

„ERLEBNIS DES MARSCHALLS VON BASSOMPIERRE“
ÜBERLEGUNGEN
ZU HUGO VON HOFMANNSTHALS NOVELLE
UND DER „ERZÄHLTHEORIE“ HERMANN BAHRS

Simon KLOHR,

Magister

(University of Heidelberg, Germany)

Abstract

The article deals with the study of Hugo von Hofmannsthal's novella „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ from the point of view of Hermann Bahr's theory as well as with its comparison with the previously written texts by other writers.

Keywords: *novella, modernity, naturalism, narratology, narrator.*

Rezumat

În articol, cercetăm nuvela lui Hugo von Hofmannsthal „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ din perspectiva teoriei lui Hermann Bahr, comparând-o, totodată, cu textele predecesorilor autorului.

Cuvinte-cheie: *nuvelă, modernitate, naturalism, naratologie, povestitor.*

1. Einleitung und Überblick über die Prätexte

Hugo von Hofmannsthal's Novelle „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ entstand zwischen dem 21. und 24. April des Jahres 1900 und wurde in der Wiener Zeitschrift „Die Zeit“ in zwei Teilen am 24. November und am 1. Dezember desselben Jahres erstmals veröffentlicht.¹ Sie beruht im Kern auf einer Episode aus den Memoiren des französischen Marschalls François de Bassompierre (1579–1646), deren Erstveröffentlichung auf das Jahr 1665 zu datieren ist. Bei diesen während einer zwölfjährigen Gefangenschaft in der Pariser Bastille zwischen 1631 und 1643 entstandenen Lebenserinnerungen handelt es sich um einen „unpräzise, lebhaft geschrieben[en]“ Text, der „sich nicht mit Seelenanalysen oder Landschaftsbeschreibungen, sondern mit wirklichen Begebenheiten, mit Tatsachen, Handlungen und Ereignissen, in denen sich Charaktere, Konflikte, Probleme projizieren“², beschäftigt. Im Folgenden sei der Inhalt

¹Vgl. den Abschnitt zur Entstehung der Novelle in: Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke XXVIII. Erzählungen 1, hrsg. von Ellen Ritter (= Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 28). Frankfurt, 1975. S. 222–224. Sämtliche Zitate aus dem Text werden im Folgenden mit Seiten- und Zeilenzahl dieser Ausgabe entnommen und mit der Sigle H gekennzeichnet.

²Henry H. H. Remak: *Novellistische Struktur: Der Marschall von Bassompierre und die schöne Krämerin (Bassompierre, Goethe, Hofmannsthal)*. Essai und kritischer Forschungsbericht (= Germanic Studies in America 46), Bern, 1982, S. 10. Remaks Arbeit, beschäftigt sich am ausführlichsten mit dem „Urtext“ und gibt auch über die Krämerin-Episode hinaus wertvolle Informationen zu den Memoiren des Marschalls und den darin behandelten historischen Ereignissen.

der relevanten Episode kurz paraphrasiert: In einem Zeitraum von mehreren Monaten wird der Marschall beim Überqueren einer kleinen Brücke auf eine schöne Krämerin aufmerksam, die dort ihren Laden besitzt und ihn regelmäßig beim Vorübergehen grüßt, sich verneigt und ihm nachblickt. Über einen Diener des Marschalls wird nach einer abermaligen Begegnung ein abendliches Treffen vereinbart. Nach einer gemeinsam im Hause einer Kupplerin verbrachten Liebesnacht von Donnerstag auf Freitag wird für den darauf folgenden Sonntag eine zweite Zusammenkunft im Hause der Tante der Krämerin verabredet. Als der Marschall zur vereinbarten Zeit am vereinbarten Ort erscheint, findet er jedoch nicht wie erwartet seine Geliebte, sondern zwei Leichen und Menschen, die Bettstroh verbrennen – die Zeichen der Pest.

Johann Wolfgang von Goethe greift in seinen „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“, mit denen er – so die gängige, jedoch nicht unumstrittene Forschungsmeinung³ – die deutsche Novellistik begründet hat, diese kurze „sich ereignete unerhörte Begebenheit“⁴ aus den faktualen Memoiren des Marschalls auf und integriert sie als Binnenerzählung in einen fiktionalen Erzählzusammenhang, der zu Zeiten der Französischen Revolution spielt. Handelt es sich bei Bassompierres Krämerin-Episode in seinen Memoiren nur um eine von vielen abenteuerlichen Begebenheiten, so „steht sie bei Goethe von Anfang an im Kontext von Fragen nach dem möglichen Sinn unerhörter Ereignisse“⁵, denn die beiden zuvor in der vor

³Vgl. die Überlegungen und Literaturhinweise bei Gerhard Neumann: Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers ‚Verbrecher aus verlorener Ehre‘ – Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘, in: *Unser commercium*. Goethes und Schillers Literaturpolitik, hrsg. von Wilfried Barner et. al., Stuttgart 1984, S. 433–460, hier S. 433f.; kritisch zu Goethes Rolle als Begründer der deutschen Novellentradition u. a. Hugo Aust: *Novelle* (= Sammlung Metzler Bd. 256), Stuttgart 2006, S. 71–78; Hildburg Herbst: *Goethe: Vater der deutschen Novelle?*, in: *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium*, hrsg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1984, S. 244–255.

⁴Vgl. Goethes berühmte „Definition“ der Novelle in seinem Gespräch mit Eckermann vom 29. Januar 1827: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters (= *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Vierzig Bände, II. Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 12 [39]*), Frankfurt am Main 1999, S. 221.

⁵Patricia Oster: *Leben und Form. Goethe, Hofmannsthal und die Memoiren des Herrn von Bassompierre*, in: *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft. Festschrift für Jürgen von Stackelberg*, hrsg. von Wilhelm Graeber et.al., Frankfurt am Main 1996, S. 242–256, hier S. 248.

den revolutionären Wirren geflohenen Familie erzählten Geschichten lassen sich als rätselhafte Gespenstergeschichten charakterisieren.

Anders als bei der folgenden, ebenfalls aus den Memoiren Bassompierres stammenden Schleier-Anekdote behält Goethe bei der Krämerin-Novelle die dem Ursprungstext eigene Ich-Perspektive bei. Dabei fällt vor allem der virtuose Übergang zwischen extra- und intradiegetischer Erzählebene auf: So tief es auch schon in der Nacht war, fühlte niemand eine Neigung, zu Bette zu gehen, und Karl erbot sich gleichfalls eine Geschichte zu erzählen, die nicht minder interessant sei, ob sie sich gleich vielleicht eher erklären und begreifen lasse als die vorigen. „Der Marschall von Bassompierre“, sagte er, „erzählt sie in seinen Memoiren; es sei mir erlaubt in seinem Namen zu reden“⁶.

Karl, eine Figur der von einem weitgehend auktorialen Er-Erzähler erzählten Rahmenhandlung, wird durch seine Erklärung, „in seinem Namen zu reden“, „gleichsam zur Stimme Bassompierres“⁷. Goethe fingiert an dieser Stelle nicht nur Mündlichkeit, sondern der fiktive Erzähler Karl gibt sich auch als autodiegetischer Erzähler⁸. Bei Goethes Binnenerzählung handelt es sich zwar weitestgehend um eine Übersetzung des französischen Originals, durch das „Wiedererzählen werden aber wesentliche Details akzentuiert, die der Geschichte Bassompierres erst die Prägnanz einer Novelle geben“⁹.

Hugo von Hofmannsthals zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandene Novelle „Erlebnis des Marschalls Bassompierre“ ist nun ebenso wie bei

⁶Zitiert nach: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. VI, Romane und Novellen I, mit Anmerkungen versehen von Benno v. Wiese und Erich Trunz, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, Hamburg 1951, S. 161, Z. 32–39. Sämtliche Zitate aus dem Text werden im Folgenden mit Seiten- und Zeilenzahl dieser Ausgabe entnommen und mit der Sigle G gekennzeichnet.

⁷Oster: Leben und Form (siehe Anm. 5), S. 246. Oster geht an dieser Stelle besonders auf „das für die Novelle grundlegende Moment des Wiedererzählens“ ein, „das prinzipiell in einer Spannung von fiktiver Mündlichkeit des (Wieder-) Erzählens und Schriftlichkeit als *réécriture* steht.“

⁸Rudolf Helmstetter: Erlebnis und Dichtung. Beobachtung der Form in Hofmannsthals *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), S. 250–260, hier S. 251, spricht in diesem Fall von der „Differenz zwischen Erzähler und Erzähltem“.

⁹Oster: Leben und Form (siehe Anm. 5), S. 246f. Remak: Novellistische Struktur (siehe Anm. 2), S. 36–42, führt ebenso wie Oster (S. 245–250) Unterschiede zwischen der Goetheschen und Bassompierreschen Fassung auf, betont jedoch nicht so sehr Goethes novellistische Leistung – wesentliche Akzentuierungen und Neukontextualisierung – sondern versucht deutlich zu machen, auf welche Weise Goethe Bassompierres „novellistische Durchschlagskraft“ (S. 37) bewahre.

Goethe eine „produktive Anverwandlung“¹⁰ eines fremden Textes. Zwar übernimmt Hofmannsthal Goethes Text größtenteils wörtlich¹¹, der Schwerpunkt liegt jedoch nicht auf den übernommenen Goetheschen Passagen, sondern auf den von Hofmannsthal eigens hinzukomponierten Abschnitten und Details und auf den Veränderungen des Goetheschen Textes, die alleine den Umfang auf das beinahe vierfache ansteigen lassen.

Gerade aber in dieser offensichtlichen „produktive[n] Anverwandlung“ mag der Grund liegen, dass – ganz im Gegensatz zu den anderen berühmten Erzählungen „Das Märchen der 672. Nacht“ und die „Reitergeschichte“ – Hofmannsthals „Bassompierre“ in der Forschung seit jeher eher stiefmütterlich behandelt wurde und noch immer wird¹². Henry H. H. Remak gibt einen Überblick über die ältere Forschung¹³, aus der besonders die beiden Arbeiten Werner Krafts und Hilde D. Cohns erwähnenswert sind.¹⁴ Beide untersuchen vor allem die diachrone Entwicklung des „Bassompierre-Stoffes“ über Goethe zu Hofmannsthal, wobei Kraft – anders als Cohn – auch auf den Schritt von Bassompierre zu Goethe eingeht. Kraft beschäftigt sich überdies mit der intensivierten motivischen Ausgestaltung, während Cohn mehr Wert auf die Behandlung von Zeit und Raum bei Hofmannsthal legt. Auch in umfangreicheren Monographien zu Hugo von

¹⁰Vgl. Katrin Scheffer: Goethes und Hofmannsthals produktive Anverwandlung des Erlebnisses des Marschalls von Bassompierre, in: Goethe und Hofmannsthal. Facetten analogischer Dichtkunst oder Wo versteckt man die Tiefe?, hrsg. von Katrin Scheffer und Norman Rinkenberger, Marburg 2005, S. 71–109.

¹¹Die daraus entstandene Plagiatsaffäre ist gut dokumentiert im Nachwort der kritischen Ausgabe (siehe Anm. 1), S. 222f.

¹²Überhaupt stehe das Erzählwerk Hofmannsthals nach Rolf Tarot – meiner Ansicht nach abgesehen von den beiden erwähnten Erzählungen und dem sogenannten „Chandos-Brief“ – „im Schatten anderer Werkgruppen: der Lyrik und des Dramas. Das auffallende Desinteresse lasse sich aber „wenigstens teilweise aus dem Selbstverständnis des Autors und aus der von Beginn an wenig glücklichen Rezeption einzelner Erzählungen erklären.“ Vgl. Rolf Tarot: Hugo von Hofmannsthal, in: Handbuch der deutschen Erzählung, hrsg. von Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S. 409–420, hier S. 409.

¹³Remak: Novellistische Struktur (siehe Anm. 2), S. 69–104.

¹⁴Werner Kraft: Von Bassompierre zu Hofmannsthal. Zur Geschichte eines Novellenmotivs, in: Revue de littérature comparée 15 (1935), S. 481–490, 694–725 (gekürzt wieder abgedruckt unter demselben Titel in: Werner Kraft: Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie, Bern 1959, S. 154–173, und unter dem Titel „Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ in: Hugo von Hofmannsthal, hrsg. von Sibylle Bauer (= Wege der Forschung 183), Darmstadt 1968, S. 254–273); Hilde D. Cohn: *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*. Hofmannsthals Nacherzählung verglichen mit Goethes Text, in: The Germanic Review 18 (1943), S. 58–70.

Hofmannsthal oder speziell zu seinen Erzählungen findet das „Erlebnis“ wenig (Tarot) oder sogar gar keine Beachtung (Heimrath)¹⁵.

Henry H. H. Remaks eigener „Essai und kritischer Forschungsbericht“ stellt bislang die umfangreichste Untersuchung zu Bassompierres Krämerin-Episode dar. Anders jedoch als die übrige Forschung stellt er den „Urtext“ der Bassompierreschen Memoiren in den Mittelpunkt, der seiner Ansicht nach „in frappant-exemplarischer Weise *alle* Hauptfordernisse des Novellistischen“ erfülle.¹⁶ Auch wenn er einräumt, dass es sicherlich nicht die Absicht des Marschalls gewesen sei, eine Novelle zu schreiben, so bezeichnet er seinen faktualen Bericht als „eine der besten, trotz ihrer Kürze vollständigsten Novellen der modernen Literatur des Westens“.¹⁷ Auch der Goetheschen „Nacherzählung“ bescheinigt er auf seiner Suche nach novellistischen Strukturelementen den Rang „eine[r] der besten Novellen der deutschen Literatur“.¹⁸ Hofmannsthals Bearbeitung dieses „novellistische[n] Juwel[s]“¹⁹ jedoch sei nicht nur „reinsten Kitsch“²⁰ und gleite in eine „oft unsichere, gelegentlich geschmacklose Novellistik ab“, das Ergebnis sei „auch zweifelhafte Kunst schlechthin“²¹. Genau hier gleitet Remak mit seinem „Essai“, der insgesamt betrachtet eine Fülle wichtiger Informationen zu Genese und Entwicklung der Krämerin-Episode und auch der Memoiren überhaupt gibt, selbst ab in eine unwissenschaftliche Literaturkritik. Er erkennt, dass Hofmannsthal mit seinem „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ einen „tiefenanalytische[n], malerisch-trunken[n]“²² und ästhetizistischen Text geschaffen hat und – um mit Remaks Worten zu sprechen – die Liebesepisode aus dem Jahre 1606 „finde-sièclisiert“ hat²³. Er verkennt allerdings, dass sich die Gattung Novelle in Deutschland seit ihrer Begründung durch Goethe notwendigerweise im Fluss befindet, dass der Novellistik um 1900 ein anderes Repertoire und Instrumentarium an Ausdrucksmöglichkeiten sowie andere erzähltechnische Mittel zur Verfügung stehen, aber auch, dass die Erwartungen an einen erzählerischen Text zu Hofmannsthals Zeiten ganz

¹⁵Ulrich Heimrath: Innerlichkeit und Moral. Ein Beitrag zur Charakterisierung des Erzählwerkes Hugo von Hofmannsthals, Diss. masch., Bochum 1975; Rolf Tarot: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur, Tübingen 1970, S. 305–310; ausführlicher behandelt die Novelle Károly Csúri: Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals, Kronberg/Taunus 1978, S. 65–85.

¹⁶Remak: Novellistische Struktur (siehe Anm. 2), S. 33.

¹⁷Ebd.

¹⁸Ebd., S. 42.

¹⁹Ebd., S. 67.

²⁰Ebd., S. 53.

²¹Ebd., S. 68.

²²Ebd., S. 69.

²³Vgl. ebd., S. 53.

andere waren als dies zu Goethes Zeiten der Fall war. Außerdem setzt er mit der Beschreibung des faktualen Bassompierreschen Krämerin-Erlebnisses als Novelle einen anderen Gattungsbegriff an als in der germanistischen Forschung üblich.

In der jüngeren Vergangenheit wurden einige Untersuchungen veröffentlicht, die versuchen, bereits Untersuchtes zu vertiefen oder neue Facetten der Hofmannsthalschen Novelle zu beleuchten. Tamás Tóth geht neben einer motivischen Analyse vor allem auf den Erlebnischarakter und die Erzählperspektive ein.²⁴ Noch ausführlicher als Tóth beschäftigt sich Patricia Oster mit der „Potenzierung des Unergründlichen und Außerordentlichen“²⁵ bei Hofmannsthal, wobei sie auch ganz konkret die vielen Fragen stellt, die sich durch die Rätselhaftigkeit der Episode – von diesem allerdings unbemerkt – schon bei Bassompierre und noch in verstärktem Maße bei Hofmannsthal ergeben²⁶. Rudolf Helmstetter untersucht die „narratologischen und epistemologischen Implikationen“²⁷ bei Hofmannsthal und geht ebenfalls auf den Erlebnischarakter ein. Nahezu die gesamte hier erwähnte Forschung kritisch miteinbeziehend analysiert Katrin Scheffer in ihrem Beitrag die Novelle im Hinblick auf ihre Motivstruktur – vor allem hierbei die Feuermotivik und die bereits von Tóth untersuchten Einsatz von Gegensatzpaaren – und die von Hofmannsthal im Vergleich zu Goethe noch deutlich verstärkten Vorausdeutungen²⁸.

Insgesamt könnte, wenn man die ältere und jüngere Forschung betrachtet, durchaus der Eindruck entstehen, dass zur vorliegenden Novelle Hofmannsthals längst alles Nennenswerte gesagt wurde. Die Interpreten beschäftigten sich in der Vergangenheit oftmals mit denselben Eigenheiten

²⁴Tamás Tóth: Der Marschall von Bassompierre und sein Erlebnis. Versuch einer Analyse der Hofmannsthalschen Novelle, in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1 (1992), S. 391–403. Tóth schreibt zur Erzählperspektive (S. 396): „Die Situation des Titelhelden, eine des Unwissenden, des nur Ahnenden, ist auch die Situation des Lesers. Wir sind gezwungen, alles mit den Augen des Marschalls zu sehen, da uns die Geschichte nicht von einem allwissenden Erzähler, sondern von der Hauptfigur selbst dargestellt wird.“ Weitere Überlegungen zur Erzählperspektive unten S. 18ff.

²⁵Oster: Leben und Form (siehe Anm. 5), S. 254.

²⁶Ebd., S. 244; S. 254f. In diesem Zusammenhang geht Oster auch auf Hofmannsthals Verfahren ein, die Leerstellen in Bassompierres Geschichte zu füllen, so z. B. bei der Figur des Ehemanns der Krämerin, von dessen Existenz man bei Bassompierre und Goethe nur aus dem Treuebekenntnis der Krämerin erfährt („Möge ich eines elenden Todes sterben, wenn ich außer meinem Mann und Euch irgend jemand zu Willen gewesen bin und nach irgendeinem andern verlange!“), heißt es bei Goethe, vgl. Hamburger Ausgabe [s. Anm. 6], S. 163, Z. 27–30).

²⁷Helmstetter: Erlebnis und Dichtung (siehe Anm. 8), S. 250.

²⁸Scheffer: Goethes und Hofmannsthals produktive Anverwandlung (siehe Anm. 10).

des Textes und konnten, wenn überhaupt, nur Details nochmals deutlicher akzentuieren als ihre Vorgänger. Auch die vorliegende Untersuchung hat nicht das Ziel, eine umfassende und radikale Neuinterpretation der Hofmannsthalschen Novelle vorzulegen. Im Folgenden soll vielmehr versucht werden, einen Aspekt an ihr zu beleuchten, der in der Vergangenheit entweder nur schemenhaft angedeutet oder überhaupt nicht untersucht wurde, nämlich die Situierung der Novelle innerhalb der erzählerischen Theorie der Wiener Moderne. Hofmannsthals „Erlebnis des Marschalls Bassompierre“ ist nicht nur keine Novelle der Goethezeit mehr – nicht zuletzt darin sieht Henry H. H. Remak ja eine Art „novellistische Degeneration“ –, sie will auch keine solche sein. Die Novelle Hofmannsthals – und dies wurde in der Vergangenheit allzu oft missachtet – soll in dieser Arbeit als eine eigenständige Novelle der Wiener Moderne behandelt werden. Maßgeblich für die Grundlagen und die Theorie des Erzählens im Wien der Jahrhundertwende war Hermann Bahr, „Katalysator des Kunstgeschehens“²⁹ der 1890er Jahre und „einflussreichster Literaturtheoretiker des Jungen Wien“³⁰. „Er verhalf der Wiener Moderne zu ihren ästhetischen Grundlagen“³¹, indem er in seinen Essays unter dem Eindruck seines Paris-Aufenthaltes und der dort entdeckten Décadence-Literatur in den Jahren 1890/1891 die „Überwindung des Naturalismus“ ausrief und eine „Mystik der Nerven“³² sowie eine „neue Psychologie“ als Grundlage der *modernen* Literatur propagierte³³.

Im Folgenden soll zuerst ausführlich Hermann Bahrs frühe Essayistik, beginnend mit den Essays „Die Moderne“ und „Die Überwindung des

²⁹Donald G. Daviau: Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863–1934, Wien 1984, S. 94.

³⁰Barbara Beßlich: Die Leiden des Jungen Wien. Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule* (1890) und Goethes *Werther*, in: Sprachkunst 33 (2002), S. 23–40, hier S. 23.

³¹Ebd.

³²Vgl. Bahrs Essay „Die Überwindung des Naturalismus“.

³³Dies geschah wohlgernekt zu einer Zeit, als die großen, bekannten Werke des Berliner Naturalismus gerade erschienen sind oder erst noch erscheinen werden. Arno Holz und Johannes Schlaf hatten 1889 ihre gemeinsame Novelle „Papa Hamlet“ – erschienen im gleichnamigen Erzählband mit zwei weiteren Erzählungen – veröffentlicht. Im Jahr darauf folgte unter anderem die „Die papierne Passion“, im Erstdruck noch mit dem Untertitel „Eine Berliner Studie“ versehen. Das „Studienhafte“ lässt sich vor allem am Einsatz des spezifisch naturalistischen *Sekundenstils*, der hier noch deutlich radikaler gebraucht wird als dies in „Papa Hamlet“ zu beobachten ist, festmachen. Dadurch entzieht sich dieser Text auch einer eindeutigen Zuordnung zur Prosa oder Dramatik. Auch die großen naturalistischen Dramen Gerhart Hauptmanns wie „Vor Sonnenaufgang“, „Das Friedensfest“ oder „Die Weber“ wurden in den Jahren 1889, 1890 bzw. erst 1892 veröffentlicht.

Naturalismus“, untersucht werden. Daraufhin wird Bahrs Essay „Die neue Psychologie“ in den Blick genommen, in dem er gewissermaßen das erzähltheoretische Programm der Wiener Moderne festlegt. Zum Abschluss werden einige Überlegungen angestellt, inwiefern sich auch in der Hofmannsthalschen Novelle „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ der immense Einfluss der „Erzähltheorie“ Bahrs auf das Erzählen in der Wiener Moderne, beobachten lässt. Parallel dazu sollen weitere Details innerhalb der Novelle aufgezeigt werden, die bisher in der Forschung unbeobachtet geblieben sind.

2. Hermann Bahrs Moderne und seine „Erzähltheorie“

Und ich wanderte durch die sandige Ebene des Nordens. Und ich klomm nach dem ewigen Eise der Alpen. Und aus der großen Stadt floh ich in die Wüste pyrenäischer Schneefelder und ich irrte am Meere, wo sich die Flut bäumt. Und überall war nur Klage und Noth, schrill und herzerreißend. Und nirgends war weder Trost noch Rath, hoffnungslos³⁴.

Mit diesen in biblisch-prophetischem Ton gehaltenen Sätzen, der vor allem durch ihre polysyndetische Reihung erzeugt wird, beginnt Hermann Bahr seinen Essay „Die Moderne“, mit dem er zugleich am 1. Januar des Jahres 1890 das erste Heft der von Eduard Michael Kafka herausgegebenen Zeitschrift „Moderne Dichtung“³⁵ eröffnete. Auch im Folgenden bedient sich Bahr bei der allgemeinen Beschreibung der katastrophalen Lage der

³⁴„Die Moderne“ wird im Folgenden nach der der Erstauflage des Essaybandes „Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne““ folgenden Ausgabe zitiert: Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von Claus Pias (= Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben II), Weimar 2004, hier S. 1. Die Seitenangaben beziehen sich im Folgenden stets auf die Erstauflage des Bandes.

³⁵Die Zeitschrift „Moderne Dichtung“ war zwar mit einem naturalistisch-realistischen Programm angetreten. Gotthart Wunberg (Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902, ausgewählt, eingeleitet und hrsg. von Gotthart Wunberg, Bd. I, 1887–1896, Tübingen 1976) konstatiert jedoch „Unentschiedenheit und Unsicherheit“ (S. LI) in ihrer Programmatik, die er bereits in der Zusammenstellung des ersten Heftes (mit so unterschiedlichen Beiträgen wie beispielsweise Bahrs „Die Moderne“ und der „novellistischen Skizze“ „Roths Blut“ des Münchner Naturalisten Michael Georg Conrad, dessen Portraitbild im Übrigen ebenfalls den Beiträgen des ersten Heftes voranging) begründet sieht. Während sich der naturalistisch-realistische Charakter der Zeitschrift zu Beginn bestätigen lasse, zeige ein Blick auf die publizierten Beiträge „zugleich, wie sich das Gewicht von Heft zu Heft immer mehr zu Gunsten ganz anderer, neuer Strömungen verlagert.“ (S. IL) Zur Zeitschrift „Moderne Dichtung“ und ihrer Nachfolgerin „Moderne Rundschau“ vgl. die Kapitel zwei und drei bei Jens Rieckmann: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle, Königstein/Taunus 1985, S. 43–89.

Menschheit, der Gesellschaft und der Situation der Kunst seiner Zeit einer biblischen Sprache und Symbolik³⁶. Seine Ausführungen gipfeln in den Worten: „Dieses wird die neue Kunst sein, welches wir so schaffen. Und es wird die neue Religion sein. Denn Kunst, Wissenschaft und Religion sind dasselbe.“ (S. 6) Was aber zeichnet diese „neue Kunst“ aus, die hier als Religionsersatz propagiert wird? Aus der „Krankheit des Jahrhunderts, die fieberische und schnaubende, dass das Leben dem Geiste entronnen ist“ (S. 2), entsteht die Forderung nach dem „Einzug des auswärtigen Lebens in den inneren Geist“ – das sei nach Bahr „die neue Kunst“ (S. 5). „Wir wollen alle Sinne und Nerven aufthun, gierig, und lauschen und lauschen. (S. 3) [...] Ja, nur den Sinnen wollen wir uns vertrauen, was sie verkündigen und befehlen. [...] Wir haben nichts als das Außen zum Innen zu machen“, heißt es weiter (S. 4). Gotthart Wunberg beschreibt dies als eine Akzentverlagerung „vom Gegenstand auf seine Rezeption“.³⁷ Auch der Begriff der Wahrheit wird bei Bahr „subjektivistisch-psychologisierend“³⁸ umgedeutet, wenn er behauptet, dass eine „schlichte und einfältige Liebe zur Wahrheit“ (S. 3) nötig sei, diese aber als „Wahrheit, wie jeder sie empfindet“ (S. 6) beschreibt. Schon hier wird „die von den Naturalisten als objektiv empfundene Wahrheit der Außenwelt“³⁹ subjektiviert und gewissermaßen überwunden.

In den Ausführungen Bahrs wird folgendes deutlich: Bei seinem Essay „Die Moderne“ handelt es sich noch deutlich um „ein Plädoyer für eine

³⁶„Der Schrei nach dem Heiland ist gemein und Gekreuzigte sind überall“ (S. 1); „Daß aus dem Leide das Heil kommen wird und die Gnade aus der Verzweiflung, daß es tagen wird nach dieser entsetzlichen Finsternis und daß die Kunst einkehren wird bei den Menschen – an diese Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube der Moderne. Ja, es ist ein Glaube, ein demüthiger, unversicherter Glaube, ohne Bürgschaft“ (S. 2); „Wir haben keinen Beweis und keine Botschaft als nur das Versprechen des Gottes in unserer Brust.“ (ebd.) Auffällig ist darüber hinaus, dass Bahrs Rede ab dem dritten Absatz von der ersten Person Singular in die erste Person Plural wechselt. Gregor Streim interpretiert diesen „Gestus stellvertretenden Sprechens“ folgendermaßen: „Die im Text ständig wiederholte Form des mit ‚Wir‘ beginnenden Aussagesatzes suggeriert das Wissen des Autors von einer bereits existierenden Bewegung, hatte aber im Artikel der neugegründeten Zeitschrift die Funktion, diese Bewegung erst zu begründen.“ (Peter Sprengel/Gregor Streim: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Mit einem Beitrag von Barbara Noth (= Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur Bd. 45), Wien 1998, S. 49).

³⁷Das Junge Wien (siehe Anm. 35), S. LV.

³⁸Dagmar Lorenz: Wiener Moderne. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage (= Sammlung Metzler Bd. 290), Stuttgart 2007, S. 55.

³⁹Ebd.

Kunst im allgemeinen“⁴⁰, das „nur wenig mit dem Ziel einer neuen Literatur in Österreich zu tun hatte“⁴¹. Dieses neue, *moderne* Kunstverständnis resultiert aus einem Moderne-Begriff, der auf einem sich wandelnden Leben basiert und somit zuerst einmal – dies wird unter anderem deutlich wenn Bahr von einer „erschöpften“ und einer „neuen Menschheit“ (S. 12) spricht – auf das sozial-gesellschaftliche ausgerichtet ist. Mit dem Satz „Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen, stürzen in die Nacht und Vernichtung – aber Bleiben ist keines“ wird zudem ein als ständig begriffener Wandel evoziert. Schon hier klingt die von Gotthart Wunberg Hermann Bahr attestierte „perpetuierte ‚Überwindung‘“⁴² als konstitutiver Bestandteil seines „als Abfolge verschiedener Phasen“⁴³ verstandenen Moderne-Konzeptes an. Trotz des doch relativ unprogrammatisch anmutenden Charakters – man vergleiche hierzu nur die zehn Thesen der naturalistischen, in Berlin ansässigen „Freien litterarischen Vereinigung ‚Durch!‘“⁴⁴ – lassen sich aus „Die Moderne“ bereits wesentliche Grundlagen einer „postnaturalistischen“ Kunst destillieren, wie die entscheidende, hier nur kurz angedeutete Rolle der „Nerven“ (S. 12) und die Wende weg von der naturalistischen Beschreibung der „Sachständen“ hin zu einem stärkeren Interesse für die „Seelenstände“, die Bahr wenig später auch ganz konkret für eine neue Erzählliteratur fordern wird.

Nicht nur die Tatsache, dass Hermann Bahr in der „Modernen Dichtung“ publizierte, an deren Entstehung er auch maßgeblich beteiligt war, sondern

⁴⁰Daviau: Der Mann von Übermorgen (siehe Anm. 28), S. 88.

⁴¹Ebd.

⁴²Gotthart Wunberg: Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900, in: Verabschiedung der (Post)-Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte, hrsg. von Jacques Le Rider und Gérald Raullet (= Deutsche Textbibliothek Bd. 7), Tübingen 1987, S. 91–116, hier S. 91 (unter demselben Titel wieder abgedruckt in: Gotthart Wunberg: Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne zum 70. Geburtstag des Autors hrsg. von Stephan Dietrich, S. 187–207).

⁴³Sprengel/Streim: Berliner und Wiener Moderne (siehe Anm. 36), S. 49.

⁴⁴Abgedruckt in: Das Magazin für Litteratur des In- und Auslandes, 55. Jg., Nr. 51, 18. Dezember 1886, S. 810. Gregor Streim (Sprengel/Streim: Berliner und Wiener Moderne (siehe Anm. 36), S. 54f.) bemerkt, dass der Terminus *Die Moderne* zuerst 1886 vom Berliner Literaturwissenschaftler Eugen Wolff in seinem Vortrag „Die Moderne. Zur Revolution und Reformation der Literatur“ verwendet wurde. Wolff war außerdem Mitbegründer der literarischen Vereinigung „Durch!“ und so findet sich das feminine Substantiv auch in der sechsten der hier angesprochenen, mutmaßlich ebenfalls von Wolff verfassten zehn Thesen („6. Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne“). Streim betont allerdings, dass vor allem Hermann Bahr mit seinem Moderne-Essay zur Popularisierung des Begriffes in Deutschland beigetragen habe.

vor allem, dass er als Redakteur bei der naturalistischen Berliner Zeitschrift „Freie Bühne“ arbeitete⁴⁵ und seine frühe Essayistik „teilweise deutlich sozialistisch geprägt“⁴⁶ war, führte dazu, dass – wie Gregor Streim betont – Bahrs bereits Anfang 1890 deutliche Orientierung an den französischen Autoren der *Décadence* und des Symbolismus – Paul Bourget, Joris-Karl Huysmans, Charles Baudelaire, Maurice Barrès und Maurice Maeterlinck⁴⁷ – von der deutschen Kritik in dieser Zeit noch nicht klar bemerkt wurde⁴⁸. Sein „Eintreten für die Moderne“ sei vielmehr als eines „innerhalb der naturalistischen Bewegung“ wahrgenommen worden,⁴⁹ obwohl bereits in seinem ersten Essayband „Zur Kritik der Moderne“, der zwischen November 1888 bis zum Sommer 1889 in Paris entstandene Aufsätze versammelt, „deutlich seine ästhetische Umorientierung, sein Interessen- und Stilwandel“ festzustellen sei⁵⁰ und Bahr in dieser Zeit „Moderne“ mit „*Décadence*“ synonymisiert⁵¹ und eben nicht mit „Naturalismus“. Bezeichnend für diese überwiegend falsche literarästhetische Einordnung Bahrs durch seine Zeitgenossen sind auch die Reaktionen auf seinen zweiten, im Jahre 1891 erschienenen Essayband „Die Überwindung des Naturalismus“. Exemplarisch sei hier die des Herausgebers der „Modernen Dichtung“ bzw. deren Nachfolgezeitschrift „Moderne Rundschau“, Eduard Michael Kafka, angeführt: Hermann Bahr ist der Geist, der stets verblüfft. [...] Seine neueste Essaysammlung, die zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“, führt den Titel: Die *Ueberwindung* des Naturalismus!! Auf Vieles war ich gefaßt. [...] Aber als *Grabredner des Naturalismus*: in dieser Rolle habe ich ihn mir freilich nimmer träumen lassen können⁵².

„Die Überwindung des Naturalismus“ stellt nun den „Endpunkt in der Desillusionierung über den ‚Naturalisten‘ Bahr“⁵³ dar und verstärkte auf der anderen Seite die „Identifikation Bahrs mit der französischen *Décadence* in der deutschen Publizistik“.⁵⁴ So beginnt der Titel gebende Aufsatz mit den Worten: „DIE HERRSCHAFT des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist

⁴⁵Von Anfang Mai 1890 (Heft 15) bis Ende Juli (Heft 25) war Bahr dort tätig, vgl. Sprengel/Streim: Berliner und Wiener Moderne (siehe Anm. 36), S. 53.

⁴⁶Ebd.

⁴⁷Vgl. die Aufzählung bei Lorenz: Wiener Moderne (siehe Anm. 38), S. 56.

⁴⁸Vgl. hierzu Sprengel/Streim: Berliner und Wiener Moderne (siehe Anm. 36), S. 51.

⁴⁹Ebd.

⁵⁰Ebd., S. 50

⁵¹Vgl. hierzu Beßlich: Die Leiden des Jungen Wien (siehe Anm. 30), S. 25.

⁵²Eduard Michael Kafka: Der neueste Bahr, in: Moderne Rundschau, Bd. 3, Heft 5/6, 15. Juni 1891, S. 220–222, zitiert nach: Das Junge Wien (siehe Anm. 35), S. 241.

⁵³Sprengel/Streim: Berliner und Wiener Moderne (siehe Anm. 36), S. 76.

⁵⁴Ebd., S. 77.

ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen“ (S. 152).⁵⁵ Hier wird *expressis verbis* das Ende der naturalistischen Kunstperiode proklamiert. Zwei Fragen stellen sich Hermann Bahr nun im Folgenden: Zum Einen, was zur „Überwindung des Naturalismus“ führen soll, zum Anderen, was der Naturalismus „am Ende in der Summe der Entwicklungen bedeuten wird“ (S. 153).

In der oben bereits zitierten Rezension Eduard Michael Kafkas heißt es: „Es ist in dem Buche sehr viel von Nerven die Rede.“⁵⁶ Kafkas Bemerkung lässt sich vom gesamten Band ebenfalls auf den gleichnamigen Essay übertragen. Die Nerven werden als „neues Perzeptionsmedium“⁵⁷ vorgestellt, welches den Naturalismus überwinden soll. Während der Klassizismus den Menschen mit „Vernunft und Gefühl“ (S. 155) verbinde und sich der Mensch der Romantik über „Leidenschaft und Sinne“ (Ebd.) ausdrücke, so vertritt die Moderne das Konzept des „Nervenmenschen“. Dementsprechend heißt es später auch: Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus. Auf den Nerven geschehen ihre Ereignisse und ihre Wirkungen kommen von den Nerven. [...] Der Inhalt des neuen Idealismus ist Nerven, Nerven, Nerven (S. 157).

Die beinahe schon inflationäre Verwendung der „Nerven“, das ständige Insistieren auf diesem Begriff erweckt den Eindruck, als wolle Hermann Bahr mit aller Gewalt eine neue, „nervöse“ Kunst geradezu heraufbeschwören. Dass zwischen Hermann Bahrs „Nervenkunst“ der Moderne und der „Leidenschafts- und Sinnenkunst“ (s. oben) der Romantik deutliche Verwandtschaftsbeziehungen bestehen, zeigt nicht zuletzt Bahrs Begriff einer „nervöse[n] Romantik“ (S. 155), die er jedoch gleich darauf zu einer „Mystik der Nerven“ (Ebd.) korrigiert. Die „Nervenkunst“ Bahrs zielt noch tiefer in das Innere des Menschen, will die menschlichen Gefühle und Empfindungen unmittelbar auf den Nerven aufzeigen. Die verkündete „Mystik der Nerven“ stellt zwar die „Überwindung des Naturalismus“ dar, den Naturalismus stellt Bahr jedoch keinesfalls so unbedeutend dar, wie man zuerst meinen könnte. Man könne ihn als „eine von jenen notwendigen, unentbehrlichen und heilsamen Verirrungen“ ansehen, „ohne welche die Kunst nicht weiter, nicht vorwärts kann“ (S. 154). Sogar die Vorstellung des Realismus als „die Entbindung der Moderne“ beschreibt Bahr: „Denn bloß

⁵⁵Zitiert nach der neuen Ausgabe aus dem Jahre 2004 (siehe Anm. 34).

⁵⁶Das Junge Wien (siehe Anm. 35), S. 242.

⁵⁷Beßlich: Die Leiden des Jungen Wien (siehe Anm. 30), S. 24. Beßlich geht auf Bahrs Aufsatz „Die Décadence“ aus dem Jahre 1991 ein und verweist auf dessen nationalökonomisches Dissertationsprojekt, in dem er bereits zuvor die Nerven als neues Medium entdeckt habe.

in dieser dreißigjährigen Reibung der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden“ (S. 155f.). Es wird überdeutlich, dass hier längst nicht mehr Naturalismus mit „Moderne“ assoziiert wird, die naturalistische Kunst jedoch trotzdem als entscheidend für die Ausbildung einer „Moderne der Nerven“ angesehen wird. Dies zeigt sich auch, wenn er den „Inhalt des neuen Idealismus“ mit „Nerven, Nerven, Nerven“, die Form jedoch als „die tägliche äußere Wirklichkeit von der Straße, die Wirklichkeit des Naturalismus“ angibt (S. 157).

Ähnliche Überlegungen stellt Hermann Bahr auch in seinem zweiteiligen Essay „Die neue Psychologie“ an, welcher in der jüngeren Forschung zu Recht als „erzähltheoretische[s] Manifest des ‚Jungen Wien‘“⁵⁸ und als „eines der bedeutendsten Dokumente der Jahrhundertwende“⁵⁹ im Hinblick auf die Erzähltheorie angesehen wird. Wie Bahrs Essay „Die Moderne“ wurde er zuerst in der Zeitschrift „Moderne Dichtung“ veröffentlicht und fand daraufhin ebenso Aufnahme in den Essayband „Die Überwindung des Naturalismus“⁶⁰. Im ersten Teil stellt Bahr allgemeine Überlegungen zu einer „neuen Psychologie“ in der Literatur an. Zuerst geht es ihm nach der „physikalische[n] Episode des Naturalismus“ (S. 102) um die „Wendung wieder zur Psychologie überhaupt“ (S. 103), weg von den *états de choses*, den „ewigen Sachenständen“ des Naturalismus, hin zu den *états d'âmes*, den „Seelenständen“ (Ebd.); erst einmal also eine Wendung zum Menschen hin, denn, so heißt es bei Bahr, „es steht uns am Ende der Mensch doch eigentlich näher als ringsherum alle die schönen Staffagen.“ (Ebd.) „[W]eil die Objecte andere geworden“ (Ebd.) sind, muss sich die „neue Psychologie“ aber an neuen Inhalten orientieren. Nur das Leben und die Probleme von Figuren, die in „Fleisch“, „Blut“ und „Nerv“ (Ebd.) den zeitgenössischen Menschen gleichen, können auf Dauer interessant sein „und nur an den neuen Seelen neuer Menschen“ – so Bahr – „wird der Naturalismus bezwungen werden“ (Ebd.).

Die Forderung nach neuen Themen habe bereits Paul Bourget erfüllt. Er habe „die Litteratur ins Psychologische zurückgeführt und zu seinen Beschwerden von eben dieser Stunde: es wird da gedacht, wie wir denken, eben jetzt, es wird empfunden, wie wir empfinden“, heißt es bei Bahr (S. 109). Alles in allem fordere Bourget lediglich eine „neue Psychologie“, er

⁵⁸Barbara Beßlich: Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2000, S. 211.

⁵⁹Jens Rieckmann: Hermann Bahr: Sprachskepsis und neue Erzählformen, in: Orbis Litterarum 40 (1985), S. 78–87, hier S. 83.

⁶⁰Abgedruckt in: Moderne Dichtung, Band 2, Heft 2, Nr. 8, 1. August 1890, S. 507–509 und Heft 3, Nr. 9, 1. September 1890, S. 573–576. Im Folgenden zitiert nach der neuen Ausgabe von „Die Überwindung des Naturalismus“ aus dem Jahre 2004 (siehe Anm. 34); Seitenangaben beziehen sich auf die Erstausgabe.

erfülle sie jedoch nicht, und so wird er von Bahr auch als „Neuerer, welcher der Kunst bloß das Alte gebracht hat“, beschrieben.⁶¹ Entscheidend nun auch für die Überlegungen zu verschiedenen Erzählformen im zweiten Teil des Essays ist die Forderung nach einer neuen Methode, die der „neuen Psychologie“ eigen sein soll, eine Methode, „die durch den Naturalismus gegangen ist und sein Verfahren in sich trägt“ (S. 105). Dementsprechend handele es sich um eine Methode, die zuerst einmal „deterministisch“ sein soll, also Menschen zeige, die „an der Kette der Entwicklung und Umgebung, welche ihr Schicksal sind“ (Ebd.), hängen. Alle Gefühle dieser determinierten Menschen sollen infolgedessen in einen Gefühlszusammenhang gestellt werden, der wiederum im Hinblick auf seine „Herkünfte und Bedingungen“ betrachtet werden solle (S. 105f.). Zum Zweiten solle man „dialektisch“ verfahren, indem „die Gefühle nicht bloß im Zusammenhange auseinander“ sondern auch „in der Bewegung ineinander, durcheinander, gegeneinander“ und „in dem ewigen Werden und Vergehen des einen aus dem anderen und ins andere“ (S. 106) erfasst werden. Das letztlich entscheidend Neue an Bahrs psychologischer Methode ist ihre Eigenschaft der „Dekompositivität“. Darunter versteht Bahr eine Zurückführung der Gefühle auf ihren vorbewussten Zustand, um diese möglichst unverfälscht darzustellen. Während sich die „alte Psychologie“ als „Bewusstseinspsychologie“ beschreiben lässt, werden in der „neuen Psychologie“ „Zusätze, Nachschriften und alle Umarbeitungen des Bewusstseins ausgeschieden“ (S. 106) und die „Erscheinungen auf den Nerven und Sinnen [...] in dem rohen und unverarbeiteten Zustande“ (S. 111f.) gezeigt. Man verlege die Psychologie „aus dem Verstande in die Nerven“ (S. 108), um die psychischen Prozesse in einem praerationalen Stadium zu zeigen.

Im zweiten Teil des Essays werden nun verschiedene Überlegungen angestellt, wie Bahrs „Psychologie der Nerven“ und ihre „dekompositive“ Methode in die erzählerische Praxis übertragen werden solle. Um das Ziel einer „Objektivierung der inneren Seelenstände“ (S. 111) zu erreichen, müsse zunächst die „naturalistische Verborgenheit des Künstlers“ (Ebd.) und die „Unpersönlichkeit des Kunstwerkes“ (S. 110) gewahrt werden. Im Zuge dessen erteilt Bahr der Erzählsituation, die knapp 75 Jahre später von Franz K. Stanzel als „auktoriale Erzählsituation“⁶² beschrieben wurde, eine klare Absage. Der Erzählgegenstand selbst – „die Ereignisse in den Seelen“ –

⁶¹Siehe Bahrs Essay „Die Krisis des Naturalismus“. Unter dem Titel „Die Krisis des französischen Naturalismus“ abgedruckt in: Das Magazin für Litteratur des In- und Auslandes, 59. Jg., Nr. 36, 6. September 1890, S. 562–564. 1891 wieder abgedruckt im Essayband „Die Überwindung des Naturalismus“, zitiert nach der neuen Ausgabe aus dem Jahre 2004 (siehe Anm. 34), S. 66f.

⁶²Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans, Göttingen 1964, S. 16.

müsse *gezeigt* werden, statt „einen zuverlässigen Vermittler“ davon *berichten* zu lassen, „ohne Vertrauen zu erzwingen“ (S. 111.) Denn die einzige Gewalt der Kunst sei die Unmittelbarkeit zwischen Rezipient und den von ihr dargestellten Dingen. Der Künstler dürfe „nicht plötzlich [in Form eines auktorialen Erzählers; S.K.] aus der Versenkung herauftauchen, mit Zwischenreden, Behauptungen, Erklärungen“ (Ebd.). Soweit lassen sich die Gemeinsamkeiten mit naturalistischen Erzählungen wie beispielsweise „Papa Hamlet“ oder „Die papierne Passion“ von Arno Holz und Johannes Schlaf beschreiben, in denen durch den radikalen Einsatz des *Sekundenstils* und des dramatischen Modus ebenfalls eine „Unpersönlichkeit des Kunstwerkes“ erreicht wird, deren ebensolche naturalistischen Gestaltungstechniken sich aber als unzureichend zur „Objektivierung der inneren Seelenstände“ erweisen.

Im Anschluss daran steht die Form der Ich-Erzählung zur Diskussion. Diese liege der gesuchten literarischen Umsetzung der „dekompositiven“ Methode am nächsten, erwecken Selbstbekenntnisse einer Seele doch, im Gegensatz zu den „vermutenden Kommentare[n] des psychologischen Professors“ (S. 111), das heißt des *auktorialen Erzählers*, beim Rezipient Vertrauen. Die „Beichte“ über „die inneren Begleitungen der äußeren Handlungen“ (Ebd.) sei jedoch nicht ausreichend, um psychische Vorgänge und Sinneseindrücke unmittelbar und unbewusst darzustellen. Lediglich die „fachmännische“ Form der Ich-Erzählung könne man als „Not-Unterkunft“ (S. 112) verstehen, die sich allerdings auf „auf Nervenerforschung eingedrungene Psychologie[n]“ beschränke, die durch die Spaltung des Ichs in einen handelnden und einen beobachtenden Teil fähig seien, sich Unbewusstem bewusst zu werden. (Ebd.) Diese „Not-Unterkunft“ sei jedoch nur so lange zu beziehen, bis „eine verlässlichere Heimstätte“ (Ebd.) für die „neue Psychologie“ in der Erzählliteratur gefunden werde. Eine endgültige Vorstellung und Anweisung, wie seine „dekompositive“ Methode erzählerisch konkret umzusetzen sei, gibt Bahr im Weiteren nicht zu erkennen. Dass Hermann Bahr in seinem Essay „Die neue Psychologie“ bereits den von Franz K. Stanzel in die Erzählforschung eingeführten Typenkreis der Erzählsituationen antizipiert, hat Jens Rieckmann festgestellt.⁶³ Die erzähltheoretische Leerstelle des personalen Erzählens füllt er dabei selbst in der literarischen Praxis durch den häufigen Einsatz der *erlebten Rede* in seinem Roman „Die gute Schule“ (1890)⁶⁴. Michael Worbs sieht im *inneren Monolog* in Arthur Schnitzlers Novelle „Lieutenant Gustl“ die von Bahr gesuchte literarische Form seiner dekompositiven Methode

⁶³Rieckmann: Hermann Bahr (siehe Anm. 59), S. 83.

⁶⁴Vgl. hierzu ebd., S. 79f.; Beßlich: Die Leiden des Jungen Wien (siehe Anm. 30), S. 29.

verwirklicht⁶⁵. Die neuere Forschung wiederum tendiert zwar insgesamt dazu, den *inneren Monolog* als eine erzählerische Spielart zu beschreiben, die den Vorstellungen Bahrs sehr nahe kommt. Die wahre Umsetzung der von Bahr geforderten Dekompositivität in der Erzählliteratur werde jedoch durch die Form der *erlebten Rede* geleistet⁶⁶. Abschließend soll noch darauf hingewiesen werden, dass der Begriff der „Erzähltheorie“ für die Überlegungen, die sich aus Bahrs Essays, vor allem aus „Die neue Psychologie“, abstrahieren lassen, zumindest teilweise als problematisch anzusehen ist. Zum Einen, weil Bahr selbst seine Ausführungen als Kunstkritik betrachtet, die der Kunst lediglich folgen, diese aber nicht „durch Offenbarungen künftiger Gesetze“ führen könne (S. 112f.). Zum Anderen, weil seine Überlegungen – wie bereits erwähnt – vielmehr als eine Theorie des Erzählens *ex negativo* zu bezeichnen sind, die letzten Endes keine konkreten Erzählformen für die geforderte neue, dekompositive Methode darlegt, sondern lediglich ungeeignete Formen ausschließt. Dennoch werden wir die Bezeichnung „Erzähltheorie“ für Hermann Bahrs Überlegungen zu einer „neuen Psychologie“ in der Erzählliteratur im Folgenden beibehalten.

3. Hofmannsthals Novelle „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“

Zum Abschluss dieser Arbeit sollen nun einige Beobachtungen zu Hofmannsthals Novelle „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ formuliert werden, die den Einfluss der Bahrschen „Erzähltheorie“ auf diesen Text deutlich und ihn als einen Erzähltext der Wiener Moderne kenntlich machen. In zweifacher Hinsicht kann im Falle von Hofmannsthals Novelle von einer Verinnerlichung gesprochen werden. Zum Einen handelt es sich bei Hofmannsthals Ich-Erzähler Bassompierre um die gefühlsbetonte Variante des ursprünglichen historischen Memoirenerzählers, mit dem er kaum noch mehr als den Namen teilt. Während dieser von der Liebesnacht mit der Krämerin lediglich in einem einzigem Satz berichtet (G 163, Z. 2ff.)⁶⁷, wird bei Hofmannsthal ein von Flammenmotivik und einem Spiel von Licht und Schatten durchdrungenes, jugendstilistisch anmutendes (z.B. Welle/H 53, Z. 36) Gemälde der Nacht entworfen. (H 52, Z. 34 – 54, Z. 4) Der

⁶⁵Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1983, S. 83.

⁶⁶Giovanni Tateo: In der Werkstatt der Wiener Moderne. Der Beitrag Hermann Bahrs, in: *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Mauro Ponzi, Würzburg 2010, S. 133–149, hier S. 138f.

⁶⁷Im Folgenden wird bei Vergleichen der Novelle Hofmannsthals mit ihren Prätexten stets die Goethesche Fassung herangezogen. Sie wird also nicht nur als eigenständige Novelle behandelt, sondern dient auch als Übersetzung der Bassompierreschen Urfassung, um der Einfachheit halber die Einsprachigkeit der Textvergleiche zu wahren.

historische Bassompierre ist der Hofmann, der Briefe an mehrere Damen zugleich schickt (G 162, Z. 14ff.) und sich zu Beginn der abendlichen Begegnung mit der Krämerin „einige Freiheiten herausnehmen“ will (G 162, Z. 28f.). Hofmannsthal übernimmt diese Formulierungen zwar⁶⁸ und lässt in einer Reminiszenz an den „alten“ Bassompierre nochmal den Frauenhelden auftreten, der nach einem anstrengenden Tage übermüdet vor der Liebesnacht einschläft und die Frau an seiner Seite mit einem anderen Liebesabenteuer verwechselt (H 53, Z. 1–12). Wieder erwacht treffen wir jedoch einen anderen, „neuen“ Bassompierre an, der sich der Besonderheit dieses „geheimnisvollen Abenteuer[s]“ (H 53, Z. 6) bewusst ist und den folgenden zweiten Teil der Liebesnacht in einer bildreichen Sprache wiedergibt. Der „neue“ Bassompierre verspürt schon am Abend vor der zweiten Verabredung eine solche Sehnsucht, dass er mit seinem Diener zum Laden der Krämerin aufbricht. Dort beobachtet er durch einen Ladenspalt den mutmaßlichen Mann der Krämerin. Diese unerwartete Begegnung mit dem Krämer löst in ihm ein Gefühl der Eifersucht aus: Dann blies er das Licht aus und ging aus dem Zimmer und ließ mich nicht ohne eine dumpfe Eifersucht zurück, da das Verlangen nach seiner Frau in mir fortwährend wuchs und wie ein umsichgreifendes Feuer sich von allem nährte, was mir begegnete und so durch diese unerwartete Erscheinung in verworrenere Weise gesteigert wurde, wie durch jede Schneeflocke, die ein feuchtkalter Wind jetzt zertrieb und die mir einzeln an Augenbrauen und Wangen hängen blieben und schmolzen (H 57, Z. 37–58, Z. 3).

Hier wird deutlich, dass sich sowohl das erlebende Ich als auch das erzählende Ich gewandelt haben. Der historische, faktuale Bassompierre hätte bei einem solchen Liebesabenteuer wohl niemals derartige Verhaltensweisen an den Tag gelegt und das Gefühl der Eifersucht empfunden. Dementsprechend hätte sich auch der erzählende Bassompierre bei diesen Ereignissen keiner so intensiven und bildreichen Sprache bedient. Das Innenleben der Figuren nimmt in Hofmannsthals Novelle – anders als bei Bassompierre und Goethe – eine zentrale Rolle ein, indem der „neue“ Jahrhundertwende-Bassompierre dem Leser hier einen Einblick in sein Seelenleben gibt und zugleich das Seelenleben der Krämerin ergründen will, was jedoch misslingt. Die Rätselhaftigkeit der Krämerin-Episode, um derentwillen sie bei Goethe überhaupt erzählt wird, wird zum Beispiel durch den vergeblichen Versuch, das rätselhafte Verhalten und die Gebärden der Krämerin zu ergründen (z.B. H 55, Z. 34ff.), um ein vielfaches potenziert. Das Dilemma des erlebenden Ichs, nicht in das Innere der Krämerin blicken zu können, ist zugleich auch das des erzählenden Ichs. Implizit werden hier der konventionellen Ich-Erzählung, die den Einblick in die Psyche anderer nicht zulässt, die Grenzen aufgezeigt.

⁶⁸Mit der Veränderung von „einige Damen“ zu „gewisse Damen“ (H 51, Z. 17).

Zum Anderen spiegelt sich diese Wendung ins Innere und das stärkere Interesse für das Seelenleben in der räumlichen Gestaltungsstruktur der Erzählung wider. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, wurde in der Forschung mehrfach die motivische Gestaltung der Novelle untersucht. Tamás Tóth geht in seiner Untersuchung auf den „Gegensatz von *inneren* und *äußeren* Szenen“ ein, welcher mit der Opposition von Wärme und Kälte und Nacht und Tag in der Novelle gekoppelt ist⁶⁹. Bei genauerem Hinsehen erweist sich der Gegensatz von Innen – Außen als der zentralste, der die gesamte Erzählung strukturiert. Die Novelle beginnt wie bei Bassompierre und Goethe mit der Begegnung mit der Krämerin außen. Die abendliche Begegnung und die folgende Nacht finden im Innern eines Zimmers einer Kupplerin statt. Das Zimmer dieser Liebesnacht wird bei Hofmannsthal als eine paradiesische (Apfel), ästhetizistische, nächtliche Traumwelt inszeniert, in der die „Sachenstände“ der Außenwelt wie die Pest, die durch eigene Matratzen, Decken und Leintücher des Marschalls ferngehalten werden soll, keinen Platz haben. Das Hausinnere ist zudem motivisch mit der Gestalt der Krämerin verbunden⁷⁰, das Innere wird als die Sphäre der geheimnisvollen Frau gestaltet. Die einbrechende Dämmerung und der beginnende Tag machen daraufhin ganz besonders deutlich, wie sehr wir es hier mit einem „neuen“ Bassompierre zu tun haben: Auf einmal aber sank die Flamme hin, und ein kalter Lufthauch tat leise wie eine Hand den Fensterladen auf und entblößte die fahle widerwärtige Dämmerung. Wir setzten uns auf und wussten, daß nun der Tag da war. Aber das da draußen glich keinem Tag. Es glich nicht dem Aufwachen der Welt. Was da draußen lag, sah nicht aus wie eine Straße. Nichts einzelnes ließ sich erkennen: es war ein farbloser, wesenloser Wust, in dem sich zeitlose Larven hinbewegen mochten. Von irgendwoher, weither, wie aus der Erinnerung heraus, schlug eine Turmuhr, und eine feuchtkalte Luft, die keiner Stunde angehörte, zog sich immer stärker herein, daß wir uns schauernd aneinander drückten (H 54, Z. 2ff.).

Hofmannsthals Bassompierre zeigt sich an dieser Stelle als ein dem Leben auf der Straße, dem Leben in der äußeren Welt abgewandter Ästhetizist, der hier die durch die „widerwärtige Dämmerung“ erwachende „farblose“ und „feuchtkalte“ Welt am beginnenden Tage als Kontrast zu der warmen und von den Farben des Feuers illuminierten, kleinen „Welt“ des Zimmers der Liebesnacht gestaltet. Ganz deutlich evoziert Hofmannsthal eine Assoziation mit der paradiesischen Vertreibung – noch verstärkt durch den Einsatz des Apfels als Symbol des Sündenfalls. Auch das folgende, ebenfalls noch im Zimmer stattfindende morgendliche Gespräch über ein erneutes Treffen, hat Hofmannsthal ebenso wie die Liebesnacht im Vergleich mit den

⁶⁹Tóth: Der Marschall von Bassompierre und sein Erlebnis (siehe Anm. 24), S. 399.

⁷⁰Ebd., S. 398.

Prätexthen vom Umfang her deutlich anwachsen lassen. Auffällig ist an dieser Stelle vor allem das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit. Der erzählten Zeit zwischen Einbruch des Tages (H 54, Z. 5/ „Wir [...] wußten, daß nun der Tag da war) und der endgültigen Anwesenheit des Tages (H 56, Z. 18/ „denn nun war völlig Tag“) entspricht eine Erzählzeit von etwa 2½ Seiten in der großen Frankfurter Ausgabe von Hofmannsthals Erzählungen. Diese Zeitdehnung schafft den nötigen Raum, um das rätselhafte Verhalten der Krämerin weiter zu vertiefen, und versetzt den Leser gemeinsam mit dem Ich-Erzähler Bassompierre in die Situation, mögliche Erklärungen und Deutungen für dieses Verhalten zu finden. Im Gegensatz dazu wird der folgende Tag extrem gerafft in nur einem Halbsatz dargestellt (H 56, Z. 20f.). Im weiteren Verlauf wird immer deutlicher, wie sehr der Ich-Erzähler sich von der „widerwärtigen“ Außenwelt abwendet und getrieben ist von einer Sehnsucht nach der Krämerin, aber auch nach der Innenwelt des Zimmers der Liebesnacht. Ungeduldig begibt er sich – anders als in den Fassungen von Bassompierre und Goethe – bereits am ersten Abend nach der gemeinsamen Nacht mit seinem Diener zum Haus der Krämerin, wo er zwar nicht diese selbst, aber ihren mutmaßlichen Mann durch „einen Spalt im Laden“ erblickt (H 56, Z. 38). Hatte er sich in der letzten Nacht noch im Innern befunden, als die Krämerin nach seinem Wiedererwachen durch einen Spalt hinausblickte (H 53, Z. 13), muss er nun erkennen, dass er nicht – wie erhofft (H 56, Z. 25ff.) – Kontakt mit ihr aufnehmen kann, sondern nur durch einen Spalt einen Blick in die Sphäre der Frau werfen kann. Diese Sphäre wird durch die erblickte Männergestalt und deren Verhalten aber nur noch geheimnisvoller und löst überdies Gefühle der Eifersucht in ihm aus.

Angewidert von den in der Stadt geführten Gesprächen über die sich ausbreitende Pest verbringt er den folgenden Tag „in der nutzlosesten Weise“ (H 58, Z.4) und will ungeduldig am Abend vor der zweiten Verabredung, „koste es was es wolle“, seine „Freundin“ sehen, auch wenn er in das Haus mit seinen Leuten „gewaltsam eindringen“ müsse. (H 58, Z. 20ff.) Diesen Plan verwirft er jedoch wieder und begibt sich am folgenden Tag zur geplanten Verabredung im Hause der Tante der Krämerin. An der von der Krämerin beschriebenen Tür angekommen klopft er an, wird jedoch von einer Männerstimme abgeschreckt und verlässt nochmals das Haus. Draußen geht er „einige Straßen auf und ab“ (H 59, Z. 4), bis er schließlich, gedrückt an die Mauer eines Klostersgartens⁷¹ auf der anderen Seite der

⁷¹Das Motiv des Klostersgartens, welches Hofmannsthal an dieser Stelle einführt, verweist einerseits, gemeinsam mit den Äpfeln als Symbol des Sündenfalls, auf eine religiöse Lesart, den mutmaßlichen Tod der Krämerin als Strafe Gottes zu interpretieren. Andererseits lässt es sich auch als Anspielung auf Heinrich von Kleists Novelle „Das Erdbeben in Chili“ lesen. Auch dort verbringen die beiden

Gasse, durch das Fenster des Zimmers der Verabredung einen auflodernden Schein, „wie von einer Flamme“ erblickt. (H 59, Z. 11) Dieser Flammenschein weckt in ihm die Erinnerung an die gemeinsame Liebesnacht, wie im Traum glaubt er wieder alles vor sich zu sehen. Ein zweites Mal geht er daraufhin, von der Anwesenheit seiner „Freundin“ im oben gelegenen Zimmer überzeugt, die Treppe hinauf zur Tür. Die Momente zwischen dem Ausstrecken der Hand nach der Klinke und dem Öffnen der Tür werden in Echtzeit geschildert, Erzählzeit und erzählte Zeit sind an dieser Stelle deckungsgleich. Was er daraufhin im Zimmer vorfindet, bringt ihn zum Taumeln (H 60, Z. 1): Leute, die Bettstroh verbrennen, „abgekratzte Wände“ (H 59, Z. 35) und zwei Leichen mit verdeckten Köpfen auf einem Tisch liegend – darunter höchst wahrscheinlich die Krämerin, zumal von ihr nach diesem Ereignis jeden Spur fehlt. Die Flammen der Liebesnacht sind durch das Ausräucherungs-Feuer substituiert, die Pest, die bisher gewissermaßen nur in der Außenwelt geherrscht hat, hat Einzug erhalten in die von Bassompierre konstruierte, ästhetizistisch-traumhafte Sphäre der Krämerin. Damit bricht die ästhetizistische Konstruktion Bassompierres zusammen.

Fassen wir die gemachten Beobachtungen nochmals im Hinblick auf Hermann Bahr zusammen: Hofmannsthal's Novelle beschäftigt sich zum Einen sehr deutlich mit der Psychologie, mit den „Seelenständen“ der Figuren. In den schlichten Memoiren Bassompierres und der novellistisch komponierten, neukontextualisierten deutschen Übertragung Goethes war dafür kein Raum. Der „neue“, gefühlsbetonte Ich-Erzähler Bassompierre in Hofmannsthal's Erzählung gibt uns an vielen Stellen einen Einblick in sein Seelenleben und versucht zusätzlich – wenn auch vergeblich – in das Innere der Krämerin zu blicken. Diese „Verinnerlichung“ spiegelt sich auch in der räumlichen Gestaltung der Novelle wieder. Sie ist in ihrer Grundstruktur zwar bereits in den Prätexten angelegt, Hofmannsthal weitert jedoch vor allem die Szenen in den Innenräumen stark aus. Besonders diese Innen-Szenen geben Aufschluss über das Innere der Figuren. Hofmannsthal's Bassompierre spricht nicht nur als erzählendes Ich eine ästhetizistische, malerische Sprache der Jahrhundertwende, auch sein erlebendes Ich erscheint im Laufe der Erzählung als ein dem Leben in der Außenwelt abgewandter, gefühlsbetonter Mann, der getrieben ist von einer Sehnsucht

Protagonisten, nachdem die junge Donna Josephe von ihrem Vater, der diese Verbindung nicht duldet, ins Kloster gesteckt worden ist, im Garten desselben eine gemeinsame Liebesnacht. Die Novelle endet nach einer idyllischen, paradiesischen *locus amoenus*-Szene in einem Massaker im und vor dem Dom von St. Jago, bei dem allerdings beide, Donna Josephe und Jeronimo Rugera, von der aufgehetzten Masse ermordet werden.

nach Rückkehr in die gemeinsame Innenwelt der Liebesnacht⁷². Hofmannsthals Novelle verarbeitet somit in zweierlei Hinsicht einen zentralen Gedanken der Wiener Moderne, den Hermann Bahr in seinen Schriften zuvor gefordert hat.

Anders als beispielsweise Arthur Schnitzler, der auf der Suche nach einer erzählerischen Umsetzung von Bahrs dekompositiver Methode die Formen der *erlebten Rede* und des *inneren Monologs* zur psychologischen Introspektion gebraucht, wählt Hugo von Hofmannsthal für seine Novelle die Ich-Perspektive, die von Bahr lediglich als „Not-Unterkunft“ beschrieben wurde. Diese Wahl lässt sich durch die Erzählperspektive der Prätexte begründen. Bassompierre verwendet in seinen autobiographischen Memoiren ebenso wie Goethe, bei dem die Figur Karl im Namen Bassompierres spricht, die Ich-Perspektive. Hofmannsthals Beibehalten der Perspektive spricht dafür, die Novelle als ein Erzählexperiment anzusehen⁷³. Infolge der Plagiatismus-Vorwürfe, denen sich Hofmannsthal nach Veröffentlichung des ersten Teils der Novelle konfrontiert sah, versah er den zweiten Teil mit Angaben der Quellen, „woselbst sich der Leser“, so die weiteren Angaben Hofmannsthals, „über das Verhältnis des Ueberlieferten zu [s]einer dichterischen Ausgestaltung des Stoffes orientieren kann“.⁷⁴ Es geht Hofmannsthal also offensichtlich darum, dass der Leser die verschiedenen Fassungen direkt miteinander vergleicht. Anders als in der Forschung behauptet, soll daraus jedoch kein „Wettstreit“ darum entstehen, „wer es wohl besser gemacht habe“⁷⁵. Hofmannsthal übernimmt den größten Teil des Goetheschen Textes, entwickelt Elemente weiter, die bei Goethe und Bassompierre lediglich angedeutet sind, erweitert die Prätexte aber auch um neue Figuren und Szenen. Seine Novelle lässt sich also als einen Versuch beschreiben, darzustellen, wie dieselbe Episode unter anderen Bedingungen in einer anderen Epoche erzählt und weiterverrätselt wird. Denn die Rätselhaftigkeit des Bassompierre-Erlebnis, die dieser selbst gar nicht erkennt und um derentwillen die Episode bei Goethe überhaupt erzählt wird, wird bei Hofmannsthal keineswegs aufgelöst, sondern weiter vertieft. Obwohl Hofmannsthal für seine Novelle die Form der

⁷²Die besondere Behandlung des räumlichen Verhältnisses zwischen Innen und Außen bei Hofmannsthal bringt es mit sich, dass viele Szenen an den Grenzen zwischen Innenräumen und Außen spielen, so z.B. die Szene, bei der der Ich-Erzähler Bassompierre in der Tür stehend die Krämerin und die Kupplerin beobachtet (H 52, Z.11ff.), oder aber auch das Beobachten des Mannes der Kupplerin durch einen Spalt im Fenster (H 56, Z. 36ff.).

⁷³Vgl. Tarot: Hugo von Hofmannsthal (siehe Anm. 12), S. 415.

⁷⁴Zitiert aus dem Nachwort der kritischen Ausgabe (siehe Anm. 1), S. 223.

⁷⁵Hugo von Hofmannsthal: Reitergeschichte und andere Erzählungen. Nachwort von Heinrich Bosse (= RUB 18039), Stuttgart 2000, S. 63.

konventionellen Ich-Erzählung wählt – die Überführung der Erzählung in eine andere Erzählform wie den *inneren Monolog* oder die personale Erzählsituation der *erlebten Rede* hätte ja die direkte Vergleichbarkeit mit den Prätexten und die direkte Übernahme des Goetheschen Textes verhindert – lassen sich bei seinem Erzähler einige Besonderheiten ausmachen. Dies soll im Folgenden kurz an zwei Textstellen erläutert werden.

Der den Memoiren Bassompierres eigene große zeitliche Abstand zwischen Erlebtem und Niederschrift bzw. Erzählen wird bei Goethe durch die Herauslösung aus dem ursprünglichen Kontext zwar etwas verschleiert, dennoch wird die Krämerin-Episode in den „Unterhaltungen“ direkt als der Textsorte der Memoiren entnommene Erzählung markiert. (G 161, Z. 38). Auch der Erzähleingang bei Hofmannsthal deutet auf einen größeren Abstand zwischen Erleben und Erzählen hin und rekurriert damit noch auf die Form der Memoiren.⁷⁶ Besonders aber bei der Beschreibung der Liebesnacht gelingt es dem Erzähler dem Leser ein beinahe unmittelbares Miterleben zu ermöglichen. Dies wird vor allem durch eine äußerst detaillierte Schilderung der Abläufe während der Nacht und durch die extreme Dichte an bildlichen Adjektiven erreicht – ein Großteil der Substantive, welche der Erzähler bei der Darstellung des Abends, aber besonders der Nacht gebraucht, ist mit einem Attribut versehen.⁷⁷ Dieses sehr genaue und beschreibungsintensive Verfahren führt dazu, dass der Ich-Erzähler weniger wie ein Erzähler wirkt, sondern vielmehr wie ein Maler, der retrospektiv ein Bild der Liebesnacht mit der Krämerin entwirft. Ebenso wie er das Erlebte noch in der Erzählgegenwart sehen kann (H 53, Z. 18/„Ich sehe noch“), vermittelt er auch uns als Lesern das Gefühl, inmitten eines entworfenen Gemäldes zu stehen. Damit verbunden ist auch die Fähigkeit von Hofmannsthal's Ich-Erzähler, sich aus dem Erzählten zurückzuziehen. Das letzte Scheit im Kamin brannte stärker als alle anderen. Aufsprühend sog es die Flamme in sich und ließ sie dann wieder gewaltig emporlohen, dass der Feuerschein über uns hinschlug, wie eine Welle, die an der Wand sich brach und unsere umschlungenen Schatten jäh emporhob und wieder sinken ließ. Immer wieder knisterte das starke Holz und nährte aus seinem Innern immer wieder neue Flammen, die emporzüngelten und das schwere Dunkel mit Güssen und Garben von rötlicher Helle verdrängten. Auf einmal aber sank die Flamme hin, und ein kalter

⁷⁶ „Zu einer gewissen Zeit meines Lebens“ (H51, Z. 1).

⁷⁷Siehe H 52/53: „grünwollenem Zeug“; „übermäßige Anspannung“; „wilden Ausdruck“; „strahlende Hingebung“; „weit aufgerissenen Augen“; „sprachlosen Mund“; „unsichtbare Flamme“; „dunkeltönenden Stimme“; „empordrängenden Blick“; „unerschöpflichen Augen“; „weichen Armen“; „duftendem Haar“; „strahlenden nackten Arme“ etc.

Lufthauch tat leise wie eine Hand den Fensterladen auf und entblößte die fahle widerwärtige Dämmerung (H 53, Z. 33–54, Z. 4).

Rolf Tarot bemerkt zu dieser Textpassage, dass an keiner anderen Stelle der Erzählung der Ich-Erzähler so stark aus dem Leserbewusstsein entschwinde wie hier.⁷⁸ Tatsächlich meint Tarot hier nichts anderes als das, was Hermann Bahr als die „Unpersönlichkeit des Kunstwerkes, in welchem, hinter welchem, durch welches der Künstler verschwinden soll“, beschrieben hat. Bahr verwendet diesen Begriff zwar bei der Ablehnung des auktorialen Erzählers, der vor allem durch Zwischenreden die Anwesenheit des Künstlers allzu deutlich mache. Die Idee der „Unpersönlichkeit des Kunstwerkes“ lässt sich jedoch auch auf Hofmannsthals Ich-Erzähler in dieser Novelle übertragen, der an dieser Stelle seine Gegenwart auf ein Minimum reduziert und das von ihm entworfene „Gemälde der Nacht“ für sich stehen lässt.⁷⁹ Kurz sei noch auf die bereits oben angeführte Textpassage vor Öffnen der Tür zum Zimmer mit den Leichen erwähnt. Auch dort entsteht beim Lesen der Eindruck einer starken Unmittelbarkeit zum Erzählgeschehen und einer Auflösung des zeitlichen Abstands zwischen Erleben und Erzählen. Die kurzen Sätze vor Öffnen der Tür vermitteln das Gefühl der Atemlosigkeit, der Ich-Erzähler scheint ebenso wie in der Liebesnacht die Ereignisse beim Erzählvorgang vor sich zu sehen.

4. Fazit

Diese Arbeit nahm ihren Ausgang von einem Überblick zu den Prätexten der Novelle Hugo von Hofmannsthals, die faktualen Memoiren des Marschalls Bassompierre und Goethes Verarbeitung des Krämerin-Erlebnis Bassompierres in seinen „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“. Nach einem Forschungsüberblick zum „Erlebnis des Marschalls Bassompierre“ folgte der erste große Abschnitt zu Hermann Bahrs „Erzähltheorie“. Anhand seiner Essays „Die Moderne“, „Die Überwindung des Naturalismus“ und „Die neue Psychologie“ wurde Hermann Bahrs Moderne-Konzept und besonders am letztgenannten Aufsatz seine erzähltheoretischen Überlegungen dargestellt. Die von Bahr geforderte „neue Psychologie“ zeichne sich durch eine neue, „durch den Naturalismus gegangene“ Methode aus, die dementsprechend als „deterministisch“ und „dialektisch“ bezeichnet wird. Hauptmerkmal dieser neuen Methode sei ihre „Dekompositivität“, worunter Bahr das Verlegen der Psychologie „vom Verstande in die Nerven“ versteht. Die Gefühle und Ereignisse in den Seelen von Figuren sollen dargestellt werden, bevor sie durch das Bewusstsein „verfälscht“ werden. Auf welche Art und Weise diese „dekompositive“

⁷⁸Tarot: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen (siehe Anm. 15), S. 309.

⁷⁹Lediglich das Personalpronomen „uns“ weist auf die Gegenwart einer Erzählinstanz hin.

Methode auf die Erzählliteratur zu übertragen sei, gibt Hermann Bahr nicht an; er schließt lediglich die auktoriale Erzählsituation aus und lässt eine „fachmännische“ Ich-Erzählsituation als „Not-Unterkunft“ gelten. Hermann Bahrs „Erzähltheorie“ beinhaltet die zentralen Ideen und Eigenschaften der Erzählliteratur des *Jungen Wien*. Anders als an den Erzählungen beispielsweise Arthur Schnitzlers wurde an denen Hugo von Hofmannsthals der Einfluss Hermann Bahrs bisher wenig bis überhaupt nicht betrachtet. Vor allem die Novelle „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ war bislang nicht als Erzählung der Wiener Moderne behandelt und im Hinblick auf mögliche Beeinflussungen durch die Überlegungen Hermann Bahrs untersucht worden. Dies ist zum Einen durch den direkten Rückgriff auf die Goethesche Verarbeitung der Krämerin-Episode Bassompierres zu erklären. Zum Anderen sind die Einflüsse in der Novelle nicht so offensichtlich zu erkennen wie in anderen im Wien der Jahrhundertwende entstandenen Erzählungen. Schon der Gebrauch der Ich-Erzählsituation zeigt, dass Hofmannsthal nicht versucht, mit neuen Erzähltechniken die von Bahr geforderte „dekompositive“ Methode in der Literatur umzusetzen. Er versucht vielmehr, kontrastiv zum beinahe komplett von Goethe übernommenen Text eine Version der Krämerin-Episode zu entwerfen, deren Wiener Provenienz deutlich zu erkennen ist. Dafür legt er verstärkten Wert auf das Seelenleben der Figuren, das durch ein vor allem im Hinblick auf die Prätexte äußerst unmittelbares, subjektiviertes Erzählen dargestellt wird. Die für die Wiener Moderne konstitutive und von Hermann Bahr propagierte „Verinnerlichung“ des Erzählens wird in Hofmannsthals Novelle darüber hinaus in der räumlichen Gestaltung der Novelle verarbeitet. Hofmannsthals Ich-Erzähler Bassompierre erscheint als ein Ästhetizist, der die zum Teil traumhaften Innenräumen der „widerwärtigen“ Welt des äußeren Lebens entgegensetzt. Insgesamt lässt sich festhalten, dass Hofmannsthals Novelle „Erlebnis des Marschalls Bassompierre“ deutlicher als bisher in der Forschung dargestellt, Kennzeichen einer Erzählung der Wiener Moderne trägt und auch als solche in der zukünftigen Forschung behandelt werden sollte. Weiterhin böten eine genaue und nicht nur oberflächige Analyse des Verhältnisses zwischen den Goetheschen Passagen und den von Hofmannsthal hinzukomponierten Teilen und damit verbunden eine eingehende Behandlung der Figur des Ich-Erzählers weitere Möglichkeiten, die Novelle näher zu behandeln. Als Erzählung des *Jungen Wien* verarbeitet sie Gedanken und Konzepte, beispielsweise zur „Unpersönlichkeit des Kunstwerks“ oder zum subjektivierten Erzählen, die Hermann Bahr als maßgeblicher Literaturtheoretiker und -kritiker in seinen Essays propagiert hatte. Hofmannsthals Novelle ist zwar nicht als direkte Antwort auf Hermann Bahrs Essays und die darin dargestellte „Erzähltheorie“ zu sehen, dennoch

sind die Einflüsse Bahrs auch in einer Erzählung wie hier, bei der es vielleicht auf den ersten Blick nicht so scheint, deutlich erkennbar.

Literaturverzeichnis

AUST, Hugo. *Novelle* (=Sammlung Metzler Bd. 256). Stuttgart, 2006 [=Aust, 2006].

BAHR, Hermann. *Die Überwindung des Naturalismus*, hrsg. von Claus Pias (=Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben II). Weimar, 2004 [=Bahr, 2004].

BEßLICH, Barbara. *Die Leiden des Jungen Wien. Hermann Bahrs Roman „Die gute Schule“ (1890) und Goethes „Werther“ // Sprachkunst* 33 (2002). S. 23–40 [=Beßlich, 2002].

BEßLICH, Barbara. *Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914*. Darmstadt, 2000 [=Beßlich, 2000].

COHN, Hilde D. *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre. Hofmannsthals Nacherzählung verglichen mit Goethes Text*. In: *The Germanic Review* 18 (1943). S. 58–70 [=Cohn, 1943].

CSÚRI, Károly. *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals*. Kronberg/Taunus, 1978 [=Csúri, 1978].

DAVIAU, Donald G. *Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863–1934*. Wien, 1984 [=Daviau, 1984].

ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters (=Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Vierzig Bände, II. Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 12 [39]). Frankfurt am Main, 1999 [=Eckermann, 1999].

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. VI. Romane und Novellen I, mit Anmerkungen versehen von Benno v. Wiese und Erich Trunz, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Hamburg, 1951 [=Goethe, 1951].

HEIMRATH, Ulrich. *Innerlichkeit und Moral. Ein Beitrag zur Charakterisierung des Erzählwerkes Hugo von Hofmannsthals*. Diss. masch. Bochum, 1975 [=Heimrath, 1975].

HELMSTETTER, Rudolf. *Erlebnis und Dichtung. Beobachtung der Form in Hofmannsthals Erlebnis des Marschalls von Bassompierre // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002). S. 250–260 [=Helmstetter, 2002].

HERBST, Hildburg. *Goethe: Vater der deutschen Novelle? // Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*. Ein Symposium, hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen, 1984. S. 244–255 [=Herbst, 1984].

Das Junge Wien. Österreichische Literatur - und Kunstkritik 1887–1902, ausgewählt, eingeleitet und hrsg. von Gotthart Wunberg. Bd. I, 1887–1896. Tübingen, 1976 [=Das junge Wien, 1976].

KAFKA, E.M. *Der neueste Bahr //Moderne Rundschau*. Bd. 3. Heft 5/6, 15. Juni 1891 [=Rundschau, 1891].

KRAFT, Werner. *Von Bassompierre zu Hofmannsthal. Zur Geschichte eines Novellenmotivs*. In: *Revue de littérature comparée* 15 (1935). S. 481–490, 694–725. [=Kraft, 1935].

KRAFT, Werner. *Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie*. Bern, 1959. [=Kraft, 1959].

KRAFT, Werner. *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre //Hugo von Hofmannsthal*, hrsg. von Sibylle Bauer (= Wege der Forschung 183). Darmstadt, 1968. S. 254–273 [=Kraft, 1968].

LORENZ, Dagmar. *Wiener Moderne*. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage (=Sammlung Metzler Bd. 290). Stuttgart, 2007 [=Lorenz, 2007].

Das Magazin für Litteratur des In- und Auslandes, 59. Jg. Nr. 36. 6. September 1890. S. 562–564 [=Magazin, 1890].

Das Magazin für Litteratur des In- und Auslandes, 55. Jg. Nr. 51. 18. Dezember 1886. S. 810 [=Magazin, 1886].

Moderne Dichtung. Band 2. Heft 2. Nr. 8, 1. August 1890. S. 507–509; Heft 3. Nr. 9. 1. September 1890. S. 573–576 [=Dichtung].

NEUMANN, Gerhard. *Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers ‚Verbrecher aus verlorener Ehre‘ – Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘ //Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. von Wilfried Barner et. al., Stuttgart, 1984. S. 433–460 [=Neumann, 1984].

OSTER, Patricia. *Leben und Form. Goethe, Hofmannsthal und die Memoiren des Herrn von Bassompierre //Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft*. Festschrift für Jürgen von Stackelberg, hrsg. von Wilhelm Graeber et.al., Frankfurt am Main, 1996, S. 242–256 [=Oster, 1996].

REMAK, Henry H. H. *Novellistische Struktur: Der Marschall von Bassompierre und die schöne Krämerin (Bassompierre, Goethe, Hofmannsthal)*. Essai und kritischer Forschungsbericht (= Germanic Studies in America 46). Bern, 1982 [=Remak, 1982].

RIECKMANN, Jens. *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Königstein/Taunus, 1985. [=Rieckmann, 1985].

RIECKMANN, Jens. *Hermann Bahr: Sprachskepsis und neue Erzählformen //Orbis Litterarum* 40 (1985). S. 78–87 [=Rieckmann, 1985].

SCHEFFER, Katrin. *Goethes und Hofmannsthals produktive Anverwandlung des Erlebnisses des Marschalls von Bassompierre //Goethe und Hofmannsthal. Facetten*

analogischer Dichtkunst oder Wo versteckt man die Tiefe? Hrsg. von Katrin Scheffer und Norman Rinkenberger. Marburg, 2005. S. 71–109 [=Scheffer, 2005].

SPRENGEL, Peter, STREIM, Gregor. *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Mit einem Beitrag von Barbara Noth (= Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur Bd. 45). Wien, 1998 [=Sprengel et alii, 1998].

STANZEL, Franz K. *Typische Formen des Romans*. Göttingen, 1964 [=Stanzel, 1964].

TAROT, Rolf. *Hugo von Hofmannsthal*. In: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hrsg. von Karl Konrad Polheim. Düsseldorf, 1981. S. 409–420 [=Tarot, 1981].

TAROT, Rolf. *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen, 1970 [=Tarot, 1970].

TATEO, Giovanni. *In der Werkstatt der Wiener Moderne. Der Beitrag Hermann Bahrs*. In: *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Mauro Ponzi, Würzburg, 2010. S. 133–149 [=Tateo, 2010].

TÓTH, Tamás. *Der Marschall von Bassompierre und sein Erlebnis. Versuch einer Analyse der Hofmannsthalschen Novelle*. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1* (1992). S. 391–403. [=Tóth, 1992].

VON HOFMANNSTHAL, Hugo. *Reitergeschichte und andere Erzählungen*. Nachwort von Heinrich Bosse (= RUB 18039). Stuttgart, 2000. [=Hofmannsthal, 2000].

VON HOFMANNSTHAL, Hugo. *Sämtliche Werke XXVIII. Erzählungen 1*, hrsg. von Ellen Ritter (=Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 28). Frankfurt, 1975. [=Hofmannsthal, 1975].

WORBS, Michael. *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main, 1983. [=Worbs, 1983].

WUNBERG, Gotthart. *Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900 // Gotthart Wunberg: Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne zum 70. Geburtstag des Autors*, hrsg. von Stephan Dietrich, S. 187–207 [=Wunberg].

WUNBERG, Gotthart. *Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900*. In: *Verabschiedung der (Post)-Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, hrsg. von Jacques Le Rider und Gérald Raulet (=Deutsche Textbibliothek Bd. 7). Tübingen, 1987. S. 91–116. [=Wunberg, 1987].

WUNBERG, Gotthart. *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902*, ausgewählt, eingeleitet und hrsg. von Gotthart Wunberg. Bd. I, 1887–1896. Tübingen, 1976 [=Wunberg, 1976].