wie Mahler hat mehr Gewalt über Sie zum Guten, als die vielen andern Stunden mit schlechten Leuten an Ihnen verderben können«. ²¹ Hofmannsthal wünscht ihr für die bevorstehende Venedigfahrt, es sei »sehr schön dem Schönen zu begegnen, wenn man selbst Schönes in sich trägt«. Aus Jens Malte Fischers Mahler-Biographie wissen wir, daß Selma Kurz in Venedig mit Mahler eine Affäre hatte, nach der er sie in seinen Briefen duzte. ²²

Daß aber zuvor erwogen worden war, das schon von Richard Strauss abgelehnte Ballett »Der Triumph der Zeit« gar Gustav Mahler zur Komposition anzubieten, gibt ein von Konrad Heumann entdeckter Brief Hofmannsthals an Lili Geyger zu bedenken: »Haben Sie«, so schreibt er am 11. Februar 1901, »mit Mahler oder Dohnanyi wegen des Balletts verhandelt?« Demnach war Zemlinsky, von dem Hofmannsthal die Oper »Es war einmal« kannte, ²³ nicht die zweite Wahl des Dichters, sondern kam erst *nach* diesen beiden Alternativen in Frage. Im März 1901 wandte sich Hofmannsthal an ihn, der die Vertonung dann gleich anpackte. Es gab schließlich ein Gespräch zwischen Mahler und dem

¹⁹ Hofmannsthal-Nachlaß, H V B 3.21. Hinweis Konrad Heumann.

²⁰ Bruno Walter, Briefe 1894–1962. Frankfurt a.M. 1969, S. 20.

²¹ »Was ist das Leben für ein Mysterium«. Unveröffentlichte Briefe von Hugo von Hofmannsthal. In: Hirsch, S. 220–231, hier S. 223.

²² Fischer (wie Anm. 1), S. 381.

²³ Antony Beaumont, Alexander Zemlinsky – Der Triumph der Zeit. Drei Ballettstücke. Ein Tanzpoem. In: Stefan G. Harpner (Hg.), Über Musiktheater. Eine Festschrift. München 1992, S. 13–31, hier S. 14.

Decorationschef Leffler, nach welchem sich Hofmannsthal Hoffnung auf eine Realisierung machen konnte. Im Juli hat er Richard Beer-Hofmann²⁴ um Vermittlung gebeten, um das Ballett in Mahlers Hände gelangen zu lassen, und schließlich fragte er, am 2. August, als er noch immer keine Antwort erhalten hatte, direkt und reichlich nervös bei Mahler nach. Zu Hofmannsthals Irritation mußte wohl beigetragen haben, daß Zemlinsky inzwischen die Unrealisierbarkeit von Hofmannsthals Vorstellungen in der Dekoration kritisiert hatte.²⁵ Immerhin erreichte Hofmannsthal dann ein – allerdings leicht verworrener Brief – Mahlers, der auch einen Eindruck von seiner Unnahbarkeit vermittelt:

[Mayernigg am Wörthersee, Juli oder August 1901]

Entschuldigen Sie freundlichst, daß ich mich wegen meines Stillschweigens nicht entschuldige. In den zwei Sommermonaten, die einzigen des Jahres, die ich mein Eigen nenne, häufe ich Sünde auf Sünde, und ich hoffe sicher auf Absolution von Ihnen.

Ich komme Ende August (25. wahrscheinlich) in Wien und stehe Ihnen dann ganz zur Verfügung. Bis dahin muß ich mit jeden Minuten geizen. – Schicken Sie jedenfalls eine Abschrift an mein Bureau und bitte eine Zeile extra, um mich zu mahnen. [...]²⁶

Im September 1901 kam es zur persönlichen Begegnung Mahler-Hugo von Hofmannsthal, bei der der Direktor das Ballett ablehnte. Mahler war in diesem Sommer u. a. mit der »Fünften. Symphonie« befaßt, komponierte aber auch einige Lieder, darunter sind Texte von Rückert (»Ich bin der Welt abhanden gekommen«, »Um Mitternacht«, »Ich atmet einen linden Duft«), sodann drei der »Kindertotenlieder« und das schneidende »Der Tamboursgsell« – es wäre möglich, daß ihm Hofmannsthals Idee fremd schien, die den »antiken Geschmack des Empire«²⁷ mit Gestalten der Mythologie und dem Parnas »im Poussin'schen Stil«²⁸ verknüpft.²⁹

²⁴ BW Beer-Hofmann, S. 109.

²⁵ Vgl. Hofmannsthal an Mahler, 2. August 1901, (SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 300f.).

²⁶ Beaumont (wie Anm. 23), S. 21.

²⁷ GW Dramen VI, S. 15.

²⁸ Ebd., S. 25.

²⁹ Fischer (wie Anm. 1), S. 916.

Dieser beklagte sich (18. September) gegenüber Zemlinsky, »es hat ihm an dem Ganzen offenbar nichts gefallen, weder die pantomimischen noch die mehr decorativen Theile«. Hofmannsthal nahm Anstoß an Mahlers »theoretisierendem Denken«, das er auf Wagner zurückführt:

Ich fürchte, daß ihm gerade das fehlt, worauf es hier ankommt: nämlich Phantasie des Auges. Er denkt von der ganzen Kunstgattung schlecht und sagt mir rundweg: wie etwas aussähe, was man mit Beleuchtungen etc. anfinke, »das wäre alles nichts«. Das ist aber eine dumme Art Kritik, jemandem bei einem einzelnen Werk die Mängel oder Beschränktheiten der Form, in der er eben arbeitet, vorzuwerfen. Auch kritisierte er das Verhältniß meiner Dichtung zur Musik, sagte einmal ich hätte zu »subtiles« dargestellt, gleich darauf in einem Athem, ich hätte nicht *gestaltet*, sondern mich mit Allgemeinheiten begnügt, was doch gerade das Gegenheil vom früheren ist. Auf diesem nicht *gestaltet* haben, was soviel zu heißen scheint wie nicht individualisiert haben, ritt er herum und ich konnte ihm nicht begreiflich machen, daß dieser Begriff der Gestalt – der aus der Wagner'schen Kunsttheorie her offenbar sein ganzes theoretisierendes Denken beherrscht – eben hier nichts zu thun habe, besonders weil man unsern Mimikern nichts über das Typische hinaus zumuthen könnte. – Genug, da es mir nicht gegeben ist, mit Leuten über meine Arbeiten zu streiten, so hatte das Gespräch – das übrigens seinen durchaus freundlichen Charakter nie verlor – bald ein Ende, und ich brachte ihn wenigstens zu dem Ausspruch: ich werde ja sehen, ich bin neugierig, was der Musiker daraus hat machen können. Auch hat er mir versprochen es noch einmal ruhig zu lesen, er muß es das erste mal sehr schlampig gelesen haben. Das ist also wieder einmal die teuflische Unverläßlichkeit aller Menschen und Dinge beim Theater.

Dazu gehört auch, daß der Maler Leffler, der mir nach den 2 Acten einen enthusiastischen Brief geschrieben hatte, jetzt – nach Mahlers Angabe – dem Ganzen »ziemlich rathlos« gegenübersteht. Ich hätte es nicht für anständig gehalten, Ihnen von alle dem keine Mittheilung zu machen. Es liegt mir aber natürlich nichts ferner, als Sie entmuthigen zu wollen. Ich kann Sie versichern daß auch mir künstlerisch und materiell *sehr* viel an der Sache liegt.

Ich möchte noch folgendes sagen: Mahler gegenüber wird jetzt alles auf Ihre Musik ankommen und auf die Art, wie Sie ihm über den Text sprechen; Sie haben da als Musiker eine ganz andere Situation wie ich als der Verfasser. Er war auch nicht ganz ohne den Gedanken: »Vielleicht bin ich im Unrecht.«

Über den Maler Leffler werd ich jemanden schicken, der ihm das Ganze ein bissl klar macht und ihn hinein hetzt; er ist ein mäßig intelligenter, ziemlich bestimmbarer Mensch.

Auch hoffe ich durch eine befreundete Person auf den 2ten Oberhofmeister Montenuovo eine Art Einfluß ausüben zu können, so daß Mahler wenn er schwankt, von dieser Seite nicht etwa negativ sondern eher positiv beeinflusst wird.³⁰

Offenbar setzte Hofmannsthal nicht nur seine Verbindungen zu Mahlers Vorgesetztem, dem Oberhofmeister Montenuovo ein, indes Zemlinsky seine leidenschaftlich verehrte Schülerin, das schönste Mädchen Wiens, Alma Schindler, in zahlreichen Briefen über das Ballett unterrichtete. Es waren die Wochen Ende 1901, in denen sich Alma Schindler aber für einen andern Mann zu interessieren begann, für Mahler selbst, der sich mit ihr an Weihnachten verlobte. In ihren bekanntlich nur mit großer Vorsicht ernstzunehmenden Memoiren führt Alma Mahler eine Szene auf, wie sie Mahler dazu bringen wollte, das Ballett aufzuführen. Mahler antwortete, er verstehe es nicht.³¹

Weder Zemlinsky noch Hofmannsthal gaben aber auf; der Komponist kürzte seine Partitur und suchte den Librettisten zu bearbeiten, und dieser wandte sich tatsächlich 1904 an Alfred Roller, den er persönlich nicht kannte. Roller sollte Mahler dazu bewegen, sich erneut für das inzwischen bearbeitete Ballett zu interessieren. Hofmannsthal klagt auch dabei über den »Übelstand [...], daß Direktor Mahler sich für die ganze Sache ›Ballett‹ ausgesprochen nicht interessiert, daß ihm der ganze Begriff eher zuwider ist«.³² Nimmt man hinzu, daß Hofmannsthal Mahler gerade vier Wochen zuvor ein weiteres Mal persönlich getroffen hat, gemeinsam mit Gerhart Hauptmann, dann darf man aus Hauptmanns Tagebucheintrag schließen, daß Komponist und Librettist genau jene Frage wieder behandelt haben, in der sich Hofmannsthal von Mahler grundsätzlich mißverstanden fühlte. Hauptmann hält über das Gespräch ausdrücklich fest: »Mahler: Die Wichtigkeit des Auges für den Komponisten«.³³ Das klingt so, als habe Mahler dem Vorwurf Hofmannsthals parieren wollen, ihm fehle die »Phantasie des Auges«. Als Komponist beruft er sich nicht nur selbstverständlich auf das Ohr, sondern überraschenderweise auch auf das Auge.

³⁰ »Dem Mahler fehlt die Phantasie des Auges«. In: Hirsch, S. 201–202.

³¹ Beaumont (wie Anm. 23), S. 25.

³² 14. 3. [04] an Alfred Roller. In: Beaumont (wie Anm. 23), S. 27.

³³ Martin Stern, Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. In: HB 37/38 (1988), S. 5–150, hier S. 27.

1905 schlug Richard Dehmel Mahler, Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller als österreichische Mitglieder einer neu zu gründenden »Internationalen kulturpolitischen Liga« vor, ein deutliches Zeichen dafür, daß Hofmannsthal inzwischen neben dem gewichtigen, aber in Wien nie unumstrittenen Hofoperndirektor als repräsentativ gelten konnte. Aus demselben Jahr ist ein – bislang nicht zu klärender – Brief von Heinrich Gomperz an Hofmannsthal erhalten, in dem dieser davon berichtet, er habe inzwischen Mahler »selbst kennengelernt und mich recht gut mit ihm unterhalten«, so daß eine zunächst erwogene Vermittlung durch Hofmannsthal nicht erforderlich sei.³⁴

1907 ging Mahlers von Intrigen und antisemitischen Bosheiten begleitete und beschattete Wiener Ära zu Ende. Wir wissen nicht, wie Hofmannsthal darauf reagiert hat. Aber Jens Malte Fischer hat im Nachlaß von Egon Wellesz einen Brief Mahlers an Hofmannsthal entdeckt, der ein seltenes Zeugnis für das bedauerliche Sich-Verfehlen der beiden Exponenten ist:

Mein lieber Herr von Hofmannsthal! Ich hätte Ihnen gerne persönlich die Hand gedrückt und verschob meinen Dank für ihre liebe Gabe von Tag zu Tag. Nun – wie es zu geschehen pflegt häuft sich zum Schluß Alles was man soll und möchte – kann ich Ihnen nur brieflich danken und spreche aber die Hoffnung [aus], daß wir uns künftig oft begegnen mögen. Denn eigentlich sollten 2 solche Kerle nicht ewig an einander vorüber spazieren. Also auf Wiedersehen nach den Ferien – bei Ihnen oder bei mir! Ihr aufrichtig ergebener Gustav Mahler.³⁵

Auf Mahlers positives Urteil konnte sich Hofmannsthal beziehen, als es darum ging, Grete Wiesenthal zu protegieren, die auch Mahler als Hauptrolle in Aubers »Die Stumme von Portici« hatte auftreten lassen – ein Beleg dafür, daß der Sinn fürs Auge Mahler keineswegs dauerhaft gefehlt haben dürfte, denn Grete Wiesenthals Pantomimenkunst ist eine visuelle, keine akustische Kunst.³⁶ Als Mahler seinen 50. Geburtstag beging, inzwischen in New York engagiert, brachte Paul Stefan eine Festschrift von Freunden und Verehrern zusammen, aus der schon Schnitzlers Beitrag zitiert wurde. Daß Hofmannsthals geschliffener

³⁴ FDH, 12. April 1905, Hinweis Konrad Heumann.

³⁵ Fischer (wie Anm. 1), S. 782.

³⁶ Hugo von Hofmannsthal: Briefchronik (wie Anm. 18), Sp. 1099.

Text von einer halben Druckseite ausschließlich auf Mahlers Wirken am Theater und nicht auf den Komponisten einging, ist immer wieder bemerkt worden.

Wo Geist ist, dort ist Wirkung. Wo immer er sich festsetzt, er gerät in einen Streit mit der Materie; die Trägheit, der Halbverstand, der Mißverstand setzen sich ihm entgegen, aber er bezwingt sie, und die Atmosphäre um einen solchen Kampf herum ist schon das Interessante: hier braucht es nicht erst hineingetragen zu werden. Ein chaotisches, wahrhaft heterogenes Ganzes gliedert sich rhythmisch und wäre es auch unter Zuckungen; die feindseligen oder stumpfen Teile treten zueinander in Verhältnis und Gegenwirkung, die kaum zu ahnen war, und der Freund der Künste wird mit Entzücken, der Philister mit staunendem Widerwillen gewahr, daß aus vielen toten Elementen ein Lebendiges zu werden vermöge, aber freilich nur durch das Wunder eines schöpferischen Geistes. Ein solches Schauspiel war die Direktionsführung Gustav Mahlers an der Wiener Oper.³⁷

Vermutlich steckt aber weniger die Ablehnung als die schlichte Unkenntnis von Mahlers Musik bei Hofmannsthal dahinter – es gibt kein Zeugnis, daß er zu Lebzeiten Mahlers je eine Symphonie gehört hätte. Es lag daher auch nicht in Hofmannsthals Reichweite, die berühmte Münchner Uraufführung der »Achten Symphonie« mitzuverfolgen, die zum größten Erfolg des Komponisten wurde. Zwar hatte Paul Zifferer in einem Brief vom 1. September 1910 noch Hofmannsthal auf das bevorstehende Großereignis aufmerksam gemacht (»München wird eine Hochburg alles Guten und Schönen. Mahlers Symphonie verspricht ein Kunstereignis ganz besonderer Art zu werden«³⁸), aber er gehörte nicht zu der großen Wiener Delegation, die dieses Ereignis leibhaftig aufsuchte. Allerdings ist unwahrscheinlich, daß er es nicht mitverfolgt haben sollte, wo doch Hermann Bahr und seine Frau, die Sängerin Anna Mildenburg, u. a. Carl Moll, Alfred Roller, Franz Schalk und Bruno Walter kamen.³⁹ Thomas Mann erkannte bei diesem Anlaß in Gustav Mahler *den* Mann, der »den ernstesten und heiligsten künstlerischen Willen unserer Zeit verkörpert«.⁴⁰ Auch die posthumen Uraufführungen der »Neunten Symphonie« (26. Juni 1912) in Wien und von »Das Lied

³⁷ GW RA I, S. 645.

³⁸ BW Zifferer, S. 22.

³⁹ Fischer (wie Anm. 1), S. 812.

⁴⁰ Thomas Mann an Gustav Mahler, September 1910, in: Thomas Mann. Briefe 1889–1936, Frankfurt a.M. 1961, S. 88.

von der Erde« (20. November 1911) in München unter Bruno Walter ließ sich Hofmannsthal entgehen.

Eine tiefere Erfahrung wurde Mahler für Hofmannsthal offenbar erst mit seinem Tod. Hofmannsthal nahm am Begräbnis teil und fühlte, wie er an Kessler schreibt, »daß mir sein Verlust unendlich weh that, obwohl ich nur einmal im Leben mit ihm gesprochen hatte«. ⁴¹ Hier irrte sich Hofmannsthal offenbar, oder wollte jedenfalls nur *eine* seiner Begegnungen mit Mahler als solche werten. Noch persönlicher, auch egomanischer fällt der Bericht an Ottonie Degenfeld aus:

Neulich war das Begräbnis Mahlers. Ich stand an dem offenen Grab, in einem Gedräng von Menschen, warf Erde hinein, war unendlich traurig um ihn, fühlte ganz das Bittere Schwere des unwiederbringlichen Verlustes, dann im Weggehen verstand ich auf einmal, daß Menschen etwas verlieren würden, wenn ich stürbe und vielleicht irgend jemand auch in dieser Weise um mich traurig wäre, wie ich um Mahler, mit dem ich nur einmal im Leben gesprochen habe. Die Unbegreiflichkeit einer Existenz, wie die meinige, war mir in diesem Augenblick gar nicht drückend. ⁴²

Es dauerte mehr als acht Jahre, bis sich Hofmannsthal überhaupt zu Mahlers Musik äußerte. Es ist im Dezember 1919, im Briefwechsel mit Pannwitz, der aus seiner Sympathie für Mahler kein Hehl gemacht hatte. ⁴³ Hofmannsthal ist jedoch in seiner Wahrnehmung Mahlers so eingeschränkt, daß er ihn nur in der Parallelaktion mit Strauss hören kann. Zu einer tiefergehenden akustischen Begegnung mit Mahlers Werk sollte es nicht kommen.

Strauss ist ganz genau der eine Typus des deutschen Musikers um 1900, wie Mahler der Andere; die beiden gehören ja unlöslich zusammen, sie sind ja furchtbar ähnlich miteinander, es gehört ja die ganze heutige humorlose jüdisch-deutsche Parteimacherei dazu um so eine Art von Ahriman und Ormuzd aus ihnen zu machen. Es sind zwei brüchige precäre Talente – ich habe im letzten Halbjahr die IIIte u VIIIte Mahlerische Symphonie gehört und ich werde sie sicher nie wieder anhören gehen, – was für gequälte Tuerei, welche ängstlichen Prätensionen, wie ungeistig diese Geist-Tuerei – zwei richtige deutsche Halbnaturen, aber Strauss ist von der Natur ganz anders fundiert, so konnte er um 50 und nach 50 höher kommen, *lernen*, sein Handwerk vertiefen – Mahler steht überhaupt unter der Stufe wo man

⁴¹ BW Kessler, S. 328.

⁴² BW Degenfeldt, S. 148.

⁴³ BW Pannwitz, S. 297, S. 440, S. 464–466.

ein Handwerk hat, er steht im Ernst gesprochen, eigentlich nirgends! – und er konnte seinen neuen Weg nehmen indem er sich – vielleicht mehr unter meinem Einfluß als er weiß, wenn auch noch zu wenig – dem Theater ganz u. gar zuwendete [...].⁴⁴

Daß Hofmannsthal sich danach nicht als »Freund Gustav Mahlers und Verehrer seiner Kunst« angesprochen fühlte, darf man wohl vermuten: Mit dieser Anschrift erreichte ihn gleichwohl im Februar 1920 eine Einladung des großen Dirigenten Willem Mengelberg nach Amsterdam, wo zum ersten Mal alle Mahler-Symphonien in historischer Folge aufgeführt wurden.⁴⁵ Noch Jahre später wandte sich Hofmannsthal gegen das »Brüchige, Hybride, mehr Ersehnte als Erschaffene der G. Mahlerschen Musik«, so 1928 gegenüber Richard Strauss.⁴⁶

Hofmannsthal, so kann man bilanzieren, hat Mahlers Musik nicht verstanden. Als er wohl erst nach dem Krieg die Gelegenheit wahrnahm, hatte er sich schon viel zu sehr auf das Synthese-Denken der Salzburger Festspielidee eingelassen, zielte er zu entschieden auf eine Wiederbelebung des leichteren Genres und der Spieloper, als daß er dem grandiosen Ernst der Mahlerschen Symphonik gewachsen gewesen wäre. Das »Brüchige, Hybride« hat Hofmannsthal bei Mahler gehört, aber nicht mehr tolerieren können. Egon Wellesz hat Hofmannsthals »innerliche Ablehnung gegen Mahler« damit erklärt, daß in ihm »das rhetorische Element von Beethovens Musik eine weitere Steigerung erfahren hat«.⁴⁷ Der Klassizismus des späten Hofmannsthal muß geradezu das modern Fragmentarische Mahlers verfehlen; vom Verstummen der »Neunten Symphonie« führt kein Weg zum »Salzburger Großen Welttheater« oder gar zu »Arabella«.

Genau deshalb sollte die Bilanz der Verfehlung zwischen Mahler und Hofmannsthal nicht im persönlichen Scheitern sich erschöpfen, sondern nunmehr gilt es, sie im quasi-spekulativen Bereich als Teilkomplex der modernen Ästhetik zu verorten.

⁴⁴ Ebd., S. 457.

⁴⁵ Brief des Mahler-Fest-Commissie C Rudolf Mengelberg an Hofmannsthal vom 6. Februar 1920, FDH, EJC 99a; Hinweis Konrad Heumann.

⁴⁶ BW Strauss (1978), S. 650.

⁴⁷ Egon Wellesz, Hofmannsthal und die Musik. In: Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. Wien 1949. S. 227–230, hier S. 227.

Die Unterschiede des Alters, der Sozialisation, vor allem aber der jeweiligen Medien und ihrer Wirkungskreise erlegen einem größte Vorsicht auf, wenn man jenseits der Biographien den Dissonanzen zwischen Mahler und Hofmannsthal nachgeht. Gleichwohl sind sie als Zeitgenossen einander nahe.

Selbst der gegen eine Verrechnung Mahlers ins »Junge Wien« mit guten Gründen skeptische Jens Malte Fischer zieht einen Vergleich zwischen der verstummenden Fragmentarik im ersten Satz der »Neunten Symphonie«, die eine »Krise der musikalischen Sprachfähigkeit« zum Ausdruck bringe,⁴⁸ und der Erfahrung des Lord Chandos, wonach die Teile wieder in Teile zerfallen. Dafür hatte schon Adorno in der Wiener Gedenkrede auf Mahler von 1960 eine Grundlage geboten.⁴⁹ Auch lassen sich gewisse Verhaltensweisen im Umgang mit der jeweiligen Tradition parallelisieren: Mahler ging nicht nur mit den Texten recht eigenwillig um, die er vertonte, etwa indem er in der »Zweiten Symphonie« eigens Verse in den Text von Klopstock einfügte oder beim »Lied von der Erde« kurzerhand zwei getrennte Gedichte zusammenlegte (»Abschied«). Mahler konnte auch ein rigider Bearbeiter der musikalischen Tradition sein, der nicht nur Webers Stil in »Die drei Pintos« adaptierte,⁵⁰ sondern schon auch einmal an Beethovens »Neunte Symphonie« die Hand anlegte. Schließlich hatte schon Mahler seinerseits Ideen für ein dem Werk Mozarts und Wagners verpflichtetes Festspiel.⁵¹

Von hier aus lassen sich zumindest gedankliche Brücken zu den prekären Textverfahren Hofmannsthals schlagen, etwa was den Umgang mit den Vorlagen bei »Elektra« oder dem »Jedermann« betrifft, und man könnte an die Ausgestaltung der »Bassompierre«-Geschichte denken oder an die in Caldéróns »Dame Kobold« eingeschleusten Sonette.⁵² In beiden Fällen geht es um Strategien, wie Bausteine fremder Herkunft dem eigenen Werk integriert werden bzw. welche Funktionen

⁴⁸ Fischer (wie Anm. 1), S. 758.

⁴⁹ Theodor W. Adorno, Mahler. Wiener Gedenkrede. In: Ders., Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann, 20 Bde. Darmstadt 1998, Bd. 16, S. 323–338, hier S. 327.

⁵⁰ Vgl. Fischer (wie Anm. 1), S. 210.

⁵¹ Ebd., S. 592 und 645.

⁵² SW XV Dramen 13, S. 107f.

der Betonung oder Unterdrückung ihrer Fremdheit zukommen. Für den genaueren interdisziplinären Vergleich der Zitatverfahren bei Hofmannsthal und Mahler müßte man wohl die Strategie einer organischen Einverleibung des fremden Materials bei Hofmannsthal von dem Respekt unterscheiden, den Mahler vielfach seinen Zitat- als Fremdkörpern bewußt zukommen läßt. Ferner wäre zu kontrastieren: das Hofmannsthalsche Verfahren einer Verschränkung unterschiedlicher Zeiträume – der Antike, der Renaissance, Venedigs mit der Moderne – und Mahlers kompromißlose Absage an jede Möglichkeit, die Gebrochenheit des eigenen Standpunktes aufzuheben, besonders deutlich in der berühmten Posthorn-Episode der »Dritten Symphonie«, in der gerade Hans Heinrich Eggebrecht, mit Korrekturen gegenüber Adorno, »ein Paradigma für Mahlers symphonisches Denken« findet.⁵³ Stellvertretend seien abschließend zwei Komplexe angesprochen, die in der Gemeinsamkeit des Interesses doch die große Differenz zwischen Mahler und Hofmannsthal sichtbar machen können:

Ein Fixpunkt imaginärer Schnittmengen zwischen Mahler und Hofmannsthal ist die »Wunderhorn«-Lyrik. Mahler liebte sie wohl besonders im naiven Glauben, sie sei »mehr Natur und Leben [...] als Kunst«.⁵⁴ Mahler beansprucht für sich, dieser Art Lyrik sich »sozusagen mit Haut und Haar verschrieben« zu haben,⁵⁵ und in der Tat: Mit den Liedern wie »Revelge«, »Der Tamboursg'sell« und »Zu Straßburg auf der Schanz« entwirft Mahler sein Plädoyer für die Unterlegenen, für die Besiegten, wie es später Alban Berg mit seinem »Wozzek« fortgesetzt hat.⁵⁶ Die Auseinandersetzung mit der Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« erstreckt sich bei Mahler über einen langen Zeitraum und in ganz andere Dimensionen als bei Hofmannsthal. Schon in den 1880er Jahren hat sich der Komponist mit diesen Gedichten produktiv befaßt und dabei sogar seine ersten vier Symphonien mit Texten, jedenfalls Themen seiner Liedvertonungen ausgestattet.

Marsch, Tanz und Volksweise – elementare Gebrauchsfunktionen der Musik haben Mahler auch in seinen »Wunderhorn«-Vertonungen

⁵³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*. München 1982, S. 169.

⁵⁴ Brief vom März 1905 an Ludwig Karpath. In: Gustav Mahler, *Briefe*. Hg. von Herta Blaukopf, Wien 1996, S. 322.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. Fischer (wie Anm. 1), S. 219.

beschäftigt, von denen viele in der militärischen Sphäre angesiedelt sind: Mit schneidenden Dissonanzen und in melancholischer Klage wird dabei der Kontrast zwischen militärischer Ordnung und der Gefühlswelt zum Ausdruck gebracht, sei es das unüberwindliche Heimweh, das in »Zu Straßburg auf der Schanz'« in den Tod führt, oder die unglückliche Liebe zum Mädchen in »Der Schildwache Nachtlid«. Abschied, Trennung, Tod dominieren in der Auswahl der Lieder, Schmerz und Verzweiflung werden formuliert, während der Anteil des Naiven und Schlichten, auch der »Humoreske« geringer ist und nicht als harmlos gelten kann. Auch wo Mahler wie in »Des Antonius von Padua Fischpredigt« sich dem Humor nähert, bleibt dieser von Enttäuschung und Bitterkeit verschattet. »Des Knaben Wunderhorn« wird bei Mahler zu einem lebendigen Spiegelbild der Welt, die in ihrer Grausamkeit, aber auch ihrer Erlösbarkeit (»Urlicht«, »Das himmlische Leben«) ernstgenommen wird. In erstaunlicher künstlerischer Freiheit im Umgang mit dem Text findet Mahler hier authentische Stimmen, mit denen er ein von Verantwortung und Widerstand, von Verzweiflung und Utopie geprägtes Bild zu formulieren vermag. Adorno hat sie als »Allegorien des Unteren, Erniedrigten, gesellschaftlich Verstümmelten« wahrgenommen.⁵⁷

Hofmannsthal hat sich im Sommer 1899, während der Arbeit am »Bergwerk zu Falun«, mit der »Wunderhorn«-Lyrik befaßt. Wie Heinz Rölleke schon 1976 im dazu maßgeblichen Aufsatz gezeigt hat, ist auch Hofmannsthal an denjenigen Strophen hängengeblieben, die vor allem Brentano »ihren spezifischen Ton verdanken«.⁵⁸ Die Suggestion von Natürlichkeit kommt in Hofmannsthals Gedichten »Die Liebste sprach«, »Das Wort« und »Kindergebet« virtuos zum Ausdruck und zeigt in dieser künstlerisch verfeinerten Affinität zur vermeintlichen Natürlichkeit auch Gemeinsamkeiten, zunächst mit Brentano,⁵⁹ dann mit Mahler. Und doch, scheint mir, gibt es kaum eine Brücke zwischen den Texten, die Mahler

⁵⁷ Adorno (wie Anm. 49), S. 328. – Vgl. dazu auch Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Symphonie des deutschen Idealismus*. Stuttgart und Weimar 1993, bes. S. 417ff. Den romantischen Charakter der »Wunderhorn«-Vertonungen stellt dagegen Günter Schnitzler in einer luziden Analyse heraus: *Gustav Mahler und die Romantik* in »Des Knaben Wunderhorn«. In: *Gustav Mahler: Lieder*. Hg. von Ulrich Tadday (Musik-Konzepte NF 136). München 2007, S. 27–49.

⁵⁸ Heinz Rölleke, *Hugo von Hofmannsthal und »Des Knaben Wunderhorn«*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1976, S. 439–453, hier S. 453.

⁵⁹ Vgl. dazu die Studie von Heinz Rölleke, »Zu Straßburg auf der Schanz'«. Clemens

ausgewählt hat und denen, die Hofmannsthal angeregt haben. Mahler nimmt, so könnte man sagen, von einem ethischen, d. h. kritischen, unversöhnten Standpunkt aus Stellung, indem er die brutale oder schlichte Wahrheit authentisch zu spiegeln vorhat; Hofmannsthal dagegen spielt sehr viel stärker mit den Anregungen – die er ebenfalls aus dem »Wunderhorn« bezieht – und nutzt sie als ästhetische Möglichkeit.

Ein anderer Fixstern der Orientierung bei Mahler und Hofmannsthal war das Werk Goethes, dem beide eine unvergleichbare Bedeutung zugesprochen haben. In seiner »Achten Symphonie« zeigt Mahler nicht so sehr einen monumentalen Klassiker an Goethe als vielmehr einen ekstatischen Mystiker, der bewußt von einem extremen religiösen Standpunkt aus gesehen wird.⁶⁰ Die Kombination so unterschiedlicher Texte wie des mittelalterlichen Pfingsthymnus »Veni creator spiritus« und der Schlußszene »Bergschluchten« aus »Faust II« hat neben anderen auch ihre goethesche Berechtigung, indem Goethe selbst dieses Gedicht geschätzt und übersetzt hat (im April 1820). Goethes Faust-Schluß wird vor der Folie dieses Hymnus von Mahler ins Kosmische verschoben, das eine naive Rückkoppelung an Beethovens »Neunte Symphonie« verbietet. Auch in diesem Fall wird Disparates nebeneinander gestellt, mystische Ent-rückung und Massenchöre, in einer expressiven Eigenwilligkeit, die mit Hofmannsthals sehr viel runderem Goethebild wenig gemeinsam hat.

Hofmannsthal hat Goethes Spätwerk als Bühnenwerk zu sehen versucht und sich damit von Mahlers esoterischem Zugriff unterschieden. Offenbar schon 1906 wollte er Max Reinhardt und Arthur Kahane dazu bringen, den zweiten Teil auf mehrere Abende zu verteilen.⁶¹ »Faust II« ist für Hofmannsthal dann, 1913/14, Theater als »festliche Anstalt«, »das Fest aller Feste und, da er auf Schritt und Tritt Musik postuliert, die Oper aller Opern«.⁶² Im Zeichen der Salzburger Festspiele schließlich

Brentanos Kreation eines »Wunderhorn«-Liedes. In: Goethezeit – Zeit für Goethe. Festschrift Christoph Perels. Hg. von Konrad Feilchenfeld (u. a.). Tübingen 2003, S. 161–168.

⁶⁰ Mahler ist keineswegs auf einen orthodoxen Glauben zu fixieren. »Doch was er auch komponiert, stets denkt er das Gegenteil davon mit. In der gespaltenen Persönlichkeit Mahlers finden sich Züge sowohl des Nihilisten als auch des Gläubigen«, so Rüdiger Heinze: Was diese Lieder der Welt erzählen. Skizze einer Charakteristik von Gustav Mahlers symphonischem Ton. In: Gustav Mahlers Symphonien (wie Anm. 3), S. 39–53, hier S. 45.

⁶¹ Vgl. »Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material«. Hofmannsthal und Goethe. Ausstellungskatalog. Hg. von Joachim Seng. Eggingen 2001, S. 99.

⁶² GW RA I, S. 447.

wird der zweite Faust dem barocken Welttheater integriert, als Weltspiel aufgefaßt, womit der Spiel- und Theatercharakter noch unterstrichen wird. Wo Mahler also mit kosmischer Vision den Faust-Schluß in ekstatischer Ernsthaftigkeit aufnimmt, stellt Hofmannsthal ihn in eine größere Umgebung und entpathetisiert ihn stärker. Die spielerischen, theatralischen Momente des »Faust«-Schlusses, die Hofmannsthal akzentuiert hat, lassen sich auch aus der Sicht der neuesten Goethephilologie unterstützen.⁶³

Das Mißverhältnis Mahler-Hofmannsthal erscheint somit nicht als selbstverständlich, aber doch auf die Dauer als unaufhaltsam, weil die jeweiligen Orientierungen sich weiter voneinander entfernten. Natürlich bewegt man sich bei solchen Beschreibungsversuchen auf unsicherem Boden, und doch können biographisch-chronologische Daten das Verhältnis keineswegs erschöpfend aufklären.

So wird man – mit Skepsis und Abstand – doch auch Interpretationsmomente zulassen müssen, die auf die jeweilige Ästhetik und ihre Weltanschauung Bezug nehmen. Das extrem Spannungsgeladene des Mahlerschen Entwurfs, das die Aufgipfelung der »Achten Symphonie« ebenso umfaßt wie die zerstörte Landschaft im »Lied von der Erde«, findet sich ja auf Tritt und Schritt in seinen Werken selbst: das Disparate, das unvermittelt nebeneinander gestellt wird, kennzeichnet den Mahlerschen Stil – Hohes und Niedriges, Banales, Gebrauchsmusik und Hymnisches zeigen die Gebrochenheit der Welt.⁶⁴ Noch einmal Adorno, der den Komponisten neben Kafka rückt: »In Mahlers Musik wird die beginnende Ohnmacht des Individuums ihrer selbst bewußt«.⁶⁵ Das Schneidende und Unversöhnte steht aber jenem Vermittlungstreben gegenüber, das Hofmannsthal in seinen tragischen oder lustspielhaften Konstellationen erprobt: Elektra steht Chysothemis gegenüber, später Ariadne der Zerbinetta, aber es kommt stets auf ihre Vermittlung, auf den Ausgleich an. Die Formel vom »erreichten Sozialen« zeigt die Unter-

⁶³ Etwa der Kommentar von Albrecht Schöne zum »Faust«, in: Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. von Friedmar Apel (u. a.), Frankfurt a.M., Bd. 7, 1994. – Ferner die Untersuchung von Stefan Matuschek, Goethes »Faust«. Von der Leichtigkeit der letzten Dinge. In: *Poetica* 31, 1999, S. 452–461.

⁶⁴ Vgl. Vera Baur, Das »Gedudel der böhmischen Musikanten«. Mahler und die Volksmusik. In: Gustav Mahlers Symphonien (wie Anm. 3), S. 71–76, hier S. 75.

⁶⁵ Adorno (wie Anm. 49), S. 337.

schiede zwischen dem Dichter und dem Komponisten am deutlichsten an: Mahlers Symphonien und Vokalwerke können ein Erreichtes nicht vorführen, sie stellen Zeugnisse des Scheiterns bereit, die gerade daran ihre Menschlichkeit beweisen. Es sind Dokumente utopisch unabgeschlossener Visionen, von einem tragischen und ethischen Impetus getragen, die neben Hofmannsthals Vermittlungs- und Verantwortungsdenken, seinem Repräsentationsprinzip der 20er Jahre sich als sehr viel kompromißloser und radikaler ausnehmen.

Das heißt nicht, daß Hofmannsthal nicht für diese Schichten sensibel gewesen wäre: sein Engagement für Büchner etwa nähert ihn dem Unaristokratischen bei Mahler an, wie es einmal Hans Werner Henze als das »Sich öffnen jeder Schmach« beschrieben hat;⁶⁶ dann auch der Kampf, den Hofmannsthal gegen die vielfach subversiven Strömungen seiner eigenen Phantasie führte und durch den Abbruch vieler Projekte besiegelte – am schmerzlichsten natürlich im Fall des »Andreas«-Fragments –, ließe sich als eine gleichsam erfundene Begegnung mit der Welt auch Gustav Mahlers imaginieren.

⁶⁶ Hans Werner Henze, Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984. Erweiterte Neuausgabe. München 1984, S. 142.

Blinde Spiegel

Die Absenz der Dichter in Robert Walsers Dichterporträts

*Man sage also nur nicht, daß Porträtisten nicht phantasieren.
Sie tun es vielleicht lebhafter, kräftiger, inniger als alle Historien- und
Szenen- und Geschichtenmaler zusammen.¹*

Dichter stellen seit der Antike selbst einen beliebten Gegenstand von Dichtung vor. Einen Höhepunkt erreichte das literarische Interesse an der Künstler- und Dichterpersönlichkeit bekanntlich in der Literatur der Romantik, die das Faszinosum individueller künstlerischer Schaffenskraft selbstreflexiv ins Zentrum der künstlerischen Gestaltung rückte. Nimmt man die deutsche Literatur insgesamt in den Blick, so lassen sich die Dichtergedichte, Dichterdramen, Dichtererzählungen und -romane in ihrer Vielzahl kaum übersehen. Unter ihnen finden sich einige der bekanntesten Werke der deutschen Literatur wie Goethes Drama »Torquato Tasso«, Novalis' Künstlerroman »Heinrich von Ofterdingen« und Büchners Erzählung »Lenz«. Kein zweiter Schriftsteller aber hat andere Dichter so häufig zum Gegenstand seines Schreibens gemacht wie Robert Walser, dem die Auseinandersetzung mit fremden Autoren zur Grundlage des eigenen literarischen Schaffens wurde. Dabei tragen seine Texte unverkennbar die Signatur ihrer Entstehungszeit – in verwickelter Weise reagieren sie auf die veränderte Situation des Dichters am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Modern mutet schon allein die äußere Gestalt seiner Texte an, die in ihrer formalen Vielfalt lustvoll gegen herkömmliche Gattungskonventionen verstoßen. Die durch das Feuilleton neu geschaffenen Veröffentlichungsbedingungen nutzt Walser zur Schaffung unkonventioneller Kurzformen.² Seine Dichterdichtung umfaßt ungefähr 100 Texte, die selten einen Umfang von vier Druckseiten übersteigen. Sie sind überwiegend in Prosa abgefaßt, es finden sich unter ihnen aber auch szenische

¹ Robert Walser: Ein Maler. In: Ders., Das Gesamtwerk. Hg. von Jochen Greven. Frankfurt a.M. 1978 [zukünftig zitiert als WGWi], Bd. 1, S. 66–90, hier S. 72.

² Zur Bedeutung des Feuilletons für Walsers Schreiben: Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«. Frankfurt a.M. 1998, S. 295–358.

Darstellungen, kleine Dialoge und Gedichte.³ Bereits die Titel kündigen einen spielerisch-vielgestaltigen Umgang mit den Dichtergestalten der Vergangenheit und deren Werken an: Neben einem »Tell« in Prosa stößt der Walser-Leser auf »Dostojewski-Glossen«, ein »Flaubertprosastück«; weitere Texte tragen die Titel »Brentano. Eine Phantasie«, »Etwas über Goethe«, »Hamlet-Essay« oder »Eine Gottfried-Keller-Gestalt«. Innerhalb dieses heterogenen Textfelds bilden die eigentlichen Porträts, die sich auf die Darstellung einer einzelnen Dichterpersönlichkeit konzentrieren, eine Untergruppe von etwa 25 Prosatexten.⁴

Die große Belesenheit, die aus Walsers Dichterdichtung spricht, hat die Forschung lange Zeit ignoriert. Doch seine Texte belegen, daß er nicht allein in der deutschsprachigen Literatur der Klassik und der Romantik bewandert war, sondern auch die literarischen Entwicklungen der europäischen Moderne aufmerksam verfolgte: Dostojewski, Tolstoi, Ibsen, Flaubert, Stendhal, Baudelaire widmete er jeweils eigene Prosastücke. Ebenso wie die Vielzahl erstaunt allerdings die Disparatheit der mit literarischen Skizzen und Porträts bedachten Schriftsteller. Walser hat sich gleichermaßen für die Hoch- wie für die Unterhaltungsliteratur interessiert, gleichermaßen für Goethe wie für Hedwig Courths-Mahler, für Shakespeare wie für Ottilie Wildermuth. So zeichnet sich das »literaturgeschichtliche Privatkabinett«⁵ seiner Dichterdichtung durch ein nicht bloß verwirrendes, sondern auch relativierendes Nebeneinander von Trivialem und künstlerisch Anerkanntem aus.

Doch nicht allein das weite Spektrum der behandelten Dichter befremdet, sondern wesentliche Merkmale der Texte selbst. Insbesondere irritiert die uneindeutige, schwankende Haltung, welche die Erzähler gegenüber den aufgerufenen Dichterpersönlichkeiten an den Tag legen. Ihre Kommentare wirken doppelbödig, ihre Bewertungsmaßstäbe sind

³ Eine Übersicht über Walsers Dichterdichtung bietet der Band: Robert Walser: Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt a. M. 2002.

⁴ Daß sich Walsers Texte eindeutigen Rubrizierungen entziehen, indem sie die gängigen Klassifizierungsraster unterlaufen, hat insbesondere Jochen Greven betont. Dem Genre »Dichterporträt« lassen sich, so Greven, je nach angelegtem Maßstab »fünfzehn bis dreißig oder sogar noch mehr Texte« zuschlagen (Jochen Greven: Erdichtete Dichter. Ansichten zur Poetik Robert Walsers. In: Ders.: Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht. Frankfurt a. M. 1992, S. 35–63, hier S. 38).

⁵ Bernhard Echte: Nachwort. In: Walser (wie Anm. 3), S. 373.

dubios und ihre Bewunderung ist von Ironie durchtränkt: »Er schrieb seitenweise unerhört vornehm«; »[e]r rüttelte anfänglich auf und fand späterhin [...] Gefallen«; »[m]eines Wissens schrieb er einmal, als er gerade nichts Pompöseres zu tun wußte, eines der seelenvollsten, schönst klingenden Prosastücke«.⁶ Immer wieder verblüfft die Naivität, mit der Bewunderung und Anerkennung vorgebracht werden. In den Dichtergedichten erreicht das einen Höhepunkt, wenn, wie im folgenden Beispiel, die Banalität der Aussage durch die Platttheit der metrischen Form und des Reims noch unterstützt wird: »Der Schreiber, Schrifter / [...] Adalbert Stifter, / heut' noch in die Seele trifft er!«⁷

Der Leser von Walsers Dichterdichtung findet sich in seinen Erwartungen vor den Kopf gestoßen: Wo ihm Lob angekündigt wird, gleitet dieses ins Zweideutige ab. Wo er auf biographische Fakten rechnet, wird ihm Beliebiges und Nebensächliches oder auch Erfundenes präsentiert. Wo er einen respektvollen Umgang mit vergangenen und gegenwärtigen Künstlergrößen erwartet, da sieht er sich mit Wertungen konfrontiert, die ihn ratlos machen, weil sie sich ironisch selbst relativieren. Die erschriebene Annäherung an die historische Dichterpersönlichkeit geht Hand in Hand mit einer erschriebenen Distanzierung, so daß sich der Leser einem Wechselbad von Einfühlung und Ernüchterung ausgesetzt sieht. Entsprechend stellt das Genre »Dichterporträt« in Walsers eigenwilliger Ausprägung den Interpreten vor unerwartete Schwierigkeiten. Die Ironie seiner Texte macht ratlos, weil sie sowohl die textimmanent vorgebrachten Urteile unterläuft als auch die außertextuellen Wertmaßstäbe des Lesers verwirrt.⁸

⁶ Das erste Zitat bezieht sich auf den Stil von Jens P. Jacobsen (WGW XII, S. 358), das zweite auf Schiller (WGW XII, S. 423) und das dritte »rühmt« in Georg Büchner den Verfasser des »Lenz« (XI, S. 262).

⁷ WGW VII, S. 343. Eine in ihrer Banalität vergleichbare Sentenz findet in einem Gedicht über Theodor Körner: »ich find' ihn entzückend / und sein bescheidenes Werk beglückend« (WGW VII, S. 336).

⁸ Explizit formuliert Bernhard Böschenstein: »Die [...] Mischung aus Zutreffendem, Irrigem und willkürlich Erfundenem gibt ein Rätsel auf« (Bernhard Böschenstein: Zu Robert Walsers Dichterporträts. In: Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Zusammengestellt u. hg. von Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg, Karel Otavsky. Bern 1983, S. 286–292, hier S. 286). Vgl. zu Walsers Dichterporträts außerdem: Walter Keutel: Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser. Tübingen 1989, S. 44–51. Tamara S. Evans: »Im übrigen ist er ein wenig krank«: Zum Problem der Selbstreferentialität in Robert Wal-

Während die Forschung eingehende Analysen zu einzelnen Texten vorgelegt hat (etwa zu den Porträts von Hölderlin, Brentano und Büchner, vor allem zu dem frühen Prosastück »Kleist in Thun«⁹), steht die Untersuchung der Dichterporträts als einer spezifischen Textgruppe innerhalb von Walsers Werk noch aus. Dem gilt das Interesse des vorliegenden Beitrags. Ich beginne mit grundsätzlichen Überlegungen zur Dichterdichtung, analysiere danach exemplarisch zwei in größerem zeitlichem Abstand entstandene Lenau-Porträts, um im Anschluß daran charakteristische textstrukturierende Verfahren von Walsers Dichterdichtung systematisch herauszuarbeiten. Abschließend weite ich den Blick aus, indem ich nach dem Ort frage, der Walsers Texten im zeitgenössischen Diskurs über die Dichter zukommt.

I Kategoriale Überlegungen zum Dichterporträt

Als eigenes Genre ist das literarische Dichterporträt wissenschaftlich bislang noch nicht erforscht. Zwar liegen Arbeiten zu bestimmten Epochen und zu einzelnen Autoren vor,¹⁰ aber übergreifende literaturgeschichtliche oder literaturtheoretische Untersuchungen sucht man vergebens.

sers Dichterporträts. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a.M. 1999, S. 102–115. Regina Nörtemann u. Nikolaus Scholvin: Literat und Romanschriftstellerin. Robert Walser als biographischer Porträtist. In: Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 6 (2001): Biographisches Erzählen, S. 31–42.

⁹ Eingeläutet wurde die intensive Auseinandersetzung mit Walsers Kleist durch Timm Reiner Menke: Robert Walser: Kleist in Thun. In: Ders.: Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur, Hildesheim 1984, S. 85–104. Weitere wichtige Untersuchungen: Peter Utz: »Eine Fremdheit blieb er immer«. Robert Walser und der Kleist seiner Zeit. In: Kleist-Jahrbuch 1997, S. 164–181. Peter Huber: »Dem Dichterunstern gänzlich verfallen« – Robert Walsers Kleist. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a.M. 1999, S. 140–166. Hans-Dieter Zimmermann: Robert Walser und Hölderlin. In: Paolo Chiarini u. Hans Dieter Zimmermann (Hg.): »Immer dicht vor dem Sturze ...« Zum Werk Robert Walsers (Beiträge zum internationalen Robert-Walser-Colloquium in Rom, Mai 1985). Frankfurt a.M. 1987, S. 210–221.

¹⁰ Zum literarischen Porträt liegt bislang ein Sammelband vor, dessen zehn Beiträge sich jeweils mit einzelnen Autoren (von Goethe bis zu Hanns-Josef Ortheil) befassen: Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit. Hg. von Hans Ester u. Guillaume van Gemert unter Mitarbeit von Christiaan Janssen. Amsterdam 2003. Außerdem gibt es eine Reihe von Untersuchungen zu einzelnen Autoren: Gabriele Geibig: Literarische Porträts in der Autobiographie von Elias Canetti. Diss. Würzburg 1990.

Das dürfte wesentlich mit dem Gegenstand selbst zusammenhängen, der es systematischen Beschreibungs- und Analyseversuchen schwer macht. Hat man in der Biographie einen »Bastard der Geisteswissenschaft«¹¹ erkannt, der die Forschung mit unüberwindbaren Kategorisierungsproblemen konfrontiert, so gilt das in noch stärkerem Maß für die literarische Dichterbiographie und das literarische Dichterporträt. Diese fallen nämlich nicht allein in den Grenzbereich von Geschichtsschreibung, Literaturhistorie und Sozialwissenschaft, sondern signalisieren überdies einen dezidiert künstlerischen Anspruch. In ihrer selbstreflexiven Grundkonstellation nähern sich literarische Dichterporträts einem Vexierspiel an; sie vermögen Porträtierten und Porträtierenden, vergangene und gegenwärtige Kunst auf verwickelte Weise ineinander zu spiegeln.

Deshalb ermöglicht das literarische Dichterporträt vielfältige Formen der literarischen und außerliterarischen Bezugnahmen, der intratextuellen und vor allem der intertextuellen Verweise. Ich unterscheide vier Referenz-Ebenen, die in jedem einzelnen Porträt verschiedenes Gewicht erhalten können: 1. historische Referentialität, 2. (künstlerische) Selbstreferentialität, 3. literarische Bezüge (Intertextualität), 4. Bezüge auf den außerliterarischen Dichterdiskurs:

1. Historische Referentialität: Das Dichterporträt referiert auf eine reale, zumeist der Vergangenheit angehörende Künstlerpersönlichkeit. Es speist sich aus dem aktuellen biographischen Wissen über diese Person und ihr literarisches Werk, wie auch aus dem Wissen über ihre sozialen und politischen Lebensumstände. Gleichzeitig ist das literarische Porträt nicht auf Faktentreue festgelegt. Vielmehr reicht das Spektrum seiner Möglichkeiten von der akribischen Rekonstruktion über die veranschaulichende Ausschmückung dürrer lebensgeschichtlicher Daten bis hin zur spekulativen Vergegenwärtigung des vergangenen Dichterlebens.¹² Die Lizenz zur fiktionalisierenden Überformung der bekannten biographischen Daten macht den besonderen Reiz des literarischen Por-

¹¹ Christian Klein: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Ders. (Hg.): Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart 2002, S. 1–22, hier S. 1.

¹² Zu Möglichkeiten und Formen der literarischen Biographie vgl. Helmut Scheuer: Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979, S. 230–248.

träts aus; es konstituiert sich im ungesicherten Raum zwischen Realität und Fiktion.¹³

2. (Künstlerische) Selbstreferentialität: Die literaturgeschichtliche und poetologische Bedeutung des literarischen Dichterporträts gründet vor allem in der selbstreferentiellen und selbstreflexiven Konstellation, die entsteht, wenn sich ein Dichter schreibend mit einem anderen Dichter auseinandersetzt. Das literarische Porträt lädt ein zum verkappten autobiographischen Schreiben; Gerhard Köpf hat es pointiert zur »Form des verdeckten Selbstporträts«¹⁴ erklärt. Freilich darf darüber nicht vergessen werden, daß das Spiegelverhältnis, in das Schreibender und Beschriebener eintreten, eine Ambivalenz von Nähe *und* Distanz, von künstlerischer Übereinstimmung *und* künstlerischer Differenz sichtbar macht. Die Gewichtung kann hier jeweils unterschiedlich ausfallen, so daß sich an den Aspekt der Selbstreferentialität ein Spektrum differenter Aussagemöglichkeiten knüpft: Der andere Dichter kann zur Projektionsfigur werden, auf die der Schreibende sein eigenes künstlerisches Selbstverständnis überträgt, er kann aber auch als Kontrastfigur zur identitätsichernden Abgrenzung wahrgenommen werden. Überdies läßt sich der entfaltete Diskurs über das Künstlersubjekt sowohl biographisch als auch poetologisch akzentuieren.

3. Literarische Bezüge (Intertextualität): Als eine Form von »Meta-kunst«¹⁵ referiert das literarische Dichterporträt nicht allein auf die Dichterpersönlichkeit, sondern auch auf deren literarisches Werk. Häufig geschieht das in Gestalt konkreter intertextueller Verweise. Das Spiel mit Zitaten und Allusionen ist ein charakteristisches Merkmal von Dich-

¹³ Daß diese prekäre Zwischenstellung zwischen Rekonstruktion und fiktionaler Konstruktion für den Autor eine literarische Herausforderung darstellen kann, belegt der Beginn von Peter Härtlings Hölderlin-Roman: »Am 20. März 1770 wurde Johann Christian Friedrich Hölderlin in Lauffen am Neckar geboren – ich schreibe keine Biographie. Ich schreibe vielleicht eine Annäherung. Ich schreibe von jemandem, den ich nur aus seinen Gedichten, Briefen, aus seiner Prosa, aus vielen anderen Zeugnissen kenne. Und von Bildnissen, die ich mit Sätzen zu beleben versuche. Er ist in meiner Schilderung sicher ein anderer. [...] Ich bemühe mich, auf Wirklichkeiten zu stoßen. Ich weiß, es sind eher meine als seine. Ich kann ihn nur finden, erfinden, indem ich mein Gedächtnis mit den überlieferten Erinnerungen verbünde« (Peter Härtling: Hölderlin. Ein Roman. Darmstadt 1976, S. 7).

¹⁴ Gerhard Köpf: Lesenotizen über Peter Härtling über Niembsch. In: Von Dichtung und Musik. »Peter Härtling«. Eine Veröffentlichung der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie für Gesang, Dichtung, Liedkunst e. V. Stuttgart. Tutzing 1993, S. 174–178, hier S. 175.

¹⁵ Ester/van Gemert: Zum Geleit. In: Künstler-Bilder (wie Anm. 10), S. 7.

terdichtung. Kaum ein Schriftsteller hat davon einen so eigenwilligen Gebrauch gemacht wie Robert Walser, der eigene Texte ostentativ aus seinen Lektüreerlebnissen entwickelte und das »Herauszupfen, Hervorrufen von Schreibanlässlichkeiten aus einem fremden Erzeugnis«¹⁶ zum künstlerischen Programm erklärte. Neben solchen Anspielungen auf das literarische Werk des Porträtierten ist als zweite Form der Intertextualität die Bezugnahme auf bereits vorliegende Schriften über den Dichter, insbesondere auf bereits existierende Biographien, in Rechnung zu ziehen. Jochen Greven hat die Rolle solcher »Sekundärbezüge« für Walsers Dichterporträts hervorgehoben, die zu einer Zeit entstanden, in der Biographien und insbesondere die kleine Form des Porträts Konjunktur hatten.¹⁷

4. Bezüge auf den außerliterarischen Dichterdiskurs: Das literarische Dichterporträt entsteht nicht im tauben Raum, sondern ist Teil eines spezifischen kulturellen Kontextes. Jeder Text über einen Dichter partizipiert zugleich an einem komplexen, weitgehend außerliterarischen Diskurs, der durch unterschiedliche gesellschaftliche Interessen und kulturelle Institutionen bestimmt wird und sich u. a. in Biographien, Werkausgaben, Ausstellungen, Feuilletonartikeln, Dichterehrungen und Dichtergesellschaften niederschlägt. Das einzelne Dichterporträt ist folglich eingebettet in diskursive Vielstimmigkeit, es ist Teil der öffentlichen Auseinandersetzung – und es wirkt auf sie zurück. Indem es die historische Dichterpersönlichkeit in ihrer Einzigartigkeit ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben sucht, wird es selbst zu einem Faktor im Prozeß kultureller Traditionsbildung.¹⁸ Dabei kann es gegenüber dem vorherrschenden Diskurs unterschiedliche Position einnehmen: Es kann darauf zielen, ein dominierendes Dichterbild festzuschreiben, etwa indem es sich einem öffentlichen Dichterkult oder einer ideologischen Vereinnahmung anschließt. Es kann sich dem herrschenden Umgang mit dem Dichter aber auch korrigierend entgegenstellen, etwa indem es

¹⁶ Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. Jochen Greven. Bd. 18. Frankfurt a.M. 1986, S. 75f.

¹⁷ Greven: *Erdichtete Dichter* (wie Anm. 4), bes. S. 62. Vgl. auch Nörtemann/Scholvin (wie Anm. 8), S. 31.

¹⁸ Wie stark und dauerhaft Dichterdichtung die öffentliche Wahrnehmung eines Autors zu beeinflussen vermag, demonstriert wohl kein Beispiel besser als Büchners »Lenz«. Die Erzählung hat die Rezeption des Autors Lenz bis in die Gegenwart hinein in entscheidender Weise befördert und gelenkt.

sich Stilisierungen und symbolischen Überhöhungen verweigert oder Idealisierungen ironisch unterläuft.

Walsers Porträts sind gerade in dieser Hinsicht schwer einzuschätzen. Sie senden widersprüchliche Signale aus und stellen den Leser vor Rätsel: Intendieren sie Denkmalsetzung oder Demontage? Sind sie Zeugnisse künstlerischer oder persönlicher Wertschätzung? Findet Walser in den porträtierten Dichtern Identifikationsmodelle? Oder degradiert er sie zum bloßen Anlaß eines ironisch-distanzierenden Spiels, bereitet es ihm gar Freude, anerkannte Dichter von ihrem Sockel zu stoßen?

II Textanalyse (Lenau-Porträts)

Dem unglücklichen Schriftsteller Nikolaus Lenau hat Walser zwei kurze Prosastücke gewidmet; auf den früheren Text, »Lenau I«, werde ich nun genauer eingehen. Die Studie, die im Druck knappe zwei Seiten umfaßt, entstand 1913, gehört damit in Walsers Bieler Schaffensperiode und wurde 1914 in dem Erzählband »Kleine Dichtungen« erstmals veröffentlicht. Frappierend ist das nahezu vollständige Fehlen von Aussagen, die künstlerische und poetologische Aspekte von Lenaus Werk betreffen. Weder spezifische inhaltliche oder formale Züge seiner Lyrik noch die sozialen Bedingungen seines dichterischen Schaffens finden Erwähnung.¹⁹ Das auffälligste und befremdlichste Merkmal dieses Porträts ist sein mangelnder Informationsgehalt.

Einen ersten Hinweis auf eine mögliche Intention geben die beiden Eingangssätze: »Der Liebling des Grams, der Freund des Schmerzes war er. Seltsam war er, und noch viel seltsamer ist es, daß man von ihm eigentlich gar nichts kennt, und daß trotzdem sein Ruhm bis zu den Wolken hinaufragt.«²⁰ Nicht die Künstlerpersönlichkeit rückt hier in den Mittelpunkt, sondern die Diskrepanz zwischen der öffentlichen Anerkennung Lenaus und der mangelnden Bekanntheit seines dichterischen Werks. Ironischerweise nimmt sich der Erzähler davon nicht aus: Lenaus »Herbstlieder sind weltberühmt«, konstatiert er und fährt

¹⁹ Darauf weist auch Martin Stern hin, bislang der einzige Interpret, der sich eingehender mit den Lenau-Porträts beschäftigt hat (Martin Stern: Die Lenau-Phantasien Robert Walsers. In: Lenau-Forum. Jahrbuch für Vergleichende Literaturforschung 1985, S. 71–80).

²⁰ WGW II, S. 43–45, hier S. 43f.

im gleichen Atemzug fort: »Ich selbst habe sie schon lange, lange nicht mehr gelesen«.²¹ Für ein Dichterporträt bezieht der Erzähler damit einen befremdlichen Standpunkt: Er beansprucht keine überdurchschnittliche Kompetenz, er gibt nicht einmal vor, sich intensiv mit dem Dichter und seinem Werk auseinandergesetzt zu haben. Ganz im Gegenteil macht er seine eigene Unkenntnis zum Gegenstand des Erzählens – und sich selbst zum Sprachrohr der konstatierten allgemeinen Ignoranz gegenüber Lenaus dichterischem Werk.

Wie aber nähert sich dieser unwissend-ignorante Narrator der historischen Dichtergestalt an und vor allem, *was* teilt er überhaupt mit, wenn er doch über keine besonderen Kenntnisse, kein eigenes Wissen verfügt? Vom Künstlerporträt erwartet man, daß es dem Leser die historische Person und ihr Werk näherbringt, sie ihm in neuen Aspekten aufschließt. Das kann durch sorgfältige Recherche geschehen, durch Einfühlung oder auch auf dem Weg der Spekulation. Nichts davon trifft auf Walsers Porträt zu. Walsers Erzählinstanz greift in ostentativer Weise auf Gemeinplätze zurück; sie setzt ein Bild Lenaus aus den gängigen, von den zeitgenössischen Biographien geförderten Klischees des von »Weltschmerz und innerer Zerrissenheit«²² getriebenen »Dichters der Einsamkeit«²³ zusammen. So wird Lenau gleich im ersten Satz als »Liebling des Grames« und »Freund des Schmerzes«²⁴ eingeführt, und so werden seine Gedichte als »schmerzenbange, wehmutrunkene Herbstgedichte«²⁵ gepriesen.

Der Text beläßt es allerdings nicht bei der bloßen Reproduktion der gängigen Dichter-Klischees. Vielmehr nimmt er diese zum Ausgang, um das Bild Lenaus eigenmächtig auszus schmücken. Die Übergänge ins freie Fabulieren sind dabei fließend, wie das folgende Zitat belegt: »Und in der trüben, grauen, kalten Novemberluft flogen Raben, und Lenau stand am Wege, unter einem entblätterten Baum, das Notizbuch in der Hand, schreibend einen seiner schwermutvollen Verse«.²⁶ Walser greift

²¹ WGW II, S. 45.

²² Leo Greiner: Lenau. Berlin o.J., S. 74.

²³ Eduard Castle: Nikolaus Lenau. Zur Jahrhundertfeier seiner Geburt. Mit neun Bildnissen und einer Schriftprobe. Leipzig 1902, S. 33.

²⁴ WGW II, S. 43.

²⁵ WGW II, S. 44.

²⁶ WGW II, S. 45.

bekannte Motive aus Lenaus Gedichten (etwa dem »Herbstlied«)²⁷ auf und formt daraus eine pseudo-biographische Szene. Sein Text führt vor, wie das präsentierte Bild des Dichters einem Zirkelschluß abgewonnen wird: Rudimentäre Einblicke ins lyrische Werk liefern das Baumaterial, aus dem Walser sein Porträt des Dichters konstruiert; das entworfene Dichterbild gründet in einer (illegitimen) Identifikation von Person und Werk. Charakterisiert durch die typischen Lenau-Klischees wird Walsers erdichteter Lenau selbst zum Klischee. Das Porträt unterbindet die Annäherung an die Individualität des Dichters und bringt im Gegenteil die historisch-besondere Künstlerpersönlichkeit zum Verschwinden, indem es sie in der oberflächlichen Rezeption ihrer Werke aufgehen läßt.

Entscheidend für die Wirkung des Textes ist, daß er dem Leser die narrative Produktion des stilisierend-überformenden Dichterbildes unmittelbar vor Augen rückt. Das erreicht seinen Höhepunkt, wenn sich die erzählerische Fabulierfreude am bloßen Namen Lenaus entzündet: »Sein Name ist so schön, so zigeunerhaft-romantisch. Ich bin allein schon in den Namen Lenau verliebt, der nicht wie nach realem Leben, sondern wie nach einem Roman, nach einer holdseligen Liebesaffäre tönt«.²⁸ Markiert wird hier ein befremdlicher Wechsel der Referenzebene: Während der eigentliche Gegenstand, die historische Dichterpersönlichkeit, ungreifbar bleibt, rückt der Name, der Signifikant, in den Mittelpunkt und löst die Evokation klischeehafter Allgemeinplätze aus.

Gesteigert wird die Irritation dadurch, daß sich kein einheitliches Ziel, keine eindeutige Richtung der plakativ-phrasenhaften Erzählerkommentare erkennen läßt. Die Folge davon ist eine Umlenkung der Aufmerksamkeit von der historischen Dichtergestalt zum Erzähler-Ich, ein beständiges, Unruhe erzeugendes Oszillieren zwischen Erzähltem und Erzählvorgang. Indem sich der narrative Fokus andauernd verschiebt, durchkreuzt der Text selbst die aufgerufenen Stereotypen. Unvermittelt wechselt er das Register der Beschreibung und läßt das Bild vom schwermütigen Dichter plötzlich und unbegründet als Produkt einer theatralischen Selbstinszenierung Lenaus erscheinen: »Sein Hauptaus-

²⁷ »Ich wandre hin und stiere / In diese trübe Ruh, / Ich bin allein und friere, / Und hör' euch Raben zu«, lautet die dritte Strophe von Lenaus »Herbstlied« (Nikolaus Lenau: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 2: Neuere Gedichte und lyrische Nachlese. Hg. von Antal Mádl. Wien 1995, S. 129).

²⁸ GWG II, S. 44.

stattungsstück bestand in einem schwarzen, flatternden Pelerinenmantel, und Nummer zwei seiner Requisiten war ein Rinaldini-Schlapphut, ebenfalls tiefenst und rabenschwarz von Farbe.« Walsers Lenau-Porträt beabsichtigt offensichtlich nicht, ein in sich gerundetes Bild des Dichters zu entwerfen, sondern nimmt Lenau zum Anlaß dichterischer Imagination. Der Text entfaltet sich, indem er die konventionelle Vorstellung vom melancholischen Dichter assoziativ umspielt – und sich dabei vom festen Boden des faktisch Gesicherten abstößt: »Voll schwarzen Glanzes waren seine traurig-lieben Augen, mit denen er in die Welt schaute, als zweifle er, oder als sehne er sich nach einer Verzweiflung. Augenbrauen schwarz und Bart schwarz, falls er einen solchen hatte, was ich nicht geradezu behaupten möchte.«²⁹ Dieser Übergang in die selbstreferentielle Rede unterläuft demonstrativ die Fiktion historischer Authentizität.

Ich werfe einen vergleichenden Blick auf das zweite Lenau-Porträt, das 1927 in der »Prager Presse« erstmals veröffentlicht wurde. »Lenau II« weist die für Walsers Spätwerk typischen Merkmale auf. Während die frühen Texte thematisch und strukturell weitgehend geschlossen erscheinen, ist für die späten Dichterporträts ab der Berner Zeit ein formaler und inhaltlicher Kohärenzverlust bestimmend. Die Kausalität der Textgefüge lockert sich, der Zusammenhang löst sich auf. Obwohl in »Lenau II« solche Desintegrationstendenzen deutlich hervortreten, sind zugleich die Analogien zum frühen Text eklatant: Wieder dominiert die Vorstellung vom schwermütigen Dichter, wieder ranken sich um das Leitmotiv der Melancholie die Kommentare und Assoziationen des Erzählers. Der Grad der Vermitteltheit steigt nun allerdings noch an, und zugleich erscheint die Inkonsistenz des narrativen Diskurses gesteigert. So spricht der Erzähler bisweilen in der unpersönlichen Form und im Irrealis: »Falls man der Meinung sein darf, der Weltschmerz sei eine Kunst, so sieht man sich für berechtigt an, hervorzuheben, Lenau sei darin ein Meister gewesen.«³⁰ Die Irritationsmomente des früheren Lenau-Porträts begegnen hier in radikalisierte Form wieder. Das zeigt sich vor allem in der noch stärker exponierten Rolle des Erzählers und der noch deutlicheren Dominanz der Diskursebene gegenüber der Ebene des Erzählten.

²⁹ WGW II, S. 44f.

³⁰ WGW X, S. 249–252, hier S. 250.

Der Text hebt an mit dem bemerkenswerten Satz: »Wenn ich sage, Lenau sei in Ungarn geboren worden, so sage ich vielleicht damit nichts so Neues, als wenn mir einfiele, glaubhaft machen zu wollen, er sei ein unfreiwilliger Humorist gewesen [...]«. ³¹ Dieser Texteingang präsentiert den porträtierten Dichter als Objekt eines Aussagevorgangs. Auf prononcierte Weise wird damit signalisiert, daß alles, was nachfolgend über Lenau mitgeteilt wird, aus zweiter Hand stammt. Verstärkt wird dieser Eindruck zudem durch die hypothetische Schreibweise (markiert durch die Konjunktion »wenn« und den Konjunktiv: »Wenn ich sage, Lenau sei...«). Die hypothetische Schreibweise betont nicht nur die Mittelbarkeit des Erzählens, sondern sie rückt das Erzählte als Setzung der narrativen Instanz vor Augen. Das ist eine Machtdemonstration des Erzählers, der damit seinen subjektiven Spielraum markiert und die Verbindlichkeit der biographischen Fakten demonstrativ in Frage stellt. Allerdings, und das gibt diesem Erzählanfang nochmals eine andere Wendung, greift hier der hypothetische Schreib- bzw. Sprechakt – »Wenn ich sage, Lenau sei in Ungarn geboren« – tatsächlich biographische Fakten auf: Lenau *ist* in Ungarn geboren. Deshalb signalisiert die hypothetische Ausdrucksweise in diesem Fall die Gleichwertigkeit von historischen Fakten und Erfundenem. Sie verweist auf das Vermögen des Erzählers, den Realitätsstatus des Erzählten beliebig zu vertauschen: Fakten den Rang von Fiktion zuzuweisen – und umgekehrt.

Ich fasse die Ergebnisse der Textanalyse zusammen, indem ich mich an den eingangs vorgestellten vier Referenzebenen des Dichterporträts orientiere:

Historische Referentialität: Die Referenz auf die historische Dichterpersönlichkeit erscheint in beiden Lenau-Porträts weitgehend aufgehoben. Die Texte präsentierten sich in auffälliger Faktenarmut. Weder bemühen sie sich um die Rekonstruktion des vergangenen Dichterlebens noch um seine literarische Vergegenwärtigung. Sie spielen mit literarischen Fakten und verwandeln den Dichter in eine literarische Spielfigur.

(Künstlerische) Selbstreferentialität: Der historischen Entreferentialisierung des porträtierten Dichters korrespondiert eine Form der Selbstreferentialität, die sich in irritierender Weise auf den Erzählerdiskurs

³¹ WGW X, S. 249.

konzentriert und den aktuellen Aussagevorgang wichtiger erscheinen läßt als den Aussageinhalt.

Intertextualität: Die Dominanz des Aussagevorgangs über den Aussageinhalt prägt die Form der intertextuellen Anspielungen. Zitate erscheinen in den Lenau-Porträts in angeeigneter und überformter Gestalt. Sie stehen im Sog eines trivialisierenden Diskurses, der die kategoriale Trennung zwischen dichterischem Werk und Biographie aufhebt.

Bezüge auf den außerliterarischen Dichterdiskurs: Die Lenau-Porträts verweisen nicht nur auf den außerliterarischen Diskurs über den Dichter, sondern gleichen sich ihm an. Sie imitieren eine verbreitete Rezeptionsweise, welche die dichterische Fiktion als autobiographisches Zeugnis liest. Und sie imitieren mit ihrem Zugleich von höchstem Dichterlob und fundamentaler Unkenntnis die Inadäquatheit und Unaufrichtigkeit im öffentlichen Umgang mit den Dichtern. Walser reproduziert das banalisierende Lenau-Verständnis, das einem breiten bildungsbürgerlichen Bedürfnis nach einfacher Faßlichkeit entgegenkommt und durch zeitgenössische Lesebücher, Anthologien und Kurzbiographien befördert wurde. Er konfrontiert seine Leser mit verbreiteten Rezeptionsmustern, die eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit und dem Werk des Künstlers gerade verhindern.³²

Die an den Lenau-Texten herausgearbeiteten Merkmale sollen im folgenden durch Belege aus anderen Dichterporträts untermauert und unter Berücksichtigung der Walser-Forschung systematisiert werden.

III Narrative Verfahren von Walsers Dichterporträts

Walsers Dichterporträts erhalten ihre Unverwechselbarkeit durch auffällige narrative Darstellungsverfahren, die den Forderungen der Textsorte ›Dichterporträt‹ zuwider laufen, indem sie den *Erzählvorgang* auf Kosten des Erzählten betonen. Das hat zur Folge, daß der Erzähler-Diskurs die historische Dichter-Individualität überwuchert statt sie zu profilieren. Durch verschiedene erzählerische Kunstgriffe verschiebt sich der Fokus von der faktualen Referenzebene, dem historischen Dichterleben, auf die Ebene der narrativen Vermittlung. Dies geschieht insbesondere

³² Stern (wie Anm. 19), bes. S. 72 u. 79.

durch drei Strategien, auf die ich jetzt näher eingehen möchte: 1. durch die Auswahl, die erzählerische Präsentation und die Gewichtung der Informationen über den Dichter, 2. durch die Kommentare, Reflexionen und Wertungen der narrativen Instanz, 3. durch die Akzentuierung des Darstellungsverfahrens.

1. Auswahl, Präsentation und Gewichtung biographischer Informationen:

Mit der Auswahl, der Präsentation und der Gewichtung biographischer Informationen unterminieren Walsers Porträts kalkuliert die an dieses Genre geknüpften Erwartungen. Durch die erzählerische Entwertung von lebensgeschichtlich wichtigen Ereignissen,³³ durch die Betonung von Nebensächlichem und die Auflösung von gewohnten Bedeutungszusammenhängen unterlaufen sie nicht allein die Verbindlichkeit literaturgeschichtlicher Fakten, sondern irritieren die Urteilsmaßstäbe des Lesers. Ein signifikantes Beispiel hierfür bilden die ersten Sätze des Gotthelf-Porträts, die den Leser mit immer neuen Abschweifungen konfrontieren und ihn beständig auf eine neue inhaltlich-thematische Fährte setzen:

Gelesen haben gewiß Schriftsteller, die sich durch ihre Schaffenskraft einen großen Namen machten, allerlei, wenn nicht viel. Autoren gab's, denen nur irgendein interessantes Bildchen zu Gesicht kommen brauchte, damit sie sich in einen Zustand des Hervorbringens von Gegenden und Gestalten versetzt sahen. Die Musik mag manchen schöpferisch Tätigen wohlthätig beeinflusst haben. Schiller las mit Vorliebe, falls ich mich nicht irre, Pariser-Geschichten, deren Inhalt er zu seinem Nutzen übersetzte. Hier spreche ich, wenn ich dies ohne Bedenken tun darf, von Gotthelfs *Erdbeerimareili* [...].³⁴

Eine weitere Irritationsstrategie bildet die Betonung von nebensächlichen Details, wie sie sich in den Lenau-Porträts findet: »Hie und da scheint er sich eine Portion rohen Schinkens gekauft zu haben, eine Speise, deren Dünngeschnittenheit er zweifelsohne hochschätzte.«³⁵ Auf der einen Seite

³³ Das Porträt von Sacher-Masoch bietet dafür ein bezeichnendes Beispiel, wenn es mit folgender Kurzfassung des Schriftstellerlebens anhebt: »Er kam in Galizien zur Welt, ging in jüngeren Jahren wohl zur Schule, bildete sich zum Schriftsteller aus, blieb als solcher nicht erfolglos, machte aber dafür seine Frau unglücklich« (WGW III, S. 396).

³⁴ Die Zofe, WGW XII, S. 403–405, hier S. 403.

³⁵ WGW X, S. 250.

verweigern Walsers Porträts dem Leser biographisches Grundwissen – »Wo er aber erzogen worden ist und wer ihm sein bißchen Bildung eingepfht hat, das wissen die Götter.« – auf der anderen Seite kaprizieren sie sich auf willkürlich ausgewählte oder erfundene Banalitäten: »Im Bereiche der Möglichkeit scheint zu liegen«, so wird von Büchner gesagt, »daß er sich gern etwa eine Apfelsine zu Munde führte [...]«. ³⁶ Das Bedeutungslose überwuchert das herkömmlich Bedeutende; das kulturell Anerkannte wird trivialisiert und das Triviale aufgewertet. Eine Auratisierung des Dichters wird durch solche Plattheiten brüsk unterbunden. Walsers Porträts unterwerfen anerkannte Künstlerfiguren der lustvollen Trivialisierung und setzen die gewohnten Maßstäbe und Kategorien des Dichterporträts durch ironische Relativierung außer Kraft.

Entscheidend trägt dazu die hypothetische Schreibweise bei, die bekannte Fakten in den Status des Irrealen zurücksetzt und ihnen damit den Anschein des Nicht-Verifizierten, des bloß Vermuteten zuweist: »Wie ich glaube behaupten zu können, bewohnte der Dichter, mit dem ich mich beschäftige, zeitweise Dresden [...]. Dichtete er dort das weltbekannte »Käthchen von Heilbronn«, sein populärstes Stück? Kann sein!« ³⁷ Umgekehrt werden Hypothesen und Vermutungen im Indikativ präsentiert, ³⁸ Allgemeinplätze oder Vorurteile als Ergebnisse mühevoller biographischer Recherche ausgegeben: »Auf Grund der Ermittlungen, die wir veranstalten zu sollen geglaubt haben, können wir sagen, daß dieser Poet eine verhältnismäßig mangelhafte, d. h. dürftige Erziehung genoß [...]«. ³⁹

Durch den derart willkürlichen Umgang mit dem Realitätsstatus und der Verbindlichkeit biographischer Fakten führen die Texte vor, daß sie keinen Anspruch auf literaturgeschichtlich-biographischen Informationsgehalt erheben. Was über Lenas Namen gesagt wird, nämlich daß er »nicht wie nach realem Leben, sondern wie nach einem Roman« ⁴⁰ klinge, ließe sich daher als Motto über sämtliche Dichterporträts Walsers setzen.

³⁶ Ein Dramatiker, WGW XI, S. 262–266, hier S. 263.

³⁷ Weiteres zu Kleist, WGW XI, S. 258–260, hier S. 258.

³⁸ Vgl. Stern (wie Anm. 19), S. 72.

³⁹ Poetenleben, WGW III, S. 120–130, hier S. 120.

⁴⁰ WGW II, S. 44.

2. Kommentare, Reflexionen und Wertungen der narrativen Instanz:

Eine unverwechselbare Eigenheit von Walsers Erzählern liegt darin, daß sie das Erzählte beständig mit abschweifenden Kommentaren und unangebrachten subjektiven Urteilen versehen: »Übrigens hielt ich diesen Autor für noch sehr jung. Daß er bereits sechzig ist, tut mir leid.«⁴¹ »Ich persönlich, das heißt: still für mich, stelle mir vor, daß Kotzebue entsetzlich gewesen ist.«⁴² »Was mich beinah an den Dichtergestalten ärgert, ist, daß sie Sommernächte zum Stubenhocken brauchten, statt daß sie sich in einen kühlen Garten gesetzt und ein Glas Bier zu sich genommen hätten [...].«⁴³ Nicht nur unangemessen, sondern geschmacklos wirkt der folgende Kommentar zum frühen Tod Büchners: »wenn der Gegenstand dieser Zeilen jäh an einer Krankheit verschied, so finde natürlich auch ich diese Art abzutreten hochromantisch.«⁴⁴ Immer wieder spricht der Erzähler demonstrativ über sich selbst, immer wieder drängt er dem Leser seine subjektiven Wertungen auf und immer wieder stellt er, was die biographischen Fakten anbelangt, seine Ignoranz zur Schau.⁴⁵

Walsers Porträts sind in hohem Maß selbstreflexiv. Überraschenderweise handelt es sich jedoch um *keine* Form von Selbstreflexivität, wie man sie im Zusammenhang mit dem Genre erwartet. Denn nicht das eigene künstlerische Selbstverständnis wird im beschriebenen Dichter gespiegelt, nicht das eigene poetologische Konzept vergleichender Prüfung unterzogen. Statt dessen etablieren die Texte eine Form der Selbstbezüglichkeit, die um den gegenwärtigen Erzählakt kreist. Der Fokus richtet sich auf den Erzähler, der das Dichterporträt auf Kosten des Porträtierten in eine Plattform der Selbstinszenierung verwandelt.

⁴¹ Diskussion, WGW X, S. 228–230, hier S. 228.

⁴² Kotzebue, WGW I, S. 326–327, hier S. 326.

⁴³ Ein Tag vergeht nach dem anderen. In: Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Hg. von Bernhard Echte u. Werner Morlang, Frankfurt a. M. 1985–2000 [zukünftig zitiert mit der Sigle BG], Bd. V, S. 350.

⁴⁴ Ein Dramatiker, WGW XI, S. 265.

⁴⁵ Demonstrative Unkenntnis ist häufiger anzutreffen: »Immer wollte ich mich schon über diesen großen Dichter [...] in einem Konversationslexikon orientieren, damit sich mir sein Lebensbild öffne« (Jean Paul, WGW IX, S. 362).

3. Die Akzentuierung des Darstellungsverfahrens:

Zahlreich sind die Erzählerkommentare, die sich auf den Erzählakt richten und selbstreflexiv das eigene Darstellungsverfahren thematisieren. So wird etwa das inhaltliche Abschwefungs- und Ablenkungsverfahren, das die Spätprosa bis zum vollständigen Kohärenzverlust steigert, in den Texten selbst kommentiert: »Nun wieder zurück zum Gegenstande vorliegenden Aufsatzes«,⁴⁶ ruft sich der Erzähler im späteren der beiden Lenau-Porträts zur Disziplin – um sich gleich im Anschluß wieder genüsslich in Nebensächlichkeiten zu ergehen. Walsers Erzähler sind unaufhörlich mit sich und ihrer Aufgabe beschäftigt.⁴⁷ Umständlich reflektieren sie ihre eigene Autorschaft und verstricken sich immer wieder in dem Versuch, mögliche Reaktionen der Leser einzukalkulieren: »Ich weiß nicht, ob ich nicht besser täte, einen Aufsatz ungeschrieben zu lassen, dessen Abfassung und Publikation vielleicht um seiner Gelungenheit willen bei den Verständnisvollen Aufsehen hervorrufen wird«,⁴⁸ beginnt das Porträt Gottfried Kellers. In dem Maß, in dem die Aufmerksamkeit auf die Ebene der narrativen Vermittlung und der sprachlichen Darstellung gelenkt wird, gerät der Bezug zur historischen Dichterfigur in Vergessenheit.

Daß die Erzählinstanz in reflektierender und kommentierender Funktion hervortritt, ist keine Seltenheit in biographischen Texten. Ungewöhnlich an Walsers Porträts allerdings ist, daß sie diese selbstreflexiven narrativen Strategien nicht in den Dienst biographischer Rekonstruktionsarbeit stellen, sondern sie um ihrer selbst willen in den Vordergrund rücken. Seine Dichterporträts weichen signifikant von den gewohnten

⁴⁶ Lenau II, WGW X, S. 251.

⁴⁷ Das Brentano-Porträt, das den Dichter szenisch vergegenwärtigt, läßt den Leser in desillusionierender Weise am Prozeß des dichterischen Illusionsaufbaus teilhaben: »Es ist schrecklich, welche Fehler bei begabten und selbst bei begabtesten Autoren oft vorkommen. Habt ihr nicht bemerkt, daß ich vergessen habe, dem Gitarrenspieler Brentano eine Gitarre in die Hand zu geben? Da verschwende ich viel Zeit mit Berichterstaten von schönen Schuhen, Beinkleidern, Fahrzeugen, Lustfahrten und vergesse dabei das Notwendigste und Stimmungsvollste: die musikalische Begleitung. Gott, man sollte meinen, ich hätte nicht mehr den Mut, weiterzufahren, aber jetzt, da mein Mann so vollständig ausgerüstet ist, besitze ich gerade so viel Keckheit, als nötig ist, um folgendes zu sagen: Die Geschichte fährt fort« (Brentano. Eine Phantasie. In: Robert Walser: Sämtliche Werke (wie Anm. 16), Bd. 15, S. 78).

⁴⁸ Gottfried Keller, BA IV, S. 228.

Gattungsmustern ab, weil sich in ihnen der Erzählerdiskurs eigengewichtig vor die historische Dichtergestalt schiebt. Damit vollziehen sie eine poetische Inbesitznahme: Faktisch Verbürgtes wird zum frei verfügbaren Spielmaterial in den Händen einer narrativen Instanz, die sich der historischen Realität *nicht* verpflichtet fühlt. Die Porträtierten werden zu erdichteten Dichtern; Stephan Kammer spricht mit Recht von »Dichter-Inszenierungen«. ⁴⁹ Indem Walsers Dichterporträts die Grenze zwischen biographischer Realität und dichterischer Imagination überspielen, weichen sie die Trennlinie zu seinem fiktionalen Werk auf. Zwischen den Dichterporträts und dem übrigen Prosawerk lassen sich denn auch keine signifikanten narrativen Differenzen ausmachen. ⁵⁰

IV Das Dichterporträt als maskierte Selbstgestaltung?

Wenn es keinen wesentlichen Unterschied macht, ob die präsentierten Figuren realen oder fiktiven Ursprungs sind, dann ist damit das Dichterporträt als eine eigene Textgruppe in Frage gestellt. Walsers Dichterporträts, so konstatiert denn auch der Walser-Herausgeber Jochen Greven, sind »nichts als je sie selbst, experimentierende Ein- und Ausfaltungen je eines anscheinend beliebigen Motivs«. ⁵¹ Aussagen des Autors scheinen das zu bestätigen. So setzte sich Walser gegen den Vorwurf, er habe Georg Büchner literarisch verunglimpft, in einem Brief an die Redaktion der »Frankfurter Zeitung« mit folgenden Worten zur Wehr:

[...] der vortreffliche Büchner wurde mir ganz einfach nur eine Art Modell, nur Halt, eine Imagination, woran ich mich vorübergehend festhielt. Da ich nur phantasierte, klavierspielte usw., so fiel für mich von Anfang jede Verpflichtung weg, Richtigkeiten, Zutreffendes auszusprechen [...]. ⁵²

⁴⁹ Stephan Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen 2003, S. 30.

⁵⁰ So finden sich beispielsweise in dem Roman »Jakob von Gunten« zahlreiche Porträts fiktiver Figuren, die analogen textstrukturierenden Mustern folgen und in analoger Weise das eigene Darstellungsverfahren thematisieren.

⁵¹ Greven: *Erdichtete Dichter* (wie Anm. 4), S. 36.

⁵² Brief vom 22. Mai 1927 an die Redaktion der FAZ. In: Robert Walser: *Das Gesamtwerk*. Hg. von Jochen Greven. Genf 1968, Bd. 9, S. 472.

Walser beansprucht für sich das Recht der »poetische[n] Zwanglosigkeit«⁵³; mit Nachdruck weist er die Forderung nach Faktentreue von sich:

Sie, sehr verehrter Herr, zweifeln doch wohl keine Minute lang daran, daß, wenn ich seriös, sachgemäß, analysierend über Büchner hätte schreiben wollen, was nicht meine Intention war, der Versuch einen ganz andern Anblick erhalten hätte, er dann nicht mit dem Charakter einer Teppichweberei, eines Spieles mit Worten, von etwas Mosaikartigem an Ihre werthe Adresse adressiert worden wäre.⁵⁴

Diese Selbstaussage bestätigt den Befund der vorangegangenen Textanalyse. Sie unterstreicht, daß Walser ganz bewußt die Forderungen des biographischen Genres unterließ, indem er die Dichtergestalt zur dichterischen Improvisation nutzte. Die Deutungsprobleme allerdings sind mit seiner Erklärung nicht gelöst. Wenn Walser die Forderung nach Realitätstreue als inadäquat zurückweist, dann stellt sich die Frage, weshalb er überhaupt auf historisch verbürgte Persönlichkeiten referiert. Weshalb nimmt er es auf sich, gegen feste Vorstellungen, gegen das Wissen und die Erwartungen anzuschreiben, die sich an die jeweiligen Dichter knüpfen?

Die Forschung hält dafür keine restlos befriedigende Erklärung bereit. Die Interpreten tendieren dazu, die Dichterporträts der fiktionalen Prosa zuzuschlagen und sie gleich dem gesamten literarischen Werk Walsers als monologisch grundierte Rollenprosa zu behandeln. Als Rollenprosa lassen sich seine Texte insofern klassifizieren, als sie mit einer Vielzahl von Figurenstimmen operieren und die narrativen Instanzen jeweils aus verschiedenen Rollen heraus sprechen. Zugleich aber besitzen sie monologischen Charakter, weil hinter allen Rollen die Unverwechselbarkeit und Subjektivität *einer* Erzählstimme herauszuhören ist, weil ein »monologische[s] Grundverhalten des Erzählers«⁵⁵ sichtbar wird, hinter dem sich, so die verbreitete Ansicht, des Autors eigene monomanische Fixierung auf das Ich verbirgt.⁵⁶ Überträgt man diese Argumentation

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Karl Joachim Wilhelm (Jochen) Greven: Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen. Köln 1960, S. 23.

⁵⁶ So betrifft nach Siegrist der Wechsel der Perspektiven und Rollen nur die Oberfläche des Erzählten und »stellt ein bloßes Kokettieren dar, das die absolute Subjektivität zu umspielen sucht« (Christoph Siegrist: Robert Walsers kleine Prosadichtungen. In: Katharina

auf das Genre des Dichterporträts, dann erscheinen die aufgerufenen Dichter als bloße Larven, die sich der Autor zur Tarnung seiner narzißtischen Ich-Fixierung überstreift.

Diese These hat sich in der Forschung durchgesetzt. Walser, so lautet die vorherrschende Einschätzung, schreibt den Dichterbildern das eigene Selbstbild ein. Von »maskierter Selbstgestaltung«⁵⁷ ist die Rede, die aufgerufenen Dichter werden als »brüderliche Spiegelbilder«⁵⁸ des Autors apostrophiert. Immer wieder betont die wissenschaftliche Literatur das Moment der Identifikation, wobei allerdings die Gewichtung durchaus verschieden ausfällt: »der Porträtist und der Porträtierte sind identisch«,⁵⁹ pointiert Walter Keutel, während Hans Dieter Zimmermann vorsichtiger formuliert: »Er wählte die, die ihm nahe waren«.⁶⁰ Teilweise geht die Forschung also von einer vollständigen identifikatorischen Tilgung der Andersartigkeit aus, teilweise davon, daß real vorhandene identifikatorische Momente die Auswahl der porträtierten Dichter gesteuert haben, wobei zu Recht Walsers Interesse an kranken und gesellschaftlich desintegrierten Künstlern hervorgehoben wird.⁶¹

Von einer ausschließlichen Fixierung auf den Typus des leidenden und verkannten Dichters läßt sich allerdings nicht sprechen. Zwar fanden verstärkt unglückliche und tragisch scheiternde Dichter Walsers Aufmerksamkeit, darüber sollte aber nicht in Vergessenheit geraten, daß er neben Hölderlin, Lenz, Kleist und Lenau auch Autoren wie Stifter, Keller und Goethe mit Porträts bedachte.⁶² Vor allem steht die ironische,

Kerr: Über Robert Walser. Frankfurt a. M. 1978, Bd. 2, S. 125–147, hier S. 129). Vgl. auch Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993, S. 29.

⁵⁷ Zu diesem Schluß gelangt Jochen Greven bei seiner Interpretation der Brentano-Porträts; er beschreibt den Text als »eine Art Rollenspiel: Walser wirft sich ein historisches Kostüm um« (Greven: Erdichtete Dichter [wie Anm. 4], S. 42).

⁵⁸ Böschstein (wie Anm. 8), S. 289.

⁵⁹ Keutel (wie Anm. 8), S. 41.

⁶⁰ Zimmermann (wie Anm. 9), S. 145.

⁶¹ So v. a. Zimmermann, der die Porträts als Auseinandersetzung Walsers mit einer gesellschaftlichen Pathologisierung des Künstlers interpretiert (Zimmermann [wie Anm. 9], bes. S. 145).

⁶² Auch Böschstein und Keutel verweisen auf die Dominanz des Pathologischen in Walsers Porträts, übersehen aber die Gegenbeispiele nicht. Sie vertreten die These, daß Walser einen unterschiedlichen Zugang zu den jeweiligen Künstlern suche: Biographisches interessiere ihn nur bei »kranken« Künstlern, hingegen gelte seine Aufmerksamkeit im Fall der

Distanz erzeugende Erzähllhaltung in einem unaufgelösten Widerspruch zu der in der Forschung dominierenden Identifikations-These, die von einer Verschmelzung von Autor und erdichtetem Dichter ausgeht. So ist nicht Identifikation allein, sondern ein paradoxes Zugleich von Identifikation und Distanzierung, von Aneignung und Abstoßung verantwortlich für die unverwechselbare Exzentrik von Walsers Dichterporträts, für den irritierenden Eindruck der Konturlosigkeit seiner erdichteten Dichter.

Durch die stark ausgeprägte narrative Bipolarität, die Aufspaltung in Beschreibenden und Beschriebenen, erhält die Irritation eine doppelte Richtung: Sie erstreckt sich auf den Dichter, den beschriebenen Anderen, der in Walsers Porträts *kein* klares Profil erhält. Und sie erstreckt sich im gleichen Maß auf den narrativen Gegenpol, das erzählende Ich, das seiner (zumeist) exponierten Position zum Trotz ebenfalls unkonturiert und ungreifbar bleibt. Denn zwar zeichnen sich Walsers narrative Instanzen durch ihren arabeskenhaften Erzählstil und ihre alles durchdringende, alles relativierende Haltung aus, ein individueller Kern läßt sich darin jedoch nicht erkennen. Vielmehr verflüchtigt sich im Sprechen über die Dichtergestalt nicht allein deren historisch-reale Existenz, sondern auch das sprechende Ich. Beschreibender und Beschriebener bleiben dem Leser gleichermaßen entzogen.

Mit Vorsicht sollte man deshalb den Begriff der ›Maskierung‹ gebrauchen, der sich in der Forschung eingebürgert hat und der auf der Vorstellung beruht, Walsers Dichterporträts dienten dem Autor als Masken der Selbstaussprache.⁶³ Zweifellos sind Walsers Dichterporträts stark autobiographisch gefärbt. Das Eigentümliche dieser Texte liegt aber darin, daß sich hinter der vermeintlichen ›Dichtermaske‹ keine deutlich konturierte Subjektivität abzeichnet. Das macht eine Unterscheidbarkeit von (autobiographischem) Ich und Maskierung unmöglich. Durch

›gesunden‹ allein deren Werk (Böschenstein [wie Anm. 8], S. 288; Keutel [wie Anm. 9], S. 50). Auch diese Unterscheidung gilt nicht für alle Porträts. In »Etwas über Goethe« beispielsweise spielt Goethes Werk nur eine untergeordnete Rolle. Zu Recht betonte Greven, daß Walsers Porträts sich in ihrer Vielgestaltigkeit derartigen Rubrizierungsversuchen entziehen (vgl. Greven: *Erdichtete Dichter* [wie Anm. 4], S. 61).

⁶³ So schreibt etwa Martin Stern: »In immer wieder anderen Masken [...] bewegt sich das Walsersche Ich durch die Welt der modernen Eindrücke und Erfahrungen« (Stern [wie Anm. 19], S. 71).

die fikionalisierende Aneignung und Überformung des Dichterlebens lösen Walsers Porträts die Grenzen zwischen historischem Dichter und Erzähler-Ich zwar auf, das Resultat ist jedoch keine restlose identifikatorische Verschmelzung, vielmehr beziehen die Texte aus dem beständigen Alternieren von Aneignung und Abstoßung ihre entscheidenden Impulse. Der häufige und unberechenbare Wechsel von Identifikation und Distanzierung verunsichert den Leser sowohl in seiner Haltung zum aufgerufenen Dichter als auch in seiner Einschätzung der erzählenden Instanz.

V Walsers Porträts und der zeitgenössische Diskurs über die Dichter

Der Erzählerdiskurs trägt zu dieser Verunsicherung in entscheidender Weise bei. Die Untersuchung der Lenau-Porträts hat gezeigt, daß Walser das Bild des Porträtierten »als Mosaik aus formelhaften und nichtssagenden Klischees«⁶⁴ zusammensetzt, die er aus dem öffentlichen Diskurs aufgreift. Dem entspricht eine eigentümliche Form von Intertextualität, wie sie ebenfalls in der Analyse der Lenau-Porträts zutage getreten ist: Walser übernimmt einzelne Leitmotive aus den Werken der Dichter,⁶⁵ um das Zitierte dann in einer Art von »Recycling-Verfahren«⁶⁶ dem ironisch-relativierenden Gestus seines Erzählers zu unterwerfen. Derart tritt das dichterische Werk der porträtierten Autoren lediglich in einer Schwundform in Erscheinung, es wird verkürzt auf versatzstückhafte, plakativ verwendete Bildungszitate.⁶⁷

Walsers Porträts, die auch inhaltlich um Fragen nach gesellschaftlicher Akzeptanz, künstlerischer Anerkennung und Nachwirkung kreisen, richten den Fokus damit auf die öffentliche Rezeption der Dichter. Sie schaffen Aufmerksamkeit für den zweifelhaften Charakter der Maßstäbe,

⁶⁴ Böschenstein (wie Anm. 8), S. 286.

⁶⁵ Böschenstein hat das für die Brentano-Porträts gezeigt (Böschenstein [wie Anm. 8], S. 288).

⁶⁶ »Im übrigen ist er ein wenig krank«, Evans (wie Anm. 8), S. 108.

⁶⁷ Vgl. Thomas Horst: Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walsers. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a. M. 1999, S. 66–82.

welche die Haltung gegenüber Kunst und Künstler bestimmen: »Immerhin machte er sich berühmt, diesem Umstand entstammen diese Zeilen«. ⁶⁸ Weniger den Dichterpersönlichkeiten als vielmehr den fragwürdigen Gründen ihrer öffentlichen Anerkennung gilt das Interesse der Porträts. Insbesondere die Legendenbildung um den Dichtertod ⁶⁹ wird zur Zielscheibe der Ironie: »Die Jugend ist von diesem Dichter deshalb tief gerührt, weil er jung starb«, ⁷⁰ heißt es über Georg Büchners Nachwirkung. »Hölderlin hielt es für angezeigt, d. h. für taktvoll, im vierzigsten Lebensjahr seinen gesunden Menschenverstand einzubüßen, wodurch er zahlreichen Leuten Anlaß gab, ihn aufs unterhaltendste, angenehmste zu beklagen«. ⁷¹

Man tut Walser unrecht, wenn man hierin Despektierlichkeiten gegenüber den Dichtern erkennen will. Vielmehr deckt er mit solchen Formulierungen den unterschwelligen Zynismus im öffentlichen Umgang mit den historischen Dichtergestalten auf: Eine krisenhafte Biographie, früher Tod und Wahnsinn, das sind rezeptionslenkende Momente, welche den bürgerlichen Erwartungen an die gegenbürgerliche Künstlerexistenz entsprechen und das Interesse an den Dichtern steigern. Zu Recht wies Thomas Horst darauf hin, daß der öffentliche Diskurs die (historischen) Dichterfiguren vornehmlich mit den narrativen Strategien der Trivilliteratur beschreibt. ⁷² Genau das führen Walsers Texte vor. Indem sie das Bild der Dichter durch die Reproduktion von Fremdbestimmungen, Zuschreibungen und Klischees konstruieren, ⁷³ vermitteln sie keinen authentischen Zugang zur Künstlerpersönlichkeit, sondern porträtieren, zugespitzt formuliert, anstelle des Dichters das zeitgenös-

⁶⁸ Sacher-Masoch, WGWI III, S. 396–398, hier S. 398.

⁶⁹ Vgl. Utz: Tanz auf den Rädern (wie Anm. 2), S. 235.

⁷⁰ Ein Dramatiker, WGWI XI, S. 265.

⁷¹ Geburtstagsprosastück, WGWI X, S. 241.

⁷² Die Dichtergestalten, so formuliert Horst, »sind selbst signifikante Gestalten des Diskurses der bürgerlichen Halbbildung« (Horst [wie Anm. 67], S. 80). Zur Thematisierung und Reproduktion von Mustern der Trivilliteratur in Walsers Werk vgl. grundsätzlich Andrea Hübner: Ei!, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur. Tübingen 1995, bes. S. 111–127.

⁷³ Greven hat am Beispiel der Skizze »Brentano. Eine Phantasie« betont, wie Walser die Szenerie mit den Versatzstücken des »typisch Romantischen« ausschmückt: »sehnsuchtsvolle Lieder, schwelgende Gefühle, spontanes Liebesglück zwischen Unbekannten, dazu eine passende träumerische Naturkulisse« (Greven: Erdichtete Dichter [wie Anm. 4], S. 67).

sische Dichterbild.⁷⁴ Deshalb richtet sich ihr subversives Potential nicht auf die Dichter und deren literarisches Werk, sondern vielmehr auf die Rolle, die ihnen im kulturellen Rezeptions- und Traditionsprozeß zufällt. Walsers Texte spiegeln sowohl die feuilletonistische Verflachung als auch (wie Peter Utz anhand der Kleist-Texte eindrucksvoll nachwies⁷⁵) die ideologischen Überformungen der Dichtergestalten am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts. Indem die Texte unterschiedliche Diskurse aufgreifen und zusammenführen, setzen sie das Dichterporträt in seiner Funktion der kulturellen oder gesellschaftlich-politischen Selbstverständigung außer Kraft. Statt den bildungsbürgerlichen Dichterkanon zu stützen, lösen sie alle kulturellen Verbindlichkeiten im subversiven Spiel auf.

Damit reagiert Walser nicht nur auf das problematisch gewordene Verhältnis der Gegenwart zur literarischen Tradition, sondern zugleich auch auf die prekäre Position des Schriftstellers. Am Beginn des 20. Jahrhunderts war der öffentlich-gesellschaftliche Status des Dichters durch eine symptomatische Gegenläufigkeit bestimmt: Der zunehmenden Marginalisierung des Dichters⁷⁶ standen kompensatorische Aufwertungs- und Stilisierungsbestrebungen entgegen. Beispielhaft hierfür ist der elitäre Dichterkult des George-Kreises. Sieht man sich Friedrich Gundolfs Schriften genauer an, dann fällt auf, daß die zeitkritischen Impulse, die seinen Dichter-Heroisierungen zugrunde liegen, eine vergleichbare Stoßrichtung besitzen wie Walsers parodistische Überspitzungen. Auch Gundolf prangert die unangemessene Trivialität des öffentlichen Diskurses an. Das gilt für die Kritik am bildungsbürgerlichen Schablonendenken, das die großen Dichter der Vergangenheit mit »Etiketten«⁷⁷ versieht, für

⁷⁴ Zu Recht weisen Nörtemann und Scholvin darauf hin, daß Walsers Dichterporträts nur in ihrem literaturgeschichtlichen Kontext angemessen zu verstehen sind. Walser reagiert mit seinen Texten auf eine Flut zeitgenössischer Biographien und Porträtskizzen von zumeist minderer literarischer Qualität (Nörtemann/Scholvin [wie Anm. 8], S. 31).

⁷⁵ Vgl. Utz: *Tanz auf den Rädern* (wie Anm. 2), S. 192–242.

⁷⁶ Die Industrielle Revolution im 19. Jahrhundert läutete den öffentlichen Bedeutungsschwund des Dichters ein. Er verlor seine gesellschaftliche Leitfunktion an die Repräsentanten des technischen Fortschritts und erfuhr seine Exterritorialisierung zur närrisch-kauzigen Randfigur (vgl. Olaf Hildebrand (Hg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln 2003, Einleitung: S. 8).

⁷⁷ Friedrich Gundolf: *Hölderlins Archipelagus* [1911]. In: Ders.: *Dichter und Helden*. Heidelberg 1921, S. 5–22, hier S. 5.

die Skepsis gegenüber der Angemessenheit von öffentlichem Ruhm (»bei den geschwätzigen Kommunikationen heute schwerer zu meiden als zu erreichen«⁷⁸) und für den Befund,

daß literarische Begriffe und Bedürfnisse auch in den ungeistigsten Schichten wirksam sind, daß auf Bildung Anspruch macht auch wer keine hat, daß es deutsche ›Klassiker‹ gibt und Zitate berühmter Verse auch an weltfernen Stammtischen gebräuchlich und Redeschmuck von Handlungsgehilfen geworden sind.⁷⁹

Gundolf zieht aus seinem Befund allerdings ganz andere Konsequenzen als Walser: »Den Entwertungsversuchen der ›allgemeinen Bildung‹, so argumentiert Gundolf, »widersteht noch am ehesten die Macht der berühmten Autoren und Künstler«.⁸⁰ Hier liegt die Triebfeder von Gundolfs hagiographischen Arbeiten. Er betrachtet die großen Dichter der Vergangenheit als überhistorische Leitbilder, aus denen sich für die Gegenwart Orientierungsfunktion gewinnen läßt.⁸¹ Größer könnte der Gegensatz zu Walsers Umgang mit den Dichterfiguren kaum sein: Während Gundolf überzeitliche Werte beschwört, löst Walser alle Verbindlichkeiten im ironischen Spiel auf. Während Gundolf selektiv vorgeht und sich in seinen Arbeiten auf einige wenige Dichtergrößen konzentriert, nimmt Walser eine relativierende Vielfalt von Dichterfiguren ins Visier. Und während Gundolf auf die Offenlegung einer »Wahrheit« zielt, als deren »flache[n] und starre[n] Niederschlag«⁸² er die in Trivialität erstarrten zeitgenössischen Dichterbilder begreift, sorgen Walsers Porträts durch ihr Spiel mit Fiktion und Realität dafür, daß die Kategorie des ›Wahren‹ ganz aus dem Blickfeld entschwindet.

Die Gegenüberstellung läßt Walsers Dichterporträts als entheroisierenden Gegenentwurf zu dem »Projekt einer ästhetisch-heroischen

⁷⁸ Friedrich Gundolf: Dichter und Helden [1912]. In: Ders.: Dichter und Helden, S. 23–58, hier S. 29.

⁷⁹ Friedrich Gundolf: Zu Schillers Gedenktag [1905]. In: Ders.: Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte. Hg. Victor A. Schmitz u. Fritz Martini. Heidelberg 1980, S. 38–47, hier S. 38.

⁸⁰ Gundolf: Dichter und Helden (wie Anm. 78), S. 47.

⁸¹ In einem wiederbelebten Dichterkult liegt für Gundolf der Ausweg aus der Misere der Gegenwart: »Die Vorbilder sind Gesetz und Anwendung zugleich. Ihr Tun und Wirken ist Kult, ihr Leben und Wesen ist Mythos« (Gundolf [wie Anm. 78], S. 29).

⁸² Gundolf: Hölderlins Archipelagus (wie Anm. 77), S. 5.

Lebensform«⁸³ erscheinen, das der George-Kreis verfolgte. »Große Menschen als Genußmittel verwenden ist ärger als alle Großheit leugnen«,⁸⁴ mit diesen Worten kritisiert Gundolf in »Dichter und Helden« einen Umgang mit den großen Dichtern der Vergangenheit, der diese auf ihren ästhetischen Reiz reduziert. Ebenso sentenzhaft und programmatisch formuliert Walser in seinem Hölderlin-Porträt: »Könnte: Auf-Größe-Verzichten nicht auch Größe sein?«⁸⁵ Wenn Friedrich Gundolf seinen Zeitgenossen den nivellierenden Drang zur ›Vermenschlichung‹ von historischer Größe zum Vorwurf macht,⁸⁶ setzt Walser die Vermenschlichung historischer Größe gezielt als relativierende Strategie ein. Seine lustvollen Banalisierungen rauben jeder Form von Dichterkult die Basis. Sie zerstören den Mythos vom individuellen Schöpfungsakt, indem sie lapidar über den künstlerischen Schaffensprozeß hinweggehen.⁸⁷ Der Vorstellung von den Dichtern als ›Geistesheroen‹ setzt Walser mit seinen in den alltäglichen ökonomischen und sozialen Niederungen der Schriftstellerexistenz gefangenen »Helden der Feder« banalisierte Zerrbilder entgegen.⁸⁸

⁸³ Rainer Kolk: Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890–1945. Tübingen 1998, S. 9.

⁸⁴ Gundolf: Dichter und Helden (wie Anm. 78), S. 27.

⁸⁵ Es ist Diotima, die diese Frage in Walsers Text an Hölderlin richtet. WGW III, S. 119.

⁸⁶ »Ehrfurcht vor Größe ist die Ausweitung, die Erhebung unsres Ichs, und es gibt kein verdächtigeres Zeichen für Minderwertigkeit als das Bedürfnis, den großen Mann ›menschlich näher zu bringen‹: d. h. die eigene Armut im Reichtum wiederzufinden« (Gundolf [wie Anm. 78], S. 48).

⁸⁷ Das zeigt sich etwa, wenn Walser die Entstehungssituation von Goethes Gedicht »Auf dem See« ausgestaltet: »Mit Freuden ließ er sich auf den See hinausrudern, fand in einem flüchtig hinskizzierten Liebesliedchen Ausdrücke des Glücks, die dem Schaukeln auf zarten, blauen Wellen glichen. Er wunderte sich über sich selbst, gefiel sich aber so und meinte, vieles, vieles, viel Gutes, Längstersehntes sei unmerklich, wie ein Traum, in Erfüllung gegangen. Er hätte ein Kätzchen oder Hündchen bei sich haben mögen, um es zu streicheln, oder lieber gleich ein Mädchen« (Etwas über Goethe, WGW IX, S. 123f.).

⁸⁸ Das läßt sich auch an den unterschiedlichen Hölderlin-Bildern erkennen, die Gundolf und Walser entwerfen. Für Gundolf zeigt sich an Hölderlin »die Tragik des Sehers in einer entgötterten Zeit«: »Daß Hölderlin trotz seiner Einsamkeit sein hellenisches Ideal durchhielt, ohne Kompromiß und ohne böse oder stumpfe Verzweiflung, mutig und seelig trotz der Verbannung aus seiner inneren Heimat, glühend inmitten des Frosts und der Oede, königlich und heilig trotz der deutschen Hauslehrer-misère: das macht ihn zu einem unsrer heroischen Menschen« (Gundolf [wie Anm. 78], S. 20). Walsers Hölderlin hingegen scheitert an der bürgerlichen Enge des Frankfurter Hauslehrer-Daseins: »Geboren, um in Träumen und

»Das Bild des Dichters ist der Roman des Lesers«, so lautet der Titel eines 1994 veröffentlichten Essays von Wilhelm Genazino, der einem Umlenken des Blicks vom literarischen Werk zum Autor nachspürt – einem Umlenken, das dem Bedürfnis breiter Leserkreise nach einem leicht faßbaren, den eigenen Rezeptionsmustern gemäß zurechtgeschnittenen Bild der Künstlerpersönlichkeit Rechnung trägt. Dieses Bedürfnis wird von Walser ironisiert. Seine Texte nehmen eine Form des Umgangs mit Literatur aufs Korn, die ihren Zugang über die Persönlichkeit des Dichters sucht, und entlarven damit den verbreiteten Hang zur biographistischen Reduktion der Dichtung.⁸⁹

Damit kämpfte Walser an mehreren Fronten zugleich; ihm war jeglicher Künstlerkult suspekt, sowohl die politisch vereinnahmende, ideologisierende und heroisierende Dichterverehrung als auch die dichterische Selbststaurisierung in den Künstlerzirkeln zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁹⁰ So ironisierte er einerseits den trivialisierenden bildungsbürgerlichen Diskurs, andererseits unterwanderte er die gegenläufigen Tendenzen zur Stilisierung und Mythisierung der Dichterexistenz. Seine Texte zeugen sowohl von der Abwehr einer bildungsbürgerlichen Vereinnahmung als auch von der Aversion gegenüber einem neuen (kompensatorischen) Kult des Individuums. Anstelle von Monumenten individueller Größe liefert Walser Miniaturen, in denen er die Konturen des Individuellen gezielt verwischt.

Einbildungen zu schweifen und am Halse der Natur zu hängen, Tage und Nächte unter treuherzigen, dichtbelaubten Bäumen mit beseligendem Dichten hinzubringen [...] – trat er jetzt in wohlhabenden Privathauses säuberliche, bürgerliche Enge und übernahm die für seine aufbäumenden Kräfte fürchterliche Verpflichtung, sich honett, gescheit und manierlich aufzuführen. [...] Da, da zerbrach, zerriß er, und war von da an ein armer, beklagenswerter Kranker« (Hölderlin, GW III, S. 116f.).

⁸⁹ Greven sieht in Walsers Texten »parodistische Reaktionen« auf die vielen Werke des biographischen Genres (Greven: *Erdichtete Dichter* [wie Anm. 4], S. 62).

⁹⁰ Auf einer Abendgesellschaft soll er sich an Hugo von Hofmannsthal mit der Frage gewandt haben: »Können Sie nicht ein wenig vergessen, berühmt zu sein?« (Gedächtnisprotokoll von Carl Seelig über einen Besuch bei Fega Frisch, 23.10.1944; RWA; zit. nach Bernhard Echte: Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage. In: Bernhard Echte u. Andreas Meier (Hg.): *Die Brüder Karl und Robert Walser*. Stäfa 1990, S. 150–203, hier S. 202, Anm. 224).

Seine Porträts greifen die konventionellen Diskurse über die Dichter auf und kombinieren sie miteinander, um sie in die ironische Zersetzung einmünden zu lassen. Auf spielerische Weise demontieren sie die Klischees und Stereotypen der zeitgenössischen Dichterbilder und führen zugleich vor Augen, daß die vergangenen Dichterfiguren als Identifikations- und Orientierungsmuster für die Gegenwart untauglich sind, da sie sich von ihren ideologischen Umstellungen nicht befreien lassen. Zwar reflektiert Walsers Rückwendung auf vergangene Dichterfiguren die Identitätsproblematik des modernen Schriftstellers, seine Texte aber zeigen, daß auch die historische Künstlerpersönlichkeit in der Gegenwart von Legenden und Klischees umstellt ist.⁹¹ Anders als im George-Kreis wird das schöpferische Individuum von Walser gerade nicht als überhistorisch gültiges Muster beschworen, sondern im Gegenteil lassen seine Texte erahnen, daß auch diese vermeintlichen Leitbilder der künstlerischen Individualität unwiederbringlich verloren sind.

Indem Walsers Porträts, statt ein gerundetes Dichterbild zu zeichnen, eine heterogene und unpersönliche Stimmenvielfalt zu Wort kommen lassen, unterbinden sie den (illusionären) Eindruck einer Annäherung an die Individualität des Dichters. Dennoch bleibt die historisch verbürgte Dichterpersönlichkeit auf paradoxe Weise als Leerstelle präsent. Denn in ihrem geschwätzigen Interesse für Nebensächlichkeiten und Banalitäten verweisen die Texte auf ein Ausgespartes; sie bewahren in der Negation die nicht-ausgesprochene und nicht-aussprechbare individuelle Künstlerpersönlichkeit. Walsers Dichterporträts – darin liegt ihr eigentümlicher Reiz – liefern Enthüllungen, die den Dichter verbergen und seine Individualität unangetastet lassen.

⁹¹ Ganz ähnlich hat Peter Utz Walsers Kleist-Texte als paradoxe Reaktionen auf eine öffentliche Kleist-Verehrung beschrieben, die den Zugang zum Dichter verstellt (Utz: *Tanz auf den Rädern* [wie Anm. 2], bes. S. 193f.).

Gottfried Benns späte Lyrik im Kontext anglo-amerikanischer Literatur¹

»Der große Dichter [...] ist ein großer Realist, sehr nahe allen Wirklichkeiten« – und: »Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muß an allem nahe dran sein, er muß sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht« –, das fordert Benn in seinen »Problemen der Lyrik«.² Mit Blick auf die Entwicklung seiner lyrischen Diktion folgt Benn diesem Imperativ – »Erkenne die Lage!« (IV/362) – in geradezu stupender Weise: Ende 1941 ist für ihn die deutsche Niederlage absehbar, zum Weihnachtsfest 1941 übersendet er Oelze das Gesamt der »Biographische[n] Gedichte«,³ welche die Keimzelle der späteren Sammlung der »Statischen Gedichte« (1948)⁴ ausmachen, und beginnt, mit einem geänderten lyrischen Stil zu experimentieren. Dieser ist durch seine Prosanähe, die Aufgabe eines geregelten Vers- und Strophenbaus und vor allem den Verzicht auf den Reim gekennzeichnet. In dieser Form kann einem gelockerten, wenngleich melancholischen, lyrischen Sprechen Raum gegeben werden, können Rückblicke auf das eigene – »1886« (d. i. Benns Geburtsjahr) – und auf fremde Leben bzw. Lebensabende formuliert werden: die Duse, Clemenceau, Chopin, Rembrandt, Shakespeare.⁵ »Mit dem Blick auf das Ende / ist das Leben schön« (»Clemenceau«, II/126). Mit

¹ Für den Druck redigierte Fassung eines Vortrags, der im Rahmen der Internationalen Tagung (in Zusammenarbeit mit der Gottfried Benn Gesellschaft, Bremen) mit dem Titel »Benn und die Klassische Moderne« (18.–20. Mai 2006, Goethe-Museum, Düsseldorf) gehalten wurde.

² Probleme der Lyrik, in: Gottfried Benn: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster (bis Bd. V) und Holger Hof (Bde. VI–VII/2). Stuttgart 1986–2003, hier Bd. VI, S. 19, 36. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle BSW bzw. mit der geklammerten Angabe von Band und Seitenzahl im fortlaufenden Text zitiert.

³ Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze, hg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, Bd. I: 1932–1945, Bd. II/1: 1945–1949, Bd. II/2: 1950–1956 [Wiesbaden 1977–1980], Frankfurt a. M. 1979–1982, hier Brief vom 21. 12. 1941, Bd. I, S. 297.

⁴ Vgl. Harald Steinhagen: Die Statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik, Stuttgart 1969, S. 47ff.

⁵ Es handelt sich um die Gedichte »Ach, das ferne Land –«, BSW I, S. 177, »Chopin«,

diesen neuen »affektlosen, unlyrischen Sachen«,⁶ wie er sie später nennt, setzt sich Benn also schon in den Kriegsjahren vom geradezu klassisch gefügten und gefügten Gedichttyp, dem »absoluten Gedicht«, ab, dessen Zeitenthobenheit die reichliche Verwendung von Architekturmetaphern zu dokumentieren hatte: das Gedicht als Säule, als Statue, als gemeißelter Stein.⁷ Im Rück-Blick auf die historisch-biographische Situation wird die Funktion dieser Form verständlich: das Gedicht als Trutzburg und letzte Sinn-Bastion inmitten einer feindlichen Welt. Mit dem Blick in die Zukunft, also das Ende der inneren Emigration, verliert dieser Gedichttyp seine Funktion, wenngleich die »Probleme der Lyrik« das »absolute Gedicht« noch 1951 als Paradigma der Moderne proklamieren.⁸ Die hier zutage tretenden Ungereimtheiten seines Marburger Vortrags als einer *ars poetica* werden vollends offenbar, wenn Benn sich mittels *name dropping*, wie folgt, der lyrischen Avantgarde von 1951 zurechnet: »mit Eliot, Auden, Henry Miller, Ezra Pound tritt der neue Stil [den Benn mit den Franzosen beginnen läßt] in den anglo-atlantischen Raum, und ich möchte gleich erwähnen, daß in USA eine große lyrische Bewegung im Gange ist«. ⁹ Dieser beanspruchten anglo-amerikanischen Nachbarschaft möchte ich im folgenden – immer mit Blick auf den neuen prosanahen Gedichttyp – nachgehen.

Am 26. 11. 1946 schreibt Benn an die nach New York emigrierte Gertrud Zenzes: »Mit großem Interesse lese ich jetzt amerikanische Literatur, soweit sie uns in den Zeitungen zugänglich gemacht wird. Faulkners »Licht im August« war mein letzter stärkster Eindruck vor dem

ebd., S. 180, »– Gewisse Lebensabende I–II«, ebd., S. 229, »Clemenceau«, BSW II, S. 126, »1886«, ebd., S. 75.

⁶ Brief Benns an Oelze vom 27. 7. 1953, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 177.

⁷ Siehe z. B. »Leben – niederer Wahn«, BSW I, S. 129.

⁸ Zum Begriff des »absoluten Gedichts« siehe Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 36 und 39.

⁹ Siehe John Ciardi (Hg.): Mid-century American Poets, Boston 1950. Auf diese Sammlung amerikanischer Lyriker, die jeweils mit Antworten auf einen Fragebogen und Beispieltexen vorgestellt werden, war Benn durch eine Rezension im »Monat« aufmerksam geworden. Sie erschien zuerst in »The Times Literary Supplement«, stammt von Stephen Spender und wurde für die deutsche Fassung um zahlreiche Gedichtproben vermehrt (Übersetzer: Karl Berisch). Der Poet auf dem Lehrstuhl. Bemerkungen zur neuesten amerikanischen Lyrik von Stephen Spender, in: Der Monat 3 (1951), Heft 32 (Mai), S. 176–187.

Krieg«.¹⁰ Hiermit möchte ich der Meinung Hohendahls entgegentreten, Benn habe erst nach dem Krieg die ausländische Moderne zu rezipieren begonnen.¹¹ Denn schon 1928 schrieb er an die gleiche Gertrud Zenzes: »Ich beschäftige mich sehr mit Amerika und Büchern über Amerika [...] u. lese mit viel Spannung ›Manhattan Transfer‹ von Dos Passos. Das ist neu, phantasievoll u. eine Art Kollektivroman«.¹² Wenn ihm auch »[a]lles in allem [...] U.S.A. nicht persönlich sympathisch«¹³ wurden, zeigt ein Blick zurück, daß Benn zumindest der Wortschatz faszinierte. Die expressionistische Bewegung, die zu den Spielarten von Dadaismus und Surrealismus führte, förderte mit ihrer Sprengung überkommener Formen und Grenzziehungen die Internationalisierung des dichterischen Wortes. Im »Sprachen ›Rag-time‹« wurde das »internationale Sprachkunstwerk« proklamiert.¹⁴ Die Forderung nach »neuem Klang« und »neuer Form« nach der Phase der Formzertrümmerung führte dann vor allem in Benns Lyrik der 20er Jahre zur ausgiebigen Verwendung des anglo-amerikanischen Idioms, entweder in der polyglotten Reihung – »Keime, Begriffsgenesen, / Broadways, Azimut, / Turf- und Nebelwesen / mischt der Sänger im Blut«¹⁵ – oder in der provokant spannungsintensiven Reimbindung, etwa von »Odds« – »Gotts«: »Rings nur Rundung und Reigen, / Trift und lohnende Odds – / ach, wer kennt das Schweigen / schlummerlosen Gotts«.¹⁶

Seine avantgardistische Prosa in den »Rönne«-Novellen machte Benn im Ausland als Autor bekannt. Über Carl Einstein wurde Eugène Jolas, amerikanischer Schriftsteller, Verleger und Herausgeber der Zeitschrift »transition. An International Quarterly for Creative Experiment« auf Benn aufmerksam.¹⁷ Jolas publizierte, teilweise von ihm selbst ins

¹⁰ Gottfried Benn: Ausgewählte Briefe. Mit einem Nachwort von Max Rychner, Frankfurt a. M. 1986, S. 90.

¹¹ Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns. Hg., eingeleitet und kommentiert von Peter Uwe Hohendahl, Frankfurt a. M. 1971, S. 60.

¹² Gottfried Benn, Ausgewählte Briefe (wie Anm. 10), S. 21

¹³ Ebd.

¹⁴ So Walter Mehring in seinem »Ketzerbrevier« 1921, in: Walter Mehring: Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933, Düsseldorf 1981, S. 126.

¹⁵ »Der Sänger«, BSW I, S. 55.

¹⁶ »Die Dänin«, ebd., S. 99.

¹⁷ Vgl. zum Folgenden Dougal McMillan: transition. The History of a Literary Era. 1927–1938, London 1975.

Englische übersetzt, »Die Insel«, »Der Geburtstag« und »Urgesicht« als Beispiele der novellistischen Prosa Benns.¹⁸ In Jolas erhielt Benn einen einflußreichen Propagator seiner Schriften. Beide besuchten einander in Berlin und Paris.¹⁹ Benn war an zahlreichen Rundfragen der Zeitschrift bei ihren internationalen Beiträgern beteiligt; so antwortete er 1928 auf »Inquiry among European Writers into the Spirit of America«²⁰ und 1935 zu »Inquiry on the Malady of Language«.²¹ In dieser sehr angesehenen Avantgarde-Kulturzeitschrift, die sich als Mittlerin zwischen amerikanischen und europäischen Schriftstellern und Intellektuellen verstand, publizierte Benn neben Samuel Beckett, James Joyce, Pablo Picasso, C. G. Jung, Gertrude Stein, Henri Michaux, Henry Miller und William Carlos Williams.

Benns Antworten auf die genannten »Inquiries« von 1928 und 1935, die für die Werkausgabe aus dem Englischen rückübersetzt werden mußten, sind bereits von elitärer Performanz und dokumentieren eine provokant-kompromißlose, aggressive Haltung gegenüber den »Kollegen« der literarischen Szene im Vorkriegs-Deutschland einerseits, eine schonungslose Oppositionsbildung zwischen »Amerika« und dem »abendländischen Menschen« andererseits. In der

Literatur [...] ist der Einfluß, soweit es das Nachkriegs-Deutschland angeht, enorm. Es gibt eine Gruppe von Dichtern, die glauben, sie hätten ein Gedicht verfaßt, indem sie »Manhattan« schreiben. [...] Die ganze junge deutsche Literatur seit 1918 arbeitet mit dem Schlagwort Tempo, Jazz, Kino, Übersee, technische Aktivität, bei betonter Ablehnung aller seelischen Probleme. [...] Ich persönlich bin gegen Amerikanismus. Ich bin der Meinung, daß die Philosophie des rein utilitaristischen Denkens, des Optimismus à tout prix, des »keep smiling«, des dauernden Grinsens auf den Zähnen, dem abendländischen Menschen und seiner Geschichte nicht gemäß ist.²²

¹⁸ The Island [Die Insel], in: transition 2, 1927; The Birthday [Der Geburtstag], in: transition 5, 1927; Primal Vision [Urgesicht], in: transition 16/17, 1929. Siehe die Inhaltsübersichten der einzelnen Hefte in McMillan, transition, S. 236, 240 und 257.

¹⁹ Siehe Jolas' Autobiographie, Eugène Jolas: Man from Babel, ed., annotated and introduced by Andreas Kramer and Rainer Rumold, New Haven and London 1998, S. 124–128.

²⁰ In: transition 13, 1928, wiederabgedruckt in BSW III, S. 194.

²¹ In: transition 23, 1935, wiederabgedruckt in BSW IV, S. 213f.

²² BSW III, S. 486f., Rückübersetzung von Dieter Wellershoff.

Dieses Statement entbehrt nicht der Ironie, da Benn selbst gerade die amerikanische Literatur am Beispiel von John Dos Passos' »Manhattan Transfer« für sich entdeckt.

Wie dann aus seiner Rezension von 1937 zu Erzählungen von Thomas Wolfe hervorgeht, sind es die ausgesprochen lyrischen Passagen, die Benn an der amerikanischen Prosa faszinieren, die zu seiner Zeit (ebenso wie die Gattung Roman selbst) mit Realismus gleichgesetzt und damit gegenüber hoher Kunst abgewertet wurde.

Der Roman, [...] drüben gewinnt er noch einmal großen Stil, in Faulkner, Dos Passos, Wolfe -: jede ihrer Seiten rafft und splittert in hohen Pressen und Fontänen die Erde, das Gewebe aus Erde, noch einmal zusammen, dann lassen sie es sinken über Gräber, über Glücke, in Schatten.

Eigentümlich wie bei diesen Romanciers Lyrik entsteht! In diesen zu Norm und Typik drängenden Romanen, Großstadtromanen, zwischen konzentrierten Asphaltdarstellungen, Citysachlichkeiten, Beziehungsnüchternheiten, fast statistisch -: plötzlich steigt ein Satz an, hebt sich über die Erde, löst sich, schwebt, schweigt ins Tiefe, ins Atemlose. Sätze reiner Lyrik!²³

Hier haben wir bereits *in nuce* eine Charakterisierung von Benns späterer »Großstadt- und Bewußtseinspoesie«²⁴ mit ihrem unverbundenen Nebeneinander melodischer und nüchtern-sachlicher Passagen, einem Nebeneinander von Lyrischem und Epischen. Wie wichtig diese Konzeption für Benn ist, zeigt sich daran, daß er sie, wenig variiert, 1945 in einem Brief an Oelze wiederholt, jetzt dezidiert mit der Absicht, seinen neuen Gedichttyp zu legitimieren, den er ihm mit der Übersendung der 14 in Landsberg bis 1944 entstandenen Texte, den erstmals so genannten »Statischen Gedichten«, vorstellt.

Bei den Amerikanischen Romanciers (z. B. dos Passos) finden Sie ähnliches: plötzlich im Text ein Lebenslauf, ganz für sich stehend, nur als Ausdruck u. Kurve, als – Ranke (»nach Rankengesetz«). Man könnte sogar *statistisches Gedicht* sagen. In dieser Richtung liegt meinem Gefühl nach etwas echt Modernes.²⁵

²³ BSW IV, S. 217f.

²⁴ Vgl. Gottfried Willems: Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik seit 1965, Tübingen 1981.

²⁵ Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 377.

Beide Passagen konvergieren in der Verwendung organischer und ornamentaler bzw. technischer Metaphorik – Ranke, Kurve – und verweisen auf den Gedichttext »Statische Gedichte« (I/224) selbst. Eigentümlich berührt hier die Konkurrenz bzw. die provozierte Konfundierung von »statistisch« und »statisch«, entbehrt aber nicht der Logik. Wie das statische Gedicht aus dem statistischen, d. h. dem nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit, zufällig, aus der epischen Umgebung auftauchenden Gedicht, hervorgeht, so geht hier das Lyrische aus dem Roman hervor. Andererseits vermittelt der Doppelsinn von Kurve als a) Ranke und b) geometrische Figur zwischen statisch und statistisch, verweist auf das Gemachte, das medial Vermittelte des Gedichts, das sich an der unterschiedlichen Länge der Verszeilen graphisch als Kurve zeigt. Die Betonung des Visuellen in der modernen Lyrik, die Benn in seinem Vortrag über »Probleme der Lyrik« an der regelmäßigen Abfolge der Verse und Strophen verdeutlicht,²⁶ kommt also viel intensiver zur Anschauung im metrisch nicht geregelten, dem freien Vers, der in letzter Konsequenz ganz unterschiedlich die gesamte Fläche des Papiers als Unterlage der Schrift beanspruchen kann. Rückblickend könnte man geradezu bedauern, daß die Nähe zur Bedeutung »statistisch« im Wortgebrauch von »statisch« in der Benn-Philologie verloren gegangen ist, »statisch« ideologisch so aufgeladen ist, daß seine Herkunft aus dem »neuen sachlichen Gedicht« unkenntlich geworden ist.

Zur Veranschaulichung dieser neuen »sachlichen Gedichte[,] [die auch] in einem Essayband stehn [könnten]«²⁷ – zu ihnen rechnet Benn »1886« (II/75) – möchte ich einen Ausschnitt aus Dos Passos vorstellen, und zwar »Auf den Trümmern. Roman zweier Kontinente«, erschienen 1932. Dieser eingedeutschte Titel verschleiern aber, daß es sich um den Titel »1919« handelt,²⁸ womit die Korrespondenz zu »1886«, zur Jahreszahl als Überschrift – hier des Romans, dort des Gedichts – offensichtlich wird. Dos Passos' Roman behandelt die Konfrontation zweier Kontinente, Europa und Amerika, durch den ersten Weltkrieg. Einer der eingestreuten Lebensläufe ist der des amerikanischen Präsidenten

²⁶ Probleme der Lyrik, in: BSW VI, S. 41.

²⁷ Wie Anm. 25.

²⁸ John Dos Passos: Auf den Trümmern. Roman zweier Kontinente. Titel der amerikanischen Ausgabe: 1919 [erschienen 1930]. Deutsch von Paul Baudisch, Berlin 1932.

Woodrow Wilson, die Benn besonders angesprochen haben wird, da dieser aus einem protestantischen Pfarrhaus stammte:

MISTER WILSON

In dem Jahre, in dem Buchanan Präsident wurde, kam
Thomas Woodrow Wilson
als der Sohn einer Pfarrerstochter zur Welt,
im Pfarrhaus von Staunton im Tal von Virginia; altes schot-
tisch-irisches Blut; der Vater war gleichfalls protestantischer
Pfarrer und lehrte Rhetorik an theologischen Seminaren;
die Wilsons lebten in einer Welt der Worte, die durch zwei
Jahrhunderte kalvinistischer Geistlichkeit zu einem unwider-
sprechlichen Firmament verkettet waren,
Gott war das Wort,
und das Wort war bei Gott.
Dr. Wilson, ein angesehener Mann, der sein Heim und seine
Kinder und gute Bücher und seine Frau und eine korrekte Syntax
liebte und der täglich bei der häuslichen Andacht sich mit Gott
unterhielt,
erzog seine Söhne
zwischen Bibel und Wörterbuch.²⁹

Die deutsche Übersetzung und der Druck geben nur ungenügend wie-
der, wie hier die Prosa durch die variierenden Zeilenlängen bereits einer
versöhnlichen Struktur unterworfen wird. Diese ist im Abschnitt über
den Friedensschluß in Versailles durch die Kurzzeilen, die nur jeweils den
Namen der drei Mächtigen enthalten, besonders prägnant: hier ergeben
sich Kurve und Ranke unmittelbar aus dem Schriftbild.

Am 18. Januar 1919 versammelten sich inmitten eines Gewirrs
von Uniformen, Diplomatenhüten, goldenen Schnüren, Orden,
Epauletten, Ehrenzeichen und Medaillen die Hohen Vertrag-
schließenden Parteien, die alliierten und verbündeten Mächte im
Salon de l'Horloge am Quai d'Orsay, um den Frieden zu diktieren,
aber die Vollversammlung der Friedenskonferenz war ein zu
öffentliches Forum, deshalb schufen
die Hohen Vertragschließenden Parteien
den Rat der Zehn, begaben sich in den Gobelinsaal und be-
gannen, umgeben von Rubens' *Geschichte der Maria de Medici*,
den Frieden zu diktieren.

²⁹ Ebd., S. 271.

Aber der Rat der Zehn war ein zu öffentliches Forum,
deshalb schufen sie den Rat der Vier.

Orlando fuhr wütend nach Hause,
und nun waren sie zu dritt:

Clemenceau,
Lloyd George,
Woodrow Wilson.

Drei alte Männer mischen die Karten,
teilen:

Rheinland, Danzig, Polnischer Korridor, Ruhrgebiet, Selbst-
bestimmung der kleinen Nationen, Saargebiet, Völkerbund,
Mandate, Mesopotamien, Freiheit der Meere, Transjordanien,
Schantung, Fiume und die Insel Yap.

Maschinengewehrfeuer und Brandstiftung,
Hungersnot, Läuse, Cholera, Typhus, Erdöl, –
das waren die Trümpfe.

Woodrow Wilson glaubte an den Gott seiner Väter,
[...].

Am 19. April kaperten ihn der schlauere Clemenceau und der
schlauere Lloyd George für ihren kleinen gemütlichen Drei-
Männer-Skat, den sie den Rat der Vier nannten.³⁰

[...]

Was hier vorliegt sind Wiederholungen und Reihungen, im Wechsel
syndetisch und asyndetisch, auf der Ebene der (zumeist artikellosen)
Nomina und einander entsprechender Satzteile; Synekdochen (»inmitten
von Ehrenzeichen und Medaillen [...] versammelten sich«), diskordante
Aufzählungen nach dem Muster des semantischen Zeugmas (»Hungers-
not, Läuse, Cholera, Typhus, Erdöl«), schließlich travestierende Meta-
phern (»drei alte Männer mischen die Karten«) im Verein mit entlarven-
den Understatements (»kleiner gemütlicher Drei-Männer-Skat«).³¹ Dieser
rhetorischen Muster bedient sich Benn nicht nur in »1886«, sondern, wie
deutlich geworden sein dürfte, auch in »Chopin«. (»Luna, Cephir, Chrys-
alide«; »Zola, Ibsen, Hauptmann sind unerfreulich«; »Schneider-Creuzot,
Krupp-Stahl, Putiloff«³². – »Nach England reiste er mit drei Flügeln: /
Pleyel, Erard, Broadwood, / spielte [...] / bei Rothschilds, Wellingtons,

³⁰ Ebd., S. 277f.

³¹ Sollte auch Benns szenische Dichtung »Drei alte Männer« (1948) noch ein später Reflex
auf Dos Passos sein? Vgl. BSW VII/1, S. 100–129.

³² »1886«, vgl. BSW II, S. 78 und BSW V, hier S. 158 und 159.

im Strafford House / und vor zahllosen Hosenbändern«).³³ Die genannten Textstrategien sind übrigens sämtlich solche, die Freud als Techniken zur Witzerzeugung behandelt,³⁴ in Benns Gedicht »Clemenceau« heißt es denn auch expressis verbis: »Witzig ist folgender Dialog: [...]«. ³⁵ Und als Quintessenz des »Stils der Zukunft« wird Benn später das »Verblüffende« herausstellen, »bei dem Sie am Schluß selber lachen«. ³⁶

Wenn Benn im Anschluß an die Erwähnung von Dos Passos an Oelze schreibt: »Die Herkunft des amerikanischen Romans aus dem Journalismus ist evident, aber in einigen Exemplaren ist Grosses erreicht«, ³⁷ dann gilt eben das für seine Gedichte im »journalistischen Stil«³⁸, mit dem Unterschied, daß er hier auf bereits vorgeprägtes Material³⁹ zurückgreift,

³³ »Chopin«, BSW I, S. 180.

³⁴ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, in: Sigmund Freud, Gesammelte Werke. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte hg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Frankfurt a.M. 1960, hier Bd. VI, S. 1–285, bes. S. 42–46. Das tertium comparationis ist der Kontrast, die Diskordanz, die überraschende Verknüpfung, die etwa beim Witz das Lachen entbinden.

³⁵ BSW II, S. 126.

³⁶ Vgl. »5. Der Stil der Zukunft«, in: Doppelleben, BSW V, S. 170.

³⁷ Brief Benns an Oelze vom 3. 4. 1944, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 357.

³⁸ Als solche Gedichte bezeichnet Benn explizit »1886« und »Clémenceau« in seinem Brief an Oelze vom 16. 7. 1952, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 142.

³⁹ Hier kann Benn an seine Theorie des lyrischen Ichs bzw. an seine Theorie des Wortes mit »Wallungswert« anknüpfen (»Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete – allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie mehr. Astarte, Geta, Heraklit – allerdings Notizen aus meinen Büchern, aber wenn ihre Stunde naht [...]«, in: Lebensweg eines Intellektualisten, BSW IV, S. 180 und Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 26). Unter dem Aspekt des Journalistischen bzw. des »Stils der Zukunft« steht nun die Heterogenität des vorgeprägten Sprachmaterials im Vordergrund. So fügt Benn den traditionell »sinn- und stimmungsgeschwängerten, seltsam geladenen Worten« (der Position von 1923) in den »Problemen der Lyrik« folgende Ergänzung hinzu: »Aber auch die Slang-Ausdrücke, Argots, Rotwelsch, von zwei Weltkriegen in das Sprachbewußtsein hineingehämmert, ergänzt durch Fremdworte, Zitate, Sportjargon, antike Reminiszenzen, sind in meinem Besitz. Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus näher steht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette [...] – dies Ich arbeitet an einer Art Wunder, einer kleinen Strophe, [...] arbeitet an einer Ellipse, deren Kurven [!] erst auseinanderstreben, aber dann sich gelassen ineinander senken« (Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 26, 30f.). Vgl. hierzu Willems (Großstadt- und Bewußtseinspoesie [wie Anm. 24], S. 103): »Montagekunst ist also immer von der Vorgeprägtheit, Heterogenität und Bruchstückhaftigkeit des Materials und der Schroffheit seiner Fügung gekennzeichnet«.

um sein von ihm selbst als *neu* eingestuftes lyrisches Verfahren⁴⁰ von Montage und Collage zu praktizieren. Oelze, Benns ›Referent für das Englische‹, liefert ihm später die literaturgeschichtliche Einordnung und Anerkennung seines Verfahrens: daß das Gedicht »1886« in die für 1949 zum Druck vorbereitete Sammlung der »Statischen Gedichte« aufgenommen werden müsse, Benns erste Nachkriegspublikation in Deutschland, sei schon deshalb notwendig, »um den Deutschen zu zeigen, daß wir Eliot nicht zu importieren brauchen, weil wir diesen Stil viel grossartiger im eignen Lande haben«. ⁴¹

In wie weit Benn sich mit den Montageverfahren Eliots auseinandergesetzt hat, ist wohl kaum zu ermitteln. Sein Gedichtzyklus »The Waste Land« (1922) lag jedenfalls in der Übersetzung von Ernst Robert Curtius seit 1927 vor.⁴² Allerdings hätten sich damals nur »fünf oder sechs Leser« dafür interessiert, so Curtius in der »Der Monat« 1948.⁴³ »Mein Versuch, T. S. Eliot in Deutschland einzuführen, wurde so schnell und gründlich vergessen, daß Eliot zwanzig Jahre später neu entdeckt werden mußte«, konstatiert Curtius in seinem Artikel »T. S. Eliot und Deutschland«, ⁴⁴ Da »Der Monat« zu den von Benn regelmäßig gelesenen Zeitschriften gehört, könnte er sich an den von Curtius namhaft gemachten polyglotten Elementen und der Technik des fragmentierten ›Konversations-Gedichts‹ orientiert haben.⁴⁵ Das Dezemberheft von 1948 brachte zudem aus Anlaß der Verleihung des Nobelpreises einen Leitartikel von Edouard Roditi⁴⁶ und zahlreiche Übersetzungen Eliotscher

⁴⁰ Obwohl Benn konzidiert, daß »Chopin« »mehr ein Gedicht im lyrischen Sinne« sei und damit »alt im Stil«, betont er dezidiert das Neue daran: »allerdings bei mir neu: Oktober 1944«. Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 377.

⁴¹ Vgl. den Kommentar der Herausgeber zum Brief an Oelze vom 7. 7. 1949. Der Gegenbrief Oelzes datiert vom 13. 8. 1949. Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 223 und S. 335 f.

⁴² Sie wurde 1951 wiederveröffentlicht. T. S. Eliot: Das wüste Land. Englisch und deutsch. Übersetzt von Ernst Robert Curtius. Mit einem Vorwort von Hans Egon Holthausen, Frankfurt a. M. 1951.

⁴³ Ernst Robert Curtius: T. S. Eliot und Deutschland, in: Der Monat 1 (1948), Heft 3 (Dezember), S. 72–75, hier S. 72.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 73.

⁴⁶ Edouard Roditi: T. S. Eliot. Nobelpreis für Literatur 1948. Persönlichkeit und Werk, in: Der Monat 1 (1948), Heft 3 (Dezember), S. 49–59.

Texte. Dazu gehört die erste Strophe aus »The Love Song of J. Alfred Prufrock« (1917), ein Text, der auf Grund der wiederholten Sinnfrage eine Nähe zu Benn erkennen läßt.

Laß uns denn gehen, du und ich,
Wenn der Abend sich ausgebreitet gegen den Himmel legt
Wie ein Patient im Ätherrausch auf einen Tisch;
Laß uns gehen, durch gewisse halbverlassene Straßen,
Flüsternde Zufluchten
[...]
Straßen gewunden wie ein verworrener Beweis
Absichtlicher Tücke,
Die dich zu der *überwältigenden Frage* führen ...
Oh, frage nicht, »Was ist es?«
Laß uns gehen und unseren Besuch machen.⁴⁷

Benn seinerseits demontiert das erlesene »Qui sait?« (I/76f.) seiner früheren 8-zeiligen Strophe ironisch mittels der Fragetechniken der späten Gedichte: »Die Frage der Fragen! Aber kein Besinnlicher / fragt sie mehr – / Renaissancereminiszenzen« heißt es in »Stilleben« (I/250), »Fragen! Fragen!« in »Teils-teils« (I/317). Vor allem in »Satzbau« wird die einstige Sinnfrage als die nach dem Satzbau zugleich erledigt und mit »Überwältigend unbeantwortbar!« (I/238) beschieden. Sollte sich also »Satzbau« als ironische Replik auf T. S. Eliot lesen lassen? Korrespondiert nicht auch die erste Zeile »Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab« mit der »neue[n] große[n] Woge von Frömmigkeit«, die Benn über den Erdteil gehen und von Eliot mitgetragen sieht?⁴⁸

⁴⁷ Ebd., S. 50 (meine Hervorhebung). Roditi zitiert deutsch und englisch, der entsprechende Vers Eliots lautet: »To lead you to an overwhelming question«. Da Benn bekanntlich kein Englisch konnte, war er auf die Rezeption von Übersetzungen angewiesen.

⁴⁸ »3. Das Religiöse und die Demut«, in: Doppelleben, BSW V, S. 166. Bei aller wechselseitigen Reverenz – Eliot und Benn zitieren sich gegenseitig in ihrer theoretischen Prosa (vgl. die Nachweise durch Holger Hof u. a. im Kommentar zu den »Problemen der Lyrik« [BSW VI, S. 363 ff.] sowie Eliots Würdigung von Benn in seinem Vortrag über »The three Voices of Poetry«) – war die Katholizität Eliots ein Grund für Benn, auf Distanz zu gehen. Dafür sprechen auch die ironischen Kommentare Benns zum snobistischen Auftreten von Eliot in den Briefen an Oelze (passim). Hof vertritt sogar die These, daß auf Grund der intertextuellen Abhängigkeiten zu Eliot sich die »Probleme der Lyrik« als Gegenschrift Benns zu Eliot lesen lassen. Vgl. Holger Hof: Montagekunst und Sprachmagie. Zur Montagetechnik in der essayistischen Prosa Gottfried Benns, Wiesbaden 1991, S. 370 und Brief Benns an Oelze vom 8. 2. 1954, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 196f. und 350 (Kommentar).

Benn ist sich jedenfalls mit seiner Kreation des statistischen bzw. sachlichen Gedichts von 1944 bewußt, »etwas echt Modernes«⁴⁹ geschaffen zu haben. Von den 14 Gedichten der Sammlung von 1945, zum ersten Mal »Statische Gedichte« genannt,⁵⁰ sind 8 in der neuen ungereimten prosanahen Form gehalten. Die Herkunft dieses neuen Gedichttyps aus der Prosa ist noch bis zum späten Porträt-Gedicht »Teils-teils« (I/317) zu verfolgen, das einerseits als Selbstporträt an die versifzierten Lebensläufe von Chopin über Rembrandt bis Shakespeare⁵¹ anknüpft, andererseits direkt aus der Prosa, nämlich einem eigenen Brief Benns an Hans Egon Holthusen, mit Hilfe des Montageverfahrens komprimiert erscheint.

Ich habe ja ein ausgesprochenes Faible für das Pfarrhäusliche, obschon ich mich soweit davon entfernte. In meinem heimatlichen gab es keinen Chopin, es war völlig amusisch, mein Vater hat nie in seinem Leben ein Buch gelesen, einmal, Anfang des Jahrhunderts, war er in Berlin im Theater gewesen, in Wildenbruchs »Haubenlerche«, erinnere ich mich.⁵²

In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs
wurde auch kein Chopin gespielt
ganz amusisches Gedankenleben
mein Vater war einmal im Theater gewesen
Anfang des Jahrhunderts
Wildenbruchs »Haubenlerche«
davon zehrten wir
das war alles (I/317).

Die Geburt der Poesie aus der Prosa wird übrigens im Einzeltext selbst immer wieder neu vollzogen, indem Benn z. B. Theoretiker-, Erzähler-, Chronistenfiguren einführt, die sachlich oder im Präteritum episch raffend darstellen, ehe sich das lyrische Innwerden des Moments, der Stunde, präsentisch einstellen kann. In »Teils-teils« wird dieser Moment durch das deiktische »Heute noch«⁵³ angezeigt, ein Aufruf zugleich zum »Carpe diem«, dessen Vergegenwärtigung über drei Strophen anhält,

⁴⁹ Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 377.

⁵⁰ Vgl. hierzu Harald Steinhagen: Die Statischen Gedichte von Gottfried Benn (wie Anm. 4), S. 53–57.

⁵¹ BSW I, S. 180 und 229.

⁵² BSW I, S. 569f.

⁵³ »Heute noch in einer Großstadtnacht / Caféterasse / Sommersterne« (I/317).

ehe in der Schlußstrophe mit den Partizipia »hingeblickt, hingestrichen, / [...] / abgesunken« (I/318) die Rückkehr in die Erzählfiktion erfolgt. Es entstehen auf diese Weise Kreis- oder Rahmenkompositionen, in denen entweder die lyrischen oder die epischen Passagen umgrenzt bzw. eingeschlossen werden. Das Prinzip, Episches und Lyrisches als Relation präsent zu halten, ist auch in den Gedichtzyklen mit drei oder sechs Einzelgedichten wirksam (z. B. »Verzweigung I–III« [I/277] oder »Spät I–VI« [I/309]), wobei sich Benn dann sogar gestattet, in den lyrischen Partien wieder zur gereimten und metrisch geregelten Strophe zurückzukehren. In seinem Schlußgedicht »Kann keine Trauer sein« (I/7) hat er sie dann endgültig als Mittelstrophe, sechszeilig und stanzenähnlich, eingeklammert, ihr das jambische Maß zwar gelassen, sie aber des Reims entkleidet, entsprechend der Botschaft des Gedichts, daß kein *sentiment*, keine Trauer sein kann. Das ist die Vollendung des Programms von 1944: »Sie beobachten ja wohl auch ohne meinen Hinweis, dass mir daran lag, neue Themen, neue Wirklichkeiten in die fade deutsche Lyrik zu bringen, fort von Stimmung u. Sentiments zu Gegenständen«, die neuen sachlichen Gedichte seien auch Lyrik, so sähe sie heute sogar *vornehmlich* aus, so sei sie echt, hatte er gegenüber Oelze erklärt.⁵⁴ 1950, angesichts der Gedichtsammlung, die dann unter dem Titel »Fragmente« herauskam, hat sich Benns Einsicht in die Lage wie folgt verschärft: »Vergessen Sie nicht: die edle einfältige Lyrik fasst das Heute in keiner Weise. Selbst Wiegenlied, selbst Orplid wären, ins Heute projiziert, nicht ehrlich u. echt. Wir sind böse u. zerrissen u. das muss zur Sprache kommen«.⁵⁵

Die Einwanderung des Epischen ins Gedicht als Strategie der Entlyrisierung muß noch einmal akzentuiert werden, weil damit eine Aufhebung der starren Gattungsgrenzen verbunden ist. Das Gedicht erfährt eine Öffnung, indem sich die Gattungen wechselseitig perspektivieren, vor allem wenn mit dem Rückgriff auf das Journalistische auch Dialogfetzen und andere Strukturen simulierter Mündlichkeit einmontiert werden; so etwa wenn Schubert- (»1886«) und Chopinzitate aufgerufen werden oder »die Rubrik / »Der Leser hat das Wort« (»1886«) als Verszeile eingefügt wird.⁵⁶ Das sind metapoetische, autoreferentielle Techni-

⁵⁴ Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 377f.

⁵⁵ Brief Benns an Oelze vom 27. 7. 1950, in: ebd., Bd. II/2, S. 54.

⁵⁶ Vgl. BSW I, S. 181 und Bd. II, S. 76 und 77.

ken, eine Montage, die auf ihr eigenes Montiertsein aufmerksam macht, eine Technik, die man ruhig bemerken soll, wie Benn 1949 in seiner Charakterisierung des »Roboterstils« ausführt.⁵⁷ Diesen treibt Benn später in der simulierten Überschreitung auch der Mediengrenzen auf die Spitze: der Schlager, der Song als Form sekundärer Oralität ironisiert als Lied im Lied (und noch dazu in der Fremdsprache) den traditionellen Begriff von Lyrik überhaupt: »Little old lady / in a big red room / little old lady – / summt Marion Davies« (I/311).

Benns lyrisches Programm von 1945 heißt, »fort von Stimmung und Sentiments zu Gegenständen«. Daß damit konkrete Gegenstände und zugleich ein räumlich und zeitlich genau bestimmbarer Anlaß für die Gedichtentstehung benannt werden können, möchte ich am Beispiel »Nasse Zäune« zeigen.

Nasse Zäune [1944]

Nasse Zäune
über Land geweht,
dunkelgrüne Stakete,
Krähenunruhe und Pappelentblätterung
als Umwelt.

Nasse Zäune,
Gartenabgrenzung,
doch nicht für Abkömmlinge
der berühmten Tulpe Semper Augustus,
die Paris im 17. Jahrhundert mit unerhörten Preisen
bezahlte,
oder die Hyazinthe »Bleu Passe«
(1600 fl. anno 1734),
man trug seinen Namen in ein Buch ein,
erst mehrere Tage später
führte einen ein Gartendirektor vorbei –,
vielmehr für die alten bewährten Ranunkeln Ostades.

⁵⁷ Vgl. Doppelleben, BSW V, S. 168.

Nasse Zäune,
 Holzfäulnis und Moosansatz
 in der Stille der Dörfer,
 kleine Ordnungszeile
 über Land geweht,
 doch Schnee und Salze sammeln sich,
 rinnen Verfall –
 die alten Laute. (II/125)

Oelze ließ sich offenbar auf Grund der kunsthistorischen Anspielungen dazu verführen, das Gedicht (ebenso wie »September« [I/193]) als inspiriert durch ein Gemälde aufzufassen. Benn belehrt ihn eines Besseren:

Kein Altdorfer oder Breughel! Habe keinen hier. Der Zaun steht vor meinem Fenster in der Lehmannstrasse u ich betrachte ihn täglich, u. der September war in den kleinen Gärten u Feldern, 5 Minuten von unserer Wohnung hier, »hinten raus«, wie wir sagen, wenn wir spazieren gehen,: da waren die Balsaminen u. Kürbisse u. auch die Maurergesellen, die an einem Hausgrund bauten.⁵⁸

Also: das alltäglich Gesehene, die kleinen, minoren, abjekten Gegenstände (»hinten raus«), die einfachen Leute, die indigenen, heimischen Pflanzen (Ranunkeln, Kürbisse).⁵⁹ Die Dreiteiligkeit des Baus folgt der

⁵⁸ Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 378.

⁵⁹ Den Blick auf den Hinterhof kultiviert Benn nach Kriegsende auch aus der Wohnung in der Bozenerstr. 20: »Ich habe jetzt einen Ofen in meinem Boudoir, dem hinteren Zimmer, auf den Hof gehend, in dem Regen [!], eine letzte Hortensie u. ein leerer Kaninchenstall ihrerseits die Identität mit der Zeit zum Ausdruck bringen«. Brief Benns an Oelze vom 2. 12. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 9. Zur Wiederholung dieses Blickmotivs siehe auch »Die Stimme hinter dem Vorhang« (1951), BSW VII/1, S. 536 (Kommentierung). Über diesen Blick auf die niederen Gegenstände bzw. eine »Poesie des Allernächsten« hat Hans Magnus Enzensberger die Nähe zwischen Gottfried Benn und Williams konstruiert. Er widmete diesem ein Abschiedsgedicht, das dem Muster von Benns Porträt-Gedicht auf Chopin folgt: »Envoi (für William Carlos Williams, gestorben am 6. März 1963«), vgl. besonders die Strophen: »Keine »repräsentative Figur«: / Landarzt in Rutherford, New Jersey. / Keine Galadiner chez Kennedy: / eine Holzveranda, / »mit einem Blaugrün bemalt, das mir, / verwaschen, vergilbt, besser gefällt / als alle anderen Farben.« [...] mit seinen achtzig Jahren, / sah er in seinem Hinterhof mehr / als ganz New York über zwölf Kanäle: / Hühner und kranke Leute, / das Licht und die Finsternis. // Nahm die Brille ab: / »Die Pflaumen im Eisschrank so süß und kalt« und / »Der Schritt des Alten, der Dünger sammelt, / ist majestätischer / als der von Hochwürden am Sonntag.« Auch wenn sich Dieter Lamping von der hier hergestellten frappierenden Nähe

eben beschriebenen Rahmenstruktur: die lyrisch gehaltenen Anfangs- und Schlußstrophen werden durch die anekdotisch-erzählende Mittelstrophe voneinander getrennt und episch perspektiviert: »man bezahlte, trug seinen Namen ein, der Direktor führte einen«. Gleichzeitig werden die *realia* – nasse Zäune – durch historische *exempla* kontrastiert, aber auch ergänzt und angereichert: denn auch der Blick auf die Geschichte bleibt im niederen, sprich: ökonomischen Bereich (Verfall der Währung »Blume«), zeichnet eine Bewegung von oben nach unten, vom Erhabenen – »Semper Augustus« – zum Derb-Proletarischen nach (Ostade als der Maler der Bauern und kleinen Leute). Die Erwähnung der Namen und des Buches führen unbeschadet ihrer Spezifik und Konkretheit ein selbstreferentielles und poetologisches Moment ein, das die letzte Strophe mit »kleine Ordnungszeile« aufgreift: nasse Zäune bzw. die unterbrochene Struktur der Stakete werden zum Bild für die Schrift- und Gedichtzeile. Die Wahrnehmung von Ordnung als Struktur beruht auf der durch die Nässe intensivierten optischen Kontur. Daß diese freien Verse massiv an die visuelle Wahrnehmung appellieren, zeigt der Schluß: Mit der – ironisierenden – Nennung der »alten Laute« bricht das Gedicht ab, d. h. die Laute werden nicht etwa »laut«/hörbar durch das Klangphänomen des Reims.

Ich bin mir bewußt, daß ich meinen Gedichtkommentar an der imagistisch-objektivistischen Lyrik von William Carlos Williams orientiert habe. Deren Gegenstände sind die des Alltags, die vor allem visuell vergegenwärtigt und von Deutungselementen bewußt frei gehalten wer-

zwischen den Generationsgenossen und Arzt-Kollegen Benn und Williams unbeeindruckt zeigt und vielmehr deren Problematik herausstellt, die in den unterschiedlichen lyrischen Traditionslinien und vor allem in der historischen Differenz von über 30 Jahren liegt, so zeigt Enzensberger doch, daß Benn mit seinem neuen prosanahen Gedichttyp an seine eigenen lyrischen Anfänge anknüpft, etwa den freien Vers in der Sammlung »Morgue«, und damit eine Traditionslinie wieder aufnimmt, zu der Benn selbst Detlef von Liliencron (I/290) zählt, während Hans Hennecke auf Otto zur Linde aufmerksam macht. Diese Traditionslinie läuft dem Imagismus parallel, wie Hennecke gesehen hat, und war als Folge der Selbstisolation des Dritten Reiches unterbrochen worden. Vgl. Hans Hennecke: Die Sprache der deutschen Lyrik I. Zu den Neuerscheinungen der letzten Jahre, in: Europäische Revue 14.2 (1938) S. 721–725, S. 723 f. – Hans Magnus Enzensberger: William Carlos Williams: Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte. Amerikanisch und Deutsch. Übersetzt und hg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a.M. 1963, S. 172 und 182. – Dieter Lamping: William Carlos Williams, deutsch. Zur Rezeption moderner amerikanischer Lyrik in Deutschland, in: arcadia 29 (1994) S. 43–57.

den, entsprechend der Maxime: »Say it! No ideas, but in things«.⁶⁰ Die Fokussierung auf den optischen Sinn führt hier zu einer Bevorzugung nasser Gegenstände als Bildmotiv, da die nasse Oberfläche die Konturen verschärft oder ein Funkeln, Glänzen und Glitzern – alles Lichtwirkungen – verursacht. Der rote Schubkarren in Williams berühmtem Gedicht »The Red Wheelbarrow« (1923) ist »glasiert vom Regen / naß«,⁶¹ Ezra Pounds bekanntestes Image »In a Station of the Metro« (1916) lautet: »The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough«.⁶² Das Visuelle ist auch Metapher für den Rezeptionsvorgang: Die intensive Wahrnehmung des realen bzw. poetisch aufbereiteten Gegenstands soll zu einem Innwerden, einer plötzlichen Erleuchtung führen. Dafür verwendet Williams die Formulierung »glimpses«, Blicke, welche den Epiphanien bei James Joyce entsprechen.⁶³ Damit in eigentümlicher Weise übereinstimmend berichtet Oelze, daß sich ihm das Gedicht »Nasse Zäune« erst im zweiten Ansatz, dann aber »blitzartig« erschloß, »ein wunderbares Gedicht [...], – die letzten 8 Zeilen ein Zauber«.⁶⁴ Die Neuartigkeit von »Nasse Zäune« ließ selbst Benn zögern, es für den Gedichtband »Statische Gedichte« vorzuschlagen, und tatsächlich wurde es erst im Nachlaßband »Primäre Tage« von 1958 zum ersten Mal veröffentlicht.⁶⁵ Obwohl Benn und Williams oft in einem Atemzug genannt werden, da sie derselben Generation angehören und beide Dichter-Ärzte sind, wird Benn Williams, der übrigens in seiner reichen Lyrikproduktion niemals den Reim verwendete, kaum gekannt

⁶⁰ So das Motto von Williams. Vgl. die instruktive Darstellung zu Williams bei Hans H. Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne*, 2 Bde., Würzburg 2005, hier Bd. 2, S. 101–113, Zitat: S. 113.

⁶¹ So lautet die Übersetzung der Zeile »glazed with rain / water« durch Hans Magnus Enzensberger und William Carlos Williams: *Die Worte, die Worte, die Worte*, »Der rote Handkarren«, S. 83.

⁶² »Die Erscheinung dieser Gesichter in der Menge; / Blütenblätter an nassem, dunklem Zweig«. Zweisprachig zitiert bei Edouard Roditi: *Der Fall Ezra Pound oder die Grenzen der ästhetischen Wertschätzung*, in: *Der Monat* 1 (1949), Heft 10 (Juli), S. 107–113, hier S. 109.

⁶³ Siehe hierzu Hiebel (wie Anm. 60), S. 104.

⁶⁴ Brief Benns an Oelze vom 7. 7. 1949, in: Gottfried Benn. *Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze* (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 223f. und Kommentar S. 336. Der Gegenbrief Oelzes datiert vom 13. 8. 1949.

⁶⁵ Gottfried Benn: *Primäre Tage. Gedichte und Fragmente aus dem Nachlaß*, hg. von Max Niedermayer und Marguerite Schlüter, Wiesbaden 1958, S. 45.

haben. Eine Verbindung zum Imagismus ergibt sich allerdings über die lyrische Adaptation des Japanischen Haiku. Daß die erste Strophe von »Nasse Zäune« Züge des Haiku aufweist, ist offensichtlich. Diese Form aber war Benn spätestens seit den Nachdichtungen chinesischer und japanischer Lyrik durch Klabund bekannt (entstanden 1915).⁶⁶ In einem Brief an Oelze von 1950 äußert Benn überdies: »Ich merke, dass ich zur Zeit im japanischen Stil dichte«.⁶⁷ Vielleicht kam Oelze hier eine besondere Vermittlerfunktion zu, denn, beinahe zweisprachig, war er ein guter Ezra Pound-Kenner und wurde mehrfach zu einem Essay über Pound aufgefordert.⁶⁸

Wenn auch keine direkten Zeugnisse für eine Beeinflussung Benns durch den Imagismus oder Ezra Pound vor 1949 gefunden werden können, so existiert doch eine theoretische Schrift, die hier vermittelt haben könnte. Ich meine Hans Henneckes poetologisches Programm von 1938, das in der »Europäischen Revue« erschien und dem passionierten und versierten Zeitschriften-Leser Gottfried Benn nicht entgangen sein dürfte, zumal ihm der Autor, ein ausgewiesener Kenner der englischen und nordamerikanischen Literatur, bekannt war.⁶⁹ Der als Rezension getarnte Aufsatz ist, laut Jordan, »der wohl offenste und ausländischen Anregungen aufgeschlossenste poetologische Beitrag, der im Deutschland jener Zeit veröffentlicht wurde [und] zeugt von dem Bedürfnis nach einer gelockerten, sich der Alltagssprache nähernden Verssprache mit [...] abgesenktem Ton«.⁷⁰ Hennecke beklagt die mangelnde Vermittlung ausländischer Poesie nach Deutschland. Der Name Pounds, der mit

⁶⁶ LI-TAI-PE. Nachdichtungen von Klabund, Frankfurt a. M./Wiesbaden 1956.

⁶⁷ Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 45. Diese Äußerung Benns vom 2. 7. 1950 korrespondiert mit der von Roditi genannten Nähe zwischen Pound und den japanischen Dichtern, in: Der Fall Ezra Pound (wie Anm. 62), S. 109.

⁶⁸ Brief Oelzes an Benn vom 2. 6. 1952, siehe Kommentar zu Brief Nr. 595, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 331.

⁶⁹ Hans Hennecke: Die Sprache der deutschen Lyrik I. Zu den Neuerscheinungen der letzten Jahre (wie Anm. 59). Benn äußert sich anerkennend gegenüber Max Niedermayer über Hennecke: »Hennecke ist ein guter Mann, der mir schon vor Jahren, im Krieg, durch gute Essays auffiel«, in: Gottfried Benn: Briefe an den Limes Verlag 1948–1956, in: Gottfried Benn: Briefe, Bd. 8, hg. und kommentiert von Marguerite Valerie Schlüter und Holger Hof, mit einem Nachwort von Marguerite Valerie Schlüter, Brief vom 15. 3. 1951. Stuttgart 2006, S. 97.

⁷⁰ Lothar Jordan: Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik im deutschen Sprachraum 1920–1970. Studien zu ihrer Vermittlung und Wirkung, Tübingen 1994, S. 64.

seinem Imagismus bereits 1912 hervorgetreten war, taucht in den 30er Jahren in Deutschland kaum auf. Hinsichtlich Pounds »phanopoetischer« Dichtung⁷¹ und hinsichtlich Williams als Vertreter des realistischen amerikanischen Gedichts besteht zur Schaffenszeit Benns um 1944 bereits ein Rezeptionsdefizit von etwa 30 Jahren. Als Lyriker wirklich bekannt war eigentlich nur Walt Whitman. Hennecke also entwirft das Programm eines Paradigmenwechsels in der deutschen Lyrik, weg von der »stilisierten Kunstsprache« (für die Stefan George, Hofmannsthal und Rilke stehen) hin zu einer »Alltagssprache«, hin also

- zum »genauen«, statt zum poetischen Wort,
- zum neuen Rhythmus, besonders zum freien Vers,
- zur absoluten Freiheit bei der Wahl der Motive und Themen,
- zu einer äußerst konzentrierten Lyrik,
- zur Erkenntnis gewisser prosaischer Grundelemente des Verses, Prosa-nähe,
- zur Sprechkontur des Verses.⁷²

Ein solches Programm für die deutsche Lyrik wurde, so Jordan, erst in den sechziger Jahren wieder artikuliert und erst dann breit realisiert.⁷³ Sollte also Benn dieser Aufsatz bekannt gewesen sein, würde seine eigene Programmatik des »sachlichen« Gedichts im niederen Ton erklärlich. Sie impliziert auch eine veränderte »Auffassung der Gestalt und Mission des Dichters selbst«: »Diese verliert dadurch manches von dem ›Pathos«

⁷¹ Siehe zu Pound und zum Imagismus ergänzend Hiebel, *Das Spektrum der modernen Poesie* (wie Anm. 60), Kapitel 6 sowie 14 und 15.

⁷² Dies die Forderungen Henneckes in der Formulierung von Lothar Jordan (wie Anm. 70), S. 65. Die »Wendung zur Alltagssprache, zum »genauen« statt »poetischen« Wort – zu neuen Rhythmen (besonders auch zum »freien Vers«), zur absoluten Freiheit der Wahl des Motivs und Themas, zur präzisen Bildlichkeit und Sinnfälligkeit des Ausdrucks – überhaupt zu einer äußerst konzentrierten Lyrik, die »hart und klar, niemals verwischt oder unbestimmt« sein möchte«, all dies wiederum gehört laut Hennecke »zum engsten Programmbestand des englisch-amerikanischen ›Imagismus‹«. Bei Otto zur Linde, dessen großes literarisches Erlebnis Walt Whitman gewesen sei, erkennt Hennecke »sehr fruchtbare und in oft erstaunlicher Parallelität den Gedankenkreis des amerikanischen ›Imagismus‹ merkwürdig vorwegnehmende programmatische Ansätze zu einer neuen und gegenwartsnahen ›Ursprünglichkeit« der Dichtung«, und er bedauert deren Einflußlosigkeit. Siehe Hennecke, *Die Sprache der deutschen Lyrik I* (wie Anm. 59), S. 724 und 723. In seiner Einleitung zur »Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts« von 1955 nennt Benn den Charon-Kreis und vor allem Otto zur Linde »als Ahnen des neuen Stils« (BSW VI, S. 210). Damit dürfte er sich auf Hennecke beziehen.

⁷³ Jordan, *Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik* (wie Anm. 70), S. 64.

(im Doppelsinn des Wortes!) ihrer Isolation, von dem übersteigert Sendungshaften, ja Märtyrerhaften und Unweltlichen«, das ihr, so Hennecke, seit dem Beginn 19. Jahrhundert anhaftete.⁷⁴ In Benns poetologischem Selbstkommentar von 1946 liest sich das so: »Die Verse sind salopp, aber sie sollen es sein. Sie sollen die ganze Nonchalance ausdrücken selbst dem eigenen Werk gegenüber, die Gleichgültigkeit gegen das eigene Ich, die Vergesslichkeit selbst den produktiven Strömen gegenüber, die einen vielleicht einst erfüllen.«⁷⁵ 1949, im Kontext des entworfenen ›Stils der Zukunft‹, wird diese Position verschärft:

[Sie müssen] Ihre Gedanken auf das Rücksichtsloseste formulieren, immer wieder die Äste absägen, auf denen Sie nisten, immer wieder des Messers Schneide zur Hand halten, um die Tischtücher alle zu zerfetzen – [...]. [...] was Sie nicht aussprechen, das ist nicht da, denken Sie also ruhig alles aus sich heraus.⁷⁶

Diese Nonchalance eigenen früheren poetologischen Konzepten gegenüber praktiziert Benn z. B. im ironischen Gebrauch der urlyrischen Motive der Blumen und der Farbe bereits in »Nasse Zäune«. Das historisch-anekdotisch Spezifische von »Bleu Passe«⁷⁷ tritt hier in demontierende Opposition zur farblichen Chiffre ›blau‹, die gerade nicht auf die Genauigkeit der Farbwiedergabe abhebt, sondern auf die evokative Kraft des Wortes selbst: ›blau‹ – »das Südwort schlechthin« (VI/25). Beispielhaft ist hier auch das Porträtgedicht auf Rembrandt, das zur Auseinandersetzung mit der individuellen Farbgebung des Malers nötigt: »Nie etwas gemalt / in Frostweiß oder Schlittschuhläuferblau«.⁷⁸ Diese geradezu pedantische Differenzierungsbemühung im mehrfachen Kompositum bricht die Konzeption von Farbe als Chiffre in ›primärer Setzung‹. In einem Gedichtbruchstück treibt Benn diese Entidealisierung noch weiter: »Ein Blau aus erster Hand«.⁷⁹ »Blau[.], / Farbe der Introvertierten« – diese Wendung aus dem Gedicht »Fragmente« (I/234) führt den »Wallungs-

⁷⁴ Hennecke, *Die Sprache der deutschen Lyrik* I, S. 724.

⁷⁵ Brief Benns an Oelze vom 15. 10. 1946, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 54.

⁷⁶ Doppelleben, BSW V, S. 172.

⁷⁷ Es handelt sich dabei um ein mattes Blau, ein Blau, als Ergebnis eines speziellen Färbeprozesses (vgl. frz. *passer du linge au bleu* = Wäsche bläuen).

⁷⁸ »– Gewisse Lebensabende« (1946), BSW I, S. 229.

⁷⁹ BSW VII/2, S. 235.

wert« des Farbwortes sogar prosaisch-entzaubernd auf die psychologische Typenlehre zurück. »Bleu Passe« legt, vom Schriftbild her, nicht zuletzt eine Konfundierung mit »Bleu Passé« nahe.

In den Nachkriegsjahren arbeitete Benn an der Entwicklung des neuen Gedichttyps zielstrebig weiter bis zu den vollkommenen Gebilden »Teils-teils« und »Kann keine Trauer sein«. Seine Haltung dazu blieb aber zwiespältig. Denn während er Anschluß an die internationale Lyrikproduktion suchte, betrieb er auch mit Akribie sein »Comeback« als Autor, und das hieß vor allem Anpassung an den herrschenden restaurativen Geschmack. So veröffentlichte er mit viel Unbehagen seine alten Sachen im Rahmen der Sammlung »Statische Gedichte« (1948/1949),⁸⁰ beklagte zwar, daß man sie von seinen innovativen Texten reinigte, ließ aber dennoch zu, daß man ihn zu einem »Sanften Heinrich«⁸¹ machte. Noch stärker quälte ihn sein Gewissen, seine alten »plundrigen Gedichte« aus den 20er und 30er Jahren als »Trunkene Flut«⁸² wieder ins Publikum zu spülen, aber er ließ es zu. Diese Ambivalenz zeigt sich auch in seinen programmatischen essayistischen Schriften bis 1951. Vor allem in den Schlußpassagen von »Doppelleben«, die im »Merkur« vorabgedruckt wurden,⁸³ verfolgte er eine sehr progressive Linie, während die »Probleme der Lyrik« von 1951 dagegen in Teilen geradezu überholt wirken.

Einen nicht zu überschätzenden Einfluß auf seine innovativen Texte hatte hier der immer noch fast unbekannte Freiburger Schriftsteller, Übersetzer, Literaturkritiker und Verleger Rainer Maria Gerhardt. Dieser bemühte sich mit unermüdlicher Energie und leider beschränkten Mitteln Brücken zur internationalen Kunst- und Literaturszene zu schlagen und vor allem der deutschen Lyrik nach der Isolation während des dritten Reiches neue Impulse zu geben. Gerhardt hatte enge Kontakte zur Gruppe der »Black Mountain Poets«, kannte Robert Creeley persön-

⁸⁰ Zuerst publiziert im Verlag »Die Arche« in Zürich 1948, sodann als Lizenzausgabe im Limes-Verlag, Wiesbaden 1949.

⁸¹ Siehe die Briefe Benns an Oelze vom 22. 1. und 19. 5. 1948, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 111 und 133.

⁸² »Eine schlaflose Nacht wegen plundriger Gedichte«, Brief an Oelze vom 28. 9. 1949, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 248. Vgl. auch die Selbstkritik im Brief vom 7. 8. 1949, ebd., S. 231.

⁸³ Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 4, Heft 1 (23) 1950, S. 23–29. Es handelt sich um die Passagen »1. Die Grundlagenkrise« bis »6. Soziologisch« aus Doppelleben (BSW V, S. 164–172).

lich und stellte Charles Olson in eigener Übersetzung in seiner Zeitschrift »fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung« vor, die leider nur zwei Jahrgänge lang existierte (1951 und 1952). Dort erschienen auch die »R R Bums« und »Choral: The Pink Church« von William Carlos Williams (1944).⁸⁴ Benn war mit der »Freiburger Gruppe« über Fritz Werner bekannt und bekam von ihm die »fragmente« zugeschiedt. Von 1948 bis 1950 erschienen als Vorgänger dieser Zeitschrift bereits sechs hektographierte Hefte der »fragmente. blaetter fuer freunde«, die Benn ebenfalls zuzugingen.⁸⁵ Hier wurden, was die anglo-amerikanische literarische Szene betrifft, Erstübersetzungen von Ezra Pound, T. S. Eliot, Delmore Schwartz und Henry Miller vorgestellt. U. a. von hierher bezog Benn sein ritualistisch wiederholtes Set von englischen Namen, die für ihn die Moderne repräsentierten »(Namen: Perse, Auden, Comte de Lautréamont, Palinurus, Langston Hughes, Henry Miller, Elio Vittorini, Majakowski [...])«.⁸⁶ Wie nahe ihm dabei Gerhardt gestanden haben mag, zeigt, daß er diese Namensreihe beendet mit: »(einige junge Deutsche aus dem Freiburger Kreis)« (V/170). Aus der Zeitschrift »Das Lot« bzw. aus den »Perspektiven« waren ihm die Namen Langston Hughes und James Laughlin bekannt. Auf die Anregungen Gerhardts dürfte zurückgehen, daß er sich (so gibt Benn auf eine Rundfrage bekannt) 1949 mit Pound beschäftigte (V/80). Dieser rückte zudem durch die Verleihung des Bollingen-Preises für Lyrik 1949 erstmals in den Blick der deutschen literarischen Nachkriegsöffentlichkeit (»Der Monat« be-

⁸⁴ William Carlos Williams: »The R R Bums«, in: fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung 1 (1951), S. 17, »Die rote Kirche« [»Choral: The Pink Church«], in: Ebd., 2 (1952), S. 60–64.

⁸⁵ Nach vielen vergeblichen Anläufen konnte jetzt endlich eine Werkausgabe von Gerhardt erscheinen, in welche nicht nur die 6 Hefte der »fragmente. blaetter fuer freunde« aufgenommen wurden, sondern der auch eine faksimilierte Ausgabe der beiden Nummern der »fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung«, einschließlich der »beilage: rundschau der fragmente: moderne dichtung in deutschland«, beigegeben ist. Rainer Maria Gerhardt: Umkreisung. Das Gesamtwerk, hg. von Uwe Pörksen in Zusammenarbeit mit Franz Josef Knappe und Yong-Mi Quester, Göttingen 2007. Jetzt endlich kann die Auswertung der zahlreichen Erstübersetzungen sowie die Geschichte der Pound-Übersetzung in Angriff genommen, können die Bezüge zu Benn, zu den Autoren der »Black Mountain School«, ja zur literarischen Szene nach 1945 im ganzen differenzierter erforscht und nicht zuletzt die Leistung Rainer Maria Gerhardts angemessen gewürdigt werden – eine Aufgabe für die Zukunft!

⁸⁶ Vgl. Probleme der Lyrik, BSW VI, 12: »Eliot, Auden, Henry Miller, Ezra Pound«. Siehe auch: »R M Gerhardt Freiburg, Delmore Schwartz, Ezra Pound«, BSW VII, S. 242.

richtete wie im Falle Eliots und brachte Übersetzungen einiger Texte).⁸⁷ Gerhardt stand in direktem Kontakt mit Pound und hatte von ihm alle Rechte zur Übersetzung erhalten. Gerhardt ist von Benns Prosa, genauer dem Kapitel »Der Stil der Zukunft« aus »Doppelleben« (V/168), begeistert und hält es für »eine der besten untersuchungen über den stil der modernen dichtung [...], die in deutscher sprache erschien.«⁸⁸ Benns Mißfallen gegenüber seinen eigenen früheren Versen, besonders seine Attacken gegen die Verwendung des Reims, dürften andererseits nicht unerheblich durch Gerhardt beeinflusst sein, dem er bestätigt, daß dessen »Fragmente [...] innerhalb der versumpften deutschen Lyrik eine ganz neue Note bewusst zur Geltung zu bringen bestrebt sind«.⁸⁹ Da möchte Benn offenbar dazugehören:

im Augenblick [hasse ich] den *Reim* [...] mein Urteil ist, dass Rilke als Letzter das Raffinierte und das Sacrale des Reims noch einmal zusammenfassen konnte [...], seitdem ist der Reim mehr eine Defektentlastung für die Intelligenz und ein Ausweichen vor den Konsequenzen des produktiven Charakters. Harmonie, Tonalität, diese ganzen Restbestände des bürgerlichen Zeitalters, seine Sentimentalität, sein Ruhebedürfnis alles dies liefert ihm nochmal der Reim [...] – er ist kein Kunstmittel mehr, sondern eine Pille.⁹⁰

Kurz zuvor hatte er noch Oelze gegenüber erklärt: »Eine *Sehnsucht* zum Reim, bleibt natürlich immer«.⁹¹

Gerhardt umwarb Benn als Beiträger: zunächst für die Europa-Reaktion von »IMAGI. Zeitschrift für moderne Dichtung«, später für seine »fragmente« selbst.⁹² Benn ist von dem Literaturkonzept und der Verve, mit der Anschluß sowohl an die internationale Lyrikszene wie die anderen Künste gesucht wird, offenbar sehr angesprochen, denn er stellt

⁸⁷ Vgl. Anm. 62.

⁸⁸ Rainer Maria Gerhardt: Curtius – Benn – Klee [Rezension], in: fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung 1 (1951), beilage: rundschau der fragmente: moderne dichtung in deutschland, S. 2–7, hier S. 5.

⁸⁹ Brief Benns an Gerhardt vom 28. 8. 1950, zitiert in: Gottfried Benn – Hans Paeschke/ Joachim Moras (Herausgeber des Merkur), Briefwechsel 1948–1956, in: Gottfried Benn: Briefe, Bd. 7, hg., kommentiert und mit einem Nachwort von Holger Hof, Stuttgart 2004, Kommentar zu Brief Nr. 47 (15. 08. 1950), S. 184.

⁹⁰ Ebd., S. 56 (Brief Nr. 46, 13. 08. 1950).

⁹¹ Brief Benns an Oelze vom 22. 7. 1950, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 52.

⁹² Vgl. die jetzt zugänglich gewordenen Briefe Gerhardts an Benn in: Rainer Maria Gerhardt: Umkreisung (wie Anm. 85), S. 390–393.

nicht nur seine Mitarbeit – »einige neue unveröffentlichte Gedichte«⁹³ – in Aussicht, sondern macht schließlich das folgende besondere Angebot: »Ich habe einige Gedichte in dem von Ihnen entwickelten Stil geschrieben. Wenn Sie daran interessiert sind, aus ihnen ein kleines Bändchen zu machen, würde es mich sehr freuen.«⁹⁴ Es handelt sich um den Gedichtband »Fragmente. Neue Gedichte«, der dann aber doch im Limes Verlag, 1951, erschien. Denn die so vielversprechende Allianz zwischen dem ganz alten und dem ganz jungen Poeten konnte nicht halten.

Zunächst kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen beiden über Benns Usurpation des Titelwortes »Fragmente«. Bei dem sprachbewanderten Gerhardt war es sicher eine Anspielung auf T. S. Eliots »The Waste Land«, wo es in der letzten Strophe über poetische Bruchstücke aus Kinderliedern heißt: »These fragments I have shored against my ruins«.⁹⁵ Zum Bruch kam es jedoch auf Grund der äußerst kritischen Rezension Gerhardts zu Benns Gedichtbänden »Statische Gedichte« und »Trunkene Flut«. In der »rundschau der fragmente« (1951) mußte Benn am Beispiel einer Strophe aus »Quartär« lesen:

Der vers ist keine weiterentwicklung und bringt innerhalb von dichtung nichts neues. Es sind schöne gedichte. Aber schöne gedichte haben für uns keine bedeutung. [...] Benn benutzt eine überkommene zeilen- und versform, stark ausgeschlachtet in der deutschen klassik und romantik. [...] Benn lehnt rückgriffe und sentiment ab. Wir müssen ihm aber bescheinigen, dass seine gedichte rückgriffe und sentiment sind. [...] Benn hat in »Stil der Zukunft« gesagt, was notwendig ist. Warum tut er es nicht?⁹⁶

»Gottfried Benn sollte sich die Gedichte von James Joyce anschauen, da könnte er seinen eigenen Vers wieder-sehen, nur bescheidener und schöner«⁹⁷. Das war zuviel für den ja sehr kränkbaren Benn, vor allem

⁹³ Brief Benns an Gerhardt vom 28. 8. 1950, in: Gottfried Benn – Hans Paeschke/Joachim Moras (Hg. des Merkur), Briefwechsel (wie Anm. 89), S. 184.

⁹⁴ Helmut Salzinger und Stefan Hyner: Der Dichter als Privatbesitz oder The Beat Goes On, in: Ulcus Molle-Infodienst Nr. 7/8. S. 74–79, hier S. 74, vgl. den Hinweis bei Franz Josef Knappe: ... zugeritten in manchen Sprachen ... Über Werk und Wirkung des Dichters und Vermittlers Rainer Maria Gerhardt, Würzburg 1995, S. 39. Siehe ergänzend: Gottfried Benn – Hans Paeschke/Joachim Moras (Hg. des Merkur), Briefwechsel 1948–1956 (wie Anm. 89), S. 184.

⁹⁵ Curtius hatte hier übersetzt: »Diese Scherben hab ich gestrandet, meine Trümmer zu stützen«, T. S. Eliot: Das wüste Land (wie Anm. 42), S. 77.

⁹⁶ Gerhardt: Curtius – Benn – Klee [Rezension] (wie Anm. 88), S. 7.

⁹⁷ Ebd., S. 6.

weil es seine eigenen Vorbehalte gegenüber seiner älteren Reimlyrik bestätigte. Die 8-zeilige Strophe hat er danach nie wieder verwendet. Und Benn schlug zurück. Einige Passagen in »Probleme der Lyrik« lassen sich nur ganz verstehen, wenn man sie als Invektiven gegen Gerhardt und seinen Verteidiger – Curtius⁹⁸ – sowie seinen Kronzeugen – James Joyce – erkennt. Dazu gehört Benns Spott über die »verlegerische[n] und redaktionelle[n] Versuche, eine Art Neutönerei in der Lyrik durchzusetzen, eine Art rezidivierenden Dadaismus, bei dem in einem Gedicht etwa sechzehnmal das Wort ›wirksam‹ am Anfang der Zeile steht, dem aber auch nichts Eindrucksvolles folgt«⁹⁹ etc. Gegenstand dieser Kritik ist ein Gedicht von Henri Michaux mit dem Titel »poesie pour pouvoir«, das in der ersten Nummer der »fragmente« übersetzt und von Curtius in seiner Rezension der »fragmente« gepriesen worden war mit den Worten: »magische Incantationen mit dem Schluß: ›WIRKSAM / wirksam ist mein Handeln««¹⁰⁰. Sodann vernichtet Benn die Lyrik von James Joyce, indem er ihr – legitimiert sogar durch einen Amerikaner, Thornton Wilder – einen »schütterten Bauchredner«¹⁰¹ attestiert; als Argument dient ihm dabei sein altes typologisches Denken, demzufolge große Epiker keine Lyriker sein können.¹⁰² Dabei vergißt er, was er selbst einst am Beispiel von Dos Passos über die lyrischen Potenzen eines Epikers entwickelt hatte.

Ähnlich verletzt hatte Benn schon auf Karl Krolows Vorwurf reagiert, sich als ein *poeta doctus* zu gerieren, ohne einer zu sein: »Das lyrische Ich Benns ist ein sehr deutsches Geschöpf, mit ›Ausdruckskrisen und Anfäl-

⁹⁸ Dieser hatte eine sehr anerkennende Rezension über Gerhardt geschrieben: Ernst Robert Curtius: Eine neue Zeitschrift: »Fragmente«, in: Die Tat (Zürich), 21. 7. 1951. Wieder abgedruckt in: Rainer Maria Gerhardt: Umkreisung (wie Anm. 85), S. 432–436.

⁹⁹ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 13. Vgl. Henri Michaux: Poesie pour pouvoir (übersetzt von Renate Gerhardt), in: fragmente: eine internationale revue für moderne dichtung, 1 (1951), S. 8–11. Dem Herausgeber und Kommentator der Sämtlichen Werke, Bd. VI, Holger Hof, ist diese Bezugnahme Benns auf Michaux, Gerhardt und Curtius entgangen.

¹⁰⁰ Ernst Robert Curtius: Eine neue Zeitschrift: »Fragmente« (wie Anm. 98), S. 436.

¹⁰¹ Benn zitiert hier aus einem Aufsatz von Thornton Wilder: James Joyce, in: Merkur 3, Heft 11 (1949), S. 1086–1090. Vgl. den Nachweis in Holger Hof: Montagekunst und Sprachmagie. Zur Montagetechnik in der essayistischen Prosa Gottfried Benns, Wiesbaden 1991, S. 297.

¹⁰² Ebd. und Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 11f. und 364.

len von Erotik« [...]. Dieses lyrische Ich macht beileibe keine europäische Figur«. ¹⁰³ Und weiter formulierte Karl Krolow

Das Schlimme ist, daß sich einem beim Absoluten sogleich Assoziationen einstellen: der absolute Staat ist unter ihnen. Die Herrschaft des absoluten Gedichts über den Lyriker wird nicht erfreulicher sein als die des absoluten Staates über seine Bürger. Jedenfalls verführen Begriffe wie die von Benn angebotenen zu [solcher] Polemik [...]. Das absolute Gedicht ist ein Ungeheuer. ¹⁰⁴

Gegen Krolow als Repräsentanten der Naturlyrik in der Nachfolge Wilhelm Lehmanns kehrte Benn dann seinerseits den Lyriker als Weltmann heraus:

Ich meinerseits, wenn ich bewundernd die skrupellose Art ansehe, wie die Ausländer ihre Lyrik starten, sei es Mallarmé, sei es Henry Miller, ohne jede Rücksicht auf Schulbuchfähigkeit, Präsidententelegramme, Akademiebelohnungen und -belehungen, empfinde diese deutschen Bewisperer von Gräsern und Nüssen und Fliegen so, als lebten sie etwas beengt durch wirtschaftliche und moralische Nöte, zwischen Kindern und Enkeln und in Einehen – ich kann sie nicht als die alleinigen Vertreter unserer Lyrik ansehn. ¹⁰⁵

Schließen möchte ich mit einem Blick auf Frank O'Haras Gedicht auf Gottfried Benn, das nur zwei Jahre nach Benns Tod dessen selbst von Gerhardt als so fortschrittlich gewertete Konzeption von Lyrik als »Roboterstil. Montagekunst« einer Revision unterzieht. Frank O'Hara soll, als er sich auf seiner ersten Europareise 1958 in Berlin aufhielt, stapelweise Gedichtbände Benns gekauft haben. ¹⁰⁶ Als Lyriker steht O'Hara zwischen der Beat- und der Pop Art-Lyrik; beide Gruppierungen haben Kontakte zu den »Black Mountain Poets«. Und dort – bei Robert Creeley und Charles Olson – war Benn über die Vermittlung Gerhardts bekannt. Außerdem publizierte Cid Corman, der Herausgeber der Hauszeitschrift der »Black Mountain-Gruppe«, »Origin«, zwischen 1952 und 1954 zusammen mit dem Germanisten Edgar Lohner zahlreiche Übersetzungen Bennscher Gedichte. ¹⁰⁷ Bekanntlich hat Lohner Benn

¹⁰³ Karl Krolow: Das »absolute Gedicht« und das »lyrische Ich«, in: Benn – Wirkung wider Willen (wie Anm. 11), S. 262–265, hier S. 264.

¹⁰⁴ Ebd., S. 265.

¹⁰⁵ Frühe Lyrik und Dramen. Vorbemerkung [1952], in: BSW VI, S. 69–71, hier S. 71.

¹⁰⁶ Brad Gooch: City Poet. The Life and Times of Frank O'Hara, New York 1993, S. 312–314.

¹⁰⁷ So z. B.: Gottfried Benn: »Inapplicable« [»Unanwendbar«], translated by Edgar Lohner

noch zu Lebzeiten besucht und in Oelzes Archiv in Bremen während mehrerer Forschungsaufenthalte über Benns Texte gearbeitet.

Frank O'Hara

To Gottfried Benn (06. 09. 1958)

Poetry is not instruments
that work at times
then walk out on you
laugh at you old
get drunk on you young
poetry's part of yourself

like the passion of a nation
at war it moves quickly
provoked to defense or aggression
unreasoning power
an instinct for self-declaration

like nations its faults are absorbed
in the heat of sides and angles
combatting the void of rounds
a solid of imperfect placement
nations get worse and worse

but not wrongly revealed
in the universal light of tragedy¹⁰⁸

and Cid Corman, in: Shenandoah 5,1 (Winter 1953), S. 55. Zur »Black Mountain«-Gruppe vgl. ergänzend Franz Link: *Make it new: US-amerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Paderborn 1996, S. 539–581.

¹⁰⁸ Donald Allen (Hg.): *The Collected Poems of Frank O'Hara. With an Introduction by John Ashbery*, Berkeley, Los Angeles, London 1995, S. 309f.

¹⁰⁹ Dieser mein Übersetzungsversuch soll nicht mehr als eine Lesehilfe sein, A. L.-K.

¹¹⁰ Alternative Übersetzung: »Nationen geht es schlechter und schlechter« (»to get worse« wird verwendet für einen Zustand, der sich verschlimmert, z. B. die Gesundheit). Somit erhielt die Verszeile, bezogen auf »Nationen«, einen zugleich aktivischen und passivischen Sinn.

¹¹¹ »wrongly« kann »zu Unrecht« bedeuten, aber auch »falsch« (faktisch unrichtig).

Frank O'Hara

An Gottfried Benn (06. 09. 1958)¹⁰⁹

Dichtung ist kein Instrument
das zeitweise funktioniert und
dich dann wieder im Stich läßt
dich im Alter verlacht
in der Jugend sich an dir berauscht
Dichtung ist ein Teil von dir

wie die Leidenschaft einer Nation im Krieg
reagiert Dichtung blitzschnell
in Verteidigung oder Angriff
eine Macht jenseits der Vernunft
ein Trieb zur Selbstdarstellung

wie bei Nationen gehen ihre Mängel
in der Hitze des Gefechts unter
im Kampf gegen die Leere der (Kampfes-) Ru-
ein unvollkommen errichtetes Bollwerk
die Nationen werden schlimmer und schlimmer

in nicht unrichtiger Weise¹¹¹ aber offenbar
im universalen Licht der Tragödie

»Poetry is not instruments« – damit richtet sich O'Hara gegen eine den Naturwissenschaften und der Technik folgende Konzeption des Gedichtes. Der Dichter am Mikroskop, der Dichter als Ingenieur, der Schaffensprozeß als »Schwerpunktsbildungen [...] Drehpunktskonstituierungen [...]«. Diese Technik selbst ist das Problem und man soll sie ruhig bemerken« (V/168) – so hatte Benn vom »Stil der Zukunft« geschrieben. O'Haras Vorwurf trifft aber auch das »absolute Gedicht«, insofern es vom Autor abgelöst gedacht wird und somit als Reflektor seiner nicht-durchschauten Projektionen funktioniert. Das Gedicht als Teil des Selbst ist vielmehr der Leidenschaft korreliert, der Unvernunft, dem Trieb – ist Selbstdarstellung des Autors. »The passion of a nation at war« – damit zielt O'Hara sehr geschickt auf die ubiquitäre Kampfesmetaphorik in Benns Werk – als Künstler wie als Mensch sah er sich stets »mit dem Rücken gegen Wand« (»Unerbittlich ist der Kampf«, läßt er schon seinen »jungen Hebbel« sagen)¹¹² –, sowie auf seine Partei-ergreifung für die Nazis und den 2. Weltkrieg. Dennoch sind O'Haras poetologische Aussagen und Wertungen allgemeiner Natur: wie im vergeblichen Kampf, der unvollkommene Einsätze voraussetzt, Nationen immer schlechter werden, erweisen sich auch Gedichte als fehlerhafte Gebilde. O'Hara entlarvt hier das »absolute Gedicht« mit seinem impliziten Anspruch auf Perfektion (in der Sprache Benns: »Gebilde, [...] die ewig sind und nie zu spät« [I/213]) als Mythos. »A solid of imperfect placement« ist daher als O'Haras Gegendefinition des Gedichts zu werten. Da es ein Teil des Autors ist, manifestieren sich in ihm seine Verstrickungen, etwa im Sinne von nicht-vollkommenen formalen Strukturen oder unzulänglicher Reflexion.

Das ist, abschließend gesagt, auch eine Gegenposition zu Williams. Dieser hatte 1944, bezeichnenderweise ebenfalls mit Blick auf den Krieg, das Gedicht als Maschine bestimmt und den Dichter ganz wie Benn als »a maker«. »A poem is a small (or large) machine made of words. When I say there's nothing sentimental [!] about a poem I mean that there can be

¹¹² Insofern bezieht sich O'Haras Vers »provoked to defense or aggression« bis in die Wortwahl auf Benn, vgl. Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 31: »Dieses lyrische Ich steht mit dem Rücken gegen die Wand aus Verteidigung und Aggression«. Die Formel verwendet Benn wiederholt, u. a. in: Altern als Problem für Künstler (BSW VI, S. 149); Der junge Hebbel (1912, BSW I, S. 20f.).

no part, as in any other machine, that is redundant«. ¹¹³ Damit steht wieder die perfekte, durchkonstruierte Form im Vordergrund: »for it is in the intimate form [in which works of art] most resemble the machine«. ¹¹⁴ Auch hier, wie bei Benn, kann das Gedicht zu diesem Zeitpunkt noch nicht theoretisiert werden als »a solid of *imperfect* placement«. In der Praxis allerdings, und das wäre an weiteren Beispielen zu zeigen, geht Benn bereits deutlich über diese Konzeption hinaus in Richtung auf das »offene«, fragmentierte Gedicht, in dem Themen nur noch angeschlagen werden.

O'Haras Replik auf Benn läßt erkennen, daß er dessen »journalistische Gedichte« nicht gebührend wahrgenommen hat. Sie entsprachen nicht dem Markenzeichen Benn, das auch 1958 noch durch die faszinierenden Klänge und die geregelten Maße seiner Gedichte der 20er und 30er Jahre bestimmt war. Die prosanahen Gedichte gerieten dagegen unter das Verdikt des Qualitätsverlusts, etwa bei Michael Hamburger: »What is lacking in such pieces is the true creative flash«. ¹¹⁵ 1990, allerdings, bezeichnet sie derselbe Michael Hamburger als »extraordinary poems«, weil sie die gesprochene Sprache verwenden zu einer Zeit, als dies, außer bei Brecht, noch nicht die Norm war. »It came in really with the younger generation, who then also cultivated the colloquial kind of German for use in poems«. ¹¹⁶ Aus diesem Grund konnte Benn zum Vorbild für Peter Rühmkorf und später für Rolf Dieter Brinkmann werden.

¹¹³ William C. Williams: The Collected Later Poems, London 1965, S. 4f.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Michael Hamburger: Art and Nihilism: Aus: The Poetry of Gottfried Benn, in: Benn – Wirkung wider Willen (wie Anm. 11), S. 417.

¹¹⁶ Michael Hamburger: On Translating Gottfried Benn, in: Paul Foley Casey and Timothy John Casey (Hg.): Gottfried Benn. The Galway Symposium, Galway 1990, S. 175–187, hier S. 184.

Erkundungen der Moderne

László Moholy-Nagy: Zwei Debatten mit Erwin Quedenfeldt und Hans Windisch

I Das Ringen um die Moderne

Wir wollen nicht das objektiv der unzulänglichkeit unseres
seh- und erkenntnisvermögens unterordnen, sondern es soll
uns gerade helfen, unsere augen aufzuschließen.
László Moholy-Nagy

Wenn László Moholy-Nagy in seiner Zusammenfassung einer Debatte mit Hans Windisch, die 1929 in der Avantgarde-Zeitschrift *i10* erschien, in der Replik von Windisch in Klammern ein Fragezeichen ergänzt, so markiert er damit eine radikale Differenz, kennzeichnet eine Sollbruchstelle in den zeitgenössischen Debatten über die Aufgabe der Photographie, in denen es um nichts geringeres als eine Grundorientierung der Moderne insgesamt geht. Zur Diskussion steht eine grundlegende Frage der Moderne, ja die Klärung einer für »den heutigen stand der fotografie lebenswichtigen« Frage.¹ Der Satz in der von Moholy-Nagy annotierten Fassung lautet: »die ergänzenden vorstellungen unserer einbildungskraft sind viel revolutionärer (? m-n), als es die exakteste abschrift unseres daseins ist.«² Es geht, mit anderen Worten, um die Klärung der Frage, ob und in welcher Weise Kunst beanspruchen könne, revolutionär zu sein und Entscheidendes zur Revolution der Wahrnehmung und auch der Denkungsart beizutragen.

Wir befinden uns im Jahr 1929, das, wie Stefan Andriopoulos und Bernhard Dotzler in ihrer Einleitung zu einem Sammelband, der genau diesem Jahr gewidmet ist, schreiben, »einen markanten Schnittpunkt in der Geschichte der Medien wie ihrer Theoriebildungen dar[stellt], an

¹ László Moholy-Nagy, scharf oder unscharf? In: *i10*, Nr. 20 (1929), S. 163. Dieser Text ist die zweite der im Folgenden gegebenen Debatten.

² Ebd.

dem Literatur, Photographie, Architektur, Film, Theater, Rundfunk, Musik und Fernsehen in einer Reihe von Kreuzungslinien zueinander in Beziehung treten«.³ Das gilt, beschränkt auf einen dieser Bereiche, ebenfalls für die Photographietheorie. Auch hier bündeln und fokussieren die Debatten unterschiedliche Traditionslinien und schlagen einen Ton an, bei dem deutlich wird, daß es nicht um nebensächliche Fragen, sondern um den Kernbestand des Selbstverständnisses der Photographie als neuem technischen Medium und als Ausdrucksform der Moderne geht.

Die beiden Debatten, die im folgenden neu ediert werden und die aus den Jahren 1927 und 1929 stammen, stehen pars pro toto für höchst unterschiedliche Grundbestimmungen der Photographie unter den veränderten Bedingungen der Moderne. Die Protagonisten sollen mitsamt einigen Grundzügen ihrer theoretischen Überzeugungen noch vorgestellt werden. Um den historisch-kulturellen Kontext etwas deutlicher zu konturieren, mag es aber sinnvoll sein, an einige Eckdaten zu erinnern: Im Bereich der Photographie war es insbesondere eine Ausstellung, die ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregte. Vom 18. Mai bis zum 7. Juli 1929 unternahm die Internationale Ausstellung »Film und Foto«, die vom Deutschen Werkbund ausgerichtet wurde, eine der ersten Bestandsaufnahmen der Photographie mit programmatischem Charakter. (Abb. 1) Ähnliches Programmatisches war auch aus der Welt der Bücher zu berichten: Im selben Jahr erschien August Sanders »Antlitz der Zeit« mit einem Text von Alfred Döblin und ein Jahr vorher wurden mit »Die Welt ist schön« von Albert Renger-Patzsch und »Urformen der Kunst« von Karl Blossfeldt zwei weitere klassische Bücher der neusachlichen Photographie veröffentlicht. 1927 erschien das erste Jahrbuch von »Das deutsche Lichtbild«, das, von Hans Windisch herausgegeben, eine repräsentative Auswahl der zeitgenössischen Photographien vorstellte und dabei auch die Photographie der Avantgarde berücksichtigte. 1928 publizierte schließlich Jan Tschichold mit »Die neue Typographie«⁴ eine überaus einflußreiche Programmschrift der »typographischen Revolution«.⁵

³ Stefan Andriopoulos und Bernhard Dotzler, 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt a. M. 2002, S. 7.

⁴ Jan Tschichold, Die neue Typographie, Berlin 1928; Reprint, Berlin 1987.

⁵ Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie. Mit einem Vorwort von Prof. Max Bill, München, Wien, Zürich 1970, S. 13.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDS



Abb. 1: Ausstellungsplakat der FiFo, Stuttgart 1929,
in: Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Film und
Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 66.

Auf der FiFo, wie die Ausstellung Film und Foto gemeinhin genannt wurde, wurden nicht nur zeitgenössische, sondern auch historische Aufnahmen aus der Sammlung Stenger, einem der ersten Photographiehistoriker, gezeigt sowie ausgewählte Filme u. a. von Charles Chaplin, René Clair, Carl Th. Dreyer, Marcel Duchamp, Germaine Dulac, Viking Eggeling, Sergej Eisenstein, Joris Ivens, Fernand Léger, G. W. Pabst, Man Ray, Lotte Reiniger, Jean Renoir, Hans Richter, Walter Ruttmann, Dsiga Vertov und Robert Wiene.⁶ László Moholy-Nagy, dessen Buch »Malerei Photographie Film«, erstmals 1925 und dann in einer überarbeiteten Fassung 1927 erschienen, eine Programmschrift der Avantgarde darstellt, zeichnete verantwortlich für den erste Raum der Ausstellung, in dem der Blick gleich auf die monumentale Aufschrift »Wohin geht die fotografische Entwicklung?« fiel. (Abb. 2) Unter dem gleichen Titel erschien 1932 ein Artikel von Moholy-Nagy in den »AGFA-Photoblättern«, der eine kurze Geschichte der Photographie skizziert und mit dem pointierten Satz endet: »Der Analphabet der Zukunft ist nicht nur der Schrift-, sondern auch der Photographie-Unkundige.«⁷ Diese Prognose sollte nicht nur von Walter Benjamin als Formel der veränderten Rezeptionsbedingungen der Moderne aufgenommen und zitiert werden.⁸ Für Benjamin stellt sie eine Grundformel der radikalen Veränderungen dar, denen die Photographie unterworfen ist: eine Art Nagelprobe der Moderne.

⁶ Das komplette Filmprogramm ist dokumentiert in: Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung »Film und Foto« 1929, Stuttgart 1979, S. 198–201. Vgl. auch den Katalog der FiFo: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Film und Foto, Stuttgart 1929, hg. von Karl Steinorth, Stuttgart 1979.

⁷ László Moholy-Nagy, Wohin geht die photographische Entwicklung, in: AGFA-Photoblätter, 8. Jg., Nr. 9, 1931/1932, S. 267–272, S. 272.

⁸ Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Gesammelte Schriften, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1972 ff., Bd. II, S. 368–385, S. 385. Ebf. in einer Variante zit. in: Franz Roh, Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie, in: Franz Roh und Jan Tschichold, foto-auge – œil et photo – photo-eye. Tübingen 1929. Die enorme Faszination, die von Moholy-Nagys These ausging, zeigt sich etwa darin, daß in der holländischen Avantgarde-Zeitschrift »i10« der Satz gleich noch ein zweites Mal an herausgehobener Stelle zitiert wird. Vgl. i 10, Nr. 6 sowie Nr. 14, 1928, S. 48 (dort findet sich – versehen mit dem bekannten Zitat von Moholy-Nagy – ein Zeitungsausriß aus der »B.Z. am Mittag« vom 20. Juli 1928, in dem Photographieunterricht in der Schule gefordert wird.).



Abb. 2: Der von Moholy-Nagy gestaltete Raum 1 der FiFo, in: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Film und Foto, Stuttgart, Reprint des Katalogs, hg. und eingeleitet von Karl Steinorth, Stuttgart 1979, o. S.

Moholy-Nagy war fraglos eine Zentralfigur der Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Daher ist es wenig überraschend, daß er ins Visier der Kritik geriet oder auch selber zur Feder griff, um seine Position deutlich zu machen und etwa die Dissidenz des vermeintlichen »Kampfgenossen«⁹ Hans Windisch scharf zu kritisieren. Moholy-Nagy ging es dabei nicht nur um eine Positionsbestimmung der (photographischen) Avantgarde der Gegenwart, sondern auch um eine Neubestimmung der Tradition, deren Fäden aufgenommen und gebündelt wurden. Was Moholy-Nagy in seinen Texten durchweg programmatisch und auf die Gegenwart gemünzt formulierte, fand in der Zusammenstellung der historischen wie zeitgenössischen Bildbelege der FiFo seinen kanonischen bildlichen Ausdruck. Der zumeist von ihm ausgewählte Bildbestand der FiFo, der zum Teil auf Beispiele aus »Malerei Fotografie Film« zurückgreift, fand – auch dies ein Zeichen der Scharnierstellung der Zeit wie auch der Bild-

⁹ So die Formulierung aus der Fassung der Debatte mit Windisch aus *i10* (wie Anm. 1), S. 167.

auswahl Moholy-Nagys – später für kanonische Werke der Avantgarde wie Jan Tschicholds und Franz Rohs »foto-auge«¹⁰ oder die Bände »Es kommt der neue Fotografl« und »Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen«¹¹ von Werner Gräff und Hans Richter weitere Verwendung. Beide Bände sind modellartige Schaubücher, die anhand diverser Beispiele höchst anschauliche Kompositions- und künstlerische Regeln vorführen und so ein ästhetisches Pendant zu den eher technisch ausgerichteten Einführungen Hans Windischs (siehe Auswahlbibliographie) darstellen.

Erwin Quedenfeldt kritisierte bereits 1927 die Auswahl der Bilder von »Malerei Fotografie Film« als überaus einseitige wie tendenziöse und vermutet nicht zu unrecht in der »beispiellosen Photographie«, so der Titel eines Aufsatzes von Moholy-Nagy, den er in seiner scharfen Kritik aufnimmt, einen exemplarischen Kanonisierungsversuch. In beiden Debatten geht es vor allem darum, bestimmte Traditionslinien aufzunehmen und in Grundzüge auch der modernen Photographie zu verwandeln. Es geht, mit anderen Worten, um die Frage, welche Geschichte die Revolution der Moderne haben und an welche Geschichte die Gegenwart anknüpfen soll. Und so auch um die Beantwortung der Frage, die Moholy-Nagy auf der FiFo programmatisch gestellt hatte: »Wohin geht die fotografische Entwicklung?«

II Moholy-Nagy vs. Erwin Quedenfeldt

Wer also in der Photographie das Mechanische betont,
kann sie nicht zur Kunst machen.
Erwin Quedenfeldt

Es ist eine besondere Koinzidenz, daß die drei Protagonisten der folgende Debatten sämtlich in den ersten Bänden des Jahrbuchs »Das deutsche Lichtbild« mit Texten vertreten sind. Das Jahrbuch begleitet die

¹⁰ Franz Roh und Jan Tschichold, foto-auge – œil et photo – photo-eye, Tübingen 1929.

¹¹ Hans Richter unter Mitarbeit von Werner Gräff, Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen, Berlin 1929; Werner Gräff unter Mitarbeit von Hans Richter, Es kommt der neue Fotografl, Berlin 1929. Vgl. zum Zusammenhang der Bücher mit der FiFo die ausgezeichnete Dokumentation: Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Film und Foto der zwanziger Jahre (wie Anm. 6).

Zeitläufe (im Guten wie im Schlechten, wenn man etwa das Vorwort Adolf Hitlers in der Ausgabe von 1934 als Beispiel nimmt)¹² und versammelt »die typischen Vertreter der verschiedenen Gebiete und Bildauffassungen, sodaß der aufmerksame Betrachter [...] einen fast lückenlosen Querschnitt durch die deutsche Lichtbildnerie dieses Jahres gewinnt«.¹³ Ergänzt werden diese Bildbelege durch einige wenige Textbeiträge, die neben technischen auch theoretische Fragen diskutieren und die angesichts der auch hier vertretenen Pluralität der Positionen gleichfalls beanspruchen können, einen Querschnitt der aktuellen Diskussionen zu bieten.

Quedenfeldt bezieht sich in seiner scharfen Kritik Moholy-Nagys, die in der Zeitschrift »Der Photograph« erschien, auf dessen Aufsatz »Die beispiellose Fotografie«, der zusammen mit dem Text »Ziele« des Protagonisten der neusachlichen Photographie Albert Renger-Patzsch 1927 im ersten Band des berühmten Jahrbuchs »Das deutsche Lichtbild« erschienen ist.¹⁴ Dieser Band wurde zudem von Hans Windisch herausgegeben, dem wir in der zweiten Debatte wiederbegegnen werden und der in der zweiten Ausgabe des Jahrbuchs mit einem Text vertreten ist.¹⁵

In der ersten Ausgabe von »Das deutsche Lichtbild« haben beide Texte einen programmatischen Charakter und sind repräsentativ für zwei gänzlich unterschiedliche Grundaussrichtungen der Photographie, die Wolfgang Kemp auf die Begriffe »Fotografie als moderne Kunst« bzw. »Fotografie als Realismus« bringt. Beide betonen dabei, wie Kemp unterstreicht, die Eigengesetzlichkeit des Mediums: Während jedoch Moholy-Nagy auf eine »Expansion der Mittel« zielt, propagiert Renger-Patzsch eine ungleich bescheidenere Beschränkung der Photographie auf eine handwerkliche und gegenstandsbezogene Ausrichtung und bezieht damit eine Position, die in etwa auch jener Hans Windischs entspricht. Erwin Quedenfeldt wird seinerseits drei Jahre später wiederum in »Das

¹² Adolf Hitler, In eigener Sache, in: Das deutsche Lichtbild 1934, Berlin 1933, S. 1–11.

¹³ Das deutsche Lichtbild 1930, Berlin 1929, o. S.

¹⁴ László Moholy-Nagy, Die beispiellose Fotografie, in: Das deutsche Lichtbild 1927, Berlin 1928, S. XXXf., Wiederabdruck in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II. 1912–1945, München 1979, S. 72 f.; Albert Renger-Patzsch, Ziele, in: Das deutsche Lichtbild 1927, S. XVIII; Wiederabdruck in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II, S. 74.

¹⁵ Hans Windisch, Editorial von »Das deutsche Lichtbild« 1928/29, Berlin 1928, o. S.

deutsche Lichtbild« das Wort ergreifen, in seinem Aufsatz »Photographie und Lichtbildkunst« seine Grundüberzeugungen zu präzisieren suchen und dabei eine weitere, nun metaphysische Ausrichtung der Photographie proklamieren.¹⁶

Quedenfeldt ist ein Beispiel dafür, daß eine konservative, ja reaktionäre Theorie keineswegs eine avantgardistische künstlerische Praxis ausschließt. Quedenfeldt (1869–1948) ist, wie Olivier Lugon in seiner schönen Anthologie mit photographietheoretischen Texten der Zwischenkriegszeit schreibt, »une figure importante, quoique oubliée, de la photographie allemande des premières décennies du siècle.«¹⁷ Quedenfeldt war Mitglied des von Adolf Uzarski mitgegründeten »Aktivistischen Bundes 1919«, der mit der Künstlergruppe »Junges Rheinland« zusammenarbeitete, und von 1917–1918 auch Vorsitzender des Düsseldorfer Monistenbundes. Um die Jahrhundertwende experimentierte Quedenfeldt mit den in der Amateurphotographenbewegung verbreiteten Edeldrucktechniken, schrieb ein Handbuch des Gummidrucks und fertigte zahlreiche Aufnahmen der Landschaft um Düsseldorf an, die er als Einzelabzüge, Mappen und auch in Form von Büchern vertrieb. Eine komplette Serie überließ er der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf.¹⁸ Quedenfeldt publizierte nicht nur eine Fülle von Aufsätzen in diversen Photo-Zeitschriften dieser Zeit (siehe Auswahlbibliographie), sondern entwickelte zudem eine Reihe von neuen photographischen Verfahren. Zu nennen ist hierbei vor allem das »Erwinodruck-Verfahren«, das manuelles Einzeichnen und weitgehende Verfremdungen erlaubte¹⁹ und so weiter ging als das bisher durch die Gummi- und Edeldrucke technisch möglich gewesene. (Abb. 3 und 4) In Theorie und Praxis war er Zeit seines Lebens Verfechter eines radikal subjektiven Zugriffs auf das Medium der Photographie. Seine Versuche, abstrakte Photogra-

¹⁶ Erwin Quedenfeldt, *Photographie und Lichtbildkunst*, in: *Das Deutsche Lichtbild* 1930, Berlin 1929, o.S.

¹⁷ Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie des textes (1919–1939)*, Nîmes 1997, S. 93

¹⁸ Quelle: http://de.Wikipedia.org/wiki/Erwin_Quedenfeldt. Der Nachlaß befindet sich allerdings heute im Museum Folkwang Essen. Vgl. dazu den Katalog *Erwin Quedenfeldt, 1869–1948*, Essen 1985. Herrn Herbert J. Müller danke ich für seine fundierte Auskunft.

¹⁹ Gottfried Jäger, *Bildgebende Fotografie. Fotografik, Lichtgrafik, Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform*, Köln 1988, S. 275.

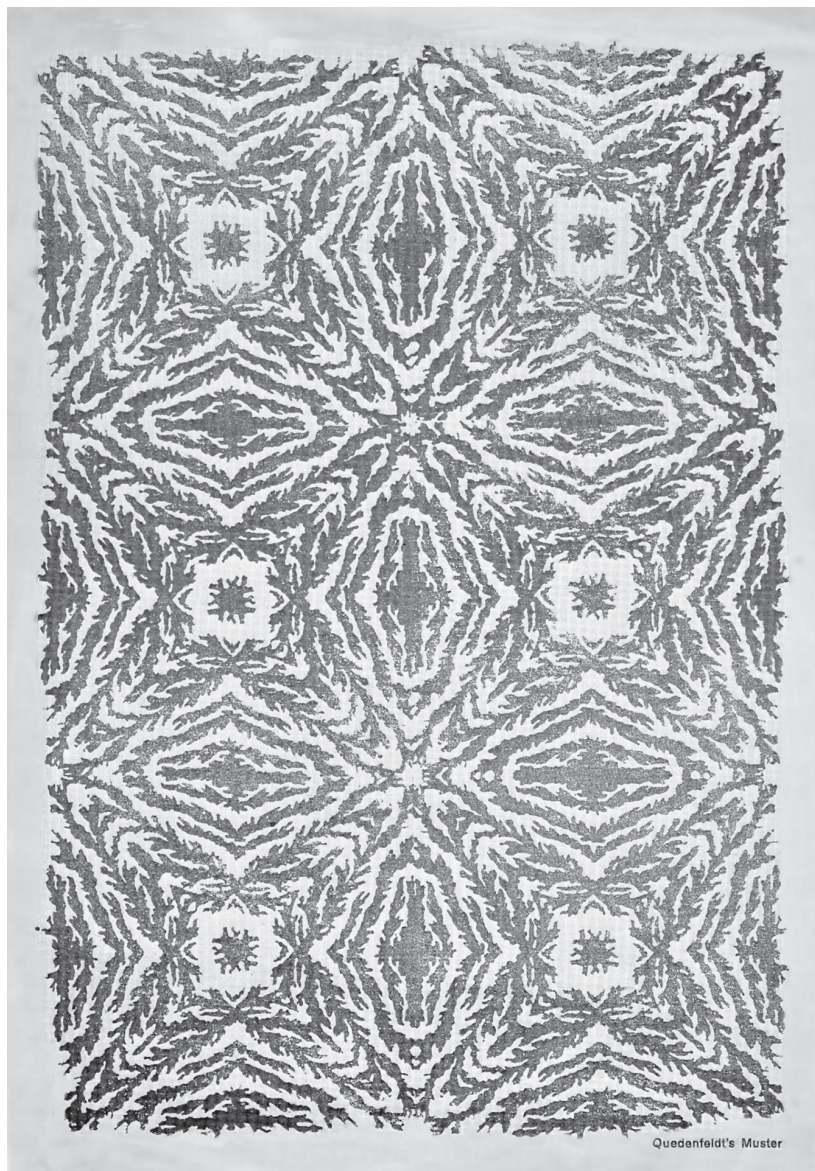


Abb. 3: Erwin Quedenfeldt, Symmetrisches Muster, ca. 1914, in:
Erwin Quedenfeldt 1869–1948, Essen 1985, S. 28.



Abb. 4: Erwin Quedenfeldt, *Türkin*, 1916, in:
Erwin Quedenfeldt 1869–1948, Essen 1985, S. 33.

phien zu entwickeln, die manuell überarbeitet werden konnten und so dem subjektiven Ausdruck bereits bei der Produktion der Bilder eine entscheidende Bedeutung zuwiesen, verstanden sich in expliziter Absetzung von allen neusachlichen Bestrebungen einer Orientierung an einer möglichst neutralen Wiedergabe der Dingwelt einerseits, aber auch den experimentellen Bestrebungen der Avantgarde andererseits, die gerade den mechanisch-apparativen Aspekt betonten und in der Photographie eine, so der Titel eines programmatischen Aufsatzes von Moholy-Nagy, »objektive Sehform«²⁰ erblickten, von der sie sich eine Befreiung und Erweiterung der menschlichen Wahrnehmung versprachen.²¹

Quedenfeldt benutzte 1929 die Bezeichnung »Lichtzeichnung« – meinte damit jedoch nicht eine den Photogrammen vergleichbare Technik²² – und sprach bereits 1920 von »Fotografik«.²³ »Er sah es«, so Gottfried Jäger,

als seine Lebensaufgabe an, die Beschränkungen, die der Fotografie durch ihren technisch-mechanischen Charakter auferlegt sind, zu überwinden. Dabei stieß er zu einer freien Lichtgestaltung vor. [...] Der Autor arbeitete bewußt im Grenzbereich der Fotografie und löste die Beziehung zum Gegenständlichen vollkommen auf.²⁴

Diese radikal abstrakte Form der Photographie betrat seinerzeit Neuland. Und noch heute arbeiten Photographen wie Karl Martin Holzhäuser in der von Quedenfeldt beschriebenen Weise.²⁵

Während die Praxis der Abstraktion zu für diese Zeit höchst ungewöhnlichen experimentellen Photographien führte, verwandelte sich in seiner Theorie die Abstraktion in einen Leitfaden der Menschheitsentwicklung: Quedenfeldt deutete Gegenstandslosigkeit »als Zeichen

²⁰ László Moholy-Nagy, fotografie: die objektive sehform unserer zeit, in: telehor, 1936, Nr. 1–2, Sonderheft Moholy-Nagy, S. 120 ff. (In: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy. Weingarten 1986, S. 342–344).

²¹ Vgl. dazu ausführlich Bernd Stiegler, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006, S. 185–242.

²² Zur Geschichte und Theorie des Fotogramms vgl. den Ausstellungskatalog: kamera los. das fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart, Salzburg/München 2006. Dort auch weitere Literaturhinweise. Vgl. auch die ausführliche Dokumentation: www.photogram.org.

²³ Gottfried Jäger, Bildgebende Fotografie (wie Anm. 19), S. 274.

²⁴ Ebd., S. 277.

²⁵ Vgl. ebd.

der immer stärker werdenden Vergeistigung des Menschen«²⁶ und erwartete nach dem Untergang der Photographie à la Renger-Patzsch, Moholy-Nagy und auch Windisch die Geburt eines neuen, vergeistigten Menschen: »So wird nach einem Versinken der Lichtbildkunst in eine photographisch-mechanische Form mit der Geburt des geistigen Menschen auch die neue freie Lichtbildkunst entstehen.«²⁷

Sein Text »Photographie und Lichtbildkunst« aus »Das deutsche Lichtbild« von 1930 bringt diese Frontstellung auf den Punkt. Quedenfeldt führt hier die Photographie auf ihre etymologischen Wurzeln zurück und unterscheidet zwei radikal unterschiedene Formen, die Photographie dem Wortsinn nach zu deuten: »Die eine Bedeutung besagt: ›Das Licht schreibt‹, die andere: ›ich schreibe mit Licht.«²⁸ Beide Formen folgen entgegengesetzten Prinzipien: Während bei der einen der vom Menschen unabhängige »physiko-chemische« Aspekt der Photographie im Vordergrund steht, geht es bei dem zweiten um die subjektive Ausdrucksmöglichkeit des Menschen, um seine, wie Quedenfeldt formuliert, »eigene Naturkraft«. »So hat die Photographie einmal den Sinn eines allgemeinen objektiven, naturwissenschaftlichen und technischen Produktes, zum andern den eines wirksamen Gestaltungsmittel subjektiver Anschauungen.«²⁹ Sie ist auf der einen Seite eine Art »Sehmaschine«, auf der anderen jedoch ein Gestaltungs- und Ausdrucksmittel. Damit nimmt Quedenfeldt eine Unterscheidung auf, die die Photographie seit ihren Anfängen bestimmt. So legte etwa die Satzung der Société Française de Photographie fest, daß das Bulletin die wissenschaftlichen *und* künstlerischen Leistungen des neuen Mediums darzustellen habe, und bezeichnete damit die beiden Felder, die das neue Medium höchst unterschiedlich bewerteten. Während man auf der einen Seite ihre Aufzeichnungsgenauigkeit pries und sogar zur Grundlage einer Neubestimmung wissenschaftlicher Objektivität machte,³⁰ wurde ihr auf der anderen vor-

²⁶ Erwin Quedenfeldt, Technik und Kunst, in: Der Photograph, Jg. 1927, Nr. 3, S. 117 f., S. 118.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ders., Photographie und Lichtbildkunst, in: Das Deutsche Lichtbild 1930, Berlin 1931, o. S.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. dazu ausführlich Lorraine Daston und Peter Galison, Objektivität, Frankfurt a. M. 2007.

gehalten, das Idealbild zugunsten der Oberfläche zu vernachlässigen und das Notwendige zugunsten des Kontingenten.³¹ Quedenfeldt spitzt diese Opposition zu und erblickt in den beiden Grundausrichtungen der Photographie einen regelrechten Kulturkampf.

Dabei darf auch die Geschichte nicht fehlen: Ähnlich wie dies Moholy-Nagy in gänzlich anderer Zusammenstellung tut, bemüht er für seine Konzeption der Photographie eine kanonische Ahnengalerie, die von Fox Talbot über Octavius Hill bis hin zu den Edeldrucken reicht. Betont wird jedoch der Expressionismus und nicht der Impressionismus, denn Quedenfeldt geht es nicht um das Programm einer Mimesis der Natur, sondern um das Reich der Wesenheiten, das in der Psyche schlummert und Bild werden will:

Indem dabei aus der tiefsten Unmittelbarkeit, aus dem Unbewußten geschöpft wurde, ist für die Kunst ein ganz neues Reich erschlossen. In meiner Erwinographik und in den Gummidrucken mit der eigenwilligen Pinseltechnik habe ich diesen unmittelbaren Zeichen sichtbaren Ausdruck verliehen, die keine Naturformen wiedergeben wollen, sondern graphische Zeichen für intuitiv erschaute Wesentlichkeiten sind.³²

Quedenfeldts Gegenspieler sind rasch ausgemacht und trotz der unterschiedlichen Erscheinungsformen auf eine einheitliche Position reduziert: eine Photographie, die ihre programmatische Formulierung bei Moholy-Nagy findet, der im Photoapparat eine »produktive Maschine« erblickt, deren technische Möglichkeiten noch nicht erschöpft sind und die es auszuloten gelte. Diese »Sehmaschinenbilder« sind für Quedenfeldt Ausdruck einer fehlgeleiteten Entwicklung der Menschheit, die dank der Technik und nicht der Psyche eine Befreiung des Menschen durch die Revolution der Kunst erhofft. Ziel sei »der Mechanismus als lebendiger Apparat« und Ergebnis eine neue Dreiweltenordnung oder, um ein aktuelles Beispiel aufzunehmen, eine »third culture«, wie sie von John Brockman propagiert wird, die das alte dualistische Modell einer

³¹ Vgl. dazu Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990 sowie Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.

³² Erwin Quedenfeldt, *Photographie und Lichtbildkunst*, in: *Das Deutsche Lichtbild 1930*, Berlin 1931, o.S. Vgl. zu Quedenfeldts Deutung der kunsthistorischen Entwicklung auch seine Aufsatzserie »Photographische Formprobleme«, die in 12 Einzellieferungen zwischen 1923 und 1925 in der Zeitschrift »Der Photograph« erschien.

seinem Artikel »Photographie: ein künstlerisches Volksnahrungsmittel«, der 1928 in »Das Kunstblatt« erschien, gerade für ein Einklammern der künstlerischen Ambitionen, um dank des mechanisch-apparativen Charakters der Photographie eine Art »Urzustand« des Photographischen zu erreichen, der dank seiner ökonomischen wie »kulturindustriellen« Unabhängigkeit Ausdrucksform einer wahren Volkskunst sein könne. Windisch ist Verfechter einer Amateurphotographie, die sich dem Markt und auch der Tradition der Kunst entzieht, da die Photographie noch in der Zwischenkriegszeit ein Medium ohne Geschichte und Vergangenheit sei: ein Medium der reinen Gegenwart, das eben auch zur Aufgabe hat, diese in Bilder zu bannen und so zu durchleuchten. Windischs Polemik gegen die Kunstphotographie der Jahrhundertwende zielt auf eine Aneignung der neuen demokratischen Massenbewegung, die gerade dank ihrer künstlerischen wie ökonomischen Unabhängigkeit eine politische Funktion hat.

Es geht also um eine Fotografie, die keine Foto-Theorie braucht, sondern – wie Windisch immer betont – elementare technische Kenntnisse verlangt und natürlich eine politische Haltung, die organisierte Aufklärung und Veränderung der bestehenden Verhältnisse anstrebt.³⁶

Windischs Position ist jedoch nicht ohne Ambivalenz. In einem anderen, mit dem schlichten Titel »Sehen« überschriebenen Text formuliert er etwa ein ungleich traditionelleres Programm, nämlich jener »seit dem 19. Jahrhundert klassischen Legitimationsformel der Kunst«:³⁷ das Sehen-Lernen. Moholy-Nagys Angriff richtet sich genau gegen jene theoretische Position, in der er nicht zu Unrecht einen Widerspruch zu seinem Kampf für die Photographie des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit vermutet. Windisch betont in der Tat in seinem Text aus den »Schaja-Mitteilungen«, der im folgenden ediert ist, das Primat der menschlichen Wahrnehmung gegenüber der »wissenschaftlichen Nüchternheit des Anastigmatbildes« und bezieht damit genau jene Position, die für die Kunstphotographie der Jahrhundertwende von Peter Henry

sind »Sehen« (1930), hier S. 220–222, und »Gummiknüttel contra Kamera« (1929), hier S. 222–224. Die Zitate folgen diesem Abdruck. Zu den Nachweisen der Erstdrucke vgl. die Auswahlbibliographie.

³⁶ Ebd., S. 219.

³⁷ Ebd.

Emerson bis zu Alfred Stieglitz charakteristisch ist. Die Kunstphotographie hatte gerade in der Orientierung der Photographie an der menschlichen Wahrnehmung ihr Programm gesehen und die Einklammerung und bewußte Einschränkung der technischen Möglichkeiten propagiert. Dies ist die strikte Gegenposition zu der von Moholy-Nagy vertretenen maximalen Ausnutzung der apparativen Möglichkeiten. Die Aufgabe der Photographie sei es vielmehr, »zwischen den bekannten und den noch unbekannten optischen, akustischen und andern funktionellen Erscheinungen weitgehende neue Beziehungen herzustellen und diese in bereichernder Steigerung von den Funktionsapparaten aufnehmen zu lassen.«³⁸

Windischs Position, die in vielem der von Albert Renger-Patzsch näher steht als der Moholy-Nagys, weist der Photographie eine ungleich bescheidenere Rolle zu. Sie ist vor allem anderen Dokument und bezieht grade daraus ihre ästhetischen wie politischen Möglichkeiten. Windischs Parteilang für die künstlerische Avantgarde ist in ihrer Ambivalenz charakteristisch für den Grundkonflikt der Photographietheorie der Zeit, die zwischen Subjektivität und Objektivität, Konstruktion und Dokumentation, Revolution und Tradition oszilliert. Im Gegensatz zu Quedenfeldt ist Windisch ein Beispiel dafür, daß eine avantgardistische politische Theorie keineswegs die Ambivalenz der ästhetischen nimmt. Beide Positionen – die künstlerische und politische Avantgarde – finden zwar im Glauben an das neue Medium zueinander, unterscheiden sich aber in der Einschätzung der Rolle des Apparats. Während Moholy-Nagy im Sinne einer apparativen Erweiterung der menschlichen Sinnesorgane argumentiert und sich dabei in einer Tradition von Kapp bis McLuhan befindet, wittert Windisch in der Objektivität des Apparats ebenjene Dominanz des politischen Apparats, gegen den er sich richtet. Noch 1940 schreibt er in »Kleinbild-Jagd auf Dinge und Menschen« in einem Abschnitt seines Handbuchs, der dem von Moholy-Nagy scharf kritisierten Artikel aus den »Schaja-Mitteilungen« bis in die Formulierungen hinein entspricht: »Die Fotografie ist nicht objektiv – niemals«³⁹ und erblickt in ihr vielmehr eine »Gestaltung der Wirklichkeit«, die, das sei hinzugefügt, auch einen

³⁸ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Passau 1927, S. 28.

³⁹ Hans Windisch, *Kleinbild-Jagd auf Dinge und Menschen*. Technik Stoff Regie, Harzburg 1940, S. 16.

politischen Gestaltungsspielraum auslotet. Und so heißt es am Ende der Einleitung dieses Buchs: »Eine neue Fotografie der formenden Hand muß uns kommen. Wir müssen – und können! – viel mehr herausholen aus unserer kleinen, – aber aus *unserer* Welt.«⁴⁰

Die Revolution beginnt bei Windisch mit der schlichten Beobachtung: Die Photographie ist eine Neuentdeckung der Welt in der Gestalt eines »sachliches Konstatierens«.

Analyse: Vorstoß zu den unbeachteten Dingen und Vorgängen neben uns, Neuland ringsum. Ganz einfache Dinge sind mit einemmal sehr erheblich da, haben ein Ich, leben ihr eigenes Dasein. Wie stehen WIR da? Wir stehen auch noch da, weiter nichts.

Gewissermaßen ist der Rüssel einer Fliege, hundertfach vergrößert, viel geheimnisvoller, sind die Schnittflächen eines Kristalls viel rätselhafter, trächtiger, fanatischer im Bejahen als das soignierteste Geheimratsantlitz.⁴¹

Und die Revolution liegt in den Hände der Photoamateure und Dilettanten: Wenn Windisch mit der Kategorie des Amateurs als Dilettanten operiert, so nimmt er einen Begriff der Amateurphotographiebewegung der Jahrhundertwende auf, die Alfred Lichtwark mit einem ästhetisch-politischen Programm ausgerüstet hatte,⁴² stellt aber das politische Programm vom Kopf auf die Füße: »Die Photographie«, so Windisch, »liegt zum großen Teil in den Händen der Autodidakten. Sie leidet an den charakteristischen Irrtümern des Dilettantismus, und sie schöpft neue Kräfte aus der Frische und Unmittelbarkeit des gleichen Dilettantismus.«⁴³ Windisch veröffentlichte nicht nur außerordentlich weitverbreitete Anleitungen zum Photographieren, sondern publizierte auch in der politisch linksgerichteten Zeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf«, die zusammen mit der »AIZ«, die durch John Heartfields Photomontagen berühmt wurde, zu den maßgeblichen Organen einer engagierten Photographie der Zwischenkriegszeit gehörte. In seinem Artikel »Gummiknüppel contra Ka-

⁴⁰ Ebd., S. 5.

⁴¹ Ders., Sehen (wie Anm. 35), S. 222.

⁴² Vgl. exemplarisch Alfred Lichtwark, Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus, Berlin 1902. Lichtwark spielte als Direktor der Hamburger Kunsthalle für die Durchsetzung der Amateurphotographie eine entscheidende Rolle und hat sich auch wiederholt zu Fragen der Photographie geäußert; vgl. etwa exemplarisch: Incunabeln der Bildnisphotographie, in: Photographische Rundschau, 14. Jg., 1900, S. 5–30, sowie: Die Bedeutung der Amateurphotographie, Halle/Saale 1894.

⁴³ Hans Windisch, Editorial von »Das deutsche Lichtbild« 1928/29, Berlin 1929, o.S.

mera« brachte er die Aufgabe einer politischen Arbeiterphotographie auch metaphorisch auf den Begriff: »Es ist gerade für den Arbeiterfotografen höchst überflüssig, daß er sonntags hübsche Dutzendbildchen knipst, nein: trainieren, lernen, wie man mit der Kamera *schießt* (statt nur zu fotografieren), wie man im Menschenstrudel mit der Kamera manövriert.«⁴⁴ Und er fährt fort: »Aber ich glaube, daß Aufnahmen dieser Art keinem Polizisten wehtun – dafür treffen sie ins System. Das nächstemal.«⁴⁵

Ähnlich wie Quedenfeldt nutzt Windisch die Publikation eines Aufsatzes in »Das deutsche Lichtbild« zur Formulierung eines neuen, durch die Photographie gestifteten Weltbildes. Während es jedoch Quedenfeldt um ein metaphysisches Regulativ ging, zielt Windisch auf die befreiende Kraft des Dokuments. Die Photographie macht gerade dank ihres apparativ-sachlichen Charakters sichtbar, »was den Menschen unserer Zeit beschäftigt und bewegt.«⁴⁶ Und ihm geht es nicht wie Quedenfeldt um Kunst, oder wie Moholy-Nagy um eine Revolution durch die Kunst und eine Erneuerung und Befreiung der Wahrnehmung, sondern um Handwerk, um die Profilierung der Photographie als »Natururkunde«, die als Technik nur der Ergänzung durch immergleiche und immer »dieselben primitiven Formelemente«⁴⁷ bedarf, um Bilder hervorzubringen, eine Wirklichkeit erkennbar werden zu lassen, die sich nun in der Photographie unverstellt zeigt:

Sobald dieser spezielle Vorsprung der Photographie vor der Malerei erkannt ist, liegt es nahe [...], diese Probleme als endgültig und restlos gelöst zu betrachten. Besondere Aufgabe und besonderer Sinn der Photographie wäre es also, durch sie Probleme zu lösen, die scheinbar bescheidener sind, – letzte Endes aber aus tausend einzelnen Teilchen ein Weltbild formen.⁴⁸

⁴⁴ Ders., Gummiknüppel contra Kamera (wie Anm. 35), S. 223.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ders., Editorial von »Das deutsche Lichtbild« 1928/29, Berlin 1929, o. S.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

László Moholy-Nagy vs. Erwin Quedenfeldt:

Erwin Quedenfeldt, Die »beispiellose Photographie« und die Lichtbildkunst, in: Der Photograph, Nr. 101, Jg. 1927, S. 401f. und 405f.

László Moholy-Nagy, Die beispiellose Photographie und die Lichtbildkunst. (Eine Erwiderung), in: Der Photograph, Nr. 2, Jg. 1928, S. 5.

Erwin Quedenfeldt, Eine kurze Replik, in: ebd.

László Moholy-Nagy vs. Hans Windisch:

Hans Windisch (= Professor Schaja), in: Schaja Photo-Mitteilungen, 5. Jg., 1928, Heft 9, September 1928, S. 187–195 und ebd., Heft 11, November 1928, S. 235–239.

László Moholy-Nagy, Replik, in: ebd.

Hans Windisch, Replik, in: ebd.

Eine Kurzfassung dieser Debatte findet sich in: László Moholy-Nagy, scharf oder unscharf?, in: i10, 1929, Nr. 20, S. 163 ff. Diese Fassung ist um eine weitere Replik von Moholy-Nagy ergänzt, die hier ebenfalls aufgenommen wurde.

Zur Edition

Die recht eigenwillige Orthographie und Interpunktion der Originalfassung wurden belassen. Wenige Korrekturen sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Dies gilt auch für bibliographische Ergänzungen im Text von Erwin Quedenfeldt.

Die jeweiligen bibliographischen Angaben der Erstdrucke sind in den einzelnen Texten jeweils an den entsprechenden Stellen angegeben. Sie markieren auch die Übergänge zwischen einzelnen Heften. Auch die Erläuterungen der Ergänzungen durch Moholy-Nagy in der späteren Kurzfassung der Debatte mit Hans Windisch, die in der Avantgarde-Zeitschrift »i10« erschien, sind wie alle Eingriffe des Herausgebers durch eckige Klammern hervorgehoben. Durch den Herausgeber ergänzte Fußnoten werden nicht gezählt, sondern mit Sternchen (*) markiert. Hervorhebungen in den Erstdrucken sind durch *Kursivierung* gekennzeichnet.

II Auswahlbibliographie

1. *Erwin Quedenfeldt*

Monographien

Aus dem alten Düsseldorf. 40 malerische Ansichten nach Original-Gummi-
drucken, Düsseldorf 1907.

Die Praxis des Gummidruck-Verfahrens, Leipzig 1909.

Lichtzeichnungen. Gestaltungen aus der Vorstellungswelt, Düsseldorf 1920 (20
künstlerische Handpressendrucke im Erwinodruckverfahren).

Heimatbilder, Zwei Bände, Regensburg 1921.

Aufsätze

Photographie und Kunst, in: Photographische Rundschau, 20. Jg., 1906,
S. 18ff.

Das Straßenleben der Großstadt, in: Deutscher Kamera Almanach, 5. Jg., 1909,
S. 77ff.

Die Photographie als Maschine oder Handwerk, in: Deutscher Kamera Alma-
nach, 12. Jg., 1921, S. 81ff.

Die Tragödie der Photographie, in: Photofreund, 4. Jg., 1924, Nr. 10. S. 193ff.

Photographische Formprobleme, in: Der Photograph, Bunzlau, 33.–35. Jg.,
1923–1925 [in insgesamt 12 einzelnen Abschnitten].

Die alte und die neue Kunst, in: Photofreund, Bd. 5, Nr. 2, 20. Januar 1925,
S. 23ff.

Das Lichtbild ohne Kamera, in: Photofreund, Berlin, Bd. 6, Nr. 5, 5. März
1926, S. 83f.

Technik und Kunst, in: Der Photograph, Bunzlau, 37. Jg., 1927, Nr. 30,
S. 117f.

Die abstrakte Lichtbildkunst, in: Photographische Korrespondenz, 64. Jg., 1928,
S. 337ff. und 368ff.

Der Wendepunkt, in: Der Photograph, Bd. 38, 1928, S. 21ff. und S. 25ff.

Die neue gestaltende Lichtbildkunst, in: Kamera, Luzern/Zürich, 6. Jg., Heft 9,
1928, S. 229ff.

Die Photographik, in: Der Photograph, Bunzlau, 39. Jg., 1929, S. 105ff.

Von der Materie zum Geist oder die Überwindung der Maschine, in: ebd.,
S. 153f. und 157f.

Photographie und Lichtbildkunst, in: Das deutsche Lichtbild 1930, Berlin 1929, o.S.

Literatur zu Quedenfeldt

Elke Müller u. a. (Hg.), Erwin Quedenfeldt 1869–1948, Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen 1985 (vgl. dazu auch die Rezension von Timm Starl, in: Fotogeschichte, 5. Jg., 1985, Heft 17, S. 81.) mit ausführlicher Bibliographie und biographischen Informationen.

Erwin Quedenfeldt, »Einzelbilder vom Niederrhein«, 1904–1911. Katalog der Ausstellung »Erwin Quedenfeldt. Fotografien vom Niederrhein«. 18. Juni bis 5. August 1989, Leverkusen 1989.

Rolf Sachsse, Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003.

Frank Heidtmann, Kunstphotographische Edeldruckverfahren heute, Berlin 1978 (dort Fußnote 41 in Abschnitt 3.5 und 3.6).

2. *Hans Windisch*

Monographien

Knipsen – aber mit Verstand! Wegweiser für Amateure (sic!), die gute Bilder machen wollen, 1926–1930.

Der Photo-Amateur. Ein Lehr- und Nachschlagebuch, München 1933.

Kleiner Fotokurs für Marion, Harzburg 1937.

Die neue Foto-Schule, Harzburg 1937.

Schule der Farben-Photographie, Harzburg 1939.

Kleinbild-Jagd auf Dinge und Menschen, Harzburg 1940.

Als Herausgeber: Das deutsche Lichtbild 1927.

Aufsätze

Photographie: ein künstlerisches Volksnahrungsmittel, in: Das Kunstblatt, Berlin, Bd. 12, 1928, S. 65–75.

Bildnisfotografie, in: Der Arbeiter-Fotograf, Bd. 2, Heft 7, Berlin 1928, S. 6.

Vorwort, in: Das deutsche Lichtbild 1928/29, Berlin 1928, o.S.

Sehen, in: Das Kunstblatt, Berlin, Bd. 13, 5. Mai 1929, S. 129–134.

Nochmals: Gummiknüppel contra Kamera, in: Der Arbeiter-Fotograf, Bd. 3, Nr. 7, Berlin 1929, S. 127–131. [Reprint in: Der Arbeiter-Fotograf. Doku-

mente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932, hg. von Joachim Büthe u. a., Köln 1977, S. 55–57]

Schlußbeitrag, in: Paul Wolff, Sonne über See und Strand. Ferienfahrten mit der Leica, Frankfurt 1936.

3. *László Moholy-Nagy*

Berücksichtigt sind nur die photographietheoretischen Texte Moholy-Nagys. Viele der Texte finden sich in: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, Weingarten 1986 sowie Andreas Haus, Moholy-Nagy, Fotos und Fotogramme, München 1978 und weiteren Bänden. Sie sind jeweils mit den entsprechenden Seitenangaben vermerkt.

Eine umfassende Bibliographie findet sich auf der Homepage der Moholy-Nagy Foundation: <http://www.moholy-nagy.org>

Monographien

Malerei, Fotografie, Film, München 1925, 2. überarbeitete Aufl. 1927 [Reprint München 1986].

Moholy-Nagy: 60 Fotos, Berlin 1930.

The Street Market of London, London 1936.

Vision in Motion, Chicago 1947.

Aufsätze

Produktion – Reproduktion, in: De Stijl, 5. Jg., Nr. 7, Juli 1922, S. 98–100. [In: Haus, S. 74 f. und Passuth, S. 305 f.]

Light – A Medium of Plastic Expression, [die dt. Fassung ist Teil von »Malerei Fotografie Film«], in: Broom; Nr. 4, 1923, S. 224 f., 240 f. und 283 f. [In: Passuth, S. 309 f.]

Typographie, Typo-Photo, in: typographische mitteilungen. sonderheft elementare typographie, oktoberheft 1925, Reprint mit einem Vorwort von Olaf Leu, Mainz 1986, S. 202–204.

Fotoplastische Reklame, in: Offset-, Buch- und Werbekunst, Nr. 7, Leipzig 1926.

Typophoto, in: Pasmo, Bd. 2, Nr. 1, Brno 1926, S. 16 f. sowie in: Elementare Typographie [Sonderheft von: Typographische Mitteilungen], hg. von Jan

- Tschichold, Bd. 22, Nr. 10, Oktober 1925, S. 202–204. [Textidentisch mit: *Malerei Fotografie Film*, 1927, S. 37 f.]
- Die beispiellose Fotografie, in: *i10 Internationale Revue*, Bd. 1, Nr. 3, 1927, S. 114–117 sowie in: *Das deutsche Lichtbild*, 1927, S. X–XI. [In: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie II*, München 1979, S. 72 f.]
- Die Photographie in der Reklame, in: *Photographische Correspondenz*, Bd. 63, Nr. 9, 1927, S. 257–260. [In: Ute Eskildsen und Jan-Christoph Horak (Hg.), *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung »Film und Foto« 1929*, Stuttgart 1979, S. 146ff.]
- Diskussionsbeitrag zu Kállais Artikel »Malerei und Fotografie«, in: *i10 Internationale Revue*, Bd. 1, Nr. 6, Amsterdam 1927, S. 233f. [In: Passuth, S. 318f.]
- fotografie ist lichtgestaltung, in: *Bauhaus*, Bd. 2, Nr. 1, 1928, S. 2ff.; auch in: *Photographische Korrespondenz*, Wien 1928, Bd. 14, Nr. 5, S. 133ff. [In: Passuth, S. 319–322 und in *Haus*, S. 75ff.]
- Zu den Fotografien von Florence Henri, in: *i 10*, Bd. 2, Nr. 17/18, Amsterdam 1928.
- Neue Wege in der Photographie, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 65. Jg., Nr. 2, Halle 1928, S. 33ff.
- Fotogramm und Grenzgebiete, in: *i 10*, Bd. 2, Nr. 21/22, 1929, S. 190ff.; auch in: *Die Form*, Bd. 4, Nr. 10, Berlin 1929, S. 256ff. [In: Passuth, S. 323]
- La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devrait être, in: *Cahiers d'art*, Bd. 4, Nr. 1, Paris 1929, S. 29f.
- The Future of the Photographic Process, in: *Transition*, Paris 15. Februar 1929, S. 289ff.
- Experimentale Fotografie, in: *Das neue Frankfurt*, Bd. 3, Nr. 3, 1929.
- Photographie der Gegenwart und wir!, in: *Photofreund*, Nr. 24, 1929, S. 480f.
- Wohin geht die photographische Entwicklung?, in: *AGFA-Photoblätter*, Bd. 8, 1931/1932, S. 267ff.
- Malerei und Fotografie (= Übersetzung von: *Festészet és fényképészet*, in: *Korunk*, Bd. 7, Nr. 2, Kolozsvár 1932, S. 104f.), in: a bis z. Organ der Gruppe progressiver Künstler, 3. Folge, Nr. 23, Köln, April 1932, S. 89. [In: Passuth, S. 331f. und in *Haus*, S. 78]
- How Photography Revolutionizes Vision, in: *The Listener*, 8. November 1933.
- Der befreiten Farbphotographie entgegen, in: *Korunk*, 1936, Nr. 12, S. 1014–1017. [In: Passuth, S. 354ff.]

- vom pigment zum licht, in: *telehor*, Nr. 1–2, Brno 1936, S. 118ff. [In: Passuth, S. 339ff.]
- fotografie: die objektive sehform unserer zeit, in: *telehor*, 1936, Nr. 1–2, S. 120ff. [In: Passuth, S. 342ff.]
- Photographers of Today, in: *The Studio. Modern Photography Annual*, London 1935–1936, S. 16.
- Photography in a Flash, in: *Industrial Arts*, Bd. 1, Nr. 4, London 1936, S. 294ff.
- Painting with Light. A New Medium of Expression, in: *The Penrose Annual*, Nr. 41, London 1939.
- Photography, in: *A Pageant of Photography*, San Francisco 1940.
- Space-Time and the Photographer, in: *The American Annual of Photography*, Bd. 56, Nr. 152, Boston 1942/43, S. 158ff. [In dt. Übersetzung in: Passuth, S. 361ff.]
- Surrealism and the Photographer, in: *The Complete Photographer*, Bd. 9, Nr. 52, New York 1943.
- The Coming World of Photography, in: *Popular Photography*, Bd. 14, Nr. 2, New York 1944.
- Photography in the Study of Design, in: *American Annual of Photography*, Bd. 59, Boston 1944/45.
- On Art and Photography, in: *The Technology Review*, Bd. 47, Nr. 8, Cambridge/Mass. Juni 1945, S. 491ff. und 518.
- Photography, in: Dagobert C. Runes und Harry G. Schrickel (Hg.), *Encyclopedia of the Arts*, New York 1946.

Über Moholy-Nagy (Auswahl)

- Sibyl Moholy-Nagy, *Experiment in Totality*, New York 1969, 2. Ausg. Cambridge/Mass. 1969.
- Lucia Moholy, *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten*, Krefeld 1972.
- Irene-Charlotte Lusk, *Montagen ins Blaue. László Moholy-Nagy. Fotomontagen und -collagen 1922–1943*, Gießen 1980.
- Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986.
- Gerhard Glüher, *László Moholy-Nagy: Frühe Photographien*, Berlin 1989.
- Eleanor M. Hight, *Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*, Cambridge/Mass. 1994.

- Louis Kaplan, László Moholy-Nagy, Biographical Writings, Durham/North Carolina 1994.
- Gottfried Jäger und Gudrun Wessing (Hg.), Über Moholy-Nagy, Bielefeld 1997.
- Jeannine Fiedler, László Moholy-Nagy, London 2001.
- Jan Sahli, Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und -theorien, Marburg 2006.

Erwin Quedenfeldt vs. László Moholy-Nagy
[»Der Photograph« Nr. 101 (1927), S. 401 f.]
Die »beispiellose Photographie« und die Lichtbildkunst.

Von Dr. Erwin Quedenfeldt, Wien.

Nachdruck und Uebersetzung, auch im Auszug nur mit Genehmigung des Verfassers.

Professor Moholy-Nagy vom Dessauer Bauhaus setzt sich für die »beispiellose Photographie« ein. Sowohl in dem achten der Bauhausbücher: Malerei, Photographie, Film,⁴⁹ als auch in dem neuen Jahrbuche: »Das deutsche Lichtbild«, Herausgeber H. Windisch,⁵⁰ versucht uns Moholy-Nagy auseinanderzusetzen, was er damit meint. In seinen knapp formulierten und aphoristischen Sätzen, sowie in seiner eigenwilligen abstrakten Terminologie ist der Sinn und die Bedeutung der niedergelegten Ansichten eher versteckt als enthüllt. Erst aus den Bildern wird klar, wohin er strebt, wobei sich allerdings viele Widersprüche mit den Theorien seiner Gedanken ergeben.

Zunächst will er Malerei nur noch als absolute anerkennen, da die gegenständliche Malerei durch die Photographie ersetzt wird, weil diese das eigentliche Notierverfahren ist. Aber dann sagt er wieder: »Die Tatsache Photographie erfährt keine Wertung, indem sie entweder als Notierverfahren der Realität, oder als Mittel wissenschaftlicher Forschung, oder als Fixierung entwindender Begebnisse, oder als Basis von Reproduktionsverfahren, oder als Kunst klassifiziert wird.« Was bleibt dann von der Photographie noch übrig? Zur Erläuterung setze ich einen Fall, der sich hätte ereignen können. Zu Lebzeiten Professor Miethes wird er von Professor Moholy-Nagy besucht. Professor Miethe zeigt dem Dessauer Professor seine astronomischen Aufnahmen von Mond- und Sonnenfinsternis. Professor Moholy-Nagy sagt darauf: »Was Sie an den Photos Interessantes sehen, gilt für mich nicht. Weder die Fixierung vorübergehender Ereignisse im Weltraum noch deren wissenschaftliche Wertung

⁴⁹ Verlag Albert Langen, München. [München 1925, 2. überarbeitete Auflage 1927; Reprint München 1986]

⁵⁰ [Fußnotentext fehlt im Original. Gemeint ist: Das deutsche Lichtbild 1927, Berlin 1926.]

an Hand dieser Photos, die mehr als unser Auge gesehen haben, ist das Wertvolle, sondern einzig... die Faktur, die Wirkung der Licht- und Tonnüancen«, – »die Hell-Dunkel-Verhältnisse sind das Interessante, die Aktivität der Helligkeit, die Passivität des Dunkels, die Textur der stofflichen Oberfläche, die Struktur der Materialien.« Professor Miethe würde darauf erwidert haben: »Ich glaube schon, daß für Sie als Maler die unbeabsichtigten Nebenwirkungen der Photographie nach ihrer rein formalen Seite als Bildaufbaumittel betrachtet interessanter sind als der eigentliche Inhalt: das untrüglich durch zwangsläufig-mechanische Mittel wiedergegebene Objekt.« Nun kommt aber das Widerspruchsvolle: Professor Moholy-Nagy antwortet: »Nein, auch als Künstler interessiert mich das nicht, sondern weil ich in diesen Wirkungen der Faktur etwas Neues, Beispiellooses sehe, das bisher nur die Photographie erzeugt hat. Hier treten technische Mittel zutage, denen nachgespürt werden muß.«

Sollte wirklich Professor Moholy-Nagy nur deshalb diesen Lichtwirkungen nachgehen, weil sie sensationell sind? Ist denn die Beispiellosigkeit an sich schon ein Wert? Es gibt unzählige Beispiellosigkeiten. Wollten wir sie verfolgen, würde jedes Ding, schon weil es da ist und nicht mit einem anderen Ding identifiziert werden kann, Träger von Beispiellosigkeit sein. Hätten wir mit solchen Untersuchungen Wertvolles entdeckt? Was sollen uns die Beispiellosigkeiten des rein photographischen Ausdrucks besagen, wenn wir sie nicht für irgendeine Aufgabe nutzbar machen? Darüber schweigt sich Moholy-Nagy in dem oben angeführten Satz völlig aus, wo er alle Zwecke der Photographie zurückweist. Auch den für künstlerische Darstellung. Aber in demselben Aufsatz steht einige Zeilen später der bedeutungsvolle Satz: »... erst dann, wenn eine einigermaßen exakte Sprache des Photographischen entwickelt ist, wird der wirklich Begabte sie zur ›Kunst‹ steigern können.« Da liegt also doch der ganze Zweck der Uebung verborgen: Sie sollen als Aufbaumittel für Kunstwerke dienen. Professor Moholy-Nagy aber begibt sich als werktätiger Künstler, noch bevor die gewünschte beispiellose, exakte Sprache des Photographischen grammatikalisch festgelegt ist, bereits selbst daran, »Photogramme« nach seiner Nomenklatur, d. h. abstrakte Formgestaltungen mit den Mitteln des Hell-Dunkels, des Kontrastes, der Textur und Struktur und der Tonnüance herzustellen. Also interessieren ihn diese Fakturen doch als Künstler. Es könnte auch gar nicht anders sein. Die Bauhausgeste, allein aus dem Material oder aus der Technik

mit ihren Funktionen ein Kunstwerk schaffen zu wollen, nimmt unter den Künstlern heute niemand mehr ernst. Ingenieur und Künstler sind geschieden wie Verstand und seelische Kräfte, wie Rationales und Irrationales. Ist aus neuen Techniken ein Kunstwerk entstanden, so ist der seelische Ausdruck der Kern des Kunstwerkes, ob er sich nun innerhalb der neuen Materialwirkungen enthüllt oder aus den Materialvergewaltigungen. Die Logik des Materials ist eine andere (rationale) als die des Gestaltens (irrationale). Professor Moholy-Nagy predigt Wasser und trinkt selber Wein. Er sagt den Photographen: photographiert nur los, je abstruser um so besser. Laßt Schornsteine im Bilde niederlegen, nehmt Räder ganz von der Seite auf, verzerrt alle Dimensionen, belichtet mehrmals über- und durcheinander, vergrößert, bis alle natürliche Form verschwunden, photographiert mit X-Strahlen und anderen unbekannten Lichtern, bannt den Blitz und die Teslaströme, fixiert die schnellsten Bewegungen, schminkt und bemalt die Gesichter und setzt sie den hellsten Lampen für die Aufnahme aus. Da habt ihr den neuen Witz, da liegt das Feld für eure Tätigkeit offen. Und nun geht das Wüten mit dem Objekt los. »Uebersenschen« mit 5 Paar Augen, »Pferde, die kein Ende nehmen«, Gesichtsmasken mit 3 Nasen und Mündern, und langbeinige Menschen in Konvexspiegelaufnahmen entstehen. Aus diesen dünnen, durchsichtigen Wässern macht dann Moholy-Nagy erst den goldenen, gehaltvollen Wein. Aus diesen technischen Uebungen, die in nur technischem Sinne reine Mätzchen sind, wird dann der Künstler Moholy-Nagy sich das Brauchbare aussuchen. In der Verlängerung und Verzerrung an sich liegt kein neuer Witz, eher der neue Kitsch. Die Karikatur ist Kunst, weil die Verzerrung geistig-seelische Bedeutungen hat. Was nützt mir das komplette Lexikon der photographischen Sprache, wenn ich die Worte nicht zu bedeutungsvollen Sätzen formen, wenn ich die Sprache nicht zu sinnvollem Ausdruck benutzen kann! Eine Sammlung um der Sammlung willen ist Unsinn. Was nützt das Drauflosschießen mit der Kamera, wenn keine Seele da ist, die das Erlangte auswertet und sinnvoll einfügt?

Moholy-Nagy hat sich bereits daran begeben, es selbst auszuwerten. Nicht bloß die »beispiellosen« Fakturwirkungen, sondern auch das Notierverfahren der Photographie, das er ja eigentlich keiner Wertung für würdig fand. Seine Plakate, die er »Photoplastik« nennt, sind voll gegenständlicher Notierungen. Diese sind in Wertungen gesetzt, weil

sie zum Ausdruck einer vereinheitlichenden Idee gemacht wurden. Dasselbe trifft auch für die »Photomontagen« Citroens zu, wie »Die Stadt« I und II, und solche von Hannah Höch (»Der Milliardär«). Eine weitere Auswertung der Photographie als Notierverfahren liegt auch als »Typo-photo« vor. Moholy-Nagy will den Text nicht nur mit Illustrationen versehen, sondern an Stelle des Textes tritt die Photographie als »Phototext, als präzise Darstellungsform, die in ihrer Objektivität keine individuelle Deutung zuläßt«. Er gibt ein Beispiel in seiner Skizze zu einem Film: »Dynamik der Großstadt«. Ein völliger Ersatz des Textes tritt aber nicht in Erscheinung. Zu jedem Bild ist die Erklärung noch gegeben, so z. B.: »ein Tiger kreist wütend in seinem Käfig«. Ueber diesem Text befindet sich das Bild eines Tigerkäfigs, in dem ein Tiger fest angewurzelt steht. Sicher ist jedenfalls, daß wir uns daran gewöhnen werden, ganz ohne Text bei einem Bilde auszukommen, das uns assoziativ und eindeutig das sagt, was sonst erst ein längerer Text oder auch ein hinweisendes Wort erklärt.

Eine Schwierigkeit besteht in der typographischen Verbindung der Halbtonphotographie mit dem Text. Die Bildfelder der Photographie isolieren sich viel zu stark vom Letternsatz, besonders wenn derselbe so weiträumig gedruckt ist wie in diesem Beispiel. In dem Bestreben, den typographischen Satz optisch visuell wirksamer zu gestalten, ist so weit gegangen worden, daß der Leser sich unwillkürlich für einen Einfaltspinsel halten muß, so z. B. wenn dem Filmdreher das Tempo in beistehender Form gezeigt wird.

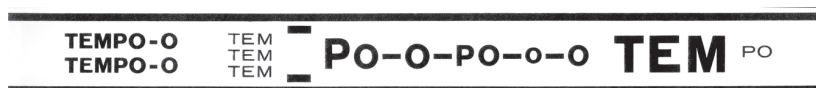


Abb. 5 [Ausschnitt aus: László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Reprint der Ausgabe München 1927, München 1986, S. 125]

Um diese Zeichensprache abzulesen, muß das Buch erst noch herumgedreht werden, und um all die Größenunterschiede des Tem, Po und O für das Tempo als maßgebend zu finden, vergeht mehr Zeit, als das ganze Tempo enthält und wert ist.

Am Schluß des widerspruchsvollen theoretischen Teils ist auch eine typographische Aufforderung, das ganze noch einmal durchzulesen, in dieser Form zu finden:

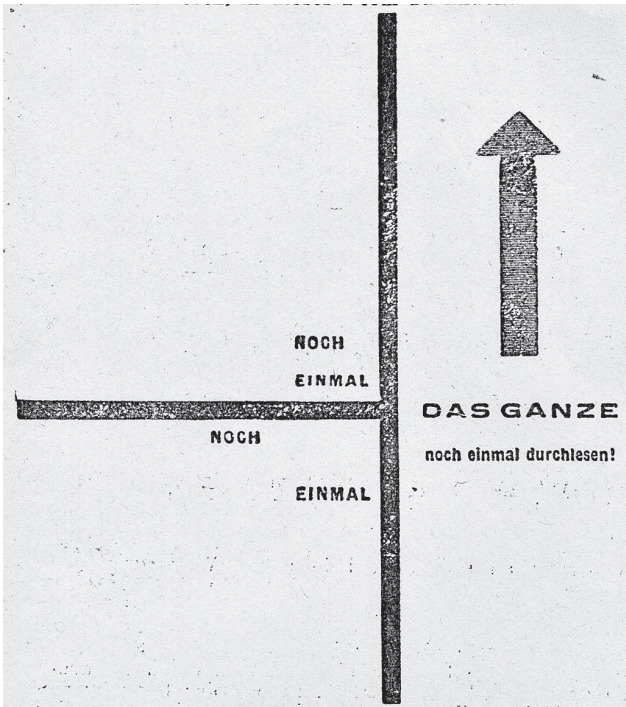


Abb. 6 [Abbildung aus dem Erstdruck des Aufsatzes von Quedenfeldt, der auf die Erstausgabe von Moholy-Nagys *Malerei Photographie Film* von 1925 zurückgreift]

Ich gestehe, daß ich durch solche technischen Mätzchen mir in meiner Lesefreiheit nicht vorgreifen lasse.

Daß die Photographie hier als Illustration zum Text und ohne denselben auftritt, ist keineswegs eine Beispiellosigkeit, sondern wurde und wird in typographisch viel vereinheitlichenderer Weise von der Zeichnung und den graphischen Künsten besorgt, wobei der Strich der Zeichnung und die einheitliche Hell-Dunkel-Wirkung aller Bilder mit den Drucklettern viel besser zusammengeht.

Ich möchte nun die wirklichen Beispiellosigkeiten untersuchen, die die Photographie in ihrer Faktur, in ihrem rein technisch äußerlichen Gepräge aufweist. Das Element des photographischen Bildaufbaus ist der Punkt. Er wird hervorgerufen durch die unendlich feine Abschattierung der körperlichen Objekte im Naturraum. Modellierung ist Anreihung unendlich feiner Punkte, die allmählich im Ton von tiefem Schwarz zum hellsten Licht übergehen. Die Photographie ist das Produkt dieses in Punkten modulierenden Lichtes. Je feiner empfindlich die Platte für die vielen in der Sensibilität unterschiedlichen Lichtpunkte ist, um so mehr erhöht sich die Gradation der Silberschicht. Man hat es in der Photographie auf diese Gradation abgesehen. Je mehr Töne in den Nüancen, für um so herrliche[r] hält man das Bild. Wird schließlich auf Hochglanzpapier kopiert, erhält man Uebergänge und Tonfeinheiten, wie sie ein Maler unmöglich tuschen kann. Da haben wir also eine Beispiellosigkeit in der Faktur, die auch Moholy-Nagy tief entzückt. Der feinstnüancierte Graukeil ist auch für ihn das Symbol der Photographie. Der Reichtum an Nüancen ist aber nur für das Notierverfahren der Photographie ein Gewinn, weil er die Einzelheiten der Lichtoberfläche, sagen wir die Epidermis der Dinge, außerordentlich gut zur Geltung bringen kann. Auch erhöht er die Realität der Dinge: ihre Plastik und Raumillusion.

Was kann die Lichtbildkunst im Gegensatz zur Photographie mit dieser Faktur der Nüance anfangen? Ich will einmal annehmen, das Sprachwörterbuch der Photographie ist bis einschließlich des Buchstaben Z fix und fertig, und der Lichtbildkünstler geht endlich an die Verwertung des Formenschatzes. Ist er ein gegenständlicher Künstler, läuft er Gefahr, mit der reichen Nüance in das Notierverfahren der Photographie zu geraten. Diese Gefahr werden die Vertreter der alten und neuen Sachlichkeit (denn sie sind niemals aus ihr herausgekommen!) nicht anerkennen wollen. So spricht Renger-Patzsch⁵¹ von einem Zauber des Materials. Er sagt weiter: »Die absolut richtige, mechanische Formwiedergabe, die Feinheit der Tonabstufung vom höchsten Spitzlicht bis zum tiefsten Kernschatten

⁵¹ Das deutsche Lichtbild 1927, sein Aufsatz »Ziele«. [Albert Renger-Patzsch, Ziele, in: Das deutsche Lichtbild, 1927, S. XVIII, wiederabgedr. in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II, München 1979, S. 74; eine Variante erschien unter dem Titel »Neue Blickpunkte der Kamera«, in: Uhu, April 1928, S. 86–93.]

gibt der technisch gekonnten photographischen Aufnahme den Zauber des Erlebnisses.« Ich will gern Renger-Patzsch, dessen vorzügliche Aufnahmen von Orchideen ich sehr schätze, über die rationale, mechanische Notierung hinaus noch seeli[s]che Erregungen zugestehen, die ihm aus seiner völligen Hingabe an das Objekt, aus seiner starken Einfühlung in dasselbe erwachsen. Hat doch Albrecht Dürer aus der gleichen Hingabe sein minutiöses Rasenstück und die penible Zeichnung des Hasen geschaffen. Aber es ist ein Unterschied, ob ein freischaffender Künstler diese Objektnähe als seine geistige Schöpfung gibt oder ob eine mechanische Apparatur und festgelegte physiko-chemische Reaktionen, die auf sauberste Notierung der Naturvorlage eingestellt sind, das Bild erzeugen. Franz Roh hat in seinem Werke: »Nachexpressionismus«⁵² die sogenannte »neue Sachlichkeit« näher untersucht und diese neu angestrebte realistische Haltung, die von einigen Künstlern nach einer außerordentlich starken Vergeistigung und Abstraktion bevorzugt wird, als *magischen* Realismus bezeichnet, weil dieser von einem Naturalismus sehr stark abweicht. Roh sagt ausdrücklich: »Es wird also nicht von den Objekten zum Geist gefunden, sondern von diesem zu den Objekten, wobei der größte Wert darauf gelegt wird, daß das geistige Gefüge groß, rein und klar erhalten bleibe. Es wird das allein aus unserem Innern wieder aufzubauende Objekt gegeben, *keine Kopie*. Sobald der Nachexpressionismus aber, was sich bei so peinlichem Verdinglichungsstreben leicht ereignen kann, allein in äußere Nachahmung verfällt, wird seine Bedeutung schrumpfen und die ganze Malerei überrannt werden von jenen prachtvollen Maschinen (Photo und Film), die uns nach der Imitationsseite hin so Unübertreffliches einheimen.« (S. 39)

Es besteht also ein wesentlicher Unterschied zwischen einem Werk der neuen sachlichen Richtung und einem Maschinenprodukt. Das erste ist ein Hinneigen zum Objekt, nachdem man sich in starker Objektferne aufgehalten hatte. Roh sagt: »Erst seitdem man wieder geistig geworden war, konnte das Vergegenständlichen wieder betonte Lust der Malerei werden«. (S. 28.) Das photographische Maschinenprodukt ist aber stets auf Objektivierung eingestellt gewesen. Es soll notieren und die Natur so kopieren, daß wir durch das Bild hindurchsehend die Erscheinungswelt wiedererkennen. Ja man baute diese Sehmaschine, damit sie mehr, genauer

⁵² 1925 Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

und objektiver die Natur sieht, als es das menschliche Auge vermag. Je mehr sich der Photograph den beispiellosen Leistungen dieser Maschine hingibt, z. B. den Momentaufnahmen und dem Photographieren mit unsichtbaren Strahlen, um so mehr entfernt er sich von den menschlich-seelischen Einflüssen, um so reiner erstrahlt in absoluter Objektivität das neutrale Maschinenprodukt. Wir brauchen dieses für den erkennenden Verstand, der kalt und objektiv analysiert. Aber unsere seelischen Kräfte bleiben leer. Der Ansporn zur höchsten Maschinenleistung kommt aus dem Ueberbieten des schon Geleisteten, es ist ein Triumph der Verstandeskkräfte und kann das Machtbewußtsein steigern und den Stolz. Diese kalten Intelligenzkräfte sind aber nicht die seelischen, vom Herzen warm durchströmten Regungen, aus denen die Kunstwerke hervorgehen. Die geistig-seelischen Bewegungen sind nicht Verstandeskkräfte, sondern sind *unsere Intuition*. Sie sind unser Weltgefühl, unsere Lebensanschauungen, die von dem subjektiven Gefühl erfüllt sind, ein lebendiger Teil in dem strömenden gesamten Lebensprozeß zu sein. Das Erlebnis wurzelt in diesen Zonen des Lebensgefühls und ist gesättigt mit subjektiven Empfindungen. Wie sollen diese in das neutrale Maschinenprodukt übergehen können, das ja grade den Vorzug der Objektivität hat, die wir notwendig haben für die zuverlässigen Notierungen der realen Dinge[?] Entweder ist man Künstler, also lebendiger Anschauungsmensch, oder man ist Ingenieur – Maschinist – Verstandesmensch – dann sei man es aber in jedem Falle ganz. Kein Kompromiß wie bisher und immer wieder. Man nenne nicht warm, was kalt ist, man liebäugle nicht nach Kunst, wenn man maschinenmäßig notiert. Man sei also entweder starker subjektiver Lichtbildkünstler oder starker neutraler Photograph. Renger-Patzsch sagt:⁵³ »Das Geheimnis einer guten Photographie, die künstlerische Qualitäten wie ein Werk der bildenden Kunst besitzen kann, beruht in ihrem Realismus.« Dieser Satz ist gesättigt von dem alten Kompromiß, denn der Realismus soll nach Renger-Patzsch von rein mechanischer Wiedergabe der Form herkommen. Seinen Schlußsatz aber unterschreibe ich vollständig: »Ueberlassen wir daher die Kunst den Künstlern und versuchen wir mit den Mitteln der Photographie Photographien zu schaffen, die durch ihre *photographischen* Qualitäten bestehen können – ohne daß wir von der Kunst borgen.« Ich übertrage diesen Satz meinem Sinn

⁵³ Ziele, Das deutsche Lichtbild 1927.

gemäß: Ueberlassen wir die Kunst den Lichtbildkünstlern und seien wir objektive Photographen. –

Der Lichtbildkünstler steht vor der kapitalen Frage: was kann ich von den »beispiellosen« Mitteln der Photographie für meinen Bildaufbau gebrauchen, der meine seelischen Empfindungen zum Ausdruck bringen soll? Es müssen also die »Beispiellosigkeiten« seelisch bewertbar sein. Für den Künstler sind die »Beispiellosigkeiten« nicht Selbständigkeiten an sich und nicht Wirkungen des Lichtes in eigengesetzlicher Gestalt, die ihren Wert in sich selbst tragen. Kandinsky, auch ein Bauhauskünstler, aber mit geistiger und nicht materialistischer Einstellung, sagt sehr zutreffend:⁵⁴ »Die Faktur ist ein Mittel zum Zweck und muß als solches aufgefaßt und angewendet werden. Mit anderen Worten: Die Faktur darf nicht als Selbstzweck fungieren, sie muß dem Kompositionsgedanken (Zweck) ebenso dienen wie jedes andere Element (Mittel). Sonst entsteht eine innere Disharmonie, bei der das Mittel den Zweck übertönt. Das Äußere ist über den Kopf des Inneren gewachsen, – Manier.« Hierin ist die Unterordnung der Mittel, also der »Beispiellosigkeiten«, unter die Intention des Künstlers ausgesprochen. Die »Beispiellosigkeiten« der Momentphotographie und der Photographie mit unsichtbaren Strahlen stehen aber für sich da, in ihrer mechanischen Eigengesetzlichkeit als Resultat physikalischer und chemischer Kräfte. »In der Analyse und Wiedergabe schnellster Bewegungen ist die Photographie unumschränkte Herrscherin«, sagt Renger-Patzsch.⁵ Gewiß, aber der Künstler läßt sich nicht von der Momentphotographie tyrannisieren. Ihre fixierten Einzelphasen sind gar keine Bewegungen, sondern Stillstände. Die in dem Jahrbuch wiedergegebenen Momentbilder von Charlotte Rudolph und Riebicke sind versteinerte Bewegungsgrimassen mit Gliederverrenkungen. Aus ihnen ist kein Sinn für die Sprünge der Tänzerinnen zu entnehmen. Man könnte gerade so gut gespreizte Gliederpuppen aufgenommen haben, die auf dem Hintergrund befestigt wurden. Wir haben an diesen Phasenbildern gar kein seelisches Interesse, sie weisen nur auf, wie die unsichtbare Haltung der Tänzerin in einem bestimmten Zeitpunkte ihres Sprunges gewesen ist. Diese ist aber ganz unwesentlich für die Bedeutung ihrer Kunst, die nur auf den sichtbaren Bewegungen beruht. Durch die »beispiellosen« Momente läßt sich also

⁵⁴ Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher & Verlag Alb. Langen, München.

weder die Tanzkunst charakterisieren, noch bekommt der Beschauer ein sinnfälliges Bild von ihr. Infolgedessen kann auch der Lichtbildkünstler mit diesen ungesesehenen Momenten nichts anfangen und sie keiner seelischen Bewertung unterziehen. Nur der Verstandesmensch will allein aus ihnen Nutzen ziehen, sein Erkenntnisverlangen strebt danach, auch die unsichtbare Phasen der Bewegung einzeln notiert zu haben, wie er ja überhaupt alles zerlegen muß bis in die kleinsten Teile. Der künstlerische Mensch baut umgekehrt alles zum Ganzen auf, er will das Leben und die Bewegung in der Totalität erfassen. So stehen wir seelisch mit den »Beispiellosigkeiten« unsichtbarer Bewegungsmomente sowie auch aller unsichtbaren Dinge in keiner Beziehung, gleichgültig ob die schneller und anders sehenden Maschinen sie uns in Photos erblicken läßt.⁵⁵

Für Moholy-Nagy ist ja das notierte Gegeständliche solcher Momentaufnahmen nicht von Wert, sondern die »beispiellose« Faktur, die diese Photos aufweisen könnten. Diese ist aber in Bezug auf Tonnüancen nicht anders als bei der gewöhnlichen Photographie. »Beispiellosigkeiten« der Momentbilder sind vielmehr die inhaltlichen grotesken Ueberschneidungen und Gliederverrenkungen. Diese könnte der Lichtbildkünstler verwerten, wenn er ihnen von sich aus einen neuen Sinn unterlegt. Diese unglaublichen Haltungen geben für die Groteske und Karikatur herrliche Vorbilder ab. Der Künstler wird diese von der Momentphotographie zugetragenen beispiellosten Stellungen der Körper aus ihrem bisherigen Zweck, festgelegte Phasen einer unsichtbaren Bewegung zu sein, befreien und sie der Logik seiner Bildidee unterwerfen. Erst hierdurch werden sie ein brauchbares Material für künstlerische Werke und können den Zauber ihrer Komik entfalten. Als reine gegenständliche Notierungen der Moment-Photographie haben sie keine Geltung für jede Art von Kunst, die Lichtbildkunst mit eingeschlossen.

So wie es hier mit den Objektivitäten der Momentphotographie der Fall ist, daß sie für die künstlerische Verwertung erst aus dem Verbande ihres rein photographischen Zweckes herausgerissen werden müssen, so steht es auch mit den Beispiellosigkeiten der Faktur und überhaupt mit all den bereits von der gegenwärtigen und späteren zukünftigen Photographie zu erhaltenden Beispiellosigkeiten, die aufzuzählen und zu prophezeien

⁵⁵ Siehe auch das Kapitel: Das Problem der Bewegungsdarstellung in dem bedeutenden Werke Karl von Schillings: Kunst und Photographie, Verlag Guido Hackebeil A.-G., Berlin S. 14. 1927. [Vgl. die bibliographische Korrektur in Quedenfeldts Replik auf Moholy-Nagy.]

das Verdienst Moholy-Nagys ist. Ich bin aber nicht der Ansicht, daß der Lichtbildkünstler erst warten solle, bis sie alle entdeckt sind, und erst dann aus dem reichen Vorrat derselben die »eigentliche Lichtbildkunst« hervorgehen könne, sondern finde, daß der heutige Lichtbildner bereits genügende Ausdrucksmittel photographischer und überhaupt lichtbildnerischer Art besitzt, um seinen seelischen Regungen die notwendige glaubhafte Interpretation geben zu können. Es ist da gar nicht notwendig, sich allein auf die für rein photographische Darstellung wirksamen Mittel zu beschränken, sondern der Lichtbildner findet in den neuen, hauptsächlich für künstlerische Gestaltung des Bildes ausgearbeiteten Prozessen ebenso reiche, wenn nicht bei weitem größere Möglichkeiten des Ausdrucks. Diese hat Moholy-Nagy ganz ausgelassen, weil er sie nicht kennt und weil ihn die rein photographischen Mittel allzusehr bezaubern. Diese lichtbildnerischen Verfahren, die in der reinen Photographie gar nicht angewendet werden, weil die mechanischen Notierung des Objektes hier das Wertvolle ist, habe ich in meinen Aufsätzen über die »Formprobleme der Lichtbildkunst«⁵⁶ eingehend behandelt, soweit sie für neue künstlerische Auffassungen in Betracht kommen. Diese Verfahren, wie der flächige Staubfarbengummiabdruck, der mehrfarbige Gummidruck mit Lasuren-Kolloidfarben in Linie und Fläche, das Konturenerzeugnisverfahren durch Verschiebung von übereinanderliegenden Negativ- und Diapositivplatten, sodann das symmetrische Ornamentierungsverfahren mit den Grundelementen von Naturformen usw. ergeben so spezifisch beispiellose Faktionen und Strukturen-Wirkungen, wie sie von anderen künstlerischen Techniken nicht zu erhalten sind. Es ist doch klar und eigentlich selbstverständlich, daß jedes technische Verfahren seinen eigenen Ausdruck besitzt, der von selbst bei der Arbeit entsteht. Selbst wenn man eine fremde Technik mit einer anderen nachahmen wollte, ergeben sich doch noch immer wesentliche Unterschiede. Ueberhaupt ist diese Zuspitzung des Interesses auf die reinen Materialwirkungen, aus denen man womöglich einen künstlerischen Stil hervorholen will, eine materialistische Anschauung, die im Bauhause zu Dessau von einigen Künstlern getrieben wird, aber nur für ihre Theorien und nicht einmal für ihre Werke gilt. Denn die lebendige geistige Kraft des Künstlers formt doch

⁵⁶ Siehe »Der Photograph« 1923–25. 15 Aufsätze. [Erwin Quedenfeldt, Photographische Formprobleme, in: Der Photograph, Bunzlau, 33.–35. Jg., 1923–1925]

die Werke nach seiner Lebensanschauung und das Material hat mit allen seinen Faktoren nur die Rolle des Mittels, um diesem Geist Gestaltung zu verleihen. So besitzt jede Zeit in ihrer bestimmten geistigen Auffassung auch ihre demgemäßen Mittel, ihre Techniken. Wir brauchen uns nicht anzustrengen, Mittel zu erfinden, die erst in späteren Zeitaltern verwendet werden können, das tut nur der reine Techniker, dem schließlich die Mittel über den Kopf wachsen, ohne daß er sie für sich wirksam zu machen weiß. Diese Gefahr des bedeutungslosen Mittels besteht aber sehr stark, nachdem in so einseitiger Weise die photographischen Beispiellosigkeiten als Werte an sich in den Vordergrund gerückt werden. Dadurch isolieren sich die Lichtbildner noch mehr von der eigentlich künstlerischen Arbeit, die ein schöpferisches Gestalten mit den notwendigen Mitteln ist im Geiste der Zeit. Je mehr die Lichtbildner den rein photographischen Strukturen in ihrer sensationellen Neuheit nachjagen, umso entfernter sind sie von den zeitgemäßen Strukturen des Geistes. Die heutige geistige Anschauung der Welt wird nicht von der Technik bestimmt, wie immerfort von den reinen Technikern behauptet wird. Die Erfolge der Technik können wohl unsere äußere Lebensform beeinflussen, soweit wir sie zum Nutzen unseres Verkehrs, unserer Produktion und unserer Geschäftsverbindungen zulassen. Das innere Weltbild bestimmen sie nicht, weil dieses von den geistig-metaphysischen Kräften in uns geformt wird. Der gegenwärtig erfaßte Sinn der Welt liegt nicht in dem schrankenlosen Auswirkenlassen aller möglichen technischen Mittel, sondern ganz im Gegenteil in der für die Allgemeinheit der Menschen sinnvoll ausnutzbaren Anwendung derselben. Die Technik hatte sich als absolute Größe über den Menschen gestellt und sich ihn zum Sklaven gemacht. Jetzt stellt sich wieder der Mensch über die Technik, der Geist über das Material. Jetzt nimmt der Mensch die Mittel aus dem Verband ihrer nur rein technischen Möglichkeiten und ordnet sie den Möglichkeiten seines vollen Menschentums unter. Der heutige Mensch setzt dem forschenden und entdeckenden Verstande, der sich an Technik nicht genug haben kann, die geistigen Kräfte der Seele entgegen, die ihn erst zum Vollmenschen entwickeln können.

Jetzt soll das eintreten, was Kandinsky so treffend formuliert hat:⁵⁷
»Die innere Wertung der äußeren Mittel«.

⁵⁷ Siehe sein Werk: Punkt und Linie zur Fläche.

[»Der Photograph« Nr. 2 (1928), S. 5.]
Die beispiellose Photographie und die Lichtbildkunst.
(Eine Erwiderung.)

Sehr geehrte Schriftleitung, ich wäre dankbar für die Veröffentlichung der nachfolgenden Erwiderung auf den Artikel »Die beispiellose Photographie und die Lichtbildkunst« von Dr. E. Quedenfeldt, Wien (Jahrgang 1927, Nr. 101/102).

Der Artikel von Herrn Dr. Quedenfeldt ist von einer so leidenschaftlichen Unobjektivität und Geringschätzung meiner Arbeit getragen, daß selbst der Unbeteiligte etwas Persönliches dahinter wittern muß. Und in der Tat: durch meine Bemühungen um die zeitgemäße Photographie fühlt Herr Dr. Quedenfeldt sich in seiner Lichtbild-Künstler-Existenz dauernd betroffen.

Statt auf Einzelheiten seines Artikels einzugehen, in dem er aus dem Zusammenhang gerissene Sätze meiner Schriften bringt, soll es mir an dieser Stelle erlaubt sein, die Kernprobleme seiner und meiner Anschauung zusammenzufassen.

Herr Dr. Quedenfeldt postuliert die Dualität photographischer Techniker und Lichtbildkünstler, indem er in der Maschine einen selbstherrlich-aktiven Faktor sieht, dessen rein mechanischer Auswirkung der Mensch sich nur auf Umwegen entziehen könne. D. h. nur durch die volle Entwertung des spezifisch Photographischen, durch die »Lichtbildkunst«, durch die graphischen usw. Techniken, wie sie von Herrn Dr. Quedenfeldt vorgeschlagen werden (Erwinographik etc.). Bemerkenswert aber bei diesen Techniken ist, daß sie die photographische Grundlage gar nicht nötig haben dürfen, es sei denn als mechanisches Hilfsmittel für einen Graphiker, der nicht zeichnen kann.

Dem »Techniker-Photographen« stellt Herr Dr. Quedenfeldt also den »Lichtbildkünstler« gegenüber und proklamiert damit die Kunst als Beruf.

Aber eben in unseren Tagen setzt sich langsam die Erkenntnis durch, daß Künstlertum kein Beruf ist; daß man darum noch lange nicht »Künstler« ist, weil man nach Besuch der obligaten Semester das Endzeugnis einer Kunsthochschule in der Hand hat.

Es ist u. a. – auch durch die erschreckend angewachsene Zahl des Künstlerproletariats – zur Klarheit geworden, daß man wohl einen Be-

ruf, aber nicht Kunst lehren kann. Kunst kann nur aus den ureigensten inneren Kräften des Menschen entstehen, der sich mit irgend einem Mittel auszudrücken versteht.

Aus diesem Grunde habe ich in meinen Schriften auf die Gefahrenquelle der ewigen Kunstpropaganda – auch in der Photographie – hingewiesen. Darum habe ich meinen Artikel in »Das deutsche Lichtbild 1927« mit dem von Herrn Dr. Quedenfeldt verschwiegene Satz begonnen:

»Alle Versuche und Erläuterungen über Wege und Ziele der Photographie wurden bisher auf ein falsches Geleise geschoben. Immer wurde als wesentlichste Frage aus der Fülle der Ueberlegungsmöglichkeiten das Verhältnis der Photographie zur Kunst herausgehoben.«

Das ist es eben, was ich – entgegen Herrn Dr. Quedenfeldt – nicht zum Kern meiner Äußerungen machen kann, weil diese »Kunstbestrebungen« die meisten Photographen der vorigen Generation auf einen Irrweg geführt haben. Statt das eigene Mittel: *das Licht in seiner photographischen Wirksamkeit* kennen zu lernen, wurden von den bildenden Künsten: Malerei, Bildhauerei, Architektur usw. Äußerlichkeiten als Anregungen zu »Kunst« geholt. Man kennt zur Genüge die Rembrandts, van Dycks etc., hergestellt mit der photographischen Kamera, aber mit nicht-photographischer Mentalität.

Diese unzulänglichen Ergebnisse sind es, die man heute nicht mehr ansehen mag. Man hat inzwischen gelernt, wie die Ausdruckswerte der Photographie entstehen. Wer Augen hat, kann auch schon in den bisherigen Leistungen die wunderbaren Ergebnisse und die noch weit steigerbaren Möglichkeiten des photographischen Verfahrens erkennen.

Ich habe jahrelang die besten Photos der Zeit gesammelt, weil ich von ihrer Existenz erschüttert und begeistert war. Von diesen Photos habe ich 100 Stück in meinem Buch: »Malerei, Photographie, Film«, das eben in zweiter erweiterter Auflage erschienen ist (Bauhausbücher Band 8, Verlag Albert Langen), veröffentlicht, um vielen die gleiche große Freude zu bereiten.

Es war natürlich, daß ich in diese Auswahl die charakteristischsten Beispiele der wenig bekannten überraschenden Aufnahme-Arten – nicht »Mätzchen« (!) – aufgenommen und von meiner Stellungnahme her weniger über »Kunst« als vielmehr über das Wesen der Photographie und ihre technischen Möglichkeiten geschrieben habe; da es für mich selbstverständlich ist, daß die ewigen Probleme der Menschheit in jeder

Arbeit unaufhaltsam zum Durchbruch kommen, unabhängig davon, mit welchem Werkzeug oder – was das gleiche ist – mit welcher Maschine sie durchgeführt wird.

Eine ebensolche Selbstverständlichkeit für mich ist, daß die irrationale Seite eines Gestaltungsgebietes weniger besprochen wird und weniger besprochen werden kann als die rationale.

Die Einwände gegen das Mechanische der Maschinenarbeit bestehen hier zu Unrecht: Der photographische Apparat ist – genau so wie andere Maschinen – ein gesteigertes Werkzeug. Hinter dem Werkzeug aber steht der Mensch. Es wäre müßig, darüber viel zu diskutieren.

Zwei schlagende Beweise gibt es:

1. Unter den Hunderttausenden von Photos, die heute täglich veröffentlicht werden, finden sich wenig gute und ganz selten hervorragende. Also: wenn bei dem photographischen Prozeß nur der Apparat bzw. die Technik funktionierte, müßten sehr viele Photos gleicherweise gut sein.

2. Die besonders guten Einzelphotos zeigen Ausdrucksform und Geist des Autors so deutlich, daß eine weitere Auseinandersetzung über »nur mechanische« Herstellung Wortvergeudung wäre. (Vgl. z. B. japanische und verschiedene europäische Photos.)

Daraus ist zu folgern, daß der Lichtbildner seine Ausdrucksabsichten nicht *gegen* den Apparat, sondern *mit* dem Apparat durchführen soll. Dazu gehört natürlich die Kenntnis aller Möglichkeiten, die das Werkzeug hergeben kann. Und diese sind das Thema meines Buches.

L. Moholy-Nagy, Dessau.

Eine kurze Replik

Ich kämpfe gar nicht gegen den *Künstler* Moholy-Nagy, sondern ganz im Gegenteil möchte ich ihn gleich mir aus der Beengtheit rein photographischer Darstellung herausziehen, was mir zum Teil schon gelungen erscheint, da er in obiger Erwiderung die photographische Maschine als *Mittel* erklärt. Ich frage ihn: wozu? Zu rein objektiver, eigengesetzlicher, mechanisch-gebundener Notierung der Wirklichkeit, was das eigentliche Wesen und der Sinn der Photographie ist, oder zu subjektiver,

frei-künstlerischer Gestaltung des Weltgefühls? In letzterem Falle wird er gleich mir erkennen, daß es bei weitem mehr und eindringlichere lichtbildnerische Mittel gibt, als sie für die photographische Notierung notwendig sind. Um zu diesen zu gelangen, muß aus dem engen Rahmen rein-photographischer Mittel herausgetreten werden, was eigentlich auch Moholy-Nagy will, obwohl er sich in seiner Terminologie noch an das Wort Photographie klammert. Dann werden sich alle Lichtbildner in dem Streben nach einer *freien Lichtbildkunst* die Hände reichen.

Ich will diesem Gedanken in einem demnächstigen Aufsatz: »Der Wendepunkt«^{*} weiter Raum geben und verweise heute nur auf die in dieser Richtung liegenden kürzlich erschienenen Artikel: »Darstellende und gestaltende Photographie« von Geh. Reg.-Rat Karl Theodor Thurmann (Berlin); – »Die Idee im photographischen Bilde und ihre Gestaltung« von Dr. Willy Warstat (Stettin), beide Aufsätze im Photofreund-Jahrbuch 1927/28.^{**}

Dann auf das bedeutende Werk »Kunst und Photographie« von Karl von Schintling (nicht Schillings, wie fälschlich in der Fußnote 7 meines Artikels). Verlag des Photofreund, Berlin S. 14; schließlich auf meinen Aufsatz: Die abstrakte Lichtbildkunst I in »Photographische Korrespondenz« 1. Nov. 1927. Verlag Julius Springer in Wien I, Schotteng. 4). – Ein zweiter Artikel mit 6 Bildern erscheint in der Februar-Nummer dieses Jahres.^{***}

Dr. Erwin Quedenfeldt, Wien XIII, Trazerbergg. 9.

^{*} [Der Wendepunkt, in: Der Photograph, Bd. 38, 1928, S. 21–23 und S. 25–27.]

^{**} [Karl Theodor Thurmann, Darstellende und gestaltende Photographie, in: Photofreund-Jahrbuch 1927/28, S. 86–98; Dr. Willy Warstat (Stettin), Die Idee im photographischen Bilde und ihre Gestaltung, ebd., S. 51–64.]

^{***} [Erwin Quedenfeldt, Die abstrakte Lichtbildkunst, in: Photographische Korrespondenz, 63. und 64. Jg., 1927 und 1928, S. 337 ff. und 368 ff.]

Hans Windisch vs. László Moholy-Nagy

[Schaja Photo-Mitteilungen, 5. Jg., Heft 9,
September 1928, S. 187–195]

Prof. Schaja [= Hans Windisch] spricht ...

Wir stoßen nun langsam in jene Gebiete der Photographie vor, lieber Freund, die schon stark jenseits der landläufigen Praktiken liegen. Da sind die gewissen Kenntnisse und Fähigkeiten nötig, die Begabung und Konzentrationsvermögen verlangen und die den Einzelnen aus der Masse der photographierenden Menschheit herausheben. Man muß irgendwann einmal Zeit und Muße haben, sich mit diesen Feinheiten zu beschäftigen, – dann gehören sie einem natürlich für immer. Aber ich gebe zu: mancher möchte wohl gern – nur ausgerechnet die Zeit fehlt ihm.

Ich will es Ihnen erleichtern, lieber Freund, ich will Ihnen einen möglichst gut passenden Schlüssel zu den gewissen photographischen Geheimkabinetten geben, in denen die Kenner zu sitzen pflegen.

Das, was wir heute vorhaben ist etwas ungemein Interessantes, – keine Angst: es ist bei weitem nicht so langweilig, wie die verflossene Grada-tionsaffäre. Wir sprechen heute von der primitivsten photographischen Optik, die es gibt: dem Brillenglas, der Monokellinse.

Hören Sie zu, lieber Freund, – wenn Sie Augen haben zu sehen so muß es Ihnen ab und zu bei gewissen Bildern – ja sogar bei gewissen Photographen aufgefallen sein, daß bei ihnen irgendetwas anders war als bei Ihnen und Ihren eignen Bildern und Bildchen, – in der »Tongebung«, in der Kontur, im »Vortrag«. Sie werden sofort merken, was ich meine, – packen wir die Sache mal bei dem an, was ich nicht meine. Also: suchen Sie mal aus Ihren Bildern ein beliebiges Portrait heraus. Seien Sie ehrlich: selbst wenn dieses Portrait »getroffen« ist – es ist gar kein Portrait, es ist ein Steckbriefbild, ein Paßphoto, – so niederschmetternd genau gibt dieses Bild die Geographie eines Gesichts wieder, jedes Härchen ist da, jede Pore sieht man im Bezirk der Einstellebene, jede Sommersprosse. Kurz: das ist zwar der Mann, die Dame, – aber man hätte nie geglaubt, daß, er, oder sie, sich so gut zu einem Steckbrief eigne.

Merken Sie, worauf ich hinaus will? Es gibt Fälle, in denen die Un-erbittlichkeit des photographischen Objektivs Bilder hervorbringt, die den Charakter einer optischen Vivisektion haben. Also soll ein Portrait

möglichst »mulmig« sein, vielleicht soll man sogar etwas – schwindeln? Nein, – Photographie soll nur nicht zur Mikroskopie werden. Bleiben wir mal beim Portrait: vom Gesicht eines Menschen haben wir einen Gesamteindruck, der aus den hundert Gesichtern, die diese Person hat, besteht und die sich in unserem Vorstellungsvermögen überdecken. Das photographische Objektiv aber notiert, – fleißig, stumpf, geistlos, – ein einziges dieser hundert Gesichter – dies aber mit einer Genauigkeit, deren unser Auge absolut nicht fähig ist. Es ist richtig: das photographische Objektiv »lügt nicht«, – in seinem Genauigkeitsfanatismus aber gibt es alles Lebendige erstarrt und als etwas trostlos Unveränderliches wieder; es ist ein unbestechlicher Zeuge, gewiß, – aber ein Zeuge, der vor lauter Einzelheiten nicht zum Begreifen des Ganzen kommt. Das photographische Objektiv stürzt sich auf jede Sommersprosse, auf jede Rasiermesser-narbe – der Totaleindruck aber, das Zusammenschließende, dieses Gewisse, das oft nur zu ahnen ist – das alles läßt die photographische Optik kalt. Und gerade ein Mensch ist ja unter anderm etwas sehr Lebendiges. Manche Portraits aber sind so niederschmetternd »ähnlich«, so einseitig genau, daß man sie schon garnicht mehr ansehen kann, stimmt's?

Weshalb? Vor allem deshalb, weil auf Grund der verwirrenden Menge kleinster und allerkleinster Einzelheiten, die das photographische Objektiv notiert, das Eigentliche, das Wichtige, das Zusammenschließende – und um das geht es ja in diesem Falle – fehlt.

»Das Objektiv lügt nicht.« Es lügt auch nicht, im objektiven Sinne (Sie sehen: Objektiv) – aber: im subjektiven Sinne lügt es stets. Denn es kann das Wichtige nicht vom völlig Unwichtigen scheiden.

Unser Auge sieht anders als die Linse.

Aber zunächst dies: wir sprechen hier keineswegs lediglich über Portraitphotographie – es gibt unendlich viele photographische Aufgaben, die an der etwas dilettantischen Genauigkeit des modernen hochkorrigierten Objektivs leiden, ja scheitern.

Wer seinen Geschmack, seinen Ausdruckswillen an starken photographischen Leistungen schult, wird allmählich dahinterkommen, daß alle Bilder, die aus der Masse herausragen, vor allem wunderbar einfach sind, klar, übersichtlich, frei vom Zufälligen, gefüllt mit dem wenigen Wesentlichen. Wer aber noch einen Schritt weiter ist, der wird wissen: gerade dieses Einfache, von allem Vielzuvielen Befreite – gerade das ist es, was die großen photographischen Schwierigkeiten mit sich bringt.

Wir sehen also eines Tages ein: wir müssen vereinfachen, müssen Extrakt geben, müssen also das Unwesentliche, oft sogar Störende, unterdrücken. Aber wie[?]

Das ist möglich, auf exakt optischem Wege, ohne jedes Retuschieren, ohne jeden Eingriff ins Negativ.

Vorher, lieber Freund, wollen wir aber reinlich scheiden; nicht jede Kategorie photographischer Aufnahmen verträgt flächenhaften summarischen Vortrag. Wie unsre heutigen gestochen scharf arbeitenden Objektive zum Beispiel eine Natururkunde wiedergeben, Blüten, Insekten, Moose und überhaupt jedes Material als solches – das ist oft bezaubernd und wir wünschen uns da die gestochenste Schärfe. Aber Sie werden zugeben: wenn ich jetzt eine gestochen scharfe Aufnahme von Ihnen machte, unter anderm mit den heute bei Ihnen sehr deutlichen Unrasiertheiten – das wäre weniger zweckmäßig. Ihnen müßte ich ganz anders beikommen als etwa einem Dutzend Maikäfer. Nämlich mit anderer Optik.

Bei vielen photographierenswerten Dingen ist das so: überall, wo es um den Gesamteindruck geht, stört die übergroße photographische Genauigkeit; es ist so, wie wenn man ein Mosaik zu nahe und zu genau betrachtet: man sieht nichts als einzelne Steinchen. Und niemand wird erzählen wollen, daß man nur der »Schärfe«, der »Genauigkeit« willen einen Menschen, ein Stilleben, eine lichterfüllte Landschaft dadurch in Grund und Boden photographieren müsse, daß man diese Dinge als Natururkunde, als Mosaik auffaßt. Mir persönlich ist z. B. das Licht, das auf einem guten Kopf liegt und das seine Flächen gliedert, interessanter als die zweifellos vorhandenen Sommersprossen und sonstigen Überflüssigkeiten. Interessanter auch als die Wiedergabe von hunderttausend Grashalmen ist mir das flutende, irisierende, zitternde Licht, das auf und über der Erde liegt. Ein schöner Baum ist mir wichtiger als gewachsenes und wachsendes Ganzes, unwichtig ist mir, wer gern was in alle Rinden schnitt und ferner, wieviel einzelne Blätter man zu sehen bekommt.

*

Wenn wir also gegen die trockene Genauigkeit, die quasi wissenschaftliche Nüchternheit des Anastigmatbildes innerlich protestieren und wenn uns ein Bild, das nur *Wesentliches*, zum Kern des Ganzen Gehöriges,

betont durch seine Ruhe, Klarheit, Einfachheit weit erfreulicher ist, so deshalb, weil es – von künstlerischen Werten ganz abgesehen – dem viel näher kommt, *was unser Auge sieht*. Denn irgendwoher muß doch unsre Freude am bildlich *Geschlossenen* kommen. Irgendwie muß doch das photographische Bild unserm Augenerleben zuwiderlaufen.

Und in der Tat, lieber Freund: der photographische Sehvorgang und die physikalische Leistung der Linse sind zwei grundverschiedene Dinge. Gehen wir dem etwas auf den Grund.

Die Linse ist starr, ihr Meniskus, ihre Wölbung ist unveränderlich. Das Auge ändert fortgesetzt seine Oberflächenwölbung und diese Veränderlichkeit des Augenmeniskus bedeutet: fortgesetzte Veränderlichkeit des Augenbrennpunktes. Nehmen wir an, man will eine Landschaft mit dem Blick erfassen, so geschieht das so, daß man sie mit dieser sich dauernd verändernden Linse fortgesetzt *abtastet*, und zwar nach der Tiefe, d. h. der Nähe und der Ferne. *Stets wechseln die Bezirke, die scharf sind; physiologisch ist das die »Akkommodation des Auges durch Veränderung der Kristalllinse«.*

Welche Wirkung hat nun dieser vom Wesen der photographischen Linse so stark abweichende Sehvorgang[?] Vor allem die: man sieht z. B. eine Landschaft nie so, ich möchte sagen schlagartig scharf, wie das beim Objektiv der Fall ist. Einiges ist für das Auge zunächst scharf, anderes unscharf. Dann wird (Wechsel des Meniskus) das Scharfe unscharf und das vorher Unscharfe scharf, also steter Wechsel von scharf und unscharf. Mithin:

Nie drängt sich dauernd und gleichzeitig das Gewimmel der Einzelheiten und Nebensächlichkeiten auf. Das Bild ist ein *totales*. Wir sehen gewissermaßen das Großganze, wir sehen Massen, wir sehen förmlich *plakatmäßig*.

Und das: der *gesammelte*, der konzentrierte Eindruck das ist es stets, was uns bezaubert wenn wir z. B. vor den großen Formen einer Landschaft stehen. *Dann* denken wir: das jetzt photographieren.

Und wir tun es. Wir entwickeln, wir vergrößern und das Ergebnis? Blätter, Holz, Grashalme in gewisser Weise zueinander geordnet, – der *Steckbrief* einer Landschaft, nicht mehr. Denn das Große, Massige, Ruhende – das ist nicht auf unserm Photo.

Grund? Weil wir diese Landschaft so photographiert haben wie etwa ein Mediziner eine besonders interessante Fistel.

Wir sind uns also klar: das photographische Bild erscheint uns oft deshalb so »gefühllos« und »tot«, weil prinzipielle physikalische Unterschiede zwischen Auge und Linse bestehen (also nicht etwa nur weil wir mit zwei Augen *plastisch* sehen –). Zu der Ablehnung des Allzuphographischen aus physiologischen Gründen kommt aber noch ein weiteres, vielleicht noch wichtigeres Moment, das psychische. Wenn wir Bilder betrachten, schöne Naturausschnitte, Bildnisse usw., so ist es für uns viel angenehmer hinter und zwischen seinen Gegenständlichkeiten geistig noch ein wenig spazieren gehen zu können, – das gehört freilich schon auf künstlerisches Gebiet. Das ist etwa so: wenn ein Zeichner die Bewegung eines menschlichen Körpers mit zehn lockeren Strichen festhält, so erscheint uns diese Darstellung lebendiger, überzeugender, zwingender, als wenn er die gleiche Figur sauber und eindeutig genau mit dem Spitzpinsel ausmalt und in den Konturen genau festnagelt. Sie verstehen: ein Gesetz, dem unser gesamtes künstlerisches Empfinden unterliegt, heißt: wir, unser Geist, unser Gefühl will *mitarbeiten*, wir wünschen uns noch einen Rest von *Unausgesprochenem* wir wollen das Angedeutete weiterspinnen, deuten dürfen. Der Dilettant gibt stets Endgültiges, Unverrückbares (und in diesem Sinne hängen sogar unsere Galerien voll von Dilettantismus aus den Jahren 1860–1890).

Denken Sie auch an den unentwegt schreienden Laokoon. Dieser Schrei ist ein Äußerstes an Ausdruck und deshalb schon ein Zuviel, – künstlerisch also ist ein solches Werk ein barockes Verfallsprodukt, – Lessing, richtig.

Also: wir wollen vor einem guten Bilde über das Dargestellte *hinausdenken* dürfen, – unser Hirn, unser Gefühl muß noch etwas zu tun bekommen. Alle Endgültigkeiten nimmt es zur Kenntnis, nichts weiter. Jetzt spüren Sie wohl, was das für die Photographie bedeutet. Künstlerisch, schöpferisch beinah ein Todesurteil.

Denn sobald wir von Kunst reden: das Letzte, was ein *Künstler* zu sagen, zu vermitteln hat, muß stets ungesagt bleiben. *Zwischen* den Dingen liegen die Wahrheiten. Die Dinge selbst sind bekannt, banal, gleichgültig.

Das Schwingende zwischen den Dingen – eben das hat die landläufige Photographie nicht. Hart steht alles an hart. Und *deshalb* enttäuscht die

Photographie so oft. Sie ist ein Detektiv, – kein Mittler für die leisen Dinge.

*

Man weiß: keine größere Seligkeit für den Amateur als ein möglichst »scharfes« Objektiv zu besitzen. Andererseits: gerade mit dem modernen hochkorrigierten Anastigmaten erreicht man ein Maximum an Vernichtung der *Bild*totalität. Das ist unerheblich, wenn es sich um Gelegenheitsaufnahmen, Erinnerungsbilder, Sportphotos usw. handelt und das ist sogar höchst erwünscht für die dokumentarische Photographie und für Natururkunden. Aber universell im Sinne des Bildmäßigen, der künstlerischen Eignung ist der hochkorrigierte Anastigmat nicht entfernt. Er kann höchstens durch Brechungsgitter etc. dazu umgestimmt werden. Eine schöne Landschaft, ein Portrait kann durch den hochkorrigierten Anastigmaten sozusagen in Grund und Boden seziert werden.

Daher die Tatsache, daß man sich von jeher nach Objektiven umgesehen hat, die *augengemäßer* arbeiteten, die nicht jedes feinste Pünktchen wiedergeben, die etwas flächiger (beileibe nicht »unscharf«) arbeiten und die gewissermaßen – wie das Auge – den »Blick übers Ganze« wiedergeben. Vor allem hat man sich natürlich in der Bildnisphotographie um derartige Optiken bemüht und es sind in den letzten Jahrzehnten eine Reihe von schwach (sphärisch und chromatisch) unterkorrigierten Objektiven entstanden, die alle auf das erste und einfachste aller Objektive zurückgehen: die Monokellinse.

[Schaja Photo-Mitteilungen, 5. Jg., Heft II, November 1928,
S. 235–239]

Allerdings: die Monokellinse von anno dazumal soll uns nicht plagen, – wir haben heute in unsern modernen Brillengläsern eine Photooptik, die den schlimmsten Fehler der alten Monokellinse vermeidet: die Verzeichnung (gerader Linien am Rande zu krummen).

Im übrigen haften der Monokellinse alle erdenklichen optischen Fehler an, vor allem Koma, chromatische und sphärische Aberration, Astigmatismus.

Aber gerade diese Fehler machen wir uns dienstbar.

Vorausgeschickt sei: es kann sich – der fast vollendeten Bildfeldebnung wegen – nur um das moderne *punktuell* abbildende Brillenglas (Zeiß-Punktalglas, Rodenstock etc.) handeln, – nicht um die ehemalige primitive Sammel-Linse, deren nutzbare Zeichnung minimal ist.

*

Punktuell abbildende, verzeichnungsfreie Augengläser fabriziert heute die gesamte optische Industrie, ja diese Brillengläser sind oft weit korrekter im Schliff als manche Linse, die ausdrücklich eine photographische (Vorsatz-)Linse sein soll. (Denn diese Vorsatzlinsen sind nichts anderes als positive oder negative Linsen, analog den Brillengläsern.)

Ein punktuell abbildendes Glas stellt – allein verwendet – ein Portrait-Objektiv (»Weichzeichner«) dar, das bei vernünftiger Anwendung (aber alle Portraitobjektive wollen individuell angefaßt werden) – das also bei verständigem Arbeiten restlos das leistet, was teure Spezialobjektive leisten.

Ein Punktalglas kostet im Mittel 3.50 bis 4.– Mk. Ein Spezialobjektiv: gegen 100.– Mk. Das ist der Unterschied. Halt, ein Unterschied ist noch da: für die *längeren* Brennweiten (30–40 cm) würde man doch lieber zum Spezial-Portraitobjektiv greifen (die Focusdifferenz der Monokellinse erschwert dann das Arbeiten etwas). Aber: *für die kürzeren Brennweiten – von ca. 18 bis 25 cm – ist die Monokellinse ein vollwertiges Portraitobjektiv.*

Denn: die Focus-Differenz (die bewirkt, daß das auf der *Mattscheibe* scharf eingestellte Bild unscharf auf die Platte kommt und die durch eine Korrektur am Auszug ausgeglichen werden muß), beträgt 2% also $1/50$ der Brennweite. Das wäre z. B. für 20 cm Brennweite $20/50 = 2/5$ mm. In den allermeisten Fällen kann dieses geringe Maß vernachlässigt werden, stets aber wird die Focus-Differenz automatisch durch Vorschalten des *tonrichtigen Filters* ausgeglichen. Außerdem aber ist die *Tiefenschärfe* der Monokellinse viel größer als die des gestochen scharf zeichnenden Anastigmaten. Es ist also kein Grund, die Angst vor der Focusdifferenz mit 90 bis 100 Mk. zu bezahlen.

*

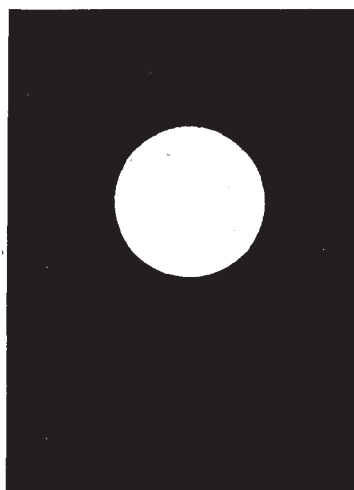
Wir wollen uns zunächst darüber klar werden, *welche besonderen Wirkun-*

gen die Monokellinse hervorruft und wie diese Wirkungen zustande kommen.

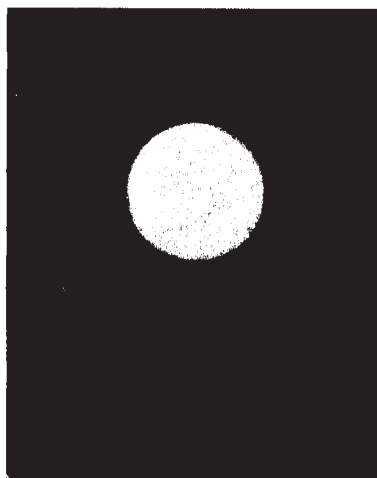
Was wir wünschen ist:

1. Unterdrückung oder doch Dämpfung des Allzuphographischen, des Vielzuvielen im Bilde.

2. Geschlossenheit der Töne, weichen Übergang der Konturen, – ohne Unschärfe.



I



II

Abb. 7 [Abbildung aus dem Erstdruck des Aufsatzes von Windisch]

Das Beispiel II (mit Zeiß-Punktal-Glas aufgenommen) zeigt deutlich, um was es sich handelt: das Gewimmel der nadelstichfeinen Punkte um die weiße Scheibe ist zurückgedrängt, die Gesamtentwicklung ist ruhiger, flächiger. Dabei ist jeder der kleinen Punkte gestochen scharf geblieben. Wie aber diese Dämpfung des Gesamteindrucks entsteht, das läßt sich deutlich bei II an der Kontur des großen Kreises in der Mitte erkennen. Die Kontur zeigt dort eine nach den Dunkelheiten hin abklingende Aureole, – eine für die Monokellinse typische Erscheinung: die Überstrahlung. In gleicher Weise wird natürlich auch jeder der kleinen und kleinsten

Punkte überstrahlt, er kann mithin nicht mehr in unliebsamer Härte und Deutlichkeit in Erscheinung treten. *Der zarte Lichtnebel, der um jede Helligkeit liegt, bewirkt also harmonisches, weiches Ineinanderfließen der Konturen und Ruhe der Flächen.* Im Ganzen liegt über II ein gewisser Schmelz, man hat den Eindruck des Aufgelockerten und Lichten, – I macht dagegen einen trockenen, nüchternen, papiernen Eindruck.

Bemerkenswert ist dabei, daß die Kontur als solche durchaus scharf ist (wie ja überhaupt »weichzeichnende Optik« nicht das mindeste mit Unschärfe, d. h. breiter, wolliger Kontur, zu tun hat).

Es ist leicht einzusehen, daß das Prinzip der Überstrahlung das Bildganze geschlossener, einheitlicher, flächiger gestaltet; gewisse allerfeinste photographische Überflüssigkeiten ertrinken einfach in dem Lichte, das von den Helligkeiten her über das ganze Bild hinfließt.

*

Wie erklärt sich die besondere Wirkungsweise der Monokellinse?

Der einfachen Linse haften alle möglichen Fehler an, nur für gute Bildfeldebnung bürgt das moderne punktuell abbildende Augenglas.

Als erster Fehler wäre die chromatische Abweichung zu nennen: Wie das Prisma zerlegt die Linse weißes Licht in seine Komponenten, d. h. in die Farben des Spektrums. Der Linse am nächsten liegt das violette Spektrum, darauf folgt Blau, Gelb, Rot.

Nun besteht das Licht, für das unser Auge am empfindlichsten ist, im wesentlichen aus dem gelbgrünen Spektrum. Wir stellen also mit einem für die Platte falschen Licht scharf ein, denn: die Platte ist für Blau und Violett am empfindlichsten. Das Blau-Violett-Bild liegt abseits unsrer Scharfeinstellung, (ist also unscharf) und dieses unscharfe Bild kommt auf die Platte. Rücken wir jetzt – nach Scharfeinstellung auf der Mattscheibe – die Platte in den Bezirk der blau-violetten Strahlen (durch Korrektur am Auszug), so haben wir, zur Not, aber nicht restlos – die Focusdifferenz ausgeglichen. Es bleibt ein Rest von Unterkorrektion, der das scharfe Kernbild mit unscharfen Bildern anliegender Spektralfarben überdeckt. Dabei: neben scharfer Kernkontur abfließende Helligkeiten. (Interessant ist es in diesem Zusammenhang, daß die für Portraitzwecke bestimmte »Mollar«-Linse von Goerz die chromatische Unterkorrektion nachträglich in das mit einer hochkorrigierten Optik eingestellte Bild

hineinträgt. Sie wird nach Scharfeinstellung mit hochkorrigierter Optik einfach vorgeschaltet. Für das Auge zeigt sie dann auf der Mattscheibe ein völlig verschwommenes Bild, das aber auf der entwickelten Platte scharf wird.

Weit wichtiger noch ist für uns ein anderes Charakteristikum der Monokellinse: die sphärische Aberration.

Die sphärische Aberration ist eine Erscheinung, die auf die Kugelflächenbegrenzung der Linse zurückgeht. Der Rand der Linse trägt nach außen stärker werdenden prismatischen Charakter, infolgedessen werden Randstrahlen stärker gebrochen, infolgedessen haben sie einen (der Linse selbst) näherliegenden Brennpunkt als die axialen (Mittel-) Strahlen, deren Brennpunkt nach der Mitte der Linse zu immer weiter ab liegt. Im Ganzen also ein der chromatischen Abweichung ähnlicher Fall. Kernbild neben unschärferen Bildern. Daraus ergibt sich, daß man – wenn sowohl die Randstrahlen wie die Mittelstrahlen jeweils Kernbilder neben unscharfen Bildern gleichzeitig liefern, – innerhalb gewisser Bezirke mit der Optik vor und zurückgehen kann – es wird – sei es von den Randstrahlen, sei es von den Mittelstrahlen – sehr lange ein scharfes Kernbild vorhanden sein. Und daraus erklärt sich die außerordentliche Tiefenschärfe der einfachen Linse. Ihre Schwäche wird hier zu ihrer Stärke. Auf Grund der sphärischen Abweichung haben die Rand- und die Mittelstrahlen verschiedene Brennpunkte (unendlich viele), die linnennahen Brennpunkte zeichnen Ferneres noch scharf, die weiter abliegenden Brennpunkte (der Mittelstrahlen) zeichnen Nähergelegenes noch scharf.

Gleichzeitig ergibt sich daraus: sobald man die Randstrahlen abschnürt – durch Blendung – so setzt sich das Bild nur noch aus Strahlen benachbarter Brennpunkte (nämlich der mittleren) zusammen und infolgedessen muß der eigentliche Effekt der Monokellinse mehr und mehr verschwinden.

Nun ist aber das Bild, das die Monokellinse bei voller Öffnung gibt, bis zur Unbrauchbarkeit überstrahlt (zuviel Randstrahlenbilder). Andererseits ist das Bild, das sie bei einer relativen Öffnung von etwa 1:9 entwirft, scharf (ohne »gestochen« scharf zu sein). Die Monokellinse bedarf mithin des Verständnisses und der Umgang mit ihr der Erfahrung.

Alles in allem aber zeigt sich Dem, der sich etwas eingehender um diese primitive Optik bemüht, wie durchaus ähnlich dem menschlichen

Auge sie arbeitet, nämlich: summierend, »plakatmäßig«, mit großem Tiefenschärfenbereich. Beim Auge: wechselnde Brennpunkte durch Veränderung der Wölbung des Augapfels (und daher scharfe Kernbilder wechselnd mit unscharfen Bildern). Beim Monokel: unendlich viele Brennpunkte (Randstrahlen – Mittelstrahlen) daher Überlagerung des scharfen Kernbildes mit schwächeren und unschärferen Bildern, daher eine Bildwiedergabe, die trotz Schärfe der Kernkontur nicht die unerbittliche Genauigkeit des Anastigmatbildes aufweist. Hinzukommt, daß das »Abfließen« des Lichtes von den starken Helligkeiten dem Bilde etwas Lichterfülltes, Lockeres, Schwingendes gibt, das den ganz besonderen Reiz dieser Optik ausmacht (Gegenlichtaufnahmen!). Zarte Lichtsäume vermitteln alle krassen Gegensätze und ebnen unruhige Flächen, das Bild hat Ruhe bei aller Bestimmtheit.

Nun muß man sich von vornherein klar sein: es gibt nichts Schlimmeres als »verblasene« Bilder, Bilder, die allzusehr nur aus Ahnung des Gegenständlichen bestehen.

Das Monokel ist, wie alle ihm verwandte überstrahlende Optik gleichzeitig eine Gefahr und es taugt nicht in den Händen Derer, die irgendwo einmal irgendetwas gesehen haben, das sie unbedingt nachmachen müssen. Die einfache Linse erfordert viel Liebe zur Sache, Experimente und: Geschmack. Es läßt sich – besonders da das Maß der Überstrahlung jedem in die Hand gegeben ist, überhaupt nicht sagen, für welche Zwecke die einfache Linse verwendet werden »soll« und wie weit man das Bild weicher oder bestimmter aufnehmen soll. Für Portraits ist die Monokellinse das Gegebene. Aber nicht weniger für Landschaften (nicht für alle!), in denen insbesondere Licht wiedergegeben werden soll. Das Monokelbild ist lichterfüllt, es hat einen heiteren, sonnigen Charakter, – in dem Maße wie das Anastigmatbild, Sonne und Licht – so, wie unser Auge es sieht, als etwas Flutendes – nie wiedergeben kann.

Der Anastigmat gibt Beleuchtung, das sphärisch und chromatisch unterkorrigierte Objektiv gibt: Licht.

Stilleben, kleine Naturausschnitte, ja sogar absolute, gegenstandslose Darstellungen werden oft durch unterkorrigierte Optik ihren letzten Reiz bekommen.

Doch bitte: Schmelz, nicht Schmalz. Fließende Töne, nicht verfließende. Die unterkorrigierte Optik ist das beste Pferd, das wir im Stall haben – eben deshalb Vorsicht!

Zu dem einleitenden Artikel über das Thema »Monokellinse« (Sept.-Heft) schreibt Herr Professor MOHOLY-NAGY:

sehr geehrter herr professor schaja,

ich lese ihre ausführungen in den schaja-mitteilungen immer mit solchem interesse und mit der überzeugung ihrer unfehlbarkeit, daß ich mich heute nur zu einer entgegnung aufschwinge, daß ich sage: selbst der professor schaja kann sich einmal irren.

ich bin in der frage: »objektive« fotografie oder »auf das wesentliche vereinfacht« anderer meinung als sie, und ich fühle mich genötigt, dies öffentlich auszusprechen, weil die von ihnen in heft 9/1928 der schaja-mitteilungen angeschnittene frage mir für den heutigen stand der fotografie lebenswichtig scheint und weil ich dadurch eine gründliche diskussion zu entfachen hoffe.

(außerdem könnte es geschehen, daß ihre ansichten manche optischen fabriken in versuchung führen, in die amateur-kameras statt der hoch-korrigierten linsen weichzeichnende einzubauen, weil sie dafür plötzlich eine konjunktur wittern.)

zunächst möchte ich versuchen, die definition des »wesentlichen«, worauf ihre beweisführung aufgebaut ist, richtigzustellen: ich behaupte, daß wir nicht mehr geübt sind, den menschen an seinen funktionen und an den niederschlägen dieser funktionen zu erkennen. wir haben uns leider zu sehr daran gewöhnt – teils durch das heutige tempo gedrängt, teils aus trägheit – den einzelnen schemenhaft »vereinfacht« an uns vorübergleiten zu sehen, ohne ihm ins gesicht zu blicken, oft nehmen wir nur die gesellschaftlichen gesten wahr.

wir müssen uns wieder darauf besinnen, daß es eine biologische art der menschenbetrachtung gibt, die einer jeden pore, einer jeden runzel, einem jeden fleckchen bedeutung beimißt – wie wir es heute schon bei den modernen psychologen kennen, für die eine jede äußerung, ein jedes wort, eine jede geste urteilsfaktoren und für die zusammenhänge urteilsmächtig sind.

es gibt heute wieder eine augendiagnose, ein studium der handlinien

zur deutung des menschen. trotz weitverbreiteten mißbrauchs und scharlatanismus kann man diese bemühungen nicht grundsätzlich ablehnen.

die »objektive« fotografie kann ein gesundes glied dieser reihe sein.

die objektivität der linse (objektiv) und die richtige ausnutzung des lichtes sagen über einen menschen tausendmal mehr aus als eine weichzeichnende linse mit dem versuch, den »sammeleindruck« verschiedener lebenslagen festzuhalten.

die erstrebenswerte aktivierung des betrachters besteht nicht darin, daß »angedeutetes weitergesponnen«, »unausgesprochene reste« ergänzt werden; sondern vielmehr darin, daß man angeregt wird zur intuitiv-exakten deutung der wahren zusammenhänge, wie sie in der darstellung der lebenszeichen als objektives ausgangsmaterial gegeben sind.

darum protestiere ich gegen leicht mißzuverstehende vorschläge impressionistischer auffassung, umsomehr als wir heute die technischen grundlagen haben, objektive genauigkeit mit den wunderbarsten lichtwirkungen vereinigen zu können, und aus diesen elementen – wenn der rechte mensch dahinter steht – die optische darstellung der welt zu bilden.

ja, ich gehe so weit zu behaupten, daß eine übertreibung der sachlichkeit, der schärfe, der zeichnung, des details mir heute – aus pädagogischen gründen – tausendmal lieber sind als ein noch so geschickter, in flächen zusammengefaßter, aber detailloser »vortrag«. (eine weiche, u. u. unscharfe, absichtlich flächige darstellung hat meiner meinung nach nur in seltensten ausnahmefällen berechtigung, etwa dann, wenn – besonders im film – ihre wirkung mit bestimmter absicht verwendet wird.)

die statische fotografie soll zunächst das fassen, was andere mittel uns nicht gegen können: die größte, peinlichste – PEINLICHSTE – genauigkeit, die objektive fotografie soll uns sehen lehren. wir wollen nicht das objektiv der unzulänglichkeit unseres seh- und erkennungsvermögens unterordnen, sondern es soll uns gerade helfen, unsere augen aufzuschließen.

der mensch wird sich bald der konsequenz bewußt sein, er wird lernen, daß eine fotografie tatsächlich »steckbrief« ist: steckbrief eines wahr oder unwahr geführten lebens; lesbar nicht nur für auserwählte, sondern für alle.

rapallo, oktober 1928.

Moholy-Nagy

Sehr geehrter Herr Professor Moholy-Nagy!

Ihr Protest hilft klarstellen. Daß auch ich gegen photographische Nebel protestiere, werden Sie mir ohnedies glauben. Wie ich ander[er]seits überzeugt bin, daß die Photographie, die man landläufig die objektive nennt, durchaus eine Fälschung sein *kann*. Damit wir nicht nur doktrinär aneinander vorbeireden: ich bin bereit, Ihre Frau so korrekt zu photographieren, photographisch derartig zu entstellen, daß Sie nicht auf die Idee kommen können, dies sei Ihre Frau. Darauf aber würde ich sie so photographieren, daß Sie – wenigstens – eine entfernte Bekannte in ihr wiedererkennen. Das will sagen: ich will an Ihrer Frau weder photographische Psychiatrie treiben, sie weder in einer zufälligen seelischen Verfassung bloßlegen, noch ihre Haut mikroskopieren – ich will durch ein Photo dem Ausdruck geben, daß mir die Architektur ihres Kopfes und die Gesammeltheit ihres Wesens gefällt. Das aber hat nichts mit ihren Sommersprossen und mit sonstigen Unerheblichkeiten zu tun. Ich, der Photograph, werde mich hüten, mit den unzulänglichen (und lügnerischen) Mitteln des Objectives eine halbe Psychiatrie zu treiben.

Das schließt nicht aus, daß ich Sie vielleicht mittels eines auf f:36 geblendeten Tessars photographisch sezieren würde, – um trotzdem nicht dahinter zu kommen, wie und wer Sie eigentlich sind. Denn dieses ungemein scharfe Bild von Ihnen wäre in seiner mikroskopischen Eindeutigkeit nichts als eines Ihrer tausend Gesichter. Ich führe das nur an für jene Fälle, in denen das gestochen scharfe, von winzigen Nebensächlichkeiten (und Falschheiten) wimmelnde photographische Bild lediglich ernüchternd, leer und langweilig wirkt. Die ergänzenden Vorstellungen unserer Einbildungskraft sind viel revolutionärer als es die exakteste Abschrift des Daseins ist. In Sachen Bildnis ist die »objektive« Photographie grotesk, drollig, niederschmetternd und unter Umständen eine glatte Fälschung des Lebendigen. Eine korrekt seziierte Leiche. Gewiß, es gibt in der »objektiven« Photographie Sensationen. Aber Radikalismus in Bezug auf die Mittel, in Bezug auf die Technik ist nicht gut. Spitze Pinsel und breite Pinsel waren nie ein Kriterium.

Daß ich objektive Photographie in Anführungsstriche setze soll bedeuten, daß ich an diese Objektivität nicht um jeden Preis glaube. Jeder alte

photographische Techniker wird Ihnen zugeben, wie die Photographie fälscht: Tonwerte, Konturen, Perspektiven. Ich weiß mit Bestimmtheit, daß Sie Blätter bewundern, die zehn bis zwanzig ganz primitive photographische Mängel haben (und dabei geht es uns doch um die reinliche Technik!) – aber Sie, als Subjekt, freuen sich über einen verblüffenden Kontrast, über eine interessant verbogene Perspektive, über schneeweiße Flächen und tiefe Schwärzen, kurz über Dinge, die sehr amüsant, sehr erstaunlich sein können, deren Objektivität aber, wie alles Photographische, eine sehr bescheidene ist. Vor allem: sobald Farbwerte in Tonwerte so oder so oder so übersetzt werden können, kann man nicht mehr von Objektivität sprechen. Außerdem: was da vierseitig begrenzt als Photo vor Ihnen liegt – das zwingen Sie ja gewaltsam in einen Bildausschnitt, das können Sie ja hundertfach verschieden begrenzen, herausreißen, isolieren, – Sie, als Subjekt, verlegen Schwerpunkte und Grenzen und kommen jedesmal zu neuen, sehr subjektiven Ausdrucksmöglichkeiten.

»Objektiv«? – Sie wissen, welcher Willkür man ein Objektiv (und den Negativprozeß!) dienstbar machen kann. Ich plädiere für grenzenlose Freiheit in der Wahl und in der Anwendung der optischen und chemischen Mittel, soweit sie ehrliches Handwerk bleiben. Wir wollen uns klar sein, daß das »Objektiv«, der Anastigmat von heute alles andere als ein objektiv arbeitendes Instrument ist. Er ist von Mathematikern für die Wünsche eines sehr großen Publikums knifflig errechnet. Es kann Fälle geben, in denen seine Exaktheit hinreißend und solche, in denen sie – s. v. v. – stumpfsinnig ist. Es kann Fälle geben, in denen seine Materialwiedergabe bezaubernd ist, Fälle, in denen er vor Übereifer schwindelt und sogar Fälle, in denen man sich seiner nur mit Schutzbrille bedienen kann. Mir persönlich liegt es näher, so zu photographieren, wie ich mit meinen lebendigen Augen sehe. Was ich feststellen wollte war: daß es Fälle gibt (Fälle!), in denen ich so verfahren muß, daß ich dem tastenden, lebendigen Sehen meines Auges möglichst nahe komme. – Ich habe nicht Zeißgläser im Kopf, so amüsant diese Tessar-Sensationen ab und zu sein können und so hohe Stapel ich davon in meinen Mappen habe.

Irgend jemand sagte einmal statt Optik Objektiv, und damit hat er nichts in die Welt gesetzt als eine neue Vokabel und einen allmählich populär gewordenen Irrtum. Wie subjektiv, wie gewaltsam ist allein dies: das im Bruchteil einer Sekunde aufgenommene Bildnis extrahiert Zeit – eine von vorn bis hinten auf Schärfe abgeblendete Landschaft

komprimiert Zeit, Zeit gemessen am Erlebnisablauf des Auges, das tastend sieht. Man vergewaltigt damit den an den Menschen gebundenen Zeit-Begriff und sagt »objektiv«.

Weder des einen noch des andern Verfahrens ist Ihr Auge fähig, aber – Ihr Hirn sagt »objektiv«, d. h. »so ist es«. Es ist jedoch keineswegs so, es ist lediglich eine amüsante Spielerei mit dem Begriff »Zustand«, den, mein sehr verehrter Herr Professor Moholy-Nagy, ich nicht kenne.

Aber mit dem Hirn als Movens haben wir bloßgelegt, daß auch in Ihrem Fall nicht Objektivität, sondern lediglich: ein anderes, ein neues, ein erfrischendes Spiel mit dem Ding gemeint ist, das Optik heißt. Sachlichkeit ist gut. – »Objektivität« führt zu Trugschlüssen.

Der Mann, der sein Fach versteht, soll über den Mitteln stehen, man soll ihm jede Freiheit lassen, und die Beschäftigung z. B. mit so heiklen Dingen wie mit Brillengläsern ist für den Feld-, Wald- und Wiesenamateur viel zu wenig einträglich, als daß er daraus einen billigen Spaß gewinnen könnte. Auch das, was ihm die optische Industrie an sphärisch und chromatisch unterkorrigierten Objektiven liefert, ist ihm noch zu schwierig in der Handhabung.

Wenn ich eine uralte Sache wieder ausgrabe und bestrebt bin, sie einigermaßen gebrauchsfähig zu servieren, so soll sich die Finger verbrennen wer will. Außerdem: man kann eine Unmenge vom Handwerk dabei lernen, viel mehr, als wenn man einen noch so geistvoll errechneten Anastigmaten auf die Welt losläßt.

Alles in allem, mein sehr verehrter Herr Professor Moholy-Nagy, ich glaube: es wird und muß immer Sache des Temperaments bleiben, wie Einer zur Welt und zu den Dingen steht und mit welchen Mitteln er ihnen beikommt. Es gibt unter uns Süße, Saure, Weiche, Harte, Ueber-spitzte und Zerlaufene, – und ich, der ich mich nun viele Jahre mit photographischen Dingen beschäftige, habe gefunden, daß die Photographie sicher ein bißchen erzieherisch ist und manchmal auch sehr viel Freude macht. Aber darüber hinaus?

Vielleicht denken Sie sich die Photographie sogar als schwerwiegendsten Kulturfaktor? Seitens? Seitens der Leute, die aus Zellulose Kinofilme und nebenbei noch Sprengstoffe fabrizieren?

In ausgezeichnete Wertschätzung bin ich Ihr sehr ergebener

»Professor Schaja«

[László Moholy-Nagy, scharf oder unscharf?, in: i10, 1929. Nr. 20.

S. 163–167]

[In dieser Publikation gibt Moholy-Nagy eine Kurzfassung der Debatte und ergänzt diese um eine Einleitung sowie um eine weitere Replik.]

[Einleitung, S. 163]

eine münchener fotohandlung (schaja, maximiliansstrasse 32) gibt eine ausgezeichnete hauszeitschrift »schaja-mitteilungen« heraus.

Einer ihrer hauptmitarbeiter ist hans windisch (der herausgeber des sammelwerkes »das deutsche lichtbild«, verlag bruno schultz, berlin W 9) der unter dem namen »professor schaja« ständig über technische und allgemeine fotografische fragen berichtet.

In den »schaja foto-mitteilungen« 5. Jahrgang, heft 9 und 11 ist folgender aufsatz von professor schaja erschienen*

[Es folgt eine Kurzfassung des Textes von Windisch. Die (zahlreichen) Hervorhebungen des hier gegebenen vollständigen Textes stammen jedoch von Windisch. Moholy-Nagy fügt in der i 10-Fassung eine weitere Replik hinzu (S. 167)]

ich halte die hier diskutierte frage für wichtig genug, um aus dem fachkreis herausgehoben und einem weiteren kreis vorgelegt zu werden.

Im folgenden gehe ich noch kurz auf die letzte erwidern von professor schaja ein.

m-n

für mich ist es erschütternd, windisch – den ich bisher für einen kampfgenossen hielt, bei so veralteten argumenten zu hause zu finden. wie kann er heute noch mit der längst überführten sentimental forderung der subjektiven deutungsmöglichkeit kommen? wie kann er darin das kriterium des kunstgenusses, der qualität sehen? weiss er nicht, dass kunst fertig ist, niemals deutbar, nur erfassbar, je nach geistesverfas-

* das in den »schaja-mitteilungen« bereits erschienene material habe ich sinnngemäss gekürzt, um die übersicht zu erleichtern, der sperrdruck ist überall von mir. Die originalfassung der texte steht auf wunsch zur verfügung. m-n. [Fußnote des Erstdrucks.]

sung. damit wird dem unklaren, kurzsichtigen, verschütteten, armen zeitgenossen tür und tor geöffnet, in seinen altgewohnten vorstellungen zu schwelgen, statt dass man ihn durch das noch nie gesehene, noch nie bemerkte, exakte in bewegung bringt.

ich will mich nicht auf worte festlegen. »objektiv« kann gewiss auch missgedeutet werden. »objektiv« und »subjektiv« ist aber nicht die kernfrage, sondern die optischen möglichkeiten des fotografischen verfahrens, die über unsere augenmässigen erfahrungen hinausweisen. es ist möglich, dass unser auge – wie windisch-schaja behauptet – die welt nur unscharf, summarisch sieht. *warum aber soll die fotografische kamera sich dem auge anpassen?*

windisch sieht nicht, dass es in der kunst jeweilig um die werte geht, die eine menschliche intensität zum zwecke des ausdrucks dem material, dem instrument entlocken kann.

wenn die kamera fähig ist, exakter – oder wenn man will: anders – zu arbeiten als unsere augen, sollen wir darüber doch froh sein! wer meint, dass sie dann keine angelegenheit des bildnisses sein kann: der lasse die finger davon. die fotografie ist nicht dazu da, den zielen der manuellen malerei nachzueifern. man verwende die kamera zu leistungen, die auf andere weise nicht zustande kommen können.

ein solcher irrtum wie der von windisch hat uns schon vor 30–40 jahren eine verhängnisvolle verwirrung gebracht.

die maschinenarbeit sollte damals die schönheit des handwerklichen produktes »anstreben«. das war eine vergnügliche zeit! aber man traure ihr nicht nach; sie wird uns wieder präsentiert, diesmal in der fotografie.

man könnte noch auf viele einzelheiten des windisch-aufsatzes eingehen. aber über die intellektuelle beweisführung hinaus ist – besonders bei neuen dingen – eine instinktsicherheit mitbestimmend.

trotz unserer gewohnten schweise, trotz unserer augeneinrichtung müssen wir alles versuchen, die uns bisher unbekannten, mit keinem anderen instrument erzielbaren möglichkeiten des fotografischen verfahrens herauszufinden und sie unserem ausdrück dienstbar zu machen.

gewiss, ich sehe auch darin einen kultur-»faktor« – wenn auch gute erkenntnisse, grossartige erfindungen von verantwortungslosen menschen tausendmal umgebogen werden.

Mitteilungen

Hofmannsthal-Bibliographie

Am 1. Juli 2008 schaltet die Hofmannsthal-Gesellschaft die Datenbank der Primär- und Sekundärliteratur zu Hofmannsthal für die öffentliche Nutzung frei. Sie bietet Titel aus den Jahren 2004–2008, die Jahrgänge ab 1977 sollen nach und nach ergänzt werden. Zu erreichen ist die Datenbank über die Website der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*. Wir danken G. Bärbel Schmid herzlich für die Mühe der Datenaufnahme.

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(November 2005–Oktober 2007)

Michael Auer, Bloomington IN, USA
Thomas Ballhausen, Wien, Österreich
Judit Barna, Taksony, Ungarn
Marian Bisanz, Kaltenleutgeben, Österreich
Korina Blank, Frankfurt a. M.
Michael Collel, Eschweiler
Antonia Eder, Schwäbisch Hall
Prof. Dr. Werner Frick, Freiburg i. Br.
Audrey Giboux, Paris, Frankreich
Oliver Hoffmann, Karlsfeld
Marcel Kälin, Winterthur, Schweiz
Catarina King, Hamburg
Anna Kiniorska, Heuchelheim
Carlos Alfonso Lombana Sánchez, Madrid, Spanien
Karl Marx, St. Averd, Frankreich
Prof. Dr. Annegret Pelz, Wien, Österreich
Prof. Dr. Günter Sasse, Freiburg i. Br.
Torang Sinaga, Freiburg i. Br.
Christian Urack, Berlin
Olivia Varwig, Bad Homburg
Wolfgang Windfuhr, Kassel

Mitglieder des Förderkreises
(gegründet im März 2007)

Dr. Stefano Bianca, Buchillon, Schweiz
Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin, Basel, Schweiz
Rose-Marie Gräfin von Degenfeld-Schonburg, Stuttgart
Dr. Helmut Ebhardt, Salzburg, Österreich
Prof. Dr. Richard Exner, Berlin
Dr. Paola Maria Filippi, Trient, Italien
Dr. Konrad Heumann, Frankfurt a. M.
Gisela von Tümping, Mallorca, Spanien
Prof. Dr. Andrea Landolfi, Rom, Italien
Ursula Leemann-Tschudi, Arlesheim, Schweiz
Prof. Dr. Dr. h.c. Josef Molsberger, Rottenburg
Dr. Maya Rauch, Zürich, Schweiz
Prof. Dr. Manfred Rehbinder, Zürich, Schweiz
Prof. Dr. Ursula Renner-Henke, Essen
Roland Ruffini, Kirchheimbolanden
Prof. Dr. Sabine Schneider, Zürich, Schweiz
Prof. Dr. Günter Schnitzler, Freiburg i. Br.
Dr. Peter Schürch, Burgdorf, Schweiz
Prof. Dr. Martin Stern, Basel, Schweiz
Prof. Dr. Juliane Vogel, Konstanz
Dr. Inga Wundt, Lindenberg

sowie weitere Mitglieder, die nicht genannt werden wollen.

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
c/o Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
D–60311 Frankfurt am Main
E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de

Der Freiburger Germanist Gerhart Baumann war ein Universitätslehrer, dessen Wirkung in den vielen Jahrzehnten seiner akademischen Tätigkeit ebenso stetig wie unaufdringlich über die Grenzen des eigenen Fachgebiets hinausgewachsen ist. Er gehörte zu jenen europäischen Gelehrten, die durch ihre Persönlichkeit, ihr umfassendes, die Grenzen des Faches weit überschreitendes Wissen und die eigenwillige Kraft der Erneuerung Studenten und Kollegen gleichermaßen angezogen haben. Als Gerhart Baumann seinen 60. Geburtstag beging, überreichten ihm seine Freunde und Schüler eine Festschrift, deren Titel wohl am schönsten den Inbegriff seines Lebenswerks zum Ausdruck bringt: Hat dieses Werk doch dem Zusammenspiel von »Bild und Gedanke« gegolten, der doppelten Signatur, unter der Gerhart Baumann zeit seines Lebens Welt- und Kunstentwurf zu begreifen suchte. Wahrnehmung und Verstehen also, die sich auf Literatur und Musik, auf bildende Kunst und Philosophie, ja auf jene dichterischen Texte und Bildwerke richteten, die ihm, dem großen Vermittler von künstlerischer Schöpfung und gelehrtem Wissen, zugeeignet worden waren. »Bild und Gedanke« als Quellpunkte des kulturellen Prozesses – es sind die Leitvorstellungen des Forschens und Lehrens eines Wissenschaftlers gewesen, der wie vielleicht kein anderer an dem alten europäischen Konzept interdisziplinären Austauschs, der Wechselwirkung der Formen des Erkennens, des Denkens und des Verstehens festgehalten und es in Seminaren und Vorlesungen als ein faszinierender, höchste Ansprüche an sich und andere stellender Lehrer vertreten hat.

Eine Zäsur in diesem Prozeß schöpferischer Mitteilung ist – auch nach der Emeritierung – nie erkennbar geworden. Im Gegenteil. »Entwurf« ist ein Lieblingswort Gerhart Baumanns geblieben bis zuletzt: Der kühnen Öffnung des Gedankens vertraute er sich weit lieber an als allem Definitiven, dem Unverhofften lieber als dem Gesicherten. Und so sind es seither Wiederanknüpfungen an Früheres und überraschende Perspektiven des Neuen zugleich gewesen, die er in seinen späten Büchern seinen Lesern gegeben hat: seinem Musil-Buch von 1965 in dritter, veränderter Auflage von 1995, den Bänden »Selbstentwurf. Gestalt und Schrift« von 1993, »Zuordnungen« von 1995, »Goethe. Dauer im Wechsel« von 2000

und den »Skizzen« aus demselben Jahr – Verstehensprozesse über Zeitengrenzen, im schönsten Sinne des Wortes.

Am 20. Dezember 2000 hatte Gerhart Baumann seinen 80. Geburtstag begangen – wie immer Glückwünsche und Ehrungen lächelnd, aber entschieden von sich weisend; so sehr es auch das Bedürfnis aller war, der Freunde, Kollegen und Schüler, ihm in einem solchen Augenblick nicht nur Zeichen der Verbundenheit zu geben, sondern vielmehr Zeugnisse von Wirkung und Gegenwirkung, im Gegenwärtigen Vergangenes wie Zukünftiges aufscheinen lassend zugleich.

Der alte Goethe hat einmal davon gesprochen, daß der Lebensweg, je länger er werde, desto mehr ein allmähliches Zurücktreten aus der Erscheinung sei; eine Kontur, ebenso sicher wie zart, mit Silberstift gezeichnet. Gerhart Baumann hat diese Sätze Goethes gelebt, in nie nachlassender Präsenz, aber behutsam und unmerklich doch sich langsam zurücknehmend. Am 19. August 2006 ist Gerhart Baumann von uns gegangen: ein Mensch, der unvergessen bleibt, ein Gelehrter von großem Ruf, ein Lehrer, der viel bewirkt hat.

Gerhart Baumann wurde 1920 in Karlsruhe geboren. Er studierte Germanistik, Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie an den Universitäten Köln, Berlin, Freiburg und Marburg, unter anderem bei Ernst Bertram, Hans Kauffmann, Robert Heiß, Ulrich Pretzel, Wilhelm Pinder, Martin Heidegger und Kurt Bauch, bei Friedrich Maurer und Walther Rehm. Gerhart Baumann wurde 1949 mit einer Arbeit über Goethes Aphorismen promoviert, er habilitierte sich 1951 in Freiburg mit einer großangelegten Monographie über Grillparzer. Er wurde 1956 Extraordinarius und erhielt 1964 ein Ordinariat; er blieb der Stadt Freiburg treu, trotz Rufen nach Würzburg, Wien und Innsbruck.

Gerhart Baumanns Interessen waren weit gespannt; aber es gab doch Zentren in der europäischen Wissenslandschaft dieses Gelehrten, die er in »wiederholten Spiegelungen« immer wieder von neuem berührte: Goethe, der eine Brennpunkt der Ellipse, die Literatur Österreichs, des Habsburgischen Europa der andere. Vielleicht war ihm die weiträumige Kultur der europäischen Welt, in der Anschauung und Lebensgefühl unvermerkt verschmelzen, das Angelegenste, das Welttheater, mit seinen wechselnden Schauplätzen Griechenland, Spanien und dem Shakespearischen England, das Universum der Romane, in dem er sich Fontane so gut verbunden wußte wie Balzac und Italo Svevo. Bücher

und Studien zu Goethe, Grillparzer und Musil, zu Paul Celan und Rudolf Kassner, zu Stifter, Schnitzler, Beer-Hofmann und Leopold von Andrian gehören ebenso zum Lebenswerk Gerhart Baumanns wie seine Interpretationen Georg Büchners, Eichendorffs, Jean Pauls und Martin Heideggers. Begegnungen mit zeitgenössischen Autoren, mit Heidegger, aber mit Celan und Canetti zumal, prägten seinen Zugang zu Literatur und Daseinsentwurf. Vielleicht ist es die im habsburgischen Österreich nie verstummte Frage nach einem noch möglichen europäischen Begriff des Selbst, seinen lyrischen, dramatischen und epischen Vergegenwärtigungen, die den geometrischen Ort all seiner Studien bis zuletzt gebildet hat.

Österreich und, in dessen unerschöpflicher Welt, Hofmannsthal: Wie vielleicht kein anderer hat Gerhart Baumann die Gestalt Hugo von Hofmannsthal in die Mitte seines Schaffens und Verstehens gestellt; ja als Maßstab gesetzt für den Umgang mit Literatur überhaupt; eine Gestalt, die ihm individuelle Eigentümlichkeit wie taktvolle Weltläufigkeit zu verbinden schien wie keine andere; ein lebenslanger Umgang mit Hofmannsthal's Werk, der ihn, von Anfang an, mit der Hofmannsthal Gesellschaft, den früheren Hofmannsthal Blättern und dem seit 1993 erscheinenden Hofmannsthal Jahrbuch verbanden.

Die Wirkungen, die von Gerhart Baumanns Werk, die von seiner Lehre und Persönlichkeit ausgingen, sind nicht solche institutioneller oder wissenschaftspolitischer Art; sie reichen aber in weite und weiteste Bezirke wissenschaftlichen Verhaltens, akademischen Stils und lebensweltlichen Takts: der Unbestechlichkeit des Blicks, der höchsten Anforderung an das Sprach- und Nuancierungsvermögen, der vergleichenden Analyse von Dichten und Denken, von Schrift und Bild, von Literatur und bildender Kunst. Es ist ein Stil der vornehmen Distanz und der unbestechlichen Erkenntnis, der seine Schriften wie sein Leben prägt; der auch die Gabe ist, die er seinen Hörern, seinen Lesern, seinen Schülern vermittelte: die Gabe des Gedichts im höchsten wie im vornehmsten Sinne.

Öffentliche Anerkennungen sind in Gerhart Baumanns Leben nicht ausgeblieben: das österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse, der Grillparzer-Ring, die Musil-Medaille der Stadt Klagenfurt, der große Tiroler Adlerorden; aber das eigentlich Auszeichnende dieser bedeutenden Freiburger Gelehrtenpersönlichkeit ist

ein anderes, vielleicht mit dem abgewandelten Titel eines seiner vielen Bücher am besten Bezeichnetes: Gespräch – Bewußtsein – Erkenntnis. Es ist ein Geist der Vereinigungen, der seine Bücher wie die Intensität und Leuchtkraft seiner Lehre prägt, der lebendigen Kraft seiner Sprache und seines Denkens anvertraut bleibt. Es ist die Noblesse eines langsam verschwindenden wissenschaftlichen Habitus, die Intensität eines selten gewordenen Feingefühls für den poetischen Text, die Gerhart Baumann denen, die ihn kannten und die bei ihm lernten, anvertraut hat; eine Gabe, die unverloren bleiben wird.

Gerhard Neumann

Zum Tode von Michael Hamburger

Am 7. Juni 2007 starb Michael Hamburger im Alter von 83 Jahren in seinem Landhaus ›Marsh Acres‹ in Middleton in der malerischen ostenglischen Grafschaft Suffolk. Michael Peter Leopold Hamburger wurde am Jahrestag von Goethes Tod in Berlin geboren, als eines der vier Kinder des bekannten Kinderarztes und Medizinprofessors Richard Hamburger. 1933 floh die Familie zuerst nach Edinburgh, dann nach London, wo der junge Michael in die vornehme Westminster School ging. Sein jüngerer Bruder Paul, der den Nachnamen Hamlyn annahm, wurde Verleger, Mäzen und später sogar Peer im Oberhaus des britischen Parlaments. Michael widmete sich ganz der Kultur und – als Amateur-Gartenbaukünstler – der Natur. Er behauptete später, daß seine Einberufung in die Armee im Jahre 1943 ihn von der ›monomanischen Lesewut‹ geheilt habe. Er wurde nach Österreich und Italien versetzt, lernte dabei Italienisch, um Dante im Original lesen zu können – war also nicht wirklich von der Lesewut befreit! 1951 heiratete er die Schauspielerin und Dichterin Anne Beresford, mit der er einen Sohn und zwei Töchter hatte. 1992 wurde Hamburger der OBE (Order of the British Empire) verliehen, und seine literarischen und akademischen Leistungen brachten ihm zahlreiche andere Auszeichnungen ein, darunter die Goldmedaille des Institute of Linguists, den Schlegel-Tieck Preis (1978 und

1981), die Goethe-Medaille (1986), den Österreichischen Staatspreis für literarische Übersetzung (1987), den Europäischen Übersetzungspreis (1990) und den Petrarca-Preis (1992).

Nach der Schulzeit in London erhielt Hamburger 1941 ein Stipendium für ein Studium in Oxford. Als »undergraduate« in Christ Church lernte er eine Reihe von zukünftigen Dichtern kennen – u. a. Dylan Thomas, Stephen Spender, Philip Larkin, John Heath-Stubbs und den Übersetzer David Luke. Die akademische Laufbahn war für Hamburger eine seine Berufung als Dichter begleitende und unterstützende Tätigkeit, die ihm verschiedene interessante Stellen an Universitäten in Großbritannien und den Vereinigten Staaten bescherte. Hamburgers wissenschaftliche Publikationen – u. a. »Reason and Energy« (1957), »A Proliferation of Prophets« (1983) und »After the Second Flood« (1986) – zeugen von einem tiefgreifenden Verständnis der Literatur seiner Heimat und sind noch immer Musterbeispiele einer spezifisch angelsächsischen Form essayistischer Literaturwissenschaft. »The Truth of Poetry« (1982), Hamburgers Analyse der Spannungen in der europäischen Lyrik seit Baudelaire, steht wie ein zweiter literaturkritischer Eckpfeiler neben Hugo Friedrichs »Die Struktur der modernen Lyrik«.

Hamburger veröffentlichte an die 20 Gedichtbände, bevor 1995 seine »Gesammelten Gedichte« erschienen; es folgten weitere Gedichtsammlungen, »Late« (1997), »Intersections« (2000), »Wild and Wounded« (2004) und »Circling the Square« (2007). Die Texte zeugen von einer faszinierenden Zerrissenheit zwischen den Reichtümern und der Mannigfaltigkeit der europäischen Kultur und den zeitgenössischen sozialen Verhältnissen, zudem von einer innigen und quasi privaten Begeisterung für die englische Landschaft, insbesondere für die Gegend um seinen Wohnsitz. Eine geistige Verwandtschaft mit Philip Larkin wird in der Gedichtfolge »From a Diary of Non-Events« (2002) deutlich: Auf die Beobachtung einer Amsel mit ihrem trillernden Arpeggio-Gesang, »eher Monolog als Ruf«, folgt das Lamento über eine mißbrauchte und geplünderte Landschaft, wo »the skeletal hedgerows have been slashed / So that container trucks grown cottage-sized, / Tanker, delivery van / Suffer no damage, no delay« [»die skelettartigen Hecken niedergemäht worden sind, damit Containerfahrzeuge in Hüttengröße, Tanker oder Lieferwagen, weder Schaden noch Behinderung erdulden müssen«]. Der Ton wechselt zwischen Wut und Elegie, Zorn und Bedauern.

Das englischsprachige Publikum verdankt Hamburger vor allem seine brillanten Übersetzungen, fast alle aus dem Deutschen. Dabei ist die Spannweite seiner Übersetzertätigkeit erstaunlich. Besonders viel bedeuteten ihm Hölderlin und Celan. Die Liste der Autoren, die Michael Hamburger übersetzte, liest sich fast wie die Geschichte der deutschsprachigen Lyrik und Prosa im 20. Jahrhundert: Rilke, Trakl, Brecht, Robert Walser, Nelly Sachs, Peter Huchel, Günter Eich, Ernst Jandl, Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, W. G. Sebald und andere. Hamburger widmete sich aber auch großen Texten des 19. Jahrhunderts: Büchners »Lenz« und »Woyzeck«, Kleists »Erdbeben in Chili«, Goethes »Torquato Tasso«. Die Suchoption »translated by Michael Hamburger« bietet dem Internetbenutzer tausendfache Ergebnisse.

Die Nachrufe auf Hamburger würdigen zurecht seine Doppelbegabung als Dichter und Übersetzer – und manche erwähnen auch sein eigenes gleichmütiges Bedauern darüber, daß seine Funktion als Literaturvermittler die des Dichters, seine eigentliche kreativ-poetische Leistung, im öffentlichen Bewußtsein oft überschattete oder gar verdrängte.

Nur selten werden indessen seine hervorragenden Leistungen als Hofmannsthal-Kenner und -Kritiker zur Sprache gebracht. Seine Herausgeberschaft der »Poems and Verse Plays« und der »Plays and Libretti« (London, 1961 und 1963, in der »Bollingen Series«) haben dem englischsprachigen Publikum die erste nennenswerte Hofmannsthal-Ausgabe beschert. Daß sie zugleich den letzten umfassenden Versuch darstellt, die ganze Breite von Hofmannsthals Schaffen auch im angelsächsischen Sprachraum einsehbar zu machen, bezeugt sowohl den bleibenden Wert von Hamburgers Unternehmen als auch die Borniertheit der jüngeren angelsächsischen Verlegergeneration. Hamburgers einleitender Aufsatz betont die grundsätzliche Einheit, die Hofmannsthals Werk zugrunde liegt, und leugnet emphatisch die Auffassung, daß die sogenannte Chandos-Krise einen Bruch oder auch nur einen isolierten Wendepunkt bedeutet: Kontinuität statt Zäsur, Traditionsbewußtsein gepaart mit Originalität sind die Merkmale von Hamburgers Hofmannsthalbild.

In den Archiven des BBC liegen Briefe, die bescheiden, aber beharrlich versuchen, die Lenker des kulturellen Geschmacks in Großbritannien davon zu überzeugen, daß man Hofmannsthal über den Äther senden solle. Ganz erfolglos blieben diese Versuche nicht: siebenmal zwischen 1955 und 1986 wurde Hofmannsthal gesendet; das britische Publikum

hörte den Chandos-Brief, den Dialog »Über Charaktere im Roman und im Drama«, die »Reitergeschichte«, »Jedermann«, den »Schwierigen« und den »Turm« – letzteren in Hamburgers eigener Übersetzung. Nicht durchsetzen konnte er »Das Salzburger Große Welttheater«, es sei »zu langweilig und didaktisch«, meinten die BBC-Mandariner, die auch die Frechheit hatten, Zweifel an Hamburgers Übersetzung von »Der Thor und der Tod« anzumelden. Auch Homer nickt manchmal ein.

Michael Hamburger verstarb am 7. Juni 2007, kurz nach der Londoner Premiere von Frank Wierkes Film »Ein englischer Dichter aus Deutschland« im Goethe-Institut. Dieses bedächtige, zärtliche und poetische Porträt vom Alltag des Dichters in seinem Landhaus wurde mit dem ARTE-Preis für den besten deutschen Dokumentarfilm bei der Duisburger Filmwoche 2007 ausgezeichnet; vielleicht kann man das als eine Art schöner Wiedergutmachung für die Versäumnisse des BBC ansehen.

Robert Vilain

I On Transitoriness

Still on my cheek I feel their warm breath fall:
How can it be that these near days are spent,
Past, wholly past, and gone beyond recall?

This is a thing that mocks the deepest mind
And far too terrifying for lament:
That all flows by us, leaving us behind.

And that unhindered my own self could flow
Out of a little child whom now I find
Remote as a dumb dog, and scarcely know.

Then: that in lives a century old I share
And kinsmen laid in coffins long ago
Are yet as close to me as my own hair,

Are no less one with me than my own hair.

II

Those hours! When long we stare into the sea
All blue and clear, when death does not amaze,
Grace without awe we stare, as fearlessly

¹ Hugo von Hofmannsthal: Stanzas in Terza Rima. In: Ders., Poems and Verse Plays. Bilingual Edition. Edited and introduced by Michael Hamburger. Bollinger Series XXXIII.2. New York 1961, S. 29-31.

As little girls who pale in the light haze
Feeling the chill of dusk, wide-eyed and slim,
Dumbly one evening stand still and gaze,

Knowing that life now from each drowsy limb
To trees and grasses travels like a flood,
While faintly smiling they look proud and prim

Like a young martyr shedding her saintly blood.

III

We are such stuff as dreams are made on: these
Our dreams as suddenly open wide their eyes
As little children under cherry-trees

Out of whose crests the full moon mounts the skies
On her pale golden course through the great night.
... No differently our dreams emerge and rise,

Live like a laughing child for our delight,
And are as great in rising and in leaving
As the full moon when treetops frame her light.

Our inmost life is open to their weaving;
Like ghostly hands in a locked room they teem
Within us, always living and conceiving.

An three are one: a man, a thing, a dream.

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstalter vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch (†), Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a.M.

<i>SW I Gedichte 1</i>	Hg. von Eugene Weber. 1984.
<i>SW II Gedichte 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
<i>SW III Dramen 1</i>	Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
<i>SW IV Dramen 2</i>	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
<i>SW V Dramen 3</i>	Die Hochzeit der Sobeide/Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
<i>SW VI Dramen 4</i>	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
<i>SW VII Dramen 5</i>	Alkestis/Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
<i>SW VIII Dramen 6</i>	Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
<i>SW IX Dramen 7</i>	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
<i>SW X Dramen 8</i>	Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
<i>SW XI Dramen 9</i>	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
<i>SW XII Dramen 10</i>	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
<i>SW XIII Dramen 11</i>	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
<i>SW XIV Dramen 12</i>	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
<i>SW XV Dramen 13</i>	Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.
<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.

<i>SW XVI.2 Dramen 14.2</i>	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
<i>SW XVII Dramen 15</i>	Übersetzungen und Bearbeitungen. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. 2006.
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen 17</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen 19</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen 20</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
<i>SW XXIII Operndichtungen 1</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
<i>SW XXIV Operndichtungen 2</i>	Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXV.1 Operndichtungen 3.1</i>	Die Frau ohne Schatten/Danae oder die Vernunft- heirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch und Ingeborg Beyer-Ahlert. 1998.
<i>SW XXV.2 Operndichtungen 3.2</i>	Die ägyptische Helena/Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001
<i>SW XXVI Operndichtungen 4</i>	Arabella/Lucidor/Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien</i>	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Kra- biel. 2006.
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>SW XXX Roman</i>	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1991.

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. 1979f.

<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GW E</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW RA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW RA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
<i>GW RA III</i>	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945ff. (bei späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)

<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>PII (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>PII</i>	Prosa II. 1959
<i>PIII</i>	Prosa III. 1952
<i>PIV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>DI</i>	Dramen I. 1953
<i>DI I</i>	Dramen II. 1954
<i>DI II</i>	Dramen III. 1957
<i>DI III</i>	Dramen IV. 1958
<i>LI (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947

<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968.
<i>BW Auernheimer</i>	The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau, in: Modern Austrian Literature. Vol. 7. Numbers 3&4. 1974, S. 209–307.
<i>BW Beer-Hofmann</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt 1972.
<i>BW Bodenhausen</i>	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
<i>BW Borchardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt 1954.
<i>BW Borchardt (1994)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster. München 1994.
<i>BW Burckhardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1956.
<i>BW Burckhardt (1957)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1957 (Erw. Ausgabe).
<i>BW Burckhardt (1991)</i>	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-

- Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt 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 Mühl. Frankfurt 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 Mühl. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt 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 1998.
- BW George* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehring. Berlin 1938.
- BW George (1953)* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Auflage. Hg. von Robert Boehring. 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 2001.
- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rudolf 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. Stuttgart 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 1998. (= BW Heymel I und II)
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt 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 2005. (= BW Kassner I und II)
- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt 1968.
- 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 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 Oswald von Nostitz. Frankfurt 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 1994.

- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt 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 1964.
- BW Schnitzler (1983)* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 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.
- BW Strauss (1970)* Hg. von Willi Schuh. 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 Wiegand* Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. JbDSG VII, 1963, S. 44–190.
- BW Wildgans* Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich, München, Paris 1935.

<i>BW Wildgans (1971)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
<i>BW Zifferer</i>	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
<i>B Christiane</i>	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.
<i>TB Christiane</i>	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt 1991.
<i>TB Christiane</i> (² 1991)	2. überarb. Aufl. Frankfurt 1991.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt 1995.
<i>Hirsch (1998)</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971 ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971 ff.
<i>Hjb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg 1993 ff.
<i>Weber</i>	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 (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Gerhart Baumann †

Andlawstraße 7

D-79102 Freiburg i. Br.

PD Dr. Maximilian Bergengruen

Deutsches Seminar II

Universität Freiburg

Platz der Universität 3

D-79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Gabriele Brandstetter

Institut für Theaterwissenschaft

Freie Universität Berlin

Grunewaldstraße 35

D-12165 Berlin

Dr. Peter Michael Braumwarth

Österreichische Akademie der
Wissenschaften

AAC – Austrian Academy Corpus

Sonnenfelsgasse 19/8

A-1010 Wien

Dr. Nicoletta Giacom

Neudeggergasse 14/7

A-1080 Wien

Prof. Dr. Katharina Grätz

Deutsches Seminar II

Universität Freiburg

Platz der Universität 3

D-79085 Freiburg i. Br.

Dr. Konrad Heumann

Freies Deutsches Hochstift

Großer Hirschgraben 23-25

D-60311 Frankfurt a. M.

PD Dr. Astrid Lange-Kirchheim

Deutsches Seminar II

Universität Freiburg

Platz der Universität 3

D-79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Mathias Mayer

Philologisch-Historische Fakultät

Universität Augsburg

Universitätsstraße 10

D-86159 Augsburg

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Institut für Deutsche Philologie

Universität München

Schellingstraße 3

D-80799 München

Prof. Dr. Ursula Renner-Henke

Universität Duisburg-Essen,

FB Geisteswissenschaften

Universitätsstraße 12

D-45117 Essen

Dr. Catherine Schlaud

Freies Deutsches Hochstift

Großer Hirschgraben 23-25

D-60311 Frankfurt a. M.

Dr. Reinhold Schlötterer
Karlstraße 42a
D-80333 München

Prof. Dr. Günter Schmitzler
Deutsches Seminar II
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg

Prof. Dr. Bernd Stiegler
Fach D 156
Universitätsstraße 10
D-78457 Konstanz

Prof. Dr. Robert Vilain
Royal Holloway University of
London
Christ Church
GB-Oxford, OX1 1DP

Prof. Dr. Gotthart Wunberg
Hartmeyerstraße 42
D-72076 Tübingen

Register

- Adler, Victor 91, 310
Adorno, Theodor W. 322–324, 326
Aglar, Franz 46
Albrecht, Michael 260
Alewyn, Richard 239
Alfonso, Carlos 448
Allen, Donald 383
Aldorfer, Albrecht 371
Altenhofer, Norbert 239, 242, 244
Amann, Meinrad 247
Ambros, Heinrich 64
Amelunxen, Hubertus von 253
Anaximander 27, 30
Andrian, Leopold von 237f., 452
Andriopoulos, Stefan 387
Apel, Friedmar 326
Aristoteles 29
Arnold, Franz 15
Arnold, Severina 14f.
Arntzen, Helmut 240
Asendorf, Christoph 290
Ashbery, John 383
Auber, Daniel-François-Esprit 318
Auden, Wystan Hugh 358, 378
Auer, Michael 448
Badeni, Kasimir Felix Graf 103, 156
Bahr, Hermann 25–27, 31, 103, 213, 309, 319
Bahr-Mildenburg, Anna 312, 319
Ballhausen, Thomas 448
Balzac, Honoré de 451
Barna, Judit 448
Barnay, Ludwig 54
Barthes, Roland 245, 247
Bauch, Kurt 451
Baudelaire, Charles 250, 330, 454
Baudisch, Paul 362
Baudissin, Wolf Ernst Graf von 132
Bauer, Julius 156, 159
Baumann, Gerhart 223–238, 450–452
Baur, Vera 326
Bayard, Pierre du Terrail, Seigneur de 108
Bayer, Heinrich von 46
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 239
Beaumont, Antony 314f., 317
Beckett, Samuel 360
Beck-Rzikowsky, Friedrich Graf von 144
Beer-Hofmann, Richard 143, 315, 452
Beethoven, Ludwig van 265, 321, 324
Bel, Jérôme 281f., 307
Benedikt, Moriz 45, 82f.
Benjamin, Walter 244, 247, 250, 390
Benn, Gottfried 357–385
Benn, Ilse 357
Berg, Alban 323
Berg, Otto Franz (s. Ebersberg)
Bergel, Kurt 79
Bergengruen, Maximilian 239–257
Berger, Alfred Freiherr von 42
Bergson, Henri 291
Berisch, Karl 358
Bertram, Ernst 451
Beust, Friedrich Ferdinand Graf von 149
Beutler, Ernst 225
Bianca, Stefano 449
Bibring, Edward 365
Bielohlawek, Hermann 151
Bierich, Markus 11
Bill, Max 388
Binczek, Natalie 249
Bippus, Elke 283
Bisanz, Marian 448
Bischoffshausen-Neuenrode, Sigismund von 78

- Bismarck, Otto von 35
 Blank, Korina 448
 Blaukopf, Herta 311, 323
 Bloch, Joseph Samuel 156
 Blossfeldt, Karl 388
 Böcklin, Arnold 303
 Bodenhause, Eberhard von 9, 238
 Bohnenkamp, Klaus E. 232
 Bonaparte, Marie 365
 Borchardt, Rudolf 16, 279f.
 Borchmeyer, Dieter 332, 350
 Bösch, Hans 12
 Böschenstein, Bernhard 331, 348–350
 Bosse, Heinrich 33, 38
 Brahm, Otto 133, 137
 Brandes, Georg 79
 Brandl-Risi, Bettina 283
 Brandstätter, Christian 47
 Brandstetter, Gabriele 281–307
 Brant, Sebastian 156
 Braunwarth, Peter Michael 35, 38,
 210, 217–222
 Brecht, Bertolt 455
 Breden, Adalmar von 49
 Breidecker, Volker 217
 Brentano, Clemens 324f., 332, 345,
 348, 350f.
 Brinkmann, Rolf Dieter 385
 Bruckmann-Cantazuzène, Elsa 226
 Bruckner, Anton 25
 Brueghel, Pieter 371
 Brüsewitz, Henning von 118, 137
 Brumowski, Albin 43, 46
 Bücher, Karl 34
 Büchner, Georg 329, 331f., 335, 343f.,
 346f., 350, 452, 455
 Bülow, Ulrich von 47
 Büthe, Joachim 408
 Burckhard, Max Eugen 41–43, 67
 Burckhardt, Carl Jakob 7–23
 Burckhardt, Helene 7–9
 Burdach, Konrad 27f., 31f.
 Burne-Jones, Edward 232
 Caldéron de la Barca, Pedro 322
 Calvino, Italo 217
 Canetti, Elias 332, 452
 Carl Eugen, Herzog von Württem-
 berg 107
 Casey, Paul Foley 385
 Casey, Timothy John 385
 Castle, Eduard 337
 Celan, Paul 452, 455
 Cervantes, Miguel de 32
 Chamberlain, Houston Stewart 260
 Chaplin, Charles 390
 Chiarini, Paolo 332
 Chopin, Frédéric 357, 364f., 368f.
 Christen, Ada 49
 Ciardi, John 358
 Clair, René 390
 Clemenceau, Georges 357f., 364f.
 Cohen, Miriam M. 217
 Collel, Michael 448
 Conrad, Dr. 118
 Corman, Cid 382f.
 Coschell, Moritz 154, 173, 194f.,
 202
 Courths-Mahler, Hedwig 330
 Creeley, Robert 377, 382
 Curtius, Ernst Robert 366, 379–381
 Cusanus, Nicolaus (s. Nikolaus von
 Kues)
 D'Annunzio, Gabriele 226
 Dallapiccola, Luigi 259
 Dangel-Pelloquin, Elsbeth 31, 449
 Dante Alighieri 232, 453
 Danzer, Alphons 48, 178
 Danzer, Carl M. 48
 Daston, Lorraine 398
 Dauthendey, Max 245
 Daviau, Donald G. 139
 David, Gustav 41, 59
 Davies, Marion 370
 Davis, Gustav (s. David)
 Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin
 von 16, 272, 320

- Degenfeld-Schonburg, Rose-Marie
Gräfin von 449
- Dehmel, Richard 231, 318
- Deuchler, Florens 331
- Didi-Huberman, Georges 295
- Diener, Bertha 25
- Döblin, Alfred 388
- Dohnányi, Ernst von 314
- Doisneau, Véronique 281
- Domschke, Jan-Peter 251
- Dos Passos, John 359, 361f., 365, 381
- Dostojewski, Fjodor 311, 330
- Dotzler, Bernhard 388
- Draaisma, Douwe 245
- Dreyer, Carl Theodor 390
- Dreyfus, Alfred 57, 99, 172, 179, 200
- Dubrovic, Milan 40
- Duchamp, Marcel 390
- Duchkowitsch, Wolfgang 33
- Dürer, Albrecht 418
- Dulac, Germaine 390
- Duncan, Isadora 291
- Dunker, Carl 51
- Duse, Eleonora 357
- Dyck, Anthonis van 425
- Ebersberg, Ottokar Franz 67, 140
- Ebhardt, Helmut 449
- Echte, Bernhard 330, 344, 355
- Eckstein, Friedrich 25–32
- Eckstein, Percy 25
- Eder, Antonia 448
- Eggebrecht, Hans Heinrich 323
- Eggeling, Viking 390
- Eich, Günter 455
- Eichendorff, Joseph Freiherr von 452
- Einstein, Albert 291
- Eisenstein, Sergeij 390
- Eliot, Thomas Stearns 358, 366f.,
378–380
- Enzensberger, Hans Magnus 371–373,
455
- Erb, Karl 273
- Eskildsen, Ute 389f., 392, 409
- Ester, Hans 332, 334
- Ettlinger, Josef 197
- Evans, Tamara S. 331, 350
- Exner, Richard 19, 449
- Falk, Max 118
- Falk, Norbert 106
- Feilchenfeldt, Konrad 325
- Ferdinand Philipp Prinz von Sachsen-
Coburg und Gotha 179
- Fiechtner, Helmuth A. 321
- Fiedler, Jeanne 411
- Fiedler, Leonhard M. 19, 296, 307
- Filippi, Paola Maria 449
- Fischer, Heinz-Dieter 34
- Fischer, Jens Malte 309f., 314f., 318f.,
322f.
- Fischer, L. H. 284
- Flaubert, Gustave 330
- Fliedl, Konstanze 143
- Flury-Lemberg, Mechthild 331
- Folie, Sabine 283
- Fontana, Oskar Maurus 40
- Fontane, Theodor 283
- Forster 151
- Foster, Ian 34, 73, 111
- France, Anatol 33
- Franz Ferdinand Erzherzog von Öster-
reich 64
- Franz I., König von Frankreich 108
- Freud, Anna 365
- Freud, Sigmund 289, 365
- Freund, Erich 55, 57
- Freund, Leopold 55, 57
- Frick, Werner 448
- Friedrich, Hugo 454
- Frisch, Fega 355
- Frisch, Josef 159
- Frisch, Moritz 114
- Fürstner, Adolph 261, 279
- Fuller, Loïe 291
- Gagliardi, Ernst 10
- Galison, Peter 398
- Galliny, Florentine (s. Walden, Bruno)

- Garland, Henry B. 38
 Gebauer, Gunter 257
 Geck, Martin 324
 Geibig, Gabriele 332
 Gemert, Guillaume van 332
 Genazino, Wilhelm 355
 George, Stefan 352, 354, 356, 375
 Gerhardt, Rainer Maria 377–382
 Gerhardt, Renate 381
 Geulen, Hans 240
 Geyger, Lili 314
 Giacon, Nicoletta 7–13
 Giacosa, Guiseppe 56
 Giboux, Audrey 448
 Gisler-Jauch, Rolf 15
 Glasmeier, Michael 283
 Glockner, Hermann 28
 Glüher, Gerhard 410
 Goethe, Johann Wolfgang 28, 32,
 225, 227f., 231, 260, 267, 283f., 292,
 302, 311, 325f. 329f., 332, 349, 354,
 450–453, 455
 Gold, Helmut 251
 Goldscheider, Adalbert 145
 Gomperz, Heinrich 318
 Gooch, Brad 382
 Gotthelf, Jeremias 342
 Gräff, Werner 392
 Graham, Ilse 240f.
 Grass, Günter 455
 Grätz, Katharina 329–356
 Gregor, Josef 259f., 271
 Greiner, Leo 337
 Greinz, Hugo 200
 Greven, Jochen 329f., 335, 346f.,
 348f., 351, 355
 Grillparzer, Franz 108, 139, 451f.
 Grimm, Reinhold 254
 Groller, Balduin 145, 149
 Grünbein, Durs 352
 Guglia, Eugen 286
 Gundolf, Friedrich 231, 352–354
 Hackebeil, Guido 421
 Hahn, Thomas 281
 Hamburger, Hermann 53
 Hamburger, Michael 385, 453–458
 Hamburger, Paul 453
 Hamburger, Richard 453
 Hansmann, Adolf 46
 Harpner, Stefan G. 314
 Harrrven, G. (Pseud. f. David, Gustav)
 Hartleben, Otto 60
 Hartleben, Otto Erich 59f., 63, 85,
 132, 137
 Härtling, Peter 334
 Hartmann, Franz 64
 Hauptmann, Gerhart 33, 161, 198,
 311, 317, 364
 Haus, Andreas 408
 Haynau, Julius Jakob Freiherr
 von 205
 Heath-Stubbs, John 454
 Hebbel, Friedrich 284, 384
 Heesen, Anke te 35
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 30
 Heidegger, Martin 451f.
 Heidtmann, Frank 407
 Heine, Wolfgang 181
 Heiß, Robert 451
 Hellmann, Paul 312
 Helm, Theodor Otto 273
 Helmholtz, Hermann 291
 Hennecke, Hans 372, 374, 376
 Henri, Florence 409
 Henze, Hans Werner 327
 Hepperger, Dr. von 81
 Heraklit 365
 Herder, Johann Gottfried 32
 Herzka, Theodor 94
 Herzl, Theodor 57, 103, 145
 Heumann, Konrad 7–23, 314, 318,
 321, 449
 Heyse, Paul 137
 Hickel, Gustav 181
 Hiebel, Hans H. 373, 375
 Hiebler, Heinz 245

- Hight, Eleanor M. 410
 Hildebrand, Olaf 352
 Hill, Octavius 399
 Hilsner, Leopold (s. Hülsner)
 Hinck, Walter 242, 254
 Hirsch, Rudolf 11f., 19, 22, 278, 309, 313
 Hirschfeld, Georg 133
 Hirschl, Adolf 284
 Hitler, Adolf 393
 Höch, Hannah 415
 Hocke 82
 Höcker, Paul Oskar 283
 Hof, Holger 357, 367, 374, 379, 381
 Hoffer, Willi 365
 Hoffmann 17
 Hoffmann, Oliver 448
 Hofmannsthal, Christiane von 8, 12f., 26
 Hofmannsthal, Gertrud von 11–13, 16–20
 Hofmannsthal, Hugo Augustin von 229
 Hofmannsthal, Raimund von 16, 18
 Hohendahl, Peter Uwe 358
 Hölderlin, Friedrich 264, 332, 334, 348, 350, 352–354f., 455
 Holmström, Kirsten Gram 283
 Holthusen, Hans Egon 366, 368
 Holzhäuser, Karl Martin 397
 Homer 456
 Horak, Jan-Christopher 389f., 392, 409
 Hornbostel, Moritz von 291
 Horst, Thomas 350f.
 Huber, Peter 332
 Huchel, Peter 455
 Hübner, Andrea 351
 Hülsner, Leopold 99, 151, 156, 179, 192
 Huesmann, Heinrich 21
 Hughes, Langston 378
 Hyner, Stefan 380
 Ibsen, Henrik 33, 42, 330, 364
 Ifkovits, Kurt 26, 31
 Ihering, Rudolf von 135
 Isakower, Otto 365
 Ittershagen, Ulrike 283
 Ivens, Joris 390
 Jacobsen, Jens Peter 331
 Jadowker, Hermann 273
 Jäger, Gottfried 394, 397, 411
 Jandl, Ernst 455
 Janssen, Christiaan 332
 Jaron, Norbert 118
 Jean Paul 311, 344, 452
 Jekelfalussy von Jekelfalus und Margit-falva, Ludwig 186–188
 Jent, Franz Louis 154
 Joël, Karl 13
 Jolas, Eugène 359f.
 Joles, Alexander 217
 Jooss, Birgit 283
 Jordan, Lothar 374f.
 Jörges, Christel 251
 Joyce, James 360, 373, 380f.
 Jung, Carl Gustav 360
 Kaemmerer, Frederik Hendrik 284
 Kafka, Franz 326
 Kahane, Arthur 325
 Kainz, Josef 42
 Kaiser, Reinhard 243
 Kaizl, Christine 284
 Kälin, Marcel 448
 Kalmar, Rudolf 40
 Kammer, Stephan 346
 Kandinsky, Wassily 420
 Kanner, Heinrich 103
 Kaplan, Louis 411
 Karl VIII., König von Frankreich 108
 Karpath, Ludwig 323
 Karpeles, Aaron (s. Klaar, Alfred)
 Kassner, Rudolf 13, 232, 452
 Kauffmann, Hans 451
 Keller, Gottfried 330, 345

- Kemp, Wolfgang 244f., 393, 400, 409, 417
- Kerr, Alfred 53
- Kerr, Katharina 347f.
- Kessler, Harry Graf 9, 313
- Keutel, Walter 348f.
- Kielhauser, August 49, 215
- King, Catarina 448
- Kiniorska, Anna 448
- Kippenberg, Anton 31
- Kirsch, Heinrich 78
- Kittler, Friedrich 247, 253
- Klaar, Alfred 139
- Klee, Paul 379f.
- Klein, Christian 333
- Kleiner, Barbara 217
- Kleist, Heinrich von 133, 332, 343, 348, 352, 356, 455
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 264, 352
- Knape, Franz Josef 378, 380
- Kober, Guido Freiherr von 144
- Koch, Max 198
- Kolk, Rainer 354
- Köpf, Gerhard 334
- Kopp, Josef 97, 156
- Koppen, Erwin 253
- Körner, Theodor 331
- Környey, Béla von 273
- Korwin-Dzibanski, Stanislaus Ritter von 183f.
- Koschatzky, Walter 243
- Koszyk, Kurt 107
- Kotzebue, August von 344
- Kovach, Florentine von (s. Galliny)
- Kracauer, Siegfried 245
- Kramer, Andreas 360
- Kraus, Karl 47, 114, 159
- Krauss, Clemens 276
- Kreß, Wilhelm 175
- Krieghammer, Edmund Edler von 72, 76, 78, 144
- Kris, Ernst 365
- Krobb, Florian 34
- Krolow, Karl 381f.
- Krosigk, Ernst von 181
- Kurz, Selma 312, 314
- Laban, Rudolf von 291
- Lamping, Dieter 372
- Landolfi, Andrea 449
- Lang, Erwin 298
- Lang, Martin 296, 307
- Lange-Kirchheim, Astrid 357–385
- Larkin, Philip 454
- Lasky[a?] 41
- Laughlin, James 378
- Lautréamont, Conte de (eigtl. Isidore Lucien Ducasse) 378
- Lebus, Leopoldine 217
- Ledóchowski, Josef Graf 69, 78, 87, 124, 126, 164, 167, 179, 189f.
- Leeman-Tschudi, Ursula 449
- Leffler 315f.
- Léger, Fernand 390
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 28–30
- Lenau, Nikolaus 336–343, 345, 348, 350
- Lenz, Jakob Michael Reinhold 335, 348
- Lenzmann 118
- Lessing, Gotthold Ephraim 108, 136f., 257, 432
- Leu, Olaf 408
- Leube, Dietrich 245
- Leuthner, Karl 91, 130
- Lichau, Karsten 290
- Lichtwark, Alfred 403
- Lieb, Michael (s. Munkacsy)
- Lieben, Annie von 313
- Lieben, Robert von 313
- Linde, Otto zur 372, 375
- Lindken, Hans-Ulrich 34, 51, 53, 55
- Link, Franz 383
- Lipschütz, Leopold 59
- Liszt, Franz von 99
- Lloyd George, David 364

- Loewe, Theodor 50
 Lohner, Edgar 382
 Lorenz, Max 193
 Lorma, Greta 217
 Louise Marie Amélie, Prinzessin von
 Belgien 179
 Löwenfeld, Raphael 141
 Ludescher, Fritz 17
 Ludwig XII., König von Frank-
 reich 108
 Ludwig XIV., König von Frank-
 reich 260
 Ludwig XV., König von Frank-
 reich 260
 Lueger, Karl 103, 151, 159
 Lugon, Olivier 394, 400
 Lusk, Irene-Charlotte 410
 Luys, Jules 245
 Maar, Michael 309
 Mach, Ernst 227, 229, 291
 Mádl, Antal 338
 Mahler, Alma 313, 317
 Mahler, Anna 310
 Mahler, Gustav 309–327
 Majakowski, Wladimir 378
 Makart, Hans 284f.
 Mallarmé, Stéphane 292
 Malmberg, H. 297
 Man Ray 390
 Mann, Thomas 23, 309, 319
 Mannoni, Laurent 295
 Marey, Etienne-Jules 295
 Maria Theresia, Erzherzogin von
 Österreich 76f.
 Markbreiter, Louise (s. Schnitzler)
 Martini, Fritz 353
 Marx, Karl 130
 Marx, Karl 448
 Masaryk, Thomas G. 99
 Matassich-Kelgevich, Géza 179
 Mathis, Marie Therese 12
 Matuschek, Stefan 326
 Maurer, Friedrich 451
 Mayer, Mathias 309–327
 McKenzie, John R.P. 252
 McLuhan, Marshall 247, 249f., 257,
 402
 McMillan, Dougald 359
 Medelsky, Lotte 42
 Medici, Maria de' 363
 Meerheimb, Richard Albert von 196
 Mehring, Walter 359
 Meier, Andreas 355
 Meier, Franziska 217
 Meier-Graefe, Julius 261f., 313
 Mell, Max 20
 Mengelberg, Rudolf 321
 Mengelberg, Willem 321
 Menke, Tim Reiner 332
 Mennemeier, Franz Norbert 242
 Mertz-Rychner, Claudia 8
 Mette, Joachim 225
 Meyer-Förster, Elsbeth 50–55f.
 Meyer-Förster, Wilhelm 50
 Michaux, Henri 360, 381
 Michel, Robert 47
 Miethe, Adolf 413
 Miklin, Richard 217
 Miller, Henry 358, 360, 378, 382
 Minge, Horst 34
 Mink, Dorothea 283
 Mitterwurzer, Friedrich 286–288
 Moholy-Nagy, László 387–445
 Moholy-Nagy, Lucia 410, 441
 Moholy-Nagy, Sibyl 410
 Möhrmann, Renate 118
 Molden, Ernst 40
 Molden, Fritz 40
 Molière 261, 279
 Moll, Carl 313, 319
 Molsberger, Josef 449
 Montenuovo 317
 Monteverdi, Claudio 277
 Moras, Joachim 379f.
 Mörike, Eduard 225f.
 Morlang, Werner 344

- Morren, Theophil (= Hugo von Hofmannsthal)
- Mosse, Rudolf 131
- Mozart, Wolfgang Amadeus 268
- Müller, Elke 407
- Müller, Herbert J. 394
- Münchhausen, Thankmar von 8
- Münz, Bernhard 71, 164
- Munckel 118
- Munkácsy, Mihály 149
- Musil, Robert 291, 450, 452
- Myrbach, Felician von 73
- Nadler, Josef 16
- Napoleon I. 227
- Neubauer, Hermann 46
- Neuhaus, Charles 21
- Neumann, Gerhard 453
- Newhall, Beaumont 243
- Nickl, Therese 40, 42
- Niedermayer, Max 373f.
- Nietzsche, Friedrich 13, 146, 225, 303
- Nijinsky, Waslaw 288f., 296
- Nikolaus von Kues 27, 29f.
- Nörtemann, Regina 332, 335, 352
- Novalis 329
- Nussbaum, Arthur 99
- O'Hara, Frank 382–384
- Oehler, Hugo 194
- Oehlke, Alfred 53
- Oelze, Friedrich Wilhelm 357f., 361, 365–69, 371, 373f., 376f., 379, 383
- Oertel, Johannes 279
- Olson, Charles 382
- Oppenheimer, Felix 284
- Oppenheimer, Gabriele (Yella) von 283, 294
- Ortheil, Hanns-Josef 332
- Otavsky, Karel 331
- Pabst, Georg Wilhelm 390
- Paeschke, Hans 379f.
- Pannwitz, Rudolf 312
- Parrisius, Oscar 196
- Passuth, Krisztina 397, 408–410
- Paupié, Kurt 64, 103
- Pelz, Annegret 448
- Perathoner, Julius 82
- Perels, Christoph 325
- Pertlik, Susanne 35, 217
- Pethes, Nicolas 249
- Pfitzner, Hans 273
- Picasso, Pablo 360
- Pickerodt, Gerhart 239
- Pinder, Wilhelm 451
- Platon 241
- Plumpe, Gerhard 253, 399
- Polheim, Karl Konrad 247
- Pollack, Paul 199
- Pörksen, Uwe 378
- Pötzl, Eduard 46
- Pound, Ezra 358, 373–375, 378f.
- Pretzel, Ulrich 451
- Prufrock, J. Alfred 367
- Publius Septimius Geta 365
- Quedenfeldt, Erwin 387–445
- Quester, Young-Mi 378
- Rainer Ferdinand, Erzherzog von Österreich 42
- Rauch, Maya 8, 449
- Rech, Benno 247
- Redlich, Hans Ferdinand 312
- Redlich, Josef 312
- Rehbinder, Manfred 449
- Rehm, Walther 451
- Reicke, Georg 134
- Reinhardt, Max 12, 16, 21, 312, 325
- Reiniger, Lotte 390
- Rembrandt van Rijn 425, 357, 368
- Renger-Patzsch, Albert 388, 393, 398, 402, 417–420
- Reni, Guido 284
- Renner, Karl 15
- Renner[-Henke], Ursula 33–216, 257, 286, 303, 305, 449
- Renoir, Jean 390
- Repaszky 143, 151f.
- Requadt, Paul 251

- Rheinberger, Hans-Jörg 290
 Ribot, Théodule 245
 Richter, Hans 390, 392
 Rilke, Rainer Maria 126, 139, 292,
 379, 455
 Rismondo, Piero 40
 Robespierre, Maximilien de 244
 Roditi, Edouard 366f., 373
 Roeper, Adalbert 12
 Roh, Franz 390, 392, 418
 Rohling, August 156
 Roland, Paul 109
 Rölleke, Heinz 324, 459
 Roller, Alfred 311, 317–319
 Rösch, Ewald 248
 Rossbacher, Karlheinz 313
 Rothschild, Familie 153, 156
 Rudolph, Dr. 81f., 143, 151
 Rühmkorf, Peter 385
 Ruffini, Roland 449
 Rumold, Rainer 360
 Runes, Dagobert C. 410
 Ruttmann, Walter 390
 Rychner, Max 8, 359
 Saar, Ferdinand von 37
 Sacher-Masoch, Leopold von 342,
 351
 Sachs, Nelly 455
 Sachsse, Rolf 407
 Sahli, Jan 411
 Saint-John Perse 378
 Salten, Felix 41, 103, 114
 Salzinger, Helmut 380
 Sander, August 388
 Sandrock, Adele 42, 56
 Saße, Günter 288
 Satie, Erik 282
 Schalk, Franz 278, 319
 Schanze, Helmut 249f.
 Schanzer, Ottone 270
 Scheichl, Sigurd Paul 33
 Scherl, August 107
 Scheuer, Helmut 333
 Schiller, Friedrich 107, 120, 143, 147,
 228, 232, 331
 Schilling, Karl von 421
 Schindler, Alma 313, 317
 Schindler, Annie (s. Lieben)
 Schindler, Emil Jakob 313
 Schindler, Julius Alexander 313
 Schinnerer, Otto P. 34, 63
 Schintling, Karl von 427
 Schiviz von Schivizhoffen, Julius 46
 Schlaud, Catherine 25–32
 Schlecht, Anton 116
 Schlegel, August Wilhelm 259
 Schlenther, Paul 63
 Schlesinger, Bruno (s. Walter, Bruno)
 Schlicht, Freiherr von (s. Baudissin)
 Schlie, Ulrich 11
 Schlötterer, Reinhold 259–280
 Schlüter, Marguerite Valerie 373f.
 Schmid, G. Bärbel 447
 Schmid, Manfred Hermann 277
 Schmid, Martin E. 26f., 31, 313
 Schmidt, Franz 274
 Schmidt, Leopold 269
 Schmidt-Renner, Esther 14
 Schmitz, Victor A. 353
 Schneider, Elfriede 159
 Schneider, Sabine 449
 Schnitzler, Arthur 26, 33–222, 309,
 452
 Schnitzler, Günter 324, 449
 Schnitzler, Heinrich 40–42, 47, 217
 Schnitzler, Louise 113, 309
 Schnitzler, Olga 38
 Scholvin, Nikolaus 332, 335, 352
 Schöne, Albrecht 326
 Schönerer, Georg Heinrich von 69,
 156
 Schorske, Carl E. 310
 Schrickel, Harry G. 410
 Schröder, Jürgen 357
 Schubert, Franz 369
 Schubert, Werner 260

- Schürch, Peter 449
 Schuh, Willi 269, 271
 Schuster, Gerhard 31, 357
 Schustermann, Adolf 92, 107
 Schwartz, Delmore 378
 Schwarzkopf, Gustav 99
 Schweppenhäuser, Hermann 244, 390
 Schwindt, Moritz 284
 Sebald, Winfried Georg 455
 Seelig, Carl 355
 Seidlin, Oskar 133
 Shakespeare, William 234, 310, 330, 451, 357, 368
 Shaw, George Bernard 33
 Siegrist, Christoph 347
 Sinaga, Torang 448
 Singer, Isidor 103
 Sir Galahad (s. Diener, Bertha)
 Sonnenmann, Leopold 143
 Sosnosky, Theodor 79f., 200, 210f.
 Spencer, Herbert 388
 Spender, Stephen 454, 358
 Spitzer, Rudolph Lothar 71
 Sprengel, Peter 141
 Springer, Julius 427
 St. Denis, Ruth 289, 296
 Stähr, Wolfgang 310
 Starl, Timm 407
 Stefan, Paul 318
 Stefanelli 82
 Stein, Gertrude 360
 Steinhagen, Harald 357, 368
 Steinorth, Karl 390f.
 Stendhal (eigentl. Henri Beyle) 330
 Stenglein, Melchior 181f.
 Stern, Martin 317, 336, 343, 349, 449
 Stettler, Michael 331
 Stiegler, Bernd 245, 387–445
 Stifter, Adalbert 331, 348, 452
 Stillmark, Alexander 239
 Storck, Joachim W. 126
 Strauss, Johann 59, 297
 Strauss, Richard 259–280, 314, 321
 Strecha, Josef 140
 Streim, Gregor 141
 Strindberg, August 21, 33
 Sturges, Douglas S. 239
 Suárez Gallardo, Katharina 257
 Sudermann, Hermann 134, 137, 168
 Svevo, Italo 451
 Sylvester, Julius 190
 Taccoli, Anton Marquis 69, 78, 87, 126, 189
 Tadday, Ulrich 324
 Talbot, Henry Fox 244, 399
 Tannhofer, G. (Pseud. f. David, Gustav)
 Tarot, Rolf 26
 Tenschert, Roland 260
 Teuber, Oscar 73f., 76f.
 Thavonat, Gustav Freiherr von 64
 Thomas, Dylan 454
 Thurmann, Karl Theodor 427
 Tiedemann, Rolf 244, 390
 Tizian 303
 Tkaczyk, Viktoria 290
 Todorov, Tzvetan 257
 Tolstoj, Lew Nikolajewitsch 330
 Torberg, Friedrich 25, 40
 Trakl, Georg 455
 Trenner, Franz 269
 Tschichold, Jan 388, 390, 392, 408f.
 Tümping-Hirsch, Gisela von 449
 Ulm, Renate 310
 Urack, Christian 448
 Urbach, Reinhard 35, 47
 Utz, Peter 329, 332, 351f., 356
 Uzarski, Adolf 394
 Valentin, Jean-Marie 239
 Valéry, Paul 291f.
 Valesio, Paolo 217
 Varesco, Giovanni Battista 268
 Varwig, Olivia 448
 Vaut, Sibylle 38
 Vertov, Dsiga 390
 Vincent, Paul 245

- Vittorini, Eliot 378
 Vogel, Juliane 449
 Vogl, Leutnant 82
 Völckers, Hortensia 292
 Von der Mühl, Beat 13
 Von der Mühl, Hans 13
 Von der Mühl, Jan 13
 Von der Mühl, Theodora 13, 313
 Wagner, Richard 265, 316
 Wähner, Theodor 185
 Walden, Bruno (Pseud. f. F. Gal-
 liny) 35
 Walser, Karl 355
 Walser, Robert 329–356, 455
 Walter, Bruno 314, 319f.
 Walter, Ingrid 83
 Warburg, Aby 290
 Warstat, Willy 427
 Wedekind, Frank 311
 Weigl, Alexander 37
 Weinrich, Harald 239f.
 Weisl, Ernst Franz 173
 Wellershoff, Dieter 360
 Wellesz, Egon 318, 321
 Welzig, Werner 26
 Werfel, Franz 313
 Werner, Fritz 378
 Wertheimstein, Josephine von 226
 Wessing, Gudrun 411
 Wharton, Edith 283
 Whitman, Walt 375
 Widmann, Joseph Victor 154
 Wiedenbrüg, Gisela 218
 Wiedenbrüg, Helmut 218, 220
 Wiene, Robert 390
 Wierkes, Frank 456
 Wiesenthal, Grete 289, 296–298,
 300f., 303, 318
 Wildenbruch, Ernst von 368
 Wilder, Thornton 381
 Wildermuth, Otilie 330
 Wildt, Michael 39
 Willems, Gottfried 361
 Williams, William Carlos 360,
 371–373, 375, 378, 384f.
 Wilson, Woodrow 363f.
 Windfuhr, Wolfgang 448
 Windisch, Hans 387–445
 Winter, Josephine 284
 Witkowski, Georg 28
 Witzmann, Reingard 297, 301
 Wolbring, Fabian 38
 Wolf, Karl Hermann 112, 156, 192
 Wolf, Rebecca 290
 Wolfe, Thomas 361
 Wolff, Paul 408
 Wulf, Christoph 289
 Wundt, Inga 449
 Yates, William Edgar 239, 242f., 247
 Yeats, William Butler 287
 Zasche, Theo 52
 Zemlinsky, Alexander 314–317
 Zenker, Ernst Viktor 37, 69, 71, 140
 Zenzes, Gertrud 358f.
 Zeppelin, Ferdinand Graf von 175
 Zifferer, Paul 319
 Zima, Peter V. 253
 Zimmer, Christiane (s. Hofmanns-
 thal)
 Zimmermann, Hans Dieter 332,
 348
 Zinn, Ernst 232
 Zola, Émile 33, 364
 Zuckerandl, Bertha 313
 Zweig, Stefan 33, 83
 Zwölfer, Hans 20