

Thomas Nolte

Komische Kuren

Eine Lektüre von Arthur Schnitzlers »Professor Bernhardi« vor dem Hintergrund von Molières Arzt-Stücken

Arthur Schnitzlers 1912 uraufgeführtes Drama »Professor Bernhardi« trägt die Gattungsbezeichnung Komödie. Entgegen dieser Zuordnung hat die Forschung wiederholt auf die Bezüge des Stücks zur Tragödie verwiesen, was sie unter anderem mit dessen Form begründet: »Professor Bernhardi« konstituiert sich aus fünf Akten. Egon Schwarz bemerkt etwa, dass es sich bei einer fünftaktigen Komödie eher um eine Seltenheit handle,¹ und Konstanze Fliedl äußert die Beobachtung, dass die »fünf Akte [...] das alte Tragödienschema auf eine raffinierte, leise parodistische Weise [spiegeln]«. ² Der vorliegende Beitrag unternimmt nun den Versuch, die Gattungsbezeichnung von »Professor Bernhardi« als Komödie wieder stärker zur Geltung zu bringen. So eröffnet die fünftaktige Struktur nicht nur Bezüge zur Tragödie, sondern auch zur vor allem im romanischen Sprachraum verbreiteten Großen Komödie, deren gattungsbestimmendes Kriterium darin liegt, dass sie sich aus fünf Akten zusammensetzt.³ Die komödiantischen Aspekte von »Professor Bernhardi« blieben bisher wohl deshalb eher unterbelichtet, da das Stück etliche biographische Bezüge aufweist. Der in »Professor Bernhardi« verhandelte Fall enthält offensichtliche Parallelen zu einem Vorkommnis, in das Arthur Schnitzlers Vater, Arzt für Laryngologie, an der von ihm mitbegründeten Allgemeinen Poliklinik

¹ Vgl. Egon Schwarz, Die gebrechliche Beschaffenheit individualistischer Ethik oder Der doppelte »Scherenschnitt« in Arthur Schnitzlers Professor Bernhardi. In: Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck. Hg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller. Göttingen 1983, S. 71–77, hier S. 75.

² Konstanze Fliedl, *Professor Bernhardi*. Integrität und Intrige. In: Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hg. von Hee-Ju Kim und Günther Saße. Stuttgart 2007, S. 148–158, hier S. 148.

³ Für eine Definition der *grande comédie* vgl. den Abschnitt »Le triomphe de la grande comédie« in Pierre Voltz, *La Comédie*. Paris 1964, S. 58–64.

verwickelt war.⁴ Zudem war Schnitzler selbst, bevor er eine literarische Laufbahn einschlug, praktizierender Arzt.

Die im Zentrum von »Professor Bernhardi« stehende Arzt-Figur unterhält allerdings nicht nur Bezüge zu Schnitzlers Biographie, sondern auch zur Literaturgeschichte. Bei ihr handelt es sich um eine in der Komödientradition fest verankerte Figur. Dies mag am privilegierten Verhältnis der Arzt-Figur zur Körperlichkeit des Menschen liegen, das sie sich mit dem Komischen teilt.⁵ In den Stücken des wohl bekanntesten Vertreters der Arzt-Komödie, dem französischen Dramatiker Molière, sind deshalb Späße Legion, in denen die vermeintlichen Arzt-Figuren Urin trinken,⁶ ihre Profession als Vorwand nutzen, um den Damen an den Busen zu fassen,⁷ und ganz darauf versessen sind, anderen Figuren Einläufe zu legen oder Vomitive zu verabreichen.⁸

Mit der stärkeren Verankerung von Schnitzlers »Professor Bernhardi« in der Komödientradition will der vorliegende Beitrag nicht bloß gattungsgeschichtliche Fragestellungen klären. Vielmehr soll gezeigt werden, dass der Rückgriff auf die Komödie durch die im Stück verhandelte Thematik des Antisemitismus motiviert ist. Die im 19. Jahrhundert sich herausbildenden Rassenlehren begründen eine neue Form des Antisemitismus, der auf den Begriff der Reinheit rekurriert. Vor diesem Hintergrund wird die im Zentrum der Tragödie stehende Katharsis, die eine Reinigung bewirken soll, zunehmend problema-

⁴ Eine ausführliche Darstellung der autobiographischen Bezüge von »Professor Bernhardi« bietet Nikolaj Beiers umfassende Studie zum Judentum und Antisemitismus bei Arthur Schnitzler. Vgl. Nikolaj Beier, »Vor allem bin *ich*...«. Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk. Göttingen 2008, S. 297–314.

⁵ Zur Körperlichkeit der Komik vgl. Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken. In: Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt a.M. 1986, S. 7–14, hier S. 7.

⁶ Vgl. Molière, *Le médecin volant*. In: Ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2. Hg. von Georges Forestier und Claude Bourqui. Paris 2010, S. 1089–1103, hier S. 1094; bei der sogenannten »urinoscopie« handelt es sich um eine im 17. Jahrhundert gängige Praxis, vgl. hierzu Patrick Dandrey, *Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique. La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Bd. 1. Paris 1998, S. 193.

⁷ Vgl. Molière, *Le médecin malgré lui*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 727–766, hier S. 747–749.

⁸ Vgl. Ebd., S. 761; Molière, *L'Amour médecin*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 601–632, hier S. 620.

tisch. Die Komödie bietet eine alternative Spielart für das um 1900 in Wien breit diskutierte Konzept der Katharsis an, sodass die Gattung einen angemesseneren Umgang mit der gesellschaftlichen Problematik des Antisemitismus zulässt. Der in der Tragödie durch einen Exzess der Affekte bewirkten Katharsis stellt »Professor Bernhardt« eine der Komödie entsprechende Läuterung entgegen, die durch die kritische Einsicht in die Verhältnisse befördert wird. Damit orientiert sich das Drama an einer Komödienkonzeption, wie sie für die Arzt-Stücke Molières bezeichnend ist, mit denen Schnitzler nachweislich gut vertraut war.⁹

I. Funktion der Medizin in Molières Arzt-Stücken

Georges Forestier bringt die in Molières Stücken wiederholt anzutreffende Arzt-Thematik mit einem äußeren Ereignis in Zusammenhang. Die Mutter des französischen Königs, Anna von Österreich, litt in den 1660er Jahren an einer Krebserkrankung. Die etlichen am Hof tätigen Ärzte trugen mit der Verabreichung von Aderlässen und Abführmitteln lediglich dazu bei, ihren Zustand zu verschlimmern. Erst einem von außen herbeizitierten Arzt aus Lothringen war es beschieden, eine vorübergehende Besserung ihres Zustands zu bewirken. Dieser als Wunder wahrgenommenen Wendung galt es auch in Form eines höfischen Spektakels Ausdruck zu verleihen, bei dem unter anderem Molière für das Unterhaltungsprogramm zu sorgen hatte. In diesem Kontext lieferte er das Stück »L'Amour médecin«.¹⁰ Zur Zeit der Aufführung kursierte das Gerücht, dass es sich bei dieser Komödie um ein Schlüsselstück handle. Die vier in dem Stück auftretenden Ärzte, die sich in lateinischem Kauderwelsch ausdrücken und darauf beharren, der Patientin Vomitive und Aderlässe zu verabreichen, wiesen

⁹ Vgl. Arthur Schnitzlers Lektüren: Leseliste und virtuelle Bibliothek. Hg. von Achim Aurnhammer. Würzburg 2013, S. 124 u. 226.

¹⁰ Vgl. Georges Forestier, Molière. Paris 2018, S. 308f.

demnach eindeutige Anspielungen auf die vier am Hof tätigen Ärzte auf.¹¹

Wie die Forschung angemerkt hat, ist Molières Rückgriff auf die Arzt-Satire kein Novum, da sie in der Theatertradition ihrer Zeit fest verankert ist.¹² Das Besondere an Molières Umgang mit dieser Tradition liegt jedoch darin, dass er sie eng mit seiner eigenen Poetik verschränkt. Georges Forestier und Claude Bourqui vermuten, dass der prominente Stellenwert der Medizin in Molières Stücken auf eine verdeckte Religionskritik zurückzuführen sei – ein Thema, an das sich Molière nach dem Theaterskandal, den »Le Tartuffe, ou l'Imposteur« auslöste, nicht mehr heranwagte.¹³ Als Beleg dient ihnen der Auftakt des dritten Akts aus Molières »Le Festin de Pierre«. Die in Molières Stücken immer wieder auftretende komische Figur, Sganarelle, fungiert dort als Bediensteter Don Juans und verkleidet sich in einer Szene als Arzt. Die Verkleidung leitet unmittelbar zu Fragen der Religion über. Den Übergang gewährleistet Sganarelles Frage, ob Don Juan bezüglich der Medizin ähnlich gottlos sei wie in anderen Belangen: »Comment Monsieur, vous êtes aussi impie en Médecine ?«¹⁴ Im Zusammenhang mit der Medizin könne Sganarelle deshalb ein religiöses Vokabular verwenden, so die Forschung, weil sich dem Den-

¹¹ Zu dieser Diskussion vgl. die Zusammenfassung bei Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui und Anne Piéjus, *L'Amour médecin*. Notice. In: Molière, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 1413–1426, hier S. 1421; zugleich widerlegen die Autorinnen und Autoren diese Art der Lektüre. Mit einem solchen persönlichen Angriff würde Molière ohnehin den von ihm in »La Critique de L'École des femmes« und »L'Impromptu de Versailles« dargelegten Programm widersprechen. Demzufolge unterscheiden sich seine Stücke von der Satire darin, dass sie nicht wie die Satire einzelne Menschen angreifen – was dem Ethos der Galanterie widersprechen würde –, sondern anhand der Dramenfiguren universelle Fehler der Menschheit zur Schau stellen. Vgl. Molière, *La Critique de L'École des femmes*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 483–512, hier S. 502f.; Molière, *L'Impromptu de Versailles*. In: Ders., Ebd., Bd. 2, S. 817–844, hier S. 833.

¹² Vgl. Louvat-Molozay, Bourqui und Piéjus, *L'Amour médecin* (wie Anm. 11), S. 1417–1420.

¹³ Vgl. Georges Forestier und Claude Bourqui, Introduction. In: Molières, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. XI–LX, hier S. LVI; Patrick Dandrey bezeichnet die Medizin bei Molière folglich auch als Maske und Metapher, vgl. auch Ders., *Sganarelle et la médecine* (wie Anm. 6), S. 263.

¹⁴ Molière, *Le Festin de Pierre*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 845–907, hier S. 874.

ken der Zeit zufolge sowohl die Religion als auch die Medizin mit Fragen befassen, die dem Menschen auf ewig verschlossen bleiben werden. Beide Disziplinen geben vor, mit Blick auf diese Fragen über ein Geheimwissen zu verfügen. Es ist dieses Geheimwissen, welches den in Molières Komödien sich tummelnden Betrüger-Figuren ein weites Betätigungsfeld eröffnet. Sie beuten die Leichtgläubigkeit des hilfsbedürftigen Menschen aus, indem sie ihm ein Heil körperlicher oder seelischer Natur in Aussicht stellen.¹⁵

Die Empfänglichkeit des Menschen für solchen Betrug wird durch die allgemeine Undurchschaubarkeit der Welt begünstigt, die sich aus einer Vielzahl an trügerischen Zeichen konstituiert. Am Ende des Einakters »Sganarelle ou le Cocu imaginaire« gibt Sganarelle, nachdem er einer Reihe von Irrtümern aufgesessen war, folglich den Rat, jeglicher Erscheinung zu misstrauen. Sein Fazit lautet: »quand vous verriez tout, ne croyez jamais rien.«¹⁶ Der Mensch ist vor allem im Bereich der Medizin der Gefahr ausgesetzt, Opfer von Illusionen zu werden, da sich diese Wissenschaft ebenfalls der Lektüre prekärer Zeichen verschrieben hat.¹⁷ Wie Patrick Dandrey in seiner mehrbändigen Arbeit zur Medizin im Werk Molières anmerkt, bewirke dort die Medizin mit ihren falschen Diagnosen eine Verdopplung der Realität und befördere so weitere Illusionen.¹⁸ Mit der prominenten Rolle, die das Thema des Trugs bei Molière einnimmt, stehen seine Stücke in der Nachfolge der spanischen Komödie des *Siglo de Oro*, in der die Grenze zwischen Illusion und Realität ebenfalls in einem fort unterwandert wird.¹⁹ Im Gegensatz dazu berauschen sich Molières Komödien allerdings nicht am Illusionscharakter der Welt, sondern stellen ihm den Zweifel entgegen – weshalb seine Stücke immer wieder in die Nähe zur Philosophie

¹⁵ Vgl. Forestier, Introduction (wie Anm. 13), S. LVII; Dandrey, Sganarelle et la médecine (wie Anm. 6), S. 254–259.

¹⁶ Molière, Sganarelle ou le Cocu imaginaire. In: Ders., Œuvres complètes (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 33–81, hier S. 80.

¹⁷ Zur Medizin als Zeichen-Lektüre vgl. auch Michel Foucault, Naissance de la clinique. Paris 1963, S. 130.

¹⁸ Vgl. Dandrey, Sganarelle et la médecine (wie Anm. 6), S. 226.

¹⁹ Zur spanischen Komödie des 17. Jahrhunderts vgl. den Überblick in Michel Corvin, Lire la comédie. Paris 1994, S. 69f.

René Descartes' gerückt wurden.²⁰ Der Zweifel lässt zwar auch nicht die Erkenntnis einer ungetrübten Wahrheit zu, allerdings hilft er dabei, die Betrügereien als solche zu entlarven.²¹

Zur Beförderung dieser Einsicht dient in den Stücken Molières das Lachen des Publikums. Es straft die Illusionen, denen die Dramenfiguren aufsitzen, als lächerlich ab.²² Für die durch das Lachen bewirkte Einsicht in die gesellschaftlichen Irrtümer hat die Molière-Forschung wiederholt den Begriff der komischen Katharsis angeführt.²³ Dieses Konzept ist in der Nachfolge zu Aristoteles' Ausführungen zur Tragödie und der von ihr durch ›phobos‹ und ›eleos‹ bewirkten Katharsis entwickelt worden. Beim Lachen handele es sich demnach um das komödienspezifische Äquivalent zur Katharsis.²⁴ Während die Katharsis eine Reinigung der Leidenschaften bewirken soll, verfolge die Komödie bei Molière das Ziel einer Heilung. Hierauf macht eine der Figuren aus Molières Metadrama »La Critique de L'École des femmes« aufmerksam – ein Salongespräch über Molières damals für Streit sorgendes Stück »L'École des Femmes«.²⁵ Eine der Teilnehmerinnen des Gesprächs verteidigt dort Molières Stück mit dem Hinweis darauf,

²⁰ Vgl. hierzu Georges Forestier und Claude Bourqui, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. Notice. In: Molière, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 1225–1239, hier S. 1239; zugleich finden sich im Werk Molières immer wieder kritische Auseinandersetzungen mit dem Denken Descartes', so etwa im »Amphitryon«. Vgl. Georges Forestier und, Claude Bourqui, *Amphitryon*. Notice. In: Molière, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 1517–1530, hier S. 1529f.

²¹ Vgl. Patrick Dandrey, *Molière et la maladie imaginaire ou De la mélancolie hypochondriaque. La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Bd. 2. Paris 1998, S. 452–455.

²² Vgl. hierzu auch die programmatischen Äußerungen Molières im Vorwort zum »Tartuffe«. Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, In: Molière, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 89–195, hier S. 93.

²³ Vgl. Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris 2002, S. 19; Dandrey, *Molière et la maladie imaginaire* (wie Anm. 21), S. 456–461; Tony Gheeraert, *Le comédien malgré lui. Théâtre et médecine dans Monsieur de Pourceaugnac et le Malade imaginaire*. In: *Études Epistémè. Revue de la littérature et de civilisation* 16, 2009; <http://journals.openedition.org/episteme/681> [12.02.2022].

²⁴ Für eine Darstellung und kritische Auseinandersetzung mit diesem Konzept vgl. Stephan Kraft, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen 2011, S. 40–44.

²⁵ Zu diesem Streit vgl. unter anderem Patrick Dandrey, *La guerre comique. Molière et la querelle de L'École des Femmes*. Paris 2014.

dass diesem eine heilende Wirkung zukomme: »je trouve pour moi, que cette Comédie serait plutôt capable de guérir les gens, que de les rendre malades.«²⁶ Damit bezieht sich Molière auf eine seit der Antike bestehende medizinische Tradition. Vor allem die Medizin der Renaissance – ein entsprechender Vertreter hierfür ist der der Schule von Montpellier zugehörige Arzt und Schriftsteller François Rabelais – fasst das Lachen als eine der zentralen Therapieformen auf.²⁷

Molières Komödien treten zur Medizin in ein Konkurrenzverhältnis.²⁸ In einer Art Überbietungsgestus führen Molières Arzt-Stücke vor, dass die vom Theater bewirkte Illusion der Medizin überlegen ist. Die Heilung, welche die Ärzte in den Stücken Molières vergeblich anstreben, wird letztendlich durch das Komödienspiel bewirkt.²⁹ Dies unterstreicht etwa die letzte Szene von »L'Amour médecin«, in der die allegorischen Figuren La Comédie, Le Ballet und La Musique auftreten und davon singen, dass sie die eigentlichen Ärzte der Menschheit seien.³⁰ In »Le Malade imaginaire« sorgt der Bruder des titelgebenden eingebildeten Kranken hingegen dafür, dass mit dem Ende des zweiten Akts eine kleine Darbietung aufgeführt wird, um die Verstimmung seines Bruders aufzuheben. Er bemerkt, dass die Aufführung den medizinischen Anordnungen der Ärzte gleichwertig sei.³¹ Der Medizin kommt in Molières Komödien also in zweifacher Hinsicht eine zentrale Rolle zu. Zum einen ist sie für die Illusionshaftigkeit der dargestellten Welt verantwortlich, mit der die Dramenfiguren konfrontiert sind. Zum anderen orientiert sich die Komödie aber auch an der Medizin,

²⁶ Molière, *La Critique de L'École des femmes* (wie Anm. 11), S. 491.

²⁷ Zum »rire médical« bei Rabelais und dessen Herkunft von der hippokratischen Medizin vgl. Roland Antonioli, *Rabelais et la médecine. Études Rabelaisiennes*, Bd. 12. Genève 1976, S. 356–364.

²⁸ Hinter diesem Konkurrenzverhältnis verbirgt sich zugleich eine Auseinandersetzung mit der Regelpoetik, deren Vertreter Molière wiederholt eine Abweichung hiervon vorwarfen. Die pedantischen Ärzte, die auf einem antiken medizinischen Wissen ohne jeglichen Bezug zur Praxis beharren, lassen sich somit auch als Kritik an den Adepten der Regelpoetik lesen.

²⁹ Vgl. hierzu auch Dandrey, *Molière et la maladie imaginaire ou De la mélancolie hypocondriaque* (wie Anm. 21), S. 451f.

³⁰ Vgl. Molière, *L'Amour médecin* (wie Anm. 8), S. 632.

³¹ Vgl. Molière, *Le Malade imaginaire*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 629–742, hier S. 689.

indem sie eine Heilung dieser Situation anstrebt. Diese wird durch das Lachen befördert, das aus der Einsicht in die verworrenen Verhältnisse resultiert.

II. »Professor Bernhardi« mit Molière gelesen

Bereits der Auftakt von »Professor Bernhardi« lässt Themen anklingen, die aus den Komödien Molières bekannt sind. In Schnitzlers Stück möchte sich der titelgebende, am Wiener Elisabethinum tätige Arzt einer Täuschung bedienen, um einer seiner Patientinnen »ein glückliches Sterben zu verschaffen«.³² Die Patientin ist an einer Sepsis erkrankt, die durch einen illegalen Schwangerschaftsabbruch verursacht wurde. Obgleich sie bereits im Sterben liegt, wähnt sie sich auf dem Weg der Besserung und geht davon aus, dass ihr Geliebter sie jede Minute abholen wird. Diese Illusion würde das Auftreten des Pfarrers zerstören, der sich im Vorraum eingefunden hat, um der Patientin die Sterbesakramente zukommen zu lassen. Im Folgenden verweigert Bernhardi dem Pfarrer den Zutritt in das Krankenzimmer, wobei er nicht verhindern kann, dass die Arzthelferin hinterrücks die Patientin über das Kommen des Pfarrers informiert. Die im Sterben liegende Frau wird sich ihrer ausweglosen Lage bewusst, erschrickt darüber und stirbt.

Mit dieser Eröffnung wird deutlich, dass es sich bei der Arzt-Figur nicht mehr um einen Scharlatan handelt, der sich ein vermeintlich überlegenes Wissen aneignet, um seine Patientinnen und Patienten hinters Licht zu führen. Vielmehr erweist sich der Arzt als Schüler der Komödien Molières, in denen die durch das Theater hervorgerufene Illusion zugunsten der Kranken eingesetzt wird. Bernhardi bedient sich ganz offensichtlich einer Täuschung, um das Leid seiner Patientin zu mildern. Im Gegensatz zu Molières Komödien sind die bei Schnitzler auftretenden Ärzte also nicht mehr allein aufgrund ihrer Profession lächerlich. Dies hängt eng mit dem Siegeszug zusammen, den die

³² Arthur Schnitzler, Professor Bernhardi. In: Ders., Das dramatische Werk in chronologischer Ordnung, Bd. 8. Das weite Land. Dramen 1909–1912. Frankfurt a.M. 1993, S. 149–294, hier S. 171, im Folgenden im Fließtext mit der Sigle PB zitiert.

Medizin seit dem 18. Jahrhundert antritt. Ab dieser Zeit befreit sie sich vom Vorwurf der Scharlatanerie – wie er noch im Werk Molières anzutreffen ist – und wandelt sich zu einer positiven Wissenschaft, wenn nicht gar zur positiven Wissenschaft schlechthin.³³ Auch die Literatur trägt dieser Entwicklung Rechnung. Dort lässt sich eine Aufwertung der Arzt-Figur beobachten, die zunehmend gesellschaftlichen Vorbildcharakter erhält.³⁴ Die Medizin befördert also nicht mehr den Aberglauben, sondern übernimmt die Funktionsstelle, die bei Molière noch der konträr zur Medizin stehenden Vernunft zukam.

Die Komödie »Professor Bernhardi« zeigt, wie die soeben beschriebene Episode zum Politikum wird. So machen die im Stück als antisemitisch und klerikal bezeichneten Kreise unter der Führung des ebenfalls am Elisabethinum tätigen Arztes Ebenwald diesen Fall publik, um Bernhardi zu erpressen. Er solle den vakant gewordenen Posten des Professors für Hautkrankheiten nicht mit dem hierfür fachlich geeigneten, aber jüdischen Arzt Wenger besetzen. Stattdessen solle er einen weniger kompetenten, dafür nichtjüdischen Arzt vorziehen. Nachdem es Bernhardi abgelehnt hat, auf diesen Handel einzugehen, wird sein Verhalten gegenüber dem Pfarrer als Religionsstörung vor Gericht gebracht. Dass Bernhardi den Pfarrer daran gehindert hat, seiner Patientin die christlichen Sakramente zukommen zu lassen, wird dabei auf die Zugehörigkeit des Arztes zur jüdischen Religion zurückgeführt. Bernhardi wird schuldig gesprochen, seines Amts enthoben und muss eine zweimonatige Haftstrafe absitzen.

II.1 Verunreinigung der Medizin durch die Politik

Die am Anfang des Stücks im Sterben liegende Patientin ist an einer Sepsis erkrankt. Vom Personal des Krankenhauses wird sie deshalb

³³ Für eine detaillierte Studie dieser Entwicklung vgl. Foucault, *Naissance de la clinique* (wie Anm. 17); für eine leichter zugängliche Darstellung dieser Entwicklung der Medizin im 19. Jahrhundert vgl. Ronald D. Gerste, *Die Heilung der Welt. Das Goldene Zeitalter der Medizin. 1840–1914*. Stuttgart 2021.

³⁴ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*. München 1997, S. 8–12.

nicht bei ihrem Namen genannt, sondern nur als die »Sepsis« (PB, 151, 153, 154, 157) bezeichnet. An späterer Stelle tritt ein in Oberhollabrunn tätiger Arzt auf, der den Tod einer Patientin verschuldet hat, weil er bei der Geburtshilfe »keine ordentliche Antisepsis« (PB, 177) durchgeführt hat. Mit diesem Thema bezieht sich das Drama auf die Mitte des 19. Jahrhunderts von Ignaz Semmelweis angestellte Beobachtung, dass das zu dieser Zeit grassierende Kindbettfieber durch die Hände der Ärzte übertragen wird.³⁵ Semmelweis, der in Wien die Vorlesungen des Statistikers Josef von Škoda besuchte, weist in mehreren akribischen Statistiken nach, dass sich das Kindbettfieber verhindern lässt, wenn sich die Ärzte zwischen einer Operation und der Untersuchung der auf der Entbindungsklinik liegenden Frauen die Hände mit einer Chlorkalk-Lösung desinfizieren.³⁶ Semmelweis war es zu Lebzeiten nicht beschieden, dass sich seine wissenschaftlich nachgewiesenen Erkenntnisse in der Praxis allgemein durchsetzten. Aufgrund seiner Querelen mit anderen Ärzten ignorierten diese seine Ergebnisse.³⁷ Dass »Professor Bernhardi« mit dem Kindbettfieber auf diesen Diskurs anspielt, scheint kein Zufall zu sein. So zeigt das Stück ebenfalls, wie das der medizinischen Ratio folgende Handeln auf den Widerstand der Politik stößt. Das medizinische Wissen, so führt der Text vor, wird von der Politik infiltriert und verunreinigt.

»Professor Bernhardi« thematisiert auf verschiedenen Ebenen Fragen der Reinheit. Bereits bei der Sepsis von Bernhardis Patientin handelt es sich um eine Verunreinigung. Aber nicht nur während der Ausübung ihres Berufs ist die Titelfigur um antiseptische Reinheit bemüht, sondern auch in ihrer moralischen Verpflichtung gegenüber der Wahrheit. So verwendet das Drama den Begriff der Reinheit im Zusammenhang mit dem gegen Bernhardi geführten Prozess. Dieser kreist um die Frage, ob Bernhardi bei der Abweisung des Pfarrers

³⁵ Zum Bezug von »Professor Bernhardi« zu Ignaz Semmelweis vgl. auch Reinhard Urbach, Nachwort. In: Arthur Schnitzler, Professor Bernhardi. Hg. von Reinhard Urbach. Stuttgart 2005, S. 185–233, hier S. 187.

³⁶ Vgl. Gerste, *Die Heilung der Welt* (wie Anm. 33), S. 39–55.

³⁷ Eine ausführliche Darlegung dieser Querelen findet sich bei Karl-Heinz Leven, *Die Geschichte der Infektionskrankheiten. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Landsberg/Lech 1997, S. 73–83.

in seiner Funktion als Arzt gehandelt habe oder aus einer durch antikatolische Gründe bedingten Feindschaft. Der erhoffte Nachweis von Bernhardis Unschuld wird von den Figuren des Dramas mit dem Begriff der Reinheit belegt. So bemerkt etwa eine Figur, dass der Prozess »die Reinheit« von Bernhardis »Intention« (PB, 206) anerkennen werde. Ein Kollege Bernhardis formuliert die Zuversicht, »daß Herr Professor Bernhardi aus der gegen ihn eingeleiteten Untersuchung rein hervorgehen wird.« (PB, 234) Nachdem Bernhardi diesen Prognosen zum Trotz verurteilt wurde, versichert er dem Pfarrer in einer Unterredung seine Unschuld: »So reinen Herzens stand ich Ihnen dort gegenüber in meiner Eigenschaft als Arzt« (PB, 260).

Bernhardis Streben nach der ›reinen Wahrheit‹ wird im Drama durch die Politik konterkariert. Während Bernhardi den Bereich der Medizin repräsentiert, vertritt sein ehemaliger Jugendfreund und Kommilitone Flint, der mittlerweile als Unterrichtsminister tätig ist, den Bereich der Politik. Ein im zweiten Akt angesiedelter Schlagabtausch zwischen Bernhardi und Flint unterstreicht den Antagonismus beider Figuren, hinter dem sich der Gegensatz zwischen Medizin und Politik verbirgt. Die Medizin zeichnet sich durch ihre Zuständigkeit für den Einzelfall aus,³⁸ wohingegen die Politik den Einzelfall in einen größeren Zusammenhang zu stellen pflegt. Im Verlauf des Gesprächs wirft Flint Bernhardi vor, dass er sich in seiner Eigenschaft als Mediziner lediglich für den »unbeträchtlichen Einzelfall« interessiere, wohingegen es darauf ankomme, einen »Blick fürs Wesentliche« zu entwickeln. »Denn«, so der Grundsatz Flints, »es kommt nicht aufs Rechthaben an im Einzelnen, sondern aufs Wirken im Großen.« (alle Zitate: PB, 203) Bernhardi hingegen ruft Flint ins Gedächtnis, dass er am Ende doch auch Arzt sei, dem es als »Mann der Wissenschaft« (PB, 208) ausschließlich um die Wahrheit an sich gehen sollte.

Diese allgemein gehaltene Debatte findet im Stück ein konkretes Anwendungsbeispiel. Einer der Ärzte des Elisabethinums bezeichnet die

³⁸ Die Zuständigkeit der Medizin für den Einzelfall ist ebenfalls das Ergebnis von deren Aufstieg zur rationalen Wissenschaft. So weist Michel Foucault darauf hin, dass die Medizin mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts bei ihren Diagnosen nicht mehr auf allgemeine Klassifikation zurückgreift, sondern vom Einzelfall ausgeht, vgl. Foucault, *Naissance de la clinique* (wie Anm. 17), S. 235–237.

eingangs dargestellte Szene als »Einzelfall« (PB, 173), wobei Bernhardis »Fehler« darin bestanden habe, »daß er die Folgen nicht bedachte, daß er seiner ärztlich-menschlichen Eingebung gefolgt ist« (PB, 227). Auch Flint macht Bernhardi in ihrer Unterredung darauf aufmerksam, dass Bernhardi in seiner Rolle als Arzt »eine Kleinigkeit vergessen« (PB, 204) habe: »nämlich, daß wir in einem christlichen Staate leben« (PB, 204). Das Stück zeigt, wie die Politik zur Verfolgung eigener Zwecke den medizinischen Einzelfall aus seinem ursprünglichen Kontext reißt und aus der eingangs dargestellten Episode ein Politikum macht. Die Politik bricht damit in den antiseptischen Bereich der Medizin ein und trübt die »Wahrheit« des Einzelfalls. »Professor Bernhardi« liefert so zugleich eine Diagnose der Zeit um 1900, in die der Nebentext das Stück zu Beginn geradezu programmatisch verortet – er vermerkt: »Wien um 1900« (PB, 150). Anhand des Verhältnisses von Medizin und Politik zeichnet sich das ab, was Carl E. Schorske als Epochenproblematik für das Wien der Jahrhundertwende identifiziert, nämlich das Auseinanderfallen von Individuum und Gesellschaft.³⁹ Als eines ihrer Symptome führt Schorske die Krise an, in die der mit der 1848er Revolution sich herausbildende und um 1870 dominierende Liberalismus zur Zeit der Jahrhundertwende gerät. Der das einzelne Subjekt privilegierende Liberalismus ist um 1900 den Angriffen neuer politischer Strömungen ausgesetzt.⁴⁰ Während sich der Liberalismus am Rationalismus orientierte, als dessen Leitdisziplin unter anderem die Medizin fungiert, zeichnen sich die neuen politischen Strömungen durch einen programmatischen Irrationalismus aus, der sich von Stimmungen treiben lässt. Eines der effektivsten Mittel, um die Gemüter der Massen in Schwingung zu versetzen, ist für diese neuen Strömungen die Stimulation des in der Bevölkerung anzutreffenden Antisemitismus.⁴¹ In-

³⁹ Vgl. das Kapitel »Politics and the Psyche: Schnitzler and Hofmannsthal« in Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York 1982, S. 3–23.

⁴⁰ Auch Rolf-Peter Janz verortet »Professor Bernhardi« vor diesem Hintergrund. Vgl. Ders., *Professor Bernhardi – »Eine Art medizinischer Dreyfus«? Die Darstellung des Antisemitismus bei Arthur Schnitzler*. In: *Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«*. Hg. von Giuseppe Farese. Bern/Frankfurt a.M./New York 1985, S. 108–117, hier S. 111f.

⁴¹ Vgl. hierzu das Kapitel »Politics in a New Key: An Austrian Trio« in Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna* (wie Anm. 39), S. 116–180.

dem »Professor Bernhardi« zeigt, wie die den Einzelfall privilegierende medizinische Sphäre von dem in der Wiener Gesellschaft um 1900 grassierenden Antisemitismus infiltriert wird, verhandelt die Komödie ebenfalls das zunehmend prekär werdende Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft.

In »Professor Bernhardi« weiß sich der ehemalige Arzt und aktuelle Unterrichtsminister Flint dieser neuen politischen Strömungen zu bedienen. In der bereits erwähnten, im zweiten Akt situierten Unterredung sichert Flint seinem Jugendfreund Bernhardi zu, dass er sich bei der Interpellation vor Gericht für ihn einsetzen werde. Seines Erfolgs ist er sich gewiss, da er mit seinen öffentlichen Reden das Publikum in den Bann zu ziehen versteht. Sein Betriebsgeheimnis ist hierbei weniger seine »parlamentarische Erfahrung« als vielmehr seine »Intuition« (beide Zitate PB, 209). Er berichtet:

Denn ich habe sie, Bernhardi, sobald ich zu reden anfangen, habe ich sie alle. Geradeso wie ich meine Hörer auf der Klinik gehabt habe, geradeso habe ich die Herren im Parlament. Da war neulich eine kleine Debatte über die neue Schulgesetznovelle, ich habe nur ganz beiläufig eingegriffen, aber du kannst dir kaum eine Vorstellung machen von der atemlosen Stille im Haus, Bernhardi. Ehrlich gestanden, ich habe gar nichts Besonderes gesagt. Aber sofort hatte ich ihr Ohr. (PB, 209)

Flints Orientierung an der Intuition erweist sich in seiner Beantwortung der Interpellation Bernhardis dann allerdings als äußerst unzuverlässig. Flints Rede wird im dritten Akt in einem Botenbericht wiedergegeben. Demzufolge habe er in seiner Rede zunächst auf die Meriten Bernhardis verwiesen, sei dann aber angesichts von Zwischenrufen wie »Verjudung der Universität!« (PB, 231) zunehmend von seinem ursprünglich gefassten Plan abgewichen und habe schließlich das Gericht darin bestärkt, »die Vorerhebungen gegen Herrn Professor Bernhardi wegen Vergehens der Religionsstörung einzuleiten« (PB, 231).⁴²

⁴² Auf das mögliche reale Vorbild dieser Szene hat Reinhard Urbach hingewiesen. Gustav Klimt verursachte mit seinem 1901 für die Wiener Universität angefertigten Gemälde »Medizin« einen Skandal und wurde wegen Verstoß gegen die öffentlichen Sitten Gegenstand einer Interpellation. Der damalige Kultusminister von Hartel sicherte Klimt im Vorfeld zu, sich für ihn einzusetzen, änderte bei der Vernehmung dann aber ebenfalls

An späterer Stelle rechtfertigt Flint sein damaliges Handeln. Während seiner Rede habe er erkennen müssen, dass Bernhardi ohnehin bereits verloren sei, weshalb ihm, als er »den Unmut, das Mißtrauen, die Erbitterung des Parlaments immer näher [...] heranbrausen fühlte«, nichts anderes übrigblieb, als »mit einer glücklichen Wendung den drohenden Sturm zu beschwichtigen, die Wogen zu glätten und Herr der Situation zu sein.« (PB, 285) Den offensichtlichen Opportunismus dieses Verhaltens weiß Flint elegant zu verschleiern, indem er geltend macht, »daß es Höheres gibt im öffentlichen Leben« (PB, 285). Sich für Bernhardi einzusetzen, so Flint, hätte bedeutet, »eine Art von Verbrechen an mir, meiner Mission, vielleicht an dem Staat zu begehen, der meiner Dienste bedarf« (PB, 285).

Flint führt hier die Mechanismen der Politik vor Augen, mit denen sich Bernhardis Vorwurf des »Wortbruchs« (PB, 285) und dessen Beharren auf der Wahrheit durch das Verfahren der Dekontextualisierung entkräften lassen. Dass dieses Verfahren bezeichnend für Flint ist, der die Sphäre der Politik repräsentiert, wird ebenfalls an der Unterredung zwischen den beiden ehemaligen Kommilitonen im zweiten Akt ersichtlich. Auch dort rechtfertigt Flint sein Abweichen von der Wahrheit mit vermeintlich höheren Zwecken. In dem Gespräch ruft ihm Bernhardi in Erinnerung,⁴³ dass Flint während ihrer gemeinsamen Assistenzzeit trotz besseren Wissens einer falschen Diagnose des Chefarztes Rappenweiler nicht widersprochen und dadurch den Tod eines Patienten verschuldet habe. »Dieses eine Opfer«, so begründet Flint sein damaliges Handeln, »mußte fallen zugunsten von Hunderten anderer Menschenleben, die später sich meiner ärztlichen Kunst anvertrauen sollten. Ich konnte damals Rappenweilers Protektion noch nicht völlig entbehren, und die Professur in Prag stand in nächster Aussicht.« (PB, 202)

kurzfristig seinen Kurs und zog sich auf eine Position der Neutralität zurück. Vgl. Urbach, Nachwort (wie Anm. 35), S. 205–207. Urbach bezieht sich hierbei auf Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna* (wie Anm. 39), S. 242f.

⁴³ Konstanze Fliedl zufolge ist es die »spezifisch jüdische Fähigkeit zur Erinnerung«, welche die Figur Bernhardis auszeichnet und die eine Strategie im Kampf gegen den »gedächtnislosen Impressionismus« der Politik darstellt. Konstanze Fliedl, Arthur Schnitzler. *Poetik der Erinnerung*. Wien/Köln/Weimar 1997, S. 216 u. 234.

Mit diesen Sophismen erweist sich Flint als eine Art Wiedergänger der komischen Figuren Johann Nestroys, denen es ebenfalls gelingt, mit dem Sprachmaterial so lange zu spielen, bis den Wörtern eine gegenteilige Bedeutung erwächst und somit sämtliche Werte aus ihrer sprachlichen Verankerung gerissen werden.⁴⁴ Die Versetzung der Werte in einen Zustand der Schweben ist bezeichnend für die Zeit um 1900.⁴⁵ »Professor Bernhardt« stellt die Diagnose, dass dieser Zustand in der um 1900 dominierenden politischen Sphäre besonders ausgeprägt ist, und führt sie auf deren charakteristische Operationen zurück, hinter denen sich eigene opportunistische Zwecke verbergen.

»Professor Bernhardt« zeigt diese Verfahren nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern sie bestimmen auch die Darstellungsebene des Stücks. Dieses kreist insgesamt um die Ur-Szene, in welcher Bernhardt dem Pfarrer den Zugang zum Krankenzimmer der Sterbenden verweigert. Indem das Stück aus immer neuen Blickwinkeln wahlweise die Verurteilung oder die Verteidigung von Bernhardts Handeln aus der Eingangsszene darstellt, führt es dessen zunehmende Diskursivierung vor. Auch auf der Ebene der Darstellung wird diese Szene also immer wieder neu verhandelt, wodurch die dahinter wirksamen Interessen der jeweiligen Parteien sichtbar werden. Nun ist es auffällig, dass andere entscheidende Ereignisse des Stücks, wie etwa die Interpellation sowie deren Erwiderung, ebenfalls diesem Darstellungsmuster folgen – sie werden lediglich indirekt als Botenbericht inszeniert. Bei dieser indirekten Art der Darstellung handelt es sich um eine der zentralen dramatischen Techniken, die es erlauben, den Bühnenraum zu erweitern. Die Deckung der Verfahrensweisen verweist auf eine unterschwellige Affinität zwischen Politik und Drama.

⁴⁴ Ein Beispiel hierfür ist etwa Nebel aus der Posse »Liebesgeschichten und Heurathsachen«. In seinem Auftrittsmonolog argumentiert er unter anderem, dass es von einer »wahren Anspruchslosigkeit« zeuge, wenn man der »Fortuna als Mittelding zwischen Bettler und Guerilla [entgegentritt] [...], das Maximum von ihr [begehrt] [...], wenn man auch gar keine Ansprüche darauf hat«. Johann Nestroy, Liebesgeschichten und Heurathssachen. In: Ders., Sämtlicher Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 19. Hg. von Jürgen Hein. Wien/München 1988. S. 1–84, hier S. 12.

⁴⁵ Vgl. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna* (wie Anm. 39), S. 116f.

II.2 Bernhardi als Komödienfigur *malgré lui*

In Arthur Schnitzlers Gesellschaftsroman »Der Weg ins Freie« erwägt der Schriftsteller Heinrich Bermann, ein Drama über die Politik zu verfassen. Als einzig angemessene Form für dieses Sujet erscheint ihm die »politische Komödie«⁴⁶. Auch »Professor Bernhardi« verweist auf den komödiantischen Aspekt der politischen Sphäre. Die Figuren bezeichnen das politische Geschehen immer wieder mit Begriffen, die aus dem Umfeld der Komödie stammen. So nennt etwa eine der Figuren die Beratungssitzung des Elisabethinums, in deren Verlauf Bernhardi aufgrund des politischen Drucks von seiner Direktorenstelle zurücktreten muss, eine »[k]indische Parlamentsspielerei« (PB, 234) und Aufführung einer »lächerliche[n] Parlamentsparodie« (PB, 240). Ferner bezeichnet Bernhardi den gegen ihn geführten Prozess als »eine Farce« (PB, 250).

Die enge Verschränkung zwischen dem Politischen und dem Theatralen wird auch anhand derjenigen Figur ersichtlich, die in dem Drama den Bereich der Politik repräsentiert, nämlich Flint. Eine Regieanmerkung macht kenntlich, dass er – analog zur Theatersituation – in seinen Reden den Effekt des von ihm Gesagten bereits einkalkuliert: »*Er schaut flüchtig, aber Beifall suchend zum Hofrat*« (PB, 272). Wenig später demaskiert Bernhardi die stets auf ihren Publikumseffekt abzielende Redeweise Flints. In ihrer letzten Unterredung legt Flint die Gründe für seinen Wortbruch dar. Sein Redebeitrag läuft dabei immer mehr in Sentenzen aus und steigert sich in einen dramatischen Monolog. Bernhardi reagiert entsprechend, indem er »*beginnt [...] zu applaudieren.*« (PB, 286) Auf die Frage Flints, was ihm denn einfalle, erwidert Bernhardi: »*Ich dachte, es würde dir fehlen.*« (PB, 286)

Dass Flints Handeln demjenigen auf dem Theater gleicht, wird auch in der Unterredung ersichtlich, in welcher der Unterrichtsminister Bernhardi seine Unterstützung in der Beantwortung der Interpellation zusagt. In bewährter Intrigenmanier plant er, die von den klerikalen und antisemitischen Kreisen geschmiedete Intrige mit einer Gegenin-

⁴⁶ Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*. Roman 1908. Frankfurt a.M. 1990, S. 205.

trige zu erwidern.⁴⁷ Hierfür fordert er von Bernhardi, einen Brief zu verfassen, der den von Ebenwald vorgeschlagenen Besetzungshandel der vakanten Stelle schildert. Den Brief – als solcher ein Dramenrequisit *par excellence*⁴⁸ – gedenkt Flint während der Verhandlung als finalen *coup de théâtre* zu verlesen – wovon er, wie bereits erwähnt, im entscheidenden Moment dann doch absieht. Zudem gewährt Flint während der Unterredung einen Einblick in diejenigen Verfahren, die seinen politischen Reden zugrunde liegen. So biete sich die Beantwortung der Interpellation dazu an, »sehr ins Allgemeine zu gehen« (PB, 209), denn Flint sieht »in diesem Einzelfall ein Symbol für unsere ganzen politischen Zustände« (PB, 209). Er erläutert: »Das geht mir immer so – auch scheinbar ganz bedeutungslosen Einzelfällen gegenüber. Jeder wird irgendwie für mich zum Symbol. Das ist's wohl, was mich für die politische Laufbahn prädestiniert.« (PB, 210)

Bernhardi tritt in dem Stück als Humorist und Ironiker auf. Seine ironischen Kommentare begleiten die Regieanweisungen immer wieder mit dem Zusatz »lächelnd« (PB, 153, 163) und schreiben ihm später das ironische Lächeln als die ihn charakterisierende Eigenschaft zu. Der Nebentext vermerkt wiederholt: »mit seinem leicht ironischen Lächeln« (PB, 183, 198, 200). Auch sein Kollege Cyprian bezeichnet seine »Art« als »leicht ironisch« (PB, 192). Während der Sitzung im dritten Akt erfährt Bernhardis ironische Eigenart dann eine Steigerung ins Humoristische: »seine Art zu reden noch etwas humoristischer, ironischer gefärbt als sonst« (PB, 222). Bernhardis Ironie macht kenntlich, dass er sich den Geschehnissen überlegen wähnt und vermeint, die Ereignisse steuern zu können. Dies wird ersichtlich, als er sich dazu durchringt, ein Schreiben aufzusetzen. In ihm drückt er sein Bedauern über den Vorfall mit dem Pfarrer aus, um so der Affäre ein Ende zu setzen. In der Schreibszenen beginnt er »anfangs ernst« zu schreiben, aber »bald geht ein ironisches Lächeln über seine Lippen« (PB, 193).

⁴⁷ Zur Gegenintrige vgl. Peter von Matt, *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. München 2006, S. 93–98.

⁴⁸ Zum Brief im Drama vgl. u.a. Peter Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen 1970, S. 49, 82 u. 122; Volker Klotz, *Der Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien 2000, S. 90–192.

Zusehends muss Bernhardi allerdings erkennen, dass ihm die sich selbst zugedachte Rolle des überlegenen Ironikers nicht zukommt und er die Geschehnisse nicht zu steuern vermag. Dies wird an der Intrige ersichtlich, die er mit Flint zusammen konzipiert. Bis zu Flints Beantwortung der Interpellation geht Bernhardi davon aus, dass er die Fäden der Handlung in der Hand hält. In dieser Sicherheit wiegt er sich aufgrund des von ihm bereitgestellten Intrigenrequisits – seines Briefs –, dem er die Macht zuspricht, die Dinge zu seinen Gunsten zu wenden. Bereits zu Beginn der Sitzung, in deren Verlauf er vom ungünstigen Ergebnis der Interpellation unterrichtet wird, kündigt sich an, dass ihm die Rolle des Ironikers zunehmend entgleitet. So bemerkt die Regieanweisung, dass der von ihm in der allgemeinen Begrüßung gemachte »Scherz [...] keinen Wiederhall [findet]« (PB, 223). Als er dann erfahren muss, dass es zur Verlesung des Briefs nie gekommen ist, gelangt Bernhardi zur Einsicht seiner Ohnmacht und verfällt für einen kurzen Moment in einen Zustand der Starre – er »steht regungslos« (PB, 230). In seinen folgenden Redebeiträgen ringt er dann um Fassung (vgl. PB, 232), die er letztendlich verliert: »Bernhardi der nun ganz die Fassung verloren hat« (PB, 239). Die mit der bürgerlichen Humorthorie des 19. Jahrhunderts einhergehende Gelassenheit,⁴⁹ so macht die Szene deutlich, ist angesichts der sich zuspitzenden Verhältnisse um 1900 fehl am Platz.

Im Folgenden weigert sich Bernhardi, in der Komödie weiter mitzuspielen. So moniert sein Verteidiger, dass Bernhardis »obstinates Schweigen« während des Prozesses »keinen günstigen Eindruck [machte].« Des Weiteren kritisiert er Bernhardis Absicht, »auf alle Rechtsmittel gegenüber dem Urteil von vornherein zu verzichten.« (alle Zitate PB, 246) Wie Flint an späterer Stelle bemerkt, sieht Bernhardi während seiner Haftzeit dann auch davon ab, »ein Gnadengesuch an Seine Majestät zu richten, das wahrscheinlich nicht abschlägig beschieden worden wäre« (PB, 277). Der Mediziner Bernhardi widersetzt sich also dem von Flint dargelegten politischen Mechanismus, der darin

⁴⁹ Zur Entwicklung der Humorthorie im 19. Jahrhundert und der zunehmenden Aufweichung des Begriffs des Humors vgl. den Überblick von Dieter Hörhammer, Humor. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar 2010, S. 66–85, hier S. 75–78.

besteht, seinen Einzelfall als symbolisch auszuspielen. Die aus seiner Geschichte sich entwickelnde Affäre erscheint Bernhardi nurmehr als ein lästiger Zwischenfall, der ihn von seiner eigentlichen Arbeit abhält. Diese besteht darin, »Leute gesund zu machen, – oder ihnen wenigstens einzureden, daß ich es kann.« (PB, 268)

Mit Blick auf die Darstellungsebene versucht die Figur Bernhardi also das Drama zu boykottieren. Dies wird daran ersichtlich, dass sie bei ihrer Weigerung, in der sich um sie entwickelnden Affäre mitzuspielen, auf Begriffe zurückgreift, die eindeutig dem Bereich des Theaters angehören. Bernhardi verlautbart: »Das lächerliche Kriegsgeschrei, das sich von einigen Seiten erheben will, wird mich nicht zu einer Rolle verführen, die mir nicht behagt, zu der ich mich gar nicht tauglich fühle, weil es eben nur eine Rolle wäre.« (PB, 268) Flints Ansatz, aus dem Einzelfall ein Symbol für die politischen Zustände zu machen, liegt nun eine Dynamik zugrunde, die dem Einzelfall ohnehin eingeschrieben ist. So haben die Studien zur Fallgeschichte darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser um eine Hybridstruktur handelt. Der Einzelfall, der lediglich von einem Faktum zeugen soll, dränge stets darauf, in einem übergeordneten Zusammenhang aufzugehen. Die Trennung zwischen Literatur und Wissen laufe damit Gefahr, unterwandert zu werden.⁵⁰ Dies gilt umso mehr für das Drama »Professor Bernhardi«, das nicht umhinkommt, den Einzelfall Bernhardis in einen größeren Zusammenhang zu stellen, nämlich den des um 1900 in Wien grassierenden Antisemitismus. Bernhardis Weigerung, weiterhin an der Komödie zu partizipieren, steht also in einem Spannungsverhältnis zu der Tatsache, dass es sich bei ihm um eine Figur handelt, die selbst Teil eines Dramas ist. Die Figur ist damit eben denjenigen Gesetzen unterworfen, denen sich Bernhardi widersetzen will.

Das Paradox von »Professor Bernhardi« liegt nun darin begründet, dass Bernhardi durch seine Weigerung, eine Rolle anzunehmen, umso mehr beginnt, eine solche zu spielen. Dies wird bereits an der Bemerkung seines Verteidigers ersichtlich, der zufolge »Professor Bernhardi

⁵⁰ Vgl. Christiane Frey, Fallgeschichte. In: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Roland Borgards u.a. Stuttgart/Weimar 2013, S. 282–287, hier S. 282.

die Rolle des Beleidigten weiterspielen zu wollen [scheint]« (PB, 246). Aufgrund seiner Eigensinnigkeit wird Bernhardi zudem zu einem Charakter im Sinne der Dramentheorie. Dies deutet auch das Drama an: Bereits Flints Annäherung an seinen ehemaligen Jugendfreund resultiert daraus, dass es sich bei Bernhardi um einen Charakter handelt. So betont Flint, dass er für die Durchführung seiner Reformpläne Menschen mit Profil suche und eben nicht die »in ihrer Weltauffassung etwas schablonenhaften Leute [...], die mir die Regierung zur Verfügung stellt« (PB, 199). Den anderen Dramenfiguren zufolge zeichnet sich Bernhardis Charakter durch »Trotz« (PB, 244) aus, zudem sei er »ein wenig eigensinnig« (PB, 246). Den Bezug zum Drama stellt Flint dann erneut explizit her, indem er Bernhardis Rollenverweigerung eine »Tragikomödie des Eigensinns« (PB, 286) nennt.

In seiner Eigenart als Charakter erweist sich Bernhardi als Komödienfigur. So kennt die Komödientradition eine eigene Untergattung, die sogenannte Charakterkomödie. Als eine solche hat auch Arthur Schnitzler sein Stück »Professor Bernhardi« in einem Brief bezeichnet.⁵¹ Als Erfinder dieser Untergattung gilt niemand anderes als der französische Dramatiker Molière.⁵² Die immer wieder in der Schnitzler-Forschung diskutierte Frage, warum »Professor Bernhardi« die Gattungsbezeichnung der Komödie trägt, beantwortet Jacques Le Rider deshalb auch mit dem Hinweis darauf, dass Bernhardi in der Nachfolge von Molières Misanthropen Alceste stehe.⁵³ In der Tat bestehen bereits auf inhaltlicher Ebene Gemeinsamkeiten zwischen Bernhardi und Alceste. So ist letzterer ebenfalls in einen gegen ihn geführten Prozess verwickelt, bei dem er auf jegliche juristische Unterstützung verzichtet,

⁵¹ Vgl. Arthur Schnitzler, Brief an Richard Charmatz vom 4. Januar 1913. In: Ders., Briefe 1913–1931. Hg. von Peter Michael Braunwarth u.a. Frankfurt a.M. 1984, S. 1–6, hier S. 1.

⁵² Vgl. Corvin, *Lire la Comédie* (wie Anm. 19), S. 236; Forestier, *Introduction* (wie Anm. 6), S. XXXIV–XXXV; wobei Forestier den in der Molière-Forschung verbreiteten Topos, dass Molière der Erfinder der Charakterkomödie sei, zugleich infrage stellt. Bei den Molière'schen Figuren handele es sich noch nicht um Charaktere im anthropologischen Sinne, sie führen lediglich bestimmte Verhaltensformen vor.

⁵³ Vgl. Jacques Le Rider, *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 3. Aufl. Wien 2013, S. 166f.

da er von vornherein der Rechtsprechung misstraut.⁵⁴ Le Riders Bezug auf Molières Misanthropen ist aber auch in der Hinsicht erhellend, als es sich bei ihm ebenfalls um eine Komödienfigur *malgré lui* handelt. Alceste hat sich der Wahrheit verschrieben und wird gerade dadurch, dass er sich den von ihm als falsch erachteten Gepflogenheiten der galanten Gesellschaft verweigert, zu einer Komödienfigur wider Willen.⁵⁵ Sowohl Molières Misanthrop als auch Schnitzlers Bernhardi führen damit die Unmöglichkeit vor, sich als Komödienfigur den in der Gattung wirkenden Fliehkräften zu entziehen und sich auf eine überlegene Position der Neutralität zurückzuziehen.⁵⁶ Bernhardis Plädoyer für die »reine Wahrheit« ist also gerade deshalb zum Scheitern verurteilt, weil er als Figur in eine Komödie verstrickt ist.

II.3 Komische Katharsis und therapeutischer Nihilismus

Die Erkenntnis, entgegen allem Widerstand bloß eine Rolle zu spielen, stellt sich bei Bernhardi gegen Ende des Stücks ein. Als er aus der Haft entlassen wird, ereignet sich, was sein Verteidiger bereits vor Bernhardis Antritt der Haftstrafe ankündigt, nämlich »daß sich gerade im Laufe der letzten Monate gewisse Veränderungen in der politischen Konstellation vorbereiten.« (PB, 250) Von dem politischen Umschwung zeugt auch das Auftreten eines Abgesandten der »Neuesten Nachrichten« – einer Zeitung, die sich dem »Kampfe für Fortschritt und Freiheit« (PB, 266) verschrieben hat. Der Abgesandte stellt Bernhardi die Spalten seines Blatts zur Verfügung, damit er den Fall aus seiner Sicht schildern kann. Bernhardi lehnt dieses Angebot mit dem Hinweis ab,

⁵⁴ Molière, Le Misanthrope. In: Ders., Œuvres complètes (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 633–726, hier S. 653–655.

⁵⁵ Der Molière-Forscher Patrick Dandrey hat darin eine hellsichtige Auseinandersetzung mit satirischen Schreibweisen erkannt. Das Stück verhandele den mit der Satire einhergehenden Topos, dass der Satiriker stets der Gefahr ausgesetzt sei, selbst ein Opfer der Satire zu werden. Vgl. Dandrey, Molière ou L'esthétique du ridicule (wie Anm. 23), S. 30.

⁵⁶ Eine ähnliche Dynamik beschreibt auch Wolfgang Iser mit dem Komischen als Kipp-Phänomen. Vgl. Wolfgang Iser, Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, S. 398–402.

dass seine »Angelegenheit [...] eine rein persönliche« (PB, 266) sei. Während seiner zweimonatigen Haftzeit setzen die Anhänger Bernhardis den bereits kurz nach der Verurteilung gefassten Plan um, »[a]n die Öffentlichkeit [...] [zu] appellieren« (PB, 246). So kündigt der Alt-48er Pflugfelder an, dass es nun gelte, vom Feind zu lernen:

Der Unsinn war, daß wir bisher das Maul gehalten haben. Schaut euch die Gegenpartei an! Die klerikalen Blätter haben gehetzt, soviel sie nur konnten. Die haben es doch überhaupt erst dahin gebracht, daß die Anklage nicht wegen Vergehens, sondern gleich wegen Verbrechens, gegen Bernhardi erhoben worden ist [...]. (PB, 246f.)

Während Bernhardis Haftzeit beginnen also auch seine Parteigänger politisch zu agitieren. So berichtet Flint von einer »höchst überflüssigen Wählerversammlung«, während der es Pflugfelder »notwendig fand, die Affäre Bernhardi aufzurollen.« (PB, 276) Nach Ablauf seiner Haftzeit fangen die »liberalen Blätter an«, wie sich Flint empört, »Bernhardi als eine Art Märtyrer hinzustellen, als ein politisches Opfer klerikaler Umdriebe, als eine Art medizinischen Dreyfus.« (PB, 276) Bernhardi werden bei seiner Entlassung dann Ovationen dargeboten und der Brigittenauer Freidenkerverein plant für den Abend einen Fackelzug vor seinem Fenster (vgl. PB, 281). Zudem hat die Krankenschwester, die damals beim Prozess gegen Bernhardi aussagte, »eine Eingabe gemacht, in der sie sich selbst der falschen Zeugenaussage [...] bezieht.« (PB, 287)

Bernhardi ist dieses ganze Aufsehen höchst zuwider, er möchte »[v]or dem, was sich jetzt zu entwickeln scheint, [...] die Flucht [ergreifen].« (PB, 291) Der Sinn einer Wiederaufnahme des Prozesses leuchtet ihm nicht ein. Er stellt die Frage: »Soll ich den ganzen Schwindel noch einmal mitmachen? Jetzt in anderer Beleuchtung?« (PB, 288) In der das Drama abschließenden Unterredung zwischen ihm und dem Hofrat erläutert Bernhardi die Gründe für seinen Widerwillen. Anstatt stolz auf die Entwicklungen zu sein, macht sich in Bernhardi das Gefühl der eigenen Lächerlichkeit breit:

Sie können sich ja gar nicht vorstellen, Herr Hofrat, wie lächerlich ich mir eigentlich vorkomme. Heute früh schon – der Empfang an der Kerkertür! und der Artikel in den »Neuesten Nachrichten« – haben Sie ihn gelesen? Ich habe mich wahrhaftig geschämt – und allerlei Pläne sind in diesem lauen Gefühl des Lächerlichwerdens verronnen. (PB, 291)

Mit den von Bernhardi erwähnten Plänen ist das Vorhaben gemeint, eine »Anklageschrift gegen Flint und Genossen« (PB, 292) zu schreiben. Bereits während der Haftzeit, so berichtet Bernhardi weiter, verbrauchte der in ihm aufgestaute Zorn, als er sich an diese Arbeit machen wollte. Unter der Hand geriet ihm sein Buch mehr und mehr zu einem philosophischen Traktat. Nach seiner Haftentlassung habe er sich dann vorgenommen, als erstes bei Flint vorzusprechen, denn, »wenn er schon nicht zu lesen bekommt, was ich gegen ihn auf dem Herzen habe, so soll er's doch wenigstens hören.« (PB, 292) Nach den Ovationen beeilte sich Bernhardi, dies möglichst schnell umzusetzen, »um wenigstens für die große Abrechnung noch den nötigen Ernst zur Verfügung zu haben. Aber wie ich ihm endlich gegenüberstand, da ist auch der letzte Rest von Groll in mir verlöscht.« (PB, 292f.)

Mit dieser Verflüchtigung des Zorns spielt das Stück auf das dramentheoretische Konzept der Katharsis an, dessen Bedeutung für das Werk Schnitzlers Dirk von Boetticher hervorgehoben hat. Er macht darauf aufmerksam, dass dieses Konzept im Wien um 1900 breit diskutiert wird. Während sich jedoch die Katharsis etwa bei Hermann Bahr durch die Abfuhr und Entladung irrationaler verdrängter Triebe auszeichne, sei Schnitzler eher an den mit dem Konzept verbundenen Vorstellungen von Reinheit interessiert. Von Boetticher verweist zugleich auf die Problematik, die dem Reinheitsbegriff vor dem historischen Hintergrund zukommt, steht er doch auch im Zentrum der im 19. Jahrhundert sich herausbildenden Rassenlehren und ist für den Wandel von einem religiös motivierten hin zu einem rassistischen Antisemitismus verantwortlich. Die jüdische Bevölkerung wird unter Rückgriff auf eine nach »Rassenreinheit« strebende Ideologie diskriminiert und ausgeschlossen. Um sich hiervon abzugrenzen, bevorzuge Schnitzler eine Form von Reinheit, die gerade nicht über einen Exzess von Affekten, sondern über den Weg der kritischen Selbstreflexion erreicht werde.⁵⁷

Auch in »Professor Bernhardi« gestaltet sich die bereits geschilderte Auflösung der Affekte der Titelfigur nicht durch die tragödienspezifische

⁵⁷ Vgl. Dirk von Boetticher, *Meine Werke sind lauter Diagnosen. Über die ärztliche Dimension im Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg 1999, S. 187–222.

schen Elemente ›phobos‹ und ›eleos‹. Wie es der Gattung der Komödie angemessener ist, lösen sich Bernhardis Affekte durch das Bewusstsein seiner eigenen Lächerlichkeit auf. Hier scheint also vielmehr das apokryphe Konzept der komischen Katharsis wirksam zu sein, das in Anlehnung an Aristoteles' Ausführungen zur Tragödie entworfen wurde. Dass die Katharsis in »Professor Bernhardi« eher der Komödie als der Tragödie zuzurechnen ist, wird auch an der Art ersichtlich, wie sie sich einstellt. So sorgt Bernhardis Einsicht in seine eigene Rollenhaftigkeit dafür, dass er nicht mehr den für die Situation nötigen Ernst aufbringen kann. Sein Zorn verfliegt in dem Moment, in dem er anfängt, seine eigene Geschichte in einem Pamphlet gegen seine Gegner instrumentalisieren zu wollen. Des Weiteren wird er sich seiner lächerlichen Rolle bewusst, als ihn die Öffentlichkeit nach seiner Haftentlassung als Held feiert und die Zeitungen über ihn zu schreiben beginnen. Es ist also die Beobachtung seiner selbst als Figur des öffentlichen Lebens, welche die komische Katharsis auslöst. Damit nähert sich seine Wahrnehmung der Komödie an, die sich den Ausführungen Ralf Simons zufolge durch gesteigerte Selbstreflexivität auszeichnet.⁵⁸

Die von der Komödie beförderte kritische Einsicht charakterisiert auch Bernhardi in seiner Eigenart als Mediziner. Zu Beginn des Stücks gesteht die Bernhardi feindlich gesinnte Partei seiner Abteilung »[d]iagnostischen Scharfblick« (PB, 156) zu. An späterer Stelle wird Bernhardi als »Diagnostiker [...] ersten Ranges« (PB, 165) gerühmt, wobei moniert wird, dass seine »Hauptstärke in der Diagnose liegt, nicht so sehr in der Therapie.« (PB, 165) Bernhardi scheint sich damit als Anhänger des therapeutischen Nihilismus zu erkennen zu geben, der die Wiener Medizin des 19. Jahrhunderts bestimmt und auf dessen Bedeutung für Schnitzlers Werk die Forschung wiederholt hingewiesen hat.⁵⁹ Der therapeutische Nihilismus geht von der Annahme aus, dass

⁵⁸ Vgl. Ralf Simon, Theorie der Komödie. In: Theorie der Komödie – Komödie der Theorie. Hg. von Ralf Simon. Bielefeld 2001, S. 47–66, hier S. 53ff.

⁵⁹ Vgl. Le Rider, Arthur Schnitzler (wie Anm. 53), S. 86; im Zusammenhang von »Professor Bernhardi« vgl. Schwarz, Der doppelte ›Scherenschnitt‹ in Arthur Schnitzlers Professor Bernhardi (wie Anm. 1), S. 72; Urbach, Nachwort (wie Anm. 35), S. 186–188.

die Aufgabe des Arztes lediglich in der Erstellung von Diagnosen liegt, wohingegen es ihm verwehrt ist, zur Heilung beizutragen.⁶⁰

In seiner Ideengeschichte »The Austrian Mind« macht William M. Johnston darauf aufmerksam, dass der therapeutische Nihilismus sich nicht auf die Medizin beschränkt, sondern um 1900 auf andere Bereiche ausweitet. Demnach sei zu dieser Zeit die Überzeugung verbreitet, dass die Defekte, an denen die Gesellschaft und die Sprache »kranken«, sich einer Heilung widersetzen.⁶¹ Auch in »Professor Bernhardi« erfährt die Aufgabe des Arztes, Diagnosen zu erstellen, eine Ausweitung auf den gesellschaftlichen Bereich.⁶² So entschuldigt Bernhardis Kollege Cyprian den Protest einer adeligen Gönnerin des Elisabethinums gegen Bernhardis Abweisung des Pfarrers damit, dass es Dinge gebe,

über die die Fürstin nicht einmal nachdenken darf, sonst wäre sie gerade so eine Entartete wie du [Bernhardi; *Anm. Th. N.*], wenn du nicht über diese Dinge nachdächtest. Wir müssen diese Leute verstehen, das gehört zu unserem Wesen, und sie dürfen uns gar nicht verstehen, das gehört wiederum zu ihrem Wesen. (PB, 186)

Das Stück »Professor Bernhardi« kommt diesem hermeneutischen Imperativ ebenfalls nach, den Cyprian an den Beruf des Arztes knüpft. So wird etwa in der Unterredung zwischen Bernhardi und dem Pfarrer transparent, warum dieser vor Gericht nicht für Bernhardi eingetreten ist. In dem Gespräch ist der Pfarrer durchaus dazu bereit, Bernhardi Recht zu geben. Die als eine Art gegenseitiger Gewissensprüfung inszenierte Unterhaltung fördert zutage, dass es dem Handeln innerhalb der Gesellschaft verwehrt ist, sich an einer vermeintlich universellen Wahrheit zu orientieren. Die Wahrheit werde vielmehr durch den eigenen Standpunkt determiniert. Was aus Bernhardis Warte, derjenigen des Arztes, als Wahrheit gelte, verkehre sich aus der Perspektive des Pfarrers in Lüge. Der Pfarrer betont, dass er während der Gerichtsverhandlung gerade deshalb nicht für Bernhardi habe eintreten können,

⁶⁰ Vgl. hierzu das Kapitel »Therapeutic Nihilism in the Medical Faculty at Vienna« in William M. Johnston, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938*. Berkeley, Los Angeles, London 1972, S. 223–229.

⁶¹ »Otto Weininger, Richard Wahle, Karl Kraus, and Ludwig Wittgenstein embodied the conviction that diseases of society or language defy curing.« Ebd., S. 223.

⁶² Vgl. hierzu auch Beier, »Vor allem bin *ich...*« (wie Anm. 4), S. 336.

da »die geringfügige Wahrheit, die ich ausgesprochen hätte, [...] dadurch in einem höheren Sinne Lüge geworden [wäre].« (PB, 257)

Auch das Drama bemüht sich also um eine diagnostische Durchleuchtung des Falls Bernhardis. Dabei wird ersichtlich, dass eine Heilung der ›Gesellschaftskrankheit‹ Antisemitismus⁶³ aufgrund der politischen Verstrickungen der Beteiligten ausgeschlossen ist. Selbst die Gerechtigkeit, die Bernhardi gegen Ende des Stücks widerfährt, ist nur eine scheinbare. Hierauf verweist der Hofrat, der Bernhardis Äußerung, »die Leute [kommen] allmählich drauf [...], daß ich recht gehabt habe« (PB, 293), widerspricht: »Aber Herr Professor, was fällt Ihnen denn ein? Vom Rechthaben ist noch keiner populär geworden. Nur wenn es irgendeiner politischen Partei in den Kram paßt, daß er recht hat, dann passiert ihm das...« (PB, 293)

Daran anschließend erteilt der Hofrat Bernhardi die Lektion, dass er sich nur einbilde, recht gehabt zu haben. Er kenne kein Beispiel, bei dem das Beharren auf den Einzelfall zu einer Verbesserung der Gesamtsituation beigetragen habe: »Das kommt mir grad' so vor, wie wenn einer die soziale Frage lösen wollte, indem er einem armen Teufel eine Villa zum Präsent macht.« (PB, 294)

Allerdings erschöpft sich »Professor Bernhardi« nicht in der Propagierung eines therapeutischen Nihilismus. Hier lohnt sich erneut ein Blick auf die Eingangsszene. Dort greift das Stück überraschenderweise eine durch die positivistische Medizin falsifizierte Hypothese zum Kindbettfieber wieder auf. Eine im 19. Jahrhundert verbreitete Erklärung für diese Krankheit ging davon aus, dass das Geräusch der über die Krankenhausgänge schreitenden Pfarrer, die den Sterbenden die Sakramente zukommen ließen, die Krankheit auslöste. Das Geräusch des herannahenden Todes solle bei den Patientinnen eine solche Angst verursacht haben, dass sie daran verstarben. Noch Semmelweis sah sich bei seinen Forschungen zum Kindbettfieber gezwungen, die Priester darum zu bitten, zumindest für eine Zeit lang bei dem Besuch

⁶³ Den Antisemitismus konzipiert etwa Cesare Lombroso um die Jahrhundertwende als gesellschaftliche Krankheit. Vgl. Cesare Lombroso, *Der Antisemitismus und die Juden im Lichte moderner Wissenschaft*. Leipzig 1894, S. 11–20.

der Patientinnen die Krankenhausgänge zu meiden.⁶⁴ Die Eröffnung von »Professor Bernhardi« spielt auf diese falsifizierte Hypothese an und verweist mitten im szientizistischen Zeitalter auf ihren teilweisen Wahrheitswert. Zwar ist die Patientin von vornherein dem Tod geweiht, allerdings hat der durch den Auftritt des Pfarrers verursachte Schreck ihren unmittelbaren Tod zur Folge. Damit berücksichtigt das Stück einen von der Medizin ausgeblendeten Aspekt, den ein gegen 1900 entstehendes Heilverfahren stark in den Vordergrund rückt, nämlich die Psyche des Menschen, deren systematischer Untersuchung sich die Psychoanalyse zu widmen anfängt. Die Psychoanalyse entwickelt sich ebenfalls aus dem therapeutischen Nihilismus heraus, mit dem sie sich das Primat der Diagnose teilt.⁶⁵ Darüber hinaus knüpft sie hieran aber eine heilende kathartische Wirkung. So schildern Sigmund Freud und Josef Breuer zu Beginn ihrer 1895 erschienenen »Studien zur Hysterie« die Beobachtung, »daß die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affekt wachzurufen [...]«. ⁶⁶ An diesen Mechanismus, so Freud und Breuer, sei ebenfalls eine »kathartische« Wirkung⁶⁷ geknüpft.

Auf der Handlungsebene folgt »Professor Bernhardi« also dem therapeutischen Nihilismus, indem sie vorführt, wie es den Dramenfiguren verwehrt ist, die gesellschaftlichen Mechanismen zu ändern, in die sie verstrickt sind. Der Versuch, die Gesellschaft von der »Krankheit« des Antisemitismus zu heilen, ist hingegen auf einer übergeordneten Ebene des Dramas zu suchen, nämlich auf derjenigen der Darstellung. Hier greift das psychoanalytische Heilverfahren und findet eine Übertragung auf den gesellschaftlichen Bereich. Auf der Darstellungsebene

⁶⁴ Von dieser Hypothese und ihrer Prüfung berichtet Semmelweis selbst. Vgl. Ignaz Semmelweis, *Die Aetiologie, der Begriff und die Prophylaxis des Kindbettfiebers*. In: Semmelweis' gesammelte Werke. Hg. von Tiberius von Györy. Jena 1905, S. 95–426, hier S. 118f.

⁶⁵ Zum Einfluss des therapeutischen Nihilismus auf die Psychoanalyse vgl. Johnston, *The Austrian Mind* (wie Anm. 60), S. 223.

⁶⁶ Sigmund Freud und Josef Breuer, *Studien über Hysterie*. Frankfurt a.M. 1970, S. 9f.

⁶⁷ Ebd., S. 11.

ist der diagnostische Blick des Arztes wirksam. Er lässt die gesellschaftlichen Mechanismen, die den Antisemitismus befördern, transparent werden und verspricht sich von dieser kritischen Einsicht eine Behebung des Übels. Damit eignet sich »Professor Bernhardi« die Komödienkonzeption Molières an und überträgt sie auf den spezifischen Zeithintergrund um 1900. Zwar geht der in der Komödie gezeigte Missstand nicht mehr, wie noch bei Molière, von der Medizin aus, sondern ist auf die Gesellschaft und den ihr inhärenten Antisemitismus zurückzuführen. Mit den Komödien Molières teilt sich »Professor Bernhardi« allerdings, dass das Stück ebenfalls eine Verwirrung der Zeichen vorführt, die nun durch den in der Politik grassierenden Antisemitismus verursacht wird. Damit werden zum einen die Voraussetzungen für das Komödienpiel geschaffen. Zum anderen tritt auch das Stück »Professor Bernhardi« selbst in Konkurrenz zur Medizin, indem es sich um eine Heilung der »Gesellschaftskrankheit« Antisemitismus bemüht. Damit scheint das Stück auch eine Antwort auf die bereits von Konstanze Fliedl mit Blick auf Schnitzler aufgeworfene Frage zu leisten: »Wie war in einem gesellschaftlichen Klima, in dem jüdische Künstler doppelt ausgegrenzt wurden, noch Kunst zu machen, und wie hatte sie auszusehen?«⁶⁸ Mit der Durchleuchtung der Gesellschaft – die auch Schnitzlers anderen zentralen Text zum Antisemitismus, seinen Roman »Der Weg ins Freie«, bestimmt – entwickelt »Professor Bernhardi« eine Schreibstrategie, die sich mit den Mitteln der Komödie gegen den Antisemitismus wendet.⁶⁹

⁶⁸ Fliedl, Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung (wie Anm. 43), S. 216.

⁶⁹ Dass dieser Strategie nur wenig Erfolg beschieden war, zeigt Liliane Weissberg, die der Aufführungsgeschichte »Professor Bernhardis« genauer nachgeht. Der Skandal, den Professor Bernhardi in dem Stück auslöst, findet ein Äquivalent in dessen Aufführungsgeschichte. So wurde die Aufführung der Komödie in Österreich bis Ende des Ersten Weltkriegs verboten, die Uraufführung fand deshalb 1912 in Berlin statt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erfährt »Professor Bernhardi« mehrere Aufführungen, wobei ihnen laut Weissberg die Funktion zukommt, die Partizipation Österreichs an den Geschehen der Nazi-Zeit zu verdrängen. Auch diese Funktion nimmt das Drama vorweg, indem es zeigt, dass Bernhardi keine Gerechtigkeit erfährt, sondern seine Popularität den Interessen gewisser Parteien zu verdanken hat. Vgl. Liliane Weissberg, Eine Komödie von gewisser Präponderanz: *Professor Bernhardi* von der Bühne zum Bildschirm. In: Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Hg. von Thomas Ballhausen u.a. Wien 2006, S. 115–135.