

K L A S S I S C H E M O D E R N E

Akten des Arthur Schnitzler-Archivs
der Universität Freiburg 7

Band 45

Achim Aurnhammer und Dieter Martin (Hrsg.)

Arthur Schnitzler und die bildende Kunst



Ergon

Arthur Schnitzler und die bildende Kunst

Herausgegeben

von

Achim Aurnhammer und Dieter Martin

AKTEN DES ARTHUR SCHNITZLER-ARCHIVS
DER UNIVERSITÄT FREIBURG

Band 7

KLASSISCHE MODERNE

Herausgegeben
von
Achim Aurnhammer, Werner Frick,
Dieter Martin, Mathias Mayer

Band 45

ERGON VERLAG

Arthur Schnitzler und die bildende Kunst

Herausgegeben
von
Achim Aurnhammer und Dieter Martin

ERGON VERLAG

Umschlagabbildung:
Charles Lucien Léandre (1862–1934):
Arthur Schnitzler. Lavierte Zeichnung, 1897.
Privatbesitz.

Die Drucklegung wurde gefördert durch Mittel der
Wissenschaftlichen Gesellschaft Freiburg im Breisgau.

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

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2021
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Satz: Thomas Breier
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-839-4 (Print)
ISBN 978-3-95650-840-0 (ePDF)
ISSN 1863-9585

Inhalt

Siglen	7
Vorwort	9
<i>Reinhard Urbach</i>	
Ins Bild gesetzt. Arthur Schnitzler und seine Abbilder	15
<i>Julia Ilgner</i>	
Portrait of the Artist. Arthur Schnitzlers Autorschaftsinszenierung in der Atelierphotographie um 1900 (Aura Hertwig, Madame d'Ora)	43
<i>Julia Ilgner und Martin Anton Müller</i>	
„My house is my Nachtkastl“. Ein chronologisches Inventar der Kunstobjekte Arthur Schnitzlers	95
<i>Achim Aurnhammer und Ralf von den Hoff</i>	
Arthur Schnitzler und die Kunst der Antike	153
<i>Eva Höfflin-Grether</i>	
„Die alten Bilder thaten mir wohl“. Arthur Schnitzler als Kunstbetrachter in seinen Tagebüchern und Briefen	179
<i>Nikolas Immer</i>	
„Die künstlerische Ergründung der Menschengestalt“. Über Schnitzlers Burckhardt-Rezeption	197
<i>Barbara Beßlich und Judith Becher</i>	
Statuen und ihre Betrachter. Kunstzitate in Arthur Schnitzlers erzählerischem Werk (<i>Die griechische Tänzerin, Die Fremde und Frau Bertha Garlan</i>)	215
<i>Günter Schnitzler</i>	
Kunstzitate in Arthur Schnitzlers <i>Der einsame Weg</i>	235
<i>Susanne Neubrand</i>	
Katalog illustrierter Schnitzler-Editionen	257
<i>Roland Stark</i>	
Arthur Schnitzler und die Buchgestaltung	273

Dieter Martin

Arthur Schnitzler und der Maler Moritz Coschell 287

Susanne Neubrand

Künstlerische Nachbarschaft.

Arthur Schnitzler und Ferdinand Schmutzer 319

Judith Beniston

Spannungsreiche Kooperationen und geschlechtsspezifische

Perspektiven: Illustrierte *Reigen*-Ausgaben

der Zwischen- und Nachkriegszeit (1920–1970) 349

Evi Zemanek

Interpikturalität und Intermedialität in Manuele Fiors

Mademoiselle Else und Jakob Hinrichs' *Traumnovelle*.

Zur Remedialisierung von Bildkunstwerken und Filmen

in zwei Graphic Novels 377

Register 419

Namenregister 419

Register zu Arthur Schnitzler 430

Siglen

AuB	Arthur Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt/M. 1967 (Gesammelte Werke 5).
AS	Arthur Schnitzler
BI	Arthur Schnitzler: Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt/M. 1981.
BII	Arthur Schnitzler: Briefe 1913–1931. Hg. von Peter Michael Braunwarth u. a. Frankfurt/M. 1984.
DI/II	Arthur Schnitzler: Die Dramatischen Werke. Bd. 1 und 2. Frankfurt/M. 1962 (Gesammelte Werke 3 und 4).
DLA	Deutsches Literaturarchiv Marbach/N.
E I/II	Arthur Schnitzler: Die Erzählenden Schriften. Bd. 1 und 2. Frankfurt/M. 1961 (Gesammelte Werke 1 und 2).
EuV	Arthur Schnitzler: Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß. Hg. von Reinhard Urbach. Frankfurt/M. 1977 (Gesammelte Werke 6).
Fb	Jutta Müller und Gerhard Neumann: Der Nachlass Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i. Br. befindlichen Materials. Mit einem Vorwort von Gerhart Baumann und einem Anhang von Heinrich Schnitzler: Verzeichnis des in Wien vorhandenen Nachlassmaterials. München 1969.
Fliedl I/II	Konstanze Fliedl u. a. (Hgg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. 2 Bde. Berlin und Boston 2011.
JW	Arthur Schnitzler: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Mit einem Nachwort von Friedrich Torberg. Wien 1968.
LL	Achim Aurnhammer: Arthur Schnitzlers Lektüren. Leseliste und virtuelle Bibliothek. Würzburg 2013.
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek Wien.
Tb	Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879–1931. 10 Bde. Hg. von Werner Welzig u. a. Wien 1981–2000.
Urbach	Reinhard Urbach: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München 1974.

Vorwort

Dass Arthur Schnitzler die traditionellen und innovativen Künste und Medien seiner Epoche, wie vor allem die Musik und den Film, intensiv wahrgenommen, produktiv rezipiert und durch seine Werke nachhaltig inspiriert hat, ist bekannt und in vielfältigen Forschungen, nicht zuletzt in den Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, eingehend gewürdigt worden.¹ Seine Beziehungen zur bildenden Kunst, der er in Wien und auf seinen Reisen auf Schritt und Tritt begegnete, wurden dagegen bislang nur in knappen Überblicksartikeln und einigen Spezialstudien erforscht, die vor allem auf ‚Kunstzitate‘ in wenigen Werken des Autors konzentriert sind.²

Vor diesem Hintergrund luden die Herausgeber zu einer internationalen Tagung ein, die vom 12. bis 14. März 2020 in den Räumen des Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS) stattfand und sich erstmals umfassend und systematisch dem Thema ‚Arthur Schnitzler und die bildende Kunst‘ widmete. Um der erstaunlich großen, in den Freiburger Vorträgen nur ansatzweise zu erschöpfenden Fülle ungehobener Quellenkorpora zu entsprechen, entschlossen sich die Herausgeber nicht nur dazu, von den üblichen Umfangsbegrenzungen der einzelnen Aufsätze abzusehen und zu breiten materialgesättigten Darstellungen zu ermuntern, sondern auch ergänzende Dokumentationen einzuwerben, die dazu beitragen sollen, das Thema in seinen wesentlichen Aspekten zu erhellen und weitere Spezialforschungen anzuregen.

Der Band gliedert sich, seinem systematischen Anspruch gemäß, in vier Abschnitte. Erstens wird dargestellt, wie Arthur Schnitzler Sujet der bildenden Porträtkunst und -photographie war, wie er an der ästhetisch vermittelten Inse-

¹ Arthur Schnitzler und der Film. Hg. von Achim Aurnhammer, Barbara Beflich und Rudolf Denk. Würzburg 2010 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 1; Klassische Moderne 15); Arthur Schnitzler und die Musik. Hg. von Achim Aurnhammer, Günter Schnitzler und Dieter Martin. Würzburg 2014 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 3; Klassische Moderne 20); Arthur Schnitzler: Filmarbeiten. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen. Hg. von Achim Aurnhammer, Hans Peter Buohler, Philipp Gresser, Julia Ilgner und Carolin Maikler. Würzburg 2015 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 4; Klassische Moderne 25).

² Zu nennen sind bes. Herbert W. Reichert: The ethical import of the artist in the works of Arthur Schnitzler. In: *Modern Austrian Literature* 6 (1973), H. 1/2, S. 123–150; Heide Eilert: Abschied von Kythera? Zu Arthur Schnitzlers *Komödie der Verführung* und der Rokoko-Rezeption des *Fin de siècle*. In: *Sprachkunst* 22 (1991), S. 215–229; Thomas Eicher: „Interessieren sie sich auch für Bilder?“ Visualität und Erzählen in Arthur Schnitzlers *Frau Bertha Garlan*. In: *Literatur für Leser* 1993, S. 44–57; Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien, Köln, Weimar 1997 (Literatur in der Geschichte / Geschichte in der Literatur 42); Imke Meyer: „Thou Shalt Not Make Unto Thee Any Graven Image“: Crises of Masculinity in Schnitzler’s *Die Fremde*. In: *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Hg. von Dagmar C. G. Lorenz. New York 2003, S. 277–300; Annja Neumann: Schnitzler’s Anatomy Lesson: Medical Topographies in *Professor Bernhards*. In: *Jahrbuch Literatur und Medizin* 8 (2010), S. 31–60; zusammenfassend Fliedl II, 703f.

nierung seiner Person mitwirkte und auf sie reagierte. Die zweite Abteilung rekonstruiert, mit welchen Kunstwerken aus Geschichte und Gegenwart sich der Autor umgeben hat, welchen er in Museen und Galerien begegnete und welche ästhetischen Vorstellungen ihn dabei leiteten. Davon ausgehend werden drittens exemplarisch die Kunstbezüge in Schnitzlers Erzählungen und Dramen analysiert. Die vierte und umfangreichste Abteilung dokumentiert Schnitzlers bedeutende Teilhabe an der Buchgestaltungskunst seiner Zeit, untersucht seine spannungsgeladenen Kooperationen mit ihm persönlich bekannten Illustratoren und schlägt den Bogen von illustrierten Erstausgaben über postume bildkünstlerische Auseinandersetzungen mit dem *Reigen* bis hin zu Graphic Novels der Gegenwart.

Welch großen Wert Schnitzler auf das Visuelle legte, bezeugen die in der ersten Abteilung behandelten bildlichen Inszenierungen seiner Person und seiner Autorschaft. Erstaunlich bleibt, dass Schnitzler – wie Reinhard Urbachs *Tour d'horizon* zu den zahlreichen zeitgenössischen Porträts seiner Person zeigt – zwar von der Jahrhundertwende an bis zu seinem Tod immer wieder in unterschiedlichen Techniken abgebildet wurde, aber nie von sich aus die Initiative dazu ergriffen hat und auch mit den Ergebnissen der Gemälde, Radierungen und Büsten meist alles andere als zufrieden war. Ohne eine bloß naturalistische Nachahmung zu erwarten, blieb er doch skeptisch gegenüber der Emanzipation der bildenden Kunst vom Gegenständlichen.

Deutlich mehr Kontrolle über das Bild seiner Person in der Öffentlichkeit konnte Schnitzler in der außerordentlich intensiven Zusammenarbeit mit führenden Photoateliers seiner Zeit bewahren, die Julia Ilgner aus reichem Quellenmaterial rekonstruiert und in den Kontext der epochentypischen Funktion des photographischen Autorenporträts stellt. Vor diesem Hintergrund analysiert sie paradigmatisch besonders repräsentative und vieldistribuierte Schnitzler-Photographien aus verschiedenen Lebensabschnitten, beginnend mit der Frühphase in den 1880er und 1890er Jahren über die Berliner Photographin Aura Hertwig um 1900 bis zum renommierten Wiener Atelier der Madame d'Ora in den Jahren 1908 bis 1915.

Die zweite Abteilung eröffnet Julia Ilgners und Martin Anton Müllers chronologisch differenziertes Inventar zu Arthur Schnitzlers Profil als Sammler von Kunst und Kunstgewerbe. Tagebucheinträge, Photographien und weitere zeitgenössische Dokumente lassen zwar kein klares Sammelinteresse, aber doch einen Wandel seiner Vorlieben erkennen, der weg von der Antike und hin zu jüngeren Kunstepochen führte. Ohne Schnitzler, der offenbar an Kunstobjekten festhielt, die für ihn mit lebensgeschichtlich bedeutsamen Ereignissen verbunden waren, auf ein einheitliches Geschmacksprofil zu fixieren, bekunden die in seinem Haus in der Sternwartestraße hängenden Kopien von Renaissance-Gemälden wie Leonardos *Mona Lisa* und Guercinos *Abraham verstößt Hagar und Ismael* sowie die sein Arbeitszimmer zierenden Goethe-Reminszenzen wie der berühmte Scherenschnitt mit Fritz von Stein eher einen klassizistischen Geschmack, der auch einem

großbürgerlichen Repräsentationsbedürfnis Rechnung trug. Erst die 1913 und 1915 erworbenen Zeichnungen von Gustav Klimt und Gemälden des Secessionisten Carl Moll zeugen von einem zunehmenden Interesse für die bildkünstlerische Moderne.

Speziell auf Schnitzlers erstaunlich breite Sammlung von Antiken-Repliken gehen Achim Aurnhammer und Ralf von den Hoff ein. Ausgehend von dem 1902 publizierten Schnitzler-Porträt des Hofphotografen Anton Paul Huber, das den ‚Dichter in seinem Wiener Heim‘ zeigt, lässt sich erkennen, dass der Autor eine klassizistisch-traditionsbewusste Dichterdarstellung betreibt, mit der er nach der Jahrhundertwende und dem aus seiner Sicht epochalen Einakterzyklus *Lebendige Stunden* (1902) seine ästhetische Neuorientierung weg vom Naturalismus hin zu einem klassizistisch gedämpften psychologischen Realismus öffentlich illustrieren möchte.

Eva Höfflin-Grethers Resümee von Schnitzlers Hinweisen auf die bildende Kunst in seinem Tagebuch und seinen Korrespondenzen bekräftigt einerseits die Einsicht, dass der Dichter der künstlerischen Moderne gegenüber reserviert und auch darüberhinaus in Äußerungen seines ästhetischen Geschmacks sehr zurückhaltend blieb. Andererseits zeigt eine systematische Musterung der Ego-Dokumente zu Schnitzlers Museumsbesuchen in Wien und auf Reisen sowie zu seinen wichtigsten Künstlerbekanntschaften doch, welch bedeutsamen Durchbruch in seinem bildkünstlerischen Interesse die Italienreise im Jahre 1901 markierte.

Dazu passt Schnitzlers Begegnung mit dem jungen Wiener Kunsthistoriker Emil Schaeffer in Florenz im April 1901, der wohl Schnitzlers Interesse für Jacob Burckhardt weckte oder bekräftigte, wie Nikolas Immer ausführt. Schaeffers Aufsatz *Modernes Renaissance-Empfinden* griff Schnitzler jedenfalls in seiner renaissancecistischen Phase auf. Diese war zwar nur von kurzer Dauer, fand aber einen bedeutenden Niederschlag im *Schleier der Beatrice* (1900), für den neben Burckhardts *Cultur der Renaissance* Immer ferner Paul Heyses Renaissance-Novelle *Beatrice* (1867) als weitere Quelle ins Spiel bringt.

Auch die in der dritten Sektion des Bandes exemplarisch untersuchten Kunstzitate in Schnitzlers Erzählungen und Dramen zeigen, dass sich von den vagen Bilderinnerungen und imaginären Bildern im Werk nicht umstandslos auf ein bildkünstlerisches Desinteresse des Dichters schließen lässt. In einer narratologischen Analyse der drei Erzählungen *Die griechische Tänzerin* (1902), *Die Fremde* (1902) und *Frau Bertha Garlan* (1901) weisen Barbara Beßlich und Judith Becher nach, wie sehr die Bildbeschreibungen in diesen Texten der frühen mittleren Schaffensphase figural, das heißt aus der Sicht der Figuren präsentiert sind. So kann Schnitzler die erzählten Figuren in ihrem sozialen Status charakterisieren und ihre unterdrückten Wünsche kenntlich machen.

Günter Schnitzler erhellt die große Bedeutung des nonverbalen Zeichensystems im Schauspiel *Der einsame Weg* (1904), in dem gleich fünf Bilder zitiert werden, die für die Struktur des Dramas eine leitmotivische Funktion übernehmen.

Gerade das Porträt der Irene Herms als ‚Schauspielerin‘, das Sala und Felix in einem Dialog gemeinsam erinnern, symbolisiert in seinen widersprüchlichen Bestandteilen die Kernlosigkeit der Dramenpersonen: Das Bild hat sich längst von der Dargestellten gelöst und erweist damit mittelbar die Flüchtigkeit der Gegenwart, die schon Erinnerung ist.

Die vierte und letzte Sektion des Bandes ist Buchillustration und Buchgestaltung gewidmet. Eröffnet wird sie von Susanne Neubrands Katalog illustrierter Schnitzler-Editionen, der erstmals die Fülle autorisierter und nicht-autorisierter Ausgaben mit bildkünstlerischen Beigaben bibliographisch verfügbar macht, die von Schnitzlers Lebzeiten bis zur Gegenwart in deutscher Sprache sowie in Übersetzung erschienen sind. Vorgeschaltet ist ein informativer Überblick über die Konjunkturen, Präferenzen und Techniken der von Schnitzlers Werken inspirierten Illustrationskunst.

Angeschlossen ist Rolands Starks Revue der in einem weiteren Sinne künstlerisch gestalteten Bucheinbände und -umschläge jener Schnitzler-Ausgaben, die zu Lebzeiten des Dichters erschienen sind. Da der Autor wesentlich bei S. Fischer verlegt wurde, korrespondiert die Bucheinband-Ästhetik seiner Werke – so kann Stark zeigen – mit allgemeinen Strategien der Zeit, die werbestrategisch zwischen der individuellen Orientierung am jeweiligen Werk und der Wiedererkennbarkeit einer Autor- und Verlagsproduktion schwanken.

Die Reihe exemplarischer Studien zur Illustration von Schnitzlers Werken eröffnet Dieter Martin, der auf Grundlage der unveröffentlichten Korrespondenz Arthur Schnitzlers mit dem Maler Moritz Coschell eine freundschaftlich-angespannte Kooperation beleuchtet, aus der 1901 eine illustrierte Neuausgabe des *Anatol* und die ebenfalls bebilderte erste Buchausgabe des *Lieutenant Gustl* hervorgegangen sind. Die Projekte, deren bildkünstlerisches Lavieren zwischen Konvention und Moderne dem Kunstgeschmack Schnitzlers durchaus entsprochen hat, gewähren zugleich Einblicke in die zwischen Dichter, Künstler und Verleger um 1900 ausgehandelten Kräfteverhältnisse.

Auch mit Ferdinand Schmutzer, so zeigt Susanne Neubrand, verband Schnitzler eine freundschaftliche Nachbarschaft, die sich in den von ihm illustrierten Ausgaben der *Hirtenflöte* (1912) und *Der blinde Geronimo und sein Bruder* (1915) niedergeschlagen hat. Ähnlich wie Coschell bevorzugt Schmutzer einen realistisch-neutralen Illustrationsstil aus einer distanzierten Perspektive, fügt Schnitzlers Texten aber punktuell symbolische Ergänzungen hinzu und bietet so einzelne sinnbildliche Interpretationsansätze.

Stärker von den ästhetischen Vorstellungen des Dichters emanzipieren sich die von Judith Beniston untersuchten Illustrationen des *Reigen*, die mit Stefan Eggeler (1921) und Polia Chentoff (1927) noch zu Schnitzlers Lebzeiten einsetzen und mit Philip Gough (1953) den Bogen in die Nachkriegszeit spannen. Während Stefan Eggeler auf Phantastik und Erotik abhebt und im geschlechter-spezifischen Kontrast die männlichen Figuren in ihrer Doppelmoral decouvriert,

betonen Polia Chentoffs nüchterne Umrisszeichnungen die lieblos-trostlose Distanz der Geschlechter; dagegen entrücken die verschnörkelten Illustrationen des englischen Buchkünstlers Philip Gough die Liebespaare in die viktorianische Zeit.

Dass auch das Genre der ‚Graphic novel‘ mittlerweile Schnitzlers Spätwerk für sich entdeckt hat, belegen die Umsetzungen von Manuele Fior (*Fräulein Else*, 2008) und Jacob Hinrichs (*Traumnovelle*, 2012), an denen Evi Zemanek verdeutlicht, dass in der graphischen Transkription von Schnitzlers Werken nicht nur Bildkunstwerke aus Schnitzlers Zeit und anderen Epochen eine eminente Rolle spielen, sondern auch interpikturale Referenzen auf den Film entscheidend sind: Überblendet etwa Fior für seine *Else*-Adaptation Kunstwerke aus der Handlungszeit wie Klimts *Nuda veritas* mit szenischen Arrangements aus Verfilmungen der Monolognovelle, so orientiert sich Hinrichs ästhetisch gleichermaßen an der Pop Art wie an Stanley Kubriks filmischer Realisation der *Traumnovelle* in *Eyes Wide Shut*.

Die Realisierung des vorliegenden Bandes, die sich in erster Linie dem großen Einsatz und der forschertlichen Neugier unserer Beiträger verdankt, wäre nicht möglich gewesen ohne die namhafte Untersützung durch die Fritz Thyssen Stiftung, die dankenswerterweise Mittel für die Ausrichtung der Tagung und die Einrichtung der Druckvorlage bereitstellte. Zu danken haben wir zudem der Wissenschaftlichen Gesellschaft Freiburg im Breisgau sowie Frau Kollegin Evi Zemanek, Heisenberg-Professur für Medienökologie und -komparatistik, Universität Freiburg, für namhafte Zuschüsse zu den Druckkosten des Bandes. Für ihre tatkräftige Unterstützung bei der organisatorischen Durchführung der Tagung danken die Herausgeber den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des FRIAS, für ihre unschätzbare Hilfe bei der Vorbereitung der Tagung und der Redaktion des Druckmanuskripts der Kustodin des Freiburger Schnitzler-Archivs, Frau Susanne Neubrand.

Ins Bild gesetzt

Arthur Schnitzler und seine Abbilder¹

Reinhard Urbach

I. Das Modell – ein chronologischer Überblick

Da die Tragödie Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir selbst, so muß man es halten wie die guten Porträtmaler. Denn auch jene bilden die individuelle menschliche Gestalt ab und machen sie gleichzeitig ähnlich und schöner.²

Aristoteles

Zu einem künstlerischen Abbild gehören zwei: Modell und Porträtist(in). Man kann unterscheiden zwischen der Initiative, die das Modell ergreift, porträtiert zu werden, die gesellschaftlich bestimmt oder vom Selbstwertgefühl des Modells befördert wird – und dem Einfügen in die Rolle eines des Porträtierens Würdigen oder Bedürftigen.

Arthur Schnitzler wurde im Laufe seines Lebens oft abgebildet, als Statuette, Bronzebüste und Wachskopf, als Ölgemälde, Scherenschnitt, farbige Federzeichnung, Bleistiftzeichnung oder Radierung. Manche sind nur als fotografische Abbildungen erhalten, von den vier Ölgemälden sind zwei verschollen; es existieren nur minderwertige einfarbige Wiedergaben.

Arthur Schnitzler hat sich nie bemüht, auf nichtfotografische Weise abgebildet zu werden.³ Die Kunstwerke entstanden mehr oder weniger zufällig und spontan oder selten nach längeren Sitzungen, wenn er darum gebeten wurde. Die Künstler(innen) drängten sich ihm auf oder handelten in offiziellem Auftrag. Seine Zustimmung gab er, soweit bekannt, widerwillig auf Empfehlung von ihm vertrauenswürdigen Bekannten oder auf Drängen von Freundinnen.

Auf seiner Paris-Reise 1897 besuchte Arthur Schnitzler gemeinsam mit dem Journalisten Paul Goldmann, mit dem er damals noch befreundet war, ein Etablissement auf dem Montmartre, das *Café de la Nouvelle Athènes*, wo er mindestens zweimal mit dem gleichaltrigen Charles Lucien Léandre (1862–1934) zusammentraf, der sein Gegenüber in leicht karikierender Manier zeichnete (Abb. 1), lavierte und das Konterfei dem Zufallsmodell schenkte. Wie es dazu kam und

¹ Mein Dank für Unterstützung bei der Recherche geht an Peter Michael Braunwarth und Martin Anton Müller.

² Aristoteles: Poetik. Übersetzung von Olof Gigon. Stuttgart 1961, S. 45 (Kap. 15).

³ Fotografien und Karikaturen werden hier nur im Ausnahmefall berücksichtigt. Vgl. hierzu den Beitrag von Julia Ilgner im vorliegenden Band.



Abb. 1: Charles Lucien Léandre (1862–1934): Arthur Schnitzler.
Lavierte Zeichnung, 1897. Privatbesitz.

wie Schnitzler dazu stand, ist nicht überliefert. Im Tagebuch wird lediglich der Sachverhalt vermerkt (Tb 23.5.1897). Immerhin bewahrte Schnitzler das Blatt auf, woraus allerdings nicht Wertschätzung gefolgert werden kann, sondern eher ein umfassendes Bedürfnis, alles ihn Betreffende aufzubewahren.⁴ Der russische Bildhauer Alexander Zeitlin (1872–1946), der sich auf Kleinplastiken und Büsten spezialisierte und neben Adele Sandrock sowie Friedrich Mitterwurzer auch

⁴ „Überhaupt mangelte ihm jedes Verhältnis zur Besitzlosigkeit. Für ihn war der Besitz an allen Dingen, die sein tägliches Leben begleiteten, etwas höchst Reales.“ Wilhelm Viktor Krausz: Dr. Arthur Schnitzler. Beobachtetes und Erlebtes. In: Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur 9 (1931), H. 11–12 (November/Dezember 1931), S. 491–499, hier S. 492. – Vgl. Reinhard Urbach: Léandre porträtiert Arthur Schnitzler. In: Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Gisela Steinlechner. Wien 2007, S. 46f.



Abb. 2: Alexander Zeitlin (1872–1946):
Arthur Schnitzler. Statuette, 1896/98.

Schnitzlers verstorbenen Vater nach einer Fotografie modelliert hatte, stellte eine Statuette des doch schon als Autor etablierten Arthur Schnitzler her, die er ihm Anfang Februar 1898 wohl als Geschenk zur Premiere von *Freiwild* am Wiener Carl-Theater schickte.⁵ Auf welche Weise der Autor sie aufbewahrte und wo das nur als Fotografie bezeugte Werk (Abb. 2) verblieb, ist nicht bekannt.

Seit Januar 1899 ließ sich Schnitzler von Moritz Coschell (1872–1943) porträtieren. Das zuletzt um den Jahreswechsel 1899/1900 bezeugte Gemälde ist ver-

⁵ „Zeitlin, der mir am Abd. der Premiere Statuette geschickt“ (Tb 7.2.1898). Die Anfertigung lag wohl anderthalb Jahre zurück, sofern man davon ausgeht, dass Schnitzler mit „Statuette“ und „Büste“ auf ein- und dasselbe Werk referiert: „Bei Zeitlin, dem russ. jungen Bildhauer, der meine Büste vollendet. Sonderbarer Mensch fast wie aus einem Roman. Arm, edel, fleißig“ (Tb 5.9.1896).



Abb. 3: Gustav Gurschner (1873–1970): Arthur Schnitzler. Relief, Bronze, montiert auf polierter Marmorplatte, 1905.

schollen.⁶ Nach sieben Sitzungen im November und Dezember 1904 fertigte Gustav Gurschner (1873–1970) ein Bronze-Relief an (Abb. 3), das er Schnitzler im Februar 1905 schickte und das dieser „gut“ fand (Tb 7.2.1905).⁷ Gurschner war ein anerkannter und gefragter Porträt-Bildhauer (1904 entstand auch eine Statuette des Kaisers Franz Joseph in Militärmontur), damals Mitglied des Hagen-Bundes. Mit kostbarem Kunstgewerbe von Art Nouveau bis Art Deco machte er sich beliebt. Es ist nicht bekannt, ob er einen Auftrag für das Relief hatte, oder dem Ruhm des Autors, der eben mit der ersten Buchausgabe des *Reigen* in 40.000 Exemplaren Furore gemacht hatte, Rechnung trug. Gurschner gilt als Vorbild des Bildhauers Samodeski in der Novelle *Die griechische Tänzerin* (EI, 569–579) von 1902 (Tb 1.11.1902).⁸

⁶ Vgl. die Nachweise im Beitrag von Dieter Martin im vorliegenden Band.

⁷ Im Juni 2018 bot der Wiener Antiquar Georg Fritsch das Relief im Internet an: „Gurschner, Gustav, Bildhauer (1873–1970). Arthur Schnitzler. Portrait im Profil nach links. Bronzerelief, signiert ‚Gurschner‘. Originalmontiert auf polierter Marmorplatte mit Originalständer. (Wien 1905). 19,2 × 14,5 (Bild), 30 × 19,5 cm (Platte).“ Vermutlich gab es mehrere Exemplare. Ich danke Georg Fritsch für die Abbildung.

⁸ Zu dieser Erzählung vgl. den Beitrag von Barbara Beßlich und Judith Becher im vorliegenden Band.



Abb. 4: Heinrich Rauchinger (1858–1942): Arthur Schnitzler. Silhouette, 1907.

Der umtriebige Wiener Verleger Moritz Perles veröffentlichte für seine Kunden Weihnachtskataloge. „So erschien in dieser Form 1907 die erste Folge der *Köpfe aus dem literarischen Wien*, gezeichnet vom Maler H. Rauchinger.“⁹ Heinrich Rauchinger (1858–1942) war am 24. Oktober 1907 bei Schnitzler, um ihn für eine Silhouette zu fotografieren.¹⁰ Es war selbstverständlich, dass Schnitzler als einer der ersten für solche „Köpfe“ in Frage kam. Das Ergebnis, die undeutliche Kontur mit weggedrehtem Profil, hat er nicht kommentiert (Abb. 4), während er die beiden Scherenschnitte, die Käthe Wolff (1882–1968) 1925 herstellte (Abb. 5), als „zwei sehr gelungene Silhouetten“ charakterisierte (Tb 12.2.1925).

In das Jahr 1908 datiert ein Ölgemälde von Agnes Speyer (1875–1942), der Schnitzler gemeinsam mit Jakob Wassermann oft begegnete und deren Drängen, ihm wiederholt Modell zu sitzen, er sich nicht entzog, obwohl es ihm Mühe

⁹ Murray G. Hall: Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938. Bd. 1: Geschichte des österreichischen Verlagswesens. Wien, Köln, Graz 1985, S. 70.

¹⁰ „Vm. bei Maler Rauchinger, der mich photographirte zum Zwecke einer Silhouette für Perles Verlagskatalog.“ (Tb 24.10.1907)



Abb. 5: Käthe Wolff (1882–1968): Arthur Schnitzler. Scherenschnitt, 1925.

machte.¹¹ Es dürften mehrere Entwürfe vorangegangen sein. Dem Bild (Abb. 6), das ihm die Künstlerin im Oktober 1908 „schenkt[e]“ (Tb 17.10.1908), widmete er keine weitere Aufmerksamkeit. Es befindet sich heute im Besitz der Nachkommen der Künstlerin.¹²

In den Jahren 1911/12 entstanden mehrere bedeutsame Bildnisse, was vermutlich mit Schnitzlers 50. Geburtstag am 15. Mai 1912 zusammenhängt. Wie die Bronzestatue zustande kam, die Alexander (Sándor) Jáy (1870–1943) fertigte (Abb. 7) und die 1971 im Wiener Burgtheater aufgestellt wurde, ist bisher nicht bekannt. Schnitzler kannte Jáy als Schauspieler, traf mehrmals mit ihm zusammen, fand aber dessen Denkmal zu Ehren des 1910 verstorbenen Joseph Kainz nicht gelungen: „kunstgewerblich anständiges, aber künstlerisch unbeträchtliches Ding.“ (Tb 17.11.1911) Ein Urteil Schnitzlers über seine eigene Büste ist nicht überliefert.

Über Vermittlung des von Schnitzler mehr als andere deutsche Schriftsteller-Kollegen geschätzten Heinrich Mann trat der damals 26jährige aufstrebende Maler Max Oppenheimer (MOPP) (1885–1954), der sich der Gruppe um Egon Schiele und Oskar Kokoschka zugehörig fühlte, an ihn heran. Schnitzler ließ sich

¹¹ Zum Beispiel: „Der Agnes (mit großer Unlust) gesessen.“ (Tb 9.8.1908).

¹² Hinweis von Peter Michael Braunwarth.



Abb. 6: Agnes Speyer (1875–1942): Arthur Schnitzler. Öl auf Leinwand, 1908. Privatbesitz.



Abb. 7: Alexander (Sándor) Járny (1870–1943): Arthur Schnitzler. Büste, Bronze, 1911/12.

zu einem Porträt überreden, das zwischen 11. November 1910 und 3. Februar 1911 entstand, das ihm jedoch nicht gefiel. Oppenheimer, der möglicherweise darauf gezählt hatte, Schnitzler würde das Gemälde erwerben, war enttäuscht. Wie Schnitzler erwartet hatte, „pumpte“ Oppenheimer ihn „an“: „Ob ich einen Käufer für mein Portrait wüßte – er brauche dringend Geld ...“ (Tb 7.2.1911). Das Bild wurde in der Münchner Galerie Thannhauser ausgestellt und fand einen Erwerber. Schnitzler wurde berichtet, es sei „von irgend einem Museum angekauft“ worden (Tb 22.9.1911); das Werkverzeichnis Oppenheimers vermerkt als Besitzer Viktor Manheimer, einen betuchten Münchner Privatgelehrten, der Schnitzler mehrmals zu Lesungen nach München eingeladen hatte.¹³ Manheimer entzog sich 1942 in Amsterdam durch Suizid der drohenden Inhaftierung durch die Nationalsozialisten. Das Gemälde ist verschollen und nur durch eine Fotografie bezeugt (Abb. 8). Oppenheimer stellte für eine vom Berliner Verlag Gurlitt geplante Mappe mit Autorenporträts eine Kaltnadelradierung her (Abb. 9), die er Schnitzler 1912 zum Geburtstag schickte (Tb 23.5.1912), mit der Bitte, die Auflage von 50 Stück auf Japan-Papier zu signieren und mitzuteilen, wieviele Exemplare er für sich wünsche. Schnitzler kam der Bitte um Signatur nach und bekam eine ungewisse Anzahl unnummerierter Exemplare zur freien Verfügung.¹⁴ In seinem Nachlass fanden sich noch mehrere Stück. Das Interesse an Oppenheimer, der in diesen Jahren unter Plagiatsvorwürfen Oskar Kokoschkas zu leiden hatte, die von Adolf Loos und Karl Kraus¹⁵ unterstützt wurden und ihr publizistisches Echo fanden, riss bei Schnitzler ab. Er erwähnte ihn nie wieder.

Ganz anders stand es um Emma Löwenstamm (1879–1939). Die junge Malerin hatte sich Schnitzler mit einigen, wie er fand, talentierten „Landschaftsskizzen“ vorgestellt (Tb 8.3.1910) und seinem positiven Urteil die Bitte angeschlossen, sein Porträt für eine Lithographie herstellen zu dürfen. Schnitzler stimmte zu, ließ die Prozedur, dafür fotografiert zu werden und Modell zu sitzen, über sich ergehen und war von dem Ergebnis (Abb. 10) – nach einigen Korrekturen – durchaus angetan: „vorzüglich gelungen“ (Tb 3.3.1912). Es entwickelte sich eine Bekanntschaft, die zu mehrmaligen Besuchen zum Tee führte; manchmal brachte sie auch Bekannte mit, die Schnitzler interessierten. Emma Löwenstamm wurde Zeichenlehrerin seines Sohnes Heinrich (Tb 30.10.1912). Noch in den zwanziger Jahren traf er sie bei einer Lesung in Reichenberg, wo sie inzwischen lebte (Tb 1. und 2.11.1922). Das Wichtigste aber: Ihre Radierung fand als (nach derzeitiger Kenntnis) einzige grafische Abbildung die uneingeschränkte Zustimmung des Modells. Als S. Fischer zum 50. Geburtstag des Autors eine erste Gesamtausgabe plante, schlug Schnitzler das Porträt als Frontispiz des ersten Ban-

¹³ Marie-Agnes von Puttkamer: Max Oppenheimer – MOPP (1885–1954). Leben und malesches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde. Wien, Köln, Weimar 1999, S. 226.

¹⁴ Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit. Hg. von Heinrich Schnitzler, Christian Brandstätter und Reinhard Urbach. Frankfurt/M. 1981, S. 102.

¹⁵ Karl Kraus: Kokoschka und der andere. In: Die Fackel 13 (1911), Nr. 339/40, S. 22.



Abb. 8: Max Oppenheimer (MOPP) (1885–1954): Arthur Schnitzler. Öl auf Leinwand, 1910/11.



Abb. 9: Max Oppenheimer (MOPP) (1885–1954): Arthur Schnitzler. Kaltnadelradierung, 1912.



Abb. 10: Emma Löwenstamm
(1879–1939): Arthur Schnitzler.
Radierung, 1912.

des vor. Und als der Verleger unter dem Vorwand, eine Abbildung nicht kalkuliert zu haben, nur ein Honorar von 50 Mark zu zahlen bereit war, erhöhte Schnitzler die Summe auf 200 Mark, die er von seinem eigenen Honorar abziehen ließ.¹⁶ Im Unterschied zur Oppenheimer-Radierung verwendete Schnitzler das Porträt – wie es sonst nur mit Fotografien üblich war – als Geschenk, zum Beispiel im Rahmen und eigens gewidmet zum 50. Geburtstag von Hermann Bahr.¹⁷

Im Mai 1912 vollendete Ferdinand Schmutzer eine Radierung Arthur Schnitzlers.¹⁸ Schmutzer hatte in der Nachbarschaft Schnitzlers in der Sternwartestraße ein Haus gebaut; langsam entwickelte sich eine intensive familiäre Beziehung. Kurz nachdem sie sich kennen gelernt hatten, ließ Schmutzer das Ansinnen an Schnitzler herantragen, die eben erschienene Erzählung *Die Hirtenflöte* zu illustrieren und mit einer Porträt-Radierung Schnitzlers zu publizieren (Tb 11.10.1911). Schnitzler ging darauf ein, da er Schmutzer schätzte. Es wurde eine größere Anzahl Fotos hergestellt, die dem Künstler als Vorlage dienten. Er wählte eine aus, die

¹⁶ Arthur Schnitzler an S. Fischer (20.3.1912): „Dass man Fräulein Löwenstamm für das Recht die Radierung zu reproduzieren, fünfzig Mark anbieten könnte, halte ich nicht gut für möglich. [...] Nun finde ich übrigens auch (wie viele Andere), dass die Radierung des Fräulein L. allen meinen Photographien weitaus vorzuziehen ist, dem Gesamteindruck der ges. W. recht sehr zustatten käme und möchte daher ungern auf die Reproduktion verzichten. Ich würde Sie daher bitten dem Fräulein Löwenstamm zweihundert Mark anweisen zu lassen und diesen Betrag [...] von meinem Honorar in Abzug zu bringen.“ Mitteilung Martin Anton Müller; Kopie: Arthur-Schnitzler-Archiv Freiburg, Q I 6b.

¹⁷ Hermann Bahr, Arthur Schnitzler: Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente. 1891–1931. Hg. von Kurt Ifkovits und Martin Anton Müller. Göttingen 2018, S. 489.

¹⁸ Vgl. hierzu den Beitrag von Susanne Neubrand im vorliegenden Band, in dem neben Illustrationen zur *Hirtenflöte* auch die Schnitzler-Radierung sowie zugrundeliegende Fotografien abgebildet sind.



Abb. 11: Edmund Pick-Morino (1877–1958): Arthur Schnitzler. Öl auf Leinwand, 1920.

auch die Zustimmung Schnitzlers fand. Erst als Schnitzler nach dem Tod Schmutzers die Graphik 1929 in einer Gedächtnisausstellung neben den anderen sah, schien sie ihm den Vergleich nicht auszuhalten.¹⁹

In den Zwanziger Jahren ließ das Interesse, Schnitzler abzubilden, etwas nach, was zum Teil wohl an seiner zurückgehenden Präsenz auf den Spielplänen der Theater lag. Ganz nachzuvollziehen ist es angesichts von Schnitzlers Erfolgen mit Filmen und den späten Erzählungen aber nicht. Im Auftrag des Jerusalemer Museums wurde er 1920 von Edmund Pick-Morino (1877–1958) gemalt. Schnitzler ließ sich darauf ein, nachdem er ihn im November 1920 besucht hatte: „Sah einige sehr gute Portraits und einige köstliche Stilleben. – Im Gespräch kluger Conservatismus. –“ (Tb 10.11.1920). Das Bild, das ist in Jerusalem nicht nachweisbar ist und im bisher einzigen Werkverzeichnis von 1959 als verschollen gilt,²⁰ wurde schon im November 1920 beendet. Schnitzler konnte sich damit nicht anfreunden: „Mir gefällt es überhaupt wenig.“ (Tb 23.11.1920). Sein Missfallen ließ er sich von Frau und Sohn bestätigen: Sie „fanden alle denselben Fehler wie ich.“ (ebd.). Im *Arthur Schnitzler-Heft zum 60. Geburtstag* der Zeitschrift *Moderne Welt* wurde es an prominenter Stelle abgedruckt (Abb. 11),²¹ leider nicht in Farbe, so dass es schwerfällt, sich ein Urteil zu bilden.

¹⁹ Tb 18.10.1929: „Fast das schlechteste meine Radirung aus dem Jahr 1912“.

²⁰ Heribert Hutter: Edmund Pick-Morino. Wien 1959.

²¹ *Moderne Welt* 3 (1922), H. 12: Arthur Schnitzler-Heft zum 60. Geburtstag (Mai 1922), Kunstblatt nach S. 8.



Abb. 12: Max Sandor (1897–1942): Arthur Schnitzler. Farbkreide auf Papier, 1920er Jahre.

Über die Entstehung des Porträts von Max Sandor (1897–1942; Abb. 12) können wir nichts sagen; vermutlich hat er es der Nationalbibliothek vergeblich zur Ausfertigung als Gemälde vorgeschlagen. Schnitzler erwähnt es im Tagebuch nicht, es ist also wohl nach Fotos oder aus der Erinnerung entstanden. 1923 wurde Arthur Schnitzler mit dem Cellisten Alexander Barjanski bekannt, dessen Frau Wachsmodelle anfertigte, die Schnitzler ansprachen, weshalb sie ihn bewegen konnte, ihr Modell zu sitzen. Katarzyna Barjanski (1890–1965) war ihm sympathisch: „Beiderseits die Empfindung ‚jahrelanger Bekanntschaft‘“ (Tb 16.2.1923). Von ihren Wachsbüsten hebt er eine Darstellung der Helene Thimig hervor (Tb 30.12.1924). Mit seinem eigenen Abbild (Abb. 13), an dem Barjanski Retu-

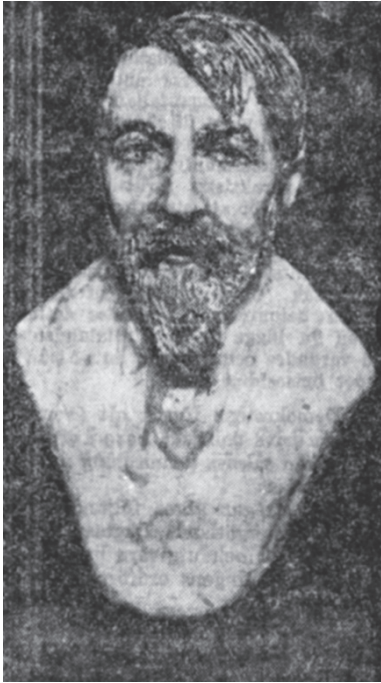


Abb. 13: Katarzyna Barjanski (1890–1965):
Arthur Schnitzler. Wachsüste, 1924.

schen vornahm und sogar ein zweites Modell anfertigte, konnte sich Schnitzler aber nicht anfreunden. Über den Verbleib der Büste ist nichts bekannt.

In der Mitte der zwanziger Jahre fertigte der in Berlin gefeierte aus Österreich stammende Schnellzeichner Benedikt Fred Dolbin (recte Pollack, 1883–1971) für die von Willy Haas herausgegebene *Literarische Welt* mehrere Zeichnungen an (Abb. 14), die nicht immer beifälligen Rezensionen von Schnitzlers Werken und Lesungen beigegeben waren, weshalb sie diesem nicht gefallen wollten. Im Tagebuch begnügt er sich mit der Feststellung, Dolbin sei ihm bisher nicht bekannt gewesen: „Carikatur eines mir unbekannten Dolbin“ (Tb 17.7.1926).

Olga Schnitzler hatte in den Zwanziger Jahren, nach ihrer Scheidung von Schnitzler, Freundschaft mit Suzanne Carvallo-Schüleln (1883–1972), der Gattin des Malers Julius Wolfgang Schüleln, geschlossen. Sie wohnte Ende der Zwanziger Jahre zeitweilig bei Olga Schnitzler in Berlin. Dort dürfte 1929 bei einem Besuch Schnitzlers die Zeichnung (Abb. 15) entstanden sein, deren Verbleib unbekannt ist.

Wilhelm Viktor Krausz (1877–1958) war nicht nur in der Wiener Gesellschaft erfolgreich um Porträtaufträge bemüht, sondern hat offizielle Aufträge des Wiener Burgtheaters für dessen Ehrengalerie übernommen (Hermann Thimig, Josef Kainz).²² Als Krausz Vilma Lichtenstern malte, begegnete ihm Arthur Schnitzler, der mit ihr befreundet war. Krausz' Bilder gefielen ihm, er lehnte jedoch dessen

²² György Sebestyen: Burgtheater-Galerie. Wien 1976, S. 108f.



Abb. 14: Benedikt Fred Dolbin
(1883–1971): Arthur Schnitzler.
Zeichnung, 1926.

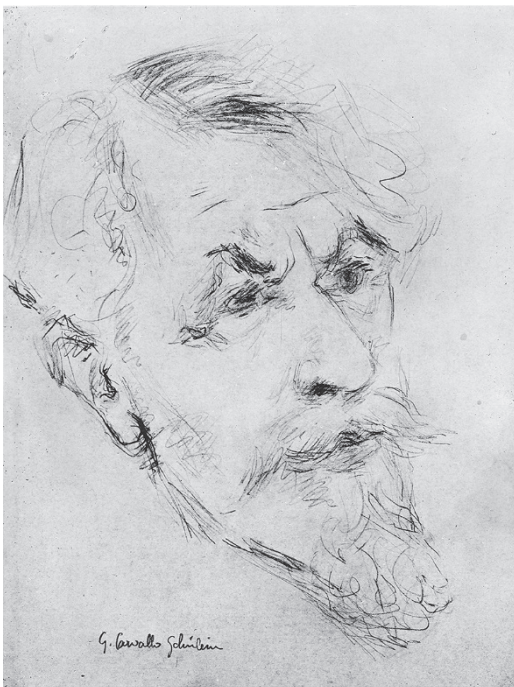


Abb. 15: Suzanne Carvallo-
Schülein (1883–1972): Arthur
Schnitzler. Zeichnung, 1929.

Ansinnen, ihn zu malen, „wie alles dergleichen“ (Tb 8.1.1929) ab. Offenbar gab es also noch andere uns bisher unbekannte Anträge dieser Art. Krausz ließ nicht locker. Als er 1930 Suzanne Clauser malte, Schnitzlers Übersetzerin ins Französische, war deren Zureden so erfolgreich, dass Schnitzler der Porträtierung zustimmte. Die Sitzungen fanden sowohl im Atelier des Malers, als auch in Schnitzlers Haus statt. Am 19. Oktober 1931 nahm Krausz das noch unfertige Ölgemälde aus der Sternwartestraße mit „ins Atelier“ (Tb 19.10.1931). Zwei Tage später war Schnitzler tot. Er hatte sich noch positiv über den Fortgang des Malprozesses geäußert: „Das Bild scheint zu gelingen.“ (Tb 15.10.1931). Die Gemälde von Krausz haben Ständestaat und Naziregime überdauert und wurden 1999 den Erben des 1938 in die USA emigrierten Malers übergeben.²³ Das Porträt Schnitzlers (Abb. 16) war schon 1932 von der Stadt Wien angekauft worden und befindet sich heute im Wien-Museum.

Wie sind Schnitzlers meist ablehnende Urteile über die Porträts anderer und seiner selbst zu beurteilen? In der Regel begründete er seine Bewertungen nicht. Wir müssen seine künstlerischen und egoistischen Beweggründe aus anderen Stellungnahmen zu erschließen suchen. Seine Kunstanschauung war konservativ. Die Moderne lehrte er ab, soweit sie sich vom Gegenständlichen entfernte: Gustav Klimt ließ er gelten, Egon Schiele und Albert Paris von Gütersloh rubrizierte er als „Affectirte Schwindler“ (Tb 24.12.1913). Das heißt aber nicht, dass er vom Porträt unbedingt Ähnlichkeit verlangte. Im Gegenteil, hier folgte er der allgemein abschätzigen Bewertung des bloß abbildenden Bildnisses. Bloße Wiedergabe des Vorgefundenen, des Gesehenen ist allenfalls Kunstgewerbe.²⁴ Wenn er vom Porträt verlangt, dass es „trifft“, erwartet er keine naturalistische Wiedergabe. Und unter einer realistischen Darstellung verstand er nicht Nachahmung, sondern Gestaltung in einem aristotelischen Sinn der Idealisierung. Die Loslösung, man könnte auch sagen: Befreiung des Kunstwerkes von der Fotografie wollte er nicht nachvollziehen. Die expressionistische Methode von Oppenheimer und in gemäßigter Form zehn Jahre später von Pick-Morino konnte er mit seinem traditionalistischen Geschmack nicht in Einklang bringen. Die grafischen Darstellungen von Löwenstamm und Schmutzer, die auf Fotografien beruhten, deren Posen von ihm vorgegeben wurden, kamen seinem Selbstverständnis näher. So kann man auch seine Akzeptanz des Reliefs von Gustav Gurschner sehen. Bei den vielen Fotos von sich, die er seit frühen Prater-Jahren, in Atelierterminen führender Studios, bis zu Privataufnahmen und Schnappschüssen, initiierte und akzep-

²³ Darunter Porträts von Sigmund Freud, Gerhart Hauptmann, Richard Strauss, Kaiser Franz Joseph, Kaiser Karl und Kaiserin Zita. Vgl. Achter Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft über die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 erfolgte Übereignung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien sowie der Wienbibliothek im Rathaus. (Restitutionsbericht 2007). Wien 2008, S. 65–175.

²⁴ Vgl. die oben zitierte Verurteilung von Járays Entwurf für ein Kainz-Denkmal (Tb 17.11.1911).

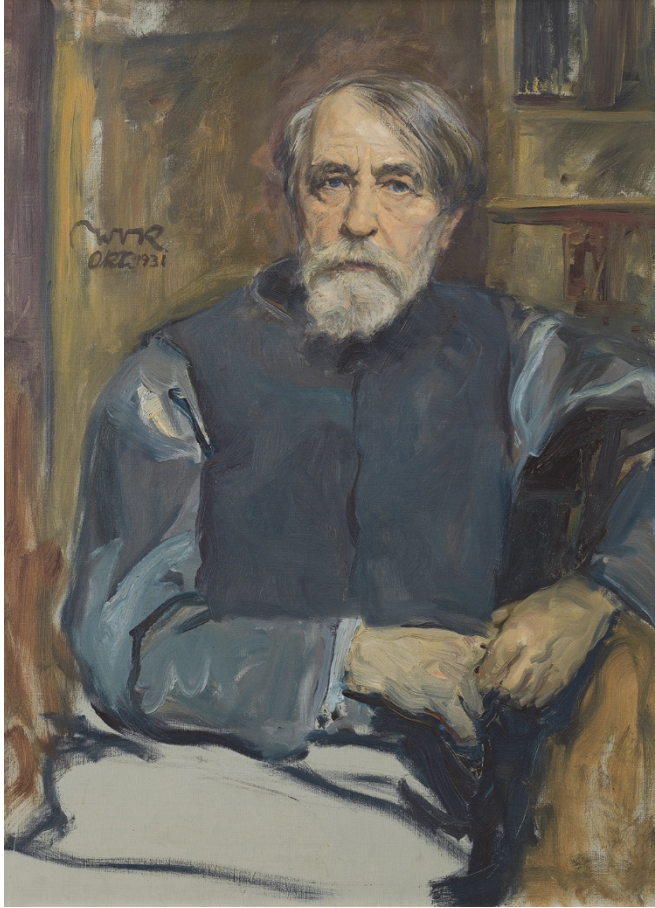


Abb. 16: Wilhelm Viktor Krausz (1877–1958): Arthur Schnitzler. Öl auf Leinwand, 1931.

tierte, setzte er sich in Positur, bewahrte Haltung, war sich seiner Wirkung und Wirksamkeit bewusst.²⁵ Die von den Maler(innen) eingebrachte Sicht akzeptierte er nur, wenn sie der seinen entsprach. Er wollte die Deutungshoheit über seine Porträts nicht aus der Hand geben.

Im letzten Jahr seines Lebens führte er mit dem ungarischen Journalisten Job Paál ein Gespräch, das ausdrücklich nicht als Interview bezeichnet und wohl auch nicht von Schnitzler autorisiert wurde, also mit Vorsicht zu betrachten ist:

Wissen Sie, warum ich kein Interview gebe? Ich stehe zum Interview ähnlich wie zum Porträt. Von mir hat man noch kein gutes Porträt gemalt, das größte Genie ist außerstande, ein richtiges Charakterporträt desjenigen zu malen, der ihm bloß ein- oder zweimal sitzt. Um ein richtiges Porträt zu malen, müßte der Maler viele Jahre hindurch sein

²⁵ Vgl. den Beitrag von Julia Ilgner im vorliegenden Band.

Modell studiert haben. Nur eine langjährige Freundschaft zwischen Modell und Künstler befähigt letzteren, ein lebenswahres Porträt zu schaffen. Ähnlich ergeht es mir. Ich lebe mit den Personen, die ich in meinen Arbeiten beschreibe, durch viele Jahre hindurch in enger Freundschaft und nur so ist es mir möglich, sie richtig zu zeichnen. Mit mir könnte nur der ein Interview machen, der jahrelang an meiner Seite lebte und mich durch und durch kennt. Er müsste um meine Gedanken, meine Seele und alle meine Eigenschaften wissen. Ein Interview mit einem Schriftsteller ist nämlich nichts anderes als ein Porträt desselben und niemand auf der Welt ist imstande, von mir nach einer einmaligen Sitzung ein Porträt zu malen. Auch nicht in Form eines Interviews.²⁶

Das Gespräch, das aus dem Gedächtnis aufgezeichnet wurde, enthält zwei Trugschlüsse: Erstens, dass nur „viele Jahre“ des Studiums eines Modells ein „lebenswahres Porträt“ ermögliche, und zweitens, dass nur eine „langjährige Freundschaft zwischen Modell und Künstler“ dazu befähige. Freundschaft könnte die Objektivität der Darstellung einschränken. Und das Beispiel, das Paál ihn anführen lässt, dass er mit seinen Figuren, bevor er sie schriftlich erfindet, „viele Jahre hindurch in enger Freundschaft“ gelebt habe, ist mit dem Misstrauen, das er manchen seiner Gestalten gegenüber empfindet, wodurch erst sie ‚echt‘ erscheinen, nicht vereinbar. Auch ist der Begriff von Freundschaft, den Schnitzler oft formulierte, nicht mit der inflationären Verwendung bei Paál verträglich. Bestehen bleibt sein Argwohn gegenüber Porträts, weil niemand ihn besser kenne, als er sich selbst – eine zweifelhafte Empfindung, die der Gefahr, dass er sich von anderen vorteilhafter dargestellt sehen will, als er sich selbst sieht, nicht entgeht. Wenn er eine „freundschaftliche“ Darstellung erwartet, heißt das, dass er sich selbst eingestandene Mängel oder Fehler im Porträt nicht wiederzufinden bereit wäre. Und umgekehrt: Wenn er ein Porträt „gut“ findet, wie die Zeichnung von Emma Löwenstamm, schränkt er ein, dass es noch besser hätte sein können, denn, wie Bekannte bemerkten, sei seine „innere Fröhlichkeit“ nicht heraus gekommen (Tb 21.4.1912).

II. Die künstlerische Absicht

Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.

Paul Klee²⁷

Zu einem Porträt gehören zwei: das Modell und sein künstlerisches Gegenüber, das beansprucht, in dieser Beziehung das Subjekt zu sein – einem nicht aktiven sitzenden, gesetzten Objekt gegenüber. Daraus ergeben sich die im vorigen Kapitel berührten Hürden: Schnitzler hatte aufgrund seiner Erfahrungen mit (wie

²⁶ Job Paál: Gespräch mit Arthur Schnitzler. Warum der Dichter nichts von Interviews hält und warum kein gutes Porträt von ihm existiert. In: Neues Wiener Journal 1931, Nr. 13540, 2.8.1931, S. 5.

²⁷ Paul Klee: Schöpferische Konfession. In: Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriften-sammlung 13 (1920), S. 28.

er meinte: ungenauen oder böartigen) Kritikern Schwierigkeiten damit, sich als Objekt verstanden zu wissen. Er trat zwar nicht als Manipulator auf, wie er es im Foto-Atelier sein konnte, aber doch als Kritiker, verlangte Korrekturen.

Seit in der Renaissance das typologische vom physiognomischen Porträt abgelöst wurde, hat man vor allem die Ähnlichkeit betont, doch galt weiter die althergebrachte antike Vereinbarung, derzufolge die Dargestellten schöner abzubilden seien als in Wirklichkeit. Durch die Fotografie wurde im 19. Jahrhundert dieses Gesetz in der Theorie scheinbar aufgehoben. Der Künstler oder die Künstlerin wurden als Subjekt ausgeschaltet, an ihre Stelle trat das Objektiv der Kamera, das ungeschönte Authentizität abzubilden vorgab. Bald aber holten sich professionelle Fotografen/innen die Hoheit als künstlerisches Subjekt zurück und schufen mit Retusche und Drapierung, mit Positionierung und Kostümierung das vom Modell gewünschte Idealbild. Das hatte Folgen für die bildenden Künste. Die Wiedererkennbarkeit des Modells soll einerseits nicht eingeschränkt werden, andererseits wollen die bildenden Künstler/innen durch ihren Stil erkennbar sein. Und wenn ihr Ehrgeiz die Erkennbarkeit des Modells ist, haben sie sich einer bestimmten Methode, dem Realismus im weitesten Sinne, der also auch Naturalismus, Surrealismus und Neue Sachlichkeit umfasst, zu bedienen bzw. sich ihm zu unterwerfen. Je stärker der Realismus obsolet wurde, beginnend mit dem Impressionismus bis hin zu seinem Wiederpart, dem Expressionismus, desto mehr drängen sich die Künstler/innen eigenwillig in den Vordergrund, schränken die Erkennbarkeit auf wenige markante Merkmale ein. Man erkennt die dargestellte Person noch, wichtiger aber ist die Art und Weise, wie sie abgebildet ist.

Arthur Schnitzler, der sich in seinem Schreibstil dem Realismus verpflichtet fühlte, verlangte diese Darstellungsweise auch von Bildkünstler/inne/n. Das führte in bedeutenderen Fällen (wenn der Porträtierende einen ‚Namen‘ hatte bzw. beanspruchte) zu Konflikten. Schnitzler ging von einem unausgesprochenen Ähnlichkeitsvertrag aus, der das Kunstwerk quasi als Dokument der Individualität begreift. Gleichzeitig erwartete er eine Überhöhung im Sinne einer Idealisierung. Die Erkennbarkeit des Modells soll zugleich einen Erkenntnisgewinn bringen, der die innere Befindlichkeit, das ‚Wesen‘ zur Geltung bringt. Die ersten beiden Malerinnen, Agnes Speyer und Emma Löwenstamm, lösten diesen Anspruch auf unterschiedliche Weise ein. Agnes Speyer (Abb. 6) stellte eine Situation dar, den Autor als Marionettenspieler. Ihr Bild ist der einzige Beleg dafür, dass Schnitzlers Haar und Bart rötlich blond war.²⁸ Emma Löwenstamm (Abb. 10) beschränkte sich auf die Zeichnung des Kopfes im Profil in einer Land-

²⁸ Agnes Speyer-Ulmann hatte Zeichnen gelernt, Bildhauerei und Malerei bei Koloman Moser studiert. In ihrem „von der Gebrauchsgraphik dominiertem Œuvre (Entwürfe für Plakate, Kalender, Postkarten, Bucheinbände, Buchschmuck etc.) findet der ‚Flächenstil‘ der Wt. Secession um 1900 eine originelle Fortsetzung zwischen floralem Ornament und frühen Abstraktionstendenzen der perspektivlos in die Fläche gesetzten Figuren“; Werner J. Schweiger: Agnes Speyer-Ulmann. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Hg. von Leo Santifaller u. a. Bd. 13, Wien 2010, S. 17f.

schaft: eine situationsunabhängige Präsentation. Beiden gemeinsam ist die aufs Werk bezogene symbolische Interpretation: Der Autor als Puppenspieler, der mit Menschenseelen spielt, bzw. der Autor vor einer Landschaft, die metaphorisch auf den *Einsamen Weg* und (vorwegnehmend) das *Weite Land* verweist. Jahre später noch verständigt sich Schnitzler mit Emma Löwenstamm über die „Idee“, die allmähig in den Physiognomien herauskommt; meist erst nach vierzig“ (Tb 12.6.1919).

Situation oder Hintergrund verweisen darauf, dass das Bildnis kein bloßes Ebenbild ist, sondern als eine werkbezogene Überhöhung interpretiert werden will. Der billige Bezug auf Schnitzlers Landschafts-Metapher schränkt den künstlerischen Wert der Zeichnung aber doch ein. Der Wirkung tat das keinen Abbruch, die auf der Zeichnung beruhende Radierung wurde mit der Gesamtausgabe zwischen 1912 und 1918 33 000mal verbreitet. Auch als Einzelblatt verkaufte sie sich anscheinend gut; Schnitzler musste immer wieder nachsignieren (Tb 26.3.1916; 14.12.1919).

Ferdinand Schmutzer war der „unerschütterlichen Überzeugung, daß die Natur die Grundlage aller Kunst ist.“²⁹ Der Abwertung allerdings des unverwechselbaren Abbilds nach der Natur als bloßes Kunstgewerbe trat er entgegen, indem er zwar seinen Porträts regelmäßig Fotografien zugrunde legte, aber den Hintergrund sorgfältig ausblendete (schon die Fotografien der Köpfe meist vor weißer Leinwand dienten nicht nur der Deutlichkeit, sondern schlossen auch konsequent das Ambiente aus).³⁰ Er kopierte Fotos nicht einfach, sondern nahm Veränderungen vor, die aus dem Foto Kunst machten; das Gewand wurde nur angedeutet, Haltung und Gesichtszüge verändert. Die Neigung des Kopfes wurde begradigt, der Blick offener, das Licht deutlich auf das Gesicht konzentriert, der rechte Arm erheblich angehoben, der Hüftstütz mit der Linken betont mehr als das Foto die Massigkeit des Leibes,³¹ der Hintergrund ist in den Entwürfen nur schraffiert, in der endgültigen Fassung sind Möbelstücke angedeutet. Die Figur wird aus dem Privaten ins Imposante gesteigert. Der Autor konnte damit zufrieden sein, wenn auch, oder gerade weil er nicht als Schriftsteller, sondern eher als Großbürger identifizierbar war.

Die dem künstlerischen Akt vorausgehende Fotografie lehnte Schnitzler nicht ab. Für die Arbeiten von Gurschner, Speyer, Löwenstamm, Rauchinger und Schmutzer ließ er sich ablichten. Ein entschiedener Gegner der vorausgesetzten Fotografie dagegen war der Zeichner Dolbin. Auch für die Maler Oppenheimer,

²⁹ Arpad Weixlgärtner 1929, zitiert nach Anna Hanreich: *Die Kamera des Grafikers*. Wien 2016, S. 52.

³⁰ Vgl. die Abbildungen von Schmutzers Schnitzler-Porträt und der zugrundeliegenden Fotografien im Beitrag von Susanne Neubrand.

³¹ Den Hüftstütz sieht Michael Brötje: *Bildschöpfung*. Bd. 1: Von Duccio bis Velazquez. Petersberg 2012, S. 219, als Chiffre am Beispiel des hellbeleuchteten Leutnants auf Rembrandts *Aufbruch der Schützenkompanie* (vulgo *Nachtwache*): „Die rechte Hand ist in die Hüfte gestemmt, artikuliert so die Selbstbezogenheit, das Bewußtsein eigenen Werts.“

Pick-Morino, Krausz kam sie nicht in Frage. Dolbin spricht vom „kunstmörderische[n] Golem Photographenapparat“³², der

ohne Akzent arbeitet, tendenzlos, unkritisch, weil er mit einem Wort ein ‚Objektiv‘ hat. Da lobe ich mir die Augen des Zeichners. Er sieht durch ein Subjektiv, er spricht mit dem Zeichenstift, er unterstreicht, unterläßt, heroisiert oder macht lächerlich.³³

Für die dem Expressionismus nahestehenden Maler des beginnenden 20. Jahrhunderts kamen Nachahmung, Abbildung nur bedingt in Frage. Das Porträt wird nicht als Nachbildung der Natur verstanden. In diesem Sinne sagt Oppenheimer: „Man sieht in die Anlitze hinein und hinter die Dinge.“³⁴ Das Bildnis stellt keine Situation, keinen Moment dar, wird nicht durch einen Hintergrund assoziativ erklärt. Es soll eine Vision der gemeinten Persönlichkeit sein:

Ein Hauptproblem, das sich dem Bildnismaler stellt, ist das Erfassen der Individualität des Darzustellenden, denn nicht auf die Wiedergabe rein äußerlicher Ähnlichkeit kommt es an, auch nicht darauf, was man mit „getroffen“ bezeichnet, sondern auf das optisch allein nicht Faßbare, das, was der Maler-Psychologe auf Schleichwegen seinem Modell ablauscht. An der Oberfläche Liegendes, für jeden leicht Erreichbares, gibt noch keine erschöpfende Charakteristik. Man muß tiefer schürfen, in verborgene Distrikte der Seele vordringen und durch die Maske, die meistens getragen wird, hindurchsehen.³⁵

Das Ergebnis (Abb. 8) findet nicht Arthur Schnitzlers Zustimmung. Seine Frau benennt es „Talentirt, aber unfertig“ (Tb 3.2.1911). Oppenheimer beschreibt es anders:

Als das Bild beendet war, erklärte er es für sehr gelungen, denn auch beim Malen käme es aufs Regieführen an, wie er sagte, und durch Wegstreichen steigert man oft die Wirkung; dies hätte er eben erst gelernt.³⁶

Eine Vermessenheit – der 25jährige Maler als Lehrmeister des doppelt so alten Routiniers, wohl auch eine Schutzbehauptung, die Schnitzlers entschiedene Unverbindlichkeit nicht wahrhaben wollte. Einige Sätze zuvor hatte Oppenheimer deutlich gemacht:

Der Künstler, der bei jedem Werk ein Stück Zeitausdruck schafft, der sich genügen will und nicht zum beflissenen Werkzeug seines Auftragsgebers [der Schnitzler nicht war!] herabsinkt, kommt mit seiner Auffassung fast immer in Widerspruch mit der des Dargestellten. Dieser hat meist keine Vorstellung von seinem Wesen, weiß nicht, wie er aussieht, kennt nicht die zuckenden Brauen und nicht die gefalteten Linien seiner Stirn, das Gekräusel an seinen Schläfen, das Glatte oder Rauhe seiner Haut, die gelösten oder gekrampften Finger.³⁷

³² Zitiert nach Will Schaber: B. F. Dolbin. Der Zeichner als Reporter. München 1976, S. 120.

³³ Zitiert nach ebd., S. 76.

³⁴ Max Oppenheimer, zitiert nach Puttkamer: Oppenheimer (Anm. 13), S. 57.

³⁵ Max Oppenheimer [MOPP]: Menschen finden ihren Maler. Text, Bilder und Graphiken. Zürich [1938], S. 9.

³⁶ Ebd., S. 30.

³⁷ Ebd., S. 29.

Ähnlich wird es auch Edmund Pick-Morino gesehen haben, von dem keine kunsttheoretischen Überlegungen überliefert sind, der aber ebenfalls keine realistische Darstellung im Sinn hatte. „Breite flammende Pinselzüge deuten eine Figur mehr an, als daß sie sie umreißen.“³⁸ Der Kopf (Abb. 11) ist wie bei Oppenheimer durch eine Aura vom diffusen Hintergrund abgesetzt. Außer, dass die Arme überkreuzt sind, bleibt der Körper massig unkonturiert.

In seinem pompösen Nachruf, den Wilhelm Viktor Krausz 1931 publizierte, gibt er keinen Hinweis auf seine Porträt-Auffassung; sie lässt sich nur indirekt erschließen:

Im Grunde seines Wesens war Schnitzler durchaus metaphysisch eingestellt und hat sich bemüht, sein Wissen um den Menschen so viel als möglich unter einem Schleier zu verbergen. Das Charmante, Liebenswürdige, das so gerne bei einer Charakterisierung seiner Kunst hervorgehoben wird, war eigentlich nicht der Grundzug seines Wesens, vielmehr die Metaphysik, das Wissen um sich und um das Geschehen, das sich rings abspielt. [...] Eigentlich war Schnitzler ein schwerblütiger und schwermütiger Pessimist.³⁹

Diese Einstellung hat Krausz versucht, in seinem Porträt einzubringen (Abb. 16). Eine leicht aus der Bildmitte gerückte Vertikale, von horizontalen Andeutungen eines Bücherregals im Hintergrund unterstützt, die vom angewinkelten rechten Arm aufgegriffen werden, zeigt einen wachen, leidgeprüften Beobachter. Die in Entwürfen noch erkennbare Neigung des Kopfes, ist ins Starre gerückt, der Körper leicht zurückgelehnt, links von einer Armlehne abgestützt. Dominant das beleuchtete, etwas altersfahle Antlitz mit den gerühmten blauen Augen. Distanz hält er sich selbst gegenüber (die festgehaltenen Finger), nicht gegenüber dem Betrachter, der sich durchschaut fühlen mag.

III. Betrachtung

Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet.

Gotthold Ephraim Lessing⁴⁰

Zu einem Porträt gehören drei: Das passive Modell, der/die aktive Maler/in und der rezeptive Betrachter. Zum Erkennen des Porträtierten gehören physiognomische Details, im Falle Schnitzlers die lebenslang gepflegte Haarsträhne auf der linken Stirnseite, der buschige Oberlippen- und Kinnbart, die ausgeprägte gerade Nase, die Nasenwurzelkerben samt Stirnfalten, betonte Augenbrauen, die großen freien Ohren, der durchdringende Blick.

³⁸ Hutter: Pick-Morino (Anm. 20), S. 7.

³⁹ Krausz: Schnitzler (Anm. 4), S. 491.

⁴⁰ Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5/2: Werke 1766–1769. Hg. von Wilfried Barner. Band 5/2. Frankfurt/M. 1990, S. 183 (Laokoon. Kap. XXVI).

Sie sind schon, wenn auch noch nicht unverwechselbar, auf der karikierenden lavierten Zeichnung erkennbar, die Léandre am 27. Mai 1897 im Etablissement *Nouvelle Athènes* am Restaurant-Tisch von seinem Gegenüber gemacht hat (Abb. 1). Er hatte sein Werkzeug: Tusche, Feder, Pinsel offenbar immer zur Hand. Fritz von Unruh hat in den 1960er Jahren die Ähnlichkeit Schnitzlers mit Napoleon III. hervorgehoben,⁴¹ was auf dieser Zeichnung nachvollziehbar ist. Erich Klossowski schreibt über Léandres satirische Haltung: „Überall ist’s interessant, überall giebt’s kleine Bosheiten zu notieren, die Leute bei ihren kleinen Schwächen zu überraschen, wenn sie in ahnungslosem Sichgehenlassen die ganze Komödie ihrer Existenz verraten.“⁴² Schnitzler hat offenbar den Spott des Malers geschmeichelt hingenommen (wilde Haare, schwankender Hut, die zugekniffenen Augen des wohl schon etwas Trunkenen, der Kleinbürger in der großen Welt, eine Figur wie aus einer Labiche-Komödie). „Léandre ist zu gut und harmlos, seine Pfeile verwunden nicht“.⁴³

Charakteristische Merkmale sind auch bei expressionistischen Gemälden, die sich von Ähnlichkeitsforderungen befreit glauben, unabdingbar, wenn auch die Darstellungsweise wichtiger ist als die prägnante Wiedergabe. Hinderlich für eine vorurteilsfreie Betrachtung des Porträts kann die Kenntnis des Werkes sein, die man im Abbild seines Schöpfers wiederfinden zu müssen glaubt. Vorkenntnisse der Zeitströmungen und ihrer Protagonisten können ebenfalls im Weg stehen bzw. zu überzogenen Interpretationen führen. So sollte man sich zum Beispiel nicht der Meinung anschließen, Ernst Machs Theorie des unrettbaren Ichs könnten dazu geführt haben, dass sich die Menschen der Jahrhundertwende durch das vermehrte Bedürfnis nach Abbildung ihres Ich versichert haben wollten. Auch ist Vorsicht bei der naheliegenden Assoziation der freudschen Sexualtheorie geboten. Nicht alle im Schoß gefalteten Hände deuten auf die gewaltsame Unterdrückung des Sexualtriebes hin.⁴⁴ Schließlich wird auch die Gloriette, die die Köpfe von Oppenheimer (Abb. 8) und Pick-Morino (Abb. 11) umstrah-

⁴¹ Im Film *Arthur Schnitzler – ein Porträt* von Gottfried Just. WDR 1969, 1:10–1:20. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzwSqLbcPkY> (26.10.2020).

⁴² Erich Klossowski: *Die Maler von Montmartre* (Willette, Steinlen, T.-Lautrec, Léandre). Berlin [1903] (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien 15), S. 70–78, hier S. 75.

⁴³ Ebd., S. 74.

⁴⁴ Vgl. Michael Pabst: Max Oppenheimer als Grafiker. In: MOPP. Max Oppenheimer. 1885–1954. Katalog des Jüdischen Museums der Stadt Wien. Wien 1994, S. 59–65, hier S. 62: „Eines der wenigen Porträts, welche Kopf, Hände und Körper des Dargestellten zeigen, ist die des Dichters Arthur Schnitzler. Es zeigt ihn sitzend, mit einem Anzug bekleidet, in einer Pose, als habe er gerade Platz genommen, um sich für das Familienalbum ablichten zu lassen. Sein Gesichtsausdruck ist aufmerksam, beobachtend; die Hände sind im Schoß übereinandergelegt, was den Eindruck der Ordentlichkeit verstärkt. Die Rechte liegt über der Linken, scheint diese mit ausgestrecktem Finger niederzuhalten, vielleicht, um ein Zittern dieser Hand zu verbergen oder das unter ihr verborgene Eigenleben des Geschlechts zu bändigen. Der Autor des ‚Reigen‘ und Mitstreiter Sigmund Freuds für einen ehrlichen und unverkrampften Umgang mit Sexualität ist jedenfalls so dargestellt, daß wir wissen, daß er einen Körper hat.“

len, nicht unbedingt auf Rudolf Steiners Vorstellung vom Karma eines jeden zurückzuführen sein.⁴⁵ Dennoch: Die Kenntnis der Biographie und des Werkes lässt sich bei der Betrachtung eines Schnitzler-Porträts nicht unterdrücken. Ich möchte abschließend die Radierung von MOPP (d. i. Max Oppenheimer) als Beispiel anführen (Abb. 9).⁴⁶ Oppenheimer geht von seiner Werkkenntnis aus, die er zum Beispiel zu beweisen glaubt, wenn er fälschlich annimmt, Schnitzler habe zum Zeitpunkt des Mal-Vorgangs während der Sitzungen an seinem *Jungen Medardus* gearbeitet.⁴⁷ Dessen Uraufführung und Publikation lag da schon mehrere Monate zurück. Wie dem auch sei, Schnitzler stand auf dem Höhepunkt seines Wirkens, als Dramatiker anerkannt, der *Junge Medardus* war sein größter Erfolg auf dem Wiener Theater, sein erster großer Roman, *Der Weg ins Freie*, war vor kurzem erschienen. Das alles hatte Oppenheimer sehr wohl im Sinn. Mehr noch: Es gibt einen verräterischen Satz in seiner Erinnerung an den Malprozess:

Bei jedem Porträt kommt es darauf an, einen Typus zu schaffen, der zeitlich losgelöst ist, so daß er Bestand hat auch dann noch, wenn seine Gegenwartswirkung erfüllt, abgelaufen ist. – Ein Bildnis soll so gute Malerei sein, daß es bestehen und weiterleben kann, selbst wenn die Interessen, die es hervorriefen, völlig vergessen sind, denn endgültig geht es nicht um ein Konterfei, sondern um das – Kunstwerk.⁴⁸

Das heißt darüber hinaus, dass sich Oppenheimer des Vorrangs des Gemäldes vor dem Modell versichert – er deutet an, dass Schnitzlers Zeit vorbei ist. Wie macht er das deutlich? Der Mund ist verstummt, unter dem Bart verborgen. Die Hände sind ruhig, ineinander verschränkt, als ob sie sich am Tätigsein hindern wollten. Die Oberbekleidung ist unruhig, der Oberkörper aber ist in sich abgerundet, die Figur in sich geschlossen. Auch die Augen schauen eher in sich hinein als in die Zukunft voraus. Keine Erwartung; da scheint nichts mehr zu kommen. Für Oppenheimer ist das Werk Schnitzlers abgeschlossen, eine neue Zeit ist angebrochen, die jungen wilden Expressionisten drängen vor. Schnitzler mag

⁴⁵ Puttkamer: Oppenheimer (Anm. 13), S. 40.

⁴⁶ Elke-Maria Clauss: Arthur Schnitzler / Max Oppenheimer. In: Frank Möbus und Friederike Schmidt-Möbus: Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek. Stuttgart 2003, S. 96: „Die Dreieckskomposition lenkt den Blick über Hände und Arme auf das Gesicht, in dem vor allem die tief liegenden Augen dominieren. Der Mund ist wegen des immer getragenen Kinn- und Oberlippenbartes nicht sichtbar, und die von je berühmte Schnitzlerlocke verrät sich nur noch als leicht ungebändigtes, in die Stirn fallendes Haar. Nicht mehr der Dandy, Lebemann und Frauenbetörer ist hier ins Bild gebracht, sondern ein Mann von 50 Jahren, der bereits um einige Resultate seines Lebens weiß und entsprechend Ruhe und Ernsthaftigkeit, Nachdenklichkeit, vielleicht sogar Trauer ausstrahlt. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den Grad an Abstraktion, den das Bild aufweist: wenig Schraffuren, kaum Hintergrund, dafür die fast zentrale Positionierung der Person.“

⁴⁷ Oppenheimer: Menschen (Anm. 35), S. 30: „Während der Sitzungen in meinem kahlen Atelier schrieb er unaufhörlich auf Zettel, sogar im Stehen noch, an einem großen Theaterstück, dem ‚Jungen Medardus‘, und er schien sehr besorgt und ganz erfüllt von seinem Werk.“

⁴⁸ Ebd., S. 29.

das ähnlich gesehen haben. Kurze Zeit nach dem Porträt macht er sein Testament, als Fünzigjähriger (am 29. April 1912).⁴⁹ Auch wenn er nicht weiß, was er in der Zukunft noch wird leisten können, ist er sich doch der Bedeutung seines bisherigen Werkes bewusst. Seine Selbsteinschätzung ist zwar immer wieder von Zweifeln geplagt, aber er ist selbstgewiss genug, dass er sich der öffentlichen Wertschätzung gern versichert wüsste. Das hat er in seinem Werk versteckt. Zuerst in *Zwischenspiel* von 1906. Und da es keiner gemerkt hatte, nochmals im *Weiten Land*, das schon beendet war, als Oppenheimer mit seinem Bild begann. Beides mal kommt der Schriftsteller Albertus Rhon vor. Schnitzler hat Figuren nur selten zweimal verwendet (Demeter Stanzides, Anastasius Treuenhof, Dr. Winkler), das muss nicht besonders auffallen. Auch die ungewöhnlichen Vornamen auf „us“ sind bei ihm häufig (Aegidius, Medardus, Amadeus, Anastasius etc.). Auffällig aber und ungewöhnlich ist der Nachname „Rhon“. Warum hat er ihn nicht Horn genannt oder (nach dem Nebenfluss der Donau) Hron (dt. Gran) (im Wiener Telefonbuch vertreten). Bei näherer Betrachtung offenbart sich der Name als Anagramm: Albertus Rhon = Arthur S Nobel.⁵⁰ Wenn er den Preis auch nicht bekommen hat, seiner wert hat er sich allemal gefühlt. Oppenheimers Radierung, wenn auch irritierend seitenverkehrt, hat mit ihrer Geschlossenheit eine Wertung geschaffen – wir verstehen den Fünzigjährigen als Vollendeten. Ein Bild, das neben Emma Löwenstamms Verklärung und Ferdinand Schmutzers imposantem Großbürger aus derselben Zeit bestehen kann.

Leider müssen wir bei der schwarz-weißen bzw. sepiabraunen Abbildung der Ölgemälde von Oppenheimer und Pick-Morino auf eine Interpretation verzichten, die vermutlich in ihrer Farbigkeit Aufschlüsse über Malweise und Schnitzlers Ablehnung hätten geben können. Max Sandor dürfte seine Zeichnung (Abb. 12) nach einer fotografischen Vorlage ausgearbeitet haben. Eine Momentaufnahme. Der erste Eindruck: Schnitzler war beim Friseur. Er hat sich aus dem Profil dem Betrachter zugewandt und schaut ihn scharf an. Ungütig, prägnant, strenger als man ihn von Fotos kennt. Ob man dem Blick standhält? Anders die Büste von Sándor Járny, die im Foyer des Burgtheaters steht (Abb. 7). Schnitzler schaut vor sich hin, der Betrachter interessiert ihn nicht. Stumpf, repräsentativ. Schnitzler hat sie nie erwähnt.

Bleiben die Zeichnungen von Dolbin und Suzanne Schüle. Dolbin, der sich selbst als „Steno-Graphiker“ bezeichnet,⁵¹ bringt ein sonst nie auf Fotos oder Bildern vermerktes Detail ein (Abb. 14): Seit 1912 trug Schnitzler zum Lesen/Vorlesen und möglichst auch zum Klavierspielen eine Brille (Tb 26.10.1912). Die Skizze macht den Autor erkennbar, auch wenn einige Einzelheiten nicht stimmen: Nase, Mund und Bart halten dem Ähnlichkeitsanspruch nicht stand. Ein

⁴⁹ Arthur Schnitzler und seine Zeit (Anm.10), S. 136.

⁵⁰ Das Anagramm wurde schon aufgelöst in: Reinhard Urbach: Das Geheimnis des Albertus Rhon. In: Die Presse, 29.11.2014, Spectrum, S. IV.

⁵¹ Zitiert nach Schaber: Dolbin (Anm. 32), S. 120.

alter Mann, der sich auf die öffentliche Vorlesung konzentriert. Die Zeichnung von Suzanne Schüle (Abb. 15) ist im März 1929 entstanden. Im Wissen um die gescheiterte Ehe, den Tod der Tochter; der Blick ist mit uncharakteristisch betonten Augenbrauen nach innen gerichtet, der Mund zusammengepresst, fremd bei aller Intimität. Noch einmal Wilhelm Viktor Krausz: Hinter diesem vielleicht besten Porträt Arthur Schnitzlers (Abb. 16) steht das Wissen um beschwerte Gegenwart, das uns betrifft „für eine ziemlich langwährende Zukunft“ (Willy Haas).⁵²

IV. Nachklang

Halte das Bild der Würdigen fest!

Johann Wolfgang von Goethe⁵³

Die Nachwelt sollte sich davor hüten, sich ein eigenmächtiges Bildnis zu machen. Es ist entweder geprägt von vergeudeter Verehrung (um eine Formulierung Elias Canettis zu gebrauchen), oder vom Missverständnis der übersteigerten Heroisierung. Denkmäler sind selten Hüter der Tradition, öfter Manifestationen einer verfälschenden Monumentalisierung, die nichts mit historischer Wirklichkeit zu tun haben. Bestes Beispiel ist Ernst Rietschels Weimarer Doppeldenkmal von Goethe und Schiller (1857) bzw. Schiller und Goethe, wie man die Rangfolge im 19. Jahrhundert verstand, das ein egalisierendes Klassikerbild entgegen aller Physiognomie unauslöschlich geprägt hat.

Schon ein Jahr nach Schnitzlers Tod publizierte Sándor Járny im Wiener Kunstsalon Würthle den Entwurf eines Denkmals,

daß er dem Freund und Dichter an den Rand des Sommerheidenweges, seiner geliebten Erholungsstätte, setzen möchte. Das Komitee für das Denkmal existiert noch nicht, auch die Gelder fehlen noch. Aber es ist rührend, daß die Künstler bereits aus eigener Initiative das Werk versuchen. Jaray denkt sich den Dichter auf einem Felsblock gesetzt, ausruhend, aber nicht müde, entspannt, gelassen, den Kopf senkend, als säne er einem Weg ins Freie nach. Der Arm nachlässig ans Knie gestützt, in schlichtem Realismus. Das Ganze ohne Pose, nicht ohne Ruhe und Würde. Aber auch letzter Schwung ist dem Werk, in seiner jetzigen Gestalt wenigstens, nicht eigen. Nochmals: schlichter Realismus.⁵⁴

Daraus wurde nichts. – Erst am 13. Mai 1982 wurde ein Denkmal im Türkenschanzpark, in der Nähe der letzten Wohnadresse Arthur Schnitzlers enthüllt (Abb. 17), aus Anlass des 120. Geburtstages bzw. des 50. Todestages. Bildhauer des Bronzekopfes ist der Schwiegersohn Ferdinand Schmutzers, Paul Peschke

⁵² B. F. Dolbin und Willy Haas: Gesicht einer Epoche. München 1962, S. 140.

⁵³ Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. Hg. von Karl Richter. Bd. 6.I: Weimarer Klassik 1798–1806. Hg. von Victor Lange. München 1986, S. 90.

⁵⁴ Der Wiener Tag, 11.10.1932. S. 6.

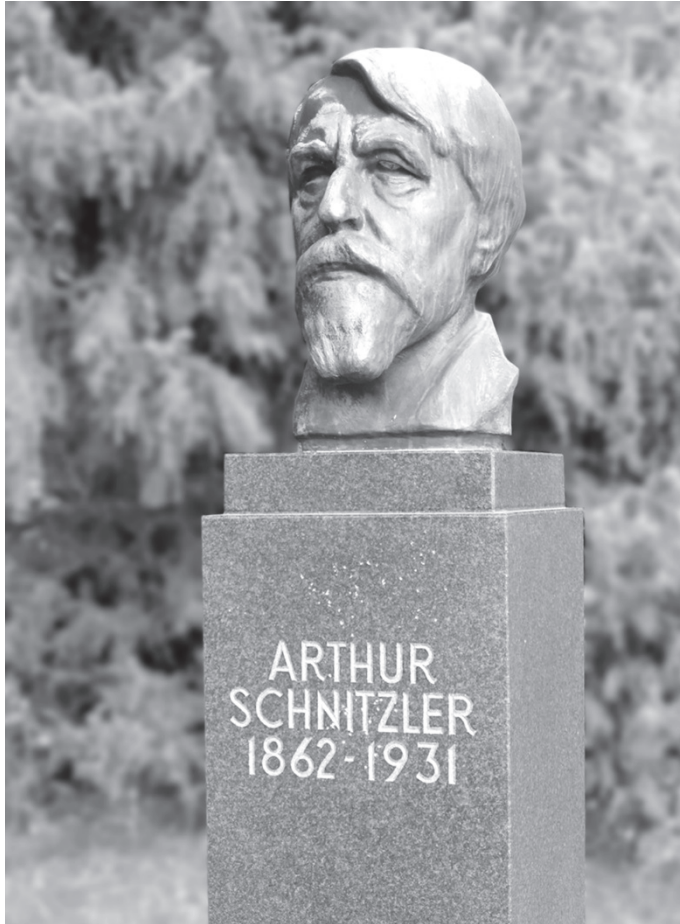


Abb. 17: Paul Peschke (1907–1991): Arthur Schnitzler. Bronze, 1982. Wien, Türkenschanzpark.

(1907–1991). Die Züge nach Fotos des etwa Sechzigjährigen sind monumentalisiert, Stirnsträhne und Nasenwurzel sind überbetont, der Bart monströs aus einem Guss gemeißelt, der Blick ist unter wulstigen Brauen und scharf modulierten Augenbrauen über betonten Tränensäcken ins Nirgendwo gerichtet. Das Bildnis eines über den Dingen stehenden, der Welt und den Betrachtern entzogenen Titanen.

1987 wurde von der österreichischen Post eine Briefmarke zum 125. Geburtstag herausgebracht. Eine Fälschung. Das Altersporträt im Jugendstil-Rahmen, der Bertold Löfflers geometrischem Buchschmuck der *Reigen*-Ausgabe (1903) nachgebildet ist (Abb. 18). Nach wie vor wird Arthur Schnitzler auf den typischen Autor der Jahrhundertwende beschränkt. Sein Entwicklungsgang vom Historismus bis zu Anklängen an die Neue Sachlichkeit wird in der öffentlichen Wahrnehmung kaum reflektiert. Gewiss, sein stilistisches Fortschreiten wäre



Abb. 18: Otto Zeiller (1913–1988): Arthur Schnitzler. Aquarellentwurf und graphische Ausführung als Briefmarke von Wolfgang Seidel (*1946), 1987.

nicht in einem Konterfei festzuhalten. Ich lasse mich aber nicht auf die Interpretation ein, nach der der alte Autor in einem jugendlichen Rahmen in seiner Gesamtheit erfassbar wäre. Das war vom Entwurf auf eine andere Weise angedeutet worden. Otto Zeiller (1913–1988), ein Grafiker, der für mehr als 200 Briefmarkenentwürfe verantwortlich ist, hat hinter dem Altersbild zwei Damen der etablierten Gesellschaft der Jahrhundertwende, nicht etwa kleinbürgerliche „süße Mädels“, hervorlugen lassen. Wie aber sieht Zeiller sein Objekt? Feindselig beobachtend, verdrossen, auf keine Weise um Sympathie werbend. Als ob der Grafiker den Autor hassen würde. Was der Entwurf hämisch formuliert, hat der Stecher Wolfgang Seidel (*1946) ins Verbindliche modifiziert, stärker an dem fotografischen Vorbild orientiert. Aus dem Bösartigen wurde ein Gütiger.

Das darf nicht heißen, dass es unzulässig sei, sich mit Schnitzlers Abbild auch nach dem Tode des Modells zu beschäftigen. Sein Werk und seine Erscheinung fordern immer neue Auseinandersetzung heraus. Auf einen bildenden Künstler, dem das aus heutiger Sicht gütig gelänge, warten wir noch.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 9, 10 und 18: Fotografien Reinhard Urbach.

Abb. 2 und 15: DLA: B89.Q338B und B89.Q340.

Abb. 3: Fotografie Antiquariat Fritsch, Wien.

Abb. 4: Perles-Verlagskatalog 1907, ÖNB: Inv.nr. Pf 4719:C(12).

Abb. 5: ÖNB: AS Album 5,10.

Abb. 6: Fotografie Peter M. Braunwarth.

Abb. 7: Fotografie wohl Heinrich Schnitzler.

Abb. 8: Marie-Agnes von Puttkamer: Max Oppenheimer – MOPP (1885–1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde. Wien, Köln, Weimar 1999, S. 57.

Abb. 11: Moderne Welt 3 (1922), H. 12: Arthur Schnitzler-Heft zum 60. Geburtstag (Mai 1922), Kunstblatt nach S. 8.

Abb. 12: Theatermuseum Wien: Inv.nr.: BT_O_4532.

Abb. 13: Svenska Dagbladet 5 (1927), 2.4.1927, S. 6.

Abb. 14: Benedikt Fred Dolbin: Österreichische Profile. München 1959, S. 14.

Abb. 16: Wien-Museum: Inv.nr. HMW_054.206.

Abb. 17: Fotografie Ewald Judt.