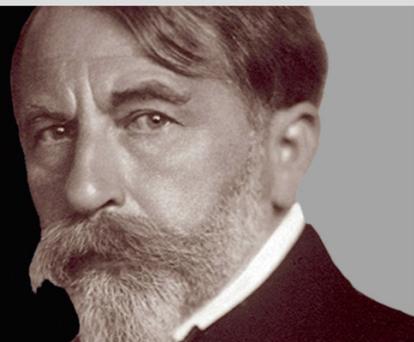


Christoph Jürgensen / Wolfgang Lukas
Michael Scheffel (Hrsg.)



Schnitzler

Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

J.B.METZLER



J.B.METZLER

Christoph Jürgensen / Wolfgang Lukas /
Michael Scheffel (Hrsg.)

Schnitzler-Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

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

ISBN 978-3-476-02448-0
ISBN 978-3-476-05338-1 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-05338-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2014
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhaltsverzeichnis

I. Kontexte: Einflüsse, Kontakte, Diskurse	1		
1. Schnitzler und der Spätrealismus	1		
2. Produktive Lektüren, produktive Rezeptionen: Der Leser Schnitzler	8		
3. Intendanten, Verleger, Autorenkollegen	11		
4. Schnitzler und Jung Wien	18		
4.1 Hugo von Hofmannsthal	19		
4.2 Richard Beer-Hofmann	22		
4.3 Hermann Bahr	23		
4.4 Peter Altenberg	25		
5. Judentum/Zionismus	27		
6. Tiefenpsychologie und Psychiatrie	35		
7. Anthropologie und Lebensideologie	40		
8. Musik	44		
9. Film	47		
10. Schnitzler und der Buch- und Zeitschriftenmarkt seiner Zeit	52		
II. Werke	57		
1. Theaterstücke	57		
1.1 Zu Lebzeiten veröffentlichte Werke	57		
1.1.1 Mehraktige Dramen	57		
<i>Das Märchen. Schauspiel in drei Aufzügen</i> (1891)	57		
<i>Liebelei. Schauspiel in drei Akten</i> (1895)	60		
<i>Freiwild. Schauspiel in drei Akten</i> (1896)	64		
<i>Das Vermächtnis. Schauspiel in drei Akten</i> (1898)	66		
<i>Reigen. Zehn Dialoge</i> (1900)	69		
<i>Der Schleier der Beatrice. Schauspiel in fünf Akten</i> (1900)	73		
<i>Der einsame Weg. Schauspiel in fünf Akten</i> (1904)	75		
<i>Zwischenspiel. Komödie in drei Akten</i> (1905)	79		
<i>Der Ruf des Lebens. Schauspiel in drei Akten</i> (1906)	82		
<i>Der junge Medardus. Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Aufzügen</i> (1910)	85		
<i>Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten</i> (1911)	87		
<i>Professor Bernhardt. Komödie in fünf Akten</i> (1912)	92		
<i>Fink und Fliederbusch. Komödie in drei Akten</i> (1917)	96		
<i>Die Schwestern oder Casanova in Spa. Lustspiel in Versen</i> (1919)	99		
<i>Komödie der Verführung</i> (Schauspiel, 1924)	101		
<i>Der Gang zum Weiher</i> (Drama, 1926)	106		
<i>Im Spiel der Sommerlüfte</i> (Drama, 1929)	108		
1.1.2 Einakterzyklen	111		
<i>Anatol</i> (Einakterfolge, 1889–1893; inkl. <i>Anatols Größenwahn</i> , aus dem Nachlass 1955)	111		
<i>Lebendige Stunden. Vier Einakter</i> (1902)	116		
<i>Marionetten. Drei Einakter</i> (1906)	119		
<i>Komödie der Worte. Drei Einakter</i> (1915)	123		
1.1.3 Einakter und andere kleine dramatische Gattungen	125		

<i>Alkandi's Lied. Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge</i> (1890)	125	Kleinere Erzählungen	182
<i>Die überspannte Person. Ein Akt</i> (1896) .	127	<i>Lieutenant Gustl</i> (1900)	186
<i>Halbwei. Ein Akt</i> (1897)	128	<i>Der blinde Geronimo und sein Bruder</i> (1900/1901)	191
<i>Paracelsus. Versspield in einem Akt</i> (1898)	130	<i>Frau Bertha Garlan</i> (1901)	193
<i>Der grüne Kakadu. Grotteske in einem Akt</i> (1899)	131	<i>Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg</i> (1904)	196
<i>Die Gefährtin. Schauspiel in einem Akt</i> (1899)	135	<i>Die Weissagung</i> (1905)	198
<i>Sylvesternacht. Ein Dialog</i> (1901)	136	<i>Das neue Lied</i> (1905)	200
<i>Komtesse Mizzi oder Der Familientag. Komödie in einem Akt</i> (1908)	138	<i>Der tote Gabriel</i> (1907)	201
<i>Die Verwandlungen des Pierrot. Pantomime in einem Vorspiel und sechs Bildern</i> (1908)	141	<i>Das Tagebuch der Redegonda</i> (1911)	203
<i>Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern</i> (1910)	142	<i>Der Mörder</i> (1911)	205
1.2 Aus dem Nachlass veröffentlichte dramatische Werke	143	<i>Die Hirtenflöte</i> (1911)	207
<i>Das Abenteuer seines Lebens. Lustspiel in einem Aufzuge</i> (1964)	143	<i>Frau Beate und ihr Sohn</i> (1913)	209
<i>Das Wort</i> (Fragm. 1966)	144	<i>Doktor Gräsler, Badearzt</i> (1917)	213
<i>Zug der Schatten</i> (Fragm. 1970)	146	<i>Casanovas Heimfahrt</i> (1918)	218
<i>Ritterlichkeit</i> (Fragm. 1975)	148	3.1.3 Späte Erzählungen 1924–1931	221
2. Romane	150	<i>Fräulein Else</i> (1924)	221
2.1 Zu Lebzeiten veröffentlichte Romane	150	<i>Die Frau des Richters</i> (1925)	226
<i>Der Weg ins Freie</i> (1908)	150	<i>Traumnovelle</i> (1925/1926)	228
<i>Therese. Chronik eines Frauenlebens</i> (1928)	155	<i>Spiel im Morgengrauen</i> (1926/1927)	232
2.2 Aus dem Nachlass veröffentlichte Romane	161	<i>Flucht in die Finsternis</i> (1931)	236
<i>Theaterroman</i> (Fragm. 1967)	161	3.2 Aus dem Nachlass veröffentlichte Erzählungen und Novellen	239
3. Erzählungen und Novellen	163	3.2.1 Frühe Erzählungen (entst. 1880–1900)	239
3.1 Zu Lebzeiten veröffentlichte Erzählungen und Novellen	163	Kleinere Erzählungen	233
3.1.1 Frühe Erzählungen der 1880er und 1890er Jahre	163	<i>Die Nächste</i> (1932)	243
Kleinere Erzählungen I: 1880er Jahre	163	<i>Später Ruhm</i> (2014)	245
Kleinere Erzählungen II: 1890er Jahre	166	3.2.2 Kleinere Erzählungen der mittleren Periode (entst. 1900–1910)	247
<i>Reichtum</i> (1891)	169	3.2.3 Späte Erzählungen (entst. nach 1920)	250
<i>Der Witwer</i> (1894)	171	<i>Der Sekundant</i> (1932)	250
<i>Sterben</i> (1894)	173	<i>Der letzte Briefeines Literaten</i> (1932)	253
<i>Die kleine Komödie</i> (1895)	176	<i>Abenteurernovelle</i> (Fragm. 1937)	255
<i>Die Frau des Weisen</i> (1897)	178	<i>Boxeraufstand</i> (Fragm. 1957)	257
<i>Die Toten schweigen</i> (1897)	180	<i>Ich</i> (1968)	258
3.1.2 Erzählungen 1900–1918	182	4. Gedichte	260
		5. Aphorismen	263
		6. Film-Skripte	265
		7. Medizinische Schriften	273
		8. Autobiographische Schriften	276
		8.1 <i>Jugend in Wien</i>	276
		8.2 Tagebücher 1879–1931	279
		8.3 Briefe	285

III. Strukturen, Schreibweisen, Themen	291	3. Weitere Rezeption und Wirkung	380
1. Zwischen Tradition und Innovation: Schnitzler als Dramatiker	291	3.1 Inszenierungen	380
2. Narrative Modernität: Schnitzler als Erzähler	299	3.2 Hörspiele	387
3. Intermedialität: Filmisches Schreiben	306	3.3 Verfilmungen	390
4. Gender-Konstellationen: Männer und das Männliche – Frauen und das Weibliche	309	3.4 Vertonungen	395
5. Tabu-Brüche: Sexualität und Tod	318	3.5 Schnitzler in der Schule	398
6. Paradigma der Moderne I: Norm- und Subjektkrisen	327	V. Anhang	401
7. Paradigma der Moderne II: Sprachkrise(n)	338	1. Biographische Chronik	401
IV. Rezeption und Wirkung	347	2. Editions-geschichte	408
1. Rezeption und Wirkung im deutschsprachigen Raum	347	3. Schnitzlers Nachlass	413
1.1 Von den Anfängen bis zum Ende des Nationalsozialismus	347	4. Auswahlbibliographie	415
1.2 DDR	350	5. Siglenverzeichnis	427
1.3 Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945	353	6. Archive, Nachlässe, Institutionen	428
2. Internationale Wirkung und Rezeption	358	7. Autorinnen und Autoren	429
2.1 Russland und Osteuropa	358	8. Personenregister	432
2.2 Italien	364	9. Werkregister	437
2.3 Frankreich	366		
2.4 England	369		
2.5 Skandinavien	372		
2.6 USA	375		
2.7 China	377		

Vorwort

Arthur Schnitzler, geboren 1862, betritt Ende der 1880er Jahre die literarische Bühne seiner Heimatstadt Wien, rückt mit der Zeit auf zu einem Autor von weltliterarischem Rang und bleibt literarisch produktiv bis zu seinem Tod im Jahr 1931. Damit umfasst sein Schaffen ziemlich genau diejenige Epoche, die wir als ›Klassische Moderne‹ (ca. 1890–1930) bezeichnen. Entgegen hartnäckigen Klischeevorstellungen von der ewigen Wiederkehr derselben Motive (›Liebe, Traum, Spiel und Tod‹ etc.) begleitet er diese Zeit des Umbruchs nicht nur ästhetisch produktiv und innovativ, sondern zugleich mit einer hochgradigen Sensibilität für ihre Probleme und Widersprüche: Wie in einem Brennspeigel reflektieren seine Werke einen tiefgreifenden Wandel auf nahezu allen Gebieten der bürgerlichen Kultur, in dessen Folge die ›alte Welt‹ des 19. Jahrhunderts abgelöst wird von einer ›neuen Welt‹ mit anderem, offenerem Horizont. Schnitzlers Texte verhandeln die Subjekt-, Sprach- und Erkenntniskrise der Zeit ebenso wie die Fragen der Geschlechterrollen und -konstruktionen; sie enthüllen, welche Tabus sich u. a. mit einer überkommenen Sexualmoral verbinden, erkunden die Keime des sich bald dramatisch verschärfenden Antisemitismus und erörtern (vor allem in Briefen und Tagebüchern) die Voraussetzungen und Konsequenzen des Ersten Weltkriegs, den Schnitzler als einer der wenigen Autoren seiner Generation von Beginn an als Katastrophe begriff. Mögen seine Texte auch mehrheitlich im Wien der Jahrhundertwende angesiedelt sein, so beziehen sie sich doch auf die allgemeinen Fragen einer sich mit großer Geschwindigkeit wandelnden modernen Welt. Tatsächlich weist Schnitzlers Werk eine enorme thematisch-motivische Bandbreite auf und verknüpft eine solche Vielzahl diskursiver Stränge aus der Sozial-, Anthropologie-, Gender-, Denk- und Wissensgeschichte der Epoche, dass es sich nicht zuletzt wie eine Kulturgeschichte seiner Zeit lesen lässt.

Trotz seiner augenscheinlich eminenten literatur- wie kulturgeschichtlichen Bedeutung fehlt bislang, von knappen Einführungen abgesehen, eine wirklich umfassende Darstellung von Schnitzlers Werk und seiner Wirkung. Insofern unternimmt das vorliegende Handbuch erstmals den Versuch, das ebenso umfangreiche wie vielseitige Gesamtwerk

Schnitzlers in seinem Kontext zu erschließen, d. h. die vorliegenden wissenschaftlichen Erkenntnisse im Zusammenhang zu resümieren, darüber hinaus neue Einsichten in viel interpretierte, aber auch in kaum beachtete sowie in die bedeutendsten der aus dem Nachlass publizierten Texte zu bieten und schließlich Anregungen zur weiteren – literaturwissenschaftlichen wie auch kultur- und medienwissenschaftlichen – Beschäftigung mit Leben und Werk Schnitzlers zu geben.

Kapitel I illustriert zunächst diejenigen Aspekte von Schnitzlers Zeitgenossenschaft, die den kunst- und ideengeschichtlichen Horizont seiner Werke bilden, d. h. zentrale Einflüsse, Kontakte und Diskurse. Kapitel II, ›naturgemäß‹ der umfangreichste Teil des Handbuchs, widmet sich Schnitzlers Werk: Geordnet nach Werkgruppen werden sämtliche szenischen, narrativen und autobiographischen Texte behandelt, mehrheitlich in Einzelartikeln, gelegentlich in Sammelartikeln, aber immer in Form von unabhängig lesbaren Einzelinterpretationen; zudem wird in Überblicksartikeln das lyrische, aphoristische und medizinische Korpus des Werks vorgestellt. Kapitel III behandelt werkübergreifende Zusammenhänge, indem es Strukturen, Schreibweisen und Themen rekonstruiert, die für Schnitzlers Gesamtwerk grundlegend sind, und Kapitel IV zeichnet die breite internationale Wirkung Schnitzlers einerseits sowie die produktive Rezeption in verschiedenen Kunstformen und Institutionen andererseits nach. Der Band rundet sich mit einem Anhang (Kapitel V), der eine biographische Chronik, eine Skizze der verzweigten Editionsgeschichte und einen Überblick über Schnitzlers Nachlass bietet und der außerdem eine Auswahlbibliographie sowie das Personen- und Werkregister enthält.

Im Zusammenhang mit dem Langzeitprojekt ›Arthur Schnitzler: Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905 bis 1931)‹ (www.arthur-schnitzler.de) hat die Bergische Universität seit 2012 eine Forschungsstelle eingerichtet, der auch die Arbeit an diesem Handbuch etliche Erleichterungen verdankt. Ausdrücklich gedankt sei aber vor allem den zahlreichen Personen aus vielen Ländern, die an der Planung und Durchführung des vorliegenden Bandes unmittelbar beteiligt waren. Zuallererst genannt

seien hier die Beiträgerinnen und Beiträger, die sich bereitwillig auf die im Sinne einer ›Einheit des Werks‹ erbetenen Vorgaben der Herausgeber eingelassen und immer wieder hilfreiche Anregungen eingebracht haben. Großer Dank gebührt außerdem Bente Lang, Viola Walther und Alexander Wagner für die akribische Bewältigung vieler mühevoller redaktioneller Arbeiten – und vor allem Christian Belz für seinen buchstäblich unermüdlichen Einsatz bei der Durchsicht, Einrichtung und Redaktion des

Manuskripts. Oliver Schütze vom Metzler-Verlag schließlich ist für die äußerst angenehme Betreuung zu danken wie dafür, dass er als Lektor im Wortsinn ein aufmerksamer und kritischer erster Leser des Buches war, der viele wichtige Hinweise beige-steuert hat.

Wuppertal, im Oktober 2014 Christoph Jürgensen
Wolfgang Lukas
Michael Scheffel

Hinweise zur Benutzung

Im Sinne besserer Lesbarkeit arbeitet dieser Band nicht mit Fußnoten, sondern mit Kurznachweisen in Klammern im Text (Name Jahr, ggf. Seite), die im Literaturverzeichnis am Ende des jeweiligen Beitrags aufgelöst sind. Zudem wurden Siglen sowohl für die besonders häufig zitierten Werke bzw. Ausgaben Schnitzlers als auch für häufiger vorkommende Periodika vergeben (s. Kap. V.5 »Siglenverzeichnis«). Hinter den Werktiteln genannte Jahreszahlen beziehen sich im Fall von allen nichtdramatischen Werken grundsätzlich auf den Erstdruck (Journal- bzw. Bucherstdruck), im Fall von dramatischen Werken auf das erste Erscheinen in der Öffentlichkeit; hier ist im Einzelfall also nicht der Erstdruck, sondern das Jahr der Uraufführung gemeint.

Angesichts einer komplizierten Editions-lage (s. Kap. V.2 »Editionsgeschichte«) sowie der Tatsache, dass es keine einheitliche Studienausgabe von

Schnitzlers Werken gibt, werden diese nach folgenden Prinzipien nachgewiesen: Im Sinne eines Kompromisses aus philologischer Zuverlässigkeit und leichter Zugänglichkeit der entsprechenden Ausgaben werden die Reclam-Ausgaben unter der Bedingung zitiert, dass es sich hier um durchgesehene Texte nach den Erstaussgaben (oder auch den Ausgaben letzter Hand) handelt. Liegen solche Ausgaben nicht vor, wird nach der seit 2011 begonnenen Wiener Historisch-Kritischen-Edition zitiert. Ist auch das nicht möglich, dienen die zwischen 1961 und 1977 im S. Fischer Verlag erschienene sechsbändige Ausgabe *Gesammelte Werke (Die Erzählenden Schriften, 2 Bde., 1961; Die Dramatischen Werke, 2 Bde., 1962; Aphorismen und Betrachtungen, 1967; Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß, 1977)* bzw. die nach Schnitzlers Tod erschienenen Erstaussgaben als Referenz.

I. Kontexte: Einflüsse, Kontakte, Diskurse

1. Schnitzler und der Spätrealismus

Beziehungen

»Zu C. F. Meyer, den Sie jetzt übersetzen, bin ich persönlich immer nur mit kühler Bewunderung gestanden und habe mich immer gewundert, daß man Meyer und Keller in deutschen Literaturgeschichten so oft im gleichen Atem nennt. Kennt man übrigens Fontane in Amerika? Oder Ferdinand v. Saar?, den österreichischen Novellisten, der auch hier allzu rasch vergessen wird und stets sehr zu Unrecht im Schatten der keineswegs größeren Ebner-Eschenbach stand« (Br II, 635). In dieser Passage eines späten Briefs an Otto P. Schinnerer vom 25. November 1929 umreißt Schnitzler sein Verhältnis zu den »Klassikern« des deutschsprachigen Realismus bzw. Spätrealismus und bestätigt dabei die sich im Laufe der Jahre verfestigende Skala seiner persönlichen Vorlieben. So dokumentieren die zahlreichen einschlägigen Stellen in seinen Tagebüchern und Briefen eine ebenso ausgedehnte wie beharrlich-konstant betriebene Lektüre der betreffenden Autoren, auch wenn Schnitzler dabei im Einzelnen oft nicht mehr als die Titel ihrer Werke vermerkt.

Die letzte Schaffensphase des Realismus und des Spätrealismus der 1880er und 1890er Jahre verläuft parallel zu Schnitzlers literarischen Anfängen: Während dieser 1885 mit *Welch eine Melodie* sein erstes, 1932 postum publiziertes Prosastück ausarbeitete, erschienen Storms *John Riew'* und *Ein Fest auf Haderslevhuus*, Fontanes *Unterm Birnbaum*, Meyers *Die Richterin*, Spielhagens *An der Heilquelle*, Heyses *Himmliche und irdische Liebe*, *F.U.R.I.A.* und *Auf Tod und Leben*, sowie Kellers *Martin Salander*; als zwischen 1888 und 1891 die ersten Einakter des *Anatol-Zyklus* (*Episode*, *Anatols Hochzeitmorgen*, *Die Frage an das Schicksal*) und die Novellen *Reichtum* und *Der Sohn* entstanden, wurden Storms *Schimmelreiter*, Fontanes *Irrungen*, *Wirrungen*, Heyses Novellen-Zyklus *Villa Falconieri*, Raabes *Stopf Kuchen* sowie die zehnbändige Ausgabe von

Kellers Werken gedruckt. Die Bedeutung dieser Koinkidenz relativiert sich allerdings, wenn man berücksichtigt, dass Schnitzler diese Werke vermutlich in den meisten Fällen erst etliche Jahre nach ihrem Erscheinen las. Für Schnitzler repräsentieren die »Klassiker« des Realismus wie Fontane, der den größten Teil seiner Romane bekanntlich zwischen 1885 und 1898 publizierte, und Heyse, der zwischen 1885 und 1914 immerhin 42 seiner 117 Novellen in Druck gab, sowie in gewissem Maße sogar noch Saar, den er 1893 persönlich kennenlernte und mit dem er in Briefkontakt stand, alles in allem eine literarische Vergangenheit, mit der er sich zwar auseinandersetzte, der er aber doch häufig mit Vorbehalt begegnete. Vereinzelt benutzte er diese Literatur auch als dokumentarische Quelle, wie z. B. im Fall von Freytags *Bildern aus der deutschen Vergangenheit* (1859–67), die er wiederholt für die Realisierung seines eigenen, fragmentarisch überlieferten historischen Dramas *Landsknecht* konsultierte (EV, 449–468).

Im Zusammenhang mit einer Anmerkung vom 9. Februar 1920 zu Storms Novelle *Der Herr Etatsrat* (1881), die Schnitzler seinen eigenen Worten zufolge »ohne rechtes Vergnügen« gelesen hatte, stellt er Keller Meyer und Storm gegenüber, um die Überlegenheit des Ersteren zu bekräftigen. Was Meyer betrifft, so zollt Schnitzler zwar dessen Kreativität und Phantasie eine gewisse Anerkennung, begegnet aber Meyers Erzählkunst mit deutlicher Abneigung. Diese strebt für Schnitzler zu sehr nach reiner Stilisierung, ist oft gewollt maniert, jedenfalls aber »mühselig, edel, gebildet« (Tb, 9.2.1920), von einer gewissen inneren Kälte, weshalb er dieser Erzählkunst schon in seiner Jugend keine »eigentliche Liebe« entgegenbrachte, wie er rückblickend in einem Brief an Erich Everth von 1919 anmerkt (27.1.1919; Br II, 174). Von Storm, dessen Name in seinem Tagebuch nur insgesamt vier Mal – und sicher nicht im Zusammenhang mit seinen berühmtesten Novellen – auftaucht, scheint Schnitzler gemäß einem Vermerk vom Januar 1918 nur die Novelle *Auf der Universität* (1863) als »sehr reizvoll« zu würdigen (Tb, 24.1.1918). Im Übrigen bemerkt er das Fehlen einer vollendeten »Gestaltung« gegenüber der dominan-

ten Präsenz von »Natur- und primitive[n] Seelenstimmungen« (ebd., 14.12.1917) und brandmarkt damit ein stilistisches Kriterium, das in geradezu spiegelbildlicher Opposition zu demjenigen steht, das er an Meyers Erzählkunst kritisiert hatte. Zwischen Meyers Renaissancismus und Storms Mangel an formaler Substanz fühlte sich Schnitzler einem Autor wie Keller am engsten verbunden. In einem Brief vom 22. Juli 1928 an Olga Schnitzler attestiert er ihm im Rahmen eines negativen Urteils über den Tendenzroman auch, auf eine ganz ähnliche Weise wie er selbst die Probleme und Situationen der Gegenwart »mit den ewigen seelischen Conflicten« zu verbinden: »Über der Zeit stehen –; nicht ›mit ihr gehen‹ [...] ist meine Sache. Nicht die Gutzkows und Alfred Meißners bleiben übrig, – sondern die Gottfried Kellers« (Br II, 561). So nimmt es nicht wunder, dass eine ganze Reihe von Tagebuch-Vermerken mit geradezu dokumentarischer Akribie über die Lektüre von Kellers Werken Auskunft geben: *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Tb, 29.12.1879) *Martin Sailer* (ebd., 4.12.1904), *Das Sinngedicht* (ebd., 21.7., 24.7., 28.7.1913), *Die Leute von Seldwyla* (ebd., 30.9.1916), *Sieben Legenden* (ebd., 9.11.1917), *Züricher Novellen* (ebd., 4.8.1922); vor allem aber *Der grüne Heinrich*, den Schnitzler im Frühling 1916 erneut liest (ebd., 18.5., 27.5., 11.6., 24.6.1916) und den er in einer viel zitierten früheren Eintragung »der großen Linie der deutschen Romane« zurechnet, die außerdem Goethes *Meister*, Th. Manns *Buddenbrooks* sowie (mit einem Fragezeichen versehen) Heinrich Manns *Assy-Trilogie* umfasst und in die er auch seinen eigenen Roman *Der Weg ins Freie* gestellt sehen möchte (ebd., 6.1.1906).

Die gleiche dokumentarische Akribie bringt Schnitzler den Romanen Fontanes entgegen, deren Lektüre er sich zwischen 1906 und 1920 immer wieder widmete. Entsprechend häufig sind diese Romane in seinem Tagebuch vermerkt, auch wenn die einzelnen Auskünfte nur für die Romane *Stine* (1890) und *Stechlin* (1897/98) über eine bloße Mitteilung hinausgehen: Im ersten Fall handelt es sich um ein negatives Urteil (ebd., 20.5.1892), das bei einer erneuten Lektüre weder bestätigt noch revidiert wird (ebd., 21.2.1920); im zweiten Fall dagegen fällt Schnitzlers Urteil überaus positiv aus und fokussiert dabei ganz auf die Figur des Protagonisten: »Welche innre Vornehmheit, welche – Geduld! Um die verehr – und beneid ich ihn« (ebd., 8.1.1916). Darüber hinaus scheint auch der Titel der Tragikomödie *Das weite Land* von 1911 Fontanes Roman *Effi Briest* entlehnt zu sein (Faresse 1999, 153). Besondere Auf-

merksamkeit verdient schließlich noch Schnitzlers ausgeprägtes Interesse am biographischen und autobiographischen Material des preußischen Autors: In der zweiten Maihälfte des Jahres 1917 widmete er sich der Lektüre von *Meine Kinderjahre* (1893) sowie im März 1918 der 1905 von K. E. O. Fritsch herausgegebenen *Briefe an seine Familie*. Allerdings handelte es sich nicht um einen Einzelfall, wie der Hinweis auf Grillparzer zeigt, dessen *Briefe und Tagebücher* Schnitzler im April 1904 und im August 1906 ebenso las wie im Juni 1905 die *Gespräche* (Tb, 28.4.1904, 3. u. 4.6.1905, 11.8.1906). Schließlich sei in diesem Zusammenhang noch Spielhagens Autobiographie *Finder und Erfinder. Erinnerungen aus meinem Leben* (1889/90) erwähnt, die Schnitzler im April 1917 las (also nur wenige Tage bevor er mit der Lektüre von Fontanes *Kinderjahre* begann), von der er sich jedoch im Wesentlichen enttäuscht zeigte: »Kein sehr erfreuliches Buch; umständlich, von einer altjüngferlichen Discretion, gerührt von sich selbst; kurz sentimental, was in Autobiographien ganz unleidlich« (ebd., 20.4.1917). Dies Urteil erscheint implizit auch als Reflexion über das eigene, 1968 postum als Fragment publizierte autobiographische Projekt *Jugend in Wien*, das Schnitzler in den Jahren 1915 bis 1920 beschäftigte. Ein autobiographischer Bezug lässt sich zu Heyses Novelle *Gute Kameraden* herstellen, die 1884 in Verbindung mit *Siechentrost* und *Die schwarze Jakobe* in dessen 17. Novellen-sammlung mit dem Titel *Buch der Freundschaft. Neue Folge* erschien. Dank eines Wortspiels, das sich an die ersten beiden Verse eines berühmten Gedichts *Der gute Kamerad* von Uhland anlehnt – »Ich hatt einen Kameraden / einen bessern findst du nicht« –, erhält dieser Titel nämlich eine emblematische Bedeutung für die Beziehung des jungen Schnitzler mit der gleichaltrigen Olga Waissnix, der jungen Frau des Besitzers des Hotels Thalhof in Reichenau, die bereits Mutter dreier Kinder war, als er im Juli 1885, nach dem Abschluss seines Medizinstudiums, während eines zweiwöchigen Aufenthalts auf dem Thalhof ihre Bekanntschaft machte. Im Jahr darauf traf er Olga in Meran wieder, wo er wegen des Verdachts auf eine Tuberkulose-Erkrankung verweilte, und verbrachte mit ihr den gesamten Südtiroler Urlaub. Mit leicht pathetischem Ton, der vor guten Gefühlen trieft, wie sie in der epigonalen Erzählkunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so häufig anzutreffen sind, erzählt die Novelle die Geschichte einer unmöglichen Liebe zweier deutscher Touristen in Rom, die, wie Olga und Arthur, zufällig in demselben Hotel logieren. Am Beginn ihrer Freundschaft

erhielt Schnitzler dieses Buch von Olga geschenkt, die dort einige besonders ergreifende Stellen unterstrichen hatte, und beide bemerkten die »außerordentliche Aehnlichkeit« zwischen der Geschichte der Protagonisten der Novelle und ihrer eigenen (ebd., 12.8.1886). Die Wendung »Gute Kameraden« sollte im ersten Akt des Dramas *Das Märchen* (1891) und im vierten Dialog des *Reigen* zwischen dem jungen Herrn und der jungen Frau erneut wiederkehren (DW I, 138 u. 345), auch wenn offen bleibt, ob Schnitzler einen solchen autobiographischen Bezug beabsichtigte. Vor allem erhalten die Worte »Wenn ich könnte, wie ich woll(t)e«, welche Gabriele von Berg, die Protagonistin in Heyses Novelle, in einem Brief an ihre Schwester benutzt, einen symbolischen Wert innerhalb des Briefwechsels zwischen Schnitzler und Olga Waissnix (Waissnix-Bw, 48 u. 272; JiW, 234 u. 252). Diese Worte werden nämlich von beiden Partnern quasi leitmotivisch immer wieder aufgenommen, bisweilen mit Bezug auf die gesellschaftlichen Zwänge und moralischen Regeln, von denen sich zu befreien den radikalen Bruch mit der Gesellschaft bedeuten würde, bisweilen einfach mit Bezug auf die Verpflichtungen des täglichen Lebens. Heyses Worte liefern somit eine eindrucksvolle Synthese der Geschichte dieser Freundschaft, die sich mit der Zeit immer stärker auf den brieflichen Austausch reduzierte, bevor sie 1897 mit Olgas frühem Tod endete. Etliche Jahre später, im Juli 1918, nahm Schnitzler das ihm einst von der Freundin geschenkte Buch erneut in die Hand und notierte dazu im Tagebuch: »Viel Cultur und Erzählungskunst; und wo seine Reinheit nicht Gelecktheit, seine Vornehmheit nicht Verlogenheit wird, ist er gewiß ein Dichter von recht hohem Rang« (Tb, 20.7.1918). Der charakteristische »Mangel an Wahrheit«, den er Heyses narrativen Werken vorwirft, liefert ein Prärogativ, auf das er in zwei späteren Vermerken wieder zurückkommt, zum einen mit spezifischem Bezug auf die italienischen Novellen (ebd., 11.9.1914) und zum anderen bei der Kommentierung der Lektüre des 8. Bands von Heyses Novellen, die ihn »völlig unberührt« ließ: »[...] bei aller Schätzung der ungewöhnlichen Erzählungskunst, oft geärgert von dem Mangel an Wahrheit – nein, hier wirkt etwas activer: von der Unwahrheit der seelischen Vorgänge. (Im »Geschehn« gibts gar keine Unwahrheit – nur Unwahrscheinlichkeit, was oft einen Vorzug bedeutet. –)« (ebd., 8.7.1915).

Dieses Argument kehrt in einer aufschlussreichen Gegenüberstellung von Heyses mit Saars Erzählkunst wieder. In einer Tagebuchnotiz, die ein Treffen

mit dem Literaturhistoriker Bettelheim vermerkt, dem Verfasser der umfangreichen historisch-biographischen Einleitung zur 1908 erschienenen Ausgabe von Saars *Sämtlichen Werken*, wird dem österreichischen Autor die Qualität der »Echtheit gegenüber dem unwahren Heyse« zugesprochen (ebd., 24.4.1917). Der Vergleich zwischen den beiden von ihren thematischen und stilistischen Präferenzen her höchst unterschiedlichen Vertretern zum einen des deutschen und zum anderen des österreichischen Spätrealismus ist zweifellos auch biographisch begründet, gehörten doch beide Autoren derselben Generation an. Tatsächlich hatte bereits Bahr in seinen komplementär konzipierten Aufsätzen *Das jüngste Deutschland* und *Das junge Österreich*, die zwischen Ende August und Oktober 1893 in der *Deutschen Zeitung* publiziert wurden, die Analogien und Gegensätze zwischen Berlin und Wien eben in dem Verhältnis der neuen deutschen und österreichischen Generation zur unmittelbaren Vergangenheit verankert. Es ging ihm dabei um die Konstruktion einer Identität der modernen österreichischen Literatur, die im Zeichen der »Nervenkunst« den Naturalismus Berliner Prägung überwinden sollte. Die feindliche Haltung der »jüngsten« deutschen Autoren gegenüber dem Realismus des 19. Jahrhunderts, den sie allerdings nicht in erster Linie mit der kanonisierten älteren deutschen Schriftstellergeneration identifizierten, sondern mit Autoren wie Heyse und Spielhagen, kontrastiert die »herzlichste Verehrung«, die »innigste Liebe« und »zärtlichste Treue« der »jungen« Österreicher gegenüber ihren direkten Vorgängern, deren Galionsfiguren die mährische Autorin Ebner-Eschenbach und Saar bilden (Bahr 1968, 143). Eine solche Literatur, die sich bereits in den Tonlagen einer dekadenten Weichheit, in enger Nähe zur zeitgenössischen Feinfühligkeit bewegte, konnte als Modell zurückgewonnen werden, um den Ausgangspunkt für die Formulierung der Moderne zu fixieren. Wenn für Bahr (ebenso wie für Hofmannsthal) Saars Name eine glückliche Kontinuität zwischen Altem und Neuem demonstrierte, so bekundete Saar selbst bei mehr als einer Gelegenheit sein grundsätzliches Misstrauen gegenüber den jüngsten literarischen Bewegungen, die sich in seiner Heimat und in Europa durchzusetzen begannen. Aus dieser Haltung lässt sich leicht die typische Angst herauslesen, nicht mehr auf der Höhe der Zeit zu sein und diese neue Literatur nicht mehr zu verstehen, die den Mut aufgebracht hatte, das Problem einer formalen Erneuerung anzugehen, um zu jenen Tiefen der modernen »Nervenkunst« vorzusto-

ßen, die seine eigene Erzählkunst noch auf konventionelleren Wegen zu erfassen suchte. Die direkten schriftlichen Zeugnisse für den Kontakt zwischen Saar und Schnitzler sind spärlich, aber durchaus bemerkenswert. Es handelt sich um 13 Tagebuch-Notizen von Schnitzler (sechs davon fallen in das Jahrzehnt zwischen 1893 und 1904, sieben in die Zeit nach 1906, Saars Todesjahr), sowie vier Briefe und zwei Karten von Saar, die heute in Cambridge aufbewahrt werden (CUL, B88); hinzu kommt ein längerer Brief Saars vom 5. Februar 1894, der sich hingegen im Literaturarchiv in Marbach befindet (DLA, Schnitzler-Nachlass, Mappe 1829).

Die wenigen Tagebuch-Vermerke ermöglichen keinen vollständigen Aufschluss über Schnitzlers Urteil zu Saar. Der einzige überlieferte Brief vom 6. Oktober 1893, den er seiner Zusendung des *Anatol* beifügte (Wagner 2005, 55), zeigt nur die dem Anlass geschuldete ehrerbietige Distanz des jungen aufstrebenden Schriftstellers gegenüber dem berühmten älteren Kollegen. Fest steht, dass Schnitzler der gesamten österreichischen Literatur der jüngsten Vergangenheit, die für Saar einen festen Bezugspunkt der eigenen kulturellen Identität bildete, eine gewisse Gleichgültigkeit entgegenbrachte. Bei mindestens zwei Gelegenheiten, nämlich in zwei Briefen an den Germanisten Necker von 1893 (Necker 1908, 203 f.) sowie an die Freundin Ebner-Eschenbach vom 20. Januar 1905 (Kindermann 1957, 140), untertreibt Saar seine eigene Zugehörigkeit zur gleichaltrigen Schriftstellergeneration, die in der Nachfolge Grillparzers stand und sich Hamerling, Anzengruber, Rosegger und Ebner-Eschenbach selbst nahe fühlte. In Schnitzlers Tagebuch erscheinen die Namen dieser Generation hingegen nur ganz sporadisch – so z. B. Hamerling nur ein einziges Mal, Rosegger acht Mal und Ebner-Eschenbach fünf Mal; eine gewisse Ausnahme bildeten lediglich die häufiger genannten Anzengruber und Grillparzer, aus dem einfachen Grund, dass ihre dramatischen Werke auf den Spielplänen der Wiener Theater weiterhin präsent waren. Sogar Stifters Name findet sich nur ganze vier Mal, davon je zweimal 1918 und 1926. In einer Notiz von 1918 heißt es sogar: »Seit ein paar Tagen Rosegger (von dem ich so gut wie nichts kannte) ›Allerhand Leute‹« (Tb, 12.7.1918).

Am 2. Oktober 1893 begegnen sich die beiden Schriftsteller beim Bankett, das die *Deutsche Zeitung* anlässlich von Saars siebzigstem Geburtstag organisiert hatte. »S. kennt ›Sohn‹ und ›Reichtum‹. Daraus entwickelt sich ein theoretisches Kunstgespräch über abgethane Dinge, bei dem sich S. als naiv und

verständlich [...] erwies« (ebd., 2.10.1893). In den wenigen knappen Worten zeichnet sich eine Haltung ab, die alles andere als Enthusiasmus verrät. Dessen ungeachtet schickte Schnitzler Saar immer wieder seine eigenen Werke zu: zuerst *Alkandi's Lied*, *Anatol* und *Das Märchen*, später *Sterben*, und schließlich *Lieutenant Gustl* und *Frau Bertha Garlan*. Saars Antworten ließen nicht auf sich warten und zeigten Offenheit, ja sogar Zustimmung. Wie aus dem schon zitierten Brief vom 19. Juni 1901 hervorgeht, weckte insbesondere *Frau Bertha Garlan* sein Interesse, vermutlich weil er dort einige thematische Berührungspunkte mit seiner eigenen Novelle *Requiem der Liebe* erkannte. Allerdings bleibt ungewiss, ob Schnitzler selbst die betreffende Novelle schon vor der Niederschrift seiner eigenen Geschichte kannte; im Tagebuch findet sich nur eine spätere Bezugnahme (ebd., 27.5.1913). 1903 steuerte er zudem den Abdruck des ersten Bilds der ersten Fassung von *Liebelei* zu dem von Specht herausgegebenen Band zu Saars siebzigstem Geburtstag bei (Specht 1903, 175 f.). Von den unterschiedlichen Notizen aus den Jahren nach dessen Tod hingegen verdient die Äußerung zur Lektüre der ersten drei Bände von Saars Novellen (mit Sicherheit in der von Minor besorgten Ausgabe) von 1918 besondere Beachtung, nicht nur deshalb, weil sich hier erstmalig ein Urteil über Saar findet, sondern vor allem wegen der ambivalenten Züge, die diesem anhaften: So fällt dieses Urteil im Kern negativ aus, enthält aber dennoch eine, wenn auch nur im leisen Ton, Spur der Anerkennung: »Ein wirklicher Erzähler; der Stil öfters ungepflegt oder platt; – Atmosphäre, nicht viel Kraft; keine große Persönlichkeit. Allzuoft weiß man am Schluß nicht, warum er eigentlich angefangen seine Geschichte vorzutragen. – Einige, insbesondere Frauen, wahrhaft gestaltet« (Tb, 28.11.1918). Dennoch las Schnitzler auch weiterhin Saars Werke (ebd., 14.9.1922), und 1929 vertraute er Schinnerer schließlich das eingangs zitierte Zeugnis seiner Saar sonst verweigerten Wertschätzung an.

Wege der Forschung

Die Forschung hat die Beziehung Schnitzlers zu Saar häufig nicht so sehr mit Blick auf den Spätrealismus, als vielmehr umgekehrt auf die Vorläuferfunktion Saars für die jüngere, aber noch zeitgenössische Literatur der 1890er Jahre beleuchtet und sich dabei vorwiegend literarischer Textanalysen bedient, während die oben zusammengestellten autobiographischen Zeugnisse nur am Rande berücksichtigt

wurden. Das gilt z. B. für Hodge (1961), der ausdrücklich von »Anticipations of Twentieth Century Literary Themes and Techniques« spricht, oder für Nardroff (1971), welcher der Frage nachgeht, inwieweit *Schloß Kostenitz* als »Prelude to Schnitzler« betrachtet werden kann. Nardroff deckt in dieser Novelle eine Reihe von Elementen auf, die sich auch bei Schnitzler wiederfinden, wobei er sowohl thematische Übereinstimmungen als auch das gemeinsame psychologische Interesse herausarbeitet. Das narrative Porträt Klothildes, der jungen verstörten Protagonistin, die an Schuldgefühlen und einer tiefen Unsicherheit leidet, stellt für Nardroff die Fallstudie einer Hypersensibilität an der Grenze zur Neurose dar, die auf das Schicksal von *Fräulein Else* vorausdeutet. Die deterministische Geschlechterkonzeption (vor allem der Frau), die *Schloß Kostenitz* bestimmt, meint Nardroff in den Novellen *Frau Bertha Garlan* und *Frau Beate und ihr Sohn* wiederzufinden. Auch die männliche Hauptfigur in Saars Novelle scheint dem »narrativen Universum« Schnitzlers anzugehören. Die besondere Gabe des Verstehens, die Günthersheim kennzeichnet, deutet nämlich im Kern auf die einseitig rational gesteuerte, totalisierende Objektivität voraus, die Schnitzler später in den zutiefst problematischen Figuren von Professor Bernhardi und dem Kapellmeister von *Zwischenspiel* darstellte. Das Schloss, das im Zentrum von Saars Erzählung steht und als Relikt der Vergangenheit inmitten des modernen Industriezeitalter figuriert, deutet Nardroff als Hinweis auf eine relativistische Konzeption der kollektiven und individuellen Geschichte, die Schnitzler mit seinem Interesse für die Gegenwart, für den authentischen, aber nicht unbedingt repräsentativen Fall, fremd ist. Nehring verankert in zwei Aufsätzen (1982–84 u. 1985) den wesentlichen Unterschied zwischen beiden Autoren in ihrem jeweiligen Bezug zu den historischen Ereignissen. Hier wird gezeigt, wie sehr Schnitzler den Jahren der bloßen Scheinstabilität verhaftet war, die dem Ersten Weltkrieg vorausgingen, mit ihrer Orientierungslosigkeit und ihren neurotischen Wesenszügen. Saar hingegen hatte noch an den großen politischen und militärischen Ereignissen des 19. Jahrhunderts teil, die in Österreich den Übergang vom Konservatismus zu den neuen bürgerlich-revolutionären Tendenzen kennzeichnen. Diese werden in seiner Erzählkunst wahrgenommen, die von einem besonders ausgeprägten Sinn der Vergänglichkeit durchdrungen ist. Die Position des Individuums im unaufhaltsamen Fortschreiten der Geschichte, das Faszinosum des bereits dem Untergang Geweihten,

einschließlich der durch Alter oder Krankheit verzerrten weiblichen Schönheit, sind Elemente in Saars Poetik, in denen sich für Nehring die Auflösung einer stabilen Identität und des Prinzips der objektiven Realität ankündigt, die dann bei Schnitzler ihren vollendeten Ausdruck finden sollte. Saars Gestaltung historischer Vergänglichkeit, die noch an die großen zyklischen Prozesse der Geschichte und der menschlichen Existenz gebunden ist, stellt Nehring zugleich Schnitzlers Entwurf einer »impressionistischen Vergänglichkeit« gegenüber (Nehring 1985, 110). Für Schnitzlers Figuren besteht das Leben nämlich in einer »pointillistischen« Aneinanderreihung von Augenblicken, die sich jedweder teleologischen Deutung entziehen. Sie begegnen deshalb der Unausweichlichkeit des Alters mit Schrecken, geben sich jeder Stimmung und jedem Reiz hin, und stellen so eine Leichtigkeit zur Schau, hinter der sich eine bedrohliche Leere öffnet. Der Hauch von Pessimismus und Skeptizismus verleiht Saars Erzählkunst einen modernen Charakter; entscheidend ist für Nehring darüber hinaus jedoch die Tiefgründigkeit, mit der dieser die habsburgische Realität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnet; diese scheint in dem getreuen Bild, das Schnitzler von der Gesellschaft der Jahrhundertwende erstellt, ideal fortgeführt. Einen weiteren Vergleichspunkt bildet die zentrale Bedeutung, die beide Autoren der Liebe zumessen, die stets Verführung und mitreißender Instinkt ist, sowie Ausdruck eines weiblichen Lustempfindens, das aus den vorbestimmten Rollenbildern ausbricht. Auch Nehring konstatiert das gemeinsame Interesse für die Psychologie und weist darauf hin, dass Saar die Türen zum Unbewussten, dem permanenten Studienobjekt des jüngeren Schnitzler, aufstößt, ohne zugleich jedoch das rationale Bewusstsein und die traditionellen Darstellungsmethoden in Frage zu stellen. Das vorrangige Bemühen um die »ganzheitliche« biographische Rekonstruktion seiner Figuren kennzeichnet einen Erzähler, der Sinn vermittelt und die erzählte Geschichte kontrolliert, die ihrerseits noch von den herrschenden Werten bestimmt und deshalb weit von der strukturellen Ambivalenz von Schnitzlers Erzählkunst entfernt ist, die sich noch dazu ganz auf vereinzelt Seelenzustände richtet.

Andere Studien führen vergleichende Analysen einzelner Erzählwerke Saars und Schnitzlers durch. Dazu zählt der Aufsatz von Miller (1985), welcher der narrativen Darstellung der jüdischen Assimilation in der Novelle *Seligmann Hirsch* und dem Roman *Der Weg ins Freie* nachgeht. Dabei werden

detailliert die historischen Etappen wie die ideologischen und kulturellen Implikationen nachgezeichnet, die in Österreich den Übergang vom Liberalismus zur antisemitischen Ideologie von Schönerers Nationalismus und der christlich-sozialen Partei Luegers auf der einen sowie zu Herzls Zionismus auf der anderen Seite bestimmen. Der emblematische Fall von Hirsch, der als in Wien aufgewachsener Ostjude zäh um seinen Status als erfolgreicher Kaufmann gekämpft und sich dabei von seiner Familie entfernt hat, weil diese mit ihrem Verhalten, das Andersartigkeit verrät, seiner eigenen sozialen Anerkennung im Weg steht, wird als Modell für Schnitzlers *Weg ins Freie* vorgeschlagen. Auch wenn sich ein direkter Einfluss nicht nachweisen lässt, konstruiert Miller doch eine auffällige Übereinstimmung von Szenen und Figuren, zwischenmenschlichen Beziehungsmustern und Generationenkonflikten. Als Saar seine Novelle verfasste, war der Ostjude zum Sinnbild der Vorurteile geworden, von denen es für das Gelingen einer Assimilation auf Abstand zu gehen galt. Schnitzlers zwanzig Jahre später publizierter Roman hingegen dokumentiert eine zwischenzeitlich erfolgte politische Wandlung, indem er den Antisemitismus als eines von vielen Phänomenen beschreibt, das den Alltag seines Protagonisten Georg in einer komplexen Wirklichkeit bestimmt. Im Zentrum der Untersuchung von Alter (1990) stehen demgegenüber die Novellen *Leutnant Burda* und *Lieutenant Gustl*, welche auf die Darstellung der müden, morbiden Dekadenz der höheren Gesellschaft des Donaureichs in den Werken Saars und Schnitzlers hin untersucht werden. Die Figuren der beiden jungen Offiziere ähneln einander darin, dass sie beide denselben Egozentrismus und dieselbe Eitelkeit zur Schau stellen, dieselbe Isolation und innere Leere. Beide Erzählungen haben ähnliche Schauplätze (Theater, Konzert, Garderobe), zu denen die Protagonisten in keinem inneren Bezug stehen, sondern die ausschließlich Orte der standesgemäßen Zerstreung liefern; in beiden Fällen spielt der Mantel, als äußere Hülle, eine entscheidende Funktion für das Unglück des Protagonisten.

Schnitzlers Identität als Realist innerhalb der Moderne hat Swales (1982) herausgearbeitet. Swales vertritt die Ansicht, dass Schnitzler die Fähigkeit unter Beweis stellt, »die geistige Thematik der Jahrhundertwende [...] in einem präzise vermittelten gesellschaftlichen-historischen Kontext« zu verankern und seinem Modell über eine »zeitlose Aussage über den seelischen Haushalt im Menschen« hinaus mit literarischen Mitteln historische Konkretheit zu ver-

leihen (ebd., 56). Eine solche Zuschreibung verdichtet sich im kritischen Diskurs von Ohl (1991), der Schnitzler Fontane gegenüberstellt und das gewollt provokante Konzept der ›Zeitgenossenschaft‹ einführt. Dieses zielt auf eine gemeinsame historische Sensibilität der beiden Autoren, d. h. ihre ähnliche Wahrnehmung der typischen Ereignisse einer Übergangsepoche zwischen Tradition und Moderne. Bei allen unbestreitbaren Differenzen teilen beide nicht nur die Erfahrung des radikalen gesellschaftlichen und politischen Wandels, der sowohl die alte Habsburger-Monarchie als auch das Deutsche Kaiserreich der Bismarck-Ära an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erfasst, sondern verarbeiten diese auch mit ähnlichen ästhetischen Mitteln. Ohl geht es vor allem darum, Fontanes Beitrag zur Vorbereitung der Moderne neu zu bewerten und Schnitzlers künstlerische Optionen im Licht seiner Bindung an die deutsche literarische Tradition zu analysieren. Anhand des in *Cécile* und *Effi Briest* behandelten Themas des Duells weist er eine inhaltliche Übereinstimmung mit den Werken des jungen Schnitzler nach, deren Fundament eine Reflexion beider Autoren über das destruktive Potential der sozialen Zwänge bildet. Indem Ohl die Chronologie von Schnitzlers Fontane-Lektüren rekonstruiert, weist er nicht nur dessen Autonomie gegenüber dem Urteil der zeitgenössischen Kritik nach, sondern legt vor allem auch Schnitzlers besondere Vorlieben für solche Romane offen, »in denen das Zuständige gegenüber dem Geschehen (oder der ›Entwicklung‹) Vorrang hat« (ebd., 279). Entsprechend dominieren im Erzählwerk beider Autoren zum einen die Retrospektive bzw. die Reaktionen auf Zurückliegendes und zum anderen die Figurenrede über die epischen Beschreibungsformen.

Die »Parallelität« bzw. »Gleichzeitigkeit traditioneller und modernerer Momente« in den Dichtungen Fontanes und Schnitzlers (ebd., 306) bildet den Ausgangspunkt von spezifischen Studien, in erster Linie zu den Figuren- und Handlungsentwürfen (Scheffel 2000), zum Todesmotiv (Janson 2002) und zum Konzept der Mesalliance beider Autoren im Vergleich. Letzteres stellt Wu (2005) ins Zentrum einer komparatistischen Analyse von Fontanes Romanen *Irrungen*, *Wirrungen* und *Stine* auf der einen und Schnitzlers Drama *Liebelei* sowie dessen Roman *Der Weg ins Freie* auf der anderen Seite. Dabei geht es nicht darum, den Einfluss des Realisten Fontanes auf den jüngeren Schnitzler zu zeigen, sondern vielmehr darum, dass und wie für beide das Thema der Mesalliance eine paradigmatische Bedeutung für

den unaufhaltsamen dialektischen Prozess von sozialen Grenzsetzungen und deren Überwindung erhält, und wie sich folglich in der literarischen Gestaltung dieses Themas ein gemeinsames Merkmal der Modernität manifestiert. Die symbolische Präsenz solcher Grenzen lässt sich in der Topologie und Topographie von Fontanes und Schnitzlers Werken nachweisen – beispielsweise die Spree und der Landwehrkanal in Berlin bei Fontane und die Ringstraße in Wien bei Schnitzler – und bestimmt letztlich die gesamte Textkomposition. Mit Hilfe einer Rekonstruktion der subtilen Metaphorik aus dem Bereich der Tierwelt und des Militärs, die Fontane bei der Darstellung von Verbindungen zwischen einem Adligen und einer Frau niederen Standes verwendet, deckt Wu dessen gezielte Kritik an der preußischen Klassengesellschaft auf. Während der Handlungsraum von Fontanes Figuren jedoch durch die unüberwindbaren sozialen Barrieren eingegrenzt ist, weisen sich Schnitzlers Helden hingegen dadurch aus, dass sie solche Grenzen durch ihr Handeln unweigerlich überschreiten. Gleichwohl erweisen sich auch ihre Versuche der Transgression als zum Scheitern verurteilt. Wus These zufolge dekliniert *Der Weg ins Freie* das Paradigma der Mesalliance auf einer doppelten Ebene: Neben die Mesalliance im engeren Sinne tritt nämlich die missglückte Verbindung zwischen den Juden und ihrer österreichischen Heimat. Während der Realist Fontane auch die äußere rechtsgeschichtliche Verankerung mit im Auge behält, vertieft Schnitzler das Konzept der Mesalliance in seiner sozialen wie psychologischen Valenz (Wu 2005, 201); beide Autoren verbindet überdies ihre Sensibilität gegenüber jungen Frauenfiguren niederer Herkunft. Diese Figuren, die immer wieder Opfer gewaltsamer Diskriminierungen sind, stellen sich in den Werken von Fontane und Schnitzler ihre Fähigkeit unter Beweis, sich von allen Vorurteilen zu befreien und sich so über die männlichen Protagonisten zu erheben, die einer sozialen Schicht verhaftet bleiben, welche die zwischenmenschlichen Abstände markiert, konstruiert oder bestätigt.

Literatur

- Alter, Maria P.: Ferdinand von Saars »Leutnant Burda« und A. S.s »Leutnant Gustl«. Entwurzelung und Desintegration der Persönlichkeit. In: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990*. Bd. 10: *Begegnung mit dem »Fremden«*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Identitäts- und Differenzforschung im Verhältnis von Weltliteratur und Nationalliteratur. München 1991, 133–139.
- Bahr, Hermann: *Zur Überwindung des Naturalismus*. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart u. a. 1968.
- Hodge, James L.: *The Novellen of Ferdinand von Saar. Anticipations of Twentieth Century Literary Themes and Techniques*. Pennsylvania 1961.
- Janson, Stefan: »Einsame Wege« und »weites Feld«. Zum Todesmotiv bei A. S. und Theodor Fontane. In: Gabriele Radecke (Hg.): *»Die Decadence ist da«*. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. Würzburg 2002, 95–108.
- Kindermann, Heinz (Hg.): *Briefwechsel zwischen Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach*. Wien 1957.
- Miller, Norbert: Das Bild des Juden in der österreichischen Erzählliteratur des Fin de siècle. Zu einer Motivparallele in Ferdinand von Saars Novelle »Seligmann Hirsch« und A. S.s Roman »Der Weg ins Freie«. In: Herbert A. Strauss/Christhard Hoffmann (Hg.): *Juden und Judentum in der Literatur*. München 1985, 172–210.
- Nardroff, Ernest H. von: Ferdinand von Saar's »Schloß Kostenitz«: A Prelude to S.? In: MAL 4 (1971), H. 4, 21–36.
- Necker, Moritz: Briefe von Ferdinand von Saar. In: *Österreichische Rundschau* 16 (1908), 194–207.
- Nehring, Wolfgang: Vergänglichkeit und Psychologie. Der Erzähler Ferdinand von Saar als Vorläufer S.s. In: Karl K. Polheim (Hg.): *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag*. Bonn 1985, 100–116.
- Nehring, Wolfgang: Von Saar zu S. Die Ankündigung der Moderne im 19. Jahrhundert. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 86–88 (1982–84), 351–359.
- Ohl, Hubert: Zeitgenossenschaft. A. S. und Theodor Fontane. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1991), 262–307.
- Scheffel, Michael: »Der Weg ins Freie« – Figuren der Moderne bei Theodor Fontane und A. S. In: Hanna Delf von Wolzogen/Helmuth Nürnberger (Hg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam*. Bd. 3. Würzburg 2000, 253–265.
- Specht, Richard (Hg.): *Widmungen zur Feier des siebenzigsten Geburtstages Ferdinand von Saars*. Wien 1903.
- Swales, Martin: S. als Realist. In: LuK (1982), H. 161/162, 52–61.
- Wagner, Giselheid: *Harmoniezwang und Verstörung. Voyeurismus, Weiblichkeit und Stadt bei Ferdinand von Saar*. Tübingen 2005.
- Wu, Xiaoqiao: *Mesalliancen bei Theodor Fontane und A. S. Eine Untersuchung zu Fontanes »Irrungen, Wirrungen« und »Stine« sowie S.s »Liebeleie« und »Der Weg ins Freie«*. Trier 2005.

Giovanni Tateo

2. Produktive Lektüren, produktive Rezeptionen: Der Leser Schnitzler

Bücher und Lektüren spielten in Schnitzlers Leben und Werk eine weit bedeutendere Rolle als bisher bekannt. In seinem Tagebuch hielt Schnitzler seine Lektüren fest, berichtete darüber in Briefen und in seiner Autobiographie *Jugend in Wien*, protokollierte manche Lesefrüchte und führte eine Leseliste. Seine Lektüren nutzte Schnitzler auch produktiv: Intertextuelle Bezüge in seinem Werk und die systematische Erforschung der Dialogizität seines Œuvres erhellen das Verständnis der Texte.

Forschung

Auch wenn Schnitzler bereits zu Lebzeiten mit internationalen Schriftstellern der Moderne wie Maupassant oder Čechov verglichen wurde und sich selbst zu seiner Bibliothek als eigentlichem Inspirationsraum bekannte (Viereck 1981, 23), wurden die enorme Breite und die Funktion seiner Lektüren bislang nur ansatzweise gewürdigt. So hat Schnitzler manche Texte ganz nach literarischen Vorlagen modelliert, wie etwa *Die Toten schweigen* nach Gustave Flauberts *Madame Bovary* (Surowska 1985, Aurnhammer 2013a) oder *Die kleine Komödie* nach Theodor Körners *Reise nach Schandau* (Beßlich 2003). Auch strukturelle, formale oder inhaltliche Anlehnungen an Prätexte wurden in mehreren Texten registriert. Im *Lieutenant Gustl* orientiert sich Schnitzler etwa an Édouard Dujardins *Les lauriers sont coupés* (Aurnhammer 2013a), in *Fräulein Else* vor allem an Guy de Maupassants *Yvette* (Alexander 1971 u. 1986) und in *Frau Beate und ihr Sohn* an Karin Michaelis' *Gefährlichem Alter* [*Den farlige alder*] (Fitzon 2012). Onomastische Markierungen von Prätexten beschränken sich nicht auf legendäre historische Gestalten wie Casanova oder Paracelsus (Sautermeister 2006, Scheible 2009). So verweist Schnitzlers *Anatol* auf Victorien Sardou (Urbach 2008) und Albertine in der *Traumnovelle* auf Christian Krohgs *Albertine*, Prousts *Recherche* (Scheffel, 2014), aber vor allem auf Goethes *Novelle Nicht zu weit* (Aurnhammer 2013a, 260–265).

Leseliste

Schnitzlers Leseliste, die kürzlich ediert wurde (Aurnhammer 2013b), erhellt neben seinem enor-

men Lesepensum im Allgemeinen seine Lektürevorlieben im Besonderen. Ohne Anspruch »auf Vollständigkeit [...] nur zum Gedächtnisbehelf aufnotiert« (Notiz vom 25.12.1911), erfasst das 1905 angelegte Typoskript retrospektiv die vorgängigen Lektüren und reicht in handschriftlichen Ergänzungen bis zum Jahre 1928. Die Leseliste ist grob nach Ländern, teilweise auch nach literarischen Großregionen gegliedert, die intern jeweils nach Autoren alphabetisch geordnet sind. *Deutschland*, unter dem mit Einschluss Österreichs 494 Autoren genannt sind, folgen die romanischen Literaturen mit 208 Namenseinträgen, die sich wie folgt verteilen: *Frankreich* (182), *Italien* (16) und *Spanien* (10). Unter *England* sind 51 Schriftsteller aufgeführt. Nicht so sehr ins Gewicht fallen die Literaturen der Länder, die bis zum Ersten Weltkrieg mehr oder weniger zur Donaumonarchie gehörten: *Ungarn* (10) sowie *Polen und Czechen* (9). Die unter der Rubrik *Norden* verzeichneten 57 Schriftstellernamen repräsentieren die Literaturen Dänemarks, Norwegens und Schwedens. *Russland* stellt mit 34 Namen eine beachtliche Autorengruppe. Ihr folgt die antike Literatur, die fast gleichgewichtig *Griechenland* (18) und *Rom* (19) umfasst.

Bei Autoren, deren Gesamt- oder Hauptwerk er kannte, hat Schnitzler keine Einzeltitel genannt, sondern *alles* oder *vieles* vermerkt. Solche Pauschalnennungen betreffen sehr viele der bedeutenden deutschsprachigen Dichter des 19. Jahrhunderts: u. a. Joseph von Eichendorff, Christian Dietrich Grabbe, Franz Grillparzer, Gerhart Hauptmann, Friedrich Heibel, Heinrich Heine, Gottfried Keller, Johann Nestroy, August von Platen, Ferdinand Raimund, Friedrich Rückert, Theodor Storm und Heinrich Daniel Zschokke. Undifferenziert bleiben auch die Angaben zu Lieblingsautoren Schnitzlers wie Schiller, Goethe, Shaw oder Bahr. Rechnet man die Pauschalnennungen hoch, ergibt sich somit eine deutlich höhere Zahl von Einzelwerken, als in der Leseliste angeführt sind. Zudem fehlen prominente Autoren der Klassischen Moderne, die Schnitzler nachweislich bestens kannte. Während er Peter Altenberg, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann und Felix Dörmann nennt, kommen Leopold von Andrian-Werburg, Karl Kraus, Felix Salten und – die prominenteste Fehlanzeige – Hugo von Hofmannsthal überhaupt nicht vor. Auch ist die Lyrik in der Liste deutlich unterrepräsentiert.

Insgesamt dominieren Autoren und Titel des 19. und frühen 20. Jahrhunderts: Mehr als 75% aller Autoren, die Schnitzler auf der Liste nennt, sind zu sei-

nen Lebzeiten oder später gestorben. Doch sind erwartungsgemäß alle namhaften Klassiker verzeichnet: Neben antiken Vorbildern wie Homer, Sophokles und Ovid sind die deutschen Nationaldichter Lessing, Goethe, Schiller und Kleist ebenso vertreten wie die bedeutendsten Repräsentanten der Weltliteratur, etwa Dante, Cervantes, Shakespeare und Voltaire. Sie hatte Schnitzler wohl schon als »neunjährige[r] Bub« gelesen, da er um 1870 »den größten Teil [s]eines Taschengeldes für die kleinen gelbroten Büchelchen der eben erst neugegründeten Reclam'schen Universallbibliothek« verwandte (JiW, 28).

Bedenkt man die häufigen Theater-, Oper- und Kinobesuche, die Schnitzler in seinem Tagebuch verzeichnet, und ordnet man diese Form akustisch-visueller Rezeption dem individuellen stummen Lesen oder den kollektiven Rezitationen im Freundeskreis der Jung Wiener gleich, wird klar, wie selektiv die Liste schon in ihrer Anlage ist. Um solche Lücken zu kompensieren, ließ Schnitzler im Jahre 1927 die Lektürenotate in seinen Tagebüchern exzerpieren. Diese von 1879 bis 1927 chronologisch geordnete, maschinenschriftliche Aufzeichnung *Lektüre und Bemerkungen dazu* ergänzt die Lektüreliste (Urbach 1973), auch wenn sie durch die vollständige Edition der Tagebücher und deren Register mittlerweile überholt ist. Zugleich erhellt sie kontrastiv den Nutzen der Leseliste für die weitere Forschung: Mehr als ein Fünftel der dort aufgeführten Namen und Titel sind im Tagebuch oder in der Autobiographie oder der Auswahlgabe der Briefe nicht erwähnt.

Schnitzlers reale und rekonstruierte Bibliothek

Arthur Schnitzlers Bibliothek ging nach seinem Tod im Jahre 1931 in den Besitz seines Sohnes Heinrich über, dessen Bibliothek im Jahre 1939 – nach dem sogenannten »Anschluss« Österreichs an das Deutsche Reich – durch die Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) ohne Inventarisierung konfisziert wurde. Auch wenn die Umstände der »Arisierung« von Heinrich (und Arthur) Schnitzlers Bibliothek gut erforscht sind (Adunka 2002, 106–111; Werner 2006 u. 2008), ist der Umfang des Buchbesitzes unklar: Schätzungen reichen von 6000 bis 12000 Bänden. Die 1947 rückerstatteten Bücher gingen aufgrund einer testamentarischen Verfügung Heinrich Schnitzlers bereits 1983 zum großen Teil wieder an die Nationalbibliothek zurück (6000 Bände), die nach dem Tod von Arthur Schnitzlers Schwiegertochter Lily im Jahre 2009 auch die restlichen Bücher

erhielt (8000 Exemplare); Widmungsexemplare – Texte, die Arthur Schnitzler von befreundeten Autoren dediziert werden – gelangten an das Deutsche Literaturarchiv Marbach.

Während sich die reale Bibliothek Arthur Schnitzlers kaum noch rekonstruieren lässt, dokumentiert die Leseliste im Verein mit dem Tagebuch sowie den Nachweisen in der Korrespondenz und der Autobiographie die tatsächlichen Lektüren Schnitzlers. Somit ist es möglich, Schnitzlers Bibliothek zumindest virtuell wiedererstehen zu lassen und seine »Leseleistung« – erfasst sind allerdings fast ausschließlich belletristische und philosophische Texte – umfassend zu dokumentieren. Eine auf dieser Quellenbasis erfolgte Rekonstruktion von Schnitzlers Bibliothek findet sich in Form eines Gesamtregisters im Anhang an die Edition der Leseliste (Aurnhammer 2013 b).

Schnitzlers Lesepräferenzen

Schnitzlers Lektürevorlieben decken sich durchaus mit dem Zeitgeschmack, wie er sich in den Ausleihfavoriten Wiener Leihbibliotheken spiegelt (Martino 1982). Die übermäßig starke Repräsentanz der modernen französischen Literatur entspricht den Lektürepräferenzen der Wiener Moderne (Ritter/Bukauskaitė/Heumann 2012). Die Leseliste lässt Schnitzlers großen literarischen Horizont erahnen: Er reicht von den Klassikern und großen Dichtern der Vergangenheit bis zu den Trivial- und Erfolgsschriftstellern der Gegenwart.

Schnitzlers Lieblingsautoren lassen sich, sieht man von unspezifischen Einträgen wie *vieles* bei George Bernard Shaw ab, von dem das Tagebuch 25 Titel anführt, aufgrund der Leseliste quantitativ feststellen: Die meisten Titeleinträge (24) finden sich bei Balzac. Weitere Favoriten sind Ivan Turgenew (22), Fedor Dostojewskij (19), Émile Zola (19), Guy de Maupassant (18), der im Tagebuch nur mit fünf Titeln vorkommt, und Knut Hamsun (15). Die Auswahl der deutschen Autoren ist breiter gestreut und weniger klar konturiert. Unter den Schriftstellern, die mit Einzeltiteln genannt sind, ragen Berthold Auerbach (16) und Theodor Fontane (14) heraus. An zweiter Stelle rangiert Aloisia Kirschner (11), die unter dem Pseudonym »Ossip Schubin« zahlreiche Erzählungen und Romane verfasste und um die Jahrhundertwende zu den beliebtesten Autoren zählte. Quantitativ zu Schnitzlers Lieblingsautoren (jeweils zehn Titelnennungen) gehören neben Max Burckhard, Ende der 1890er Jahre Direktor des

Burgtheaters, der Dramaturg Herbert Eulenberg und der westfälische Schriftsteller Levin Schücking. Mit Heinrich Mann scheint zahlenmäßig Hans von Hopfen zu konkurrieren, doch die neun Titel, die bei beiden zu Buche stehen, werden insofern relativiert, als das Tagebuch 26 Titel Heinrich Manns aufführt. Erstaunlicherweise finden sich Anton Čechov, den Schnitzler außerordentlich schätzte, mit lediglich elf Titelnennungen sowie Catulle Mendès nicht in der absoluten Spitzengruppe.

Die geschmacksgeschichtliche Aussagekraft der Leseliste ist gerade hinsichtlich der zeitgenössischen Literatur eingeschränkt, da Schnitzler in der Liste einige prominente zeitgenössische Texte aussparte, obwohl er sie nachweislich kannte. Solche Fehlanzeigen häufen sich besonders in der Spätzeit, als Schnitzler seine Lektüren zunehmend weniger regelmäßig notierte. Auf der Leseliste taucht etwa James Joyce' *Ulysses* nicht auf, während Schnitzler im Tagebuch 1927/28 seine Lektüre protokolliert und als das »ungeheure Missverständnis eines bewunderungswürdigen Talents« abwertet (Tb, 19.1.1928). Ähnliches gilt für Marcel Proust, der mit dem zweiten Band seiner *Recherche du temps perdu, À l'ombre de jeunes filles en fleurs*, im Jahre 1919 den Prix Goncourt gewonnen hatte und den Schnitzler wohl durch die Vermittlung des mit ihm befreundeten Übersetzers Hans Jacob 1924 las (ebd., 24.4.1924, 1.6.1924, 14.6.1924 und 27.6.1924).

Schnitzlers Lesegewohnheiten und Inszenierungen als Leser

Über Arthur Schnitzlers Lesegewohnheiten und Lektüertechniken sind wir durch das Tagebuch, die Autobiographie, die Briefe und einige Interviews recht gut informiert. Sie dokumentieren eindrücklich, welch leidenschaftlicher Leser Schnitzler war (Kucher 2012).

Typisch für Schnitzler ist die Parallellektüre, bezeugt etwa durch retrospektive Tagebucheinträge, die mehrere gleichzeitige Lektüren resümieren. Auch die iterative Lektüre ist für den Leser Schnitzler charakteristisch. Einige Titel wie Flauberts *Madame Bovary* (Tb, 14.5.1880; an G. Schwarzkopf, 29.9.1899; Br I, 299–302) las Schnitzler mehrfach. Wiederholt rezipierte Schnitzler auch Texte Goethes, sowohl lesend wie durch Theaterbesuche. So las Schnitzler 1896 *Dichtung und Wahrheit* und fragt sich bei der Relektüre 1908 selbst im Tagebuch, ob »zum 3. oder 4.? Mal« (Tb, 30.6.1908); als er 1914 sowie 1919 *Dichtung und Wahrheit* erneut liest, mut-

maßt er allerdings wieder jeweils »zum 3. Mal« (ebd., 18.7.1914 und 31.10.1919), bevor er Goethes Autobiographie 1920 ein letztes Mal »zu Ende« liest (ebd., 1.7.1920).

Auch wenn Schnitzler gerne im Garten oder im Zug während seiner zahlreichen Bahnreisen las, bevorzugte er die Bibliothek und sein Arbeitszimmer für seine Lektüren. Als Leser in seiner Bibliothek inszenieren ihn mehrere Aufnahmen der Berliner Photographin Aura Hertwig (Tb, 9.3.1903, 16.2.1904, 25.11.1905, 19.3.1906; vgl. Aurnhammer 2013 b). Ihr Foto aus dem Jahr 1906 (Tb, 19.3.1906) präsentiert den Dichter in einem Ledersessel sitzend, mit einem offenen Buch oder gebundenen Manuskript im Schoß und einem Papiermesser in der geschlossenen rechten Hand; eine Bücherwand im Hintergrund zeigt, dass der Dichter auch Leser ist. Von dieser Aufnahme, die Schreiben und Lesen augenfällig kombiniert, ließ Schnitzler Ansichtskarten drucken (ÖNB, Lichtbildarchiv Austria, Pf 4719:C [1]).

Literatur

- Adunka, Evelyn: *Der Raub der Bücher. Plünderung in der NS-Zeit und Restitution nach 1945*. Wien 2002.
- Alexander, Theodor W./Alexander, Beatrice W.: Maupassant's *Yvette* and S.'s *Fräulein Else*. In: MAL 4 (1971), H. 3, 44–55.
- Alexander, Theodor W.: A Possible Model for S.'s *Fräulein Else*. In: MAL 19 (1986), H. 3/4, 49–61.
- Aurnhammer, Achim: *A. S.s intertextuelles Erzählen*. Berlin/Boston 2013 a.
- Aurnhammer, Achim: *A. S.s Lektüren. Leseliste und virtuelle Bibliothek*. Würzburg 2013 b.
- Beßlich, Barbara: Intertextueller Mummenschanz. A. S.s Briefeferzählung *Die kleine Komödie* (1895). In: *Wirkendes Wort* 53 (2003), 223–240.
- Fitzon, Thorsten: Schwellenjahre – Zeitreflexion im Altersnarrativ. A. S.s Erzählung *Frau Beate und ihr Sohn*. In: Thorsten Fitzon u. a. (Hg.): *Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte*. Berlin/New York 2012, 405–432.
- Kucher, Primus-Heinz: Der Autor als Leser, der Autor im Literatursystem seiner Zeit. A. S.s Tagebuchkommentare zu Lektüren und zum literarischen Leben der 1920er Jahre. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 24 (2012), 67–95.
- Martino, Alberto: Lektüre in Wien um die Jahrhundertwende (1889–1914). In: Reinhard Wittmann/Bertold Hack (Hg.): *Buchhandel und Literatur*. Wiesbaden 1982, 314–394.
- Ritter, Ellen/Bukauskaitė, Dalia/Heumann, Konrad (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Bibliothek*. Frankfurt a. M. 2012.
- Sautermeister, Gert: Glanz und Elend eines Mythos. Zur Ästhetik und Intertextualität von A. S.s *Casanovas Heim-*

- fahrt. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 50 (2006), 145–174.
- Scheffel, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Halt – A.S.s *Traumnovelle* als Parallellaktion zu Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*? In: Matei Chihaia/Ursula Hennigfeld (Hg.): *Marcel Proust – Gattungsgrenzen und Epochenschwelle*. München 2014, 141–158.
- Scheible, Hartmut: »Sublata lucerna nullum discrimen inter feminas?« Individualität und Identität in A. S.s Komödie *Die Schwestern oder Casanova in Spa*. In: Hartmut Scheible: *Giacomo Casanova. Ein Venezianer in Europa*. Würzburg 2009, 173–192.
- Surowska, Barbara: Flaubertsche Motive in S.s Novelle »Die Toten schweigen«. In: *Orbis Litterarum* 40 (1985), 373–379.
- Surowska, Barbara: *Die Bewußtseinsstromtechnik im Erzählwerk A. S.s*. Warschau 1990.
- Urbach, Reinhard: A. S. Notizen zu Lektüre und Theaterbesuchen (1879–1927). In: *MAL* 6 (1973), H. 3/4, 7–39.
- Viereck, George S.: Die Welt A. S.s (Interview). In: Peter M. Braunwarth u. a. (Hg.): *A. S. (1862–1931). Materialien zur Ausstellung der Wiener Festwochen 1981*. Wien 1981, 19–23.
- Werner, Margot: Die Enteignung der Bibliothek A. S.s. In: Verena Pawlowsky/Harald Wendelin (Hg.): *Raub und Rückgabe. Österreich von 1938 bis heute*. Bd. 3: *Enteignete Kunst*. Wien 2006, 158–176.
- Werner, Margot: Die Bibliothek A. S. Eine Enteignung. In: Inka Bertz/Michael Dormmann (Hg.): *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*. Göttingen 2008, 202–208.

Achim Aurnhammer

3. Intendanten, Verleger, Autorenkollegen

Zumindest ebenso maßgeblich wie Wiener Freunde und Kollegen waren für Schnitzler Personen des literarischen und kulturellen Lebens in Berlin. Es wurde immer wieder argumentiert, dass Schnitzlers literarische Position, die dem Naturalismus, zumindest bis zur Jahrhundertwende, weit näher war, als jene des sogenannten Jung Wien, mit dieser Berliner Achse zusammenhing (vgl. Sprengel 1993); der übergreifende Kontext, die Unterschiede zwischen Berliner und Wiener Moderne, erscheinen dann als Ausdifferenzierung verschiedener Positionen im deutschsprachigen literarischen Feld, zwischen denen sich Schnitzler bewegt (vgl. dazu Sprengel/Streim 1998). In der Folge werden die wichtigsten der zahlreichen Kontakte behandelt, die Schnitzler zur deutschen Hauptstadt unterhielt, die ihn prägten und denen er einen großen Teil seiner Wirkung verdankte. Darüber hinaus werden auch einige an anderen Orten angesiedelte, für Schnitzler wichtige Persönlichkeiten berücksichtigt.

Otto Brahm, der deutsche ›Ibsen-Apostel‹

Otto Brahm, der Geburtshelfer des Naturalismus auf den Berliner Bühnen, trug zunächst mit zahlreichen Kritiken insbesondere in der *Vossischen Zeitung* und der *Nation* und dann mit Inszenierungen im Deutschen Theater (ab 1894) und Lessing-Theater (ab 1905) zur Durchsetzung Ibsens, Gerhart Hauptmanns und Schnitzlers bei. Diese drei Namen stehen für eine realistisch-naturalistische, sozialkritische und mitunter auch tendenziöse Dramatik. Schnitzler wurde durch die intensive Zusammenarbeit mit Brahm zweifellos in diese Richtung geführt. Angesichts des berühmten, aus dreizehn Stücken bestehenden Brahmschen Ibsen-Zyklus, der 1909 in Wien gastierte, schwang sich Schnitzler zu geradezu hymnischem Lob auf, das wohl in erster Linie dem Regisseur, aber auch den Stücken selbst und ihrem Stil galt. In einem Brief an Brahm schrieb er am 16. Juni 1909: »Wir sind Ihnen einige schöne und hohe Stunden schuldig geworden (wie kann man sie bezahlen?), und es läßt sich wohl sagen, Ihr Theater ist das einzige heute, von dem Fäden sich zum Herzen der Welt spinnen. Es muß kein übles Gefühl sein, so einen Ibsen-Zyklus gemacht zu haben (sowohl für Ibsen als für Brahm. Freuen Sie sich des vollendeten Werkes länger als der andere!)« (Brahm-Bw, 274).

Nicht nur die Stückauswahl, auch der an Brahms Theatern gepflegte naturalistische Inszenierungsstil übte einen starken Einfluss auf Schnitzler aus. Beispiele dafür, wie seine Texte im Verlauf der Produktion in den Stil naturalistischer Wirklichkeitsillusion à la Sudermann transformiert wurden, sind *Freiwild* und der Einakterzyklus *Lebendige Stunden*, wobei besonders bei dem Einakter *Die Frau mit dem Dolche* erhebliche Diskrepanzen zwischen Text bzw. Idee des Stücks und Aufführung auftraten (vgl. Sprengel 1993).

Brahm machte Schnitzler berühmt, führte er doch in den 17 Jahren der Zusammenarbeit fast alle neuen Stücke (zehn abendfüllende Dramen und zwölf Einakter) auf oder vermittelte sie an seine Nachfolger als Theaterleiter; auch beriet er Schnitzler stets kompetent und geduldig bezüglich allfälliger Verbesserung der Bühnentauglichkeit seiner Stücke. Dass es bei den Diskussionen über Änderungen auch Unmut auf beiden Seiten gab, war unvermeidlich. Wagner bringt die Intensität der Beziehung auf den Punkt: »Für die Jahre von 1896 bis 1912, von der Berliner Erstaufführung der *Liebelei* im Deutschen Theater bis zu Brahms Tod, kann der Einfluß dieses Mannes auf Schnitzler und sein Werk gar nicht überschätzt werden« (Reinhardt-Bw, 14). Wie sehr Schnitzler mit Brahm verbunden war, den er zum ersten Mal im Januar 1896 und danach regelmäßig bei den Proben und Aufführungen seiner Stücke in Berlin und andererseits bei Brahms Wien-Besuchen oder am Semmering traf, zeigt sich daran, dass er in den 19 Jahren nach Brahms Tod nur noch fünf Stücke und drei Einakter produzierte.

Max Reinhardt: Eine nicht realisierte Regie-Alternative

Arbeitete Schnitzler also fast ausschließlich mit Brahm zusammen, so stellte Max Reinhardt, der zunächst in Brahms Ensemble im Deutschen Theater spielte, ehe er sich selbständig machte und sich auf das Inszenieren verlegte, eine ständig lockende Alternative dar. Reinhardt pflegte einen gänzlich anderen Stil, der Regieeinfälle – oft auf Kosten des Autors und seines Stücks – in den Mittelpunkt rückte. Nicht zuletzt beeindruckten Schnitzler auch immer wieder die für Reinhardt arbeitenden brillanten Schauspieler (u. a. Tilla Durieux, Agnes Sorma, Albert Bassermann, Alexander Moissi), denen er im Geiste so manche seiner Rollen zuordnete. Aber fast sämtliche Anläufe zur Zusammenarbeit verliefen im Sand. Reinhardt versuchte zwar wiederholt Stücke von

Schnitzler zu bekommen, die Aufführungspläne scheiterten aber an dem organisatorischen Chaos, das an Reinhardts Theater herrschte, an der »unter uns, geradezu märchenhafte[n] Nachlässigkeit der Leute im Beantworten von Fragen u. a.«, wie Schnitzler Brahm berichtete (14.9.1905; Brahm-Bw, 198). Umgekehrt benützte Schnitzler Reinhardts Angebote, um auf Brahm Druck bezüglich Tantiemen und Aufführungsterminen auszuüben. So schlug er Brahm, als 1905 die Inszenierungen von *Zwischen-spiel* und *Ruf des Lebens* anstanden, eine Aufteilung der Komödien an Brahm und der ernstesten Dramen an Reinhardt vor. Brahm reagierte prompt (1.9.1905; ebd., 191 f.) und sehr gereizt, wobei die Eifersucht auf Reinhardt sogar den Stil beeinträchtigte: »Mir kommt es darauf an, beide Stücke zu haben und Sie, der unser Hausfreund und seit so vielen Jahren gewesen ist – wie er überhaupt hausfreundlich-theatralisch tätig war (schönes Deutsch!) – Sie nicht mit einem neuen Hauptwerk woanders gastieren zu sehen« (ebd., 191).

Um Schnitzler nicht zu verlieren, erhöhte Brahm zweimal sein Tantiemenangebot, was den Autor nicht überzeugte; einmal mehr kam Brahm aber der nonchalante, für Schnitzler beleidigende Stil Reinhardts und seines Dramaturgenteam zu Hilfe, so dass letztlich auch der *Ruf des Lebens* in Brahms Theater landete. Nach weiteren vergeblichen Anläufen schrieb Schnitzler am 24. Dezember 1909 einen überaus ausführlichen »Abrechnungs«-Brief, in dem er alle über die Jahre vorgekommenen Fehler und Versäumnisse auf Reinhardts Seite aufzählte, zugleich aber auch sein Bedauern über das Scheitern der Zusammenarbeit zweier Personen ausdrückte, die einander im Grunde doch künstlerisch schätzten.

Die Burgtheater-Direktoren

In Wien hatte Schnitzler zunächst Glück mit Max Burckhard, der von 1890 bis 1898 als Direktor des Burgtheaters fungierte, das Haus für die Moderne öffnete und vor Skandalen nicht zurückschreckte; insbesondere nahm er Hauptmann, Ibsen, Sudermann, Hofmannsthal, Bahr und nicht zuletzt Schnitzler in den Spielplan auf. Burckhard wohnte im selben Haus wie Schnitzler, was der Rolle, die der junge Autor am Burgtheater spielen konnte, sicher nicht abträglich war. Unter seiner Direktion hielt Schnitzler 1895 mit *Liebelei* Einzug im Burgtheater.

Im Gegensatz zu Burckhard agierte sein Nachfolger Paul Schlenther, der dem Burgtheater von 1898

bis 1910 vorstand, allzu kompromissbereit gegenüber den Geldgebern bei Hof und dem konservativen Publikum. Obwohl eng befreundet mit Brahm und mit ihm zusammen Wegbereiter für Ibsen in Berlin, verließ ihn in Wien der Mut zum Risiko. Daher konnte Schnitzler von Schlenthers früher Sympathie für den Naturalismus nicht profitieren; unter seinem Direktorium ist mit Ausnahme von *Vermächtnis* und *Zwischenspiel* kein neues Stück Schnitzlers aufgeführt worden. Zum offenen Bruch zwischen Autor und Direktor kam es, als Schlenther sich trotz früherer Zusagen im letzten Moment weigerte, den *Schleier der Beatrice* aufzuführen. Schnitzler und einige Unterstützer gingen daraufhin an die Öffentlichkeit, prangerten dieses Vorgehen an und klagten das Recht des Autors auf klare Zu- oder Absagen ein. Damit war Schnitzlers Burgtheaterkarriere unter Schlenther klarerweise beendet. Zugunsten des Direktors ist allerdings daran zu erinnern, dass das Burgtheater als Hoftheater unter stärkerem Zensurdruck stand als andere Wiener Theater und sich immer wieder Angehörige des Hofes in die Spielplangestaltung einschalteten. So wurde Schnitzlers Revolutionsdrama *Der grüne Kakadu* dem Vernehmen nach auf Betreiben einer Erzherzogin vom Spielplan abgesetzt (Brahm-Bw, 40, Anm. 64).

Alfred Freiherr von Berger, Burgtheaterdirektor von 1910 bis 1912, war Schnitzler im Gegensatz zu Schlenther wiederum äußerst wohlgesonnen. Er nahm sofort nach seinem Amtsantritt *Liebelei* wieder auf und bald darauf *Das weite Land* und den ausstattungsmäßig aufwendigen *Jungen Medardus* ohne Zögern an.

Samuel Fischer und die Etablierung im literarischen Feld

Wenn man sich Schnitzlers Prosaproduktion zuwendet, so ist zunächst festzuhalten, dass er wie alle jungen Autoren anfänglich Schwierigkeiten hatte, seine Texte bei Verlagen und Zeitschriften unterzubringen. Ab den späten 1880er Jahren brachte er kleinere Beiträge (Gedichte, Novellen, Rezensionen) in Zeitschriften wie *Deutsche Wochenschrift*, *An der Schönen Blauen Donau*, *Moderne Rundschau* und *Frankfurter Zeitung* unter. Mit Verlagen (u.a. Reclam, Pierson und Fischer) ins Geschäft zu kommen, gelang ihm vorerst nicht. Aus dieser prekären Situation erlöste ihn Samuel Fischer, als er 1892 die Novelle *Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes* in seiner Hauszeitschrift, der *Neuen Deutschen Rundschau*, veröffentlichte, zwei Jahre später die Novelle *Sterben*

als Buch herausbrachte und 1895 einen Generalvertrag mit Schnitzler abschloss, der vorsah, in Zukunft seine sämtlichen Werke zu verlegen (die Bühnenwerke übernahm er erst später und mit einigen Ausnahmen wie dem *Reigen*). Hier ist weniger die Beziehung Autor – Verleger von Interesse, die unter anderem Diskussionen über formale und inhaltliche Fragen der Werke einschloss (vgl. dazu Mendelssohn 1985), sondern vor allem die Aufnahme in den illustren Kreis der Autoren der Moderne, die Fischer in seinem Haus versammelte. Sie verschaffte Schnitzler, neben ausgezeichneten Honoraren, früh Beachtung »in jenen Kreisen, die den Ton angeben« (an Arthur Schnitzler, 15.6.1895; Fischer-Bw, 55), und damit einen Platz innerhalb der etablierten Moderne im literarischen Feld. Im Unterschied zum Inselverlag, den etwa Hofmannsthal vorzog, stand Fischer für die naturalistisch ausgerichtete Moderne und damit für deren Berliner Variante, an die Schnitzler durch Brahm und Fischer zu einem gewissen Grad angeschlossen wurde.

Schnitzlers Verhältnis zu Ibsen und Hauptmann

Von den Autoren, die Schnitzler besonders beschäftigten, ist zunächst Ibsen zu nennen. In Wien war Ibsen umstritten; wann immer sein Name auftauchte, ertönte auch der Ruf nach Zensur. Dennoch oder gerade deshalb gab er auch der Wiener Moderne wichtige Impulse. Schnitzler hat ab 1890 mindestens 51 Aufführungen von Ibsens Stücken besucht und, wie die Tagebücher belegen, sich lebenslang mit ihnen beschäftigt. Schnitzler besuchte den berühmt-berüchtigten Autor 1896 in Christiania, nicht zuletzt weil er angeboten hatte, *Liebelei* in seiner Heimatstadt auf die Bühne bringen zu helfen.

Über die Wertschätzung Schnitzlers für Ibsen gibt es keinen Zweifel, die häufigen Vergleiche und Hinweise auf Einflüsse versuchte er aber stets zu relativieren. So wies er z. B. darauf hin, dass er bereits im Winter 1885/86, als in Wien noch kaum jemand Ibsen kannte, in seiner Novelle *Die Belastung* mit Fragen der Vererbung ein typisch »Ibsensches« Motiv verwendet habe (JiW, 213f.). Ein andermal betonte Schnitzler, dass Ibsen seine Figuren als Sprachrohr für persönliche Meinungen einsetze, er selbst seinen Charakteren dagegen freien Lauf für individuelle Entwicklungen lasse. Tatsächlich sind Ibsens Figuren leichter berechenbar, folgen ihren Maximen und dem ihnen vorgezeichneten Weg; auch verwendet Ibsen stärkere Antagonismen, viele seiner Protagonisten befinden sich zu einem höheren Grad im Be-

sitz von Wahrheit und Moral als Schnitzlers ambivalente Figuren (vgl. Berlin 1982, 390–393). Es ist offensichtlich, dass Schnitzler für seine naturalistische Phase, also bis ca. 1900, viel bei Ibsen gelernt hat und z. B. gelegentlich die Form des analytischen Dramas übernimmt. Wie so oft lässt sich manches anführen, um Einflüsse plausibel zu machen, »beweisen« lassen sie sich nicht. Man kann wohl mit Jeffrey B. Berlin resümieren, dass die beiden Autoren zwar zahlreiche verwandte Themen und Ideen behandeln, diese aber nicht immer direkt übernommen wurden, sondern gewissermaßen in der Luft lagen.

Mit Gerhart Hauptmann, der Leitfigur des deutschen Naturalismus, kam Schnitzler über Brahm und Fischer in Berührung, persönliche Treffen blieben aber selten. Bei aller Bewunderung empfand Schnitzler hier offenbar auch Neid, weil Hauptmann aus seiner Sicht mit schwächeren Werken ein Ausmaß an Anerkennung erfuhr, das ihm selbst versagt blieb.

Wertschätzung hielt sich die Waage mit Distanz, wie die ohne Begeisterung erledigte, sich wie eine Pflichtübung lesende Würdigung zu Hauptmanns 60. Geburtstag belegt (17.3.1922; Br II, 271–273).

Die Brüder Mann

Ähnliches trifft für Thomas Mann zu. Die beiden Autoren trafen einander relativ häufig, als Mann nach dem Ersten Weltkrieg zu Vorträgen nach Wien reiste. Thomas Mann lobte Schnitzler wiederholt, hob einmal den »erotischen Ernst« bei Schnitzler hervor, den Friedrich Hofreiter in *Das weite Land* repräsentiere, und adelte damit gewissermaßen die häufig als Frivolität getadelte allgegenwärtige Erotik als ernstzunehmende, den Menschen bestimmende Energie. 1911, als er diese Formulierung gebrauchte, beschäftigte sich Mann im *Tod in Venedig* mit ähnlichen Themen (vgl. Krotkoff 1974, 8–10 u. 16). In den Briefen der beiden tauchen auch immer wieder politische Fragen auf. Den *Betrachtungen eines Unpolitischen* stimmte Schnitzler höflich zu, erlaubte sich jedoch die Frage, ob man die Demokratie als ideale Staatsform absolut setzen könne. Schnitzler war Patriotismus zwar nicht fremd, gerade zur Zeit des Ersten Weltkriegs aber suspekt. Deshalb hüllte er sich über die patriotischen Herzensergießungen in den *Betrachtungen* in vornehmes Schweigen.

Kompliziert wurde die Beziehung zu Thomas Mann dadurch, dass Schnitzler sich in herzlicher Freundschaft dessen Bruder Heinrich verbunden fühlte, den er z. B. 1912, während eines Besuchs in

München, fast täglich traf. Dass mit dem Zivilisationsliteraten, den Thomas Mann in seinen *Betrachtungen* heftig angriff, Heinrich gemeint war, der sich dadurch schwer getroffen fühlen würde, durchschaute Schnitzler sofort (vgl. Tb, 6.9.1918). Da er aber auch Heinrichs These vom »Engpaß«, aus dem nur radikale Lösungen führten, nicht zustimmen konnte, fungierte er in dem Bruderzwist »als ein platonischer, zum Schweigen verurteilter Mittelsmann«, wie er am 28. Dezember 1922 an Heinrich Mann schrieb (Br II, 297).

Was Heinrich Manns Werke betrifft, war Schnitzler skeptisch gegenüber der politischen Stoßrichtung und Einseitigkeit der Satire im *Untertan*, der seinem Empfinden nach geradezu Hass verströmte. Gegenüber dem Verfasser vertrat er in diesem Fall paradoxerweise, aber in Einklang mit der Position des Mittelmannes, die ideologischen Positionen Thomas Manns in den *Betrachtungen*. In einem Brief an Heinrich Mann verkleidete Schnitzler seine Kritik an der Tendenz des *Untertan* in einen Scherz: »Wenn der liebe Gott nur halb so gerecht ist als der Präsident Wilson zu sein es sich einbildet, so muß er dafür sorgen, daß auch in den übrigen Ländern, vor allem in Frankreich, Dichter von Ihrem Genie auferstehen, die allein fähig wären die große Angelegenheit der Menschheit künstlerisch wieder ins Gleichgewicht zu bringen« (3.1.1919; Br II, 169). Auch an den *Armen* störte Schnitzler die Tendenz und die Verzerrung von Tatsachen ins Karikaturistische (vgl. 3.10.1917; ebd., 147–149). Nichtsdestotrotz setzte er sich immer wieder für Stücke des Freundes am Burgtheater ein, wenn auch mit wenig Erfolg. Umgekehrt kritisierte Mann postum Schnitzlers Desinteresse an Politik und seinen bedingungslosen Glauben an die Monarchie (vgl. Mann 1976, 222–230).

Als Erzähler konnten Schnitzler nach seiner (Selbst-)Einschätzung neben Jakob Wassermann nur die Brüder Mann das Wasser reichen, insbesondere hebt er die *Buddenbrooks* und die *Göttinnen* hervor (Tb, 6.1.1906 u. 12.1.1907). *Königliche Hoheit* repräsentiert für ihn die »real-humoristische« Weltbetrachtung, *Professor Unrat* die »grotesk-humoristische« (ebd., 22.10.1909). Auch vom *Zauberberg* ist er begeistert und schätzt Thomas Mann als den einzigen lebenden Humoristen ein, die anderen seien nur »Witzbolde, Groteskisten, Ironiker« (ebd., 4.12.1924, u. an Heinrich Schnitzler, 4.12.1924; Br II, 374).

Jakob Wassermann, Franz Kafka

Jakob Wassermann war 1898 nach Wien übersiedelt und von Schnitzler unter seine Fittiche genommen worden, woraus sich eine lebenslange Freundschaft entwickelte. Schnitzler verteidigte Wassermann gegen Angriffe, z. B. jene von Richard von Schaukal. Dieser hatte Wassermanns Roman *Die Geschichte der jungen Renate Fuchs* (1900) – und das »Judentum in der Literatur« insgesamt – wegen unnatürlicher und gekünstelter Ausdrucksweise und Mangel an Gehalt attackiert (Schaukal-Bw, 22 f.). Schnitzler dagegen befand, dass Wassermann »die Vorstufe zu dem großen Roman, zu dem ganz großen, der für unsere Zeit in Deutschland noch nicht geschrieben ist«, gelungen sei (zit. in ebd., 16). Auch Georg Brandes gegenüber versuchte Schnitzler Wassermann als »Mensch, der den deutschen Roman vom Anfang des nächsten Jahrhunderts schreiben wird«, einzuführen (12.1.1899; Brandes-Bw, 72). Diese Bemühungen blieben allerdings ohne Erfolg, Brandes äußerte sich sehr kühl über *Renate Fuchs* und fand vor allem die Grundidee, das Nachtwandeln der Hauptfigur, zu sehr an den Haaren herbeigezogen.

Aus Schnitzlers Verhältnis zu anderen Autoren geht hervor, dass er sich mit Repräsentanten des literarischen Mainstream, den Arrivierten und Anerkannten identifizierte. Wenig Verständnis brachte er für Avantgardisten und am Rand des literarischen Feldes positionierte Außenseiter auf. Am 21. August 1928 vermerkt er in einem Brief an Clara Katharina Pollaczek die Lektüre von Kafkas *Schloss*, sie ist ihm aber keine Silbe des Kommentars wert (21.8.1928; Br II, 566). Umgekehrt wurde er auch von den Außenseitern kritisiert. So äußert sich Franz Kafka in einem Brief an Felice Bauer vom 15. Februar 1913 sehr negativ über Schnitzler, der für ihn einfach »schlechte Literatur« schreibt. Die frühen Werke (*Anatol*, *Reigen*, *Lieutenant Gustl*) seien noch akzeptabel gewesen, aber dann hätten sich eine »falsche Verträumtheit« und eine störende »Weichmütigkeit« breit gemacht (Kafka 1967, 299). Wie Eduard Goldstücker betont, ist Kafka hier nicht beim Wort zu nehmen, sondern er möchte seine Geliebte mit seinen literarischen Wertmaßstäben vertraut machen. Auch scheint er seine eigene Problematik auf Schnitzler zu projizieren, der seines Erachtens nach Kritik an der traditionellen »Vater-Welt« zu dieser zurückgekehrt sei (Goldstücker 1985, 124). Hinzuzufügen wäre, dass Kafka hier auf bereits zu Stereotypen erstarrte Formulierungen der Schnitzler-Kritik zurückgreift.

Kritikerfreunde und -feinde: Georg Brandes, Karl Kraus, Paul Goldman

Was nun die literarische Kritik betrifft, so verband Schnitzler eine über dreißig Jahre anhaltende Freundschaft mit Georg Brandes. Nachdem er ihm zuvor den *Anatol* und *Das Märchen* geschickt hatte, traf Schnitzler Brandes 1896 zum ersten Mal persönlich. Dieser favorisierte historisch »wahre« und politisch für Fortschritt und Liberalismus engagierte Literatur im Sinne des Naturalismus. Diese Einstellung hinderte ihn z. B., Verständnis für *Der grüne Kakadu* aufzubringen. Die Idee, dass sich Aristokraten in eine Spelunke begeben, um sich von Schauspielern revolutionäre Szenen vorspielen zu lassen, erschien ihm allzu sonderbar: »Es ist so verdammt künstlich, so »ausklamüstirt« wie die Norddeutschen sagen« (an Arthur Schnitzler, 10.3.1899; Brandes-Bw, 74). Ähnlich verglich er den *Weg ins Freie* mit der Lebenswirklichkeit in Österreich bzw. Wien zu dieser Zeit und meldete Zweifel am Realitätsgehalt des Romans an; noch mehr störte ihn aber der Umstand, dass der Roman aus zwei nicht notwendigerweise zusammenhängenden Teilen bzw. Themen zusammengesetzt sei, nämlich der Lage der jüdischen Bevölkerung in antisemitischer Umgebung und dem Verhältnis Wergenthins zu seiner Geliebten (Ende Juni 1908; ebd., 95). In *Professor Bernhardt* wiederum störte ihn die These, dass jemand, der sich nicht zum Märtyrer berufen fühlte, davon befreit sein sollte, für seine Überzeugung einzutreten: »Wir lassen ja alle ohne Protest das meiste hingehen, weil das Protestieren doch nichts nützt; aber Sie sollten nicht unsere Handlungskraft durch Entmuthigung lähmen« (4.12.1915; ebd., 115). Mit Ausnahme solcher gelegentlicher Unzufriedenheit verfolgte Brandes Schnitzlers Werk aber mit gleichbleibender Sympathie.

Gewissermaßen am anderen Ende der Sympathie-Skala ist Karl Kraus anzusiedeln. Die bekannteste seiner Attacken auf Schnitzler enthält wohl der Aufsatz *Die demolirte Litteratur*. Schnitzler wird dort unter anderem Seichtigkeit, Leere und »ruhige Bescheidenheit des Grössenwahns« bescheinigt (Kraus 1896/97, 70). Permanent enthielt auch die *Fackel* Seitenhiebe auf Schnitzler. Der Angegriffene erscheint dort als Repräsentant des satten literarischen Establishments, der sich zu sehr im Einverständnis mit den Zeitumständen und dem durchschnittlichen Publikum weiß. Kraus ordnete Schnitzler den »kunstgewerblichen Talenten« zu (Kraus 1958, 353) und nannte ihn einen »Zeitdichter«, der längst davon abgegangen sei, als »Dichter gegen die Zeit« auf-

zutreten (ebd., 161). Wie das zu verstehen ist, lässt sich am Beispiel von Kraus' Position in den Auseinandersetzungen um den *Reigen* illustrieren. Kraus kritisiert sowohl die sittlich erregten Moralisten, die den *Reigen* wegen seiner Immoralität verurteilten, wie auch die Befürworter à la Hermann Bahr, die ihn einem breiten Publikum aufdrängen wollten. Schnitzler hätte seines Erachtens die Konfrontation des großen Publikums mit seinem Stück auf dem Weg der Publikation verhindern müssen. Was die späteren Aufführungen des Stücks betrifft, wiederholt Kraus seine Kritik, dass sie nämlich Zensoren auf den Plan riefen und gleichzeitig der »Befriedigung einer [...] Schweineherde« dienten, der Unterhaltung von Voyeuren, die nicht das Theater, sondern besser ein Nachtlokal besuchen sollten (Kraus 1921, 72). Dem Verfasser wirft er vor, dass er die »beiderseitige Erhitzung einander würdiger Parteien nicht nur ermöglicht und toleriert hat, sondern von der höhern Warte eines Logenplatzes« überblickt (Kraus 1922, 91 f.). Insofern gibt Kraus, wenn er auch ihre Motive nicht teilt, den Zensoren in der Sache recht: Der Dichter sollte die Publikumsreaktionen vorhersehen und sein Verhalten daran bemessen (vgl. dazu Wagenknecht 1985).

In einem Akt der psychischen Hygiene notiert Schnitzler am 25. Juni 1912 alles, was ihm zu Kraus einfällt. Im Kern findet er an Motiven für seine Angriffe nur Eitelkeit, Rachsucht und Niedrigkeit (vgl. AB, 476). Auch wenn er selten öffentlich replizierte, trafen ihn solche Angriffe sehr: »Im ganzen freun mich 100 lobende Artikel nicht so als es mich ärgert, wenn ich z. B. höre, dass mich der kleine Kraus talentlos nennt« (Tb, 20.12.1896).

Dass Freunde nicht immer freundliche Kritiker sein müssen, beweist das Beispiel Paul Goldmanns. Auch widerlegt er das Kraussche Standardargument, Schnitzler verdanke seinen Ruhm nur degoutanter Netzwerkerei. Der Journalist und Redakteur der Zeitschrift *An der Schönen Blauen Donau*, der später Berliner Korrespondent der *Frankfurter Zeitung* und der *Neuen Freien Presse* wurde, erwarb Verdienste durch frühe Abdrucke von Werken der Autoren von Jung Wien, als diese mangels Bekanntheit noch kaum Chancen hatten, in andere Publikationsorgane aufgenommen zu werden. Er kann auch als Schnitzlers Entdecker gelten, verfolgte den bald eng befreundeten Autor allerdings später mit ungewöhnlich beißender und zum Teil auch unverständiger Kritik. Goldmann bekämpfte den Naturalismus auf allen Linien, von Schnitzler erhoffte er sich »das große dramatische Werk [...], das Du allein leisten

kannst von allen deutschen Schriftstellern Deiner Generation«, wozu das Schwelgen in immer neuen »Spezialfällen der Liebe« aber nicht so recht passen wollte (Goldmann an Schnitzler, 25.1.1902; zit. n. Brandes-Bw, 49 f.). Als Beispiel soll der 1904 von Brahm im Berliner Lessingtheater aufgeführte *Ruf des Lebens* dienen. Goldmann berichtet von einem Misserfolg, der zum größeren Teil zu Lasten des Autors gehe, weil er die Grundidee des Stückes nicht adäquat umgesetzt habe. Anstatt den Gedanken des unwiderstehlichen Rufs der Liebe auszugestalten, zeige Schnitzler ein Mädchen, das über die Leiche des Vaters hinweg für eine Nacht zu einem Liebhaber flüchte. Mit »Liebe« habe all das nichts zu tun, bestenfalls mit Sinnlichkeit. Der Dichter erkläre damit, »daß ein abnormer Sexualtrieb das Leben ist, daß das Mädchen dem Rufe des Lebens folgt, wenn sie einer erotischen Laune nachgibt. [...] Und dieses Mädchen, das ihren Vater tötet, um eine erotische Laune zu befriedigen, wirkt nicht tragisch, sondern nur peinlich und abstoßend« (Goldmann 1908, 168 f.). Überhaupt habe es sich der Dichter seit längerer Zeit in den Kopf gesetzt, auf der Basis solcher Anatol-Launen und -Stimmungen Trauerspiele zu schreiben. Auch der Oberst, der ein Regiment unschuldiger Soldaten in den sicheren Tod schicke, weil seine Frau Ehebruch begangen habe, sei nicht aus dem Leben gegriffen, sondern an den Haaren herbeigezogen und eine moralische Monstrosität.

Schnitzler hielt, mit Bezug auf Goldmann, die Manier vieler Kritiker, etwas anderes zu verlangen als ein Autor tatsächlich geschrieben hatte, fest: »Ich denke, der Kritiker hat den Künstler diese zwei Dinge zu fragen: ›Kannst Du das, was Du willst?‹ und ›Willst du auch alles, was Du kannst?‹ Aber er hat keineswegs das Recht, von jemandem, dem es beliebt, ein Schauspiel zu schreiben, ein Lustspiel zu fordern, und von einem, dem es gefällt, einen Einakter zu schreiben, ein ›abendfüllendes Stück‹ zu verlangen« (an Otto Brahm, 16.2.1902; Brahm-Bw, 115). In einem Brief an Goldmann von 1925 bestätigt Schnitzler, dass sie trotz großer Meinungsverschiedenheiten nach wie vor eine intensive Beziehung verbinde, die der Zerrüttung der äußeren Verhältnisse standhalte – eine Äußerung, die wohl unter die Kategorien »Höflichkeit« und/oder »sentimentale Anwandlung« fällt (9.3.1925; Br II, 395–397).

Engagement für das Urheberrecht

Nicht unerwähnt soll schließlich bleiben, dass Schnitzler sich sehr früh für die Wahrung des Urheber-

berrechts der Autoren in jeder Hinsicht einsetzte, nämlich bei Theateraufführungen, Übersetzungen, Rundfunkausstrahlungen und Verfilmungen. Insbesondere versuchte er Abgeltungen für die Übersetzungen seiner Werke in den USA zu erhalten und von den sehr zahlreichen Aufführungen und von den Übersetzungen seiner Werke in Russland, von denen er zum Teil nur zufällig erfuhr, finanziell zu profitieren. Solange diese Länder aber nicht der Berner Konvention beigetreten waren, blieben solche Versuche zum Scheitern verurteilt. 1919 wurde Schnitzler vom österreichischen Unterrichtsminister eingeladen, sich an Initiativen zur Verbesserung der Autorenrechte zu beteiligen. 1927 klagte er erfolgreich gegen die Österreichische Rundfunkgesellschaft RAVAG, weil sie unberechtigt drei Novellen von ihm ausgestrahlt hatte (vgl. Sheirich 2008). Weniger Glück hatte er in den Auseinandersetzungen mit dem – meist amerikanischen – »Raubgesindel« in den Auseinandersetzungen um die Abgeltung von Filmrechten (vgl. Hall 2006).

Literatur

- Berlin, Jeffrey B.: Die Beziehungen zwischen Ibsen und S. In: TuK 10 (1982), H. 2, 383–398.
- Farese, Giuseppe: A. S. *Ein Leben in Wien 1862–1931*. München 1999.
- Fliedl, Konstanze: A. S. Stuttgart 2005.
- Goldmann, Paul: *Vom Rückgang der deutschen Bühne. Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen*. Frankfurt a. M. 1908.
- Goldstücker, Eduard: Kafkas Kritik an S. In: Giuseppe Farese (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums »A. S. und seine Zeit«*. Bern/Frankfurt a. M./New York 1985, 118–126.
- Hall, Murray G.: »daß ich gegen das Raubgesindel nichts ausrichten werde«. A. S. und die Filmproduktion. In: Thomas Ballhausen u. a. (Hg.): *Die Tatsachen der Seele. A. S. und der Film*. Wien 2006, 29–42.
- Kafka, Franz: *Briefe an Felice*. Frankfurt a. M. 1967.
- Kraus, Karl: Die demolirte Literatur. In: *Wiener Rundschau* 1 (1896/97), 19–27, 68–72, 113–118, 153–157.
- Kraus, Karl: Um den Reigen. In: *Die Fackel* 22 (1921), H. 561, 72 f.
- Kraus, Karl: Der Reigen. In: *Die Fackel* 23 (1922), H. 595, 89–92.
- Kraus, Karl: S.-Feier. In: Karl Kraus: *Werke*. Bd. 6: *Literatur und Lüge*. Hg. v. Heinrich Fischer. München 1958, 161–172.
- Krotkoff, Hertha: A. S. – Thomas Mann. Briefe. In: MAL 7 (1974), H. 1/2, 1–33.
- Mann, Heinrich: *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Düsseldorf 1976.
- Mendelssohn, Peter de: A. S. und sein Verleger. In: Giuseppe Farese (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums »A. S. und seine Zeit«*. Bern/Frankfurt a. M./New York 1985, 14–21.
- Scheible, Hartmut: A. S. in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1976.
- Sheirich, Richard M.: A. S.'s Challenge to the Government Radio Monopoly, September 1927–February 1928. In: IASL 33 (2008), H. 1, 199–226.
- Sprengel, Peter: S. in Berlin – S. und Berlin. In: *Cahiers d'études germaniques* (1993), Nr. 24, 163–179.
- Sprengel, Peter/Streim, Gregor: *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien/Köln/Weimar 1998.
- Wagenknecht, Christian: »Um den Reigen«: Karl Kraus und A. S. In: Giuseppe Farese (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums »A. S. und seine Zeit«*. Bern/Frankfurt a. M./New York 1985, 153–163.
- Wagner, Renate: A. S. *Eine Biographie*. Wien u. a. 1981.

Norbert Bachleitner

4. Schnitzler und Jung Wien

Im Februar 1891 notiert Schnitzler in seinem Tagebuch: »Das junge Oesterreich. Im Griensteidl« (Tb, 26.2.1891). Das Café Griensteidl galt in der Wiener Moderne neben dem Café Central als einer der wichtigsten Treffpunkte für Künstlerinnen und Künstler. Seit dem Jahr 1890 kam Schnitzler in diesen Kaffeehäusern regelmäßig mit anderen Autoren zusammen; schon bald wurden sie im Österreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts als Gemeinschaft wahrgenommen und sollten schließlich als Gruppe Jung Wien in die Literaturgeschichte eingehen. Mit diesem Namen werden heute neben Schnitzler insbesondere Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr und Peter Altenberg assoziiert, auch wenn zahlreiche weitere, aber weniger einflussreiche Schriftsteller und Persönlichkeiten zu diesem losen Zusammenschluss zählten. Zu ihnen gehören beispielsweise auch Leopold von Andrian, Felix Salten oder Gustav Schwarzkopf.

Die Bezeichnung ›Jung Wien‹ suggeriert spezifische Organisationsformen und eine explizite Programmatik. Beides ist für diese Gruppierung nicht zutreffend, handelte es sich doch vielmehr um eine Form von Zusammengehörigkeit, die insbesondere darauf basierte, dass ein bestimmter Teil der literarischen Prominenz Österreichs dieser Zeit im regelmäßigen Austausch über das Leben und die Kunst im Allgemeinen sowie über die eigenen literarischen Werke im Besonderen stand. Dazu traf man sich nicht nur im Kaffeehaus, sondern auch in den Wohnungen der Literaten zu gemeinsamen Gesprächen, man ging gemeinsam spazieren und unternahm Ausflüge. Als literarische ›Gruppe‹ lässt sich Jung Wien daher nur in einem speziellen Sinne verstehen: »Insofar as a group feeling existed at all, it was primarily as a circle of friends who shared a similar background and mutual literary interests, and who enjoyed each other's company« (Daviau 1978, 2). Richard Beer-Hofmann erinnert sich rückblickend: »Ich weiß nichts von einer Wiener Schule, ich weiß nur von einigen Menschen, die ich gern hatte, die mich interessiert haben, und so hat mich auch das interessiert, was sie produziert haben. Von einer ›Schule‹ war nicht die Rede« (zit. n. Schnitzler 1962, 131 f.). Allerdings waren die Zusammenkünfte nicht frei von Spannungen, schließlich konkurrierten die Autoren auf dem Feld der Literatur: »Die rein menschlichen Beziehungen zwischen den Angehörigen des Kreises wurden zuweilen durch persönliche Eifersucht, durch Mißverständnisse und durch

Empfindlichkeiten getrübt, die auf eine extrem gesteigerte Sensibilität zurückzuführen sind« (Rieckmann 1985, 91). Dennoch sind die gemeinsamen Gespräche über allgemeine ästhetische Fragen und konkrete Werke ein zentraler Aspekt des Kreises, die schließlich auch Einfluss auf die Texte selbst nahmen: »Es scheint, daß kein Werk der Öffentlichkeit übergeben wurde, bevor es nicht im Freundeskreis vorgelesen, diskutiert und kritisiert war« (ebd., 95).

Eine entscheidende Gemeinsamkeit bestand in dem Bestreben, ›moderne‹ Literatur zu verfassen. So schreibt Bahr in seinem mit *Das junge Oesterreich* (1893) betitelten Text: »Was will es? Die Jünglinge wissen es nicht zu sagen. Sie haben keine Formel. Sie haben kein Programm. Sie haben keine Aesthetik. Sie wiederholen nur immer, dass sie modern sein wollen« (Bahr 2005, 73). Trotz dieser vorgeblichen Offenheit und vermeintlichen Programmlosigkeit weisen die ›modernen‹ Schreibkonzepte jedoch durchaus einen gemeinsamen Nenner auf, der darin bestand, dass die literarischen Texte der Gruppe, im Rahmen einer *Überwindung des Naturalismus* – so der einschlägige Titel eines weiteren Aufsatzes von Bahr aus dem Jahr 1891 –, das Subjektive betonten: »Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet« heißt es in Bahrs Manifest *Die Moderne* von 1890 (Bahr 2004, 14).

Tatsächlich ist die Abgrenzung vom Naturalismus entscheidend in der Frühphase von Jung Wien um 1890. Der Naturalismus Berliner Prägung hatte auch in Wien zahlreiche Anhänger, was insbesondere in dem Zeitschriftenprojekt der von Eduard Michael Kafka herausgegebenen *Modernen Dichtung* zum Ausdruck kommt. Verstand sich die Publikation in erster Linie als Forum für naturalistisch ausgerichtete Texte, gelang es den Jung Wienern dennoch – neben Publikationen in der Zeitschrift *An der Schönen Blauen Donau*, in der Schnitzler erste Arbeiten veröffentlichte –, ihre Werke dort zu publizieren und somit eine literarische Öffentlichkeit zu erreichen. Die Literaturszene Österreichs separierte sich zunehmend in zwei Lager: die Naturalisten mit der Konzentration auf die äußere Wirklichkeit auf der einen Seite, die Jung Wiener mit ihrem Blick auf innere Wahrheiten auf der anderen Seite. Die gegensätzliche Konzeption des Verhältnisses zwischen Kunst und Wirklichkeit brachte Hugo von Hofmannsthal auf den Punkt: Er war der Meinung, dieses Verhältnis könne, im Selbstverständnis der Jung Wiener, »nie, wie die Naturalisten meinten, ein spiegelbildliches, sondern immer nur ein gleichnishaftes sein« (Rieckmann 1985, 99).

Den literarischen Blick nach innen, den Schnitzler und die anderen Vertreter Jung Wiens in ihren Werken pflegten, sollte sich schließlich hinsichtlich der Prägung der österreichischen Literatur um 1900 – auch literaturgeschichtlich – durchsetzen. Eine entscheidende Rolle nahmen dabei die öffentlichkeitswirksamen Bestrebungen Hermann Bahrs ein, der immer mehr »zum Organisator und Propagandisten des Jungen Wien« (Sprengel/Streim 1998, 45) wurde und somit eine entscheidende Rolle für die Gruppe ausfüllte. Er verstand die Wiener Moderne, mit Jung Wien im Zentrum, als »sein« Projekt, das »gleichsam auch eine Parallelaktion war, ein eifrig beworbenes Konkurrenzunternehmen zum Literaturbetrieb in Berlin, wo Bahr selbst nicht hatte Fuß fassen können« (Fliedl 2005, 24). Bahr war 1890 in Berlin als Redakteur der *Freien Bühne* tätig, dem zentralen Organ der literarischen Bewegung des deutschen Naturalismus. Doch aufgrund von Querelen mit dem Herausgeber Otto Brahm, die insbesondere auf dem spezifischen Moderne-Verständnis Bahrs beruhten, das sich von der Konzeption des Naturalismus zu differenzieren begann, trat Bahr schon 1891 den Rückzug nach Wien an. Seine dortige Begegnung mit der bereits konstituierten Gruppe der Jung Wiener bestärkte seinen »ästhetische[n] Paradigmenwechsel« (Sprengel/Streim 1998, 46) und führte zu jener von ihm postulierten *Überwindung des Naturalismus*, von der die Literatur Jung Wiens schließlich geprägt war. In dieser Hinsicht bedeutsam war zuvor insbesondere seine Zeit in Paris gewesen, wo er zwischen 1888 und 1890 mehrere Monate verbracht hatte und vom dekadenten Ästhetizismus französischer Prägung beeinflusst wurde (vgl. Daviau 1984, 22 f., 70–86 sowie die Zeitleiste auf den Seiten des Online-Editions-Projekts zu Bahr unter <http://www.univie.ac.at/bahr>).

Bahrs Rolle für Jung Wien hat oftmals das Missverständnis hervorgerufen, ihn als Gründer dieser Gruppe zu identifizieren, was von der Forschung mittlerweile jedoch überzeugend als »Mythos vom Gründer des Jungen Wien« (Sprengel/Streim 1998, 81) entlarvt wurde. In seinem Selbstverständnis begriff sich Bahr freilich durchaus als Gründungsfigur, wie ein Eintrag in seinem Tagebuch aus dem Jahr 1921 zeigt: E. M. Kafka habe ihn damals »dringend eingeladen, das ›junge Wien‹ zu ›gründen‹, das Material sei schon vorhanden: ein junger Arzt, Dr. Artur [sic!] Schnitzler, der durch die Pracht seiner Kravatten schon stadtberühmte Dr. Richard Beer-Hofmann und ein Gymnasiast, der unter dem Namen

Loris schrieb: Hugo v. Hofmannsthal. Ich sah sie mir an, wagte die ›Gründung‹« (Bahr 1925, 15). Bahrs Funktion ist jedoch nicht zu unterschätzen: Seine spezifische und selbst gestellte Aufgabe bestand in der des – äußerst erfolgreichen – Vermittlers der Literatur der Jung Wiener.

Die ersten Schriften Schnitzlers stehen in unmittelbarem Kontext von Jung Wien; seine literarische Sozialisierung im Bund dieser österreichischen Autoren war entscheidend für seine frühen Werke. Die Rolle Schnitzlers im Kontext dieses Literatenkreises lässt sich insbesondere in seinem Verhältnis zu weiteren Protagonisten der Wiener Moderne nachzeichnen. In seinen Tagebüchern und in den Briefwechseln mit Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr und Peter Altenberg wird sein Verhältnis zu diesen Schriftstellern deutlich, die nicht nur sein Leben, sondern auch sein Werk beeinflussten.

4.1 Hugo von Hofmannsthal

Nachdem sich Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) bereits 1890 im Umfeld der Konstituierung von Jung Wien im Café Griensteidl kennengelernt hatten, entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft bis zum Tode Hofmannsthals im Jahr 1929, die gleichermaßen von Nähe und Distanz geprägt war. Einen Eindruck von dem nicht immer spannungsfreien Verhältnis vermittelt neben Schnitzlers Tagebüchern insbesondere der rege Briefwechsel, auch wenn dieser wohl nicht vollständig erhalten geblieben ist: »Schnitzler bewahrte Briefe offenbar mit größerer Sorgfalt auf als Hofmannsthal: während sich 419 Briefe Hofmannsthals erhalten haben, fanden sich nur 76 von Schnitzlers Hand« (Hofmannsthal-Bw, 317).

Den Beginn ihres Briefwechsels markiert bereits Ende 1890 eine kurze Notiz Hofmannsthals auf einer Visitenkarte, in der er sich »beschämt und warm« (ebd., 7) für die Zusendung von *Alkandi's Lied* nebst Widmung bedankt. Sowohl Schnitzler als auch Hofmannsthal waren Autoren für die Zeitschrift *An der Schönen Blauen Donau*, in der Schnitzlers frühes Drama zuerst erschienen war. Wie eindrucksvoll Hofmannsthal auf Schnitzler bei ihren ersten Begegnungen gewirkt haben muss, zeigen die ersten Tagebucheinträge Anfang 1891, in denen sich der zwölf Jahre ältere Schnitzler voller Bewunderung über Hofmannsthal äußert, der sich zu dieser Zeit noch »Loris« nennt: »Bedeutendes Talent, ein 17j. Junge, Loris (v. Hofmannsthal). Wissen, Klarheit und, wie

es scheint, auch echte Künstlerschaft, es ist unerhört in dem Alter« (Tb, 29.3.1891).

Seit Juli 1891 entfaltet sich ein reger Briefverkehr und schon bald herrscht ein vertrauter Tonfall, sie schreiben sich mit ›Verehrter‹ oder ›Lieber‹ Freund an, seit 1892 auch zunehmend mit den jeweiligen Vornamen, allerdings stets beim ›Sie‹ verbleibend, was Zeit ihres Lebens so bleiben sollte. Bereits in einem frühen Tagebucheintrag charakterisiert Schnitzler die spezifische Beziehung zu seinem Dichterkollegen, die das Distanzierende zu erklären vermag: »Gespräch über uns. Charakteristik unsres Verkehrs: das rein intellectuelle, nie über persönliches« (ebd., 23.10.1892).

Dennoch ist das Verhältnis von gegenseitiger Zuneigung geprägt. So nimmt Hofmannsthal Anteil an der schwierigen Situation Schnitzlers, als dieser noch zwischen dem Pflichtgefühl, als Arzt zu arbeiten, und seiner eigentlichen Leidenschaft, als Schriftsteller wirken zu wollen, schwankt. Als Schnitzler gegenüber Hofmannsthal erwähnt, dass er die Praxis seines Vaters übernimmt, antwortet dieser mit Lob und Anerkennung für seine dichterische Arbeit in einem Brief vom 19. Juli 1892: »[A]n ihrem guten und lieben Brief stört mich nur die Nachricht, wie viel Arbeit Sie sich jetzt zumuten wollen. Deshalb wünsche ich für Sie sosehr den äußeren Erfolg, den Sie als Künstler vor sich selbst und vor uns gewiß nicht notwendig haben, damit sich die Perspektiven, in denen Sie selbst und Ihr Vater Ihr äußeres Leben, Ziele Pflichten und Stil der Lebensführung, anschauen, endlich ändern« (Hofmannsthal-Bw, 23). Der gegenseitige Respekt in der Frühphase der Freundschaft wird auch durch das einführende Gedicht Hofmannsthals deutlich, das Schnitzler als Einleitung zum *Anatol*-Zyklus in sein Werk aufnimmt (DW I, 28 f.).

Aus Olga Schnitzlers Erinnerungen geht hervor, dass Schnitzler in der Frühphase der Freundschaft »eine tiefere Bindung, die sich fast in kleinen Anfällen von Eifersucht bemerkbar macht« (Schnitzler 1962, 51), empfindet. Im Tagebuch sind tatsächlich entsprechende Passagen zu finden, in denen Schnitzler ein seiner Meinung nach zu enges Verhältnis zwischen Hofmannsthal und Richard Beer-Hofmann sowie Hermann Bahr beklagt, durch das er seine Beziehung zu Hofmannsthal beeinträchtigt sieht. So notiert er im August 1894: »Kann mich der Empfindung nicht verschließen, dass etwas zwischen uns getreten ist, und es ist mir, als wäre seine Hochschätzung, gewiss aber seine Sympathie für mich gesunken.– Ich empfinde es unangenehm, daß er mit

Richard intimer ist als mit mir« (Tb, 28.8.1894). Und im Dezember 1895: »Hugo ist dem Bahr zu nah; das läßt ihn offenbar mir gegenüber nicht wirklich und stetig warm werden; und trotz beiderseitigem gutem und bestem Willen, ist kein tieferes Verhältnis zwischen uns, wie es sein könnte und vielleicht müßte« (ebd., 21.12.1895). Schnitzler äußert sogar den Wunsch, Hofmannsthal gefallen zu wollen, er sei ihm »ohne Unbefangenheit gegenüber«, er sei sich aber dessen »Auffassung nicht sicher« (ebd., 23.3.1896).

Bringen diese Eifersüchteleien zumindest implizit die Wertschätzung des Älteren gegenüber dem Jüngeren zum Ausdruck, so scheut Hofmannsthal sich nicht, Schnitzler seine Anerkennung explizit brieflich mitzuteilen, auch wenn selbst darin die offensichtlich stets präsenzte Distanz deutlich wird, wie etwa im Brief vom 17. Mai 1896: »Die ganze Zeit, seit wir uns kennen, ist mir als ein ganzes eingefallen, wie eine Landschaft, aber viel merkwürdiger; als wenn man in einem Tal stünde und durch die Wände der Berge hindurch die anderen Täler gleichzeitig sehen würde. [...] Wir haben doch in diesen Jahren sehr viele schöne Stunden gehabt. [...] Auch daß wir voneinander nicht gar zu viel wissen und immer ein jeder wie ein Neuer aus seinem Leben hervortritt und wieder hineingeht, ist sehr schön« (Hofmannsthal-Bw, 65 f.). Über ein Jahrzehnt später, in einem Brief vom 19. September 1909, schreibt Hofmannsthal: »Ich hab Sie sehr lieb, mein lieber Arthur, und auch Ihre Arbeiten habe ich sehr lieb, das gehört ja dazu« (ebd., 246). Trotz der Nähe zwischen den Schriftsteller-Kollegen bleiben häufige persönliche Treffen offensichtlich aus. Zu unterschiedlichen Zeiten finden sich immer wieder Äußerungen, in denen beide bedauern, sich nicht häufiger zu sehen. Bereits am 24. November 1892 beispielsweise schreibt Schnitzler: »Ich wiederhole übrigens, was ich Ihnen schon neulich geschrieben, daß ich nämlich sehr unangenehm enttäuscht bin, auch heuer so wenig mit Ihnen zusammen zu kommen« (ebd., 31). Fast zwei Jahrzehnte später ist es dann Hofmannsthal, der seiner Enttäuschung über die Unregelmäßigkeit der Treffen Ausdruck verleiht; am 13. Juli 1910 teilt er mit: »Man ist seit 20 Jahren gut miteinander, man ist sich weder fremder, noch uninteressanter, noch weniger lieb geworden, sondern im Gegenteil vielleicht, man gehört demselben Berufe an, man wohnt in *einer* Stadt – und man verbringt keine 20 Stunden im Jahr miteinander!« (ebd., 250).

Die Beziehung zwischen Schnitzler und Hofmannsthal ist trotz dieser immer wieder betonten

Freundschaftlichkeit seit Beginn ihrer Beziehung von einer gleichermaßen sich häufig äußernden Distanz geprägt: Bereits Neujahr 1893 bringt dies ein Tagebucheintrag Schnitzlers zum Ausdruck: »Es gibt Gespräche, in denen wir uns nähern, und andre, in denen wir uns voneinander entfernen« (Tb, 1.1.1893). Ob daher aber von einer »Hassliebe« (Farese 2003, 295) die Rede sein kann, bleibt fraglich, liegen die hin und wieder auftretenden Differenzen doch vielmehr an der Konkurrenzsituation, den »Charakterverschiedenheiten« (ebd., 292) sowie am »Mangel an Intimität« (Rieckmann 1985, 91). Unter dem Stichwort »Freunde« notiert Schnitzler Anfang 1909: »zu Hugo kühl-humoristisch-bewunderungsvoll; [...] es gibt eine Art Gipfelgrüßen zwischen uns und ein gemeinsames lustiges Spazieren in Thälern – unsre Wege gehen getrennt« (Tb, 1.1.1909).

Häufiges Thema zwischen den Autoren sind die eigenen Werke und die des anderen; der Austausch der beiden über die jeweiligen Schriften ist beispielhaft für die Gruppe der Jung Wiener. Schnitzler erweist sich dabei in der Regel als kritischer Leser, mitunter äußert er dennoch auch lobende Worte, so etwa über Hofmannsthal *Das gerettete Venedig*. In einem Brief vom 7. Januar 1903 findet er »insbesondere, daß Sie diesmal Ihrem Vers, ohne daß er an Schönheit das geringste verloren, das dramatisch hinstürmende verliehen haben wie noch nie zuvor. Ich glaube an die Zukunft dieses Stücks auf dem Theater. Leben Sie wohl und freuen Sie sich nur, daß Sie sowas geschrieben haben« (Hofmannsthal-Bw, 166). Anderen Werken gegenüber äußert er sich weniger wohlwollend. Über *Cristinas Heimreise* etwa heißt es: »Hugos ›Cristina‹ zu Ende gelesen. Schwach. Ohne innre Notwendigkeit geschrieben« (Tb, 16.2.1910).

In der gegenseitigen Diskussion ihrer Werke treten neben ästhetischen Differenzen auch unterschiedliche Produktionsformen zutage. So bewundert Schnitzler in einem Brief vom 29. Juli 1892 die Tatsache, dass Hofmannsthal offensichtlich bereits zu Beginn seines Schreibens um das Ende weiß: »Ich wundre mich, daß Sie zugleich zweiten und fünften Akt schreiben können. So sicher bin ich meiner Gestalten nie! [...] Ich darf manches vorausahnen, aber wissen darf ichs nicht« (Hofmannsthal-Bw, 25). Olga Schnitzler bringt die divergierenden Arbeitsweisen auf den Punkt: »Die Einfälle des jungen Loris stehen sofort mit allen Nuancen bildhaft vor seinem inneren Auge da, während Schnitzler sich dem Spiel seiner Einbildungskraft hingibt wie einem Abenteurer, das ins Ungewisse führt« (Schnitzler 1962, 50).

Im Gegensatz zur häufigen Kritik Schnitzlers erweist sich Hofmannsthal als begeisterter Anhänger der Werke seines Kollegen. Über *Der einsame Weg* schwärmt er in einem Brief vom 13. November 1903: »Ich bin sehr glücklich, lieber Arthur, daß Sie etwas so Schönes, Tiefes, mit nichts Vergleichbares machen konnten« (Hofmannsthal-Bw, 177). Noch in seinem letzten erhaltenen Brief an Schnitzler vom 3. Juni 1929 zeigt er sich beeindruckt von dessen Monolognovellen und weiß sogar die literaturhistorische Bedeutung einzuschätzen: »Ja, so gut Leutnant Gustl erzählt ist, ›Fräulein Else‹ schlägt ihn freilich noch; das ist innerhalb der deutschen Literatur wirklich ein genre für sich, das Sie geschaffen haben« (ebd., 312).

Hofmannsthal's geringe Meinung über den Roman *Der Weg ins Freie* jedoch gerät zum Zankapfel zwischen den beiden Jung Wienern und markiert einen Einschnitt in ihrem Verhältnis. Nachdem Hofmannsthal sich »sehr verstört« zeigt, da er »zwischen Ihnen und Ihren Arbeiten natürlich keine Grenze ziehen kann« (24.7.1908; ebd., 238), fühlt sich Schnitzler, dem dieses Werk viel bedeutet, tief verletzt. Der Disput findet zwei Jahre später seine Fortsetzung, als Hofmannsthal Schnitzler um ein weiteres Exemplar bittet, da er »den Roman damals halb zufällig halb absichtlich in der Eisenbahn« (29.10.1910; ebd., 256) liegen gelassen hatte. Schnitzler reagiert pikiert, er empfindet das Verhalten des Freundes – sowohl den laxen Umgang mit dem Buch als auch die späte Beichte – als »völlig unvereinbar mit unseren künstlerischen und menschlichen Beziehungen« (2.11.1910; ebd., 256). Zwar stabilisiert sich das Verhältnis wieder, dennoch scheint sich der Vorfall nachhaltig negativ auf die Freundschaft ausgewirkt zu haben. Hofmannsthal konnte seine Vorbehalte gegenüber dem Roman bis zu seinem Tod nicht überwinden, noch im letzten Brief vom 3. Juni 1929 verdeutlicht er, dass »er diese Arbeit nun einmal weniger gern« (ebd., 312) habe.

Stets zwischen Nähe und Distanz changierend, bleibt das Verhältnis über Jahrzehnte hinweg ambivalent. Dennoch hat Schnitzler gegenüber Hofmannsthal, laut Forschung »dem einzigen ernstzunehmenden literarischen Konkurrenten« (Perlmann 1987, 23) aus dem Jung Wiener Kreis, stets eine Verbundenheit gefühlt; selbst nach der tiefgreifenden Krise um seinen Roman: »Mit wie wenigen Menschen ist man doch in den Wurzeln verbunden. Trotz allen Auseinanderlaufens in den Aesten – mit ihm bin ich es doch.« (Tb, 17.6.1914).