

„Meine Siege auf Schnitzler“

Auernheimers ambivalente Dichter-Heroisierung in der Wiener Moderne

Barbara Beßlich

Franz Blei charakterisierte in seinem *großen Bestiarium der Literatur* (das satirisch die Dichter der Klassischen Moderne lexikographisch als seltsame Tiere und Gestalten porträtierte) den österreichischen Schriftsteller und Redakteur der *Neuen Freien Presse* Raoul Auernheimer (1876–1948) folgendermaßen: „AUERNHEIMER ist der Name eines Jockeis, der am häufigsten den Schnitzler geritten hat. Derzeit gibt er Tips in der Neuen Freien Presse.“¹ Die insinuierte poetische Abhängigkeit Auernheimers von Arthur Schnitzler verstärkte Blei dann noch einmal in den *Quellen-schriften des Bestiariums*, die eine Bibliographie mit von Blei frei ausgedachter Primärliteratur zusammenstellen. Dort findet sich auch der fingierte Titel „*Auernheimer, R. Meine Siege auf Schnitzler. Erinnerungen eines Achtzigjährigen. Wiener N.F.P. Nr. 2760ff*“.² Blei verbildlicht Schnitzler hier zu einem Jungwiener Pegasus für nachgeborene Autoren der Wiener Moderne. Zugleich macht er in seiner lakonischen Mythenreminiszenz deutlich, dass es sich bei diesem Auernheimer nicht um einen literarischen Hobbyreiter handelt, sondern um einen Berufsschriftsteller, der als poetischer „Jockey“ symbolische Siege auf dem literarischen Feld mit seinem Schnitzler errungen hat und als literaturkritischer Buchmacher in der *Neuen Freien Presse* immer noch von seinen Kenntnissen und Erfahrungen finanziell profitiert.

Während der Autor Auernheimer lange weitgehend in Vergessenheit geriet,³ war der promovierte Jurist seinerzeit ein einflussreicher Journalist und angesehener Theaterkritiker gewesen, erster Präsident (und danach Vizepräsident) des österreichischen PEN-Clubs von 1923 bis 1938. Als Randgestalt der Wiener Moderne und

¹ Franz Blei: *Das große Bestiarium der Literatur*, Berlin 1924, S. 18.

² Ebd., S. 381.

³ Der 2019 verstorbene Donald G. Daviau hat als (Teil-)Nachlassverwalter über Jahrzehnte die Auernheimer-Forschung monopolisiert; vgl. Donald G. Daviau: Raoul Auernheimer – in Memoriam, in: *Modern Austrian Literature* 3, 1970, S. 7–21. Ders.: *Literary and Personal Responses to the Political Events of the 1930s in Austria*. Stefan Zweig, Raoul Auernheimer, and Felix Braun, in: Kenneth Segar/John Warren (Hg.): *Austria in the Thirties*, Riverside 1991, S. 118–150. Ders.: *Raoul Auernheimer's Life and Works in Exile*, in: Joseph P. Strelka (Hg.): *Lyrik, Kunstprosa, Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag*, Tübingen u. a. 2004, S. 195–213. Ders.: „Schönheit war alles und Politik herzlich wenig“. *The Role of Raoul Auernheimer in the Literary Scene of Vienna from 1918–1938*, in: Primus-Heinz Kucher (Hg.): „baustelle kultur“. *Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38*, Bielefeld 2011, S. 475–492.

spät zum Jungen Wien Dazugestoßener war er aber auch literarisch engagiert.⁴ Auernheimer galt als Bewunderer Schnitzlers und wurde immer wieder, wie bei Blei, als leichtgewichtiger Schnitzler-Epigone abgetan. Der Großcousin Theodor Herzls wurde 1938 ins Konzentrationslager nach Dachau verschleppt, von wo er durch Intervention von Emil Ludwig und dem amerikanischen Generalkonsul 1939 über Triest ins Exil nach New York entkam.⁵ Er starb in den USA 1948 mit 71 Jahren.

Franz Bleis Spott aus den 1920er Jahren über den Schnitzler-Imitator Auernheimer ist nicht originell, sondern repetiert seinerseits Zuschreibungen, mit denen Auernheimer sich seit seinem literarischen Debüt auseinandersetzen musste. So hielt Arthur Schnitzler bereits 1905 in seinem Tagebuch fest:

O. [i.e. Olga Schnitzler] erzählte mir auf dem Spazierg., dass in der Woche eine Novelle von Auernheimer stehe, in der er sich – wie ihr vorkam offenbar über mich lustig mache;– durch innere Fälschung meines Wesens, bei Beibehaltung äußerer Kennzeichen. Die „Jungen“ – und ich. – A. (der nicht ohne Begabung ist) gehört zu denen, die wüthend sind, dass sie als „unter meinem Einfluss stehend“ betrachtet werden. . . Ich erinnere mich dass ich ihm vor ein paar Monaten schreiben wollte, es ginge jedem zu Beginn so – die ersten Kritiken über mich behandelten mich als Copist der Gyp. – Nun ist's mir ganz lieb, dass ich ihm nicht geschrieben habe.⁶

Schnitzler liefert hier *en passant* eine Skizze zur allmählichen feuilletonistischen Erfindung und Emanzipation eines Original-Schriftstellers aus dem literaturkritischen Vergleich heraus, präfiguriert Harold Blooms Literaturtheorie der Einflussangst,⁷ macht darauf aufmerksam, dass das Junge Wien keine einheitliche Grup-

⁴ Die Festschrift zum 70. Geburtstag Ferdinand von Saars gruppiert 1903 Auernheimer erstmals zu den übrigen Autoren des Jungen Wien (hier vertreten durch Peter Altenberg, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Arthur Schnitzler und Paul Wertheimer); vgl. Richard Specht (Hg.): Widmungen. Zur Feier des siebzigsten Geburtstages Ferdinand von Saar's [sic], Wien 1903.

⁵ Zur Exilzeit vgl. die Studien von Lennart Weiss: In Wien kann man zwar nicht leben, aber anderswo kann man nicht leben. Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer, Uppsala 2010. Donald G. Daviau: Raoul Auernheimers Beitrag für Österreich im amerikanischen Exil und in der Zeit des Wiederaufbaus, in: Jörg Thunecke (Hg.): Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945, Wuppertal 2006, S. 13–33. Ders.: Raoul Auernheimers Exillyrik – Die Dokumentation des Leidensweges eines exilierten Schriftstellers, in: Jörg Thunecke (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit, Amsterdam 1998, S. 141–156. Jeffrey B. Berlin: „War unsere [KZ] Gefangenschaft ein Einzelfall, etwas Monströs-Zufälliges oder war sie die natürliche Folge natürlicher Gegebenheiten?“ The Unpublished Exile Correspondence between Heinrich Eduard Jacob and Raoul Auernheimer (1939–1943), in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 49, 1999, S. 209–239. Raoul Auernheimer: Erzählen heißt, der Wahrheit verschworen sein. Kommentierte Edition der deutsch- und englischsprachigen Fassung des bisher unveröffentlichten KZ-Berichts *Die Zeit im Lager – Through Work to Freedom*, hg. von Patricia Ann Andres, Frankfurt a. M. 2010.

⁶ Tagebucheintrag Schnitzlers vom 2. April 1905, in: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903–1908, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1991, S. 129.

⁷ Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1997.

pe gleichaltriger Autoren war, sondern generationell gestaffelt und in Konkurrenz zueinanderstehend und verweist zudem mit „der Gyp“ auf eine bisher von der Forschung nicht beachtete internationale Traditionslinie für Schnitzlers Œuvre.⁸ Die vom Ehepaar Schnitzler inkriminierte „Novellette von Auernheimer“ ist bisher unbekannt geblieben. Evelyne Polt-Heinzl und Carsten Tergast haben überlegt, in welchem literarischen Text sich Auernheimer wohl über Schnitzler lustig macht und fälschlicherweise auf Auernheimers Einakter *Karriere* (1904) und seine Novelle *Lebemänner* (1903) getippt.⁹ Dabei gibt Schnitzler in seinem Tagebuch sehr genau den Hinweis auf den Publikationsort von Auernheimers Erzählung *Der Dichter*, die in der Berliner Zeitschrift *Die Woche* am 1. April 1905 erschien,¹⁰ einen Tag bevor Olga Schnitzler ihren Mann beim Spaziergang auf den Text aufmerksam machte.

Vorliegende Studie möchte im Folgenden das Verhältnis von Auernheimer zu Schnitzler beleuchten als eine ambivalente Dichter-Heroisierung und zeigen, wie Auernheimer Schnitzler im Feuilleton zum Vorbild einer österreichischen Schriftsteller-Generation idealisiert. Diese Heroisierung ist keinesfalls selbstlos, sondern strategisch, denn indem er Schnitzler zum literarischen Genie erklärt, attestiert sich Auernheimer indirekt gleichzeitig, ästhetisch auf das ‚richtige Pferd‘ gesetzt zu haben, denn seine frühen Novellen orientieren sich in der Tat in Sujets und narrativer Umsetzung am Frühwerk Schnitzlers.¹¹ Man könnte hier umgangssprachlich

⁸ Mit der unter dem Pseudonym „Gyp“ schreibenden französischen Salonschriftstellerin Sibylle Gabrielle Riquetti de Mirabeau (1849–1932) verbindet Schnitzlers Werk das Interesse an der Psychologie (etwa in Gyps Roman *Obél... Les psychologues!* [1889]) und das Thema der geheuchelten Liebe. Die Gyp wie auch Schnitzler haben ein ganzes Repertoire an zeitprägenden Figuren entworfen, denen man im einen wie im anderen Fall auch Typenhaftigkeit vorgeworfen hat. Dass die Gyp nicht nur Schnitzler, sondern auch Anatole France beeinflusst hat, zeigt Peter Stolz: Transformationen der Lebenswelt – Metamorphosen der Romanwelt. Anatole Frances frühes Romanwerk (1879–1895). Ein Beitrag zur intertextuellen Erzählforschung, Tübingen 1992, S. 149–153.

⁹ Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Auernheimer, Raoul, in: litkult1920er, <https://litkult1920er.aau.at/portraits/auernheimer-raoul/> [letzter Zugriff am 29.10.2019]. Carsten Tergast: Kritiker, Literat und Zeitgenosse: Raoul Auernheimer, Multitalent der Wiener Moderne, in: <http://blog.zvab.com/2007/04/18/raoul-auernheimer-kritiker-literat-wiener-moderne/#more-157> [letzter Zugriff am 03.05.2016]; die Lang-Version des Textes von Tergast, in der er auf Auernheimers *Lebemänner* hinweist, ist online derzeit nicht verfügbar. Wie Polt-Heinzl auf die Idee kommt, ein Drama als möglichen Text zu benennen, obwohl im Tagebuch ja eindeutig von einer „Novellette Auernheimers“ die Rede ist, erschließt sich mir nicht. Vgl. Raoul Auernheimer: *Lebemänner*. Novelle, Wien/Leipzig 1903. Ders.: *Karriere*. Ein Zwischenspiel, in: *Die Wage*. Eine Wiener Wochenschrift 7.1, 1904, S. 465–470.

¹⁰ Raoul Auernheimer: *Der Dichter*. Skizze, in: *Die Woche* 7.13, 1905, 1. April 1905, S. 361–363. Im Folgenden wird diese Erzählung mit eingeklammerten Seitenzahlen im Fließtext zitiert.

¹¹ So ließe sich etwa Auernheimers Leutnantsnovelle *Ein Konjunktiv* (in: Raoul Auernheimer: *Rosen, die wir nicht erreichen*, Wien/Leipzig 1908, S. 171–190) thematisch rückbeziehen auf *Lieutenant Gustl*. Auch formal finden sich Anknüpfungen, etwa wenn Auernheimer mit Tagebuchnovellen experimentiert, um wie Schnitzler (etwa in *Der Andere*. *Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen*) das Erzählen zu subjektivieren, in der dem Band den Titel gebenden Novelle *Rosen, die wir nicht erreichen*. (*Aus dem Tagebuch eines Studenten*), in: Ebd., S. 17–36.

vielleicht (wenn es nicht so despektierlich klänge) von einer ‚scharotzenden Heroisierung‘ sprechen, die den Anderen lobt, um selbst am Ruhm Anteil zu erhalten. So befördert Auernheimers Dichterlob auch die Ausweitung von Schnitzlers Individualstil zu einem narrativen Gruppenstil, an dem um die Jahrhundertwende neben Auernheimer auch Felix Salten partizipiert. Während Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmanns und Leopold von Andrians Erzählweisen in der Wiener Moderne eher anderen Vorbildern folgen, orientieren sich Salten und Auernheimer in ihren erzählerischen Anfängen oftmals an Schnitzler.¹² Gleichzeitig fällt aber bei Auernheimer auch eine Diskrepanz zwischen feuilletonistischem Dichterlob und fiktionalen Distanzierungsbemühungen auf, und das soll hier exemplarisch gezeigt werden an jener kurzen Auernheimer-Erzählung *Der Dichter* (1905).

Die Darstellung gliedert sich in drei Teile: Zu Beginn werden Auernheimers lobende Schnitzler-Feuilletons gemustert und erläutert, wie der 14 Jahre jüngere Auernheimer sich literaturkritisch am Vorbild Schnitzler abarbeitet. Ein zweiter Teil fragt danach, inwiefern sich in diesen expositorischen Texten nicht auch immer wieder Misstöne finden, die Absetzungs- und Überwindungstendenzen erkennen lassen. Heroisierung verwandelt sich in Einflussangst und Ärger, dass die späteren Jungwiener „als unter [Schnitzlers] Einfluss stehend betrachtet werden“.¹³ In der Darstellung dieser Transformation von Bewunderung in Ablösung folgt die vorliegende Studie dankbar den methodischen Überlegungen Achim Aurnhammers zur Herausbildung eines expressionistischen Gruppenstils: Dem Geschmackswechsel wurde dort durch *imitatio* und *aemulatio*-Gebärden präludiert, bevor durch Parodie die Vorgänger-Generation stilistisch überwunden wurde.¹⁴ Hier bei Auernheimer liegt allerdings das zeitliche Verhältnis von Spott und Lob anders: Die fiktionale Travestie steht zu Beginn. Auernheimer versucht, sich fiktional verschlüsselt und literatursatirisch vom Vorbild freizuschreiben, während er faktual weiterhin Huldigungsgesten vollführt, die allerdings im Verlauf der Jahre immer halbherziger ausfallen. Der dritte Teil stellt Auernheimers Novelle erstmals vor, die hier sowohl als Personalsatire auf Schnitzler als auch als komische Travestie und intertextuelle Antwort auf Schnitzlers Erzählung *Frau Bertha Garlan* (1901) perspektiviert werden soll.

¹² Zu Saltens Orientierung an Schnitzler vgl. Michael Gottstein: Felix Salten (1869–1945). Ein Schriftsteller der Wiener Moderne, Würzburg 2007, S. 17–58.

¹³ Tagebucheintrag Schnitzlers vom 2. April 1905 (Anm. 6), S. 129.

¹⁴ Achim Aurnhammer: Verehrung, Parodie, Ablehnung. Das Verhältnis der Berliner Frühexpressionisten zu Hofmannsthal und der Wiener Moderne, in: Cahiers d'Études Germaniques 24, 1993, S. 29–50.

1. Der Dichter-Heros im Feuilleton

Auernheimer hat als Redakteur und Theaterkritiker der *Neuen Freien Presse* die Literatur der Autoren des Jungen Wien seit 1906 journalistisch begleitet und einem größeren österreichischen, bildungsbürgerlichen Publikum sorgsam aufbereitet. Hofmannsthals Werken widmete er 22 Artikel,¹⁵ Arthur Schnitzler bedachte er zwischen 1908 und 1932 mit 24 Feuilletons. In dem huldigenden Essay zum 50. Geburtstag Schnitzlers feiert Auernheimer den Jubilar als „bedeutende[n] Dramatiker und hervorragende[n] Erzähler“, „geradezu den repräsentativen Schriftsteller Oesterreichs“.¹⁶ Im Essay zum 60. Geburtstag vergleicht er den Dramatiker Schnitzler mit Ibsen und den Erzähler Schnitzler mit Goethe und legitimiert diesen rühmenden Vergleich so: „Goethe und Ibsen, das klingt fast vermessen. Aber wer so viel Geist besitzt wie Arthur Schnitzler, der weiß auch, daß es ein Verbundensein im Geistigen gibt, das mit Verbindung so wenig wie mit Verbindlichkeit zu tun hat“.¹⁷ Dieses Lob bleibt einigermassen inhaltsleer, und man gewinnt den Eindruck, dass das Name-Dropping der Größten der Großen hier auch von der konkreten Argumentation entbinden soll. Was genau Schnitzlers Schreiben mit Ibsens Dramatik und Goethes Erzählwerk verknüpft, bleibt nebulös, unausgesprochen und der Phantasie des Lesers überlassen.

Auernheimer akzentuiert dann besonders die Herkunft des Dichters aus dem Mediziner-Milieu und benennt das Wartezimmer des Vaters als den eigentlichen Inspirationsraum des jungen Schnitzler: „Der Vater war nicht nur Arzt, sondern Theaterarzt, und so wurde wahrscheinlich das noch schweifende Talent des Sohnes frühzeitig von der Bühne fixiert“.¹⁸ Tod und Krankheit als Themen von Schnitzlers Werk bindet Auernheimer dann aber nicht an den Arztberuf, sondern an die hypochondrische Disposition Schnitzlers zurück: „Die Melancholie ist die Krankheit der großen Männer [...], und Hypochondrie gibt es auch unter den Juristen, nicht nur unter den Medizinern“.¹⁹ Schon früh erhofft sich Auernheimer von Schnitzler eine Erneuerung des deutschen Lustspiels und feiert dann *Professor Bernhards* (1912) als „meisterhafte Komödie“, die nicht den Weg „vom Lachen zum Zorn, sondern erfreulicherweise vom Zorn zum Lachen“ gewählt habe.²⁰ Am *Reigen* (1900) begeistert ihn die Dialogführung.²¹

¹⁵ Aufgelistet bei Donald G. Daviau: The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer, in: *Modern Austrian Literature* 7.3/4, 1974, S. 209–301, hier S. 229–230.

¹⁶ Raoul Auernheimer: Arthur Schnitzler, in: *Neue Freie Presse*, 12. Mai 1912, S. 1–3, hier S. 1.

¹⁷ Raoul Auernheimer: Arthur Schnitzler zum sechzigsten Geburtstag, in: *Neue Freie Presse*, 14. Mai 1922, S. 1–3, hier S. 3.

¹⁸ Auernheimer: Arthur Schnitzler (Anm. 16), S. 2.

¹⁹ Ebd., S. 3.

²⁰ Raoul Auernheimer: *Professor Bernhards*. Erstaufführung am Deutschen Volkstheater, in: *Neue Freie Presse*, 24. Dezember 1918, S. 1–3, hier S. 1.

Dem gesamten Jungen Wien attestiert Auernheimer eine Nähe zu Flauberts sezierendem Erzählen,²² und er betont in seinen Schnitzler-Artikeln immer wieder die intertextuelle Disposition von dessen Werk und stellt es in einen internationalen Kontext. Hier werden nun Auernheimers Textbeobachtungen präziser und vermögen vielleicht sogar, den heutigen Intertextualitätsforschungen zu Schnitzler noch Anregungen zu vermitteln. Auernheimers Hinweis auf das intertextuelle Schreiben Schnitzlers ist dabei nicht als Vorwurf der ästhetischen Abhängigkeit formuliert, sondern durchaus als Ausweis eines polyglotten und weltgewandten Kosmopolitismus jenseits einer rein österreichischen Tradition konzipiert: So vergleicht Auernheimer die Romanexposition von *Der Weg ins Freie* (1908) mit dem Beginn von Alphonse Daudets Pariser Sittenroman *Sappho* (1884),²³ misst die Protagonistin von *Liebelei* (1895) an Figurenkonzeptionen in Lafcadio Hearn's Novelle *Haru* (1905, auf deutsch), Rudyard Kiplings Erzählung *Lispeth* (1886) und Giacomo Puccinis Oper *Madame Butterfly* (1904),²⁴ bindet Schnitzlers Komödie *Fink und Fliederbusch* (1917) dramenästhetisch zurück an Gustav Freytags *Journalisten* (1852) und Émile Augiers *Les fils des Giboyer* (1862) und bezieht den Handlungsablauf im *Reigen* (1900) transgenerisch auf die *Liaisons dangereuses* (1782) von Choderlos de Laclos.²⁵

Zum 60. Geburtstag würdigt Auernheimer 1922 Schnitzlers Schriften der letzten zehn Jahre und hebt die Dichte der Evokationen Casanovas hervor, der nicht nur der titelgebende Antiheld der Novelle *Casanovas Heimkehr* (1918) ist, sondern auch den Liebhaber der *Schwestern* (1919) darstellt und modernisiert in der Figur des Schauspielers Herbot in der *großen Szene* (1915) wieder auftaucht.²⁶ Intratextuell führt Auernheimer diese Figur zurück auf das Frühwerk Schnitzlers, wenn er ausführt: „Casanova, so wie ihn der reife Schnitzler auf verschiedenen Lebensstufen und in verschiedenen Verhüllungen sieht, ist nichts anderes als der ins Große stilisierte Anatol“.²⁷

²¹ Vgl. Raoul Auernheimer: Schnitzlers „Reigen“ auf der Bühne, in: Neue Freie Presse, 2. Februar 1921, S. 1–3, hier S. 2.

²² „Was man vor zwanzig Jahren die Wiener Schule nannte, und was sich seither daraus entfaltet hat, das ist zum nicht geringen Teile eine Ausstrahlung Flauberts. Die Häupter dieser Schule: Hofmannsthal, Wassermann, Beer-Hoffmann [sic], der junge Schnitzler und so viele andere sind durch das Medium Flaubert hindurchgegangen, bevor sie zu sich selbst gelangten“ (Raoul Auernheimer: Ein Wort über Flaubert. Anlässlich seines hundertsten Geburtstages, in: Neue Freie Presse, 11. Dezember 1921, S. 1–3, hier S. 1).

²³ Vgl. Raoul Auernheimer: Der Weg ins Freie, in: Neue Freie Presse, 3. Juni 1908, S. 1–3, hier S. 2.

²⁴ Vgl. Raoul Auernheimer: „Liebelei“ und „Komtesse Mizzi“. (Zur Erstaufführung am Deutschen Volkstheater), in: Neue Freie Presse, 10. Januar 1909, S. 1–3, hier S. 2.

²⁵ Vgl. Raoul Auernheimer: Arthur Schnitzlers neue Komödie, in: Neue Freie Presse, 15. November 1917, S. 1–3, hier S. 1; Ders.: Schnitzlers „Reigen“ auf der Bühne (Anm. 21), S. 2.

²⁶ Vgl. Auernheimer: Arthur Schnitzler zum sechzigsten Geburtstag (Anm. 17), S. 2.

²⁷ Ebd.

2. Zweifelhaftes Lob und generöse Distanzierungen

Anlässlich der Verleihung des Grillparzer-Preises an Schnitzler im Jahr 1908 vergleicht Auernheimer (den bereits drei Mal mit dem Preis ausgezeichneten) Gerhart Hauptmann mit Schnitzler und kommt gelegentlich zu (für Schnitzler) nicht restlos schmeichelhaften Gegenüberstellungen, wenn er etwa wertet: „Hauptmann ist zweifellos die größere Natur und Schnitzler der feinere Intellekt“.²⁸ Zur Erstaufführung der *Komtesse Mizzi* (1908) am Deutschen Volkstheater 1909 blickt Auernheimer noch einmal zurück auf die *Liebelei* (1895) und kennzeichnet das Drama als „dieses schlanke, schwächige, beim ersten Anschauen etwas dürftige Stück“.²⁹ Zwar sind solche Aussagen gebettet zwischen warm würdigenden Worten, aber dennoch bleiben sie auffällig. Selbst in den huldigenden Essay zum 50. Geburtstag schleichen sich 1912 völlig überflüssige Ausschlussmanöver aus der ersten Reihe der Weltliteratur: „In die Schneeregion der zeitlosen Literatur ragt sein vorderhand noch blonder Scheitel nicht hinein, aber ein großer Schriftsteller seiner eigenen Zeit zu sein, ist auch etwas, ist vielleicht alles, und diesen Ehrenplatz wird man Schnitzler nicht abstreiten können“.³⁰ Litotische Verdrehungen und meiosische Piouetten, correctio-Formeln und relativierende „Vielleichts“ dokumentieren, wie schwer sich Auernheimer damit tut, uneingeschränkt zu loben.

Ende der 1920er Jahre trägt Frieda Pollack Schnitzler die Verstimmung Auernheimers zu, immer noch als Epigone Schnitzlers zu gelten und von ihm persönlich vernachlässigt zu werden. Im Tagebuch notiert Schnitzler ziemlich ausführlich:

Kolap berichtet von Auernheimer, der sich gekränkt über mich äußert; er sei weiter mein Verehrer etc.; – aber nun sei er auch um 50; – man höre auf „Jünger“ zu sein; – wenn einem Gefühl (oder dgl.) so wenig erwidert werde, werde man müd; immer melde er sich; nie rufe ich ihn u.s.w. u.s.w. Im wesentlichen stimmt es [...]. Dass ich ihn in der letzten Zeit nicht zurückgeladen habe (nachdem ich bei ihm mit Tristan Bernard und mit Claude Farrère zusammen war), nimmt er mir gesellschaftlich mit Recht übel; aber das „Hausführen“ ohne Hausfrau macht mir nun einmal wenig Spass.³¹

²⁸ Raoul Auernheimer: Der Umschwung, in: Neue Freie Presse, 26. Januar 1908, S. 1–3, hier S. 2. Zum zeitgenössischen Vergleich von Hauptmann und Schnitzler vgl. Achim Aurnhammer: „Wenn ich was könnte [...] und wenn der Hauptmann gescheidt wär“. Arthur Schnitzlers Wettstreit mit Gerhart Hauptmann, in: Tim Lörke u. a. (Hg.): Von den Rändern zur Moderne. Studien zur deutschsprachigen Literatur zwischen Jahrhundertwende und Zweitem Weltkrieg. Festschrift Peter Sprengel, Würzburg 2014, S. 111–126.

²⁹ Auernheimer: „Liebelei“ und „Komtesse Mizzi“ (Anm. 24), S. 2.

³⁰ Auernheimer: Arthur Schnitzler (Anm. 16), S. 1.

³¹ Tagebucheintrag Schnitzlers vom 19. März 1927, in: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1927–1930, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997, S. 30–31. Schnitzler vermutet in diesem Tagebucheintrag auch, dass Auernheimer sich möglicherweise in Schnitzlers seltsamen *Diagrammen* (wahrscheinlich in der Figur des Literaten und/oder des Feuilletonisten) porträtiert gesehen hat. Vgl. hierzu auch den Brief von Auernheimer an Schnitzler vom 14. Februar 1927

Auernheimers Enttäuschung, von Schnitzler gesellschaftlich links liegen gelassen worden zu sein, hat sich möglicherweise in dieser Zeit vertieft, und es scheint immerhin möglich, dass seine detaillierte und etwas mäkelige Rezension von Schnitzlers letztem Roman *Therese* (1928) ein Jahr später auch noch etwas mit diesem beleidigten Gefühl, zu Unrecht nicht beachtet zu werden, zu tun hat. Die Rezension der *Therese* schließt mit dem generösen und von oben herab formulierten Satz: „Man kann das Thema des Gouvernantenromans nicht großmütiger umschreiben, als Schnitzler es in diesen Zeilen tut, und so scheidet man am Ende seiner ergreifenden Erzählung mit einem leisen Bedauern, daß der Dichter den Roman, den er umschreibt, nicht auch geschrieben hat“.³² Dieses Urteil, dass Schnitzler seinen (ihn so viel Mühe kostenden) Roman lediglich „um-“, aber nicht „geschrieben“ habe, führte natürlich bei Schnitzler zu Missmut, den er auch in einem Brief an Auernheimer artikuliert, woraufhin Auernheimer wiederum wortreich erläuterte, wie er das denn nun so gemeint habe.³³ Man vertrug sich wieder, aber Verstimmungen blieben doch auf beiden Seiten.

Schließlich erinnerte sich Auernheimer in seinen im amerikanischen Exil verfassten autobiographischen Notizen noch einmal zurück an seine Begegnungen mit Arthur Schnitzler im Wien des frühen 20. Jahrhunderts. Zwar schwärmt er dort noch ostentativ: „Meine persönliche Beziehung zu Schnitzler gehört zum Besten, was mir das Leben vergönnt hat“,³⁴ und zitiert auch sich selbst bestätigend einen alten heroisierenden Huldigungsbrief: „Ich könnte nicht drei Schriftsteller nennen, denen ich so viel zu danken hätte wie Ihnen, und nicht einen, dem ich, was ich ihm verdanke, lieber verdanke“.³⁵ Gleichzeitig mischt sich in die Erinnerung an die Jahrhundertwende aber ein intertextuell nur leicht camoufflierter Spott. Auernheimer schildert Schnitzlers Äußeres in seiner Autobiographie wie folgt:

Schnitzler war, als ich ihn kennenlernte, etwas über vierzig Jahre alt. Aus dem ärztlichen Stand hervorgegangen, sah er, wie die meisten Ärzte jenes Zeitalters, weniger wie ein Arzt aus als wie ein Maler, und wenn Maler, dann Van Dyk. Seine Personenbeschrei-

und die Antwort von Schnitzler tags darauf in: Donald G. Daviau/Jorun B. Johns (Hg.): *The Correspondence of Arthur Schnitzler and Raoul Auernheimer. With Raoul Auernheimer's Aphorisms*, Chapel Hill 1972, S. 64–66. Zu diesen späten Diagrammen in Schnitzlers *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat* vgl. auch Cristina Fossaluzza: *O du mein Österreich. Kritik an der Kulturkritik in Schnitzlers Komödien-Projekt*, in: Barbara Besslich/Cristina Fossaluzza unter Mitarbeit von Tillmann Heise/Bernhard Walcher (Hg.): *Kulturkritik der Wiener Moderne (1890–1938)*, Heidelberg 2019, S. 143–160, hier S. 149–152.

³² Raoul Auernheimer: *Gouvernanten-Roman. „Therese“ von Arthur Schnitzler*. S. Fischer Verlag, in: *Neue Freie Presse*, 22. April 1928, S. 1–3, hier S. 3.

³³ Dokumentiert in Daviau/Johns (Hg.): *The Correspondence* (Anm. 31), S. 67–71.

³⁴ Raoul Auernheimer: *Aus unserer verlorenen Zeit. Autobiographische Notizen 1890–1938*. Mit einem Nachwort von Patricia Ann Andres, Wien 2004, S. 84.

³⁵ Ebd. Auernheimer zitiert hier aus der Erinnerung nicht seinen Geburtstagsbrief an Schnitzler, sondern einen Brief vom 2. Oktober 1912, in: Daviau/Johns (Hg.): *The Correspondence* (Anm. 31), S. 40–41: „Ich wüßte keine drei Schriftsteller zu nennen, denen ich künstlerisch ebenso viel zu verdanken hätte wie Ihnen und keinen einzigen, dem ich, was ich zu danken habe, lieber verdanke“.

bung ist auf der ersten Seite von Wassermanns „Der goldene Spiegel“ verbüchert, wo der große Erzähler die „Freunde“ ziemlich porträtähnlich beschreibt. Ich war anwesend, als er den Anfang seines damals neuen Buches den „Freunden“ vorlas und einen der Betroffenen mit den Worten kennzeichnete: Er hatte – ich zitiere aus dem Gedächtnis – einen scharfen Malerblick, einen tabakblonden Spitzbart und war etwas unter mittelgroß, zur Belebtheit neigend, „aber immerhin elegant“. „Warum immerhin?“ unterbrach Arthur Schnitzler mit einem seiner lustigen Zwischenrufe die kaum erst begonnene Vorlesung.³⁶

Auernheimer schützt hier wohl auch vor, „aus dem Gedächtnis“ zu zitieren, weil Schnitzlers Schlüsselporträt in Wassermanns Roman *Der goldene Spiegel* (1911) noch sehr viel direkter Schnitzlers Embonpoint benennt und zudem seine Hypochondrie aufs Korn nimmt. Auernheimer funktionalisiert den Literaturverweis hier zu einem ausgelagerten Hieb. So bleibt die Autobiographie an der Oberfläche im Ton huldigend; wenn man sich aber die Mühe macht, Auernheimers peinlich genauem Hinweis auf „die erste Seite von Wassermanns ‚Der goldene Spiegel‘“ nachzugehen, wird das Dichterlob schon ambivalenter. Die bei Wassermann zu einem Rudolf Borsati fiktionalisierte literarische Figur

war Arzt, mittelgroß von Figur, ziemlich fett, doch immerhin elegant in der Erscheinung, von Bart und Haar blond wie türkischer Tabak, von Gemütsart verträglich, schmiegsamen Geistes und in den Manieren von charaktvoller Liebenswürdigkeit. Die Klientel brachte ihm nur geringen Verdienst, er selbst war sein treuester Patient, denn er beobachtete mit aufmerksamer Hypochondrie die Entstehung und den Wechsel einer großen Zahl von Krankheiten in seinem eigenen Körper.³⁷

Diesem bibliographischen Umweg und intertextuellen Verweis von Auernheimer auf Wassermann wurde in vorliegender Studie kurz nachgegangen, weil auch in Auernheimers Schlüsselnovelle *Der Dichter* die Körperfülle des anonymen Protagonisten eine Spur zur Identifizierung des komischen Helden legt.

³⁶ Auernheimer: *Aus unserer verlorenen Zeit* (Anm. 34), S. 84.

³⁷ Jakob Wassermann: *Der goldene Spiegel. Erzählungen in einem Rahmen*, Berlin 1922, S. 1. Die von Auernheimer erwähnte Lesung fand am 26. Januar 1911 statt. Es spricht für Schnitzler, dass er im Tagebuch nicht pikiert das spöttische Schlüssel-Porträt auf ihn selbst, sondern die ästhetische Qualität von Wassermanns Text insgesamt festhielt: „Dann las W. bei Schmidls vor diesen, mir, O., Auernheimer aus ‚Der goldne Spiegel‘ vor. Außerordentlich. Konnte gewisse Erzählungen daraus nur mit Kleist vergleichen“ (Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1909–1912*, unter Mitwirkung von Peter Michael Baunwarth, Richard Miklin, Maria Neyes, Susanne Pertlik, Walter Rupprechter und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1981, S. 214).

3. *Auernheimers Schmäbnovelle Der Dichter (1905):
Eine Personalsatire auf Schnitzler und Travestie auf
Frau Bertha Garlan (1901)*

Auernheimers kurze Erzählung *Der Dichter* handelt von der missglückten Begegnung eines berühmten Wiener Schriftstellers mit einem weiblichen Fan aus der oberösterreichischen Provinz, der sich ihm brieflich zu nähern sucht. Fräulein Mathilde schreibt einem namenlos bleibenden Dichter schwärmerische Briefe, allerdings mehr aus Langeweile denn aus großen Gefühlen. Der geschmeichelte, eitle und stets an neuen erotischen Kontakten interessierte Dichter schreibt zurück. Es entspinnt sich eine tändelnde Korrespondenz. Als der Dichter um ein Bild der brünetten Mathilde bittet, legt diese die Fotografie einer verstorbenen blonden Freundin bei, worauf der Dichter amourös entbrennt und ein baldiges Treffen nach einer „Vorlesungstournee“ (362) auf der Rückfahrt nach Wien zu arrangieren versucht. Mathilde steigt in Salzburg in den Zug, in dem der Dichter zu ihrem anberaumten Treffen in Attnang fährt, aber sie gibt sich ihm nicht zu erkennen (er erwartet ja eine Frau anderen Aussehens). Obwohl der Dichter zu dem Treffen mit der heiß ersehnten Brieffreundin unterwegs ist, spricht er ganz begeistert Fräulein Mathilde im Zug an und versucht, sie mit exakt den gleichen Geschichten und Komplimenten zu beeindrucken, die er bereits brieflich gegenüber Mathilde geäußert hatte.³⁸ Als in Attnang am Bahnhof nicht die erwartete (vermeintlich blonde) Brieffreundin zu sehen ist, bleibt der Dichter im Zug sitzen und intensiviert seine werbenden Bemühungen, macht sich über die „kleine Mamsell“ (363) vom Land, die ihm schrieb, lustig und verärgert damit natürlich Mathilde nachdrücklich, die sich ihm weiterhin nicht zu erkennen gibt, aber an einer der nächsten Stationen aussteigt. Der Dichter hört nichts mehr von seiner neuen Bahnbekanntschaft und schreibt wieder seiner Attnanger Korrespondenzpartnerin, die erst einmal nicht reagiert, aber schließlich „nach einigen Wochen“ (363) ihre Briefe zurückverlangt, ohne den wahren Grund hierfür direkt zu nennen,³⁹ sondern kühl angibt, sie habe sich verlobt und werde bald heiraten. Der Dichter reagiert postwendend: „Tags drauf kam ein kleines Paket, und darauf stand nebst der Adresse: ‚Inhalt – Briefe. Wert – 0.‘ Der Dichter war beleidigt.“

³⁸ Während er brieflich der vermeintlich blonden Mathilde in einer rührseligen Geschichte erläuterte, dass er auch deshalb so von ihr affiziert sei, da sie ihn an eine zehn Jahre zurückliegende blonde Geliebte gemahne, versichert er im Zug seinem brünetten Gegenüber, dass sie ihn an eine zehn Jahre zurückliegende Liebe auch wegen ihrer Haarfarbe erinnere.

³⁹ Verschlüsselt allerdings gibt Mathilde dem Dichter Signale, dass es sich bei des Dichters Brieffreundin in Personalunion auch um die Zugbekanntschaft handelt und der Dichter mithin einer kleinen Kabale aufgesessen ist. Während des Bahngeplauders hatte Mathilde geschwindelt, mit einem Buchhalter verheiratet zu sein, und sie stieg aus dem Zug in Linz aus. In ihrem Absagebrief, der „kurz und förmlich“ ausfällt, erklärt sie dem Dichter, sie heirate demnächst „einen Buchhalter in Linz“ (363).

(363) So endet diese kurze Erzählung, der Auernheimer den gattungsästhetischen Untertitel „Skizze“ gab, um den verspielten Entwurfscharakter zu betonen.

Der namenlose Protagonist ist leicht als literarische Schnitzler-Karikatur zu erkennen, immer auf der Suche nach einem amourösen Abenteuer.⁴⁰ Auernheimers Wiener Erfolgsschriftsteller wird auch phänotypisch an den im April 1905 gerade noch 42-jährigen Schnitzler angeglichen, „bei Beibehaltung der äußeren Kennzeichen“, wie Olga Schnitzler bemerkte, und Übertreibung bestimmter Persönlichkeitsmerkmale.⁴¹ Der Dichter ist ein „Mann von vierzig Jahren“ (363) mit Bart. Allerdings macht er in der Realität des Salzburger Bahnhofs bei weitem nicht den erwarteten Eindruck auf Mathilde, die den Dichter optisch von gestellten, schon ein wenig älteren Porträt-Fotografien her kennt. Mit spitzer Feder beschreibt Auernheimer Mathildes Erkennensmoment:

Im Speisesaal des Salzburger Bahnhofs, eine halbe Stunde vor Abgang des Zugs, erblickte sie denn auch zum erstenmal ihren Heros. Sie war sofort enttäuscht, wie man es immer ist, wenn man einer Berühmtheit zum erstenmal gegenübersteht. Zwar der Kopf mit dem fächerförmig gestutzten Bart, der ein wenig absichtlich an Daudet erinnerte, war der gleiche wie auf dem Bild – freilich um zehn Jahre älter. Aber Mathilde hatte sich zu diesem Kopf eine große, schlanke Männergestalt gedacht, und der Dichter war klein und dick. Er hatte sogar einen Bauch. Fräulein Mathilde war ganz erschrocken, daß dieser gefeierte Erotiker einen Bauch besaß. (362)

In seinem milden autobiographischen Rückblick wird Auernheimer Schnitzler als „etwas unter mittelgroß, zur Beileibtheit neigend“ beschreiben,⁴² in der fiktionalen Personalsatire von 1905 ist er dann doch etwas direkter und weniger euphemistisch, hier ist der Dichter schlicht „klein und dick. Er hatte sogar einen Bauch“. Das in die Jahre gekommene Foto schien noch einen etwas anderen Eindruck zu ver-

⁴⁰ Zur zeitgenössischen Bekanntheit von Schnitzlers erotischer Umtriebigkeit vgl. etwa Johannes Sachslehner: *Alle, alle will ich. Arthur Schnitzler und seine süßen Wiener Mädels*, Wien 2015.

⁴¹ Satirisch überzeichnet werden Eitelkeit, Gefallsucht und Selbstbewusstsein des Dichters: So kann der Dichter „gegen Leute, die anbetend vor ihm im Staub lagen, leutselig sein [...] wie Kaiser Franz Josef“ (361) und er verfügt auch herrscherleich über einen „reichs-unmittelbaren Dichterblick“ (362). Als er sich Mathilde im Zug unter seinem richtigen Namen vorstellt, tut er dies „scheinbar nachlässig, aber mit einem lauernden Beobachterblick“ (363), ob sie ihn denn auch kennt. Der Dichter lächelt „blasiert“ (363) und nimmt die Begeisterung seines Fans „nachsichtig und geduldig entgegen“ (363). Der Erzähler macht sich über seinen Protagonisten lustig mit dem Seufzer: „Was sagt ein Dichter nicht alles, wenn er einer schönen Blondine gefallen will“ (362). Die umfangreiche Erfahrung des Dichters wird mehrfach angedeutet, so etwa, wenn die Sprache seiner Briefe gewürdigt wird als „diese weichen, warmen, gefährlichen Worte, die alle verschlungenen Wege kennen, die zum Herzen der Frauen führen und diese Wege wohl auch schon oft genug gegangen waren“ (362). Das wird später noch einmal variiert wiederholt, wenn der Erzähler beschreibt, wie der Dichter Mathilde im Eisenbahn-Coupé den Hof macht, „diskret und vornehm, mit weichen, warmen, gefährlichen Worten, die so gut alle verschlungenen Wege kannten, die zum Herzen der Frauen führen, weil sie sie schon oft und oft gegangen waren“ (363).

⁴² Auernheimer: *Aus unserer verlorenen Zeit* (Anm. 34), S. 84.

mitteln. Die eitle Selbstinszenierung wird demaskiert als bloß kopierende Pose, wenn des Dichters Barttracht „ein wenig absichtlich an Daudet erinnerte“.⁴³ Auernheimers Dichter wird wie Schnitzler für sein Frühwerk als „Erotiker“ gleichermaßen gefeiert wie angefeindet.⁴⁴ Der allwissender Erzähler charakterisiert seinen Dichter darüber hinaus als „gewissenhafte[n] Psychologe[n]“ (362), der im Gespräch „wie ein Arzt fragt, wenn er seine Diagnose bildet“ (363); auch dies sind weitere überdeutliche Anspielungen auf die psychologische Schreibweise des Mediziners Schnitzler, der in einem berühmt gewordenen Zitat geäußert haben soll: „Meine Werke sind lauter Diagnosen“.⁴⁵ Über das Lebensalter, den Beruf (gefeierter Wiener Schriftsteller), die Optik (Bart und Bauch) und das Werkprofil (psychologisches Interesse, medizinischer Stil und erotische Sujets) macht Auernheimer seinen namenlosen Protagonisten für den literaturkundigen Zeitgenossen so als komisches Zerrbild Schnitzlers erkennbar.

Der eigentliche rezeptionsästhetische Reiz dieser kurzen Schmähnovelle entfaltet sich aber erst, wenn man sie nicht nur als Personalsatire auf den Autor Schnitzler betrachtet, sondern auch als Travestie und intertextuelle Antwort auf Schnitzlers lange Erzählung *Frau Bertha Garlan* (1901) versteht. Schnitzler vermittelte in diesem Text die Geschichte der verwitweten 32-jährigen Klavierlehrerin Bertha Garlan, die gelangweilt in der Provinz versucht, an eine frühere Beziehung mit einem ehemaligen Kommilitonen im Musikstudium, der jetzt ein gefeierter Geigenvirtuose geworden ist, anzuknüpfen. Sie schreibt diesem berühmten Musiker einen Brief, arrangiert ein Treffen in Wien und knüpft große Hoffnungen an die Wiederbegegnung. Er hingegen ist nach einer gemeinsamen Nacht nicht an einer engeren Beziehung mit Bertha interessiert. Bertha bleibt allein in der Provinz zurück. Auern-

⁴³ Daudet scheint für Auernheimer nicht nur ein Mode-Vorbild Schnitzlers, sondern er stellte auch Ähnlichkeiten vom ersten Kapitel von Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* zu Daudets Romanbeginn *Sappho* fest (vgl. Auernheimer: *Der Weg ins Freie* [Anm. 23], S. 2).

⁴⁴ 1903 war der *Reigen* im Wiener Verlag erschienen und vom akademisch-dramatischen Verein in München aufgeführt worden. Feuilletonistisch hat Auernheimer später die erotischen Themen des frühen Schnitzler als altersgemäß verteidigt: „Wohl ist Schnitzler, wie jeder, der sich an die Goethesche Maxime des Erlebnisses hält, in einem gewissen Alter vom erotischen Erlebnis als dem nächstliegenden ausgegangen. Aber er ist niemals darin untergegangen“ (Auernheimer: *Der Umschwung* [Anm. 28], S. 3).

⁴⁵ Dieses umher wandernde Zitat wird allerdings selten exakt belegt. Richard A. Bermann (alias Arnold Höllriegel) meinte sich an diesen Ausspruch Schnitzlers während des Ersten Weltkriegs zu erinnern und dokumentierte dies 1931 nach Schnitzlers Tod: Arnold Höllriegel: *Erinnerungen an Schnitzler*, in: *Berliner Tageblatt*, 24. Oktober 1931, Morgen-Ausgabe, Nr. 502, erstes Beiblatt. In seiner Autobiographie erinnerte Bermann/Höllriegel allerdings den Wortlaut etwas anders: „Alle Gestalten, die ich schildere, sind Fälle; und so möchte ich sie verstanden wissen! Nie habe ich diese ersten Worte vergessen, die er zu mir sagte, noch ihn, wie er damals vor mir stand“ (Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel: *Die Fahrt auf dem Katarakt. Eine Autobiographie ohne einen Helden*. Mit einem Beitrag von Brita Eckert, hg. von Hans-Harald Müller, Wien 1998, S. 165). Für bibliographische Recherche in diesem Fall sei Ilon Jödicke und Hannah Schultes (B. A.) herzlich gedankt.

heimer kannte *Frau Bertha Garlan* gut.⁴⁶ Dass er sich im *Dichter* augenzwinkernd, zugleich imitierend und distanzierend, auf *Frau Bertha Garlan* bezog, hat er vielfach markiert und sein intertextuelles Erzählen steht dabei wiederum in der Schuld von Schnitzlers Schreiben, denn Achim Aurnhammer hat ja gezeigt, „wie sehr Bezugnahmen auf literarische Muster Schnitzlers Prosa prägen“.⁴⁷

Der Dichter und *Frau Bertha Garlan* weisen in ihrer Exposition viele inhaltliche Parallelen auf und man kann mithin für den Erzählbeginn von Auernheimers Novelle von einer Travestie sprechen als einer „komisierenden Übernahme thematischer Elemente aus einem Einzelwerk“.⁴⁸ In beiden Erzählungen geht es um das Zusammentreffen eines berühmten Künstlers aus der österreichischen Metropole mit einer kleinbürgerlichen Bewunderin aus der Provinz. Die weiblichen Figuren nehmen den Kontakt jeweils durch einen Brief auf. Zugfahrten spielen in beiden Texten eine wichtige Rolle: Während Schnitzler die Bahnfahrt aus der Hauptstadt zurück in die Provinz als Kulisse seiner (tag-)träumenden Protagonistin nutzt, macht Auernheimer das Eisenbahn-Coupé zum entscheidenden Handlungsort und die Zugreise zum novellistischen Wendepunkt. Beide männlichen Protagonisten sind beruflich erfolgreich, finanziell unabhängig und nicht an einer dauerhaften Beziehung, sondern an amourösen Abenteuern interessiert. Ihre Tourneen durch Europa haben in beiden Texten eine handlungstreibende Funktion und verbildlichen ihren großen künstlerischen Erfolg.⁴⁹ Die Frauenfiguren hingegen fristen in der Provinz ein unzufriedenes und finanziell eingeschränktes Leben: Bertha Garlan muss sich ihre Witwenpension durch Klavierlektionen aufbessern, und Mathilde verdient ihren Lebensunterhalt als Gouvernante.⁵⁰ Beide langweilen sich in ihrem tristen Alltag und begreifen den initiativen Briefkontakt auch als Maßnahme gegen die Langeweile.⁵¹ Als der Dichter Mathilde auffordert, ihr Leben auf dem Land zu schildern, schreibt sie ihm: „Ich spiele Ping-Pong, lese Novellen und warte

⁴⁶ Vgl. etwa die Bezugnahmen auf *Frau Bertha Garlan* bei Auernheimer: *Der Weg ins Freie* (Anm. 23), S. 1; Ders.: „Liebele“ und „Komtesse Mizzi“ (Anm. 24), S. 3.

⁴⁷ Achim Aurnhammer: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*, Berlin/Boston 2013, S. 270.

⁴⁸ Theodor Verwey/Gunther Wittig: Travestie, in: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin 2007, S. 682–684, hier S. 682. Auf eine Parodie der auffälligen und innovativ subjektivierenden Erzählweise von *Frau Bertha Garlan* verzichtet Auernheimer: *Der Dichter* ist traditionell auktorial erzählt und nullfokalisiert.

⁴⁹ Bei Schnitzler wird Bertha durch einen Zeitungsbericht über Lindbachs Europa-Tournee auf ihn wieder aufmerksam, und bei Auernheimer kommt es zur Begegnung zwischen dem Dichter und Mathilde auf dem Rückweg von einer „Vorlesungstournee durch Deutschland“ (362).

⁵⁰ Mathilde und Bertha haben zudem jeweils beide eine äußerst attraktive Freundin: Während Mathildes blonde Freundin zur Handlungszeit bereits verstorben ist, stirbt die Freundin Berthas, Anna Rupius, am Ende der Erzählung an den Folgen einer verpfuschten Abtreibung. Diese Freundinnen ermöglichen in unterschiedlicher Weise in beiden Texten indirekt die Begegnung mit dem Künstler.

⁵¹ „Freilich, mit diesem Hin und Her von Briefen, mit diesem zärtlich-koketten Versteckspiel zweier Herzen, die beide unbefriedigt waren und beide auf die Liebe warteten, war der langweilige Winter prächtig ausgefüllt“ (362).

auf die Liebe“ (361), was in ähnlicher Weise auch auf Bertha Garlan zutrifft, deren Lektüre Gerstäckercher Trivialromane ebenfalls ihre Vorstellung vom Leben und der Liebe präformiert.⁵² Über diese Ähnlichkeiten in Konfiguration und Handlung zu Beginn der Novелlette stiftet Auernheimer narratorial einen intertextuellen Bezug und signalisiert dem zeitgenössischen Leser, dass hier auf einen bestimmten Erzähltext Schnitzlers angespielt wird.⁵³

Diese intertextuellen Hinweise auf *Frau Bertha Garlan* verdichten sich noch und werden expliziter, wenn der Dichter vorgibt, derzeit „einen Provinzroman zu schreiben“ (361) und die ledige 23-jährige Mathilde wiederum dem Dichter brieflich vorspielt, „eine nicht mehr ganz junge Witwe mit drei Kindern“ (361) zu sein. Mit beiden Lügen wird die Textwelt *Frau Bertha Garlans* evoziert, die in der Gattung des Provinzromans das Kleinstadtleben einer 32-jährigen Witwe mit Kind porträtiert. Mit diesem gattungsästhetischen Hinweis auf den „Provinzroman“ kennzeichnet Auernheimer seinen Dichter zudem als einen Schriftsteller, der den Sujets der Wiener Moderne verpflichtet ist, die sich mit Hermann Bahr seit der Jahrhundertwende auch der *Entdeckung der Provinz* (1899) zuwandte. Und noch mit einem weiteren Motiv wird ein zentraler Themenkomplex von *Frau Bertha Garlan* aufgerufen: Schnitzler ließ seine Protagonistin in der Provinz in Erinnerungen an ihre Jugend in Wien schwelgen und dabei ihre Vergangenheit zunehmend uminterpretieren. Erinnerungskorrekturen und Schönfärbereien prägen den intern fokalierten Text.⁵⁴ Auernheimer wiederum lässt bei seinem Dichter das Verliebtsein vorgeblich aus einer Erinnerung heraus entstehen; er heuchelt, sich in die vermeintlich blonde Brieffartnerin zu verlieben, weil sie ihn erinnere an eine Zeit „vor zehn Jahren, als ich noch arm und unbekannt in der Tiefe lebte, aber eine süße blonde Freundin mein nannte, die ich liebte – und die mich liebte!“ (362). Im Zug im Gespräch mit Mathilde greift er diese Formel wieder auf und erläutert nun der brünetten Mathilde, dass sie ihn erinnere, „an eine Frau, die mir vor zehn Jahren sehr, sehr nahestand. [...] Sie hatte Ihr Haar“ (362). Mathilde erwidert diesen Erinnerungsdusel lachend mit den Worten: „Sie erinnert wohl schon jede Frau an eine andere?“ (363), woraufhin der Dichter dies bestätigt („Jawohl!“ [363]) und da-

⁵² Schnitzler betont in *Frau Bertha Garlan* die Gerstäcker-Lektüre, wenn es heißt, Bertha „setzte sich auf den Divan und blätterte in einem Roman von Gerstäcker, den sie schon zehnmal gelesen“ (Arthur Schnitzler: *Frau Bertha Garlan* [Werke in historisch-kritischen Ausgaben], hg. von Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Anna Lindner und Martin Anton Müller, Berlin u. a. 2015, S. 186). Im Folgenden wird *Frau Bertha Garlan* nach dieser Ausgabe im Fließtext mit eingeklammerten Seitenzahlen zitiert.

⁵³ Janik Richter danke ich für den Hinweis auf eine auch möglicherweise druckgraphische Markierung der Intertextualität: *Der Dichter* wird durch drei Asteriske als Pausenzeichen in zwei Kapitel geteilt, die geometrisch exakt gleich angeordnet sind wie die Kapitelunterteilungszeichen des Vorabdrucks von *Frau Bertha Garlan* in der *Neuen Deutschen Rundschau* 12.1, 1901, S. 41–64, S. 181–206 und S. 237–272: Es handelt sich dabei um ein durch drei Asteriske angedeutetes, auf der Spitze stehendes, stumpfwinkliges Dreieck. Das mag Zufall sein, ist aber auffällig, weil in der Zeitschrift *Die Woche* sonst Kapitelunterteilungen graphisch meist anders gehandhabt wurden.

⁵⁴ Vgl. Michael Scheffel: *Arthur Schnitzler. Erzählungen und Romane*, Berlin 2015, S. 56–58.

nach einräumt: „Aber das macht nichts. Man liebt doppelt: in der Gegenwart und in der Erinnerung“ (363). Auf der Ebene des Figurenwissens ist diese sentimentale Beschwörung der Vergangenheit lediglich ein (grandios scheiternder) Flirt-Trick des Dichters. Intertextuell hingegen verweist Auernheimer so auch auf ein zentrales Thema in *Frau Bertha Garlan* und eine fundamentale Denkfigur im Werk Schnitzlers überhaupt hin, die auch als „Poetik der Erinnerung“ von der Forschung beschrieben worden ist.⁵⁵

Zu einer dialogisch korrigierenden Antwort auf *Frau Bertha Garlan* avanciert Auernheimers Novelle *Der Dichter*, indem sie das Verhältnis zwischen männlichem Künstler und weiblichem Fan in der zweiten Hälfte des Textes gegenüber Schnitzlers Vorlage inhaltlich umkehrt. Hier verfährt Auernheimers intertextuelles Erzählen nicht mehr nach dem Modus der Travestie als einer inhaltlichen Imitation, sondern invertiert die Positionen von Mann und Frau. Während Bertha beim ersten Zusammentreffen mit ihrem Künstler begeistert von dessen blendender Erscheinung ist („jung, schlank, vornehm, etwas blaß, mit einem Lächeln, das nicht ganz ohne Spott scheint“ [199]), mustert Mathilde am Bahnhof ihren Dichter und ist bestürzt, dass er „zehn Jahre älter“ (362) als gedacht und zudem „klein und dick“ (362) ist. Das Aussehen von Berthas Künstler entspricht in etwa der Wunschvorstellung, die sich Martha von ihrem Dichter macht, die aber der Realität nicht standzuhalten vermag. In *Frau Bertha Garlan* bittet die Protagonistin nach der gemeinsamen Nacht um ein baldiges weiteres Treffen, das der viel beschäftigte Musiker lässig abzuwehren weiß. *Der Dichter* hingegen kommt erst gar nicht erotisch zum Zug, sondern wird vorab von Mathilde zurückgewiesen.⁵⁶ Bemüht sich bei Schnitzler Bertha dann brieflich umsonst um ein zweites Rendezvous, so schreibt bei Auernheimer der Dichter vergeblich an Mathilde. Auch wenn die Schnitzler-Forschung gern betont, dass der Autor seiner kurzen Affäre mit der Jugendfreundin Fanny Lawner (der er ähnlich kühl eine Absage erteilte wie in der Fiktion sein Geigenvirtuose Bertha)⁵⁷ poetisch Gerechtigkeit widerfahren ließ, indem er ihrer bei-

⁵⁵ Vgl. Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung, Wien u. a. 1997. Wie wichtig die Erinnerung für die Identitätskonstruktion von Schnitzlers Figuren ist, zeigt auch die Aussage des Vaters in der *Liebelei*, der seiner Tochter Christine das Verhältnis zu Fritz gönnt, damit sie sich im Alter an es erinnern könne: „Sie können mir erzählen, was Sie wollen – die Erinnerungen sind doch das Beste, was sie von Ihrem Leben haben“ (Arthur Schnitzler: *Liebelei*. Schauspiel in drei Akten, in: Ders.: Die dramatischen Werke 1, Frankfurt a. M. 1962, S. 244).

⁵⁶ Auch schon in der Korrespondenzphase ist der Dichter emotional engagierter als Mathilde, die an ihrem „kleinen Gouvernantenschreibtisch“ in der Provinz die Situation realistisch und nüchtern reflektiert: „Was die Zukunft dieser Beziehung anlangt, machte sie sich keine Sorgen. Derlei Beziehungen haben ja ohnehin keine Zukunft, dachte sie. Eines Tags wird ihm eine andere schreiben, deren Parfüm ihm neu ist, und deren Stil ihm besser gefällt“ (362).

⁵⁷ Schnitzlers viel zitierte, lapidare Tagebuchnotiz vom 27. Mai 1899 lautet: „Fännchen abgeschrieben“ (Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1893–1902*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Konstanze Fliedl, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kom-

der Geschichte literarisch aus der weiblichen Perspektive einfing,⁵⁸ so dominiert doch bei Schnitzler die Figurenkonstellation von entspannt souverän sich abwendendem Helden und zurückgewiesenem melancholisch enttäuschem Provinzgroupie.⁵⁹ Dieses Verhältnis dreht Auernheimer um: Mathilde bewahrt in jedem Moment die Kontrolle über die Situation, die Bertha Garlan hingegen nie hatte. Während bei Schnitzler er geht und sie ‚mit nassem Blick‘ zurückbleibt, gibt im *Dichter* die Frau dem Mann den Abschied; der Mann bleibt als Genarrter verschmäht und „beleidigt“ (363) zurück. Beide Erzählungen erheben den Verlierer-Part jeweils zur titelgebenden Gestalt.

Man könnte hier im variierenden Anschluss an Achim Aurnhammer auch von einer korrigierenden Renarrativierung sprechen,⁶⁰ die in der Fiktion den symbolischen Kampf um literarisches Prestige innerhalb der Wiener Moderne mit den Mitteln der Personalsatire und Travestie auszufechten versucht. Das, was *Frau Bertha Garlan* zu einem ästhetisch avancierten heterodiegetischen Erzählexperiment macht (nämlich die fixierte interne Fokalisierung in Form der intensiv genutzten erlebten Rede), kappt Auernheimer und reduziert die Vorlage damit zu einer banalen Anekdote, deren satirische Umschrift ihre intertextuelle Komik aus den vertauschten Positionen von Mann und Frau am Ende der Erzählung erhält. Deutlich wird mit dieser Literatursatire, dass Auernheimers Schnitzler-Heroisierung ihre Grenzen hat und keinesfalls so ungebrochen war, wie es sich einigen entfernteren Zeitgenossen, wie etwa Franz Blei, und auch noch neueren Forschungen zu Randgestalten der Wiener Moderne darstellte.⁶¹ Die Spannung zwischen etabliertem Positionsinhaber (Schnitzler) und unruhig werdenden Positionsanwärter (Auernheimer) im literarischen Feld schlägt sich deutlich im intertextuellen Erzählen Auernheimers nieder, das in der Fiktion den Dichter-Heros vom Sockel holt.

mission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1989, S. 307).

⁵⁸ Vgl. etwa Elsbeth Dangel-Pelloquin: Frau Berta Garlan. Unvermutete Gefühle – ratloses Staunen, in: Hee-Ju Kim/Günter Saße (Hg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen, Stuttgart 2007, S. 89–100, hier S. 93.

⁵⁹ Dass Schnitzler die autobiographische Ausgangssituation literarisch umdeutete und Fanny Lawners Anhänglichkeit an Schnitzler *à la longue* weit weniger ausgeprägt war als in der Fiktion Bertha Garlans Verlangen nach ihrem Jugendfreund, zeigt die Analyse der Briefe von Lawner an Schnitzler bei Isabella Schwentner: „Wenn er mich manchmal im Scherz ‚Bertha Garlan‘ nennt“. Franziska Lawners Briefe an Arthur Schnitzler, in: Susanne Eichhorn (Hg.): Aufgehoben? Speicherorte, -diskurse und -medien von Literatur, Würzburg 2017, S. 143–163.

⁶⁰ Vgl. Achim Aurnhammer: Variation, Transformation, Korrektur. Literaturwissenschaftliche Konzepte der narrativen Wiederholung, in: Thorsten Glückhardt u. a. (Hg.): Renarrativierung in der Vormoderne. Funktionen, Transformationen, Rezeptionen. Tagung des GRK 1767 („Faktuales und fiktionales Erzählen“), Baden-Baden 2019, S. 41–65.

⁶¹ Evelyne Polt-Heinzl etwa bilanziert das Verhältnis der Beiden recht sonnig: „Schnitzler gegenüber hegte Auernheimer aufrichtige Bewunderung. [...] Eine kurze Verstimmung Auernheimers aus ihrer gemeinsamen Zeit beim PEN [...], hat daran nichts Prinzipielles geändert“ (Polt-Heinzl: Auernheimer, Raoul (Anm. 9)).

Während Auernheimer sich Zeit seines Lebens (von der frühen Schmähnovelle *Der Dichter* [1905] bis zu den autobiographischen Aufzeichnungen im amerikanischen Exil) so mühsam an Schnitzler als Vorbild in fiktionalen und faktualen Texten abarbeitete, stand umgekehrt Schnitzler dem jüngeren Kollegen Auernheimer sehr viel gleichgültiger gegenüber. Er verzieh im Jahr 1905 dem 29-jährigen Auernheimer sein literatursatirisches Aufbegehren gegen die ältere Generation rasch, denn er schätzte in den folgenden Jahren Auernheimer zunehmend als angenehmen Gesprächspartner; so bezeichnete Schnitzler Auernheimer 1908 etwa nachdrücklich als einen „wirklich sympathische[n] Mensche[n]“,⁶² blieb aber skeptisch, ob er ihn als Freund betrachten sollte.⁶³ Immer wieder trafen die Schnitzlers und Auernheimers nicht nur in Wien, sondern auch in der Sommerfrische in Altaussee oder in Seis am Schlern für mehrere Wochen zusammen.⁶⁴ Im brieflichen Austausch fand Schnitzler auch öfter freundliche Worte für Auernheimers literarisches Werk, das er gut kannte.⁶⁵ Was er aber eigentlich von den Erzählungen Auernheimers hielt, vertraute Schnitzler seinem Tagebuch an: „Fein, fleißig, aber doch schwächig“.⁶⁶

⁶² Tagebucheintrag Schnitzlers vom 2. März 1908 (Anm. 6), S. 320.

⁶³ Während Schnitzler 1909 noch im Tagebuch reflektiert, dass Auernheimer als Freund „trotz gelegentlicher Begegnungen nicht in Betracht“ kommt, ist er 1926 milder geworden und schreibt Auernheimer als einem „Freund“ (vgl. Tagebucheintrag von Schnitzler vom 1. Januar 1909 (Anm. 37), S. 37; Daviau/Johns (Hg.): *The Correspondence* (Anm. 31), S. 62–63). Gleichwohl muss hier natürlich der Äußerungskontext berücksichtigt werden: selbstreflexives Tagebuchnotat versus an Auernheimer adressierter und zudem verspäteter Geburtstagsbrief.

⁶⁴ Vgl. Werner Hemecker u. a. (Hg.): *Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne*, Berlin u. a. (im Druck).

⁶⁵ Gegen Ende etwas enerviert klingt jedoch der Auernheimer-Eintrag in Schnitzlers Leseliste: „Auernheimer – Rosen / Dame mit der Maske / *Dodo* / *Gesellschaft* / *gu Köni* / *Herrgott* / *u.s.w.* (so zieml. alles)“ (Achim Aurnhammer (Hg.): *Arthur Schnitzlers Lektüren: Leseliste und virtuelle Bibliothek*, Würzburg 2013, S. 62).

⁶⁶ Tagebucheintrag Schnitzlers vom 5. September 1916, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1913–1916*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1983, S. 312. Später findet sich im Tagebuch auch noch einmal ein verärgertes Notat über Auernheimers Einakter *Das ältere Fach* als „über Gebühr abhängig“ von Schnitzlers *Komtesse Mizzi* (vgl. Tagebucheintrag Schnitzlers vom 5. Oktober 1921, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1920–1922*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für literarischen Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1993, S. 235).

