



Hanns von Gumpenberg

(1866–1928) Ein Münchner Schriftsteller
zwischen Okkultismus, Kabarett
und Kritik

böhlau

Martin Lau



Martin Lau

Hanns von Gumpenberg

(1866–1928) Ein Münchner Schriftsteller
zwischen Okkultismus, Kabarett
und Kritik

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Dieses Publikation ist zugleich eine Dissertation
der Ludwig-Maximilians-Universität München.
Ausgezeichnet mit dem Hochschulpreis der Stadt München.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, 50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Cover: Hanns v. Gumpenberg: Lebenserinnerungen. Aus dem Nachlass des Dichters.
Zürich 1929; Titelbild (Münchener Stadtbibliothek/Monacensia [Box 01 Umschlag: HVG.
Kritiken über sein Werk])

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz und Layout: Bettina Waringer, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51716-8

Inhalt

Danksagung	7
1. Einleitung: Gumpenberg – ein Moderner?	9
1.1 „Dem Volke muss die Religion erhalten werden“: Die Verdammten	12
1.2 „Kennen Sie Ibsen? – Nein, wie macht man das?“ – <i>Der Veterinärarzt</i>	20
1.3 Thematische Eingrenzung	30
2. Die Entwicklung der Moderne in München:	
Ein unbestimmter Aufbruch	39
2.1 Die Kunststadt	46
2.2 Das goldene Zeitalter – ein anzweifelbarer Mythos?	49
2.3 Gumpenbergs Kindheit und Jugend	53
3. Die Münchner Moderne	60
3.1 Der Gegensatz München – Berlin	62
3.2 Konfrontation mit den „Alten“: Die Gesellschaft für modernes Leben	64
3.3 Bürger, Adelige und Künstler	75
3.4 „Brutstätten der Münchener Kultur“: Schwabinger Bohème, Künstler, Cafés, Kreise.	84
4. Okkultismus und Spiritismus	96
4.1 Phantasie, Fiktion und Realität – Prophetische Versuche und künstlerische Verarbeitung des Okkulten: <i>Das dritte Testament</i> und <i>Der fünfte Prophet</i>	98
4.2 Neue Formen der Spiritualität	112
4.3 Vom Skeptiker zum Spiritisten: Eine früh angelegte Entwicklung	118
4.4 Gumpenbergs Glaubenssystem	124

5. Parodie und Pathos als abgeschwächte Formen von Komik und Tragik	134
5.1 Das wechselvolle Verhältnis von Komik und Tragik in einer ästhetisierten Lebenswelt	136
5.2 Der Pinsel Ying's – Komödien für die große Bühne	142
5.3 Die Lyrikparodien	151
6. Kabarett	156
6.1 Die Elf Scharfrichter	157
6.2 Die Überdramen: „Der Nachbar“, „Bella“	163
Tafelteil	169
7. Der Kritiker Hanns von Gumpenberg	193
7.1 Parodie als Sonderform der Literatur- und Kulturkritik	195
7.2 Gumpenberg als Zeitungskritiker.	202
7.3 Licht und Schatten und letzte Jahre	209
8. Zusammenfassung	213
Anhang	217
Literaturverzeichnis	217
Abbildungsverzeichnis	234
Tabelle: Abgleich der verschiedenen Fassungen der Lebenserinnerungen	236
Personenregister	254

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei Prof. Dr. Michael Gissenwehler, dem ersten Betreuer dieser Arbeit bedanken, der den ganzen Entstehungsprozess mit wesentlichen Ratschlägen begleitete, mich oft im richtigen Moment motivierte und in vielen Detailfragen beriet.

Ich möchte mich auch bei Prof. Dr. Jürgen Schläder, meinem Zweitgutachter bedanken. Er gab mir entscheidende Hinweise und war am Entwurf des Konzepts dieser Arbeit beteiligt.

Außerdem geht mein Dank an die Mitarbeiter der Monacensia, des Literaturarchivs Münchens, wo ich einen großen Teil der Recherchearbeit erledigen durfte und jederzeit umfassend unterstützt wurde. Ohne die Fachkenntnis Frank Schmitters und die Unterstützung des Projekts durch Dr. Elisabeth Tworek hätte die Arbeit nicht entstehen können.

Besonders dankbar bin ich auch der Richard-Stury-Stiftung, die mir ein zweijähriges Dissertationsstipendium gewährte – und ganz besonders deren Vorstand Dr. Helmut Hess. Ohne deren großzügige finanzielle Unterstützung wäre meine Forschung zu Hanns von Gumpenberg nicht möglich gewesen. Aber auch für einige wesentliche inhaltliche Ratschläge bin ich Dr. Hess zu Dank verpflichtet.

Auch für die weitere Förderung durch ein LMU-Abschlussstipendium bin ich dankbar.

Der Stadt München gebührt ein besonderer Dank für die Ehre der Verleihung des Hochschulpreises der Stadt München für diese Arbeit und die damit verbundene Unterstützung.

Bei Harald Liehr bedanke ich mich für das hervorragende Lektorat und etliche wertvolle Ratschläge.

Unzählige Gespräche und Spaziergänge mit meinem Freund und Kollegen Dr. André Körner brachten mich in entscheidenden Situationen auf wesentliche Gedanken und sorgten für nötige Ablenkung.

Auch bei meinen Eltern Prof. Dr. Christoph Lau und Dr. Eva Lau bedanke ich mich für ihre erfahrene und kundige Beratung und Förderung, wichtige Gespräche und Hinweise.

Zuletzt bedanke ich mich bei meiner Freundin Katharina Mayer, die mir auch in anstrengenden Phasen der letzten Jahre immer zur Seite stand.

Allen genannten möchte ich auch insbesondere für ihre immense Geduld danken, mit der sie auch und gerade in komplizierten Phasen und trotz etlicher Verzögerungen an dieses Projekt glaubten.

1. Einleitung: Gumpenberg – ein Moderner?

Du alte Musenmähre,
Das hast du wohl selbst nicht gedacht –
Was hat dir Zucker und Ehre
Dein tolles Hopsen gebracht!

Ja ja, die ernsten Leute!
Sie geizen mit ernstem Applaus:
Doch lachen das Gestern und Heute
Immer mit Freuden sie aus.

Viel' Seelen lassen sich drucken,
Nicht viele munden der Welt,
Das Pathos muß sich ducken –
Aber der Spaß gefällt.¹

„Der Vergleich mit Shakespeare, mit dessen uns erhaltenem Bilde er Ähnlichkeit zu haben glaubte, kam ihm nicht übertrieben vor. Er hat mir einmal darüber erzählt, allerdings in jungen Jahren, Eröffnungen und Geständnisse gemacht, die mir wie ein Sakrileg, ja wie beginnender Irrsinn klangen. Der von hier drohenden Gefahr ist dieses außerordentliche Gehirn ja schließlich entgangen, wie sein Lebenslauf erweist.“²

Hanns von Gumpenberg – ein Name, der heute nur noch wenigen Interessierten geläufig ist – in einem Atemzug mit Shakespeare genannt, dieser Vergleich lässt schon auf den ersten Blick erahnen, was sein umfangreiches Lebenswerk noch deutlicher offenbart: Extreme Spannungen, Widersprüche, Realitätsverkennung und Selbstüberschätzung kennzeichnen ein oft fast tragisches Ringen um Anerkennung.³

Auch wenn er ihm nie gänzlich verfiel, kam Gumpenberg dem Wahnsinn manchmal tatsächlich bedrohlich nahe. So war ihm, beispielsweise als er be-

1 Hanns von Gumpenberg [im Folgenden: „HvG“]: Prolog zur fünften Auflage. Abgedr. in: Ders.: Das Teutsche Dichterroß, in allen Gangarten vorgeritten. Hg. v. Robert Seidel. Heidelberg 1999 [1901], S. 11.

2 Max Halbe: Jahrhundertwende. Erinnerungen an eine Epoche. München 1976 [1935], S. 344.

3 Vgl. u.a. Nikola Roßbach: Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914. Bielefeld 2006, S. 286.

gann, mit seinem persönlichen Schutzgeist *Geben* zu kommunizieren, von dem er *Das dritte Testament* empfing, selbst der Vergleich mit Shakespeare noch zu gering: Wie Moses, Christus oder Buddha fühlte er sich eine Zeit lang berufen, der Menschheit Gottes Willen zu offenbaren⁴.

Die religiöse Anmaßung, die sich bei flüchtiger Betrachtung wie eine vorübergehende geistige Verwirrung darstellt, offenbart sich bei genauerem Hinsehen zwar als drastischer Ausbruch, jedoch nicht als immanent logischer Widerspruch zu Gumppenbergs sonstiger, vernünftigerer Gedankenwelt. In seinen *Lebenserinnerungen*⁵ distanziert er sich zwar teilweise ironisch von seinen Ansichten und Unternehmungen junger Jahre, sieht aber offenbar selbst kaum Anlass, sein künstlerisches und publizistisches Werk substanziell von seinen geistigen Verirrungen zu isolieren und so dem Vorwurf mangelnder Seriosität vorzugreifen.

Man möchte glauben, dass diese extremste Zeit meiner spiritistischen Befangenheit mich so ausschliesslich in Anspruch nahm, dass ich zur Teilnahme an real weltlichen Dingen weder gelaunt noch fähig gewesen wäre. Das war aber durchaus nicht der Fall. So energisch ich den vermeintlichen Prophetenpflichten nachkam, so unverändert war mein Wesen und meine Betätigung in jedem anderen Betracht geblieben. Ich machte auch mit ganz unvermindertem Eifer die Unternehmungen der Münchener Modernen mit [...]⁶

Seit seiner Kindheit lehnte es Gumppenberg entschlossen ab, sich einzureihen, sobald dafür Zugeständnisse an sein hohes Ehr- und Qualitätsgefühl nötig gewesen wären. Seine Weigerung, durch Mittelmaß Erfolge zu erringen, hinderte ihn oft daran, vielversprechende Chancen zu nutzen, die ihm, der oft finanzielle Schwierigkeiten hatte, eigentlich hätten willkommen sein müssen. Sich entschieden gegen jede Form von Opportunismus wendend, nahm Gumppenberg lieber Misserfolg in Kauf, als sich der Meinung oder gar dem wohlmeinen-

4 Vgl. HvG: *Das dritte Testament. Eine Offenbarung Gottes*. München 1891, S. 5 f.

5 Gumppenbergs *Lebenserinnerungen* liegen in drei Versionen vor: Ein 1929 erschienenes, posthum von einem Freund Gumppenbergs herausgegebenes, gekürztes Exemplar, ein viel umfangreicheres Manuskript (im Folgenden abgekürzt als MS) und ein Typoskript, das die fehlenden Stellen im Buch ergänzen soll, aber vieles unterschlägt, was im Manuskript erhalten ist (im Folgenden abgekürzt als TS). Erstaunlicherweise finden sich jedoch im Typoskript Passagen, die auch im Manuskript nicht enthalten sind, sodass sich die drei Versionen jeweils zu einem subjektiven, relativ unvollständigen Bild ergänzen und in weiten Teilen unterscheiden.

6 HvG: *Lebenserinnerungen*. Aus dem Nachlass des Dichters. Zürich 1929, S. 172 f.

den Rat anderer zu beugen. Diese unerbittliche, stolze Haltung stieß bei seinen Zeitgenossen nicht nur auf Unverständnis, sondern trug ihm auch einige Hochachtung ein. So würdigt etwa der Münchener Literaturkritiker und Herausgeber von Gumpenbergs Parodiensammlung *Das Teutsche Dichterroß*, Josef Hofmiller, gerade den oft als störrisch verstandenen Zug des Autors: „Daß er wirklich ein Dichter war, kein Literat, hat ihm seinen Lebensweg rechtschaffen schwer gemacht. Er war nicht nur unpraktisch, er hielt es für unter seiner Würde, ‚praktisch‘ zu sein, Beziehungen anzuknüpfen, Einflüsse auszunützen.“⁷

Fast schon bezeichnend mag es da klingen, dass Gumpenberg seinen größten Erfolgen, seiner satirischen, parodistischen Lyrik und Dramatik, dem Bereich seines Schaffens, der ihm die größte Anerkennung eintrug, selbst kaum Beachtung schenkte. Dies verwundert umso mehr, da Humor und Ironie – wie viele seiner Freunde berichten⁸ – neben dem geschilderten Ernst durchaus wesentlicher Bestandteil seines Wesens waren.

Am deutlichsten aber zeigt sich die äußere Unvereinbarkeit der Wesenszüge Gumpenbergs, wenn man den geschilderten Gegensatz von aussichtslosem Streben nach höherem Sinn und greifbarem Erfolg, von Hybris und Selbstverachtung, von Ernst und Humor an seinem Werk nachzeichnet. Der naheliegende Schluss, er hätte sich in seiner „Unerbittlichkeit gegen sich selbst“ etwa auf diese oder jene Seite geschlagen, eine Entscheidung getroffen zwischen weltlichem Ruhm und eigenen Idealen (die er selbst auch als Widerspruch erlebte), ist jedoch verfehlt: Sein ganzes Leben lang schrieb er oft zeitgleich humorvolle Texte, Kabarettstücke oder Parodien wie auch ambitionierte ernste Lyrik und Dramatik. Die den Autor prägende Ambivalenz ist also nicht nur in seinem ästhetischen Urteil über sein eigenes Schaffen zu finden, sondern wird schon an seiner literarischen Produktion sichtbar, die sich formal in ernsthaft-traditionalistische und humoristisch-modernistische Schriften trennen lässt. Dass sich diese unvereinbare Gegensätzlichkeit in Gumpenbergs Anspruch neben den kritisch reflektierenden Betrachtungen und Kritiken auch auf sein poetisches Schaffen auswirkte, deutet auf eine den Autor charakterisierende Spaltung hin, die zugleich eng verknüpft ist mit zeittypischen Spannungen an der Bruchstelle zwischen Tradition und Moderne.

Die im Folgenden einander gegenübergestellten Stücke *Die Verdammten* und *Der Veterinärarzt* sind beide im Jahr 1901 entstanden. In ihnen werden die weit auseinander liegenden Pole im Werk Gumpenbergs erkennbar. Aber nicht nur durch ihre Gegenüberstellung offenbaren sich Brüche, die für den

7 Josef Hofmiller: Vorwort zu HvG: *Das Teutsche Dichterroß* 1999, S. 5–10, hier: S. 5.

8 Vgl. etwa Max Halbe: *Jahrhundertwende*. München 1976, S. 343 ff.

Autor wesentypisch sind und sogar für eine neue Sicht auf die frühe Moderne aufschlussreich sein könnten. Auch jeweils für sich genommen verweigern sich die kurzen Dramen einer voreiligen, einer eindeutigen Einordnung. An ihrem Beispiel wird das einzigartige Spannungsfeld sichtbar, das jene Zeit prägte, die so viele neue und unterschiedliche Stilrichtungen und geistige Strömungen hervorbrachte. Der Auswahl gerade dieser Stücke als Grundlage für die folgenden Erwägungen liegen bewusst weniger qualitative Maßstäbe zugrunde, als vielmehr ihre Eignung für exemplarische Überlegungen, die Aufschluss versprechen sowohl über den Autor, als auch über den zeitlichen und kulturellen Kontext, in dem er lebte.

1.1 „Dem Volke muss die Religion erhalten werden“: Die Verdammten

Sein erfolgreichstes ernstes Stück, das Ideendrama *Die Verdammten*, schrieb Gumpenberg binnen weniger Tage in einer Münchener „Gaststube im ‚Thal‘“.⁹

Bevor er es jedoch am 4. März 1901 im Münchener Schauspielhaus zur Uraufführung brachte, prüfte er dessen Wirkung gründlich:

Als es vollendet vorlag, machte ich meine Frau damit bekannt, die es sehr hoch stellte; doch war ich neugierig, seine Wirkung auch auf andere Naturen zu erproben. So luden wir denn Max Halbe und Steiger mit ihren Frauen, ausserdem Schaumberg und Weinhöppel¹⁰ und einige andere für einen Abend in unser enges Heim, und ich las dem kleinen Kreise mein neues Opus vor. Der Effekt war ein recht geringer; allerdings hatte ich nach dem Urteil meiner Frau herzlich schlecht gelesen. Die Gäste wussten augenscheinlich mit meinen alten Kelten nicht viel anzufangen; Halbe sagte nur vieldeutig, es sei „ein echter Gumpenberg“, der naturalistische Steiger meinte mit geringschätziger Miene, es sei „eben ein Märchen“, und die übrigen schwiegen sich aus. Objektiv wie ich geworden war, interessierte mich diese „kühle Aufnahme“ nur als psychologisches Problem, statt mich bitter zu stimmen oder gar an der Sache irre zu machen.¹¹

9 HvG: Lebenserinnerungen, S. 277 f.

10 Gemeint sind neben Max Halbe die Schriftsteller Edgar Steiger und Georg Hoffmann (genannt Schaumberg), sowie der Komponist und spätere Kollege Gumpenbergs bei den *Elf Scharfrichtern* Richard Weinhöppel.

11 HvG: Lebenserinnerungen, S. 278.

Es war Gumpenberg offensichtlich bewusst, dass sein einaktiges Ideen-drama zwar formal äußerst konventionell, dafür aber ideologisch umso heikler war. Wohl derselben Vorsicht ist es geschuldet, dass er die Handlung in einem vorgeschichtlichen Kontext ansiedelte. Die Erinnerung an die durch sein 1891 erschienenes Christus-Drama *Der Messias* ausgelöste öffentliche Entrüstung trug wohl auch zu dieser Entscheidung bei: Darin hatte Gumpenberg das Leben Christi profaniert, indem er Jesus als Menschen und nicht als Gottes Sohn darstellte.

Die Handlung der *Verdammten* nun ist, wie der Nebentext verrät¹², in einer Herbstnacht der älteren Bronzezeit, in einer hügeligen Gegend des nördlichen Europa angesiedelt und setzt kurz nach dem Tod des Anführers eines Keltensammes ein. Hauptfiguren sind unter anderen Usmoth, der Stammesälteste und Priester, Gelamma, Kathmor und Dermid, seine Enkel, sowie Morna, Kathmors Frau.

Eine Ältestenversammlung soll klären, welcher der drei Söhne des gefallenen Anführers zum neuen Oberhaupt erkoren werden soll. Einer der Söhne, Gelamma, fällt sogleich durch sein ungebührliches Verhalten auf. Er versucht, die Frau eines anderen mit Gewalt an sich zu reißen und wird von Usmoth verwarnt: Er habe gegen die heiligen Gesetze der Ahnen verstoßen und sich dadurch in gefährliche Nähe der Verdammung begeben. Während die Beratung der Ältesten sich in die Länge zieht, erregt Dermids Bruder Kathmor, der Favorit für die Nachfolge seines Vaters Ullin, durch sein grüblerisches Gebaren das Misstrauen seiner Frau Morna. Sie drängt ihn, ihr den Grund für sein Grübeln zu offenbaren und bringt ihn so schließlich zu einem Geständnis.

Kathmor

Morna – mein Weib! Ja – du hast Recht: du kannst es wissen – und sollst es wissen – von allen nur du! Aber verschweigen mußt du's für immer . .

Morna

Ich schweige! Was ist es? Sprich.

Kathmor

Länger schon trag' ich's mit mir – doch heut', beim Jubelfeste des Vaters: da hat mich's bezwungen mit Uebergewalt! All' unser Leben – was ist es, Morna? Müh'volle Wand' rung, Kampf, Elend und Not ohn' Ruh' und Rast von Tag zu Tag – kaum noch dem Leichtsinn Besseres wert, als daß man's aufatmend von sich würfe!

Morna (trüb nickend)

Hart ist's genug – wir haben's erfahren! Und doch –

12 HvG: Die Verdammten. Schauspiel in einem Aufzug. Berlin 1901, S. 4.

Kathmor (ihre Hand ergreifend)

Nur ein's – das Einzige, Morna! das, was nach den Kämpfen uns winkt – die selige Heimstatt dort oben, die Freude der Helden im strahlenden Kreise – die lohnt allein, daß man es trägt, Entbehrung und Drangsal unverdrossen bis auf den letzten Tag! Wer aber sah das, Morna? Wer sah's mit eigenem Aug'? Wer sah einen Helden aufgehoben zum heiligen Saal?? Keiner, Morna – keiner von uns! Von uralten Vätern kam Usmoth die Kunde – wohl singt sie der Sänger: doch was er singt, nicht er, nicht wir haben es je geseh'n! Und ob wir's glauben als unser Glück, als unser teuerstes Heiligtum . . . zu besseren Helden schüf' uns das eigene Wissen! Wüßten wir's, Morna – schauten wir's selbst: hei, was könnt' uns noch irgend kümmern? Wie stark und freudig stürmten wir da in die Schlacht! Und können's nicht alle wissen, sollen's nicht alle – der Mann, der sie führt, der sie befeuert, dem Wohlfahrt und Ehre des Stammes vertraut ist: der müßt' es schauen, einmal schauen mit eigenem Blick! Gehorsam und frommer Glaube, den Kriegern genügen sie wohl: doch niemals ziemt es dem freien Fürsten, blindgläubig ein Gut vor allen Gütern zu preisen, nur weil es die Väter vor ihm gepriesen! Das dacht' ich, Morna – weil ich des künftigen Fürsten gedacht. Und werd' ich nun selber der Fürst – bei allen Göttern! So will ich es schauen mit eigenen Augen!¹³

Längst hat Kathmor beschlossen, ins Grab des Vaters zu blicken und zu prüfen, ob dieser tatsächlich ins Walhall der Helden aufgestiegen ist. Vergeblich versucht Morna ihn aufzuhalten und den Frevel noch zu verhindern, doch schließlich lässt sie sich überzeugen und unterstützt ihren Gatten in seinem Vorhaben, selbst wenn auf die Tat die ewige Verdammnis folgen könnte. Als er kurz darauf den Grabstein lüftet, sieht er den verwesenden Leichnam des Vaters und bricht fassungslos zusammen.

Kathmor (aufspringend, mit verzweifelter Wildheit)

Da wußt' ich's, Morna, daß all' der feierlich heilige Trost, den die Väter uns ließen, Wahn oder Lüge! Daß eitel Narrheit all' unser Thun – daß wir alle verdammt sind mit gleicher Verdammnis – daß der edelste Held nicht mehr als ein Hund . . . daß nichts uns lohnt, als daß wir verfaulen!!¹⁴

In seiner Verzweiflung erhebt Kathmor das Schwert und will seinem Leben ein Ende bereiten. Als er auch seine Frau und die beiden halbwüchsigen Söhne er-

13 Ebd., S. 19 f.

14 Ebd., S. 27 f.

morden will, um ihnen das – ohne Hoffnung auf ein Jenseits – unwerte Leben zu ersparen, beschwört ihn Morna, das diesseitige Dasein dennoch zu achten.

Morna

Was hat sich gewandelt weit in der Welt, seit du den Stein Ullins gehoben? Nichts! die Welt ist, wie sie gewesen – nur ein Wahn ward uns genommen. Und sind wir verdammt, und sind wir nur Erde, und haben kein Heim dort über den Wolken – wer will uns wehren, dem Fluch zu trotzen? wer will uns wehren, allein ihn zu tragen trotz rauestem Weg – wir beide allein?? Ruhm und Gewinn, sie lohnen die Tapfern auf Erden wie je – Schande wartet des Falschen und Schlechten, des flüchtenden Feiglings wie je . . . was hat sich gewandelt, Kathmor, wenn wir weiter leben, und schweigen? Deiner Söhne mutigem Sinn lockt und lacht die Zukunft wie immer – karge Jahre wohl liegen vor ihnen, kampffeschwer, doch ungetrübt von innerem Gram, hell durchleuchtet von Heldenglück: denn sie, Kathmor – sie wissen es nicht! Hast du ein Recht, sie ganz zu berauben, dein eigen Geschlecht? Was gibst du ihnen dafür?? Und wenn ich dennoch mich freuen noch könnte – ich, ihre Mutter, an ihrer Freude, die Lust und Leben doch wär' trotz allem . . . was gibst du mir, wenn du auch das mir nimmst? Was gibst du dir selbst – du liebst sie doch auch? Was gibst du uns beiden dafür??¹⁵

Während sich Kathmor immer noch seiner desillusionierten Melancholie hingibt, tritt Usmoth, der Stammesälteste hinzu. Er zeigt sich keineswegs überrascht über Kathmors Tat und gesteht, in jungen Jahren ebenso gehandelt zu haben. Kathmor ist fassungslos und fragt, warum dieser die ernüchternde Erkenntnis so lange vor ihm und dem Volk geheim gehalten habe.

Usmoth (sich hoch aufrichtend)

Weil mich's nicht reute, Kathmor, daß ich es damals getan! Weil ich sie da erst völlig verstand, die großen, die heiligen Väter! Weil ich den Segen nun kannte, den sie sorgend, den sie entsagend gehütet! Weil ich nun doppelt in Demut mich beugte vor ihrer gütigen Weisheit! Weil mir nun selber dreifach die Liebe schwoll – Lieb' und Erbarmen für mein Geschlecht, für all' unsern Stamm, als ich es wußte, was alle erwartet!¹⁶

15 Ebd., S. 31.

16 Ebd., S. 34 f.

Endlich sieht Kathmor ein, dass Wahrheitssuche nicht immer zur Erkenntnis des Richtigen führt, und beschließt die Lüge aufrechtzuerhalten. Er wird zum Stammesführer gekürt und vom Volk gefeiert.

Man mag vermuten, dass Hanns von Gumpenberg von der weltanschaulichen Idee ausgehend, die Handlung des Stücks möglichst passend dazu entworfen habe. In seinen Lebenserinnerungen behauptet er jedoch, dass der Idee „als einzige äußere Anregung die Abbildung eines nordischen Steingrabs in irgend einem Buche über den vorgeschichtlichen Menschen zugrunde lag.“ „Unwillkürlich“ hätten sich mit „dieser schlichten Zeichnung Phantasien und Gedanken über die mögliche Stellungnahme damaliger Wanderstämme zur Frage der persönlichen Unsterblichkeit und zu den eng damit verknüpften ethischen Problemen“¹⁷ verbunden.

„Kein sagenhaft maskiertes Tendenzstück über das Thema „Dem Volke muss die Religion erhalten werden““ habe er sich also vorgestellt, „sondern wirklich nur ein Drama aus der Urzeit, entwickelt aus deren besonderen einfachen Voraussetzungen und naiven Vorstellungen.“¹⁸ Dass Gumpenberg sich in seinen Lebenserinnerungen von der leicht mit dem Inhalt des Stücks zu assoziierenden ideologischen Tendenz distanziert, zeigt, wie auch die Erprobung der Wirkung im privaten Kreis, dass er sich des radikalen Ansatzes, den er mit dieser Schrift dennoch vertritt, immer bewusst war. Keinesfalls wollte er sich in die politische Ecke Kaiser Wilhelms I. gedrängt sehen, der 1887 die von Gumpenberg zitierte Parole ausgab. Dass er eine kontroverse Aufnahme seines Dramas regelrecht erwartete, zeigt auch seine überraschte Reaktion auf die einhellig positive Kritik.

Die Kritik fiel in der Lokalpresse wie auch bei den Korrespondenten der auswärtigen Tagesblätter und Zeitschriften glänzend aus, glänzender als ich bei dem besonderen Ideengehalt des Stücks und nach dem Ergebnis jener ersten Vorlesung in unserer Wohnung hatte hoffen können; die konservativsten Beurteiler wetteiferten mit den modern-freisinnigsten in uneingeschränkter Anerkennung der dramatischen Wirksamkeit und des dichterischen, geistigen und ethischen Wertes. Freilich hatte sich diese erstaunliche Übereinstimmung auch dadurch ergeben, daß die konservativ gesinnten Kritiker irrtümlicher Weise aus meinem Drama jene vermeintliche flache Tendenz gegen radikale Volksaufklärung heraushören zu können glaubten, während es von den Freidenkern richtiger verstanden und reinkünstlerisch gewürdigt wurde.¹⁹

17 HvG: Lebenserinnerungen, S. 277.

18 Ebd., S. 277.

19 HvG: Lebenserinnerungen Manuskript [MS], S. 377 [Die zitierte Stelle entstammt einer von

Tatsächlich aber fielen nicht alle Kritiken zu seinem Stück so übereinstimmend positiv aus, wie Gumpenberg sie hier beschreibt. Der Rezensent der Münchener *Allgemeinen Zeitung* etwa lobte das Stück zwar im Ganzen, bemerkte jedoch den Kontrast zwischen Form und Inhalt:

Ich habe die stimmungsvolle Scene Gumpenbergs hier erzählt, weil mir in der Erzählung zugleich die Kritik zu liegen scheint. Das moderne Problem sprengt das prähistorische Kostüm an allen Enden, und die Lösung ist ein Kompromiß, der nur das Wort umschreibt: „Dem Volke muß die Religion erhalten werden.“ Doch ein Werk kann logisch verunglückt sein und dennoch dichterisch werthvoll, und das ist hier der Fall. Gumpenberg scheint von seinen stürmischen Anfängen zu einer besonnenen und reifenden Anschauung des Lebens und der Kunst sich entwickelt zu haben.²⁰

Aber nicht nur der zeitliche Rahmen und das „moderne Problem“ bilden aus heutiger Sicht einen Kontrast. Auch die sprachliche Form ist alles andere als modern. Mit an klassische Ideendramen wie etwa Schillers *Don Karlos* oder Goethes *Iphigenie auf Tauris* erinnerndem Pathos kleidet Gumpenberg eine tatsächlich moderne Thematik ein.

Sein optimistischer Humanismus gründet nicht etwa auf christlicher oder antiker Tradition, sondern knüpft direkt an zeitgenössische philosophische Streitfragen an. So können die Verdammten als Reflexion über Ludwig Feuerbachs Projektionstheorie gelesen werden. Dieser hatte schon 1841 in seiner Schrift *Das Wesen des Christentums*, dem zentralen Werk seiner Religionskritik, die Überzeugung vertreten, dass Gott nur eine vom Menschen in seiner individuellen Not geschaffene Projektion des Absoluten sei.

Die Religion ist der Traum des menschlichen Geistes. Aber auch im Traume befinden wir uns nicht im Nichts oder im Himmel, sondern auf der Erde – im Reiche der Wirklichkeit, nur dass wir die wirklichen Dinge nicht im Lichte der Wirklichkeit und Notwendigkeit, sondern im entzückenden Scheine der Imagination und Willkür erblicken. Ich tue daher der Religion – auch der spekulativen Philosophie und Theologie – nichts weiter an, als dass ich ihr die Augen öffne oder vielmehr nur ihre einwärts gekehrten Augen einwärts richte, d.h., ich verwandle nur den Gegenstand in der Vorstellung oder Einbildung in den Gegenstand in der Wirklichkeit. [...] Aber freilich für diese Zeit, welche das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die

vielen Passagen des Manuskripts, die nicht in die Veröffentlichung aufgenommen wurden]. Im Nachlass, Münchner Stadtbibliothek/Monacensia. [L 5193]

20 O. A.: Allg. Z. Nr. 64 v. 5.3.1901, S. 2.

Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vorzieht, ist diese Verwandlung, weil Enttäuschung, absolute Vernichtung oder doch ruchlose Profanation; denn heilig ist ihr nur die Illusion, profan aber die Wahrheit. Ja, die Heiligkeit steigt in ihren Augen in demselben Maße, als die Wahrheit ab- und die Illusion zunimmt, so dass der höchste Grad der Illusion für sie auch der höchste Grad der Heiligkeit ist. Verschwunden ist die Religion und an ihre Stelle getreten selbst bei den Protestanten der Schein der Religion [...].²¹

Karl Marx wiederum rückte die Gemachtheit Gottes in seiner auf Feuerbach Bezug nehmenden Schrift in einen politischen Kontext²², der auch in Gumpenbergs *Verdammten* wiederzufinden ist: Kathmor „opfert“ sich ja als Stammesführer heldenhaft indem er am Leben bleibt – er nimmt die für ihn unerträgliche Bürde des Wissens, ja sogar die eigene Verdammnis in Kauf, erhält die Lüge aufrecht, um so das Wohlergehen (und Funktionieren) seines Volkes nicht zu gefährden.

So betrachtet rückt das äußerlich fast schon antimodern wirkende Stück in einen unerwartet neuen Kontext: Was zunächst wie eine Rückkehr zum Altbewährten wirkt und den Anschein erweckt, Gumpenberg habe durch *Die Verdammten* sowohl seine Nähe zu den deutschen Klassikern betonen wollen, als auch kritisch Stellung gegen neuere literarische Strömungen bezogen, offenbart sich als raffiniert kaschierte moderne Weltanschauung.

Dass *Die Verdammten* gleichzeitig sicherlich als Gegenentwurf zum Naturalismus zu verstehen sind, steht dazu nicht unbedingt im Widerspruch. Die naturalistische Bewegung, der sich Gumpenberg in jüngeren Jahren zeitweilig als Vorkämpfer und Mitglied in Michael Georg Conrads *Gesellschaft für modernes Leben* verschrieben hatte, fand um 1900 immer mehr engagierte Gegner.

So opponierte jetzt auch Gumpenberg gegen den „geistig und seelisch unfruchtbare[n] Wirklichkeitsabklatsch.“²³ Dies kann auch als Grund für die Betonung des überzeitlich Idealen in den *Verdammten* gesehen werden. Aber nicht nur der hohe weltanschauliche Anspruch, sondern auch die sprachliche Rückwendung auf den hohen Stil der Klassiker bezeichnet einen Umbruch. Mit seinem Stück *Die Verdammten* hat Gumpenberg also nicht (wie viele

21 Ludwig Feuerbach: Das Wesen des Christentums. Hrsg. v. Werner Schuffenhauer (= Gesammelte Werke Bd. 5). Berlin 2006 [1841], S. 20.

22 Vgl. u.a. Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Deutsch-französische Jahrbücher. In: Karl Marx; Friedrich Engels: Werke. Bd. 1. Berlin/DDR 1976 [1844]; Sowie Ders.: „Thesen über Feuerbach“. In: Karl Marx; Friedrich Engels: Werke. Bd. 3. Berlin 1969 [Vollendet: 1845; erstmals veröffentl. 1888], S. 533 ff.

23 HvG: Lebenserinnerungen, S. 280.

andere) nach einer neuen Form für einen modernen Inhalt gesucht, sondern diesen ganz bewusst in eine antiquierte Form gekleidet. Auch wenn man den Reformanspruch im Stück deutlich erkennen kann, bleibt der stilistische Bruch bestehen und bestätigt das kurze Drama so erst recht als typisches Beispiel der oft in sich so widersprüchlichen jungen Moderne.

Trotz des ursprünglichen Erfolgs des Stücks und der baldigen Aufnahme in den Spielplan des Residenztheaters wurde es bald wieder abgesetzt. Als Gumpenberg 1922 erneut den Versuch unternahm, es als Teil einer Einaktertrilogie unter dem Titel *Wahrheit?* am Münchener Staatstheater unterzubringen, erhielt er vom Intendanten Karl Zeiß eine ablehnende Antwort.

[...] Die Dekorationen und Kostüme, die seinerzeit für den urzeitlichen Stoffkreis üblich waren, könnte man zwar nach dem Stand der modernen Praehistorie berichtigen, käme aber damit doch von einem Inszenierungsprinzip nicht los, das uns heute veraltet erscheint. Einer durchgreifenden Modernisierung, in der Art etwa den ganzen Schauplatz ins Zeitlose zu rücken, widersetzt sich der durch den geistigen Gehalt und die Figuren durchaus an die europäische Vorgeschichte zeitlich gebundene Stoff des Dramas. Ich glaube nicht, dass es gelingen kann die gewissermassen exotische Ferne, in der der schöne Grundgedanke des Stückes sichtbar wird, mit einem unserem heutigen Empfinden fühlbaren Leben zu erfüllen. [...] ²⁴

Dass dem Stück noch mehr als 20 Jahre nach seiner Entstehung eine moderne Inszenierung versagt blieb, zeugt von einer nicht nur für Gumpenberg problematischen, zweifelhaften Theatermoderne, die den Widerspruch zwischen historisch korrekter und radikal moderner Interpretation noch nicht gänzlich überwunden und sich von einer traditionalistischen Ästhetik noch nicht vollständig gelöst hatte.

Gumpenbergs Drama *Die Verdammten* kann also als allzu zaghaftes Experiment gesehen werden, die Gegensätze der Zeit miteinander zu versöhnen. Als Kompromiss zwischen alt und neu erzählt es jedoch umso aufschlussreicher über einen Versuch, die klassische Tradition in die Moderne zu integrieren.

24 Karl Zeiß an HvG. Im Nachlass, Münchner Stadtbibliothek/Monacensia.

1.2 „Kennen Sie Ibsen? – Nein, wie macht man das?“²⁵ – Der Veterinärarzt

Auf einen Theaterbesucher, der noch im März die Uraufführung der *Verdammten* im Schauspielhaus gesehen hatte, muss das ebenfalls einaktige Drama *Der Veterinärarzt* zumindest befremdlich gewirkt haben. Die Tatsache, dass beide Stücke vom selben Autor ungefähr zur selben Zeit geschrieben wurden, wirkt auch heute noch höchst erstaunlich – könnten sie doch in fast jeder Beziehung kaum gegensätzlicher sein.

Am 13. April 1901, dem Eröffnungsabend der *Elf Scharfrichter*, folgte Gumpenbergs sogenanntes Überdrama direkt auf das Eröffnungslied der Scharfrichter. Was sich hier in einem gefüllten Saal²⁶, der kaum mehr als 100 Personen fasste²⁷, abspielte, war für die meisten Zuschauer neu, zählte die Bühne doch neben Reinhardts „Schall und Rauch“ und Wolzogens „Überbrett!“ zu den ersten deutschen Kabaretts.

Gumpenberg hat seiner Parodie den Untertitel *Mystodrama* vorangestellt und so gleich die Richtung seiner theatralen Literaturkritik angedeutet. Präziser benennt er die Bezüge der Persiflage in seinen Lebenserinnerungen: „Ich hatte das Mystodrama „Der Veterinärarzt“ beigesteuert, das die total unverständliche, aber sehr wichtigtuende Geheimniskrämerei verulkte, die bei den Ibsenisten und Maeterlinckianern in Schwung gekommen war.“²⁸ Gumpenbergs *Veterinärarzt* ist also erklärtermaßen auf (oder gegen) symbolistische Dramen Maeterlincks und Ibsens, wie auch auf epigonale Nachfolgewerke gerichtet. Harold B. Segel²⁹ und Karl-Wilhelm von Wintzingerode-Knorr, der mit seiner Dissertation *Hanns von Gumpenbergs künstlerisches Werk*³⁰ im Jahr 1958 die bisher einzige monographische Schrift zu Gumpenberg veröffentlichte, weisen für das Stück zu Recht eine Reihe von Einzelbezügen nach.

25 Ob dieser bekannte Scherz tatsächlich von Friedrich Dürrenmatt stammt, oder schon früher kursierte, ist schwer nachprüfbar.

26 Vgl. Gertrud Maria Rösch: „Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrett! zur Zeit der Jahrhundertwende“. In: York-Gothart Mix (Hg.): *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890–1918*. München 2000, S. 272–286, hier: S. 202.

27 Vgl. HvG: *Lebenserinnerungen*, S. 282.

28 Ebd., S. 286.

29 Harold B. Segel: *Turn-of-the-century cabaret*. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. New York 1987.

30 Karl-Wilhelm von Wintzingerode-Knorr: *Hanns v. Gumpenbergs künstlerisches Werk*. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur der Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert. (Diss.). Bamberg 1958 [Wintzingerode-Knorr untersucht aus vorrangig literaturwissenschaftlicher Perspektive einen Teil von Gumpenbergs literarischem Werk.]

So finden sich etwa deutliche Referenzen zu Ibsens *Die Frau vom Meer* und *Gespenster*, wie auf Maeterlincks *L'Intruse* oder *Les Aveugles*. Die Fülle an mehr oder weniger differenzierbaren Einzelbezügen brachte allerdings auch schon Wintzingerode-Knorr zu dem Schluss, dass sich *Der Veterinärarzt* nicht klar mit einer einzelnen Vorlage in Verbindung bringen lässt und deshalb eher als Parodie zu betrachten ist, die unterschiedliche, breiter gestreute Eigenheiten des Symbolismus aufs Korn nimmt. Auch ist seine Vermutung sicher zutreffend, dass auch schon damals „die unendlich vielen Anspielungen auf Dramen mehrerer Verfasser [...] von kaum jemandem gänzlich verstanden“³¹ wurden.

Aber auch ohne nach eindeutigen Zeichen der intertextuellen Bezugnahme zu suchen, ist es damals wie heute kaum möglich, im *Veterinärarzt* auch nur einen einigermaßen logischen Handlungsverlauf zu erkennen. Es gehört hier zum parodistischen Prinzip Gumpenbergs, das symbolistische Verfahren des suggestiven Andeutens und des Aussparens wesentlicher Informationen auf die Spitze zu treiben. Seine Intention, mit dem *Veterinärarzt* symbolistisch-düstere Bedeutungsschwere und deren oft leere Symbolik zu karikieren, ist dem Stück schon mit einem ironischen Motto vorangestellt, das auch als symbolistisches Credo verstanden werden könnte:

Der Tag ist arm, die Dämmerung ist reicher:
 Verschleire dein Profil, und werde bleicher!
 Entwöhne dich vom grellen Lebensblute –
 Nur schattenfraglich naht das Absolute.³²

Die meisten Versuche der Figuren, die selbst nur vage umrissen sind und die in kaum nachvollziehbaren Beziehungen zueinander stehen, scheitern an Missverständnissen oder münden in völliger Ratlosigkeit. Auch ihre Namensgebung gibt wenig Aufschluss über eine Konstellation. Lediglich Adele wird im Figurenverzeichnis als die Frau des Blumenhändlers Benedikt Rummel ausgewiesen, doch auch diese scheinbar präzise Kennzeichnung führt in die Irre und bietet keine weitere Orientierungshilfe. Die Konturlosigkeit der weiteren auftretenden Figuren – Adeles „angenommene Töchter“ Tilli, Cilli und Lilli, der Pastor Zwielicht, die Kuchenliese, der schwarze Sepp, der Freund und ein Herr

31 Ebd., S. 96.

32 HvG [hier unter d. Pseudonym „Jodok“]: „Der Veterinärarzt. Mystodrama in einem Aufzug von Jodok“. In: Die Elf Scharfrichter. Münchner Künstlerbrett. Erster Band: Dramatisches. Berlin 1901, S. 79.

in Grau – wird schon anhand ihrer Namen oder nichtssagenden Bezeichnungen erkennbar.

Das Stück setzt mitten im Dialog zwischen Herrn und Frau Rummel ein, die sich aufgeregt in unverständlichen Satzfragmenten über andere Figuren und rätselhafte Ereignisse unterhalten. Von Beginn an sitzt im Vordergrund der Herr in Grau, der jedoch für alle außer für Lilli unsichtbar bleibt. Rummel wird von Adele aufgefordert, dringend einen Schlüssel zu suchen, dessen Funktion ungeklärt bleibt. Auch er ist ratlos. Erst als ihm Adele bedeutet, unter dem Tisch nachzusehen, zieht er einen Revolver aus der Brusttasche und verschwindet unter der violetten Tischdecke. Der weitere Verlauf der Handlung ist von der Situation des Wartens gekennzeichnet. Alle warten auf einen Veterinärarzt, von dem man sich die Lösung aller Rätsel und Probleme verspricht.

Tilli

Die Reseden waren schön, und dufteten immer stärker. Ich mußte weinen, denn ich wußte nicht, was ich mit ihnen anfangen sollte.

Cilli (heftig)

Schlimm genug für uns!

Tilli

Ach geh! Du hättest das ebenso wenig gewußt!

Cilli

Wem hast du sie denn schließlich gegeben?

Tilli

Aber Cilli! Du weißt ja doch, daß der Veterinärarzt –³³

Rätselhafte, aufgeregte Dialoge deuten auf dramatische Ereignisse und Spannungen hin, decken diese aber nicht auf, sondern verstärken nur die Ratlosigkeit:

Tilli (eilt an den Tisch und beugt sich herab).

Kurt!

Rummel (lüftet den Vorhang etwas – aber so, daß das Publikum nichts von ihm, Rummel sehen kann).

Ja, Schatz?

Tilli

Hast du die Pistole?

Rummel

Ja – nimm nur. Aber nicht alle beide, hörst du?

33 Ebd., S. 84 f.

Tilli

Wie?

Rummel (lauter).

Nicht alle beide!

Tilli

Warum denn nicht?

Rummel

Wegen der grünen Gardinen!

Tilli

Aber der Veterinärarzt hat ja doch –

Rummel

Glaube mir – und nicht dem Veterinärarzt! Also: Heute Nacht!

Tilli

Ja, Kurt! Heute Nacht! (Tilli huscht mit der Pistole nach links hinaus. Der graue Herr steht auf.)

Der graue Herr

Nicht übel. Jetzt bin ich wirklich gespannt. (Er geht auf den Tisch zu und setzt sich darauf.)³⁴

Der Herr in Grau spiegelt die Ratlosigkeit des Publikums wie auch das Thema des Stücks, als er Lilli fragt: „Sie verstehen nicht? Das ist auch nicht nötig. Im Gegenteil, das wäre bedauerlich. Was man versteht, ist platt und gemein. Das Große bleibt unveränderlich, es läßt sich nur fühlen. Fühlen sie nichts?“ Lilli antwortet: „Ja – ich fühle – [...] Ich – fühle mich unwohl ...“³⁵ Als Pastor Zwielicht auftritt, folgt schon der nächste logische Bruch, indem dieser den für alle außer Lilli eigentlich unsichtbaren Herrn in Grau direkt anspricht: „Sie wissen, daß ich Sie nicht bemerke.“³⁶ Alle Figuren scheinen etwas zu wissen und gleichzeitig gestehen sie immer wieder ihre eigene Ratlosigkeit ein. Den Bauch des Pastors umklammernd, läßt sich der schwarze Sepp auf die Bühne ziehen.

Pastor

[...] (Er geht auf und ab und hält plötzlich unwillig inne, den Kopf wendend.) – aber was wollen Sie denn eigentlich von mir, Sie da hinten? Warum halten Sie mich fortwährend auf? Ich kenne Sie doch nicht!

34 Ebd., S. 89 ff.

35 Ebd., S. 92.

36 Ebd., S. 93.

Der schwarze Sepp (weinerlich, ohne loszulassen).

Ich kenne Sie doch a u c h nicht, Herr Pastor!

Pastor

Warum thun Sie dann, als ob Sie mein Schatten wären?

Der schwarze Sepp

Der bin ich n i c h t, Herr Pastor!

Pastor

Oder ein Schornsteinfeger?

Der schwarze Sepp

Nein, Herr Pastor!

Pastor

Oder sind Sie der Leibhaftige?

Der schwarze Sepp

Leider a u c h nicht, Herr Pastor! Ach Gott, ich möchte ja so g e r n l e i b h a f t i g sein!

Pastor

Aber wer sind Sie dann?

Der schwarze Sepp

Ja, wenn ich das s e l b s t wüßte, Herr Pastor! Das wird uns beiden wohl nie klar werden! Ich hab' genau so viel Angst wie Sie!³⁷

Oft ist auf Parallelen zu Morgensterns *Krankenstube* hingewiesen worden, wo auch „Wissen und Nichtwissen, Verstehen und Nichtverstehen, Sehen und Nichtsehen im Mittelpunkt“³⁸ stehen. Die ebenso oft erwähnte Nähe des Stücks zum absurden Theater Samuel Becketts und Eugène Ionescos fällt jedoch viel deutlicher ins Auge. Gerade die ins Absurde gesteigerte Situation des Wartens auf einen unbekanntem Fremden, der angeblich die Lösung bringt, erinnert stark an Becketts *Godot*. Als die Zuversicht auf das Kommen des Veterinärarztes schwindet, tritt als „letzte Hoffnung“³⁹ *Der Freund* auf. Als dieser jedoch sein Unvermögen, etwas zu klären oder zu helfen, eingestehen muss, fungiert auch er als reflexiver Bezug auf die undurchsichtige Atmosphäre des Stücks. – „Das Mystodrama reflektiert sich in seiner Absurdität, es führt einen ironisch gefärbten theatralen Metadiskurs über sich selbst.“⁴⁰

37 Ebd., S. 94 f.

38 Roßbach, S. 288; Vgl. auch Wintzingerode-Knorr.

39 HvG: Der Veterinärarzt, S. 108.

40 Roßbach, S. 291.

Adele, Cilli und Tilli (sich scheu zuffüsternd)

Die Brille ist ihm angelaufen

Der Freund (hat sein Schnupftuch gezogen, und reibt nervös an seiner Brille, kopfschüttelnd)

Sonderbar! Sie will gar nicht klar werden! Das ist mir bisher noch nicht vorgekommen –

Pastor

Ach, bitte – versuchen Sie es nur! Es muß ja doch möglich sein! Sie wissen doch – der Veterinärarzt kommt nicht mehr – Sie sind unsere letzte Hoffnung!

Adele, Cilli und Tilli (händeringend)

Ach bitte! bitte!

Der Freund

Gern, gern! Aber –

(Er hat sich noch einmal an der Brille gerieben, setzt sie auf, sieht mehrmals im Kreise und schüttelt wieder den Kopf.)

Nein: ich kann nichts erkennen! Ich sehe gar nichts.

Pastor, Adele, Cilli und Tilli (verzweifelt)

Gar nichts?? Sie a u c h nichts??⁴¹

Was Gumpenberg hier schreibt ist keine bloße Symbolismusparodie, sondern absurdes Theater. Der Effekt mit dem er im *Veterinärarzt* experimentiert, wird auch durch das Ende nicht abgeschwächt oder im Komischen aufgelöst. Alles bleibt offen, hinter der Bühne fallen drei Schüsse. Es wird berichtet, der Veterinärarzt sei tot. Ganz am Ende keimt eine letzte Hoffnung auf.

Der graue Herr (nachdenklich)

[...] Aber vielleicht unter dem Tische dort?

Ob sich da nicht vielleicht noch – – – (Er tritt langsam gegen den Tisch, hält aber auf halbem Wege inne.)

Nein – ich will doch lieber nicht nachsehen. Es ist besser, nur davon zu träumen. (Er setzt sich, zündet sich langsam eine Cigarette an und bläst sinnend die Rauchwolken in die Luft. Längere stumme Pause.)

(Der Vorhang fällt)⁴²

41 HvG: Der Veterinärarzt, S. 107 f.

42 Ebd., S. 112.