

Peter Sprengel (Berlin)

**Wer war Windholz?
Ein deutsch-jüdischer Schriftsteller
aus Österreichisch-Schlesien an der Peripherie
und zwischen den Zentren der Moderne**

Aufbruch vom Rand her

Er sah sich gern als einsamen Flaneur im Gedränge des Wiener Lebens. Man beachte die fast gleichlautenden Einsätze zweier später Erzählungen: „Wer in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts den sich täglich auf dem Wiener Graben und in der Kärntnerstraße abspielenden Mittagskorso besuchte, dem fiel schon nach kurzer Zeit die Gestalt eines hochaufgeschossenen, jungen Mannes von ausgesprochen aristokratischem Ansehen auf, der sich mit ausgesuchter Förmlichkeit und Zuvorkommenheit inmitten der ihm allem Anscheine nach wohlbekannten Gesellschaft gleichwie auf dem Parkett eines Salons bewegte.“¹ „An einem klaren Dezemberabend des Jahres 1902 schob sich durch die elegante und fröhliche Menge, welche um diese Zeit immer die Kärntnerstraße und den Graben in der Inneren Stadt in Wien erfüllt, ein Mann, der durch seinen Anzug und sein Gehaben seltsam von den übrigen Menschen sich abhob. Er mochte dreißig und einige Jahre darüber zählen und war von hoher und schlanker Gestalt.“²

Der das schrieb, war 1902 gerade einunddreißig Jahre alt und seiner Herkunft nach keineswegs auf dem Parkett der Inneren Stadt zuhause. Jacob Leopold Windholz wurde am 28. Mai 1871 als Sohn eines jüdischen Fabrikanten³ im

¹ J[acob] L[eopold] Windholz: *Liebe. Vier Novellen.* Buchschmuck von L. Blauensteiner. Wien, Leipzig: Lumen 1909 (vorh.: StB München Am Gasteig, ÖNB Wien, StLB Wien), S. 115 (Der Selbstmord des Dichters Anibas).

² J[acob] L[eopold] Windholz: *Ahasver. Der Einsiedler. Zwei Erzählungen.* Buchschmuck von L. Blauensteiner. Wien, Leipzig: Lumen 1909 (vorh.: SBPK Berlin, ÖNB Wien, StLB Wien), S. 123 (Der Einsiedler).

³ In die Matrikel (Nationalien) der Philosophischen Fakultät der Universität Wien wird Windholz im April 1890 mit „mosaisch[er]“ Religionszugehörigkeit eingetragen. Als Vater ist Adolf Windholz, Fabrikant in Mährisch-Ostrau, angegeben (Universitätsarchiv Wien, Sign. 143). Dort auch – von fremder Hand – die hier zugrunde gelegte Namensschreibung „Jacob“.

heutigen Dreiländereck Tschechien/Polen/Slowakei an der Grenze zwischen Mähren und Schlesien geboren: in dem zu Österreichisch-Schlesien gehörenden Königsberg (heute tschech. Klimkovice) unweit von Mährisch-Ostrau, das 1945 mit Schlesisch-Ostrau zu Ostrava, der heute drittgrößten Stadt Tschechiens, vereinigt wurde. In Mährisch-Ostrau, wo er sich auch später noch wiederholt – bei den Eltern? – aufhielt,⁴ besuchte Windholz die Volksschule, ab 1881 dann im benachbarten Troppau (heute tschech. Opava) das Gymnasium – und das „gute Theater“.⁵ Aus dem „Verkehr mit gleichgesinnten, den schönen Wissenschaften huldigenden Freunden“⁶ reißt ihn eine schwere Krankheit („eigentlich eine Folge sich ablösender Krankheiten“), die ihn über mehrere Jahre zum Selbststudium zwingt. Sie legt den Grund für die Einsamkeit, die zu einem zentralen Thema seines Schreibens werden sollte, als persönliche Attitüde – die einleitenden Zitate haben das schon angedeutet – von ihm bewußt kultiviert wurde und seine literarische Stellung entscheidend bestimmt. Denn Jacob Leopold Windholz, der stets nur als „J. L. Windholz“ zeichnete, ist ein Außenseiter und Grenzgänger, ein Mann zwischen den Fronten, Lagern und Stühlen, und seiner Reputation bei der Mitwelt hat das ebenso geschadet wie seiner Stellung im Gedächtnis der Nachwelt. Wir wissen nicht einmal das Sterbejahr des Autors, der sich zu Lebzeiten „so gut wie verschollen“ wähnte.⁸

Die erste und letzte Literaturgeschichte, die den „melancholischen mährischen Bruder“ (Michael Georg Conrad) überhaupt erwähnt, ist Eduard Castles 1937 abgeschlossene *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bei einem Umfang

⁴ Als Wohnort angegeben im eigenhändigen Brief an Franz Brümmer aus Mährisch-Ostrau vom 28. Dezember 1895 (SBPK Berlin, Handschriftenabteilung, Nachlaß Brümmer), in der Selbstanzeige von 1902 (s. u. Anm. 67) sowie in: Herm[ann] Cl[emens] Kosel (Hrsg.): *Deutsch-österreichisches Künstler- und Schriftsteller-Lexikon*. Bd. 2. Wien: Lechner 1906.

⁵ Vgl. den auf Windholz' Selbstdarstellung zurückgehenden Artikel in: Franz Brümmer: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. 6. völlig neu bearb. Aufl. Bd. 7. Leipzig: Reclam [1913], S. 465.

⁶ Ebd.; vgl. auch den eigenhändigen Brief an Michael Georg Conrad, dat. Mährisch-Ostrau, 24. Januar 1889 (StB München, Monacensia – mit freundlicher Genehmigung): „Wir hatten uns zu einem Kreise zusammengethan, um die Descendenzlehre zu pflegen, u. durch ihre Grundlage in Litteratur und Philosophie einzudringen.“

⁷ J[acob] L[eopold] Windholz: Aus meinem Leben. In: *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), Nr. 3334 vom 23. Mai 1907, S. 904 (mit Photo des Verfassers).

⁸ Eigenhändiger Brief an Michael Georg Conrad, dat. Berlin, 4. Oktober 1912 (StB München, Monacensia).

⁹ Die Gesellschaft, Oktober 1897, S. 127.

von 2388 Seiten schenkt ihm der dem Zeitraum 1890-1918 gewidmete vierte Band gerade einmal zwei Zeilen. Windholz tritt an letzter Stelle einer Aufzählung von Autoren auf, die „mit dem Naturalismus [...] in Zusammenhang stehen“; über sein Schaffen wird nicht mehr verraten, als daß er sich „nach seinem Versdrama *Ritter, Tod und Teufel* (1895) dem Roman und der Novelle zuwandte.“¹⁰ Andere literaturwissenschaftliche Handbücher und Lexika¹¹ kennen den schon von Soergel nicht wahrgenommenen¹² Schriftsteller in der Regel ebenso wenig wie die biographischen Enzyklopädien. Er fehlt leider auch in der von mir selbst verfaßten Literaturgeschichte der Zeit des deutschen Kaiserreichs¹³ und einer vorausgegangenen Studie über die Beziehungen zwischen der Wiener und Berliner Moderne.¹⁴ Dabei stellt Windholz für das von Gregor Streim und mir analysierte Spannungsfeld zwischen den beiden führenden Moderne-Zentren einen hochinteressanten Zeugen dar. Die vorliegende kleine Studie ist daher auch der Versuch einer nachträglichen Ergänzung und Wiedergutmachung.

Windholz kommt 1889 nach Wien, wo er in einer Klinik seine Krankheit ausheilt und 1890 (nach einem Zwischenaufenthalt am Gardasee) das Studium der Philosophie und Naturwissenschaft aufnimmt.¹⁵ Gut zwei Jahrzehnte später wird er, im Alter von einundvierzig Jahren, nach Berlin aufbrechen. Allerdings läßt er sich weder der Wiener noch der Berliner Moderne im engeren Sinne

¹⁰ Castle, Eduard (Hg.): *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Bd. 4.* Wien: Fromme [1937], S. 1366.

¹¹ Ausnahmen bilden Hans Giebischs *Kleines österreichisches Literaturlexikon* (Wien: Hollinek 1948) sowie – fast gleichlautend – Wilhelm Koschs *Deutsches Literatur-Lexikon* (Bd. 4, Bern: Francke 1958) und Franz Heiduks *Oberschlesisches Literatur-Lexikon* (Bd. 3, Heidelberg: Palatina 2000).

¹² Soergel, Albert: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte.* Leipzig: Voigtländer, 1911.

¹³ Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende.* München: Beck, 1998 (de Boor / Newald: *Geschichte der deutschen Literatur IX/1*); ders.: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.* München: Beck, 2004 (de Boor / Newald: *Geschichte der deutschen Literatur IX/2*).

¹⁴ Sprengel, Peter; Streim, Gregor: *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998 (*Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur* 45).

¹⁵ Er belegt im ersten Semester Vorlesungen in Psychologie (Zimmermann), Ästhetik (Knaucr), Physik (Lang), Geologie (Sueß) und Allgemeiner Chemie (Lieben).

zurechnen. Durch E. M. Kafka in den Kreis des Jungen Wien eingeführt¹⁶ und unter die Beiträger der *Modernen Dichtung* (Brünn)¹⁷ und der *Modernen Rundschau* (Wien)¹⁸ aufgenommen, kann er hier doch schon deshalb keine rechte Heimat finden, weil er bis weit in die neunziger Jahre hinein mit dem von Hermann Bahr und seinen Mitstreitern so demonstrativ überwundenen naturalistischen Paradigma sympathisiert. Allerdings (und aus diesem Grund ist er wohl den Recherchen für die oben erwähnte Monographie entgangen) orientiert sich Windholz dabei – zunächst – nicht direkt nach Norden. Seine schriftstellerischen Anfänge sind vielmehr mit der Münchner/Leipziger¹⁹ Zeitschrift *Die Gesellschaft* verbunden, und die nächsten Stationen seines Philosophiestudiums heißen Zürich und Bern.

Von November 1890 bis Mai 1891 berichtet Windholz für Michael Georg Conrads – 1885 als kämpferisches Organ des Frühnaturalismus begründete²⁰ – *Gesellschaft* über das Wiener Theaterleben. Mit seiner begeisterten Reaktion²¹ auf die Publikation von Conrad Albertis darwinistischem „Glaubensbekenntnis“ *Zwölf Artikel des Realismus* im Januarheft 1889²² sicherte sich der Siebzehn-

¹⁶ Vgl. Windholz: Aus meinem Leben. In einer unmittelbar nach Schließung des Literatencafés erschienenen Novelle berichtet der mit autobiographischen Zügen ausgestattete Ich-Erzähler vom Wiedersehen mit einem Mitglied „der kleinen Tafelrunde der Modernen, die sich anfangs der 90er Jahre allabendlich im ‚Griensteidl‘ versammelte“ (J[acob] L[eopold] Windholz: Die Sehnsucht nach dem Glück. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 41 u. 45 vom 10. u. 14. Februar 1897, hier: Nr. 41, 3. Morgenblatt, S. 2).

¹⁷ S. u. Anm. 27.

¹⁸ S. u. Anm. 33.

¹⁹ München war Verlagsort der ersten beiden Jahrgänge und Wohnsitz des wichtigsten Herausgebers (Conrad); ab 1887 erschien *Die Gesellschaft* in Leipzig.

²⁰ Vgl. Strieder, Agnes: „Die Gesellschaft“ – Eine kritische Auseinandersetzung mit der Zeitschrift der frühen Naturalisten. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 1985 (Europäische Hochschulschriften I/884); Stumpf, Gerhard: Michael Georg Conrad. Ideenwelt – Kunstprogramm – literarisches Werk. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 1986 (Europäische Hochschulschriften I/914).

²¹ „Wie groß war daher die Freude, als wir in Ihrer ‚Gesellschaft‘ das Blatt fanden, welches unseren Ideen beredtesten Ausdruck gab u. zugleich die, der Lüge strafte, die da sagen, der deutsche Realismus sei nicht imstande Positives zu erzeugen, – als wir in Ihr [sic] das Blatt der Jungen und Jüngsten von Deutschlands Muse fanden“ (Brief vom 24. Januar 1889, wie Anm. 6).

²² Wieder in: Brauneck, Manfred (Hg.): *Naturalismus*. Stuttgart: Metzler, 1987 (Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900), S. 49-58. Zur darwinistischen Ästhetik Albertis vgl. Kolkenbrock-Netz, Jutta: *Fabrikation – Experiment – Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus*. Heidelberg: Winter, 1981 (Reihe Siegen 28), S. 282-285; zu Windholz' damaligem Interesse für den Darwinismus s. o. Anm. 6.

jährige die Aufmerksamkeit des Herausgebers, der noch im August desselben Jahres das erste Windholz-Gedicht veröffentlichte, eine Elegie in Distichen.²³ Als Wiener Theaterkorrespondent der *Gesellschaft* ist Windholz der unmittelbare Vorgänger von Karl Kraus.²⁴ Und wie beim frühen Kraus stehen auch beim jungen Kritiker Windholz alle Zeichen auf „Realismus“.²⁵ Über die Theateraufführung selbst gehen seine Besprechungen zumeist leicht hinweg; um so größeren Raum nehmen die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Drama oder Dramatiker (mit Lob für Anzengruber, Ibsen, Richard Voß) und die Polemik gegen andersdenkende Kritiker (Ganghofer, Berger, Speidel) ein. Insbesondere die Klage über das Niveau der Wiener Presse wirkt gleichfalls wie ein Vorgriff auf Kraus. Im Hinblick auf die weitere Entwicklung des Autors ist vor allem das Bekenntnis zur Moderne hervorzuheben, zu dem sich die Abweisung aller ethischen und ästhetischen Dogmen vom Typ „Du sollst“ zu Beginn des dritten Wiener Theaterbriefs auswächst:

wir lehnen uns gegen sie [sc. diese Dogmen] auf; – und in diesem Aufbäumen, in diesem Auflehnen liegt der Grundzug, das Grundmoment der Moderne. [...] Das ist es, was ich die eine Funktion der Moderne nennen möchte; und die andere: Den Kampf um die Prinzipien einer neuen Lebensansicht, einer neuen Lebensweisheit, einer neuen Moral [...].²⁶

Fünf Zeilen später fällt, kaum mehr überraschend, der Name Friedrich Nietzsches. An dessen *Zarathustra* gemahnt das kurz vorher veröffentlichte freirhythmische Gedicht *Fragment* mit seiner Verachtung für „Der thier’schen Menschheit abgeschmackte Mehrheit“ und dem stolzen Bekenntnis zur Sonderstellung des

²³ J[acob] L[eopold] Windholz: Sehnsucht. In: Die Gesellschaft, August 1889, S. 1111f. Auf die überzähligen Hexameter am Anfang und Ende macht Windholz selbst in seinem Begleitbrief aufmerksam (eigenhändiger Brief an Michael Georg Conrad, dat. Mährisch-Ostrau, 7. März 1889; StB München, Monacensia). Von den drei im Januar 1889 übersandten Gedichten hat Conrad keinen Gebrauch gemacht. Spätere Gedichtpublikationen Windholz’ in derselben Zeitschrift: Die Gesellschaft, Dezember 1893, S. 1542 (Sezession 93) und März 1896, S. 324 (Der Liebe Weg).

²⁴ Dessen Theaterbesprechungen für *Die Gesellschaft* sind wiederabgedruckt in: Kraus, Karl: Frühe Schriften 1892-1900. Hg. v. Johannes J. Braakenburg. Bd. 1. München: Kösel, 1979, S. 45ff., 72ff., 186ff., 242ff.

²⁵ Vgl. insbesondere die Besprechung der Burgtheater-Inszenierung von Ibsens *Völkfeind* in: Die Gesellschaft, Dezember 1890, S. 1855f.

²⁶ Die Gesellschaft, Januar 1891, S. 115.

Propheten: „Ich aber wandle einsam / Nur Wahrheit suchend, wahre, freie Menschen.“²⁷

Ein ähnliches Pathos des Aufbruchs zu neuen Ufern spricht aus dem Ausstellungsbericht *Josef Israels, ein holländischer Genremaler* im Septemberheft der *Gesellschaft* 1891, dem letzten kritischen Beitrag von Windholz zu Conrads Zeitschrift: „Eine neue Kunst ist es, welche der Künstler unserer Zeit übt, – eine Kunst, die in neuen Worten spricht, in neuen, ungekannten Harmonien tönt, in neuen, fremden Farben leuchtet [...]“²⁸ Und doch vollzieht sich noch im Laufe dieses Essays ein Umschlag zur Aufwertung der Vergangenheit, der Tradition und Geschichte, aus Anlaß nämlich von Israels' Bild „Der Sohn eines alten Volks“.²⁹ Windholz nimmt sich die Freiheit zu einem umfänglichen Exkurs, einer autobiographisch angelegten Reminiszenz: Bei einem Krakau-Aufenthalt will der Autor in zwei ganz unterschiedlichen jüdischen Gesichtern (dem einer jungen Dame im Kunstverein auf dem Schloßberg und dem eines alten Mannes unten in der Altstadt) denselben „starren müden Blick“ gesehen haben, in dem sich gleichsam das Schicksal einer langen Reihe von „Ahasverussöhnen“ kristallisiert.³⁰ Ohne daß Windholz hier seine eigene Zugehörigkeit zum Judentum zu erkennen gäbe, klingt in dieser Hervorhebung der jüdischen Thematik schon ein wichtiges Thema seines späteren Werks an.

Der damals hochgeschätzte,³¹ auf der Jahresausstellung im Künstlerhaus Wien mit neunzehn Werken vertretene Maler ist auch Gegenstand einer nur ein gutes Dutzend Zeilen umfassenden Publikation von Windholz in der *Modernen Rundschau* (Wien) – wahrscheinlich derjenigen Veröffentlichung, in der unser Autor die engste äußere Gemeinschaft mit führenden Vertretern des Jungen Wien erreicht. Denn unter der gemeinsamen Überschrift Bilder werden zwei als

²⁷ Vgl. J[acob] L[eopold] Windholz: Fragment. In: *Moderne Dichtung*, Dezember 1890, S. 779. Unter dem gleichen Titel publiziert Windholz drei Jahre später bei Schabelitz ein schmales Bändchen mit weiteren Gedichten: *Fragmente*. Zürich: Verlags-Magazin, 1893 (vorhanden: SUB Frankfurt, StB München Am Gasteig, StLB Wien).

²⁸ *Die Gesellschaft*, September 1891, S. 1241.

²⁹ Abb. in: C[arel] L. Dake: *Jozef Israëls*. Berlin: Marquardt [1910], S. 47.

³⁰ *Die Gesellschaft*, September 1891, S. 1244.

³¹ Vgl. die Hervorhebung von Israels in einem gleichzeitigen Ausstellungsbericht der Freien Bühne: „Er ist für Stoff, für Technik und Farbe der Bahnbrecher gewesen und auch noch immer der Leuchtturm, nach dem die Schiffer inmitten des bewegten Meeres auslugen“ (Becker, Benno: *Die Münchner Kunst-Ausstellung III*. In: *Freie Bühne* 2 [1891], S. 792-795, hier: S. 792). Max Liebermanns „Kritische Studie“ Jozef Israëls erschien ab 1901 in mehreren Auflagen.

Bildbeschreibungen getarnte Prosagedichte von Loris (d. i. Hofmannsthal)³² und eine reale Bildbeschreibung von Felix Dörmann abgedruckt sowie – als ‚Weltkind in der Mitten‘ – Windholz’ Text über Jozef Israels’ auch auf der Münchner Kunstausstellung 1891 gezeigtes Gemälde *Die Heimkehr vom Felde*. Er teilt mit den Beiträgen der Wiener Kollegen den stimmungslirischen Eingang, unterscheidet sich von ihnen aber durch die soziale Problematik, die er an der Gestalt der heimkehrenden Landarbeiterin abliest:

Die ist müde, – so schrecklich müde, daß sie umsinken möchte, – doch sie kann, sie darf nicht rasten: sie muß eilen, – nach Hause, – zum Manne und zu den Kindern, die ihrer harren; – sie muß eilen, damit dem Kleinsten, das im Schlafe sich an sie schmiegt, der rauhe Abendwind nicht schädlich werde, – und sie hält es fester an sich, – und sie rafft ihre letzte Kraft zusammen, – und mit großen, breiten Schritten schreitet sie hinein im Dünensande – in das Zwielficht des Abends.³³

Als Dramatiker und Erzähler sucht Windholz zunächst sichtlich Anschluß an die Moderne, jedoch ohne letzte Konsequenz und letztlich auch ohne Erfolg. Sein erstes³⁴ Drama *Ritter, Tod und Teufel* bietet er dem Cotta-Verlag 1895 (vergeblich) als „modernes Drama in Versen“ an.³⁵ Sein einziger Roman *Das neue Leben* erscheint 1902 mit der Gattungsbezeichnung „Ein moderner Roman“. Und noch die Erzählungen seiner Sammlung *Liebe* stellt Windholz Cotta im Januar 1908 als „vier moderne Novellen“ vor.³⁶ Dabei ist allerdings nicht zu übersehen, daß das Stichwort „modern“ bei diesem Autor im Laufe der Jahre eine Verschiebung von der ästhetischen zu einer primär inhaltlichen Bestimmung durchmacht. Während *Ritter, Tod und Teufel* auch in der formalen Gestalt an aktuelle Entwi-

³² Unter dem Titel *Bilder (van Eyck: Morituri – Resurrecturi)* in: Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze I. Hg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979, S. 513f. – Zur Referenzlosigkeit der Bildbeschreibungen, für die die Redaktion der *Modernen Rundschau* später einen anderen Malernamen nachreichte, vgl. Renner, Ursula: „Die Zauberschrift der Bilder“. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i.Br.: Rombach, 2000 (Litterae 55), S. 51ff.

³³ *Moderne Rundschau* 3 (1891), S. 223 (dort abweichend: „das Abends“). Vollständiger Abdruck in: Renner: Zauberschrift, S. 53.

³⁴ Es folgen der nur aus Windholz’ Selbstdarstellung *Aus meinem Leben* bekannte und jedenfalls bis 1907 unaufgeführte Einakter *Liebe, die nicht leben kann* sowie das Renaissancedrama *Masaccio* (s. u. Anm. 83).

³⁵ Eigenhändiger Brief, dat. Zürich, 20. Juni 1895 (Schiller-Nationalmuseum / Deutsches Literaturarchiv, Cotta-Archiv [Stiftung der Stuttgarter Zeitung], Marbach am Neckar [im folgenden: DLA]). Mit freundlicher Genehmigung des DLA.

³⁶ Maschinenschriftlicher Brief mit eigenhändiger Unterschrift, dat. Deutsch-Altenburg bei Wien, 23. Januar 1908 (DLA Marbach a.N.).

klungen der literarischen Moderne anschließt, gilt das für die späteren Texte kaum noch. Wenn etwas an diesen „modern“ ist, so die dargestellte Lebensform von Künstlern oder Ästheten – Menschen, die ein „neues Leben“ versuchen, dabei aber durchweg mehr oder weniger scheitern. Die vorgeblich modernen Werke erweisen sich somit letztlich als Kritik der Moderne und Distanzierung von ihr.

Diese Halbheit oder Ambivalenz spiegelt sich, von Ausnahmen abgesehen, auch in der Publikationspraxis unseres Autors. Allein die Tatsache, daß Windholz in den Jahren 1895-1908, unbeirrt um die Kontinuität der Absagen,³⁷ den Großteil seines Schaffens³⁸ dem Verlag Goethes, Geibels und Sudermanns anbietet, scheidet ihn aus dem Lager einer konsequenteren Moderne aus. Die Briefe an Cotta ermöglichen im Ansatz auch einen Überblick über seine Mitarbeit an Zeitschriften. Denn als Orte der Vorveröffentlichung seiner Erzählungen gibt Windholz dort an: *Der Bund* (Bern), *Frankfurter Zeitung*, *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), *Nord und Süd* und *Österreichische Rundschau*. Diese von Alfred von Berger und Karl Glossy seit 1904 herausgegebene repräsentative Zeitschrift, an der Windholz auch mit einer Rezension³⁹ und einem Gedichtbeitrag⁴⁰ beteiligt ist, stellt gewissermaßen das donauländische Pendant zur *Deutschen Rundschau* (Berlin) Julius Rodenbergs dar und spiegelt einen recht gemäßigten Modernismus. Ähnlich wie bei seiner Mitarbeit an den Wiener Zeitschriften *Neue Bahnen*⁴¹ und *Der Weg*⁴² bewegt sich Windholz dort eher im Troß als an der Spitze – geschweige denn in der Avantgarde – des Fortschritt-Zugs.

³⁷ Nicht erhalten. Die Manuskripte des Romans und des ersten Novellenbandes wurden immerhin zur Einsicht angefordert. Ob Windholz mit der Einsendung der Renaissance-novellen *Im Garten der Bianca Capello* (vgl. seinen maschinenschriftlichen Brief mit eigenhändiger Unterschrift, dat. Deutsch-Altenburg bei Wien, 16. Juni 1908, DLA Marbach a.N.; Titel hier noch: „Zwei Abende im Garten der Bianca Capello“) gleichfalls einer ausdrücklichen Aufforderung nachkam, läßt sich nicht erkennen.

³⁸ Einschließlich eines „gehaltvollen Gedichtband[s]“, der offenbar nie erschienen ist; vgl. den eigenhändigen Brief aus Rohrau bei Wien vom 17. November 1904 (DLA Marbach a.N.).

³⁹ S. u. Anm. 79.

⁴⁰ J[acob] L[eopold] Windholz: Elegie des Weibes. In: *Österreichische Rundschau*, Heft 80 vom 10. Mai 1906, S. 74.

⁴¹ Herausgegeben von Ottokar Stauf von der March (1901-1905), ab September 1902 zusammen mit Karl M. Klob. Windholz wird in den beiden ersten Jahrgängen als Mitarbeiter genannt und veröffentlicht in Heft 5 vom 1. März 1901 das Gedicht *Nächtlicher Gang* (S. 147). Der dritte Jahrgang enthält eine sehr unfreundliche Bemerkung über seinen Roman *Das neue Leben* (Heft 10 vom 15. Mai 1903, S. 274).

⁴² Herausgegeben von Richard Charnatz und Friedrich Hertz (1905/06). Unter dem Kolumnentitel *O du mein Oesterreich!* veröffentlichte Windholz zwei satirische „Kulturbilder“ über das Findlingswesen und die Trinkgeldmentalität: *Das Findelkind* (Nr. 2 vom 7. Oktober 1905, S. 9f.), *Der Betrüger* (Nr. 6 vom 4. November 1905, S. 9f.).

Ins buchhändlerische Abseits schließlich führt die Gesamtausgabe seines späteren Erzählwerks in drei mit der Jahresangabe 1909 erscheinenden Bänden des Verlags „Lumen“,⁴³ Wien/Leipzig. Die von Leopold Blaustein im besten Jugendstil illustrierten Bände stehen im Repertoire des kurzlebigen Verlags neben reformpädagogischen Texten und einer „Imperialistischen Bibliothek“, deren kraftvolles Engagement in den sozialetischen Tönen des Erzählers Windholz doch nur ein diskretes Echo findet. Sie geraten überdies in die Konkursmasse des zahlungsunfähigen Unternehmens, aus der sie Windholz rettet, um sie dem „Leipziger Kommissionär“ Friedrich Foerster anzuvertrauen,⁴⁴ der mit einiger Verspätung entsprechend korrigierte Rezensionsexemplare⁴⁵ versendet.

Zwischen Naturalismus und Symbolismus

Ein Sprung in die Beletage der literarischen Moderne gelingt dem Fünfundzwanzigjährigen mit *Ritter, Tod und Teufel*; er sollte allerdings eigentümlich folgenlos bleiben.⁴⁶ Nach der Absage durch Cotta erscheint das 1893/94 in Bern entstandene Versdrama wahrscheinlich noch 1895 bei S. Fischer in Berlin.⁴⁷ Das Stück spielt im Arbeiterviertel Wien-Ottakring im Spätherbst 1892 und zeigt einen lungenkranken Schriftsteller und seine Lebensgefährtin Erica in Geldnöten. Dem Paar, das dem Hauswirt seit einem Monat die Miete schuldet, ist die Wohnung gekündigt worden, aus der es im Dritten Aufzug auch in aller Form hinausgeworfen wird. Dabei scheint die freie Liebesgemeinschaft den eigentlichen Kündigungsgrund darzustellen, wie sie auch die Geldverlegenheit der beiden

⁴³ Die Aufklärungsmetaphorik des auf dem Titelblatt in Anführungszeichen stehenden Verlagsnamens setzt sich in einer Sternen-Vignette mit Swastika-Symbolen fort.

⁴⁴ Eigenhändiger Brief an Michael Georg Conrad, dat. Deutsch-Altenburg, 14. Februar 1912 (StB München, Monacensia).

⁴⁵ Vorhanden: Brenner-Archiv Innsbruck, z. T. auch StB München Am Gasteig.

⁴⁶ Eine positive, die „neuen und eigenartigen“ formalen Mittel betonende Rezension von Karl Credner erschien in: *Die Gesellschaft*, Juni 1896, S. 828f. Dennoch hat das Buch so wenig Verbreitung gefunden, daß es heute nur noch in wenigen Bibliotheken nachweisbar ist (s. folg. Anm.); auch eine Zusammenarbeit mit der *Neuen Rundschau*, der Hauszeitschrift des S. Fischer Verlags, hat sich nicht ergeben. Von einer Aufführung, wie Credner sie nachdrücklich anmahnt, ist nichts bekannt.

⁴⁷ Angaben zur Entstehung nach: J[acob] L[eopold] Windholz: *Ritter, Tod und Teufel*. Ein Drama in Versen. Berlin: S. Fischer 1896 (vorh.: SBPK Berlin, SUB Frankfurt, StB München Am Gasteig, ÖNB Wien, StLB Wien), S. 64. Auf dem äußeren Umschlag steht das Erscheinungsjahr 1895; bekanntlich pflegte S. Fischer die im Herbst erscheinenden Titel vorzudatieren.

bedingt; denn die Eltern des Schriftstellers haben ihm offenbar aus demselben Grund die finanzielle Unterstützung entzogen. Man kennt die Thematik aus verschiedenen naturalistischen Dramen (Max Halbe: *Freie Liebe*, 1890; Otto Erich Hartleben: *Hanna Jagert*, 1893); die Motive Armut, Krankheit, Wohnungsnot sind im Naturalismus ohnehin ubiquitär.

Gleiches gilt für den Einsatz des regionalen Dialekts, den hier vor allem die grundsymphatische Waschfrau und die im Kontrast dazu um so unsympathischere Hausmeisterin einbringen. Erstere bittet freundlich um ihren Lohn:

Wann ich's nöt brauchen thät, so thät ich Sie
 Nicht plagen, glaub', das sollten Sie schon wissen.
 Zwei Monat' hab ich g'wart', jetzt kann ich nimmer.
 Der Mann hat vierzehn Tag kein Arbeit mehr,
 Fünf Mäuler wollen auch zu essen hab'n,
 Wann s'noch so klein sind, ich bin alt und schwach, –
 [...].⁴⁸

Immerhin sind das Blankverse. Daß Windholz es mit den Prinzipien des Naturalismus nicht so ernst nimmt, zeigt sich ja auch am Happy end. Ein sehnlich erwartetes Honorar trifft zu Beginn des Dritten Aufzugs ein, und als schließlich noch der alte Freund Götz die Nachricht einer festen Redakteursanstellung für den Schriftsteller überbringt, sind alle Nöte vergessen. Die Krankheit spielt offensichtlich keine Rolle mehr, und der Exodus aus der schäbigen Wohnung gestaltet sich fast zum Triumphzug. Damit scheint die naturalistische Doktrin von der Determiniertheit des Menschen durch biologische und soziale Zwänge widerlegt, die im Zweiten. Aufzug geradezu schulbuchmäßig formuliert wird:

's ist alles nur Gesetz, Notwendigkeit;
 Und das Geschwätz von Freiheit, Wille, Zufall,
 Das lassen wir den Kindern und den Narren.
 Der Mensch ist stets nur das Produkt gewesen
 Von den Verhältnissen, die ihn umgeben.
 Und kennt man die Verhältniss' nur, so ist
 Der ganze Mensch ein aufgelöst Exempel.⁴⁹

Der das sagt, ist – der Teufel. Sein Auftreten im Rahmen eines zunächst fast naturalistisch anmutenden Bühnenstücks darf befremden, ist aber von langer Hand her vorbereitet. Schon der Titel kündigt es ja an, der wiederum dem (seit dem 18. Jahrhundert eingebürgerten) Titel von Albrecht Dürers Kupferstich entspricht,

⁴⁸ Ebd., S. 12.

⁴⁹ Ebd., S. 38f.

der in der Buchausgabe auch gleich zweifach – auf dem Umschlag und gegenüber dem Titelblatt – abgebildet ist. Da der männliche Protagonist mit Nachnamen „Ritter“ heißt, ist der aufmerksame Leser schon durch das Verzeichnis der dramatis personae darüber belehrt, daß wir es hier mit einem Beispiel jener mächtigen – von Conrad Ferdinand Meyer bis zu Dürrenmatt und darüber hinausreichenden⁵⁰ – Traditionslinie der deutschsprachigen Literatur zu tun haben, in der sich das allegorische Geschehen von Dürers Stich als bildliche Metaebene über den Text legt. Wie es seinem Namen entspricht, identifiziert sich Windholz' Dramenheld mit dem Reiter auf Dürers Stich, indem er am Ende des Ersten Aufzugs die mühsam gegen alle Verpfändungsvorschläge der Waschfrau verteidigte Mappe mit Dürer-Stichen zu sehen verlangt und angesichts des Meisterstichs, den ihm die verständnisvolle Geliebte aussucht, im Tone des Bekenntnisses ausruft:

Siehst Du, wenn auch der Tod zur Seite geht,
Der Teufel hinterdrein gezogen kommt,
Steht doch der Reiter fest und ohne Furcht.⁵¹

Bei Dürer *sitzt* die Figur des Reiters. Dennoch ist „steht“ wohl kein Druckfehler, sondern eine gezielte Vorbereitung auf die folgende Traumszene, mit der sich das im Erscheinungsjahr von Gerhart Hauptmanns Traumdrama *Hanneles Himmelfahrt* begonnene Stück in bemerkenswerter Nähe zu aktuellen literarischen Entwicklungen behauptet. Über dem Bett des eingeschlafenen Schriftstellers öffnet sich zu Beginn des Zweiten Aufzugs „eine zweite, erhöhte Szene“ mit einer offenen Landschaft, die von einem Bach (Acheron?) in eine blumige Wiese auf der einen Seite (Diesseits, Leben?) und eine wüstenartige Sandfläche auf der anderen Seite (Jenseits, Tod?) geteilt wird: „Im halbhoher Gras auf der Wiese steht in voller Eisenrüstung, den Helm auf dem Kopfe, das Schwert gerade vor sich hingestellt, Ritter. Ihm gegenüber auf dem anderen Ufer im lockeren Sande steht der Tod, mit schwarzem Mantel angethan.“⁵²

In dieser symbolistischen Manier geht es jedoch nicht lange weiter. Nach einem Gespräch zwischen Ritter und Tod, in das sich alsbald der Teufel einschaltet und das nach dem Abgang des Ritters in eine Art Pakt zwischen Teufel und Tod

⁵⁰ Vgl. Sprengel, Peter: Ritter, Tod und Teufel. Zur Karriere von Dürers Kupferstich in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm. Hg. v. Dieter Heimböckel u. Uwe Werlein. Würzburg: Königshausen & Neumann (erscheint demnächst). Über die Bildvorlage und ihre Benennung vgl. Theissing, Heinrich: Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn. Berlin: Mann, 1978.

⁵¹ Windholz: Ritter, Tod und Teufel, S. 25.

⁵² Ebd., S. 26.

mündet (der Tod soll als „Hungertod“ seine „soziale Pflicht“ erfüllen, ja „Sozialpolitiker“ werden⁵³), wird der Traum ganz realistisch: Wir erleben (bzw. Ritter träumt) zwei Szenen, die – wie wir nachher erfahren – offenbar eine Rekapitulation früherer Erlebnisse des Paares sind.⁵⁴ Ritter und Erica begegnen sich in einer Redaktionsstube, in der ihnen der Teufel als Chefredakteur unsittliche Angebote macht; nach neuerlicher Verwandlung wird Ritter an einem abendlichen Uferkai Zeuge, wie sich seine Freundin ins Wasser stürzen will bzw. vom hinter ihr stehenden Tod ins Wasser gestoßen werden soll. Zuvor muß er die geschwätzigten Ausführungen des Teufels (in der Gestalt eines modisch gekleideten Bekannten) über die Fortschritte der Wissenschaften, insbesondere der Elektrizität⁵⁵ und der deterministischen Soziologie (siehe oben) über sich ergehen lassen. Die Verführungskünste des Teufels scheitern aber ebenso wie die Aktivitäten des Todes am Eingreifen des Protagonisten, der seinem Namen besonders in der Redaktionsszene alle Ehre macht.

Die Traumsequenz in Windholz' Drama lädt zu vielfältigen literarischen Vergleichen ein. Neben der wohl auch entstehungsgeschichtlich ausschlaggebenden Parallele zu *Hanneles Himmelfahrt* ist die Beziehung zu Hofmannsthals lyrischem Drama *Der Tor und der Tod* (1893) nicht zu übersehen. Aber auch ein späteres Drama Gerhart Hauptmanns bietet sich zum Vergleich an: Das 1898 unter dem Titel *Patriarchenluft* entworfene, 1904 als Fragment veröffentlichte *Hirtenlied* zeigt einen kranken Künstler in einem ärmlichen Großstadttatelier, dem nur durch Vermittlung eines Engels der Zugang zur mythischen Welt des Alten Testaments eröffnet wird. Ebenso ist an den Übergang von moderner Wirklichkeit zur Leidenschaft der Renaissancewelt zu denken, den Schnitzlers Einakter *Die Frau mit dem Dolche* (1902) anhand der Betrachtung eines alten Gemäldes inszeniert: Die Frau der heutigen Alltagswelt verliert sich gleichsam in das Bild, begreift vor ihm ihr eigenes Schicksal als das einer Mörderin aus Liebe. Von solcher Verunsicherung durch imaginäre Welten ist bei Windholz freilich nichts zu spüren. Das gilt auch für die zweite markante Stelle, an der sein Schauspiel – wiederum in enger motivlicher Nähe zu Hauptmann, nämlich dessen Märchendrama *Die versunkene Glocke* (1896) – das naturalistische Paradigma aufbricht: die umfangreiche Märchenerzählung Ericas im Dritten Aufzug von

⁵³ Ebd., S. 30.

⁵⁴ Ebd., S. 42 („uns're ganze / Geschicht' von A bis Z"). Eine Vorausdeutung findet sich allerdings schon im Ersten Aufzug: „Und in dem Elend hab ich Dich gefunden, – / Denkst Du noch an die Mondscheinnacht am Quai“ (S. 23).

⁵⁵ Ein Lieblingsthema von Windholz, das auch in den Erzählungen *Was ist die Liebe?* und *Ahasver* aufgenommen wird; vgl. Liebe (wie Anm. 1), S. 12; Ahasver/Der Einsiedler (wie Anm. 2), S. 20 („Von Beruf ist er Ingenieur, Elektrotechniker“), S. 35f. u. 40.

der kleinen Seenixe aus dem Böhmerwald, die sich auf die Suche nach Menschen begibt. Ihre Liebesofferten werden von den egoistischen Menschen abgewiesen, bis sie auf ein hilfloses Brüderpaar trifft (einen Geniusknaben im Hemd mit einem „irren Bruder“ an der Hand⁵⁶), das sie mit sich nimmt und pflegt.

Die Aufforderung zu entschlossener Hilfeleistung ist die Moral von Windholz' Drama, und daß es überhaupt solch eine eindeutige Moral hat, setzt dieses Stück schon in deutlichen Abstand von den Leitbildern der literarischen Moderne. Von diesem ‚fabula docet‘ aus versteht sich auch das – vom Autor aus gesehen natürlich ironische – Lob des Teufels für die Statistik und eine auf sie gestützte Form der „Sozialpolitik“.⁵⁷ Windholz, den wir auch später noch als Kritiker statistischer Betrachtungsweisen kennenlernen werden, verdächtigt eine derartige Haltung offenbar des Zynismus oder Defätismus, jedenfalls des Unterlassens tätiger Hilfe im konkreten Fall. Wie wichtig ihm weiterhin dieses Gebot praktischer Hilfe im Einzelfall und die Auffassung des Menschen als autonomen Individuums (statt als statistischer Nummer) bleiben, zeigt etwa die Erzählung *Der Einsiedler*. Deren Held mit dem programmatischen Namen Hilferding wird uns gleich in der ersten Szene als Helfer vorgestellt: indem er einen gehbehinderten Jungen, den die Polizei als Kleinkriminellen verfolgt, nach seinem Sturz pflegt und vor dem Zugriff der Staatsgewalt zu schützen sucht. An entscheidender Stelle vollzieht er die – ihm vom Leben „in kristallreiner Schale“ dargebotene – Reflexion:

Gab es denn eine Satzung für das Handeln der Menschen, die man ihnen auflegen konnte, wie das eiserne Joch den gebändigten Tieren? Gab es eine Richtschnur für ihren Weg? Nein und abermals nein! Denn jetzt fühlte er die Erkenntnis, so wie man ein großes Naturgesetz nur dann völlig begreift und in sich aufnimmt, wenn man es fühlend erlebt hat, daß das Tun der Menschen in ihrem Wesen durchaus bedingt und verankert ist.⁵⁸

Wohlgemerkt: in ihrem individuellen Wesen bedingt und verankert.

Als narratives Pendant zum Versdrama von 1895 kann man die Titelerzählung des ersten (heute in keiner Bibliothek mehr nachweisbaren) Novellenbandes von Windholz ansehen: *Totentanz und andere Novellen*.⁵⁹ *Totentanz*, 1897 von Joseph Viktor Widmann⁶⁰ im *Sonntagsblatt des „Bund“* (Bern) abgedruckt, ist eigentlich

⁵⁶ Windholz: Ritter, Tod und Teufel, S. 57.

⁵⁷ S. o. Anm. 53.

⁵⁸ Windholz: Ahasver/Einsiedler, S. 162.

⁵⁹ Leipzig: Georg Heinrich Meyer, 1897.

⁶⁰ Ein Glückwunschtelegramm von Windholz zu Widmanns 60. Geburtstag (20. Februar 1902) hat sich erhalten (Burgerbibliothek Bern, Nachlaß Widmann).

keine Novelle, sondern ein Reigen von fünf Prosastücken, die in symbolistischer Manier um das Verhältnis von Leben und Tod kreisen. In jedem von ihnen tritt – schon darin wird die Nähe zum Drama deutlich – der Tod als Person auf, allerdings zumeist für die Menschen unsichtbar oder als solcher nicht kenntlich. In den ersten beiden Stücken *Revue* und *Schlagende Wetter* nimmt er die Gestalt eines älteren Herrn an. Vor ihm salutieren die Soldaten, die im strahlenden Sonnenschein beim Klang der Kriegstrompete durch den Hohlweg hinunter in die Ebene (zur Schlacht?) reiten; seine Hand fühlt der Direktor auf der Schulter, in dessen Kohleschacht soeben durch eine Explosion dreißig Bergleute zu Tode gekommen sind:

Er wandte sich um und mit ihm die übrigen. Hinter ihnen stand ein älterer Herr mit glattem Gesicht in einem schwarzen Rocke. Ein süßes, weichliches Lächeln umspielte seine Lippen, als er sagte: „Den armen Leuten ist doch der Tod besser als das Leben.“ Alle sahen ihn betroffen an, doch keiner erkannte den Tod.⁶¹

Der Zynismus, mit dem der „philosophische Markscheider“ in derselben Situation den „kolossalen Luftdruck“ kommentiert (statt Mitleid mit den Opfern zu empfinden), erinnert an die sachliche Attitüde des Teufels. Die naturalistische Grundierung des Dramas findet in der Genauigkeit, mit der im zweiten Prosastück die Arbeit unter Tage beschrieben wird, ihre Entsprechung.

In den folgenden Nummern ändert sich die Tonlage. *Tagebuchblatt* und *Liebe* feiern mit sentimentalem Pathos das Glücksempfinden des Menschen in der (sommerlichen wie winterlichen, jedenfalls ländlich bestimmten) Natur; wie im Frühwerk Hofmannsthals erscheint der Tod als dionysische Konzentration oder Grenzüberschreitung des Lebens. Aus der Ahnung der Unendlichkeit erwächst dem Schreiber des *Tagebuchblatts* die Vision des Laute spielenden Todes auf dem Fensterbrett; auf dem Gipfel ihres Glücks werden die Liebenden von einem wohlmeinenden Tod, der hier als Charonsfigur auftritt, in den Tod gesteuert.

Eine gewisse Ironisierung bewirkt zunächst das Schlußstück des Zyklus *Idylle*. Ein Kandidat der Theologie mit dem sprechenden Namen Gottfried Himmelein, der „kleine rührende Geschichten“⁶² schreibt (ein autopoetischer Reflex?), hat sein erstes Honorar empfangen und eilt damit von den Höhen des Zürichbergs, wo er wohnt, hinunter in die Stadt, wo er bei einem alten Trödler eine Statuette erwirbt, die er dort anscheinend schon mehrfach begehrt betrachtet hat:

⁶¹ J[acob] L[eopold] Windholz: Totentanz. In: Sonntagsblatt des „Bund“, Nr. 14 vom 4. April 1897, S. 105-108, hier: S. 106.

⁶² Ebd., S. 107.

Es war ein Tödlein, das auf einem schwarzen Sockel stand, ganz in einen schwarzen Mantel gehüllt, der aus Ebenholz geschnitten war, aus welchem nur der Kopf, die Füße und die Arme in gelblichem Elfenbein geschnitzt hervorsahen. Einen Oberarmknochen hatte es unter das Kinn genommen und mit einem andern strich das Tödlein darauf wie auf einer Geige.⁶³

Wiederum darf man sich an das Drama erinnert fühlen, in dem die Einbeziehung eines Kunstwerks (des Dürer-Stichs) der symbolischen Verdichtung dient. Die Parallele geht weiter, insofern auch Himmelein zu träumen anfängt. Das Goldstück, das er als Wechselgeld empfangen hat, ist ein Napoleontaler aus der Zeit der Hundert-Tage-Herrschaft 1815, und prompt tut sich vor dem inneren Auge des Einschlafenden ein apokalyptisches Bild des Todes auf, der auf einem gewaltigen Felsen inmitten des sturmerregten Meeres in immer wilderen Tönen dem Kaiser aufspielt: „Vor sich her trieb der Tod den Kaiser, und der Kaiser tanzte, tanzte über den Rand des Felsens hinweg und verschwand mit einem grellen Schrei in der Tiefe.“⁶⁴

Distanzierung von der Moderne

Mit seinem „mittelgroßen Künstlerroman“⁶⁵ *Das neue Leben* (1902) bemüht sich Windholz sichtlich um größere Popularität. Er opfert den – dem Anspruch nach gleichwohl aufrechterhaltenen – Status des „Kunstwerks“⁶⁶ der Nähe zur Trivialität und distanziert sich von der Moderne, auf die er nur noch „deskriptiv“, nicht mehr programmatisch Bezug nimmt: „Wenn ich dieses mein viertes Buch einen modernen Roman nannte und wenn es auch das bedeutungsvollste Problem im Gefühlsleben des modernen Weibes zum Inhalt hat, so möchte ich trotzdem nicht, daß meinem Werk eine Tendenz untergelegt werde.“⁶⁷

Der Roman trägt in der Korrespondenz mit dem Cotta Verlag den Titel *Das Recht des Vaters*, obwohl er zunächst von der Eigenwilligkeit einer emanzipierten jungen Frau (der dänischen Bildhauerin Dagny Arnesson als „idealen Typus des modernen, freien und selbständig schaffenden Weibes“⁶⁸) handelt, die ihr Kind

⁶³ Ebd., S. 107f.

⁶⁴ Ebd., S. 108.

⁶⁵ So die Charakterisierung in der Korrespondenz mit Cotta: eigenhändiger Brief, dat. Mährisch-Ostrau, 3. Februar 1902 (DLA Marbach a.N.).

⁶⁶ „Ich glaube Ihnen ein Kunstwerk anbieten zu können“ (ebd.).

⁶⁷ J[acob] L[eopold] Windholz: [Selbstanzeige.] In: *Die Zukunft* 40 (1902), S. 408.

⁶⁸ J[acob] L[eopold] Windholz: *Das neue Leben. Ein moderner Roman*. Leipzig: Seemann Nachf. 1902 (vorh.: SBPK Berlin, SUB Göttingen), S. 75.

ganz für sich haben und aufziehen will. Es ist gewissermaßen die Natur selbst, die dafür sorgt, daß der Vater schließlich doch zu seinem Recht kommt: Eine lebensbedrohende Krankheit der jungen Mutter führt ihren geliebten – und sie immer noch liebenden – Fritz Strobel nach Berlin, und aus „Onkel Fritz“ wird endlich „Papa“. Übrigens ist der Mann ein österreichischer Schriftsteller, der Gedichte⁶⁹ und Novellen verfaßt und sich überwiegend in Italien aufhält, aber auch in der Schweiz (wo die ersten Kapitel spielen) Philosophie studiert hat.

Die vier Novellen des Bandes *Liebe* (1909) problematisieren gleichfalls die Konzeption eines „neuen Lebens“. Die Vertreter der – hier zumeist künstlerisch definierten – Moderne sind in der Regel zum Verzicht auf unmittelbarste emotionale Bedürfnisse und erotische Erfüllung gezwungen oder haben gar nicht den Willen zu ihrer vollständigen oder dauerhaften Verwirklichung.⁷⁰ Da gibt es (in *Reminiszenzen*) die Schauspielerin, die bei einem Besuch in ihrer Heimatstadt Wien auf ein Bild stößt, das ihr früherer Geliebter gemalt hat, und auch ein Wiedersehen herbeiführt, das in eine Erneuerung alter Zärtlichkeiten mündet; doch ihre Zeit dafür bleibt knapp bemessen, und eine Gefährdung des Terminkalenders kommt nicht in Frage: „Sie wußte, daß sie nun wieder Monate brauchen würde, um den Aufruhr zu beschwichtigen, und schließlich, – schließlich waren alles doch nur – Reminiszenzen.“⁷¹ Da gibt es den erfolgreichen Frauenmaler, dessen wichtigstes Liebeserlebnis jedoch in einem Verzicht bestand und der diese Erfahrung bzw. das in ihr begründete Liebesverständnis vergeblich einem frischgeschiedenen Maschinenbauingenieur mitzuteilen versucht (*Was ist die Liebe?*). Schließlich gibt es den Dichter Anibas, der ein paar Gedichte im *Pan* veröffentlicht hat und am Jahrestag seiner ersten Begegnung mit der schönen Nora V. Selbstmord begeht, weil sie sich nicht eindeutig für ihn entscheidet, sondern mit einem anderen eine Reise antritt (*Der Selbstmord des Dichters Anibas*).

Mindestens so wichtig wie die Psychologie des Literaten und der unentschlossenen Frau ist die erzählerische Vermittlung der Anibas-Geschichte im Rahmen einer Herrenrunde, in der unterschiedlichste Auffassungen vom Selbstmord und der Möglichkeit eines Liebestods in anderen sozialen Schichten diskutiert werden. Der Erzähler selbst ist ein Schriftsteller, der aus den nachgelassenen Papieren seines Freundes einen Roman konstruieren will und dabei dem Tage des Todes allein fünf Kapitel zu widmen beabsichtigt. Einer noch stärkeren

⁶⁹ So wird ihm das Gedicht zugewiesen (und in voller Länge abgedruckt: ebd., S. 84), das Windholz 1896 in der *Gesellschaft* unter dem Titel *Der Liebe Weg* publiziert hat (s. o. Anm. 23).

⁷⁰ In diesem Sinne schildert schon die frühe Novelle *Die Sehnsucht nach dem Glück* am Beispiel eines Mitglieds der Griensteidl-Runde den Liebesverzicht aus Lebensschwäche.

⁷¹ Windholz: *Liebe*, S. 58.

Ironisierung verfällt der Graf Lipperden, dessen Zweifel an der Befähigung von Friseurgehilfen zum Liebestod die Binnenerzählung mitveranlassen und der sich durch eine spätere Nachfrage als mögliches Urbild für die Figur des Nebenbuhlers Gaston R. zu erkennen gibt. Eine Schlußpointe, die einer Schnitzler-Novelle würdig gewesen wäre!⁷²

Die novellentypische Zuspitzung der Handlung und die ebenso für diese Gattung charakteristische Dynamik zwischen den Erzählebenen verstärken sich noch im dritten Text desselben Bandes mit dem Titel *In Lüge leben*.⁷³ Auch Milieu (die stumpfsinnige Atmosphäre einer fiktiven böhmischen oder mährischen Provinzstadt) und Menschenbild der Binnenerzählung lassen fast an eine Erzählung Ferdinand von Saars denken.⁷⁴ Ein Universitätsmediziner reiferen Alters erzählt seiner früheren Braut und jetzigen vertrauten Freundin von der Wiederbegegnung mit einer Frau, deren zügellose Sexualität und deren Mut zur kompromißlosen (heimlichen) Normverletzung er einst als Arzt und als Vertrauter eines von ihr in eine leidenschaftliche Affäre verwickelten Freundes aus nächster Nähe kennengelernt hat. Erst durch diese Erzählung und die Aussprache darüber kommen die latenten Kommunikationsstörungen zur Sprache, die vor Jahrzehnten den Anlaß zur Auflösung der Verlobung des Erzählers und zu Ernas Heirat mit einem anderen Mann gegeben haben. Als „Starke“ und „Moderne“⁷⁵ (oder Modern-sein-Wollende) um ihr Urteil über die ihr fremde Person gebeten, gelangt die Hörerin zu einem moderaten Fazit, das die gängigen Männermythen ebenso relativiert wie die Fallhöhe zwischen individueller Gefühlswahrheit und gesellschaftlicher Lüge:⁷⁶

Wäre sie [sc. Marie Geppert] an einem Fürstenhofe geboren worden, so wäre sie vermutlich eine Grande amoureuse geworden, von welcher die Skandalchronik noch nach Jahrhunderten berichtet hätte [...]. – So aber ist sie in Niemeschau aufgewachsen! Und deswegen glaube ich, daß man bei ihr gar nicht von Lüge in unserem Sinne sprechen kann, denn das war doch nur eine Waffe und nichts anderes. Wie hätte sie denn auch unter diesen kleinlichen Verhältnissen, unter denen sie aufwuchs und lebte, ihre Art Glück verwirklichen sollen?⁷⁷

⁷² Vgl. die irritierende, alles Bisherige einer neuen Wertung unterwerfende Wirkung des Schlusses in Schnitzlers Erzählungen *Der Witwer* (1894), *Die Toten schweigen* (1897), *Leutnant Gustl* (1900) und *Der blinde Geronimo und sein Bruder* (1900/01).

⁷³ Vorabdruck in: *Erdegeist* 4 (1909), S. 80-103.

⁷⁴ Auffällig ist die Nähe zu Saars Novelle *Der Brauer von Habrovan* (1900), die gleichfalls von einem Arzt erzählt wird.

⁷⁵ Windholz: *Liebe*, S. 106.

⁷⁶ Zur Bedeutung des Wahrheit-Lüge-Diskurses für die Moderne und dem Begriff der „konventionellen Lüge“ vgl. Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, S. 49-53.

⁷⁷ Windholz: *Liebe*, S. 109.

Soweit die Werke, mit denen Windholz Anschluß an die Moderne sucht oder sich ausdrücklich auf sie bezieht. Für die Renaissancenovellen *Im Garten der Bianca Capello* (1909)⁷⁸ wird man das nur bedingt sagen können. Eher ist zu konstatieren, daß diese hochartifiziellen Gebilde, mit denen Windholz unübersehbar in die Fußtapfen Boccaccios, aber auch eines Conrad Ferdinand Meyer tritt, gegen bestimmende Tendenzen des aktuellen Zeitgeschmacks angeschrieben sind. In seiner Besprechung der dritten Auflage von Isolde Kurz' *Florentiner Novellen* (1905) jedenfalls führt Windholz den relativ geringen Publikumserfolg des Werks auf das nachlassende allgemeine Bildungsniveau und die Mode einer „neuen Romantik“ zurück, die sich wie eine schlechte Karikatur ihres Vorbilds, der historischen Romantik, ausnehme: „Der tiefgründigen Mystik entspricht die Unklarheit und Verworrenheit der Gedankengänge und dem Sichversenken in überschwänglichen Gefühlen ein stillvergnügtes Plätschern in Sentimentalitäten.“⁷⁹ Wie Heine in seiner *Romantischen Schule* der alten, unterstellt der Kritiker Windholz der „neuen Romantik“ geradezu „reaktionäre Tendenzen“.

Windholz' Rückbesinnung auf die Tradition läßt sich mit dem neuklassischen Formwillen eines Paul Ernst vergleichen,⁸⁰ und tatsächlich ist Windholz in der positivsten Würdigung, die sein Novellenschaffen erhalten hat, neben Ernst gestellt worden – und zwar nicht nur wegen der Diskrepanz zwischen künstlerischem Anspruch und öffentlicher Anerkennung, die nach Ansicht von Michael Georg Conrad beide einte und mit dem Schicksal des Malers Anselm Feuerbach verband.⁸¹ Conrad attestiert Ernst wie Windholz „vollkommene Reinheit und Redlichkeit der künstlerischen Absicht, das Streben nach klassischer Einfachheit des Ausdrucks und unbedingte Hingabe an den heiligen Sinn und Ernst des Lebens“ und schließt sich im übrigen der Vorliebe Widmanns gerade für die Renaissancenovellen von Windholz an. Gestützt auf das Urteil des italienischen

⁷⁸ Wien, Leipzig: Lumen (vorh.: StB München Am Gasteig, ÖNB Wien, StLB Wien).

⁷⁹ Österreichische Rundschau, Bd. 8, Heft 94/95 vom 16.-23. August 1906, S. 134f.

⁸⁰ Vgl. Woehrmann, Andreas: Das Programm der Neuklassik. Die Konzeption einer modernen Tragödie bei Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 1979 (Europäische Hochschulschriften I/301).

⁸¹ Michael Georg Conrad: Feuerbach-Schicksal? In: Deutsches Literaturblatt 2 (1912), Nr. 9 vom 1. September 1912, S. 3-5 (Zitate S. 4f.). Dort auch die Bezugnahmen auf die Kritiken Widmanns (Der Bund, Bern) und Caprins (Marzocco, Firenze). Windholz, der Conrad in seinem Brief vom 14. Februar 1912 (wie Anm. 44) mit Informationen über das Schicksal seines Verlags versorgte, die jener bereitwillig aufgreift, dankt für die Besprechung, die ihm „sehr, sehr große Freude bereitet“ hat, mit Brief vom 4. Oktober 1912 (wie Anm. 8).

Kritikers Giulio Caprin,⁸² attestiert er ihnen sogar eine für deutschsprachige Werke ungewöhnliche – die *Florentiner Novellen* der Wahl-Florentinerin Isolde Kurz deutlich übertreffende – Nähe zu „Geist und Farbe“ des Florentiner Cinquecento.

Und doch sind gerade Windholz' Renaissancenovellen in auffälliger Weise der Zeit, in der sie entstehen, verhaftet. Das zeigt nicht zuletzt das problematische Frauenbild, das hier entfaltet wird, und zwar in den beiden Binnenerzählungen – der vom „fahrenden Griechen“ bzw. Humanisten Leontius Pilatus oder der von der „Liebe des Masaccio“, die Windholz anschließend zu einem dreiaktigen Künstlerdrama ausbauen wird⁸³ – ebenso wie in dem sie umfassenden Rahmen. Figuren wie Tella in der ersten oder die Pisanerin Bianca in der zweiten Erzählung sind primär sinnliche Geschöpfe und geben Anlaß zu Feststellungen wie den folgenden: „Der Sinn der Frauen aber ist unbeständig und ihre Neigung dem Wechsel unterworfen [...]“,⁸⁴ oder: „Aber der Frauen Sinn hält immer und zu allen Zeiten an dem Augenblicke fest und wenn sie auch mit dem größten und verwegensten Gedanken zu spielen und ihn zu hegen wissen, so finden sie doch nur selten den Mut, danach zu handeln.“⁸⁵ Die Übereinstimmung mit Otto Weiningers Geschlechteranthropologie (*Geschlecht und Charakter*, 1903) ist evident. Noch prekärer dagegen erweist sich die Gestaltung der Gastgeberin der abendlichen Versammlungen und eigentlichen Adressatin der erzählten Novellen: Bianca Capello ist eine Femme fatale reinsten Wassers, eine wahre Fin-de-siècle-Phantasie. Benvenuto Cellini warnt den jungen Bandanello vor den Gefahren, die von einem Stelldichein mit der Gemahlin des Medici-Fürsten ausgehen: „Haß und Liebe wohnen einträchtig und verschwistert in derselben Herzkammer eines Weibes.“⁸⁶ Ruggiero, der Erzähler des nächsten Abends, folgt ihrer Einladung und muß umgehend für seinen Leichtsinn büßen; er stirbt mit den Worten: „grüße mir die schöne Bianca, denn ich liebe sie noch, trotz ihrer Falschheit.“⁸⁷

⁸² Vgl. Caprin, Giulio: *La Germania letteraria d'oggi*. Pistoia: Pagnini 1912 [1911], S. 254–259. Der Band ist aus den Beiträgen des einflußreichen Publizisten (1880–1958) zum *Marzocco* hervorgegangen.

⁸³ Masaccio. Wien: o.V. 1910 (vorh.: StLB Wien).

⁸⁴ J[acob] L[eopold] Windholz: Der fahrende Grieche. In: *Österreichische Rundschau*, Bd. 4, Heft 44 vom 31. August 1905, S. 214–221 sowie Heft 45 vom 7. September 1905, S. 253–262, hier: S. 220.

⁸⁵ J[acob] L[eopold] Windholz: Die Erzählung von der Liebe des Masaccio. Eine Novelle aus der Renaissance. In: *Österreichische Rundschau*, Bd. 10 (1. Quartal 1906), Heft 4, S. 260–280, hier: S. 274.

⁸⁶ Windholz: Der fahrende Grieche, S. 262. Zu einer ähnlichen Doppelheit der Gefühle bekennt sich im *Einsiedler* die moderne Femme fatale Marion: Ahasver/Einsiedler (wie Anm. 2), S. 186.

⁸⁷ Windholz: *Liebe des Masaccio*, S. 280.

Noch einen Schritt weiter von der Realität weg führt Ahasver (1907)⁸⁸ als Windholz' erster – noch recht unsicher ausgefallener⁸⁹ – Versuch im Genre der phantastischen Erzählung.⁹⁰ Auch hier kann man zwischen Rahmen- und Binnenerzählung unterscheiden, wobei das Schwergewicht auf ersterer liegt. Indem sie von der Suche eines Königsberger Philologen nach einer verschollenen Handschrift berichtet (die denn auch als Binnenerzählung präsentiert wird), nimmt sie ein im 19. Jahrhundert beliebtes Motiv auf – man denke an Gustav Freytags Roman *Die verlorene Handschrift* (1864) oder Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Plautus im Nonnenkloster* (1881). Einen phantastischen Anstrich gewinnt das Ganze, indem der junge Forscher seine Handschrift, die Auskunft über die Geschichte der Ahasver-Sage geben soll (ein im Wien der Jahrhundertwende tatsächlich erforschtes Thema⁹¹), von einer Figur erhält, die genauso aussieht, wie man sich die mythische Figur des Ewigen Juden vorstellt, mit bürgerlichem Namen Matthias Wanderer (!) heißt und von ihren Freunden Ahasver genannt wird, ja selbst auf dieser Anrede besteht. Die Zuordnung zum Judentum ist eindeutig gegeben,⁹² aber nicht dominant; eher herrschen die Züge eines Abenteurers, Weltverbesserers und Erfinders (mehr vom Schlage Münchhausens als Edisons), ja eines enttäuschten Idealisten vor. In der rastlosen Energie, mit der sie die Umwelt ihren Zielen unterwirft, sieht sich die Figur selbst geistigen „Freibeutern“ wie Hamann (noch ein Königsberger!) und Wagner verbunden.⁹³ Windholz' Ahasver, der in seinem Begleiter Antonio ein proletarisches Pendant besitzt,⁹⁴ wird ein „soziales Herz“ zugeschrieben,⁹⁵ gegen Ende

⁸⁸ Vorabdruck in: *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), Nr. 3334-3340 (23.6.-4.7.1907).

⁸⁹ Vgl. auch die negative Besprechung durch Richard Sexau in: *Das literarische Echo* 13 (1910/11), S. 644.

⁹⁰ Mona Körte zufolge „verändert sich der Ewige Jude in der Phantastik des frühen 20. Jahrhunderts“, „wird Ahasver vor allem in den Romanen Gustav Meyrinks und Emil Szittayas in einer Schwundstufe des Wunderbaren als das Neue literarisiert“ (*Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*. Frankfurt a. M.: Campus, 2000 [Schriftenreihe des Zentrums für Antisemitismusforschung, Bd. 6], S. 318). Windholz' Ahasver wird in Körtes Untersuchung nicht zur Kenntnis genommen.

⁹¹ Der Wiener Germanist Jacob Minor veröffentlichte 1904 *Goethes Fragmente vom Ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland* und hatte 1896 Rudolf Kassners Dissertation *Der ewige Jude in der Dichtung betreut*; vgl. die Veröffentlichung durch Klaus E. Bohnenkamp in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 2 (1994), S. 21-78.

⁹² S. u. mit Anm. 97.

⁹³ Windholz: Ahasver/Einsiedler, S. 32. Zu Hamann vgl. auch S. 17f.

⁹⁴ Wohl eine Reminiszenz an die ursprüngliche Anregung der Erzählung durch das Schicksal eines italienischen Steinbrucharbeiters: vgl. *Aus meinem Leben*.

⁹⁵ Windholz: Ahasver/Einsiedler, S. 21.

seines Lebens – denn er stirbt tatsächlich – bricht er nach Argentinien auf und gründet dort eine kommunistische Kolonie.

Leben und Werk

Ahasver erscheint in der Buchausgabe von 1909 zusammen mit der Erzählung *Der Einsiedler*; in einem Brief an Cotta werden beide Texte übrigens – wohl nicht nur mit Blick auf ihren Umfang, sondern auch auf ihre Anlage als gebündelte Darstellung eines Lebenslaufs – als „kleine Romane“ bezeichnet.⁹⁶ *Der Einsiedler* ist sicher das persönlichste narrative Zeugnis seines Autors; auf die Ansätze zu einem Selbstporträt im Charakterbild des Protagonisten Hilferding (als Flaneur und Tat-Ethiker) wurde bereits hingewiesen, und weitere entsprechende Züge bzw. Äußerungen der Figur sind im folgenden noch zu erwähnen. Darf man nun nicht aber aus der Zusammenstellung der beiden Erzählungen schließen, daß hier eine innere Verwandtschaft vorliegt, daß also auch die erstere trotz ihrer skurril-phantastischen Elemente in direkter Beziehung zum Leben des Verfassers steht?

Aufschlüsse gibt schon die Herkunftsfrage. Ahasver sagt von sich: „Ach, das ist schon so lange her [...], daß ich hinausgezogen bin aus der dumpfen Judengasse der kleinen mährischen Landstadt mit dem modrigen Geruch, hinaus in die Welt.“⁹⁷ Könnte dieser Ausruf nicht auch für Windholz gelten – mit der kleinen Abweichung, daß es sich bei seinem Geburtsort um eine schlesische Landstadt in der Nähe der mährischen Grenze handelte? Und ist es in diesem Zusammenhang nicht ausgesprochen merkwürdig, daß der junge Held der Erzählung aus einem Ort namens Königsberg kommt – wie auch der Autor? Die bekannte ostpreußische Universitätsstadt dient zur Camouflage und – für den Eingeweihten – zur Enthüllung des autobiographischen Bezugs. Eines Bezugs, der offenbar doppelt ist und sich auf die gegensätzlichen Hauptfiguren gleichermaßen erstreckt: auf den Bürger wie auf den Abenteurer, auf das „Mückenherz“ und die „Philologenseele“⁹⁸ ebenso wie auf die produktive Ruhelosigkeit in ihrer höchsten Potenz. Eine chronologische Parallele zwischen Windholz und dem Königsberger Privatdozenten besteht jedenfalls in der Ankunft in Wien: Beide kamen „in den achtziger Jahren des verflorbenen Jahrhunderts“⁹⁹ in die österreichische Hauptstadt.

⁹⁶ Brief vom 23. Januar 1908 (wie Anm. 36).

⁹⁷ Windholz: Ahasver/Einsiedler, S. 54.

⁹⁸ Ebd., S. 34.

⁹⁹ Ebd., S. 5.

Windholz' Weg nach Wien stand im Zeichen der Ausheilung seiner schweren Krankheit. Der schriftstellernde Held seines Dramas *Ritter, Tod und Teufel* wohnt in Wien-Ottakring und hat anscheinend mit einer Lungenkrankheit zu kämpfen, sieht in mehr als einem Sinn den Tod vor sich; als Zeitpunkt ist der Spätherbst 1892 angegeben, in dem Windholz selbst wiederum in Wien studierte.¹⁰⁰ Im selben schlechtbeleumdeten Stadtteil befindet sich auch Ahasvers „buntscheckiges Raritätenkabinett“,¹⁰¹ in dem er während seiner Wien-Aufenthalte absteigt und dessen einzelne Bestandteile nach seinem Tod kraft testamentarischer Verfügung auf die Freunde verteilt werden. Der Philologe Johannes bekommt die Hängematte, in der er den Gastgeber bei seinem einzigen Besuch gesehen hat, und sagt sich angesichts des handfesten Gegenstandes: „Also hatte sich doch alles in Wirklichkeit ereignet, und seine empfindsam gehüteten Erinnerungen waren kein aus Einbildung und Phantasie gesponnenes Traumgebilde.“¹⁰² Dabei ist gerade das locker geknüpfte Netz der Hängematte ein signifikantes Symbol der frei schwebenden Qualität der Poesie wie der von ihr gefertigten Texturen!

Da wir vom Leben des Jacob Leopold Windholz kaum mehr als die zahlreichen Ortswechsel kennen, bietet sich für eine Überprüfung des autobiographischen Gehalts seiner Werke primär ihr topographisches Gerüst an. Zürich, wo Windholz vom Herbst 1891 bis zum Sommer 1892 und vom Herbst 1894 bis zum Sommer 1896 studiert hat,¹⁰³ wird regelmäßig als Studienort erwähnt. Hier steht der Schreibtisch des schwäbischen Kandidaten der Theologie Gottfried Himmelein (im letzten Teil des *Totentanz*). Im *Einsiedler* sagt der Ex-Wiener Hilferding mit Bezug auf seine Jugendliebe: „Als sich Marthe dann verlobte, ich glaube, mit einem adeligen Offizier, ging ich gerade in mein erstes Semester nach Zürich.“¹⁰⁴ Der Wiener Protagonist und Erzähler von *Was ist die Liebe?* nennt einen Jugendfreund namens Fritz Trappel,¹⁰⁵ in dem man geradezu ein Miniaturporträt des Autors erkennen kann: „Während ich auf der Akademie in München war, hat er in Zürich Philosophie, Psychologie, Erkenntnistheorie und noch eine Menge ähnlicher Dinge studiert [...]“¹⁰⁶ Bei einem Zürich-Besuch nimmt Trappel den Erzähler in eine Vorlesung von Richard Avenarius mit: „Das war ein wundervoller

¹⁰⁰ Laut den Nationalien der Universität (wie Anm. 3) war Windholz für das Wintersemester 1892/93 erneut in Wien immatrikuliert – im Anschluß an seine ersten beiden Studiensemester in Zürich und vor dem Studium an der Universität Bern.

¹⁰¹ Windholz: Ahasver/Einsiedler, S. 50.

¹⁰² Ebd., S. 116.

¹⁰³ Die Matrikeldaten jetzt im Internet: <http://www.matrikel.unizh.ch/pages/12360.htm>.

¹⁰⁴ Windholz: Ahasver/Einsiedler, S. 156.

¹⁰⁵ Der Name klingt kaum zufällig an den Fritz Strobels im Roman *Das neue Leben* an, der gleichfalls in der Schweiz Philosophie studiert (hat).

¹⁰⁶ Windholz: *Liebe*, S. 13.

Kopf! [...] Avenarius sprach damals über die Gefühle, und einen Teil der Vorlesung benützte er dazu, um nachzuweisen, daß die Liebe, – trotz des Vorranges, den ihr die Dichter, Künstler und andere unnütze Leute einräumen – vor den anderen Gefühlen durchaus nichts voraus habe und keinen besonderen Rang einnehme.“¹⁰⁷

In die empiriokritizistische Philosophie des Zürcher Philosophen fügt sich diese These durchaus. Daß Windholz als Student mit Avenarius auch persönlich bekannt wurde, wird sich uns später bestätigen. Noch in der autobiographischen Skizze von 1907 gedenkt er dankbar seines akademischen Lehrers: „Für seine Geisteshaltung scheint freilich in der metaphysischen und reaktionären Strömung unserer Tage kein Platz zu sein.“¹⁰⁸ Derselbe Text macht allerdings deutlich, daß Windholz in seiner Jugend einem anderen Leitstern huldigte: nämlich dem zu Anfang des 20. Jahrhunderts schon der Vergessenheit anheimgefallenen, erst kürzlich wiederentdeckten¹⁰⁹ Philipp Mainländer, einem originellen Philosophen in der Nachfolge Schopenhauers. Es ist gewiß kein Zufall, daß Mainländers Name in der eben schon erwähnten Novelle *Was ist die Liebe?* jedenfalls beiläufig genannt wird.¹¹⁰

So könnte man fortfahren und beispielsweise die München-Referenzen in Windholz' Œuvre untersuchen. Eine bedeutende Episode des *Einsiedlers* ist ja der Begegnung mit der Tänzerin und vermeintlichen „Kokotte“ Marion gewidmet, in der Hilferding eine frühere Münchner Geliebte wiedererkennt. Ebenso verbinden sich in der Novelle *Was ist die Liebe?* die Motivkreise der Kunst, Boheme und Liebe (einer gleichfalls durch den Verzicht des Mannes beendeten Liebesbeziehung) mit dem Schauplatz München. Das darin beschworene Motiv der fernen Verlobten, die den Erzähler am Genuß der Gegenwart hindert, basiert möglicherweise auf persönlichem Erleben, wie der Vergleich mit dem Gedicht nahelegt, das Windholz (mit der Ortsangabe München) im Dezember 1893 in der *Gesellschaft* veröffentlichte.¹¹¹ Unter der Überschrift Sezession 93 beklagt das lyrische Ich höchst sentimental seine Trennung von Erni, die sich gerade bei der Betrachtung der Bilder der Münchner Sezession schmerzhaft-störend bemerkbar macht.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Aus meinem Leben.

¹⁰⁹ Vgl. die Edition seines literarischen Nachlasses (Hildesheim u. a.: Olms 2002) im Rahmen einer neuen Werkausgabe und den Kolloquiumsband *Was Philipp Mainländer ausmacht* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999), jeweils herausgegeben von Winfried H. Müller-Seyfarth.

¹¹⁰ Windholz: Liebe, S. 15.

¹¹¹ S. o. Anm. 23.

Letztlich steht hinter der Suche nach etwaigen autobiographischen Bezügen die übergeordnete Frage, wieweit sich die Identität des Autors in seinen Texten reflektiert. Diese Frage soll hier abschließend unter zwei Aspekten aufgegriffen werden: der Problematik der jüdischen und der deutsch-österreichischen Identität des Schriftstellers Windholz. „Herr Pollack [...] – er ist nämlich ein Jud’, aber sonst ein sehr braver Mensch und man sieht’s ihm gar nicht an“¹¹² – so äußert sich in der Novelle *Reminiszenzen* die Mutter der Schauspielerin über einen Untermieter und gibt damit ein Beispiel des alltäglichen Rassismus. Die von ihr vorgenommene Markierung (indirekt wird damit auch die Sprecherin – nämlich als nichtjüdisch – gekennzeichnet) stellt allerdings eher eine Ausnahme in der Welt des Erzählers und Dramatikers Windholz dar. Denn derartige Markierungen fehlen in den meisten seiner Texte. Lediglich in den beiden großen autobiographischen Erzählungen hielt er es für richtig, die Titelfiguren unmißverständlich als Juden auszuweisen. Das entsprechende Zitat aus *Ahasver* wurde oben angeführt; es kann natürlich nicht abgetrennt werden vom Mythos des Ewigen Juden, der – indem er diesen als zur Wanderschaft und Heimatlosigkeit verdammt begreift – letztlich eine problematische Außensicht auf das jüdische Schicksal wiedergibt. Eine Außensicht, die sich freilich, wie etwa die Romane von Fritz Mauthner (*Der neue Ahasver*, 1882) und Robert Jaffé (*Ahasver*, 1900) zeigen, auch und gerade viele damalige jüdische Intellektuelle zu eigen machten.¹¹³

Daß Heinrich Hilferding, der Protagonist des *Einsiedlers*, Jude ist, bleibt lange unklar. Wenn er den Kontakt zwischen seinem Jugendfreund, dem Polizeikommissar Artur Hoffmann, und dem hochmögenden Herrn Nejedli mit der ratlosen Bemerkung kommentiert: „[...] du bist doch noch Jude und das offizielle Wien ist doch meines Wissens antisemitisch“¹¹⁴ so gibt das wohl einen Hinweis auf seine Sensibilität in Sachen Rassismus, erzwingt aber keine Festlegung. Andererseits hat er selbst zu einer antisemitisch akzentuierten Polemik gegen die „schachernden Polacken“ Galiziens ausgeholt. Genau hier aber gibt die Erzählung einen leicht überlesbaren Hinweis auf die Herkunft der Titelfigur: „[...] ich kann bei meinen Antezedenzen wirklich nicht gut ein Ultra-Deutschnationaler im österreichischen Sinne sein [...]“¹¹⁵ Sind diese Antezedenzen die bisherigen Lebenswege und -erfahrungen des Helden oder (doch eher) die Vorgeschichte seiner Familie, seine Ahnen? Gewißheit erhalten wir erst in den beiden letzten Kapiteln (9./10.), die den plötzlichen Aufbruch Hilferdings aus Wien zeigen,

¹¹² Windholz: *Liebe*, S. 40.

¹¹³ Vgl. Bodenheimer, Alfred: *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*. Göttingen: Wallstein 2002.

¹¹⁴ Windholz: *Ahasver/Einsiedler*, S. 173.

¹¹⁵ Ebd., S. 142.

nachdem er gerade einen Tag und eine Nacht in der Hauptstadt des seit zehn Jahren nicht mehr von ihm betretenen Landes zugebracht hat und in diesen knapp 24 Stunden eine jeder Wahrscheinlichkeit spottende Häufung von Wiederbegegnungen mit früheren Bekannten bzw. Geliebten erlebt hat. Im Gespräch mit einem alten jüdischen Hausierer, den er nach seinem Leben befragt und dem er – typisch für diese Figur – Hilfe anbietet, wird ihm eine Deutung des jüdischen und seines eigenen Schicksals zuteil. Der Hausierer beginnt mit der Situation der Unterdrückung der Juden in ihren Gastländern („da wuchsen Menschen heran, abgewendet allem Leben, und ihr Auge war nach innen gerichtet“), um überzuleiten zur Ära der Emanzipation:

Als aber dann die Tore und Brücken der Enge und Bedrücktheit geöffnet waren und die Fessel von ihren Händen gestreift und sie hinaustreten sollten in das Licht und in die Freiheit, da waren jene, die die Wahrheit suchten und die Wurzel, unfähig zu leben und ihren Platz zu behaupten, und sie zogen sich in sich selbst zurück; – – und Herr, seid Ihr nicht einer von diesen? – – oder sie sanken tief und tiefer – – wie ich gesunken bin. – Die anderen aber, die nichts gemein hatten mit diesen, und größeren Sinnes waren, die stiegen aufwärts zu den Gütern dieser Welt und sonnten sich in dem neuen Lichte. Und so ist alles zugrunde gegangen und vernichtet worden was wertvoll war und der Mühe wert und des Schweißes der Vorderen. – –¹¹⁶

Die fluchtartige Abreise Hilferdings aus Wien ist ein endgültiger Abschied von Österreich, in das er, wie der Schlußsatz nachdrücklich festhält, nie mehr zurückkehrt. Diese Abwendung vom Heimatland kann insofern nicht völlig überraschen, als der Protagonist im Gespräch mit dem befreundeten Polizeikommissar bereits erhebliche Vorbehalte gegenüber dem gegenwärtigen Zustand seines (einstigen) Vaterlands geäußert hat.¹¹⁷ Aus Enttäuschung über die Schwäche, die die deutsche Bevölkerung (als die bisherige Führungsschicht des Gesamtstaats) gegenüber dem „slawischen Ansturm“ zeige,¹¹⁸ hat er mittlerweile nämlich die reichsdeutsche Staatsangehörigkeit angenommen. Allzu quälend empfand er die Sisyphus-Aufgabe, „Deutscher und Österreicher zugleich, oder, wie die niedliche Nomenklatur lautet, Deutsch-Österreicher zu sein, – Untertan oder Bürger – die

¹¹⁶ Ebd., S. 220f.

¹¹⁷ Die Parallele zu Windholz' satirischer Kolumne *O du mein Oesterreich!* (wie Anm. 42) drängt sich auf.

¹¹⁸ Eine Anspielung auf die Nationalitätenkonflikte in Österreich-Ungarn findet sich auch in *Die Sehnsucht nach dem Glück* (wie Anm. 16). Mit Bezug auf die Heimat des autobiographisch angelegten Ich-Erzählers heißt es dort: „Ach, richtig. Sie sind dort oben zu Hause, wo die Kohle herkommt und unsere Gendarmerie blutige Siege erkämpft“ (Nr. 45, 3. Morgenblatt, S. 2).

rechtliche Formel dafür wird sich nicht finden lassen – eines Landes zu sein, das nicht einmal einen eigenen Namen besitzt, denn ‚die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder‘ sind staatsrechtlich niemals mehr unter einen einzigen Hut zu bringen.¹¹⁹

Vor diesem Hintergrund scheint es nur konsequent (und es bestätigt nochmals unsere These vom bekenntnishaften Charakter des *Einsiedlers*), daß Windholz 1912¹²⁰ seinen österreichischen Wohnsitz aufgibt und nach Berlin umzieht¹²¹ – „um mich in irgendeiner Form durchzusetzen.“¹²² Die Chancen dafür stehen schlecht, wie Windholz selbst es aufgrund seines Mangels an persönlichen Verbindungen einschätzt,¹²³ zumal er es in jenen Jahren „mit der Bühne“ versucht,¹²⁴ und zwar in der überlebten Gattung des Renaissancedramas.¹²⁵ Bekanntlich ist es nicht einmal der Energie des jungen Georg Heym gelungen, sein Renaissance-drama *Atalante* auf die Bühne zu bringen.

Immerhin lanciert Windholz bald nach der Ankunft in Berlin eine (seine erste!) Publikation in einem radikalen Organ der literarischen Avantgarde, nämlich in

¹¹⁹ Windholz: *Ahasver/Einsiedler*, S. 138. – Bei der Kritik fanden diese politischen Auslassungen wenig Anklang. Der Münchner Richard Sexau schreibt: „Übrigens scheinen seine Gestalten den Autor weniger zu interessieren als die Gelegenheiten, seinem Ärger über allerlei, besonders österreichische Mißstände Luft zu machen, was er leider nicht ohne sachliche Unrichtigkeiten im Stil eines Provinzreporters tut“ (Das literarische Echo 13 [1910/11], S. 644).

¹²⁰ Das bei Brümmer (wie Anm. 5) und danach in anderen Nachschlagewerken angegebene Datum 1910 läßt sich angesichts der Korrespondenz mit Michael Georg Conrad nicht halten. In seinem Brief vom 14. Februar 1912 (wie Anm. 44) schreibt Windholz noch aus Deutsch-Altenburg bei Wien: „Denn ich lebe nun schon seit vielen Jahren abseits von allem Litteraturgetriebe auf dem Lande zusammen mit einem Freunde, der hier Arzt ist.“ Zu Pfingsten schickt er eine Bildpostkarte mit eigenem Photo aus Berlin-Steglitz (gestempelt 23. Mai 1912; StB München, Monacensia). Erst im Brief vom 4. Oktober 1912 (wie Anm. 8) heißt es: „Ich habe mich jetzt in Berlin niedergelassen [...]“

¹²¹ Wo er seit Herbst 1912 im nördlichen Schöneberg wohnt (Bamberger Straße 61, Berlin W50). Die Adresse begegnet erstmals im eigenhändigen Brief an Franz Brümmer vom 26. September 1912 (SBPK Berlin, Handschriftenabteilung, Nachlaß Brümmer).

¹²² Brief vom 4. Oktober 1912 (wie Anm. 8).

¹²³ Vgl. ebd.: „man kennt mich nicht, und ich kenne keinen Menschen.“

¹²⁴ „Seit einem Jahre versuche ich es mit der Bühne. Aber ohne Beziehungen geht es eben nicht u. noch dazu mit einem historischen Drama ‚Masaccio‘“ (Brief vom 14. Februar 1912; wie Anm. 44). Zu *Masaccio* s. o. Anm. 83.

¹²⁵ Vgl. Ueckermann, Gerd: *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*. Berlin, New York: de Gruyter, 1985.

Herwarth Waldens expressionistischer Zeitschrift *Der Sturm*. Unter der Überschrift *Wissenschaft* reitet er – in veränderter, härterer, satirisch zugespitzter Diktion – sein altes Steckenpferd: die Polemik gegen die Statistik, um mit einer Volte zu enden, die doch sehr deutlich macht, wie wenig das Thema Österreich für ihn abgeschlossen und wie wenig ihm bis jetzt der Übergang in eine neue deutsche oder Berliner Identität gelungen ist:

Da hat nun der Direktor des Wilmersdorfer Statistischen Amtes, Dr. Dreydorff, eine ebenso verdienstliche wie aufschlußreiche Untersuchung angestellt und es zeigte sich, daß fast jeder zwanzigste Mensch, der in Wilmersdorf über die Straße läuft, ein Oesterreicher ist. So die Wissenschaft.

Was aber die Wissenschaft nicht sagt: dieser Zwanzigste ist immer ein Mensch, der Musik macht oder Theater macht oder Literatur oder wenigstens Zeitung macht oder mindestens ein Damenschneider ist. – Kurzum, dieser zwanzigste Wilmersdorfer ist immer ein Mensch, der etwas von dem großen und schönen und notwendigen Dinge macht, das man Kultur nennt.

Rom verschlang Athen und Athen gab ihm seine Rhetoren [sic] und Philosophen und verschlang Rom. Und Rom verschlang den Orient und der Orient gab Rom den Mithraskult und drückte ihm die Kehle zu.

Ich weiß, Berlin ist nicht Rom und Wien ist kein Athen und ein wiener Operettenkomponist kein griechischer Peripathetiker [sic]; – das weiß ich alles. Die Sache stimmt nicht – und dennoch stimmt die Sach.¹²⁶

Auch der Österreicher Windholz macht weiter Kultur bzw. Literatur. Eine neue Erzählung *Der Abenteurer* geht im Januar 1914 an den Herausgeber des *Brenner* Ludwig von Ficker,¹²⁷ wird dort freilich nicht gedruckt. Nochmals vier Jahre später finden wir Windholz als Beiträger einer kurzlebigen Zeitschrift des Wiener Expressionismus wieder. Im 15. Heft des *Frieden* vom 3. Mai 1918 nimmt er den Rücktritt des österreichischen Außenministers Ottokar von Czernin aufgrund der die Berliner Regierung verstimmenden Sixtus-Affäre zum Anlaß einer Wiederauflage seiner Wien/Athen-Berlin/Rom-Betrachtung. Er beginnt mit einem Katalog mediokrer Autoren, die Lobgedichte auf Kaiser Wilhelm II. verfaßt haben (Karl Rosner, Hans Müller, Julius Hirsch), um daran zu erinnern, „daß alle

¹²⁶ *Der Sturm*, 3. Jg., Nr. 132 (Oktober 1912), S. 195; die Häufigkeit von Druckfehlern in frühen *Sturm*-Heften ist notorisch. – Windholz mißverstcht seine mutmaßliche Quelle: In Berlin-Wilmersdorf waren damals von 109716 Einwohnern 1787, also nur jeder 60. Einwohner, Österreicher; vgl. [Rudolf] Dreydorff: Die Bevölkerung von Groß Berlin nach der Staatsangehörigkeit. In: *Groß Berlin. Statistische Monatsberichte* 3 (1912), Heft 4, S. 7-18.

¹²⁷ *Eigenhändiger Brief an Ludwig von Ficker*, dat. Deutsch-Altenburg, 17. Januar 1914 (Brenner-Archiv Innsbruck).

diese braven Alexandriner, die zu den Großtaten des deutschen Imperialismus die süße und schöne Musik machen – Österreicher sind.“ Sollte wiederum Athen Rom bedrohen, indem es ihm seine Rhetoren schickt? Der neue Artikel *Rom und Athen* hat auch einen neuen Schluß:

Das geistige Deutschland hat zwei Zentren: Weimar und Potsdam. Weimar liegt unter schweren Wolkenmassen begraben. – –

Wir anderen Österreicher aber, die wir weder begabt noch fähig sind, Potsdamer Musikanten zu werden, was könnten wir auf dieser gottesverlassenen Erde noch anfangen?

Machen wir's wie Czernin – danken wir ab.¹²⁸

Das scheint auf seine Weise denn auch der Autor Windholz getan zu haben. Er hat es so still um sich werden lassen, daß die Nachschlagewerke seinen Tod um mindestens sechs Jahre zu früh ansetzen.¹²⁹

Nachspiel, komisch-satirisch

Mittlerweile war Windholz längst zu einer literarischen Figur geworden, die bislang allerdings in die Manuskripte Carl Hauptmanns gebannt blieb. Der ältere Bruder Gerharts hatte seit 1885 in Zürich studiert, bei Richard Avenarius Vorlesungen gehört und schon bald den – nie verwirklichten – Entschluß gefaßt, bei ihm zu habilitieren. Carl Hauptmanns *Metaphysik in der modernen Physiologie* (1893 [1892]) ist Avenarius – mit dessen Einverständnis – gewidmet; auch nach dem frühen Herztod des Philosophen im August 1896 hält sein inzwischen zur Dichtkunst konvertierter Schüler den Kontakt zur Familie aufrecht. So verbringen Carl Hauptmann und seine Frau Martha im April 1897 einige Tage am Lago Maggiore in der Gesellschaft von Avenarius' Witwe Maria.

Carl Hauptmann verdankt diesem Zusammentreffen die Anregung zu einer „kleinen Charakternovelle“, die er in die erweiterte Neuausgabe seiner Erzähl-sammlung *Sonnenwanderer* (1897) unter dem Titel *Schneider Windholz* einfügen möchte.¹³⁰ Dazu ist es freilich nicht gekommen; um so größere Aufmerksamkeit

¹²⁸ Der Friede 1 (1918), S. 342.

¹²⁹ Als Todesjahr wird 1912 angegeben: bei Castle (wie Anm. 10) mit, bei Giebisch, Kosch und Heiduk (wie Anm. 11) ohne Fragezeichen.

¹³⁰ Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Nachlaß Carl Hauptmann, Sign. 99/2, S. 73. Zum Kontext vgl. Eberhard u. Elfriede Berger: Carl Hauptmann. Chronik zu Leben und Werk. Stuttgart – Bad Cannstatt: Frommann & Holzboog, 2001 (Carl Hauptmann: Sämtliche Werke. Supplement), S. 85f.

verdient die erste Niederschrift des Gehörten, die immerhin schon deutliche Spuren einer literarischen Überformung aufweist. Deren Stationen reichen vom Schreiber über die Erzählerin und Richard Avenarius als deren wahrscheinliche Quelle bis zum cand. phil.¹³¹ Windholz selbst zurück, der jenem diese oder eine ähnliche Geschichte von sich selbst erzählt haben muß:

Eine wunderreizende Erzählung machte mir Fr. Prof. A. abends bei Tische. Sie erzählte mir von einem jungen Studenten, der aus ärmlichen Verhältnissen erwachsen bei Herrn Prof. studierte. Er war Schneiderssohn. Sein Vater bekleidete eine ganze kleine Dorfgemeinde in Oberschlesien. Da begab es sich, dass der Alte krank daniederlag. So musste der Sohn heim, um den Vater zu vertreten und die Kundschaft nicht zu verlieren. Nun sass er auf dem Schneiderbrett, und begleitete seine Nadelstiche mit allerhand ernsten philosophischen Gedanken. Auch über seine Arbeit fiel dadurch mehr Licht. Er dachte dann und wann über die Schneidermethoden und Schnitte nach – und that sich viel darauf zu gute, einen seiner Hosenschnitte ersonnen zu haben. (Stoff zu einer kleinen Charakternovelle.) Vor allem muss nun das philosoph. Schneiderlein in dem Verhältniss zu Dorfmadchen und Bauernknechten gezeigt, und das Wort Carlyle's wahr gemacht werden: „Die Welt muss demjenigen, der da näht und denkt Gehorsam schenken.“ (Komisch-satirisch!)¹³²

Von solchen Käuzen schlesischer Provenienz, Vertretern einer abgründigen Innerlichkeit inmitten einer rustikalen Natur, ist die dichterische Welt Carl Hauptmanns überreich. So bleibt die Windholz abgewonnene Figur des philosophischen Dorfschneiders auch jenseits des Novellenplans in seiner kreativen Phantasie lebendig. In den Entwürfen zu Hauptmanns (gleichfalls nie fertiggestelltem) Drama *Das ewige Erbe* taucht sie wieder auf. Das Stück war 1896 mit unverkennbar autobiographischem Bezug konzipiert worden: als Schilderung eines Menschen, „der die demokratisierte Allerweltswissenschaft als eine conventionelle Form überwunden hat, und zu einer persönl. Lehre durchdringen will.“¹³³ In späteren Fassungen geht es um den Gegensatz zwischen

¹³¹ Den Titel gibt sich Windholz in seinen biographischen Notizen für Franz Brümmer: Brief vom 28. Dezember 1895 (wie Anm. 4).

¹³² Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Nachlaß Carl Hauptmann, Sign. 99/2, S. 55. Das Carlyle-Zitat in freier Abwandlung nach: Thomas Carlyle: Sartor resartus oder Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdröckh. Übers. v. Thomas A. Fischer. Leipzig: Weigand 1882, S. 251 (Schluß von Buch III, Kap. 11). – Wie aus dem Fabrikanten (Textilfabrikanten?) Adolf Windholz ein Dorfschneider geworden ist, läßt sich nur erraten. Da es damals an der Universität Zürich keinen anderen Studenten namens Windholz gab und überdies die Angaben zur geographischen Herkunft übereinstimmen, steht der Bezug auf Jacob Leopold Windholz jedoch außer Zweifel.

¹³³ Zit. Berger: Carl Hauptmann, S. 82.

dem Standpunkt eines konservativen Gutsherrn und dem „neuen Evangelium“ des Pfarrers, dessen utopische Lehre auf „das Wesentl.“ dringt.¹³⁴ In den dadurch ausgelösten revolutionären Wirren der Dorfgemeinschaft – zum Beispiel einer „mit dem kühnsten Humor“ zu schildernden Gemeindeversammlung – soll nun der „Schneider Windbolz [...] eine grosse Rolle“ spielen: „Schneider Windbolz ist begeisterter Anhänger der neuen Lehre und wühlt im Dorfe.“¹³⁵

Wie immer die neue Namensform zustande gekommen ist,¹³⁶ Carl Hauptmann kontaminiert hier offenbar das „philosoph. Schneiderlein“ der Avenarius-Erzählung mit seinem Vater; der Dorfschneider selbst wird zum Aufklärer. Mit der Kritik des Jacob Leopold Windholz an den „reaktionären Tendenzen“ der Gegenwart paßt das gar nicht so schlecht zusammen.

¹³⁴ Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Nachlaß Carl Hauptmann, Sign. 37/4, S. 2.

¹³⁵ Ebd., S. 3.

¹³⁶ Man kann einen Lesefehler desjenigen annehmen, der das zitierte Szenarium in die Maschine geschrieben hat. Innerhalb des Typoskripts ist die Schreibweise einheitlich; vgl. auch das Verzeichnis der dramatis personae ebd., S. 7: „Windbolz, Dorfschneider“.