

Krejčí, Karel

Oskar Jelinek in seinem Werk : (der wechselvolle Weg des Dichters vom und mit dem Gedicht über das Drama zur Erzählung)

In: Krejčí, Karel. *Oskar Jelinek : Leben und Werk* : (22.1.1886-12.10.1949).
Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1967, pp. 42-140

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119862>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

II

OSKAR JELLINEK IN SEINEM WERK

(Der wechselvolle Weg des Dichters vom und mit dem Gedicht über das Drama zur Erzählung.)

Motto: *„Der Dichter hat, was ihm geriet,
Von den Empfangenden empfangen,
Geläutert singt den Menschen er das Lied,
Das sie ihm sangen.“*

(O. J.: „Läuterung“)

A) Zu O. Jellineks lyrischem Schaffen:

Obwohl die „lyrische Unterströmung“ nach einem Wort von Richard Thieberger¹ den Lebensweg des Dichters O. J. von den ersten Jugendjahren an bis an sein Ende begleitet hat, so ist gleich eingangs hervorzuheben, daß Jellinek nicht als Lyriker, sondern vor allem als novellistischer Epiker bedeutend ist. In seinem Gedichtwerk überwiegt jene Art von Epigonendichtung, darin sich das deutsche lyrische Schaffen lange gefallen und erschöpft hat. Nach dem Ausgang der großen klassisch-romantischen Periode veränderte sich das deutsche Leben und die deutsche Kultur in überstürzter Entwicklung, aber in den peripheren Lebens- und Kulturbezirken hielt dessenungeachtet ein Epigonentum an, das die Werke der vergangenen Epoche zu sichern und auszunutzen trachtete. So verfiel insbesondere die deutsche Lyrik fast ausnahmslos dem Epigonentum. Der letzte große deutsche Lyriker des 19. Jahrhunderts war H. Heine, allenfalls E. Mörike; seither herrschten eben die Epigonen. Diesem Epigonentum stellte sich zunächst der Naturalismus entgegen, dessen Vorstoß jedoch vornehmlich, wenn nicht allein dem Sujet galt; die deutsche naturalistisch-impressionistische Lyrik vertreten zwei belangvolle Dichter — Detlev von Liliencron und Richard Dehmel. Eine überlegene Wirkung ging hingegen von der antinaturalistischen Reaktion aus — dem Auftreten Stefan Georges, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes. Als O. J. seine frühen Gedichte, schrieb war die *Moderne* bereits angetreten; seine Gedichte zeigen aber kaum einen Einfluß Hofmannsthal oder Rilkes. O. J. steht als Lyriker — wie auch als Epiker — im ganzen außerhalb des literarischen Zeitgeschehens; er ist im Grunde Traditionalist und Klassiker-Epigone, d. h. Jellinek haftet in der provinziell-konservativen Bildungssphäre seiner Jugend, wie denn auch Grillparzer und Goethe seine entscheidenden Bildungserlebnisse gewesen sind. Unter seinen Gedichten findet sich allerdings auch eines zum Ruhme von Karl Kraus („Dank der deutschen Sprache an Karl Kraus“). In der Verbindung von Oskar Jellinek mit dem fanatischen Dialektiker Karl Kraus liegt ein Schein von Paradoxie. Aber wir wissen doch, wie unrecht es war, Karl Kraus als rein negativ gerichteten, esoterischen Geist aufzufassen. So hat Otokar Fischer in

¹ Vgl. R. Thiebergers Nachwort zu O. J.s Gedichten und kleinen Erzählungen, S. 337.

seinem eindringenden Nekrolog (Lidové noviny vom 13. Juni 1936) den tiefen Traditionalismus von Karl Kraus herausgestellt und das Wort von dem „aus göttlicher Stille aufgeschreckten Idylliker“ geprägt.² Karl Kraus, der übrigens aus einer ähnlichen provinziellen Umwelt stammte, steht in seiner positiven Ausrichtung O. J. keineswegs so fern und hat entschieden auf seine Ausbildung — vor allem in den Jahren vor dem Ausbruch des 1. Weltkrieges — eingewirkt. Später ist es J. gelungen, sich von dem Einfluß Karl Kraus' freizumachen, im Grunde aber hat er ihm die Treue gehalten bis zu seinem Tod (12. 6. 1936). Davon zeugt u. a. nicht nur das bereits erwähnte Festgedicht, mit dem er den Sechzigjährigen begrüßt und geehrt hat, sondern auch ein ausführlicher Bericht über Kraus' Bestattung am 15. 6. 1936, den J. tags darauf seinem Schwager Heinz Tschelnitz erstattete und dem ich folgenden Passus entnehme: „... Als man zu jener Allee gekommen war, wo die keinem öffentlichen Religionsbekenntnisse Zugehörigen begraben werden, wurde der hellgelbe Sarg vom Wagen gehoben, zur Grabstätte getragen und hinabgesenkt. — Nun trat an das offene Grab einer der treuesten Freunde des Verewigten und von ihm zu seinem literarischen Testamentsvollstrecker bestellt, der Schriftsteller Heinrich Fischer, Herausgeber der schönen lyrischen Sammlung ‚Die Vergessenen‘,³ und hielt dem Unvergeßbaren aus tiefster Ergriffenheit einen ergreifenden Nachruf, der schon durch seine sprachliche Würde und Reinheit den toten Meister ehrte. Beklagend, daß Halbschlächtigkeit und Dummheit fürderhin ungestraft auf die Straße sich werden wagen dürfen, schloß er mit dem Satze: Verwaist ist eine Menschheit, die nicht mehr zu erkennen vermag, was sie an ihm verloren hat. Dann sprach ein anderer Freund, der Architekt Professor Karl Jaray, dem Betrauten nicht ganz unähnlich in den Gesichtszügen und in der Stimme. Seine schlichte Rede klang in die Verse aus, mit denen in dem Gedichte ‚Der sterbende Mensch‘ von Karl Kraus Gott den Menschen empfängt:

*Im Dunkel gehend, wußtest du ums Licht.
Nun bist du da und siehst mir ins Gesicht.
Sahst hinter dich und suchtest meinen Garten.
Du bliebst am Ursprung. Ursprung ist das Ziel.
Du, unverloren an das Lebensspiel,
Nun mußst, mein Mensch, du länger nicht mehr warten.*

² Die nach Otokar Fischers Nachruf: Karel Kraus zemřel. Osířelá Fackel (Karl Kraus gestorben. Die verwaiste Fackel) zitierte Stelle lautet im Original: „Také zde: idylik, vyrušený ze svého zbožného klidu...“

³ Nach Heinrich Fischers Schlußbemerkung (S. 212—213) ist der Plan zu seinem Buch „Die Vergessenen. Hundert Gedichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts“ (P. Cassirer-Verlag Berlin, 1926) „unter dem Eindruck einer Vorlesung von Karl Kraus entstanden, welcher auf einem Teil der hier vereinigten Gedichte zuerst durch seinen Vortrag hingewiesen hat“. Der Titel des Buches „Die Vergessenen“ sei in seiner Beziehung zur Gegenwart dreifach legitimiert: „in dem naheliegenden Sinn eines Protestes der Unvergeßlichen gegen die offizielle Wertung der Literaturhistorie; dann aber — weil nicht zufällig Paul Gerhards Friedenslied am Anfang steht — als mahnendes Gedenken der Millionen Toten, an denen die Politik des Tages unbelehrt und unbekümmert vorübergeht; und schließlich, im Widerspiel des modernen Literatentyps, als beispielhaftes Zeugnis für die Reinheit und tiefe Verantwortlichkeit eines sittlichen Bewußtseins, das in jenen Tagen auch die *Dii minores* als Fundament ihrer ästhetischen Begabung erkannt und gehütet haben“. — Der in München wirkende Heinrich Fischer ist einer der vier Verwalter der Karl Kraus-Werke und ihr Hauptherausgeber.

Und sodann zog die gesamte Trauergemeinde am Grabe vorüber, und jeder nahm Abschied von seinem Karl Kraus durch ein Schäuflein Erde. So vollzog sich die Bestattung des großen Harmonikers der Disharmonie in vollendeter Harmonie.“

Betrachten wir nun die einzelnen Stücke des schmalen (rund 100 Gedichte enthaltenden) Gedichtwerkes von O. J. Zum ersten Stück seiner handschriftlichen Gedichtsammlung „Liedland“ (das der ursprünglichen Sammlung von Gedichten auch den Titel gab, der im April 1924 — anlässlich der vom Dichter vorgenommenen Zusammenstellung und Anordnung seiner bis dahin entstandenen Gedichte — durch den neuen Titel „Läuterung“ ersetzt wurde) bemerkt J.: „Mein erstes Gedicht (abgesehen von einigen früheren, Grillparzer nachempfundenen Versen) am 13. Oktober 1904, dem Vorabend meines Abganges nach Wien auf einem Gang über die Schwarzen Felder bei Brünn gedichtet.“ Dieses Gedicht ist Reflexionalyrik, wie die meisten der Jelinekschen Schöpfungen; es greift ein auch später des öfteren behandeltes Thema aus der Problematik des Dichterseins auf. Es wird hier der Gedanke vorgebracht, daß „im Ringen liegt des Schaffens ganze Süße“ — ein bezeichnendes Motto: denn das eigene unextensive Werk O. J.s wird nicht leicht, sondern in schwerem Ringen geboren. Im übrigen dürfte man kaum irren, wenn man auch dieses Gedicht für Grillparzer nachempfunden hält. Das besagte Gedicht, das der 18jährige Student vor seiner Abreise nach Wien verfaßt hat, spricht ähnliche Gedanken aus wie der „Abschied von Wien“ des 52jährigen Grillparzer, der sich gerade wieder zu einer seiner vielen Reisen anschickte, die für seinen Lebensplan so bedeutsam waren. Auch in diesem Gedicht wird über „Liedland“, d. i. Wien, die Stadt der Lieder, das Urteil gesprochen:

*Schön bist du, doch gefährlich auch,
Dem Schüler wie dem Meister,
Entnervend weht dein Sommerhauch,
du Capua der Geister.⁴*

Dem Jelinekschen Gedicht kann man als kennzeichnende Vorzüge prägnanten, scharf pointierten Ausdruck der Grundgedanken anrechnen („Die Trauben“, sagt er, „will ich, nicht den Wein“ — „Im Ringen liegt des Schaffens ganze Süße“); der Ausdruck dieses Jugendgedichtes ist überhaupt völlig ausgereift, aber sonst vermögen wir keine dichterischen Werte zu entdecken. Die Sprache ist im ganzen die des Feuilletons der „Neuen Freien Presse“, charakteristisch ist die Anwesenheit von so verschiedenwertigen Ausdrücken wie „apollgebenedeiter Anger“ und „Liebeslied!“.

Das an zweite Stelle der Sammlung „Läuterung“ gestellte Gedicht „Pro domo poetae“ aus dem Jahr 1924 ist dagegen kein Jugendgedicht mehr; es sucht das Wesen des Dichtertums thematisch zu bestimmen. Die Auffassung des Dichters, die hier vertreten wird, kann man als eine pathetisch-idealistische bezeichnen. Der Dichter umgreift nach dieser Auffassung das Ganze der Welt, er soll „im Geringsten entschleiern ein Sinnbild der Welt“, ist aber vor allem doch vor heroisch-prophetische Aufgaben gestellt. Es ist dies im ganzen eine seit der

⁴ Die 2. Strophe aus Grillparzers Gedicht „Abschied von Wien“ (1843) zitiert nach H. v. Hofmannsthals „Grillparzers politisches Vermächtnis“ S. 11, in: Oesterreichische Bibliothek Nr. 1 (Insel-Verlag Leipzig).

klassisch-romantischen Epoche konventionelle Auffassung des Dichters; immerhin wird hier innerhalb der universalistischen Bestimmung auf gewisse Seiten und besonders auf die aktivistische Haltung ein solcher Nachdruck gelegt, daß die Annahme naheliegt, das Gedicht sei an der Peripherie des Expressionismus entstanden. Auch ist hier das Pathos der Jellinekschen Sprache nahezu expressionistisch gesteigert. Beherrschendes Mittel hieratischer Stilisierung ist die das ganze Gedicht kunstvoll umspannende Anapher: „Dichten ist . . .“ Die Pathetik des Ausdrucks nutzt ausser Archaismen vor allem Wortzusammensetzungen in gesteigertem Maß. Der Zug zu Wortzusammensetzungen war der Sprache des Dichters O. J. seit jeher eigen und steigerte sich sichtlich unter dem Einfluß der Sprache des Feuilletons und der Epigonendichtung. Dieses Phänomen zeichnet übrigens auch den sogenannten Jugendstil⁵ aus.

Schon der ersten Zusammenstellung der Gedichte war der folgende, für die Art und geistige Heimat des Dichters bezeichnende, Vierzeiler unter dem Titel „Widmung an meine Mutter“ vorangestellt:

*Wohin auch immer mich das Leben lenkte,
Aus welchen Schmerzen je mein Vers gegoren:
Die einst in Schmerzen mir das Leben schenkte,
Hat alle meine Verse mitgeboren.*

Js Ansicht, daß Großes und Bedeutendes, also auch die Kunst, wenn nicht ausschließlich, so doch vorwiegend aus Schmerzen und Leiden geboren wird, entspricht nicht nur seiner Überzeugung, sondern kehrt in allen seinen Werken gleichsam leitmotivisch immer wieder. Der ganze Vierzeiler ist stark emotional und das . . . „mitgeboren“ geht tief.⁶

Einige von den Jugendgedichten der 1. Abteilung weisen in ihrer Manier zweifellos auf den einstigen „Jugendstil“ hin (sie sind auch z. T. in der Münchener Zeitschrift „Jugend“ erschienen!) und ihre Thematik ist vornehmlich erotisch-feministisch. Der „Troubadour“ ist ein Preislied auf alle Mädchen („Was ist doch ein Mädchen wundervoll!“), von denen ein jedes einen Heili-

⁵ „Jugendstil“ — Bezeichnung für den um 1895—1910 vor allem in der bildenden Kunst herrschenden Stil, der in Reaktion auf den Historismus des 19. Jh. entstand und für den die Betonung linearer und dekorativer Werte charakteristisch ist. Neuere Forschungen auf dem Gebiet der Literatur ergaben gewisse Parallelen bei Dehmel, George, Hofmannsthal, Rilke u. a. Zu den Zentren dieses Stils gehörte vor allem München, wo ab 1896 die Zeitschrift „Jugend“ erschien, an der sich namhafte deutsche und österreichische Dichter und Schriftsteller beteiligten (Altenberg, Brod, Dehmel, Ebner-Eschenbach, G. Hauptmann, Hesse, Hofmannsthal, Morgenstern, Schnitzler, Thoma, Wedekind, St. Zweig u. a.), ferner Wien, Berlin und Weimar. Seit etwa 1905 ging der Jugendstil in die Neuromantik und in den Expressionismus über. (Vgl. Meyers Handbuch über die Literatur, Bibliograph. Institut, Mannheim 1964, S. 62 u. 932).

⁶ Vgl. hierzu den folgenden Vierzeiler:

*„Poesie ist tiefes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen,
Das ein tiefes Leid durchglüht“*

von Justinus Kerner, der den Schmerz gleichfalls als die Quelle seiner Lieder bezeichnet. Zit. nach Just. Kerners Sämtl. poet. Werken in vier Bänden, hrsg. von Jos. Gaismaier im Max Hesse-Verlag Leipzig, Bd. I, S. 47.

gensehein trägt, der uns ins sehrende Herz hineinspricht, und auch das letzte, elendste naturgemäß seinen Träumen nachhängt. Die Rokoko-Manier eines Franz Blei ist dagegen in dem anmutigen Gedicht „Der kleine Page“ durchgehalten: das idealistische Pathos liegt allein in der Idee des Gedichtes, d. i. im Vorrang des Traumes vor der Wirklichkeit:

*Zum Pagen sprach die Fürstin Olivette:
„Komm heut' um Mitternacht zu mir ins Bett!“
Und rauscht vorüber, fürstlich und pompöse.
Der Kleine aber ward betrübt und böse,
Der hohe Auftrag tat ihm riesig leid,
Er hatte diese Nacht doch keine Zeit,
Die wollt' er ja zu einem Traum benützen
Von Olivettens weissen Fingerspitzen . . .*

Dem Stil nach herrscht in diesen Gedichten die aufgelockerte Liedform und eine impressionistische Sprache vor, wobei die Formen nicht immer rein sind: in dem Gedicht „An Kleists Prinzen von Homburg“ wird z. B. zur Heineschen Wendung „blonde Schmerzen“ gegriffen, und J.s Vorliebe für novatorische Wortkompositionen führt oft zu einem übersteigerten Pathos. Das schöne Gedicht „Frühlings Erwachen“,⁷ knüpft zwar an das Pagengedicht an, doch die Dekorativität des „Jugendstils“ ist darin bereits herabgemindert. Das nächste Gedicht „Wandlung“ steht aber schon im Zeichen des völligen Bruchs mit dem Jugendstil. Was folgt, ist typische Epigonendichtung, ohne jede bestimmte Zeitbindung.

Die Abteilung der Liebesgedichte umfaßt Schöpfungen unterschiedlichen Wertes, die nach der Entstehungszeit oft stark auseinanderliegen und auch seltsam im Stil schwanken. Das Gedicht „An die dienende Geliebte“ hält Liedhaftigkeit durch und erzieht Pathetik mit einer Schlichtheit der Sprache, wie wir ihr z. B. bei Franz Werfel begegnen; das ganze Gedicht erinnert an Franz Werfel⁸ in seiner vor- und nachexpressionistischen Epoche. Das folgende Gedicht an eine Wienerin — „Wie Du geworden bist“ — mengt dagegen rhetorisches Pathos mit Humor und wirkt epigonenhaft eklektisch.

Andere Gedichte (wie z. B.: „Liebe“, „Lied der Geliebten“), die aus der Zeit um den 1. Weltkrieg stammen, mühen sich um einen volkstümlichen Stil und Ton so wie damals die bessere Kriegsdichtung das Volklied selbst zu erreichen suchte. Dies war dem berühmten Zuckermanschen⁹ „Österreichischen Reiterlied“ gelungen:

*Drüben am Wiesenrand
Hocken zwei Dohlen
Fall' ich am Donaustrand?
Sterb ich in Polen?*

⁷ J.s Gedicht „Frühlings Erwachen“ entstand nach der 1. Aufführung der gleichnamigen Wedekindschen Kindertragödie am Wiener Deutschen Volkstheater und wurde am 22. 5. 1908 von K. Kraus in der „Fackel“ mit der Bemerkung abgedruckt, daß es als „Ruf des Dankes der in Finsternissen erkannten Jugendseele gehört zu werden verdient“. Vgl. auch R. Thiebergers Nachwort, S. 338.

⁸ Einerseits „Weltfreund“, andererseits „Schlaf der Dämmerung“.

⁹ Zit. nach Josef Mühlbergers, Die Dichtung der Sudetendeutschen in den letzten fünfzig Jahren, S. 89.

Wahrscheinlich eben der Einfluß des „Österreichischen Reiterliedes“ zeigt sich in dem Gedicht „Straßenbiegung“, das ganz auf volksliedhafte Parallelismen gestellt ist:

*Straßenbiegung im blühenden Mai,
Machtest das Herz mir von Sorgen so frei.
Stand doch die Liebste knapp hinter Dir,
Noch zehn Schritte — dann war ich bei ihr,
Glückumschlungen, juchei!
Straßenbiegung im Mai.*

*Straßenbiegung im knirschenden Schnee,
Mahnst mich an mein und der Menschheit Weh.
Hinter Dir lauert, vielleicht, der Feind
Und die Liebste zu Hause weint:
„Endet der Kummer je?“
Straßenbiegung im Schnee.*

Ein anderer Einfluß kommt offenbar von „Minnesangs Frühling“ her. So ahmt J.s Gedicht „Lied der Geliebten“ die Frauengedichte dieser frühen Liebesdichtung nach und zwar auch in der metrischen Form: im Wechsel von langer und kurzer Verszeile:

*Schau Mutter, wie ich blüh!
Der das getan,
Der liebe Mann,
Sein muß ich denken spät und früh.*

Ein weiteres Gedicht dieser Gruppe, betitelt „Seligkeit“, klingt leise an Heines „Buch der Lieder“ an:

*Gottes schönste Menschengabe
Halte ich in meinem Arm
Und mein nächst Gefühl ist Labe
Und mein fernst Gefühl ist Harm.*

*Deine Lippen, tief errötet,
Lächeln Engeln zum Vergleich —
Wenn mich Gott, der Herr, jetzt tötet,
Nimmt er mir das Himmelreich.*

Das Gedicht „An eine jung Gebliebene“ gehört dem seltenen Typus des Liebesgedichts auf der Ebene des Alters an. Die darin als *Lais* apostrophierte Geliebte ist ohne Zweifel J.s Lebensgefährtin. Das zeigt nicht nur der Inhalt des Gedichts selbst, sondern auch die gewiß nicht unbedeutende Tatsache, daß auch weitere Gedichte dieser Abteilung auf die Gattin des Dichters gemünzt sind; es handelt sich vor allem um zwei Gedichte aus der Zeit vor der Emigration des Dichters: „Zu Hause“ und „Die Gesegnete“ (dieses Gedicht entstammt dem Jahr 1918, in dem J.s Frau eines Knaben genas, der bald nach der Geburt gestorben ist) sowie um zwei Gedichte aus der Exilzeit: „An meinen Garten“ (1946) und „An Hedwig“ (1949).¹⁰

¹⁰ Der an Heine anklingende Vers: „Ein Laut verklingt, es hat ein Wort sein Ende“, der sich in der mittleren Strophe des Gedichts „An Hedwig“ findet, eines Gedichts, das zu den letzten des unfreiwilligen Exils zählt, klingt wie eine Vorahnung des eigenen nahen Todes O. J.s.

Die nächste Abteilung (der im Sammelband: O. J.s Gedichte und kleine Erzählungen wiederum einige Exilgedichte beigelegt wurden) enthält außer Naturlyrik (z. B. „Im Park“, „Erster September“) und Bekenntnisgedichten („Der Dichter II.“, „Selbstbildnis“, „Bekenntnis“, „Heiliges Irrlicht“ u. a.) auch Gedichte des Gemeinschaftsgefühls. Die letzteren sind vorwiegend Reflexionen über das dürftige Leben der kleinen Leute, allerdings ist die Perspektive, aus der sie J. sieht, nicht die der Gemeinschaft, sondern der Kontemplation. Denn es wird von der Not der kleinen Leute in einer Sprache geredet, die keineswegs die ihre ist (auch nicht in stilisierter Form), sondern vielmehr die in Wortwahl und Satzbau äußerst künstliche „prunkvolle“ Sprache der Epigonen-dichtung (wie bezeichnend hierfür ist die klassizistische Formel „der Freude Genien“ in dem Gedicht „Verklärung der Not“!). Diese Gedichte O. J.s erinnern in ihrem Vorwurf des öfteren an Werfel (Erlebnis der Schönheit und des Göttlichen im Alltag, aber nicht auch in ihrer künstlerischen Gestalt, die weit näher zu Wildgans oder schließlich zu Ferdinand von Saar steht. Ein Grundmotiv dieser Lyrik ist die Antinomie von Schönheit und Leben der kleinbürgerlich-proletarischen Massen (es wird eher Kleinbürgertum als Proletariat ins Auge gefaßt). Es wird klargemacht, daß des Dichters Gesetz die Schönheit sei, wobei seine Aufgabe vornehmlich darin besteht, für die Armen und Bedrückten einzutreten. Wo ist hier ein Ausweg aus diesem sichtlichen Widerstreit? Der Dichter O. J. spricht immerhin häufiger von der Not der Armen als vom Zauber der Schönheit; aber er geht darauf aus, im Jammer des dürftigen Lebens Lichter der Schönheit zu entdecken. Es wird sogar eine Art Romantisierung der Armut versucht, so in den Gedichten: „Der Obdachlose“, „Dank der Dürftigen an den Mond“, „Verklärung der Not“.

Unter den epigonenhaften Gedichten dieser Abteilung fällt ein schönes Gedicht „Brunnenlied des Mädchens“ auf, ein reines Lied jenseits von Reflexion und Rhetorik:

*Aus Deiner Tiefe, Brunnen,
Quillt es empor so rein,
Rühr' ich an Deinem Arme
Im Abenddämmerchein.*

*Was macht dich quellen, strömen
Und rauschen auch zuletzt?
So fragt' ich oft Dich sinnend,
Doch nimmer frag' ich jetzt.*

*Denn hab' ich mit dem Eimer
Mich heimwärts kaum gewandt,
Ergreift, Du siehst's, der Liebste
Gar zärtlich meine Hand.*

*Da quillt und strömt und rauscht es
Jäh auf im Blute mein
Und ich muß Trunk und Brunnen
Und muß ihm alles sein.*

Zeitlich schließt sich dem „Brunnenlied des Mädchens“ das gleichfalls in Vierzeilern (einer Strophenform, die J. stark bevorzugt) verfaßte Gedicht „Wienerinnen“ an, das nach Richard Thieberger (Nachwort, S. 338) den größten Publikumserfolg gefunden hat und in dem das individuelle Schicksal einer



Haus Nr. 18 auf dem Platz des 28. Oktober, vormals Winterhollerplatz, in Brünn, wo O. J.s Mutter Leontine Jellinek nach dem Tode ihres Gatten wohnte und wo ihr Sohn Oskar öfters zu Gast weilte



Haus Nr. 12 in der Lammgasse in Wien VIII., wo das Ehepaar Oskar und Hedwig Jelinek bis zur Emigration, d. h. bis Frühjahr 1939 ihren Wohnsitz hatte

kleinen Wienerin dargestellt wird, die von Krankheit und Elend ihres Frauenreizes beraubt, einem Mädchen das Leben schenkt.

Beachtenswert sind ferner einige Gedichte über das Dichtertum, ein Thema, das in der Epigonendichtung überhaupt einen bedeutenden Raum einnimmt. Die zeitlich weit auseinanderliegenden Gedichte „Der Dichter“ (1909) und „Selbstbildnis“ (1937) bieten stark abweichende Autostilisierungen des Dichters, dieses überaus pathetisch, jenes weit nüchterner und humoristisch gelockert, gekennzeichnet durch das Wort „Verseschleifen“ (Ich lasse mich beim Verseschleifen / Gerne vom nahen Leben ergreifen . . .). Die jambischen Zweizeiler des „Selbstbildnisses“ erinnern nicht allein im Versmaß:

*Ich bin kein Mensch, der sich bewegt,
Ich bin ein Baum, der Früchte trägt . . .¹¹*

sondern auch in der Betonung der exzeptionellen Stellung und Sendung des Dichters in seiner Zeit an das Selbstbildnis Ulrich Huttens, wie es C. F. Meyer in seiner berühmten Versdichtung „Huttens letzte Tage“ gezeichnet hat:

*„ . . . Ich bin kein ausgeklügeltes Buch,
Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.“*

An die erwähnten Gedichte reiht sich das bemerkenswerte Gedicht „Bekennnis“, in dem J. Rechenschaft gibt über sein dichterisches Schaffen:

*Was macht meine Seele dichterstark?
Zwei Bettelkinder im Rathauspark,
Ein Arbeitsloser in Simmering,
Eine Mutter ohne Ehering.*

*Ich liebe die Großen des Lebens nicht,
Ihr Schicksal formt sich mir nicht zum Gedicht,
Doch einer Näherin Untergang
Kann werden mir zum Heldengesang.*

*Was namenlos hin durch das Dasein wallt,
Dem gebe ich Namen und geb' ihm Gestalt:
Der Verkürzten und der Verstrickten Schrei
Durchhallt meiner Dichtung Armenkanzlei.*

*Wen schon die Geschichte hob aus der Nacht,
Der bedarf nicht des Künstlers verkündender Macht —
Ich präge, wen Gott zu prägen vergaß,
Ich bin der Historiker Valnochas.*

*Mich selbst hat der Ruhm nur leise gestreift,
Ich wandle im Schatten, der mich ergreift.*

¹¹ Der zit. jamb. Zweizeiler gemahnt mich an die Verse des „Advent“ betitelten Gedichts des tschechischen Dichters Fráňa Šrámek:

*„Já nejsem žena, já jsem strom.
Někdo mi jaro dal, odešel . . .“
(Ich bin kein Weib, ich bin ein Baum.
Jemand gab mir den Frühling und ging . . .)*

*Mit meinen Geschöpfen in Reih und in Glied
Sing' ich ihr klagendes Lebenslied.*

*Ich tret' einst mit ihnen vor's Jüngste Gericht,
Und das Urteil, das ihnen der Richter spricht,
Wird auch für meiner Werke Verein
Die Vernichtung oder der Lorbeer sein. (1937)*

Es geht, wie man sieht, Jellinek um die Tragödien der namenlosen „Erniedrigten und Beleidigten“, mit denen sein ganzes Werk aufs engste verwoben ist, um Tragödien des Kleinbürgers, wie in Werfels klassischer Novelle „Der Tod des Kleinbürgers“.¹²

Das kurz vor dem Abgang des Dichters in die Emigration entstandene Gedicht „Verstumme Nachtigall“ (21. 2. 1939) wendet sich neuerdings der Problematik des Dichtertums zu, diesmal in einer für den Dichter äußerst schwierigen Lage, da er sich auch in seiner Vaterstadt nicht mehr sicher fühlt vor der faschistischen Gefahr. „Nur Raben fliegen mir um's leere Haupt — das doch erfüllt ist, weil an Gott es glaubt“ — so klagt der betrubte Dichter sein Lied, alle Hoffnung auf Gott setzend. Letztlich wird ihm Gnade zuteil: „Im Töne-All welch süß umflorter Schall? // Du kehrtest rück (!), verstumme Nachtigall.“ — Das Gedicht gehört im ganzen zu den minder gelungenen, es ist zu zerzogen und die Bilder zu gesucht; die Nachtigall selbst nimmt darin zu viel Vogelgestalten an und verliert dadurch an Wirksamkeit.

Ein weiteres Gedicht dieser Gruppe, „Das Lied“ gibt einer Messias Hoffnung Ausdruck: was der Messias bringen soll, ist dreierlei — Liebe, Glück und Frieden, die den ewigen Menschentraum zur Wirklichkeit machen können und die zugleich das Grundanliegen des Dichters O. J. darstellen.

Auch dieser Abteilung sind einige im Exil entstandene Gedichte J.s beigegeben worden. In dem unvollendeten Gedicht „Heiliges Irrlicht“ aus dem Jahre 1941 trauert der Dichter seiner verlorenen Heimat nach („Ich spüre Deiner ewigen Gestalt, // Oh Heimat, in der Fremde zitternd nach...“), er sieht die neue Umwelt und vor allem die Natur der Neuen Welt durch das Prisma seiner Heimat, die in ihm wenigstens für Augenblicke in einer Wiese, einem Pfad, einem Baum, oder einem Haus von neuem auflebt. Aus derselben Zeit stammt auch das umfangreiche, im ganzen 35 Vierzeiler-Strophen umfassende Gedicht „Entrückte Zeit“, in dem J. den Versuch unternimmt, die entschwundene vergangene Zeit ihrem Wesen nach zu erfassen und ins Poetische zu potenzieren, wobei die unverkennbar stark idealisierte Vergangenheit eher dem Wunschbild des Dichters entspricht als der Wirklichkeit. Bezeichnend hierfür sind u. a. die folgenden Strophen:

*Es rauschte auf des Glaubens strenge Fuge
Zu Priestern, Lehrern, Eltern, Kaiser, Recht,
Als treues Triebwerk hinterm Herrenfluge
Schritt furchend ohne Knechtsgefühl der Knecht.*

¹² Vgl. hierzu Bohumil Černíka Nachwort zur tschechischen Uebersetzung der Werfelschen Novelle „Smrt maloměstáka“ (Der Tod des Kleinbürgers), Čs. spisovatel, Praha 1959, und Eduard Goldstückers Abhandlung „Rainer Maria Rilke und Franz Werfel“, in: Acta Universitatis Carolinae 1960 — Philologica No 3, Pag. 37—71 — Germanistica Pragensia I.

*War Liebe nicht des Einzelnen Belieben,
Liebe war Grundgesetz der Staatschaft,
Der Völker Führung war sie vorgeschrieben,
Des Friedens Wesensmacht war Liebeskraft.*

*Wohl fehlten nicht der Tyrannei Methoden
Und nicht ihr Lieblingskind, die Sklaverei
Im Heuchelkleide neuer Dienstesmoden.
Und nicht der Feindschaft kaum verstellter Schrei.*

*Allein verurteilt wirkten diese Mächte
Als Fleck geächtet im kristallinen Raum,
Gebrandmarkt als Gespenster, als das ‚Schlechte‘,
Durchirrten sie der Menschheit Liebestraum.*

*Feindsein war Schande. Von den lichten Wogen
Gebannt, hielt es sich mühsam bloß in Wehr,
Ein düstrer Felsenblock, vom Blau umzogen.
Haß war die Insel. Liebe war das Meer.*

*So sah die Welt der selig Parkumhegte,
Der tief Versenkte in des Glückes Schoß,
Gewährend nicht, daß sich der Knecht schon regte,
Zum Knechtsbewußtsein wachsend herrengroß.*

*Und daß, erflammt an eines Weltkriegs Brande,
Zu einem neuen Weltkrieg schwelend hin,
In wildem Lodern rasend durch die Lande
Er wird zerbrennen jenes Lebens Sinn.*

O. J. trauert zwar der vergangenen Welt nach, „die entrückt in ihrem Ehrengrabe liegt“, er zeigt auch Verständnis für die Notwendigkeit einer Veränderung und weiß auch, daß die Erde kein zahmes Paradies war, nur ist seine eigene Stellungnahme zu dieser veränderten Welt aus seiner idealistischen Sicht her nicht eindeutig klar umrissen.

Das aus 25 fünfzeiligen Reimstrophen bestehende Gedicht „Dichterswitwen“ (1943) weist nicht nur auf die schwere, aber ehrenvolle Aufgabe der Witwen hin, das Werk und den Nachlaß ihrer kunstbeflissenen Lebensgefährten zu betreuen, sondern zeugt auch davon, wie stark der Dichter O. J. von seiner Sendung eingenommen ist:

*Kanntet nur den Meister und Bezwinger,
Der mit jedem Werk sich höher stuft,
Doch des Scheiterns Früchte, nicht geringer,
Seines Schaffens bittere Schmerzensbringer,
Lasset sie uns heben aus der Gruft —*

*Doch sie finden auch der lebensvollen
Werke Wurzel, Werden, Wipfelreich
Sich erhebend aus der Seele Schollen,
Und des Genius Zeugesäfte rollen
Durch die Manuskripte zaubergleich.*

Der Dichter gesteht, daß er „unter ungeheueren Lasten“ seiner Kunst die bitter-süßen Früchte des Ruhmes abgerungen hat, in Jahren „schwer von Opfer und Verzicht“:

*Oh, sie weiß, wie — nicht am Werke schmiedend,
An das Werk Geschmiedeter — er saß,
Einzubündigen, was in ihm siedend,
Und so ihrer, die ihm nie ermüdend
Zarte Sorgfalt zutrug, oft vergaß —*

und er gibt auch reuig zu:

*Daß ich, nach der Hostie der Gedichte
Hungernd, Brot zu schaffen unterließ.
Und Dich tief verschattet, Rosenlichte —*

Das ganze Gedicht ist um der wichtigsten Selbstaussagen willen zur Reihe der Bekenntnisgedichte O. Jellineks zu rechnen.

Zu den gelungenen Exilgedichten gehört das Gedicht „Es rufen Könige“ — eine apokalyptische Traumvision — das auch prosodisch bemerkenswert ist, da seine 18 Verse durch bloß 3 Reime gemeistert werden:

*Es rufen Könige durch meine Nacht,
Ich sehe ihre zagen Kronen blinken
Und wie sie mir mit schießen Szeptern winken.
Um ihre Schultern purpurt noch die Macht,
Doch ihre Throne wanken auf den Stufen,
Und während es im Draußen gräßlich lacht,
Reiten auf roter Rosse Höllenhufen
Gehenkte Riesen rasend in die Schlacht
Wider der Kronen Wächter. Umgebracht
Liegen die nun, und Bier aus schwarzen Kufen,
Daran sie sich ergötzen bei der Wacht,
Vermischt sich mit dem Blut, und aus Vesuven
Sind jähe Flammenfurien entfacht —
Und die Gehenkten, sie haben zu den Henkern sich gemacht
Der Könige.*

*Da dröhnt ein wildes Rufen:
„Dort steht noch Einer in der Königstracht!“
Und eine Faust, gereckt aus einem Schacht,
Würgt meine Kehle — da bin ich erwacht. (1946)*

Schließlich enthält auch der letzte, vierte Teil der Gedichtsammlung O. J.s — außer einigen kürzeren Gedichten (vorwiegend sind es Vierzeiler aus der Zeit vor dem Exil), Dedikationen und Gelegenheitsgedichten (z. B. „An die Mutter meiner Frau“. Zum 85. Geburtstag, „Meiner Mutter zum 74. Geburtstag“ u. a.) — fünf bis sechs Gedichte aus der Exilzeit. Unter den letztgenannten Gedichten gedieh das in Hexametern verfaßte Gedicht „Nicht allein Worte, behende geschrieben, verbinden die Fernen!“ zu einer sinnvollen Einheit von Inhalt und Form. — Das „Liebe Freunde!“ betitelte Gedicht aus dem Jahre 1945 ist auf Grund der mit dem 2. Weltkrieg und vor allem mit den scheußlichen Greuel-taten der Faschisten in Zusammenhang stehenden Ereignisse von schwerem Pessimismus gezeichnet:

.....

*Durch die Zukunft selbst noch flammendes Tor
Seh' ich drängen sich Flamme an Flamme:
Wie stets wird der Friedensschluß gehen hervor,
Als frischen Mordens Amme.*

*Schon brütet der Mörder-Ingenieur
über neuen Geschossen, geheimen,
Mit Sorgfalt gelenkt auf der Wehrlosen Heer —
Ueber Gasen und giftigen Keimen.*

*Tief innen, tief innen im Menschen liegt
Der Grundtrieb zu hassen, zu töten,
Der Schöpfung Urnacht bleibt unbesiegt
Von den scheinbaren Morgenröten.*

*Ein furchtbar Erkennen empor sich gebiert
Aus der Zeiten blutiger Dichte:
Was als Geschichte einhertritt maskiert,
Es ist Naturgeschichte.*

.....

Der Dichter glaubt nach den bisherigen bitteren Erfahrungen der Menschheitsgeschichte offenbar nicht an die Möglichkeit einer definitiven Beseitigung der Kriege, noch an eine Morgenröte der Menschheit, da er der Idee verhaftet ist, derzufolge „der Grundtrieb zu hassen, zu töten, tief innen im Menschen liegt“. Diese grundpessimistische, undialektische Anschauung ist nicht nur auf J.s unerfreuliche Exilexistenz zurückzuführen, sondern hängt auch mit seinem idealistischen Weltbild zusammen, wonach die biologische Existenz des Menschen, gleich seiner gesellschaftlichen Entwicklung, denselben unwandelbaren, immergültigen Gesetzen unterworfen ist wie die Natur. Dem gottgläubigen Dichter ist alle Veränderung, aller Fortschritt ein Gnadenakt des obersten Weltlenkers, nicht aber ein Willensakt des tatkräftigen, selbstbewußten Menschen. Schon im Gedicht „Erwachen“ aus dem Jahre 1929 finden sich die bezeichnenden Verse:

*Bist Du nicht stets im Anbeginne
zugleich am Ende dieser Welt?
Was Tageslauf dazwischen stellt,
Ist eine Täuschung nur der Sinne. (!)*

In die ursprüngliche handschriftliche Gedichtsammlung „Läuterung“ wurde von Jellinek auch die umfangliche Romanze in 47 Strophen „Die Kronretterin“ aufgenommen (im Sammelband: O. J.s Gedichte und kleine Erzählungen ist sie jedoch nicht enthalten!), und zwar mit Recht, denn sie ist ohne Zweifel außerordentlich gut geraten! Selbst ein Uhländ hätte es kaum besser machen können. Diese Romanze (Ballade) bezeugt die Kunst und Eigenart des Epikers Jellinek durch die Kraft der epischen Spannung sowie durch die Wucht und Konzinnität der Lösung. Sie erinnert uns wie in der Versform (Langzeile) so auch in der weltanschaulichen Perspektive (Grausamkeit der Geschichte, die sich an menschliches Schicksal nicht kehrt) an keinen Geringeren als Conrad Ferdinand Meyer. Das Thema, das ihr zugrunde liegt, ist ein reines Bildungsthema:

Comtesse Francille, der letzte Sproß des Hauses Champierre, wendet sich in ihrem Liebeskummer — Prinz Valois, Herzog von Burgund, den sie liebt, hatte sich einer anderen verlobt — an den Vertrauensmann ihres Vaters, den „alten Vater Rabeaux“, mit der Bitte um Beistand und Rat. Dieser weiß ein Mittel, das der unglücklichen Comtesse Rettung bringen könnte: die Krone der Grafen von Burgund. Er verrät ihr auch das Geheimnis, an welcher Stelle die Ahnen des Burgunder Grafengeschlechtes diese Krone versenkt haben. Francille taucht hier wiederholt in den siebenten Weiher, den Aalsee von Leux, unter, um

den heilbringenden Kronreif zu finden und zu heben. Todmüde sprengt sie jedesmal nach vergeblicher Suche auf ihrem Pferde dem Schloß von Besançon zu, wo sie tagsüber ihren Dienst als Hofdame zu versehen hat. Da trifft sie die Kunde von der bevorstehenden Hochzeit des Prinzen Valois mit Margarete von Flandern, ihrer erfolgreichen Rivalin. Durch diese unheilvolle Kunde wird die Verzweifelte zu neuen Versuchen angespornt, die Krone zu heben; ungeachtet des tobenden Sturmes taucht Francille in den siebenten Weiher. Ein Sturmstoß stäubt sie jedoch empor und schnell die Waghalsige ans Ufer. Hier findet sie Rabeaux, der die Reglose in seine Hütte schafft, um sie durch einen Heiltrunk wieder gesund zu machen. Francille kommt in der Tat für Augenblicke zur Besinnung und schwärmt fiebernd von ihrem Prinzen, den sie mit der Burgunder-Krone geschmückt zu sehen wähnt. Beim Ertönen der Jubelfanfare zu Ehren des neuen Prinzenpaares erhebt sich Francille noch ein letztes Mal, dann sinkt sie zurück und stirbt. Am nächsten Tage wird Vater Rabeaux im siebenten Weiher tot aufgefunden:

*„Erst nächtens bringt man die Tote ins Schloß, das in trunkenem Lichterglanz loh!
Im siebenten Weiher am nächsten Tag den Alten finden sie tot.
Die Krone des Boso verschollen blieb in der Zeiten verschlossenem Schoß,
Doch Burgund, mit Flandern, mit Holland vereint, ward als Herzogtum weltweit und groß.“*

„Eine Sonderstellung“, schreibt Richard Thieberger in seinem Nachwort zu J.s Gedichten und kleinen Erzählungen, „nimmt die Raacher Silberfeier ein, die ein Beweis dafür ist, wie sogenannte Gelegenheitsdichtungen ins Allgemeingültige überzugreifen vermögen. Was der getreuen Lebensgefährtin zur silbernen Hochzeit als bescheidener Trost für Emigrationsbitternis zgedacht war, ist zu einer Bekenntnisdichtung von wehmütiger Beschwingtheit geworden. Mit ihr schließt sich der Kreis der Austriaca, die den Lebensweg des Menschen, des Dichters und des Denkers Oskar Jellinek von der mährischen Heimat über das Wiener jahrzehntelange Heim und die sommerlichen Landschaftswunder der österreichischen Berge und Seen stets begleitet haben, und die in ihm nie stärker nach Ausdruck rangen, als in dem Jahrzehnt grausamster Trennung von der Heimat.“ (S. 340—41.) Jellinek selbst hat diese seine österreichische Landschaftsdichtung, die 1942 im New Yorker Exil entstand, mit einem Vorwort versehen, das mit dem Jahr 1947 in Los Angeles datiert ist.¹³ Diese eigenartige Versdichtung besteht aus einem Vorspiel und elf Szenen, in denen außer dem jubelnden Hochzeitspaar ein Mann in nachtschwarzer Uniform (ein Hitlerfaschist) und die gesamte Raacher Landschaft mit personifizierten Blumen, Wegen, Bäumen, Hof, Friedhof, Pfarrgarten, Licht, Odem usw. auftreten. — Gleich im Vorspiel begegnen wir der schönen Gegend von Raach im Semmeringgebiet, von wo aus sich nach der einen Seite ein herrlicher Blick ins Gloggnitzer Tal und auf die Raxalpe und den Schneeberg, nach der anderen ins Ottertal bietet, und die sich nun in ihrem blumenreichen Sommerkleid zum festlichen Empfang des ihr seit vielen Jahren in Liebe zugetanen Ehepaars Oskar und Hedwig Jellinek rüstet. Der bunte Blumenchor hebt den Festgesang an:

*Heut' vor fünfundzwanzig Jahren
Trat in Wien vor den Altar,
Ihrer Ehe Bund zu schließen,
Unser bestes Freundespaar.*

*Und den ersten Tag des Bundes
Haben sie bei uns verlebt —
Wie so manche Stunde später
Froh und fromm sie hier umschwebt.*

¹³ Vgl. O. J.s Gedichte und kleine Erzählungen, S. 271.

*Darum werden sie erscheinen
Bald auch heute Hand in Hand,
Und die Silberhochzeit feiern
Im geliebten Raacher Land.*

Die ganze anthropomorphisierte Natur dieses einzigartigen österreichischen Landstrichs wird zu einem Sinnbild, das uns so manchen Wesenszug der Ge-
feierten erhellt:

*Du, Frau, hast späte und frühe,
Dem Gatten geweiht Deine Müh,
Dem in der langsamen Glühe
Der Werke Lichtfrucht gedieh.*

*Deiner Schönheit begnadender Schimmer
Überglänzte ihm Ernte und Saat,
Es erhellt Dein harmonisches Immer
Des Künstlers einsamen Pfad.*

*Ob seine Seele durch Brände
Oder durch Dunkel geht —
Deine erhobenen Hände
Beten sein Gebet.*

*Es durchdringt das Auge des Gatten
Deines Wesens hauchreine Art —
Sein Verstehen nur kann Dir erstatten,
Was er Dir schuldig ward.*

*

*Er sucht, was niemals gehen kann verloren:
Gestalten, lebend und voll Sinnbildkraft,
Schwer löst sich los, was in ihm geistgeboren,
Weit ist die Bahn vom Keim zur Meisterschaft.*

*

*Wie oft verwandelte in Schaffensfreude
die Schaffensqual ihm unser Raacher Land,
Manches Gestaltgedankens Luftgebäude
Fand hier erst Bodengrund und festen Stand.*

*

*Es folgte der Mann seinem inneren Hang,
Durch's Traumreich ein ewiger Fahrer,
Ihm ist nicht um Geld — und um Ruhmes-Klang,
Nur um das Wachstum der Werke bang,
Ein Österreicher ein wahrer.*

Die Vorbereitungen zu einem würdigen Empfang der Wiener Gäste sind längst beendet und nichts scheint dem ersehnten Willkomm mehr im Weg zu stehen und die feierliche, idyllische Stimmung der Natur zu stören, denn auch der „Streit“ zwischen den fünf Wegen nach Raach um die Betreuung der Festgäste ist geschlichtet. Die Zeit ist beträchtlich vorgeschritten, aber die Gäste sind nicht erschienen. Das ganze Raacher Land ist drob in großer Bestürzung. Da taucht (in der 9. Szene) ein Mann in nachtschwarzer Uniform auf, reckt den rechten Arm, „von dem ein Hakenkreuz flammt“, schräg in den Äther,

brüllt „Heil Hitler“, reißt eine uralte Linde aus dem Boden und schwingt sie keulenartig über dem zu Tode erschrockenen Raacher Land, das er wie folgt anfährt:

*Gesindel! Was — ein Land in deutschen Staaten
Schmückt sich zum Jubelfest für Asiaten?
Elende Hochverräter und Aufführer,
Dankt Eurem Gott — ich meine: unsrem Führer,
Daß ihr nicht Menschen seid, mit Euren Späßen,
Weil wir Euch sonst sofort erschössen!
Doch da Ihr Affenzeug nur, Blumen, Kräuter
Und Bäume, Wege, Wiesen und so weiter,
Ein Haufen ohne Rasse, ohne Klasse,
Befehl' ich Euch, ihr niederträcht'ge Masse,
Sofort Euch in den Alltag zu begeben:
Für u n s — versteht Ihr? — habet Ihr zu leben!
Daß Ihr Euch's merkt, verdummte Blütenbände:
W i r sind die Blüte jetzt in diesem Lande,
Das wir von seinen Geisteshorden
Erfolgsbestrebt waren, reinzumorden.
Und was der Hirtenbube liest,
Der Hitlerjugend Kampfschrift ist.
Ihr aber, unpolitische Natur,
Ihr merket nicht — na wartet nur!
Zwar seid Ihr letzter Winkelmist,
Doch daß Ihr es — für's Erste — wißt,
Die „Freunde“, die Ihr hier erwartet,
Die haben anderswo gestartet,
Denn mit dem Volksvergifterheer
sind sie getrieben über's Meer,
Damit sie dort in einer Ecken
Auf's Allerbaldigste verrecken.
Ersparet Euch so Quatsch wie Lieder
— Ihr seht sie niemals wieder!
Heil Hitler!*

Das ganze Raacher Land schreit auf in Schmerz über das Geschehene und entgegnet dem Nachtschwarzen:

*Zurück, ja sofort die Beiden zurück!
Ihre silberne Hochzeit ist heute.
Sie haben ein Recht, zu feiern ihr Glück
In des Vaterlands ihnen teuerstem Stück,
Gib, Verbrecher heraus Deine Beute!*

*

*D i e habt Ihr vertrieben, Ihr elende Brut!
Doch im Himmel werdet Ihr büßen
Den Raub an Österreichs Menschengut,
Daran Ihr Eurer Bestienwut
Die Zügel ließt schießen.*

Das Land will unter diesen grausamen Verhältnissen nicht in der Knechtschaft vegetieren, denn:

*Wer einem Kinde den Vater erschlägt,
— Wie soll man die Freveltat rächen?
Wer einem Kinde die Mutter erschlägt,
Begeht ein noch größer Verbrechen.*

*Doch wer einem Menschen die Heimat erschlägt,
Der hat ihm alles erschlagen,
Die Eltern, die Kindheit, das Lebensrecht,
Den Urschoß für jeden vom Menschengeschlecht —
Das kann kein Atmender tragen!*

Und es entschließt sich, sich lieber selbst auszutilgen:

*Nein, nein, Ihr ringsum — wir tilgen uns aus —
Verwelket, Ihr Gräser und Blumen!
Verdorret Ihr Bäume! Und Haus für Haus,
Versinket in's Nichts, denn das All ist ein Graus,
Verschwindet Ihr Ackerkrumen —
Bis nichts als kahles Felsenetüm
Von unserem Lande verblieben:
Auslöschend uns also zum Jubelfest,
Sei unauslöschlich unser Protest
Für die Geschichte geschrieben:
„Das haben die Tiere der Hitler-Nacht
Aus Raachlands seidenem Körper gemacht,
Daß es sich selber vertrieben!“*

Diesem sonderbaren Naturwandel begegnet der Nachtschwarze mit Hohn und Genugtuung:

*Na, das ist endlich 'ne Idee,
Bei der ich was Vernünftiges seh',
Wir spucken auf die Blumenrasen!
Wir brauchen kahle Truppenstraßen
Für unsere weltberühmten Tanks
Statt Eures Gras- und Blütenstanks.
Daß Ihr Euch selber wegrasiert,
Dafür Euch Hitlers Dank gebührt.*

Während nun das ganze Raacher Land zu versinken beginnt, die Blumen dahinwelken und die Bäume verdorren, verlassen auch Odem und Licht das Land und überall breitet sich Kahlheit aus. Von der Wiese sind die Schmetterlinge verschwunden und nur ein einsamer Trauermantel umkreist sie in der Finsternis. Da ertönt plötzlich die Stimme des Freundespaares aus der Fremde:

*Oh, haltet ein — Ihr würdet u n s verderben!
Ihr, unser Halt und Trost, Ihr dürft nicht sterben!
Wir sitzen hier im innersten New York
Und leben von der Heimat Licht auf Borg,
Die Sehnsucht dient uns treulich als Kurier,
Erinnerung ist unser Hauptkassier.
Mit Augen, die kein Arzt vermag zu heilen
Von ihrer Weitsicht, wir bei Euch verweilen,
Mit Ohren, abgewandt dem neuen Ton,
Weil draus der alte niemals war entflohn,
Mit Händen, die dem Körper nicht gehören
Und die nicht müde werden, zu beschwören
Hier in der Fremde Euer magisch Bild,
Des' jeder Zug in unsrer Seele quillt,
Und, eh' sich Schlaf senkt auf die Lider schwer,
Zu greifen es dort über'm bittern Meer
Und es — weil unvergeßlich — unvergessen —
An's heimat-nie-entwöhnte Herz zu pressen,*

*Mit unsrem ganzen losgesprengten Sein
In der Verbannung Fratze schreiend: N e i n !
Mit schicksalstrotzend — traumentornem Geist,
Der den Befehl der Wirklichkeit zerreißt,
Und jene Macht besiegt, die nur den Stahl
Zerbrechen kann, doch nie den Mondenstrahl,
Sind wir bei Euch, ein selig wandelnd Paar —
Wie es vor fünfundzwanzig Jahren war.*

Auf diese Aufforderung hin beginnt die halbversunkene Landschaft wieder aufzusteigen, die Wiesen breiten sich aus, die Wege strecken ihre strahlenden Glieder und die Blumen erblühen wieder. Odem und Licht kehren in die Landschaft zurück, auf der Blumensangwiese tanzen wieder die Schmetterlinge, der Trauermantel aber ist verschwunden. — Das in New York weilende Paar freut sich darüber, daß die geliebte österreichische Landschaft von der Gefahr der Selbstvernichtung gerettet wurde,¹⁴ und ruft dankbar aus der Fremde:

*Wenn es nicht auch die ganze Menschheit hat —
Vergeblich öffnet sich uns dann ein Pfad.
Der Friede e i n e r Brust ist bald gestört,
Wenn er nicht a l l e n Menschen zugehört!*

Es ist in seiner Hoffnung auf ein Wiedersehen mit der verloren geglaubten Heimat bestärkt, aber doch noch nicht ganz frei von bangenden Fragen.
Die Frau:

*Doch möcht' ich, wenn einst die Schande
Gelöscht ist in Österreich,
Bringen aus diesem Lande
Viel Großes und Kühnes zu Euch.*

*I h r haltet uns prüchtig die Treue,
Doch sinnet darüber nach:
Faßt auch die M e n s c h e n die Reue
Über die uns geschehene Schmach?*

*Ihr Buchen und Tannen und Linden,
Kann selbst unter Eurem Altar
Der naturtiefste Traum es verwinden,
Daß ich gebrandmarkt war?*

Der Mann:

*Und daß man deutschen Dichtern
Die Zunge riß aus dem Mund,
Durch die in der Worte Lichtern
Sie taten ihr Innerstes kund?*

*Einst dienten der Muttersprache
Sie, formend, im Vaterland,
Jetzt hat sie die Rassenrache
In sibirisches Sprachland verbannt.*

*Du bestehst vor mir ohne Sünden,
Geliebter Landschaft Gestalt,
Doch werd' ich dort wiederfinden
Der tönenden Zunge Gewalt?*

¹⁴ Anspielung auf die Befreiung Oesterreichs von den Nazis durch die Sowjetarmee.

Zum letztenmal tritt der Nachtschwarze auf die Szene und brüllt:

.....

*Ihr wollt nicht parieren?
Mit dem Ausland konspirieren?
Staatsfeinde fétieren?
Ich werd' Euch kurieren!
Ihr jüdischen Blumen, ob blau, gelb oder rot,
— Ich schlage Euch allesamt tot!*

Mit diesen Worten schleudert er die uralte Linde gegen die Blumensangwiese, verfehlt aber sein Ziel — und die Linde gelangt wunderbar an ihren einstigen Platz, wo sie sich von neuem festwurzelt. — Mit einem Fluch verschwindet dann der Nachtschwarze für immer.

In der Schlußszene ist das Raacher Land wieder voll Jubel, die ganze Natur ersteht in neuer Pracht und Herrlichkeit, frohlockt und fällt in den jauchzenden Befreiungsgesang ein. Das Silberpaar ruft abschließend aus der Fremde Qual: „Wir danken Euch vieltausendmal!“

Der „Raacher Silberfeier“ kommt innerhalb des Gesamtwerkes von O. J. eine besondere Bedeutung zu, u. zw. nicht allein wegen ihrer eigenartigen Gestalt und Einkleidung (vgl. hierzu J.s Vorwort auf S. 271 in „Gedichte und kleine Erzählungen“), sondern vor allem wegen ihrer eindeutigen antifaschistischen und antinazistischen Einstellung und Grundhaltung. Die Art, in der über den Faschismus Gericht gehalten wird, ist für den sanftmütigen, aller Agression und Attacke abholden Dichter mehr als bezeichnend.

Der Dichter haßt den Krieg vor allem deshalb, weil er den friedlichen Menschen seelisch vernichtet — wie bezeichnend ist allein schon der Titel des Gedichtes „Kriegsnot der Seele“ aus der Zeit des I. Weltkrieges! — aber den Ursachen des Krieges nachzugehen, ist nicht seine Sache, dafür ist nach Ansicht des Gläubigen „Der Gott, der alle Kriege / Und allen Frieden schafft“ (!) zu belangen. Wie gern hätte der Dichter die eigene Schwäche in sich niedergerungen, um den Feinden der Freiheit und der Menschheit mit der Waffe in der Hand wirksam entgegenzutreten zu können. Aber die Waffe, die er dabei schwingt, ist eher ein poetisches Gerät, das uns so manchen lyrischen Kämpfer in Erinnerung ruft und mit dem er bloß abstrakte Ziele zu treffen vermag, wie das u. a. J.s Gedicht „Die Wiese“ dartut, das deutlich den Kraus'schen Gedichten „Wiese im Park“ und „Wiedersehen mit Schmetterlingen“ nachempfunden ist:

*Bin ich's noch, der geschwungen
Die Waffe als Rebell,
Das wilde Lied gesungen:
„Freiheit, Dein Kampfgesell?“ —*

*Es spielt um meine Füße
Ein taubeglänztés Grün,
Es haucht die holdsten Grüße
Um meine Stirn ein Blühn.*

*Stürmt' ich in hartem Ringen
Der Herren Hochbastei?
Jetzt schwebt von Schmetterlingen
Ein Fähnlein mir vorbei.*

*Hab mich des Feindes erwehret
mit Hieb und Stich und Stoß.
Nun bin ich heimgekehret
In meiner Kindheit Schoß.*

Fassen wir nun zusammen, so ergibt sich uns folgendes Fazit: In O. J. ist seit seinen ersten Versuchen ein aufrichtiger und nie versiegender Drang nach dichterischer Aussage. Kein Wunder also, daß sein Schaffensweg bis ans Ende von Gedichten umsäumt ist. Sie zeugen im einzelnen wie im ganzen von ehrlichem Ringen und wahrer humaner Gesinnung ihres Schöpfers. Ab und zu finden sich in ihnen leise Anklänge an andere Dichter, wie Eichendorff, Grillparzer, Lenau, Heine, Goethe, Schiller, Rilke u. a. Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß es sich immer auch um bewußte oder gewollte Nachahmung handle. Diese Tatsache unterstreicht nur, daß wir es im Falle O. J. mit einem kultivierten Bildungsdichter zu tun haben, der zielbewußt nach dichterischer Vollendung strebt und sie in einzelnen Gedichten auch erreicht. Zu den gelungensten gehören m. E. bezeichnenderweise gerade die ich-bezogenen, weltentrückten Reflexionsgedichte, jedenfalls die kürzeren, epigrammartigen Gedichte. Bis auf wenige Ausnahmen sind sie einer tiefen Melancholie und Nostalgie verhaftet. Ein anderer Wesenszug besteht darin, daß J. seinen individuellen Schmerz (und seine individuelle Sehnsucht) mit dem Schmerz der Erde (Natur) identifiziert. Das individuelle Erlebnis und Gefühl wird in seinen lyrischen Schöpfungen ins Allgemeinmenschliche ausgeweitet. Er sucht der Welt in einer Art ehrlicher Selbstergriffenheit bald durch naturalistisches Mitleidspathos, bald durch expressionistisch gesteigerte Dynamik beizukommen. Er achtet in seinen Gedichten streng auf Versmaß und Rhythmus, die Verse der Strophen sind vorwiegend gereimt, in der Wortzahl und vor allem in den häufigen Wortfügungen jedoch oft gesucht (z. B.: ruhehaucht, flüsterhaucht, traumsingt, leidverklärt, sonnenglanzbeschieden, schreckenserstorben, sterndurchsteilend, gestirnumschart, Sonnenlichtgeschmeide, Wehmutswissen, Edelörtchen, Kirchenglockengrüßen u. a. m.). Kennzeichnend ist jedenfalls, daß J. sich auch dort für Wortzusammensetzungen entscheidet, wo sie weder aus rhythmischen noch aus metrischen Gründen als unbedingt notwendig erscheinen und wo sich ihre Auflösung von selbst bietet.

B) Zu O. Jellineks dramatischen Versuchen:

Motto: *„Der Theatraliker erzielt nur Wirkungen,
der Dramatiker auch Eindruck.“*
(Aus O. J.s Aphorismensammlung „Splitter vom Kreuz“.)

Bevor Oskar Jellinek als Erzähler hervortrat, befaßte er sich mit mehreren dramatischen Plänen, von denen in der Zeitspanne von 1911 bis 1924 sieben (4 Einakter und 3 abendfüllende Stücke) verwirklicht wurden.

Zu dramatischen Versuchen fühlte sich J. schon sehr früh gedrängt. Die tiefen Eindrücke, die das Brünner Deutsche Theater mit seinem klassischen und

modernen Repertoire in dem für Literatur und Kunst empfänglichen Gymnasiasten hinterlassen hatte, steigerten nur noch sein Interesse für das Drama. Bei den häufigen Theaterbesuchen hatte J. auch Gelegenheit, so manchen hervorragenden Schauspieler des Wiener Burgtheaters kennenzulernen¹.

Als er dann nach dem Abitur zum Rechtsstudium nach Wien gekommen war, wurden ihm die Besuche des Burgtheaters zu einem leidenschaftlichen Bedürfnis. Wie stark der Einfluß war, den die damaligen Burgschauspieler auf J. ausgeübt hatten, davon zeugt u. a. die kaum überraschende Tatsache, daß seine erste Buchveröffentlichung „Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen“ vom Jahr 1907 eben dieser österreichischen Hochburg der Kunst goltgen hat. Die üppige Blütezeit des alten Burgtheaters war allerdings schon verstrahlt, als J. nach Wien hinübergewechselt war, aber die von einer so ruhmvollen Tradition getragene Bühne vermochte immer noch Leistungen zu bieten, um die sie die meisten zeitgenössischen deutschen Bühnen nur beneiden konnten. J. selbst sagt — in einem Brief vom 28. 10. 1937 an mich — über seinen Erstling: „Das ‚Burgtheater eines Zwanzigjährigen‘ ist die Frucht meiner ersten, leidenschaftlich empfangenen Burgtheater-Eindrücke. Die Zeit, in der ich die Bekanntschaft dieser obersten Bühne machte, zeigte sie mir in einem Doppel-Lichte: in der letzten Leuchte der alten großen Schauspieler des klassischen-dramatischen Stiles: Baumeister, Sonnenthal, Lewinsky — und in der tönenden Flamme des, alle bisherige Schauspielkunst in einzigartiger Weise revolutionierenden, Josef Kainz. Er war der Held unserer Jugend, er ist der Held dieses Büchleins, das auf die damalige Wiener Generation zündend wirkte. — Das Buch ist vergriffen — einige Rest-Exemplare wurden durch Wassereinbruch in das Kellermagazin des Verlags vernichtet. Die darin entworfenen Charakterbilder der einzelnen Künstler und Künstlerinnen haben sich aber in einem gewissen Gültigkeitsgrade erhalten: erst in diesem Jahre wurde das Buch viermal öffentlich zitiert.“

Jellineks Broschüre über das Burgtheater umfaßt neben einer kurzen Einleitung und einem abschließenden Ausklang die vier folgenden Kapitel: 1. Prinz Kainz, 2. Die Burgwache, 3. Die Frauen, 4. Die jungen Herren.

In der Einleitung gibt J. der Enttäuschung der jungen Generation Ausdruck, deren Fühlen und Wünschen weder das Repertoire noch die Art der Aufführungen im Burgtheater entspreche. Unter Direktor Paul Schlenther, dem Nachfolger Burckhardts, (J. spricht von Schlenther als dem Ibsen-Apostel Paulus, „der sich aber zu aller Erstaunen am Franzensring in einen k. u. k. Saulus verwandelte“) finden die österreichischen Dichter überhaupt nur spärliche Aufnahme in den Spielplan und damit geht auch der einstige enge Zusammenhang des Theaters mit der Anschauung und dem Bedürfnis des Wiener Volkes so gut wie verloren. „Direktor Schlenthers strammem Eintreten für Fulda, Triesch, Davis, Blumenthal und Kadelburg zu wehren“, sagt J. in der Einleitung (S. 3), „war bisher fruchtlos und wird es wohl bleiben. Die Betrogenen aber sind wir, die Jugend, die Sensibelsten aus dem Publikum. Seit Jahren warten wir auf diese Grillparzer- oder jene Ibsen-Aufführung, seit

¹ Von den um die Jahrhundertwende am Brünner Deutschen Theater gelegentlich gastierenden Burgschauspielern machten auf den damaligen Gymnasiasten O. J. vor allem Bernhard Baumeister, Josef Kainz und Adolf von Sonnenthal den nachhaltigsten Eindruck. Die anderen Meister der „Alten Garde“ und ihre Nachfolger sah er dann etwas später bei seinen fast regelmäßigen Besuchen des Burgtheaters in Wien.

Jahren ertönt vergeblich der Ruf: „Mehr Goethe und Hebbel!“ und was Schiller anbetrifft, so sind wir fast geneigt, seinen frühen Tod zu preisen; hätt' er des Freundes Alter erreicht: wir müßten noch heute — auf 3 Dezennien hinaus — sorgfältige Aufführungen seiner Dramen vermissen.“

Im 1. Kap. versucht J. den „Prinzen“ (wie er Josef Kainz schwärmerisch nennt) zu charakterisieren, den er mit Mitterwurzer zu den Stürmern und Drängern der modernen Schauspielkunst zählt (Mitterwurzer ist ihm ein Klinger, der leidenschaftlich darauf losstürmt, Kainz ein Herder, denn er hat Methode). Es sei müßig, den einen gegen den anderen auszuspielen: Mitterwurzer schuf instinktiv-genialische Nuancen, Kainz formt grübelnd seine Mosaikbilder. Dem Axiom von Kainz' „immergleichem Spiel“ bezeugt J. mit der Feststellung, daß Kainz vor allem durch seine neue Auffassung des Franz Moor und durch seinen Tartuffe bewiesen habe, „daß zumindest zwei Seelen in seiner Brust wohnen: die eines nervös-schwärmerisch-brünstigen Helden und die eines scharf pointierenden Charakterdarstellers“. J. will dem großen Schauspieler gerecht sein, hat berechnete Einwände gegen seine Mephisto-Auffassung und stimmt auch dem zeitgenössischen Urteil bei, wonach Kainz kein erschütternder Tragöde großen Stils sei, da ihm ungebrochene Herzlichkeit versagt bleibe. Dennoch liegt nach J.s Ansicht in der Art, wie Kainz seine Verse spricht, eine echte österreichische Weichheit und Anmut. Und dem Einfluß, „den Kainz' Sprache und Spiel, Geist und Geste auf uns junge Leute ausübt, läßt sich in der Geschichte des deutschen Theaters wohl nicht bald etwas an die Seite setzen“.

Worte echter Begeisterung zollt J. im 2. Kap. der „alten Garde“, den Recken Baumeister, Sonnenthal, Hartmann, Krastel und Lewinsky. Der Wert einer Sonnenthal- oder Baumeister-Aufführung bestehe für uns darin, „daß sich uns die Gipfelpunkte aller Darstellungskunst enthüllen, daß wir aufschauen lernen, während Kainz uns nur lehrt, in uns zu schauen. In Verehrung blickt J. zu diesen letzten Säulen vergangener Pracht empor, die wie Giganten inmitten eines Kreises kleiner geistreicher Schauspieler ragen, und nach einer gediegenen Formel suchend, durch die ihre Kunst am einfachsten zu charakterisieren wäre, findet er: „Ich kann sie, ich kann ihr Spiel, ich kann den Eindruck, den es hervorruft, nicht zerlegen. Es ist alles elementar: Humor und Tragik und dementsprechend Heiterkeit und Erschütterung.“

Im nächsten, 3. Kap., werden die „weiblichen Sterne“ der Burg bewertet, wenn sich J. dabei im einzelnen auch manchmal vergreift oder sein Lob mitunter zu hoch spannt, Seine Verehrung gilt an erster Stelle der „Italienerin“ und Goetheschen Frauengestalt *Stella Hohenfels*, deren Verkörperungen den Höhepunkt naiven hingebenden Frauentums darstellen. J. nach ist ihre ureigenste Schöpfung die *Beate* in Sudermanns Stück „Es lebe das Leben“. „Sie hat Sudermanns Prosa in glitzernde Poesie umgewandelt und seinen Text in Musik gesetzt“ (S. 29). Sie versteht es, ihre Gestalten mit unendlicher Hoheit zu erfüllen, hinter denen sie nie verschwindet, „außer wenn sie Goethe interpretiert, dessen antiker Naivität sie am kongenialsten ist“. — In Hebbels *Rhodope* der *Hedwig Bleibtreu* sieht J. den Gipfel spröden Mädchentums. „Die Darstellung der *Bleibtreu* ist geradezu ein Denkmal für Hebbel. Sie bleibt uns nicht die geringste Bewegung, nicht das kleinste seelische Erlebnis schuldig“ (S. 33). Zu ihren größten Leistungen zählt J. ihre Rolle als Gattin Stauffachers in „*Wilhelm Tell*“ und als Frau Alving in Ibsens „*Gespensern*“. *Lotte Witt*, die J. für die reichste Begabung der Burg erklärt und die ihr umfangreiches Ta-

lent in den Gestalten der Hanne Schäl („Fuhrmann Henschel“), Hedda Gabler und nicht zuletzt der Hofopernsängerin Cäcilie Adams-Ortenburg in Schnitzlers „Zwischenspiel“ erwies, sowie *Lotte Medelsky*, nach J. die österreichischeste Schauspielerin der Burg, die vortreffliche Darstellerin von Bürgermädchen: Gretchen, Klärchen, Luise, Christine (in „Liebele!“), Isabel (in „Richter von Zalamea“), Traute (in „Rosenmontag“), erhalten gleich *Rosa Retty*, der Darstellerin der deutschen keuschen Blonden und französischen Mondainen, ihr Lorbeerreis. Von den Komikerinnen der Burg werden *Tini Senders* als die witzigste, *die Kratz* als die humorvollste und *die Schmittlein* als weiblicher Charakterdarsteller von unerhörter Plastik (insbesondere als Waschfrau Wolff im „Biberpelz“, dem sie nach J. den Wiener Erfolg errang) hervorgehoben.

Im 4. Kap. mustert J. die „junge Garde“ der Burg mit dem Wagner-Sänger *Georg Reimers* und dem Darsteller der Herrenmenschen, *Max Devrient*, an der Spitze, denen namhafte Komiker und Charakterdarsteller, wie *Hugo Thimig*, *Otto Treßler*, der König Harlekin und Herrscher im Reich des Mätzchens, *Arnold Korff*, der ausgezeichnete Offiziers- und Grafendarsteller, *Karl von Zeska*, der beliebte Darsteller der „verfluchten Kerls“ im Lustspiel, und *Alexander Römpler*, der mit dem größten Herzenston begabte Komiker, folgen. Die Burg verfügt auch über einige künstlerisch scharf profilierte Episodisten wie *Gimnig*, *Moser*, *Paulsen* und den starken Sprecher *Löwe*. Woran es ihr aber immer noch gebricht, ist ein junger Liebhaber, der fähig wäre, „den Riesenbrand der Liebe zu malen“.²

Zum Schluß seiner Betrachtungen weist J. auf die hohe Mission des Burgtheaters hin, die erfüllt werden muß auch um den Preis eines neuen Burgtheaterstils, den es zu finden gilt. „Nie aber darf die von Deutschland geehrte, von Österreich und Wien vergötterte Hochburg der Kunst zu einer Hofburg werden. Und kein Burgtheaterdirektor darf der Dichtung Österreichs indifferent gegenüberstehen, wie es Schlenther tut, der statt Grillparzer und seinen Nachfahren, als den rechtmäßigen Herren dieser Bühne, die Tore weit zu öffnen, kaum ab und zu gestattet, daß sie durch einen Türspalt hineinschleichen ins Vaterhaus. — — — Man kann in rebus austriacis Schlenther höchstens die Uraufführung des ‚Sonnwendtag‘ von Karl Schönherr gutschreiben. Der Anherr dieses Dichters aber, Anzengruber, ist im Repertoire der Burg auch nur mangelhaft vertreten, und es hat doch erst wieder die Aufführung des ‚G’wissenswurm‘ gezeigt, was sein großer Schöpfer, der Bauern-Shakespeare, auch einem Hoftheater für Erfolge bringen kann. — — — Das schwerste jedoch bleibt dieses: Schlenther vernachlässigt Österreich; Grillparzer, Hofmannsthal. Und ich glaube fest, daß eine Aufführung der Dramen Grillparzers, des Klassikers und Vormodernen, Gelegenheit zur Entwicklung eines neuen, edlen, hohen Stils geben könnte, der dann vielleicht an Hugo von Hofmannsthal zu erproben wäre. Denn dieser Poet hat Österreichs, hat Wiens weiche Schönheit und Sehnsucht, wie keiner seit Grillparzer, in seine betörenden Verse eingefangen.“ (S. 70—71.)³

² Hierin scheint mir J. nicht so ganz recht zu haben, denn es gab in dieser Zeit zwei junge Schauspieler, die seiner Forderung Rechnung zu tragen vermochten: *Gerasch*, ein Freund von Kainz, und *Lohner*, der später, Anfang der dreißiger Jahre, in einen Prozeß verwickelt war, aus dem er etwas ramponiert hervorging.

³ Unter Paul Schlenthers Direktorat stand auf dem Spielplan des Burgtheaters kein Drama von Grillparzer und von Hofmannsthal wurden bloß zwei Stücke gespielt, nämlich „Der

Wie immer man sich auch zu J.s Äußerungen über das Burgtheater seiner ersten Wiener Jahre stellen mag, eines jedenfalls wird man ihnen nicht absprechen können: ehrliche Begeisterung für das Theater als Hochburg der Kunst überhaupt sowie für seine Bedürfnisse und Belange. Es geht ihm dabei nicht nur um die Frage eines tüchtigen und berufenen Theaterdirektors und Schauspieleresembles, sondern darüber hinaus auch um die dramatischen Werke selbst, die geboten werden sollen und die für ihn in diesem Zeitpunkt den Höhepunkt des dramatischen Schaffens bilden. Freilich sind die Ansichten und Urteile des jungen Enthusiasten Jellinek nicht immer richtig und stichhaltig, aber die gute Absicht und der Ernst, mit dem sie vorgetragen werden, lassen sie als gerechtfertigt erscheinen. Wichtiger erscheint mir, daß sich J. gründlich mit der zeitgenössischen dramatischen Produktion befaßt und auseinandersetzt und — einem inneren Drang folgend — daran geht, sein eigenes dramatisches Talent zu erproben.

Immer häufiger stoßen wir in O. J.s Tagebüchern auf einzelne dramatische Ideen, aber auch auf ausführlichere dramatische Pläne und Entwürfe. Ein solcher, für J.s Schaffensweise aufschlußreicher dramatischer Entwurf findet sich im Tagebuch zum 9. 3. 1914 und hat den folgenden Wortlaut:

I. Akt: Eine junge schöne Königin sieht, wie ein von ihrem Gemahl an den Hof zur Ausschmückung einer neuen Königsburg berufener junger Bildhauer sich in Liebe zu ihr verzehrt. Ohne diese erwidern zu können, wie sie wähnt, ohne sie erwidern zu wollen, wie ich glaube, möchte sie ihn gerne von seiner unheilvollen Leidenschaft, die sich bald verraten muß, befreien. Ihre Vertraute, eine alte kluge Hofdame, weiß Rat. Sie legt der Königin dar, daß es vor allem das Unerreichbare der Majestät, die Geheimnisse der Vermählten, das Unerforschliche des von keuschen Gewändern verhüllten Körpers, überhaupt: die Schranken sein dürften, die den jungen Mann zu so tollkühner Leidenschaft aufgestachelt haben, und rät ihrer Herrin und Freundin zu einem verwegenen Mittel: Nackt möge sie am nächsten Tage, wo der König abwesend sei, am hellen Mittag dem Künstler in seiner Werkstatt sich zeigen, ihn unbefangen bitten, ihre Maße zu prüfen und ihr zu sagen, zu welcher Art von Darstellung ihr Körper sich am besten eigne, da sie die Absicht habe, den König zu bitten, ihr Marmorbild von dem Künstler anfertigen zu lassen. Die Ratgeberin weiß auch das Sträuben der Königin zu beschwichtigen, indem sie ihr klar macht, daß das Unverhüllte ihres Erscheinens, das Selbstverständliche ihres Auftretens den Mann abkühlen und nichts mehr übrig lassen werde, als das Interesse des Künstlers.

II. Akt: Die Königin tut, wie ihr geraten wurde. Bei dem Anbeter stellen sich die von der Ratgeberin vorausgesehenen Wirkungen ein. Die Königin aber verläßt den Künstler mit dem nun erst erwachten Wunsche, von ihm begehrt und geliebt zu werden, und in Liebe zu ihm, den sie bisher stets nur

Abenteurer und die Sängerin“ und „Die Hochzeit der Soböide“. Von den übrigen österreichischen Dramatikern waren Schnitzler mit 4 Stücken (Vermächtnis, Paracelsus, Der grüne Kakadu, Zwischenenspiel), Bahr mit 2 (Apostel, Armer Narr), Schönherr mit 6 (Sonnenwendtag, Familie, Karrerleut, Erde, Bildschnitzer, Ueber die Brücke), Anzengruber, Saar und David mit je 1 Stück (G'wissenswurm — Eine Wohltat — Regentag) vertreten. — Näheres über die Schlenther-Periode des Burgtheaters siehe bei Rudolph Lothar: „Das Wiener Burgtheater“, Angarten-Verlag, Wien 1934, Fünftes Hauptstück: Von Paul Schlenther bis Hermann Röbbling, S. 315 ff.

knabenhaft erhitzt, jetzt aber zum ersten Male in jener Ruhe und Würde gesehen hat, die aus der Meisterschaft stammt.

III. Akt: Der zurückgekehrte König erfährt, was geschehen ist, und glaubt, was nicht geschehen ist. Die Königin, deren Liebe zu dem Künstler inzwischen zur rasenden Leidenschaft entflammt ist, gesteht, was sie nicht getan hat, mißt sich alle Schuld bei und fleht den Edelmut des Königs an, sie freizugeben, damit sie dem Geliebten gehören könne. Der König gewährt ihr eine Stunde Zeit, mit dem vermeintlichen Ehebrecher zu fliehen.

IV. Akt: Die Königin ist zum Künstler geeilt. Sie findet ihn damit beschäftigt, einen Stein auszumessen, um ihr Bild daraus zu formen. In höchster Erregung berichtet sie ihm, was geschehen ist und daß sie sich des Ehebruches bezichtigt habe, um der Ehe mit dem König ledig zu sein, die ihre und des Künstlers Liebe trenne. Nun hindere sie nichts, gemeinsam zu fliehen. Der Künstler gerät in tiefste Verwirrung. Er begehrt und liebt sie nicht mehr. Er verehrt nur das Ebenmaß ihrer Schönheit. Rein ist endlich seine Seele von jedem heißen Gedanken an das Weib seines Königs, zum Kunstwerke geläutert ist ihr Bild in ihm. Das bekennt er der Königin und will sie zum König zurückführen, ihm ihre Unschuld und die seine zu beteuern. Die Königin läßt es ohnmächtig vor Enttäuschung geschehen.

V. Akt: Vor dem Könige hat die Ratgeberin sich verzweifelt als die Urheberin alles Unheils angeklagt, als die Königin, auf den Künstler gestützt, erscheint. Dieser erzählt, was sich in Wirklichkeit ereignet hat und da, was er berichtet, Stütze in der Selbstanklage der Ratgeberin findet, glaubt ihm der König. Er zieht seine Gemahlin an sich, um zärtlich nun auch ihre Erklärung zu erfragen. Sie aber reißt den Dolch aus dem Gürtel des Königs, wirft sich dem Künstler mit dem Rufe „Dies meine Antwort!“ in die Arme und tötet sich.

Diesen Entwurf hat J. nicht realisiert. Soviel ich mich zu erinnern weiß, wird er in den Tagebüchern auch nicht mehr erwähnt. Dafür findet sich aber im Tagebuch eine kurze Notiz über die Vollendung eines einaktigen Dramas, dessen Handschrift jedoch verschollen ist. Aus J.s an mich gerichteten Brief vom 13. 1. 1938 habe ich erfahren, daß es sich um ein Drama handelt, das vor dem 1. Weltkrieg (im Februar 1911) entstand und im Wiener Milieu spielt. Den Inhalt desselben hat J. selbst in dem zit. Brief wie folgt umrissen: „Eine Mutter treibt ihre Tochter, der sie verbietet, den von ihr geliebten jungen Mann zu besuchen, weil sie sie an demselben Abend mit einem Ungeliebten verloben will, in den Tod. Ich nannte das kleine Stück anklägerisch: ‚Die Kindesmörderin‘.“

An dieses Drama erinnert indes auch die darauffolgende dreiaktige Tragödie „Die Richterin“, die laut der nachstehenden Tagebuchnotiz während des Krieges an der italienischen Front konzipiert wurde: „In der Nacht zum 20. Oktober 1916 auf dem Artilleriebeobachtungsstande der Kote 594 des Lom-Plateaus am Isonzo Vision einer Tragödie ‚Die Richterin‘. Sofort zu arbeiten begonnen. Nach vielen Störungen vollendet am 30. Juni 1918 während des Urlaubes in Gösing. Durchfeilung vollzogen bis Ende Juli.“

Die Tragödie „Die Richterin“ spielt ebenfalls in Wien und stellt einen staatlichen weiblichen Richter in den Mittelpunkt der dramatischen Handlung. (Die Frau war damals in Österreich noch nicht zum Richteramt zugelassen.) Die Richterin Marie Siegel gerät während der Verhandlung beim Schwurge-

richt in Konflikt zwischen Richtertum und Frauentum: sie hat nämlich einen Kindesmord auf dem Gewissen — einen wirklichen, nicht bloß, wie die oben erwähnte Mutter, einen im übertragenen Sinne des Wortes — sie hat vor Jahren als 19jähriges Mädchen ihr uneheliches Kind getötet — und soll nun über eine Kindesmörderin zu Gericht sitzen. Sie leidet schwer darunter, daß sie eine Frau wegen einer Schuld verurteilen muß, für die gerade sie besonderes Verständnis hat und von der sie überdies überzeugt ist, daß nicht die Frau dafür verantwortlich ist. Sie gesteht während der Gerichtsverhandlung ihr längst verjährtes Verbrechen und wird zur flammenden Anklägerin der bürgerlichen Gesellschaft; das Schwurgericht wird zu einem symbolischen Gericht, bei dem die Männer auf der Anklagebank sitzen und verurteilt werden.⁴

Nach J.s Aussage ist das Stück in den beiden ersten Akten realistisch gestaltet, im dritten expressionistisch: „Dieser dritte Akt, obwohl der bedeutendste, weit ausgreifend, ist in dieser Form kaum aufführbar. ‚Die Richterin‘ ist — wenn man von dem rundgeformten Einakter absieht, — — mein dramatisches Erstlingswerk, mein erster Versuch auf dem Gebiete der eigentlichen, mehraktigen Tragödie. Sie hat die Vorzüge und Schwächen eines Erstlingswerkes: Schwungkraft der Überzeugung, Sturm des Empfindens — aber auch Maßlosigkeit in den Voraussetzungen und in der Führung, besonders im dritten Akt. Das Ganze wirkt wie ein Wohnhaus, dem man eine Kuppel von riesigen Dimensionen aufgesetzt hat.“

J. war sich der Unzulänglichkeit seines Erstlingsdramas wohl bewußt; davon zeugen seine selbstkritischen Bemerkungen, die sich nicht allein auf den dritten Akt beschränken. Es leuchtet wohl ein, daß er mit diesem Drama den sozialen Reformideen (Feminismus, Gerichtsreform) dienen wollte. Aber das ganze Drama wirkt trotz einzelnen wirksamen Szenen vor allem schon durch das merkwürdige Sujet und den mysteriösen Schluß konstruiert und erklügelt. Dies dürfte mit ein Grund dafür gewesen sein, daß die Bühnen J.s Drama als wenig bühnergemäß ablehnten. Jellinek hat übrigens die ganze Angelegenheit mit der Ablehnung seines Erstlings zum Gegenstand einer überaus gelungenen satirischen Komödie auf den modernen Theaterbetrieb gemacht, die er im Jahre 1919 niederschrieb und die etwas später unter dem Titel „Komödianten über

⁴ Dieser Dramenentwurf scheint von Ernst Hardts „Tantris der Narr“ (in Kainzens letzter Neueinstudierung) beeinflusst zu sein, dessen Höhepunkt auch eine Hymne auf die Schönheit der nackten und doch unerreichbaren Geliebten und deren Tod bildet. Sie beginnt mit den Worten:

*„Auf Marmorfüßen — kühl und wonniglich
Gegliedert — makellos und hochgewölbt
In Kraft und Süße — wachsen schwellend Säulen
Hinauf zum Strahlendome ihres Leibes . . .*

und endet mit dem folgenden Bild:

*„ . . . Dein Hals ist wie ein Lilienschaft
Emporgebogen, deine Arme weisen
Wie Blütenzweige eines jungen Mandelbaumes
Keusch und verheißend in das Paradies,
In dem das Wunder deiner starken Lenden
Geheimnisvoll und drohend thront wie Gott. Dein Leib . . .“*

(Zit. nach dem fünftaktigen Drama „Tantris der Narr“, 1917⁸ im Insel-Verlag, S. 131).

Dir“ in der Sonntagsbeilage des Brünner Tagesboten (7. u. 14. Mai 1922) erschien.

In diesem neuen Einakter hat J. nicht nur seine eigenen Erfahrungen mit der Vergebung seiner „Richterin“ verwertet, sondern er tritt hier auch selbst unter dem Namen des Dichters Karl Leonhardt auf. Die Identität Leonhardt = Jelinek ist außer allem Zweifel. Für sie spricht nicht nur die gesamte Verhaltens- und Ausdrucksweise Leonhardts, sondern auch alle seine Äußerungen und Gedanken, die ihm Jelinek in den Mund legt. Darüber hinaus enthält die satirische Komödie so viel Anspielungen auf J.s Leben, Erlebnisse und Grundanschauungen, daß eine Verwechslung gänzlich ausgeschlossen ist. [Ich erwähne völlig stichprobenweise z. B. die Bekanntschaft mit Prof. Multus anlässlich der Gedenkrede (J.s!) auf H. v. Kleist, die Anspielung auf die Konzeption der „Richterin“ im Felde, das Eintreten Leonhardts für G. Hauptmann usw.] Mit viel Witz und satirischer Schärfe wird die Korruptheit der Theateragentur aufgezeigt, die hier außer dem Theaterdirektor durch die beiden Dramaturgen (denen J. die symbolischen Namen Dr. Halbfein und Honig gibt) und den Kritiker Kaschauer (!) vertreten ist und die eigenwillig über Annahme bzw. Ablehnung der eingelaufenen Stücke entscheiden, wobei ihnen so gut wie nichts an den eigentlichen poetischen Werten eines Stückes gelegen ist, sondern vor allem an seiner Zugkraft, Sensationsfülle und dem schlagenden Kassenerfolg. Das sind die unfehlbaren Bewertungsmaßstäbe der Dramaturgen, deren Schiedsspruch sich der Direktor willig fügt, ohne die Manuskripte gelesen zu haben. Den Gipfel der Ironie bildet der eigene Fall Leonhardts, dessen Tragödie „Die Schauspielerin“ der Dramaturg Halbfein alle erwünschten Eigenschaften einer Bühnendichtung beimißt und sie dennoch nicht hühnenreif findet und ablehnt. Als sich aber bei der Generalprobe von Schmeckeis' Stück „General Wiener“ die Hauptdarstellerin Ria Metis vergiftet, ändern die voreingenommenen Schiedsrichter plötzlich ihren Standpunkt und erklären sich bereit, Leonhardts Tragödie anzunehmen. Sie wollen sie der verstorbenen Schauspielerin zum Gedenken aufführen, ungeachtet dessen, daß sich das Schicksal der Verstorbenen so auffallend mit dem der Heldin der Tragödie deckt.

Noch im selben Jahr 1919 begann J. wieder an einer Justiztragödie (nämlich: „Richter Peterfeuer“) zu arbeiten, unterbrach aber diese Arbeit und schrieb zunächst die einaktige Komödie „Der Äpfeldieb“⁵ und dann das dreiaktige Drama „Der Wald von Liebensam“, das irgendwo an der mährisch-schlesischen Grenze spielt.

Der Held des Dramas, Hubert Leubner, der aus einem alten Förstergeschlecht stammt, aber wegen seines lahmen Fußes nicht zum Försterdienst taugt, ist Professor an einer Forstschule. Er ist ein ehrlicher Mann, der seinen Wald liebt und hegt und alles aufbietet, um ihn vor dem schnöden Zugriff der Holz-Aktiengesellschaft zu retten. Seine Frau Lili Brandstätter entstammt der Familie eines reichen Wiener Holzfabrikanten. Als ihm Lili einen Erben schenkt, ist Leubner überglücklich. Aber sein Vaterglück währt nicht lange, denn bald nach der Geburt des kränkelnden Kindes erfährt Leubner von der Hebamme

⁵ Der Text der Komödie „Der Äpfeldieb“ ist mir nicht bekannt. J. selbst ist in seinem an mich gerichteten Schreiben vom 13. 1. 1938, in dem er von seinem dramatischen Schaffen spricht, auf diese Komödie nicht näher eingegangen und hat mir auf mein Ansuchen um Einsichtnahme in den Text des Lustspiels mitgeteilt (Postkarte vom 7. 3. 1939), daß er vom „Äpfeldieb“ kein Exemplar zur Verfügung habe.

Ludmila Melichar, der Tochter von Lilis Onkel Alois Brandstätter, daß nicht er der Vater des Kindes ist, sondern der junge Egon Brandstätter, dem der gesamte Waldbesitz gehört und der seine Base Lili in Abwesenheit ihres Gatten geschwängert hat. Der schwer leidenden Lili bleibt nach der Enthüllung ihres Geheimnisses nichts anderes übrig, als ihrem Gatten die Wahrheit zu gestehen. — Die rücksichtslose Ausnützung und Ausbeutung des Waldes durch die Magnaten der Holzindustrie, denen der Waldbesitzer Egon Brandstätter willig an die Hand geht, führt letztlich zu einem unerbittlichen Zusammenstoß zwischen den Raubbau Treibenden und Leubner und seinen Waldleuten, bei dem Leubner den Mörder seines Waldes und Verführer seiner Frau erschießt und sich dann selbst eine Kugel durch den Kopf jagt. Lili geht ins Wasser. Siegerin in dieser Ehe- und Vater-Tragödie bleibt lediglich die Melichar, die vom alten Brandstätter Lilis Kind bekommt.⁶

Dieses naturalistische Drama ist auf dem Gegensatz zwischen dem vom Schicksal zur Schwachheit gestempelten Sonderling vom Lande und der leichtfertigen, romantisch verklärten Angehörigen der Großbourgeoisie aufgebaut. Die naturalistischen Motive sind darin mit dem pseudomystischen Element der schicksalhaften Gebundenheit des Menschen an das Waldmilieu verwoben. Der streng durchgeführte Parallelismus geht allerdings z. T. auf Kosten der Lebendigkeit der Hauptgestalten. Nicht zufällig sind auch hier die Nebenfiguren (z. B. der alte Brandstätter oder die Melichar) die lebendigeren.

Js nächstes Drama, die fünftaktige Tragödie „Richter Peterfeuer“ (z. T. schon vor dem „Wald von Liebensam“ geschrieben), ist gleich der „Richterin“ wieder eine Tragödie aus dem Gerichtsmilieu.

Der Vater des Untersuchungsrichters Anton Peterfeuer, Hofrat und Präsident des Strafgerichts, bei dem auch sein Sohn angestellt ist, gehört zu jenen Repräsentanten der überkommenen Justizpraxis, die der Sohn zutiefst haßt, da er in ihr das Übel aller Übel erblickt. Dem bürokratischen Vater geht nichts über die Karriere. Er trieb seinen Erstgeborenen nur deshalb aus dem Hause, weil er sich durch ihn vor den Augen seiner Kollegen kompromittiert fühlte. Um diese unmenschliche Tat wenigstens teilweise wettzumachen, möchte er seinem zweiten Sohne eine bessere Zukunft bereiten. Den besten Weg zu dessen Karriere sieht der Vater in der Heirat mit der Tochter des Sektionschefs im Justizministerium. Anton aber lernt während eines Untersuchungsverfahrens ein armes, nettes Mädchen namens Eva kennen, das mit seiner Mutter in völliger Armut lebt. Eva hat den Diebstahl von 1000 Kronen im Geschäft ihres Arbeitgebers beim Verhör geleugnet. Eines Tages erscheint sie in der Wohnung des Richters, um durch ihn den Aufschub der Hauptverhandlung zu erwirken. Ihm gegenüber gesteht sie den Diebstahl ein, erklärt ihm auch das Motiv der Tat und auch die Tatsache, daß sie die Banknote verbrannt hat. Anton ist gerührt, findet immer mehr Gefallen an Eva und schließt sie in die Arme. Aber gleich tags darauf hat er Gewissensbisse und schwankt zwischen Pflicht und Liebe, Gerechtigkeit und Menschlichkeit. Er weiß sehr gut, was seine Amtspflicht ist, kann sich aber nicht entschließen. In der qualvollen Lage wendet er sich an den Vater um Rat. Auf dessen Geheiß teilt er bei der Gerichtsverhandlung Evas

⁶ Dieses Stück ist allem Anschein nach beeinflusst von dem gewaltigen Eindruck, den O. Ludwigs „Erbförster“ in Baumeisters herrlicher Verkörperung in J. zurückgelassen hat.

Geständnis mit Eva wird zu einer Kerkerstrafe verurteilt, die sie trotz Aufschubs früher antritt, da inzwischen ihre Mutter gestorben ist. Im Gefängnis wird ihr zur Gewißheit, daß sie Antons Kind unterm Herzen trägt. Als Anton davon erfährt, entschließt er sich, seine Verlobung mit der Tochter des Sektionschefs zu lösen, seine Karriere als Richter preiszugeben und Eva zu heiraten. Er teilt seinen Entschluß auch dem Vater mit, der skrupellos gegen Eva auftritt. Er treibt dadurch Eva in den Tod (sie erhenkt sich) und Anton erschießt sich an ihrer Leiche vor den Augen seines Vaters.

Das Drama „Richter Peterfeuer“ ist von einem ähnlichen ethischen Pathos erfüllt wie die „Richterin“. Wie die Richterin Marie Siegel, so kommt auch Anton Peterfeuer aus einer angestammten richterlichen Familie. Ihr Beruf, mit dem sie in Konflikt geraten, ist gleicherweise ein Stück ihres ererbten Charakters. Auch die Richtertypen, die hier auftreten, sind Vertreter jener eingebürgerten Justiz, gegen die auch Jellinek selbst im Namen der Menschlichkeit und aller Bedrückten auftritt. Künstlerisch steht „Richter Peterfeuer“ über der „Richterin“. Die realistische Führung ist hier durch keinen mystischen Abschluß gestört und auch in bezug auf Konstruiertheit und Unwahrscheinlichkeit ist ein günstiges Maßhalten festzustellen.

Im Jahre 1922 vollendete J. den Einakter „Königin Not“, der mit zwei anderen den Dramenzyklus „Dichter“ bilden sollte. Ständen die „Richterin“ und „Peterfeuer“ in engem Zusammenhang mit J.s richterlichem Beruf, so ist die „Königin Not“ allenfalls enger mit seinem dichterischen Beruf verknüpft. Eine autobiographische Beziehung zu dem Stoff dieses Dramas ist nicht zu verkennen.

Das Stück führt uns den letzten Tag eines armen, schwindsüchtigen und verkannten Dramatikers vor die Augen, dessen Dramen auf keiner Bühne aufgeführt wurden. Der Held des Stückes, der Typograph Anton Wehofer, gibt seinen bisherigen Beruf auf, als sich seine schöne Freundin Elisabeth Bogner, eine zweitrangige Schauspielerin, bereit erklärt, seine Verse bei verschiedenen Anlässen in die Öffentlichkeit zu tragen. In größter Not schreibt Wehofer sein Versdrama „Königin Not“, in dem er die Armut als Born der schönen Kunst preist. Er vermochte sein Drama nirgends anzubringen. Die Bogner verläßt eines Tages ihren Freund Wehofer, um den reichen Bankier Steindorfer zu heiraten. Der hart betroffene Anton vegetiert von da ab als subalternen Beamter des Wiener Altersheims und lebt mit seiner Schwester Anna, die ihn aufopferungsvoll betreut. Eines Tages besucht den schwerkranken Anton sein ehemaliger Mitschüler und Freund Pfifferling, ein verkrachter Schauspieler, der aller Misere zum Trotz seinen Humor nicht verlor. Um den todkranken Freund aufzumuntern, gibt Pfifferling vor, er sei Theaterdirektor geworden und wolle mit Wehofers Stück das Theater eröffnen. Wehofer scheint diese Nachricht gesund gemacht zu haben — er sieht seinen Lebenstraum verwirklicht. In der Absicht, es seiner ehemaligen Geliebten heimzuzahlen — er kann es ihr nicht vergessen, daß sie ihn verlassen hat — will er sie einladen und ihr mitteilen, daß er die von ihr gehaßte Rivalin mit der Hauptrolle bei der feierlichen Premiere seines Dramas in Pfifferlings Theater bedacht habe. Elisabeth Bogner erscheint in der Tat, aber nicht als reiche Dame, sondern völlig herabgekommen und verarmt, denn sie ist schon seit einigen Jahren wieder geschieden. Sie tut Anton leid, er will ihr helfen, indem er ihr ein Engagement bei dem vermeintlichen Theaterdirektor Pfifferling anbietet. Und sie möge die Rolle, die er

ihrer Rivalin zgedacht hatte, übernehmen. Die Bogner willigt gerne ein. Auf einmal bekommt Anton einen furchtbaren Hustenanfall, der erkennen läßt, wie ernst es mit ihm ist. Anna enthüllt nun Elisabeth, daß alles nur ein Scherz des gutmütigen Pfifferlings gewesen sei, der den kranken Freund ein bißchen aufheitern wollte. Plötzlich verscheidet Wehofer vor den Augen seiner ehemaligen Geliebten. Seine letzten Worte waren: „Sie hat gesiegt die Not, unsere Königin Not!“

Auch von diesem Drama J.s gilt mutatis mutandis, was z. T. schon bei den übrigen festgestellt wurde: auch hier geht es um einen Sonderfall, der nicht frei ist von Unwahrscheinlichkeiten; stellenweise vermißt man echte dramatische Spannung, die Sprache und der Dialog wirkt manchmal zu gesucht u. ä. Es werden darin Anschauungen ausgesprochen, die mit denen J.s übereinstimmen, so z. B. die Ansicht, daß aus großen Leiden und schmerzlichen Erfahrungen und Erlebnissen proportional große Dichtungen oder Kunstwerke überhaupt entstehen. Wichtig allerdings ist, daß diese Anschauung gleichzeitig ironisiert wird, wodurch die betreffende Erscheinung oder Ansicht im Doppellicht erscheint. Wehofers Ideal ist offenbar auch J.s Ideal, das sich durch die Formel: „Klassisch und zugleich modern“ ausdrücken läßt.

Abschließend sei der folgende Passus aus J.s Tagebuch (15. 12. 1924) hierher gesetzt, in dem der Autor nach etwa 4 Jahren Stellung nimmt zu seiner Tragödie „Richter Peterfeuer“: „Die letzte Woche, scheinbar unfruchtbar, hat mir wertvolle Früchte gezeigt. Ich mußte den ‚Peterfeuer‘ in die Maschine diktieren, weil ich eine Reinschrift zur Einsendung benötigte. Dieses Stück, das ich zum größten Teil vor 4 Jahren geschrieben habe, steht mir bereits ganz fern und es ist mir überhaupt nicht sympathisch. Seine Einsendung durfte ich dennoch nicht unterlassen, weil ich eben alles unternehmen muß, um von mir eine Brücke zu den Menschen zu schlagen, was für einen Autor und Menschen meines Schlates noch zu keiner Zeit so schwer gewesen ist, wie in dieser. Meine Freunde, auf die das Stück übrigens sehr stark gewirkt hat, bestärkten mich sehr lebhaft in dieser Anschauung, und vielleicht wäre gerade dieses Drama als Mauerbrecher nicht ungeeignet. Während des langwierigen Diktates bin ich mir nun — und dies ist der Gewinn — über die ganze Art meiner dichterischen Sendung und deren bisherige Betätigung in sehr merkwürdiger und vielleicht auch denkwürdiger Weise klar geworden.

Der ‚Peterfeuer‘ ist ein Milieustück, auch die ‚Richterin‘, ebenso der ‚Wald von Liebensam‘ und eigentlich auch die ‚Königin Not‘. Der Ursprung aller dieser Stücke war also zuvörderst ein Drang, mich von einer bestimmten Milieuvorstellung zu befreien — sei es von der eines erlebten Milieus, wie in den Richterdramen, oder von der eines ersehnten, wie in dem Walddrama. Aber bei der Gestaltung des Milieus und seiner tragisch von ihm abhängenden Menschen, also bei der Erfüllung einer rein naturalistischen Aufgabe, hat es in keinem dieser Werke sein Bewenden. Ihr Wesentliches ist vielmehr das romantisch-heroische Element, das in ihr reales Milieu eindringt. Mag also auch ihr *Keim* ein Milieureiz gewesen sein, ihr Ziel war die Gestaltung jenes anderen Elementes, war der Aufschwung der Handlung zu romantisch-heroischen Situationen. — Das ist mir niemals stärker zu Bewußtsein gekommen, als während des Diktates des ‚Peterfeuer‘, darin dieses Element wohl nicht ganz fehlt, aber zu schwach in Erscheinung tritt, um den Druck abzuheben, den das Milieu auf mich übte, von dem mich zu befreien, ich das

Stück geschrieben hatte. Der vorherrschende Mangel an Wölbung, an Sinnbildlichkeit machte mir die Luft dieses Werkes schwer erträglich.

Es ist nun sehr merkwürdig, daß ich trotz dieser heroisch-romantischen Richtung meines dichterischen Fühlens nicht Werke geschaffen habe, deren Stil ausschließlich diesem Empfinden entspricht, sondern daß alle meine Stücke auf einer Realität basieren, deren künstlerische Gestaltung — zum Teil sogar im Dialekt! — gar nicht mein dichterisches Endziel war. Welchen Grund hat dieser Umweg, dieser sehr schwierige Umweg?

Die Ursache ist mir klar. Ich liebe das wirkliche Leben. Es ist — bisher wenigstens — mein Ausgangspunkt. Ich kann es erst überhören, nachdem ich es in seiner ganzen Plastik hingestellt habe. Ich muß zuerst — während des Schaffens selbst — mit allen Menschen des Stückes durch ihr kleines Leben hindurchgegangen sein, um sie in einer von dieser Wirklichkeit losgelösten Sphäre zu zeigen. Ihre Erlösung ist meine Erlösung. Die Befreiung, die ich durch die Gestaltung der vorhergehenden Wirklichkeit erlange, stellt sich nur als die Vorstufe jener endgültigen Erlösung dar. Und wo, wie im ‚Peterfeuer‘, die Handlung nicht genügend aus der Realität hinaus- und hinaufgehoben wird, bleibt ein ungelöster Rest in mir. *Es ist ja meine eigene tragische Situation, die sich in diesen Werken spiegelt:* Meine unglückliche Liebe zum wirklichen Leben drängt mich zu dessen Gestaltung und meine Sehnsucht nach Befreiung von diesem Leben treibt mich zur romantischen Überhöhung der gestalteten Realität. Die Darstellung des Gegensatzes zwischen der romantisch-heroischen Natur eines Helden und seiner modernen Umwelt wäre nun an sich gerade die richtige Aufgabe für einen Tragiker, dieser Kontrast die ergiebigste Quelle einer Tragödie. Es ist aber sehr schwierig, den Charakter eines in der Temperatur und Färbung seiner Leidenschaften nach anderen Zonen zuständigen Menschen in modernem Gewande und moderner Lebensstellung auf der Bühne glaubhaft zu machen, und noch schwieriger, die revolutionäre, romantisch-heroische Aktion aus dem modernen Milieu hervorwachsen zu lassen. In der ‚Richterin‘ gab mir die Feierlichkeit des Schwurgerichtsverfahrens immerhin Elemente zu einem überhöhenden Stil an die Hand und der Talar der Heldin und das Schwert der Justitia bilden einen heroischen Habitus. In ‚Königin Not‘ sind es die Verse aus dem Gedicht des Helden selbst, die das Geschehen überwölben. Im ‚Wald von Liebensam‘ ist der Wald das romantische Kleid der realistischen Handlung. Im ‚Richter Peterfeuer‘ aber zwingt sich eine Art von Haupt- und Staatsaktion in das moderne Justizmilieu, die darin fast überlebensgroß wirkt, aber ohne daß die moderne Realität dadurch einen Hauch von Größe empfinde — von der entrückten Stimmung zu Anfang des 5. Aktes etwa abgesehen.

Es erwächst nun die Frage, ob diese hier gekennzeichnete Richtung im Drama überhaupt zur Vollkommenheit ausgebildet werden kann. Muß ein Held, der fremdartig empfindet, nicht von vornherein als fremdartig gekennzeichnet sein — wie Othello als Mohr, Shylock als Jude (der dem Publikum Shakespeares ebenso fremdartig erschien wie ein Mohr). — In der Erzählung ist es jedenfalls leichter, Menschen hinzustellen, die als Mitglied der modernen Gesellschaft auftreten, aber innerlich in einem ganz anderen Vorstellungskreis — eben einem romantisch-heroischen — wurzeln und daher zu einem tragischen Lose verurteilt sind . . .

. . . Ob es für meine künstlerische Zukunft nicht günstiger wäre, wenn ich

das moderne Milieu überhaupt verließ? Mag sein. Doch das hängt eben ganz von der Entwicklung meiner Grundstimmung ab. Solange ich in den Leiden des Tages ebenso heimisch bin, wie in den seraphischen Regionen, können mir nur Werke beschieden sein, in denen dieser Dualismus zutage tritt. Er ist zweifellos eine Eigenart. Doch ob gerade dies zur Wiege dramatischer Meisterwerke taugt — das ist die Frage. Der menschliche Gegensatz wirkt produktiv, aber der Stilgegensatz innerhalb eines Dramas bedeutet Gefahr...“

Die soeben zitierten Bemerkungen J.s sind jedenfalls beachtenswert, und zwar nicht nur deshalb, weil sich der verkannte Dramatiker darin Rechenschaft zu geben sucht über sein dramatisches Schaffen, sondern darüber hinaus auch Ansichten ausspricht, die ihn als einen um seine Kunst ehrlich ringenden — wenn auch weltanschaulich beschränkten — Künstler erscheinen lassen. Frappant ist u. a. die Feststellung, wonach alle seine Stücke vor allem dem Drang entsprangen „mich von einer bestimmten Milieuvorstellung zu befreien“, oder die Behauptung, er müsse — um das wirkliche Leben zu überhören — erst mit allen Menschen des Stückes hindurchgegangen sein, „um sie in einer von dieser Wirklichkeit losgelösten Sphäre zu zeigen“ — also nicht, wie man etwa erwarten würde, in ihrer wenn auch tragischen Verwobenheit mit dieser Wirklichkeit!⁷

Jelinek hat seine Dramen wiederholt vor allem den Wiener Bühnen zur Aufführung angeboten, jedoch ohne Erfolg. F. K. Ginzkeys Behauptung (vgl. Vorwort zu O. J.s Gesammelten Novellen, S. 13!): „Aber trotz dieser innigen Beziehungen zum Theater weicht Jelinek der eigentlichen Bühnendichtung aus“ trifft daher nicht zu. Darauf hat übrigens auch Richard Thieberger in seinem Artikel „Un nouvelliste autrichien: Oskar Jelinek (1886—1949)“, (*Études Germaniques*, Oct.—Déc. 1953) aufmerksam gemacht, wo es in der Fußnote 9 heißt: „Franz Karl Ginzkey, dans sa préface aux *Gesammelte Novellen*, p. 13, commet donc une erreur en disant: ...trotz dieser innigen Beziehung zum Theater weicht Jelinek der eigentlichen Bühnendichtung aus“. Ce n'est pas l'auteur qui 'évite' le théâtre, mais les théâtres qui refusent d'accueillir ses pièces...“ Daß es J. an der Aufführung seiner Dramen wirklich gelegen war, davon zeugt auch der Einakter „Komödianten über Dir“, in dem J. — wie ich bereits weiter oben nachgewiesen habe — als Karl Leonhardt auftritt und wo ihm der Dramaturg Dr. Halbfein den ablehnenden Brief des Theaterdirektors vorliest: „Ihre Tragödie, ‚Die Schauspielerin‘ (‚Die Richterin‘) habe ich mit größtem Interesse, ja — wie ich gestehe — mit größter Befriedigung gelesen. Selten hat mir ein Erstlingswerk so überzeugend die Begabung seines Verfassers kundgetan. Grundgedanke, Aufbau, Charakteristik und Dialog weisen auf den berufenen Dramatiker hin. Und doch fehlt dem Stück die Bühnenreife, welche allein den Erfolg verbürgt. Ich muß es daher ablehnen, würde mich aber freuen, Sie kennen zu lernen. Das Buch steht zu Ihrer Verfügung.“

Ogleich O. J. zumindest seine Richterdramen für bühnenreif hielt, hat er

⁷ Die hier von J. an das Drama gestellte Forderung hat bereits Aristoteles in seiner *Ars poetica* als Grundforderung aufgestellt. Nach dieser Forderung soll jedes Drama im Zuschauer oder Leser ‚éleos kai φόβος‘, d. h. Mitleid und Furcht, erwecken, wodurch dann die Katharsis seiner Gefühle erreicht wird und er geläutert das Theater verläßt. Bezeichnenderweise bezieht J. die Katharsis auf sich selbst.

bereits im Jahre 1924 mit seiner dramatischen Tätigkeit selbstkritisch abgerechnet. Im Brief vom 13. 1. 1938, in dem mich J. kurz über seine Tätigkeit als Dramatiker informiert, schließt er seine Bemerkungen mit diesen Worten: „Diese Arbeiten, die die Zeit vom Weltkrieg bis 1924 erfüllen, haben die Öffentlichkeit nicht erreicht. Sie sind für mich längst samt und sonders überholt — ich betrachte sie als bloße Entwicklungsprodukte. Es hob sodann meine Wirksamkeit als Erzähler an.“

C) O. Jelinek, der Novellist

Motto: *„Ich mag die Großen des Lebens nicht,
Ihr Schicksal formt sich mir nicht zum Gedicht;
Doch einer Näherin Untergang
Kann werden mir zum Heldengesang.“*

(Aus O. J.s Gedicht: Bekenntnis)

Oskar Jelineks Hauptbedeutung liegt — das sei gleich zu Beginn dieses Kapitels¹ hervorgehoben — zweifellos im Bereich der Novelle. Von seinen sieben Meisternovellen (1. Der Bauernrichter, 2. Die Mutter der Neun, 3. Der Sohn, 4. Valnocha, der Koch, 5. Hankas Hochzeit, 6. Die Seherin von Daroschitz, 7. Der Freigesprochene), die vollzählig erst in dem posthum herausgegebenen Sammelband „Oskar Jelineks Gesammelte Novellen“ (Mit einer Einführung von Franz Karl Ginzkey erschienen im Paul-Zsolnay-Verlag, Wien 1950) vorliegen, stammen die ersten sechs aus dem Jahrzehnt 1924—1934 und wurden in dieser Zeitspanne auch in Buchform veröffentlicht, während die letzte Novelle, „Der Freigesprochene“, deren Plan einer Tagebuchnotiz zufolge auf den Monat Juni 1927 zurückgeht, ihre Vollendung den letzten Exiljahren des Dichters in Hollywood verdankt. Mit Ausnahme der in Oberösterreich spielenden Novelle „Die Mutter der Neun“ haben die übrigen Novellen insgesamt **M ä h r e n** zum Schauplatz.

Bevor ich auf die einzelnen Buchnovellen zu sprechen komme, möchte ich zunächst auf J.s eigene Ansichten über die Novelle im allgemeinen und über seine Novellen im besonderen aufmerksam machen, weil sie für die Bewertung und Einstufung seines Novellengenres sehr aufschlußreich sind. Aus J.s Tagebüchern, brieflichen Kundgebungen und gelegentlichen mündlichen Aussprachen ist mir bekannt, daß er sich mit dem Genre der Novelle, vor allem mit der klassischen Novelle, eingehend beschäftigt hat. So findet sich in der Selbstbiographischen Skizze u. a. auch der folgende beachtenswerte Passus über sein eigenes episches Schaffen:

„Vor allem gehören alle meine bisher veröffentlichten Erzählungen einer anderen und andersbetonten Welt an. Ich fühlte, daß das, was ich zu geben und zu gestalten hatte, nicht den Sonder-Empfindungen einer bestimmten ge-

¹ Vgl. meinen Aufsatz „Der Novellist Oskar Jelinek“, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der philosophischen Fakultät der Universität in Brünn, Jg. XI — 1962, Literaturwissenschaftl. Reihe D 9, S. 162—174 (Sbornik prací filosofické fakulty Brněnské university).

sellschaftlich-gehobenen Schicht entsprach, sondern unbedingter, rücksichtsloser, blutvoller war, und daß ich mich damit an das ganze Volk und durch dieses an die ganze Menschheit zu wenden hatte. So wurden die Grundtriebe des Menschen, die immer gleichen und immer gültigen, der Antrieb meines Schaffens (Sperrung — KK), und vor meinem Auge stand im wesentlichen der von einem starken Grundgefühl beherrschte Volksmensch, der mit nichts bekleidet ist, als mit dem Hemde seines Schicksals. Es war kein Zufall, daß, als mich die Stunde rief, ein Werk dieses Charakters entstand. Die unmittelbar wirksamen Kräfte des Glaubens, des Ackerbodens, der Sinnenmacht der Liebe, der Mutterschaft bestimmten auch weiterhin meinen Schaffungsweg. Dieser setzte die Kreise, denen ich entstamme, in nicht geringes Erstaunen. Sie waren Bücher voll gepflegter, sachter Empfindungen gewohnt, die das wirkliche Leben zumindest nur durch eine dicke Glaswand sehen lassen — meine Menschen traten geradewegs, ohne anzuklopfen, in das Zimmer des Lesers und knapp unter seinen Augen vollzieht sich ihr aus Wesenstiefen aufsteigendes Geschick.“ (S. 18—19.)

Diese Aussage ist deshalb wichtig, weil sie auf die Grundtriebe des Menschen, auf das Mysterium des Geschlechtes, die dumpfen Leidenschaften und die Schicksalsträchtigkeit des Lebens hinweist. Folgerichtig steht in der Mitte von J.s. gesamtem Novellenwerk der Mensch mit seinen Wirrnissen und Leidenschaften, aufgeführt von den Mächten des waltenden Schicksals. Fraglich ist allerdings, ob der von seinem starken Grundgefühl beherrschte Volksmensch wirklich nur mit dem Hemde seines Schicksals bekleidet ist.

Eine Tagebuchstelle vom 5. Februar 1930 enthält einen kurzen, aufschlußreichen Essay über das Milieu im Drama und in der Novelle, aus dem ich hier den Schlußabsatz, der die Novelle betrifft, in vollem Wortlaut wiedergebe:

„In der Novelle spielt das Milieu eine weniger streng umrissene Rolle. Wohl wäre es auch hier künstlerisch sinnlos, ein Milieu zu bemühen, aus dem keine Folgerungen gezogen werden, also z. B. eine Eheirrung im Hause eines Scharfrichters spielen zu lassen, wenn diese nicht gerade in dieser Atmosphäre ihre Ursache hat. Aber in der Novelle, die sich ja an den einzelnen Menschen, nicht wie das Drama, an eine Versammlung wendet, darf die Achse des Kunstwerkes eine andere Richtung haben als in der öffentlichen Diskussion. Ich darf also einen novellistischen Einzelvorfall in einem sozial oder national betonten Milieu spielen lassen, ohne daß dieses Soziale oder Nationale in der Erzählung zum Ausdruck oder so zum Ausdruck kommt, wie es der Zeitperspektive entspricht. Auch muß das Milieu keineswegs durch typische Figuren (Sperrung — KK) repräsentiert werden. Im Gegenteil, es entspricht der Novelle als der Gestaltung eines einmaligen, unvergeßlichen Ereignisses, wenn die führenden Figuren verschärfte, hervorstechende, ja sogar absonderliche Züge aufweisen, die sie von den typischen Vertretern des betreffenden Milieus ebenso unterscheiden, wie sich der Vorfall von den sonst in diesem Milieu üblichen Vorgängen einprägsam abhebt.“

Zu diesen Ausführungen J.s. ist folgendes zu vermerken: Jelinek hat insofern recht, als die Anforderungen an das Milieu in der Novelle nicht so streng zu stellen sind, wie im Drama. Auch darin muß man ihm beipflichten, daß das Milieu in den einzelnen Sonderfällen keineswegs durch typische Figuren repräsentiert zu werden braucht; aber das Soziale und Nationale ist meiner An-

sicht nach von keinem Milieu gut wegzudenken, und es tritt auch in den Novellen J.s, sogar gegen seinen Willen, zutage. Weniger klar und überzeugend ist jedoch die Feststellung, daß die Achse des Kunstwerkes eine andere Richtung in der Novelle haben darf, da sie sich an den einzelnen Menschen wendet. Zudem ist der Begriff „Achse des Kunstwerks“, ungeachtet dessen, daß man ihn kennt und verwendet, doch etwas zu vage und verschwommen, um eine eindeutig unmißverständliche Vorstellung nach sich zu ziehen.

In dem an mich adressierten Brief vom 5. 12. 1937 sagt J., er habe oft versucht, sich über das Wesen seiner Erzählungen Rechenschaft zu geben und sei dabei zu folgendem Resultat gekommen: „...sie (d. i. J.s Erzählungen) sind Schicksalstragödien in Novellenform.“ Und er setzt dann wie folgt fort:

„Ich bin nicht auf dem Wege irgendwelcher Lektüre zu meinen Gestalten gelangt — diese ganze mährische Welt brach vielmehr, wie ich Ihnen erzählt habe, zum erstenmal in einem bestimmten Augenblick, mir selbst ganz überraschend, mit dramatischer Wucht aus mir hervor, als ich einem Novellenstoff für das Preisgericht nachsah². Da standen plötzlich, jäh aufgeschossen, die mährischen Äcker meiner Jugend vor mir. Ich weiß noch den Punkt auf der Wiener Ringstraße, wo mir das geschah.“

Geht man nun von dem romantischen Begriff „Schicksalstragödie“ aus, mit dem J. seine Novellen kennzeichnet, so ist dieser Begriff nur bedingt annehmbar: nämlich in dem Sinne, daß der Mensch Schöpfer seines Schicksals ist und es sein muß, wenn die Novelle als wirklich tragisch empfunden werden soll — ungeachtet dessen, ob der betreffende Held ein getriebenes, willensschwaches, von Trieben beherrschtes Wesen ist, oder ob er sein Schicksal nach seinem Willen formt.

Auf die Novelle bezieht sich auch noch die folgende Tagebucheintragung vom 30. 5. 1939, wo es u. a. heißt:

„Allen meinen Novellen ist eigentümlich, daß ein Individualfall in typischem Gelände sich abspielt. Was in der Mutter der Neun, im Valnocha, im Bauernrichter usw. sich begibt, sind Sonderfälle, aber es ist das typische Muttertum, der typische, zur Schwäche verdamnte arme Teufel, wenn auch mit bestimmten, hier wirkend werdenden Einzelzügen, und vor allem das typische Militärmilieu, das typische Bauernmilieu mit seinen typischen Eigenschaften (z. B. der Land- und Erntegier in der Hanka usw.), das durch diese Einzelfälle belichtet wird. Ich erinnere mich, daß es in einem Referat über Valnocha näselnd hieß: ‚Hier hat der Autor nicht ohne Glück eine Typologie der Offiziershierarchie versucht.‘ — Der Autor hat das nicht versucht und nicht gewollt, aber es ist notwendig entstanden, weil ich auch hier... aus der Wand des Allgemeingültigen den Einzelfall herausgemeißelt habe. Es gibt Novellen, die nicht nur einen Sonderfall behandeln, sondern auch in einem Sondermilieu spielen. Ich habe vom Recht und der Pflicht des Sonderfalles Gebrauch gemacht, ihn aber stets in den Strom des Allgemein-Menschlichen mündend gestaltet... Ich habe niemals Neben-, sondern immer Grunddinge in den novellistischen Rahmen gestellt, und das Allgemein-Menschlich-Gültige war auf meinen dunklen Erzählerwegen mein Kompaß. Daher mag es kommen, daß diese Novellen auf viele ihrer Leser mit dem Gewicht von Dramen wirken. Sie

² Siehe Anm. I/25.

stehen jedenfalls im Schnittpunkt von Drama und Erzählung.“ (Ich kann aus eigener Erfahrung bestätigen, daß Jelinek bei der Vorlesung seiner Novellen ungemein starke Wirkungen in der zahlreichen Hörerschaft ausgelöst hat, die den Erschütterungen durch ein Drama gleichgesetzt werden können.)

Auf die nahe Verwandtschaft zwischen Drama und Novelle weist u. a. auch J.s Bezeichnung seiner Novellen als „dramatische Novellen“ hin. Allein schon der flüchtige Vergleich des Dramas mit der Novelle macht den Grundunterschied zwischen diesen beiden Kunstformen sinnfällig: während im Drama eine Handlung direkt, also unmittelbar, vorgeführt wird, wird dieselbe in der Novelle indirekt, also mittelbar vom Erzähler (meist einer dritten Person) dargestellt. Die Novelle impliziert folglich das wichtige Fakt der Distanzierung des Erzählers von der erzählten Handlung — und Distanzierung gehört zum wesentlichen Credo des künstlerischen Schaffens von O. J. Sie gibt u. a. die Grundlage ab für seinen Klassizismus, der darauf ausgeht, die zentralen Motive der individuellen Lebenstragik in möglichst einfacher und zugleich vollendeter Form zu erfassen.

Die enge Verwandtschaft der Novelle mit dem Drama hat u. a. auch schon Theodor Storm erkannt und hervorgehoben:

„Sie ist nicht mehr, wie einst, die kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit; die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas (von mir gesperrt — KK) und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens. Gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst.“³

Storms geistreiche Kennzeichnung der Novelle als Schwester des Dramas trifft auf J. insofern zu, als die dramatischen Elemente, die ihm eigen sind, die Wirkung seiner Novellen ohne Zweifel außerordentlich steigern. Sie zeigen aber auch klar, warum J. nach dem Scheitern seiner dramatischen Versuche zum Genre der Novelle hinüberwechselte. Dieser konsequent durchgeführte „Wendepunkt“ begründete denn auch den Ruhm des Novellisten Oskar Jelinek.

Die folgende Analyse der einzelnen Buchnovellen J.s soll uns ermöglichen, die Hauptmerkmale seines novellistischen Oeuvres zu ermitteln und seinen Platz unter den österreichischen Novellendichtern zu bestimmen. Ich halte es für angebracht, die einzelnen Novellen nach ihrer inneren Verwandtschaft abzuhandeln und nicht in ihrer chronologischen Reihenfolge (wie sie das angefügte Verzeichnis festhält).

1. Der Bauernrichter

In einem kleinen mährischen Dorf wird der alte Bauer Sima ermordet aufgefunden. Als des Mordes verdächtig wird der Neffe des Ermordeten, Quirin Michalek, ein Nichtsteuer und Leichtfuß verhaftet. Die Untersuchung des Mordfalles führt der Ortsrichter Rafael Wejnár, der im Dorfe aufgewachsen, aber wegen seiner Schwächlichkeit stets Gegenstand des Spottes seiner gleich-

³ Zit. nach Th. Storms Sämtl. Werken (hrsg. von Köster), Bd. VII, S. 122.

altrigen Jugendgenossen gewesen war. Das hatte bei ihm eine Art Minderwertigkeitskomplex ausgelöst. Daran vermochte selbst die Ehe mit der schönen Bauerntochter *Wlasta Markytan* nichts zu ändern. Der Bauernrichter hat den Ehrgeiz, von den Bauern voll und gleichwertig genommen zu werden. Der Mordfall gibt ihm Gelegenheit zu zeigen, daß er ihnen wenigstens in intellektueller Hinsicht überlegen ist. Er treibt *Quirin* beim Verhör in die Enge, fest entschlossen, ihn dem Kreisgericht zu überstellen. Dieser beteuert seine Unschuld, will aber kein Alibi erbringen, wo er die Mordnacht verbracht habe, und kann auch sein Bauernmesser mit den eingekerbten Anfangsbuchstaben seines Namens nicht vorzeigen. Der Richter aber hat *Quirins* Messer in seinem Schlafzimmer gefunden und weiß daher, bei wem *Quirin* in der kritischen Nacht gewesen war. Er bezwingt seinen Zorn und Schmerz und beschließt wie an seiner treulosen Frau so auch an seinem Ehebrecher Rache zu nehmen. Doch da erscheint plötzlich *Wlasta*, gefolgt von der ganzen Dorfgemeinde, und bekennt öffentlich den Ehebruch, um *Quirins* Freilassung zu erwirken. Da stößt der Richter, von rasender Eifersucht übermannt, sein ehebrecherisches Weib mit *Quirins* Messer nieder und läßt sich abführen. Wenigstens für diesen Augenblick hatte er die Bauern auf seiner Seite, da er Vergeltung geübt hat — wie ein Bauer!

Die preisgekrönte Novelle „Der Bauernrichter“ ist gewiß sehr spannend und dramatisch gestaltet, aber in gewissen Einzelheiten unglaubwürdig. Daß der Richter trotz des Geständnisses *Michaleks*, er habe den Mord begangen, dieses Geständnis als echt ansieht, es protokollieren läßt und in den Akt aufnimmt, obwohl er den Beweis in der Tasche hat, das der „*Haderlak*“ in der vorangegangenen Nacht bei seiner Frau gewesen war und dort das schwere Bauernmesser verloren hat (ohne daß beide das Auffallen des Messers gehört hätten), daß ein Richter mit einem Funken Gerechtigkeitsgefühl unter diesen Umständen von der „Schuld“ des Angeklagten überzeugt sein kann und den Akt dem Kreisgericht abtritt, halte ich für unwahrscheinlich! Daß der Richter aus Eitelkeit — nicht von seiner Frau betrogen worden zu sein — lieber einen Justizmord geschehen läßt, ist wohl dramatisch gut ausgeklügelt, konstruiert, aber nicht dem Leben abgelauscht! Daß ein Richter, der von seiner Frau betrogen wurde, während er sich auf einer Dienstreise befand, dieser Frau auf ihren allerdings begründeten Anwurf: „Du weißt es (daß *Michalek* bei mir war, KK). Und doch willst du ihn an den Galgen bringen, du elender Lump?!“ auf diese schwere Kränkung und Erniedrigung zur Antwort gibt: „Ja, das will ich! Das soll eure Strafe sein: Ihn verurteile ich zum Tode, und dich, meine *Wlastinka*, zur lebenslänglichen Ehe mit mir!“ ist gleichfalls wenig glaubwürdig. — Daß sich der jüdische Kaufmann *Oppenheim* in der Kirche oder auf dem Kirchplatz aufhielt, als nach dem Gottesdienste die aufgeregte Bevölkerung gegen den Richter und für *Wlasta* und *Quirin* Stellung genommen hatte, halte ich für unwahrscheinlich. Ein Jude einer kleinen mährischen Gemeinde ging wohl nie in eine Kirche. Die angeführten Unwahrscheinlichkeiten zeugen von der Konstruiertheit der Novelle.

2. *Valnocha*, der Koch

Bubenik, der Diener des Leutnants *Wieninger*, der in demselben Hause wohnt, in dem *Zdenka*, die Geliebte des Batteriekochs *Valnocha*,

bei einem Fabrikanten als Stubenmädchen beschäftigt ist, berichtet dem Koch am Vorabend des Abmarsches des Artillerieregimentes in die Manöver von Zdenkas intimen Beziehungen zu Leutnant Wieninger. Valnocha hält im Gefühl seiner Ohnmacht die Reden seines Rivalen Bubenik für bloßen Unsinn und glaubt auch nach all dem, was er mit eigenen Augen gesehen, weiterhin an seine Geliebte. Er nimmt es als unabwendbares Schicksal hin. Er ist zwar betroffen, empfindet aber keinerlei Groll und Haß gegen seinen Vorgesetzten, mit dem er während der Manöver in Südmähren öfters zusammenkommt. Sein Haß gegen den Nebenbuhler bricht erst durch, als Valnocha zufällig Zeuge eines Tête-à-têtes zwischen Wieninger und der Tochter des Dorfkaufmanns Himmelreich wird, bei dem der Leutnant einquartiert ist. Als er aber eines Tages an einem Teiche vorbeigeht und unter den badenden Offizieren seiner Batterie Leutnant Wieninger nackt im Wasser sieht, genauso wie er ihn vor einigen Tagen des Nachts im Beisein Bubeniks durch die zerfranste Jalousie mit Zdenka in einer verfänglichen Situation gesehen hatte, erwacht von neuem der Haß in ihm gegen seinen Nebenbuhler und der Gedanke, an ihm Rache zu nehmen. Trotz seelischer Hemmungen und religiöser Bedenken plagt ihn unaufhörlich der Gedanke, den Vernichter seines Glückes zu vergiften. In dieser seelischen Verfassung erreicht ihn der Auftrag des Hauptmanns, zum Abschiedsmahl „Schwämme mit Ei“ für die Offiziere zu bereiten . . . Dies war der letzte Anstoß für Valnochas Mordplan — die Entscheidung fiel. Er stürmt zu jener Stelle im Walde zurück, wo er schon früher Giftschwämme gesammelt hatte, die er aber nach der Begegnung mit dem Pfarrer nicht den Mut hatte mitzunehmen. Jetzt aber, wo ihm kein Leutnant mehr befiehlt und nur „das Verbrechen sein Vorgesetzter geworden ist“, holt er die Giftschwämme und bereitet das verhängnisvolle Mahl. Die größte Überraschung aber ist, daß ausgerechnet Leutnant Wieninger, dem der Anschlag vor allem galt, an dem Abschiedsmahl nicht teilnimmt und so als einziger (mit 2 Ausnahmen) dem Verderben entgeht. Zermalmt von der Vergeblichkeit seines Verbrechens, erhängt sich der Koch am Fensterkreuz.

Von ganz besonderem Interesse in der Novelle ist die am Schluß — gerade dort, wo der Mordplan, der dem Leutnant gilt, Wirklichkeit wird — eingelegte Episode: ein anderer Offizier, im Zivilberuf Dozent der Chemie, legt der Offizierscorona einen Plan vor, Brot für alle Menschen zu verschaffen und so dem wirtschaftlichen, kulturellen und geistigen Aufschwung und Frieden der Menschheit einen sehr wichtigen Dienst zu leisten.

Unwahrscheinlich in der spannungsgeladenen Novelle bleibt nur die Tatsache, daß der Koch, der aus Eifersucht seinen Nebenbuhler aus dem Wege räumen will, eine Reihe anderer Offiziere, die grundlos und zufällig ins Verderben geraten, vergiftet. Vielleicht wollte damit der Autor seiner in der Novelle öfters bekundeten Weltanschauung, daß im Leben der Menschen das blinde Schicksal waltet und Glück und Unglück unterschiedslos und zufällig die Menschen trifft, Ausdruck verleihen, ganz so wie es Goethe in seinem bekannten Gedicht „Das Göttliche“ tut:

„Denn unfühlend
Ist die Natur:
Es leuchtet die Sonne
Über Bös' und Gute,
Und dem Verbrecher

Glänzen, wie dem Besten,
Der Mond und die Sterne.

*

Auch so das Glück
Tappt unter die Menge,
Faßt bald des Knaben
Lockige Unschuld,
Bald auch den kahlen
Schuldigen Scheitel.“

Wie in der vorangehenden Novelle „Der Bauernrichter“ ist auch hier bei dem überstürzten Verlauf der Geschehnisse für den Autor das retardierende Moment des Unglaubens an die Treulosigkeit der Frau symptomatisch. Wenn Valnocha „im Gefühl seiner Ohnmacht“ die intrigierenden Reden seines Kameraden Bubenik „für bloßen Unsinn, für Dummheiten“ hält und wenn er sogar nach einem von Bubenik geleiteten Augenschein, der von J. in realistischer Darstellung dem Leser vor Augen geführt wird („auf den Knien des Leutnants, der nackt auf seinem Bette saß, schaukelte, kaum noch bekleidet, seinen Händen lachend hingegeben, Zdenka, Valnochas Braut“), noch immer an seine Geliebte glaubt und denkt, so ist er dem Bauernrichter Wejnar sehr ähnlich, der ebenfalls einer radikalen Lösung, zu der die Handlung sogar drängt, geflissentlich aus dem Wege geht.

Von Interesse ist, daß der Autor der Novelle auch selbst an den Manöverübungen teilnahm — er tritt hier unter dem symbolischen Namen *Wolfgang Hauser* auf, „der trotz seines hochfliegenden Geistes auch ein guter Soldat war (!)“. Er ist verlobt mit Trude (= Hedwig), die er als Hofmeister ihres Bruders täglich gesehen und schätzen gelernt und auf deren Briefe er hier im Felde sehnsüchtig gewartet hat: „Stolz auf den Besitz ihres Herzens rang mit der Trauer über die Trennung von ihr.“ Während der weiter oben erwähnten Badeszene „lag er mit traurigen Augen am Ufer und sah den Kärtner See vor sich, wo in einem Kahn ein Unbekannter ihm die Geliebte immer weiter entführte“. Er dachte, wie wir etwas weiter erfahren, „an die bevorstehende Herausgabe seiner Dissertation über Platons Briefe, die er ihr hatte widmen wollen. Und eine Lebensschwere erfüllte ihn, eine Daseinsmüdigkeit, daß er Thanatos herbeisehnte, jenen edlen, menschenfreundlichen Jüngling, als den die Griechen den Tod zu bilden pfl egten“. Als er dann aus dem lang ersehnten Brief von Trude erfuhr, „sie habe an ihrer Liebe festgehalten und an ihrem Wort“, war er zu Tränen gerührt: „wie dem Dulder im Märchen hatten sich ihm Kummer und Gram in lauterstem Glück verwandelt. Die Ziele seines Lebens strahlten ihm entgegen, die abendliche Welt lag im Morgenglanze vor ihm. Fernab war Thanatos.“

F. K. Ginzkey sagt in seinem Vorwort (S. 16) über die Novelle „Valnocha, der Koch“: „Man wird nicht irre gehen in der Annahme, daß der unglückselige mährische Batterie Koch Valnocha, der, vom Dämon der Liebe gearrt, durch Schicksals Tücke zum Massenmörder an seinen Offizieren wird und sich selber richtet, des Dichters Schmerzenskind und ihm daher auch das liebste war.“ „Valnocha, der Koch“ gehört zu den besten Novellenschöpfungen J.s. Unter den verwickelten, harten sozialen Verhältnissen des alten untergehenden Österreichs verläuft die straffe Handlung mit schicksalhafter Notwendigkeit, getragen von den fein nuancierten Charakteren der handelnden Personen. Mit suggestiver

Kraft und einfacher, einprägsamer Diktion wird hier die dumpfe Atmosphäre der elementaren menschlichen Beziehungen und Leidenschaften (Liebe, Eifersucht, Genußsucht, Rachsucht u. a.) eingefangen. Der Hauptheld erhebt sich als Repräsentant aller namenlosen armen Teufel, die von den grausamen sozialen Verhältnissen zwangsläufig zermalmt werden, zur symbolischen Bedeutung. Er erinnert uns an den klassischen „Woyzeck“ von Georg Büchner, obwohl von einer Abhängigkeit nicht die Rede sein kann. Die zahlreichen Kritiken hielten mit ihrem Lob nicht zurück. So schreibt z. B. Robert Neumann (in „Die Literatur“, Stuttgart, Dez. 1930): „Die Novelle vom ‚Valnocha, dem Koch‘ hat schon jenes Gültige, jenes Absolute, das ich meine. Es gibt keinen Meister unserer Literatur, der sich dieser Arbeit schämen müßte. Mehr noch: der sich ... nicht mit Stolz zu dem ganzen Buche bekennen könnte. Das ist bestes Erzählergut ...“ Und in J.s Tagebuch finden wir abschließend folgende Notiz zum 16. 3. 1937: „Du fragst, warum Valnocha mir der liebste sei? Weil er von allen der ärmste Teufel ist. Und weil ich die ihm gewidmete Erzählung (die Distanz erlaubt mir kühl-objektive Vergleiche) für meine vielstimmigste Kunstleistung halte.“

3. H a n k a s H o c h z e i t

Die dritte der in dem Novellentriptychon „Das ganze Dorf war in Aufruhr“ vereinigten Novellen, „Hankas Hochzeit“, behandelt ein in der Literatur zu wiederholten Malen dramatisch und episch abgewandeltes Thema, wie es schon in der griechischen Literatur seine klassische Darstellung gefunden hat: der aus dem Trojanischen Krieg heimkehrende Agamemnon wird von seinem ehebrecherischen Weib Klytämnestra im Bade ermordet, damit sie Aegisthus, ihren Geliebten, heiraten kann, ein Gegenstück zu Penelope, die ihrem Gatten Odysseus während seiner langen Abwesenheit die eheliche Treue gewahrt hat.

In der deutschen Literatur hat der in der Heimatdichtung Österreichs wurzelnde Karl Schönherr ein ähnliches Thema wie Jelinek schon im Jahre 1915 dramatisch in seinem unzählige Male aufgeführten Stück „Der Weibsteufel“ behandelt, in dem das sinnlich teuflische und unersättliche Weib über den schwächlichen, von ihr betrogenen Mann triumphiert und selbst vor dem Gattenmord nicht zurückschrickt.

Wie der Weibsteufel ist Hanka ein robustes Weib, das, einen Mord vortäuschend, ihren aus der Stadt ahnungslos heimkehrenden Gatten Bohumil Vyteck aus dem Hinterhalt tötet. Obgleich viele Indizien gegen sie sprechen und obwohl sie mit dreister Stirn den Gendarmen, der sie auf Grund ihres Leumunds und anderer Umstände des Mordes bezichtigt, noch gerichtlich verfolgen will, wird sie von den Geschworenen freigesprochen. Der ermordete Großbauer Vyteck war eine passive, religiös und künstlerisch veranlagte Natur, die neue Hofbesitzerin dagegen ist praktisch, energisch, rücksichtslos und auf Erwerb eingestellt. Sie verdrängte die Schwiegermutter ins Ausgedinge, machte den Gatten zur Kinderfrau und steuerte den Wirtschaftsbetrieb — modernisierte, rationalisierte. Bei der Einführung neuer landwirtschaftlicher Maschinen sagte der junge, neugedungene Fabrikarbeiter Jaroslav Grmela ihrem Verstand wie ihren Sinnen zu; sie ging mit ihm ein Verhältnis ein und bald war der Mordplan beschlossen. Das knapp ein Jahr nach der heimtückischen Ermordung des alten Vyteck stattfindende Hochzeitsfest erreicht seinen Höhepunkt. Der kleine

Milek aus der ersten Ehe findet im elterlichen Schlafrum einige Wollknäuel und spielt damit. Kurz darauf nimmt er einen Knäuel mit sich, gelangt unter die Festgäste, umstrickt mit dem Wollgarn das heitere Hochzeitspaar und überführt — da sich aus dem Knäuel der vermiste Goldtaler, den der Ermordete an einer Goldkette um den Hals getragen hatte, loswickelt — die Schuldigen der Tat.

Für die bigotte Landbevölkerung war die Sühne dieses Verbrechens eine Erlösung nicht nur in sittlicher Hinsicht, da eine solche Untat den Ruf des Wallfahrtsortes stark geschädigt hat, sondern auch in materieller Beziehung: Die lange Dürre, die seit dem Mord an Bohumil Vytek in dieser Gegend Fluren und Felder, Wiesen und Gärten in ein ödes Brachland verwandelt hatte, hörte — so erzählt es uns in seiner Novelle J. — in dem Augenblick auf, als die des Mordes Überführten der gerechten Strafe zugeführt wurden: „Kaum aber schloß sich das Hoftor hinter ihnen, . . . als die Pforten des Himmels sich auf-taten und unter Donnerschlägen und Blitzeszucken der Regen niederprasselte auf die verschmachteteten Körper der Äcker. Ein Jubelschrei der ganzen Gemeinde übertönte das Gewitter . . .“

Die Novelle „Hankas Hochzeit“ schließt sich enger an die Novelle „Der Bauernrichter“ an, u. zw. nicht nur deshalb, weil sie ein reiches mährisches (hanakisches) Dorf zum Schauplatz hat, sondern auch darum, weil darin die schöne und lebensstrotzende Gutsmagd Hanka, die in ihren Eigenschaften und Trieben an die Wlasta Wejnar erinnert, durch die Heirat mit dem Schwächling Vytek ihren sozialen Aufstieg begründet. Und wiederum sind es elementare Motive: Liebe, Haß, Habsucht, Rachesucht, durch die die Schicksalsverstrickten zu tragischen Entscheidungen getrieben werden. Der Untüchtige (Vytek) wird durch die Lebensstarken (Hanka, Jaroslaw) beseitigt. Der Mord aber wird nicht durch das Gerichtsverfahren enthüllt, sondern durch einen Zufall: in dem eigenen Kind des Ermordeten erstet der Rächer, u. zw. gerade an jenem Tage, da die Mörderin mit ihrem Komplizen Hochzeit feiert. Zu diesem Zufall gesellt sich noch ein anderer: Die Aufklärung des Mordfalls macht gleichzeitig der schrecklichen Dürre ein Ende, von der die ganze Gegend so übel geplagt wurde. Dies scheint für eine höhere, übernatürliche Gerechtigkeit zu sprechen; diese Anschauung trifft jedoch keineswegs auf alle Novellen des besprochenen Novellenzyklus zu — im „Valnocha, dem Koch“ wird sie zudem vollends negiert! — und dann darf eines nicht vergessen werden, daß es sich um Schicksalsdramen handelt, in denen selbst die Elemente entboten werden und wo die ganze Natur mit- und hineinspielt, bald unheimlich, bald spornend, bald nur als Rahmen, der die Geschichte der Menschen zusammenfaßt.

Der Novellenband „Das ganze Dorf war in Aufruhr“ wurde gleich nach seinem Erscheinen (Ende 1930) in einer Reihe von Kritiken und Rezensionen begeistert begrüßt, von denen hier wenigstens zwei bedeutende Stimmen (eine von deutscher und eine von tschechischer Seite) verzeichnet seien.

Werner Bergengruen schreibt in der „Deutschen Rundschau“ (Juni 1931) u. a. folgendes:

„In diesen drei Erzählungen, deren jede es mit einem Morde zu tun hat, leben alle Wildheit, Härte und Dumpfheit der an Boden und Besitz haftenden Erdkinder, lebt aber auch die ganze Intensität der liebenden und hassenden Gemeinschaftsgefühle des Dorfes. Die Geschichten sind nicht willkürlich aneinandergereiht, vielmehr haben sie alle ein gemeinsames, freilich wiederholungslos

in immer neuen Formen auftretendes Grundthema, und zwar ist es die wider-
natürliche und doch durchaus folgerichtige Verkoppelung des lebensschwächli-
chen Mannes mit der lebensstrotzenden Frau oder allgemeiner gesagt, die Zu-
sammenrückung von Gegensatztypen überhaupt. Drei großartige Stücke, deren
stärkstes, ‚Valnocha, der Koch‘, für die Leser der ‚Deutschen Rundschau‘ keiner
Hervorhebung mehr bedarf.“

Pavel Eisners Artikel „Moravské postavy německého novelisty“⁴ (Mährische Ge-
stalten eines deutschen Novellisten), der am 17. 12. 1931 in der Tageszeitung
„Lidové noviny“ erschien, bringe ich hier in deutscher Übersetzung vollin-
haltlich, weil ich mich auch noch im weiteren auf ihn beziehen und berufen
werde:

Aus Mähren kam schon einmal ein deutscher Autor, der die mährische Land-
schaft und ihre slawischen Menschen dargestellt hat: der aus Mährisch Weiß-
kirchen stammende Jakob Julius David, ein Meister der psychologischen Schil-
derung, der sich mit einigen Erzählungen, vor allem mit der überaus schönen

⁴ Siehe Anm. I/2; hier folgt der weitere Originaltext des Artikels von Pavel Eisner, dessen
Uebersetzung ins Deutsche sich auf S. 101—103 der vorliegenden Arbeit findet:

„Tři novely, tři erotická dramata prózou: Selský soudce, Kuchař Valnocha, Hančina
svatba. Vojenský kuchař Valnocha otráví ze žárlivosti celý štáb svého pluku jedovatými
houbami, načež se oběsí; pyšná Hanka — pekelnice dá zabít svého starého muže
milencem Jaroslavem; nejrozsaňlejší a daleko nejdokonalejší jako umělecké dílo je povídka
první — skutečná novela podivuhodné stavby a dramatického spádu. Je to duševní drama
soudce Weynara, jenž zasedl ve svém úřadě, aby vládl lidu, aby se svou mocí nad celým
krajem mstil těm, kteří se mu jako chlapi směli pro jeho tělesnou slabost a nestateč-
nost. Pomstil se jim i tím, že si vzal za ženu selskou silou a krásou kypící děvuchu
Vlastu. Ta ho podvádí s místním povalečem Kvirinem. Milenec upadne do podezření
z vraždy; jeho alibi je noc, ztrávená s Vlastou (u P. E. omylem: Hankou! — KK). Aby
neprozradil milenkou, zná se Kvirín k vraždě. Vlasta váhá, má-li vyjevit pravdu, ale její
muž — soudce ví již všechno; z tohoto dramatu tří duší na skřipci dospívá autor ke skvě-
lému závěru a vyvrcholení: Vlasta se přizná před shromážděným lidem, a její muž, soudce
ne již úřední, ale rodinný, ji probodne nožem, který dosud svědčil proti Vlastině (u P. E.
opět Hančině! — KK) milenci. Mistrovství celkové architektiky i detailu je podivu-
hodné. Jellinkův „Bauernrichter“ je prozaické arcidílo v rozsahu pouhých 72 stran;
zcela znamenitý je rys v závěru: sedláci, kteří dosud soudce Weynara nenáviděli jako
odrodilce i cizí těleso ve svém mase, ve chvíli, kdy odrodilec mstí svou hanbu nejinak
než by učinili oni, poznají v něm svou krev a vrhnou se ne na vraha, nýbrž na cizo-
ložnici, aby ji rozsápali. Tato novela je vrcholem knihy, dokonale však jsou i druhé dvě.
Pokud jde o hrubé dějové složky, nelze říci, že by Jellinek dával své slovanské duše
z Moravy jako něco specificky slovanského — herci jeho tragedií žárlivosti a cti mohli
by býti stejně i Korsičané, lidé ze Sicílie, a dějištěm mohla by býti kterákoliv jiná
selská scenerie se svou cavalleria rusticana; ale široký dech Moravy, její zlaté rozevlátá
pole a žírné roviny, její z mocných prsou dýchající lidský život při hroudě, její víry
a pověry a celou duší kraje i s její a jeho vůní dovede Jellinek podat skvěle. Úspěch
jeho knihy byl mocný, stejně značný byl i ohlas jeho povídky „Die Mutter der Neun“
(u P. E. omylem: „Die Mutter der Drei“); tak se stalo, že Jellinek téměř naráz vstoupil
mezi autory překládané do angličtiny a francouzštiny, čímž zase Morava a její lidé do-
stávají se do cizích literatur. Je to bezprostřední obdoba ke zjevu, že evropský západ
z překladů děl Rilkeových, Brodových, Kafkových, Werflových a prací jiných Němců
z českých zemí poznává scenerii české krajiny, poznává duši Prahy; zde nabývá tato
literatura nové funkce seznamovací a zastupuje v ní literaturu českou, která na západ
tak snadno neproniká.“

Eine ähnliche Bewertung des Novellenbandes „Das ganze Dorf war in Aufruhr“ ent-
hält Pavel Eisners Beitrag „Triptychon moravského selství“ (Ein Triptychon des mähri-
schen Bauerntums), in: Co číst z literatur germánských posledních deseti let? (Lesens-
wertes aus den germanischen Literaturen der letzten zehn Jahre), Fr. Borový, Praha 1935,
S. 158—160.

Erzählung von Hanka, der Frau des berühmten mährischen Landschaftsmalers (Uprka) und dem weiblichen Sinnbild der Hanna, dicht an die Seite des Besten stellt, was die tschechische Prosa aus Mähren herausgeholt hat. Der bis heute nicht gebührend gewürdigte J. J. David scheint — zumindest in stofflicher Hinsicht — einen Nachfolger zu bekommen. Der gebürtige Brünner Oskar Jellinek, Richter i. R. in Wien (auch David hat sein nicht allzu langes Mannesalter in Wien zugebracht), gab Ende des Jahres 1930 bei P. Zsolnay das novellistische Triptychon „Das ganze Dorf war in Aufruhr“ heraus, das mit einem Male die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit auf den Autor gelenkt hat. Drei Novellen, drei erotische Prosadramen: Der Bauernrichter, Valnocha der Koch, Hankas Hochzeit. Der Militärkoch Valnocha bringt mit Giftpilzen aus Eifersucht den ganzen Stab seines Regiments um, worauf er sich erhängt; der stolze Weibsteufel Hanka läßt von ihrem Geliebten Jaroslav ihren alten Mann erschlagen; die umfangreichste und als Kunstwerk vollkommenste Erzählung ist die erste (von ihnen) — eine wirkliche Novelle von beachtenswertem Bau und dramatischer Wucht. Es ist ein Seelendrama des Richters Wejnar, der seines Amtes waltet, um das Volk zu beherrschen, um vermöge seiner Macht, die er über die ganze Gegend ausübt, an denen Rache zu nehmen, die ihn als Jungen wegen seiner physischen Schwäche und Unmännlichkeit verlacht hatten. Er rächte sich an ihnen auch dadurch, daß er die schöne und kraftstrotzende Bauernmaid Wlasta zum Weibe nahm. Wlasta betrügt ihn mit dem örtlichen Nichtsteuer Quirin. Der Geliebte wird des Mordes verdächtigt; sein Alibi bildet die mit Wlasta verbrachte Liebesnacht. Um seine Geliebte nicht zu verraten, nimmt Quirin den Mord auf sich. Wlasta zögert die Wahrheit zu gestehen, aber ihr Mann, der Richter, kennt bereits den wahren Sachverhalt; dieses Drama dreier auf die Folter gespannter Seelen führt der Autor einem glänzenden Schluß und Gipfelpunkt entgegen: Wlasta bekennt vor den versammelten Dorfbewohnern ihre Schuld und ihr Mann, nicht mehr der Amts-, sondern nunmehr der Familienrichter, stößt sie mit dem Messer nieder, das bisher gegen Wlastas Geliebten gezeugt hat. Die Meisterschaft der Gesamtarchitektonik wie auch der Details ist bemerkenswert. Jellineks „Bauernrichter“ ist ein kleines prosaisches Meisterstück im Umfang von bloß 72 Seiten; besonders gelungen ist der Schluß: Die Bauern, die den Richter Wejnar bisher als Renegaten und Dorn in ihrem Fleisch haßten, erkennen in dem Moment, wo der Renegat seine Schande auf eine Weise rächt, wie auch sie selbst Vergeltung geübt hätten, in ihm ihr eigenes Blut und fallen nicht über den Mörder, sondern über die Ehebrecherin her, um sie zu zerfleischen. Diese Novelle ist die Gipfelleistung des Buches, aber auch die anderen zwei sind vollendet.

In bezug auf die rohen Handlungskomponenten läßt sich nicht sagen, daß Jellinek seine slawischen Seelen aus Mähren als etwas spezifisch Slawisches brächte — die Akteure seiner Ehren- und Eifersuchtstragödien könnten ebensogut Korsen oder Sizilianer sein und den Schauplatz könnte jede andere Bauernszenerie mit ihrer Cavalleria rusticana bilden; aber den weiten Odem Mährens, seine golden wogenden Felder und fruchtbaren Ebenen, sein aus mächtiger Brust atmendes Menschenleben an der Scholle, seinen Glauben und Aberglauben und die ganze Seele der Landschaft versteht Jellinek ausgezeichnet wiederzugeben. Der Erfolg seines Buches war gewaltig, ebenso starken Widerhall fand seine Erzählung „Die Mutter der Neun“; und so kam es, daß Jellinek

sozusagen auf den ersten Hieb zu den ins Englische und Französische übersetzten Autoren stieß, wodurch Mähren und seine Menschen wiederum in fremde Literaturen gelangen. Dies ist eine unmittelbare Parallele zu der Tatsache, daß der europäische Westen aus den Übersetzungen der Werke Rilkes, Brods, Kafkas, Werfels und anderer Deutschen aus den böhmischen Ländern die Szenerie der böhmischen Landschaft, die Seele Prags kennenlernt; hier kommt dieser Literatur eine neue Funktion zu, nämlich die tschechische Literatur dem Westen zu erschließen, wo sie sich sonst gar nicht so leicht durchsetzt. (P. E.)

4. Der Freigesprochene

Die Novelle „Der Freigesprochene“, deren erster Plan aus dem Jahr 1927 stammt und die von J. in den letzten Jahren seines Exils in Hollywood gearbeitet wurde, gehört mit zur Reihe der mährischen Novellen des Autors. Mit ihr stößt J. diesmal in ein neues Milieu vor, nämlich in die Welt der Grubenarbeiter im Kohlengebiet von Ostrau.

Der Bergarbeiter Matthias B e n d a kehrt nach siebenmonatiger Untersuchungshaft in sein Bergwerksdorf zurück. Er hatte den Zerstörer seiner Ehe, den Kommiss des Ortskonsumvereins, Ludwig Smiral, getötet, wurde aber vom Schwurgericht freigesprochen. Seine Frau M i n k a floh aber nach dem tragischen Ereignis ins Polnische. Bendas Nachbarn, Fanuschka und Petr Ambrož, die während der Abwesenheit Bendas den kleinen Mathischek betreuten, nehmen sich nun auch seines heimgekehrten Vaters an. Auf Benda aber lastet — trotz des Freispruchs — das drückende Gefühl des verübten Verbrechens und der ungesühnten Schuld weiter. Er sucht die Grabstätte des von ihm Erschlagenen auf und bittet sein Opfer um Verzeihung. Er überdenkt immer wieder die ganze Situation, die sein Blut damals so jäh aufwallen ließ, und kommt zu dem Schluß, daß er nicht richtig gehandelt habe: die Minka hätte er töten sollen, nicht den unglücklichen Burschen. Schwere Träume und Visionen lasten wie ein Alpdruck auf seiner Brust. Als er dann bald darauf mit einer Abordnung der Bergarbeiter in die Hauptstadt kommt, benützt er diese Gelegenheit, um jene zwei Geschworenen aufzusuchen, die ihn schuldig gesprochen hatten: den Weinhändler P i l n ý und den Buchbinder Š m i d. Er macht auf die beiden den Eindruck eines tief unglücklichen Menschen, den das Schuldbewußtsein zu erdrücken droht, sie aber versichern ihm, daß sie bestimmt für seinen Freispruch gestimmt hätten, wenn sie ihn so gekannt hätten, wie sie ihn jetzt nach der Aussprache mit ihm kennen. — Die ganze Angelegenheit wird in ein neues Licht gerückt, als Minka die Zusendung eines Schals verlangt, den ihr vor dreieinhalb Jahren Petr Ambrož geschenkt hat. Benda entschließt sich, die ganze Sache mit Ambrož zu besprechen, erfährt aber dabei noch nicht die volle Wahrheit: daß Ambrož eine Zeitlang Minkas Geliebter gewesen sei und den Verkehr mit ihr auch nach ihrer Vermählung mit Benda nicht aufgegeben habe. — Bei einer Katastrophe in der Ferdinandsgrube rettet Benda unter Einsatz seines eigenen Lebens Ambrož vor dem sicheren Tod. Benda aber ist weiterhin verstört, es ist ihm, als ob in seinem Kopf ohne Unterlaß ein Pendel hin- und herginge: den einen gerettet — den andern getötet . . . den einen gerettet — den andern getötet. Es wurmt ihn, er quält sich ab, grübelt in einemfort nach — und kommt letztlich dahin-

ter, daß nicht er, sondern der Ambrož Mathischeks Vater ist. — Benda soll für sein tapferes Verhalten bei der Bergung und Rettung seiner Kameraden vom Betriebsrat für die Rettungsmedaille eingereicht werden, will aber nichts davon hören. — Eine gründliche Aussprache mit den Ambrožs soll nun den Fall Minka — Benda / Minka — Ambrož endgültig aufklären, damit Benda endlich einmal seine innere Ruhe wiederfindet. Nach der Aussprache scheint alles in bester Ordnung zu sein, alles verziehen und vergessen. Eines Tages holen die Häuer ihren Kameraden Benda wegen der Auszeichnung ab. In feierlicher Bergmannstracht schreitet er zwischen Ambrož und Habrman zur Grubenverwaltung. Wider Erwarten reißt er sich plötzlich von seinen Kameraden los und stürzt sich in den nahegelegenen Teich. Ambrož springt ihm unverzüglich nach, um ihn zu retten — aber beide ertrinken im Teich.

Auch in dieser Novelle begegnen wir wieder der — gewiß nicht zufällig an Dostojewski gemahnenden — Kernfrage von Schuld und Sühne / Verbrechen und Strafe und der ihr zugrunde liegenden Sehnsucht und Suche nach einem reinen, unverdorbenen Menschentum, das im Grunde unzerstörbar ist und das der ehemalige Richter vor allem den unverbildeten Schichten der Namenlosen und Unbeachteten zubilligt, denen seine Sympathie gehört. Jellinek zeigt am Beispiel Bendas, daß derart übersensitive und grüblerische Menschen wie er auch nach abgebußter Strafe (oder nach einer ihr gleichzusetzenden, schuldtilgenden Tat) nicht imstande sind, ihr Leben wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Benda, der sich trotz dem Freispruche selber nicht freisprechen kann, erscheint uns nach einem Wort Ginzkeys „wie ein Mahner an das Gewissen der Menschheit“ (Vorwort S. 21). Nach der Rede des Verteidigers:

„Meine Herren Geschworenen, niemals hat die Hand des Angeklagten — gleich der seines Vaters und Großvaters eine Bergmannshand — anderes vollbracht als schwerste, ehrlichste, wertschaffende Arbeit, bis ihr ein Schicksal, an dem er unschuldig ist, eine Tat aufgenötigt hat (Sperrung — KK), für die er nicht verantwortlich gemacht werden kann...“ Die Schuld am Verbrechen fällt — ganz im Sinne der Schicksalstragödie — der unerbittlichen Ananke, der Dämonie des Schicksals, zur Last.

Das allersympathischste an dieser Exilnovelle J.s ist jedenfalls, daß er sein hohes Sittlichkeits- und Verantwortungsgefühl an einem Bergarbeiter vom Typus des Benda demonstriert. Seine Novelle legt auch davon Zeugnis ab, wie stark sich in den Jahren des Exils sein soziales und politisches Denken (ich verweise auf die weiter oben analysierte „Raacher Silberfeier“!) geläutert hat.

Auf autobiographische Elemente stoßen wir in allen Arbeiten J.s. Am stärksten sind sie ohne Zweifel in den folgenden zwei Novellen vertreten: „Der Sohn“ und „Die Seherin von Daroschitz“.

5. Der Sohn

Richard Gabriel, der Sohn eines katholischen Priesters und einer jüdischen Schankwirtin, ist Schüler eines mährischen Piaristengymnasiums (gemeint ist wahrscheinlich Kremsier). Er ist der Begabteste in seiner Klasse und zudem ein ausgezeichnete Redner, leidet aber unsäglich an dem Zwiespalt zwischen fanatischer katholischer Glaubensinbrust und bohrender jüdischer Zweifelsucht und Skeptizismus. Er ist zu kritisch und zu grüblerisch, als daß

er sich vorbehaltlos dem Religionsunterricht hingeben könnte. Die Anschauungen seiner Lehrer reizen ihn immer wieder zu Auseinandersetzungen und zur Opposition. Er widersetzt sich seinem Religionslehrer, der zugleich Deutsch unterrichtet und seine Schüler Hausaufgaben ausarbeiten läßt, die sich streng an den Lehrplan halten, wie z. B. „Hagen, ein Bild der Treue“ u. ä., und verstößt auf diese Weise gegen die Schulordnung. Ständig schwebt über ihm die Gefahr der Relegierung. Gabriel wird sich immer mehr bewußt, daß ihm, dem Proletarier, dem Juden, dem Bastard, der von dem Glaubensfrieden und der selbstsicheren Bürgerlichkeit der andern für immer ausgeschlossen ist, nichts anderes verbleibt als die scharfe Waffe des Geistes und das Ressentiment des Proleten. Er haßt die soziale und geistige Oberschichte und fühlt sich hingezogen zu den „Beleidigten und Erniedrigten“; am liebsten möchte er Gefängnisgeistlicher werden, und er geht auch daran, die seltsame Umwelt der Sträflinge näher kennenzulernen. Bei seinen verzehrenden Glaubenskämpfen „beugt er heute das Knie und ballt morgen die Faust“ und spricht schließlich seine, allem Kirchentum hohnsprechende Überzeugung aus in einem zur Marienfeier geschriebenen Schulaufsatz *Mater dolorosa*, in dem er der Schmerzensmutter Maria zum Vorwurf macht, daß sie ihrem Sohne in seiner schweren Stunde vor dem Landpfleger Pilatus nicht beigestanden habe, während die Mutter Barabbas' alles daran gesetzt hat, um ihren Sohn bei Pilatus freizubitten. Gabriel weiß, daß die Strafe für seine Freveltat diesmal nicht ausbleiben wird, flüchtet sich in die Gefängniskirche der Anstalt und erschießt sich vor dem Marienaltar.

Die letzten zwei mährischen Novellen, nämlich „Der Sohn“ und „Die Seherin von Daroschitz“, hängen thematisch eng zusammen und nehmen innerhalb des Jelinekschen Novellenwerkes insofern eine Sonderstellung ein, als in beiden erstmalig das jüdische Element voll zutage tritt und im Verein damit das dringende Problem des Glaubens und der Religion. Im „Sohn“ geht es um nichts Geringeres als um das Problem der „gespaltenen“ Persönlichkeit, um den Glaubenszwiespalt in dem Sproß eines katholischen Priesters und einer orthodoxen Jüdin, dem die Mischung des Blutes zweier Rassen Zweifel und Verwirrung und letztlich ein tragisches Ende bereitet.

Über das „interessante Werden und Sichfügen dieser Erzählung“ bemerkt J. in seinem Tagebuch (27. 9. 1928): „... wie der Grundeinfall sich blasphemisch wandelte, wie die blasphemische Vision die Notwendigkeit der Figur eines Blasphemikers hervorrief, wie diese Figur wuchs und ihre charakterologische Verästelung die Kontrastfigur des einfachen, klarblickenden Erzählers forderte, wie also der Kern in seiner Wandlung und Entwicklung sich selbst das ihm notwendige Gehäuse schuf und dieses wieder seine Hülle, ohne mein bewußtes Zutun.“ Dieser Notiz zufolge scheint die *Legende vom Barabbas* den ursprünglichen Kern der Novelle gebildet zu haben — und sie ist in ihrer Ausgestaltung (als „*Mater dolorosa*“) auch kein Schulaufsatz, für den sie ausgegeben wird, sondern hat das typische Gepräge der Jelinekschen pointierten Konstruktion. Und gerade in dieser realistisch gehaltenen Grunderzählung liegt die Kraft der Novelle.

Gabriels innere Kämpfe widerspiegeln ohne Zweifel die eigene Gemütsverfassung des Dichters (Gabriel = Jelinek). Aber Gabriel ist gleichzeitig Repräsentant jener jungen Juden, die sich zwangsläufig der in nationaler, sozialer und konfessioneller Hinsicht fremden Umwelt anpassen (assimilieren), in die

sie zufällig hineingeboren wurden. Führt bei vielen von ihnen die Existenzfrage zur Assimilation oder Konversion, so gerieten die religiös tiefer Verankerten und Traditionsgebundenen in Konflikt zwischen ekstatischem Glauben und scharfem Kritizismus (bzw. Skeptizismus).⁵

6. Die Seherin von Daroschitz

Im Judenviertel der kleinen mährischen Stadt Daroschitz lebt die Familie des jüdischen Gemeindevorstehers und Warenhausbesitzers David Birnbau m. Judith, die jüngere Tochter des Hauses, wird als Kind von einem Stier überrannt und verliert infolge der heftigen Nervenerschütterung ihr Augenlicht. Umso schärfer entwickeln sich dafür ihre übrigen Sinne, ja eine Art Hellsichtigkeit macht die Jungfräuliche zur Seherin und Beschützerin der jüdischen Gemeinde. Ihr Leben wird entscheidend durch den neuen jungen Rabbiner Michael Seligm ann beeinflusst, der Judith unterrichtet und sie in die Geheimnisse der Thora, Haggada und Halacha einweiht. Die religionsphilosophischen Studien und Reisen rufen aber in Michael Zweifel an der Auserwähltheit des jüdischen Volkes und am jüdischen Glauben hervor. In dieser qualvollen Gemütsverfassung findet er vorübergehend festen Halt an Judiths bedingungslosem Glauben. Doch die sich stets steigernden Zweifel und Bedenken bereiten Michaels endgültigen Abfall vom Glauben seiner Väter vor — zugunsten einer spinozistischen Allreligion. Michael ist entschlossen, seinen geistlichen Beruf mit dem eines freien Schriftstellers zu vertauschen. Nur allzu bald gesellt sich zu dem ersten Abfall noch ein zweiter: nämlich der Abfall von seiner blinden Schülerin Judith, die aus Michaels Herzen durch ihre ältere, emanzipierte, soeben aus der Fremde heimgekehrte Schwester Hella verdrängt wird. — Die Ahnung, der wegen Aufwiegelei zu Pogromen vorbestrafte Jošt habe die Absicht, den Tempel in Brand zu setzen, läßt Judith in den Tempel eilen, um das drohende Unglück abzuwenden. Doch da erinnert sie sich, daß der Tempel eben an diesem Tage durch die Heirat ihrer Schwester mit Michael, dem Abtrünnigen, entweiht werden soll. Sie „sieht“, wie sich vom Haupttor her der Hochzeitszug bewegt. In höchster Erregung und Verzweiflung zündet Judith selber den Tempel an und wartet dann zu Hause auf den Ausbruch des Brandes. Aber der Gedanke, daß sie sich an der Thora versündigt habe, treibt sie an die Stätte ihrer Tat zurück. Dabei stößt sie auf Michael, die Angst um ihn löst den Bann ihrer Augen, sie sieht den Geliebten für einen einzigen Augenblick. „Dann schlug das Feuer seinen Höllenmantel um Judith und Michael.“

Von der zeitgenössischen Kritik wurde die „Seherin von Daroschitz“ fast ausnahmslos sehr positiv eingeschätzt. Beachtenswert sind vor allem zwei Stimmen: die eine von Ernst Lissauer, die andere von Oskar Maurus Fontana.

Von dem ersten lesen wir in der „Neuen Freien Presse“ vom 5. 3. 1933: „Oskar Jellinek ist ein Novellist im eigentlichen Sinne: er erzählt ‚neue‘ unerhörte Geschichten. Er drängt vorwärts, es drängt ihn: seine Novellen sind

⁵ Vgl. hierzu Pavel Eisners Aufsatz „Básnik a asimilace“ (Der Dichter und das Assimilantentum), in: Židovský kalendář na rok 5690 — 1929/30 (Jüdischer Kalender auf das Jahr 5690), Praha 1929, S. 49—52.

Prosaballaden, sie sind voller ‚Szenen‘... Diese Erzählung wirkt wie ein Kapitel des Alten Testaments, übersetzt in die Verhältnisse zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Noch lebt diese mährische Gemeinde größtenteils geschlossen, wohl in Eintracht und Zusammenarbeit mit den Christen, aber immerhin noch geschieden, auf dem Raum des alten Ghettos. Und dieser Judith, die nicht sieht und ganz in den Vorstellungen der Bibel lebt, verwandelt sich diese moderne Umwelt in das Israel der Bibel; und als sich die Geschlossenheit lockert, als moderne Sitten und Unsitten immer mehr um sich greifen, als sie den geliebten Mann an die weltliche, weltläufige Schwester verliert, steht sie auf, wie einst die Propheten, die ihr Volk in Absonderung bewahren wollten. Balladenluft lastet — nicht selten haben Balladiker alttestamentarische Stoffe gestaltet — gewalthaft — wie immer bei Jellinek — muß sie sich entladen. Auch diese Novelle ist in sparsamer, oft bildhaft einprägsamer Sprache vorgetragen; die einzelnen Menschen, manche nur angedeutet, werden spürbar, vor allem aber ihr Neben-, In-, Miteinander, die Gemeinde als Ganzes. Diese Judith gehört durchaus zu den gebundenen dumpfen Naturen, von denen Jellinek fast stets erzählt; wie die Bauer in der Erde, wurzelt sie in ihrem Glauben.“

Und O. M. Fontana beurteilt J.s „Seherin von Daroschitz“ folgendermaßen: „... Sie spielt in der alten Judenstadt von Daroschitz, aber immer greift das umliegende Land in dieses Ghetto von ehemals. Es sind unter Slawen lebende Juden, aber die Hüter und Kundler der deutschen Sprache, es sind Städter, aber noch mit ebenso tiefer Verwurzelung in der Erde wie in der Kraft der Vision. Diese blinde Judith ist ein großes Geschöpf, wie ein Sinnbild der stillen Tragik dieser Landschaft und ihrer Menschen. Sie muß untergehen und ihr Heiligtum mit sich reißen, weil sie ringsum die Auflösung alter Bindungen fühlt, weil sie den Eigennutz, den nackten Trieb über die innere Versenkung, über die Sehnsucht nach Heiligung triumphierend sieht. Es ist sehr fein von Jellinek beobachtet und gestaltet, wie der Mensch der inneren Gesetzmäßigkeit schließlich aus Ekel das Werk des anarchischen Menschen, des tierhaften Caliban, vollbringt. Nur das Ziel scheidet beide: Die Seherin zerstört nicht aus der Lust am Zerstören, sondern sie ruft die höchste Not zu Hilfe, um so die Seele aus der Gefahr zu retten und sie wieder zu Gott zurückzuführen, von dem sie abgefallen ist.

Es ist ein großartiges Gleichnis von der Kraft und der Wut des religiösen Menschen, was da Jellinek erzählt, und es reicht bei aller gegenständlichen Treue weit über das geschilderte Milieu hinaus. Der strengen, aber erlebten Innerlichkeit verbindet sich auch eine strenge, aber musikalische (!) Form und so erweist diese Novelle sowohl als menschliches Bekenntnis wie als Kunstwerk hohen Rang.“ (o. m. f., in: Der Tag, Wien, 24. 7. 1933).

Wenn auch keine direkte literarische Vorlage nachzuweisen ist, so läßt uns allein schon der Name Judith an die gleichnamige Heldin aus Hebbels Drama denken, die sich zu ihrer Tat von göttlicher Berufung bestimmt zu sein wähnte, aber zuletzt doch erkennen mußte, daß eigentlich Eros sie zu Holofernes trieb — den sie aus verletztem weiblichen Ehrgefühl getötet — ähnlich wie Judith Birnbaum aus verschmähter Liebe den Tempel in Flammen setzt, um die Hochzeit ihrer glücklicheren Schwester Hella mit Michael Seligmann zu vereiteln. Die „Seherin“ gemahnt uns in ihrer „Hellsichtigkeit“ an die Visionen der Kernerschen „Seherin von Prevorst“ — „die Zettel lesen

kann, die sie sich auf die Herzgrube preßt — und Ahnungen hat, wenn jemand sterben wird“,⁶ aber sie ist eben keine halluzinierende Christin, sondern eine blinde Jüdin, wie Adalbert Stifters Tochter des „Abdias“, Ditha, die vom Blitz erschlagen wird. — Eine gewisse Ähnlichkeit hat die „Seherin von Daroschitz“ auch mit Bernadette Soubirous, die Franz Werfel in seinem — von einem mystischen Nimbus katholischer Prägung umgebenen — Roman „Das Lied von Bernadette“ zur Heldin gemacht hat. (Werfels Roman spielt in Lourdes und wurde 1941 in Los Angeles herausgegeben — folglich kann von einer Abhängigkeit keine Rede sein!)

Das typische Milieu der mährischen Kleinstadt Daroschitz (worunter höchstwahrscheinlich Eibenschütz zu verstehen ist, wo die Juden stark vertreten waren) mit der Fülle ihrer jüdischen Charakterfiguren, Spießern, Helden, Altgläubigen, Assimilanten, Konvertiten und der Gestalt des aus den Glaubensschranken hinaustrebenden Allgottsuchers Seligmann, gibt der Handlung der Novelle nicht nur einen farbigen, zeitgemäßen Hintergrund, sondern bestimmt sie wesentlich mit. Die Juden leben hier mit Deutschen und Tschechen zusammen, bekennen sich größtenteils zum liberalen Deutschtum und kommen durch ihr Assimilantentum immer mehr von der jüdischen Tradition und Religion ab. Die Jüdisch-Nationalen sind in der Minderheit. Dem liberalen Bankier Eilberg, dessen Sohn in Paris Volontär ist, und dem freidenkerischen Arzt Dr. Löwenfeld, der sich gleich nach der Promotion taufen läßt, steht der robuste, jüdisch-nationale Viehhändler Schimme Königstein entgegen, der für die Wiederbelebung des Judentums im modernen Zionismus schwärmt. Als gelegentlicher Lehrer der Judith brachte er ihr die Geschichte der Juden bei: „Ja, mein Kind“, sprach Schimme zu seiner Schülerin, „einmal sind gewesen wir Juden ein Volk, und haben besessen ein eigenes Land und gehabt ein eigenes Schicksal und eine eigene Geschichte. Wir sind nicht gewesen die Knechte von den Deutschen und den Tschechen und den Russen oder was weiß ich. Dein Vater, mein Kind, ist ein guter Jud' und unser Vorsteher, aber er muß sitzen mit diesem Schegez-Anbeter, diesem Jacques Eilberg, im Rathaus von den Deutschen. Einmal haben wir gehabt eine eigene Sprache, zu bereden unser Recht, zu singen unsere Freud' und zu klagen unseren Schmerz. Und wir haben gehabt ein eigenes Heer, zu schützen unsere Weiber und Kinder und niederzuwerfen die Feinde Jehovas.“ Und in der weiteren Rede ist Jellinek eine großartige Prophezeiung gelungen, die mit der Gründung des Staates Israel im Jahre 1948 in Erfüllung gegangen ist: „Aber glaub' mir, mein Kind, *nahe ist die Zeit, da wir wieder einziehen werden in unserer Väter Land, das ganze geeinigte Volk.*“ (S. 22—23.) Die Glaubenskämpfe der einzelnen Mitglieder der jüdischen Gemeinde werden zwischen der Tradition und dem Fortschritt ausgetragen. Die jüdische Gemeinde selbst ist nicht einheitlich und gegen die tschechische christliche Bevölkerung eingestellt, die ihr feindlich gesinnt ist. Die Feindseligkeiten rufen Pogrome hervor und bedrohen die Synagoge. Anlaß dazu gibt u. a. der Deutsche Volkstag, an dem der Vorstand der jüdischen Gemeinde Drohbriefe bekommt: „Rache sollte an den Juden genommen werden, wenn sie an diesem deutschen Feste sich beteiligten. David Birnbaum hat diese

⁶ Zit. nach Paul Wiegler, Geschichte der deutschen Literatur, Bd. II, S. 199; vgl. auch Jos. Gaismaiers Einleitung zu Justinus Kerners Sämtl. Werken, Max Hesse-Verlag, Leipzig, S. 51 f.

Briefe der Behörde übergeben, die besonders einen gewissen Jošt ins Auge faßte, einen wegen Gewalttätigkeit mehrfach abgestraften Burschen, Bruder der Schusterin Bartounek, der nur höchst gelegentlich bei seinem Schwager, dem Schuster, arbeitete.

Doch die Tagung verlief . . . ungestört. Bei dem Bankett im ‚Kaiseradler‘ hielt J. Eilberg eine formvollendete Rede. Aber tiefer als seine glatten, den Umstand des Judentums geschickt überspielenden Worte, wirkte eine Ansprache David Birnbaums, der als Vorstand im Namen der jüdischen Gemeinde ein inniges Bekenntnis zu deutschem Wesen, deutscher Kultur und deutscher Sprache (Sperrung — KK) ablegte. Eindrucksvoll schloß er mit dem Hinweis, ‚daß er und seine anwesenden Glaubensfreunde sich zu Lessing nicht minder gehörig fühlten als zu Moses-Mendelssohn!‘ Lediglich Schimme Königstein kümmerte sich nicht um den Volkstag. (S. 48—49.) Aber die Ruhe währte nicht lange. Zum Laubhüttenfest war der Feind bis ans Tor gelangt: ‚Jüdische Hunde, wir werden euch zeigen deutsche Volkstag, deutsche . . .‘ „Das Tor gab nach — aber nicht unter den prasselnden Knüppelhieben, sondern von innen aufgerissen, — und die schäumende Horde des Jošt lähmte ein verblüffendes Bild: im Torbogen stand ein flammender Riese — Schimme Königstein schwang in seinen gewaltigen Armen den vom Altar gerissenen siebenarmigen Leuchter. Aufschreiend wandten die Angreifer sich zur Flucht — doch zu spät! Schon sauste der Leuchter mit den lohenden Lichtern auf sie nieder — getroffen sank Jošt zu Boden — und hinter ihnen dröhnte eine mächtige Stimme: ‚Ich werd’ euch zeigen, was j ü d i s c h e s Volk ist!‘ . . . Atemlos gestaut stand die Gemeinde.“

Hier gibt uns J. ein Bild eines wegen der Teilnahme einiger Juden an dem „Deutschen Volkstag“ ausgebrochenen Pogroms, der aber durch das Eintreffen Schimme Königsteins niedergeschlagen wird. An dieser Stelle kommt die Sympathie des Autors mit den Juden sichtbar zum Ausdruck, die den Pogrom mit eigener Kraft zurückgeschlagen und den Anführer der Bande unschädlich gemacht haben. Gewiß waren die deutschgesinnten Juden z. T. schuld an diesen Ausschreitungen, aber brutale Gewalt ist kein Mittel, den Gegner zu überzeugen! Der oben zitierte Abschnitt über den Deutschen Volkstag gibt ein anschauliches Bild von den nationalen und politischen Verhältnissen in vielen mährischen Judengemeinden. In den Städten, in denen die Juden deutsche Schulen besuchten und im deutschen Kulturkreis aufgewachsen waren, fühlten sie sich als Deutsche, eben entsprechend ihrer Schulbildung. Auf dem Lande, in den Dörfern war es anders: dort gab es keine deutschen Schulen und daher besuchten sie tschechische Schulen und bekannten sich zum Tschechentum. Doch wiewohl sie sich als „Deutsche“ jüd. Glaubens bekannten, wurden sie in der Zeit der nazistischen Barberei wahl- und skrupellos hingemordet. Denn ihr Bekenntnis zum Deutschtum nützte ihnen nichts. Die Rasse war entscheidend! Jeder Jude trug damals mit seinem Geburtsschein sein Todesurteil in der Tasche. Auch Jellinek und die Seinen konnten sich nur durch Emigration vor dem Tode durch Hitlers Schergen retten.

Die Frage, die Schimme Königstein an Judith stellt, ob ihre Schwester (die er kurz vorher mit dem jungen Eilberg im Auto gesehen hat) „den halben Schegez (oder vielleicht ist er schon ein ganzer?) heiraten wird, scheint für J.s Einstellung zum jüdischen Problem wichtig zu sein, weil aus ihr hervorgeht, daß Königstein als Repräsentant des orthodoxen Judentums dem Leser

vorgestellt wird oder als nationalbewußter Jude, für den ein Getaufter = ein Schegez ist, also ein Assimilant, der der Verachtung in der jüdisch bewußten Gesellschaft ausgesetzt ist.

Auch die Zweifel an der jüdischen Religion (und nicht nur an dieser, sondern an jeder geoffenbarten Konfession), die J. an einigen Stellen (z. B. auf S. 32, 33, 46/47 u. a.) dem Rabbiner Seligmann in den Mund legt, deuten neben der Bewunderung, die er den Vertretern und Begründern anderer Religionen (Prometheus, Christus, Hus) zollt, auf J.s religiöses Weltbild.

Wenn Seligmann schließlich de Haas, „den Abkömmling des großen spanischen Rabbis Meir Ibn Esra, den man geheimer Zweifel an gewissen Stellen der Thora bezichtigt hatte,“ besucht, um von ihm Festigendes und Richtungsweisendes zu hören, unbefriedigt und enttäuscht nach Daroschitz zurückkehrt, ist auch daraus J.s eigene Zweifelsucht am jüdischen Glauben herauszuhören.

Daß ein Rabbiner eine Moses-Statue in seiner Wohnung aufstellt (vgl. S. 19!), scheint mir kaum glaublich, da doch jegliche Abbildung religiöser Natur nach dem jüdischen Gesetz verboten war. Hier hat J. wohl seine eigene christlich-jüdische Gedankenwelt in die Erzählung einbezogen, wie er überhaupt seine christliche Weltanschauung seinen Gestalten in der Novelle in den Mund legt, so z. B. auf S. 17, wenn er vom Heiligen Land spricht, „wo er (d. i. Seligmann) an der alten Tempelstätte und am See Genezareth, dem ersten Wirkungsreich des großen Überwinders seines Glaubens (Sperrung — KK) die gleiche Ehrfurcht empfand...“

Unglaublich erscheint mir auch die folgende Erwägung des Rabbiners, in der er Jehova als den Gott der Rache und einen anderen — den neuen Allgott des Menschengeschlechtes — als den der Liebe bezeichnet: „Ja, er wird morgen die Ehe schließen im Geiste des Glaubens, dem er nicht mehr gehört! Als Lügner hintreten vor den Altar, als dessen Hüter er noch gilt! Wird lügen, lügen zum letztenmal — lügen mit dem Ziel der Wahrheit! Denn das Weib, das ihm Gott gesandt hat, *nicht Jehova, der rächende, sondern der liebende Allgott des Menschengeschlechtes*, wird in die leuchtende Stadt ihn führen, wo er die neue Religion stiften will, den Glauben für alle Menschen“ (S. 97).

Daß die „Seherin“ aus Eifersucht oder Rache, weil der Rabbiner nicht sie, sondern ihre Schwester zur Frau nehmen will, den Tempel anzündet, also das größte Sakrileg begeht, das ein Jude begehen kann, ist mehr als unwahrscheinlich. Der dramatische Kern der Novelle ist recht effektiv ausgearbeitet und könnte sehr gut mit seinen grellen optischen Wirkungen das Thema eines spannenden Films sein.

Abgesehen davon gehört die Novelle „Die Seherin von Daroschitz“ zu den spannendsten und autobiographisch belangreichsten Novellen J.s.

7. Die Mutter der Neun

Hatten die bisher behandelten Buchnovellen J.s *Mähren* zum Schauplatz, so spielt die „Mutter der Neun“ in *Oberösterreich zur Zeit des sogenannten Fadinger-Bauernaufstands (1626)*⁷ gegen die bayrische Fremdherrschaft und

⁷ Ueber den Fadinger-Aufstand vgl. Eva Priester, Kurze Geschichte Oesterreichs, Bd. I — Entstehung eines Staates, Kap. IV.: Kampf gegen die Fronde, S. 185—201.

den unerbittlichen Gewissenszwang der Gegenreformation. Das Thema dieser äußerst knapp und straff geballten Novelle ist nicht neu. Die Zeit der Gegenreformation in Österreich bildet bekanntlich den Hintergrund von Karl Schönherr's Drama „Glaube und Heimat“ (1910), in dem sich der tragische Konflikt zwischen Glaubenstreue und Heimatliebe abspielt: die protestantischen Bauern Oberösterreichs sollen entweder ihrem Glauben abschwören oder das Land verlassen. Das tragische Schicksal der protestantischen Schmiedin Lis Perlacher und ihrer 9 Söhne erinnert uns an die antike Sage von Niobe, der Tochter des Tantalos, deren Kinder der grausamen Rache der Leto zum Opfer fallen (vgl. Ovids Metamorphosen VI, 146—312!). In der dramatischen Literatur der neueren Zeit begegnen wir einer slawischen Niobe-Gestalt in der Heldin des Dramas „Smrt majke Jugovića“ (1907, Der Tod der Mutter der Jugovići), vom serbokroatischen Dichter Ivo Vojnović.

In Jellineks Novelle werden die elementaren menschlichen Beziehungen (zwischen einer Mutter und ihren Kindern) zu einer Tragik aktualisiert, die sich kaum überbieten läßt:

*Der Fadinger-Aufstand der protestantischen Bauern Oberösterreichs, der gegen die Jesuitenherrschaft und die Zwangsmethoden der Gegenreformation gerichtet war, ist niedergeschlagen. Die neun Söhne der Dorfschmiedin Lis Perlacher, die auf protestantischer Seite gekämpft hatten, sind gefangen genommen und sollen gehenkt werden. Ihre Mutter fleht den mit der Exekution beauftragten Graf-Obristen, der aus den blutigen Kämpfen lediglich seinen Jüngsten gerettet hat, um Gnade. Aber der ehemalige Jesuitenzögling gibt — eingedenk der Jesuitenmaxime „Gnade und Strafe in einem“ — der unglücklichen Mutter die Möglichkeit, sich bis zum andern Morgen einen von ihren neun Söhnen loszubitten. Diese teuflische „Gnade“ zerfleischt das Herz der Alten und wirft das Saat Korn des Mißtrauens und des Bruderzwistes unter die Geschwister. Furchtbar ist der gigantische, wenn auch vergebliche Kampf der Mutter um diesen einen: jeder hat doch sein Anrecht auf Befreiung geltend zu machen, jeder ist durch besondere Erinnerungen, Leiden und Freuden an ihr Mutterherz gebunden! Zwei von ihnen sind bereits selber Väter und des Jüngsten Braut Maria, eine Katholische, die von ihm ein Kind erwartet, erscheint in dieser schicksalsschweren Stunde bei der verzweifelten Mutter, um für ihren Geliebten Fürbitte einzulegen. Die verhängnisvolle Nacht, in der die Schmiedin ihre Entscheidung treffen soll, macht sie, eine Riesin an Körperkraft, zu einer Riesin des Leides. Aber das martervolle Grübeln und Wägen will nicht frommen. Auch vor dem plötzlichen Einfall, durch Würfeln⁸ das Schicksal entscheiden zu lassen, schaudert die Unglückliche letztlich zurück. Sie entschließt sich — wie schwer es ihr auch fällt — für einen neuen Bittgang, bereit, dem Grafen ihr eigenes Leben für das ihrer Söhne zu bieten — aber ihr Opfer wird zurückgewiesen. Mit dem anbrechenden Morgen erscheint die Schmiedin auf der Richtstätte, tritt an den Obristen heran — und antwortet auf seine Frage, welchen sie denn gewählt habe: *Dein eigen Kind!* Mit diesen Worten läßt sie den schweren Schmiedehammer auf das Haupt des letzten Grafensprosses niedersausen. Der Graf stürzt wie vom Blitz getroffen tot vom Pferde. — Die Neun sind wieder in eins geschweift. Und während sie der Reihe nach an den Galgen hochgezogen werden, bricht der gefesselten Mutter das Herz. „Und niemand hätte zu sagen gewußt, bei welches Sohnes Tode ihr Herz aufgehört hatte zu schlagen.“*

Die — ihrer Entstehung nach — zweite Novelle (1926) J.s „Die Mutter der Neun“ wurde z. T. noch begeisterter aufgenommen als der „Bauernrichter“. Ein ungezeichneter Artikel in der Preßburger Zeitung vom 23. 9. 1926 gibt eine kurze Inhaltsangabe und schenkt dem dramatischen Aufbau der Novelle Aufmerksamkeit: „Die sieben Szenen dieser erschütternden Novelle sind gleichsam eine *Holzschnittfolge*, sieben Passionsblätter von höchster Kunst, nordisch-herb, karg und verhalten und darum umso eindringlicher und ergreifender. Scharf und knapp umrissen sind alle diese Menschen: die Schmiedin, ihre Söhne, der Oberst und der Henker . . .“

Die Rezensentin der „Neuen Freien Presse“ Blanche Kübeck (gleich Jellinek eine gebürtige Brünnerin!) schreibt am 6. 2. 1927: „Aus jeder Zeile des Buches schlägt uns der Atem einer religiös wild erregten Zeit entgegen. Katholischer Eifer steht evangelischer Streitsucht gegenüber. Keiner ist schuldig, denn jeder kämpft, blutet für seine Wahrheit. Über dem Todesmut der Bauern leuchtet und trotz die Luther-Bibel, ein Schild den Schwachen, indes der katholische Oberst im Getümmel der Schlacht das lichte Bild der Jungfrau schaut, das innige Symbol der Mutterschaft . . . Straff und knapp, überflüssige Wortkunst meidend, in steiler Linie die Handlung zum Gipfel führend, von verhaltenen Tiefen zitternd, so hat Jellinek nach seinem preisgekrönten ‚Bauernrichter‘ nun ‚Die Mutter der Neun‘, wieder eine wahre Meister- und Muster-novelle, geformt.“

Es gibt allerdings unter diesen Stimmen auch solche, die trotz eindeutig positiver Gesamtbeurteilung bestimmte Einwände erheben. So schließt z. B. K. Fischer seine Rezension im Hannoverschen Tageblatt vom 31. 3. 1927 mit den folgenden Worten ab: „ . . . Daß man nie in Versuchung kommt, Grausamkeit zu empfinden, ist nur der meisterhaften Motivierung des Dichters zu danken. Die Tragik des Schlusses ist entsetzlich und großartig wie das Leben selbst. — Nur eines scheint mir bedenklich, warum wird — beim Bauernrichter wie bei der Mutter der Neun — die letzte lösend-lähmende Tat schwach, bzw. nicht motiviert. Man denkt an einen Deus ex machina; denn der Schluß hat den Keim der Manier in sich. — Alles in allem: man muß diese Novelle lesen und wieder lesen, durchfühlen, ehe sie ihr Wesen offenbart.“

Die in der Prager „Bohemia“ (11. 10. 1926) unter der Chiffre -aka- erschiene Rezensin macht folgenden Vorbehalt geltend: „Am Schlusse verfällt der Verfasser wider Erwarten dem Phantom der poetischen Gerechtigkeit, und läßt den Wüterich zugleich mit seinen Opfern sterben: durch den Tod des eigenen Sohnes getroffen, wo er die Mutter der Neun traf, erliegt er dem Entsetzen. Statt neun Leichen gibt es zwölf, denn auch bei der Mutter kommt der Henker zu spät. Dieser Aufwand an äußeren Geschehnissen (gleich zwei Todesfälle ohne eigentliche, physische Ursache) mindert die Wirkung. Aber auch so ist die Novelle ein starkes, lebensvolles Werk.“

⁸ Das Schicksal durch Würfeln kasual entscheiden zu lassen, ist in der Literatur nicht neu. Schon Tacitus berichtet in seiner „Germania“ (Kap. 24) von der ‚Würfel-Leidenschaft‘ der Germanen, die, „wenn sie ihren ganzen Besitz verloren hatten, um ihre Freiheit würfelten“ (s. Hans Lamer, Wörterbuch der Antike, A. Kröner-Verlag, Leipzig 1933², S. 876). Auch in der neueren deutschen Literatur begegnen wir mitunter dem Würfelspiel, so z. B. in Mirko Jelusich's Roman „Cromwell“, 1933, (s. die Szene Drei Reiter würfeln, S. 308—312) oder in Eberhard Wolfgang Möllers „Frankenburger Würfelspiel“, 1936.

Zum Schluß sei noch ein außerordentliches Urteil über die „Mutter der Neun“ angeführt, das ich auf einem losen Blatt in J.s Notizheft vorfand:

„A real work of art is ‚die Mutter der Neun‘ by Oskar Jelinek published by the Paul Zsolnay-Verlag, Berlin—Vienna. This is what the Germans call a „novelle“, longer than a short story and shorter than a novel. It is only the account of a day and a night during the Counter-Reformation, the day and night of a heroic mother of nine sons — nine heretic Lutheran leaders condemned to the gallows by the victorious Catholic general, whose rage, as the author psycho-analytically motivates it, is really roused to boilingpoint not by the loss of his own two sons, but by the fact that he himself is a convert, and therefore possessed by the bigotry of all converts. It is a fine full-length portrait of a mother, set before the frightful necessity of choosing one of her sons to be saved and so condemning the other eight with her own mouth. Her solution is worthy of her and caps the tragedy with a splendid ruthlessness which is Greek in its inevitability. Jelinek has contrived to give an ancient flavour to his story without doing violence to the style.“⁹

Anläßlich der englischen Ausgabe des Novellenbandes „Das ganze Dorf war in Aufruhr“ — *Uproar in the village* — (Translated by Evelyn G. Stammer and E. N. Hodgson. Thornton Butterworth Limited, 15 Badford Street, London, W. C. 2) brachte *Londons Weekly* vom 22. 10. 1932 eine kurze Charakteristik der 3 Novellen: 1. The peasant judge, 2. Valnocha, the cook, 3. Hanka's wedding), der ich die Absätze 1. u. 5. entnehme:

„The three stories that compose this book introduce a new continental writer to the British public. Herr Jelinek is a German, but his dramatis personae are Czecho-Slovakian peasants. Very real peasants they are, with their harvests, their superstitions and their junketings; but the passions that convulse their lives are those old, universal emotions — love, jealousy, revenge.

... Ironic tragedy working up to a climax, unforeseen yet wholly convincing, is indeed the keynote of these stories. The author handles primitive passions with a power that will commend his book to a wide public, while his irony and psychological insight will attract the smaller circle of more critical readers.“¹⁰

⁹ Das zit. engl. Urteil über die „Mutter der Neun“ lautet im Deutschen wie folgt: Ein echtes Kunstwerk ist die im Paul Zsolnay-Verlag, Berlin—Wien, erschienene „Mutter der Neun“ von Oskar Jelinek. Es ist ein episches Prosawerk, für das die Deutschen den Namen „Novelle“ haben, länger als eine Kurzgeschichte (short story) und kürzer als ein Roman. Sie ist bloß auf einen Tag und eine Nacht zur Zeit der Gegenreformation beschränkt, einen Tag und eine Nacht einer heroischen Mutter von neun Söhnen — neun lutherischen Ketzerführern, die von dem siegreichen katholischen General zum Tode durch den Strang verurteilt werden. Der Zorn des Generals — vom Autor psychoanalytisch motiviert — erreicht seinen Höhepunkt nicht etwa wegen des Verlustes seiner zwei eigenen Söhne, sondern dadurch, daß er selbst als Konvertit von der Bigotterie (vom Fanatismus) aller Konvertiten besessen ist. Es ist ein feines Ganzporträt einer Mutter, die vor die grausame Notwendigkeit der Wahl gestellt wird, einen ihrer Söhne zu retten und die andern acht durch ihr Entscheidungswort dem Tode preiszugeben. Die Lösung ist ihrer würdig und sie krönt die Tragödie mit einer echt griechischen Schicksalhaftigkeit. Jelinek ist es gelungen, seiner Erzählung ohne Stilbruch ein antikes Kolorit zu geben.

¹⁰ Die zit. Stelle hat im Deutschen folgenden Wortlaut: Die 3 Novellen dieses Buches stellen dem britischen Publikum einen neuen europäischen Schriftsteller vor. Herr Jelinek ist ein Deutscher, aber seine dramatis personae sind

Die in den verschiedenen fremdsprachigen Buchbesprechungen enthaltenen Urteile über J.s Novellen, die sich in den meisten Fällen auf eine Inhaltsangabe beschränken, unterscheiden sich kaum wesentlich von der Mehrzahl ihrer deutschen Gegenstücke. Im allgemeinen ist über O. J. verhältnismäßig sehr wenig geschrieben worden. Das hängt nicht nur mit seinem im Grunde düstertragischen Werk, sondern auch damit zusammen, daß J. selber allen literarischen Strömungen fernstand. Er war überhaupt sehr zurückhaltend und wortkarg, vor allem dort, wo es um seine eigene Persönlichkeit ging oder um Fragen seines Weltbildes und Lebensgefühls. Das meiste über ihn erfahren wir immer noch (abgesehen davon, was wir aus seinem Werk herauszulesen vermögen) aus Richard Thiebergers Nachwort zu J.s Gedichten und kleinen Erzählungen sowie aus Franz Karl Ginzkeys Vorwort zu J.s Gesammelten Novellen. Der deutsche, in Frankreich lebende und wirkende Literaturhistoriker (er war meines Wissens zuletzt Professor in Caen) Dr. R. Thieberger, der ohne Zweifel zu den wenigen zählt, die O. J. und sein Werk kennen, hat dem österreichischen Novellisten (im 4. Heft Oct.—Déc. 1953 — der Zeitschrift ‚Études Germaniques‘) einen Nachruf („Un nouvelliste autrichien: Oskar Jellinek — 1886—1949“) gewidmet, in dem er neben einem Lebensabriß auch J.s Werk einer Analyse unterzieht. Da diese Analyse Beachtenswertes vor allem über das Novellenwerk J.s aussagt, halte ich es für angebracht, zumindest ihre Ergebnisse im Originalwortlaut wiederzugeben:

„L'analyse brève et sèche ne saurait donner une idée, même approximative, de la richesse et de l'ampleur des nouvelles de Jellinek. Mais elle nous permet d'en dégager les principaux caractères. Au premier plan, nous trouvons toujours la créature qui souffre, les infortunés, les déshérités:

*Was namenlos hin durch das Dasein wallt,
Dem gebe ich Namen und geb' ihm Gestalt:
Der Verkürzten und der Verstrickten Schrei
Durchhallt meiner Dichtung Armenkanzlei.**

Les deux mères, celle de Neuf et celle du Fils, ainsi que Judith, cette Cendrillon, constituent, avec des nuances très différentes, des types féminins de ces existences tourmentées, En face d'elles, la catégorie des femmes coupables est dépeinte avec tant de réalisme objectif et de compréhension qu'on a l'impression que l'auteur ne leur en veut pas plus que le Mahadöh de Goethe à sa bajadère. Les Wlasta (épouse de Juge), les Zdenka (amie de Valnocha), les Hanka trompent leur mari ou leur ami avec une insouciance et une légèreté déconcertantes. Il est vrai que Hanka va jusqu'au meurtre prémédité. Elle n'est certes pas excusable. Mais

tschecho-slowakische Bauern. Es sind echte Bauern mit ihren Ernten, Aberglauben und Festen. Aber die Leidenschaften, die ihr Leben erschüttern, sind die alten, allgemeinen Gefühle — Liebe, Eifersucht und Rache.

Tragische Ironie, die einen unvorhergesehenen, aber trotzdem völlig überzeugenden Höhepunkt erreicht, ist der Grundton dieser Erzählungen. Der Autor meistert die elementaren Leidenschaften mit einer Kraft, die seinem Werk den Weg in die breitesten Schichten des Publikums weist, während ihm seine Ironie und psychologische Tiefe auch die anspruchsvolleren Leser gewinnt.

* Cette strophe fait partie de la poésie intitulée „Bekentnis“. Valnocha, le cuisinier, et Benda, le mineur, sont les protagonistes de cette catégorie. Jellinek a réussi le tour de force de représenter là, sans le moindre ridicule, et même avec l'auréole du tragique, deux véritables destins d'hommes trompés.

ces actes se déroulent devant nous sous la loi de la passion, sans explication ni commentaire, et nous sommes obligés d'admettre même ce que nous réprouvons. Jellinek a pensé à appeler l'ensemble de ses nouvelles „Die Getriebenen“: tous ses héros sont en effet poussés irrésistiblement par le destin. Nous sommes pourtant loin de tout fatalisme facile, car jusqu'au moindre détail les événements correspondent aux données psychologiques.

L'économie de la nouvelle ne permet pas à l'auteur de présenter tous les personnages de façon également complète. Il y a chaque fois, chez Jellinek, un être humain autour duquel se groupent les conflits et les intrigues, les personnages secondaires et les comparses. Il se trouve que le nom du personnage central, est régulièrement énoncé dans le titre. Chacune des sept nouvelles a ainsi son «héros éponyme»: le *Juge des paysans*, entouré de *Wlasta*, son épouse, et de l'amant de *Wlasta*, des femmes et des hommes du village, dont chacun ou chacune a sa silhouette bien nettement dessinée, à l'aide de quelques coups de crayon souverains. *La Mère des Neuf*, en face de son grand adversaire le comte-gouverneur, tandis qu'au second plan, nous apercevons les neuf fils luthériens, bien différenciés les uns des autres, puis l'enfant unique et chétif du comte, enfin, plus loin, les familles des condamnés et la suite du comte. *Valnocha* au milieu de sa batterie; immédiatement après lui, *Zdenka* et son bien-aimé lieutenant; puis tous les officiers de l'unité avec leurs destinées (car les pensées que ces réservistes en manoeuvre adressent à leurs familles nous sont également communiquées), et le curé de la commune. *Hanka*, avec son amant *Jaroslav* et son mari *Bohumil*, puis les habitants du village, avec leurs passions et leurs intrigues. *Judith, la voyante aveugle*, son précepteur adoré *Michael*, dont la fiancée est la soeur de *Judith*, le vieux veuf *Schimme Königstein* et tous les autres membres de la communauté juive de cette petite ville morave. *Matthias Benda*, enfin, l'homme qui tua et qui fut acquitté, entouré de ses amis et camarades, de tout un village de mineurs, lourd de destinées tragiques.

La maîtrise de Jellinek consiste à mener de pair de récits multiples, à nous faire assister simultanément à l'accomplissement de la destinée du héros et de celle des autres personnages de la nouvelle. Tout converge vers le même centre d'intérêt, dont rien ne détourne notre attention. Tout ce que nous apprenons est en rapport (visible ou caché) avec l'histoire centrale, à laquelle aucun des personnages n'est étranger ou indifférent. Et le dénouement nous fixe sur le sort de tous. C'est ainsi que se justifie la fin cornélienne de plusieurs nouvelles: *Valnocha* se donnant la mort peu après le trépas de ses victimes (tous les officiers de la batterie, sauf les deux rescapés); la *Mère des Neuf* mourant après sa victime et durant l'exécution de ses neuf fils, si bien que, lorsque le bourreau s'approche d'elle, „personne n'aurait su dire à la mort duquel de ses fils son coeur avait cessé de battre“.

Dans les nouvelles de Jellinek, il va des grandes problèmes de l'humanité: justice, amour, adultère, meurtre. Son style est d'une grande rigueur et d'un grand dépouillement. Le gros succès en librairie suppose d'autres procédés. Si les livres de Jellinek n'ont jamais connu la grande vogue, ils ont pourtant toujours rencontré des critiques très élogieuses. Car chacun sent, à la lecture de ces oeuvres, le souffle du génie créateur.“¹¹ (S. 268—270.)

¹¹ Die nach Richard Thiebergers Gedenkartikel zitierten Ausführungen lauten im Deutschen wie folgt:



Der in der anglo-amerikanischen Ausgabe „Uproar in the village“ der Novelle Hanka's wedding vorangestellte ganzseitige Linolschnitt von William Siegel, darstellend das Hochzeitspaar Jaroslaw und Hanka, mit Milek (Hankas Kind aus ihrer ersten Ehe), der das verbrecherische Paar „in den Schicksalsknäuel verstrickt“



**Oskar Jellinek im Garten des Hauses Nr. 1255 in der North Gardner Street von Los Angeles —
Aufnahme März 1947**

Die kurze, trockene Analyse ist außerstande, uns auch nur ein annäherndes Bild von Reichtum und Fülle der Novellen J.s zu vermitteln. Sie ermöglicht uns aber, die Hauptmerkmale seiner Werke herauszuschälen. Wir begegnen darin vor allem immer wieder leidenden Kreaturen, Unglücklichen und Ausgestoßenen:

Was namenlos hin durch das Dasein wallt... usw. (Vgl. S. 119). Der Koch Valnocha und der Bergarbeiter Benda sind die Hauptvertreter dieser Menschengattung. J.s Größe besteht darin, daß er, ohne alle Spur von Lächerlichkeit, ja mit einer tragischen Aureole das Schicksal zweier enttäuschter Menschen glaubwürdig darstellt. Zwei Mütter, die Mutter der Neun und die des Sohns, repräsentieren gleich dem Aschenbrödel Judith die feinst nuancierten weiblichen Typen dieser zerquälten Existenzen. Die ihnen gegenüberstehende Kategorie der schuldtragenden Frauen ist mit einem derart objektiven Realismus und Verständnis gezeichnet, daß wir uns des Eindrucks nicht erwehren können, der Autor nehme es ihnen keineswegs ärger übel, als Goethes Mahadöh seiner Bajadere. Diese Wlastas (die Frau des Richters), Zdenkas (die Geliebte Valnochas) und Hankas hintergehen ihre Männer und Liebhaber mit einer direkt verblüffenden Unbekümmertheit und Gleichgültigkeit. Hanka treibt es freilich bis zum wohlerwogenen Mord — das läßt sich nicht verzeihen. Aber ihre Taten, die sich vor unseren Augen abspielen, stehen unter dem Gesetz der Leidenschaft, ohne Erklärung und Kommentar, und wir fühlen uns gezwungen, auch das zu billigen, was wir verwerflich finden. J. hatte die Absicht, der Sammlung seiner Novellen den Titel „Die Getriebenen“ zu geben: alle seine Helden sind in Wahrheit unwiderstehlich vom Schicksal Getriebene. Trotzdem sind wir weit entfernt von jeglichem billigem Fatalismus, da die Geschehnisse bis ins kleinste Detail den psychologischen Gegebenheiten entsprechen.

Die Oekonomie der Novelle läßt es nicht zu, daß der Autor alle Gestalten in gleicher Weise erschöpfend darstellen kann. Wir begegnen bei J. jedesmal einem menschlichen Wesen, um das sich Konflikte und Verwicklungen, Nebenfiguren und Statisten (Komparsen) gruppieren. Der Name der Haupthelden ist in der Regel schon im Titel selbst enthalten. Eine jede von seinen 7 Novellen hat somit ihren „heros eponymos“: der Bauernrichter ist von seiner Frau Wlasta, ihrem Geliebten sowie von Bauern und Bäuerinnen des Dorfes umgeben, deren Einzelsilhouetten mit einigen meisterhaften Zügen von J.s Feder klar umrissen sind. Die Mutter der Neun steht ihrem mächtigen Gegner, dem gräflichen Gouverneur, gegenüber, während wir erst in zweiter Ebene ihren neun lutherischen, ihrem Wesen nach unterschiedlich gestalteten Söhnen begegnen, dann erst dem einzigen schwächlichen Grafenkind und letztlich den Familien der Verurteilten und dem gräflichen Gefolge. Valnocha inmitten seiner Batterie; gleich nach ihm Zdenka mit ihrem geliebten Leutnant; dann alle Offiziere der Batterie mit ihren Schicksalen (es werden uns nämlich auch die Gedanken zur Kenntnis gebracht, die diese Reserveoffiziere aus den Manövern ihren Familienangehörigen mitteilen), und zum Schluß der Gemeindepfarrer. Ferner Hanka mit ihrem Geliebten Jaroslaw und mit ihrem Gemahl Bohumil, dann wieder erst die Dorfbewohner mit ihren Leidenschaften und Konflikten. Judith, die blinde Seherin, sodann der von ihr vergötterte Präzeptor Michael, dessen Braut Judiths Schwester ist, ferner der alte Witwer Schimme Königstein und alle anderen Mitglieder der jüdischen Gemeinde dieser mährischen Kleinstadt. Und schließlich Matthias Benda, ein Mensch, der einen andern Menschen getötet hat und freigesprochen wurde, umgeben von Freunden und Genossen, dem ganzen, von tragischem Schicksal schwer geprüften Bergwerksdorf.

Jellineks Meisterschaft besteht darin, daß er mehrere Geschehnisse proportional darzustellen versteht sowie auch darin, daß er uns gleichzeitig bis dahin geleitet, wo sich das Schicksal des Helden und der übrigen Gestalten seiner Novellen erfüllt. Alles strebt einem einzigen Interessenzentrum (Kristallisationspunkt) zu, von dem unsere Aufmerksamkeit durch nichts mehr abgelenkt wird. Alles, was wir erfahren, ist (offen oder verhüllt) auf das Zentralgeschehen bezogen, demgegenüber keine Figur fremd oder indifferent erscheint. Und die Lösung fesselt uns an das Schicksal aller. Dadurch ist der Corneillesche Schluß vieler Novellen gerechtfertigt: Valnocha nimmt sich selbst das Leben kurz nach dem Tode seiner Opfer (aller Batterieoffiziere, mit Ausnahme zweier, die entkamen); die Mutter der Neun stirbt während der Hinrichtung ihrer neun Söhne und zwar so, daß — als der Henker an sie herantrat — „niemand hätte zu sagen gewußt, bei welchen Sohnes Tode ihr Herz aufgehört hatte zu schlagen“.

In J.s Novellen geht es um große Probleme der Menschheit: Gerechtigkeit, Liebe, Ehebruch, Mord. Sein Stil ist äußerst streng und abgeklärt. Ein starker buchhändlerischer Erfolg setzt andere Methoden voraus. Waren J.s Bücher auch nie sonderlich en vogue,

Beachtenswert an diesen Ausführungen R. Thiebergers ist vor allem die Feststellung, daß jede von den 7 Novellen J.s ihren „heros eponymos“ hat, der schon im Titel jeweils ausgedrückt ist und auf den sich als Haupthelden die ganze Handlung konzentriert. Alle Helden sind vom Schicksal Getriebene und Gezeichnete, die in leidvolle Verstrickung von Untat und Untergang geraten. J.s Meisterschaft besteht nach Thieberger darin, daß er mehrere Geschehnisse proportional darzustellen versteht, wobei sich alles auf einen Kernpunkt (Kristallisationspunkt) konzentriert, „auf den sich jeder Satz, jedes Bild, jede Handlung der Novelle irgendwie beziehen läßt“¹² und demgegenüber keine Figur fremd oder indifferent erscheint. Die Lösung ist an das Schicksal aller gefesselt. Dadurch sei *der Corneillesche Schluß* vieler Novellen J.s gerechtfertigt.

Wenn die dramatische Handlung in den sämtlich tragischen Novellen konsequent mit logischer und zwingender Notwendigkeit verläuft, so rührt dies u. a. auch daher, daß sich ihr Autor über die Gestaltungsprinzipien der Novelle und des Dramas völlig im klaren ist. Alles ist bei ihm bis in die kleinsten Details im vorhinein wohlwogen und durchdacht (mitunter freilich auch erklügelt). Das betrifft nicht nur den vorgefaßten Rahmen, sondern auch die Motivierung der Handlung und ihre Ausgestaltung, wobei das Hauptgewicht neben dem Kernpunkt vor allem auch auf die Anfangs- und Schlussszenen gelegt wird, die in ihrer Gestrafftheit und Ballung zu J.s Gipfelleistung gehören, und nicht zuletzt auch die, den einzelnen Situationen Rechnung tragende, Diktion. Das Wort ist der Handlung angepaßt und umgekehrt. Ginge man vom Wort aus, käme man zu demselben Schluß. Denn auch das Wort ist bei J. nicht etwas natürlich Gegebenes, sondern immer zweckentsprechend gewählt, bewußt auf Wirkung und Effekt eingestellt, mitunter selbst auf Kosten der Natürlichkeit und Glaubwürdigkeit. Kein Wunder also, wenn manchen Beurteilern z. B. der Schluß der „Mutter der Neun“ nicht hinlänglich motiviert oder konstruiert zu sein schien, oder wenn andere wiederum die eine oder andere Szene zu kraß, verkrampft, pathetisch fanden. Aber Pathos und Tragödie sind, wie aus der Geschichte des Dramas bekannt, nahe Verwandte. Wohl kommt es auf das Maß an! Übertriebenes Pathos stört natürlich nicht nur in der Tragödie, sondern auch in einer tragischen Novelle. Man könnte sich freilich den Ausgang so mancher von den behandelten Novellen auch anders denken, als ihn J. willentlich und bewußt dargestellt hat, aber das hieße denn auch einen gewaltsamen Eingriff in ein Werk tun, dessen Bau, getragen von einem eigenständigen Formwillen, eben auf diese eine Weise festgelegt wurde und somit das Charakteristische für den Autor abgibt. Doch so manches dürfte in einem günstigeren Licht erscheinen, wenn man in Betracht zieht, daß J. sich um klassische Novellen bemüht, also einmalige unerhörte Ereignisse zu einem novellistischen Kunstwerk gestaltet, in dem auch das Unnatürliche, Unglaubliche und Unwahrscheinliche seine Berechtigung hat.

Der Novellist wurde in manchen Kritiken und Besprechungen vor allem mit Jakob Julius David, Ferdinand von Saar, Marie Ebner von Eschenbach und Conrad Ferdinand Meyer verglichen, bzw. in Beziehung gebracht. So lesen wir

so fanden sie dennoch Kritiker genug, die ihnen höchstes Lob spendeten. Denn jeder Leser dieser Werke verspürt einen Hauch des schöpferischen Genius.

¹² Zit. nach Nino Erné, Kunst der Novelle, Limes-Verlag, Wiesbaden 1956.

z. B. in dem mit der Chiffre AN (= Arne Novák) gezeichneten Geleitwort zum Abdruck der tschechischen Übersetzung des „Bauernrichters“ in der Zeitung „Lidové noviny“ vom 10. 2. 1927:

„... Es ist für den tschechischen Leser, vor allem in Mähren, interessant zu verfolgen, wie selbständig der junge Deutsch-Mährer die Bahn beschreitet, auf der J. J. David und Marie Ebner-Eschenbach so rühmlich begonnen haben.“¹³

In dem an mich gerichteten Brief vom 5. 12. 1937 sagt J. dazu folgendes:

„Das ist — soweit meine eigene Erkenntnis dies zu beurteilen vermag — wahr. Dem Verfasser lag von meinen mährischen Novellen nur der **B a u e r n r i c h t e r** vor. Aber ich glaube, daß alle meine einschlägigen Erzählungen sich von den Meisterwerken der beiden genannten großen deutschen Schilderer tschechisch-mährischen Lebens grundlegend unterscheiden: nicht bloß im Rhythmus der Sprache, im Tonfall des Satzes, sondern in der ganzen Blickrichtung des Geschehens und der Akzentuierung der Handlung sind es ganz andere ästhetische und ethische Gebilde und Sinnbilder — ob sich nun ein gedrückter Mensch aus der Tiefe, wie Valnocha, zu einer eigenartigen Revolution erhebt, die ihm (nach innerem Gesetz) mißlingen muß — oder ob, wie in Hankas Hochzeit, ein Ermordeter in seinem Kinde aufersteht und die noch so kluge und tatkräftige Gattenmörderin in ihre eigene Untat verstrickt.“

Zu dem Vergleich mit J. J. David nimmt J. sodann in einer Tagebuchnotiz vom 6. 7. 1939 Stellung:

„Mit J. J. David bin ich natürlich öfters in Vergleich gesetzt worden — verlockt doch die gemeinsame Landschaft, vielleicht auch manche gemeinsame Leutschaft dazu. Aber der Jüngere hat wie der Ältere sein Mähren **d i r e k t** empfangen: wo hier Verwandtschaft ist, ist es keine literarische, sondern die natürliche der Gestalten eines Landstrichs untereinander. Die Gestalten aber sind wohl kaum Verwandte. Seine Erzählungen, sofern ich sie kenne, sind ganz andere Gebilde als die meinen. Den tiefsten Eindruck machte mir vor vielen Jahren seine wunderbare **H a n n a**. Ganz verschieden bei ihm und bei mir die Aussaat der Schuld von Schicksalshand, das Wachstum des Verhängnisses aus den Grundfurchen des Charakters, der Ährenstrich der Sense auf dem Acker der Sprache, die Ernte der Sühne, die Einfuhr des katastrophenbeladenen Wagens in das Hoftor des Todes.“

Jelinek hat bestimmt recht, wenn er seine Novellen als ganz andere Gebilde hinstellt, als die Erzählungen Davids. Er sieht das komplizierte Problem vom Standpunkt seines Schaffens her, indem er vor allem auf die unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien und Formelemente hinweist. Bei näherer Betrachtung von Leben und Wirken der beiden deutsch-mährischen Erzähler stellt sich heraus, worin sie übereinstimmen bzw. auseinandergehen: Beide sind gebürtige Mährer, beide jüdischer Abstammung und Religion, von der sie im Grunde genommen nie abkamen (wenn David auch aus sozialen Gründen zum Katholizismus übertrat), beide verbrachten den größten und für sie entscheidendsten Teil ihres Lebens in Wien (aber beide haben Wien anders erlebt und auch unterschiedlich gewertet), beide fühlten sich als Dichter der deutschen Kultur verpflichtet, beide waren und blieben zeit ihres Lebens Individualisten, denen

¹³ Im Original lautet die zit. Stelle: „... Je jistě pro českého čtenáře a zvláště na Moravě poutavě sledovat, jak si mladý Moravan-Němec samostatně vykračuje na dráze, zahájené slavně Marií Ebnerovou-Eschenbachovou.“

der Weg zur Solidarität mit der Arbeiterklasse verschlossen blieb — daher wurde auch keiner von ihnen zum Ankläger der kunst- und menschenfeindlichen Gesellschaftsordnung des Kapitalismus, zum Anwalt der Ausgebeuteten und Entrechteten, wiewohl sie mit ihnen Mitleid hatten und ihnen gewisse Sympathien entgegenbrachten. Jellinek wendet zwar seine Aufmerksamkeit vor allem den sozial Schwachen und Benachteiligten zu und macht sie sogar zu den ausschließlichen Helden seiner Erzählungen, aber er sieht sie nicht vom Standpunkt der sozialen Verhältnisse, sondern als leidende, willenlos in ihr Schicksal ergebene Geschöpfe. Worauf aber Jellinek wegen seiner gesellschaftlichen Zurückgezogenheit und apolitischen Haltung nie einging, und auch nicht eingehen konnte, das gelang J. J. David zumindest in den Erzählungen seiner letzten Schaffensphase, nämlich die Widersprüche in der kapitalistischen Gesellschaft aufzuzeigen.¹⁴ Während die Slawen bei Jellinek vorwiegend als minderwärtige, botmäßige Menschen figurieren, ist David bemüht, den Tschechen weit mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, was ihn letztlich befähigt, auch in den Volkscharakter der Tschechen tiefer zu dringen. Die mährische Landschaft wird in J.s Novellen mitunter zur bloßen Kulisse,¹⁵ von der sich die handelnden Personen abheben; Davids Landschaftsbild ist (in seinen mährischen Erzählungen u. Romanen) unvergleichlich plastischer und zeigt die Menschen in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit und Verbundenheit. Die hier angedeuteten Unterschiede können das angeschnittene Problem selbstverständlich (im Rahmen der vorliegenden Monographie) nicht erschöpfend lösen — das muß einer Sonderstudie vorbehalten bleiben — aber auch so dürfte aus dem Gesagten erhellen, was die beiden deutsch-mährischen Dichter bindet und scheidet, worauf sie ausgehen und welches Ziel sie mit ihren — auch sprachlich und stilistisch — eigenständigen Schöpfungen verfolgen. Aus der neuesten Literatur über J. J. David möchte ich in diesem Zusammenhang vor allem auf den beachtenswerten Aufsatz Peter Goldammers: „Jakob Julius David — ein vergessener Dichter“¹⁶ hinweisen, da er eine Reihe von komplizierten und bisher wenig beachteten oder mit Absicht umgangenen Fragen der österreichischen Literatur der letzten hundert Jahre aufrollt und erörtert, die in unser Thema einschlagen. So lesen wir bei Goldammer u. a. folgendes:

„In der Vorstellung der österreichischen Bourgeoisie nehmen die Tschechen die Funktion verwendbarer Diensthöten ein (von mir gesperrt); ihre Frauen aber stellen mit ihrer angeblichen laxen Moral eine Gefahr für die allgemeine Sittlichkeit dar. Das ist ungeschminkte, unverhüllte Herrenmoral! sie ist auch in der späteren Literatur der österreichischen Bourgeoisie erkennbar . . .“

„So inkommensurabel die österreichischen Schriftsteller zu sein scheinen, die hier besprochen wurden, und auf welche verschiedenartige Weise sie den tschechischen Menschen betrachten, eines ist ihnen allen gemeinsam: sie haben kein unmittelbares Verhältnis zu ihren Gestalten. Ob es an der nivellierenden Weltanschauung der Marie von Ebner-Eschenbach liegt, ob an der nationalen Vor-

¹⁴ Vgl. Peter Goldammer, Jakob Julius David — ein vergessener Dichter. In: Weimarer Beiträge III/1959, S. 323—368.

¹⁵ Vgl. hierzu Pavel Eisners Ansicht, die er in seinem Artikel „Moravské postavy německého novelisty“ vertritt.

¹⁶ S. Anm. 14.

eingonnenheit Ferdinand von Saars(!) oder an dem peripheren psychologischen Interesse Robert Musils — überall vermißt man eine vorurteilsfreie Schilderung der Menschen auf Grund ihrer eigenen Lebensbedingungen, das Bestreben, sie so zu sehen, wie sie sind, nicht so, wie man sich sie vorstellt, wie man wünscht, daß sie sein sollten, oder wie sie auf andere wirken.“

Im Grunde genommen, hat Goldammer recht, wenn ich auch seiner allzu krassen und kaum stichhaltigen Argumentation in den drei herangezogenen Beispielen (Ebner, Saar, Musil) nicht vorbehaltlos beipflichten kann.

Vieles von dem, was über David gesagt wurde, hat mutatis mutandis seine Gültigkeit auch für Ferdinand von Saar. Aber auch hier ist wiederum festzuhalten, daß Saars Novellen wesentlich andere Gebilde darstellen als die Novellen Jellineks. Wie Jellinek, so hat auch Saar (und gleich ihm auch die Ebner-Eschenbach) eine unglückliche Liebe zum Drama genährt, bis er dann in der Novelle das ihm eigene Schaffensgebiet erkannt hatte, aber für ihn trifft — nach einem Ausspruch von Hanns-Heinrich Reuter¹⁷ — nicht das Stormsche Wort von der Novelle als Schwester des Dramas zu. Gleich den Jellinekschen sind auch Saars Helden vom Schicksal Getriebene — keiner von seinen Helden handelt zielstrebig, aber „ein heroisches Ringen mit den sich in Natur und Gesellschaft objektivierenden Mächten des Schicksals“¹⁸ hat Saar nie dargestellt. Wie bei O. J. sind auch bei Ferdinand von Saar die Frauen lebens tüchtiger und zielbewußter, als die ihnen gegenüberstehenden passiven und leidenden Männer. Sie sind nicht nur Trägerinnen des Leidenschaftlichen und Dämonischen, sondern auch der Schuld. Beide kennzeichnet ein im Grunde tragisches Lebensgefühl, beide haben ein tiefes Mitleid mit dem harten Los der Parias der Gesellschaft. Beide haben eine positive Einstellung, ja Liebe zum alten Österreich, beide wissen um die Schwächen des Vielvölkerstaates und ahnen seinen unabwendbaren Untergang, dessen Notwendigkeit beide einsehen, wenn er sie auch traurig stimmt. — Während sich Jellinek zur Nationalitätenfrage direkt nur ausnahmsweise in seiner „Selbstbiographischen Skizze“ äußert, nimmt Saar öfter Stellung zu diesem wichtigen Problem, aber auch nur außerhalb seines Novellenwerks, z. B. im Versidyll „Hermann und Dorothea“ oder im komischen Epos „Die Pincelliade“ u. a. Chauvinismus ist jedenfalls beiden Dichtern fremd. Saar hält mit seiner Sympathie für die tschechische (mährische) Landbevölkerung, die er aus eigener Erfahrung kennt, keineswegs zurück und auch aus J.s Novellen tritt die Sympathie vor allem für die männlichen Helden (Wejnar, Vitek, Valnocha, Benda usw.) klar zutage, wie denn überhaupt beide in den Männerschicksalen ihre eigenen Empfindungen dargestellt haben. — Gibt Saar nach H. H. Reuter „Bekanntnis und Stimmung, wo man Dialog und Handlung erwartete, und transponiert er ins Seelische, wo sich in Entwicklung und Zusammenstoß der Charakter entladen sollte“,¹⁹ so verfährt Jellinek entgegengesetzt, allein schon deshalb, weil ihm die Novelle am wenigsten geeignet erscheint, Bekenntnisdichtung zu sein. — Keiner von ihnen schafft leicht, sondern beide müssen in sich und mit sich hart und langwierig nach jedem Wort ringen, ehe sie es „kunstreif“ finden. — Beide zeichnet eine

¹⁷ S. Hans-Heinrich Reuters Einleitung zu Ferdinand von Saars „Requiem der Liebe und andere Novellen“, S. XVII (Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1958).

¹⁸ Ebenda, S. XXXI.

¹⁹ Ebenda, S. XXXIV.

tief humanistische Grundhaltung aus. — Was sie aber wesentlich voneinander scheidet, ist dies: Saar ist ausgesprochener **E r l e b n i s - D i c h t e r** und wirkt, wo er auf seine Phantasie angewiesen ist, gekünstelt; Jellinek dagegen ist vor allem **B i l d u n g s - D i c h t e r** und schafft seine Figuren nicht kraft einer konkreten Anschauung, sondern kraft seiner starken schöpferischen Phantasie.

In bezug auf Conrad Ferdinand Meyer hat sich J. selber einmal die Frage gestellt, u. zw. in einer für ihn sehr kennzeichnenden Weise:

„Was scheidet die Mutter der Neun in Ton- und Bild-Art und hinsichtlich des Wesensgrundes von den Novellen C. F. Meyers? . . .

Erstens: Wohl erzählen beide Autoren in Bildern, aber C. F. Meyer ist ein Maler von oft unerhörter Plastik, der Autor der Mutter der Neun ist **H o l z - b i l d h a u e r**. Zweitens: Das personale Wesen der Novellen C. F. M.s besteht darin, daß in ihnen historische Persönlichkeiten von meist berühmten Namen agieren, in der M. d. N. aber tragieren (!) anonyme Menschen. Die Wirkung der Meisterwerke C. F. M.s hängt daher eng mit dem Bildungsmedium der Geschichtskennntnis zusammen (die sie teils voraussetzen, teils vermitteln), hinsichtlich der M. d. N. ist dies, obwohl auch ihre Handlung auf geschichtsgesättigtem Boden spielt, nicht der Fall.“²⁰

Jellinek hat den Kern des Problems seiner Beziehung zu C. F. Meyer gewiß klug herausgeschält, aber das Problem selbst damit nur angeschnitten. — Ein näherer Vergleich läßt uns ihre Eigenart als Novellenschöpfer erkennen: Beiden war die Kunst nicht nur höchstes Ideal, sondern zugleich unerläßliche Bedingung und Forderung des Lebens. — Beide Novellisten sind typische Bildungsdichter, ihre Kunst ist gleichzeitig das Abbild ihrer Schöpfer — ihre Helden sind vorwiegend Selbstdarstellungen beider Autoren. Die Heroisierung der Schwäche ist ein gemeinsames Merkmal Meyers und Jellineks: die Helden ihrer Novellen sind Schwache, Leidende, Duldende usw., gleich den Autoren. Beide kennzeichnet ein ausgesprochenes tragisches Lebensgefühl. — Die Substanz ihrer Dichtungen bildet ihre eigene Welt — die Welt ihrer Sehnsucht (ihres Traumes) und dieser Duplizität entspringen auch die künstlerisch wirksamen Kontrastbilder:

Lebensschwäche	-- Vitalität
Leiden	-- Tatkraft
Gewissen	-- Skrupellosigkeit
Tod	-- Leben
Religiosität	-- Weltlichkeit
Sittlichkeit	-- Sinnlichkeit
Schicksalsergebenheit	-- Individualismus usw. ²¹

Beiden Künstlern geht es vor allem um das Ewig-Menschliche, Immergültige, Allmenschliche — Brennende Zeitfragen sind nicht ihr Anliegen. Mit einer Parteinahme zum (novellistischen) Geschehen halten wie Meyer so auch Jellinek zurück. — Sinnbilder sind bei dem Statiker Meyer häufiger als bei dem Dynamiker Jellinek. — Beide bevorzugen Stoffe der Vergangenheit: Meyer in seinen historischen „Erinnerungsnovellen“, Jellinek in seinen zeitgemäßen „Schicksalsnovellen“.

²⁰ Laut Tagebucheintragung vom 14. 6. 1939.

²¹ Zit. nach Robert Faesis Einführung zu Conrad Ferdinand Meyer, S. 324. In: C. F. Meyer, Sämtl. Werke in 4 Bänden (Th. Knaur Nachf., Berlin).

D) O. Jellineks kleinere Prosaschriften und Fragmente

Motto: „Die menschlichen Beziehungen stehen unter dem tragischen Naturgesetz, daß Liebe sehr stark sein muß, um jene Stoßkraft zu erreichen, die oft schon ein geringer Grad von Haß besitzt.“

(Aus O. J.s „Aphorismen“, 29. 8. 1933)

Jellinek hat außer den sieben analysierten Buchnovellen auch noch eine Anzahl kleinerer Erzählungen und Prosafragmente geschrieben, die zu einem großen Teil in dem posthum erschienenen Sammelband „Oskar Jellinek — Gedichte und kleine Erzählungen“ erstmalig gemeinsam abgedruckt worden sind. Von den insgesamt 13 Erzählungen gehören die 3 Mythen: „Die Geburt Homers“, „Der junge Platon sucht die Götter auf“ und „Leukhippos“ dem antiken Interessenbereich an, 6 haben legendarische Wesenheit: „Zuchthauslegende“, „Die Verwandlung des Paradieses“, „Der Engel des Fünften Gebotes“, „Schwester Amadea“, „Begnadigung“ und die „Legende vom Baum“, die übrigen sind realistisch gehaltene Erzählungen: „Der Schauspieler“, „Menschenfreundliche Erzählung“, „Ihr Name“, „Die Sünderin“. 10 davon sind schon früher in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht worden. (S. das betreffende Verzeichnis im Anhang.) Zu diesen Erzählungen gesellen sich drei weitere Prosastücke, und zwar: ein Fragment aus dem Roman „Hans Hoffenreich“, ferner die „Erlebnisse eines Hauslehrers“ und „Der letzte Sommer in Österreich“ (urspr. Titel „Maria Stuben“, 1937), alle drei autobiographischen Einschlags. Jellinek hat meines Wissens im Exil noch an 2 weiteren Romanen gearbeitet: „Brandberg 1937“ u. „Das Dorf des dreizehnten März“, von denen der erstere eine Fortsetzung des Romans „Der letzte Sommer in Österreich“ darstellt und einer Mitteilung des Dichters zufolge beendet wurde, der letztere wahrscheinlich Fragment blieb. Wie R. Thieberger bemerkt (Nachwort zu O. J.s Gedichten und kleinen Erzählungen, S. 340), „ist dem Dorf des dreizehnten März die — ursprünglich als Einlage gedachte — Erzählung „Der junge Platon sucht die Götter auf“ entwachsen“. Von den oben erwähnten Erzählungen sind 6 ins Holländische übertragen worden: Die Geburt Homers — außerdem auch noch ins Französische, u. zw. von R. Thieberger —, Zuchthauslegende, Die Verwandlung des Paradieses, Schwester Amadea, Begnadigung und Der Schauspieler.

Die Analyse der folgenden mir zugänglichen kleineren Erzählungen und Prosastücke dürfte erweisen, daß es sich auch in diesem Falle um typische Jellineksche Schöpfungen handelt, u. zw. sowohl in thematischer als auch in sprachlicher und stilistischer Hinsicht.

DIE GEBURT HOMERS

Pallas Athene beklagt sich bei Zeus und den um ihn versammelten Göttern, daß die Sänger des achäischen Volkes der echten Dichtkunst entbehren. Nach Ratschluß der Götter wird *Psyche*, die jüngste Göttin irdischen Ursprungs, beauftragt, unter den griechischen Frauen eine zu finden, die bereit wäre, der Welt den größten Sänger aller Zeiten zu schenken, mit dessen Ruhm sich keiner

Mutter Sohn messen könnte und die die Olympischen selbst in Ehren halten würden. Psyche soll auf Geheiß des Zeus den werdenden Müttern mitteilen, daß ihres Sohnes Geschick keineswegs leicht sein werde: „Sag ihr: des Sohnes Los wird nicht leicht sein. Denn so die Sprache zu bilden, daß ihr die Götter und Helden entsteigen, Bilder und Sinnbild des waltenden Schicksals — quälender erfüllt dies die Tage und Nächte des Dichters, als schüf er mit Händen ein Werk wie den Schild des Achilles, den Hephaistos so herrlich geformt hat. Aber verkünde ihr auch: der Ruhm keiner irdischen Mutter wird sich dem ihren vergleichen, denn ehren wird sie selbst der Olymp.“ Der Sänger, den Zeus der Welt geben will, wird seine Aufgabe nur dann erfüllen können, wenn er sein inneres Gesicht auf Kosten des äußeren entfalten werde — das ist, was die sterblichen Menschen Blindheit nennen. Psyche wird damit betraut, dies offen der künftigen Mutter zu sagen, denn die Auszeichnung, die Mutter des größten Sängers aller Zeiten zu sein, werde nur derjenigen zuteil, die von dieser Bedingung im vorhinein unterrichtet, dieselbe dennoch für Glück erachten wird. Psyche besucht der Reihe nach: die Frau des Lydierkönigs Pantaklea in Smyrna, die Frau des Obergärtners auf Kolophon Agariste, sodann auf Chios die Frau des reichen Händlers Chloris, aus dem berühmten Geschlecht des Nestors, hierauf begibt sie sich nach Rhodos zur Seherin Epikaste, der Gattin des Leuchtturmwächters, aber keine von ihnen ist bereit, unter den verkündeten Bedingungen einen Sohn zur Welt zu bringen. Psyche wird sich ihrer schwierigen Sendung bewußt, versucht aber trotzdem noch auf Salamis, Argos und in Athen ihr Glück. Aber die Frauen der Kaufleute, Krieger, Fischer, Bauern und Hirten erbleichen, zittern und ballen die Fäuste zur Abwehr, sobald sie von Psyches Mission erfahren. — Unverrichteter Dinge muß Psyche zuletzt auf den Olymp zurück und den Göttern verkünden, daß es ihr nicht gelungen sei, auch nur eine einzige Frau ausfindig zu machen, die bereit gewesen wäre, unter den mitgeteilten Bedingungen einen erhabenen Sohn in die Welt zu setzen. „Nichts ist ihnen die Einheit des großen Gedichtes, dem die Helden entsteigen, im Panzer unsterblicher Verse. Stärker als Troja dem Ansturm der griechischen Waffen widersteht eurem Schreckensgespenst die Einheit der griechischen Mütter.“ Hierauf läßt sich Pallas Athene vernehmen: „Das Los ist gefallen. Wir müssen selbst ihm hier oben die Wiege bereiten.“

Der junge Platon sucht die Götter auf

Der 15jährige Platon aus Athen hat den sehnächtigen Wunsch, einmal den Gipfel des Olymps zu ersteigen, um die Götter zu schauen. Mit Einwilligung der Eltern bereitet sich Platon auf einen mehrtätigen Ferienausflug vor und nimmt auch eine Wachstafel mit, in die er den Satz geritzt hat: „Keine geringere Tochter der Götter als die Ehrfurcht ist die Erkenntnis.“ Durch die Thesalische Ebene von Larissa und das Tempe-Tal strebt er seinem Ziel zu. Die erste Nacht verbringt er in der Hütte einer hochgewachsenen Bäuerin (die er für eine der Himmlischen hält), die ihm nicht nur ein bekömmliches Abendbrot vorsetzt, das dem jungen Platon wie Nektar und Ambrosia erscheint, sondern ihm noch eine reichliche Wegzehrung mitgibt. Auf den grünen Bergmatten trifft er einen Hirtenknaben, von dem er das Flötenspiel erlernen will, aber es erklingen nur schauerliche Dissonanzen, als er sich zu einer Pindarschen Ode begleitet. Ein heranbrechendes Gewitter nötigt ihn, die zweite Nacht bei

dem Hirtenknaben zuzubringen. Am nächsten Morgen begleitet der Hirte seinen „Gast“ ein Stück Weges, bleibt dann aber plötzlich stehen und sagt: „Es ist mir verboten, dort hinaufzusteigen, und noch niemals habe ich einen Menschen gesehen, der es tun wollte. Es führt auch kein Weg von hier hinauf, weißt du das?“ Auf die Frage des Hirtenknaben, was er oben tun wolle, gibt Platon vor, er wolle die „Götterblume“ pflücken. Platon verabschiedet sich und steigt weiter empor bis zum Kamm des Olympos. Aber der Thron der Götter war damit bei weitem noch nicht erreicht. Noch zwei Nächte mußte Platon oben im Gestein verbringen, ehe er den Thron des Zeus erklimmt. Zu seinem Erstaunen fand er den Olymp götterleer und die ganze Umwelt anders, als man ihn gelehrt hatte. Und doch sah er „stolzen Gefühles nieder auf die den Olymp botmäßigen Höhen des Ossa und Pelion“. Alle Schwierigkeiten des Weges, alle Angst vor den etwa zürnenden Göttern hatte er überwunden. Das Bewußtsein dieses Vollbringens und die erhabene Schönheit dieses Ortes hoch über der Welt gewannen immer mehr Herrschaft über sein Gemüt. Er ließ sich wieder auf den schrägen Sitz nieder und genoß die aphrodisische Gelöstheit der Landschaft, das berückende In-, Mit- und Gegeneinanderspiel der Farben von Ebene, Berg, Meer und die Unendlichkeit des Äthers in einem so beseligenden Aufschwung der Gefühle, daß ihm ward, als wäre er selbst ein Gott, ein Unsterblicher — der einzige auf dem Olymp“. Hierauf begann Platon den Abstieg und kam bald zur Schafweide, wo ihn der Hirt fragte, ob er die Götterblume gefunden habe. Platon verneinte die Frage, er war sich bewußt, daß sie in ihm blühte. „Ihr Duft durchhauchte seine Seele mit göttlichem Odem . . . Doch zugleich begann im sanften Winde frühen Ahnens der Boden sich zu bereiten für den künftigen Weltbau seiner Gedanken, darin die urbildliche Idee der Grundstein alles wahrhaft Seienden sein wird, gebettet in ein mächtiges Fundament: die unsterbliche Seele des Menschen“. Bald sah er von weitem das Haus der Bäuerin, wo er übernachtet hatte, badete im Fluß und legte sich nieder, um ein wenig zu rasten. Als er seine Wanderung durch das Tempe-Tal fortsetzen wollte, fiel sein Blick auf die glitzernde Wachstafel, die er vor dem Aufstieg in den Fluß getaucht hatte und aus der ihm der Satz in die Augen sprang, der ihn auf seiner künftigen Bahn erleuchten sollte:

„Keine geringere Tochter der Götter als die Ehrfurcht ist die Erkenntnis.“

LEUKHIPPOS

In der Perserschlacht wird Aristides von seinem treuen Pferd gerettet, das aber selber im Kampf umkommt. Der Oberbefehlshaber der Griechen läßt das brave Pferd im Heldengrab begraben. Pluto, der Herrscher der Unterwelt, beschließt, die Seele des treuen Tieres in einem Menschen fortleben zu lassen. Und als in der Familie des marathonischen Schmiedes Kallimachos ein Sohn zur Welt kommt, legen ihm die Eltern, nach der Gestalt, die ihnen im Traum erschienen war, den Pferdenamen Leukhippos bei. Kallimachos stirbt bald darauf und hinterläßt Mutter und Kind in großer Not. — Kaum der Schule entwachsen, verliert Leukhippos seine Mutter und kommt als Diener in das

reiche Haus des verwitweten Weinhändlers Eubios, dessen Tochter Klythe den Haushalt besorgt. Von den zwei Söhnen des Hauses hilft der ältere Glaukos dem Vater im Geschäft aus, während der jüngere Philomethys sich in Athen den schönen Künsten widmet. Durch gewissenhafte Pflichterfüllung gewinnt Leukhippos bald die Gunst aller Familienmitglieder. Einmal steht er Philomethys sogar Modell zu der Statue eines Kentauren, für die der junge Bildhauer mit einem Staatspreis ausgezeichnet wird. In seiner Freizeit spielt Leukhippos mit den Kindern, die er gerne gleich einem Pferde auf dem Rücken trägt und die ihn daher sehr lieb gewinnen. Die Pferde, mit denen er besonders gut umzugehen versteht, sind seine besten Freunde. Als Glaukos eines Nachts plötzlich erkrankt und schnell zum Arzt gebracht werden muß, läßt sich Leukhippos vor den Wagen spannen, bringt seinen Herrn zum Arzt und rettet ihm das Leben. Von den Kindern Glaukos' ist er besonders dem verträumten Hellenos zugetan, der ihm schöne Märchen und Geschichten zu erzählen weiß. — Nach 30 Jahren treuen Dienstes überreicht der Älteste der Geronten Leukhippos eine Ehrenmedaille und preist ihn öffentlich als den treuesten Diener Marathons.

Als Leukhippos sein vierzigjähriges Dienstjubiläum feiert, ist bereits die neue sozial-reformistische Partei am Ruder, die neue Gesetze der Altersversicherung erläßt. Dem unermüdelichen Diener soll für seine treue Arbeit ein Ausgedinge und ein besonderer Anteil am Besitz seines Brotgebers zuteil werden und er soll künftighin von aller Arbeit befreit sein. Diese Maßnahme wird aber von Leukhippos als schwerer Schlag empfunden, von dem er sich kaum erholen kann. Er findet zwar zunächst einigen Trost darin, daß er den Kindern das Reitpferd machen kann, aber auch daran hindern ihn die Gerechtigkeitsfanatiker. Als die geliebte Herrin Klythe stirbt, trägt Leukhippos sie zu Grabe; in der selben Nacht rettet er Glaukos aus den Flammen des brennenden Hauses und stirbt nach vollbrachtem Rettungswerk.

Wird in der ersten Mythe der griechische Dichter Homer und in der zweiten der griechische Denker und Philosoph Platon in echt romantischer Weise verherrlicht, so erscheint uns die dritte als eine Art antike Idylle, in der der kleine Mann gepriesen wird, der seltsamerweise nicht nur die Verkürzung seiner Menschenrechte nicht verspürt, sondern mit seinem unerfreulichen Los sogar gänzlich zufrieden ist.

ZUCHTHAUSLEGENDE

Der Engel des Todes hat die Aufgabe ein Zuchthaus zu besuchen und aus dieser „menschlichen Hölle“ denjenigen zu befreien, dessen Befreiung ihm am dringendsten erscheint. Über den augenblicklichen Stand der Sträflinge vom Gefängnisdirektor unterrichtet (im Gefängnis sind 753 Sträflinge „zu Gaste“, davon $8\frac{1}{2}\%$ Mörder), besucht der Todesengel die einzelnen Zellen und erfährt von den Taten und Schicksalen der Sträflinge. In der Schneiderwerkstatt trifft er 30 Männer an, die wegen Betrugs, Diebstahls, Schändung und anderer Delikte hierher kamen. In der unterirdischen Schmiede erkennt er den stattlichen Schmied Jaksch, der den Geliebten seiner Frau erschlagen und schon 3 Jahre Haft abgebußt hat. Trotzdem sieht er in einemfort den Kopf seines Neben-

buhlers im glühenden Eisen, auf das er mit ungeschwächter Kraft loshaut. Im Gefängnishospital kommt der Engel an das Bett eines hageren Mannes, der ununterbrochen ruft: „Die Eisdecke weg! . . . ich erfrier' ja, Herr Doktor, ich erfrier', das Wasser ist so kalt . . . und das Eis, das Eis zerschneid't mir die Hände!“ — Vom Gefängnisarzt erfährt der Engel, daß der Unglückliche einen Wucherer unter die Eisdecke stieß, der ihn bei der Versteigerung um seine Mühle bringen wollte. — Auf dem Hofe gehen Sträflinge auf und ab, deren Strafe zusammen volle Tausend Jahre ausmacht und denen das Söhnlein des Direktors zum Takt in die Hände klatscht. — Im Arbeitszimmer des Direktors erkennt der Todesengel den alten Sträfling Rottmann, der eine Erneuerung seines Prozesses anstrengt und ohne Unterlaß beteuert, er sei unschuldig am Tode seiner Frau. Nach dem Besuch der Sträflinge, die ihre Verbrechen in Einzelhaft abzubüßen haben, kommt der Engel in die Korrektion, an deren Wänden Leibringe und Handfesseln für widersetzliche Sträflinge angebracht sind. Die Wärter führen gerade den Raubmörder Antonín Vojta her, der vor lauter Wut die Zelleneinrichtung zertrümmert hat. Zwischen ihnen läuft der Sohn des Direktors hin und her, der den Mörder beschimpft und ihm sogar einen Schlag versetzt. Des Engels Aufmerksamkeit ist auf den Knaben gerichtet, der die Sträflinge verspottet; er folgt ihm bis in die Wohnung, wo er Zeuge eines Auftritts mit dem Dienstmädchen wird, das dem Knaben auf des Vaters Geheiß das Abendessen verweigert und ihn ins Nebenzimmer ausweist, das es hinter ihm absperrt. Der wütende Knabe stößt mit einem Schemel so lange gegen die Tür, bis der Schemel in Stücke geht. Aus Trauer über den Knaben, der hier im seelenmörderischen Hause der Kains und Ahasvers mütterlos aufwächst, beugt sich der Engel zu ihm und befreit ihn für immer von seinem Elend.

Überraschend ist in dieser Erzählung (die einen Einzelfall in einem typischen Milieu darstellt)¹ die Pointe: keiner der vielen Häftlinge braucht so dringend befreit zu werden wie der Knabe, der ungeachtet seiner Freiheit in einem schlimmeren Gefängnis lebt als sie.

DIE VERWANDLUNG DES PARADIESES

Die ersten vom Engel Gottes aus ihrem Paradies vertriebenen Menschen irren umher, bis sie müde auf der Erde, aus der sie Gott gemacht hat, ihr Lager aufschlagen, um sich durch Schlaf zu stärken. Auch der Paradiesgarten mit seiner bunten Tier- und Pflanzenwelt schläft, ohne zu ahnen, daß ihm der Mensch von Gott genommen wurde. Als Adam und Eva am nächsten Morgen erwachen, erblicken sie eine in Nebel gehüllte Wüste um sich. Vergeblich denken sie zurück an das verlorene Paradies mit den vielen schönen Tieren, Bäumen und Blumen. Eva bricht ob dieser traurigen Wirklichkeit zum erstenmal in Tränen aus. — Aber auch im Paradies geht eine Wandlung vor sich: alles vermißt den Menschen und sehnt sich nach ihm.

Den hungernden Menschen verkündet die Erde, daß sie arbeiten müssen,

¹ S. Tagebuchnotiz vom 30. 5. 1939.

wenn sie ihren Hunger stillen wollen. Der Begriff Arbeit, von dem sie im Paradies nie gehört hatten, kommt ihnen wie ein Fluch vor und jagt ihnen Angst ein. Der Hunger bringt sie schließlich dazu, das erste beste Tier zu erschlagen; sie essen von seinem Hirn und trinken von seinem Blut. Gott aber wird mit Grauen gewahr, was er verursacht hat: seine Geschöpfe werden zu wilden Tieren ohne den Odem des Paradieses — und auch das Paradies stirbt ohne den Odem der Menschen dahin. Gott hat entzweit, was als Einheit geschaffen ward. Die Achse der Schöpfung ist zerbrochen und in dieser Not faßt Gott einen neuen Plan: er nimmt das ganze Paradies zu sich in den Himmel empor und zeigt es als Himmelskörper den Menschen, denen von nun an Tiere und Blumen, Adam und Eva als Gestirne herableuchten. Sie begreifen, daß sie zwar an das Joch der Erde gebannt sind, daß ihnen aber das Paradies für ewig erstrahlt.

„Sie stürzten einander in die Arme. Doch nicht mehr als Halbgötter, die hinter dem Rücken Gottes die verbotene Frucht stehlen — die ersten Menschen umarmten einander zum erstenmal als Menschen. So bekräftigten sie das neue Gesetz der Welt.“

Dieser mythisch allegorisierenden Legende liegt die Idee von der Arbeit als Schlüssel zur Wiedergewinnung des verlorenen Paradieses und zur Vermenschlichung Gottes zugrunde.

DER ENGEL DES FÜNFTEN GEBOTES

Ein junger Richter hat in Vertretung des beurlaubten Gerichtsvorstandes einen Mordfall zu untersuchen: Peter Wamm, der Sohn eines Gutsbesitzers, hat die junge schöne Magd Barbara Neuhofer, die von ihm ein Kind erwartet, ermordet, um ungehindert die Tochter des Köglbauern ehelichen zu können. Der Richter ist mit dem tragischen Fall vertraut: Peter Wamm fiel über Barbara her, als sie mit einem Sack Mehl beladen von der Mühle heimkehrte, stieß ihr den Hirschfänger ins Herz und wollte das Opfer seines Verbrechens in den Fluß werfen, in dem Glauben, dadurch alle Spuren seiner Untat zu verwischen. Es kam aber anders, als er sich das vorgestellt hatte.

Der Richter, der den vorliegenden Mordfall von allen Seiten her prüft, kann den Gedanken, der ihn von Kindesbeinen an gefangenhält, nicht loswerden: warum der Allmächtige den Menschen die zehn Gebote gab, ohne ihnen zugleich auch die nötige Kraft zu verleihen, sie einzuhalten. Während er seinen Gedanken nachhängt, sieht er plötzlich einen Engel, der die verklärten Züge der ermordeten Magd trägt; von der lichten Erscheinung hebt sich das rote Wundmal oberhalb des Herzens ab und im lichtgrünen Gürtel, den der Engel um seine Hüften gespannt hat, leuchten die mahnenden Worte: „Du sollst nicht töten!“ Von diesem wunderbaren Engel erfährt der Richter, daß Gott zu eben dieser Stunde 10 Engel bestellt hat, einen für jedes Gebot, und daß er der Engel des fünften Gebotes sei, das er zu bewachen habe. „Es wird keinen Gottesleugner mehr geben, keinen Sonntagsschänder, keinen Verunehrer seiner Eltern, keinen Dieb, keinen Ehebrecher, keinen falschen Zeugen wider seinen Nächsten — und keinen Mörder.“ Der Engel nimmt den Richter als Begleiter seiner mordverhütenden Sendung mit:

„Jetzt kreiste er über den Wohnstätten der Menschen, und wo eine Hand sich erhob, eines Menschen Leben zu vernichten, wo eine Waffe aufzuckte zu menschenfeindlichem Stich, Hieb oder Schuß, wo Mordschritt ein Haus umschlich, ja, wo auch nur ein Fuß sich anschickte, diesen düstersten Weg zu betreten, ließ der Engel des fünften Gebotes aus seiner Herzwunde einen Blutstropfen niederfallen auf das Haupt des werdenden Mörders. Und die Frevelhand sank herab, die Waffe entfiel ihr, es stockte der schleichende Fuß — gerettet waren Opfer und Täter.“

So mancher vorbereitete Totschlag und Mord wurde auf diese Weise verhütet oder im Keime erstickt. Überall dort, wo der Engel mit seinen Schwingen den Leib der werdenden Mütter berührte, wich in den künftigen Menschenskindern der Trieb zu Haß und roher Gewalt. Eine neue Menschheit schien zu erstehen, voll Milde, Sanfttheit, ohne Totschlag und Mord. In Freude und Friedlichkeit leben die Menschen, Kain und Abel gehen in Eintracht an ihre Arbeit, Brot gibt es für alle auf Erden. Doch plötzlich rast ein wilder Stier auf die Menschheit los — und als er stehen bleibt, erkennen die Menschen, daß er aus Stahl ist. Es zeigt sich, daß es die furchtbarste Geißel der Menschheit ist — d e r K r i e g ! Der Engel schleudert das Untier in den tiefen Graben, wo die einst Gemordeten liegen. Hierauf schließt sich der Abgrund und die Herzwunde verheilt. Alle Kriegsgeräte werden vernichtet und zu einer Riesenglocke umgeschmolzen, die aus dem Äther über den Erdball ihr Jubelgeläut verbreitet zum Zeichen des Sieges des fünften Gebotes. Unter freudigen Klängen bewegt sich ein endloser Hochzeitszug der Menschheit mit dem Brautpaar Barbara Neuhofer und Peter Wamm an der Spitze. — Da erwacht der übermüdete Richter, das Glockengeläute dringt an sein Ohr, wird aber sogleich von dem Ruf der Postmeisterin, des Richters Hausfrau, übertönt: „Thronfolgerpaar — Sarajewo — ermordet!“

Seit jenem Tage erschien dem Richter der Himmelsbote nie wieder.

In dieser legendenartigen Erzählung, die sich zu einem Mythus steigert, gelangt J.s Sehnsucht nach einem friedlichen Leben der Menschen zum Ausdruck, das nach seiner Überzeugung nur dann zur Wirklichkeit werden kann, wenn Haß, Zorn, Niederträchtigkeit und brutale Gewalt einer unbeugsamen Milde, Sanftheit und Güte Platz machen werden. Die Erzählung bekundet aber auch J.s Mitleid mit allen unglücklichen Kreaturen, die eher ein Opfer ihrer eigenen menschlichen Schwächen sind, als bewußte und berechnende Verbrecher und die daher keinesfalls größere Schuld tragen, als alle diejenigen, die in ihrer Gewissenlosigkeit und Verantwortungslosigkeit sich nicht scheuen, die Welt in grausame Kriege zu stürzen.

SCHWESTER AMADEA

Schwester Amadea, eine Nonne des Klosters Heinrichs von der Pfalz, hat das Ordensgelübde gebrochen und ist bereit, sich vor ihren Mitschwestern durch ein Gottesurteil zu reinigen. Die Äbtissin bestimmt, sie soll splitternaakt auf dem nahegelegenen zugefrorenen Teich eine Nacht zubringen. Amadea nimmt diese Strafe bereitwillig auf sich und begibt sich zur festgesetzten Frist in Begleitung der Äbtissin und ihrer Klosterschwestern zum Teich. Aber unter

dem Einfluß des Südwindes schlägt das Wetter plötzlich um und diese für Amadea höchst günstige Witterung hält bis zum nächsten Morgen an. Die vom Himmel begnadigte Schwester Amadea kehrt sodann unter Geleit der Nonnen in ihre Klosterzelle zurück. In der darauffolgenden Nacht erhebt sich ein fürchterlicher Sturmwind, der das Kloster Heinrichs von der Pfalz zu zerstören droht. Und gerade in dieser Nacht verschwindet Amadea plötzlich mit ihrem Geliebten, einem Sohn des Pfalzgrafen, und wird kurz darauf am selben Teich, wo sie sich dem Gottesurteil unterziehen mußte, tot aufgefunden.

Wie z. B. in der Novelle „Valnocha, der Koch“ just der Schuldige (Leutnant Wieninger) durch eine Ironie des Schicksals seiner Strafe entgeht, so ist in dieser kleinen Legende „Schwester Amadea“ die Ironie des Schicksals gleichsam mit einem negativen Vorzeichen versehen — die Schuldige (Amadea) besteht zwar das Gottesurteil (wobei m. E. nicht entscheidend ist, ob es „naturwissenschaftlich durchaus gerechtfertigt erscheint“, wie R. Thieberger in seinem Nachwort, S. 340, hervorhebt, oder nicht), entgeht aber dennoch nicht der Strafe Gottes.

BEGNADIGUNG

Aus den hinterlassenen Aufzeichnungen eines Gefängnisarztes (die seine Tätigkeit für die Ärztekammer betreffen) erfahren wir, daß er vor zwanzig Jahren den Sträfling Srb behandelt hat, der wegen Mordes an zwei schlafenden Kindern zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt worden war. Srb reicht wiederholt Gnadengesuche ein, mit der Begründung, daß der Mord von einem Unbekannten begangen worden sei. Nachdem er volle 22 Jahre abgebußt hatte, erkrankte er an einer schweren Tuberkulose. Als der Gefängnisdirektor davon erfährt, versichert er dem Arzt, der Sträfling werde ohne Verzug begnadigt werden. Srb ist von dieser Nachricht völlig zermürbt, denn er weiß, daß es für ihn keine Rettung gibt. Er ist überzeugt, daß man ihn freilassen werde, da die Behörden bekanntlich nur ungern Statistiken mit hohen Sterbeziffern sehen. Daher entschließt er sich auch sein Gnadengesuch zurückzunehmen. Inzwischen wird sein Gesuch positiv erledigt und dem Arzt gelingt es nur mit Mühe, dies dem Sträfling vorzuenthalten. Bei dem Kranken tritt sodann eine vorübergehende Besserung seines Gesundheitszustandes ein. Der Arzt, dem diese Komödie seitens der Behörde zuwider ist, entschließt sich, dem Schwerkranken durch eine tödliche Injektion einen sanften Tod zu verschaffen. Der Sträfling aber widersetzt sich der Injektion, da er dafürhält, der Arzt wolle ihn am Leben erhalten, und beteuert immer wieder, er habe den Mord begangen. Nur mit großer Mühe gelingt es zuletzt dem Arzt, den Unglücklichen durch eine Injektion von seinem Leiden zu befreien.

Der Gefängnisarzt gibt seine bisherige Stellung auf und wird Schiffsarzt. Beim Untergang des Schiffes Felicitas rettet er, um seine Schuld zu sühnen, vier Reisenden das Leben. Er überläßt zum Schluß seiner Aufzeichnungen seinen Kollegen die Entscheidung, ob diese Tat als Sühne notwendig war.

Diese konstruierte Erzählung ist wiederum ein Beleg für J.s Bedürfnis nach komplizierten und problematischen Verwicklungen, in denen er eine Steigerung der Wirksamkeit seiner Erzählungen zu sehen scheint. Der Sträfling Srb

erinnert uns übrigens stark an Benda, den Helden der Novelle „Der Freigesprochene“, der sich mit dem Freispruch des Schwurgerichts nicht abfinden kann, vor dem er sich wegen Totschlags zu verantworten hatte.

DER SCHAUSPIELER

Der junge Wiener Schauspieler Ernst Ludwig erhält gleichzeitig mit seiner neuen Rolle, die er in „Romeo und Julia“ zu spielen hat, ein dringendes Telegramm, das ihn zu seiner schwerkranken Mutter ruft. Ernst liebt seine Mutter sehr, er ist besorgt, was mit ihr los ist und es tut ihm leid, daß die Mutter sich noch immer nicht recht mit seiner Schauspielerlaufbahn abfinden konnte. Er vertröstet sich mit dem Gedanken, daß er sie wenigstens durch diese seine neue Rolle für sich gewinnen werde. — Am Bahnhof seiner mährischen Vaterstadt erfährt er jedoch von seinem Schwager, daß die Mutter bereits tot ist. Am Bett der Verstorbenen kann Ernst trotz aller Mühe, die er sich gibt, keine richtige Trauer empfinden und er stellt mit Mißbehagen fest, daß er sich genauso kontrolliert, wie bei den Sterbeszenen auf der Bühne. Er schreibt dies dem Umstand zu, daß er mit der toten Mutter nicht allein ist. Lange meidet ihn der Schlaf, dann aber hat er einen Traum: er träumt von einer schlecht gespielten Rolle. Am nächsten Morgen eilt er in die Totenkammer, in der Hoffnung sich von seinem heftigen Schmerz über den Verlust des geliebten Wesens zu befreien. Aber auch hier bringt er es nicht fertig, sich des Schauspielerhaften zu entschlagen, es ist ihm vielmehr, als spiele er seine Romeo-rolle in der Gruft. Selbst auf dem Friedhof wird er das Rollespielen nicht los. Verzweifelt und gebrochen verläßt Ernst den Friedhof und alle Einwürfe der verstorbenen Mutter gegen seinen Beruf werden in ihm von neuem wach. Er fühlt sich durch seinen Beruf um sein wahres Ich betrogen und beraubt. — Nach Wien zurückgekehrt, nimmt er entgegen seinen Gewohnheiten an den Zusammenkünften und Trinkgelagen der Schauspieler teil. Als er vor der Premiere seine neue Rolle probiert, erblickt er plötzlich im Spiegel das Gesicht seiner Mutter. Vom Schmerz überwältigt, sagt er, tief gerührt, die Klageverse über die tote Julie her. Er küßt das Bild seiner Mutter und eilt ins Theater. An diesem Abend spielt er so ausgezeichnet und hinreißend, daß ihm das Publikum stürmisch applaudiert. Und am nächsten Tag liest er in einer Kritik des überaus gefürchteten Theaterkritikers, daß die Gipfelleistung dieses Abends Ernst Ludwig gewesen sei, der seine Rolle mit echtem Gefühl gespielt habe. — Der Weg zu Ruhm und Erfolg steht ihm nun offen. Ernst lebt aber weiter in ständiger Angst, er werde nicht mehr imstande sein, so viel aus sich herauszuholen, wie an diesem einen Abend, und ist nicht dazu zu bewegen, neuerdings auf der Szene zu erscheinen.

Das Tragische in dieser kleinen realistischen Erzählung, in der es um das Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Schauspieler- und Menschentum geht, besteht darin, daß der dem theatralischen Gefühlsausdruck verhaftete Schauspieler des echten, natürlichen Gefühls verlustig geht.

Aus den Aufzeichnungen des Staatsanwalts Dr. Edmund Arbter erfahren wir u. a., daß er eine besondere Vorliebe für Menschen hatte, deren Streben und Wirken darauf ausging, das Leben schöner, edler und vor allem gesünder zu machen. Er hielt sich selbst für einen Arzt, der durch kühne Operationen den krankhaften sozialen Organismus einer Heilung und Gesundung entgegenführt. Der Unterschied zwischen einem Arzt, der Hilfe, Heilung und Gesundung bringt, und einem Rechtsgelehrten, der den Bazillus der Gesetzverletzung bekämpft, manifestierte sich ihm besonders klar am Fall Dr. Felix Eigenbrunners. Der aus Böhmen stammende Dr. Eigenbrunner hat sich nach Beendigung des I. Weltkrieges als praktischer Arzt in einer österreichischen Stadt niedergelassen, wo er die Praxis seines Vorgängers Dr. Bratmeyer übernahm. Dank seinen großen Kenntnissen und Erfahrungen gewann er binnen kurzer Zeit das Vertrauen seiner Mitbürger und machte sich insbesondere als erfolgreicher Kinderarzt einen Namen. Für seine ärztlichen Behandlungen und Konsultationen forderte Dr. Eigenbrunner niemals übermäßige Honorare, im Gegenteil in den meisten Fällen nahm er — besonders von den sozial schwachen Patienten — überhaupt kein Honorar an. Beim Ausbruch einer gefährlichen Kinderlähmungsepidemie vermochte Dr. Eigenbrunner alle Betroffenen zu retten, aufgenommen die Tochter des Staatsanwaltes Dr. Arbter, die Leiterin einer Kinderschule, wie sehr ihm auch gerade an ihrer Rettung gelegen war.

Eines Tages erfährt Dr. Arbter durch Zufall, daß der wirkliche Dr. Eigenbrunner im Kriege gefallen und der unter diesem Namen auftretende, allgemein beliebte Arzt in Wirklichkeit der verbummelte Medizinstudent Weigel sei, dem Dr. Eigenbrunner als seinem besten Kameraden und Mitarbeiter vor dem Tode seine Ausweis-papiere übergeben hatte.

Dr. Arbter fühlt sich als Richter verpflichtet, den falschen Dr. Eigenbrunner anzuzeigen, bringt es aber nicht über sich und entschließt sich, lieber in den Ruhestand zu gehen. Der falsche Dr. Eigenbrunner hatte noch so manchen Patienten wiederhergestellt und vielen das Leben gerettet. Allein nicht nur das, er hat auch an der Errichtung eines neuen Krankenhauses entscheidend mitgewirkt und den Bau mit einer beachtlichen Summe gefördert. Zuletzt hatte er sich eine Lungenentzündung zugezogen, der er nach einigen Tagen — als Opfer seines Berufs — erlag. „Die einzige letztwillige Verfügung des Verbliebenen bestimmte seine Ersparnisse zu einer Stiftung, deren Erträgnisse jeweils einem aus unserer Stadt stammenden bedürftigen Mediziner am Promotionstage als Stipendium für seine Fortbildung zu übergeben waren.“

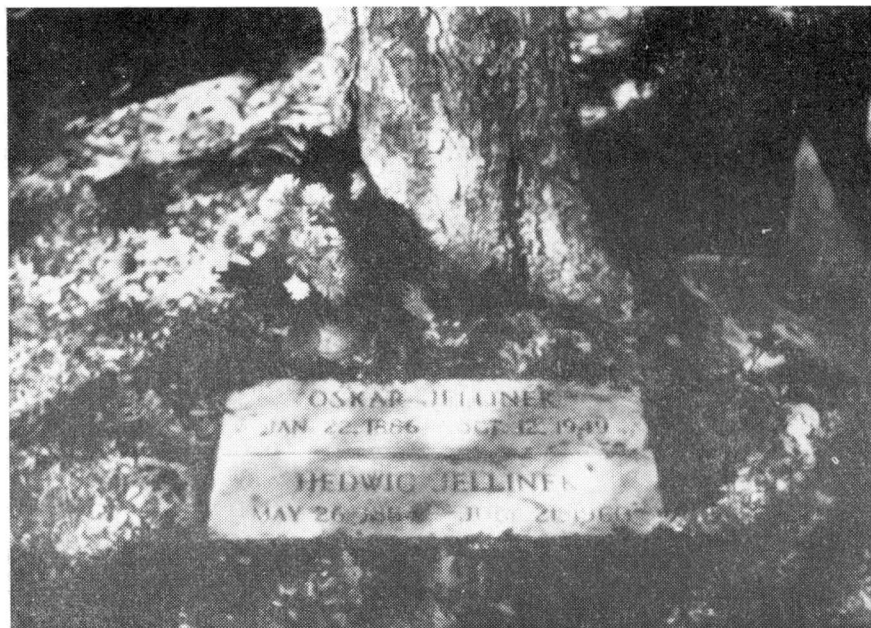
Diese letztwillige Verfügung Dr. Weigel-Eigenbrunners ist genauso eine Sühne, wie die Aufzeichnungen Dr. Arbtters, die erst nach seinem Tode in die Öffentlichkeit gebracht werden sollten und denen er statt der Anzeige den Fall Weigel-Eigenbrunner anvertraute.

Dr. Arbter war sich bewußt, daß er gegen die Rechtsordnung gehandelt hatte und verwarnte alle, die ihm darin vielleicht folgen wollten. Er entschloß sich zu seinem Schritt unter ganz besonderen Umständen, geleitet von dem Gedanken: „Aber Glück und Gesundheit der Menschen ist das wichtigste aller Ordnungsziele, von dem aus alle anderen erst erreichbar sind.“

Die „Menschenfreundliche Erzählung“ ist eine im Grunde realistische Rahmenerzählung, deren Erzähler der Galerie der uns bereits bekannten Jellinek-



Doppel-Familienhäuschen in der North Gardner Street 1255 im westlichen Los Angeles, dessen rechten Flügel O. Jellinek mit seiner Frau bis zu seinem Tode bewohnte



**Oskar und Hedwig Jellinek — Grabstätte auf dem Beth Olam Cemetery in Hollywood, d. h.
im jüdischen Teil des Hollywooder Memorial Park Cemetery**

sehen Richtergestalten entstammt. Charakteristisch ist hier wiederum die raffinierte Zuspitzung des Motivs: ein falscher Arzt verkörpert in Wirklichkeit das Ideal eines Arztes überhaupt.²

Mit den Novellen und kleineren Erzählungen ist J.s prosaisches Werk keinesfalls erschöpft. Unter seinen Plänen findet sich auch ein Entwurf zu einem Entwicklungsroman (an dem J. mit Unterbrechungen in der Zeit zwischen 1910 und 1913 gearbeitet hat), von dem nur einige Kapitel beendet und später in der Wiener „Wage“ veröffentlicht wurden, wiewohl J. die Fortsetzung des Romans auch weiterhin im Auge behielt. Davon zeugt die nachstehende Tagebuchnotiz vom 10. 4. 1923, wo es heißt:

„Ich glaube, ich könnte den ‚Hans Hoffenreich‘ ganz gut vollenden und ich möchte es auch gerne tun, schon wegen der Figur des Georg Beer, den ich sehr liebe. An ihn knüpfen denn auch in letzter Zeit Lust und Stimmung an — aber es wäre doch ein Zurückgreifen auf längst Entschwundenes, während ich spüre, daß ich vorwärts muß. Es kommt wohl später eine reifere Zeit, da ich mir den Luxus werde leisten können, der süßen Unreife dieser Vergangenheit mich hinzugeben, und die weitere Entfaltung von ihr mir die Kraft der Sehnsucht geben wird, ihr ganz nah zu sein.“

In der Einleitung erfahren wir, was Hans Hoffenreich³ zur Niederschrift seiner Erinnerungen an die Jugendjahre bewogen hat, die voller Schmerzen und Qualen waren, sowie an weitere Ereignisse, die ihn noch vor seinem 30. Lebensjahre niederrangen. Wenn es sich auch um keinerlei außergewöhnliche Geschehnisse handelt, fühlt er sich dennoch gedrängt sie aufzuzeichnen, um dabei wenigstens den Ursachen auf den Grund zu kommen, die ihn in größte Seelennot stürzten und sein künstlerisches Talent sich nicht recht entfalten ließen.

Die Fragmente des Romans „Hans Hoffenreich“ weisen sich schon ihrem Thema nach als Produkte der Vorkriegszeit aus. Ein von seiner Lebensuntüchtigkeit belasteter Dreißiger schreibt die Geschichte seiner Kindheit, wo er noch voller Hoffnung war und wo sich nichtsdestoweniger auch schon sein Versagen als Künstler abzeichnete. Das Epische tritt hier zugunsten der Analyse, der Reflexion und des Lyrischen zurück. Am epischsten noch sind wohl die Kapitel: „Die Lehrerein“ und „Das Eis“. Ihre Thematik bildet die jugendliche Erotik, zeitlich und sozial genau abgegrenzt. Es geht hier um ein wohlsituiertes, gut betreutes Kind der Bourgeoisie. In der „Lehrerein“ tritt das soziale Gepräge im Gegensatz zwischen dem Kind und der Hauslehrerin klar zutage. Der

² J.s „Menschenfreundliche Erzählung“ erinnert uns in thematischer Hinsicht an Ferdinand von Saars Novelle „Doktor Trojan“. Vgl. meine Arbeit „Das slawische/tschechische Element bei Ferdinand von Saar“, S. 102—105, die in Maschinenschrift zur Drucklegung vorliegt.

³ S. Prosafragment „Aus dem Roman ‚Hans Hoffenreich‘“, in: O. J.s Gedichte und kleine Erzählungen, S. 133 ff. — Nach einer Angabe von Frau Arpad Großmann (In: Hugo Gold, Juden und Judengemeinden Mährens in Vergangenheit und Gegenwart, S. 93) „ist der Familienüberlieferung nach die Familie Hoffenreich zur Regierungszeit der Kaiserin Maria Theresia aus Augsburg nach Mähren eingewandert“. Auch für Wien ist der Name Hoffenreich belegt. In Mähren findet er sich zu Beginn des 20. Jh. häufiger, so z. B. in Holleschau (Holešov), Holič; auch Trenčín weist ihn aus. — Bei O. J. hat dieser Name zudem symbolische Bedeutung.

naturalistische Mystizismus des Kapitels „Der Ursprung“, in dem J. dem Grund seines eigenen Wesens nachgeht, ist für den heutigen Leser kaum mehr genießbar. Eine gewisse literarische Bedeutung kommt wohl nur den realistischen gehaltenen Partien der erwähnten Fragmente zu.⁴

Mit dem Romanfragment „Hans Hoffenreich“ hängt aufs engste auch die Erzählung „Erlebnisse eines Hauslehrers“ zusammen, die zwar erst im Jahre 1933 in der „Bunten Woche“ zum Abdruck gelangte, deren Niederschrift jedoch viel älter ist, und in der hinter den Schicksalen des Hauslehrers Friem teilweise J.s eigene Erfahrungen zu suchen sind, unbeschadet der einleitenden Worte zu dieser Erzählung:

„Die Hauslehrerschicksale meines Freundes Friem gebe ich hier genau so wieder, wie er sie mir erzählt, und wie ich sie, kurz nach seiner Erzählung, den schlichten Tonfall seiner Worte und diese selbst noch im Ohr, ergriffen niedergeschrieben habe (nur die Namen wurden verändert). Ihn selbst brauche ich den Lesern nicht schildernd vorzustellen. Auch ohne Fingerzeig meinerseits wird aus seinem Bericht über die Etappen seines Passionsweges seine Gestalt liebenswert sichtbar werden.“⁵

In der Zeitspanne, in der die sogenannten Meisternovellen Jellineks entstehen, treffen wir in den entsprechenden Tagebüchern bzw. Skizzenheften noch weitere Pläne zu Erzählungen (auch zu einem Thomas-Münzer-Roman) an, z. B. unter dem Vermerk vom 19. 5. 1925: „Erbprinzessin von Kreith“, „Die zwölfte Kugel“, am 25. 11. 1929: „Legende vom Baum“, oder zum 15. 7. 1932: „Die Stimme des Vertrauens“, von der es heißt: „Ich habe das auch in Schillers ‚Geschichte des Dreißigjährigen Krieges‘ erwähnte Gerücht, Gustav Adolph sei in der Schlacht bei Lützen vom Herzog von Lauenburg meuchlings ermordet worden, zur Grundlage einer kleinen Erzählung gemacht, die den in der Dichtung schon öfters behandelten Gegenstand unter einem neuen Gesichtswinkel betrachtet. Interessant ist mir, daß ich zunächst eine breitere Schilderung versuchte, damit aber in eine Sackgasse geriet, aus der mich erst die Erkenntnis

⁴ Außer dem Roman „Hans Hoffenreich“ beabsichtigte J. noch einen anderen autobiographischen Roman zu schreiben, der „Um der Mädchen willen“ heißen sollte, aber nicht vollendet wurde. Schon am 10. 7. 1910 schreibt er in sein Tagebuch:

Bei der Composition der Grundzüge eines Romans „Um der Mädchen willen“, der in mehrere Bücher: „Buch der Kindheit“, „Buch der Sinne“, „Buch der Liebe“, „Buch des Schmerzes“ etc. zerfallen soll und viel von meinem eigenen Leben zu erzählen haben wird, hätte ich fast das „Buch der Freundschaft“ vergessen, das schöner und inhaltsreicher in meinem bisherigen Dasein war als alle anderen Bücher... Eine Zeitlang arbeitete J. an dem Roman „Helene Münzer“ (später auf „Helene Hermes“ umbenannt), der aber gleich dem Romanentwurf „Die letzten Bürger“ nicht über ein Torso hinaus geriet. Laut Tagebuchnotiz vom 5. 12. 1930 gab es auch einen Entwurf für einen Judas-Roman, der aber nicht realisiert wurde.

⁵ Wieweit sich die Schicksale des Hauslehrers Friem mit denen O. J.s decken, ist mangels direkten Materials schwer zu ermitteln. Daß sich hinter Friem Jellinek selber verbirgt, das erhellt aus einigen Anspielungen, vor allem aus der Bemerkung, Friem sei im Jahre 1918 die Schwester gestorben (!). Vgl. hierzu O. J.s Gedichte und kleine Erzählungen, S. 163, wo Direktor U. zu Friem sagt: „Das ist schade, daß Ihre Schwester gestorben ist“. In dem gleichen Jahr ist J.s Schwester Helli an der spanischen Grippe gestorben. — Der Umstand, daß J. es nicht nötig gehabt habe, als junger Mensch einen Nebenerwerb als Hauslehrer zu suchen, da er aus einer wohlhabenden Familie stammte, deutet gewiß auf einen Widerspruch; wenn er trotzdem Privatstunden gab, so tat er dies deshalb, weil er so bald wie nur möglich von seinen Eltern unabhängig sein wollte.

befreite, daß dieser Stoff von mir die Form des knappen Berichtes verlangt“ (Titel: „Die Stimme des Vertrauens“).

Einer Mitteilung des Dichters aus Paris (1. 8. 1939) zufolge hat O. J. die Erzählung vom letzten Sommer in Österreich — „Brandberg 1937“ — nach dem Gedächtnis wiederhergestellt.

DER LETZTE SOMMER IN ÖSTERREICH

In dieser reportagehaften Erzählung schildert O. J. seinen letzten Sommeraufenthalt in Maria Stuben, einem kleinen Gebirgsdorf im Zillertal. Er wohnte mit seiner Frau Hedwig im Gasthof der Eheleute Josef und Emerenz Larchner, die sie von ihrem ersten Aufenthalt her (im J. 1932) bereits kannten. Der Erzähler läßt eine ganze Galerie von urwüchsigen Gestalten an uns vorüberziehen (Pfarrer, Lehrer, Förster, Krämerin, die Mägde Leni und Ursel, die Knechte Stanis und Simmal, Maxl aus Kurm, der prächtige Sänger von Tiroler Liedern, u. a. m.), die er als typische Vertreter dieser entlegenen, friedlichen Gebirgswelt hinstellt. Insbesondere liebevoll zeichnet J. die Kinder seiner Wirtsleute, Burgel und Bärbel Larchner, bei der älteren (dreieinhalbjährigen) Burgel hat er sogar gleich zwei Erfolge zu verzeichnen: einen mit dem „Federla“-Spiel, das die Burgel nicht satt bekommen kann, und von dem der Dichter bekennt: „Es ist der stärkste Erfolg, den meine Feder jemals errungen hat“ — und den anderen mit dem Vortrag des „wundersamen“ Volksliedes, das noch zur Jugendzeit von J.s Vater von einem der damals populären Wiener Volkssänger (Seidl, Wiesberg oder Hornischer) im Prater gesungen wurde:

*In mei Siruphäferl,
Fliaht a Frauenkäferl.
I hab's aussizogen und schleck's ab.
Na, vor derer Jausen
tuat's mi heut' noch grausen,
Denn das Frauenkäferl war a Schwab.*

Der lungenschwache Seppal Larchner hat einen Hang zum Sinnieren. „Wenn er Fische fängt, sind seine Augen hinüber auf das Deutsche Reich gerichtet, dessen Führer er nicht alles glaubt, aber doch genug, um eine Vereinigung Tirols mit Bayern zu wünschen. Darauf aufmerksam gemacht, daß dies das Ende Tirols bedeuten würde, weicht er elastisch aus, ein Österreicher trotz alledem, doch er beharrt . . . Ich werfe die Gegenfrage eines Deutschen Reiches unter Führung Österreichs auf. ‚Da würden die Pfaffen herrschen!‘ gibt er zu Antwort. Er hat sich von der dogmatischen Vormundschaft der katholischen Kirche, zu der er äußerlich gehört, losgemacht, und das ist sein geistiger Stolz. Bemerkenswert übrigens, daß Larchner seine antiklerikalen Anschauungen aus dem einstigen Wiener sozialdemokratischen Hauptorgan geschöpft hat . . .“

Dazu bemerkt J., daß die katholische Kirche im Zillertal eine jahrhundertelange, oft bedrückende Vor- und Zwingherrschaft ausgeübt hat und daß gerade vor hundert Jahren (also im J. 1837) alle protestantischen Zillertaler das Land verlassen mußten und sich in Schlesien ansiedelten, an welches traurige Er-

eignis bis heute der Name des von ihnen dort gegründeten Dorfes Neu-Zillertal erinnert.

Bei einem Ausflug zum Kogelhaus spricht das Ehepaar Jellinek mit einem Bauern, „der aus der Erde sein Stückchen Brot rackert“ und sie auf den Unterschied zwischen der runden Roggen- und der flachen Gersten-Ähre hinweist. Das veranlaßt den Dichter zum folgenden Vergleich: „Ja, die einzelne Ähre gleicht der auf Mährens reich fruchtenden Äckern, die meine Jugend umsäumten, aber die Zahl dieser Ähren dort und hier verhält sich wie der Goldgehalt einer Kronschatzkammer zum Münzbestand im Hute des Bettlers.“

Nach der Rückkehr von dieser Wanderung erfährt J. von seinem Wirt, daß der Träger vom Kogelhaus, der lustige Maxl aus Kurm, vor zwei Jahren zur ‚Österreichischen Legion‘ stieß, einer in Deutschland gegen Österreich entstandenen Truppe nationalsozialistischer Österreicher, daß er es dort aber nicht lange ausgehalten habe und bei der ersten Gelegenheit wieder zurückflüchtete.

Oft sieht man den Dichter in Stifters „Nachsommer“ vertieft, „der Bibel alles nach innen lauschenden und reifenden Österreichertums“.⁶ Als die sonnigen Septembertage einem länger währenden Regenwetter weichen, sieht sich J. in der Bibliothek seines Freundes (des Leiters der Wiener Ethischen Gemeinde, den er nicht beim Namen nennt) nach weiteren Büchern um und wählt zwei Werke: die Autobiographie des fichteanischen Philosophen *Rudolf Eucken* und die Beschreibung des Lebens *Christian Morgensterns* durch seine Witwe Margarete Morgenstern und seinen Freund Michael Bauer, deren Leben und Wirken er kurz von seinem Standpunkt aus charakterisiert.

Eines Morgens ist der Dichter Zeuge des Schaftages, an dem sämtliche Schafe von Maria Stuben von ihrer Sommerfrische auf der Alm zurückgebracht werden. Frau Larchner erzählt ihm abends von der grassierenden spanischen Grippe im Achtzehnerjahr, „dem Totentanz an der Schwelle des Untergangs des alten Reiches“, der besonders viele Frauen — auch J.s Schwester! — zum Opfer fielen.

Kurz darauf ist die ganze Gegend vom septemberlichen Januarschnee bedeckt, der zwar bald wieder zergeht, aber die schöne Urlaubszeit ist vorbei und Oskar und Hedwig Jellinek nehmen Abschied von ihren Wirtsleuten und allen Freunden und Bekannten auf Maria Stuben, um sich zum Zuge nach Thalhau zu begeben. Nach acht, „in Gottes geradgewachsener, schöner, freier Natur“ verbrachten Wochen kehrt Jellinek nach Wien zurück, „freilich ohne zu ahnen, daß es mein letzter Sommer sein werde in meinem Vater- und Schafenslande — im Burgel-Lande Österreich.“

In mein Siruphäferl flog ein Schwab.“ (Sperrung — KK.)

⁶ Auf die Lektüre des „Nachsommers“ bezieht sich J.s Tagebuchvermerk vom 3. 9. 1937: „Ich habe meine Leserzeit einem Monolithen gewidmet, in den die Worte ‚Maß und Wert‘ in ganz besonderem Sinne einzumeißeln wären, da er geradezu diesen Namen führen könnte, denn Maß und Wert sind es, was die Gestalten dieses Buches auf jeder Seite anstreben, und was in jeder Zeile ihnen zu geben, der Dichter Maß und Wert genugsam besitzt. Ich meine Stifters „Der Nachsommer“, das große Adelsgedicht von maß- und wertvoll sich erfüllendem Menschentum, am Beispiele österreichischer Menschen auf das Beglückendste gezeigt“.

DIE GEISTES- UND LEBENSTRAGÖDIE DER ENKEL GOETHES

Im Jahre 1938, dem letzten, das Jellinek noch in seiner Heimat hatte zubringen dürfen, erschien im Züricher Verlag Oprecht & Halbling seine „Geistes- und Lebenstragödie der Enkel Goethes. Ein gesprochenes Buch“, das die im ganzen wenig erfreuliche Lebensgeschichte der Nachkommen Goethes zum Gegenstand hat. Über die Entstehung dieses Werkes sagt der Autor in der einleitenden Vorbemerkung folgendes:

„Diese Arbeit, die mit der herrschenden Mode der belletrisierenden Biographie nichts gemein hat, ist ein Vortrag, der aus einer alten Hingezogenheit zu Goethes müder Nachhut entstanden ist und an der deutschen Masaryk-Volkshochschule zu Brünn, im Wiener Goethe-Verein, an der Wiener Volkshochschule und im Wiener Wissenschaftlichen Klub gehalten wurde.

Das Leben der Schattengänger des Namens Goethe wird hier als eine unter einzigartiger Gesetzesgewalt stehende Schicksalseinheit gezeigt und gedeutet. Der dieser thematischen Weite gebührende weite Rahmen zieht anderseits der Darstellung und Erörterung die ihrem Charakter als Vortrag gemäßen Grenzen.

Die Publikation in Buchform, ursprünglich nicht vorgesehen, ist von vielen Seiten nachdrücklich gefordert worden. Das in ihr selbstverständlich vollbewahrte Prinzip der Mündlichkeit hat vielleicht in dieser oder jener der zitierten Brief- oder Tagebuchstellen u. s. w. unwillkürlich kleine interpunktionelle Veränderungen bewirkt. . . .“ Die Wahl des Themas ist keinesfalls zufällig, es gesellt sich gleichsam organisch zu dem bereits bekannten Themenkreis von J.s Novellen und Erzählungen, die in ihrer Wesenheit und Grundhaltung tragisch sind. In einem Schreiben vom 16. 12. 1938, in dem mir J. das Erscheinen seines Buches mitteilt, bemerkt er ausdrücklich:

„Wie ich in meinen Erzählungen stets die durch ein übermächtiges Schicksal Beladenen, die Verkürzten und Verstrickten, die Namenlosen gestaltet habe — so fühle ich mich auch von den Enkeln Goethes angezogen, die durch einen übermächtigen Namen beschwert auf die Welt gekommen sind, und nach vergeblichem Ringen, sich einen eigenen Namen zu machen, diese Welt als Namenlose verlassen haben.“

J.s Buch über das tragische Ende des „Tantalidengeschlechtes“ ist kein bloßer sachlicher Bericht über Leben, Wirken und Versagen der Enkel Goethes, sondern zugleich ein einprägsames Bild der letzten drei Generationen des Goethe-Geschlechtes, das den alten Goethe der Großvaterzeit, seinen einzigen Sohn August und seine drei Enkel: Walther, Wolf und Alma umfaßt.

Der im Bannkreis seines berühmten Vaters aufwachsende August von Goethe, in dem sich die Kräfte zum eigenen Aufschwung und zur Geltendmachung höchst widerspruchsvoll verzetteln und verpuffen, empfindet die fürsorgliche Liebe des Vaters, der ihn von den Gefahren und Unannehmlichkeiten des Lebens fernzuhalten weiß und dem der Sohn im Grunde alles zu verdanken hat (Bildung, Stellung, Ehe), als hemmende und drückende Last. Bezeichnend sind Augusts — in der Hauszeitschrift „Chaos“ erschienenen — Verse:

*Ich will nicht mehr am Gängelbände
Wie sonst geleitet sein,*

*Will lieber an des Abgrunds Rande
Von jeder Fessel mich befreien!*

Die Ehe mit der romantisch launenhaften, unberechenbaren Ottilie von Pogwisch, in der das Weibliche mit elementarer Kraft ausbricht (und wovon ihre exzentrischen Liebesabenteuer zeugen), wird beiden, da sie keine innere Notwendigkeit ist, zu einem 13jährigen Martyrium. Aber während Ottilie eine „Natur“ ist, gebricht es August an jeglicher Konzentration („in ihm schwelt, was in Ottilie flammt“ — sagt J.). Er irrt, solange er strebt, an der Peripherie seines Daseins und tanzt am Abgrund, der ihn schließlich auch verschlingt: In Rom macht ein Gehirnschlag in der Nacht vom 26. auf den 27. Oktober 1830 seinem unseligen Leben ein Ende. Wie „ruhig“ auch — nach der Aussage des Überbringers dieser Schreckensbotschaft, Kanzler Müllers, an Goethe, — der greise Goethe die furchtbare Nachricht von dem traurigen Ende seines einzigen Sohnes mit den Worten: ‚Non ignoravi, me mortalem genuisse‘ aufgenommen haben mag, so war es nichtsdestoweniger der schmerzlichste Schlag seines Lebens, der ihn zwei Jahre vor seinem eigenen Ende traf und den er nicht vermeiden konnte. Einen Monat darauf schrieb Goethe an seinen Freund Zelter⁷: „Nemo ante mortem beatus“, „ein Wort, das in der Weltgeschichte figuriert, aber eigentlich nichts sagen will . . . es müßte heißen: ‚Prüfungen erwarte bis zuletzt.‘ Dir hat es mein Lieber nicht daran gefehlt, mir auch nicht.“

Ottilie, die der Schwiegervater in die Lektüre von Shakespeare, Stendhal und Byron einweilt und die unter seiner Führung zu einer vortrefflichen Vorleserin heranreift, ist bis an Goethes Tod die gesellschaftliche Repräsentantin des Hauses am Frauenplan; sie hat sich später auch in Wien sehr gut eingelebt und einen erlesenen Kreis um sich gebildet, dem u. a. Grillparzer, Hebbel, Bauernfeld, Zedlitz, der Burgschauspieler La Roche, der Astronom Littrow, Fürst Schwarzenberg, Feldzeugmeister Heß angehörten. Dreißig Jahre nach Goethes Tod schreibt sie über ihre Beziehung zum Schwiegervater, den sie „meinen“ Vater nennt, folgendes:

„Ich habe fünfzehn Jahre mit meinem Schwiegervater zusammengelebt mit einem jungen, warmen, törichten Herzen, mit einer großen Dosis Phantasie und ebensoviel Unvernunft, und nie habe ich auch nur einmal gefunden: er sei kalt oder gar herzlos. Und welche Ansprüche macht man doch in der Jugend nicht nur an das Gefühl, sondern selbst an die äußeren Zeichen davon! Aber er stellte sich immer auf den Standpunkt des anderen, und so war er mild-verstehend und bei Irrtümern erbarmend. Ein Hauptzug meines Vaters war, daß er ganz neidlos war.“⁸

Der Ehe Ottiliens und Augusts von Goethe entstammen 3 Kinder: die Knaben **W a l t h e r** Wolfgang (*9. 4. 1818), **W o l f g a n g** Maximilian (*18. 9. 1820) und das Mädchen **A l m a** (*29. 10. 1827). Sie wachsen in einer heiteren und hochgestimmten Ausnahmewelt heran, unter dem liebevollen Regiment des Großvaters und dem minder nachsichtigen ihrer Mutter, von der Wolf später gestand: „Wir sind durch unsere Mutter auf das Große, auf edle Gesinnung dressiert worden, mit Liebe, und wenn es sein mußte, auch mit Sporn und

⁷ Zit. nach Max Grünfeld, Die Familie Goethes, in: Brüner Tagesbote vom 18. 10. 1931.

⁸ Zit. nach Hans Werner, Goethe als Vater, in: Goethe-Kalender auf das Jahr 1934, 27. Jg., S. 222 (Hrsg. vom Frankfurter Goethe-Museum in der Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung Leipzig).

Peitsche.“⁹ Hauptakteure bleiben die Knaben; Walther entwickelt musikalische Fähigkeiten, Wolf ist schriftstellerisch begabt. Bei beiden handelt es sich um Talente, die sich unter anderen Umständen kraft ihrer künstlerischen Empfänglichkeit den Weg zu Anerkennung und Erfolg durch alle Widerwärtigkeiten durchgekämpft hätten. Freilich muß man ihre allgemeine Körperschwäche in Rechnung ziehen, die sie nur allzuleicht anfällig machte und ihre Tatkraft schmälerte und obendrein an ihrem raschen Entmutigtsein mitspielte, das nach J. „ein konstitutives Wesensmal der Brüder Goethe war.“

Die tiefe Tragik, die über dem Geschlechte lagert, das einst einen so strahlenden Namen geführt hat, wurzelt vor allem in zwei Elementen; das eine hat Walther beleuchtet, als er ausrief: „Ich möchte lieber Kümmeltürk als Goethe heißen, denn da soll man singen wie Mozart und sprechen wie der Großpapa!“ — das zweite Wolf, als er ausführte: „Die Natur, die dieses die Obergrenzen der Menschheit fast durchbrechende Menschenexemplar ‚Goethe‘ als den Höhepunkt ihres Menschenschaffens gebildet hatte, war erschöpft, und hatte für seine Nachkommen nur blutwenig übrig oder genauer: nur ein Weniges an Blut — und auch davon sog das Meiste der zurück, aus dessen Blutkraft sie namentlich ans Licht gestiegen waren. Der große Menschenverbraucher hat — schon als Ungeborene — auch sie verbraucht.“ Wie gut Wolf dies zu definieren wußte, zeigt eine Äußerung, die er am Teetisch zu der Gattin seines Freundes Otto Mejer machte, die ihm in irgend einem Zusammenhang zurief: „Aber, Herr von Goethe, wenn das Ihr Großvater gehört hätte!“ Er erwiderte: „Ja, liebste Frau, mein Großvater war auch ein Hüne und ich bin ein Hühnchen. Schwäche der Schwingen also und kaum erträgliche Stärke der Belastung durch den Namen: dies die beiden Elemente, deren Zusammenstrom den bleiernen Schicksalsfluß ergibt, darin der Brüder Leben stockend dahinschwamm . . .“ Weh Dir, daß Du ein Enkel bist!

. . . „Walther und Wolf litten eher an Hochwertigkeitsgefühlen. Das stets in ihnen wache Bewußtsein ihrer hohen Herkunft schaute auf ihre bescheidenen Leistungen herab, und sie schleppten auf ihrem lebensschwachen Rücken den ehernen Maßstab der Ahnengröße.“¹⁰

Ottliens Leidenssohn Walther hat zwar nie eine öffentliche Schule besucht, studierte aber Musik zunächst bei des Großvaters Liebling Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig, sodann bei Karl Löwe in Stettin und schließlich bei dem Mozart-Schüler Ignaz Seyfried in Wien. Diese Bemühungen zeitigten als Ergebnis 3 Opernkompositionen: 1. Anselmo Lancia (zweimal in Weimar aufgeführt), 2. Stradella und 3. König Enzo, ferner 9 Liederhefte mit 40 Liedern auf Texte von Heine, Lenau, Eichendorff, Kerner, Jordan, Geibel u. a., sodann 4 Hefte Klaviermusik. Von den Gedichten des Großvaters vertonte Walther 4 Lieder aus dem Singspiel „Claudine von Villa Bella“ (1. Verfliehet, vielgeliebte Lieder, 2. Liebe schwärmt auf allen Wegen, 3. Langsam weichen mir die Sterne, 4. Mit Mädeln sich vertragen), das kleine Lied „Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor“, das „Kophtische Lied“ und „Wanderers Nachtlid“. Mit den 2 Heften „Slawischer Lieder“ auf Texte von Siegfried Kapper findet die Komponistentätigkeit des erst Vierunddreißigjährigen ihren Abschluß. Von da an betretet Walther das Goethehaus in Weimar. Er hat nie eine Stellung inne-

⁹ S. J.s „Die Geistes- und Lebenstragödie der Enkel Goethes“, S. 37.

¹⁰ Ebenda, S. 59—61.

gehabt (die nicht ganz klare „Berater“-Stelle beim Weimarer Großherzog Carl Alexander kann man kaum für eine solche ansprechen!). Von Interesse ist jedenfalls Walthers politische Stellungnahme im Revolutionsjahr 1848, in dem wir ihn unter den Wiener Nationalgardisten finden.¹¹ Eine beachtungswerte Leistung ist sein Testament. Er starb am 15. 4. 1885 in Leipzig. — Abgesehen davon, daß Walthers musikalische Leistungen — trotz den im ganzen günstigen kritischen Stimmen — von seiten des Publikums kühl aufgenommen wurden, vermag ich in ihnen entgegen der Meinung J.s kein tragisches Scheitern zu sehen.

Wolf(gang) besucht zunächst das Gymnasium zu Schulpforta, wechselt dann an das Weimarer Gymnasium hinüber, studiert an der Universität in Bonn, Jena, Heidelberg und Berlin, holt sich 1845 in Heidelberg den Titel eines Doktors der Rechte, gibt bei Frommann in Jena anonym seine „Studentenbriefe“ heraus, wird (seit 1852) Legationssekretär der Preußischen Gesandtschaft in Rom, später in Dresden, nimmt sodann als Legationsrat Urlaub und scheidet nach 8 Jahren aus dem Staatsdienst, um fortan seinen Studien zu obliegen. Schon früh hatte sich Wolf mit dem interessanten Problem des Überganges der heidnisch-antiken zur christlichen Welt befaßt. In die Zeit nach der Promotion fällt sein bei Cotta verlegtes Werk „Der Mensch und die elementarische Natur“, das eigentlich drei Beiträge zu dem Titelthema enthält („Die erste Arbeit ist eine philosophische Abhandlung . . . , die zweite — in lateinischer Sprache! — ist Wolfs juristische Doktordissertation . . . , die dritte aber ein sozusagen dramatisches oder dramatisch gemeintes Gedicht „Erlinde“¹², an dem er 3 Jahre lang gearbeitet hat“ — — — (zit. nach J.s „Die Geistes- und Lebenstragödie der Enkel Goethes“, S. 73/74). Kann die romantische Dichtung „Erlinde“ einen — wenn auch beschränkten — Anspruch auf poetische Potenz erheben, so ist der unter dem zweideutigen Titel erschienene Lyrikband „Gedichte von Wolfgang von Goethe“ ein trauriger Beleg für Wolfs lyrisches Unvermögen. Wie er selbst darunter litt, das bezeugt u. a. die folgende Strophe (die nicht zur Veröffentlichung bestimmt war):

*Ich stehe stets daneben,
Ich trete niemals ein.
Ich möchte einmal leben!
Ich möchte einmal sein!*

Aber auch der Versuch, an sich die Wandlung vom Dichter zum Gelehrten zu vollziehen, gelingt nicht völlig. „Wolf faßt den gigantischen Plan, eine Geschichte der italienischen Bibliotheken bis 1500 zu schreiben, was meines Erachtens für einen Einzelnen unausführbar ist, vielmehr ein Sammelwerk erfordert . . . Er arbeitete in Venedig, Padua, Florenz, Rom und legte mit ungeheurer Genauigkeitseifer ganze Bände von Auszügen an. Er faßte zunächst die Bibliothek von San Marco in Venedig ins Auge, d. h. die Bibliothek des Kardinals Bessarion, ehe sie als Markusbibliothek konstituiert wurde. Dadurch er-

¹¹ Ebenda, S. 81—82; vgl. auch Siegfried Scheibes Rezension über Wolfgang Vulpius' Buch: Walther Wolfgang von Goethe und der Nachlaß seines Großvaters, Arion-Verlag, Weimar 1962. In: Deutsche Literaturzeitung, Jg. 84, H. 12. Dez. 1963, Sp. 1004.

¹² Zu Wolf Goethes episch-lyrischem Gedicht „Erlinde“ vgl. O. J., Die Geistes- und Lebenstragödie der Enkel Goethes, S. 75—76.

weckt sein Interesse die Gestalt des Kardinals Bessarion selbst, der auf dem Florentiner Konzil von 1439, das die Wiedervereinigung der griechisch-orthodoxen mit der römisch-katholischen Kirche bewirken sollte, als Mitredakteur der Unionsurkunde eine erhebliche Rolle gespielt hat.“ (S. J., S. 94—95.)

Außer einem Heft mit Forschungen über Kardinal Bessarion und den Katalogen über die Bibliotheken der Paduaner Klöster S. Antonius und Sa. Justina (allerdings ohne die geplante Einleitung dazu) ist nichts mehr von Wolf in Druck erschienen. Die letzten vier Jahre verbrachte der an seiner Rechten gelähmte und an einem krampfartigen Asthma leidende Wolf in Leipzig, wo er vier Treppen hoch in einer Mansarde des Goethehauses wohnte und wo er am 20. Jänner 1883 im Alter von 62 Jahren einem Herzschlag erlag.

Die heitere und anmutige Alma, die als Kind gleichfalls in der Bannmeile Goethes heranwuchs, zudem unberührt von dem Bannfluch, der das Wachstum ihrer Brüder hemmte, lebte zur Zeit der häufig wechselnden Aufenthalte ihrer Mutter Otilie bei ihrer Großmutter Pogwisch und Tante Ulrike in Weimar. Als sich ihre Mutter dann für längere Zeit in Wien ansiedelte, ließ sie Alma nach Wien kommen. Nach der Konfirmation durfte sie dem geliebten Weimar einen kürzeren Besuch abstatten, um dann wieder nach Wien zurückzukommen. Sie war in der bunten Gesellschaft ihrer Mutter als Teeassistentin und fröhliche Gesellschafterin sehr beliebt. Aber auch ihr Glück sollte nicht lange währen. In der schönsten Blüte ihrer Jungfräulichkeit wurde sie am 29. 9. 1844, genau einen Monat vor ihrem 17. Geburtstag, von dem damals grassierenden Typhus dahingerafft.¹³

Otilie, die ihren Gatten um volle 42 Jahre überlebt hat, verblieb in Wien bis in die Zeit nach dem österreichisch-preußischen Krieg von 1866, worauf sie hochbejahrt ins Goethehaus auf dem Frauenplan zurückkehrt. Sie erlebt noch und begrüßt begeistert die Einigung Deutschlands. Otto Mejer, Wolfs Freund und Biograph, der Otilie kurz vor ihrem Tode (der sie am 26. 10. 1872 erteilte) einen letzten Besuch abstattete, gibt ein anschauliches Bilde von ihr:

„Die Vereinsamte begrüßte mich mit alter Güte, jedoch aus ihrem Lehnstuhl aufzustehen, vermochte sie nicht mehr. Wolf hatte recht, sie war wie ein Hauch. Aber ihre alte Lockenfülle umgab noch das schmale Gesicht, und auch im Anzuge war ihr Geschmack der alte: sie trug einen farbigen Umhang mit kleiner Goldborte. Jahr und Krankheit waren ihr sehr anzusehen; als ich ihr aber gegenüber saß, richtete sich im Gespräch das gesenkte Haupt nach wenigen Minuten in die Höhe, und es gab Momente, wo man hätte meinen können, die Zeit sei spurlos an ihr vorübergegangen, so lebhaft waren Anteil, Auge, Rede, Handbewegung. Ihre Söhne und meine Kinder, alte und neue Freunde, Kleines, Großes und Größtes bewegte das Gespräch. Mir war, als erlebe ich den Schlußsatz eines Beethovenschen Musikstückes. Als ich nach einer Stunde Abschied nahm und in der Türe einen letzten Blick zurückwarf, war die alte Frau in sich zurückgesunken, wie der Aschenhaufen vom lodernnden Feuer.“ (O. J., I. c., S. 98—99.)

Das zweifellos größte Verdienst der beiden Goethe-Enkel besteht wohl darin,

¹³ Auf Almas Tod (29. 9. 1844) bezieht sich Grillparzers Gedicht „Alma von Goethe“, das in der von Moritz Necker besorgten Ausgabe von Grillparzers Sämtl. Werken, Bd. I, S. 122, mit einem falschen Sterbedatum Almas [Gestorben am 19. (!) September 1844] versehen ist. Auf diesen Irrtum hat Max Grünfeld in seinem in Anm. 7 zit. Aufsatz aufmerksam gemacht.

daß sie das Goethehaus, seine Sammlungen und den kostbaren Nachlaß ihres Großvaters peinlichst gewissenhaft und verantwortungsvoll gehegt, betreut und beschützt haben. Sie gaben zwar selbst im Laufe der Jahrzehnte Einiges davon heraus, so z. B. den Briefwechsel mit Carl August, mit Knebel, mit Reinhard — jedoch unwissenschaftlich und mit Textkürzungen. Sonst aber blieben die Schätze des Nachlasses ungehoben. Trotz materieller Bedrängnis hatten sie nie etwas davon veräußert. „Nicht nur das deutsche Volk, die ganze Welt muß ihnen ewig dankbar dafür sein, daß sie die Goethewelt ungeschmälert und unzerstört erhalten haben.“ Aber „neben die Charaktertat der Bewahrung trat“ — wie J. sagt — „die Donquichotetat der Bewachung“. Sie gestatteten nämlich niemandem, auch der ersten Wissenschaft nicht, Zutritt zum Archiv und hemmten dadurch die Goetheforschung. Sie hätten sich — wie J. ausführt — an die Spitze der Goetheforschung stellen müssen. „Daß sie, die auf allen Feldern zur Ohnmacht verdammt waren, ihr einzig natürliches Kraftfeld nicht erkannten, daß sie die herrlichste Gelegenheit zur Entfaltung eines schöpferischen Epigonen­tums versäumten, daß sie hier, wo die Abkunft die Berufung nicht lähmte, sondern deren schönste Voraussetzung war, — daß sie auch auf ihrer, sogar auch im Wortsinne, ureigensten Domäne zu keiner fruchtbaren Haltung sich verstehen konnten, das ist die letzte Kurve der Ananke, die über ihnen waltete. Es ist der Gipfelpunkt ihrer Geistestragedie, daß die Epigonen nicht einmal Epigonen waren!“ (J., S. 102.)

Und dennoch gab es einen Mann, der in diese „chinesische Mauer“ eine Breche schlug und der gleich O. J. zufällig auch ein Brünner war, nämlich den katholischen Geistlichen des Altbrünner Augustinerklosters, Franz Thomas Bratranek¹⁴ (zunächst Professor an der philosophischen Lehranstalt in Brünn, später Prof. der deutschen Literaturgeschichte in Krakau), der während seiner Studien in Wien durch seinen Prälaten in Ottiliens Haus empfohlen wurde und sich nicht nur ihr, sondern auch ihrer Söhne Vertrauen erwarb. Er hat-

¹⁴ Zu F. Th. Bratranek vgl. Jan Krejčí: F. Th. Bratraneks Selbstbiographie, in: Germanoslavica II, 3, 1934, ferner Wilhelm Schram: Der mährische Gelehrte Dr. Bratranek. Ein Beitrag zur Goetheliteratur. Notizenblatt der kais.-kgl. mährisch-schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde, 1887. —

In Bertold Bretholz' Buch „Brünn. Geschichte und Kultur“, Rudolf M. Rohrer Verlag, Brünn 1938, findet sich auf S. 289 folgende kurze Notiz über Bratranek: „Im Augustinerkloster lebte und wirkte Franz Thomas Bratranek (geb. 1815), der als Student der Philosophie in Wien an Ottilie von Goethe empfohlen worden war und fortan in Freundschaft mit Goethes Enkeln verbunden blieb. Waltherr von Goethe besuchte ihn in Brünn, Bratranek machte 1852 einen Gegenbesuch in Weimar, gab neben seinen eigenen philosophisch-ästhetischen Schriften Teile von Goethes naturwissenschaftlicher Korrespondenz heraus und stellt „nichts Geringeres dar, als die Verbindung Brünns mit der Goethe-Welt“. — Weniger bekannt ist, daß Bratranek im Jahre 1842 „Erläuterungen zu Goethes Faust“ geschrieben hat; sie wurden 1957 von Vinzenz Oskar Ludwig in der Stifterbibliothek Bd. 55/56, herausgegeben. Siehe Bibliographie deutschsprachiger Bücher und Zeitschriftenaufsätze zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur bürgerlichen Revolution von 1848/49, in: Weimarer Beiträge IV/1958, S. 606 u. d. Nr. 183. Schließlich sei noch auf das bereits zit. Buch von Vulpius hingewiesen, das auch Bratraneks Editionstätigkeit ins rechte Licht rückt.

O. J. berichtet in seiner „Geistes- und Lebenstragedie der Enkel Goethes“ (S. 104) auch über die schöne und bedeutsame passive Literaturrolle F. Th. Bratraneks: „Als er seinerzeit in Wien Privatlehrer im Hause der Josephine von Wertheimstein war, der Gönnerin Ferdinand von Saars, nahm dieser Dichter die feingeistige Priestererscheinung Bratraneks zum Urbilde der Hauptgestalt der für mein Gefühl schönsten österreichischen Novelle, des ‚Innocens‘.“

te sich in Krakau durch zwei Werke einen Namen gemacht: „Zwei Polen in Weimar“ (nämlich Mickiewicz und Odynek bei Goethe) und „Ästhetik der Pflanzenwelt“. Prof. Bratranek wurde von den Goetheenkeln mit der Herausgabe der naturwissenschaftlichen Korrespondenz Goethes sowie seines Briefwechsels mit dem böhmischen Naturforscher Graf Sternberg und mit den Brüdern A. u. W. Humboldt betraut. Gegen seine Editionspraxis und Briefauswahl wurden von fachmännischer Seite kritische Einwände erhoben, die mehr oder weniger berechtigt erscheinen, wobei zu beachten ist, daß die neuesten Forschungsergebnisse die ganze Problematik in ein neues, günstigeres Licht rücken. So schreibt z. B. Siegfried Scheibe in seiner Rezension über Wolfgang Vulpius' Buch „Walther Wolfgang von Goethe und der Nachlaß seines Großvaters“¹⁵ u. a. folgendes: „... Auch über die Editionspraktiken bei den einzelnen Veröffentlichungen informiert V. (Vulpius) gründlich: über die weitläufigen Textkürzungen, die die Enkel von den Bearbeitern forderten, über ihre zufällige Auswahl der Briefe, denn selbst der von ihnen einzig akzeptierte Herausgeber, der Krakauer Professor F. Th. Bratranek, durfte nicht selbständig die benötigten Materialien im Archiv sammeln, sondern war auf die lückenhafte Überlassung der Handschriften durch die Goethe—Enkel angewiesen.“

Den strahlenden Schlußpunkt der traurigen „Geistes- und Lebenstragödie der Enkel Goethes“ bildet Walther (und Wolf) von Goethes Testament, durch welches das Goethe-Haus dem weimarischen Staat, das Goethe-Archiv der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar vermacht — und somit das Goethegut dem deutschen Volke übergeben wurde.

E) O. Jelinek als Kritiker und Aphoristiker

Motto: „Kunst kommt nicht von Können,
sondern von Nicht-anders-können.“

(Aus O. J.s „Aphorismen“, 25. 11. 1935)

Jelineks dichterisches Werk wird wie durch häufige kritische Bemerkungen und Betrachtungen über Probleme der Literatur und Kunst so auch durch eine ansehnliche Anzahl von vorwiegend originellen Aphorismen¹ um ein Wesentliches ergänzt. Diese Betrachtungen und Aphorismen sind umso bedeutsamer,

¹⁵ Siehe Ann. 11.

¹ Ich habe aus O. J.s Tagebüchern und Skizzenheften die darin enthaltenen Aphorismen — ihre Zahl ist bis zum Beginn des Jahres 1939 rund auf ein halbes Tausend angewachsen — herausgesucht, chronologisch geordnet und numeriert und in Maschinschrift an den Dichter nach New York gesendet. Höchst erfreut darüber teilte mir J. mit, daß er sich mit der Absicht trage, seine Aphorismen in dieser Zusammenstellung, von geringfügigen Berichtigungen und eventuellen Ergänzungen abgesehen, in New York in Druck zu geben. Ob sich dieser Plan realisiert hat, habe ich leider nicht erfahren, da J. in seinen gelegentlichen Mitteilungen an mich nicht mehr darauf zu sprechen kam. — Auch der Brief vom 8. Oktober 1950 von der Witwe des Dichters an mich brachte hierin keine Klärung.

als sie vor allem das ausdrücken, was den Dichter von allem Anfang an beschäftigt und bewegt und worauf er konsequenterweise immer wieder zu sprechen kommt, und die darüber hinaus dazu angetan sind, das in den vorhergehenden Kapiteln entworfene Bild J.s vervollständigend abzurunden. Handelt es sich in den ersteren um bezeichnende Selbstzeugnisse und Bekenntnisse, in denen J. seine Ansichten über deutsche und fremde Dichter und ihre Werke äußert², so geht es in den letzteren um die sogenannten „ewigen“ Fragen der Menschheit, also um philosophische, religiöse und nicht zuletzt ethische Probleme (wie: Gut u. Böse, Schuld u. Sühne, Gerechtigkeit u. a.), die für J. ausschlaggebend sind.

Besonders stark war der Einfluß, den auf J. in seiner Jugend und zur Zeit seines künstlerischen Reifens die eigenständige Persönlichkeit von Karl Kraus ausgeübt hatte, zu dem sich J. offen bekennt. So vermerkt er schon am 6. 2. 1911 in seinem Tagebuch:

„Karl Kraus ist ein Schriftsteller, dem ich manche gedankliche Schulung verdanke. Aber es wird mir immer mehr offenbar, daß die Dinge nicht so einfach kompliziert sind, wie er sie erfaßt und darstellt.“ Und nach einem Vortragsabend, an dem Karl Kraus aus seinem Drama „Die letzten Tage der Menschheit“ las, schreibt J. in sein Tagebuch am 9. 10. 1920:

„... Im Zimmer meiner Studentenjahre, von mir selbst lautlos, aber mit bebenden Lippen gelesen, hat dieses Wort mir mehr und Höheres bedeutet, als jedes von einem Universitätsprofessor gesprochene. Unter den Lehrern der Universität befand sich damals — wie jetzt erst recht — keine einzige geistig führende Persönlichkeit, wenigstens an der Juristischen und Philosophischen Fakultät nicht. Ich stellte daher den Besuch ihrer Vorlesungen bald ein. Niemals aber schwänzte ich Kraus, der damals noch jeden anderen Hörsaal als die Stube des Lesers verschmähte. Er übte aber auch eine stärkere Anziehung auf mich aus als jede andere der damals im Vordergrund des deutschen Schrifttums stehenden Persönlichkeiten. Einmal sandte ich ihm mein Gedicht ‚Frühlings Erwachen‘, das er erfreut in der Doppel-Nummer 254—255 der ‚Fackel‘ am 22. Mai 1908 abdruckte. Ich übermittelte ihm später auch eine Besprechung seiner Aphorismensammlung ‚Sprüche und Widersprüche‘, deren Veröffentlichung der Brünner ‚Tagesbote‘ abgelehnt hatte. Er sandte diese Besprechung an eine Berliner Theaterzeitung, die sie abdruckte, worauf er den Abdruck in der ‚Fackel‘ wiederholte. Es war damals noch nicht die Mode aller Unter-Vierundzwanzigjährigen, sich öffentlich zu ihm zu bekennen. Es gefährdete dies damals noch eine literarische Carrière, allerdings noch nicht die eigene Persönlichkeit, wie später, wo er eine Tafelrunde von Literatursäuglingen um sich versammelte, die sich seinetwegen aufzugeben schienen, während sie in Wahrheit nichts aufzugeben hatten als ihn — was sie nach und nach auch taten... Ich bin auch hier meines Weges gegangen und habe keinen Anschluß gesucht. Auch fand ich später die Dinge nicht so ‚einfach kompliziert‘, wie im Spiegel seiner

² Abgesehen von Autoren und Werken, die in dieser Arbeit an diversen Stellen und in verschiedenem Zusammenhang bereits erwähnt worden sind, finden sich in J.s Tagebüchern zahlreiche kürzere oder auch längere Notizen, mitunter sogar ganze Artikel, über Autoren wie: Altenberg, Byron, Carlyle, Dostojewski, Gobineau, Gorki, Hebbel, Hesse, Ibsen, Keller, Lorm, O. Ludwig, Luther, Th. u. H. Mann, Maupassant, Müntzer, Polgar, Ruskin, Tolstoi, Scholochow, Stifter, Wassermann, Wilde, Wildgans, Wildenbruch, Zola, St. u. A. Zweiig u. a. m.

Satire . . . Das hing vielleicht damit zusammen, daß seine Satire immer tiefer gegen den Mittelpunkt der Erde vordrang, wo die Fäden in eins zusammenlaufen, während meine Verzweiflung, die eines in den Zwanzigern Stehenden, oft näher der Erdoberfläche sich bewegte, also in Regionen, wo die Verwirrung eine größere ist . . . Dann ist der Krieg gekommen und der war sehr einfach — einfach grauenvoll! Was wird sich die Nachwelt von ihm für eine Vorstellung machen? Wenn sie eine solche überhaupt wollen wird — was sehr fraglich ist — kann nur Krausens Kriegswerk ihr bezeugen, daß es die letzten Tage der Menschheit waren. Leider fehlt es bisher an einem gleichartigen Zeugnis in der Literatur der Sieger! . . .

Doch trotz seiner Gestaltungen im Kriege und gegen den Krieg, dessen Absolutismus Kraus den seines Maßstabes mit einem auch für ihn beispiellosen Rechte entgegensetzte — mir persönlich bleibt Kraus vor allem teuer wegen seines Krieges gegen den Frieden von Wien, diesen tiefen und tückischen österreichischen Frieden, der ein mordender Krieg schon vor dem Kriege war. Mag auch die Liebe zum Guten in Kraus stets erst hervorgerufen werden durch den Haß gegen das Schlechte — die schrankenlose Betätigung dieses Hasses, der sich nur die Zügel seiner eigenen Sprache auferlegte, war das für mich künstlerisch und sittlich wirksamste menschliche Schauspiel, das ich in meiner Jugend erlebt habe. Und wenn ich auch heute durch die Konzentration auf meine eigene Arbeit gehindert bin, seinem Wirken mit derselben lebendigen Anteilnahme zu folgen wie ehemals, . . . habe ich doch immer das Bewußtsein, daß sie jedem wirklich künstlerisch Strebenden in Österreich die Lebensluft leichter und reiner macht.“³

Von der sogenannten offiziellen Kritik hält J. nicht viel, da ihr Urteil seiner Meinung nach sehr einseitig, mitunter sogar ganz und gar ungerecht ist; so wendet er sich völlig ungehalten gegen Wilhelm Scherer, der in seiner Geschichte der deutschen Literatur einen Dichter vom Range Chr. D. Grabbes stiefmütterlich abtut:

„Wilhelm Scherer weiß in seiner berühmten oder berühmt gewesenen ‚Geschichte der deutschen Literatur‘ von Ch. D. Grabbe nichts weiter zu sagen als: »Gleich (nach Immermanns ‚Friedrich dem Zweiten‘) folgte Christian Grabbe und begann einen Zyklus von Hohenstaufen-Tragödien, indem er 1829 einen ‚Friedrich Barbarossa‘, 1830 einen ‚Heinrich den Sechsten‘ lieferte, worin, wie in allen seinen Stücken, die lächerlichste Renommage herrscht und jeder theatermäßige Zusammenhang fehlt.« Ferner: »Der törichte Grabbe glaubte etwas Großes zu tun, wenn er Faust und Don Juan in demselben Drama auftreten und um ein Mädchen kämpfen ließ.« Diese hingestreuten Beschimpfungen, würdiger eines Julian Schmidt als eines Scherer, sind alles, was dieser über einen dichterischen Genius wie Grabbe zu sagen nötig findet . . . Aber wenn ich selbst der letzte literarhistorische Handwerker wäre, würde ich gerade in den Maßlosigkeiten der Grabbeschen Phantasie einen willkommenen Stoff erblicken, um ihn

³ Wiewohl es O. J. darum zu tun war, sich vom Einfluß Karl Kraus' freizumachen, ist es ihm doch nie restlos gelungen. In einem freilich ging J. in seinen Fußtapfen: als Vortragskünstler. Ich selber habe das Glück gehabt, beide Künstler am Vortragspult zu hören — Karl Kraus wie Oskar Jellinek, der seinem Lehrer freilich nicht den Rang ablaufen konnte (wer hätte es denn überhaupt vermocht?), und kann bezeugen, daß es bei allem Rangunterschied auch unserem Dichter gegeben war, durch sein Wort seine Hörer zu fesseln, wenn nicht gar in Bann zu schlagen.

in der Lehre von der Bedeutung des Maßes in der Dichtkunst, zumal der dramatischen, kontrastmäßig zu bearbeiten. Dann würde ich aber eben dadurch auch zu einer positiven Einschätzung der gewaltigen Fähigkeiten Grabbes kommen, seiner szenischen Visionen, seiner Bilder, Gedanken, seines Witzes und seines nur allzu hemmungslosen Triebes zur Größe, von der er durch jede Regel sich ferngehalten fühlt. Jedenfalls würde ich mich aber schämen, in einem wissenschaftlich gemeinten Werke, das die deutsche Literatur wenigstens im Titel führt, einen Mann, der schon durch sein Ringen sie bereichert hat, zu schmähen, wie der feindlich gesinnte Rezensent einer Tageszeitung — zu tun sich überlegen würde. Gewiß, Grabbe ist in vielem fragmentarisch geblieben oder hat im wesentlichen übers Ziel hinausgeschossen. Aber was für Ziele sind das und was für Fragmente! Sein Fragment ‚Alexander der Große‘, das nur 34 abrupte Zeilen umfaßt, ist ein vollendeter Alexander, wie er leibt, lebt, kämpft, liebt, stirbt. Es ist ein unerhörter Glücksfall der deutschen Dichtung und wiegt selbstverständlich nicht nur jede Geschichte der deutschen Literatur auf, sondern auch zwei Drittel der in einer solchen liebevoll seziierten, fertig-gemachten Dramen. Grabbe ist überhaupt der Schöpfer unzähliger lebendiger Gestalten großer Menschen und alle seine Worte haben den Odem des Lebens. Wer ungeachtet solcher vollgültigen Zeugnisse eines schöpferischen Genius, auf dem die Gnade Gottes und der Fluch des Lebens war, diesen verhöhnt wegen der Mängel und Vertracktheiten seiner Komposition, der ist... der ist... ja, wie nenn' ich ihn denn nur, um allen Hohn und Schimpf auf ihn zurückzuschleudern? Aber da höre ich auch schon neben mir Grabbes Grabesstimme krächzen, voll Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung: „Ein deutscher Professor!“

Unter den zahlreichen Auseinandersetzungen, Einfällen und Stellungnahmen, wie wir sie in J.s Tagebüchern seit dem Beginn der dreißiger Jahre immer häufiger antreffen, sei hier (wegen Raummangel) wenigstens auf die folgenden zwei Phänomene näher eingegangen, nämlich auf H. v. Kleist und Th. Mann. Zum 1. und 2. Sept. 1924 finden wir in J.s Tagebuch den Artikel: „*Wie konnte es geschehen, daß Goethe Kleist mißverstand?*“, der unsere Aufmerksamkeit erregt und in dem es u. a. heißt:

„Nun ist zunächst keineswegs festgestellt, bis zu welchem Grade dies der Fall war. Aber jenes grundlegende Mißverständnis angenommen, das Goethes Äußerungen über die ‚Penthesilea‘ und über den ‚Zerbrochenen Krug‘ (u. dessen verfehlte Inszenierung) vermuten lassen — wie ist es zu erklären? Erkannte er nicht, daß hier die Unterwelt in ihrem düsteren Glanze dem hellen Glanz seines Olympos (!) gleichberechtigt gegenübertrat? Und wenn er diese Gleichberechtigung nicht erkannte, sie als ‚Chaos‘ verwarf — wie konnte es geschehen, daß der Allempfinder diesen Teil des All, seiner Notwendigkeit sich verschloß? Oder graute ihn davor? Vor diesem grandiosen Aufstand alles dessen, was er in seiner leidenschaftlichen Brust zu Maß und Form gebündelt hatte, ein Leben lang? War es Abscheu vor dem furchtbaren Kontrapunkt seines Wesens, das er — die gewaltigste Lebensleistung, die je einem Menschen vergönnt war — aus ungeheuerstem Überschwang emporgeführt hatte zur überschauenden und gestaltenden Ruhe eines Künstlergottes, in die gleichwohl, sphärenhaft abgestimmt, die Blutwellen leidenschaftlichsten Empfindens hinüberschwangen? Ist es kurz gesagt Goethes *Schuld*, daß er Kleists Wesen als Unwesen empfand? Nein, es war ausschließlich Kleists *Verhängnis!*“

Einige Äußerungen Goethes, wie sie J. bei F. v. Biedermann (vgl. Goethes Gespräche, S. 193 ff., Hesse & Becker-Verlag, Leipzig) nachlesen konnte, lassen in der Tat auf eine fast gänzliche Ablehnung und Verkennung Kleists schließen. J. beruft sich im weiteren noch auf Joh. Dan. Falk, zu dem sich Goethe über Kleist dahin geäußert habe, es „gäbe ein Unschönes in der Natur, ein Beängstigendes, mit dem sich die Dichtkunst bei noch so kunstreicher Behandlung weder befassen noch aussöhnen könne“ (zit. nach J.s Tagebucheintragung vom 2. 9. 1924). Und J. fährt fort wie folgt:

„Denn wer ist Heinrich von Kleist? Kleist ist der Initiator der Dostojewskij-Linie in der Weltliteratur. Der großartigen Unverrückbarkeit der Goetheschen Welt stellt *der vom Schicksal Verrückte* zum erstenmal das heilige Recht der Monomanie gegenüber. Wäre er nun Dostojewskij selbst gewesen, umhüllt von dem mystischen Gewand eines fremden und geheimnisvollen Volkstums, Goethe hätte bald erkannt, daß dieser in Herkunft, Sprache und Form von ihm Verschiedene einen Maßstab verlange, wie er einen solchen noch nie gehandhabt hatte. Und er wäre Goethe genug gewesen, sich ihn zu schaffen. Aber Kleist trat auf in klassischem Gewande, aufsteigend aus der Hölle, trug er die Rüstung des Olympos. — Tieck hat natürlich — und nicht nur für den Zerbrochenen Krug — dreimal recht, wenn er sagt, der Jambus werde von Kleist so gebraucht, wie er, Tieck, nicht glaube, daß es im Deutschen schon geschehen sei. Wahrlich, wer könnte wachend, geschweige denn im Schlaf, den Tonfall eines Kleistschen Verses mit dem eines Goetheschen verwechseln? Aber in großen Umrissen gesehen, war es doch das Rüstzeug der Klassik, dessen Kleist sich bediente, um seine, das klassische Ebenmaß des Empfindens sprengende Gefühlswelt zur Erscheinung zu bringen. Saekular betrachtet, zeigt dieser Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts sich im Formenmaterial des achtzehnten. Goethe hielt ihn daher für einen des neunzehnten. Hielt ihn schlechthin für einen jener Romantiker, die dieses Jahrhundert einleiteten (und mit denen Kleist allerdings auch Einiges gemein hatte), so daß er sich für berechtigt halten durfte, von ihm und zwei anderen, mir ganz unbekanntem Autoren (Weisser und Friedrich⁴), zu sagen:

„Sie meinen, außer den Rechten gäbe es noch ein Rechtes, ein anderes Rechtes, das hätten sie. Wie wenn es außer dem Schwarzen in der Scheibe noch eins gebe, und da schießen sie denn ins Blaue.“ Goethe konnte nicht ahnen, daß diese Farbenlehre hier nicht auslauge. Denn Kleist schoß weder ins Schwarze noch ins Blaue, sondern aus dem Grauen. Nicht das Wohin, das Woher steht in Kleist zum ersten Male auf, der Subjektivismus streckt seine Polypenarme aus und die Welt des objektiven Kunstwerks zittert vor seiner Umarmung. Der Jupiter dieser Welt spricht es aus, daß hier etwas ‚Beängstigendes‘ sei. Aber er konnte nicht sehen, daß hier neue Art auf neuem Rechte fußte, auf dem Rechte, den Abgrund aufzureißen, so wie er auf dem Rechte fußte, in die Höhe zu bauen. Kleist war ihm national, territorial und gesellschaftlich zu wenig fremd, um so befremdend auf ihn wirken zu dürfen. Ein ganz Fremder, ein dem sibirischen Tode knapp entkommener Russe hätte das gedurft. Aber dieser

⁴ Allem Anschein nach handelt es sich hier um die schwäbischen Epigrammatiker und Satiriker Friedrich Christoph *Weisser* (1761—1836) und Johann Christoph Friedrich *Haug* (1761—1829). Siehe Franz Brümmer: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (1884).

hier, der erste große Nichtklassiker der deutschen klassischen Literatur, schien — und das war sein Verhängnis, das auch kein Goethe zerreißen konnte — einherzugehen in den Waffen der Klassik, und ihr Oberster behandelte ihn daher wie einen, der diese Waffen mißbraucht — *wie einen unbotmäßigen Klassiker*. Was konnte er auch anderes in ihm sehen? Dieser Dostojewskij trug den Goldhelm Achills!“

Der von Thomas Mann im „Neuen Wiener Tagblatt“ veröffentlichte Aufsatz „Achtung, Europa!“ löste in J. die folgenden Erwägungen aus:

„In diesen verzweiflungszerrissenen, von den schwersten Sorgen um die Zukunft des Menschengeschlechtes und besonders um das Leben und die geistige Verfassung des deutschen Volkes überfüllten Zeiten, ist es ein wunderbarer Trost, daß in *Thomas Mann* und *Gerhart Hauptmann* zusammen die Gebietshoheit des Goetheschen Geistes sich fortsetzt: in Thomas Mann der Goethe des ‚Wilhelm Meister‘, der ‚Wahlverwandtschaften‘, der ‚Dichtung und Wahrheit‘, der Gespräche, Briefe und umfassenden geistigen Bemühungen, in Gerhart Hauptmann . . . der visionäre Goethe des Gretchens und des Götz. Dabei darf nicht übersehen werden, daß Th. Mann den seltenen Glücksfall eines Vereines von höchstem Intellekt mit visueller Klarheit bedeutet — *darin schon für sich allein ein echtbürtiger Sohn Goethes*. Der heute größte Intellektuelle ist zu seinen Gestalten nicht auf intellektuellem (!) Wege gelangt — *sie sind alle geboren*: die aus dem Boden seiner Heimatstadt ihm erwachsenen Buddenbrooks und Krögers, die lustspielmäßig-liebenswerten Königlichen Hoheiten, der treuerzige Ziemssen, der schlichte Hans Castorp und die ein unausdenkbares Aroma der Bezauberung verströmende Madame Chauchat. Und wenn dieser Dichter für sein Verhältnis zu dem aus Bibelfernen herausgeholtten Joseph einmal spontan das entzückende Wort gefunden hat, jenes sei ‚kordial‘, ist damit, mehr als durch alles Andere, bewiesen, was ich meine: daß dieser, der differenziertesten Gedankengänge und des kunstvollsten Schliffes mächtige Künstlergeist zugleich gesegnet ist mit jenem warmen Mutterboden aller dichterischen Gestaltung — einer unmittelbar wirksamen Herzensbeziehung zum Menschentum und den Menschen. Deshalb hat sein Intellektualismus nicht jenen peinlichen Beigeschmack von Lebensdürre, der diesem so oft anhaftet, von Theoriebesessenheit, die die Landkarte an die Stelle der Landschaft setzt. Dieser große Begriffsmensch ist ein nicht minder großer Menschenbegreifer, und da sein Denkschritt ebenso rüstig Raum zu greifen weiß wie sein Dichterschritt, kommt er aufrechten Mannesgeistes durch eine Zeitwelt, deren Landkarte ihm bloß ein wichtiges Kontrollmittel ist für die tiefempfundene, einst blühende, sonst notvoll zerrüttete Landschaft. Deshalb ist auch seine vielgerühmte ‚Distanz‘ unnachahmlich, weil sie einst Nähe gewesen ist. Und gemüthafter fast mehr noch als esprithafter Abkunft ist auch jene gewogene Ironie des Erzählers, mit der er alles nicht ganz Einwandfreie, irgendwie Suspekte, desinfiziert: eine zarte geistige Fürsorge für den Ironisierten, die eigentlich entsüßtes Mitleid ist.

Diesen Mann haben die heutigen Herrschaftsverhältnisse aus seinem Vaterlande vertrieben. Es bleibt nichtsdestoweniger seine auf das Liebevollste zu betreuende ‚pädagogische Provinz‘. Und nichts könnte stärker seine Berufenheit zum praeceptor Germaniae dartun, als jenes Wort, das leuchtend in meiner Erinnerung steht, das ich aber, seitdem ich es gelesen habe, nicht mehr auffinden kann, so daß ich es eben nur aus der Erinnerung, dieser doch nicht ganz zuverlässigen Schatzkammer, wiederzugeben vermag — jenes Adelswort, das,

nicht anders als eines von Goethe, Deutschlands Zukunft in weitem Bogen überwölben sollte: Natur ohne Geist ist Roheit. Geist ohne Natur ist Wurzellosigkeit. Eine hohe Begegnung zwischen Geist und Natur auf ihrem mühevollen Weg zueinander — das ist der Mensch.“⁵ (24. 11. 1936.)

*

Zu den in J.s Tagebüchern enthaltenen kritischen Äußerungen und Urteilen über einzelne heimische oder ausländische Autoren (von denen hier nur eine bescheidene „Kostprobe“ geboten werden konnte) sowie zu seinen Einstellungen und Ansichten über bestimmte literartheoretische und ästhetische Fragen, die in ihrer Tagebuchfassung meines Wissens weder einzeln noch gesammelt veröffentlicht worden sind, gesellt sich auch noch eine beträchtliche Reihe von Vorträgen, Gedenkartikeln und Aufsätzen, die zu einem großen Teil auch in Druck erschienen sind (S. R. Thiebergers Nachwort zu O. J.s Gedichten und kleineren Erzählungen, S. 336—337).

Im Februar 1906 sprach J. im Brüner Deutsch-mährischen Volksbildungsverein (auf den Plakaten als „stud. jur. Oskar Jellinek“ angekündigt) über Otto Erich Hartleben, der vor allem mit seiner fünftaktigen Tragödie „Rosenmontag“ (am 3. 10. 1900 im Deutschen Theater uraufgeführt) einen starken Erfolg erzielt hat.⁶ (Das Manuskript des Vortrags ist verschollen.)

Am 8. 12. 1907 brachte das Literaturblatt der Neuen Freien Presse J.s Aufsatz über den Roman „Jettchen Gebert“ (ersch. 1905 im Verlag Egon Fleischel & Co., Berlin), mit dem Georg Hermann seinen Ruf als einer der besten Porträtisten des alten Berlin begründet hat. Über ihn sagt J. eingangs: „Wie der erzählt? Nun, wie nur Dichter erzählen: mit schluchzendem Munde, aber mit gerechter Stimme, bemüht, Licht und Schatten gleichmäßig zu verteilen, um auch für jene ein Häppchen Gunst zu erhaschen, die wir eigentlich hassen mußten. Was er erzählt? Auch eine alte, ewig neue Geschichte: wie da wieder einmal die Großmacht Familie sich zwischen zwei feine Menschen drängt, die einander lieb haben, sehr lieb haben, und sie zu trennen sucht: peinlich sicher, peinigend schlau und hoffnungslos vernünftig. Und wie der Versuch gelingt . . .“

Das frühzeitig verwaiste Jettchen wird im Haus seines Onkels Salomon Gebert wie sein eigenes Kind gehalten. Als es sich später darum handelt (wörtlich: handelt!), Jettchen die Liebe zu dem Literaten Fritz Kößling, der zudem „ein Christ ist und nischt hat“, aus dem Herzen zu reißen und sie in eine Vernunftsee mit dem Lederhändler Joel Jakoby zu zwingen, ist neben dem kränklichen, aber kunstbegeisterten Onkel Jason der alte Eli Gebert, ein Bruder von Jettchens Großvater, der einzige, der resolut, wenn auch ohne Erfolg, für seine Großnichte eintritt. Über die bunte Galerie der trefflich charakterisierten Fi-

⁵ Mit Thomas Mann hat sich O. J. wiederholt beschäftigt. Schon in seinem Aufsatz „Jettchen Gebert“ vom Jahr 1907 spricht er — auf die „Buddenbrooks“ verweisend — von dem „beneidenswert begabten Thomas Mann“ und auch im unfreiwilligen amerikanischen Exil ließ er sich nicht die Gelegenheit entgehen, dem 65jährigen Jubilar öffentlich seine Bewunderung und Anerkennung auszusprechen.

⁶ Vgl. hierzu Franz Mehring, Gesammelte Schriften, Bd. II, Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel, S. 383—386 („Rosenmontag“ — Okt. 1900). Dietz-Verlag Berlin 1961.

guren des biedermeierlichen Berlin breitet der Dichter den Segen seines Humors, „der in dieser liebeswunden Geschichte doppelt erquickend wirkt“. Im letzten Drittel des Buches geht — wie J. konstatiert — eine ungemein sympathische Wandlung mit dem Autor vor: „Er wird, ohne sich als Dichter zu verlieren, zum Ankläger gegen die nüchterne, berechnende Klügelei der Familie.“ Die traurige Geschichte der Familie Gebert, die im alten Gebert, dem Ahnherrn des prächtigen jüdischen Stammes, und seinem Bruder Eli, dem „alten Heiden“, ihren Höhepunkt erreicht, während die Generation der Söhne: Salomon, Moritz, Ferdinand und Jason bereits Anzeichen des Verfalles verrät, gemahnt J. an die „Buddenbrooks“ des „beneidenswert begabten“ Thomas Mann und an den herben Roman „Der Übergang“ von J. J. David.

Am 20. 11. 1910 hielt J. im Wiener Volksbildungsverein einen Vortrag „Über Österreichs Dichter und das Leben“, der auf der These aufgebaut ist, daß der Drang zum Schaffen für einen österreichischen Dichter zwangsläufig mit Entsagung verbunden ist („Dichtenmüssen = Nichtleben-dürfen“). Diese These demonstriert J. vor allem an Franz Grillparzer, wobei er zugleich hervorhebt, daß auch anderen bedeutenden österreichischen Dichtern wie Raimund, Lenau, David, Saar eine Art lähmende Schwermut eigen ist. Diese Melancholie prägt sich in einem Angstgefühl aus, das sich bei einigen Modernisten wie A. Schnitzler oder H. v. Hofmannsthal zu einer umfassenden Weltangst erweitert. In Wirklichkeit geht es um ein spezifisches, wienerisch gefärbtes Dekadenzgefühl, das auf bestimmte historische Gegebenheiten des damaligen Österreich zurückzuführen ist und das meiner Ansicht nach auch Jellinek selbst als Dekadenten kennzeichnet.⁷

Die hundertste Wiederkehr von Kleists Todestag (21. 11. 1911) bot J. die willkommene Gelegenheit, in einer — im Wiener Volksbildungsverein „Urania“ gehaltenen — „Gedenkrede zum 100. Jahrestage von Kleists Tod“ seiner Bewunderung und Liebe zu dem unglücklichen Dichter Heinrich von Kleist öffentlich Ausdruck zu geben. Die Gedenkrede erschien, etwas gekürzt, bereits am 18. 11. 1911 als Leitartikel in der Wiener Wochenschrift „Urania“ (Nr. 47, Jg. 4) mit einem Porträt aus der Kleist-Biographie von Franz Servaes. In der von O. J. verfaßten Voranzeige wurden die Leser gleichzeitig auf seinen Vortrag aufmerksam gemacht. Sie hatte folgenden Wortlaut:

„Zum 100. Mal jährt sich am 21. November 1911 der Tag, an dem Heinrich von Kleist den Lieblingswunsch seines Lebens erfüllte und sein Dasein hinwarf. Doch haben wir, wenn es gilt, seiner zu gedenken, keinen Entschwundenen starr zu feiern, sondern müssen leidenschaftlich einem Gegenwärtigen anschlößen, der dreifach unsterblich ist: durch sein Himmelwerk, durch seine Erdenqual und durch seinen Höllenkampf. Wie eine wilde Heldensage klingt die Kunde von diesem dunkelsten Dichtertum, aber aus ihren Tiefen dringt ein ewiges Licht in die Wirren der Künstlerschaft überhaupt. Beispiellos hatte das Schicksal Heinrich von Kleist mit Gram, Not und Verzweiflung beladen und

⁷ O. J. ist ein Feind der kapitalistischen Bürgerwelt, von der er sich abgrenzt und distanziert; andererseits aber ist er ihr so stark verhaftet, daß er mit ihr dennoch nicht endgültig brechen kann. Er weiß, daß die alte Welt, speziell das Alte Oesterreich, dem er nachtrauert, unrettbar dahin ist, aber es geht über seine Kräfte, für das Neue, Werdende zu kämpfen. In diesem Sinne ist er ein Dekadent. (Vgl. Ernst Fischer: Von der Notwendigkeit der Kunst, Verlag der Kunst, Dresden 1959 (Reihe: Fundus-Bücher 1), S. 72—86, Abschn.: Entfremdung und Dekadenz.

aus diesen Wolken gewitterte sein riesenhafter Geist, für die Menschheit dul- dend, zur Gottheit empor. Ist es ein Zerrbild, was zwischen Keim und Krone seines Ringens liegt? Wir erkennen erschüttert, daß es ein Sinnbild ist.“

Am 21. 1. 1919 erschien in der Zeitschrift „Der Friede“ O. J.s Artikel „Die Abschaffung der österreichischen Kunst“, in dem sich J. der österreichischen Kunst annimmt und gegen die Behauptung des Abgeordneten Leuthner ver- wahrt, es gäbe keine selbständige österreichische Kunst, einfach deshalb nicht, weil sie ein bloßer Bestandteil der deutschen sei.

Nur in einer bestimmten Anzahl der letzten „Fackel“-Nummer des Jahres 1920 (wie bekannt, erschien die „Fackel“ recht unregelmäßig, dafür aber wur- den manche Nummern wiederholt nachgedruckt) wurde J.s Besprechung der originellen Aphorismensammlung „Sprüche und Widersprüche“ von Karl Kraus abgedruckt. Der Aphoristiker Jellinek begrüßt darin die Kraus'sche Sammlung, deren Technik und Sprachmeisterschaft er bewundert. Den Sprach- charakter seiner Aphorismen trifft übrigens Kraus selbst, wenn er sagt: „Ein Aphorismus braucht nicht wahr zu sein, aber er soll die Wahrheit überflügeln. Er muß mit einem Satz über sie hinauskommen.“ Kraus schafft seine Apho- rismen nach seinem eigenen Ausspruch „nicht mit, sondern aus der Spra- che, deren unerschöpfliche Möglichkeiten er treffend und kunstgerecht zu nutzen weiß (in Wortwitz, Wortspiel, Homöoteleton, Antithese, Parallele, Pa- radox usw.). Viele davon sind in die Öffentlichkeit gedrungen und einige haben sogar eine gewisse Berühmtheit erlangt, so z. B. der letzte der oben erwähnten Sammlung: „Man lebt nicht einmal einmal.“

Am 6. 2. 1921 brachte die Wiener Zeitschrift „Die Wage“ J.s „Epilog vor der Aufführung des ‚Reigen‘“, in dem sich der Autor gegen die Aufführung des Schnitzlerschen Dramas ausspricht, da es gegen die rein dra- matische Sendung des Theaters verstoße. „Da es sich hier um ein kunstrichter- liches Urteil handelt, konnte meine persönliche Liebe für die künstlerisch-dich- terische Erscheinung Schnitzlers nur implizite zum Ausdruck gelangen, d. h. nur so weit als gerade sein literarischer Rang den sittlichen Fehl, der in der Gestattung dieser Aufführung liegt, erhöht.“ (Tagebuchnotiz vom 2. 2. 1921.)

Dem Brünner Dramatiker und Erzähler Philipp Langmann, der mit seinem naturalistischen Drama „Bartel Turaser“ (1897) einen einzigartigen Erf- olg errungen hat, aber kurz darauf zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist, gilt J.s Jubiläumsaufsatz „Philipp Langmann, Zu seinem sechzigsten Geburtstag“ im Brünner „Tagesboten“ vom 25. 3. 1922.

Der Held der Tragödie, der Färberei-Arbeiter der Baumwollfabrik Dober- ger & Co. in Brünn (Zeile) Bartel Turaser, läßt sich — um seinen kranken und hungernden Kindern Nahrung zu sichern — zu einem Meineid verleiten: er sagt falsch aus zugunsten des Färbereimeisters, der ihm 200 Gulden anbietet und eine Lohnaufbesserung in Aussicht stellt, kann aber seine üble Tat, durch die er Verrat an seinen Mitarbeitern geübt, nicht verwinden; er findet nicht eher Ruhe, als bis er sich selber dem Gericht stellt.

Mit Bedauern stellt O. J. fest, daß die Wiener Öffentlichkeit von Philipp Langmanns 60. Geburtstag keine Notiz genommen hat, „was“ — wie er ironisch bemerkt — „als Sympton der Ehrlichkeit unseres literarischen Lebens aufrichtig zu begrüßen ist. Denn welche maßlose Heuchelei wäre es, einen Autor zu feiern, um den man sich seit vielen Jahren nicht gekümmert hat, einen Mann, dessen Leben aus der geistigen Evidenzhaltung gestrichen ist, plötzlich hochleben zu

lassen, einen Schöpfer, dessen Schaffenskraft inmitten einer jäh einsetzenden Teilnahmslosigkeit erfrieren mußte, just an einem bestimmten Tage des Jahres 1922 mit künstlerischer Wärme zu beglücken!“ Die Vorzüge des dramatischen Erstlings gehen den späteren Dramen Langmanns (so dem bäuerlichen Lear-Drama „Gertrud Antleß“ oder der gedanklich überlasteten Unternehmer-Tragödie „Die Herzmarke“ u. a.) größtenteils ab, wenn sie auch stellenweise überaus gelungene Szenen enthalten. Von seinem erzählerischen Werk fanden immerhin vor allem die „Verflogenen Rufe“ einigen Widerhall, deren Titelstück nach J. „zu dem schönsten gehört, was in deutscher Prosa jemals geschrieben worden ist. Stammte dieser Mythos von Goethe oder Keller, wäre es ein schwerer Bildungsfehler, ihn nicht zu kennen“.

Langmanns Werdegang erinnert in so manchem an die eigene Entwicklung Jelineks vom Drama zur Novelle. Auch in der Gedanken- und Gefühlswelt beider Autoren werden wichtige Berührungspunkte sichtbar. J.s Sympathie für den älteren Landsmann ist nicht nur offensichtlich, sondern auch begreiflich. Nach ihm war Langmann auf dem besten Wege, „ein beliebter und daher wohlbestallter Autor zu werden. Aber da ergab sich ein Hindernis: *er war ein Dichter*. Und ein Dichter hat nicht immer das Glück, seine Produktion ehrlich so fortsetzen zu können, wie es dem jeweiligen Bedürfnis der Konsumenten entspricht. Aus Einsamkeit und Entbehrungen kommend, war Langmann, wie viele Geister, die aus der Tiefe emporgestiegen sind, voll hartnäckiger Fragen, auf die er Antwort heischte von sich selbst. Die Kleinstubendramatik befriedigte ihn nicht mehr. Es trieb ihn zu Werken, die die Welt umfassen“. Der gegen jedes Kompromiß in der Kunst ankämpfende Dichter Philipp Langmann scheiterte letztlich an der Verständnislosigkeit des Publikums, oder wie J. sagt: „Er paßte den Leuten einfach nicht mehr, war ihnen zu schwer geworden, zu abseitig. Immer mehr verdrängte der Denker den Dichter. Immer tiefer verbiß er sich in die Rätsel, die die Welt ihm aufgab, bis sie ihn aufgab.“

In der Wiener Zeitschrift „Der Neuen Jugend“ (Jg. I, H. 4, April — Mai 1928) erschien als Leitartikel J.s Essay „An den Dichter kommender Zeiten“,⁸ in dem er sich an den noch fernen Klassiker der Zukunft wendet, mit dem er sich durch Generationsbande verbunden fühlt und dessen Zeit aus unsäglichem Krämpfen und Erschütterungen hervorgehen wird. Die gegenwärtige skeptische, suchende, vor allem um Ideen und Begriffe ringende Generation wird von neuen Generationen abgelöst werden, in denen neue Gesetze, neue Schulen, neue Bindungen und Bündnisse erstehen werden, aber die Ideale, um die wir heute kämpfen, werden dem künftigen Dichter immer noch Stoff bieten zu neuen Gestaltungen und dichterischen Prägungen. „Überdies hat eine gewisse Allgemeinfähigkeit des schriftstellerischen Ausdrucks Platz gegriffen, so daß Schriftsteller zu einem Publikum von Schriftstellern sprechen, während in solche Sprach- und Geisteswelt das Idiom des Dichters wie ein religiöser Urgesang aus Jahrtausendferne herüber tönt.“ Und Aufgabe des kommenden Dichters wird es u. a. sein, den unterbrochenen Urgesang fortzusetzen, in neuer Tonart und mit neuer Melodie. Die heute noch schwebenden Geschehnisse und

⁸ Im Nachwort zum Sammelband O. J.s Gedichte und kleine Erzählungen, S. 341, sagt R. Thieberger, Jelinek habe ihm den Essay „An den Dichter kommender Zeiten“ zur Verfügung gestellt, „als ich — 15jährig — ihn um einen Beitrag für eine Zeitschrift bat, die von einem um wenige Jahre älteren Schulkameraden herausgegeben wurde“.

haltlosen Gestalten werden sich in seinem Gedicht verfestigen und klare Konturen annehmen. — Zum Schluß apostrophiert J. den großen neuen Gestalter der immer gleichen irdischen Möglichkeiten: „Dein Wort wird wieder aus dem Schauen fließen. Seinen visuellen Zauber wird niemand verwechseln können mit dem logischen Wort des Publizisten und Essayisten. Denn nicht um zu diskutieren, um zu formen wirst du schaffen dürfen. Du wirst Menschen gestalten, wurzelnd in ihrer Zeit, aber Sinnbild für alle Zeiten . . .“

In der „Zu Ehren Goethes“ betitelten Festbeilage der Neuen Freien Presse vom 20. 3. 1932 erschien J.s Beitrag „G o e t h e - D e n k m a l“⁹, in dem der Autor die Ansicht veranschaulicht, daß kein noch so gut gemeintes und ausgeführtes Denkmal imstande sein kann, Goethes Größe vollendet zum Ausdruck zu bringen.

In New York hatte der Emigrant O. J. Gelegenheit, anlässlich der am 6. 6. 1940 zum 65. Geburtstag von Thomas Mann veranstalteten Feier in der „German-American-Writers-Association“ eine Festansprache zu Ehren T h o m a s M a n n s zu halten. (Ob der Text dieser Rede zu diesem oder einem späteren Zeitpunkt irgendwo veröffentlicht worden ist, ist mir leider nicht bekannt.)

In J.s Tagebuch findet sich u. a. auch der undatierte Aufsatz „B r ü n n i m R o m a n“, der m. W. nirgends publiziert worden ist.

Nach J. ist die Hauptstadt Mährens, Brünn, von den deutschen Schriftstellern zwar nicht stiefmütterlich behandelt worden, aber doch eben nur in einem bestimmten Ausschnitt, der nicht weit über die Stadtpfähle hinausreicht. Es werde von ihnen entweder in Anschluß an Stadtchroniken eine Reihe von losen Bildern gegeben, wie in Karl Norbert M r a s e k s „H i s t ö r c h e n v o m a l t e n B r ü n n“, oder in Jugenderinnerungen die Liebe zur Heimat bezeugt, wie in Richard S c h a u k a l s „H e i m a t“, aber über diesen engezogenen Gesichtskreis greifen diese Dichtungen nicht. Den Grund hierfür sieht J. u. a. in dem provinziellen Charakter der Stadt, wobei er seine Meinung auf einen Ausspruch von August S t r i n d b e r g¹⁰ stützt, der im Jahre 1893 einige Wochen in Brünn zugebracht hat (er wohnte damals bei der Witwe Auguste Fröhlich, Theresienplacis Nr. 51—55 — KK). Er hat hier an seinem „Antibarbarus“ gearbeitet. In der Novelle „E i n s a m“ („E n s a m“, 1903), in der er — wie auch im Roman „E i n B l a u b u c h“ („E n b l a b o k“, 1907—1912) — die Bilanz seines Lebens zieht, spricht Strindberg, der nach zehnjährigem Aufenthalt in der Fremde wieder in seine Vaterstadt Stockholm zurückgekehrt war, auch davon, daß er in der Provinz gelebt hat, worunter er auch Brünn versteht, wo er vorübergehend Zuflucht genommen hatte. — In die Literatur sei Brünn erst später eingegangen, als es wirklich welthaft geworden war. Der chauvinistische K. H. S t r o b l aus Iglau, der volle 13 Jahre in Brünn verbrachte und hier den Künstlerbund „Das fünfte Rad“ gründete (dessen Zusammenkünfte im ehemaligen Hannak-Keller auf dem Krautmarkt abgehalten wurden), gab nach J. „nur Profilierungen vom Krautmarkt, Friedhof, von den Schwarzen Feldern u. ä.“ Abgesehen von seinem Roman „E l e a g a b a l u s K u p e r u s“, der zu einem großen Teil in den Gäßchen um

⁹ Der Essay „Goethe-Denkmal“ ist dem II. Teil des in Anm. 8 erwähnten Sammelbandes vorangestellt.

¹⁰ Vgl. hierzu Friedrich Tramers Aufsatz „Strindberg in Brünn“, in: Neuphilologische Mitteilungen, Oslo, 1956. H. 1 u. 2.

den Brünner Dom spielt, blickt Brünn bei ihm nur zage hervor, u. zw. in der Novelle „Die arge Nonne“ (aus dem Sammelband „Die knöcherne Hand“). Einigen neueren Autoren sei es gelungen, Brünn in den Bereich der schönen Literatur zu ziehen, so dem Troppauer Emmerich Hirt mit der Erzählung von der „Contessa Hekuba“, deren Held Hekuba (eigtl. Graf Zierotin-Waldstein) Brünn in seiner romantischen Sehnsucht allzu nüchtern findet, oder Leopold Hischler mit seinem Roman „Heimweh nach Wien“, der auf dem Gegensatz Brünn—Wien aufgebaut ist. „Die Stadt Brünn“, heißt es darin, „ist schön, das Leben dort angenehm — aber — es fehlt der Stadt eigentlich nichts und doch so viel: das Wienerlied, die Wienerluft, der Wienerwald.“ Frau Berta Mautner ist unglücklich, hier leben zu müssen, während ihr Mann, Professor von Beruf, seinen Dienort nicht verlassen will. An Wien gemessen, figuriert hier Brünn immer noch als Kleinstadt.

Welthaft geschildert erscheint Brünn in Ernst Lothars Brünner Roman „Eine Frau wie viele“, in dem die Stadt, so wie sie wirklich ist, den Hintergrund abgibt für eine Handlung, die sich zum Ziele setzt, das Eheproblem an zwei konträren Frauencharakteren zu erörtern, für die sich der doppeldeutige Sinn des Wortes „eine Frau wie viele“ anwenden läßt, d. h. einmal nach der idealen, das anderemal nach der realistischen Seite hin. Jelinek deutet auch kurz den Inhalt des Romans an: „Kitty Spalovsky liebt Hans Helger, den sie an Eva Obereiner verliert, bis an ihren frühen, in den Wellen vor Ostende gesuchten Tod. Er läutert Hans und führt ihn, der an der Seite Evas nicht das erträumte Glück findet, zu der Erkenntnis, daß man seine Jugendtorheit spät einsehe und schwer erkaufe. Ein fürs Leben bestimmter Bund erfordere reife Welterfahrung. Dann nenne man ihn, wie man wolle.“ — Der Gedanke ist keineswegs originell. Originell ist nur die Wahl der Menschen, die Brünner sind, „vielleicht aus der Phantasie geschöpft, vielleicht Gestalten festhaltend, welche damals lebten, als der Verfasser noch, der jetzt in Wien seßhaft ist, selbst ein Brünner Kind war“.¹¹

*

Neben den erwähnten und besprochenen Aufsätzen, Betrachtungen, kritischen Auseinandersetzungen, Vorträgen und Reden, die damit bei weitem nicht

¹¹ Siehe das u. d. T. „Brünns Einfluß auf das deutsche Geistesleben“ im Brünner Tagesboten vom 20. 1. 1935 erschienene Interview Viktor Polzers mit Ernst Lothar, in dem Lothar auf die Frage: „Warum haben Sie in Ihrem letzten Werk ‚Eine Frau wie viele‘ Brünn als Schauplatz gewählt und trifft die Bezeichnung ‚Brünner Roman‘ zu? folgende Antwort gibt: „Ich habe gegen diese Bezeichnung nicht nur nichts einzuwenden, sondern höre den Roman gerne so genannt. Es ist ja merkwürdig genug, daß ungeachtet der unzähligen Beziehungen, die das allgemeine deutsche Geistesleben mit Mähren und seiner Hauptstadt verbinden, nicht wenige Brünner, die es zu anerkannter Geltung gebracht haben, mit solcher, sagen wir, Enthaltsamkeit von ihrer Vaterstadt sprechen oder — schweigen. Ich finde, daß sie zum Gegenteil allen Anlaß hätten und daß es eine selbstverständliche Pflicht der Dankbarkeit wäre, all des Förderlichen zu gedenken, das Brünn ihnen mit auf den Weg gab. Daher lag es mir daran, meinerseits, nachdem ich in meinen früheren Büchern österreichische Städte zum Schauplatz gewählt hatte, Brünn zum Ausgangs- und Endpunkt eines im örtlichen und geistigen Sinne darüber hinausreichenden Romanes zu machen — jenes Brünn, wo ich Kind gewesen bin und das ich mit der Sehnsucht nach der verschwundenen Jugend zu schildern versuchte“.

erschöpft sind,¹² enthalten J.s Tagebücher (und z. T. auch Skizzenhefte) auch noch eine ansehnliche Anzahl von Aphorismen (bis 1939, d. h. knapp vor J.s Emigration, waren ihrer über 400). Sie sind bis 1919 in den Tagebüchern verstreut, von da ab wurden sie dann vom Autor fortlaufend in besondere Aphorismenhefte eingetragen. Diese Eintragungen führen ab 9. 6. 1927 rückwirkend den Titel: *Splitter vom Kreuz*. Gleich dem 1. Aphorismenheft hat J. den folgenden Vermerk vorangestellt:

„Ich habe bisher das Ergebnis von Gedankengängen, die mein tägliches Leben betreffen oder enge damit zusammenhängen, auch dann in mein Tagebuch eingetragen, wenn dieses Ergebnis sich aphoristisch geformt hatte und daher über die stilistische Beiläufigkeit einer Tagebuchnotiz hinausgewachsen war. Ich werde jedoch von nun an Aphorismen ausnahmslos auf den folgenden Blättern verzeichnen. — Die Form der Sätze in diesem Hefte ist nicht durchwegs als letzte Fassung anzusehen.“ (27. 12. 1919.)

Die Tatsache, daß sich J. mit besonderer Vorliebe gerade dieser literarischen Kleinform bedient, ist gar nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß der Aphorismus seinem eigentlichen Wesen nach rhetorischen Charakters ist, was stilistisch allein schon in der Bevorzugung der sogenannten rhetorischen Formen zum Ausdruck gelangt. Darüber hinaus entsprach das Genre des Aphorismus J.s brillantem Intellekt und der Macht seines gewählten Wortes.

Nicht jeder Aphorismus J.s ist als solcher auch konzipiert worden, sondern viele entstanden durch Absonderung aus einem längeren Prosatext. J.s Aphorismen sind auch nicht nach bestimmten Themenkreisen zusammengestellt, sondern einfach chronologisch geordnet, ohne inneren Zusammenhang als echte Gedankensplitter aneinandergereiht. Im weitesten Sinne des Wortes sind es vornehmlich *Probleme der Kunst und Belange der Menschheit*, denen wir in J.s Aphorismen als Grundthema begegnen. Bezeichnend für den Aphoristiker Jellinek sind aber auch jene Themen- und Interessenbereiche, die er bewußt in seine Aphorismen nicht einbezieht — und wenn schon, so bleibt es bei einem Einzelfall oder bei einer Ausnahme. So erfahren wir nichts über die Natur, über die Tier- und Pflanzenwelt und dgl., soviel wie nichts über die soziale Frage (Kapitalismus, Nationalismus, Sozialismus, Judentum usw.), wiewohl sich J. sonst zu diesen und ähnlichen Fragen wenigstens gelegentlich geäußert hat. Mit anderen Worten gesagt: Jellinek distanziert sich auch hier von der unmittelbaren Wirklichkeit, die ihn umgibt. Sie schwingt zwar gewissermaßen mit, verliert aber ihre greifbare Gegenständigkeit zugunsten des inneren Erlebnisses. J.s Aphorismen sind z. T. das Ergebnis eines plötzlichen Einfalls, in der Mehrzahl der Fälle erscheinen sie jedoch als das Schlußglied einer längeren Gedankenkette. Einige davon sind unmißverständlich mit den traditionellen klassisch-romantischen Anschauungen verknüpft, wie z. B. die folgenden Aphorismen:

„Dichter sind Seher, erst in zweiter Linie Denker.“

„Leben ist Dasein, Kunst Darübersein.“

„Das Dichtertum ist eine doppelte Passion: als Leidenschaft und Leidensweg.“

„Künstler sind deshalb den Frauen so nah, weil auch Kunstwerke nicht gezeugt, sondern empfangen werden.“

¹² S. Anm. 2.

„Politischer Dichter‘ ist ein Widerspruch in der Beifügung, ‚romantischer Dichter‘ — ein Pleonasmus.“

Das in Nachahmung der „Xenien“ entstandene Distichon:

„Quält, Literaten, Euch nur nicht allzu sehr um Vollendung! Bleibt die *Erhebung* auch aus, bleibt *Überhebung* Euch doch!“

weist nicht nur in der Form, sondern auch in der Idee auf die Klassik hin, wobei die *Erhebung* (ein Begriff Schillers) der *Überhebung* entgegengesetzt wird.

Die oft geistreich pointierten *Aperçus*, in denen sich J.s Erkenntnisse, Lebenserfahrungen oder philosophische Anschauungen zu echten Aphorismen verdichten, nutzen vorwiegend sinnverwandte und doppelsinnige Begriffe, Wortspiele und Paradoxe, mitunter auch rhetorische Figuren u. a. m. Aus der Fülle seien hier wenigstens ein paar Beispiele angeführt:

„Wo die Lauten lärmten, schweigt der Lautere.“

„Manche glauben alles zu überblicken, weil sie das Meiste übersehen.“

„Publikum liebt Untergrenzen, mitunter grenzenlos.“

„Die Lüge schreit, die Wahrheit schreitet.“

„Es ist das Wunderbare an jedem echten Kunstwerk, daß es den Künstler befreit und die Menschen gefangennimmt.“

„Die Publizistik hat eine starke *Mission*, wie die Kunst eine hohe *Sendung* hat.“

„Oft ist es der stärkste Triumph, ihn nicht auszuspielen.“

„Manchen hemmen seine Vorzüge so lange, bis seine Fehler ihn zur Höhe führen.“

„Es gibt Bücher und Stücke, die noch schlechter sind als ihr guter Ruf.“

„Einen Stein, der in's Rollen geraten ist, vermag oft erst d e r aufzuhalten, der davon erschlagen wird.“

„Mancher verrät seine Überzeugung auch dadurch nicht, daß er wider sie handelt, und mancher bleibt einer Gesinnung treu, die er niemals gehabt hat.“

Etliche Aphorismen J.s wenden sich gegen den „Literaturbetrieb“ und das Literatentum schlechthin, dem das wahre Dichtertum als eine weit anspruchsvollere und wertvollere Kunstübung gegenübergestellt wird. J. will auch den — heute allerdings kaum mehr haltbaren — Unterschied zwischen dem Dichter und Schriftsteller nicht missen, wie aus seiner Tagebuchnotiz vom 22. 11. 1927 hervorgeht:

„Der Unterschied zwischen dem Dichter und dem Schriftsteller, den Thomas Mann (selbst die ideale Vereinigung beider) aufgehoben wissen will (in einem Essay über Ricarda Huch), [gemeint ist der Aufsatz „Zum 60. Geburtstag Ricarda Huchs“ (1924), vgl. Th. Mann, Gesammelte Werke, 11. Bd. Aufbau-Verl. Berlin 1955, S. 174ff. — KK] (die ebenfalls eine solche Vereinigung bedeutet, auf sehr hoher Stufe), dieser Unterschied wird und muß wieder in Erscheinung treten(!). Der Dichter ist der Sänger der Menschenseele, der Schriftsteller ihr Beschreiber. Er schwimmt im Strom — mit ihm oder gegen ihn — oder schlägt gelegentlich Wurzel in angeschwemmtem und sich bald wieder losreißendem Erdreich. Der Dichter wurzelt fest in fester Erde. Der Schriftsteller mag etwa den Schneefall darstellen, indem er das Niedergleiten der Flocken aus dem grauen Winterhimmel und die mähliche Verwandlung der Landschaft in einprägsamen Einzelheiten schildert. Der Dichter sagt: ‚Es schneit‘ — und es schneit. Der Schriftsteller kann *vieles*, der Dichter oft nur *eines*, das mehr ist.

Der Schriftsteller ist meist die glänzendere Erscheinung, der Dichter leuchtet aus dem Dunkel.“

Der von J. verfochtene Unterschied zwischen dem Dichter (= Seher, Prophet) und dem Schriftsteller (bzw. Literaten oder Journalisten) hat — ebenso wie die von J. geforderte Auseinanderhaltung zwischen dem Dramatiker und dem Theatraliker — im Laufe der stets komplizierteren und nuancierteren Entwicklung der Gesellschaft seine Berechtigung verloren, u. a. auch schon deshalb, weil beide — wie der Dichter so auch der Schriftsteller oder Literat — ihre Kunst als Profession tätigen, also für eine bestimmte Gesellschaft (Klasse, Schichte) schreiben und schaffen und infolgedessen für ihre Werke auch vollends verantwortlich sind, ungeachtet dessen, ob sie nun auf Grund eines direkten gesellschaftlichen Auftrages produzieren oder nicht. — Auch J.s Scheidung zwischen dem echten *Dramatiker* und dem auf Effekt eingestellten *Theatraliker* erweist sich als unhaltbar, wie man denn auch seiner diesbezüglichen Aussage (Tagebuchnotiz vom 12. 7. 1920):

„Der wahre Dramatiker schreibt nicht ‚für die Bühne‘, sondern die Bühne eignet sich für das, was er schreibt. Er ordnet nicht seine Dichtung dem Gesetz der Bühne unter (wie es der Theatraliker mit seinem Werk bewußt tut), sondern die inneren Formgesetze seiner Dichtung und die Gesetze der äußeren Bühnenwirkung sind ihm eins geworden“ — nicht beipflichten kann.

Zu dem hier aus Raumgründen bloß angeschnittenen Problem sei abschließend folgendes gesagt: Es gibt kaum absolut gültige Maßstäbe und objektiv eindeutige Kriterien, die uns befähigen würden, den einen als reinen Dichter (oder Dramatiker), den anderen dagegen als bloßen Literaten bzw. Schriftsteller (oder Theatraliker) anzusprechen. Abgesehen davon, daß in einem jeden Dichter auch ein gut Stück eines Literaten steckt und vice versa — wo sind da die Grenzen zu ziehen und mit Hilfe welcher untrüglichen Vermessungskunst? Und welche Kriterien sind für die beanspruchte Rangordnung absolut ausschlaggebend und entscheidend? Ist es die formale Vollendung eines Werkes oder sein belangvoller Inhalt oder beides oder am Ende der Erfolg, den es errang? Man sieht, daß sich selbst in ganz konkreten und scheinbar restlos aufgehenden Fällen ohne künstlerisches Scheidewasser keine verlässlichen Grenzen abstecken lassen. — Diesem Problem hat schon im Jahre 1909 *Jakob Wassermann* ein ganzes Buch gewidmet, das sich „*Der Literat*“¹³ betitelt und das J. sicher gekannt hat. Auch *Hermann Bahr* hat sich um die gleiche Zeit mit der Frage: *Wer ist ein Dichter, wer bloß Literat?* befaßt (in einem Artikel der NFP u. d. T. „*Der Literat*“). Bahr versucht hier am Fall *Droste-Schücking* zu demonstrieren, was die Beiden voneinander scheidet: „Die Droste dichtet aus sich für sich, einfach weil sie muß; sie kann nicht anders. Schücking muß niemals, er kann alles und er will immer das, was Wirkung verspricht... und jedes seiner Worte verkündigt uns, daß er zum Journalisten geboren ist. Nun wird er auch erst produktiv, denn der Literat hat ja vor dem Dichter voraus, daß seine Begabung stets auf Kommando bereit steht, den Dichter aber quälen Pausen, er meint immer wieder zu versiegen. Seit sich Schücking eingesteht, daß er kein Dichter ist, fühlt er sich so stark, daß er gelegentlich sogar ‚poetisch‘ wird; es gehört zum Metier

¹³ J. Wassermanns „*Der Literat*“ (geschrieben 1909) erschien in seinem Buch „*Imaginäre Brücken. Studien und Aufsätze*“. Kurt Wolff Verlag, München 1921.

des Literaten, sich zuweilen so täuschend den Anschein des Dichters zu geben, daß er auch Kenner betrügt.“ Wie man allein schon aus dieser argumentierenden Aussage Bahrs ersehen kann, war es auch ihm nicht gegeben, das erwünschte Scheidungsmittel zu finden. Mit der Frage des sogenannten Literatentums haben sich freilich auch andere deutsche und österreichische Schriftsteller beschäftigt,¹⁴ aber es geht hier nicht darum, sie etwa alle aufzuzählen und ins Treffen zu führen, sondern vielmehr darum, aufzuzeigen, daß Jelinek mit seinen Ansichten über Literatentum und Dichtertum durchaus nicht allein dastand.

Fassen wir schließlich das über O. J.s Prosaschriften Gesagte zusammen, so ergibt sich daraus etwa das folgende Fazit:

Am echtesten, tiefsten und wirksamsten ist der Erzähler Oskar Jelinek dort, wo er seine Geschichten in der äußerst gestrafften und kunstvoll geschlossenen Form der Novelle bietet. Meisterhaft wird die Tragik in die Spannung des Augenblicks gedrängt; die Entscheidung, die sich alleinal unerbitterlich ergibt, erhellt blitzartig das Wesen der in die Handlung Verstrickten. Das Gemeinsame dieser spannenden, auf elementaren Leidenschaften und Trieben beruhenden Geschichten liegt darin, daß wir uns in der Darstellung und Abwicklung des Geschehens stets im Bann des Schicksals befinden. Das rein Subjektive, Artistische, Effektivolle und auch Unwahrscheinliche gehört mit zum novellistischen Erzählen. Mit der Zurückdrängung — nicht aber völligen Verdrängung — des Gesellschaftlichen gewinnt das Sonderliche, Einmalige und Schicksalhafte erhöhte Bedeutung. Die Tragik der Jelinekschen Novellen erwächst u. a. auch aus dem bewußten Gegensatz zwischen den lebensstüchtigen, starken Frauen und den lebensuntüchtigen, schwachen Männern. Erscheinen die Frauen als willensstarke, ungebrochene Typen, so sind die Männer bei Jelinek vorwiegend zwiespältige, verträumte Naturen, die der Übermacht ihrer Gegenspieler nicht gewachsen sind. Ein gut Teil der unbestrittenen Wirksamkeit der Novellen J.s ist zweifellos auf diese kunstgerechte Gegenüberstellung der erwähnten Kontrasttypen zurückzuführen. Jelineks durchwegs tragische Novellen — oder — nach seiner eigenen Prägung — Schicksalstragödien in Novellenform sind im Grunde genommen klassische Novellen im Sinne der bekannten Goetheschen Stegreifdefinition,¹⁵ bei denen offenbar J.s Lieblings-

¹⁴ Auch für Arthur Schnitzler gibt es (s. „Gedanken über Schriftstellerei“, in: Das 47. Jahr Almanach, S. Fischer, Berlin 1935, S. 109 ff.) „nur ein absolut sicheres Kriterium, das den Dichter vom Dilettanten, Schriftsteller und Literaten unterscheidet: Die Fähigkeit, Gestalten zu schaffen. Die andern schaffen Figuren“. — — — „Eine seltsame Wechselwirkung entwickelt sich zuweilen zwischen dem Dichter und seiner Gestalt. Die Gestalt — und das vor allem ist es, wodurch sie sich von der Figur unterscheidet — gewinnt in immer höherem Maße Eigenleben, je längere Zeit seit ihrer Erschaffung verflossen ist; . . .“

Franz Grillparzer wieder sagt (vgl. „Vom Geist der Kunst“, S. 43, in: Die kleine Bücherei, Bd. 633, Albert Langen/Georg Müller, München) zum Problem des Dramatikers und Theatralikers:

„Man gefällt sich in neuester Zeit darin, einen Unterschied zwischen Dramatischem und Theatralischem zu machen. Ganz falsch, wie mir scheint. Das echte Dramatische ist inuner theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt“.

¹⁵ Vgl. hierzu „Goethes Gespräche mit Eckermann“, S. 274—275, Aufbau-Verlag, Berlin 1955,

dichter Heinrich von Kleist Pate gestanden hat. Von ihrer unverkennbar starken dramatischen Kraft und Wirksamkeit zeugt u. a. auch die jedenfalls beachtenswerte Tatsache, daß einige von ihnen, ohne Zutun, ja sogar gegen die Absicht des Autors, dramatisiert bzw. verfilmt worden sind.¹⁶ In bezug auf die

wo die erwähnte Novellendefinition unter dem Datum 25. Januar 1827 verzeichnet ist. Die in Frage kommende Stelle lautet bei Eckermann wie folgt:

„Wissen Sie was“, sagte Goethe, „wir wollen es die ‚Novelle‘ nennen; denn was ist eine Novelle anderes als *eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit*. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen. In jenem ursprünglichen Sinne einer unerhörten Begebenheit kommt auch die Novelle in den ‚Wahlverwandtschaften‘ vor. Vgl. auch Hans Jürgen Geerdts: Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, in: Beiträge zur deutschen Klassik, Abhandlungen, Bd. 6, Arion-Verlag, Weimar 1958, vor allem II/5 u. IV/9 u. 10. Kap.

Zur Theorie und Geschichte der Novelle siehe das betreffende Verzeichnis im Anhang. Soweit mir bekannt ist, wurden folgende Novellen von O. J. dramatisiert oder verfilmt:

1. Moeder van negen zonen — Hoorspel naar het boek van Oscar Jellinek, Hörspielfassung von Klaas Smèlik, gesendet am 23. 12. 1936 über den Rundfunksender Hilversum II.
2. Der Bauernrichter — Hörspielfassung von Martin Costa, gesendet am 30. 1. 1937 vom Sender Prag.
3. Valnocha, der Koch — Dramatisierung von Martin Costa, uraufgeführt am 28. 1. 1947 im Wiener Bürgertheater. — Dazu hat mir O. J. in einem Brief vom 10. 2. 1947 aus Los Angeles folgendes mitgeteilt: „Heute erhielt ich aus Wien die Mitteilung, daß im Wiener Bürgertheater eine dramatische Bearbeitung meiner Novelle „Valnocha, der Koch“ von Martin Costa uraufgeführt wurde. Ich widerstrebte dieser Aufführung, da ich ein Gegner von Bearbeitungen bin — außer etwa zu Hörspiel-Zwecken. (Ich hatte daher Costa seinerzeit die Erlaubnis zu einer Hörspielfassung des „Bauernrichters“ gegeben). Nun war aber mein erster Brief an die Direktion des Bürgertheaters (man hatte die Aufführung ohne mein Wissen angekündigt, da man mich für verschollen hielt), darin ich verschiedene Bedingungen aufgestellt hatte, ohne die ich die Aufführung nicht gestatten würde, von dieser Direktion bereits als die Gestattung aufgefaßt worden. Als ich dann erklärte, die Aufführung nicht zulassen zu wollen, hätte das Bühnenschiedsgericht zusammentreten müssen. Ich glaube, daß es mir (schon mit Rücksicht auf einen Präzedenzfall denselben Parteien gegenüber) Recht gegeben hätte. Es erschien mir aber als mißlich, von hier aus diesen Weg zu betreten, zumal die Menschen in Wien schon Schwierigkeiten genug haben. Die Aufführung fand also statt (am 28. Januar 1947). Ich kenne die Bearbeitung nicht (wollte sie auch gar nicht kennenlernen, da für sie der Bearbeiter allein die Verantwortung trägt). Costa hat den Bubenik als Sprecher eingeführt (offenbar so, wie das bei Hörspielen geschieht). Die Kritik erklärte dies mit Recht als überflüssig. Im übrigen stellt sie, was private Mitteilungen bestätigen, einmütig einen starken Erfolg fest.“
4. Radio Österreich — Zeitschrift des österr. Rundfunks, Wien, brachte am 21. April 1962 (H 17) eine Voranzeige des Fernsehspiels „Valnocha, der Koch“ von Martin Costa und Erich Neuberg nach der gleichnamigen Novelle von Oskar Jellinek für den 24. 4. Das Titelbild dieser Nummer zeigte die Hauptdarsteller Ulli Fessl und Rolf Kutschera. — Ich selber habe dieses Fernsehspiel zufälligerweise gesehen und muß bestätigen, daß es sehr eindrucksvoll war. Die Typen waren ausgezeichnet gewählt. Gegen die Auffassung des Spiels selbst könnte man freilich Einwürfe geltend machen.
5. Hugo Haas' Filmbearbeitung des „Bauernrichters“. — Etwa Mitte Juni 1963 machte mich der klassische Philologe Doz. Rad. Hošek auf den interessanten Artikel von František Černý: „u doktora Galéna“ (in: Divadelní noviny, VI. Jg., Nr. 23 vom 29. 5. 1963) aufmerksam, in dem es u. a. heißt:
„V Americe se Haas věnoval především filmu. Hrál, režíroval, produkoval. Natočil Hlídače č. 47 (Pickup, 1951), kterého si s Koptovým svolením trochu předělal. Podle povídky německy píšícího moravského spisovatele Oskara Jelínka (!) dělal film Nepožádá ženy bližního svého (The Neighbour's Wife), který se odehrával na moravské vsi v roce 1848. Vyhral si do něho tak rázovitě české tváře, že jsem nad fotografiemi chvílemi upadal do podezření, že jde o záběry z Našich furiantů, pořízené někde na Barrandově. Haas si zahrál rychtáře — furianta i důstojnost samu. Skladatel Divina pořídil pro film montáž

elementaren Instinkte und Gefühle, mit denen Jellinek seine Helden begabt und die er an ihnen sichtlich bewundert, ist anzunehmen, daß der seinem eigenen Wesen nach grüblerische, verträumte und lebensuntüchtige Autor durch sie eben das ausdrückt, was ihm im Leben selbst abgeht. Er ist in seinen Werken, was er im Leben gern wäre. In ihnen überwindet er sich letztlich selber und wird, wonach er sich sehnt.

Zur Zeit, in der Jellinek seine Novellen schuf, hat sich das ursprünglich so feste und architektonisch so strenge Gefüge der Novelle außerordentlich gelockert, und die Novelle als Gattung ist seit dem Naturalismus und den ihm folgenden modernen Strömungen (Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus usw.) in völlig neue Bahnen geraten. Unter diesen Auspizien just die „klassische Novelle“ zu bemühen, war nicht nur eine Art Anachronismus, sondern darüber hinaus auch noch eine keinesfalls zu unterschätzende Gefahr, bei diesem Unterfangen Schiffbruch zu erleiden. Wenn es nun Jellinek trotzdem gelungen ist, die drohenden Klippen geschickt zu umschiffen, so zeugt dies unstrittig von seiner und für seine Kunst. Trotz den gemachten Einschränkungen ist jedoch festzuhalten, daß Oskar Jellineks Novellen einen beachtlichen Beitrag zur Geschichte der österreichischen Novellistik darstellen, und in diesem Sinne ist auch Franz Karl Ginzkeys Wort (s. Einleitung zu O. J.s Gesammelten Novellen, S. 25) heizupflichten: „Diese Novellen gehören zum festen Bestand der deutschen Literatur“ (Sperrung — KK).

ze Smetany. A také scéna, kterou Haas přetvořil z dekorací na Cyrana, vyšla hodně po našem. Rád a dlouho hovoří o tomto filmu, v němž si daleko od vlasti vykouzlil alespoň v ateliéru iluzi domova. Byl to hezký film, moc se líbil.“

[Fr. Černýs Artikel „bei Doktor Galen“ lautet im Deutschen wie folgt:

„In Amerika widmet sich Haas vor allem dem Film. Er spielte, führte Regie und produzierte. Er drehte den ‚Wächter Nr. 47‘ (Pickup, 1951), den er sich mit Koptas Genehmigung ein wenig auf den eigenen Leib zugeschnitten hatte. Nach einer Erzählung des deutschschreibenden mährischen Schriftstellers Oskar Jelinek (!) hat er den Film ‚Laß dich nicht gelüsten deines Nächsten Weib‘ (The Neighbour's Wife) gedreht, der im Jahre 1848 in einem mährischen Dorfe spielte. Er hat für diesen Film derart typische tschechische Gesichter gewählt, daß ich über den Fotografien zuweilen Verdacht schöpfte, es handle sich um Aufnahmen aus dem Drama ‚Naši furianti‘ (Unsere Furianten — eigtl. Bauernprotzen — ein Stück von Ladislav Stroupežnický, 1850—1892, — Anm.-KK), die man irgendwo in den Ateliers von Barrandov gemacht habe. Haas als Bauernrichter war die Würde und Herrlichkeit selbst. Der Tondichter Divina besorgte für den Film eine Musik-Montage aus Smetana. Und auch die Szene (Bühne), die Haas nach den für den ‚Cyrano‘ bestimmten Dekorationen gestaltet hat, ist so recht nach unserer Art geraten. Er spricht gern und lang von diesem Film, in dem er sich, fern von seinem Vaterlande, wenigstens im Atelier eine Illusion der Heimat hervorzuzaubern vermochte. ‚Es war ein netter Film und er hat sehr gut gefallen.‘]

Wenn der oben besprochene Film gedreht worden ist und wo er in Amerika oder auch außerhalb Amerikas gelaufen ist, habe ich bislang nicht feststellen können. Wie der Artikelschreiber Fr. Černý auf das Jahr 1848 verfallen ist, in dem der Film The Neighbour's Wife spielen soll (vielleicht stammt diese Zeitangabe von H. Haas), ist mir nicht erklärlich. Jellineks Novelle „Der Bauernrichter“ spielt meiner Ansicht nach in der 2. Hälfte des 19. Jh. und es gibt darin auch keine Anspielung auf irgendein Ereignis und auch keinen anderen Anhaltspunkt, der dazu berechtigen würde, die Handlung des Films ausgerechnet in das Jahr 1848 zu versetzen. — Der heute in Oesterreich (Wien) lebende Filmschauspieler und Regisseur Hugo Haas war Anfang Dezember 1963 in Prag zu Gast und gab am 6. 12. im Prager Fernsehen ein Interview (mit Karel Pech), in dem er vor allem von seinen Filmen sprach und auch einige Aufnahmen zeigte; unter diesen Aufnahmen befand sich auch eine aus dem erwähnten, nach Jellineks Novelle gedrehten Film, die Haas zu einem Lobspruch auf J.s Novelle veranlaßte.