

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Bakalářská práce

Markéta Balvínová

Die Rezeption von Arthur Schnitzler in der tschechischen und deutschböhmischem Literatur und Kritik

Reception of Arthur Schnitzler in Czech-German Literature and Criticism

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen und Literatur angefertigt habe, die als solche in der Arbeit kenntlich gemacht sind. Die Arbeit wurde bisher in keinem anderen Universitätsstudium oder zum Erwerben keines anderen oder gleichen akademischen Titels vorgelegt.

In Prag, den 28. Dezember 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 28. prosince 2021

Markéta Balvínová

Schlüsselwörter:

Arthur Schnitzler; Wiener Moderne; deutsche und tschechische Prager Theaterszene; Rezeption; Dramatik, Literatur, Deutsch

Keywords:

Arthur Schnitzler; Viennese Modernism; German and Czech Prague theater scene; reception; drama; literature; German

Annotation

Die Arbeit stellt die Rezeption des Werkes eines der führenden Vertreter der Wiener Moderne im tschechischen und deutschsprachigen Literatur- und Theaterleben in den tschechischen Ländern vor. Nach einer kurzen Einführung in Schnitzlers Poetik und den breiteren Kontext der literarischen Beziehungen zwischen der tschechischen und Wiener Moderne konzentriert sie sich auf die Anfänge der Rezeption von Schnitzlers Werk in den böhmischen Ländern und wertet die wichtigsten Rezeptionslinien in der tschechischen und deutschsprachigen Kritik und sonstige Reaktionen von Akteuren des Kulturlebens in den böhmischen Ländern aus. Es wird versucht herauszufinden, wie die lokale tschechische und deutsche Rezeption Schnitzlers auf den Prager Bühnen verlief und welche analogischen oder widersprüchlichen Tendenzen man in den literaturkritischen und essayistischen Interpretationen beobachten lässt. Die Rezeption zu Lebzeiten des Autors wird durch einen (möglichen) direkten persönlichen Kontakt bereichert, deshalb ist die Forschung auf den Zeitraum bis zu Schnitzlers Tod 1931 beschränkt.

Abstract

The thesis introduces the reception of the oeuvre of one of the leading forces behind Viennese modernism in Czech and German-speaking literary and theatre life in the Czech lands. First, there is a brief introduction of Schnitzler's poetics and the broader context of the relationships between Czech and Viennese modernism under scrutiny. After that, the thesis focuses on the beginnings of the reception of Schnitzler's work in the Czech lands and further maps the important streams of reception in Czech and in German-speaking critique and in reactions of the personae involved in cultural life of the Czech lands. It attempts to find out how the local Czech and German reception of Schnitzler was on the Prague stages and which analogical or contradicting tendencies can be observed in the literary critical and essayistic interpretations. The reception during the author's lifetime is enriched by (possible) immediate personal contact, therefore the investigation is limited to the period until Schnitzler's death in 1931.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D, der mich bei der Erstellung dieser Arbeit sehr unterstützt hat, für seine Hilfsbereitschaft bedanken. Ein besonderer Dank gilt auch Frau Bbus. Charvátová von der Theaterabteilung des Nationalmuseums für den elektronischen Versand von historischen Materialien während der Coronavirus-Pandemie, wenn das Archiv für die Öffentlichkeit nicht zugänglich war.

Inhalt

1	Einführung: Der Autor und seine Rezeption weltweit	7
2	Kontext: Wiener und tschechische Moderne	16
2.1.	<i>Tschechisch-deutsche Literaturvermittlung um 1900.....</i>	<i>16</i>
2.2.	<i>Schnitzler in den Prager tschechischen und deutschen Zeitschriften.....</i>	<i>20</i>
3	Prager tschechische und deutsche Theaterszene	24
4	Schnitzler auf Prager deutschen Bühnen und Aufführung des <i>Anatol</i> im Švanda-Theater in Smichow	29
4.1.	<i>Schnitzler auf Prager deutschen Bühnen</i>	<i>29</i>
4.2.	<i>Švanda-Theater in Smichow</i>	<i>31</i>
4.3.	<i>Anatol</i>	<i>33</i>
5	Tschechisch- und deutschsprachige Kritiker über Schnitzler	35
5.1.	<i>František Václav Krejčí.....</i>	<i>35</i>
5.2.	<i>František Xaver Šalda</i>	<i>39</i>
5.3.	<i>Otokar Fischer.....</i>	<i>42</i>
5.4.	<i>Alfred Klaar und Friedrich Adler</i>	<i>51</i>
5.5.	<i>Franz Werfel</i>	<i>54</i>
5.6.	<i>Leopold Perutz.....</i>	<i>56</i>
5.7.	<i>Josef Körner</i>	<i>58</i>
6	Zusammenfassung	61
7	Literaturverzeichnis	63
8	Anlage	i
	<i>Plakat zur Aufführung des Spiels Anatol in Švanda Theater im Jahre 1897</i>	<i>i</i>
	<i>Auswahl der Seiten aus Drehbuch zum Spiel Liebelei, handschriftliche Notizen</i>	<i>ii</i>

1 Einführung: Der Autor und seine Rezeption weltweit

Der Autor, dessen Name im Titel meiner Arbeit zu sehen ist, ist einer der wichtigsten Vertreter der Wiener Moderne um die Jahrhundertwende, aber für manche auch ein großes Rätsel. Die Auseinandersetzung mit seinen Werken legt immer wieder neue Bedeutungen, Parallelen und Zusammenhänge bloß, die auf den ersten Blick nicht erkennbar sind. Sie tauchen erst in dem Moment auf, wenn man unter die Oberfläche schaut, die gedanklich-rationale Ebene der Texte manchmal im Hintergrund lässt und sich auf die Gefühle konzentriert, die das Werk erweckt. Sexualität, Symbolik, eine gewisse Rivalität zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht, camouflierte Bedeutungen – diese Merkmale finden sich in den meisten Werken Schnitzlers. Die Novelle *Fräulein Else*, die mich gefesselt hat, war der erste Impuls, mit dem ich anfang, über eine genauere Erforschung Schnitzlers nachzudenken.

Über Schnitzlers Schaffen wurde schon viel geschrieben. Er hat mehr als 30 Theaterstücke geschrieben, widmete sich aber auch der Prosa, schrieb Kurzgeschichten sowie zwei Romane. Ziel dieser Arbeit ist es, die Anfänge der Rezeption von Schnitzlers Werk in den böhmischen Ländern zu beschreiben, herauszufinden, wie und durch welche Verbindungen Schnitzlers Werk in das tschechische Umfeld gelangte, welche die wichtigen Rezeptionslinien in tschechischer und deutscher Kritik waren und wie sein Werk bei den Akteuren des Kulturlebens und einflussreichen Literaten dieser Zeit angekommen ist. Es wird versucht herauszufinden, inwiefern die hiesige tschechische und deutsche Schnitzlerrezeption von miteinander vergleichbaren, analogischen oder widersprüchlichen Deutungen getragen wurde. Schnitzler, der mit seinen Werken eine Reihe von Schriftstellern und Kritikern nicht nur im deutschsprachigen Raum anzog, wird aus mehreren Blickwinkeln betrachtet. Abgesehen von seiner Persönlichkeit als Individualität und dem Interesse an ihm als Künstler, Dramatiker und Schriftsteller, gilt es auch zu fragen, ob bzw. inwiefern er als Bote und Bindeglied zwischen der Wiener und der tschechischen Moderne oder als Repräsentant der gesamten Wiener Moderne, beziehungsweise der österreichischen Kultur insgesamt wahrgenommen wurde. Da derart abgestecktes Thema für eine Bachelorarbeit ein zu weites Feld darstellt, wurden zwei Einschränkungen meiner Forschung vorgenommen: Zeitlich bezieht sie sich auf die Lebzeiten des Autors, also die Jahre 1862–1931, thematisch fokussiert sie das Theaterleben und die Kritik – und auch darin sind keine erschöpfenden Gesamtdarstellungen, sondern Konzentration auf ausgewählte wichtige Aspekte zu erwarten.

Meine Recherche stützt sich hauptsächlich auf Dokumente und Quellen aus den zugänglichen Zeitungen und Zeitschriften (z. B. *Rozhledy*, *Lumír*, *Prager Presse* u.a., meistens durchsucht mit Hilfe des Portals Kramerius; www.digitalniknihovna.cz), aus der Theaterabteilung des Nationalmuseums und dem Archiv des Nationaltheaters in Theresienstadt, sowie auf Aufzeichnungen aus Schnitzlers Tagebüchern und der Korrespondenz zwischen Schnitzler und seinen Zeitgenossen. Ich habe hauptsächlich Forschungsliteratur aus der Bibliothek des Instituts für Germanistik, der Bibliothek des Österreichischen Kulturforums und der Jan-Palach-Bibliothek der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität, aber auch der Pilsner Wissenschaftlichen Bibliothek verwendet. Eine weitere wichtige Grundlage für mich waren bisherige Dissertations-, Diplom- und Bachelorarbeiten.

Wie gesagt, über das Leben von Arthur Schnitzler ist viel geschrieben worden, daher werde ich hier die biographische Faktographie aufs Wesentliche einschränken. Er war Sohn des Laryngologen Johann Schnitzler und seiner Frau Louisa. Schon früh interessierte er sich für Literatur, Kunst und spielte Klavier. Nach dem Abitur trat er auf Wunsch seines Vaters in seine Fußstapfen und studierte Medizin, interessierte sich für Psychologie, genauer für Hypnose und Suggestion. Seit 1886 publizierte er regelmäßig Gedichte, Prosaskizzen und Aphorismen in literarischen Zeitschriften (z. B. *Deutsche Wochenschrift*, *An der schönen blauen Donau*, *Moderne Dichtung*, u. A.). 1892 (vordatiert auf 1893) erschien in Berlin Schnitzlers Einakter-Zyklus *Anatol* mit einem Prolog Hofmannsthal's, dessen letzte Verse lauten:

Eine Laube statt der Bühne,
Sommersonne statt der Lampen,
Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig.
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel.
Glatte Worte, bunte Bilder.
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden . . .
Manche hören zu, nicht alle . . .

Manche träumen, manche lachen.
Manche essen Eis . . . und manche
Sprechen sehr galante Dinge . . .
. . . Nelken wiegen sich im Winde,
Hochgestielte weiße Nelken,
Wie ein Schwarm von weißen Faltern,
Und ein Bologneserhündchen
Bellt verwundert einen Pfau an.¹

Schnitzler ist der Prototyp eines Mannes, den man als „echten Wiener“ bezeichnen kann. Er verbrachte sein ganzes Leben in Wien, war untrennbar mit der Stadt und ihrer Kultur verbunden. Seine Werke spielen in verschiedenen Stadtvierteln dieser Stadt, sie enthalten typische Stereotypen und reflektieren die schwer beschreibliche Wiener Atmosphäre. Seine Werke basieren vor allem auf den Eigenschaften der einzelnen Charaktere, für die er sich manchmal von ihm nahestehenden Menschen inspirieren ließ. „Die Themen, die Figuren, die der Dichter in seinen Stücken und Erzählungen bewegt hat, zeigen sich hier in ihren realen Ursprüngen. Amouröses: das Verhältnis mit Marie Glümer, der rasende Zorn über ihren Betrug und später doch Versöhnung und Hilfsbereitschaft, das Intermezzo mit Adele Sandrock; die Gemeinsamkeit mit Marie Reinhard und deren frühen Tod; die Ehe mit Olga Gussmann, die Vaterschaft. Kampf ums Theater. Die politische Empfindlichkeit, die Unbestechlichkeit, Unabhängigkeit. Die Standfestigkeit des Agnostikers und sein Beharren auf dem Judentum. Kunde vom Werk.“²

Wichtig ist auch die psychologische Dimension seiner Texte, von der seine Kritik der gesellschaftlichen Moral, meistens Kritik der Sexualmoral, ausgeht.

Als Schnitzler auf der literarischen und dramatischen Szene auftrat, war Wien in imperiales Zentrum in kultureller Hochblüte und glänzte europaweit mit seinem schönen Schein. Aber nicht alles was glänzt ist Gold. Schnitzler, und nicht nur er, wusste es schon damals, und deshalb werden

¹ Arthur Schnitzler: Anatol, Berlin (Verlag des Bibliographischen Bureaus), 1893, Vorwort von H. von Hofmannsthal

² Briefwechsel A.S. – H. v. Hofmannsthal, zitiert aus einem einleitenden Wort

wir in vielen seinen Werken mit der bitteren Realität scheinbarer Wiener Idylle konfrontiert. Anscheinend hat aber alles gut funktioniert und wenn nicht, dann war das Hauptziel, nichts wissen zu lassen und mit fast theatralischer Kunst das zu verdecken, was die prunkvolle Fassade stören könnte. Hermann Broch, ebenfalls österreichischer Schriftsteller und Vertreter der literarischen Moderne, sprach von der sogenannten „fröhlichen Apokalypse“ Wiens um 1880 und bezeichnete Wien als „Zentrum des europäischen Wert-Vakuums“ und „Metropole des Kitsches“ (Stromšík 1994: 88).

Schnitzler und damit die gesamte Künstlergeneration, die als „Moderne um die Jahrhundertwende“ bezeichnet wird, ging in eine Richtung, die feindlich gegenüber der bürgerlichen und oberflächlichen Gesellschaft und Politik ging. Zwar lassen sich ihre Werke nicht eindeutig in diesen oder jenen Stil einordnen, da sie oft vermischt und verflochten sind. So finden wir auch gewisse Reste des Naturalismus (wie Jiří Stromšík schreibt, erkennen wir in Schnitzlers Schaffen deutlich die Züge des Naturalismus, indem er den „Empirismus einem spekulativen metaphysischen Zugang zur Materie“ vorzieht; Stromšík 1994: 90) aber gleichzeitig und vor allem starke Symbolik, Elemente des Impressionismus, aber auch der Dekadenz oder des Jugendstils. Wiener Autoren dieser Zeit erhielten den Aufkleber „Jung-Wien“. Die Bezeichnung Kunst des Endes des Jahrhunderts ist treffend, da es wirklich der Anfang vom Ende des sog. „langen 19. Jahrhunderts“³ ist, der in den Ersten Weltkrieg mündete. Jung-Wien wurde sich also bewusst, dass es zwar aus dieser „korrumperten“ Zeit stammt und ihr Produkt ist, wird dennoch nicht mehr direkt davon beeinflusst. Dieser Widerspruch zwischen dem Zustand der Gesellschaft und dem Bild dieses Zustands im Bewusstsein der Zeitgenossen spiegelt sich in ihren Werken und in dem kritischen Charakter der Moderne wider (Stromšík 1994: 89).

Es gibt nicht allzu viele Quellen zum Phänomen der Rezeption von Arthur Schnitzlers Werken, die einen umfassenden Überblick über die Wahrnehmung dieses Autors in verschiedenen Teilen der Welt anbieten würden. Relativ weitschweifig und wenig detailliert bringt die Informationen

³ Der Begriff „langes 19. Jahrhundert“ stammt von dem Schriftsteller und Historiker Eric Hobsbawm, der eine gleichnamige Buchtrilogie, die die historische Entwicklung von 1789 bis 1914 behandelt, geschrieben hat. Da die für das 19. Jahrhundert als charakteristisch angesehene Epoche ca. 125 Jahre umfasst, scheint das 19. Jahrhundert um ungefähr 25 Jahre „zu lang“. Analog dazu fasst man auch die Epoche von 1914 bis 1989 als Einheit und spricht vom „kurzen 20. Jahrhundert“.

das 2014 erschienene *Arthur Schnitzlers Handbuch* über Vereinigten Staaten, Russland, Osteuropa, England, Skandinavien, Frankreich, China und schließlich die Tschechoslowakei vor.

Welche Schwerpunkte setzte die ‚ausländische‘ Rezeption Schnitzlers? Zum Beispiel die Mehrheit von amerikanischen Kritiken wies auf Schnitzlers Zynismus und den „unmoralischen“ sexuellen Inhalt der Stücke hin, aber im Gegensatz zu den Besprechungen, die in Österreich und Deutschland veröffentlicht wurden, spielten sie nicht auf Schnitzlers jüdischen Hintergrund an. In Amerika waren seine prosaischen und dramatischen Werke bei weitem nicht so populär wie ihre späteren Verfilmungen (Jürgensen/Lukas/Scheffel 2014: 375-376).

Schnitzlers Werke waren, wie das Handbuch zeigt, auch in Russland und Osteuropa beliebt, und neben Werken von Autoren wie Zola, Ibsen und Wilde gehörte er zu den meist übersetzten und meist gespielten Dramatikern. „Die stürmische Aufnahme war dabei nicht nur ein Modephänomen, wenn auch die russische Kritik sich ständig bemühte, ihm Oberflächlichkeit und ‚Mangel an geistiger Tiefe‘ (Blok, 1906) vorzuwerfen, und seine Erzählungen als eine Art massenhafte Lektüre für junge LeserInnen einschätzte.“ (Jürgensen/Lukas/Scheffel 2004: 358) Sie haben ihm auch die fehlende Darstellung des sozialen Lebens bzw. der gesellschaftlichen Konflikte vorgeworfen, sowie die Konzentration auf die Geschichten „der Menschen mit egoistischer Lebenseinstellung“ (Friče 1902) und bewertete vor allem das Fehlen der urteilenden Position des Autors als Mangel (Jürgensen/Lukas/Scheffel 2014: 358-362).

In England schrieb Professor Martin Swales von der Universität in Oxford eine umfassende kritische Studie über Schnitzler. Er sieht seine Meisterschaft vor allem in der Verwendung von Ironie in seiner Arbeit und behauptet, dass das Beste ist, wenn er: „ironizes this irony to bring a precise authorial irony to bear on the ironic disposition of his characters.“ (Swales 1971: 283) Er würdigt Schnitzler als Autor der Weltresonanz. Zuerst wurden seine Werke in England kritisiert, noch zeitgleich zur Veröffentlichung der limitierten Auflage von *Reigen* galt er als einer der „dramatists of the good intention“ (Jameson 1920: 170) – ehe das Stück u.a. Virginia Woolf empörte, die 1923 von der privaten Lesung berichtet haben soll: „The audience felt simply as if a real copulation were going in in the room.“ (Jürgensen/Lukas/Scheffel 2014: 369)

Impulse zu seinem Schaffen kamen auch aus Skandinavien. Viele seiner Werke beinhalten Hinweise und Parallelen zu diesem Teil der Welt – z. B. dänische Theater oder Erinnerungsorte. Obwohl Schnitzler Dänemark am nächsten stand (er hat hier einige Wochen verbracht und eine

Reihe kultureller Kontakte gemacht und in seinen Werken erschienen einige wichtige Orte Dänemarks), bezieht sich der Großteil der Kenntnisse über seine skandinavische Rezeption auf Schweden, weil sich dort für ihn der Übersetzer und Theaterregisseur Gustaf Linden einsetzte (Jürgensen/Lukas/Scheffel 2014: 372-374).

Auch in Frankreich galt Schnitzler als ein sehr populärer Autor. Obwohl er in Frankreich um die Jahrhundertwende dank *Anatol* und *Liebelei* rasch berühmt wurde, blieb etwa der *Reigen* bis Max Ophüls' Filmadaptation (*La Ronde*, 1950) fast unbekannt. Nach diesem Erfolg aber musste man bis 1987 auf die Neuübersetzung des *Reigen*s warten, die eine Welle von Aufführungen und ein erneutes Interesse des französischen Publikums auslöste. Die französischen Inszenierungen sind zahlreich und vielfältig, was einerseits ein spannendes Bild der Beziehungen Frankreichs zum Wiener Autor und ihre Entwicklung in der zeitgenössischen Theaterwelt liefert. Andererseits jedoch veranschaulichen diese Aufführungen den unterschiedlichen Zugang eines Regisseurs zu einem übersetzten Text und die Schwierigkeiten des kulturellen Transfers beim Theater. Drei Themenbereiche dominieren hier der Rezeption: zuerst der romantische Charakter seines Werkes, der zu einem oft überzogenen Vergleich mit Maupassant führt, aber auch politisch ausgesetzt wird, dann der Topos des Meisters der kleinen Form und schließlich Schnitzler als einer der wichtigsten Repräsentanten des Jungen Wien und der Wiener Moderne (Jürgensen/Lukas/Scheffel 2014: 366-368).

Wie die Arbeit von Schnitzler in den böhmischen Ländern betrachtet wurde, war weitgehend davon abhängig, in welcher Beziehung die böhmischen Länder zu Österreich standen. In den 1890er Jahren gehörten die böhmischen Länder zum Österreichisch-Ungarisches Reich, und Deutsch war auch in den dominant nicht-deutschsprachigen Gebieten Böhmens und Mährens eine sehr verbreitete Sprache (Lebensaft 1983: 17-22).

Deutschsprachige Theaterbühnen in Böhmen, Mähren und Schlesien waren ein vollwertiger Bestandteil des Theaternetzwerks in Österreich-Ungarn. Presseverlage in den böhmischen Ländern verbreiteten deutschsprachige Zeitschriften, die die Themen aus dem deutschsprachigen Raum sehr detailliert verfolgten und so zu deren Popularisierung beitrugen. So verbreiteten sich Schnitzlers Werke sowohl in den Originalfassungen, aber es wurden auch immer wieder (teils sehr erfolgreiche) Versuche unternommen, sie ins Tschechische zu übersetzen. Arthur Schnitzler war in Böhmen und Mähren bereits am Ende des Jahrhunderts nicht nur bekannt, sondern man könnte auch sagen:

beliebt. Schnitzler reiste wiederholt in die Hauptstadt Prag und in andere tschechische Städte, veranstaltete Lesungen und las öffentlich aus seinen Werken.

Schnitzlers Popularität spiegelte sich bald in relativ bedeutenden Theaterleistungen in der tschechischen Sprache wider. Bereits 1893 fand angeblich im Švandovo divadlo in Smichow die Weltpremiere des kompletten Einakterzyklus *Anatol* statt ⁴, der ich mich in einem Kapitel widme. Ebenfalls bei weiteren Werken Schnitzlers folgten tschechische Ausgaben oder Theaterproduktionen unmittelbar nach den Erstaufführungen in Wien oder Berlin (z. B. das Stück *Liebelei*) (Veselá 2009: 47-50).

Den Empfang von Arthur Schnitzler war aber nicht nur positiv – wie z. B. Franz Kafkas Ansicht an Schnitzler, der in einer Studie von Eduard Goldstücker mit dem Titel *Ein Leben in Wien* veröffentlicht wurde. Kafka äußerte seine Kritik 1913 in einem Brief an Felice Bauer, die sehr scharf war. Kafka schreibt ihr, wenn sie mit ihm Schnitzlers Stück *Professor Bernhards* im Theater besuchen will, besteht die Gefahr, dass „, dass wir beide in die schlechte Literatur verfallen. ... Denn ich liebe den Schnitzler gar nicht und achte ihn kaum; gewiss kann er manches, aber seine großen Stücke und seine große Prosa sind für mich angefüllt mit einer geradezu schwankenden Masse widerlichster Schreibung.“ (Goldstücker 1985: 118) Goldstücker sagt, es sei vor allem Enttäuschung, die Kafka zwingt, so starke Worte zu wählen – Kafka schrieb in dem Brief, dass Schnitzler sich „zum Schlechten entwickelt und die Hoffnungen, die „seine zum Teil vorzüglichen anfänglichen Werke“ geweckt hatten, enttäuschte. Gleichzeitig verliert Kafka an Vertrauen in die Gesellschaft und ihre Glaubwürdigkeit. Schnitzler war seit Kafkas Kindheit eine bedeutende literarische Persönlichkeit. Goldstücker fasst letztendlich zusammen: „Schnitzler und Kafka bewegten sich so gleichsam in entgegengesetzten Richtungen. Während Kafka um absolute Werte rang, den verlorenen Anschluss an die Vergangenheit und Gemeinschaftssucht, schien ihm Schnitzler bloß Relatives, Unverbindliches, rein Äußerliches, Spielerisches in Abwandlungen vorzulegen.“ (Goldstücker 1985: 124)

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg fanden neue Stücke Schnitzlers eher selten Weg in die böhmischen Länder. Dies wurde wahrscheinlich hauptsächlich dadurch verursacht, dass die Bewohner (und Theatermacher) des neu geschaffenen Staates, sich nicht besonders für deutsche,

⁴ *Briefwechsel A.S. – Otto Brahm*, a. a. O., 209

bzw. österreichische Autoren interessierten. Schnitzler besuchte aber immer noch die böhmischen Länder, auch nachdem eine seiner Lesungen wegen antisemitischer Provokationen vorzeitig beendet werden musste (im Jahre 1922 in Teplice) (Veselá 2009: 52). Er kam aber nicht nur aus ‚geschäftlichen‘ Gründen, sondern auch um sich im Bad zu erholen (Veselá 2009: 47-51). Während der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur wurden seine Werke auf der Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums im Protektorat Böhmen und Mähren geführt.⁵

Bereits 1931, im Alter von 69 Jahren also, starb Schnitzler. Sein Tod bedeutete jedoch nicht, dass auch seine Arbeit aus der Szene verschwinden würde. Nach dem Zweiten Weltkrieg dreht sich die Situation jedoch gewissermaßen um und in der Tschechoslowakei wurden viele Werke Schnitzlers nicht gezeigt, weil sie dem Muster sozialistischer Dramatik nicht entsprachen. Nach der Lockerung der politischen Situation handelte es sich namentlich um Dramen *Der grüne Kakadu* in 1966 und in 1967 *Zwischenspiel*. Aus der Prosa erschienen 1977 *Fräulein Else* und eine Auswahl von acht Kurzgeschichten mit einem Vorwort des Prager Germanisten Jiří Stromšík namens *Schnitzlerovy vídeňské diagnózy* (Schnitzlers Wiener Diagnosen). Im Vergleich zu der Veröffentlichung einer Auswahl seiner Kurzgeschichten in Russland zum Beispiel war es bescheiden und enthielt fast keine seiner ‚größten‘ späteren Werke. Die ehemals enge kulturelle und sprachliche Verbindung zwischen Prag und Wien endete, hauptsächlich aus politischen Gründen (Veselá 2009: 52-53).

Erst 1977 konnte Hana Linhartová schließlich die „ideologische, ethische und ästhetische“ Beziehung zwischen den Tschechen und Wien bzw. Österreicher um die Jahrhundertwende wiederentdecken. In ihrer Dissertationsarbeit *Rané novely Arthura Schnitzlera* (Frühe Novellen Arthur Schnitzlers) analysiert sie sie zusammen mit dem Thema der Unterschätzung der österreichischen Literatur. Sie drückt auch ihre Meinung aus, dass die österreichische Literatur im Rahmen des germanistischen Studiums viel mehr behandelt werden sollte, und belegt, dass Schnitzlers Werke im tschechoslowakischen Raum unbekannt sind. Wenn mehr Wissen im Rahmen des Studiums verbreitet würde, würde das Publikum an Schnitzlers früheren Werken mehr interessiert.

⁵ Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums im Protektorat Böhmen und Mähren, Stand vom 31.3.1944, Prag: Ministerium für Volksaufklärung, 1944, 177

Für die Schnitzlers früheren Werke, verwendet Linhartová den Sammelbegriff „Novellen“ (Linhartová 1977: 83).

Im tschechischen Milieu hat sich Schnitzlers Werk – zumindest aus heutiger Sicht – erst seit Anfang der 1990er Jahre neu etabliert. Auf dem Gebiet der Prosa verfügen die tschechischen Leser nur über eine eher bescheidene Kenntnis. Die Dramen, erfreuen sich großer Beliebtheit, und seit 1989 sind sie praktisch ständig im Repertoire des einen oder anderen von den böhmischen oder mährischen Theaterhäusern vertreten (Linhartová 1977: 84).

Den Schnitzler-Empfang bei unseren östlichen Nachbarn hat im Buch *Milý pornograf – Arthur Schnitzler v súvislostiach* Anna Grusková näher beschrieben, in dem sie Schnitzler im Kontext der slowakischen Geschichte zu den Schriftstellern dieses Raums zählt. Im tschechischsprachigen Umfeld fehlt jedoch eine ähnlich detailliertere Zusammenfassung, umso mehr eine Zusammenfassung der Rezeption zu Lebzeiten des Autors.

2 Kontext: Wiener und tschechische Moderne

2.1. Tschechisch-deutsche Literaturvermittlung um 1900

Obwohl es zwischen der Wiener Moderne und tschechischen Moderne künstlerisch kaum Unterschied gibt, waren literarische Kontakte zwischen den beiden Zentren aus politischen Gründen nur sehr schwer herzustellen. Auch Intellektuelle aus anderen Nationen, die zu Österreich-Ungarn gehörten, betrachteten Wien nicht selten als eine Art „označení útlaku, otroctví a bezpráví s průvodem valčíků a fiakry“ [„Zeichen der Unterdrückung, Sklaverei und Ungerechtigkeit mit einem Umzug von Walzern und Fiakras.“] (Bahr, 1911: zitiert aus einem einleitenden Wort) Derjenige, der eine Zusammenarbeit mit Wien anstrebte, trat aus der Reihe heraus und galt für nicht wenige Kulturschaffende als Störer der kulturell, gesellschaftlich und politisch vorgegebenen Substanzen, die sich natürlich zwischen der Peripherie und dem Zentrum unterschieden.

Vor allem die junge Generation von Kritikern und Schriftstellern interessierte sich für die Vermittlung. Zur jungen Generation zählten die Autoren des Manifests der tschechischen Moderne und Mitarbeiter der Zeitschrift *Rozhledy a Naše doba*. Dies waren hauptsächlich Josef Svatopluk Machar, František Xaver Šalda und František Václav Krejčí, später der erste Präsident der Tschechoslowakischen Republik Tomáš Garrigue Masaryk, und am Rande könnte man auch Vilém Mrštík erwähnen.

In den 1890er Jahren wurde die tschechische Moderne zu einem wesentlichen Bestandteil der allgemeineren Emanzipations- und Differenzierungsbewegung, die das damalige tschechische öffentliche Leben durchdrang. Was die Literatur der Zeit angeht, so machte sie sich auf den Weg zu ihrer Unabhängigkeit von der Politik. Das *Manifest der tschechischen Moderne* wurde 1895 in der Zeitschrift *Rozhledy* veröffentlicht und war ein Dokument, in dem die Ideen und Anforderungen einer neuen Künstlergeneration formuliert wurden. Die Unterzeichner förderten den Individualismus in der Literatur und forderten das Recht auf eine besondere Schöpfungsauffassung. Das verbindende Element war ein Bruch mit der herrschenden Politik, Nonkonformismus und Polemik mit Politikern.⁶ Die Urheberschaft des Manifests ist unklar. In seinen Memoiren erinnert F. V. Krejčí daran, dass die Fassung des Manifests und die Initiative eines Tages von J. S. Machar an die

⁶ Manifest České moderny. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-8-2]. Verfügbar auf: https://cs.wikipedia.org/wiki/Manifest_%C4%8Desk%C3%A9_moderny

Redaktion der Zeitschrift *Rozhledy* kamen. Nichts wurde wesentlich geändert oder umformuliert. Auf der anderen Seite gibt es Meinungen, die F. X. Šalda einen großen Teil der Autorschaft zuschreiben, dessen „kritische Bemühungen einen breiteren Zeitraumcharakter hatten.“ Der tschechische Literaturwissenschaftler Zdeněk Pešat stellt in dem Artikel „*Jak vznikl manifest České moderny*“ [„Wie das Manifest der tschechischen Moderne entstand“] fest, dass es nicht ganz wichtig ist, wer für welchen Absatz des Manifests verantwortlich ist und mit welcher Feder er geschrieben wurde. „Vždyť manifest představoval hromadné vystoupení nadosobního rázu, jež mělo prokázat jednotu literátů rozmanitých uměleckých směrů s žurnalisty a politiky z řad pokrokového a realistického hnutí ve vztahu k zásadním soudobým společenským i literárním otázkám.“ (Merhaut/Urban/Pešat 1995: 53-56) [„Schließlich war das Manifest ein Massenausstieg außerpersönlichen Charakters, die die Einheit von Schriftstellern unterschiedlicher künstlerischer Herkunft mit Journalisten und Politikern der progressiven und realistischen Bewegungen in Bezug auf grundlegende soziale und literarische Fragen der Gegenwart demonstrieren sollte.“]

Der Anlass zur Zusammenarbeit der tschechischen und Wiener Moderne, kam jedoch von österreichischer Seite, direkt von der Wochenschrift *Die Zeit*, die Interesse zeigte, über die tschechische Kultur und Literatur zu referieren und mit dieser reformistischen Haltung das Eis brach und sich gegen die allgemein vertretene Auffassung von der Vormachtstellung der deutschen Kultur über die tschechische richtete. Noch bevor *Die Zeit* die Vermittlung befürwortete, gab es vereinzelt kleinere Bemühungen, z. B. des Arztes, Literaturkritikers, Übersetzers, Dichters und Politikers Eduard Albert, die tschechische Kultur und Politik in Wien zu präsentieren. Darüber hinaus interessierten sich auch deutsche Autoren, der sogenannte Jung Prag, für die tschechische Kultur (z. B. Paul Leppin schrieb Kritiken für die Zeitschrift *Moderní Revue* (Simonek, 2006: 173)).

Um die Vermittlungsarbeit in *Die Zeit* machten sich namentlich Hermann Bahr, Kritiker, Schriftsteller und Dramatiker, eine wichtige Figur der österreichischen Moderne, und der bereits erwähnte J.S. Machar verdient (Kostrbová 2011: 188). Für Machar und andere tschechische Zeitgenossen war Wien die erste Station bei der Bekanntmachung der modernen tschechischen Literatur im Ausland – erst später, um 1910, richteten die tschechischen Autoren und Übersetzer ihre Aufmerksamkeit primär auf (reichs-)deutsche Verlage, wie etwa die im Leipziger/Münchener Kurt-Wolff-Verlag erschienenen Übersetzungen von Karel Čapek, Otokar Březina, Petr Bezruč und anderen belegen.

Sowohl in ihrem Wesen als auch in ihrer Ausrichtung (Bahr widmete sich der Kritik, Prosa und dem Drama, Machar der Poesie und dem Feuilleton) waren sie sehr unterschiedlich, und setzten sich auch unterschiedliche Ziele. Bahr begann Kontakte mit den Tschechen zu pflegen vor allem für die Erkenntnisse der slawischen Kulturen innerhalb der Monarchie und auch anhand des Erfolges des tschechischen Theaters und der tschechischen Musik in Wien im Jahr 1892, Machar stimmte der Zusammenarbeit dann vor allem deshalb zu, weil er darin die Möglichkeit sah, das Wissen über unserer Literatur zu verbreiten. Die Tatsache, in einer Wochenschrift wie *Die Zeit* bemerkbar zu sein, brachte mit sich die Möglichkeit, im breiteren internationalen Kontext wahrgenommen zu werden. Interessant und passend finde ich die Meinung der amerikanischen Bohemistin Catherine David-Fox, dass die vermittelnde Rolle von J.S. Machar eine Manifestation der „Tendenz zur Überschreitung den tschechischen kulturellen Isolationismus“ (Catherine David-Fox 2000: 735-760) war und das Ziel verfolgte, Prag in das Netzwerk modernistischer Zentren zu integrieren. Bahrs Rezeption von Schnitzler, der sein Zeitgenosse war und mit dem er auch eine umfangreiche Korrespondenz führte, war positiv. „Da ist einmal Arthur Schnitzler, ein geistreicher, zierlicher, sehr amüsanter Causeur, ein bisschen leichtsinnig in der Form und nicht allzu gewissenhaft, vielerlei versuchend. Ich habe das Gefühl, dass er tiefer ist, als er sich gern den Anschein giebt, und hinter seiner flotten Grazie schwere Leidenschaft verbirgt, die nur noch schüchtern und schamhaft ist, weil sie erst zu festen Gestalten reifen will.“ (Bahr 1891: 190-192)

Für die Verbindung mit Wien wurden diese jungen Autoren unzählige Male beleidigt und angeschwärzt. Selbst in der *Moderní Revue* erschienen Artikel über das Missverständnis, dass tschechische Autoren in *Die Zeit* publizieren, auch wenn ihre Kultur von Wien aus als minderwertig bezeichnet werde.

Die Versuche Machars und seiner Zeitgenossen, sich in Wien Anerkennung zu verschaffen, waren jedoch nicht die ersten Versuche. Auch in der vorherigen Generation sehen wir die Bemühung, über Wien in Europa Fuß zu fassen. Wichtig und förderlich für meine Arbeit ist die bereits erwähnte Tatsache, dass 1892 in Wien die erste internationale Ausstellung für Musik- und Theaterkunst stattfand, bei der das tschechische Theater ein großer Erfolg hatte. Dies könnte eventuell auch ein Grund sein, warum Schnitzler Prag für die (in der Sekundärliteratur angeführte) Uraufführung von *Anatol* ausgewählt hat (Kostrbová 2011: 188-189).

Kehren wir jedoch zu Bahr zurück, der allgemein als einer der Hauptvermittler der Wiener und tschechischen Kultur im gesamten deutschsprachigen Kontext gilt, wenn er auch in seinen jungen Jahren zu den Gegnern der Idee eines Vielvölkerstaates gehörte. Wegen seiner öffentlich erörterten, radikalen, antisemitischen und antiliberalen Ansichten, die oft in seinen frühen Werken auftauchten, war er sogar von der Universität ausgeschlossen. Anschließend studierte er unter anderem in europäischen Städten wie z. B. in Paris, wo sich sein Denken aufgrund der lokalen Kultur änderte und daraus vielleicht die Neugier entstand, die Kultur anderer Nationen kennenzulernen. Dass in *Die Zeit* vor allem die Werke der jungen Generation tschechischer Schriftsteller und Kritiker erschienen, hängt mit Bahrs „Überwindung des Naturalismus“ hin zu Dekadenz und zum Symbolismus zusammen, da diese Schriftsteller gerade mit Bahrs Schaffen und Denken sympathisierten (Doubek 2012: 87).

Dennoch auch die ältere „Lumír-Generation“⁷ versuchte, die tschechische Literatur im europäischen Kontext bekannt zu machen, insbesondere durch Übersetzungen. Als ‚natürliches‘ Zentrum der Monarchie war dabei Wien häufigst der ‚Einstiegsbereich‘ für diese Bemühungen.

Die Überwindung des Naturalismus war typisch für die Wiener Moderne und Inspiration für die tschechische Moderne, wie schrieb F.V. Krejčí in *Rozhledy* in einem Bahr gewidmeten Artikel:

„Překonati naturalism, to značilo zbořiti poslední tvrz objektivního, absolutního a vědecky se tvářícího v umění, odstraniti z něho ideu a tendenci, a otevřiti všechny brány subjektivní libovůli suverénního Já. Filosofie umění stává se tu epikurejskou moudrostí požitku, psychologii jeho otvírají se nové oblasti: hry prchavých nálad a rozmarných nervů.“ (Krejčí 1896: 98)

[„Den Naturalismus zu überwinden, bedeutete es, die letzte Festung der objektiven, absoluten und wissenschaftlichen Kunst zu zerstören, ihr Idee und Tendenz abzuschaffen und alle subjektiven Tore der Willkür des souveränen Selbst zu öffnen. Die Kunstphilosophie wird zur epikuriöse Genussweisheit, deren Psychologie neue Bereiche erschließt: Spiel mit flüchtigen Stimmungen und launischen Nerven.“]

Dabei handelt es unter anderem auch darum, dass das Interesse (bzw. Desinteresse) an Wiener Autoren von tschechischer Seite stark von der politischen und gesellschaftlichen Situation

⁷ Eine Gruppe von Schriftstellern aus den 1970er und 1980er Jahren, die um die *Lumír*-Revue verkehren, wird oft als „Lumírovci“ bezeichnet. Es handelt sich um die Autoren wie Jaroslav Vrchlický oder Julius Zeyer.

beeinflusst wird. Bahr und sein Interesse an den Tschechen werden in dem Artikel gefeiert und die Freude darüber geäußert, dass sich ein solcher Autor entschieden hat, die Vorurteile, die Wien gegenüber den Tschechen hatte, zu überwinden. „Bahrs ‚guter Europäismus‘ und seine Freundlichkeit gegenüber kultureller und künstlerischer Vielfalt gaben der tschechischen modernen Literatur Raum, sich in ihrer Originalität auszudrücken, und mit ihrer Unterstützung nach Bahr gewinnt auch die österreichische Kultur.“ (Kostrbová 2011: 417-418)

Die Arbeit von Krejčí und den meisten tschechischen Autoren der 1890er Jahre unterscheidet sich natürlich von der Arbeit der Wiener Autoren, in der sich die Sprachkrise, die Desintegration von Kontexten wie Religion, die Identitätskrise usw. manifestierte. Sie waren sich jedoch dieser in ihrer Arbeit bewusst und versuchten, die Unterschiede und Barrieren zu überwinden, die die gegenseitige Kommunikation teilweise verhinderten. Es war in erster Linie eine „spirituelle Annäherung“ beider jungen Nationen (Kostrbová 2011: 417-418).

2.2. Schnitzler in den Prager tschechischen und deutschen Zeitschriften

Schon 1895 erfahren wir über Schnitzler aus der tschechischen *Rozhledy* [Rundschau]. Diese Zeitschrift für Politik, Wissenschaft, Literatur und Kunst – eine gemeinsame Plattform der sich als „fortschrittlich“, „realistisch“ und sozialistisch bezeichnenden Strömungen der tschechischen Politik und Kultur – informierte über seine Kurzgeschichte *Sterben* (1895), die 1898 in tschechischer Übersetzung (*Umírání*) von František Josef Javůrek, mit einem Vorwort von Jaroslav Kramper, veröffentlicht wurde. Der Artikel befindet sich in der Rubrik „Z naší doby“, wo Schnitzler als „berühmter Wiener Dekadent“ dargestellt wird und die Novelle als „edel und rein“, der „äußeren Offensichtlichkeit der Kunst und Wahrheit der bloßen objektiven Tatsachen“ entledigt, die ersetzt werden durch „Studium, Intuition der inneren Kräfte, stilles und geschlossenes Drama.“⁸ Schnitzler steht damit im Einklang mit dem Naturalismus.

Darüber hinaus veröffentlichte die Zeitschrift 1896 eine – wenn auch sehr kurze - Rezension des Theaterstücks *Liebelei*, das im Deutschen Theater in Prag aufgeführt wurde. Wie ich oben erwähnte, schenkte *Rozhledy* im Gegensatz zu anderen Autoren der Wiener Moderne den Übersetzungen von Schnitzler eine große Aufmerksamkeit. Im 6. Jahrgang erschien zum Beispiel auch

⁸ Z naší doby. *Rozhledy*. 1895, IV.(10.), 639.

Schnitzlers psychologische Kurzgeschichte *Abschied*⁹ übersetzt von František Josef Javůrek und im 8. Jahrgang die Erzählung *Die Frau des Weisen*¹⁰ übersetzt von Robert Boža (Kostrbová 2011: 421). Schnitzlers Prosa wird allgemein positiv bewertet und passt in das verbreitete Konzept von Schnitzler als Verkörperung der Wiener Dekadenz und der „Überwindung des Naturalismus“.

Das meiste über Schnitzler und seine Werke erfuh die Leserschaft der deutschsprachigen Periodika aus der Tageszeitung *Prager Tagblatt* und der *Bohemia*. Während die seit 1828 erscheinende *Bohemia* (ab 1914 *Deutsche Zeitung Bohemia*) konservativ geprägt war und eine Reihe von Schnitzler-Besprechungen hier vom Theaterreferenten Willi Handl stammte, galt das *Prager Tagblatt* (seit 1877) als liberal-demokratische Zeitung. Ihre Theaterrubrik wurde bis 1899 v.a. von Alfred Klaar betruet, zu deren wichtigsten späteren Mitwirkenden gehörte beispielsweise Max Brod (von dem auch einige Schnitzler-Besprechungen stammen).

Schnitzler wurde im *Tagblatt* viel Platz gewährt. So berichtete es z.B. 1897 über die Auto- renlesung und die Prager Uraufführung des Werkes *Freiwild*, an der der Autor anwesend war.¹¹ Am dichtesten häuften sich die Artikel über Schnitzler vor, während und nach dem Zyklus von Aufführungen seiner Dramen zu seinem 50. Geburtstag (15. Mai 1912). Ein Artikel, der in 1912 veröffentlicht wurde, beschreibt, welche Stücke nicht nur in Prag, sondern auch auf anderen deutschen Bühnen feierlich aufgeführt werden. Der Zyklus begann in Prag mit der Uraufführung von *Das Märchen* im Neuen Theater und wurde dann mit der Aufführung von fünf Einaktern aus der Reihe *Anatol* im Landestheater fortgesetzt. In derselben Ausgabe wird man informiert über das sogenannte „Schnitzler-Medaillon“, geschrieben von Georg Brandes, dem dänischen Literaturkritiker, Philosophen und Schriftsteller. Dieses Medaillon in der Ausgabe der österreichischen Musik- und Theaterrevue *Der Merker*, bekannt als Schnitzler-Heft, beschreibt Schnitzler als Arzt, Weltmann und Dichter. „Als Arzt gewohnt, das Kranke zu behandeln und mit dem Gedanken an den Tod vertraut, hat er viel von der Gesichtswerte des Arztes in seinem psychologischen Blick, auch etwas von der Unempfindlichkeit des Arztes in seiner ruhigen Haltung. Als Weltmann von der Ironie des Lebens durchdrungen, beobachtet er mit überraschender Schärfe, ist witzig wie kein

⁹ SCHNITZLER, Arthur. Rozloučení (Ein Abschied). *Rozhledy*. 1897, VI.(24.), 1112-1121.

¹⁰ SCHNITZLER, Arthur. Učencova žena (Die Frau des Weisen). *Rozhledy*. 1899, VIII.(10.), 439-448.

¹¹ Vorlesung Arthur Schnitzler. *Prager Tagblatt*. 1897, XXI. (321.), 4.

anderer in der Wiedergabe beobachteter Komik (*Anatol, Gustl, Reigen*). Als Dichter vermag er den ganzen Zauber und die ganze Grausamkeit der Existenz darzustellen, den Zauber, der uns entzückt, die Grausamkeit, die uns vernichtet, all das, was einmal doktrinär das Schöne und das Tragische hieß. Er sagt: Dass die Frauen so lieblich sind und die Kunst so herrlich ist, macht das Leben reich. Dass jegliches Glück so teuer erkaufte und so flüchtig ist, macht das Leben schwer. Dass uns das Unglück immer droht, und dass der Tod so nahe ist, macht das Leben unsicher, unheimlich und kostbar.“ (Brandes 1912: 4)

In Zeitschrift *Bohemia* berichtete schon oben erwähnter Willy Handl, österreichischer Schriftsteller und Theaterkritiker, 1912 über die Angelegenheit Schnitzlers Geburtstagzyklus, der in Prag zu seiner Ehre organisiert wurde. Anlässlich des Geburtstages versuchte sich Handl „aus den einprägsamsten Zügen seines reichen und mannigfaltigen Werkes die Grundlinien der dichterischen Persönlichkeit“ (Handl 1912: 1) zu lösen. Handl ordnet Schnitzler bereits am Anfang in die Rolle eines Psychologen ein, erwähnt das Lokalkolorit seiner Werke, betont aber auch seine jüdische Herkunft. Seine Werke, ob *Anatol, Liebelei* oder *Freiwild*, vereinen das, was in ihm steckt, weil er tief in ihm verwurzelt ist - das Wandern, nirgendwo zu Hause sein und getrieben zu sein, nie ruhen. Anschließend streitet er darüber, was eigentlich wertvoll ist, worauf es in den Werken ankommt, was der höchste Wert ist. „...was diesen Menschen teuer und süß ist im Leben. Nach der Wirklichkeit der Treue im *Paracelsus*, nach der Wirklichkeit der verliebten Freunde in der *Gefährtin*; nach dem Bestand der Schönheit und des gewollten Genusses im *Schleier der Beatrice*; nach der Wirklichkeit und dem Bestand des erotischen Erlebnisses im *Reigen*. Und im *Einsamen Weg* endlich, dem reichsten und bedeutendsten seiner Dramen, werden die höchsten Lebenswerte dieses zu Ende kultivierten Bürgertums gegeneinander abgewogen; bange Zweifel prüfen jedes Glück und finden jedes zu leicht, das nicht auf der warmen Nähe guter Menschen ruht.“ (Handl 1912: 2) Schnitzlers Werk spiegelt laut Handl „Unstetigkeit in der Welt“ und „Treue zum Haus“ wider. Schnitzlers Werk sei seiner Meinung nach ambivalent - obwohl es das „Wiener-tum“ ausdrücke, gebe es auch eine gewisse Distanz in den Werken und die Tatsache, dass nur er, weil er keine echtgeborene Bourgeoisie sei, die Bourgeoisie wahrnehmen und darstellen könne. Er lobt Schnitzler auch als Novellist und Meister des psychologischen Erzählens und bedauert, dass er nicht diese novellistische Kunst auf sein dramatisches Werk übertragen hat. Zum Beispiel im *Einsamen Weg* die Dialektik siegt und die Handlung nach Handl hinterherhinkt. „Stark ausschreiten und in gerader Linie die Bahn vollenden, das kann die Nachdenklichkeit dieses Dichters nicht.

So bleibt es zumeist bei Feinheit, Stille und Tiefe; die gewaltige Spannung der Kraft, die das Drama wie ein selbstständiges naturgeborenes Stück Leben aus sich herausschleudert, die fehlt fast immer.“ (Handl 1912: 3) Er schließt seinen Artikel damit, dass Schnitzler aus ungreifbarstem Material, aus den Bewegungen wohlgebildeter Seelen, Kunstwerke aufgebaut hat.

Eine Reihe nicht nur Prager Zeitschriften (z. B. *Budweiser Kreisblatt*) berichteten dann hier und da über Neuauflagen und Aufführungen von Schnitzlers Werken. Es war zum Beispiel *Jas* oder *Naše doba*.

Die Tatsache, dass er in unseren Ländern anerkannt wurde, wird auch durch Berichte über seinen Tod in vielen tschechisch- sowie deutschsprachigen Zeitschriften und Tagblättern belegt. Außer den oben genannten Titeln, in denen Nekrologe erschienen sind, war es auch z. B. die Nachricht aus *Národní listy*, die am 23. Oktober 1931¹² mit Bedauern über sein Ableben schrieb, das kurz vor dem 70. Geburtstag des Autors eintrat, welcher in mehreren Theatern mit der Inszenierung seiner Werke oder sogar Zyklen gefeiert werden sollten. Als Klassiker seines Werks werden *Liebelelei*, *Der einsame Weg*, *Anatol* genannt, bei *Reigen* weist man darauf hin, dass er wegen unmoralischer Haltungen verboten wurde. Sie bezeichnen dies jedoch nur als einen Vorwand, denn Schnitzler habe den realen „moralischen Umbruch in allen Schichten Wiens scharf beleuchte[t].“ Der redaktionelle Text fährt fort: „Schnitzler war immer alles andere als idealisierend, ihm ging es um einen scharfen Blick auf das Leben, einen medizinisch objektiven Blick.“¹³

¹² Divadlo a hudba: Arthur Schnitzler. *Národní listy*. 1931, 71.(290.), 4.

¹³ Divadlo a hudba: Arthur Schnitzler. *Národní listy*. 1931, 71.(290.), 4.

3 Prager tschechische und deutsche Theaterszene

Wie bereits im Kapitel über die Einordnung Schnitzlers in den Kontext der tschechischen Moderne und der Zeit um die Jahrhundertwende erwähnt, dauerte das tschechische kulturelle sowie politische Emantipazionsbestreben an und eine zentralisierte Verwaltung der Monarchie war für die Tschechen zunehmend inakzeptabel. Die Situation war jedoch kompliziert und der „Ausbruch“ konnte nicht über Nacht stattfinden. Deutschsprachige Bürger, die damals ausgiebig in den böhmischen Ländern lebten, stellten jedoch eine Minderheit dar. Im Landtag (seit 1860 die Legislative des tschechischen Königreichs, bis dahin Bachs Absolutismus) gewannen die Tschechen gegenüber den deutschen Ständen die Mehrheit. Es gab aber auch ständige Kämpfe um die Gleichberechtigung der deutschen und tschechischen Sprache, die oft in gewalttätigen Auseinandersetzungen endeten. Die Tschechen begannen selbst zu versuchen, Bildung aufzubauen, eine reiche Kultur in ihrer eigenen Sprache zu schaffen und tschechische Kultur- und Bildungseinrichtungen errichten. Ein bedeutendes kulturelles Ereignis war die Teilung der Karls-Universität im Prag im Jahre 1882 in einen tschechischen und einen deutschen Teil. Ebenso wichtig für die eigene Identitätsbildung war die Wiedereröffnung des Nationaltheaters 1883 nach seinem Brand (Ludvová 2012: 25-28).

„Im Kampf um die politische Hegemonie in den tschechischen Ländern spielte das Theater eine wichtige ideologische und praktische Rolle: Ein professionelles Theater in seiner eigenen Sprache zu haben, war eines der obersten Ziele nationaler Ambitionen im 19. Jahrhundert.“ (Ludvová 2012: 25) Tschechische Aufführungen fanden jedoch zu Beginn des selbstständigen tschechischen Theaters außerhalb Prags selten statt, und die Inszenierung tschechischer Stücke in Prag hing in hohem Maße von der Bereitschaft tschechischer Mitglieder deutscher Ensembles ab, sich fast ohne Belohnung und Honorar zu engagieren. Offizielles Landestheater war das Ständetheater, in dem das Ensemble in deutscher Sprache auftrat, und an Sonn- und Feiertagen traten seine tschechischen Mitglieder in tschechischen Aufführungen auf. Erst 1849 wurde offiziell ein unabhängiges tschechisches Berufsensemble gegründet, das jedoch aufgrund des Mangels an tschechischem Publikum, wenig Repertoire und wenigen professionell ausgebildeten Interpreten so schnell endete, wie es begann. Unmittelbar danach jedoch, im Jahr 1850, trat das Kollegium zur Gründung des Tschechischen Nationaltheaters mit seinem Vorsitzenden František Palacký auf und es gelang, mit dem Landesausschuss eine Vereinbarung über die Beschaffung von Mitteln für den Bau des

Nationaltheaters mithilfe von öffentlichen Sammlungen abzuschließen. Diese Gebäude soll dann in der Landesverwaltung übergeben werden (Ludvová 2012: 29-31).

Nach dem Zerfall von Bachs Absolutismus wurde diese Frage sofort auf der Landesversammlung im Jahre 1862 gelöst, und es wurde beschlossen, dass sofort mit dem Bau des Nationaltheaters begonnen würde, gleichzeitig aber das sogenannte Provisorische Theater errichtet würde. Die meisten tschechischen Schauspieler verließen dann das Ständetheater (das zum Landestheater umbenannt wurde), kamen ins Provisorische Theater und aus dieser Grundlage entstand ein neues tschechisches Ensemble (Ludvová 2012: 29-31).

Allerdings war die Aufteilung des Theaters in Prag nach Sprachen für beide Seiten ungünstig, Kritiker wiesen auf den Rückgang des Niveaus auf beiden Bühnen hin (Ludvová 2012: 29). Tschechisches Theater brauchte aber ziemlich viel Zeit, um zumindest ein gewisses Niveau zu erreichen und mit dem Deutschen mithalten zu können. Das politische Ziel der Teilung war damit erreicht, aber da der kulturelle Hintergrund des Theaters nur in Prag lag, hinkten die umliegenden Städte hinterher (Ludvová 2012: 29).

Das tschechische Theater war auch eine sehr unsichere Investition für jeder, der an einer Investition in die Anmietung eines Theatergebäudes vom Landtag interessiert war. Trotz der anfänglichen Schwierigkeiten, die das tschechische Theater zu überwinden musste, gelang es Ende der 1870er Jahre, die tschechische Bühne zu stabilisieren. Es verfügte über genügend tschechisches Repertoire und konnte den Betrieb im Gebäude des Nationaltheaters bewältigen (Ludvová 2012: 29).

Auf der anderen Seite kamen schwere Zeiten für das deutsche Theater. Mit dem Weggang tschechischer Schauspieler ging auch das tschechische Publikum weg, und selbst das Gebäude des Ständetheaters (Landestheaters) war nicht mehr voll funktionsfähig und wurde baufällig. Die deutsche Szene wurde dann vom Landtag in die Hände von Regisseur Eduard Kreibitz übergeben, der zwar Erfahrung in der Leitung von Staatstheatern hatte, aber auch hohe Schulden hatte, die dazu führten, dass die deutsche Szene praktisch pleiteging. Die Prager Deutschen gründeten daraufhin den Deutschen Theaterverein und forderten im Wesentlichen das Gleiche, was die Tschechen erreicht hatten – den Bau eines neuen Theaters. Diese Veranstaltung wurde von allen Schichten der deutschen Bevölkerung der böhmischen Länder unterstützt, in den Sammlungen wurde viel Geld gesammelt, und sowohl der Landtag als auch der Kaiser trugen mit Investitionen bei. Nachdem

jedoch die tschechische Mehrheit im Landtag die Sitzung abhielt, bekam die deutsche Szene keine solche Unterstützung und es war klar, dass der Neubau als private Investition ohne Landesgelder als Bauquelle gebaut werden muss (Ludvová 2012: 29-31).

Bereits im Sommer 1884 tauchte Angelo Neumann, Intendant des Bremer Stadttheaters, in Prag auf und ihm wurde angeboten, ab September 1884 die Prager Deutsche Bühne zu übernehmen. Zu diesem Zeitpunkt hatte er dieses Angebot aufgrund seiner Verpflichtungen noch nicht angenommen. Er kam jedoch 1885 wieder nach Prag und gab bekannt, dass er das Theater seit dem 1. August 1885 übernehmen konnte. Überraschenderweise tat es Kreibitz nach einer Abmachung mit dem Landtag, der ihn aufforderte, Schulden nach Kreibitz zu begleichen. Um das Theater retten zu können, verließ er Prag und verhandelte das Gastieren von Künstlern aus Wien und Berlin. Er war der Wind in den Segeln des Prager Deutschen Theaters in Tschechien (Ludvová 2012: 36-37).

„Die Berufung Angelo Neumanns (aus Bremen) hatte einen genialen Erneuerer der arg verfahrenen Theaterverhältnisse nach Prag gebracht.“ (Schürer 1935: 362) Neumann hatte sich schon durch seine Wagner-Wander-Bühne in ganz Europa bekannt gemacht und brachte mit sich in Prag auch ein tieferes Bewusstsein über Wagner, hat z. B. den ganzen Ring des Nibelungen in Prag aufgeführt. „Er hob das Theater zu einer europäischen Bühne.“ (Schürer 1935: 362) „Můžeme jenom spekulovat, proč se Neumann po počátečním váhání nakonec přece jen ujal živořící pražské scény. Neumann nemohly vést materiální motivy.“ (Ludvová 2012: 43) [„Warum Neumann nach anfänglichem Zögern schließlich die erstrebende Prager Szene übernahm, können wir nur spekulieren. Neumann konnte sich nicht von materiellen Motiven getrieben werden.“] Wahrscheinlich scheint jedoch, dass er wegen Wagner und Mozart, die mit dem Ständetheater verbunden waren, eine Beziehung zu Prag hatte.

Das Neue Deutsche Theater wurde, wie erwähnt, 1888 vom Geld der deutschen Bevölkerung errichtet und war in erster Linie für die deutsche Bevölkerung bestimmt. Die Gebäude des Neuen Deutschen Theaters ist die heutige Staatsoper (Ludvová 2012: 49-50). Pläne für den Bau des Neuen Deutschen Theaters legte der Deutsche Theaterverein einem Wiener Architekturbüro vor, das für eine Reihe von Theaterbauten in der österreichisch-ungarischen Monarchie verantwortlich war (z. B. Karlovy Vary, Brno, Jablonec nad Nisou, Mladá Boleslav) (Vrbka, 2004: 25). Auf dem Platz des ehemaligen Neustädter Theaters entstand in zwanzig Monaten ein großzügig gestaltetes Gebäude mit einer Kapazität von fast zweitausend Zuschauern. Das Ständetheater wurde später im

November 1920, kurz nach der Entstehung der Tschechoslowakei, rechtswidrig den Deutschen weggenommen und das Neue Deutsche Theater blieb das einzige große deutsche Theater in der Hauptstadt für den Rest der Ersten Republik.¹⁴

Um jedoch zu den „Österreichern“ der deutschen Szene in Prag zu kommen, die sind seit den 1980er Jahren ein Thema. Dazu gehörten die Klassiker wie Nestroy, Raimund, Bauernfeld mit Werken aus der Wiener Gesellschaft sowie der „offizielle“ österreichische Dramatiker Grillparzer. Die Österreicher und ihre Spiele blieben auf das Gebiet der Monarchie beschränkt, und keiner von ihnen erreichte ganz Deutschland. An der anderen Seite, das deutsche Prag pflegte die Österreicher an der Schwelle des 20. Jahrhundert überdurchschnittlich. Neumann widmete ihnen die meisten Zyklen, und in Prag fanden sogar Uraufführungen österreichischer Werke statt (z.B. Grillparzers *Jüdin aus Toledo*). Das tschechische Prag andererseits ließ die Bühne des Nationaltheaters den Österreichern fast keinen Raum, und ihre Werke verschwanden aus der tschechischen Szene und kehrten erst in den Besatzungsjahren zurück (Ludvová 2012: 104-105).

Das nordische und deutsche moderne Drama war sehr beliebt, insbesondere Ibsen, der von Heinrich Teweles, dem Dramaturgen und später nach Neumanns Tod auch Direktoren der Prager Deutschen Bühne, gefördert wurde und dem Ibsens Ansiedlung in Neumanns Repertoire zugeschrieben wurde. Auch die Kategorie der sogenannten „neuen Österreicher“ erfreute sich großer Beliebtheit. Dank Heinrich Teweles kam der Jude Theodor Herzl, aber auch gerade Schnitzler auf die Prager Bühne (Ludvová 2012: 104-105).

Heinrich Teweles war daneben auch Journalist und Schriftsteller, hat unzählige Prologe und Epiloge zu Dramenzyklen und Theaterstücken geschrieben. Spielte eine wichtige Rolle in der Prager künstlerischen Gesellschaft, war aktiv als bedeutendes Mitglied des Prager Künstlervereins *Concordia* und seit 1893 auch als Mitglied des Verbandes der deutschen Journalisten in Böhmen.¹⁵

¹⁴ KACHLÍKOVÁ, Markéta. Jitka Ludvová: Bis zum bitteren Ende: Prager deutsches Theater 1845–1945. Radio Prague International [online]. 2013, 21.09.2013 [cit. 2021-8-2]. Verfügbar auf: <https://deutsch.radio.cz/bis-zum-bitteren-ende-prager-deutsches-theater-1845-1945-8542820>

¹⁵ LUDVOVÁ, Jitka. Heinrich Teweles. Deutsche Biographie [online]. 2016, 2016 [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz131413.html>

Was Schnitzler und die Beziehungen zu Neumann und Teweles angeht, so ist von Seelenverwandten oder vielleicht engeren Freundschaften keine Rede. Obwohl Schnitzler mit der gesamten Familie Neumann gute Beziehungen unterhielt, waren diese hauptsächlich beruflich verbunden. Schnitzler hatte ein etwas wärmeres Verhältnis zu Teweles, vielleicht weil er ihm generations- und ideologisch näher stand. Schnitzler schrieb über den Bericht aus Prag bereits im Januar 1892 in seinem Tagebuch, als sein Vater ein Telegramm erhielt, dass man sein Stück *Das Märchen* in Prag annahm. Schnitzler schreibt in seinen Tagebüchern erstmals 1892 direkt über seine Kommunikation mit Neumann, als er einen Brief erwähnt, den er ihm geschickt hat. Schnitzler erwähnt auch seine Korrespondenz mit Teweles und schätzt deren Beziehung, insbesondere in seinem Arbeitskontext, sehr. In 1912, anlässlich seines Geburtstages, wurde im Neuen Deutschen Theater der sogenannte Schnitzler-Zyklus unter der Leitung von Teweles aufgeführt.

4 Schnitzler auf Prager deutschen Bühnen und Aufführung des *Anatol* im Švanda-Theater in Smichow

4.1. Schnitzler auf Prager deutschen Bühnen

Arthur Schnitzler trat 1896 auf der Prager deutschen Bühnen auf. Er hatte gute Beziehungen zu Neumanns Familie und bot Neumann 1895 sein Theaterstück *Das Märchen* an, das jedoch nicht durch Intendant Schendinger gutgeheißen und abgelehnt wurde. Schnitzler bot daher als Ersatz eines seiner erfolgreichsten Werke an – *Liebelei*. Es durchkam die Zensur und eröffnete ihm in Prag einen Raum, um sich zu entwickeln und in der Prager Szene zu verankern. Dank seiner fruchtbaren Zusammenarbeit mit Neumann und Teweles werden seine Werke seit Jahrzehnten in Böhmen aufgeführt. Die letzte Prager Uraufführung zu Neumanns Lebzeiten war ein Theaterstück *Marionetten* im November 1910. Von 1912 hatte schon Teweles die Regie übernommen, und da Schnitzler auch mit ihm sehr gut zurechtkam, führte er einen Zyklus von Schnitzlers siebzehn Dramen ein. Schnitzler würdigte Teweles auch als Mensch und erwähnte in Korrespondenz mit ihm ausdrücklich, dass er seine Freundschaft und Zuneigung schätzt und dass die Beziehung zwischen ihnen von nichts gestört ist, was er für selten hält.¹⁶

Während der Amtszeit von Teweles wurde Schnitzler sogenannter „Hausdichter“ (Ludvová 2012: 255), wie ihn die Prager Kritiker nannten. „Jeho kult přesahoval zdi divadla a okruh německé literatury.“ [„Sein Kult ging über die Mauern des Theaters und den Kreis der deutschen Literatur hinaus.“] (Ludvová 2012: 255) Es wurde jedoch mehr ins Tschechische übersetzt als auf der tschechischen Bühne gespielt. Zentrum seines Betreibens außerhalb des deutschen Theaters war beispielsweise der Prager Verein Lese- und Redehalle der deutschen Studenten, wo Wiener oder Prager Schauspieler seine Prosa und dramatische Texte lasen. Das Spiel *Professor Bernhardi* (1912), das in Wien verboten wurde und erst nach dem Fall der Monarchie gespielt werden konnte, las Ferdinand Onno¹⁷ vor 600 Zuhörern im Spiegelsaal des Deutschen Hauses in Prag schon einen Monat nach seiner Veröffentlichung (Ludvová 2012: 255-257).

¹⁶ Arthur Schnitzler, Briefe 1875-1912, S. 660

¹⁷ Ferdinand Onno (1881-1969) war ein österreichischer Schauspieler.

Schnitzler schätzte die Gunst des Prager Theaters und des Publikums und vertraute seine Stücke den Prager Regisseuren an, obwohl die Aufführungen nicht ohne Probleme verliefen, denen sich die beiden Seiten bewusst waren. Nach einem seiner Besuche in Prag im Jahr 1911, bei dem Schnitzler Gelegenheit hatte, die Aufführung von *Das weite Land* zu sehen, notierte er in seinem Tagebuch, dass das Stück zwar durchaus gut inszeniert, doch furchtbar gespielt wurde und insgesamt irgendwie „grob“ war (Ludvová 2012: 255-257).

Auch der Referent der Monatszeitschrift *Deutsche Arbeit* Ferdinand Matra sah die Aufführung und bemerkte auch die schwachen schauspielerischen Leistungen. Andererseits quittierte er, dass kein anderes Theater mit Ausnahme des Wiener Volkstheaters Schnitzler so oft aufführte wie in Prag (Ludvová 2012: 257).

Die Beziehungen zwischen Schnitzler, dem tschechischen Nationaltheater und den übrigen tschechischen Szenen waren spürbar kälter. Im Jahr 1896 inszenierte das Nationaltheater *Liebelei* (1896 als Schauspiel, 1911 als Libretto der tschechischen Oper von František Neumann), 1900 *Der grüne Kakadu*, 1905 *Literatur*, 1909 *Komtesse Mizzi*, 1911 *Der Schleier der Beatrice* als Libretto für Ernst Dohnányis Ballett (Veselá 2009: 47-51).

4.2. Švanda-Theater in Smichow

Švanda-Theater wurde am 1. Oktober 1881 eröffnet und sein erster Direktor war Pavel Švanda. Bei der Auswahl des Repertoires für das neue Steintheater hat er großen Wert auf polnische (J. Slowacki, B. Grabowski, K. Zalewski) und russische (I. S. Turgeněv, A. N. Ostrovskij, N. V. Gogol) Autoren gelegt. Mit der Inszenierung von zwei Dramatisierungen von E. Zolas Romanen (*Der Mörder*, 1881 in Arena in Eggenbergu; *Nana*, 1882) und der Komödie *Rabourdin und seine Erben* (1882) leitete das Švanda Theater eine realistische Ära des tschechischen Theaters ein. Es gelang ihm, das ländliche Theater auf ein ungeahntes Niveau aufzuheben.¹⁸ „Švanda měl vše, čeho k řízení divadla třeba: theoretické i praktické vědomosti odborné, dostatečný fond hmotný, energii spojenou s uhlazeným, sympatickým obcováním společenským, dobrou vůli k členům svým a lásku k dramatickému umění.“ (Wagnerová 2019: 20) [„Švanda hatte alles, was er brauchte, um ein Theater zu leiten: theoretische und praktische Fachkenntnisse, ausreichende materielle Mittel, Energie verbunden mit einem reibungslosen, sympathischen gesellschaftlichen Handeln, Wohlwollen für seine Mitglieder und Liebe zur Schauspielkunst.“]

Er war ein Nachkomme einer Adelsfamilie aus Semčice, geboren 1824 in Prag. Sein Vater, ein geschworener Patriot, nahm regelmäßig an den tschechischen Sonntagsspielen im Ständetheater teil. Diese Leidenschaft für das Theater übernahm sein Sohn Pavel, der zeitlebens mit dem Theater zu tun hatte. Als junger Mann spielte er als Amateur am *Švestka* Theater, heiratete dann die Schauspielerin Eliška Pešková und schrieb gelegentlich Rezensionen für die Zeitschrift *Lumír*. 1862 wurde er schließlich Dramaturg des tschechischen Schauspiels im Ständetheater und zwei Jahre später Chefdirektor des Provisorischen tschechischen Theaters in Prag. Unter eher ungünstigen Umständen bewies er seine Tüchtigkeit, und obwohl die zweifelnden Kommentare des Deutschen mehr als häufig waren, wuchs das Publikum weiter. So festigte in den 1860er Jahren das tschechische Theater in Prag seine Position, und Švanda dachte an die Einrichtung kleinerer Theater.¹⁹

¹⁸ Historie Švandova divadla na Smíchově [online]. [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <https://www.svandovodivadlo.cz/about/detail?pageId=2>

¹⁹ Historie Švandova divadla na Smíchově [online]. [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <https://www.svandovodivadlo.cz/about/detail?pageId=2>

Das Smichower Theater von Švanda erfreute sich zunächst großes Interesse beim Publikum, nicht nur bei lokalen Bewohnern. Nach der Wiedereröffnung des Nationaltheaters im November 1883 geriet es jedoch in eine Zuschauerkrise, obwohl es Neuheiten präsentierte, die das Nationaltheater nicht angenommen hatte. Daher wurde in der Saison 1883/84 nur an Sonn- und Feiertagen gespielt.²⁰

Nach dem plötzlichen Tod von Švanda im Januar 1891 wurde das Theater von seiner Frau, der Schauspielerin Eliška Pešková, geleitet, die in Smichow (1891–1934) eine neue Arena fertigte und eröffnete, in der hauptsächlich ein Gesangsensemble spielte. Nach der Gründung der Tschechoslowakischen Republik gab es auch im Bereich des Gesangs patriotische und revolutionäre Tendenzen, und in der Arena gab es Neuheiten wie *Bílý lev*, *Hoši z první legie*, *Růže ze Sibíře*, die manchmal bis zu zweihundert Wiederholungen erreichten. Nach der Intervention der Abgeordneten von Smichow und einer vierjährigen Schließung wurde die Smichow-Arena schließlich 1938 abgerissen.

Schon Ende des 19. Jahrhunderts eröffnete sich mit dem Vorsprung von anderen tschechischen Bühnen das Švanda-Theater der modernen Dramatik. Die Präsentation moderner Werke war einzigartig, aber auch finanziell sehr anspruchsvoll. Unterstützt wurde das Repertoire von Karel Švanda (ab 1897 war Karel Švanda aus Semčice als künstlerischer Verwalter an der Leitung des Theaters beteiligt, später als Vorstandsmitglied), Sohn von Pavel Švanda, der unter dem Patronat literarischer Vereine die Stücke tschechischer Modernisten in der sogenannten Mai-Reihe aufgeführt hat – J. Hilbert, V. Dyk, J. Mahen, F. Šrámek oder J. Karásek aus Lvovice; aber auch ausländische Autoren wie A. Schnitzler, G. B. Shaw, A. P. Čechov, M. Maeterlinck oder M. Halbe. Zum Vergleich – das Nationaltheater ließ die Moderne erst 1900 mit der Ankunft von Jaroslav Kvapil als Dramaturg auf seine Bühne.²¹ Švandas Theater war also einen Schritt voraus, modern und einzigartig. Auf der anderen Seite war das Nationaltheater viel konventioneller und deshalb „repräsentativer“.

²⁰ Historie Švandova divadla na Smíchově [online]. [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <https://www.svandovodivadlo.cz/about/detail?pageId=2>

²¹ Historie Švandova divadla na Smíchově [online]. [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <https://www.svandovodivadlo.cz/about/detail?pageId=2>

Die Nähe von Karel Švanda aus Semčice und Arthur Schnitzler, Švandas Aufmerksamkeit, die der österreichische Romancier und Dramatiker angezogen hat, führte zur Aufführung seiner Werke in Švandas Theater. 1890 veröffentlichte er den Zyklus *Anatol* (*Frage an das Schicksal, Weihnachtseinkäufe, Episode, Denksteine, Abschiedssouper, Agonie, Anatols Hochzeitsmorgen*), der von ihm ins Tschechische übersetzt wurde. „Schnitzlerova díla mohla být Švandovi blízká onou psychologickou rovinou, prolínáním snové reality do běžného života a také určitou nadsázkou a ironií provázející díla obou autorů.“ (Wagnerová 2019: 25) [„Schnitzlers Arbeiten könnten nahe an Švandas psychologischer Ebene gewesen sein, die Verschmelzung der Traumwirklichkeit mit dem Alltag und auch eine gewisse Übertreibung und Ironie, die die Werke beider Autoren begleiten.“] Wir können daher davon ausgehen, dass Schnitzler eine gewisse Inspiration für Švanda war, die Quelle einer Reihe von Motiven, die er dann in seinem Werk verwendete, insbesondere in fantastischen Kurzgeschichten (Wagnerová 2019: 25).

4.3. Anatol

Laut Theaterlexikon (Orell Füssli Verlag, 1983) wurde der gesamte Zyklus im Prager Švanda Theater auf Tschechisch in 1893 uraufgeführt. Die Erstdrücke der Teile des Zyklus wurden aber schon früher publiziert. Einakter *Episode* wurde als erste in Zeitschrift *An der Schönen Blauen Donau* am 15. September 1889 veröffentlicht. Zwei folgenden Ausgaben der Einakter *Die Frage an das Schicksal* und *Anatols Hochzeitsmorgen* publizierte Eduard Michael Kafka, Herausgeber der Brüner Zeitschrift *Moderne Dichtung*, in Mai und Juli 1890. Erstaussgabe des gesamten Zyklus ist auf 1890 vordatiert.

Noch im Jahr 1890 wurde eine Übersetzung dieses Werkes von Karel Švanda aus Semčice veröffentlicht. Dabei könnte man feststellen, dass Švanda eine Vorliebe für Schnitzlers Werke erst nach der Herausgabe in *Moderne Dichtung*, entwickelte.

Die Premiere des gesamten Zyklus ist also mit dem Geheimnis verhüllt. Die meisten Quellen geben an, dass die Premiere auf den 14.7. 1893 in Bad Ischl am Stadttheater zu datieren ist. *Anatol* wartete jedoch bis 1910 auf seine deutsche Erstaufführung, wenn er, aber auch unvollständig, in Wien und Berlin präsentiert.

Die Erforschung der Prager Uraufführung stellte eine der großen Verlockungen für diese Arbeit dar. Leider wurden die Materialien aus dem Archiv des Švandas Theater weitgehend

zerstört, da es 2002 in Prag zu großen Überschwemmungen kam und das Archiv selbst mit wertvollen Dokumenten wie Chroniken, Regiebüchern, Plakaten oder Drehbüchern nicht gerettet und restauriert werden konnte. Die erhaltenen Überreste wurden im Archiv des Nationalmuseums, in dessen Theaterabteilung, gelagert. Die Theaterabteilung hat mir freundlicherweise ein Plakat für die Aufführung Anatol zur Verfügung gestellt, das im Archiv in Theresienstadt aufbewahrt wurde. Das Plakat, das im Anhang zu sehen ist, stammt von 1897.

5 Tschechisch- und deutschsprachige Kritiker über Schnitzler

Eine regelmäßige und anspruchsvolle, an den ästhetischen Maßstäben der Moderne orientierte Prager deutsche Literaturkritik hat sich am Ende des 19. Jahrhunderts geformt. Noch in den 1870er Jahren leiteten in vielen Zeitungen „berühmt wohlwollende Laien mit überhaupt keiner eigenen Meinung“ die Kulturrubrik (Ludvová 2012: 118). Doch gerade zu der Zeit, wenn Schnitzlers frühe Werke hierzulande rezipiert und aufgeführt wurden, begann die kritische Szene von fähigen und gut ausgebildeten Experten zu wimmeln. Kritik hat Schnitzler nie gehätschelt, und er wurde oft ins Gebet genommen. Er nahm sich die Kritik sehr zu Herzen, was auch angesichts des starken autobiografischen Elements in seinen Werken nicht überrascht.

In den folgenden Abschnitten werde ich mich auf wichtige Persönlichkeiten der literarischen und journalistischen Szene und ihre Einstellung zu Schnitzlers Werk konzentrieren, die bisher nicht bearbeitet wurden. Außer den Pragern wurde auch Stoff in den böhmischen Ländern außerhalb Prags lebenden Schriftstellern, im Ausland lebenden Dramatiker sowie gelegentlich schreibenden Persönlichkeiten bearbeitet und thematisiert.

5.1. František Václav Krejčí

František Václav Krejčí war Unterzeichner des Manifests der tschechischen Moderne, Nietzsche-Übersetzer und ein rühriger Journalist, Kritiker und Schriftsteller der jüngeren Generation der tschechischen Moderne. Als langjähriger Literatur- und Theaterreferent ist er für mit mehrere große Buchmonografien (Henrik Ibsen, Bedřich Smetana, etc.) bekannt, für die er sich kontinuierlich mit Veröffentlichung kleineren Artikeln und Essays in Zeitschriften *Rozhledy* oder *Naše doba* vorbereitete. Obwohl die Kritik sein Haupttätigkeitsfeld war, versuchte er daneben auch Theaterstücke, Reiseberichte oder Romane zu schreiben.²² Außer der Teilnahme an Manifest der tschechischen Moderne unterzeichnete er 1917 das Manifest der tschechischen Schriftsteller, die erste öffentliche innerstaatliche Erklärung, die die Selbstbestimmung der tschechischen Nation forderte. Laut diesem Dokument sollten die Abgeordneten die Loyalität zu Österreich-Ungarn aufgeben und

²² Ježková, Petra. Krejčí, František Václav. Česká divadelní encyklopedie [online]. 2015 [cit. 2021-8-8]. Verfügbar auf: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Krej%C4%8D%C3%AD,_Franti%C5%A1ek_V%C3%A1clav

die tschechische Nation als staatspolitisches Individuum unterstützen. Nach 1918 engagierte er sich immer mehr politisch und wurde Abgeordneter für die sozialdemokratische Partei.²³

Krejčí war daran interessiert, die tschechische und Wiener Moderne zu verbinden, aber auch die tschechische mit anderen europäischen Kulturen zu verbinden. Die Haltung zur Wiener Moderne und ihren Autoren fasste er folgenderweise zusammen: Der tschechischen Literaturwelt steht dieser Autorenkreis sozial und geographisch am nächsten, wenn auch psychologisch nicht so nahe, weil er – anders als das ärmere tschechische Milieu – „vyrůstá v lůně bohatého velkoměsta“ [„im Schoß einer reichen Stadt wächst“] (Ludvová 2012: 113).

In seinen Überlegungen folgte er der europäischen, insbesondere der französischen Kritik. Er betonte die ethische und soziale Funktion der Kunst, sein Ziel war eine moralische Schönheit, die in jedem menschlichen Individuum erweckt werden kann. Er versuchte, die ungleichartigen Meinungen der Moderne zu dämpfen. In einer Reihe von Überlegungen hat er den Zusammenhang zwischen künstlerischem Schaffen und den ethischen, philosophischen und soziologischen Konzepten Ende des Jahrhunderts verfolgt (Menclová/Svozil/Vaněk 2000: 373). Durch seine Übersetzungstätigkeit sowie durch seine Studien zu verschiedenen spirituellen Strömungen (Dekadenz, Neoidealismus, Mystik, "Renaissance"-Tendenzen des ausgehenden Jahrhunderts) versuchte er, dem tschechischen Publikum einen Einblick in europäische Literatur und Philosophie zu gewähren.

„Ve studiích o novém kriticizmu a moderních uměleckých směrech pokládal K. základy k sjednocení rozptýlených snah autorů, kteří se na krátký čas sešli pod manifestem České moderny (1895). Také jeho obsáhlé analytické kritiky nových děl směřovaly k obecným charakteristikám různých cest moderní tvorby.“ (Menclová/Svozil/Vaněk 2000: 373-374)

[„In seinen Studien über neue Kritik und moderne künstlerische Strömungen legte K. den Grundstein für die Vereinigung der zerstreuten Bemühungen der Autoren, die sich im Rahmen des Manifests der tschechischen Moderne (1895) für kurze Zeit trafen. Seine umfassende analytische Kritik neuer Werke führte auch zu den allgemeinen Merkmalen der verschiedenen Wege des modernen Schaffens.“]

Ab 1897 besprach er kontinuierlich die Aufführungen des tschechischen Nationaltheaters und später auch des Stadttheaters Královské Vinohrady. In seinen Arbeiten konzentrierte er sich hauptsächlich auf dramatischen Text, Bühnenauftritte und schauspielerische Leistungen standen

²³ PhDr. František Václav Krejčí. Osobnosti regionů [online]. 2012 [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <https://www.osobnostiregionu.cz/osoby/316-phdr-frantisek-vaclav-krejci-1867-1941>

nie im Mittelpunkt seiner Kritik (Dresler 1911: 4). „Er bekennt sich zum Drama einer realistischen Linie mit intimpsychologischen und symbolistischen Einstellungen.“²⁴

In *Rozhledy* der in Rubrik „Rozhledy po literatuře, umění a vědě“ [„Rundschau über Literatur, Kunst und Wissenschaft“] veröffentlichte er einen Artikel über Schnitzlers Werk. Das Drama *Liebelei* (gespielt im Nationaltheater im Juli 1896) präsentiert er als repräsentatives „junges Wiener Drama“ und stellt es neben das Berliner Drama von Gerhart Hauptmann (ein moderner Dramatiker, der vor allem durch das naturalistische Werk *Die Weber* bekannt ist) und Sudermann (ein deutscher Romancier und Dramatiker, gestellt mit dem Drama *Die Ehre* neben Hauptmanns *Die Weber*) als wichtiges naturalistisches Werk. Krejčí kommentiert die Unterschiede im kreativen Umfeld – die Dramatiker unterscheiden sich seiner Meinung nach nicht nur durch geographische, sondern auch durch künstlerische Distanz. Einleitend betont er: „Vídeňská moderna má už dnes svou význačnou místní barvu, svou speciální vídeňskou příchut’ a talent Schnitzlerův jest v jejich řadách jedním z nejcharakterističtějších.“ [„Die Wiener Moderne hat schon ihr unverwechselbares Lokalkolorit, ihr besonderer Wiener Geschmack und Schnitzlers Talent gehört zu den charakteristischsten in ihrer Reihe.“]²⁵ Schnitzlers seine Werke seien geprägt durch „měkkými, graciosními tóny, jemnými a tlumeně třpytnými jako hedvábí, s koketním světáckým nádechem, pod nimž však hřeje mladá duše v celé ryzosti a prostotě svých citů“ [„sanfte, anmutige Töne, weich und glimmerig wie Seide, mit einem kokett-weltlichen Nuancen, unter denen sich jedoch die junge Seele in aller Reinheit und Einfachheit ihrer Gefühle wärmt“] (ebd.). *Liebelei* beschreibt er als „poesii souznění mladého a roztoulaného mládí s tragickou opravdovostí života“ [„die Poesie der Übereinstimmung der jungen und wandernden Jugend mit der tragischen Wahrhaftigkeit des Lebens“] (ebd.). In diesem Fall vergleicht er Schnitzler mit den Dramatikern Halbe und Hilbert und deren Werken, bevorzugt und plädiert aber den gebürtigen Wiener als eleganter, weniger naiv und wenig oberflächlicher und einfacher in der Psychologie.²⁶

²⁴ Ježková, Petra. Krejčí, František Václav. Česká divadelní encyklopedie [online]. 2015 [cit. 2021-7-28]. Verfügbar auf: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Krejč%C3%AD,_František_Václav

²⁵ Divadlo: Arthur Schnitzler: Milkování. *Rozhledy: revue umělecká, politická a sociální*. 1896, 6.(2.), 80-81.

²⁶ Divadlo: Arthur Schnitzler: Milkování. *Rozhledy: revue umělecká, politická a sociální*. 1896, 6.(2.), 80-81.

Anschließend führt er die Leser in die Handlung von *Liebelei* ein und stellt die Hauptfiguren vor. Es unterstreicht die Symmetrie, in der die Hauptfiguren entworfen werden – zwei schlichte „süße Mädels“ und zwei elegante Wiener. Die Symmetrie werde dann durch die Handlung und unterschiedliche Erwartungen und Träume der Charaktere gebrochen. Darin spiegele sich der „Ernst des Lebens.“ Während die junge Dame vom ganzen Herzen in dem Wiener Elegant verliebt ist, denkt der charmante Mann an eine Dame aus der Oberschicht und das Mädchen ist für ihn eher ein Freizeitvergnügen.

Kritisch sieht Krejčí die Tatsache, dass zwei Dramen parallel nebeneinander stattfinden – das dem Publikum präsentierte und das zweite „aus einer eleganten Welt“, die nicht direkt die Bühne betritt – und obwohl sie durch einen gemeinsamen Charakter verbunden sind, sie sind künstlerisch vielfältig. Er argumentiert, dass es für einen modernen Dramatiker als Stoff für ein Drama ausreichen würde – eine verblendete und letztendlich enttäuschte junge Liebe, die im Wesentlichen glücklich, leicht und problemlos im Leben sein sollte. Darüber baue Schnitzler eine weitere Linie, die Krejčí als schablonenhaft und obligat bezeichnet. Ihm zufolge endet das ganze Drama vorhersehbar – der junge Mann, den das Mädchen liebte, fiel im Kampf um eine andere, für ihn wichtigere Frau. Er kritisiert letztlich die Darbietung und Leistungen der Schauspieler. „Ihr fehlte die Weichheit und subtile Eleganz des besonderen Dunstes, der Schnitzlers Arbeit so verzaubert.“ „Dieser Bann scheint sowohl dem Publikum als auch den meisten Kritikern entgangen zu sein - vielleicht weshalb diese Neuheit lauwarm angenommen wurde.“²⁷

Schnitzler war zum Zeitpunkt der Rezension von *Liebelei*, wie Krejčí schreibt, ein Neuling an der tschechischen und deutschböhmisches Szene. Die Einstellung zu seiner Person wie auch zu seinen Werken war zunächst distanziert, auch weil um die Jahrhundertwende die Beziehungen zwischen den Nationen in der österreichisch-ungarischen Monarchie nicht besonders warm waren. Krejčí, der sich sehr verdient hat, zwischen der tschechischen und der Wiener Moderne zu vermitteln, zeigt seine Meinung aber ohne Bedenken, und in diesem Fall gilt Schnitzler als eine Art Repräsentant Wiens und Anlass für einen anderen Blick auf die Stadt die Kultur einer anderen Nation, die den Tschechen so nahe und gleichzeitig so weit entfernt stand.

²⁷ Divadlo: Arthur Schnitzler: Milkování. *Rozhledy: revue umělecká, politická a sociální*. 1896, 6.(2.), 80-81.

5.2. František Xaver Šalda

František Xaver Šalda war ein mindestens ebenso bedeutender tschechischer Literaturkritiker (und weniger bedeutender Dramatiker und Romanautor). Er trug maßgeblich zur Entwicklung der modernen tschechischen Literaturkritik bei. Seine Kritiken, Reflexionen und Polemiken veröffentlichte er in Zeitschriften (*Literární listy*, *Rozhledy*, etc.) und gab die Zeitschrift *Tvorba* und *Šaldův zápisník* selbst heraus. Šalda war neben Machar und Krejčí der Hauptautor des Manifests *Česká moderna*.²⁸ Šalda wollte, dass Literaturkritik kein bloßer (evtl. theoretisierender) Sekundärtext ist, sondern der Qualität der Kunstwerke und der Kunst selbst qualitativ entspricht. Noch heutzutage wird seine Kritik als sehr streng empfunden, und eine Reihe von Autoren, deren Werke Šalda kommentierte, schränkten ihre Arbeit aufgrund seiner negativen Urteile ein.²⁹

Er konnte auch Generationsschranken überwinden und schätzte nicht nur das Werk von Autoren aus dem Kreis der tschechischen Moderne, sondern auch (manche) jüngere Vertreter der Avantgarde der Zwischenkriegszeit hoch. In seinen eingehenden Analysen kehrte er zu Shakespeare und Dante zurück und vermittelte mit seinen Artikeln und Übersetzungen den Tschechen die Erkenntnisse der „Verfemten Dichter“. Sein ganzes Leben interessierte sich Šalda für Weltliteratur und Philosophie, verfolgte ständig die Arbeit bedeutender Persönlichkeiten (z. B. O. Březina, T. G. Masaryk, A. Sova usw.) und reflektierte über die aufstrebende Kunst. Er galt als Intellektueller und argumentierte über literarische Stile, Kritik und künstlerische politische Ansichten. Neben parnassistischen³⁰ Gedichten veröffentlichte er auch Kurzgeschichten, die zu einer Interpretation der symbolischen Wirklichkeitsauffassung in der Literatur heranwachsen und für ihn einen Einstieg in die Literaturkritik darstellten. In der Literaturkritik folgte er den methodischen Ansätzen der französischen Kritiker H. Tain, E. Hennequin und J. M. Guyau und wurde von den Ideen von

²⁸ F. X. Šalda: František Xaver Šalda v datech. F.X.Šalda [online]. 2013 [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <http://fxsalda.ff.cuni.cz/welcome.php?MenuID=1&Detail=1&ItemID=1>

²⁹ F. X. Šalda: František Xaver Šalda v datech. F.X.Šalda [online]. 2013 [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <http://fxsalda.ff.cuni.cz/welcome.php?MenuID=1&Detail=1&ItemID=1>

³⁰ Parnassismus ist eine literarische Richtung, geprägt von der Idee der "Kunst für die Kunst", der Wiederentdeckung entspannter Formen romantischer Poesie, der Verwendung exotischer und klassischer Elemente mit einer stark stilisierten Sprache.

J. Ruskin, O. Wild und insbesondere F. Nietzsche beeinflusst. „Úvahy o heroičnosti tvůrčího činu, umělecké osobnosti, problematice národnosti v umění, o kritice apod. byly vedeny požadavkem odvahy k novému, neodvozenému typu tvoření a představou uměleckého vývoje, v němž na sebe hodnoty nenavazují, ale vznikají vždy znovu od počátku.“ (Menclová/Svozil/Vaněk 2000: 619-621) [„Reflexionen über das Heldentum des schöpferischen Aktes, künstlerische Persönlichkeit, Nationalitätenfragen in der Kunst, Kritik usw. wurden geleitet von der Forderung nach Mut zu einer neuen, nicht abgeleiteten Art des Schaffens und der Idee einer künstlerischen Entwicklung, in der Werte folgen nicht aufeinander, sondern entstehen immer wieder von Anfang an.“]

In einem Artikel von 1898 in der Zeitschrift *Literární listy* kommentierte er Schnitzlers *Anatol*. Er sieht Schnitzler als den „am wenigsten mutigen, starken und kräftigen“ Autor, der der goldenen Mitte folge, oberflächlich und distinktiert sei und sein Publikum so gut kenne, dass er geschickt seinen Geschmack treffen könne und „weiß, welche Wege man gehen muss um lauten Erfolg zu gewinnen.“ Schnitzler wurde damals, in 1898, schon häufiger ins Tschechische übersetzt als Künstler mit viel größerer Reichweite (Šalda 1898: 284-285).

Šalda bewertet die örtliche und zeitliche Relevanz der Werke Schnitzlers nicht als universal, was Šalda als ein gewisses Bindeglied wahrnimmt, um den menschlichen und allgemein typischen Kern des Menschen abzubilden. „Schnitzler není z autorů universálních, kteří náležejí celému světu, kteří tak hluboce a podstatně do posledních kořenů probádali lidství, že místní a časovou omezenost charakterů, kolorit lokální a dějový je pouze slupkou, mostem snadno prostředkujícím s vlastním teritoriem psychickým, podstatně a základně lidským.“ (Šalda 1898: 284-285) [„Schnitzler ist nicht einer der Universalautoren, die der ganzen Welt angehören, die die Menschheit tief und substantiell bis in die letzten Wurzeln erforscht haben, so dass die örtliche und zeitliche Begrenzung von Charakteren, Lokal- und Erzählfarben nur eine Hülle ist, eine leicht vermittelnde Brücke mit eigenem psychischem, menschlichem Territorium.“] Schnitzler habe nichts wesentlich Neues, keine neue Einsicht in diese Mysterien der menschlichen Seele und Gefühle, und Šalda schreibt sogar, Schnitzler habe „nichts ihm Eigenes“, habe nichts als seinen „lokální vídeňský charakter, ten čiperně zvěřený vídeňský vzduch, ten žoviálně pohodlný a tolerantně rozplizlý, obmezeně intimní a pokojně nicotný tón“ [„heimischen Wiener Charakter, die ordentlich wirbelnde Wiener Luft, jovial bequem und tolerant quatschiger, begrenzt intimer und unbedeutender Ton“], was eine Besonderheit der Wiener Typen sei. Er verlagert die bereits entdeckten Stereotypen und

menschlichen Prototypen in die Wiener Umgebung, und damit sie nach ihm verharmlost und reduziert (Šalda 1898: 284-285).

Dann richtet er seinen Blick direkt auf das Drama *Anatol*, das er mit einem nie zufriedenen Mann vergleicht, der immer noch auf der Jagd nach Abenteuer und neuem Vergnügen ist, das aus der Leere stammt, die er paradoxerweise in sich trägt und aus ihr auflösen will. Allerdings, so Šalda, kennen wir diesen Protagonistentypus bereits und es handle sich nicht um Schnitzlers Innovation, wie die Liste der Autoren belegt, die als diesen „Don Juan“-Typus in der modernen Literatur vorgestellt haben (Byron, Chateaubriand, Musset). Šalda bewertet den Wiener *Anatol* jedoch als noch einfacher als die anderen Don Juans. Nach ihm reicht es nicht, um dieses Werk als Kunst zu bezeichnen. Für Šalda, der ein Verfechter der Kunst war, in der alles von Anfang an aus dem Nichts entsteht und ein neuer Wert ist, war Schnitzler zu gewöhnlich. Den einzigen Überbau, den Schnitzler bietet, nämlich Ironie oder Melancholie, hält Šalda für völlig unbedeutend. Daher ist das einzig hervorragende, schon mehrfach erwähnt, das Lokalkolorit. Šalda ist sogar so radikal, dass in *Anatol* das einleitende, deskriptiv stimmungsvolle Gedicht von Hugo von Hoffmannsthal (Loris) für den besten Teil des Buches hält (Šalda 1898: 284-285).

Die politische Bedeutung Schnitzlers in der modernen deutschen Kunst liegt ihm zufolge allein in seiner Bezeichnung als typischer Vertreter einer seiner Stadien. Am Ende der Kritik schätzt Šalda auch das *Sterben* nicht besonders hoch. Insgesamt fasst er Schnitzlers Methode von Romanschreiben zusammen als eine, mit der man durchaus „eine schöne und anständige Kurzgeschichte schaffen kann, die man gelesen hat und die man noch ein paar Dutzend lesen wird, aber nichts, was sich durch tiefe und nicht durchforschte Chemie in eine künstlerische Entdeckung und Tat verbinden kann.“ (Šalda 1898: 284-285)

In der Zeitschrift *Novina* erschien 10 Jahre später eine Kritik zu Schnitzlers Vatermörderin-Stück *Der Ruf des Lebens*, aufgeführt im Stadttheater Vinohrady. *Der Ruf des Lebens* stellt er nicht auf die ersten Plätze der Schnitzler'schen Rangliste; dort gehören wohl immerhin *Der Schleier der Beatrice* oder *Der einsame Weg*. Gleich im zweiten Satz merkt man, dass die Kritik wirklich aus Šaldas Feder stammt: „Nicht, dass es ein großartiges oder kraftvolles Kunstwerk oder gar ein Gedicht war, nicht dass es ein Werk ist, das neue Werte schafft.“ Trotzdem erkennt er die Eröffnung von *Der Ruf des Lebens* an. In den folgenden Zeilen rechnet er mit Schnitzler radikal ab, bezeichnet ihn als kleinen Dramatiker ohne eigenen Stil, und selbst in *Der einsame Weg*, die Šalda anfangs als

sein bestes Werk bezeichnete, arbeitet er wohl nur mit Ibsens Werten (psychologische Gestaltung und die Determiniertheit, Darstellung von Charakteren und Menschenschicksalen, Kritik der Gesellschaft), nur an- und eingepasst ins Wiener Umfeld. Nach Šalda ist Bezeichnung von *Der Ruf des Lebens* als Drama abwegig, es verschmelze von Anfang an zu einem melancholischen Epilog über das Leben, das es eilig hat, den Menschen vergewaltigt und erniedrigt, das Leben, dem man viel opfert und später das Unumkehrbare betrauert (Šalda 1908: 188).

Bei Šalda ist deutlich zu erkennen, wie er Schnitzler signifikant in den österreichischen Kontext und damit reinen Wiener Kontext stellt und ihn nur als Vertreter dieses engen Kreises von Schriftstellern hervorheben lässt. Er betrachtet Schnitzler als einen weiteren Naturalisten, der anderen, auch den tschechischen Autoren keine Innovation oder Inspiration bringen würde. Er schätzt aber die Tatsache, dass er ein gewisses Einfühlungsvermögen besitzt und klug sei. Er könne auf die imaginative Saite des Publikums spielen, und sein Stoff gefalle so gut, dass er sich nicht nur im Inland, sondern auch im Ausland einen Namen machte.

Vergleicht man die Ansichten von F.V. Krejčí und F. X. Šalda, beide Kritiker sehen Schnitzler grundsätzlich als einen Naturalisten, schätzen diese Zuordnung aber unterschiedlich ein. Im Jahre 1896 trennten sich Krejčí und Šalda jedoch grundsätzlich in ihren Ansichten. Krejčí tadelte Šalda, dass er die Ansichten des Individualismus und der künstlerischen Aristokratie aufgegeben hatte, als er seine Sympathie für den „Sozialisten“ Masaryk ausdrückte. Šalda äußerte mehr Verständnis für progressive Tendenzen wie die Avantgarde, Krejčí blieb eher konservativ.

5.3. Otokar Fischer

„Jsou okamžiky, kdy všechno splývá a kdy všední život zdá se přecházeti v báj.“ [„Es gibt Momente, in denen alles verschmilzt und der Alltag Sage zu werden scheint.“] So beginnt 1907 ein Essay des tschechojüdischen Literaturhistorikers und Germanisten Otokar Fischer in der Zeitschrift *Lumír*, der sich mit Schnitzlers Werk beschäftigt. Fischer wurde 1883 geboren und war daher eine Halbgeneration jünger als Krejčí und Šalda. Er unterscheidet sich von ihnen u.a. dadurch, dass seine Studienrichtung direkt Germanistik war. Nach ihrem Abschluss lehrte er sie an der Karls-Universität.

Daneben galt sein lebenslanges Interesse dem Theater – er arbeitete als Theaterreferent in einer Reihe von Zeitungen und Zeitschriften (wie z. B. *Národní listy*, *Lidové noviny*, später auch

Prager Presse u.a.).³¹ Sein Leben ist außerdem mit der Karls-Universität und dem Nationaltheater verbunden, wo er mit seinen Kenntnissen der Geschichte, des historischen sowie zeitgenössischen Theaters und mit seinen unermüdlichen Bemühungen, die Dramaturgie des Theaters zu verbessern, beträchtliche Autorität erlangte. Zunächst arbeitete er hier für kurze Zeit, in der Saison 1911/1912, als Dramaturg des Schauspiels, später (1936-1938) als dessen Chef. Natürlich gab es unter tschechischen Intellektuellen Unstimmigkeit über seine Arbeit am Nationaltheater und negative Kommentare zu seiner jüdischen Herkunft bildeten keine Ausnahme.³²

„Novopečený dramaturg Národního divadla p. dr. O. Fischer byl Židem až do letošního léta, ale v létě, když se jednalo o jeho jmenování, dal se narychlo pokřtíti. Inu, obchod je obchod, a Žid zůstane Židem i po křtu. ... Dr. Fischer je silný jen v germánské literatuře. V románské je slabý a v slovanské literatuře je naprostým ignorantem. Proto se v české zlaté kapliče bude hráti Shakespeare, Schnitzler, ubohé anglické hry v mizerných překladech p. Muškových a francouzské frašky, jež pod pseudonymy dodá neúnavný překladatel pan Schmoranz. K akvisici dra. Fischera může si Národní divadlo sotva gratulovat. My jen kondolujeme.“

[„Der neue Dramatiker des Nationaltheaters, Herr Dr. Otokar Fischer war bis zu diesem Sommer Jude, aber im Sommer, als seine Ernennung erfolgte, ließ er sich hastig taufen. Nun, Geschäft ist Geschäft, und ein Jude wird auch nach der Taufe ein Jude bleiben. ... Dr. Fischer ist nur in der germanischen Literatur stark. Er ist schwach in der romanischen und völlig unwissend in der slawischen Literatur. Deshalb werden in der Tschechischen Goldenen Kapelle Shakespeare, Schnitzler, erbärmliche englische Stücke in lausigen Übersetzungen von Herrn Mušek und französische Farcen gespielt, die unter Pseudonymen von dem unermüdlichen Übersetzer Herrn Schmoranz geliefert werden. Zum Erwerb von Dr. Fischer kann man dem Nationaltheater kaum gratulieren. Wir kondolieren nur.“]³³

Hervorzuheben ist Fischers Übersetzungswerk, mit dem er sich unzählige Übersetzungen von Werken der abendländischen Literatur (Molière, Shakespeare, Heine) verfasste, viele davon

³¹ Otokar Fischer. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 - [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Otokar_Fischer

³² Kerhartová, Lucie. Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Ústav bohemistiky. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D., S. 19, PNP Fond Otokara Fischera

³³ Kerhartová, Lucie. Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Ústav bohemistiky. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D., S. 19, PNP Fond Otokara Fischera

(Nietzsche, Goethe) lassen sich im Kontext der tschechischen Rezeption der Weltliteratur im 20. Jahrhundert als konstitutiv charakterisieren und werden teilweise bis heute verwendet.

Methodisch basierte Fischer als Germanist auf einer positivistischen philologischen Ausbildung am Ende des 19. Jahrhunderts. Der direkte Kontakt mit Denkrichtungen von Wilhelm Dilthey oder Sigmund Freud führte ihn jedoch zu literaturwissenschaftlichen Verwertung von psychologischen Methoden, mit denen er das Problem des Verhältnisses zwischen dem (Er-)Leben des Autors und seiner schöpferischen Reflexion kritisch zu erklären versuchte. Zahlreiche Zeitschriftenstudien, z. B. zum schöpferischen Akt der Intuition, zur Farbenwahrnehmung usw., wurden in der Anthologie *Duše a slovo* (1929) zusammengetragen. Seit Ende der 1920er Jahre ist Fischers Methode auch vom russischen Formalismus und der Prager Strukturalistischen Schule beeinflusst worden (Menclová/Svozil/Vaněk 2000: 173-174).

Nach der Jahrhundertwende begann Fischer Literaturrezensionen und -kritiken zu veröffentlichen, in denen er sich auch der Wiener Moderne widmete, insbesondere Hofmannsthal und Schnitzler. Bereits 1906 lässt sich eine Rezension von Schnitzlers Einakter *Marionetten* mit Motiven des Puppen- und Marionettenspiels nachschlagen, in dem er die „Ambivalenz der dramatischen Zufallssituation und der Unausweichlichkeit als Quellen der Beklommenheit“ (Stašková/Petrbok/Zbytovský 2020: 257) sieht und eine relativ große Anzahl von Artikeln zur Präsentation von Arthur Schnitzlers Werken in Böhmen oder zum Wissen über sein Werk im Allgemeinen (Gorková 2009: 15-16).

In 1908 in *Česká revue* informiert er über einen neuen Roman *Der Weg ins Freie*. Er wertet ihn als eine Tat, die mit seinen anderen Werken einhergeht und obwohl er neue Themen behandelt, die der österreichische Autor laut Fischer bisher vernachlässigt hat (österreichische Politik, Antisemitismus, sozialistische und zionistische Bewegungen), ist nach ihm typisch „schnitzlerisch“. Er unterstreicht seine Leichtigkeit und Objektivität der Erzählung– „všechno spolu tak volně souvisí a je pozorováno nedramaticky, bez vyzdvihování, bez typizování jedinečného osudu, beze vší jednostrannosti a koncentrace.“ (Fischer 1908: 636-637) [„alles hängt so lose zusammen und wird undramatisch beobachtet, ohne Hervorhebungen, ohne ein einzigartiges Schicksal zu typisieren, ohne alle Einseitigkeit und Konzentration.“] Er schätzt auch die Kombination zweier Umgebungen, aristokratisch und jüdisch, die laut Fischer im Endeffekt die Stimmung des ganzen Romans erzeugt und die er mit dem Wort „Wurschtigkeit“ bezeichnet. (Fischer 1908: 636-637)

Der ganze Ton des Romans ist eher traurig, er handelt von den Problemen der Assimilation der Juden und ihrer Isolation in der künstlichen Großstadt, dem Zusammenleben des Adels und den „Rändern der Gesellschaft“, aber wir finden auch Erotik, vergleichbar und erinnernd von *Anatol*.

Dem Problem der jüdischen Identität begegnen wir in Schnitzlers Werken und in seiner Persönlichkeit selbst, nicht nur in Fischers Darstellung, sondern auch in ausgesprochen journalistischen Echos. Die Zeitschrift *Čech*, eine katholisch orientierte Wochenzeitung, die von 1869 bis 1896 und von 1904 bis 1937 in Prag erschien³⁴, betrachtete Schnitzler als eine der wenigen tschechischen Zeitschriften von der Seite seiner Abstammung, nicht von der Seite der künstlerischen Individualität. *Čech* fokussiert die Fragen von Schnitzlers Herkunft und vom Zusammenleben von Juden und Katholiken im Allgemeinen. Die Zeitschrift spricht sich als radikales Medium gegen die Juden aus und zeigt den „Konflikt“ der beiden Konfessionen. Die Autoren der Artikel in *Čech* interpretieren die Bedeutung von Schnitzlers Werken auf ihre Weise und verdrehen sie völlig.

1909 wurde hier ein anonymer Artikel mit dem Titel „*Žid o židech*“ [„Ein Jude über Juden“], der sich mit dem Werk *Der Weg ins Freie* befasst. *Čech* präsentiert den Roman äußerst tendenziös, die Handlung wird aus der Sicht der Juden erzählt. Der Autor des Artikels erklärt, wie Schnitzler in dem Roman angeblich behauptet, der Zionismus sei der größte Feind der Juden, dass Juden einer Gesellschaft mit Katholiken angehören und sogar vor anderen Religionen ein gewisses Spiel der „Verstellung“ spielen. Er schreibt: „Schnitzler tímto přiznává tragiku židovstva, je to vyznání, že židovstvo ocitlo se na nepravé koleji politicky, sociálně, kulturně, literárně, v odporu s celým nežidovským světem. A ku podivu, jak dr. Richard Králík, z něhož tyto posudky jsou čerpány, praví, že kritikové židovských listů román tento prohlásili za román speciálně vídeňský. Je to román velikého kulturního dosahu, je to dějepisný dokument, za nějž jsme autoru zavázáni díky. Je antisemičtější nežli by jej kdy katolík dovedl napsati. Z něho může každý vzdělaný katolík v podstatě židovstva mnohému se přiučiti.“ [„Schnitzler erkennt hiermit die Tragödie des Judentums an, ein Bekenntnis, dass sich das Judentum politisch, sozial, kulturell, literarisch auf dem falschen Weg befindet, im Gegensatz zur gesamten nichtjüdischen Welt. Und zu meiner Überraschung, als Dr. Richard Králík, von dem diese Zeugnisse stammen, sagt, Kritiker der jüdischen Zeitungen

³⁴ Čech (noviny). Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: [https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cech_\(noviny\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cech_(noviny))

nannten den Roman einen speziellen Wiener Roman. Es ist ein Roman von großer kultureller Reichweite, es ist eine historische Dokumentation, für die wir dem Autor zu Dank verpflichtet sind. Es ist antisemitischer, als ein Katholik jemals schreiben könnte. Grundsätzlich kann davon jeder gebildete Katholik viel über Judentum lernen.“³⁵

In derselben Wochenzeitschrift wurde ein Artikel „*Israel auf der Bühne*“ veröffentlicht, der sich mit Schriftstellern jüdischer Herkunft und den Themen ihrer Werke beschäftigt. Es handelt sich konkret um das Spiel *Professor Bernhardi*, in dem er einen Streit zwischen einem Priester und einem Arzt am Krankenbett schildert. Der Artikel kritisiert Schnitzler dafür, dass er eine antikatolische Tendenz in das Werk einbettet, was sogar als "offensichtlich" bezeichnet. Es soll den Priester benachteiligen, sogar er wohl den Kranken erschreckt. Auf der anderen Seite stellt Schnitzler den Arzt angeblich als menschlich und wohlwollend dar, er will nur das Beste für den Patienten. Der Artikel eskaliert in einen feindseligen Ton, geht deutlich gegen Schnitzler, was in den Vorschlägen von Themen gipfelt, die der Autor wählen sollte, wenn er auf Bekenntnisfragen stoßen will. „Židovská peněžní nadvláda světová, křesťanská tolerance a židovská nevraživost náboženská, jak Židé dělali vyzvědače, jak vedli obchod s křesťanskými otroky, z velkoobchodu s děvčaty apod.“ [„Jüdische Geldherrschaft über die Welt, christliche Toleranz und jüdische Religionsfeindlichkeit, wie die Juden Spione machten, wie sie den Handel mit christlichen Sklaven betrieben, den Großhandel mit Mädchen usw.“, schreibt man am Ende des Artikels. Er fordert, „die Lanze zu wenden.“³⁶

Um auf Fischer selbst als Kritiker zurückzukommen: Er kritisiert bei Schnitzler den Mangel an Innovation, ähnlich wie Šalda, und behauptet, dass der Autor immer wieder den gleichen Monolog behalte und alle Szenen im Kopf einer einzelnen Person projizierte Form verlaufen. Zusammenfassend lässt sich in der Schlussfolgerung deutlich erkennen, wenn wir die Rezeption *Weg ins Freie* schließen wollen, dass Fischer, selbst Jude, Verständnis für die Entwicklung des Romans hat und die jüdische Minderheit in ihrer Zersplitterung verteidigt, ihre fixierten Gedanken über ihre Herkunft, ihren Sinn und ihr Leben mit den Menschen, die in ihnen Ausländer sehen. Er versteht das Bemühen um Integration, den ständigen Vergleich und manchmal sogar ein komisches

³⁵ Žid o židech. *Čech. Der Böhme*. 1909, (94.), 10-11.

³⁶ Israel na jevišti. *Čech. Der Böhme*. 1912, (295.), 6-7.

Bemühen, zum Ganzen zu gehören und kein Fremdkörper zu sein. Es gibt hier, bei diesem Werk, also eher das Verständnis für den Inhalt und den Ausgang der Geschichte, als Bewunderung der Form oder des Stils.

In der Revue *Přehled* referierte Fischer 1908 im Heft 7 über die Komödie *Komtesse Mizzi*, der Schnitzler ironischerweise den Nebentitel *Familienstag* hinzufügte. Am selben Tag treffen sich ein Vater und eine Tochter zufällig mit sehr wichtigen Menschen in ihrem Leben, aber sowohl die Tochter als auch der Vater verbergen ihre wahre Rolle vor sich. Hier weist Otokar Fischer darauf hin, wie immer wieder Schnitzlers Motiv der Liebe und der Leidenschaft auftaucht, die heilig erscheinen und für die Menschen über Leichen gehen. Wird er jedoch enttäuscht, ist alles verloren. Das Werk thematisiert auch die Verstellung und Lächerlichkeit, mit der Menschen verschiedener Stände handeln.³⁷

Erwähnenswert ist schließlich Fischers kürzeste der Rezensionen über *Der Schleier der Beatrice* von 1910. Man begegne wieder der Konstatierung, dass „vídeňský poeta nevymyslil nového děje“ [„der Wiener Dichter keine neue Geschichte erfunden hat“]. Den Entwurf eines Fremden übernahm er jedoch nicht. Fischers Meinung nach hat er nur sein älteres Werk verändert und in einen scheinbar neuen Rahmen gestellt. Außerdem brachte er die Umgebung des 16. Jahrhunderts in Italien nach Wien in 1840 und machte alles mit der Verwendung Pantomime zu etwas Besonderem. Die Motive bleiben jedoch, wie bereits erwähnt, die gleichen, nämlich „pomíječnost citu, nevěrně věrná láska a hrůza živého člověka ze smrti.“ [die Vergänglichkeit des Gefühls, die untreue treue Liebe und das Entsetzen eines lebenden Menschen vor dem Tod.“] Besonders interessant ist, dass, wie Fischer schreibt, die Aufführung einer Pantomime zweierlei sein kann, nämlich stummes Drama mit Musikbegleitung oder Oper mit opernhaften Gesten, in der die Stimmen der Interpreten durch instrumentale Begleitung ersetzt werden. „Měli jsme v Praze zajímavou příležitost, na představení v Národním divadle, a na německém jevišti pozorovat kontrast obou těchto způsobů, z nichž žádný ovšem není zcela bez kompromisu.“ [„Wir hatten eine interessante Gelegenheit in Prag, bei einer Aufführung im Nationaltheater und auf der deutschen Bühne, den Gegensatz dieser beiden Wege zu beobachten, der jedoch nicht ganz kompromisslos ist.“] Bei „uns“ überwiegt das rein dramatische Element des vor dem Opernpathos und vor der Vorlage des

³⁷ Národní divadlo: Komtesse Mizzi. *Přehled*. 1909, 7.(35.), 621-622.

gewöhnlichen Balletts, was wiederum einen Mangel an Zärtlichkeit und Anmut zur Folge hat.³⁸ Das Werk *Schleier der Beatrice* gilt als Parallele zum Sigmund Freuds *Traumdeutung*. Freud liegt eine neue Traumtheorie vor, die den Zusammenhang zwischen Träumen und persönlicher Lebensgeschichte bildet. Dieses kann eine wichtige Grundlage für Fischer bauen, sich um dieses Werk zu interessieren. Fischer interessierte sich als einer der ersten tschechischen Autoren in der Psychologie und die tiefere Ebene und Sinne der einzelnen Merkmale in Texten beobachtet und untersucht.

In *Lumír* beschränkt sich Fischer 1907 im Artikel in *Fantasie na motivy z Arthura Schnitzlera* nicht auf ein bestimmtes Kunstwerk, sondern das positiv gestimmte Interesse an Schnitzler spiegelt sich in einer gesamten Abhandlung wider. Der oben zitierte Satz: „Jsou okamžiky, kdy všechno splývá a kdy všední život zdá se přecházeti v báj,“ (Fischer 1906: 146) [„Es gibt Momente, in denen alles verschmilzt und der Alltag zur Sage zu werden scheint“] regt den Leser schon am Anfang an und stimuliert seine Aufmerksamkeit. Er weist darauf hin, dass die beiden erwähnten „Welten“ miteinander verbunden zu sein scheinen und diese Verbindung nur für aufmerksame Beobachter sichtbar ist. Mit dieser Stimmung betrachtet er auch alle Werke Schnitzlers. „Některé z jeho postav mají bezprostřední vztah k životu ležícímu mimo úzký rámeček možností přítomných.“ (Fischer 1906: 147) [„Einige seiner Charaktere haben einen direkten Bezug zum Leben, das über die enge Reichweite der Anwesenden hinausgeht.“] ... „Komu je umělcovo dílo výrazem života, jednoho a téhož života, může přimhouřiti oči, ..., míhá se mu před zraky zvláštní rej postav, kterak z kusu se přesunují do kusu; těla se mění, jména i kostýmy, ale jejich srdce tlukou stejným tempem, ale rytmus jejich slov je týž. Žití v různých oblastech a bezmocné potácení se mezi nimi jest základním Schnitzlerovým thematem. Přítomnost a sen, přítomnost a doba fiktivní, přítomnost a přání, přítomnost a vzpomínka se prolínají.“ (Fischer 1906: 147) [„Für wen das Werk des Künstlers Ausdruck des Lebens, eines und desselben Lebens ist, dem darf er die Augen schließen, ... , ein seltsamer Schwarm von Figuren flimmert vor seinen Augen, während sie sich von Stück zu Stück bewegen; Körper ändern sich, Namen und Kostüme, aber ihre Herzen schlagen im gleichen Takt, aber der Rhythmus ihrer Worte ist der gleiche. Das Leben in verschiedenen Bereichen und das hilflose Hin- und Hertaumeln ist das Grundthema von Schnitzler. Präsenz und Traum, gegenwärtige und fiktive Zeit, Präsenz und Wunsch, Präsenz und Erinnerung greifen ineinander.“] Auch

³⁸ Národní divadlo: Rf: Ernő Dohnányi – Arthur Schnitzler, *Závoj pierotčín* (Der Schleier der Beatrice) (pantomima; Nár. div. 27.8.1910). *Česká revue*. 1910, 4.(1.), 61-63.

hier rückt das Interesse von Fischer an Psychologie in den Vordergrund. Die Verbindung mehrerer Zeitebenen ist ein charakteristisches Schnitzler-Merkmal und hängt maßgeblich auch mit dem Interesse an Hypnose und Suggestion zusammen.

Fischer fasst treffend die Sicht Schnitzlers auf das Leben als solches zusammen, wie er zwischenmenschliche Beziehungen als höchsten Wert einschätzt und welche Rolle Menschlichkeit und Sterblichkeit des Menschen im Leben spielen. „Svazky se nečiní na věky, sliby se dodržují, pokud osud dovoluje, lidé se scházejí a rozcházejí zase, dráha jejich života je zřídka přímočará, a na všecko štěstí se pohlíží sub specie mortalitatis.“ (Fischer 1906: 147) [„Bande werden für immer geschlossen, Versprechen gehalten, wenn das Schicksal es zulässt, Menschen treffen sich und trennen sich wieder, der Weg ihres Lebens ist selten geradlinig und alles Glück wird als sub specie mortalitatis gesehen.“]

Die Schnitzler-Figuren des „fin de siècle“ haben laut Fischer eine Vorliebe in dieser Vergänglichkeit des Lebens. Schon in kürzeren Beiträgen macht er auf die typischen Motive seiner Werke aufmerksam. Am Beispiel von *Anatol* analysiert er dann seine Vergänglichkeit, genießt den „Schatten“ des Lebens und das Bewusstsein der Endlichkeit. Schnitzler arbeite mit den Stimmungen, der Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart, der Melancholie, die aus dieser Stimmung entsteht. In *Anatol* seien Frauen Vergangenheit und Gegenwart. Anatol sei sich ihrer Unterschiede zwar bewusst, aber sie verschwinden im Gesamtergebnis, weil sein Eindruck von ihnen der gleiche ist - wie Fischer schreibt – „sie ist heilig, weil sie in meinen Armen lag.“ Schnitzlers Erotik sei jedoch ahnungslos von den Mysterien geistiger und körperlicher Aktivität - das Wissen, dass der Mensch zu jeder Zeit tatsächlich allein ist – alle Wesen scheinen in Harmonie zu sein, die Körper können in der engsten Umarmung liegen, Seelen und Gedanken können aber meilenweit entfernt sein und gehen Ihren eigenen Weg. Fischer verweist auf den „verwandten Denker“ Hermann Bahr, der auch diese Kluft zwischen zwei Menschen, Liebenden und die erotische Poetik thematisiert. Auch das Thema Tod, verbunden mit dieser Vergänglichkeit, ist wichtig. Fischer kommentiert Schnitzlers „Mitleid“ mit den Figuren, die dem Tod gegenüberstehen und erkennt die Angst vor dem Tod und seine Bedrohung, die über jedem von uns hängt. „Schnitzlerova ethika buduje na jedné veličině, kterou pokládá za konstantní a věčnou, na protivě mezi existencí a neexistencí, nad propastí, již sebe důmyslnější teorie nevyplní, totiž nad rozlukou mezi člověkem, jenž dýchá, a mezi člověkem, jenž přestal býti člověkem, živým člověkem. Jeho postavy mají instinktivní hrůzu před blízkostí mrtvoly.“ (Fischer 1906: 149) [„Schnitzlers Ethik baut auf einer Größe

auf, die er für konstant und ewig hält, auf dem Gegensatz von Sein und Nichtsein, auf der Kluft, die raffiniertere Theorien nicht mehr ausfüllen, nämlich auf die Trennung zwischen dem Menschen, der atmet, und dem Menschen, der hat hörte auf, ein Mensch zu sein, der lebende Mensch. Seine Figuren haben ein instinktives Entsetzen vor der Nähe der Leiche.“]

Er sieht Schnitzlers Botschaft in dem einfachen Motto: „Žítí.“ [„Leben.“] Es fasse alles Notwendige zusammen: Das oft ambivalente und deshalb so aufregende Leben in all seinen Schattierungen und Variationen ist der größte Reichtum des Menschen, und „ten, kdo cítí svoje srdce tlouci, má tisíckrát větší moc než mrtvý král.“ (Fischer 1906: 149) [„wer sein Herz schlagen fühlt, hat tausendmal mehr Macht als ein toter König.“] Allerdings können wir, so Fischer, den Wunsch nach Leben nicht als Leitmotiv bezeichnen, weil es durch die „Dichtermetaphysik“ überschatten würden (Fischer 1906: 150). Als Dichtermetaphysik betrachtet er „das vitale Gefühl“, das als höchster Wert bewertet. Der Wert des Lebens ist das Einzige, was Schnitzlers eigene Skepsis nicht leugnen kann. Andere Größen, wie das Thema, sind bei unserem „wahren Wiener Dichter“ etwas Variables, und gerade in dieser Verbindung wird der Zusammenhang mit Wien und der Konkurrenz zu anderen Wiener Autoren deutlicher – „virtuosní zahrávání s přeludy fantazie, komediantské schovávačky, artistické experimenty.“ (Fischer 1906: 151) [„Virtuoses Spiel mit Fantasiewahn, komödiantischem Verstecken, künstlerischen Experimenten.“]

Die enge Verwandtschaft zu Hugo von Hofmannsthal, die Fischer feststellt, sei auf mehrere Faktoren zurückzuführen – sie denken beide über das Problem des künstlerischen Schaffens nach, Schnitzler fand auch in Hofmannsthals Prolog eine Interpretation für seinen *Anatol*, beide sind vom Puppenspiel fasziniert und beide spielen mit der Ungewissheit und Abenteuerlust des Gedankens und seiner Kraft, Übersättigung von der Einfachheit. „Což nepřiznaná přání nemají stejný osudový dosah jako touha, jež má za následek čin?“ (Fischer 1906: 152) [„Haben nicht eingestandene Wünsche nicht dieselbe schicksalhafte Wirkung wie die Sehnsucht, die zu einer Tat führt?“] Die Frage sei, ob Kunst mit dem Leben vereinbar ist und ob sie mit dem Alltag vereinbar ist. Sie bleibt jedoch unbeantwortet bzw. für Fischer ist diese Synthese eher unmöglich.

Er schließt seine Abhandlung mit dem Gedanken, dass die Weisheit der Menschen darin liege, dass sie das Schicksal überlisten wollen – im Leben, im Märchen und auch bei Schnitzler ist das so. Die Schnitzler-Protagonisten versuchen, die Anstifter des Schicksals zu spielen, mit der Entschlossenheit ihrer Lieben zu spielen und ihnen Aufgaben aufzuzwingen. Schließlich

umschreibt Fischer seine Wahrnehmung von Schnitzlers Werken und Protagonisten: „Závoje nade vším ... Sklánějí se nade všemi Schnitzlerovými postavami; chvějí se nad celým jeho životním dílem od počátku až po dnešek; zachytily se v jeho náladách, tlumí jeho mluvu a dodávají jeho slovům matnou, dráždivou, fosforeskující zář.“ (Fischer 1906: 156) [„Schleier über alles... Sie verneigen sich über alle Schnitzler-Figuren; sie erzittern über sein ganzes Lebenswerk von den Anfängen bis heute; sie sind in seinen Launen gefangen, dämpfen seine Sprache und verleihen seinen Worten einen matten, irritierenden, phosphoreszierenden Glanz.“]

Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen wie Bahr oder Hofmannsthal stellt Fischer Schnitzler eindeutig in den Kontext der Wiener Moderne, aber nimmt ihn gleichzeitig als schöpferisches Individuum, das neben Autoren der tschechischen Moderne steht. An der Vielzahl der Artikel und Rezensionen lässt sich ablesen, dass Fischer, der eine von meinen drei ausgewählten Persönlichkeiten ist, der mit Schnitzler am meisten sympathisierte, obwohl er der jüngste von ihnen und vom Geburtsdatum her Schnitzler am meisten entfernt war. Seine Rezeption Schnitzlers ist die umfangreichste und intensivste – und auch die affirmativste, vor allem in der Thematik. Themen wie z. B. die Frage der jüdischen Assimilation standen ihm nahe. Stellt man Fischers Schnitzlerrezeption in den Kontext seiner sonstigen Interessen, kann er im Vergleich zu Krejčí und Šalda als derjenige gelten, der sich am stärksten der psychologischen Ebene der Werke zuwendet. Zu den Autoren, mit denen sich Fischer am meisten beschäftigte, gehörten beispielsweise Friedrich Nietzsche, Heinrich Kleist oder Heinrich Heine. Im Vergleich zu Šalda schätzte Fischer in der Literatur das Dämonische, Mystische und Unnennbare. Auf der anderen Seite hat er die formale Avantgarde nicht geschätzt. Er war einer der ersten, der sich mit Literaturpsychologie im tschechischsprachigen Umfeld beschäftigte.

5.4. Alfred Klaar und Friedrich Adler

Nicht nur Zeitgenossen Schnitzlers, sondern auch Persönlichkeiten der älteren Generation interessierten sich für sein Werk. Alfred Klaar (geb. 1848) und Friedrich Adler (geb. 1857), die dieser Generation der sogenannten Concordianer angehörten, bieten einen etwas anderen Blick auf sein Werk und bieten uns damit eine weitere Perspektive, mit der wir seine Werke betrachten können. *Concordia* (Verein deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen Concordia) war ein eher konservativer, vormodernistischer Verein der deutschen Prager Schriftsteller und hatte daher, wie

bereits erwähnt, eine mehr oder weniger andere Auffassung von neuerer Literatur.³⁹ Diese Vereinigung war geprägt von konservativ-nationalistischen Ansichten, einer bisweilen militanten Verteidigung Deutschlands, einer von vielen Mitgliedern geteilten radikal assimilierten Herangehensweise an die eigene jüdische Herkunft und einem vorsichtigen Verhältnis zu den Tschechen, die in der Zeit vor dem Ende des 19. Jahrhundert in der Kultur sowie Politik der Region zunehmend dominierten. Zur *Concordia* gehörte auch der Direktor des Prager Deutschen Theaters, Heinrich Teweles (Kneidl 1997: 75-77).

Alfred Klaar, der den Verein mit David Kuh und anderen gründete, war Literaturhistoriker, Theatertheoretiker, Professor für Deutsche Literatur an der Deutschen Technischen Hochschule in Prag und Journalist. Er war verbunden mit den Zeitungen *Tagesbote aus Böhmen* oder *Bohemia*, dem *Prager Tagblatt* und ab 1901 mit der Berliner *Vossischen Zeitung*. Er wurde später von Friedrich Adler an der Spitze der *Concordia* abgelöst (Kneidl 1997: 61-64).

Friedrich Adler war zeitlebens mit Prag verbunden. Nach erfolgreicher Promotion zum Dr. jur. arbeitete er als Rechtsanwalt, später als Sekretär der Prager Handelskammer und Dolmetscher der tschechoslowakischen Abgeordnetenversammlung. Außerdem war er Berater des Kultusministeriums in Fragen der deutschen Literatur und des Theaters. Er war eine sehr einflussreiche Figur im kulturellen Leben in Prag und griff mit seiner Tätigkeit nicht nur in *Concordia*, sondern auch in Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag, ein (Kneidl 1997: 75-77).

Zu Schnitzlers *Liebelei* hat er eine Rezension geschrieben, die im *Prager Tagblatt* 1896 veröffentlicht wurde. Er stimmt darin völlig damit überein, dass das Schauspiel *Liebelei* eine erstaunliche Sensation in Wien gemacht hat. Obwohl er einräumt, dass dieser außerordentliche Erfolg zum Teil auf "Lokalpatriotismus" zurückzuführen ist, will er in keiner Weise verharmlosen, dass Schnitzler als Künstler ein starkes Talent, Willen und Verständnis hat. Er lobt Schnitzler mit Superlativen, nennt ihn einer von „hoffnungsvollsten Dichtern, welche die jüngste Gegenwart aufzuweisen hat.“ (Adler 1896: 5) Er konzentriert sich direkt auf das Spiel *Liebelei* und räumt ein, dass die Handlung sehr einfach ist. Gerade diese einfache, volkstümliche, durch keine

³⁹ Pražská německá literatura: Concordia. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pra%C5%BESk%C3%A1_n%C4%9Bmeck%C3%A1_literatura#Concordia

Nebenepisoden verbreitete Linie, die in großen Strichen ausgeführt ist, sei das, was den geraden Weg zu unserer Empfindung bahnt. „Es ist bekannt, dass die jüngste Dichtung bestrebt ist, alle geschilderten Vorgänge in das innere Leben der Seele zu legen und die Bewegung nicht von der Mannigfaltigkeit der äußeren Vorgänge, sondern von den reichen Schwingungen des Gemütes ausgehen zu lassen. Soweit diese nicht wie bei den Symbolisten zum Exzentrischen führt, ist dieses Bestreben ein echt dichterisches und kann nur dazu beitragen, das Gefühl für edle Empfindungen zu heben und der Sinn für ein reines Kunstwerk zu steigern.“ (Adler 1896: 5)

Adler zählt Schnitzler zu den Autoren, die den inneren Gedankengängen, in vollen Zügen folgen. Er analysiert *Liebelei* nicht nur als ein Werk Schnitzlers, sondern bewertet auch die Leistungen der Schauspieler. Hier zeigt sich Adlers professionelle Seite, und wir sehen einen Unterschied in der bisherigen Bewertung von Schnitzler. Adler konzentriert sich nicht nur auf eine bestimmte Sache, ist objektiv. Er lobt zum Beispiel auch die Leistungen der Schauspieler, er hat aber einen kritischen Blick auf diejenigen, die die Aussage der Rolle nicht unterstrichen haben. Adlers genaues Auge entgehen die Leistungen nicht, die seiner Meinung nach völlig unzureichend waren und die die Lokalkolorit nicht ergänzen und kein zusätzlicher Wert beibringen (Adler 1896: 5). Insgesamt aber schließt er seine Rezension positiv ab, *Liebelei* sieht darin ein Werk, das eine Chance hat, sich durchzusetzen und in regelmäßig aufgeführte Aufführungen aufgenommen zu werden. Das Regiebuch, die man in der Anlage sieht, gehört gerade zum Spiel *Liebelei*, von der Aufführung im Jahre 1897. Die handschriftlichen Notizen darin widmen sich vor allem der Durchführung des Spiels und erklären näher die einzelnen Passagen. Man kann aber auch bemerken die Gemälde oder die Skizze der Szene.

Alfred Klaar hat in 1899 einen Artikel in *Prager Tagblatt* verfasst, der rezensiert zugleich 3 von Schnitzlers Werken und nämlich *Paracelsus*, *Der grüne Kakadu* und *Die Gefährtin*, die in Deutschem Landesheater aufgeführt wurden. Klaar erklärt, dass Einakter als eine Form des dramatischen Schaffens sehr beliebt sind und das Arthur Schnitzler sehr erfahren und gut in dieser Disziplin ist. Er fasst zusammen die Handlung der Einakter und macht auf die wichtigsten Merkmale und Motive aufmerksam. In *Paracelsus* betont er die Suggestion und Hypnose, durch die geheime Sphären der Seele und des Gemütes aufgedeckt werden. Aus dem Einakter *Die Gefährtin* geht vor allem die Zukunftslosigkeit der bürgerlichen Ehe hervor. In einer Grotteske, wie Schnitzler das Stück *Der grüne Kakadu* nannte und deren Handlung sich im Jahre 1789 abspielt, behauptete Klaar, dass Schnitzler neben sich das Barocke und das Erschütternde stellt, liegt uns die Vermischung

von Realität und Spiel vor und das Thema des Umgangs mit den Verbrechern bearbeitet (Klaar 1899: 7).

5.5. Franz Werfel

Sein voller Name Franz Viktor Werfel und er war ein österreichischer Schriftsteller jüdisch-deutschböhmischer Abstammung, geboren in Prag. Er gehörte zur prominentesten Generation der deutschen Prager Schriftsteller und war am Rande des sogenannten Prager Kreises. Aus literaturhistorischer Sicht gilt Werfel als einer der führenden Vertreter des Expressionismus. Mit vielen Avantgardisten teilte er die Ansicht, dass Menschen die Welt nicht widerspiegeln, sondern selbst schaffen und ändern sollen. Werfels Werk umfasst umfangreiche Romane, kürzere Prosawerke, Dramen und Gedichte – z. B. die frühen Gedichtbände *Der Weltfreund* oder *Wir sind*, sein Werk wurde auch in Kurt Pinthus Anthologie expressionistischer Poesie *Menschheitsdämmerung* aufgenommen (Jungk 1977).

Als Schnitzler seine eigenen Gedichte im Prager Volksbildungsverein *Urania* vorgetragen hat, schrieb Werfel einen Artikel fürs *Prager Tagblatt*, wo er Schnitzler als Meister und einen Ausnahmefall hochschätzt. Er bezeichnet ihn als den einzigen Vertreter der sogenannten „Latinität“. Er versteht unter diesem Wort „im Gegensatz zu allem Ausladenden, Verzweigten, Romantischen, Erziehungsromanhaften die Kunst der klaren, geschmeidigen Linie.“ (Werfel 1922) Seine Kurzgeschichten und vor allem die Einakter zeigen laut Werfel die Schärfe „nicht malenden, sondern zeichnerischen Menschen“, ein Künstler, der eine notwendige, unfehlbare Entwicklung und eine strenge logische schöpferische Kreativität braucht, anstatt Überraschung und Verzögerung der Geschichte. Diese Werke haben, so Werfel, eine unglaubliche Nüchternheit, hinter der sich die Schande einer starken Moral verbirgt. Die fast pedantische Seite eines Mannes, der bewusst und kühl spricht und wertet, entzücke uns. Insofern vergleicht Werfel Schnitzler selbst mit Lessing – der Genuss einer rationalen Lösung. Er bewundert auch seinen Sinn für die Raffinesse der Form, seine Kunst, Elemente auszubalancieren, seinen Sinn für Abstufung oder Pausen. Allein diese Qualitäten verschaffen den Lesern der Kurzgeschichten eine einzigartige ästhetische Befriedigung, und das sei richtig. - Schnitzler erweist sich nach ihm als Meister und Dichter des reinen Willens (Werfel 1922: 8).

Welches Gefühl treibt ihn an, was ist die Quelle seiner Arbeit, seiner Grundkonflikte, seiner tragischen Problematik, worin besteht das Wesentliche oder die Zerstörung, aus denen sein Wissen

und Bekenntnis erwächst? – Werfel stellt fest, dass die Hauptessenz das uneingestandene, ängstliche und leidenschaftliche Verlangen sei, zu lieben und geliebt zu werden. Dazu füge Schnitzler jedoch die fatale Einsamkeit hinzu, die dadurch bestimmt wird, dass die Seelen nicht miteinander übereinstimmen. Aber diese Seelen wollen ihr Schicksal nicht umkehren, sie „stimmen“ dieser Einsamkeit unwissentlich zu. So sei auch die Rolle des Todes in seinen Werken zu verstehen. Es wird nicht ein heroischer religiöser, unvermeidlicher Tod, den in den Menschen Angst und Furcht vor dem Ende weckt, dargestellt. Der Tod sei mit Harmonie verbunden, mit der Kunst zu lieben und geliebt zu werden, und um diesen Zustand zu erreichen, nicht verkümmern und tief empfinden zu können, sei der Tod ein wesentlicher Bestandteil dieses Empfindens und vielleicht eine Strafe für die Einsamkeit. Schnitzler sehe den Tod also nicht als Arzt, was die Kritik nach Werfel negativ bewertete, sondern als Ethiker. Dabei kann man den Vergleich mit Otokar Fischer ziehen, der in einer gewissen Weise das gleiche feststellte, wobei er jedoch psychologisch argumentierte und den Sinn des Lebens mit den Kennworten „sub specie mortalitatis“ und mit der Vergänglichkeit des Lebens verband.

Die weiblichen Protagonisten seien im Gegensatz zu den männlichen das heroische Element von Schnitzlers Werken. Eine Frau wie die, die eine engere Beziehung zum Leben hat, kann die imaginäre Mauer der Isolation durchbrechen und sich dem „Ruf des Lebens“ ergeben und ihr „Ich“ für die Liebe verlieren. Werfel fügt hinzu, dass dies zum Beispiel in der Kurzgeschichte *Die Hirtenflöte* deutlich wird, wo eine Frau trotz Zweifel das Element ist, das mit großer Kraft mit-schwingt.

„Schnitzler arbeitet mit den antipathetischen, ametaphysischen, unparteilichen Mitteln seiner Generation, doch empfinde ich ihn vor allem als Ethiker“, schreibt Werfel. In seinen Werken zeigt er zum tieferen Verständnis immer ein und dieselbe tragische Situation: „Einen einsamen Weg, eine Lebensschuld, die Todesangst in Folge des ‚Nicht-Lebens‘“ (Werfel 1922: 8). Schnitzler wird daher mit einem gewissen allgemeinen Schuldgefühl des Bürgertums in Verbindung gebracht. „Sein menschlich hohes, künstlerisch ungemein präzises, anmutiges und bedeutendes Werk lebt und wird leben. Aber da er hinter der Maske der Skepsis und Ironie tief gelitten hat, so gehört er zu den Geretteten, zu den Menschen, die weit schreiten!!“ (Werfel 1922: 8)

„Wer je in die blauschönsten, leidenschaftlich klar Augen dieses nunmehr Sechzigjährigen, die diese Feuer geblickt hat, der weiß, dass nicht in manchem Werk der Dichter uns die Auflösung

seiner Musik schenken wird, und dass der einsame Weg noch lange sein strahlendes Ziel gefunden hat.“ (Werfel 1922: 8)

Worfels Sicht auf Schnitzlers Werk ist meiner Meinung nach stark von der Nähe der beiden geprägt. Anlässlich des 60. Geburtstags kritisiert seine Arbeit nicht, er rezensiert sie nicht, wie wir es bei den vorher zitierten Kritikern gesehen haben, sondern versucht uns näher zu bringen, warum Schnitzler so schreibt, wie er schreibt. Für Werfel ist der Begriff des Willens zentral – der Künstler ist der Schöpfer des Werkes und derjenige, der will, nicht derjenige, der sich der Welt unterwerfen soll. Eine ähnliche Herangehensweise finden wir bei tschechischen Autoren nicht, ein positives produktives Verhältnis zum Expressionismus war ihnen damals eher fremd. Gerade Worfels Zugehörigkeit zum Expressionismus, dessen Hauptziel es u.a. war, die eigenen Erfahrungen und Gefühle ungeachtet jeglicher Konventionen auszudrücken, zeigt sich auch an seiner Wahrnehmung Schnitzlers, der hinsichtlich seiner Meinungen – sei es Kritik an der Wiener Gesellschaft oder Gebundenheit an Konventionen und Vorstellungen – wenn auch nicht primär, doch teilweise mit Worfels expressionistischer Tendenz vereinbar war.

5.6. Leopold Perutz

Leo Perutz ist eine Persönlichkeit, die vor allem Menschen mit einem engeren Interesse an deutscher Literatur und Kultur bekannt ist. Perutz wurde 1882 in Prag geboren. Nachdem die Textilfabrik seines Vaters aus Versehen abgebrannt war, zogen sie mit seiner Familie nach Wien, wo er das Abitur machte und ein Studium der Mathematik begann. Allerdings war seine Tätigkeit von Anfang an keine literarische, sondern er arbeitet als Bankangestellter. Nach dem Krieg, in dem er schwer verwundet wurde, kehrte er jedoch nicht vollständig in den Beruf zurück, sondern wurde zum Kriegspressequartier zugeteilt, wo er eine Reihe anderer österreichischer Schriftsteller traf. Vermutlich danach begann er in Wien in Zeitungen zu veröffentlichen und Bücher zu schreiben. 1938 musste er aufgrund seiner jüdischen Herkunft nach Palästina emigrieren. Sein Werk, insbesondere belletristisch, war bei Kritikern nicht sehr beliebt, obwohl es bei den Lesern ein Erfolg war und in eine Reihe der Fremdsprachen übersetzt wurde. Obwohl er einen relativ kurzen Teil seines Lebens in Prag verbrachte, kehrt er in seinen Werken oft darauf zurück und fühlt sich vor allem von der historischen Atmosphäre der Hauptstadt angezogen. Seine große Inspiration ist die Zeit der Ghettos, Rudolf II., Rabbi Löw und Mordechai Maisl (Kneidl 1997: 203-207). Perutz starb 1957 in Bad Ischl.

In einer Sammlung seiner Romanfragmente, kurzen Prosaartikel und Feuilletons *Mainnacht in Wien* finden wir einen Artikel über Schnitzler. Der Artikel beschreibt die Verleihung des Franz-Grillparzer-Preises „Grillparzerpreis“ an Schnitzler im Jahr 1908, den Schnitzler gewann für das Werk *Zwischenspiel*, und das Gegenstand dieses Artikels ist.

Schnitzler bewundert er schon am Anfang: „Es gibt Stellen in Schnitzlers Dramen, die einen solchen Taumel der Bewunderung, einen solchen Rausch der Verehrung im Leser erwecken, daß an diesem Tage kein anderer Name neben dem Schnitzlers bestehen kann.“ (Perutz 1908: 206-210) Perutz sagt aber auch, dass er als "geigenblind" zur Auszeichnung gekommen sei. Irgendwie konnten sich die Richter nicht auf den Sieger einigen und wählten Schnitzler nur, weil sie möglichst wenig Einwände gegen ihn hatten. Allerdings, so Perutz weiter, sei die Auszeichnung an Schnitzler mit volkswirtschaftlichen Gründen verbunden gewesen. Für ihn gehört das *Zwischenspiel* jedoch nicht zu Schnitzlers kraftvollsten Werken. Er schätzt den Stil, in dem Schnitzler schreibt, im Vergleich zu anderen Novellisten, und vergleicht ihn mit der ärztlichen Betreuung eines Kindes, das nicht einmal merkt, dass man ihm plötzlich sein Spielzeug weggenommen hat und einsam geblieben ist. Es spannt den Leser an, erzählt eine Geschichte, die eine Lösung verdient. Schnitzler bietet die Lösung jedoch nicht und führt den Leser unbemerkt zur nächsten Handlung. Er schockiert, überrascht, ist nicht vorhersehbar. Perutz hebt auch hervor, wie er in einem einzigen Satz, in einem Wort oder mit typischem Verhalten, Charaktere zeichnen kann, ohne irgendwelche ihrer Eigenschaften explizit zu erwähnen.

Perutz entschuldigt sich am Ende des Artikels dafür, dass er sich zu sehr in die Beschreibung des Romans verstrickt hat, obwohl er ausschließlich über Schnitzler sprechen wollte, fügt aber hinzu, dass es ganz natürlich sei, bei diesem Dichter in sein Werk einzudringen. Er hat sich selbst nämlich immer darin hineingebaut, „als Zuschauer, als Deuter der Geschehnisse“. „Und man kann sein Werden eigentlich leicht in den einen kurzen Satz kleiden: Er gab in seinen ersten Stücken den Dandy, in seinen späteren den Poeten, in seinen Letzten den Arzt.“ (Perutz 1908: 206-210) Aus diesem Satz ist abzulesen, dass nach Perutz sich Schnitzler vom leichtsinnigen Dekadenten zu einem gesellschaftlich verantwortlichen Künstler entwickelte.

5.7. Josef Körner

Der Germanist Josef Körner wurde 1888 in Südmähren geboren und starb 1950 in Prag. Ziel seiner Forschungen war vor allem die deutsche Frühromantik. In der schwierigen Zeit, in der er als Jude lebte, kämpfte er mit mangelnder Wertschätzung seiner Arbeit, Ablehnung seiner Schriften, 1939 erhielt er Lehrverbot, 1944 wurde er sogar in ein Konzentrationslager deportiert. Kurz vor seinem Tod vollendete er das *Bibliographische Handbuch des deutschen Schrifttums*, das bis heute als eine der wichtigsten literaturwissenschaftlichen Publikationen gilt. 1921 veröffentlichte er das Buch *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*, in dem er in einzelnen Kapiteln eine detaillierte Analyse seines Werkes, Stils und Werks behandelt.⁴⁰

Er beginnt mit der theoretischen Frage, ob Leben und Werk eines Dichters miteinander verbunden und voneinander beeinflusst sind. Er spricht sich gegen den Biographismus aus: „In Wahrheit wirft die rohe Gleichung zwischen Leben und Schaffen für das Verständnis des Poeten als solchen auch nicht den geringsten Gewinn ab, denn die unvergleichliche Individualität des schöpferischen Menschen liegt doch nicht in seinen persönlichen, sozusagen bürgerlichen Verhältnissen, sondern in seinem geistigen Wesen.“ (Körner 1921: 10) Es bringt uns die Ansicht eines Literaturtheoretikers über das Werk des Autors, dass das Werk, das in uns die Emotionen und Gefühle hervorruft. Diese sollten selbst als poetisches Material wahrgenommen werden.

Es kennzeichnet einen Wandel von Literaturwissenschaft und Kultur im Allgemeinen – der Wandel der Themenbereiche nicht nur der Literatur, sondern auch der Sozialwissenschaften und der Kultur, ist hier offensichtlich. Sexuelle und erotische Themen, die zuvor tabuisiert und durch starken politischen Druck gebunden waren, werden nun aufgedeckt. Körner stellt Schnitzler in den Kontext dieser Zeit und legt großen Wert auf seine jüdische Herkunft und Verbindungen zu Weininger und Freud, die ebenfalls jüdischer Herkunft waren.

„Sie alle rückten das Geschlechtsleben auf bislang unerhörte Weise ins Zentrum des Menschendaseins, und was den Dichter und den Denker individueller Tiefblick und Tiefsinn gelehrt hatten, das suchte der Begründer der Psychoanalyse zu exakter Gesetzeswissenschaft zu erheben; aus einem mit erstaunlicher Denkenergie betriebenen Studium der Träume und der Störungen des Nervensystems zog er in vielbemerkten Schriften

⁴⁰ Josef Körner. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-7-29]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_K%C3%B6rner

seine weitgehenden Schlüsse auf das Seelenleben des Tages und der Gesunden und erklärte unsere Welt als Sexual-Willen und Vorstellung.“ (Körner 1921: 14)

Schnitzler hatte Interesse für Psychologie, Träume, Seele und Herz und zu Beginn seiner Karriere entschied er sich, sein Wissen rein als Arzt oder als Dichter einzusetzen und diese Ebenen von sich klar zu trennen. Am Beispiel der Protagonisten aus seinen Werken zeigt Körner, wie sich verdrängte Wünsche, Gedanken oder Fantasien in Träumen oder Hypnose manifestieren.

Er schildert Schnitzlers Entwicklung, in seinen frühen Werken macht er auf seine Unreife aufmerksam, etwa indem er eine Substanz wählt, die eher für den Roman geeignet ist, als für ein Bühnenstück. Er erklärt auch die Parallelen zwischen dem, welche seiner Werke in welcher Phase seines Lebens er schrieb.

„Die Grunderlebnisse, die ihn zum Schaffen gezwungen haben, bedingen die ihm eigene Problemstellung, seine jeweilige Lebens- und das heißt Erfahrungsstufe die Problembehandlung und -lösung. Nur ein Lebemännlein konnte den »Anatol« schreiben, ein reifer Mann nur das *Zwischenspiel*, einzig ein Alternder *Casnovas Heimfahrt*.“ (Körner 1921: 17)

Körner wertet Schnitzlers Erstlingswerke als nicht genügend durchgearbeitet, er wendet sich dem Urteil von Karel Kraus und seines Textes *Die demolierte Literatur* zu, wo Kraus die Frühphase von Schnitzlers Werk als „zu gutmütig“ bezeichnete. Am Anfang sei sein nachsichtiger Umgang mit der Welt, mit Beziehungen, Ehe und Liebe zu erkennen, in späteren Werken sei bereits seine Verwandlung zum Mann zu erkennen. Körner weist aber auch auf eine Kritik an Schnitzlers Werken hin im Hinblick auf die Unwahrscheinlichkeit der Geschichte, inkonsistente Szenen, die nicht der Zeit entsprechen und nicht zusammenpassen. Auch die Figuren, von denen es in jedem Werk unzählige gibt, sind nach Körner für Schnitzler auch nur „Fälle“, die nicht individuell sind, was seine Arbeitsweise neben die Expressionisten stellt. Bei einzelnen Figuren deutet eher nur die Konturen an, was können wir auch bei der Wahl ungewöhnlicher Figurennamen feststellen (z. B. Anatol, Medardus, Amadeus usw.)

„Arthur Schnitzler, Mediziner von Beruf, steht zu den Gestalten seiner Dichtung wie der Arzt zu seinen Patienten, als welcher für seine Anamnesen ja auch nicht vollständiger Biographien bedarf.“ (Körner 1921: 20)

Körner sieht Schnitzler als einen Autor, der, obwohl er zu einer Blütezeit des Naturalismus zu schreiben begann, zu ihm nie besonders neigte. Sein Ziel war es nicht, um jeden Preis die rohe

Wahrheit darzustellen. Er wollte eher leidenschaftliche und verlockende Erfahrungen und Stimmungen vermitteln, keine objektiv gegebenen Tatsachen. Körner schätzt vor allem die Kunst seiner Erzählung, seines Dialogs und seinen „samtigen Ton“. Er geht von einem leichten Gespräch zu einem nachdenklichen Gespräch über, deutet nur einige Bedeutungen an und kommt wieder zurück. Die Rede sei jedoch sehr einfach, charakterlos und stilistisch uninteressant. Darin spiegele sich auch Schnitzlers wissenschaftliches „Ich“ und seine Tendenz zu kürzeren Formen wie Kurzgeschichten und Einaktern. In größeren Formaten wäre sein Arbeitsstil bei weitem nicht so erfolgreich und für den Betrachter oder Leser verwirrend, er würde eine Erklärung erwarten. Bei kurzen Werken hingegen kann sich jedes Ding zu Ende denken, die nicht explizit genannt werden. Dies ist auch der Grund, warum Stimmungskunst das Beste sei, was er kann; in längeren Genres könnte diese Kunst zu einer Reihe individueller, immersiver Gefühlsimpressionen ausarten.

Er vergleicht Schnitzlers Figuren mit denen von Ferdinand von Saar, der seiner Meinung nach seinen Werken in die gleichen sozialen Kreise wie Schnitzler einordnet, und bewertet Saars Arbeiten als besser durchgearbeitet, weniger vorhersehbar, nicht so oberflächlich passend in das Schema und deshalb weniger konventionell.

Bei Schnitzlers Stücken kritisiert er die Vermischung eines ernsthaften Dichters mit einem Schriftsteller, dem vor allem die Unterhaltung des Publikums am Herzen liegt. Er räumt jedoch ein, dass diese Methode zwar aus literaturwissenschaftlicher Sicht billig ist und nicht den Eindruck eines Qualitätswerks erweckt, dies aber auch der Grund sein kann, warum Spiele beim durchschnittlichen Zuschauer so beliebt sind und keinen Raum für Langeweile oder Stillstand lassen. Aus professioneller Sicht bezeichnet er diesen Stil jedoch als Schnitzlers Schwachstelle, einen Ort, an dem er „sterblich“ sei. Er bezieht sich auf ein Zitat von Alfred Kerr, dem deutschen Theaterkritiker mit dem Spitznamen „Kulturpapst“ (Körner 1921: 225), der Schnitzlers Werk treffend bezeichnete: „Kein Schmatz ohne Schmus.“ (Körner 1921: 225)

6 Zusammenfassung

In meiner Arbeit thematisiere ich die Rezeption des Werkes eines der führenden Vertreter der Wiener Moderne im tschechischen und deutschsprachigen Literatur- und Theaterleben und in der Kritik in den böhmischen Ländern. Nach einer kurzen Einführung in Schnitzlers Poetik und den breiteren Kontext der literarischen Beziehungen zwischen der tschechischen und Wiener Moderne konzentriert sich auf die Anfänge der Rezeption von Schnitzlers Werk in den böhmischen Ländern und wertet die wichtigsten Rezeptionslinien in der tschechischen und deutschsprachigen Kritik und andere Reaktionen von Akteuren des Kulturlebens in den böhmischen Ländern weiter aus.

Die Arbeit zeigt zunächst, wie Schnitzler und andere Autoren der Wiener Moderne auf die Prager tschechischen Bühnen und die Prager deutschen Bühnen gelangten. Der Hauptteil der Arbeit ist die Rezeption einzelner tschechischer und deutscher Kritiker und Schriftsteller, wobei ich vor allem beobachtete, was für sie im Werk von Arthur Schnitzler die Schlüsselemente waren und welche Bedeutung sie ihnen – z. B. auch in Bezug auf den kulturellen Austausch zwischen den Nationen – zugeschrieben haben. Ich habe ihre Beiträge in den wichtigen Zeitschriften der Zeit recherchiert und an den Beispielen gezeigt, dass Schnitzlers Werke aufgrund der unüblichen und heiklen Thematik und reizender Stoffe viel bearbeitet wurden. Es kann behauptet werden, dass Kritik und Annahme Schnitzlers seitens der Autoren, die eher zu naturalistischen und konservativen Tendenzen neigten (Krejčí) oder eine psychologische Deutungsweise präferierten (Fischer), viel positiver war, als die von denen, die modernen und kontroversen Richtung (Šalda, Werfel) prägten. Zusammenfassend kann man sagen, dass Arthur Schnitzler eine Inspiration nicht nur für tschechische, sondern auch für ausländische Kritiker, Dramatiker, Autoren und Germanisten war, zu vielen von ihnen pflegte er freundschaftliche oder zumindest professionelle Beziehungen.

Anlass für weitere Forschung könnte die angebliche Uraufführung des Anatol-Zyklus am Švanda Theater in Smichow sein, zu der ich zuerst aufgrund der Coronavirus-Pandemie und des eingeschränkten Zugangs zu Archiven leider nur seltene relevante Dokumente zur Verfügung bekommen habe und zwar das Plakat von der Aufführung der zwei Teile des Zyklus im Jahre 1897. Leider sind noch dazu andere Materialien aufgrund von umfangreichen Überschwemmungen und der Überflutung der Archive des Theaters im Jahre 2002 nicht erhalten geblieben.

Leider muss ich feststellen, dass der Zeitraum, in dem ich recherchiert habe, teilweise fragmentarisch bleibt. Ich habe festgestellt, dass für die Kritiker und Autoren dieses Zeitraums und Ort, nämlich Europa der Jahrhundertwende, die Zeitgenossen Schnitzlers, Schnitzler Inspiration war und sie haben sich mit ihm intensiv erfasst. Es gibt eine Menge der Materialien, die zu diesem Thema entstand und nicht nur explizit zu diesem Thema, sondern auch zu anderen, damit verwandten Themen (Bahrs Überwindung des Naturalismus, Karl Kraus *Demolierte Literatur*, usw.) und somit ist offen für weitere, viel tiefergehende Forschungen, da die Netzwerke literarischer und theatralischer Kontakte innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie und nach ihrem Untergang maßgeblich von kulturellen und historisch-politischen Ereignissen beeinflusst wurden, die sich nicht auf einen so engen Kreis der Vertreter einer Linie, beziehungsweise auf einen einzelnen Autor bezogen werden können. Damit bildet dieses Thema eine Grundlage für meine, in der Zukunft entstandene, Diplomarbeit, bzw. Doktorarbeit.

7 Literaturverzeichnis

ADLER, Friedrich. Arthur Schnitzler: Liebelei. Prager Tagblatt. 1896(52), 5.

Angelo Neumann. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: https://cs.wikipedia.org/wiki/Angelo_Neumann

BAHR, Hermann (1911): Vídeň, Praha

BAHR, Hermann. Moderne Kunst in Österreich. In: Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten, Bd.6, Nr.12 (Dezember 1891), S. 190–192

BLOK, Aleksandr: Artur Šnicler. In: Slovo, 13. 3. 1906

Čech (noviny). Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: [https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cech_\(noviny\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cech_(noviny))

Česká divadelní encyklopedie: Německá činohra v českých zemích v 19. století (online), Praha, Institut umění – Divadelní ústav.

BRANDES, Georg. Feuilleton: Arthur Schnitzler - Zu seinem fünfzigsten Geburtstag. Prager Tagblatt. 1912, XXXVIII. (133.), 4.

DAVID FOX, Catherine (2000): Prague-Vienna, Prague-Berlin. The hidden Geography od Czech Modernism. Slavic Review 59, 2000, č. 4, 735-760

Divadlo: Arthur Schnitzler: Milkování. Rozhledy: revue umělecká, politická a sociální. 1896, 6.(2.), 80-81.

Divadlo a hudba: Arthur Schnitzler. Národní listy. 1931, 71. (290.), 4.

DOUBEK, Vratislav (2012): Moderna, realisté a Die Zeit, Praha: NLN – Nakladatelství Lidové noviny

DRESLER, Václav (1911): F. V. Krejčí, Praha: K. Ločák

FISCHER, O. Fantasie na motivy z Arthura Schnitzlera. Lumír, roč. 35/1906 L 1907, č. 4

- FISHER, Otokar. Nový román Arthura Schnitzlera. Česká revue 1. 1908, 1.(10.), 636-637.
- FRIČE, Vladimír: Vsja žižn' – igra. In: Kur'er. 23.1.1902. In: Jürgensen, Christoph; Lukas, Wolfgang; Scheffel, Michael (Hg.): Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. 1. Aufl. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 359
- GRUSKOVÁ, Anna (1999): Milý pornograf: Arthur Schnitzler v súvislostiach. Divadelný ústav
- GOLDSTÜCKER, Eduard, Kafkas Kritik an Schnitzler. In: Giuseppe Farese (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Bern u.a. 1985 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, ReiheAKongreßberichte13), 118–126.
- GORKOVÁ, Sylvie (2009): Arthur Schnitzler und Antisemitismus in seinem Werk. Brno, 2009. Bachelorarbeit. Masaryks Universität
- HANDL, Willy. Arthur Schnitzler – Zum beginnenden Zyklus. Bohemia. 1912. XXXVIII.(133.), 1-3.
- HABERICH, Max (2017): Arthur Schnitzler: Anatom des Fin de Siècle. 1. Aufl. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau
- Historie Švandova divadla na Smíchově [online]. [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <https://www.svandovodivadlo.cz/about/detail?pageId=2>
- Israel na jevišti. Čech. Der Böhme. 1912, (295.), 6-7.
- JAMESON, Storm (1920): Modern Drama in Europe. London. In: Jürgensen, Christoph; Lukas, Wolfgang; Scheffel, Michael (Hg.): Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. 1. Aufl. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 170
- JEŽKOVÁ, Petra. Krejčí, František Václav. Česká divadelní encyklopedie [online]. 2015 [cit. 2021-7-28]. Verfügbar auf: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Krejč%C3%AD,_František_Václav
- Josef Körner. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_K%C3%B6rner
- JUNGK, Peter Stephan (1997): Franz Werfel: příběh života, Praha: Sefer

JÜRGENSEN, Christoph; LUKAS, Wolfgang; SCHEFFEL, Michael (2014) (Hg.): Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. 1. Aufl. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler

KACHLÍKOVÁ, Markéta. Jitka Ludvová: Bis zum bitteren Ende: Prager deutsches Theater 1845–1945. Radio Prague International [online]. 2013, 21.09.2013 [cit. 2021-8-2]. Verfügbar auf: <https://deutsch.radio.cz/bis-zum-bitteren-ende-prager-deutsches-theater-1845-1945-8542820>

KERHARTOVÁ, Lucie. Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Ústav bohemistiky. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D., S. 19, PNP Fond Otokara Fischera

KLAAR, Alfred. Deutsches Landestheater: Arthur Schnitzler: „Paracelsus.“, „Die Gefährtin.“, „Der grüne Kakadu.“. Prager Tagblatt. 1899, 72.(155), 7.

KNEIDL, Pravoslav (1997): Pražská léta německých a rakouských spisovatelů, Praha: Pražská edice

KOSTRBOVÁ, Lucie (2011): Mezi Prahou a Vídní: česká a vídeňská literární moderna na konci 19.století. Praha: Academia

KÖRNER, Josef (1921): Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme, Amalthea Verlag

KREJČÍ, F. V. Hermann Bahr. Rozhledy. 1896, VI. (3.), 98.

LEBENSAFT, Elisabeth (1983): "Schnitzler Aus Tschechischer Sicht Zur Schnitzler-Rezeption in Der ČSSR." Modern Austrian Literature, vol. 16, no. 1, 1983, pp. 17–22. JSTOR, Verfügbar auf: www.jstor.org/stable/24646304.

LINHARTOVÁ, Hana (1997): Rané novely Arthura Schnitzler, Praha. Dissertationarbeit. Philosophische Fakultät der Karls -Universität.

LORENZ, Dagmar (1995): Wiener Moderne. Stuttgart–Weimar

LUDVOVÁ, Jitka (2012): Až k hořkému konci. Praha: Academia

LUDVOVÁ, Jitka; MAIDL, Václav; JAKUBCOVÁ, Alena (2001): Deutschsprachiges Theater in Prag, Begegnungen der Sprachen und Kulturen, Praha: Divadelní ústav

LUDVOVÁ, Jitka (2016): "Teweles, Heinrich" in: Neue Deutsche Biographie 26

LUDVOVÁ, Jitka. Heinrich Teweles. Deutsche Biographie [online]. 2016, 2016 [cit. 2021-7-29].
Verfügbar auf: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz131413.html>

MACHAR, Josef Svatopluk: Tristium Vindobona I–XX. Básně 1889–1892. Praha 1893

Manifest České moderny. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA):
Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-8-2]. Verfügbar auf:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Manifest_%C4%8Desk%C3%A9_moderny

MENCLOVÁ, Věra, SVOZIL, Bohumil a VANĚK, Václav. Slovník českých spisovatelů. Praha:
LIBRI, 2000.

MERHAUT, Luboš; URBAN, Otto (1995): Moderní revue 1894-1925, Praha: Torst

Otokar Fischer. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia
Foundation, 2001- [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Otokar_Fischer

Národní divadlo: Komtesse Mizzi. Přehled. 1909, 7. (35.), 621-622.

Národní divadlo: Rf: Ernö Dohnányi – Arthur Schntizler, Závoj pierotčín (Der Schleier der
Beatrice) (pantomima; Nár. div. 27.8.1910). Česká revue. 1910, 4. (1.), 61-63.

PERLMANN, Michaela L. (2016): Arthur Schnitzler. Berlin Heidelberg New York: Springer-
Verlag

PERUTZ, Leo (1908): Arthur Schnitzler in Mainacht in Wien (2007), München: Deutscher
Taschenbuch Verlag

PhDr. František Václav Krejčí. Osobnosti regionů [online]. 2012 [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf:
<https://www.osobnostiregionu.cz/osoby/316-phdr-frantisek-vaclav-krejci-1867-1941>

Pražská německá literatura: Concordia. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco
(CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Pra%C5%BEsk%C3%A1_n%C4%9Bmeck%C3%A1_literatura#Concordia

REICH-RANICKI, Marcel (2002): Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des zwanzigsten
Jahrhunderts. Stuttgart/München, Deutsche Verlags-Anstalt. In: VESELÁ, Lenka (2009): Rej

divadelních her Arthura Schnitzlera. Dramatická tvorba A. Schnitzlera a její české překlady se zaměřením na hru „Reigen“. Praha, 2009. Diplomarbeit. Philosophische Fakultät der Karls-Universität, S. 8

SCHNITZLER, Arthur. Rozloučení (Ein Abschied). Rozhledy. 1897, VI. (24.), 1112-1121.

SCHNITZLER, Arthur. Učencova žena (Die Frau des Weisen). Rozhledy. 1899, VIII. (10.), 439-448.

SCHÜRER, Oskar (1935): Prag: Kultur, Kunst, Geschichte, Prag: Rolf Passer, S.362

SIMONEK, Stefan (2006a): Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende. Pieterlen: Peter Lang, 2006.

SIMONEK, Stefan (2006b): Der Wiener Stadttext um 1900 aus Sicht der tschechischen und österreichischen Literatur (Am Beispiel von Josef Svatoopluk Machar und Hugo von Hofmannsthal). Slovo a smysl - Časopis pro mezioborová bohemistická studia, 3.Vol, 6.Nr [online]. [zit. 2019-12-11]. Verfügbar auf: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/164>

STROMŠÍK, Jiří (1994): Od Grimmelshausena k Dürenmattovi. Schnitzlerovy vídeňské diagnózy. Praha: H+H

STAŠKOVÁ, Alena, PETRBOK, Václav, ZBYTOVSKÝ, Štěpán (2020): Otokar Fischer (1883-1938). Ein Prager Intellektueller zwischen Dichtung und Wissenschaft. Böhlau Verlag, Köln.

SVOBODA, Ludvík (1967): F. X. Šalda, Praha: Svobodné slovo

SWALES, Martin (1971): Arthur Schnitzler: A Critical Study, Clarendon Press.

ŠALDA, František Xaver. Arthur Schnitzler: Anatol. Literární listy. Praha, 1898, XIX. (17.), 284-285.

ŠALDA, František Xaver. Schnitzlerova činohra Život volá. Novina. Praha, 1908, I., 188.

ŠALDA, Xaver František (1951): Kritické projevy 4, 1898-1900, Praha: Melantrich.

ŠALDA, Xaver František (1953): Kritické projevy 7, 1908-1909, Praha: Melantrich

F.X.Šalda: František Xaver Šalda v datech. F.X.Šalda [online]. 2013 [cit. 2021-7-29]. Verfügbar auf: <http://fxsalda.ff.cuni.cz/welcome.php?MenuID=1&Detail=1&ItemID=1>

VESELÁ, Lenka (2009): Rej divadelních her Arthura Schnitzlera. Dramatická tvorba A. Schnitzlera a její české překlady se zaměřením na hru „Reigen“. Praha, 2009. Diplomarbeit. Philosophische Fakultät der Karls- Universität

Vorlesung Arthur Schnitzler. Prager Tagblatt. 1897, XXI. (321.), 4.

WAGNEROVÁ, Hana (2019): Fantastická povídka v české literatuře na konci 19. století a Karel Švanda ze Semčic. Č. Budějovice, 2019. Bachelorarbeit (Bc.). Philosophische Fakultät der Westböhmisches Universität in České Budějovice.

WERFEL, Franz. Kultur-Chronik: Arthur Schnitzler. Prager Tagblatt. Praha, 1922, 2(295), 8.

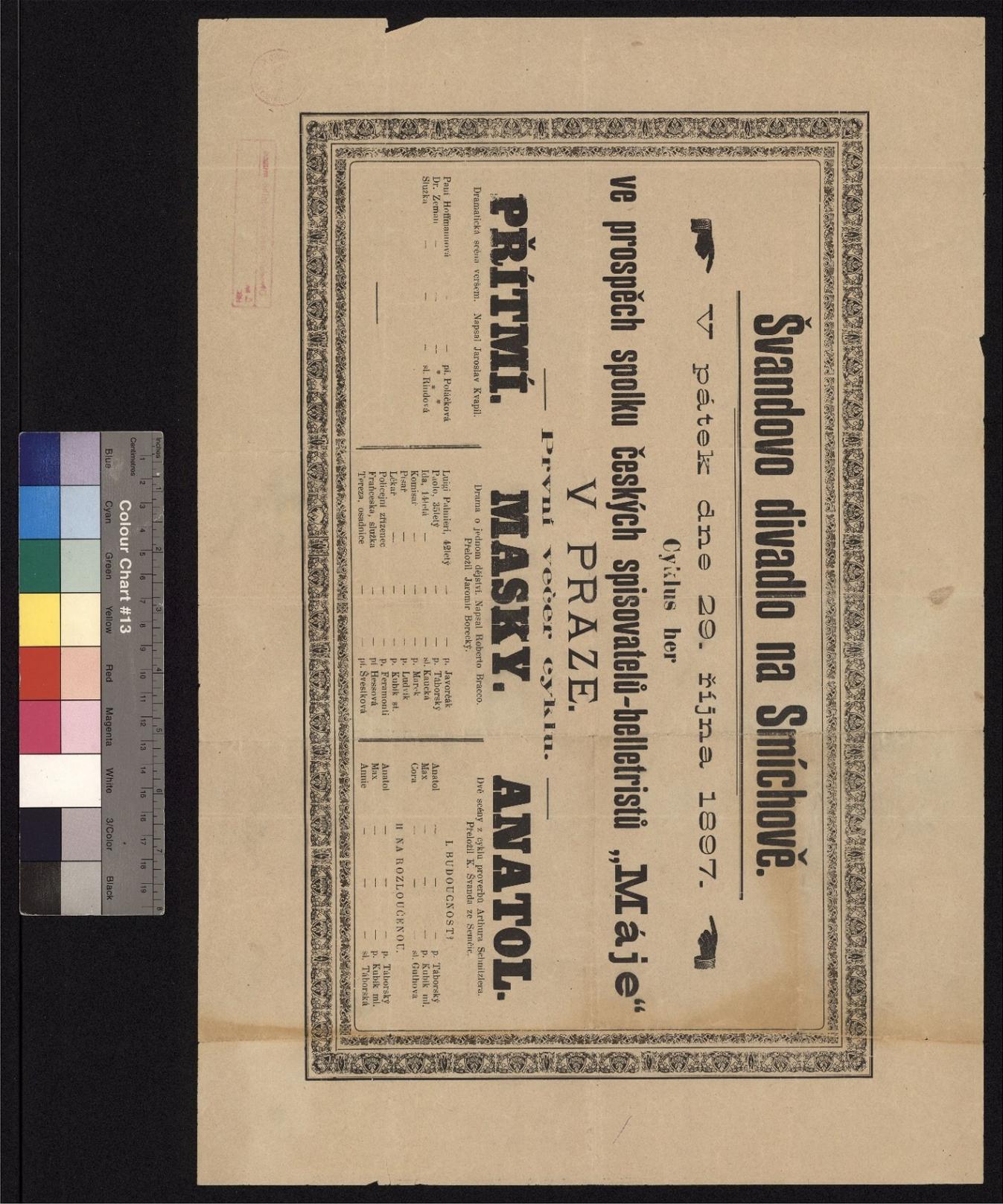
WERFEL, Franz: Arthur Schnitzler zum 60. Geburtstag (1922)

Z naší doby. Rozhledy. 1895, IV. (10.), 639.

Žid o židech. Čech. Der Böhme. 1909, (94.), 10-11.

8 Anlage

Plakat zur Aufführung des Spiels *Anatol* in Švanda Theater im Jahre 1897



Švandovo divadlo na Smíchově.



Ve pátce dne 29. října 1897.

Oyčlus her

ve prospěch spolku českých spisovatelů-belletristů „Máj“

V PRAZE.

PŘÍTVŮÍ.

Dramatická scéna v osm. Město Jaroslav Kappl.
 Paul Hoffmannová — pl. Polaková
 Dr. Zeman — sl. Rindová
 Štuka — sl. Rindová

MASKY.

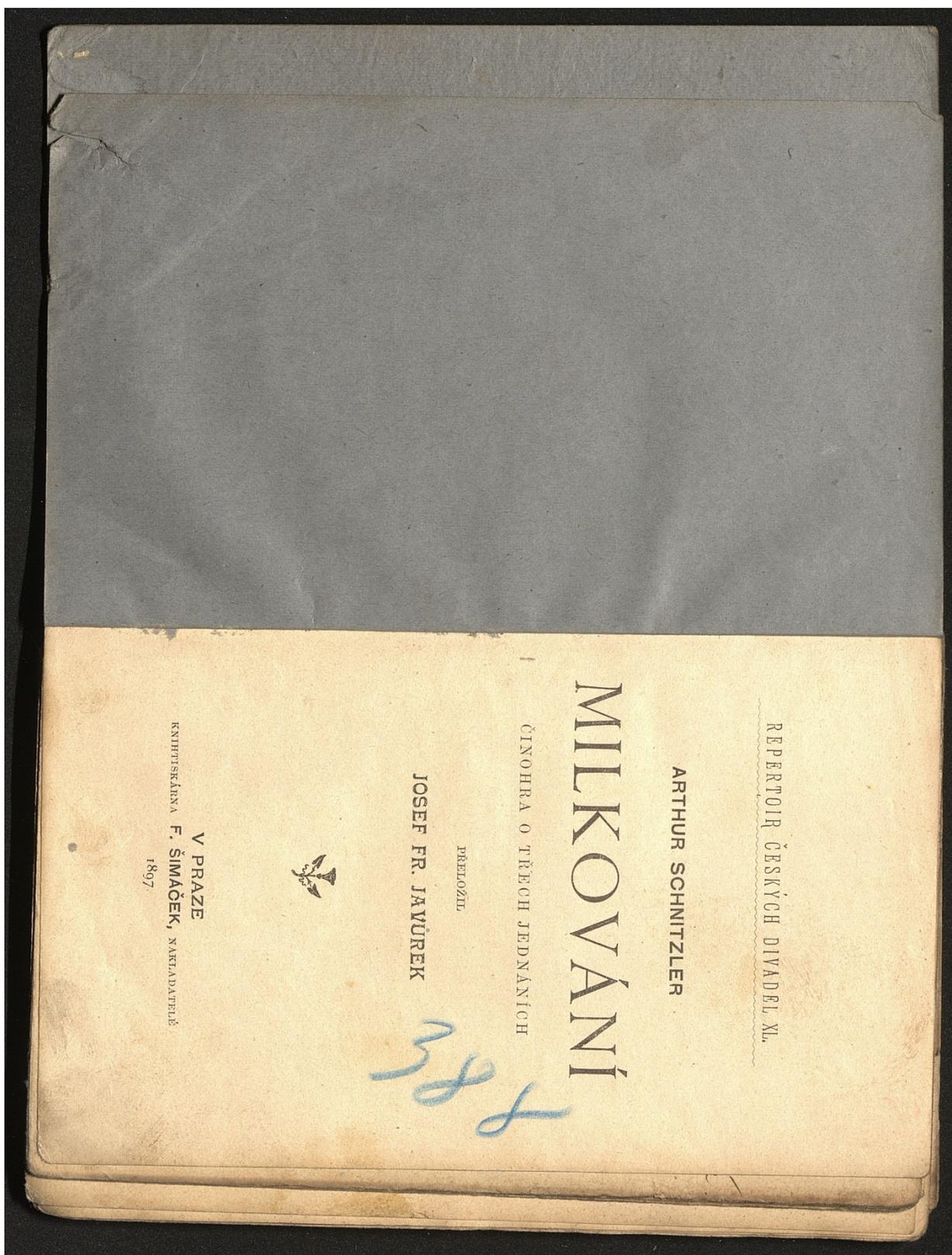
Drama o jednom dějství Město Jaroslav Kappl.
 Předst. Jaroslav Kappl.
 Ladislav Pulstner, 4letý — p. Avorátek
 Paol, 5letý — sl. Kubek
 Ida, 14letá — p. Kurek
 Komisar — p. Ladrak
 Piatr — p. Rindová
 Lektor — p. Rindová
 Entuziast a slupka — p. Rindová
 Tereza, osadnice — pl. Šestáková

ANATOL.

Dvě scény z celku pověsti Arthura Schnitzlera.
 Předst. X. Švanda ze Smic.
 I. BUDUCNOSTI — p. Taborský
 Anatol — p. Kubek ml.
 Max — sl. Galbava
 Cora — p. Galbava
 II. NA ROZLOUČENÍ — p. Taborský
 Anatol — p. Kubek ml.
 Max — p. Kubek ml.
 Annie — sl. Taborská



Auswahl der Seiten aus Drehbuch zum Spiel *Liebelei*, handschriftliche Notizen



Právo povozovací vyhrazeno jest zástupci dramatických spisovatelů
Aug. Novotnému v Praze, Kramercova ul. 13.

Karmina

18 5 98
18 4 98
Ve prospěch p. M. S. G. S. a na čtení



Handwritten signature or initials

OSOB Y.

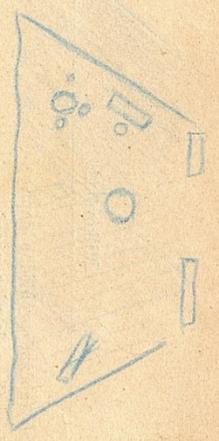
- Mejstři* Jan Weiring, houslista u Josefovského divadla.
- ky* Kristina, jeho dcera. *V p. M. S. G. S.*
- ky* Mici Schlagrova, modistka.
- ky* Katerina Binderová, manželka puňocháře.
- Lina, její deviletá dcera.
- ky* Bedřich Lobheimer, } mladíci.
- ky* Theodor Kaiser, }
- ky* Pán.
- ky* Slaha.

Místo děje: Vídeň. — Čas: nynější.

Handwritten notes:
Vědecký
Herman
Vopěnka

Handwritten notes:
t. b.
Kub.
dvan

Александр



Jednání I.

Pokoji Bedřichův. Eleganční a pohodlný.

Bedřich, Theodor. (Theodor vstoupí první, má svrchník přes ruku, sejme klobouk teprve po příchodu, v ruce má hůl.)

Bedřich (mluví venku) Nebyl tu tedy nikdo?

Stuha. Nikoliv, milostpane!

Bedřich (vstupuje). Povož mohli bychom vlastně poslati pryč?

Theodor. Ovšem. Myslí jsem, že jsi to již učinil.

Bedřich (opět odchází prostředními dveřmi). Pošlete povoz pryč. Ano... vy můžete nyní ostatně také odejít, dnes vás nebudu již potřebovat. (Vstoupí dovnitř. Ku Theodorovi.) Proč neodložíš?

Theodor (je vedle psacího stolu). Tady je několik dopisů. (Odhodí svrchník a klobouk na židli. Hlí v ruce podrží.)

Bedřich (jde kvapně ku psacímu stolu). Ah!...

Theodor. Nu, nu! Ty jsi se zrovna zalekl.

Bedřich. Od otce... (rozerte jiné) od Lenského...

Theodor. Nedej se vyrušovat.

Kristina. Mám ti otevřít okno? — Je tu tak dusno.
(Otevře okno a pohledne na protější dům.)

Bedřich. Tak, děti... Nyní vám posvítím.

Marie. Což je už na schodech tma?

Theodor. Nu ovšem.

Kristina. Ah, to je příjemný vzduch!

Marie. Májový vánek... (U dveří, Bedřich drží svíci v ruce.) Tak tedy, my děkujeme za přátelské přijetí!

Theodor (strká jí). Jdi, jdi, jdi!

Bedřich (doprovází ostatní ven. Dvěře zůstanou otevřeny, jest slyšeti osoby venku mluvit). Dvěře u bytu je slyšet otvírat).

Marie. Tedy pá!

Theodor. Dej pozor, tady jsou schody.

Marie. Děkuju pěkně za dort...

Theodor. Pst! Vždyť zburcuješ lidi!

Kristina. Dobrou noc!

Theodor. Dobrou noc!

(Slyšeti, jak Bedřich dvěře venku zavírá a zastrkuje. — Když vstupuje a světlo stává na psací stůl, slyšeti je otvírat a zavírat domovní vrata.)

Bedřich (přistoupí k oknu a pozdravuje dolů).

Kristina (z ulice). Dobrou noc!

Marie (govorně tak, svévolně). Dobrou noc! mé roz-
tomilé dítě...

Theodor (hubuje). Ty, Matko... (Jest slyšeti jeho slova, její smích a zacházející kroky. Theodor píská melodií, která nejpозději zaniká. Bedřich ještě několik vteřin pohlíží z okna, pak klesne do lenošky vedle okna.)

(Opouští spádně)

Kristina. Je to ještě lepší... když... Nechte mne, nechte mne.

Weirung. Kristino, zůstaň...

Marie. Nechoď tam! — Snad našla bys tam právě tu drnhou se — modlit.

Kristina (hledí ztrnule před sebe). Já se tam nechci modlit... ne... (Odkvapí... druzí z počátku mlčí.)

Weirung. Běže za ní (Theodor a Marie odkvapí za ní.)

Weirung. Já nemohu, já nemohu... (Jde namáhavě ode dveří k oknu) Co chce... co chce... (Hledí oknem do prázdna.) Ona už víc nepůjde — ta se už nevrátí! (Klesne k zemi, hlasitě vzlykáje.)

(Opona spadne.)

Konec druhé knihy

Handwritten signature: 