

## Auf der Suche nach dem »Urgesicht« Kunstzitate in Ernst von Wildenbruchs Erzählwerk

Ihr Haupt sank in den Nacken, so daß ihre Augen in eine andere Welt zu tauchen schienen, mit beiden Händen umfaßte sie den Griff des Dolches, und indem sie einen lang hallenden, an den Sterberuf eines zu Tode getroffenen fremdartigen großen Vogels gemahnenden Schrei ausstieß, hob sie blitzschnell die Waffe und bohrte sich die dreikantige Klinge zwischen den Brüsten bis an das Heft in den Leib. (IV 521)<sup>1</sup>

Es sind nackte Brüste, in die die Heldin der Roman-Novelle »Das schwarze Holz« (1905) den Dolch versenkt; sie hat sie unmittelbar zuvor – unter knisterndem Zerreißen des Seidengewandes – den Augen eines lüsternen Barons und des Lesepublikums dargeboten. Man glaubt das melodramatische Pathos und die Vorliebe für theatralische Tableaux wiederzuerkennen, denen die historischen Versdramen Ernst von Wildenbruchs (1845–1909) den Großteil ihres Erfolgs auf den Hofbühnen des deutschen Kaiserreichs verdanken.<sup>2</sup> Andere Faktoren dieser zeitgenössischen Beliebtheit wie die patriotische Gesinnung und die thematische Nähe mehrerer Stücke zur Geschichte des Hauses Hohenzollern (dem Wildenbruch selbst entstammte)<sup>3</sup> beschleunigten nach 1918 nur die jähe Entsorgung des Dramatikers aus dem öffentlichen Gedächtnis.<sup>4</sup>

Das Anathema des Wilhelminismus betraf und betrifft auch die Novellistik Wildenbruchs, die in der bis 1924 erscheinenden Werkausgabe immerhin sechs von sechzehn Bänden füllt und schon von ihren typischen Erscheinungsorten her – den auch von genuinen Vertretern

<sup>1</sup> Zitate aus Wildenbruchs Werken nach: Ernst von Wildenbruch, Gesammelte Werke. Hg. von Berthold Litzmann. Bd. 1–16. Berlin 1911–1924.

<sup>2</sup> Vgl. Torsten Leutert, Ernst von Wildenbruchs historische Dramen. Frankfurt a.M. 2004.

<sup>3</sup> Der Vater war ein unehelicher Sohn von Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Wildenbruchs Lebensweg war gleichwohl lange Zeit durch berufliche Schwierigkeiten und finanzielle Einschränkungen gezeichnet: vgl. Berthold Litzmann, Ernst von Wildenbruch. 2 Bde. Berlin 1916.

<sup>4</sup> Vgl. Ulrich Moritz, Ernst von Wildenbruch. Weimar 1995, S. 14–17 u. 60–62.

des Realismus belieferten Zeitschriften »Deutsche Rundschau« oder »Nord und Süd« – keineswegs so eindeutig einer antimodernen Opposition zugerechnet werden kann wie seine Dramatik angesichts der zeitweiligen Spaltung der Theaterlandschaft in ein modernes und ein »konservatives« Lager.<sup>5</sup> Auch der verbreitete Einsatz erlebter Rede in Wildenbruchs Erzählungen und dessen mindestens punktuelles Interesse an Psychopathologie, sexuellen Devianzen<sup>6</sup> und Kindernöten bzw. Schulkritik<sup>7</sup> weisen auf eine Teilhabe am Mainstream, wenn nicht sogar auf eine Nähe zur Moderne hin.

Das pathetische Novellenfinale, aus dem oben zitiert wurde, stellt in dieser Hinsicht kein Gegenargument dar – jedenfalls nicht bei näherem Hinsehen. Wie zu zeigen sein wird, ist die Handhabung des Dolchs hier eingebettet in ein komplexes Beziehungsgeflecht, das wesentlich von Reminiszenzen an die Renaissancemalerei bestimmt wird und Adelgunde (so der Name von Wildenbruchs Novellenheldin) als entfernte Schwester von Schnitzlers »Frau mit dem Dolche« (im gleichnamigen Einakter von 1901) oder Gemma, der Geliebten des Protagonisten in Heinrich Manns Novelle »Pippo Spano« (1905), ausweist. Dieser Zusammenhang erschließt sich allerdings nur, wenn wir uns der Referenzen auf die bildende Kunst bewusst werden, die – so offensichtlich sie sind – in Wildenbruchs Erzählwerk noch nie untersucht wurden.

Dass Wildenbruch bei einer hypothetischen Erweiterung des verdienstvollen »Handbuchs der Kunstzitate«<sup>8</sup> über die Grenzen der eigentlichen Moderne hinaus einen substantiellen eigenen Artikel ver-

<sup>5</sup> Vgl. Helmut Schanze, Historisches Kostüm. Ferdinand von Saar und Ernst von Wildenbruch im Kontext der Theatermoderne um 1890. In: Ferdinand von Saar. Zehn Studien. Hg. von Kurt Bergel. Riverside 1995, S. 153–169.

<sup>6</sup> Vgl. Petra Porto, Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890–1930). München 2011, S. 177–190 (zu »Brunhilde«).

<sup>7</sup> Man denke an das Bild der Kadettenanstalt in »Das edle Blut« (1892) und »Das Orakel« (1896); vgl. Robert Minder, Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Wildenbruch bis Rilke und Musil. In: Ders., Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Fünf Essays. Frankfurt a.M. 1962, S. 73–93.

<sup>8</sup> Konstanze Fliedl / Marina Rauchenbacher / Joanna Wolf, Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. 2 Bde. Berlin / New York 2011.

dient hätte, ergibt sich schon beim oberflächlichsten Blick. Die »Zauberschrift der Bilder«<sup>9</sup> ist diesem Erzähler ein bestimmendes Anliegen. Seine Novelle »Neid« (1900), deren Binnenhandlung sich mehrfach auf ein fiktives Doppelporträt zweier Brüder (als Kinder) bezieht, beginnt mit einer ausführlichen Ekphrasis (VI 121f.) des Ölgemäldes, das im nördlichen Seitenschiff der Klosterkirche Arnstein über dem Beichtstuhl hängt, und vergisst dabei nicht seine lateinische Inschrift: ein Distichon, das Wildenbruch auf Deutsch wiedergibt.<sup>10</sup> Das Bild soll – nach der in direkter Rede übermittelten Auskunft der »Beschließerin« – den Stifter der Kirche zeigen, der vom (durch zwei Schlangen verkörperten) Neid zerfressen wird, und dient in dieser Paradoxie als Ausgangspunkt des Reflexionsprozesses, der überhaupt erst die eigentliche Erzählung in Gang setzt.

Ähnlich gewichtig ist für die Novelle »Die heilige Frau« (1884) die Liegeskulptur von Christian Daniel Rauch auf dem Sarg der Königin Luise im Mausoleum des Schlossparks Charlottenburg. Das Hauptwerk des Klassizismus gewinnt für die weibliche Protagonistin, eine bayrische Katholikin, den Stellenwert einer preußischen Heiligen. Von ihrem adligen und akademisch gebildeten Berliner Liebhaber darüber belehrt, dass es im protestantischen Norden keine Heiligenverehrung gibt, sieht Hildegard in der Marmorstatue Rauchs ein Äquivalent zu den Marienfiguren ihrer süddeutschen Heimat. Sie fällt vor dem Sarkophag auf die Knie und drückt ihre Lippen auf die Füße der Figur, von der sie gleichwohl annimmt, dass dieselbe die Augen vor ihr und ihrem sündigen Lebenswandel verschließt:

»[...] die Heiligen sind nimmer tot, sie hören alles, sehen alles, wissen alles! Und die da drinnen, das ist ja Eure heilige Frau? [...] aber siehst, daß sie so schön ist, Eure heilige Frau, das hätt' ich im Leben nicht gedacht, denn weißt, ich muß dir's nur sagen, ich find' sie viel schöner als meine Mutter Gottes bei mir zu Haus und hab' sie viel lieber, viel lieber als die!« (I 455)

<sup>9</sup> Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i.Br. 2000.

<sup>10</sup> »Me quid in hos miserum, fratres, detruserit ignes / Quaeritis? In vita fecit id invidia«; die Botschaft wird in der Binnengeschichte mehrfach aufgegriffen (»wer neidisch ist, kommt in die Hölle«: VI, 130). Vgl. die Einleitung des Herausgebers S. VI, X sowie Bruno Krings, Das Prämonstratenserstift a.d. Lahn im Mittelalter. Wiesbaden 1990, S. 446.

Wenn in dieser mundartlich gefärbten Äußerung eine gewisse Ironie zu verspüren ist, dann richtet sie sich in erster Linie gegen den katholischen Brauch und die Hintertürchen, die er offen lässt; so hatte Hildegard früher erklärt, das Marienbild in ihrer kleinen Wohnung bei Kurts Besuchen verhängen zu wollen, um der Muttergottes den Anblick nichtehelicher Zärtlichkeiten zu ersparen. Mit der »heiligen Frau« der Preußen dagegen ist nicht zu spaßen; Hildegards nächster Kniefall im Mausoleum, von dem wir erfahren, findet direkt vor ihrem Selbstmord statt (I 462). Die mythische Verklärung, die Luise von Mecklenburg-Strelitz schon zu Lebzeiten umstrahlte, hatte nach der Kaiserkrönung ihres zweitgeborenen Sohns Wilhelm eine neue Qualität gewonnen. Der Erzähler, der ja schon mit der die Mainlinie überschreitenden Zusammensetzung des ungleichen Liebespaars auf die deutsche Einigung anspielt, bedient die borussophile Legende ungeachtet des tragischen Ausgangs und seiner ausschließlichen Konzentration auf die Aura des Kultbilds.

Ein klassizistischer Impuls mit preußisch-reichsdeutschen Konnotationen liegt auch dem Konzept von Wildenbruchs erster größerer Novelle zugrunde. Denn die »Künstlergeschichte aus Alt-Hellas«, die Wildenbruch 1880 unter dem Titel »Der Meister von Tanagra« herausbringt, handelt zunächst vom hellenistischen Bildhauer Praxiteles und seiner Arbeit an der Hermesstatue aus Marmor, die 1877 im Hera-Tempel von Olympia gefunden wurde (im Rahmen eines vom deutschen Kaiserhaus geförderten Ausgrabungsprojekts). Der Titel freilich verweist auf eine andere archäologische Sensation jener Jahre: die Entdeckung seriell hergestellter kleiner Tonfigürchen in der Nekropole der böotischen Landstadt Tanagra, die sich umgehend zum begehrten Sammelobjekt europäischer Museen – auch der Berliner Antikensammlung – entwickelten und in zahllosen Reproduktionen bald die gründerzeitlichen Wohnzimmer schmücken sollten.<sup>11</sup> Wildenbruchs Novelle imaginiert deren Erfindung durch denselben melancholischen Jüngling, den Praxiteles zum Modell seines Hermes auserkoren hat;

<sup>11</sup> Vgl. Peter Sprengel, Klassizismus im Umbruch. Tanagra-Phantasien um 1880 (Wildenbruch, Kinkel, Hauptmann). In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 68, 2024 [im Erscheinen].

die zwischen Porträtkunst und Handwerk angesiedelte *arte povera* der neuen Tonfiguren erscheint als bieder-provinzielle Alternative zum Kunstgeschäft mit der Sinnlichkeit, das Praxiteles als Liebhaber der Hetäre Phryne – seinem Modell für die Statue der Aphrodite von Knidos – in der Hauptstadt betreibt. Die Opposition zwischen großer repräsentativer und kleiner intimer Kunstpraxis hat offenbar auch eine poetologische oder metapoetische Funktion: Im Träumer Myrtolaos scheint sich der Autor selbst zu spiegeln, der damals ja längst noch nicht den Zugang zum Hoftheater gefunden hatte und seine bescheidenen Triumphe bei Lesungen vor alten Freunden in Frankfurt an der Oder feierte. Dient das böotische Tanagra als Chiffre für eine preußische Regionaldichtung in Abgrenzung vom universalistischen Anspruch und von der Sinnenfreude der Weimarer Klassik?

Der mit der Tanagra-Novelle unternommene Ausflug nach »Alt-Hellas« bleibt jedenfalls eher eine Ausnahme.<sup>12</sup> Der Großteil der Novellistik Wildenbruchs spielt in der deutschen Gesellschaft der Gegenwart und nutzt das Kunstzitat zum Aufbrechen des zeitgenössischen Horizonts in Richtung auf eine »größere« (leidenschaftlichere, wildere, freiere, poetischere) Existenzform. Eine solche Konfrontation lag schon einem »parodistisch-satirischen Gelegenheitsscherz« Wildenbruchs zugrunde, dessen Text sich verloren zu haben scheint<sup>13</sup> und der hier nur nach den Angaben in Litzmanns Biographie<sup>14</sup> referiert werden kann. Unter dem Titel »Das Jüngste Gericht« wurde darin eine Abrechnung mit den Menschen des 19. Jahrhunderts gehalten, die allerdings so sehr in der Prosa ihres Alltags befangen sind, dass sie den Ernst der Stunde gar nicht realisieren oder für biblische Formen der Bestrafung nicht in Betracht kommen: »[...] ein Philosoph, dessen Name auf Flegel reimt, spricht Gott wie Teufel die Existenz an sich ab, und die Menschen der Masse, die einstweilen wegen Unverschämtheit dem Teufel überwiesen sind, »sind so voll bayrischen Biers, daß sie nicht

<sup>12</sup> Erst in den beiden Legenden »Claudia's Garten« (1895) und »Der Zauberer Cyprianus« (1896) begibt sich Wildenbruch wieder auf den Boden der (römischen) Antike.

<sup>13</sup> Im Weimarer Nachlass heute nicht nachweisbar; vgl. aber Litzmann, Wildenbruch (wie Anm. 3) I, 366.

<sup>14</sup> Ebd. I, 117.

brennen wollen.«<sup>15</sup> Bemerkenswerterweise ist für zwei der drei Szenen das Berliner Neue Museum als Schauplatz vorgesehen, in dem Wildenbruch den ersten Eindruck von Tanagra-Figuren gewonnen hat. Der Schwank legt den Schwerpunkt auf die ägyptische Abteilung: Die zum Leben erwachten Mumien beschwerten sich über ihre gegenwärtige Unterbringung bei einem Museumsdiener und schließlich bei Direktor Karl Richard Lepsius, der mit Freunden beim Schach sitzt. Man ahnt, dass auch diese Vertreter des Beamtenapparats nicht »brennen«. Das allerdings ist bei den Hauptfiguren der nachfolgend vorzustellenden Novellen anders.

\*\*\*

»O du Kind des neunzehnten Jahrhunderts!« So redet der Regierungsrat von Maienberg seine Tochter Franziska an, als diese ihm zu Beginn der Novelle »Franceska von Rimini« (1881) ihre Abneigung gegen »die Träumer und die Träumerei« bekennt. Franziska erklärt sich:

»Ich weiß nicht [...] ob ich mich mit dem neunzehnten Jahrhundert im Gegenstande unserer Verehrung begegne; der Verstand, den ich meine, ist nicht der kaufmännisch berechnende, der von Stunde zu Stunde und von Vorteil zu Vorteil zählt, sondern die große, königliche Macht, die mir aus den Augen der großen Malergestalten und aus den großen Kunstwerken überhaupt entgegenblickt [...].« (I 126f.)

Franziska hat ihr Zimmer im Vaterhaus als Maleratelier eingerichtet, kommt aber im Laufe der Erzählung kaum zum Malen. Wir erfahren auch über keines ihrer Bilder Näheres, dafür umso mehr über die in einsamer Nachtarbeit entstandenen Werke eines dezidierten Träumers, des von seinen Kameraden als »Raffael« verspotteten Offiziers Paul von Gartenhofen. Dessen Œuvre besteht mit einer noch zu besprechenden Ausnahme ausschließlich aus (ohne ihr Wissen, nur aus der Erinnerung gemalten) Porträts der heimlich geliebten Frau, die zu Beginn der Erzählung den neuen Stadtkommandeur, einen hochgebildeten älteren General, heiratet – offensichtlich auch in der Hoffnung, durch die Verbindung mit ihm in näheren Kontakt zur Welt

<sup>15</sup> Ebd.

der Kunst zu kommen. Diese Hoffnung scheitert jedoch schon auf der Hochzeitsreise, die nicht zufällig unmittelbar nach der Ankunft in Florenz – noch vor dem Betreten der Uffizien – abgebrochen wird. Stattdessen verspürt die neuen gesellschaftlichen Zwängen unterworfenen junge Ehefrau etwas vom Geist der Kunst – und den Lockungen einer ihr bislang unbekannten Sinnlichkeit – bei der Inszenierung lebender Bilder<sup>16</sup> unter Gartenhofens Regie und seiner persönlichen Beteiligung.

Den Höhepunkt des Festarrangements in Franziskas Haus bildet die Nachstellung eines im 19. Jahrhundert mehrfach gemalten<sup>17</sup> Sujets: »Tasso am Hofe von Ferrara, Leonoren sein ›befreites Jerusalem‹ vorlesend« (I 177). Der Hausherrin fällt die Rolle der Prinzessin, Gartenhofen die des Dichters zu, und er verkörpert sie mit solcher Intensität, dass das Publikum, insbesondere das weibliche, sich nicht satt sehen kann an diesem »Mann, der wie der leibhaftige schwermütige Dichter vergangener Jahrhunderte mitten in die glatte, lachende Neuzeit eingetreten war« (I 187). Franziska, mit aufgelösten Haaren gleichfalls im Renaissancekostüm auftretend, bricht unter der Intensität der Blicke ihres Mitspielers fast zusammen; in der Erschöpfung nach der zweiten Wiederholung überkommt sie »wie eine dunkle Traumempfindung« das Gefühl vollständiger Schwerelosigkeit (I 188). Es ist der Höhepunkt der Liebeshandlung und zugleich ein diskreter Hinweis auf das triumphale Kunstzitat, das Wildenbruch wie ein Ausrufezeichen ans Ende der Erzählung setzt.

Denn danach geht alles sehr schnell. Der General wird eifersüchtig und sieht sich in seiner Eifersucht durch die Franziska-Porträts in Gartenhofens Kunstmappe bestätigt. Gartenhofen, am Verrat seines Geheimnisses völlig unschuldig, fällt im Duell. Franziska, mittlerweile ihrem Mann gänzlich entfremdet, umarmt den Sterbenden und stirbt

<sup>16</sup> Vgl. Bettina Brandl-Risi, *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i.Br. u.a. 2013.

<sup>17</sup> Mit Anwesenheit von Hofdamen (wie bei Wildenbruch vorgesehen) haben die Szene unter anderen Giuseppe Mancinelli (1842) und Eduard Ender (1852) gemalt. Vgl. Hubertus Kohle, *Das Tassobild der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: *Torquato Tasso und Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Hg. von Achim Aurnhammer. Berlin / Boston 1995, S. 301–316 u. Abb. 4 u. 5.



ihm wenige Tage später als Opfer eines Nervenfiebers nach. Beide durchbohrt gleichsam dasselbe Schwert – wie Paolo und Francesca da Rimini auf dem seinerzeit überaus prominenten Gemälde (1873) von Ludwig von Hofmann-Zeitz, das Wildenbruch 1878 auf der Großen



Abb.: Holzschnitt von Bong & Hönemann nach Ludwig von Hofmann-Zeitz: »Francesca da Rimini« (»Die Gartenlaube«, 1886, S. 473).



Berliner Kunstausstellung kennenlernte und mit einem begeisterten Gedicht<sup>18</sup> begrüßte (Abb.).

Zwei Jahre später erhebt er es zum Zentralgestirn seiner Novelle. Der Titel bereitet uns auf ein Exempel der Dante-Nachfolge vor; doch werden die durch ihn geweckten Erwartungen erst spät und nur teilweise erfüllt. So findet die Besonderheit der im »Inferno« erzählten Liebesgeschichte – die Verführung eines ehebrecherischen Paares durch gemeinsame Lektüre<sup>19</sup> – bei Wildenbruch keine Entsprechung, wie hier ja auch von einem Ehebruch nicht die Rede sein kann. Das Titelzitat erfüllt sich vielmehr kurz vor Schluss durch eine Bildbeschreibung. Wir blicken dabei durch die Augen Franziskas, die zu nächtlicher Stunde in fieberhafter Aufregung Gartenhofens mit Porträts von ihr gefüllte Mappe durchblättert:

[...] jetzt war sie bis zum letzten Bilde gelangt und jetzt mußte sie den Schrei hinunterwürgen, der sich ihr entringen wollte, als ihre Augen auf dieses Bild fielen. Sie war nicht mehr allein, auf diesem Bilde war noch einer – er. Und wie war sie mit ihm vereinigt? In wilder, tödlicher Umarmung und Verschlingung, als Francesca von Rimini, die mit Paolo, dem Geliebten, dahinflattert in ewiger Nacht, in ewiger, todvereinigter Liebe.

Sie war unwillkürlich zurückgefahren und hatte die Augen mit den Händen bedeckt, denn trotz der einsamen Nacht, die sie umgab, überflutete sie die Scham und drang wie ein glühender Pfeil in ihr schauerndes Herz. Sie hatte die Mappe zusammenwerfen, hatte aufspringen und fliehen wollen, aber sie vermochte es nicht, sie konnte nicht mehr los. Langsam, widerstrebend sanken die Hände von ihrem Gesicht, und zitternd und bebend saß sie und schaute auf das furchtbare, wundergewaltige Bild. Ja es war wirklich wahr, das Unerhörte, was sie im ersten Augenblick zu sehen geglaubt hatte: als wenn in der Glut seiner wilden Phantasie jede Hülle hinweggeschmolzen wäre, die ihre Schönheit von seinem Verlangen trennte, so sah sie sich, die weißen, leuchtenden Glieder nur vom zarten Flor umwallt, den Rücken überströmt von der schweren Woge des blonden lang entrollten Haars in die Arme des Mannes geworfen, der mit ihr emporschwebte in brausendem, mächtigem Flug, die Lippen auf ihre Lippen gepreßt in langem, lechzendem Kuß. Tief und tiefer neigte sie sich

<sup>18</sup> »Francesca von Rimini«, abgedruckt in: I, XIVf.

<sup>19</sup> Inferno V, 73–142. Vgl. Ferruccio Farina, Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo. Santarcangelo di Romagna 2019. Hofmann-Zeitz wird dort, S. 148, irrtümlich als Österreicher bezeichnet; die Heimatstadt, nach der er sich benannte, gehörte seinerzeit zu Preußen (heute Sachsen-Anhalt).

auf das Bild herab; sie sah Paolos Antlitz auf Franceska niedergebeugt, ganz so wie das seine an jenem Abende [sc. der Vorführung der lebenden Bilder] zu ihr, und Franceskas Augen erhoben wie die ihrigen damals zu ihm. Ein Schwert, dessen Griff zwischen Paolos Schultern hervorragte, ging durch beider Brust und heftete sie aneinander wie ein gemeinsames tödliches Weh, dem sie gemeinsam hatten erliegen müssen. Über dem Schmerze der Vernichtung aber dämmerte in beider Antlitz ein Lächeln auf, leise und fern, ein seliges, stilles, triumphierendes Lächeln, wie das Bewußtsein der Liebe von ihrer Unsterblichkeit und Unzerstörbarkeit. (I 209f.)

Wir sehen das Bild nicht nur mit Franziskas Augen, sondern wir lesen es auch wie sie als ultimative Botschaft des Malers, als Bekenntnis zu einer radikalen, vor dem Tod nicht zurückschreckenden Liebe, die sich über bürgerliche Anstandsnormen gleichgültig hinwegsetzt. In diesem Zusammenhang gewinnt das vorübergehende Zögern Franziskas Bedeutung, die auf die Abbildung ihres halbnackten Körpers spontan mit Scham reagiert; wenn sie diese Hemmschwelle überwindet und sich wieder der Betrachtung des Bilds zuwendet, indiziert das im Zusammenhang des Textes eine Weiterentwicklung der Figur, die inzwischen auch das sexuelle Verlangen als Teil der eigenen Persönlichkeit annimmt.

Signifikant hierfür ist das Motiv der Schwerelosigkeit, das von Wiltenbruch ja schon früher eingeführt wurde: als momentane Empfindung der Titelfigur nach der durch künstlerische Schaustellung vermittelten Nahbegegnung mit Gartenhofen. Das Schweben des Paares auf Hofmanns Rimini-Bild nimmt das Motiv auf und leiht ihm zugleich eine spezifische Semantik – einerseits, wie auch kunstgeschichtliche Arbeiten unterstreichen,<sup>20</sup> als Hinweis auf eine orgastische Entgrenzung. Andererseits ist das Flugmotiv natürlich schon durch Dantes Vorlage gegeben: Der Höllensturm treibt die Wolke sündiger Liebespaare wie einen Vogelschwarm vor sich her. Auch Hofmann-Zeitze deu-

<sup>20</sup> Vgl. Anja Wenn, Max Klingers Graphikzyklus »Ein Leben«. Weimar 2006, S. 103: »Das schwerelose Dahintreiben oder Schweben [...] ist ein Motiv, das traditionell mit dem Liebeserlebnis assoziiert wird. Es begegnet uns etwa in der Vision von Paolo und Francesca da Rimini in Dantes Göttlicher Komödie, die in der Hölle unaufhörlich durch die Luft gewirbelt werden. Darstellungen des 19. Jahrhunderts zeigen das Paar ähnlich wie in Klingers »Verführung« schwerelos fallend oder schwebend in einem unbestimmten Raum«.

tet in den Randzonen seines Gemäldes eine dunkle Massenbewegung, vielleicht einen Höllensturz, an; gleichzeitig isoliert seine Darstellung das Liebespaar und verleiht ihm eine schwunghafte Bewegtheit, die eher an Aufstieg als Abstieg denken lässt. Wildenbruchs Erzähler, der ja keineswegs über Hofmanns Original, sondern über ein fiktives Bild spricht, dessen zentrale Gestalten dem bekannten Bild entlehnt sind, kennt keine derartige Rahmung. Er sieht nur den Akt der Umarmung und einer grenzenlosen Hingabe, die noch die tödlichste Verwundung überdauert. Gartenhofen malt bei ihm auf diesem nicht nur der Blattfolge der Mappe nach »letzten« Bild keine Höllen-, sondern eine Himmelfahrt.

\*\*\*

Noch während Franziska das Bild betrachtet, wird sie von Gartenhofens Vermieterin an dessen Sterbebett gerufen. Die Todesdrohung, die in seinem Bild enthalten ist, geht umgehend, auch an ihr selbst, in Erfüllung. Wer Wildenbruch kennt, wird das kaum für Zufall halten. Der nicht nur in seinen Anfängen von E. T. A. Hoffmann beeinflusste<sup>21</sup> Schriftsteller spielt mehrfach mit der Idee einer magischen Gewalt, die Bilder bzw. die Kunst über das Schicksal von Menschen gewinnen können.<sup>22</sup> Und als wäre es damit nicht genug, unterhöhlt dieser Erzähler systematisch das Ansehen der Rationalität als derjenigen Instanz, von der aus am ehesten Zweifel an derartigen ans Phantastische grenzenden Abhängigkeiten anzumelden wären.

Solche Schlüsse legt jedenfalls die Großnovelle »Eifernde Liebe« (1893) nahe, die in Teilen wie eine Neuaufnahme von Fragestellungen der Rimini-Novelle anmutet. Wir erkennen die Versuchsanordnung wieder, beobachten aber einen anderen Verlauf des Experiments aufgrund verschärfter Ausgangsbedingungen. So geht es auch hier um

<sup>21</sup> Vgl. Litzmann, Wildenbruch (wie Anm. 3) I, 110 u. II, 338f.

<sup>22</sup> Man denke an Hoffmanns Novelle »Die Jesuitenkirche in G.« oder Mörikes Roman »Maler Noltens«. Vgl. Bettina Brandl-Risi, Bild/Gemälde/Zeichnung. In: E. T. A. Hoffmann Handbuch. Hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 356–362; Bernard Dieterle, Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden. Marburg 1988.

eine junge Frau aus dem höheren Bürgertum, die sich letztlich einem Künstler zuwendet. Auch hier scheint diese Frau auf den ersten Seiten im Zusammenleben mit ihrem Vater (jetzt noch ergänzt durch einen unterwürfigen Bruder) vollständig geborgen und zufrieden; nichts scheint der »weiße[n] Dorothea« (II 34) ferner zu liegen als das Verlangen nach Abenteuer, Sinnlichkeit und Sexualität. Wenn sich Franziska zu Beginn der älteren Novelle immerhin malend betätigte und sich auf die »Vernunft« der großen Maler berief, so ist die Tochter eines Hamburger Großkaufmanns weit einseitiger auf die Organisation des herrschaftlichen Haushalts und die Pflege der Parkanlage fixiert. »Das ist ja alles so rationell, [...] so außerordentlich rationell« (II 5), lautet das wiederkehrende Lob dafür aus dem Munde des Bruders.

Gerade dieser ökonomisch-organisatorische Perfektionismus löst jedoch eine Gegenbewegung aus. Dorothea hat sich für den Bau einer größeren Wandelhalle im Garten eingesetzt, die nun künstlerisch ausgeschmückt werden soll – und zwar in einer Weise, die dem herausgehobenen Status des hanseatischen Handelshauses entspricht. Dorothea – mit aktuelleren Entwicklungen der Malerei natürlich gänzlich unvertraut – denkt an »irgendeinen Vorgang aus der Weltgeschichte; so ein großes Freskobild in der Art der Kaulbachschen im Museum zu Berlin.« (II 10) Gemeint ist Wilhelm von Kaulbachs monumentaler Freskenzyklus (1847–1866) im Obergeschoss des Treppenhauses des Neuen Museums mit den einigermaßen willkürlich anmutenden Stationen »Der Babylonische Turm«, »Homer und die Griechen oder die Blüte Griechenlands«, »Die Zerstörung von Jerusalem«, »Die Hunnenschlacht«, »Die Kreuzfahrer vor Jerusalem« und »Das Zeitalter der Reformation«. Als dann dank der Verbindungen des Vaters nach Berlin vom dortigen Akademiedirektor Anton von Werner (selbst ein prominenter Historienmaler) tatsächlich eine einschlägig qualifizierte Nachwuchskraft nach Hamburg geschickt wird, gibt es zunächst erhebliche Verständigungsschwierigkeiten und Berührungssängste zwischen den reservierten Hanseaten und dem in seiner schnoddrigen Kunstsprache befangenen Künstler. Sie lösen sich erst, als Johannes Verheißer (das ist tatsächlich sein sprechender Name) den Plan seines Gemäldes vorstellt: »Ich werde Ihnen die letzte Gotenschlacht malen« (I 24).

Auf der Terrasse der Elbvilla skizziert der Maler mit drastischen Worten und weitausholenden Handbewegungen das seinerzeit durch Felix Dahns Roman<sup>23</sup> populäre Sujet und die geplante Umsetzung. Abweichend von der bei Dahn zitierten antiken Überlieferung soll dabei das heroische Ende des letzten Gotenkönigs Tejas eine weibliche Ergänzung<sup>24</sup> finden, die indirekt sogar seinen Tod bewirkt:

»Es ist eine Gotin«, fuhr er fort, »in ihrer Art als Weib, so wie der Tejas als Mann, verstehen Sie? Die auch das Christenthum vergessen hat, jetzt da es ans Sterben geht und zu Wodan und Asa-Thor zurückgekommen ist, so eine Art Velleda, verstehen Sie, von der Tacitus erzählt, daß sie den Germanen im Urwald prophezeite. Mit einem Gesicht, wie eine Königin; wie ein goldener Mantel flattert ihr das Haar vom Haupt und deckt ihr den Rücken und die Brust, von der das Kleid halb zerrissen niederhängt [...]. Die nackten Arme hat sie über das Haupt erhoben und in den Händen hält sie eine goldene Harfe [...] und singt ihrem Volke den letzten Gesang, den Sterbegesang [...]. Und die Sterbenden blicken zu ihr auf, und man sieht ihnen an, wie sie auf den Wellen des alten Liedes hinüberschwimmen in die Ewigkeit, und über die Lebendigen, die Kämpfenden rauscht der Gesang dahin, und da wendet der Tejas das Haupt nach dem Weibe hin – und das eben ist das Ende.« (II 28f.)

Die Auftraggeber sind so beeindruckt, dass man sich umgehend handelseinig wird: »Von den Ostgoten war man wieder ins neunzehnte Jahrhundert zurückgekehrt« (II 31). Vorher aber erleben sie momentweise eine Verzauberung, die Dorotheas weiterem Leben eine gänzlich neue Richtung weisen wird. Die »rationelle, korrekte Familie Pfeiffenberg« fühlt sich mit einem Mal von der Elbe an den Vesuv und aus dem Industriezeitalter in die Ära der Völkerwanderungen versetzt:

Und plötzlich stand da ein Mensch vor ihnen, in dessen Seele diese versunkene Welt lebendig war wie ein Vorgang vom gestrigen Tage, und die verschollene Zeit stieg vor ihnen empor wie ein gewitterbergendes Gewölk, aus dessen Schoße, gleich dem Nachhall eines ungeheuren, fernen Ereignisses, das Klirren der Waffen, das Brüllen des Kampfes, die Stimme von Menschen ertönte, von deren Dasein sie nie etwas gewußt.

<sup>23</sup> Felix Dahn, Ein Kampf um Rom. Historischer Roman. 4 Bde. Leipzig 1876. Zu Prokopius, dessen historisches Zeugnis über Tejas' letzten Kampf Dahn zitiert, hat er schon 1865 eine Monographie vorgelegt.

<sup>24</sup> Wie sie ähnlich auf einer kolorierten Lithographie der Gotenschlacht am Vesuv zu sehen ist, die Alexander Zick (1845–1907) 1890 für den Schulgebrauch verfertigt hat (Dortmund, Westfälisches Schulmuseum).

Es war, als ob ein fremdartiger Vogel durch die Luft dahergeflogen gekommen wäre und sich bei ihnen niedergelassen hätte, der aus einem Lande kam, von dem man in der Villa Pfeiffenberg nie etwas gewußt, der auf seinen Schwingen einen Duft mit sich brachte, den man in der Villa Pfeiffenberg nie gekannt hatte – das Land, aus dem der Vogel kam, war die Kunst, und der Duft, den er mit sich brachte, die Phantasie. (II 27f.)

Wir kennen das Gleichnis vom »fremdartigen Vogel« schon aus dem Eingangszitat dieses Aufsatzes. Es gemahnt zugleich an Baudelaires »L'albatros« und den vielfältigen Nachhall, den das Gedicht bei Stefan George und den Expressionisten<sup>25</sup> gefunden hat. Trotz solcher Berührungen mit der Avantgarde ist Wildenbruchs Kunstverständnis in einem Punkt bieder-realistisch: Für jede eindringlichere Darstellung menschlicher Figuren setzt er die Orientierung an einem individuellen Modell – bis hin zur Porträtähnlichkeit – als unentbehrlich voraus. Diese Prämisse liegt schon der Erfindung der Tanagrafiguren in Wildenbruchs griechischer Novelle zugrunde, und sie bedingt auch den Höhepunkt der neuen Erzählung: Verheißer überwindet eine wochenlange Schaffenskrise, indem er zufällig Dorothea nackt beim Baden beobachtet und in ihr das ideale Modell seines – bis dahin als weißer Fleck auf dem Entwurf freigehaltenen – »Gotenweib[s]« (II 57) erkennt. Er setzt ihre Figur ins Bild und gestaltet Tejas zunehmend als Selbstbildnis. Parallel dazu entwickelt sich eine Liebesgeschichte, die jedoch immer wieder an Grenzen stößt: Dorothea ist zu sehr durch ihre bürgerliche Herkunft geprägt, als dass sie die Schaustellung ihrer Nacktheit auf Verheißers Bild (und die voyeuristische Vorgeschichte dieser Abbildung) akzeptieren oder – Monate später, nach ihrer Flucht aus dem Vaterhaus – das nichtlegalisierte Liebesverhältnis mit dem Maler emotional aushalten könnte.

Die Italienreise des ungleichen Paares – nach der Wiederbegegnung im Münchner Glaspalast unter dem dort triumphal gefeierten Gotenschlacht-Gemälde – kann demnach nur tragisch ausgehen. Dorothea stirbt wie die Figuren des Bilds im Angesicht des Vesuvs: durch einen Sturz von den Felsen Capris, von dem offen bleibt, zu welchen Teilen

<sup>25</sup> Zu denken ist an die abschließende Vision in Georg Heyms Novelle »Der Irre«: »Er war ein großer weißer Vogel über einem großen einsamen Meer [...]« (Werke. Hg. von Gunter Martens. Stuttgart 2006, S. 228).



er Unfall oder Absicht war. Zur Verzweiflung, in der sie ihren letzten Weg antritt, trägt jedenfalls eine neuerliche peinliche Erfahrung im Umgang mit der Malkunst bei: Dorothea sieht sich zum zweiten Mal zum Modell funktionalisiert, ja erniedrigt – für ein Gemälde, das sie als büßende Magdalena auf dem Boden kauern zeigt. Verheißer, der die Idee zu diesem Motiv schon in Verona empfangen hat, plant das neue Bild wiederum als Doppelbildnis, mit sich selbst als büßendem Mönch. Ob er nach Dorotheas Tod noch die Kraft zur Weiterführung aufbringen oder gleichfalls der Magie seines Untergangsbilds erliegen wird, bleibt am Ende offen.

\*\*\*

Was macht es mit einem Menschen, wenn er von einem Künstler ins Visier genommen, als Modell benutzt oder auch nur in ästhetischer Perspektive betrachtet wird? Schon im »Meister von Tanagra« tritt diese Grundfrage aller Ästhetizismus-Kritik in den Vordergrund. Die Erzählung setzt mit einer Art Casting ein: Der erfolgreiche Bildhauer Praxiteles begibt sich von der attischen Metropole in die Provinzstadt Tanagra, um ein Modell für die geplante Hermesstatue zu suchen, und wird auch auf der Stelle fündig. Er nimmt den ausgewählten Jüngling mit nach Athen, wo er ihn nach dessen Wunsch als Bildhauer anlernen will, ist aber weder mit seinen Qualitäten als Schüler noch als Modell zufrieden – bis eine schwere innere Krise Myrtolaos in einen Zustand versetzt, den der Meister für seine Zwecke gerade brauchen kann:

»Wie Hermes«, sprach Praxiteles vor sich hin, »der aus der Unterwelt zurückkehrt und an ihre Schauer zurückdenkt.«

Er trat auf Myrtolaos zu und faßte ihn an der Hand. »Komm«, sagte er, »diese Stunde ist die rechte; heute muß Hermes von Olympia werden.«

Der Jüngling folgte ihm schweigend; er hatte gegen diesen Mann keine Fähigkeit zum Widerstande in sich. Aber ein Gefühl trostloser Vereinsamung zog in sein Herz. Er hätte Praxiteles zu Füßen fallen und ihn um Hilfe anflehen mögen in seiner Bedrängnis, und er war ihm nichts als eine Studie für seinen künstlerischen Gedanken; und jede Linie, die der Schmerz auf sein Antlitz grub, machte diese Studie nur um so wertvoller. (I 86)

Die Leiden einer Dorothea Pfeiffer sind hier schon vorweggenommen. Nun gilt für die Tanagra-Erzählung wie für »Eifernde Liebe«,

dass die Funktionalisierung zum Modell von einem (im Falle der zweiten Erzählung muss man sagen: vermutlich) begnadeten Künstler ausgeht; das gelungene Werk rechtfertigt bis zu einem gewissen Grade die Empathie-Defizite des kreativen Subjekts und den Autonomie-Verlust der von ihm porträtierten Personen. Was aber geschieht, wenn das Argument künstlerischer Produktivität wegfällt, wenn sich etwa nur ein vages ästhetisches Bedürfnis geltend macht und andere Menschen nach seinem Bedarf umzuformen versucht?

So etwa ließe sich die Versuchsanordnung der späten Romannovelle »Das schwarze Holz« (1905) umschreiben. Die Stelle des Künstlers nimmt in dieser Erzählung ein als nervös und dekadent beschriebener Ästhet ein, der begabt genug ist, eine suggestiv wirkende Skizze aufs Papier zu werfen, im Übrigen aber seine Energie auf die Umwelt richtet. Er wolle einfach zusehen, erklärt der von einer langen Italienreise zurückgekehrte junge Baron Eberhard seinem Vater auf die Frage, wie er seine Kunststudien fortzusetzen gedenke – zusehen nämlich »bei der Entwicklung meines Kunstwerks«:

»Indem ich zusehe, wie es sich von selbst entwickelt, aus sich heraus wächst und wird.«

»Dein – Kunstwerk?«

Eberhard sah ihn an. »Ja – mein lebendiges, ich hab's Euch doch gesagt. Mein Kunstwerk von Fleisch und Blut, die – wie also heißt sie? Die Adelgunde, die Adelgunde.«

»Die – nennst du – dein Kunstwerk?« Man hörte der Baronin, von der die Frage kam, die Verblüfftheit an.

Eberhard wandte sich zu ihr; in seinem Gesicht zuckte die vorige Ungeduld auf. »Ja, wo waret Ihr denn, als ich vorhin sprach? Habt Ihr denn nicht gehört, was ich von dem Gesicht gesagt habe, das unter ihrem jetzigen sogenannten versteckt liegt? Von dem alten, eigentlichen, echten Gesicht? Das soll mir hervorkommen [...].« (IV 371)

Tatsächlich hat Eberhard gleich bei der ersten Begegnung mit der – keineswegs im landläufigen Sinn hübschen – Magd in Adelgunde Schwarzholz eine »Mona Lisa« gesehen, »eine Erscheinung, wie aus einer ganz anderen Menschheit, einer ganz anderen Zeit! Wie aus der Frührenaissance!« (IV 365). Ganz im Sinne des Renaissance-Kults

der Jahrhundertwende,<sup>26</sup> von dem ja auch die Moderne nicht uneindrückt war (Hofmannsthal, Heinrich Mann), lässt der Baron ein Foto von Leonardos gerade damals zur internationalen Ikone aufsteigendem<sup>27</sup> Bild herumgehen und untermauert seine These von einem »zweite[n] Gesicht« mit weiteren Cinquecento-Autoritäten:

»Einen Augenblick [...] ist es für mich hervorgekommen, da habe ich's gesehen, unter dem heutigen, dem Bauerngesicht erkannt. Und es ist – wie soll ich's sagen, wie soll ich's beschreiben – ein Ursprungsgesicht – versteht Ihr, was ich damit meine? Ein Gesicht, wie es heute gar keine Gesichter mehr gibt, heute, wo diese sogenannte ›Bildung‹, diese elende, verdammte, sogenannte ›Kultur‹ die Physiognomie der Menschheit abgeplattet, vermiserabelt, uniformiert hat! Ein Gesicht, wie aus einer uralten, erloschenen und begrabenen Zeit, in dem noch eine Erinnerung daran ist, wie der Mensch ursprünglich ausgesehen hat, als die ganze Menschheit noch adlig war. [...]

Oder bildet Ihr Euch etwa ein, daß Eva hübsch gewesen ist, nach unseren modernen Begriffen? Lächerlich! Einer hat gewußt, wie sie ausgesehen hat, der große Renaissancekerl da unten, der Michelangelo. Seht Sie Euch mal an, wie er sie abkonterfeit hat, die Eva da unten in der Sixtinischen Kapelle. Glaubt Ihr, daß sie hübsch ist, was Ihr so hübsch – nennt? Den Teufel auch! Wie wenn sie sich eben herauswindet und herauswickelt aus dem Tier, so sieht sie aus. Aber das adlige Tier, das Adelstier, das ist sie! Darum ist sie groß. [...]« (IV 368)

Eberhard stellt die in eine unglückliche Liebes- und Eifersuchtsaffäre verwickelte Magd als Haushälterin in seiner neu eingerichteten Berliner Wohnung an und lässt sie durch eine Modistin im Stil der Renaissance frisieren und kostümieren. Für diesen Zweck hat er eine Skizze angefertigt, die eine erstaunliche Macht über Adelgunde wie übrigens auch über ihre Nebenbuhlerin<sup>28</sup> ausübt:

Mit weit aufgerissenen Augen starrte die Adelgunde auf das Bild. So skizzenhaft das Ganze gehalten war, erkannte man doch auf den ersten

<sup>26</sup> Vgl. u. a. Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Helmut Koopmann und Frank Baron. Münster 2013; Der Renaissancismus-Diskurs um 1900. Geschichte und ästhetische Praktiken einer Bezugnahme. Hg. von Thomas Althaus und Markus Fauser. Bielefeld 2016.

<sup>27</sup> Vgl. Mona Lisa im 20. Jahrhundert [Ausstellungskatalog Wilhelm-Lehmbruck-Museum]. Hg. von Siegfried Salzmann. Duisburg 1978; Fliedl u.a., Handbuch (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 932.

<sup>28</sup> Vgl. IV, 455: »So – sieht die für ihn aus?«

Blick, daß demjenigen, der es entworfen hatte, eine Gestalt wie die der Adelgunde, und mehr als das, daß ihm diese selbst vorgeschwebt hatte – die Ähnlichkeit mit ihr, so leicht sie angedeutet war, sprang aus dem kleinen Bilde heraus.

»Das – soll das – ich sein?« stammelte sie. (IV 412)

Man könnte auch umgekehrt formulieren: Sie – soll das sein, Adelgunde soll ein Renaissancemensch werden. Das geschieht denn auch – zumindest für einen großen Moment geht die Magie des Bildes auch hier in Erfüllung: Adelgunde ermordet vor den Augen des Barons ihre Nebenbuhlerin. Gnadenlos konfrontiert der Erzähler die Versatzstücke aus Eberhards anthropologisch-ästhetischem Theoriegebäude mit der gewalttätigen Situation:

Der »Mensch vom ersten Tage«, das »Ursprungsgesicht«, das »Gesicht aus erloschener und begrabener Zeit«, von dem er geträumt hatte in seiner Ästhetenphantasie, da stand es vor ihm, sah ihn an, und in seinen schauernden Nerven fühlte er, was das heißt, wenn ein Traumbild leibhaftig vor uns hintritt. (IV 520)

Während die Nerven des Barons versagen, scheint sein »Geschöpf« zu erstarken: »Eine Königin des germanischen Urwalds stand im Zimmer« (IV 521). Nach einem Blick voll Verachtung auf den zitternden Mann begeht sie Selbstmord. Ist es dieselbe Verachtung, die in Heinrich Manns »Pippo Spano« die junge Gemma empfindet, als ihr in Renaissancephantasien schwelgender Geliebter ihr nicht in den Freitod folgt? Noch enger ist vielleicht die Parallele zu Schnitzlers Einakter »Die Frau mit dem Dolche«, insofern auch dort eine Frau der Gegenwart im Kontakt mit der Renaissance über sich hinauszuwachsen scheint und vielleicht aus dem Renaissancebild den Impuls zur Tötung des Geliebten übernimmt.

Wildenbruch berührt sich mit den Lieblingsthemen der Moderne um 1900 allerdings doch wohl nur, um sich von derartigen »Ästhetenphantasie[n]« zu distanzieren. Was bisher über »Das schwarze Holz« gesagt wurde, erlaubt keinen anderen Schluss. Dabei haben wir jedoch die gesamte Einleitung übersprungen. In dieser lässt sich der auktoriale Erzähler über den Verfall adliger Geschlechter aus. Wie es Burgruinen gebe, in denen noch die Seele des alten Baus spuke, so gebe es auch Geschlechterruinen – nämlich das Weiterleben von Herrscherdynastien in späten Nachkommen oder »Überbleibselmensen«

(IV 287), die von der Größe ihrer Vorfahren nichts wissen: »Und so wie letzte Männer, gibt es in Thüringen auch noch letzte Frauen von solchen auf die Neige gegangenen Geschlechtern, und eine solche war die Adelgunde Schwarzholz [...]« (IV 287)

Wie also? Hat der Ästhet Eberhard doch recht – nicht recht getan, aber doch recht gesehen? Sollte zwar sein Menschenexperiment verwerflich, die theoretische Begründung und die Einschätzung von Adelgundes Persönlichkeit aber zutreffend sein? Müssen wir nicht seine Theorie vom »Ursprungsgesicht« ernst nehmen, wenn uns der Erzähler selbst die adlige Herkunft der Magd Adelgunde versichert? Die nicht auf Eberhard zurückgehende Wahl ihres Vornamens legt ja gleichfalls die Vermutung nahe, dass die These von einem ursprünglichen Adel, den einzelne Menschen noch im »zweiten Gesicht« tragen, die Zustimmung des Autors findet. Wie aber verhält sich dieser innere Adel zum äußeren und zu den Privilegien der Aristokratie in früheren Zeiten wie auch in Wildenbruchs Gegenwart?<sup>29</sup> Als Sohn eines illegitimen Hohenzollernsprosses<sup>30</sup> hätte der Autor zusätzlichen Anlass gehabt, über diese Fragen nachzudenken und sein Publikum an den Ergebnissen eines solchen Klärungsprozesses teilhaben zu lassen.

Derartige Klarheit scheint aber nicht in der Absicht des Autors Wildenbruch gelegen zu haben, war vielleicht mit seinen künstlerischen Möglichkeiten auch nicht zu erreichen. Schon die Zeitgenossen sprachen von den »Schrullen und Wunderlichkeiten« dieses Autors, wie etwa Jakob Julius David in einer durchaus respektvollen Besprechung von »Das schwarze Holz«: »[...] niemals und unter keinen Umständen

<sup>29</sup> Dass Wildenbruch mit dieser Poetisierung des Adels in seiner Zeit nicht allein steht, zeigen neuere sozial- und ideengeschichtliche Studien. Vgl. Jochen Strobel, »... den letzten Rest von Poësie«. Historische und literarische Semantik eines kulturellen Schemas am Beispiel von »Adel« in der Moderne. In: *KulturPoetik* 12, 2012, S. 187–207; *Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept*. Hg. von Eckart Conze. Köln u.a. 2013; Urte Stobbe, *Adel (in) der Literatur. Semantiken des »Adligen« bei Eichendorff, Droste und Fontane*. Hannover 2019.

<sup>30</sup> Vor dem Hintergrund von Wildenbruchs Biographie (wie Anm. 3) liegt es nahe, seiner Schilderung verarmter oder sich auflösender Adelsgeschlechter eine autobiographische Fundierung zu geben. Vgl. Ewald Frie, *Oben bleiben? Armer preußischer Adel im 19. Jahrhundert*. In: *Hochkultur als Herrschaftselement. Italienischer und deutscher Adel im langen 19. Jahrhundert*. Hg. von Gabriele B. Clemens, Malte König und Marco Meriggi. Berlin / Boston 2011, S. 327–340.

darf man von Wildenbruch begehren, daß er sein Rößlein sacht und ohne Courbetten die gerade Straße zum vorbestimmten Ziel traben lasse.«<sup>31</sup> Der Wiener Kritiker stellt eine Reihe von Fragen, die insbesondere die Vorgeschichte und Entwicklung der Novellenheldin betreffen, um sich angesichts der Schwierigkeit ihrer Beantwortung schließlich mit dem Schlagwort vom »Wildenbruch-Paradigma« zu beruhigen: Die Erzählung ist ein solches, gerade weil sie für zentrale Probleme keine Lösung anbietet.

<sup>31</sup> J[akob] J[ulius] David, Ein Wildenbruch-Paradigma. In: Die Nation 22, 3. März 1906, S. 350–352, hier S. 350.